



საბჭოთა
საქართველო

საბჭოთა კავშირი
12
1963
საქართველო



1963

საქართველო
სულთნობა



თეატრი და სხვა
ქართული სპექტაკლები
ქობულაძის მიერ

საქართველოს
ქალთათვის
საქართველოს
საქართველოს
ქალთათვის

12



ი. შადრი

ქვა — პროლეტარიატის იარაღი



← ვ. მუხინა

მუშა და კოლმეურნე ქალი

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ევაძე

სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი, გელა ბანძელაძე, კარლო გოგოძე, ალექსი მაჭავარიანი, ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო წულუკიძე.

უკეთ წაკვართოთ

სახელოვნო

ორგანიზაციების

მუშაკა



ოველი ახალი დღე ახალ ამოცანებს აყენებს საბჭოთა ხალხის წინაშე. ეს ბუნებრივიც არის. სოციალისტური საზოგადოების წინსვლა გადაუღებლად აყენებს ახალ პრობლემებს, რომელთა გადაწყვეტა განხორციელებასზე ბევრად არის დამოკიდებული კომუნიზმის მშენებელი ხალხის აწმყო — მომავლის გამარჯვების დარქარება. საბჭოთა ხალხი თავის ძალღონეს არ აკლებს იმას, რომ რაც შეიძლება მოკლე დროში განხორციელებდეს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მიერ დასახული დიად გარდაქმნათა პროგრამა, ისწრაფვის იქით, რათა უახლოეს ოც წელიწადში ადამიანებმა იცხოვრონ გამარჯვებულ კომუნისტურ. საზოგადოებაში.

განვლილმა თვეებმა ცოტა რამ როდი მოუტანა საბჭოთა ხალხს, მათ შორის კულტურული მშენებლობის ფრონტზე. საბჭოთა საქართველოს სახელოვნო ორგანიზაციებმა, მხატვართა, კომპოზიტორთა, კინემატოგრაფისტთა კავშირებმა და საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ ბევრი რამ გააკეთეს ხალხის კომუნისტური სულსკვეთებით აღსაზრდელად, სოციალისტური შეგნების გასაძლიერებლად, ინტერნაციონალური გრძობების დასაწერად, მეგობრობის გასამტკიცებლად, ხალხისა და ხელოვნების კიდევ უფრო დასავითრებლად. ამ მხრივ საინტერესო მოვლენას წარმოადგენდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თაოსნობა, რომელმაც არაერთი გავლითი კონცერტი მოაწყო რესპუბლიკის რაიონებში. დიდი კულტურული მოვლენა იყო კომპოზიტორთა გავლითი პლენუმების ჩატარება თელავში, გორსა და ცხინვალში, რომლის დროსაც შესრულებული იქნა საბჭოთა კომპოზიტორების საუკეთესო ნაწარმოებები, ადგილობრივ აუტორთა ახალი მუსიკალური ქმნილებები. ის, რაც გაკეთდა კახეთის, ქართლისა და სამხრეთ ოსეთის მოსახლეობის მუსიკალური განათლების ასამაღლებლად, მათი მხატვრულ-ესთეტიკური გემოვნების დასახეწად, დიდი მოწონების ღირსია. კომპოზიტორთა კავშირის ასეთ მისაბამ დასაწინააღმდეგებლად უნდა მისცენ დანარჩენმა სახელოვნო კავშირებმაც — მხატვრებმა, არქიტექტორებმა, მწერლებმა, თეატრის მუშაკებმა, ყველა იმათ, ვის უნარიანობაზე ბევრად არის დამოკიდებული ჩვენი ახალგაზრდობის სწორად აღზრდის ნაყოფიერება.

კომპოზიტორთა კავშირის პრეზიდიუმი მაღალი პასუხისმგებლობის გრძობით ვუწვია მასზე დაკისრებულ მოვალეობას. კავშირის მუშაობაში ჩაბმულია კომპოზიტორთა ფართო აქტივი, ხშირად იმართება შემოქმედებითი საღამო-ლექციები, იხილება შემოქმედთა ნაწარმოებები, პასუხი ეძლევა კავშირის წევრთა მრავალ მღელვარე საკითხს. ყოველივე ეს საინტერესოს ხდის კომპოზიტორთა კავშირის შემოქმედებით ცხოვრებას, ამრავალფეროვნებს მას, სულიერად და იდეურად ამაღლებს კომპოზიტორებს, კომპოზიტორთა გარშემო შემოკრებილ მუსიკალურ საზოგადოებას.

თქმა არ უნდა კომპოზიტორთა კავშირის თაოსნური მოღვაწეობის გაცნობა მხოლოდ სარგებლობას მოუტანდა სხვა შემოქმედებითი კოლექტივებსაც, რომლებშიც თუმცა ზოგი რამ აღინაშნის ღირსი არის, მაგრამ არც ნაკლოვანებობა ცოტა უფრო მეტის გაკითხვა შეუძლია მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმსა და მის შემოქმედებით სექციებს, რომელთა მუშაობაში ჯერ კიდევ არ იგრძნობა ერთსულოვნება და ერთობლივი მიზანსწრაფვა. რომ უფრო ინტენსიური ყოფილიყო სექციების მუშაობა, უფრო საინტერესო გამოვიდოდა სამემოდოგმო გამოფენა. ფაქტია, რომ გამოფენაზე შესაძლებლობაზე ნაკლებად იყო წარმოდგენილი ქანდაკება. საქართველო საკმაოდ ძლიერია მოქანდაკეებით, მაგრამ ბოლო, სამემოდოგმო გამოფენაზე ქანდაკება იმდენად სუსტად იყო წარმოდგენილი, რომ შიშვით კი გამოიწვიო. უპირველეს ყოვლისა, დასაწინაა, რომ ბევრმა წამყვანმა მოქანდაკემ არ მიიღო მონაწილეობა, რის შედეგადაც გამოფენა ფერმკრთალად გამოიყურებოდა.

იგივე ითქმის ჩვენი ფერმწერლებსა და გრაფიკოსებზეც,

რომლებსაც შეეძლოთ თავიანთი შესაძლებლობების უფრო ფართოდ ჩვენება. გამოფენაზე გამონაკლისს წარმოადგენდა კერამიკა, რომელიც კვლავ საინტერესოდ იყო წარმოდგენილი.

კიდევ უფრო ნაკლებ ინტენსიურობას იჩენს კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექცია, რომლის წევრთა ერთი, მასთან საკმარის ავტორიტეტული ნაწილი, ნაკლებად მონაწილეობს კავშირის ერთობლივ მუშაობაში. ცოტა შემთხვევა რადია, როცა სექციის წევრები აქტიურად არ მონაწილეობენ ჩატარებულ ღონისძიებებში, გამოფენების განხილვაში. გამოჩენილი წარმომადგენელი შემოქმედებითი კონფერენცია, რომელზედაც მოხსენებით გამოვიდნენ მხატვარი ჟანი გერმარიაშვილი და მოქალაქე გიორგი ოჩიაური. მათი მოხსენებების გარეშე კამპანიაში მონაწილეობა მიიღეს მხატვრებმა, მოქანდაკეებმა და მათთან ერთად კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის წევრებმაც, რამაც თეორიული პაექრობა შესაძენვეად საინტერესო და სასარგებლო გახდა.

სამწუხაროდ, ყოველთვის ასე არ ხდება. ბევრ შემთხვევაში მხატვართა კავშირში ჩატარებულ თეორიული სახის ღონისძიებები კრიტიკული ძალების მონაწილეობის გარეშე ტარდება. მართალია, სექციის ახალი წევრები ცდილობენ მეტი მონაწილეობა მიიღონ მხატვართა კავშირის ცხოვრებაში, მაგრამ ჯერჯერობით ეს მთელი სექციის შესაძლებლობას ვერ ეფარდება.

კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის სუსტი მუშაობა აღიარებული ფაქტია. ამაში დამნაშავეა სექციის ბიურო, სექციის თეორიული წევრი. მაგრამ დამნაშავეა კავშირის პრეზიდიუმიც, რომელიც კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის წევრთა მიმართ არ იჩენს ისეთსავე მზრუნველობას, როგორსაც ავლენს თუნდაც ფერწერისა და ქანდაკების სექციის წევრებისადმი. ის ამბავი, რომ კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის წევრებს არ უწევთ სხვებისადგარა შემოქმედებით დახმარებას, არ უდებენ ხელშეკრულებებს მონორაფიული სამუშაოების შესასრულებლად, არ უნაზღაურებენ გაწეულ შრომას, სამივლინებო ხარჯებს, — ყოველივე ეს უარყოფით დაღს ასვამს სექციის მუშაობას. ბევრის მოთხოვნა არ შეიძლება, მაგრამ კრიტიკოსთა შრომის სპეციფიკის დაწვრივება უმართებულოა. თუ მხატვარს უდებენ ხელშეკრულებას რომელიმე ტილოზე და გაწეულ შრომას უნაზღაურებენ, კრიტიკისა და შემოქმედებითი სექციის წევრც ასეთივე შრომას ეწევა. იგი დიდხანს მუშაობს საგამოფენო კესპოზიციის განხილვაზე, წერს, გამოიღოს შემოქმედებითი სახის მოხსენებები, მაგრამ თელ ამ გაწეულ შრომას ზოგჯერ მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმი მატერიალური მხარდაჭერის გარეშე ტოვებს. ასეთი დამოკიდებულება, რასაკვირველია, სასურველ შედეგს არ იძლევა.

სათანადო ყურადღება არ ექცევა კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის წევრების შრომების ბუჭდევასა და მონაწილეობის გამოცემაზე. ჯერ კიდევ მაშინ, როცა გამოცემების საქმე საქართველოს კულტურის სამინისტროს სისტემაში იყო მოქმედი, ძნელი იყო მხატვართა კავშირის შემოქმედებითი ცხოვრების ამსახველი სპეციალური მონორაფიებისა და მხატ-

ვართა ნამუშევრების რეპროდუქციების გამოცემა. ახლა, როცა გამოცემისა და პოლიგრაფიის ბაზა ცალკე გამოიყო, კიდევ უფრო გაჭირდება იმის გაკეთება, რაც ვერ მოხერხდა უფრო ხელსაყრელ ვითარებაში. ყოველივე ეს აავლენს სექციის წევრებს უფრო ზუსტად დაიცანდნენ დასაბეჭდო შრომების საგამომცემლო ორგანოებში წარდგენის ვადები, ხოლო კავშირის ხელმძღვანელებმა უფრო მეტი უნდა იზრუნოს საგამომცემლო ორგანოებთან ორგანიზაციული კავშირის დასამყარებლად, მონორაფიებისა და რეპროდუქციების გამოსაშვებად, მოსახლეობის მხატვრულ-ესთეტიკური გემოვნების გასაზრდელად, მასების კომუნიკური სულისკვეთებით აღზრდაში თავიიწვლიოს შესაძლებლად.

სახელოვნო კავშირების ორგანიზაციული და შემოქმედებითი მხარის გასაძლიერებლად მნიშვნელოვანი დახმარების გაწევა შეუძლია საგამოფენო, საშემსრულებლო და სხვა დამხმარე ბაზების მუშაობის ხარისხის უმჯობეს ამაღლებას. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს საგამოფენო დარბაზების, სახელოსნოების, საკონცერტო დარბაზების, ორგანოების, სახმანკრო და მუსიკალური ფონდის მუშაობის გარდაქმნის აუცილებლობა.

გასულ წელს, ისევე, როგორც წინა წლებშიც, ქართული მხატვართა საგრძნობმა ნაწილმა არა ერთი სახელოსნო მიიღო. ახლა უფრო მეტია იმ მხატვართა და მოქანდაკეთა რიცხვი, რომლებიც კეთილმოწყობილ სახელოსნოებში მუშაობენ. ამან ბევრად შეუწყო ხელი კავშირის წევრთა მუშაობის ინტენსიურობას. მაგრამ შემოქმედებითი მოსავალი ისეთი მაინც არ არის, როგორც ცხოვრება მოითხოვს. ზოგი მხატვრის სახელოსნოში არ იტარებს დამატული შემოქმედებითი ატმოსფერო, ცდება მხატვარი, ცდება სახელოსნოდ. ამას კი მოსდევს ჩვენი საგამოფენო დარბაზების სისხალგაუე, წარმოდგენილი ექსპონატების იდეურ-მხატვრული სიმდიარე.

ნაკლები ყურადღება ექცევა იმ მცირე რაოდენობის საგამოფენო დარბაზების კეთილმოწყობას, რომელიც დღესდღეობით უკვე ვეღარ აკმაყოფილებს კავშირის გაზრდილ მოთხოვნებს. უკვე ბევრჯერ ითქვა, რომ უნდა გადავიტოვოთ ცენტრალური საგამოფენო დარბაზის განათება. განათება იქ საწითი, როგორც ამჟამად არის, სრულად საწინააღმდეგო ნორმალური საგამოფენო ექსპოზიციის გასაშლელად. ამას ყველა გრძნობს, ყველა თანახმაა, კულტურის სამინისტრო თანხასაც კი იძლევა, მაგრამ საქმის დაწყება-დაბოლოებას თავი არ დაუდგა.

მოუვარეებელია მხატვართა კლუბის საკითხიც. მხატვრებს არაერთხელ მოუთხოვიათ კეთილმოწყობილი შენობა კლუბისათვის, მაგრამ რაც დღეს გააჩნიათ, იმის კეთილმოწყობაზე არაფერ ფიქრობს. ნუთუ მხატვართა კავშირის სამხატვრო ფონდს იმის საშუალება არ ჰქონდა, რომ კინოთეატრ რუსთაველის ქვეშ მოთავსებული შენობა წსარტივი მოეყვანა. დიდი ხანია კლუბის დარბაზები მხატვართა თავშესრის ადგილად არის მიჩნეული. საჭიროა სამხატვრო ფონდმა გაარეზონტოს შენობა, დაკიდოს საექსპოზიციო ძეგლები, მოაგვანოს პავიონის ვენტილაციის არც თუ ისე ძნელი პრობლემა, დაამგვანოს კლუბის კულტურული დაწესებულებებს. სამწუხაროდ, ამის გაკეთება რატომღაც გაუჩნდა სამხატვრო ფონდი. ძველ ხელმძღვანე-



ლობას მიიჩნეა, რომ მხატვართა კავშირის წევრთა საერთო ინტერესების დაცვაყოფილება მათი მოვალეობის სფეროში არ შედის. ეს მცდარი შეხედულებაა. მხატვართა კავშირის ხელმძღვანელობამ თავის ხელში უნდა აიღოს სამხატვრო ფონდის მუშაობა და დააყენოს იგი მხატვართა ფართო საზოგადოებრიობის კონტროლის ქვეშ.

მეტი დახმარება მხატვრებს, მეტი ზრუნვა, რომ მხატვრები მომრავლებული იყვნენ საჭირო მასალებით, ფერებით. მეტი ობიექტურობა სამუშაოთა განაწილებაში, შემოქმედებითი დ.ხ.მარების გაცემაში. შეცდომაა, როცა სამხატვრო ფონდის მუშაობის შედეგები არ იხილება მხატვართა კავშირის გამგეობის პლენუმებზე. ამის შედეგად ბევრი ნაკლოვანება გამოუკლინებელი რჩება, მრავალი გასაკეთებელი წლებით ყოფილება. სამხატვრო ფონდი დამოუკიდებლობას ჩემულობდა და მხატვართა კავშირის პრეზიდიუმის პრაქტიკული ხელმძღვანელობის გაურთობდა, ამას კი კარგი შედეგის მიტანა არ შეეძლო. ვფიქრობთ, რომ სამხატვრო ფონდის ახალი ხელმძღვანელობა ვაითვალისწინებს ძველ შეცდომებს, მხატვართა ინტერესების დაცვას მოემსახურება.

ასეისავე დახმარებას მოითხოვს მუსიკალური ფონდის მუშაობაც. კომპოზიტორთა კავშირის პრეზიდიუმმა საქმიანი კონტროლი უნდა დაამყაროს მუსიკალური ფონდის მიმართ, რათა ერთობლივი მუშაობით უფრო მეტი ახალი ნაწარმოები გამოიყოს, კიდევ უფრო მეტი სტიმული მიეცეთ კომპოზიტორებს შემოქმედებითი მუშაობის გასაშუღლად, საბჭოთა საქართველოს მუსიკალური ნაწარმოების რესპუბლიკის გარეთ გასატანად, ქართული, ფორმის სოციალისტური და შინაარსით ერთგობული ჯარულების ასაყვავებლად.

ამ მხრივ ბევრი აქვს გასაკეთებელი კინემატოგრაფისტთა კავშირს, რომელმაც ბოლო ხანებში საგრძნობლად შესუსტა მუშაობა. გააკეთა თუ ბევრის შეიძლება. ძლიერი შემოქმედებითი ძალები და დიდი პოპულარობა, რომლითაც კინოსელოვნება სარგებლობს ფართო მოსახლეობაში, იმის შესაძლებლობას იძლევა, რომ კინემატოგრაფისტთა კავშირმა უფრო მეტი მონდომებით შეასრულოს მასზე დაკისრებული მოვალეობა, ხალხის გულთან ახლოს მიიტანოს საბჭოთა კინოსელოვნების ხმა, ხელი შეუწყოს კინოსელოვნათა იდეურ და პროფესიულ ზრდას.

ბევრი სამხატვრო ფონდისძიება ჩატარდა საქართველოს არქიტექტურთა კავშირის ხაზით, მაგრამ უკანასკნელი ყრილობის შემდეგ სამართალი დრო გავდა, რათა უფრო მეტი გაეკეთებინათ. არქიტექტორთა კავშირი მსოფლიო შემოქმედებით ინტელიგენციას ითვისებს და ჩვენი საზოგადოებრიობა ახალ საინტერესო ღონისძიებებს ელის მათგან.

საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებას ყოველთვის თავისი საკუთარი ადგილი ეჭირა და ახლაც უჭირავს ჩვენი რესპუბლიკის მხატვრულ ცხოვრებაში, დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ თეატრალური საზოგადოება ბევრ კარგს აკეთებს მშობლიურ საბჭოთა თეატრის დასახმარებლად, მისი პროფესიული ზრდისა და დახვეწისათვის. ყველასათვის ცნობილია

ის დახმარება, რომელსაც უწყვეტ თეატრალური საზოგადოება არა მარტო რიგითი შემოქმედს, არამედ მიუღი თეატრალურ კოლექტივებსაც. სხვაგვარად არც შეიძლება იყოს. მიუხედავად ამისა, თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის მუშაობაში ბოლო ხანებში იგრძნობა შეწყვეტა. ეს, პირველ ყოვლისა, გამოისახება იმაში, რომ პრეზიდიუმის მიერ ჩატარებულ მრავალ საინტერესო ღონისძიებაში მონაწილეობას არ იღებენ თვით პრეზიდიუმის წევრებიც კი. ზოგიერთი მათგანი იმდენად ჩამოშორდა თეატრალური საზოგადოების საქმიანობას, რომ სხდომებსაც კი არ ესწრება. ასეთმა არასწორმა დამოკიდებულებამ საზოგადოებრივი მოვალეობისდმი საგრძნობლად შესუსტა შემოქმედებითი კოლექტივების მონაწილეობა თეატრალური საზოგადოების საერთო საქმიანობაში. ხშირია შემთხვევები, როცა ამა თუ იმ დადგმას იხილავენ, მაგრამ თეატრის არც ერთი წარმომადგენელი არ ესწრება. არც ის არის დასაშალი, რომ თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმში ზოგჯერ სახელდასვლად ატარებს დისპუტებსა და საღამოებს. იმისათვის, რომ საინტერესო გახდეს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის მიერ ჩატარებული ღონისძიებები, მას წინასწარი სერიოზული მუშაობა უნდა წაუშემდგაროს, ყოველი დისპუტი — განხილვა საქმიანად უნდა მომზადდეს.

ამგვარად თეატრალურმა საზოგადოებამ გადაწყვიტა სჯაროდ განიხილოს თბილისის თეატრების უკანასკნელი პერიოდი დადგებები. ცნობილია, რომ სეზონის ზოგიერთი რამეტაკლები მაყურებლის სრულ მოწინებს ვერ იმსახურებს, ზოგი კი გარკვეულად უსამართლო და უკმაყოფილების გრძნობას ტოვებს. რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული ცალკეული ნაშეკრებიან რეჟისორი და თეატრის დირექტორი ზოგ რამეში ცდება. თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმში სწორად მოქცეა, რომ გადაწყვიტა თეატრისავე შენობაში ფართო საზოგადოებრიობის მონაწილეობით ჩატაროს შემოქმედებითი დისკუსიები და გულახდილი, პრინციპული სჯა-ბაასით თეატრის შემოქმედით მეგობრული დახმარების ხელი გაუწოდოს.

ასეთივე შემოქმედებითი დისკუსიები უნდა ჩატარდეს სხვა თეატრების დადგმებზეც, თეატრალური საზოგადოების ყურადღებას მოითხოვს საბალეტო სექციკლების განხილვა, რადგან ქართული ქორეოგრაფიული, რეჟისორული და სამემსრულებლო ოსტატობა ბოლო ხანებში საგრძნობლად დაქვეითდა.

საბჭოთა საქართველოს შემოქმედებითი კავშირით თბილი გულისყურით უნდა ჩაუდინდეს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ივნისის პლენუმის ისტორიულ გადაწყვეტილებებს და ყველაფერი გააკეთონ იმი-სათვის, რომ ხელოვნება მხარში უდგეს კომუნისტის მწეწებელ ხალხს. ეს იყო ამოცანა გასული წლის, ეს არის ამოცანა ახალი წლისაც. ამ დიად ამოცანას უნდა მოხმარდეს საქართველოს შემოქმედებითი კავშირების მაღალი შესაძლებლობა. ამ მოთხოვნას უნდა გაუსწორონ მხარი მხატვრებმა, თეატრისა და არქიტექტურის, კინოსა და მუსიკის დარგის მოღვაწეებმა.



რი. დღეს კი მარჯანიშვილის გამოსათხოვარი საღამო გააფორმა. შაგმა ხავერდმა მუწურით მოიცვა დარბაზი. ყოველი საგანი კოტეტთან აკავშირებს, ყოველი ნივთი მოგონებად იქცევა მალე...

1928 წელი. მარჯანიშვილმა ქუთაისში ახალი თეატრის შესაქმნელად შემოიკრიბა ახალგაზრდობა. სამხატვრო აკადემიის სტუდენტმა პეტრე ოცხელმა, სახალხო სახლში გააფორმა ა. ლუნაჩარსკის „ცეცხლის გამწაღებლები“. სპექტაკლში მონაწილეობდა კოტე მარჯანიშვილის მეუღლე ელ. დონაური, რომელმაც კოტეს ოცხელის ესკიზები აჩვენა, მარჯანიშვილმა მოიწონა ისინი, მათში მხატვრის შემოქმედებითი ფანტაზია, საკუთარი ხელწერის ნიშნები შეამჩნია.

სამხატვრო აკადემიის პროფესორები შარლემანი და ლანსერე ურჩევდნენ მარჯანიშვილს დაეცადა, რათა ნიჭიერ სტუდენტს, პეტრე ოცხელს დაემთავრებინა სწავლების კურსი, მიეღო დიპლომი.

— დიპლომს მე მივიცემ — განაცხადა რეჟისორმა და ცხრაშვიტის წლის ჭაბუკი თეატრის მხატვრად დანიშნა.

კ. მარჯანიშვილს ახალი თეატრისათვის ესაჭიროებოდა თეატრის მხატვარი, რომლის ხედვა და აზროვნება სცენური განფენილობისა თუ მოცულობითი პროპორციების სწორი შემეცნებით იქნებოდა სრულყოფილი. საჭირო იყო მხატვარი, ახლის მთქმელი, ახლის მომჩანი თეატრში.

მარჯანიშვილმა თეატრში მიიწვია დავით კაკაბაძე, ელენე ახვლედიანი, პეტრე ოცხელი. ახალგაზრდა მხატვრების მისვლას თეატრში პრინციპული ხასიათი ჰქონდა, რადგან მათ ახლებურად შეეძლოთ შეეცნოთ ეპოქის სული, ალღო აეღოთ ახალი დინებისათვის.

რეჟისორი არ შემეცნა, როდესაც სპექტაკლის — „მზის დაბნელება საქართველოში“ გაფორმება დააკისრა ელენე ახვლედიანს, ძველი თბილისის ქანრული სურათების ავტორს, ხოლო დავით კაკაბაძეს — მისი მხატვრული ხედვით მოხიბლულს, „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. მხოლოდ მარჯანიშვილის ალღოს შეეძლო შეეცნო ტანმორჩილ ჭაბუკ პეტრე ოცხელში „ურიელ აკოსტას“ მხატვრული გაფორმების ავტორი. პ. ოცხელი პირველივე ნამუშევრით საზოგადოების წინაშე მოაზროვნე, დიდი ფანტაზიის მქონე ოსტატად წარსდგა, საყოველთაო აღიარება დაიმკვიდრა. „ურიელ აკოსტას“ შემდეგ შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ მარჯანიშვილის თეატრი პ. ოცხელის გარეშე, არა იმიტომ, რომ მარჯანიშვილმა აღმოაჩინა იგი და ოცხელის ხანმოკლე შემოქმედება მასთან იყო დაკავშირებული, არამედ იმიტომ, რომ მხატვრის შემოქმედება უაღრესად შერწყვა თეატრის მრწამსს, მის პრინციპს.

...მარჯანიშვილს სურს დადგას სპექტაკლი ძლიერი ნების აღამიანზე, მისი გონების ყოვლისშემძლეობაზე, ძიების, ბრძოლის, სამყაროს შეცნობის მარადიულ მისწრაფებაზე, და ამ მიზნით, ირრეგს გუცკოვის — „ურიელ აკოსტას“. მართალია პიესა მელოდრამატული ხასიათისაა, მაგრამ მარჯანიშვილი პიესის შესანიშნავ მონტაჟს აკეთებს, ტოვებს მხოლოდ აუცილებელს იმას, რაც უშუალოდ მიესხარება სპექტაკლში მთავარი აზრის მოტანას.

მარჯანიშვილს უნდოდა, რომ მაცურებელს თავიდანვე შე-

პეტრე ოცხელი—

„ურიელ აკოსტას“

მხატვარი

ლალი ცერცვაძე



ლახის ნაკადი მიიწვეს წინ. სცენის სიღრმიდან აზიდულა შავი ხავერდი. დაბალ კვარცხლბეკზე ასვენია ურნა, თეთრი, პატარა, განათებულნი ე. თადერთი სინათლის სხივით. სინათლის შუქი ცეცმა ნიღაბს. ანათებენ კოტეს თვალები, ჩაუშქრალი დიდი თვალები...

ივდითის სიკვდილის მუსიკა ისმის. ყველანი აქ არიან: აღზრდილები, მოწაფეები. აქ არის მხატვარი პეტრე ოცხელიც, მარჯანიშვილის საყვარელი მოწაფე. იგი კოტე მარჯანიშვილმა მოიყვანა თეატრში, ასწავლა სცენის ანბანი, შეაყვარა თეატ-



ვერძო პიესის დაძაბულობის ხარისხი, უშუალო კონტაქტში ყოფილიყო მომზად ამებთან, დაეჭირა ქსოვილის მიჯარე ძაფი, რომელიც სპექტაკლის მამოძრავებელ ძალად იქცევა ხოლმე. ამიტომ უარყოფს გუცვიოსეულ დასაწყისს, როდესაც ბენ-იოსაი, ივდიითის საქმრო, დე სილვასთან მიდის და მათი საუბრიდან მაცურებელი თევზს ურიელ აკოსტას ნაშრომი შესასხვ. მარჯანიშვილისათვის მთავარია მებრძოლი, მზარხონე ურიელ აკოსტა და ამიტომ სპექტაკლს იწყებს დე სილვასთან რაბინების მისვლით, რომელთაც ურიელის ნაშრომი მიაქვთ, რათა მან შეისწავლოს წიგნი და ჰზრი გამოთქვას. მარჯანიშვილმა ამით აქცეინთ მთავარი ამბავზე გადაიტანა, დაძაბა ატმოსფერო. ამის შემდეგ მაცურებელმა უნდა იხილოს ადამიანი, რომელზეც ამდენი ლაპარაკი იყო. ამისათვის მეორე მოქმედების მეორე სურათი, ივდიითისა და ურიელის შეხვედრის სცენა ბაღში, რეჟისორს გადმოაქვს პირველი მოქმედების მეორე სურათად. მაცურებელი პოეტურ გარემოში ხვდება ურიელს იმ ადამიანთან ერთად, რომელიც შემდგომში ყოფილგვარი წინადადებას მიუხედავად, მის გვერდით იქნება. მარჯანიშვილს სურდა, რომ ურიელი ივდიითის თვალით დაენახებინა მაცურებლისათვის.

ამის შემდეგ ხდება ავტორისეული პირველი მოქმედების პირველი სურათის გადატანა მოქმედების მესამე სურათად, ზოგიერთი ცვლილებებით. ამით მთავრდება პირველი მოქმედება.

მეორე მოქმედებას მარჯანიშვილი იწყებს მანასეს სასახლეში, სადაც წვეულებაზე მამის ნებართვის გარეშე ივდიითმა ურიელი მიიწვია. მეჯლისზე უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი. აქ არის დე სანტოსიც, რომელსაც ურიელს აიძულოს ურიელი საჯაროდ უარყოს თავისი ნაშრომი. რეჟისორმა იცის, რომ ამ სურათში ივდიითი უნდა დაუპირისპირდეს საზოგადოებას და მასში ამ პროტესტის ჩასახვის თანდათანობით ზრდას გვიჩვენებს.

რეჟისორის ინტერპრეტაციით დე სილვა, გუცვიოსეულ გმირთან შედარებით, უფრო ნათელი პიროვნებაა სპექტაკლში, მარჯანიშვილს სწამს, რომ მთავრონე ადამიანს შეუძლია გაიგოს ჭეშმარიტება, მიუხედავად იმისა, აღიარებს თუ არა.

დელასთან საუბრის, სინაგოგის, ივდიითის ქორწილისა და სიკვდილის სცენებს რეჟისორი ნაწილობრივ კვეცავს, სტუგებს მხოლოდ აუცილებელს, რათა ყოველი წინადადება ემსახურებოდეს ივდიითის ამოკითხვას, რათა მაცურებელი ჩაწვედეს სპექტაკლის აზრს, — არ არსებობს ძალა, რომელიც შეაჩერებს ადამიანის აზროვნებას. „ვერა რა ძალა ვერ სძლევს ჭეშმარიტების გამარჯვებას“.

პიესის ამგვარი ცვლილების შემდეგ შეიქმნა ნაწარმოები, რომელიც სჭირდებოდა ახალ საბჭოთა თეატრს და რომელიც ალელელებს ახალ მაცურებელს.

მარჯანიშვილისეული ინტერპრეტაცია მიიღო პ. ოცხელმა გასაცნობად. სპექტაკლის წარმატებისათვის აუცილებელი პირობაა, რომ რეჟისორმა და მხატვარმა ერთნაირად დაინახონ მოვლენა, ერთი გასაღები მოძებნონ სპექტაკლის გასასწავლად. მხატვარი, დაეუფლა რა ტექსტის პარტატურას, ფეხდაფეხ გააკყვა დიდ ხელოვანს. გუცვიოს დაკონკრეტებული აქვს დრო

და ადგილი, მარჯანიშვილი უარყოფს რემარკას — ეს ამბავი შეიძლება მოხდეს ყველგან, სადაც არსებობს ადამიანი, რომელიც აზროვნებს, იბრძვის, უყვარს, ამიტომ მხატვარიც უარყოფს ძველი სახალისი მარმარილის მასიურ სვეტებს და მიჩნეურობებულ თაღებს და სპექტაკლის გადასაწყვეტად, პირობით დეკორაციებს ირჩევს. მაცურებელმა ფრდის ახლისათვის უნდა შეიგრძნოს, შეიყვაროს ურიელი. ამ განწყობისათვის უპირველესად საჭირო იყო სპექტაკლისათვის ატმოსფერის შექმნა.

კულიების გასწვრივ მაღალ კიბეებს შავი ხვედრის კედელი ასდევს, რომელიც უკანასკნელ საფეხურთან კუთხის ქინისა და ფარავს სცენის დანარჩენ ნაწილს. კიბის დასასრულს ავანსცენაზე დგას უზარმაზარი შავი მაგიდა, შანდალში დაღვენთილი სანთლი — ერთადერთი ნათელი წერტილი. ასე გვიწოდ და მაღალ გარემოს სთავაზობს მხატვარი რეჟისორს დე სილვას სამუშაო ოთახისათვის. აქ გამოყენებული რამდენიმე დეტალი უაღრესად ფუნქციური და ქმედითია. სურათის მთლიან კომპოზიციას ამოაყრებენ რაბინები, რომელთაც ურიელის ნაშრომი მოაქვთ. უზარმაზარი შავი წიგნი არ ვარდები დასპროპორციავს ოთახის სიმაღლის განუსაზღვრელობასა და ვეებერთელა მაგნიდასთან, ამავე დროს ყურადღების გამახვილებასა და აქცენტისათვის არის აუცილებელი. მაცურებელმა დაძაბულობა იგრძობ, იგი შეიცნო ფერით, ძუნწი შტრიხებით, სიტყვებით, შემოთვება ამოკითხვა დაფიქრებელი ბრძენის სახეზე. მაგრამ მაღელ სინელებზე მთავდა საბედისწერი ოთახი. მზიარულმა მუსიკამ ყოველზე დავეწყებას მისცა.

პიესის კომპაქტურობა ოცხელისაგან დასვეწილ, ლაკონურ ფორმებს მოითხოვდა. მხატვრის ხელწერაშიც რაც შეიძლება თვალნათელი უნდა ყოფილიყო პიესის ზარი. მასაც თავისი ხელოვნებით უნდა ეთქვა სიტყვა ძლიერი, შთამაგონებელი, ღირსეული ჩამდგარიც სპექტაკლის შემქმნელ ოსტატთა შორის.

სპექტაკლის გაფორმების პრინციპი უაღრესად ლაკონური, ძუნწი და სახიერი. სცენაზე განლაგებული ნივთები მიგვანიშნებენ გარემოზე და ამავე დროს აზრობრივი დატვირთვაც აქვთ. კიბე მხატვრის მიერ თითქმის ყოველ სურათშია გამოყენებული, სხვადასხვა მოქმედებაში სხვადასხვადავან ფუნქციას ასრულებს. მეორე სურათში კიბის პატარა მოვადნი, რამდენიმე საფეხურიით, ივდიითის ბაღში გასასვლელ ტერასას წარმოადგენს. ურიელი ივდიითთან მოდის, მაცურებელი პირველად აქ ხვდება მათ, მათი გრძობების მოწვევს ხდება. მთელი სურათის განსავლობაში მოქმედება უშუალოდ აქ კიბეზე მიმდინარეობს. ოცხელი ისწრაფვის არა უბრალოდ შექმნას მსახიობებისათვის სამოქმედო გარემო, არამედ განწყობილებისა და დეკორაციული ელემენტების საშუალებით გადმოსცეს ნაწარმოების თემა. მხატვარმა იცის, რომ ეს ერთადერთი სცენაა, სადაც მათი თემატარული წინააღმდეგობის გარემოში მიმდინარეობს. აქედან იწყება მათი ტრაგედია, ამიტომ სპექტაკლის ფერთა მუქ პარმონიაში იჭრება ახალი ფერი — „თითქოს-და მზე მიიცვალა და თვალბრიათ“. ჩამავალი მზის ფერი, ნარიჯის ფერი სპექტაკლის მინორულ გამას აკვებს.

შავი, ნაცრისფერი, ყვითელი ფერები გმირთა განწყობილებ-



ბას ლეიტენანტი გასდევს. შავი — მწუხრის ფერია, ნაცრის-ფერი — ერთფეროვნების, გამოუვალის, ყვეთილი — განწმირების. ყოველივე ეს უაღრესად ეხმარება პიესის აზრს, სულსა და განწყობილებას. ჯერ კიდევ იტალიელ ფერმწერებთან გვხვდება ნარიჩის ფერის შეფარდება შავთან, და უმეტესად ეს ერთი შეხედვით ნათელი ფერი შავთან კონტრასტში აღქმება, როგორც მწუხრის ფერი. ამიტომ გასაგები ხდება მხატვრის მიერ ყვეთილისაგან გარდამავალი ნარიჩის ფერის სიყვარულის თემად არჩევა.

სპექტაკლში ნარიჩის მათი თითქმის არ სტოვებს სცენას, იგი იჭრება იქ, სადაც ფატი სიყვარული ყველაზე ნათელია, ყველაზე მაღალი, ყველაფერზე ძლიერი.

თითქმის ყველა სპექტაკლის გაფორმებაში არის ისეთი დეტალი, რომელიც აზრობრივ დატვირთვას ატარებს. ადგილის შერჩევას, მოწინააღმდეგე ბანაკების განლაგებას მინიშნულოვანი ადგილი ენიჭება სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტაში.

ოცხელთან ეს დეტალი სახიერად იჩენს თავს. ორ ნაწილად გაყოფილი სცენა, დაიპირისპირებული ბანაკების არსებობაზე მივითითებს. მეორე მოქმედებაში, როდესაც ურიელი და ივლითი თვით აღმოჩნდება მოწინააღმდეგეთა ბანაკში, მხატვართან ეს ზღვარი თითქმის იკარგება, მაგრამ აქ უკვე რეჟისორი აგრძელებს საჭირო ხაზს და ზღვარი მიზანსწეულ განლაგებაში იჩენს თავს. ამავე დროს წინა სურათებში ხელოვნურად დავიწროებული სცენა მეორე მოქმედებაში, უკვე მთელი მოცულობით წარმოვლდება. სცენა ნახევრად გაყოფილია ყვითელი კიბებით, მის გასწვრივ რამდენიმე ნახევრად ყვითელი და ნახევრად ნაყრისფერი სვეტებია. სცენის კუთხეში რამასთან დაგას შავი თიხსუთხედი. უაღრესად განტვირთულ სცენაზე ეს რამდენიმე, თავისთავად მოცულობითი დეტალიც, ფერის, სინათლისა და რამდენიმე ძუნწი ხაზის საშუალებით ღებულებს ბრწყინვალე დარბაზის სახეს. აქ ჩანს მხატვრის მიერ პერსპექტივის კანონების ღრმა ცოდნა.

მოწყველი სტუმრები ცხკვით ჩამოდიან კიბეებზე. ბიბლიური წყევლის ზემოქმედების სიძლიერემ გაფანტა მეჯლისის მხიარულება. დე სანტოსის ყოველი ფრაზის დამთავრებისას კიბის თითო საფეხურით ინაცვლებს ქვევით. ურიელს ყველა ჩამოცილდა. თავჩაქინდრულნი, წელში მოხრილი კოლონების გასწვრივ დგანან და თითქოს რაკალს კრავებ მათ პირდაპირ განმარტობით მდგარი ურიელის გარშემო. სულ მარტო დარჩა ურიელი, სახასლის სვეტი იგულა მახლობლად. ცივ მარმარილოს ვერ გაუძლო, წინ წამოვიდა. მასა გუგუნით მიიწვივს მისკენ. წყველი საბოლოოა გადააცილა. ურიელმა ხელთ სივრცე მოხაზა და განმარტოვდა. სუსტი წამოძახილის სიმტკიცემ რაბინიც შეაერთო. „სტუეი, რაბინო!“ — სიტყვა ივლითმა და ურიელს გვერდით დაუდგა. წითელი შუქის ჭკამბა დე სანტოსი თავისი წითელი წვერით, ჯალათის სახედ აქცია, ყვეთილი სვეტები კი სიყვარულის ფერად, ნარიჩისფერად გარდაიქმნა. თავზარდაცემული სტუმრები სულმოუთქმელად გაბრინდნენ, ივლითი თითქმის მიჰყვებოდა მათ, მაგრამ უცებ კიბის თავზე შემოიბრუნებდა ურიელისაკენ ხელგაწაწდილი და წარმოთქვა: „ახლა ჩემი ხარ, ჩემი, ურიელ! წმინდა სიმატილით მე შენი თავი მტერს გამოგვაცე!“ ივლითის ზურგიდან წამო-

სული თეთრი სინათლის სხივი შარავანდედად ეფინებოდა მისაკენ მიმავალ ურიელს. მხატვრის ჩანაფიქრი უაღრესად ფუნქციურია და მასობრივებს უშავდება ეხმარება სწორი განწყობილების შექმნაში, ხოლო კიბე ყოველ წუთს მოქმედებაში ჩართული და სურათის მთლიანობაში იკითხება.

დე სანტოსისა და სტუმართა უაღრესად პლასტიკური მოძრაობები საოცრად ერწყმის მხატვრის ჩანაფიქრს, სცენის მთლიან კომპონიციას, სინათლისა და ჩრდილების დახმარებით პირობითი კონსტრუქციების სკულპტურულობას აღწევენ.

შემდეგ სურათში უფრო ნათლად იჩნება სკულპტურული ელემენტი — უნდაური ფორმის სავარძელი. მხატვარი არ ერიდება მოცულობითი პროპორციების დარღვევას, უხარმარა სავარძელთან კიბის რამდენიმე პატარა საფეხურების შეფარდებას.

ამ სავარძელში ჯდება ურიელის უსინათლო დედა. მის, ირგვლივ განლაგებული ძმები და ივლითი ხელგებავილი ევედრებიან ურიელს უარყოს თავისი შეხედულებები. ხელების მოძრაობას თან ჰყვება სამოსის რჩევა, რაც უდიდეს სულიერ დაძაბულობად აღიქმება. ურიელი მიდის სინაგოგაში, სცენაზე ივლითი რჩება. მარჯანიშვილს „ივლითი მიჰყავს სკამთან, აიყვანს მასზე, ანიშნებს საბრძოლედ მწერა მიაყაროს ქუჩაში მიმავალ ურიელს. რეჟისორი უკვე თვითონაც თამაშობს ივლითთან ერთად, აი მან ასწია ხელი და გაიწვირა საბრძოლესაკენ — ურიელისაკენ, შემდეგ მოძრაობა და ივლითის ტანი მთელი ძალით მიმართულია ურიელისაკენ. „აი ის შედგა, იგი ყოვანობის სათიყვე წყავა!“ — ამას ლაპარაკობს ივლითი და მარჯანიშვილმა მისი ტანი უკვე გადმოხიზა უკან, ხელი მოედუნა, ნახევრად ასწია ზევით, ივლითის მთელი სახე, სხეული, გამოსხივს უდიდეს სულიერ მველვარებას, მოლოდინს. აი შეკვივლა ივლითმა უკანასკნელი სიტყვები: „იგი შევიდა სინაგოგაში...“ და ივლითის ტანი მოშველებული, განაღებურებული დაიშო, გადაცივდა სკამის ხარისხზე.

აქ ძნელი გასარკვევი იყო. მარჯანიშვილი რას უყენებდა, ან როგორ ეხმარებოდა ვერიკო ანაფორიძეს, რადგან ორივე თამაშობდა ერთად — პარალელურად¹.

„სავარძელი, რომელშიც მასობით ქალი ჯდება, ერთი შეხედვით უბრალო სკამია. შეიძლება ითქვას, რაღაც საოცარიც, აზფორი გამარტულებული, მაგრამ სცენაზე მასობის საშუალებას აძლევს მოქმედ პირთა შორის დაიკავოს ისეთი ადგილი და ზოგა, რაც უმიხილად შეუძლებელი იქნებოდა. მე არ ვიცი ეს ხელოვნება განზრახ გააკეთა თუ შემთხვევით, მაგრამ საუცხოოა... ჩემში არ აღიძრა მამუზარა კითხვები: რას ნიშნავს ეს, ეს კონსტრუქცია რისთვის არის გაკეთებული? ასეთი კითხვები სხვა შემთხვევაში ხომ ხშირად იხადება. მე გმინი, რომ ეს გარემოება აისხნება მაღალმხატვრული გამიზნებით, ხასიათებისა და იდეათა ბრძოლაში, და ამ გამიზნით გადწინილია ანა მარტო მთელი წარმოდგენა, არამედ ყოველი კითხვა რატომ? და რისთვის?“²

¹ უს. ჩხიძე, კობე მარჯანიშვილი პედაგოგი და ხელმძღვანელი. კობე მარჯანიშვილი — კბეული. ხელოვნება 1961 წ. გვ. 98.

² მ. მარტოვი-ხელოვნების მეცნიერებათა აკადემიის სახიშო სტუმარზე წარმოქმნილი სიტყვა. 5 მაისი 1930 წელს მოსკოვი. ინახება სახ. თეატრის მუზეუმში.

შეიძლება კიდევ დაიბადოს კიხვა — რატომ? მაგრამ მის გააზრებას ვერ ასწრებს, უმალ ხედავ მის გამართლებას.

ურიელიის დაკითხვის სცენას მარჯანიშვილმა პრელუდით წარმოდგინა რამდენიმე წუთიანი სურათი. კედელი ექვსკიმიანი ვარსკვლავით მიგვანიშნებდა სინაგოგის ექსტერიერზე. მის წინ თავი მოყვარათ რელიგიური ფანატიზმით შეპყრობილ ისრაელთა და ურიელზე ბჭობდნენ. სცენის ტრიალი, სინათლის თამაში იკვეთებოდა მათ საოცარ მოძრაობებსა და სახეებზე, ამ სასტიკ ბრბოს უნდა ჩავარდნოდა ხელში ურიელი...

სინაგოგის ნაწიისფერი კედელი, კუთხეში სამლოცველო კარის მუქი ნაწილი თანდათანობით გადადის ღია ფერში და სწორედ აქ არიან განლაგებულნი რაბინები, რომლებიც თავიანთი წამოსასხამებით ფარავენ კარის თეთრად შეფერილ ნაწილს, თითქოს რაზავენ ყველა გასაავად გზას. ურიელიის თეთრი წამოსასხამი ერთადერთი ნათელი ღაქაა მუქ ერთფეროვნებაში.

მხატვარს სურს ერთ სტილიშე გადაწყვიტოს არა მარტო აპექტაკლის დეკორაციები, არამედ მსახიობთა კოსტუმებიც. სპექტაკლის მსვლელობაში ხშირია ისეთი შემთხვევა, როცა სცენის მილიან კომპოზიციას ორგანულად ერწყმის კოსტუმები თავისის ფორმითა და ფერით. მოქმედ პირთა სამოსი ერთის მხრივ დამოუკიდებელ მოცულობით ელემენტად თამაშდება, მეორეს მხრივ ხაზს უსვამს ამ ადამიანთა მდგომარეობას — მათ ტვირთად კიდევ სხვა რამ აწვეთ: რელიგია, ფანატიზმი. დეკორაციასთან კოსტუმების დომინირებული ფერი ავსებს სურათის მთლიანობას.

ოცნეს სანტიტერსოდ აქვს გააზრებული კოსტუმები. გოჭირებულ სწორ საყვლის მხატვარი მართუთხლები მოყვანილობის საყვლოთი ცვლის, რის გამოძახისაც ვპოულობთ როგორც სცენაზე რამდენიმე ადგილას დადგმული კუბების ფორმებში, ისევე იდეთის თავსამაგაულში.

„ურიელ აკოსტა“ თითქოს ერთი ამოსუნთქვით შეიქმნა, ისე ორგანულად შეერწყა ერთმანეთს რეჟისორი, მხატვარი, მსახიობი, კომპოზიტორი.

მხატვრის დაუშვებელი ფანტაზია, გამომონებლობის დიდი უნარი ჩანდა ყოველ წერტილში. შემოქმედმა შესალო შეიქმნა ისეთი სცენური გარემო, რომელიც ხელს უწყობდა მსახიობს და გაფორმების ბრწყინვალეების მიუხედავად არ ეცემოდით თვალში.

სახე სარკვეო ადამიანის სულისა, ნახეთ მისი თვალები, ისეთივე ცეცხლოვანი, ღრმა და აზრიანი, როგორც მისი შემოქმედება.

სახელი მისი შემინახა წლებმა. შემოქმედმა ღრისი გამოცდას გაუძლო... მისი დეკორაციები, გარდა მკაფიო თეატრალობისა, დამოუკიდებელი მაღალმხატვრული ქმნილებებია.

ბრწყინვალე გრაფიკა, სახიერი ფერწერა, ოსტატობა, თანადროულთა მნახვევის მესსიერებაში ღრმად აღბეჭდება. მეორედ დაიბადა... და მარად დარჩა ოცდაათი წლისი. თავისი თაობის ამბოხებული სულის მატარებელი, ჩვენი დღეების თანამოაზრე.

უცხოეთის პრესა ქართული მუსიკისმცოდნის ნაშრომზე

მუსიკისმცოდნე არჩილ მშველიძის წიგნმა „ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები“, რომელიც მოსკოვის სახელმწიფო მუსიკალურმა გამოცემლობამ გამოსცა, მკითხველთა და სპეციალისტთა მაღალი შეფასება დაიმსახურა როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ. საქმის ღრმა ცოდნით დაწერილ ისტორიულ-მეცნიერულ გამოკვლევასა და მდიდარ კომენტარებთან ერთად, მასში შეტანილია დ. არაუშვილის, იპოლიტოვ-ივანოვის, ი. კარგარეთელის და სხვათა მიერ შეტარებული ცალმხიანი და მრავალმხიანი ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები.

ამას წინათ ავტორმა ინგლისიდან მიიღო ცნობილი გერმანელი მუსიკისმცოდნე ერიხ შტოკმანის რეცენზია, რომელიც გამოქვეყნებულია უფრო ადრეულ ოფ. ზ. ინტენსივულ ფოკ მიუზიკ კაუნსილ-ის მე-15 ტომში. ეს არის „საერთაშორისო ხალხური მუსიკის საბჭოს უფროსი“. გამოცემის რედაქტორი, ინგლისში. რეცენზიაში ნათქვამია:

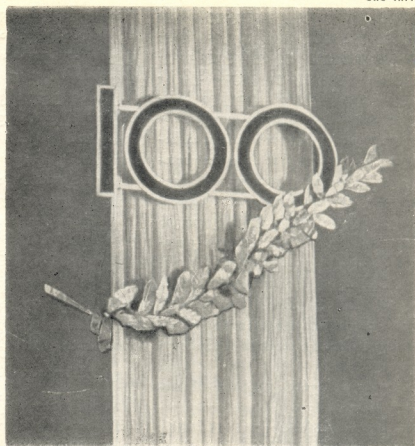
„ეს კრებული ეტება საქართველოს ქალაქურ ხალხურ სიმღერებს, საკითხს, რომელსაც ფოლკლორისტულ კვლევა-ძიებაში ცოტა უ-

რადლება აქვს დათმობილი. მასში შეტანილია 125 ცალმხიანი და მრავალმხიანი, საუფლო სიმღერა. ტრანსკრიბირებული უმოაზრესად ძველი გამოცემებიდან არის ამოღებული (იპოლიტოვ-ივანოვი, არაუშვილი, ლახი და ა. შ.), მაგრამ დამატებული აქვს რამდენიმე ახლად შეტრებილი მასალაც. ამგვარად, კრებული გვაძლევს პროფილს იმ მუსიკისა, რომელიც დღემდე ცოცხლობს ქართულ ქალაქებში. ტექსტები უმოაზრესად დეტალადაა, ფოლკლორულ სტილიში. მელოდიები ნაკლებად განიჩრევიან სტილისტური ნიშნითებებით. მგავსად სხვა კვებებისა, საქართველოს ქალაქები უხვად გვაპარაგებენ სიმღერებით, რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ტიპობრივად და წარმოშობითაც...“

კრებულს წამდვარებული აქვს გამოცემულ-რედატორის ნარკვევი, რომელშიც ავტორი ცდილობს ნათელი მომჭინოს ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის წარმოშობასა და განვითარებას. დამატებაში, მეოთხედის ნახევ მეტად სასარგებლო შენიშვნებს უოველ სიმღერაზე. კრებულის გამოსვლა მისასალმებელია, რადგან იგი უფროსად გავცნობს დღემდე სათანადოდ შეუსწავლელ სფეროს“.

ღრმა პატივისცემით აღნიშნა სა-
ზოგადოებრივად საქართველოში
ქართული პროფესიული მუსიკის
ერთ-ერთი ფუძემდებლის, ცნობი-
ლი კომპოზიტორის მელიტონ ანტონ-
ნის ძე ბალანჩივაძის დაბადებიდან
100 წლის საიუბილეო თარიღი.

მელიტონ ბალანჩივაძის ოპერა
„დარეჯან ცხიერი“, რომანსები
„შენ გეტრფი მარად“, „როდესაც
გიცქერ“, „ნანა შვილო“ და სხვანი
დღესაც სარგებლობენ ფართო პო-
პულარობით და ხიზლავენ მსმენე-
ლებს მელოდიურობით, ნათელი გან-
წყობილებით, პოეტურობითა და
უშუალობით.



მადლიერი შთამომავლობა აღნიშნავს

მელიტონ ბალანჩივაძის დაბადების 100 წლისთავი

საიუბილეო საღამო თბილისის ზ. ფალაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახ. აკადემიურ თეატრში. საღამოს პრეზიდიუმი



რისკი-კორსაკოვის მოწაფემ, რუსული რევოლუციური მუსიკის მადლიან ტრადიციებზე აღზრდილმა, მელიტონ ბალანჩივაძემ თავის შემოქმედებაში გამოიყენა ქართული ხალხური პანგის მდიდარი კოლორისტული შესაძლებლობანი. ასეთია საუკეთესო ეპიზოდები მისი პატრიოტული ოპერიდან „დარეჯან ცბიერი“ — გოჩას არია, ცირას „ნანა“, დარეჯანის კავატინა, მეფე გიორგის არია, რომლებიც მტკიცედ დამკვიდრდა ქართველ ვოკალისტთა რეპერტუარში. თვით პერსონაჟებიც კი ამ ოპერაში ხალხური წარმოშობის არიან და ეს პირველ რიგში ეხება სასახლის მასხარას თავისი ცნობილი კუპლეტებით.

მელიტონ ბალანჩივაძისადმი მიძღვნილ საზეიმო დღეებს ფართოდ გამოეხმაურა საქართველოს პრესა. კომპოზიტორთა კავშირმა ბალანჩივაძის მშობლიურ ქალაქ ქუთაისში

მოაწყო საღამო-კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს რესპუბლიკის საუკეთესო საშემსრულებლო ძალებმა. მეორე დღეს თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა დიდი საზეიმო სხდომა. საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა კომპოზიტორთა კავშირის პირველმა მოადგილემ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა კომპოზიტორმა დავით თორაძემ.

მელიტონ ბალანჩივაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ მოხსენებით გამოვიდა მუსიკისმცოდნე პროფესორი პავლე ხუჭუა. მოგონებებით და სიტყვებით გამოვიდნენ ქალაქ ქუთაისის საზოგადოების სახელით ხელოვნებათმცოდნე ვ. ქუთათელაძე, კომპოზიტორი ა. ჩიმაკაძე, ლენინგრადის კონსერვატორიის პროფესორი მ. დრუსკინი, რესპუბ-

ლიკის სახალხო არტისტი დ. მჭედლიძე, ბაქოელი მუსიკისმცოდნე ხ. მელიქოვი, IV მუსიკალური სასწავლებლის დირექტორი ქ. ჯიქია, პოეტი ი. ნონეშვილი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ბ. კრავეიშვილი და ბოლოს იუბილარის შვილი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი კომპოზიტორი ა. მ. ბალანჩივაძე.

საღამოზე გამოქვეყნებულ იქნა გადაწყვეტილება, რომლის თანახმადაც თბილისის IV მუსიკალურ სასწავლებელს მიენიჭა მელიტონ ბალანჩივაძის სახელი. საღამოს დასასრულს წარმოდგენილ იქნა მელიტონ ბალანჩივაძის ოპერა „დარეჯან ცბიერი“.

თბილისის საქალაქო საბჭოს დადგენილებით საზეიმო ვითარებაში დაიდაგ მემორიალური დაფა იმ სახლის კედელზე, სადაც ცხოვრობდა მ. ა. ბალანჩივაძე.

საიუბილეო საღამოს ხსნის კომპოზიტორი დ. თორაძე



ს იტყვას რომ ყველაფერის თქმა შეეძლოს, სიმღერას სათქმელი აღარაფერი დარჩებოდა.

მელიტონ ბალანჩივაძეს კი სათქმელი ბევრი აწუხებდა, — ერის წუხილი, ხალხის სევდა, მშობლიური ენის დევნა, და სწორედ ამან აამეტყველა მისი მეორე ენაც, — სიმღერა.

მელიტონ ბალანჩივაძის მუსიკალური შემოქმედების კამერტონს სევდა-სიხარული წარმოადგენდა. როგორც ქართველს — მას მუდამ თან სდევდა ისტორიულად ნარკუნები სევდა და, როგორც შემოქმედს — იმერული ფაფანაკივით მუდამ მხარზე მოგდებული სიხარული.

ასე განვლო მან თავისი ახალგაზრდობა, ასევე მიეყრდნო იგი სიბერის კედელს.

სიბერეში კი უკვე ბედნიერი იყო, რადგან მისი ხალხის ენა და სიმღერა თავისუფლად ქედრდა, მაგრამ სევდა მაინც არა შორდებოდა.

რატომ?!

იმიტომ, რომ იგი ბედნიერი მამაც იყო და არც თუ ბედნიერიც: იგი მამაა ანდრია ბალანჩივაძისა, ვინც საფუძველი ჩაუყარა ქართულ საბალეტო მუსიკას, და მამაა ჯორჯ ბალანჩინისაც, ვინც სათავე დაუდო ამერიკულ ბალეტს. ამით ბალანჩივაძეებმაც დაამტკიცეს, რომ დიდი ერების კულტურას პატარა ერებიც ამდიდრებენ.

მელიტონი მამა იყო ორი დიდი ნიჭის, მაგრამ ორივეს ერთად გირა ხედავდა, ორთავეს ერთად ვერ უაღიერსებდა. განა არ არის ეს ყველაზე დიდი სევდა, ყველაზე ბედნიერი მამისთვისაც კი?...

ასეთი სევდა-სიხარულით დაიწყო და დაამთავრა თავისი ცხოვრება მელიტონ ბალანჩივაძემ.

მაგრამ, როცა ქუთათურებმა და თბილისელებმა თავი დახარეს ქუთაისის პანთეონში, ყველა მაღლიერებით დაჟყურებდა იმ წმიდა მიწას, რომელსაც შარშან, გვიან შემოდგომაზე, მამის საფლავთან სხვადასხვა გზებით მოსული და დიდი დავკიანებით შეხვედრილი ორი დაპოქილი შვილის ცრემლის ნაპკურებიც ემჩნეოდა. მე მგონია, — ეს იყო ყველაზე ბედნიერი წუთი სრულ ბედნიერებას მოკლებული მამისათვის.

და თუ გვინდა, საკუთარი მამები არსოდეს აღარ და-



მელიტონ ბალანჩივაძე

ვადარდიანთო, შვილებმა ერთმანეთს უნდა ვუთხრათ: ძმებო და დებო, — ნურადროს ნუ დავიფანტებით, გზაჯვარედინებზე ნუ გავიყრებით, ვიყოთ ერთად, დავეხმაროთ ერთმანეთს, ვიშრომოთ ხალხისთვის, ვიზრუნოთ სამშობლოსათვის, გავიზარდოთ და დავზარდოთ ახალი ეპოქის ძლიერი შვილები, და მაშინ ჩვენს აწმყო-მომავალს სევდა ვეღარ მიეკარება, მაშინ სიხარულის მომტანი დრო და ჟამი მელიტონის სახელსაც უკვდავად შეგვიწახვავს.

ოთარ შაბაძე



მელიტონ ბალახივაძის შვილები: ანდრია, თამარი და გიორგი. სურათი გადაღებულია პეტერბურგში 1915 წელს. ქვეყნდება პირველად.



ფინეთი. სადგური ნათიკა. ნავით სეირნობენ მელიტონ ბალახივაძე და მისი მეგობრები, მარცხნიდან შესამე—მ. ბალახივაძე. სურათი გადაღებულია 1913 წ. ქვეყნდება პირველად.

ფოტორეპროდუქციები
დ. სამხარაძისა

სახელი დაიდა სახალხო მიზნის განსახორციელებლად. მთელს საბჭოთა ხალხს, მსატრეულ ინტელიგენციას ახალი შთაბრძნებით აღავსებს პარტიის პროგრამა, რომელშიც თვალნათლივ არის დამტკიცებული, რომ ჩვენი დროის თაობა აუცილებლად იცხოვრებს გამარჯვებულ კომუნისტურში. ეს რწმენა გეზის მიმცემ ვარსკვლავად უნათებს ყველას, ვინც შრომაში ხელნაწილი გამარჯვების საწინდარს ხელდასხმავს მერმისისათვის ბრძოლაში აწმყოშიც სისარულს პოულობს.

გრანდიოზული ამოცანები დაუსახა პარტიამ ხელოვნების მოღვაწეებს. მათ შორის ის ამოცანაც, რომ ხელოვნება უნდა იქცეს ხალხთა მეგობრობის მედრომე, ყველაზე ჰუმანური და ჯანსაღი გრძნობების დამწერავად. ჩვენი ქვეყანა, დაიდა სოციალისტური სამშობლო იმიტაც არის ძლიერი და სადიდებელი, რომ იგი მშრომელი ხალხის ერთობლივი მიზნის გულად და გონებად იქცა. მთოფილოში არ არის სხვა ისეთი ქვეყანა, სადაც ადამიანს შეეძლოს ასეთის ძალით ეზრუნოს საკუთარი და სხვა ხალხების სიკეთის სამყაროებლად, როგორც ამას ვხედავთ საბჭოთა კავშირში, სოციალისტურ სახელმწიფოში. ხალხთა მეგობრობა და ძმობა, — აი რა უღვეს საფუძვლად სოციალისტურ ურთიერთობაზე დაფუძნებულ საბჭოთა სახელმწიფოს, რომლის წყალობით მუდამ უღვევი იქნება ჩვენი სამშობლოს სულიერი და მატერიალური ძლიერება. ამ ლენინურ მოთხოვნას მტკიცედ ატარებს ცხოვრებაში საბჭოთა ხელოვნება, საქართველოს ხელოვნების მუშაკებიც, რომლებიც ხალხთა ძმობის იდეის თანმიმდევრული გამტარებლები იყვნენ და არიან.

ჯერ კიდევ პროლეტარული რევოლუციის გარიტრავზე საქართველოში ანთებული რევოლუციური სანთელი სხვადასხვა ეროვნებათა შორის ნდობისა და ძმობის სიცივით ანათებდა, რომლის კავშირშია ლენინის ცხოველყოფილ გულსაც აქმევიანა, — საქართველოში ინტერნაციონალური ძმობის იდეა მოსაწონ სიმალღებე დასო. ამ ინტერნაციონალურმა გრძნობამ განაზამ ქართველი და სომეხი, აზერბაიჯანელი და რუსი, აფხაზი და სოი, ბერძენი და ებრაელი, მრავალი ეროვნების მრავალი წარმომადგენელი, რომლებიც მარქსიზმ-ლენინიზმის დროშის ქვეშ შეიმკრებილინი, პროლეტარული რევოლუციის გზაზე დამოჯანი, ერთ დიდ ინტერნაციონალურ სახელმწიფოდ კრავდნენ ჩვეს ქვეყანას და კიდევ უფრო ამაღლებდნენ ყოველი ერის, დიდი და პატარა ხალხების ეროვნულ თვითმყოფლობას.

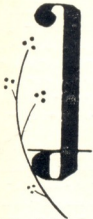
ამ ინტერნაციონალურ გზაზე იდგა საბჭოთა საქართველო და დგას დღესაც. თავისი არსებობის სანაქებო ისტორიაში საბჭოთა საქართველოს ხალხები მუდამ იცავდნენ ლენინური ეროვნული პოლიტიკის იმ პროლეტარულ ინტერნაციონალიზმს, ურომლისდაც შეუძლებელი გახდებოდა სოციალისტური საზოგადოების გამარჯვება. მარქსიზმ-ლენინიზმის პროლოტარული ინტერნაციონალიზმისათვის ერთგულმბა თავის წარმმართველ თროშად აქცია საბჭოთა საქართველომ და ეს ნათლად გამოჟონდა ქართველი ხალხის სულიერი ცხოვრებაშიც. საბჭოთა საქართველოს ხოლოვნება, თიატრი, მუსიკა, ქორეოგრაფია, კინო, პრესა, გაომმეგობობა, მწერლობა. რადიო და ტელევიზია, — ადამიანზეზე მხატვრული ზემოქმედების, იდეოლოგიის ყველა ეს მნიშვნელოვანი დარგი, მიზნასადასახულად ატარებს ხალხთა ძმობისა და ინტერნაციონალური მეგობრობის მაღალ ლენინურ მოთხოვნას. ამის ნათელი მაგალითია თუნდც ის, რომ საბჭოთა საქართველოში ერთობლივად იფურქქნება ქართული, რუსული, სომხური, აფხაზური და ოსური თეატრალური ხელოვნება. გრიბოედოვის სახელობის რუსული დრამის თეატრი სულიერი კულტურის ძლიერი კერაა, რომლის განვითარება მტკიცედ არის გაპირობებული ქართველი ხალხის მხარდაჭერით. გრიბოედოვის სახელობის თეატრი იქცა რუსული დრამატურგიის შემოქმანად საქართველოში და ქართული დრამატურგიული ლიტერატურის გამტარ

ხალხთა ძმობის

მედაგებელი

საგოური

ხელოვნებისათვის



ხოლოდ ხანგვარი წელი გავიდა იმ ღირსშესანიშნავი დღიდან, როცა მოსკოვში იზინისსის პლენუმის მაღალი ტრიბუნიდან განსმა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის მოწოდება ხელოვნებისა და ცხოვრების ცხოველყოფილ კავშირის კიდევ უფრო განსამტკიცებლად პარტიისა და კულტურის ფრონტის მოღვაწეებმა მიართველად ილაპარაკეს ხელოვნების მარგანიზებელ როლზე მასების კომუნისტური აღზრდის საქმეში, მგზნებარედ მოუწოდეს თეატრისა და კინოს სახეითი ხელოვნებისა და მუსიკის, ლიტერატურისა და პრესის აველა მუშაკს ფართოდ ჩაებან გავლილ კომუნისტურ მშენებლობაში სოციალისტური საზოგადოების შემოქმედ ადამიანის სულიერი და ფიზიკური სრულყოფისათვის.

განვლილი დრო ბევრი კარგისა და ახლის მომტანი გამოდგა. საქართველოს ხელოვნების მოღვაწეებმა ცოტა როდ გააკეთეს იმისათვის, რომ საკუთარი შემოქმედებით უფრო მეტად აღანთონ ისინი, ვინც ყველაფერს აკეთებს პარტიის მიერ და-

ნად რუსულ სცენაზე. აქ, ამ თეატრში რუსებთან ერთად მოღვაწეობენ ქართველებიც, რომელთა ძმობამ და ერთობლიობამ უფრო ახლოდღობა გახადა ხელოვნება ფართო მაცურებისათვის. საქართველოს სახელმწიფო ორგანიზაციები არაფერს არ ზოგავენ იმისათვის, რომ კიდევ უფრო უკეთესი შემოქმედებით პირობები შექმნას რუსულ დრამატულ თეატრს, და ამის მისაღწევად თავისი მხატვრული ძალების საუკეთესო ნაწილს მძვინვარის დახმარებით რუსულ თეატრსაც აწვდის.

პროლოგურული ინტერნაციონალიზმის გრძობის გამოვლენების მაღალ ნიშნულზე წარმოადგინეს სტუდენტურ შაჰინების სახელობის თბილისის სომხური დრამის თეატრის მოღვაწეობაც, რომლის რეპერტუარი დღეობს როგორც სომხური, ისე სხვა ერების ცხოვრების ამსახველი პიესებისაგან. თეატრს საქართველოში მოღვაწეობის დიდი ტრადიცია გააჩნია და ესეც იმაზე მეტკიცალებს თუ რაოდენ მტკიცება ჩვენს რესპუბლიკაში მომხდელ ხალხისათვის სიყვარულისა და პატივისცემის ინტერნაციონალური გრძნობა.

საქართველოში მცხოვრები ყველა ხალხების საერთო სიყვარულითა და მხარდაჭერით სარგებლობენ აფხაზური და ენაური დრამის თეატრები, რომლებიც თავიანთ შრომითიურ ნაშუადევნზე ჩვენი ცხოვრების ამსახველ პიესებს, უმღერიან სოციალისტურ სინამდვილას, რამაც საშუალება მისცა პატარა ერებს, დიდი ერების გვერდით განვითარებისა და აღორძინების ფართო და თავისუფალი გზით წასულიყვნენ. ინტერნაციონალური გრძნობებისა და მეგობრობის მაღალ დივას ქადაგებს ქართული სამჭობრი კინემატოგრაფიაც. კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ არა ერთი მხატვრული და დოკუმენტური სურათი გამოაშუქა, რომლებშიც ასახულია მომხდელ აფხაზი და ოსი ხალხის წარსული და აწმყო. გაეხისენით თუნდაც „გაზაფხული საკინში“ და „ფიტიმა“, რომლებიც გავიდნენ საკავშირო კონგრესზე და მომხდელ აფხაზი და ოსი ხალხის ყოფიანობებზე საქართველოს გარეთაც გაავსეს.

ხალხთა მეგობრობის დიდეს მოქადაგება შორის თავისი გარკვეული ადგილი უჭირავთ მუსიკოსებს, კომპოზიტორებს. ჯერ კიდევ შარხან წარმოებით ნატარა აფხაზეთში საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის პოეზიში, რომლის ბრძანაც კიდევ უფრო განმტკიცდა მძვინვარის შემოქმედებითი კონტაქტი ქართულ და აფხაზ მუსიკოსებს შორის. ასეთივე პლენოში ნატარა და სამხრეთ სსრკშიც. აქაც ბევრი ნიჭიერი ოსი კომპოზიტორი და შემსრულებელი გამოვლინდა. ოსი ხალხი წრფელი გულთა მისჯალმა საქართველოს სახელმწიფო ორგანიზაციების ამ მძვინვარის გრძნობის გამოხატავს და ამავე კიდევ უფრო განამტკიცა სოციალისტურ ხალხებს შორის ძმობისა და მეგობრობის ცხოველყოფილი გრძნობა.

ბევრი მნიშვნელოვანი რამ გაკეთდა საქართველოს ფილარმონიის ხაზით. აფხაზეთისა და ოსეთის, აფხაზეთისა და ოსეთის მოსახლეობის მხატვრული მომხმარებლის მიზნით არა ერთი მუსიკალური, ქორეოგრაფიული და თეატრალური კონკრეტული გაიკეთდა ათიოჯობა, რომელთა გამოსვლესაც მაცურების გულგებლობით მოწონება სცდა.

შესამოწმებელი იზრდება სახვითი ხელოვნება აფხაზეთისა და ოსეთში. დღითი დღე მატულობს ოსეთში და რუსი მხატვრების რიგები საქართველოს სამხატვრო გამოვლენებზე. ოსი, აფხაზი, სომეხი და რუსი მხატვრების ვაგონები ცოცხა რიდი ამოვლენებს გალერეაში, მხატვართა კლუბში და სხვადას მოწყობილ საგამოფენო ექსპოზიციებს. ახლო ხანში თბილისში მოეწყობა აფხაზეთის მხატვრების ნაწარმოებთა გამოფენა, რომელსაც მოყვება ოსი მხატვრების გამოფენა.

ინტერნაციონალური მეგობრობის გამოვლინების მნიშვნელოვანი ფაქტია სომხეთისა და აზერბაიჯანის, რუსეთისა და ლიტივის, ესტონეთისა და პოლონეთის მხატვართა გამოვლენების ორგანიზაცია თბილისში, რომლებსაც მხნეგლნი დიდეს მო-

წონებით შეხედნენ. ასეთივე მძვინვარის გრძნობით მოეწვია თბილისმა სომხეთისა და აზერბაიჯანის ოპერისა და ბალეტის თეატრის კოლექტივები, მათი სიმფონიური და გამერული ანსამბლები. დიდი სიყვარულით და მოწონებით მიიღეს საქართველოს მშრომელებმა რუსეთისა და უკრაინის მხატვრულ-მუსიკალური კოლექტივები, მოსკოვის რუსული თეატრი „სოფრემენიკი“, რუსული და უკრაინული ხელოვნების ბევრი ბრწყინვალე წარმომადგენელი. ინტერნაციონალური ძმობის მაღალი გრძნობით იყო გამოთარბნილი მძვინვარის დემოკრატიული ქვეყნების ხელოვნების წარმომადგენლებთან საქართველოს მშრომელთა შეხვედრები. ხალხობ დემოკრატიის ქვეყნებსა საუკეთესო მხატვრული კოლექტივების ჩამოსვლას თბილისში ნათელი მაგალითია იმისა, თუ რაოდენ კმაყოფილებას გრძნობს საბჭოთა ადამიანი, როცა ენობა მომხდელ ხალხის მაღალდღერი ხელოვნების მიღწევებს. ხელოვნება, რომელიც ინტერნაციონალური შინაარსისა და ეროვნულ ფორმის ანეითარებს, ხელოვნება, რომელიც ხალხის გულიანდ მოიღოს და ყოველგვარი „იშვების“ მიაკვირებას გაუჩინოს, — ასეთი ხელოვნება ყველა ხალხისათვის გასაბედო და მშობლიური ხდება. ამიტომ არის, რომ თბილისში ჩამოსული მხატვრული კოლექტივები და ყოველი ხელოვნანი, რომლებიც ხალხის ხელოვნების სათავეებთან კავშირს არ წყვირებენ, მოწონებითა და დიდებით ბრუნდებიან საკუთარ სამშობლოში. ეს ბუნებრივიც არის. საბჭოთა ხალხს უფერის ცხოვრების, სიკეთის ამსახველი ხელოვნება, შემოქმედება, რომელიც ძმობისა და სიყვარულს თესავს, ბოროტებასა და უიდელობას ჰკიცხავს.

ასეთი, სოციალისტური ხელოვნების მოქადაგები არიან არა მარტო ისინი, რომლებიც უკვე დასრულებული მხატვრული კოლექტივის წევრები არიან, არამედ ისინიც, რომლებიც საქართველოს ხელოვნების სამხატვრო სასწავლებლებში წლები მანძილზე უმღერიან ოსტატობას ეუფლებიან. თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის მზალო აღზრდილი მაქაშინა აფხაზეთის დრამის ძირითადი ბირთვი წარმოადგინა. თბილისის ქორეოგრაფიული სკოლის აღზრდილები ჩრდილოეთ კავკასიის პატარა ერების კომსოპირი ქორეოგრაფიული ხელოვნების მომზადება უძლიერესებით იწინააღმდეგებენ. თბილისის სამხატვრო აკადემიის აღზრდილები აფხაზეთისა და ოსეთის მხატვართა და მოქანაგებთა გამოზრდილები. განსაკუთრებული სახელობის კონსერვატორიის ოსი და აფხაზი სკოლები მტკიცებით დართო მუსიკალურ ასპარეზზე გამოიბან. ბევრის თქმა შიოდნება მზალო სომხებსა და რუსულ. რომლებიც თბილისში მითბილი მხატვრული აღზრდის შემთხვევა უკვე მოკაშინა თავისი მტკიცე ადგილი ხელოვნების სამღვაწეო საქავშირო ასპარეზზე.

საბჭოთა ხელოვნების ცხოველყოფილობის ძალა მის სოციალისტური იდეოლოგიაშია. საქართველოს ხელოვნება ძლიერება იმაშია, რომ ისინი მტკიცედ დგანან მარქსისტულ-ლენინური მიზნების გასხვიების ნიშნულზე გახადა და ყველაფერს აგებენ იმისათვის, რომ ხელოვნება დაიდა კომუნისტური მშენებლობის საქმეს ემსახურებოდეს, ხალხთა შორის ძმობის ქადაგებდეს, მაღალ საბჭოთა პარტიოტიზმს უმღერდეს, ბურჟაზიული ნაციონალიზმისა და დიდშენობეურობის შოგინიზმის მცირედ გამოვლენებსაც ექნა ნათით ხედვებოდე, დიდი სინც-ალისტური ხელოვნების დროში ქვეშ რაზმავდეს იმათ, ვინც თითონ ემსახურება ხელოვნებას და იმათაც, ვისაც სჯერა ხელოვნებისა, მიჰყავთ ხელოვნება მართალი ხმას, ხელოვნებისა და ხალხს ერთმანეთს ამბობოლებს, აყვარებს, ადამიანის სულიერი და ფიზიკური ზრდისა და განვითარების ცხოველყოფილ ძალად აქცევს.

საქართველოს საბჭოთა ხელოვნათ შემდგენიაც მალა ეჭირებათ ხალხთა ძმობის მოქადაგებელი მხატვრული შემოქმედების ინტერნაციონალური დროში.



გ. ჩირინაშვილი

საიათნოვას

დიდი აშულის იუზილა

უკვდავი სახალხო მგონის, გამოჩენილი ჰუმანისტი პოეტის, საიათნოვას დაბადების 250 წლისთავი ამიერკავკასიის ხალხთა მეგობრობის კიდევ ერთ ნათელ გამოხატულებად იქცა. ამ თარიღისადმი მიძღვნილ საიუბილეო საღამოში, რომელიც თბილისის ოპერისა და ბალეტის სასელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა, მონაწილეობა მიიღეს მოსკოვიდან, სომხეთიდან და აზერბაიჯანიდან ჩამოსულმა სტუმრებმა, საბჭოთა კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეებმა, რესპუბლიკური საიუბილეო კომისიის წევრებმა.

საღამო შესავალი სიტყვით გახსნა პოეტმა აკადემიკოსმა ირაკლი აბაშიძემ. მოხსენება საიათნოვას ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ გააკეთა პოეტმა აკადემიკოსმა გიორგი ლუონიძემ.

სსრ კავშირის საბჭოთა მწერლების კავშირისა და მშვიდობის დაცვის საბჭოთა კომიტეტის სახელით სიტყვით გამოვიდა მწერალი ლ. ნოვიჩინეჟი. გულთბილი სიტყვებით გამოვიდნენ: სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი დ. ბლაგოი, სომეხი პოეტი ნ. ზარიანი, აზერბაიჯანელი პოეტი ო. სარეველი, უკრაინელი პოეტი ვ. კორევესკი.

პოეტებმა კ. კალატემ და. ი. ნინეშვილმა წაიკითხეს საიათნოვასადმი მიძღვნილი ლექსები.

საიუბილეო საღამო დამთავრდა დიდი კონცერტით, რომელშიც მონაწილეობდნენ საქართველოს ხელოვნების ოსტატები.



საათნოვას დაბადების 250 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამოს პრეზიდენტში



კლასო ზახოვი და მეღვინეობა
ინსამბლი



სამუთა კვეშირის სახალხო არტისტი
ვერიკო აბჯაფაძე

სამუთა კვეშირის სახალხო არტისტი
ვასო გომიაშვილი



ტალგაუცივის სახელობის მეღვინეობა
ინსამბლი



ფოტოები შ. ზაბოღისა

ლ. ნოვიჩენკო



მოსხენებით გამოღის საკე-
რთველოს სახალხო ბოქტი
გიორგი ლუნიძე



ვ. კოჩევესკი



ნ. ზარიანი



დ. ბლაგოი



ო. სარეველი



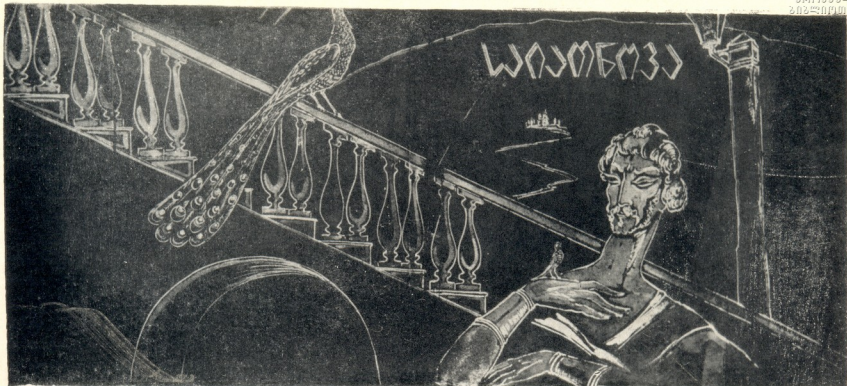
კონსტანტინე გამსახურდია და იოსებ
გრიშაშვილი შიტინგზე საიათნოვას
საფლავთან



ფოტოები რ. ავაფოვისა

საიათნოვას საფლავთან





ლ. გუდიაშვილი

ხუბერი წიგნისათვის „საიათნოვა“

საიათნოვას დღეებს მიეძღვნა

გიორგი დოლიძე

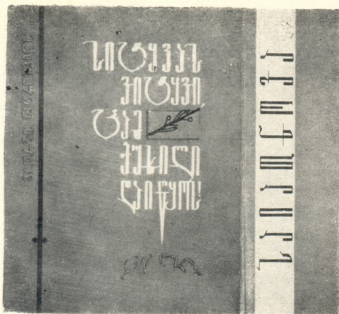
ს

ალბთა ძმობისა და მეგობრობის დიდი მომღერლის, საიათნოვას დაბადებიდან 250 წლისთავის იუბილე, რომელიც მშვიდობის მსოფლიო საბჭოს მოწოდებით ჩვენი პლანეტის ხუთივე კონტინენტზე აღინიშნა, ნამდვილ ეროვნულ დღესასწაულად იქცა ამიერკავკასიის მოძმე ხალხებისათვის. ეს ვასაკებოცაა. საიათნოვა ხომ

სწორედ აქ დაიბადა და აღიზარდა, აქ გაშალა ფრთები, რათა უკვდავი ჰიმნი ეთქვა ხალხთა ძმობისა და სულიც აქ განუტევა ურჯულოთა ხმლებისგან აკუწულმა.

ქართველმა პოლიგრაფისტებმა, რომლებიც უკანასკნელ ხანებში მუდამ ხელდამშვენებულნი ხედებიან მსგავს ღირსშესანიშნავ თარიღებს, არც ამჯერად შეირცხვინეს თავი და

ძვირფასი საჩუქრები უძღვნეს საიათნოვას საიუბილეო დღეებს. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია საიათნოვას ქართული ლექსების კრებული, რომელიც გამოსცა საქართველოს საბჭოთა მწერლების გამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“. წიგნი იხსნება პოეტ-აკადემიკოს ირაკლი აბაშიძის წინათქმით. „მსოფლიო პოეზიაში, — წერს ი. აბაშიძე — მეონი, არცაა სხვა მაგალითი იმისა, რომ ადამიანს თავისი სულის მიმოხრისა და მღვლეარების გადმოცემა სამენაზე შეძლებოდეს. საიათნოვა ამ მხრივ პირდაპირ საოცრებაა... საიათნოვა თანაბარი ძალის პოეტია სამენაზე. თუ გნებავთ, იგი სამი პოეტია: ქართველი, სომეხი და აზერბაიჯან-



დ. დუნდუა

სუპერი გ. ნატროშვილის პიენისათვის

რესად აღმოსავლური სიტყვაა განმარტებული. განყოფილებაში „დამატება“ მოცემულია ზოგი ლექსის რამდენიმე ვარიანტი. ყოველივე ეს ერთხელ კიდევ გვარწმუნებს, თუ რა პასუხისმგებლობით მოეკიდა გამომცემლობა (გამომცემლობის რედაქტორი მ. ფოცაიშვილი) ამ წიგნს.

საიათნოვას საიუბილეო დღეებშივე გამოსცა „ნაკადულმა“ მწერალ გიორგი ნატროშვილის საინტერესოდ ჩაფიქრებული წიგნი, რომელსაც სახელწოდებად დიდი აშუბლის ცნობილი სიტყვები აქვს „სიტყვას ვიტყვი, ცამ ქუხილი დაიწყოს“...

გიორგი ნატროშვილის ეს პატარა წიგნი, რომელიც კარგი ლექსების მცირეფორმანი კრებულივით ერთი ამოსუნთქვით იკითხება, პოეტის ცხოვრების ზოგ ბუნდოვან საკითხსა და პოეზიის მთავარ მოტივებს ეხება. როგორც ავტორი შენიშნავს, მისი თემა ის სულიერი და პოლიტიკური ურთიერთისახლოება, რაც სომხებსა და ქართველებს შორის იყო და რომელიც ესოდენ ნათელ გამოხატულებას პოულობდა ამ ხალხების ცხოვრებაში. „ორივე ხალხის მატჩიანეები საცუბო საგულისხმო ფაქტები, რომლებიც მეტყველებენ, რომ ქართველები და სომხები მუდამ ძმურად უწევდნენ ხელს ერთიმეორეს და მუდამ ერთად იბრძოდნენ სინათლისათვის... საიათნოვა ამ მარად უკვდავი, წმინდა ხალხური გულის, ამ სიყვარულის ცოცხალი განსახიერება იყო. რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, — განავრძობს ავტორი — რომ პოეტი თავის სომხურ ლექსებს ქართული ასოებით წერდა, ხოლო აზერბაიჯანულ ლექსებს — სომხური ასოებით. გასაგებია, თუ რისი თქმა უნდადა პოეტს ამით.“

საყურადღებო მოსაზრებები აქვს გამოთქმული გიორგი ნატროშვილს საიათნოვასა და მის თანამედროვე დად აზერბაიჯანულ პოეტ მოლა მანაშ ვაგიფზე. მათ შორის მართლაც ბევრია საერთო. როგორც ავტორი შენიშნავს, წლოვანებით თითქმის თანატოლობის გარდა, ორივენი სახის ვირტიუზული დამკერვლები, დიდებული იმპრო-

ნელი. და ვერც იტყვი, რომელი მათგანი უფრო ძლიერია, ისე ბევრი და მდიდარია მასში საკუთრივ ქართული, საკუთრივ სომხური, საკუთრივ აზერბაიჯანული, ისე ბევრია საიათნოვაში ინტერნაციონალურიც“.

საერთოდ, ეს უხვად ილუსტრირებული და კომენტირებული კრებული მრავალმხრივ არის საყურადღებო. აქ მხედველობაში, რა თქმა უნდა, მარტო ლაღვ გულდაიშვილის ბრწყინვალე მხატვრული გაფორმება და პროფ. ალ. ბარამიძის ბოლოსიტყვაობა როდი გვაქვს. საქმე იმაშია, რომ საიათნოვას ქართული ლექსების კრებული პირველად იოსებ გრიშაშვილმა გამოსცა რევოლუციამდე. ამის შესახებ ჩვენი სახალხო პოეტი იგონებს: ახალგაზრდობაში დიდი გულმოდგინებით შეეფუდექი საიათნოვას აღმოუჩენელი ქართული ლექსების ძებნას და ოთხი წლის კვლევა-ძიებისა და დაუღალავი მუშაობის შემდეგ, 1918 წელს გამოვეცი მონოგრაფია საიათნოვაზე, თან მისი 30 ლექსი დაგურთოე. მაგრამ ამ დროიდან საიათნოვას პოეტურ მემკვიდრეობას ბევრი ღვაწლმოსილი მკვლევარის (იოსებ გრიშაშვილი, იოსებ მგერელიძე, გიორგი ლეონიძე, მიხეილ ჩიქოვანი, ექვთიმე თაყაიშვილი) გულმოდგინე ძიების შემდეგ დაემატა რვა და გამოაკლდა ერთი ლექსი — „გულიდან არ მსუსის“, — რომელიც, როგორც გ. ლეონიძემ დაადგინა, სხვისია. ასე, რომ წინამდებარე გამოცემაში რედაქციამ შეიტანა და დი

აშულის 35 ქართული ლექსი. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ის ლექსებია, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია. მაგრამ, სამწუხაროდ ხშირად ეს ლექსებიც დამახინჯებულია. ამიტომაც, ჯერ ი. გრიშაშვილს, შემდეგ კი სარეცენზო კრებულის რედაქციასაც, დიდი საბასუსხმამებლო მუშაობის ჩატარება დასჭირდა. „ზედმეტი ხორკლების“ მოსაშორებლად. კომენტარში „ტექსტისათვის“ საკმაოდ და დამაჯერებლად ნათქვამი ამის შესახებ. ჩვენ მხოლოდ ერთ მათგანს მოვიტანთ. ლექსში „მე შენთანა სიყვარული მაქვს“ საიათნოვა თავის სატრფოს თითქოს „ვენეტისის ი ა ლ ბ უ ს“ უწოდებს. რედაქცია სამართლიანად შენიშნავს, რომ ტექსტი დამახინჯებულია. ი ა ლ ბ უ ს ის მაგიერ უნდა იყოს ი ა ლ დ უ ს ი, რადგან ი. გრიშაშვილის განმარტებით ი ა ლ დ უ ს ი არის „საკუთესო ოქრო, ბეჭედადუკრელი, მურყველი, თავანკარი და ხალაი. იაღდუზზედ კარგი ოქრო არ არსებობს“. ამ შემთხვევაში ტექსტი აზრიანი ხდება. (ვენეტისის იაღდუზი — ვენეციის ოქრო).

პროფ. ა. ბარამიძის ბოლოსიტყვაობაში, არსებული მასალების მაქსიმალური გამოყენებით, თითქმის მთლიანად აიწურულია საიათნოვას ცხოვრებასა და შემოქმედებასთან დაკავშირებული მრავალი, ჯერ კიდევ გადაუჭრელი და პრობლემატური საკითხი. მდიდარია კრებულის ლექსიკონი, რომელშიც 200-მდე უცხოური, უმთავ-

ვიზატორები იყვნენ, წერდნენ შესანიშნავ მუხამბაზებს. ვაგიფი ხშირად ჩამოდიოდა თბილისში, როგორც ელჩი ყაზალის ხანისა. ეს კი სწორედ ის დრო გახლდათ, როცა საიათნოვა „საქართველოს მეფის საზანდარი“ იყო და ამდენად მართლაც წარმოუდგენელია, რომ ერეკლეს კარზე ისინი არ შეხვდნენ ერთმანეთს, არ გაეწყვიათ ერთი მეორე პოეტურ მუშაირეში. შემდეგ, გადმოცემის თანახმად, საიათნოვა ალა-მაჰმად-ხანის ჯარისკაცებმა აკუნწეს თბილისის დარბევისას. იგივე ბედი ელოდა ვაგიფსაც, როცა თბილისიდან გაბრუნებულმა ალა-მაჰმად-ხანმა ქალაქი შუშა აიღო, ვაგიფი დააპატიმრა და სიკვდილი მიუსაჯა. მაგრამ ბედად, სისხლით გაუმძღარი ხანი იმ ღამით მოჰკლეს და პოეტიც გადაარჩა.

კიდევ ერთი რამ აქვთ საერთო ვაგიფსა და საიათნოვას — შენიშნაჲვ გ. ნატროშვილი—ესაა ნაზი და გულწრფელი სიყვარული საქართველოსადმი. ისინი ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ თბილისის, საქართველოსა და მეფე ერეკლეს ქება-დიდებაში. საიათნოვა თავის თავს საქართველოს მეფის საზანდარს უწოდებდა, ხოლო ერეკლეს თბილისზე წერდა:

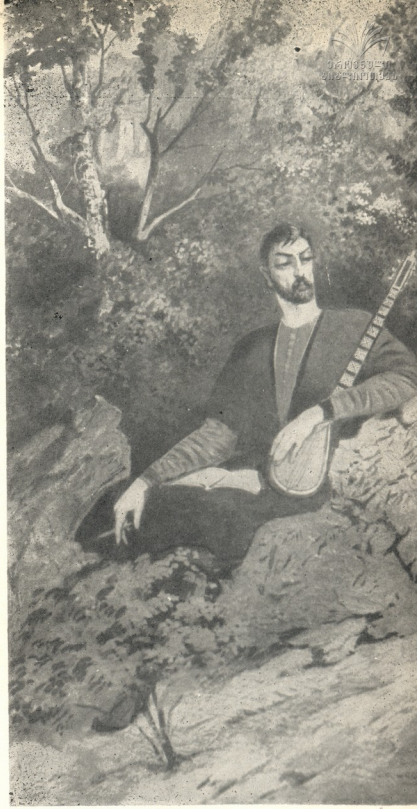
ნეტავ არ დაღამდე, რა კარგი დღე
ხარ,
შტოები ასული, რა ტურფა ხე
ხარ“.

ვაგიფი კი თავის ალაჰს ევედრებოდა — მუდამ ასე კარგად ამყოვო საქართველო.

„დიდი ბატონის დიდებულ კერას ბინდი ღამისა ნუმც შეხებია. მუდამ ალაჰის წინაშე ამის მავედრებელი ვაგიფი არის“.

წიგნის ბოლო თავში „მეჯუნის თვალებით“ გიორგი ნატროშვილი კრიტიკოსის ჩვეული პროფესიულიობითა და მისთვის დამახასიათებელი პოეტური ხატოვანებით წერს საიათნოვას პოეზიის მთავარ მოტივებსა და იმ

ლ. გუდიაშვილი
საიათნოვა



მწვერვალეზე, რომლებზედაც აიყვანა მუხამბაზური პოეზია ამ დიდმა აშუღმა, შემდეგ კი ასკენის — მოდი და ამის შემდეგ, მას უბრალოდ აშუღი უწოდებ. იგი თანასწორუფლებიანი მოტყეულია სიტყვის მეტად დიდი ოსტატების თანაგარსკვლავედში. როგორც ჩანს, საიათნოვამ თავდაც კარგად იცოდა საკუთარი სიტყვის ფასი, აკი წერდა — სიტყვას ვიტყვი, ცამ ქუხილი დაიწყოსო.

და ბოლოს, ეს წერილიც გვსურს დავასრულოთ ავტორის გულწრფელი

სიტყვებით, რადგან მათში გამოხატულია მთელი აზრი იმისა, თუ რატომ იქცა ასეთ დიდ დღესასწაულად ჩვენთვის საიათნოვას დაბადების 250 წლისთავის იუბილე. „საიათნოვა ჩვენიც არის — წერს გ. ნატროშვილი — სოხუბისაც, აზერბაიჯანელებისაც, ყველა ხალხისა, ვინც ჩვენს დიდ საბჭოთა სამშობლოში ცხოვრობს, ვინაიდან ჩვენ მშები ვართ და არ შეგვიძლია პოეზიაც და სიყვარულიც არ გავუყუთოთ და არ გაუფუხიროთ ერთიმეორეს“.

დაწვებული უძველესი ანტიკური პერიოდიდან, კაცობრიობის განვითარების უოველ ახალ ეტაპზე, მხატვრული კულტურის სხვა უმნიშვნელოაზეს საკითხებთან ერთად, საყოველთაოდ აზრთა ცხარე დავის საგანს წარმოადგენდა მსახიობი, მისი შემოქმედებით ბუნება. მსახიობის ხელოვნებას, რომელიც ეპოქალური ვითარების შესაბამისად იცვლიდა თავის ფორმას და შემეცხებით-ემოციურ მიმართულებას, უოველ ახალ სოციალურ ვითარებაში თავისებურად უდგებოდნენ. ამ თვალსაზრისით მსახიობის ხელოვნების გამოკვლევისა და შესწავლის საკითხი ისტორიულ ხასიათს ატარებს.

პირველ ცნობებს თეატრალური ხელოვნების შესახებ ჯერ კიდევ უძველეს (ჩინეთი, ინდოეთი, ეგვიპტე, ბაბილონი) ფილოსოფიაში ვხვდებით, ხოლო მისი სპეციფიკის საფუძვლიანი შესწავლა ანტიკური საბერძნეთის ესთეტიკაში მოხდა.

არისტოტელემ თავის ესთეტიკურ შეხედულებებში მოგვცა თეატრალური ხელოვნების რიგი პრობლემების ფართო და ღრმა გაზარტებულ ახსნა. ვ. ი. ლენინის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „არისტოტელე ძლიერ ახლოს მიდის მატერიალიზმთან“¹ და თავის უმნიშვნელოაზეს ნაშრომში: „ეთიკა“² და „პოეტიკა“³ ში, მისი დავა პლატონის იდეალისტური შეხედულებების წინააღმდეგ ეწინააღმდეგება მატერიალისტურ წინაპირობას. რაც შეეხება არისტოტელეს დრამის თეორიას, ის მარტო ისტორიული მნიშვნელობით კი არ შემოიფარგლება, არამედ დღემდე იწარჩუნებს თავის აქტუალურ ხასიათს და პრაქტიკულ ინტერესს იწვევს.

პოეზიის სხვადასხვა ფანრების ბუნების სპეციფიკის განმსილისას, არისტოტელე გამოდის შემდეგი ძირითადი მდგომარეობებიდან: — რას გამოხატავს ნაწარმოები, როგორი სახის ზემოქმედებას ახდენს იგი მაყურებელზე, მსმენელზე და როგორია მისი მასალა და გამოსახვის საშუალებები. ამრიგად, უძველესი ფილოსოფოსისთვის პოეზიის სხვადასხვა ფანრების სპეციფიკისა და, მასალაზე, მათ შორის არსებული განსხვავებებისა და საზღვრების დადგენისას, ძირითად კრიტერიუმს წარმოადგენს ხელოვნების ცალკეული ფანრის ასახვის საგანი და ხელოვნების საზოგადოებრივი ფუნქცია. რაც შეეხება სპეციფიკის სხვა საკითხებს, როგორც არის მასალა და გამოსახვის საშუალებები, ისინი გააირობებული არან წინა ორი ძირითადი მომენტით.

არისტოტელეს მიხედვით, დრამატული ხელოვნების, კერძოდ ტრაგედიის მიზანი არის ტრაგიკული განწმენდა სიბრალულისა და შიშის შედეგად, რომელიც ნაწარმოებმა უნდა გამოიწვიოს მაყურებელში და მსმენელში. ასეთი საზოგადოებრივი ფუნქციის შესაბამისად, პოეტმა-ტრაგიკოსმა უნდა ასახოს ისეთი მოვლენები და სიტუაციები, რომლებსაც შეუძლია სპირო ეფექტების (შიშისა და სიბრალულის) გამოწვევა „ხოლო ვინაიდან პოეტი ვალდებულია მიბაძვის საშუალებით გამოიწვიოს სიამოვნება, რომელიც სიბრალულისა და შიშისაგან გამომდინარეობს, ამიტომ, ცხადია, რომ ეს უნდა იყოს ჩანერგილი თვით ფაბულაში“².

ამრიგად, ტრაგედია, პოეტი ტრაგიკოსი უნდა „ბაბაძევდეს“ ცხოვრების იმსხარეს, რომლის ასახვაც უზარუნველყოფს მიზნის მიღწევას (განწმენდა შიშისა და სიბრალულის მეშვეობით). მაგრამ რადგანაც ტრაგიკული სიტუაციის ასახვა შეუძლია ხელოვნების სხვა დარგსაც, არისტოტელე ტრაგედიის სპეციფიკურ ნიშნებს ხედავს ტრაგიკული მოქმედების ასახვაში მოქმედებისავე საშუალებით. ამიტომ ტრაგიკული მოქმედების არისტოტელე ასწავის: „მაშ ტრაგედია არის ასახვა (...) დასრულებული (...) მოქმედებისა, რომელსაც გარკვეული სიდიდე აქვს, ...ასახვა მოქმედებით და არა მოხორბობით, ასახვა, რომელიც შეცოდებებისა და შიშის აღძვრის საშუალებით ამაგვრ ვნებისაგან განწმენდას აღწევს“. ტრაგედიის ყველა ელმენტებიდან არისტოტელე გამოყოფს და განსაკუთრებით უსვამს

¹ В. И. Ленин, Философские тетради, Госполитиздат, 1947 г.
² არისტოტელე, „პოეტიკა“. თბილისის სახ. უნივერსიტეტის გამოცემლობა, 1944 წ. გვერ. 29.

მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის ზოგირერთი საკითხი მარქსადელ მატერიალისტურ ესთეტიკაში

ანტონ თავეზარაშვილი



ეატრალური ხელოვნების დიდმა შემეცხებითმა არსმა, ქმედითობამ, ცხოვრებაში აქტუური შექრის უნარმა, აღამიანების გონებასა და გრძობებზე იდეურ-ემოციური ზემოქმედების უძლიერესმა ძალამ, განაპირობა მისი ადგილი ხალხების საზოგადოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში. ამიტომ სრულიად კანონზომიერია, რომ ესთეტიკური აზროვნების განვითარების ისტორიულ პროცესში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს დათმობილი თეატრალურ ხელოვნებას, კერძოდ, მისი ძირითადი კომპონენტის, მსახიობის შემოქმედების ობიექტური კანონების შეცნობის საკითხებს.

* შემოკლებული პუბლიკაცია.



სახს მოქმედებას, როგორც მის ძირითად სპეციფიკურ თავისებურებას, მის სასიცოცხლო ცენტრს: „ამთ შორის უველაზე უმნიშვნელოვანესა მოქმედებათა სისტემა. ტრაველია ხომ არის ასახვა არა ადამიანთა, არამედ მოქმედებისა დ ცხოვრებისა ბედნიერებასა და უბედურებაში (...) ხლო ბედნიერება და უბედურება მოქმედებაშია მომცემული, და ჩვენი მიზანია არის რაიმე მოქმედება და არა უში თვისება“³.

თუ ტრაველიის შთაფარ სპეციფიკური ნიშნის არისტოტელურ სტერტი გაგვიხსნის მიუყვანებთ თანამედროვე ესთეტიკურ დამკვიდრებულ ხელოვნების საგნის განსაზღვრას — შეგვიძლია დავასკვნაო, რომ მოქმედების მანიშნელოვანი და სახეული არ მოქმედებს საშუალო სიღრმეში და არის დრამატული მოქმედების სახეული სპეციფიკური საგანი.

არისტოტელე დრამატული პოეზიის, თეატრალური ხელოვნებისაგან დამოუკიდებლად. ლიტერატურის თვითმყოფად, დამოუკიდებელ ენადა განიხილებს; დრამა არისტოტელის აზრით, მსახიობის შესრულების გარეშე აღწევს მიზანს. კრიტიკოსები ტრაველიას განიხილდვენ, როგორც თეატრისაგან დამოკიდებულ ენას, რაც მსახიობის მიერ შესრულების პროცესში, ზომიერების მოკლებული მოძრაობისა და ენისტრატული განსაკუთრებული მოხერხებულობისა და ენისტრატული. სასუბოების რა ში, არისტოტელე ამბობს, რომ ისინი აკრტიკებენ არა აქედურ ნაწარმებს, არამედ მსახიობურ ხელოვნებას, იმიტომ, რომ გადაჭარბებული მოძრაობა შეიძლება მკონდეს მსახიობს ან რასსოვდ, ამიტომ უნდა გავიცხოთ არა მოძრაობა საერთოდ, არამედ ცუდ მსახიობის მოძრაობა. ვარდა ამისა, არისტოტელე დასძენს, მართლაც, ტრაველიის მიზანი არის მოქმედებისაში მიზანგა მოქმედებისავე საშუალებით, მაგრამ ეს სრულეობა არ ნიშნავს, რომ ამ მიზნის მიღწევა არ შეიძლებოდაც წმინდა ლიტერატურული შესრულების ხერხებით. მავალითა კიოხვის საშუალებით, ყოველგვარი მოძრაობის გარეშე... მოძრაობის გარეშედაც ტრაველია აკვირებს თავის საქმეს არანალებ, ვიდრე ეპოსი, ვინაიდან მისი კიოხვის დროს უკვე ჩანს, როგორია იგი“. მასსადაში, არისტოტელეს გაგებით, მოქმედება მხოლოდ გარეგნული, მოძრაობაში დაემატება აქტი კი არ არის, არამედ იგი პირველ რიგში შინაგან ბუნებას მიეკუთვნება და ამდენად სიტყვის საშუალებით ექნება გამოხატული.

იზიდავა კიოხვა, უდიდესმა მოაზროვნემ, რომელმაც თავის დროისთვის გენიალურად ჩამოაყალიბა დრამის, როგორც ლიტერატურული ენარის სპეციფიკა, ხომ არ უფლებდებოდა თეატრისა და კერძოდ მსახიობის როლი დრამის შესრულების პროცესში? ხომ არ შემოფარგლა იგი მარტო დრამის ტექსტის დეტალპატორისა და მისი ილუსტრატორის როლით? ე. ი. ხედავდა თუ არა არისტოტელე მსახიობურ ხელოვნებაში მის თვითმოყოფლობას, მის დამოუკიდებელ შემოქმედებით არსს, მის სპეციფიკას?

დღემდე დამკვიდრებულბა მოსაზრება, რომ ანტიკური თეატრის მსახიობს რიგი სპეციფიკური პირობების გამო, რომელშიც მას უბედობა მოღვაწეობა, (თეატრალური ნაგებობის თავისებულება, ნიღბი, კოსტუმრები და სხვ.) არსებითად განსხვავებულად მომდევნო ეპოქების მსახიობებისაგან იმით, რომ ზემოთ დასახლებული პირობების გამო, მას არ შეეძლო გენეადა როლი და ვარდასახულიც მხატვრულ სახეში. ამიტომ მისი ფუნქცია დრამის შესრულების პროცესში მკაფიო დეტალმკითხი შემოვიჭრებოდა. ამ აზრის საწინააღმდეგოდ ყურადღებას აქვრბას არისტოტელეს „პოეტიკიდან“ ის ადგილი, სადაც ის ეხება ტრაველიისა და სხვა ლიტერატურული ენარების ნაწარმოების გამოხატვის საშუალებებს. ამ ადგილს ჩვენ მოიკვთვენ „პოეტიკის“ რუსული თარგმანებიდან.

«Ясно, — что при изложении события должно почерпнуть средство из тех же самых источников, как при изложении мыслей словом — если необходимо представить эти события жалкими или страшными, великими или обыкновенными; разница заключается только в том, что действия должны быть ясны и без игры актеров, а то, что заключается в речи,

должно воспроизводиться говорящим лицом и произносится помимо самой речи. И действительно, в чем бы заключалась задача говорящего, если бы (то о чем он говорит) производило приятное или неприятное впечатление само по себе и без его речи.“⁴

არისტოტელეს ზემოთ მოყვანილი აზრიდან მისი პირველი ნაწილი ნათლია; დრამატულ ნაწარმოებებში მოქმედება, როგორც მისი მოაზარი არის, არსებობს თავისთავად, ის გავმოცემა კიოხვის საშუალებითაც და მისი შექმნა არ არის დამოკიდებული მსახიობზე. სანდერსონა მერერ ნაწილი მოყვანილი არის: რას გულისხმობს არისტოტელე, როცა ამბობს, რომ „...ის კი რასაც შეიკავს სიტყვა უნდა აღმუშაო იქნას მოქმედის მიერ და ზედმოადეს (მიმდინარეობს) თავისთავად მისი შექმნისა და დამოუკიდებლად. დრამის შესრულებლის, — მსახიობის, როგორც გამოვლინება შეიძლება არსებობდეს, რომელიც განსხვავებით სიტყვისაგან წარმოიშობება და მიმდინარეობს მისი ნების გარეშე? ასეთი უნებლიე გამოვლინება, რომელიც შეიძლება არსებობდეს სიტყვის პირადილურად და ნებისაგან დამოუკიდებლად არის გრძობა. და სწორად გრძობაზე რომ არის დასაყრდენი, ამის დამადასტურებელია მომდევნო წინადადება: „რა იქნებოდა თქმულების ამოცანა იმ შემთხვევაში თუ ის, (რახედაც ის ლაზარაკობს) ახდენს სასიამოვნო ან არასასიამოვნო შთაბეჭდილების თავისთავად მისი შეტყვევების გარეშე“. რაც შეეხება „სასიამოვნო“ ან „არასასიამოვნო“ შთაბეჭდილებას არის გრძობაზე ზემოქმედების რეულტატი. ამიტომ სიტყვა თავისთავად, გრძობა-დემოციური ექსპრესიის გარეშე ვერ გამოიწვევს „სასიამოვნო“ თუ „არასასიამოვნო“ შთაბეჭდილებებს.

ამასთან ერთად, თუ მივიღებთ მხედველობას, რომ არისტოტელე არა მარტო „პოეტიკაში“, არამედ თავის მემორე ნაწარმოებში „რიტიკიკაში“, ხშირად იყენებს მსახიობის ხელოვნებას, როგორც მისაბამს ორატორისათვის, რომლის საშუალებითაც მან მსწენლბა უნდა გამოიწვევოს ისეთი გრძობა, როგორც არის მისიხანება, სიბრალული, თანარწმობა, შიშ და სხვ., ნათელი ხდება, რომ არისტოტელეს მიხედვით მსახიობის ხელოვნებას აქვს თავისი განსაკუთრებული ნიშნები... არისტოტელეს გამოთქმა, რომ „სულს მოძრაობის გადმოცემა უველაზე უხუდალ შეუძლია მას, ვინც თვითონ განიხილს, აღლებული ნამდვილად აღდეკვებს სხვებს, ვარსისხლებლი იწვევს რისხვას“, მთლიანად მიეკუთვნება მსახიობის ხელოვნებას. და ამიტომ შეიძლება დავასკვნაო, რომ არისტოტელე, მსახიობის ამოცანას ხედავს მოქმედების გრძობადაც ემოციურ აქციაში. ამრიგად, ანტიკური თეატრში, დრამაში მოცემული მოქმედების ასახვის პროცესში, მხატვრული სახის სულიერი გამოვლინება წარმოადგენდა, როგორც მსახიობის ხელოვნების თვითმოყოფლობის ძირითად სპეციფიკური ნიშანი.

მეტად საინტერესოა არისტოტელეს „პოეტიკის“ XVII თავი, სადაც ერთმანეთს ადარებს ეპიკურ და დრამატულ პოეზიას, უკანასკნელს აყენებს პირველზე მაღლა, სწორედ იმიტომ, რომ დრამა, განსაზღვრებული თეატრალური ხელოვნებაში, წარმოადგენს ისეთ „პოეზიას, რომელსაც შეუძლია მიზნობს უველაზე უკეთესად გამოხატოს გარეშე“. აქედან შეიძლება ვთქვათ, რომ მტად მნიშვნელოვანი დასკვნა იმის შესახებ, რომ არისტოტელე, პირველი, ესთეტიკურ აზროვნებაში მიგვიითიებს თეატრალურ ხელოვნებაზე, როგორც დრამატული პოეზიისა და მსახიობის ხელოვნების სინთეზზე, რომელსაც შეუძლია ასახოს ადამიანი, როგორც მისი შინაგანი არსით, ასევე მის გარეგნულ ფიციურ — სხეულბრიც გამოვლინებაში. რაც არც ერთ სხვა ხელოვნებას ცალკე აღებულს ასე სრულყოფილად არ ძალძეს.

უნდა ვივალდებოდეთ, რომ არისტოტელეს აზრით მსახიობის ხელოვნების ამოცანა და მისი თვითმოყოფლობის მოაზარი ნიშნს წარმოადგენს დრამაში იციმუდული მოქმედების გრძობა-დემოციური არისს ასახვა, იგი თეატრალურ ხელოვნებაში ხედვას

³ არისტოტელე, „პოეტიკა“, თბილისი 1944 წ. გვ. 29.

⁴ Аристотель, «Об искусстве поэзии» М. 1957, стр. 102, перевод Аперлата.



სხვაგვარად ახალ სახეს, „ჩან პოეტო უფრო მტად გრძობს, ვიდრე მსახიობი; ხან კიდევ, და შეიძლება უფრო ხშირად, მსახიობი უფრო ამშვენებს და აღიარებს პოეტის დასტოვებს“.

შემდეგ დიდროს მოჰყავს მაგალითი: როდესაც ვოლტერმა ერთ-ერთ თავის პიესაში ნახა მსახიობი კლარიონი, მან წაითქმია „ეს თუ მე დაწერე ეს“, და შედეგად გამოჰყავს დასკვნა, რომ ამ შემთხვევაში კლარიონის მიერ შექმნილი იდეალური ხატი, რომელსაც ის მაჰადე და თავის თამაშით, უფრო მაღალიყო, ვიდრე ის, რომელიც მოლოდინული იხსებოდა მიესის უქონის პერიოდში.

ძნელია არ დავთვინიშოთ დიდროს, რომ უმეტეს, რომ თეატრის ისტორიკოსმა ჩვენ ვიყო ძალიან ბევრი შემთხვევა, როცა დრამატურგები გულახდლად აღიარებენ, რომ მსახიობებმა შექმნეს გასკობით უფრო მნიშვნელოვანი, ზოგიერთ შემთხვევაში სრულიად მოლოდინული სახეები, ვიდრე ისინი მოცემული აყვანდნ პიესებში.

დიდრო მსახიობის შემოქმედებით უდიდეს ცდობას აწეებს მის ფანჯახას, რომლის მეშვეობითაც იგი, ერთის მხრივ ცხოვრების დაჯივირების შედეგად, ხოლო მეორეს მხრივ, პიესაში ასახული პერსონაჟის განცდის საფუძველზე თაბლეთუ შთაბეჭდილებებს გადაამუშავებს და ამ გზით ქმნის თავის სასუთარ მესალს სახეს.

ამრიგად, თუ დავუერთდებით მარქსისებულ თეორიას იმის შესახებ, რომ შემოქმედება არის სინამდვილის ასახვა არა საერთოდ, არამედ ისეთი ასახვა, რომელიც ფილოსოფოსს გარბეჰმანს, სახის შეცვლას, სინამდვილეთ არსებულზე დაუარსებობით ახალს შექმნას, მსახიობი დიდროს გაგვიბთ, და რაშიც ჩვენ სრულიად ვეთანხმებით, არის თვითმოყოფად შემოქმედით, რომელიც ისტორიკოსი სინამდვილის ფაქტების ფოტოგრაფიული ასახვით კი არ ემყოფოდება, არამედ მის საფუძველზე, მისი გარდაქმნით, გვევლინება ახალი მხატვრული სახის ავტორად.

დენი დიდროს ესთეტიკური შეხედულებების განვითარებას წარმოადგენს მისი გერმანული თანამედროვე, გერმანული ფილოსოფოსი — მატერიალისტის, განმანათლებლის, კრიტიკოსისა და დრამატურგის, ლესინგის მოძღვრება ხელოვნების საკითხებზე.

ლესინგს თავის ნამუშევრებში: „ლაოკონუსა“ და „ჰამბურგის დრამატურგთაში“, რომლებიც გამოიყვინს მოსოფლოს უდიდესი მოაზროვნების ცხოველი ინტერესის და აღფრთოვანებას. ჩამოაყალიბა თავისი ესთეტიკური შეხედულებებით, ხელოვნების თავისებურად გაგება. ლესინგის ხელოვნების ბუნების თავისებურ გაგებას ახალ დაფუძვრებზე აყავს მატერიალისტური ესთეტიკა. მან მოეღლის დამატერულით დასახებო და დაამკვიდრა ის აზრი, რომ ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს, მოუხდებოდა მათი ნათესაური ხასიათისა, განაჩინა მკვეთრად გამოხატული სპეციფიკური ნიშნებით და პირველ რიგში ისინი განსხვავდებოდა ასახვის სანგისა და გამოხატვის საშუალებების სპეციფიკურობით.

ლესინგი მებრძოლი სულით გამსჭვალული მოაზროვნე, ობტიმისტი და დემოკრატი, ახალგაზრდობიდანვე აღიარებს თავისი იდეოლოგიური მნიშვნის ძირითადი დევიზს: „ადამიან დაზვედრულია არა იმისათვის, რომ იბრძინოს“, არამედ იმისათვის, რომ იმოქმედოს!“, ამიტომ, მისი აზრით ხელოვნების მიზანიც არ არის, რომ მან ადამიანი ასახოს მისი ძირითად არსში — მოქმედებაში, ბრძოლაში, მისი სრულყოფისა და ადამიანობის პროცესში.

ლესინგი უდიდესი პაოთიონი იცავს და ანეთარებს არისტოტელეს ესთეტიკურ შეხედულებებს დრამატულ ხელოვნებაზე. თეატრალური ხელოვნების სოციალურ დანიშნულებას ლესინგი, ისევე როგორ არისტოტელე, ხედვას იმ ენოკიურ ზემოქმედებაში, რომელიც თეატრმა უნდა გამოიწვიოს მაყურებელში სიბრაულისა და შურის მეშვეობით.

ანეთარებს რა ამ აზრს, ლესინგი დაასკვნის, რომ თუ თეატრი არ აღიბნებს მაყურებელში ემოციებს, არ განაცდებობს მას ამ ძლიერ გრძობებს (სიბრაულისა და შურის), — იგი ვადამკება შელაპარაკებულ გარეგულ სახანობად, დაყარავს სოციალიტიკური დანიშნულებას და ვერ გახდება მის ზეობრივ სოციალად.

ლესინგი უდიდესი დამატერულით ასახულებს პოეტიის, ფერ-

წერისა და თეატრალური ხელოვნების ობიექტური კანონების დრამისა და იდეალა ამ კანონების დრამად გააზრებულ გაგებას. პოეზიისა და ფერწერის შედარებითაც მას გამოაქვს სრულიად კუმარირი დასკვნა იმის შესახებ, რომ პოეზიის სავანი არის მოქმედება და მხოლოდ მას უსოფლიო სახას ცხოვრების მიმდინარეობის პროცესში მობრძობაში, სახლის იგი დროის შესახებ ცვლილებებს და გავითარებამში. რაც შეეხება ფერწერას, შეიძლება ლესინგი ნაწილობრივ ავიწროებს მის შესაბუნებლობებს, მაგამ იმში, რომ ის მხოლოდ ფერწერის ავთენტებს საგნებისა და მოვლენების გრძობადა — სხეულებრივი სახების სრულყოფილებას, ეს სწორია და ჩვენის აზრით დავას არ უნდა იწვევდეს.

რაც შეეხება მსახიობის ხელოვნებას, ლესინგი მას აუენებს შუაში პოეზიასა და სახვით ხელოვნებას შორის და ჩვენის აზრით აქც იგი პირველი მივითითებს მსახიობის ხელოვნების სინოტიურ ხასიათზე. თავის შემოქმედებით იგი ასახავს ერთის მხრივ მოქმედებას, რომელიც მოცემულია მწერლის მიერ დრამატულ ნაწარმოებში, და მეორის მხრივ, ქმნის პიესის პერსონაჟის გრძობადა — სხეულებრივ ფორმას.

მეორე მხრივ, რასაც ჩვენ გვინდა ხაზი გავუსვათ, არის ის, რომ ლესინგი ანეთარებს რა აზრს სასცენო ხელოვნების სპეციფიკურ თავისებურებაზე, ილაშქრებს კლასიკაში ხელოვნების წინააღმდეგ და თეატრის ამოცანას ხედვას იმში, რომ იგი კი არ უნდა მაღვდეს და აღმაზღვდეს ადამიანის განცდებს, როგორც ამას აკეთებდნ არისტოტელის გასართობად ცირკის დაქირავებულ გალაღატორები, არამედ მოეღის ემოციურობით უნდა გადმოემდეს ადამიანის გრძობებს. დაბ, თეატრმა უნდა ავავტიროს, იმისთვის, რომ თეატრი ცირკის არევა არ არის, ამბობს დაზვედრებით ლესინგი: „то, чего не следовало возбуждать в цирках (დასაჯატოს სიბრაულის გრძობაზე. ა. თ.) — и составят единственную задачу трагической сцены, и потому здесь требуется совершенно противоположный образ действий. Герой на сцене должен обнаруживать свои чувства, выражать открыто свои страдания и не мешать проявлению естественных наклоностей.“ (ხაგვას ჩენია ა. თ.)

მოველიანი აზრითაც ცხადია, რომ ლესინგი განცდას თვლის თეატრის ძირითად ამოცანად. ამასთანავე საუბრადობოა ის ფაქტი, რომ ამან დეხულებამო ჩვენ ვხვდებით ლესინგის იმერ აღმჩინელ მსახიობის ხელოვნების კიდევ ერთ სპეციფიკურ თავისებებს, რომელზედაც აღერ სხვას არ მოუითობია, რაც მდგომარეობს შემდეგში. მსახიობი გულწრფელად უნდა გამოხატავდეს თავის ვნებებს და რაც უმთავრია, ხელს არ უნდა უშლიდეს ე. ი. არ უნდა ამ ხ რ უ ე ბ დ ე ს გ რ ე ბ ე ბ ი ს ბ უ ნ ბ რ ი ვ ი გ ა მ მო ვ ლ ე ბ ე ბ ი ს ბ რ ე ც ე ს.

ამში მდგომარეობს მსახიობის სცენური განცდის ერთ-ერთი თავისებურება და წარმოადგენს გარდასახვის პროცესის მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ ფაქტორს.

დასასტავლად, ლესინგის ნააზრვიდან მსახიობის შემოქმედების საკითხზე, კერძოდ მსახიობის, როგორც თვითმოყოფად ხელოვნის შესახებ, ჩვენ მოვიყვანო მის მიერ აღფრთოვანებით წარმოქმულ სიტყვებს მსახიობ გ ე ტ რ ფ ი ს შესახებ: „как легко, как приятно следишь за игрою художника, который не только воспроизводит прекрасное, но и сам создает его.“

ლესინგის მიხედვით კუმარირი მსახიობი არა მარტო ასახავს ცხოვრების სინამდვილეს მოცემულს დრამატულ ნაწარმოებში, არამედ თვითონ ქმნის მხატვრულ სახეს.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხთან დავკავშირებით, არ შეიძლება ვვარდ ავუაროთ გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის უდიდესი წარმომადგენლის ბ გ ე ტ ე ლ ი უ ლერხაღ ნიშნულთან ნააზრვებს მსახიობის ხელოვნების საკითხებზე. ეს საჭიროა მივვანია იმიტომ, რომ ბგელთ, მოუხდებოდა მისი ობიექტურ-იდეალისტური მოსოფედულებობისა, თავისი ნაზრომის „ესთეტიკის“ იმ ნაწილში, რომელსაც ეწოდება „დრამატული ხელოვნების ნაწარმოების შესრულება“.

⁶ Лесинг «Лаокон» Гос. изд. худ. лит-ры, М., 1957, стр. 110.
⁷ Лесинг «Гамбургская драматургия» М.-Л., 1936, стр. 22.



გვეყენება, როგორც რეალისტი მოაზროვნე და ამ საკითხთან დაკავშირებული მისი განსჯა მიეყუთვნება სწორედ იმ მატერიალისტურ „ლიბერალურ მარკსალს“, რაც მარქსიზმმა მემკვიდრეობით მიიღო პედაგოგისაგან.

ჰეგელი დრამატურგიას, როგორც ლიტერატურულ ენას იხილავს თეატრალურ ხელოვნებასთან უშუალო კავშირში. თუ ვცხადებთ ის არ უარყოფს, რომ დრამატული თხზულებების თავისთავად გაანალიზება და წარმოადგენს დამოუკიდებელ პოეტურ ლირიკურ ნაწარმს, მაგრამ მისი მატერიალური სრულყოფა, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ხდება სტატუსი განსხვავების მეშვეობით. ჰეგელის აზრით, იმდენად, რამდენად დრამა ასახავს ცხოვრებას არა თორბოის საშუალებით, არამედ გვიჩვენებს მას ცოცხალ კონკრეტულ მოქმედებაში, მისი შედეგად შესრულების ლიტერატურული ხერხებით (ცერკად, კიბეებით) ვერ უზრუნველყოფს მის საზოგადოებრივ მიზნის მიღწევას.

ჰეგელი ძალიან მოუღიდა, მაგრამ უაღრესად შინაარსიანად და გამომსახველად ახასიათებს თეატრალურ ხელოვნების ისტორიული განვითარების ძირითად ეტაპებს. რაც შეეხება მსახიობის ხელოვნებას, მისთვის, ჰეგელი ხედავს ორი სისტემის არსებობას: პირველი — რომლის მიხედვითაც თეატრის საფუძველს წარმოადგენს დრამა — ტრაგედია, მსახიობი სულიერად და ფიზიკურად უნდა იქნეს პოეტის ჩანაფიქრის გამოხატველი. მეორე — როცა პოეტის მიერ მოცემული მასალის მსახიობი იუვენებს როგორც საშუალებას, რომლის მეშვეობითაც ის მაუკრებელს უჩვენებს თავის ნიჭს და მსახიობურ სიტყვებით. თითოეონ ჰეგელი დგავს პირველი სისტემის მხარეზე და დრამა დამაჯერებლობით გვარჩუნუნებს თავის პოეტიკის სისწრაფეში.

განხილავს რა დრამატურგიას, როგორც თეატრალური ხელოვნების საფუძველს, ჰეგელი მსახიობის ამოცანას ხედავს პიესის შინაარსის განრწმანა-დემოკრატული გამოვლენაში, როდესაც ფილოსოფიის ენაზე ეტყება მის თანამედროვე სასტიკო ხელოვნებას, იგი ამბობს: «В нем поэт отдал себя в распоряжение актера как такового, призванного создать для поэтического произведения чувственное проявление своей декламации, мимики и жестики». ჰეგელი ანეთიარებს რა წინამძღობედ მატერიალისტების აზრს მსახიობის ხელოვნების შესახებ, მსახიობს სახავს, როგორც მხატვარს, რომლის ხელოვნება მოითხოვს დიდ ტალანტს, გონებას, ნებისყოფას, სიბედობას, სისტემატურ ვაჟაჯიზს, ცოდნას და მის მწვერვალზე — გენიალობას.

მიუხედავად იმისა, რომ ჰეგელი მსახიობისაგან მოითხოვს პოეტის ჩანაფიქრის სულიერ და ფიზიკურ გამოხატვას, ის მთელი სერიოზულობით მივითითებს მსახიობის თვითმოყოფად, დამოუკიდებელ შემოქმედებაზე. «Актёр ведь не ограничивается только тем, что глубоко погружается в дух поэта и своей роли и в соответствии с ними настраивает свою собственную индивидуальность как внутри, так и внешне. Помимо этого, ему приходится во многом восполнять поэта собственным творчеством, заполнять пробелы, находить переходы и, вообще, объяснить нам поэта своей игрой, поскольку он извлекает на свет и делает осязаемым в качестве живой действительности все сокровенные намерения поэта и уходящие в глубь черты его мастерства».

არ შეიძლება აგრეთვე უარაღდება არ გავამახვილოთ ჰეგელის მიერ მსახიობის შემოქმედების მასალის კლასიკური განმარტებაზე. რადგანც დრამატული ენის ნაწარმოები გამოხატავს მოქმედებას, ხოლო მოქმედება მიეყუთვნება ადამიანის არა მარტო შინაგან სამყაროს, არამედ ვრცელდება გარეგან სამყაროზე ზემოქმედებაში, აქედნად, ჰეგელის მიხედვით, მისი სრულყოფილ ასახვისთვის საკმარისი არ არის ერთი რომელიმე გამოსახვის მასალა, რითაც სარგებლობენ ბრიუსელების ცალკეული დარგები, რა რიგ მნიშვნელოვანი არა უნდა იყოს იგი.

ჰეგელი თუ ვცხადებთ გამოსახვის ძირითად საშუალებად მსახიობის ხელოვნებაში მიიჩნევენ პოეტურ სიტყვას, ამასთან ერთად ის ხაზს უდევს იმ გარემოებას, რომ ცოცხალი ადამიანის, მისი მხედველობითი

სახის შექმნა შეუძლებელია უშუალოდ სიტყვის საშუალებით, რომ სიტყვა უძლიერაა გამოხატოს ადამიანის შინაგანი არის გარეგნულ გამოვლენება, მისი სახე, მარად ცვალებადობაში მოეცე და მისი განვითარებული ფიზიკიკობა. ამიტომ ჰეგელი, ისევე როგორც ბელსინგი, მიიღის იმ დაცხვენამდე, რომ თუ პოეზიას შეუძლია სიტყვის საშუალებით ასახოს მოქმედება და მისი მეშვეობით ადამიანის გარეგნული სახე, ხოლო ვეფიქრებს ფიქრის საშუალებით შეუძლია ასახოს ადამიანის გარეგნული სახე — მისი სხეული და ამის მეშვეობით გამოხატოს მოქმედება, მსახიობის ხელოვნება ამ თვალსაზრისით არის ერთადერთი ხელოვნება, რომელსაც ერთდროულად, ორგანულ კავშირში შეუძლია ასახოს, გამოხატოს, ადამიანის როგორც შინაგანი სამყარო, ასევე მისი გარეგნული, მხედველობითი მხარე. ერთი სიტყვით, ცოცხალი ადამიანის, როგორც ფსიქო-ფიზიკური ერთიანობის კონკრეტული, სრულყოფილი გამოხატვა, ასახვა, შეუძლია მხოლოდ მსახიობის ხელოვნებას.

თეატრალური ხელოვნების თეორიის ზოგიერთმა მნიშვნელოვანმა საკითხმა თავისი შემდგომი განვითარება პიკვა რუსი რევოლუციონერი დემოკრატების: გერცენის, ბელინსკის, ჩერნიშევსკისა და დობროლიტოვის ენაზე მხატვრული კრიტიკიკასა და სხვა ესთეტიკური ხასიათის ნაშრომებში. იმ უდიდესი მოძღვრებებში, რაც რუსმა რევოლუციონერმა დემოკრატებმა შექმნეს თეატრალური ხელოვნების სფეროში ჩვენ მოკლედ შევიყენებდით ბ. ბელინსკის რამდენიმე დებულებებზე დღამისა და მსახიობის ხელოვნების შესახებ.

ბელინსკი, ანეთიარებს რა მატერიალისტურ მოძღვრებას ხელოვნების კლასიფიკაციის საკითხებზე, დრამატულ პოეზიას განიხილავს, როგორც პოეზიის უმაღლეს დარგს, მის გვირგვინს. დრამა ბელინსკის აზრით, განსხვავებით პოეზიის სხვა დარგებისაგან, ასახავს არა გარეგნულ, თავისთავად მოცემულ მოქმედებას, არამედ გვიჩვენებს მისი აღმოცენებისა და განვითარების პარაკცეს.

ბ. ბელინსკი, ისევე როგორც სხვა, ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული მატერიალისტური მოაზრებებით, დრამატული პოეზიის ძირითად სატეიფურე ნიშნს ხედავს მოქმედების ასახვაში, მაგრამ პიკვან განსხვავებით იგი გვამდევს დრამატურგისა და, აქედან გამომდინარე, თეატრალური ხელოვნების ისეთ თავისებურების შეცნობას, რომელიც მნიშვნელოვან აფორაბებს იქნენ ცოდნის თეატრალური ხელოვნების სატეიფიკის სფეროში. ბელინსკის მიხედვით, ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით დრამა ასახავს მოვლენას მუდმივ ცვალებადობაში, როგორც მიმდინარე პროცესს, რომელიც ხდება აწმყოში, მაყურებლის თვალწინ, მისი თანდასწრებით და უშუალო მონაწილეობით. ამასთან ერთად, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ თეატრი ყველა სახის პიესას — თანამედროვეობის ამახკვლს თუ კლასიკურს — ანბორკილებს მისი აქტუალობის თვალსაზრისით, იმდენად იგი არასტრინა არ შეიძლება მოძღვრდეს და უკვლევის მოგვევლინება, როგორც მარად თანადროული ხელოვნება.

ბელინსკი აღნიშნავს რა დრამატურგიის, როგორც ლიტერატურული ენის ღირსებებს, დასძენს, რომ იგი სრულყოფილი არ არის სტეიფური ხელოვნების გარეშე. მისი აზრით, იმისთვის, რომ სრულყოფილად ვსახავთ იყოს პიესის პერსონაჟი, საკმარისი არ არის იცოდ თუ როგორ მოქმედებს, ის სტეიფი, ლაპარაკობს, გრძობს. — საკმარისა და ანახლო და გათვალისწინო, როგორ მოქმედებს, ლაპარაკობს და გრძობს — და რომ მსახიობის ხელოვნება განსხვავებით ხელოვნების სხვა დარგებისაგან, ასახავს მხატვრულ სახეს მხედველობით და სმენით გრძობნად ფორმაში, არის მისი სტეიფური ძირითადი ნიშანი, რაც განაპირობებს მისი ზემოქმედების უდიდეს ეფექტურობას. მსახიობის შემოქმედება აღნიშნული სატეიფიკურების გამო ხდება იმდენად თავისუფალი და უსაზღვრო მისი თვითმოყოფლობის თვალსაზრისით, გვევლინება ისეთი დიამაზონის ხელოვნება, რომელიც უძველესი დროიდანვე სრულიად სამართალიად იქნა წოდებული, როგორც ყოველს ამსახავი ხელოვნება. (არისტოტელე). და ნამდვილად, არ არსებობს ობიექტიური სინამდვილის ისეთი გამოკ-

⁸ Гегель. «Исполнения произведения драматической искусства», М. Театр, 1937, № 3, стр. 80.

ლინება, რომელსაც გააჩნია ესთეტიკური ღირებულება და აღიქმება ადამიანის ესთეტიკური შეგრძნების (სწენით და მხედველობით) ორ-ვანერობით, რომლის ასახვაც არ შეძლონ მასობრივ ხელოვნებას.

ბელნისკი დასარაობს რა დრამატული პოეზიისა და მასობრივ ხელოვნების ურთიერთკავშირზე, მათ საერთო მიზანზე და ურთიერთ-გამდობარებაზე. ამასთან ერთად მიგვიითხიებს იმ დიდ განსხვავებაზე, რაც არსებობს პოეტურ და მხატვრულ ხელოვნებებს შორის: «Между поэтом и актером, в следствии индивидуальности их искусства, есть и большая разница. Чем выше поэт, тем спокойнее творит он: образы и явления проходят перед ним, вызываемые волшебными заклинаниями и его творческой силой, но они живут в нем, а не он живет в них; он понимает их объективно, но живет в той жизни, которую образуют они своего гармонического целостью, а не в каком-нибудь из них особенно, а так как их общностью жизнь есть жизнь абсолютная, то его наслаждение, естественно, спокойно. Актер напротив живет жизнью того лица, которое представляет... и он, понимая идею этого лица объективно, выживает ее субъективно».⁹

ბელნისკის მიერ ზემოთ მოყვანილ დებულებაში გამოიქმნული აზრი, რაც შემდეგში საფუძვლად დაედო რუსულ რეალისტურ თეატრალურ ხელოვნებას, გაიხსავა მასობრივ შემოქმედებით პროცესის არსს, რაც მდგომარეობს იმაში, რომ მასობრივ შემოქმედების პროცესში უნდა იცხოვროს პიესისა ანახული პერსონაჟის ცხოვრებით, მისი აზრებით, სიზარულითა და მწუხარებით, ე. ი. მოქმედი პირის ცხოვრების განცდილ საფუძველზე უნდა გარდამახსობს მის სახეში.

ბელნისკი ჰყვანს მიერ ზემოთ მოყვანილ ნაწარმოში „შექსპირის ამლეტი, მონაღოვს ამლეტის როლში“, ისე როგორც არავინ მანამდე. მიგვიითხიებს მასობრივ ხელოვნების დამოუკიდებელ, თვით-მოყოფად სახაითზე. საზოგადო ცნობილი მისი დებულება, რომ მსახიობის შემოქმედება მდგომარეობს სიტყვა — „განსაზიერებაში“, (მხედველობაში აქვს პიესის პერსონაჟის სცენური განსაზიერება), დასახელებული ნაწარმოის თვით მანძილზე ბელნისკის მიერ ისეთი მნიშვნელობით, სიღრმითა და მრავალმხრივად არის განმარტებული, რომ არ შეიძლება არ შევეცადო იგი, როგორც მსახიობის ხელოვნების სპეციფიკობის ერთ-ერთ მთავარ მიზნად.

ბელნისკი მონაღოვის მიერ ამლეტის როლის შესრულების ორ სცენაში, კერძოდ, როდესაც ამლეტს ატყობინებენ მისი აჩრდილის გამოცხადებას და მეორე ამლეტის დიალოგში აჩრდილთან, ამჩნევს მასობრივ ხელოვნების თვითმოყოფადობის უტყუარ ნიშნებს. ის წერს: «В этих двух сценах, которые, прибавим, были выдержаны до последнего слова, до последнего жеста, в этих двух сценах мы увидели полное торжество и постигли полное достояние сценического искусства, как искусства творческого, самобытного, свободного. Скажите, бога ради: читая драму, увидели ль вы особенно и глубоко значение в подобных выражениях: «Он был угрюм? — и бледен? — Увы, отец мой! — О, небо!» Потрясли ль вы вашу душу до основания эти выражения? Еще более: не пропустили ли вы вых без всякого внимания излюбленные выражения, как «О небо!» Это выражение столь обыкновенное, столь часто встречающееся в самых пошлых романах? Но Монахов показал нам, что в Шекспира нет слова без значения, но что в каждом его слове заключено гармонический потрясающий звук страсти как чуждства человеческого... Но мы говорим только о голосе, а лицо? О, оно бледнее, краснее, слезы блистают на нем...»¹⁰

ბელნისკი ნაწარმოში „შექსპირის დრამა „ამლეტი“ მონაღოვი გამოიხივს როლში“. მიგვიითხიებს მასობრივ ხელოვნების იმ მთავარ ძალაზე, რითაც განპირობებულია მისი დამოუკიდებელი არსებობა და რაც არ გააჩნია ან და ნაკლებად დამახასიათებელია ხელოვნების სხვა დარგებისათვის. პირველ, რასაც ჰყვანს სახე ვუსუსათ ბ. ბელნისკის ნაწარმოში, — ეს არის მის მიერ მასობრივ ხელოვნების დამოუკიდებლობისა და თვითმოყოფადობის საკითხი.

ამასთან დავაშორებთ ის, რომ დრამატურგიული ნაწარმოების გახსოვრებაში უნდა ვხედავს ბელნისკი მასობრივ ხელოვნების არსს, ნიშნებს, რომ მასობრივ დრამატურგის მიერ სიტყვები მასობრივ შემოქმედებით ლიტერატურულ სახე, თავისი შემოქმედების სპეციფიკური ხერხებით, და პირველ რიგში მისი გახსოვრებაში უნდა ვხედო, ე. ი. მისი გრძელა და —ელვასირებობრივი ასახვით, წარმოადგენს სცენიდან გადასვლას რეალური არსებობის სფეროში, ხდის მას გრძელის ორგანობის; მხედველობისა და სწენის ერთდროულ იხიებად. მასობრივ შემოქმედების ეს პროცესი არ უნდა ვავიყოფო, რომ იგი შემოიფარგლება ერთი უნარის ნაწარმოების მიერ სახის ხელოვნებაში მხოლოდ და მხოლოდ „გადატანით“. მასობრივ ლიტერატურული სახის გახსოვრებად, ბელნისკის გაგებით, ეს არ არის მასობრივ მონური დამორჩილების პროცესი დრამატურგისაში, არამედ იგი არის ურთიერთ გამდობარებისა და გაფართოების პროცესი. მასობრივ ხელოვნებისა და დრამატული პოეზიის ურთიერთკავშირში, მასობრივ ხელოვნების თავისუფლება და მისი დამოუკიდებლობა დრამატურგისაგან, ბელნისკის თვალსაზრისით არის ბუნებრივი და აუცილებელი და სწორად ამ უტყუარესობების შეტერების შემჯავით შეიძლება დაიხილოს ხელოვნების ახალი ნაწარმოები — მასობრივ მიერ შემქმნილი მხატვრული სახე.

ბელნისკის მიხედვით მასობრივ არ შემოიფარგლება დრამატურგის მიერ მოქმედი მასალის წარმოადგენით და მისი ახლის გადაღებით, ამანდ მისი გაღრმავებისა და გაფართოების საფუძველზე თვითონ ქმნის ახლად. პოეტისაგან განსხვავებით, მასობრივ შემოქმედების პროცესში თვითონ ცხოვრობს მოქმედი პირის ცხოვრებით. და აღწევს ამას არა „წარმოადგენს“ საშუალებით, ე. ი. კი არ წარმოადგენს მოქმედ პირს, არამედ წარმოადგენს ჰყვანს იქნება იმ განცდილების საშუალებით, რასაც აღვიქვამთ მოქმედ პერსონაჟს როლში გარდასახული მსახიობისაგან. ამირავად სახეში გარდასახვის განცდილ საშუალებით არის ის სპეციფიკური საფუძველი, რომელზედ ეყრება მასობრივ ხელოვნება.

ბელნისკის ნაწარმოში „შექსპირის დრამა „ამლეტი“. მონაღოვი ამლეტის როლში“, დღემდე არის მიჩნეული თეატრმცოდნეობაში, როგორც თეატრალური კრიტიკის მწვერვალად, მისი ელვასირი ნიშნით. ვერავინ ვერ მაიღწია ჯერჯერობით ასე ღრმად, ასე ცხველვალად და ემოციურად მოეცა მსახიობის შემოქმედების ანალიზი. მოუხედვად ამის, თვითონ ბელნისკი აღიარებს, რომ მისი ცდა გადაეცა სიტყვის საშუალებით უკვლევიც იყო, რაც განიცადა, დიანა და მოისმინა მონაღოვის მიერ ამლეტის როლის შესრულების პროცესში, ამოც დე იუ. ის, რასაც ატყობს მასობრივ მის გადმოცემა, ბელნისკის აზრით, არ ემორჩილება აღწერილობას, სპირობა ეს უნდა თვალთ დახა, საყოარო უტრია მოისმინა, შენზე განიცადა. ბელნისკი, უტყობს რა ანალიზის იმ უღრმეს ემოციურ მთაბეჭდვებს, რასაც მასობრივ იწვევს მაყურებელი, გამოაქვს შეხება მნიშვნელოვან დასკვნად და გვიჩვენებს კიდევ ერთ სპეციფიკურ თავისებურებას, რომელიც მიეყოფნება არა საერთოდ მსახიობის ხელოვნებას, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მასობრივ შემოქმედებას თეატრში, ე. ი. თეატრალურ ხელოვნებას. ეს სპეციფიკობა იმაში მდგომარეობს, რომ თეატრალური ხელოვნება, მისი ძირითადი ელემენტის — მსახიობის სახით მხატვრულ სახეს ქმნის მაყურებელთან უშუალო ურთიერთობის პროცესში, უკვლევიარო შემაჯავლის გარეშე, როცა მსახიობისა და მაყურებლის ხულიერი ინტერსები უშუალოდ ერწყმის ერთმანეთს, როცა უკვლევიარო ის, როცა გაპირობებულია მსახიობის შემოქმედება, მათ შორის დრამატურგაც გარეგნულად იხსნება და პირისპირ ირება მსახიობი და მაყურებელი, მართვ იქნება სასწაული, რომლის მოხდენაც არ ძალუხს არც ერთ სხვა ხელოვნების ემოციური შემოქმედების, ისეთი სიძლიერით, როგორც ეს შეუძლია თეატრს. ბელნისკი წერს:

«Божь мой! думали вы: вот ходит по сцене человек, между которым и нами нет никакого посредствующего орудия, нет электрического кондуктора, а между тем мы испытываем на себе его влияние; как какой-нибудь чародей, он томит, му-

⁹ Б. Беллинский «Гамлет, драма Шекспира». Мочалов в роли Гамлета приводится из книги «Павел Степанович Мочалов» гос. изд., «Искусство», М, 1953, стр. 204.

¹⁰ «Павел Степанович Мочалов», «Искусство», М., 1953, стр. 229—230.



ლ ასლანოვი

საიათნოვა თბალისში



გ. მნაკაიანი

საიათნოვა



საქართველოს
საბავშვო ჟურნალი

чит, восторгает, по своей воле, нашу душу — и наша душа бессильна противать его магическому обаянию... Отчего это? — На этот вопрос один ответ: для духа не нужно других посредствующих проводников, кроме интересов этого же самого духа, на которые он не может не отозваться...»¹¹

ზემოთ მოყვანილი ბელისესი აზრი მოიცავს ბევრ საყურადღებო და საინტერესო მომენტს თეატრალური ხელოვნების ობიექტური კანონების შეცნობისა და მათი გამოყენების თვალსაზრისით, მაგრამ ამჯერად ჩვენ ამაზე ვერ შევჩერდებით და მხოლოდ დეტალების სახით ხაზს გავუსვამთ იმ აზრს, რომ თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანია მდგომარეობს მის უშუალო ალქმაში მაყურებლის მიერ, ე. ი. თეატრალური ხელოვნება არის ხელოვნების ერთადერთი სახე, სადაც მხატვრული სახის შექმნისა და მისი ალქმის პროცესი მაყურებლის მიერ მიმდინარეობს ერთდროულად.

¹¹ Цитируется по книге «Павел Степанович Мочалов», Государственное издательство «Искусство», Москва, 1953, стр. 237.

ეს ბრძოლა 1942 წლის სექტემბრიდან 1943 წლის 2 თებერვლამდე გრძელდებოდა. დიდი სამამულო ომის ეს პერიოდი არასოდეს წაიშლება ისტორიიდან, რადგან აქ სასიკვდილოდ იქნა დაჭრილი გერმანელი მხეცი. ჭრილობა მომაკვდინებელი იყო. ამის შემდეგ იგი წელში ვერ გაიმართა და მომდევნო ბრძოლებმა იგი სრულ განადგურებამდე მიიყვანა.

ვოლგორადთან ბრძოლებში ორივე მხრიდან მონაწილეობდა 2 მილიონი კაცი. დღისით და ღამით ცეცხლს აფრქვევდა 25 ათასი ქვემეხი და ნალმასატყორცი. ვოლგასა და დონს შორის მოქცეული ვრცელი ტერიტორია ნამდვილ სასაფლაოს დამსგავსა. ერთ ფილმში შეუძლებელია ყველა მოვლენის ასახვა, მაგრამ ფილმის ავტორებმა (რეჟისორები — ი. სმირნიტსკი, ე. სლავინსკაია. ტექსტის ავტორია ა. სურკოვი, კომპოზიტორი ე. მაკაროვი, კონსულტანტი გენერალ ლეიტენანტი ს. პლატონოვი). მაინც შესძლეს ქალაქის დაცვისა და შეტევის პერიოდის ძირითადი მომენტების ასახვა. ფილმში ჩართულია კინოდოკუმენტები, გადაღებული უშუალოდ ბრძოლის დროს 150 ოპერატორის მიერ, რომელთაგან ნაწილი დაეცა ბრძოლის ველზე თავიანთი გმირების გვერდით. ასევე გამოყენებულია გერმანული სამხედრო კინოქრონიკის ცალკეული კადრები.

მაყურებელი ხედავს რუსეთის ვრცელ ტრამალებს, რომლის გაუფაღ გზებზე მიჰქრიაან ჯარისკაცებით დატვირთული ავტომანქანები, ღმუილით ვზას იკვლევდნენ ტანკები. ეს 1942 წელია. ახლა მხოლოდ ერთი მიმართულებით უტყვენ ფაშისტები, უნდათ მოსკოვს მოსწყვიტონ ვოლგა, ბაქოს ნავთი და სხვა მდიდარი რაიონები. ჯარისკაცებს მხიარული სახეები აქვთ (აბა მტრად და ჩაფიქრებულ ჯარისკაცს კი არ გადაიღებდა ფაშისტი ოპერატორი!) და რწმუნებული არიან თავიანთ გამარჯვებაში, რა იყოდნენ მათ, რომ აქ პოვებდნენ სამარცხვინო საფლავს, რომ აქედან დაიწყებოდა ფაშისტების განადგურება.

მოვლენები სწრაფად ვითარდება. კადრი კადრს სცვლის და თანმიმ-

დოკუმენტური ფილმი

აუღებელ ციხე-სიმაგრეზე

ალექსანდრე კოკიაი



ითქოს ყველაფერი გუშინ იყო და ნუ იტყვი, ოცი წელი გავიდაო მას შემდეგ, კინოკრანიდან კვლავ ცოცხლდება ისტორია და თვალწინ იშლება მოგონებათა ფურცლები.

სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „დიდი ბრძოლა ვოლგაზე“, რომელიც გამოუშვა ეკრანზე მოსკოვის დოკუმენტური ფილმების სტუ-

დიაბ, ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს დიდი სამამულო ომის გრანდიოზული ბრძოლების იმ ერთ მონაკვეთზე, რომელიც თავისი სიღრმით მთელ ეპოქას უტოლდება. და თუ დღეს მსოფლიოში კვლავ ჰყვავის პროგრესი და ცივილიზაცია, კაცობრიობა უმაღლესი ვოლგის ნაპირზე აშენებულ ციხე-სიმაგრეს, ქალაქს, რომლის სახელმა აფრიკის ჯუნგლებშიაც კი შეაღწია.

დერეფანობით ისახება ის ორასდღიანი ბრძოლის ქარცეცხლი, რომელიც ფაშისტებმა დაანთეს ვოლგის სანაპიროსთან. ყველაფერი, რასაც ხედავს მკაყრბელი ეს არის სინამდვილე იმზე. ამ ბოშოქარ სტიქიაში ხალხი ხედავს პარტიის მაორგანიზებულ ძალას, რომელიც სიმტკიცესა და ნებისყოფას უნერგავდა ქალაქის თვითედ დამცველს.

ყველაზე მძიმე დღე ქალაქის დამცველებისათვის იყო 23 აგვისტო: ამ დღეს ფაშისტებმა მოაწყვეს ქალაქზე ყველაფერ მასირებული თავდასხმა პაერიდან. ოპერატორებს გადაუღლიათ ეპიზოდები საპარო ბრძოლისა, როდესაც ასობით სეპსტიან თვითმფრინავს ეცვითონ საბჭოთა ავიგამანადგურებლები, მეზენიტები. 2 ათასი ყუმბარა დაეცა ქალაქს იმ დღეს. ეს ბრძოლა გერმანელებს 90 ჩამოვადებული თვითმფრინავის ფასად დაუჯდათ. იწვოდა ქალაქი, იწვოდა მიწა, იწვოდა ვოლგა, მაგრამ ვერაფერმა გასტეხა საბჭოთა ჯარისკაცების სიმტკიცე. იგი ჯავშანზე უფრო მაგარი აღმოჩნდა. წუთით არ შეუწყვეტიათ იმუშაობა მუშებს. მკაყრბელი ხედავს თვითმყოფილ ფიურერს, რომელიც წინდაწინ ულოცავს თავის გენერლებს ვოლგოგარადის აღებას. მან წინდაწინ გააკეთებინა სამახსოვრო მოდელი „ვოლგოგარადის აღებისთვის“. მაგრამ ყველაფერი ნაადრევი აღმოჩნდა... იქვე ვხედავთ, თუ როგორ დასცინა ისტორიამ სულწირავ ფიურერს.

ფილმის შემქმნელებმა მონახეს გამომხატველი, დასამახსოვრებელი კადრები იმის საოლუსტოგაციოდ, თუ რატომ ვერ მოახერხეს ფაშისტებმა მოცვით ეს ბრძოლა ვოლგასთან. თუ რატომ ვერ შესძლეს გერმანელთა ჯარებმა აელთათ მთელი ქალაქი. ჰიტლერელელთა უდროებს გზა გადაუღობა საბჭოთა ხალხმა, რომელიც სიცოცხლეს არ იშურებდა სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის, ჩვენ ვხედავთ ამ ბრძოლის გმირებს — გენერლებს, ოფიცერებს, ჯარისკაცებს. ვხედავთ სახლს, რომე-

ლიც ისტორიაში დარჩა — „პავლოვის სახლის“ სახელწოდებით. ამ სახლის 5 სკაინ გარნიზონში ერთი ქართველიც იყო — ნ. მოსაშვილი: გენდრავთ სახელმძღვანელო მეთაურებს რომიმცვებს, ჩუიკოვს, გუროვს, გროხოვს, ლედნიკოვს, სნაპირ ზაიცევს, მფრინავ ფერემოვს, მეკავშირე პუტილიკოს, მუზღვაურ პანიკაიოს. კაპიტან რუბენ იბარურს, მკაყრბელი აგრეთვე ხედავს ვოლგოგარადის ფრონტის სარდალს. ა. ერემენკოს და და სამხედრო საბჭოს წევრს ნ. ს. ხრუშოვს, რომელიც მასებთან ახლის ყოფნით, მგზნებარე სიტყვით აღაფრთოვანებდა მეომრებს, ორასი დღე და ღამე იგი იყოფდა საბჭოთა მეომრების მწუხარებისა და სიხარულის. მეომრებთან ერთად მშობლიური ქალაქის დასაცავად აღსდგნენ მუშები, მოსამსახურეები, ყველა ვისაც შეეძლო მოძრაობა. საოლქო კომიტეტის მოწოდებაზე „დავიცვათ მშობლიური ქალაქი“ ყველა, დიდი და პატარა გამოვიდა თავდაცვითი ზღუდების შემეზობლობაზე. ქარხნები, ცალკეული სახლები ციხე-სიმაგრეებად გადააქციეს. მამაკაცები წავიდნენ სახალხო ლაშქარში, მათ მაგიერ დაზვეგებთან ჩვენ ვხედავთ მოხუცებს, ქალებს, მონარდებს.

ფილმში ასახულია ის საზეიმო დღეც, როცა 19 ნოემბერს აქუხდა საბჭოთა ქვეყნები, გვარდილთა ნალმტყორცნები, ვოლგის ტრამალებზე გაიხსნა რუსული „ურა“ და 23 ნოემბერს შეიკრა წრე, რომლის შიგნით აღმოჩნდა მტრის 300 ათასი ჯარისკაცი, ოფიცერი, გერმანელთა 22 დივიზია. ამ შენადრების ხსნა არ შეუძლია არც მაინშტენს და არც გერინგის საპარო ხილს. მათ წინ აღუდგა ჩვენი არმიის ძალა და ნებისყოფა. ფილმის ეს უბანი ძალზე სერიოზული იყო იმ მომენტში. ამ უბანზე მკაყრბელი ხედავს ამხანაგებს ნ. ხრუშოვს და რ. მალინოვსკის.

საბჭოთა სარდალობის ჰუმანიზმზე მტკიცელებს ის ფაქტი, რომ მან არა ერთხელ მიმართა ალყაშემორტყმულ გერმანელებს დაეყარათ იარაღი და

სისხლის ღვრის გარეშე დანებებოდნენ. მაგრამ ჰიტლერის უაზრო ჯიუტობამ ძაქებით შემოსა ასიათასობით გერმანელი ქალი.

ჩვენ ვხედავთ სასაფლაოს, რომელსაც ჩვენ თავი უჩანს და არც ბოლო. აი, რით დასრულდა გერმანელ ფაშისტებისათვის შეტევა სამხრეთით და კერძოდ ვოლგის ციხე-სიმაგრესთან.

30 იანვარს ჰიტლერმა პაულიუსს ფელდმარშლობა უბოძა. ჯარისკაცებს კი ეფერტიტობა. 2 თებერვლს კი პაულიუსი ტყვედ დანებდა. უკანასკნელად დაიქუხა ქვეყნებმა და ვოლგაზე სიჩუქემ დაისადგურა. ჩვენ ვხედავთ უპარავ ტექნიკას, რომელიც მტერმა დატოვა ბრძოლის ველზე.

დანგრეული ქალაქის მოედანზე მოეწყო მიტინგი, რომელზედაც ნ. ს. ხრუშოვი ულოცავს საბჭოთა გიმრებს დიდ გამარჯვებას ვოლგაზე.

კარგად არის გამოყენებული ფილმში კინოკადრები გერმანული კინოტრონიკიდან. ჩვენ ვხედავთ ფირდინის ქრასანზე მტკიცე ნაბიჯით მიიგრეშე გერმანელ ჯარისკაცს, და აქვე ვხედავთ ჩამოვადეულ, შვიერ, ტიტველ გერმანელს... მოსხანს დანგრეული, გადაბუჯული ქალაქი და აჩი ჩვენ ვხედავთ ფერფლიდან და ნახშირიდან აღმდგარ აყვავებულ, უფრო გამშვენიერებულ ქალაქ ბალს, რომლის ცენტრში აღმართულია ვ. ი. ლენინის ძეგლი, რომლის სახელთაც ებრძოდნენ და უტყველდნენ გერმანელ ფაშისტებს და სწორავლეს სიცოცხლის საბჭოთა აღმანებნი.

ოცი წელი გვაშორებს იმ დიდ ბრძოლას, რომელიც გადაიხდა საბჭოთა ხალხმა ვოლგოგარადის კედლებთან. სწორედ აქ წყდებოდა კაცობრიობის ბედი. ამ გამარჯვებამ აღფრთოვანა ჰიტლერელთა უღელქვეშ მყოფი ევროპის ხალხები, ჩაუნერგა რწმენა იმისა, რომ ახლოვდება კამი ჰიტლერელთა რეაიონს დამოხობისა, სიმართლისა და პროგრესის გამარჯვებისა.

ფილმის შემქმნელებმა ქუმშარიტად დიდი საქმე გააკეთეს.



მ. სვიტიძე

ბაქრანი

მალალი ქართული ჩიხ-
ტი და გრძელი კავეები.
(ნინო დავითაშვილი-
ზანდუკელი)

ქართული ჩაცმულობის ისტორიიდან

ნინო გვათუა

XIX — XX სს. ქართული თავსაბურავი



მა თუ იმ ხალხის მატერიალური კულტურის შესწავლისას გვერდს ვერ ავუხვევთ ჩაცმულობის ისტორიას, როგორც ამ კულტურის შემადგენელ ნაწილს, ჩაცმულობა საზოგადოებრივი ყოფის ისეთივე აუცილებელი ელემენტია, როგორც კვება და ბინა. ამავე დროს იგი ყველაზე უფრო მოძრავი და ცვალებადია, ემორჩილება როგორც ეროვნულ და სოციალურ, ისე სქესობრივ და ასაკობრივ დანაწილებას.

ქართველი ხალხის ძველი ჩაცმულობის ნაირობა მის ეთნიკურ სიტრეუსთან იყო მჭიდროდ დაკავშირებული. საქართველოს ამა თუ იმ კუთხეში დღესაც არის შემონახული ტანსაც-

მლის ზოგიერთი დამახასიათებელი ელემენტი, რომელიც ამ კუთხის ძველი ჩაცმულობის იერს, სილუეტს გამოსახტავს. ძველი ქართული ჩაცმულობის სილუეტი საბოლოოდ დაანგრია და მოშალა საქართველოში კაპიტალიზმის განვითარებამ.

ჩვენი შრომის მიზანია ამ დიდი და ფართო თემიდან შევეხთ მხოლოდ ქართველი ქალის ჩაცმულობის ერთ კომპლექტს, სახელდობრ თავსაბურავს, რომელიც ხმარებაში იყო XIX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XX საუკუნის დასაწყისში ქართლსა და კახეთში.

საკითხის გასაშუქებლად გამოყენებული გვაქვს სხვადასხვა ისტორიული წყაროები, მუზეუმებში დაცული ფონდები, ფრეს-



ბალო წრის მანდილოსნის საზიგო თავსაბურავი ჯილით და საყვერუთი (ს. ორბელიანი)

და ბურავთ მასზედ ლეჩაქი. კვალად სამკაულნი იცინა მრავალგვარნი, ზონენ თუნნი და ზონენ სპარსთანი: ზამთარ კაცთა და ქალთა ქაიბი ტყავი და ტოლომა ბეწულნი; განა ქალთა კაბა და ტყავი ვიდრე მიწამდე³.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი მზითვის წიგნები, ძველი საბუთები და გუჯარები, რომლებშიც ჩამოთვლილია ჩაცმულობის ელემენტები, ქსოვილის სახეები, ხარისხი, ფერები, სამკაულები.

თავსაბურავი რთული შემადგენლობის კომპლექტს წარმოადგენდა. იგი შედგებოდა შუსტაკის, ჩისტის, თავსაკრავის, კობის, ლეჩაქის, შუბლის ქინძისთავის (როგორც სამკაული), ფერადფერადი მუშისთავიანი ქინძისთავების, (რომლებითაც კოპზე და ჩისტზე იმარგებდნენ ლეჩაქს და ბალადას), აბრეშუმის ბალოდადის, ქიშირის ან ჩითის მოსახვევებისა და თავშალისაგან (ეს უკანასკნელი უფრო საბუთებელი იყო).

შუსტაკი იყო ჩისტის წინამორბედი. როგორც ირკვევა, უკანასკნელი ჩისტე წინათ არ ყოფილა ხმარებაში. მანდილოსნებს შებლზე წყარული ჭბონით შუსტაკი, ზედ თავსაკრავშემოკრული.

შუსტაკის შესახებ საყურადღებო ცნობას გვაწოდის ნ. ალექსი-მესხივილი, იგი წერს: „... ლიჩაქ-ზემოდ შებლზედ წყარული შუსტაკი და შუსტაკჯილ შიმორკული თავსაკრავი. უკანასკნელ ჩვენ მეფეთ დროს შუბლზედ შუსტაკის ზეიდან ნაიალოდ თავსაკრავისა წყარული ჭბონითა ან აბრეშუმის ან ბამბის ქსოვილი, წინ დამარგებული დილ-ქინძისთავითა. ლეჩაქების ბოლოები თავზედ არ ჭბონდათ გადადებულ-დამაგრებული, — ლეჩაქი მოხვეული თავზედ ჭფარავდა მკერდგულს, ხოლო ერთი წვერი იყო უკანასკნელზედ, — ან შებლ წყარული ჭბონდათ ქუდისავით მოყვანილი („მალაღი“) თავსაკრავით, რომლის ზეიდან ერთი ბოლო ლეჩაქისა იყო გადადებულ-დაშვებული, ან ერთით თავსაკრავი დღევანდელზედ ბევრად მაღალი მუმიისა, მუყაიშისა, — ყალამქრისა, შალისა — რიზა და ქირმანი შალების არშისა, ნაკერი აბრეშუმ-თვალმარგალიტითა უშუბლისქინძისთავით. პირზედ პირის ასახვევი პატარადას ანუ გზაში პირ-შალი თხელი ნაქსოვი მოქარული თვალ-მარგალიტითა ან ოქრომკედით, ძვირით... ქართლ-კახეთში, იმერეთში — ჩვენ დროს — იგარვენენ თავსაკრავს არა მაღალსა, ყალამქრისა, შალისა, აბრეშუმისა, ხვერდისა და სხვა ქსოვილებისა, თვალ-მარგალიტით, კლიტა-ქნეთით, მძივით, ოქრომკედ-აბრეშუმით ნაკერს, ან სულ სადას. ზედ სხვა-და-სხვა ფერ ქსოვილისა კობს, ფერი შესხამებული თავსაკრავთან, — შუბლში ორი ქინძისთავი მარგალიტისა, მძივისა ან სხვა რაიმე პაკითონის თვალისა, ამ გვარივე, ხოლო უფრო დიდი — გულის პირში (საგულეში)“⁴.

შუსტაკის ხმარებიდან გადაკანონის შემდეგ მკვიდრდება ჩისტე. პირველ ხანებში ჩისტე ინარჩუნებს შუსტაკის სიმაღლეს, ხოლო მერე (70-80 წლების შემდეგ) ხმარებაში შემოდის დაბალი ჩისტე.

კები, ნახატები, ფოტოსურათები საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის სექტორის¹ და სახელმწიფო კინო-ფოტო-ფონი არქივის მასალები, აგრეთვე წლების მანძილზე ექსპლაცდების დროს ჩვენს მიერ შეგროვილი საველე ეთნოგრაფიული მასალები².

ქართული ჩაცმულობის შესახებ მნიშვნელოვან მასალებს შეიცავს XVIII საუკუნის ცნობილი მეცნიერისა და გეოგრაფის ვახუშტი ბატონიშვილის შრომა: „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია)“. კერძოდ, თავსაბურავის შესახებ შემდეგს ვკითხულობთ ამ შრომაში: „...ხოლო თავი ქალწულთა: კაენი თვისისავე თმისა ღაწვთა ზედა და ქუდი ანუ ლეჩაქი, არამედ ქმროსანთა კავსა ზედა დაწვეს აქესთ თმა მუწუნული, მსხილი, იმიერ და ამიერ, და ყბას ქვეშ მარგალიტით შემზადებულს ამოიდებენ და თხემსა ზედა შეიკურენ,

¹ საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის ეთნოგრაფიის სექტორის არქივში დაცულია 1935 წელს ქიზიყში შეგროვილი მასალები, საქაზალდე ყდა № 11.

² ქართლსა და კახეთის სოფლებში, აგრეთვე ქ. თბილისის მოსახლეობაში შეგროვილი ფოტოსურათები და ხანდაზმული მანდილოსნების ინფორმაციები.

³ ვახუშტი ბატონიშვილი — აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია). — თ. ლომარისა და ნ. ბერტინიშვილის რედაქციით. თბილისი 1941, გვ. 32.

⁴ ნ. ალექსი-მესხივილი, გზ. „ივერია“, 1904, № 96.

ჩიხტის შესახებ ნ. ალექსი — მესხიშვილი წერს: „დღევანდელი ჩიხტი — კოპი დიდიხნის შემოღებული არ არის. გამიგონია, ეგ ჩიხტი — კოპი მოუფონია ერთ კახელ თავადშელს, სახელი და გვარი რომლისა აღარ მახსოვს. მახსოვს, მხოლოდ, რომ, რაღაც უბედურობის გამო, მის საყვარელ დას ვედარ შესძლება ხელის თითების ხმარება“⁶.

ჩვენს განკარგულებაში არსებული მასალებით ცხადი ხდება, რომ კახეთში მიღებული ყოფილა დაბალი ჩიხტი, იგი კახეთიდან გავრცელდა.

ოლა სიმონის ასულ ფურცელაძის გადმოცემით იგი 13 წლის ყოფილა თავი რომ დაუზრავთ (ყელახვევით), ხოლო 20 წლის გაუთხოვებიათ. მისი გადმოცემით, წინა თაობის ახალგაზრდა მანდილოსნები მოკლე კაგებს ატარებდნენ, ამასთან წინათ მაღალ ჩიხტას ხმარობდნენ, ხოლო მერე, უფრო გვიან — დაბალ ჩიხტას, რომელიც პირველად კახეთში შემოულიათ და კახური ჩიხტა ეწოდება.

ნინო ჯორჯაძისამ ჩიხტის შესახებ შემდეგი გადმოგვცა: მაღალ ჩიხტას უფრო თავადიშვილის მანდილოსნები ხმარობდნენო, თითონ დაბალ ჩიხტას იხურავდა.

ელისაბედ ალექსანდრეს ასულმა ინაურისამ გადმოგვცა, რომ ჩიხტის სიმაღლე დამოკიდებული ყოფილა მომხმარებლის გემოვნებაზე. მაგრამ „მაღალ ჩიხტას უფრო კენიები ხმარობდნენო“⁶.

ჩვენს განკარგულებაში არსებული მასალებით ცხადი ხდება, რომ კახეთში მიღებული ყოფილა დაბალი ჩიხტი, იგი კახეთიდან გავრცელდა, რის გამოც მას კახურ ჩიხტას უწოდებდნენ.

თბილისში მცხოვრები ქართული მანდილოსნები მაღალ ჩიხტას ხმარობდნენ, კახეთიდან ჩამოსულნი კი — დაბალ ჩიხტას. საბოლოოდ ხმარებაში დაბალი ჩიხტი დამკვიდრდა.

ჩიხტის დამსაზღვრელად გამოჩნდილ ქაღალდის ან მუყაოს ზოლს ხრიდნენ რგოლისებურად მომხმარებლის თავის ზომის მიხედვით, მისი უკანა ნაწილი ბრტყელ-განიერი და დაქანებული იყო, რომ თავზე კარგად მორგებულიყო. ჩიხტას დაბლა კიდევუწაპარუ (შუბლთან და ირგვლივ შემოავლებდნენ შავ ვიწრო ქობას-კიდურისადნებს (კანტს). ამ ქობიდან ხუთი მილიმეტრის დაშორებით ჩიხტს შემოაკრავდნენ თავსაკრავს. ქობის გამოცვლა ადვილად შეიძლებოდა. მისი დანიშნულება იყო თავსაკრავის დაცვა გაჭუჭყიანებისაგან.

თავსაკრავს ჩიხტის სიმაღლეს უფარდებდნენ. იგი ვიწრო და გრძელი (ჩიხტის რგოლის ზომისა) ნაპირგებადაცვილ ქსოვილის ზოლს წარმოადგენდა. თავსაკრავის მასალად სხვადასხვა ფერის აბრეშუმს და ხავერდს იყენებდნენ, უფრო მიღებული იყო ხავერდის თავსაკრავები. ხმარობდნენ საიას ან მოქარგულ თავსაკრავებს. ვინც ერთი ჩიხტის ანაბარა იყო, თავსაკრავს იცვლდა კაბის ფერთან შესაბამისი, იმის მიხედვით

შუბლის ქინძისთავი (მსახიობი ელისაბედ ჩერქეზიშვილი)



თუ სად უნდა წასულიყო (ქორწილში თუ დღეობაში, პანაშვილზე თუ დასაფლავებაზე).

თავსაკრავებს ქარგვდნენ: აბრეშუმის ძაფით, ან ოქრომკვდით, ან მარგალიტით და კილიტით, რომლის ჩასაბმელად (დასამარებლად) იყენებდნენ კნუთებს⁷, ზარს ანუ კვანჭურას. კნუთელი ოქროს თმა — სირმისაგან მზადდებოდა.

ქარგულობის შესახებ ჩვენ ხელთ გვაქვს საკმარისი მასალა, აქედან მოვიყვანთ ერთ-ერთ მაგალითს — ელისაბედ ზაქარიას ასულ ნინოშვილის ხელსაქმის სტატობის შესახებ. იგი ახალგაზრდობაში ხელსაქმის კარგი მცოდნე ყოფილა. თერთონ ქითვდა კახურ არწიას, თავსაკრავებსაც დიდი გემოვნებით ქარგავდა: ოქრომკვდით, მიძივებით, აბრეშუმის (ფერადი) ძაფით და ბატის ფრთით. ბატის ფრთიდან მანებს, ვარსკვლავებს და სხვადასხვა სახეებს გამოსჭრიდა, რომელთაც ე. წ. ლუჩაქის წებოთი აწებებდა თავსაკრავზე, ხოლო ცუდი პირიდან ნემსის წვერით აკერებდა-ამარგებდა. ელისაბედი ლეჩაქებსაც თითონ მასმენდა.

თუ ჩიხტი სადა თავსაკრავიანი იყო, ჩიხტაზე, წინ (შუბლის თავზე) იკეთებდნენ ერთ ან ორ (ვერტიკალურად) შუბლის ქინძისთავს.

ჩიხტაზე შუბლის ქინძისთავს არ იკეთებდნენ მხოლოდ იმოსუცხებულთ, ქერიანი და მგლოვიარე მანდილოსნები.

კოპი თავსაბურავის ერთ-ერთი ელემენტია. მას რკალისებური ფორმა აქვს და მზადდება შემდეგნაირად: ვიწრო (ირბიდა ატრილ) აბრეშუმის — ატლასის ნაჭერში იდება ნე-

⁶ იქვე.
⁶ ოლა სიმონის ასულ მაჭავარიანი — ფურცელაძის დაბადებულია 1872 წელს, წარმოშობით ახალაური, ქართლელი. ცნობები ჩაწერილია 1960 წ. ნინო ყორაშვილი — ჯორჯაძის დაბადებულია 1881 წელს, წარმოშობით გლეხი, ქიზიყშიელი. ცნობები ჩაწერილია 1958 წელს. ელისაბედ ალექსანდრეს ასული სუხიშვილი — ინაურისა, დაბადებულია 1879 წელს, წარმოშობით გლეხი, ქართლიდან. ცნობები ჩაწერილია 1961 წელს.

⁷ კნუთელი ანუ კანიტელი.

კის სიმსხო მამხის ზოლი და გაიკრება. გაიკრვის დროს კობს შუაში მოხსნოს აკეთებენ, ბოლოებს კი თანდათან ავიწროებენ. კობი თავსდება ზემოდან ჩისტკაში. ამით იცხება ჩისტკის ზედა ნაპირი. ჩისტკაზე გადაფარებულ ლეჩაქი კი ფერადი შუშის-თავებიანი ქინძისთავებით კოპზე და ჩისტკაზე მაგრდება.

ლეჩაქი თავსაბურავის ყველაზე თვალახინი ელმებრტყად ითვლება. ლეჩაქად იხმარებოდა მეტად თხელი და გამჭვირვალე თეთრი ქსოვილი. თუმცა წინათ მკვირივე ქსოვილის ლეჩაქიც ყოფილა ხმარებაში, შხითვის წიგნებში მოხსენებულია როგორც მკვირი, ისე თხელი სალერაქე ქსოვლები: მარმაში, შილა, ატლასი, ბურსო, ფოს-ბლონდი, ბლონდი და სხვა. ყველაზე უკეთეს სალერაქე მასალად ბლონდი ითვლებოდა.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მეტწილად ხმარებაში იყო ბლონდის და ტულის ლეჩაქები.

ლეჩაქი სამკუთხოვანი მოყვანილობისაა, მისი ერთი წვერის კუთხე (შუალა, რომელიც უკან, ზურგზეა დაშვებული:) სწორია, მეორე წვერის კუთხე — მახვილი, ხოლო მესამე წვერის კუთხე — ბლაგვი (შემორგვალებულია) და დანარჩენი ორ წვერზე ოდნავ მოკლეა.

ახალგაზრდა და შუახნის მანდილოსნები სურვილისამებრ, იბურებოდნენ დაბასმული ან აბრეშუმის ძაფით და სირმით ამოქარგული ლეჩაქით⁸.

ლეჩაქი იხსნებოდა შემდეგნაირად: ქინძისთავის (თავიან) ბოლოთი იღებდნენ სახამებელ გარეულ თეთრ წვიბის და ქარ-გაზე გადაჭიმულ ლეჩაქზე წერტილების დასმით გამოპყვადთ ნაირნაირი მცენარეულის — წერტილი ყვავილების და ფოთლების სახეები.

ხშირად დაბასმულ ადიღლებს სირმის ძაფით შემოქარგავდნენ, რაც ლეჩაქს ვარსკვლავისებურ ბრწყინვას აძლევდა. ოქრომკვდით ჩივინით ქარგულობას სკარამანგი ეწოდება.

ლეჩაქს გარშემო მოაკრებდნენ ფარმაცული წესით დამზადებულ ბლონდის არზიას (მაქმანს), რომელსაც მოხმარებელი მანდილოსნები „ნასტაის“⁹ არზიას უწოდებდნენ.

სალერაქე ბლონდი და ბლონდის არზია მზადდებოდა იტალიაში, საფრანგეთსა და ესპანეთში. ეს ქვეყნები საერთოდ განთქმულნი იყვნენ სხვადასხვანაირი ძვირფასი არზიების — მაქმანების წარმოებით.

ბლონდის ლეჩაქი და მაქმანი ხელმისაწვდომი იყო წარჩინებული და შეძლებული ფენის მანდილოსნებისათვის, რადგან ძვირად ფასობდა. ხმარებაში იყო აგრეთვე ტულის ლეჩაქი და ნემსით ნაქსოვი არზია. უკანასკნელის დაზუსტება პირველად თელავში დაიწყო და თელავურ არზით იყო ცნობილი, მას კახურ არზიასაც უწოდებდნენ.

თავბურვის, თავდაბურვის პროცესი ბაღდადის მოხვევით მთავრდებოდა. ბაღდადს ჩისტკაზე შუშისთავიან ქინძისთავებით ამარებდნენ.

ბაღდადი საკუთესო აბრეშუმისა იყო, მას კადრბრტყლი მოყვანილობა ჰქონდა. ბაღდადს უბურად მოკვდნენ, თავზე მოხივებდნენ და ნიკაპქემო დუნეთ (ორჯერ) შეკრავდნენ, ბაღდადის ბოლოებს — წვერებს კი კობტად დაყენებდნენ.

ასალურად და შუახნის მანდილოსნები თითხას და ღიაფერის საია ან ჭრებო — სახიან ბაღდადს ხმარობდნენ, ხოლო მოხუცი, ჭრებივი და მგლოვიარე მანდილოსნები შავი ბაღდადით იბურებოდნენ.

ქალები ბაღდადს იხვევდნენ გარეთ გამოსვლის დროს. შინ და სტუმრად ყოფნის დროს მანდილოსნები უბაღდადით ანუ თავსადაც იყვნენ, მხოლოდ მოხუცებულები და მგლოვიარენი ყოველთვის და ყველამა შავ ბაღდადს ატარებდნენ. ტერმინი თავსადა გავრცელებული იყო კახეთში, ქართლში კი ტერმინი თავსაიას გარდა ხმარებაში იყო აგრეთვე ტერმინი კავლია, ჩიქილურა ანუ ლეჩაქურა.

თავშალი მეტწილად მაკყლის ძაფისაგან მზადდებოდა. იგი უფრო სათბუნებელ მოსაბურავს წარმოადგენდა, მას ზამთარში ბაღდადის ზემოდან მოხივებდნენ ხოლმე. თავშალი ზომითაც ბაღდადზე დიდი იყო, თითქმის წელამდე წვდებოდა.

განსაკუთრებული რთული პროცესით ხასიათდებოდა თავ-ხურვის წესი. იგი იწყებოდა თმის დავარცხნით. ქალი თმას წინ, ჯერ მუხზე გაიყოფა, რისთვისაც არსებობდა სპეციალური ჩხირი. იგი „თმის საყოფი ჩხირის“ სახელით არის მოხსენებული თითქმის ყველა მზითვის წიგნში. შემდეგ ორივე მხარეს — ყურის გასწვრივ გამოიყოფა თმის ნაწილს, საფეთქლებთან ჩამოშვებულ შესტრებას, დაამოკლებდა, შესაფერისად დაეკულებდა და ამგვარად კავებით ანუ ზოღფე-ბით¹⁰ ლოყებს ანუ დაწვეებს ადამივნებდა.

XIX საუკუნის 60-70 წლებამდე მანდილოსნები შედარებით მოკლე კავეებს ატარებდნენ, ხოლო მერე ჩვენს დრომდე ხმარებაში შემოდის გრძელი კავეები.

თუ ქალს თმის შეტრა ენახებოდა, ან ჭაღარა თმის გამოჩენა არ სურდა, გამზადებულ კავეებს ხმარობდა.

წინათ მანდილოსნები კავეებს ზემოდან მარგალიტჩატანებულ (მას თმისსატანები ეწოდებოდა) დაწნულ თმასაც იღებდნენ, რასაც კარგად აღწერს ვახუშტი ბატონიშვილი: „ქმროსანთა კავსა ზედა დაწეს აქეთ თმა შეწნული, მსხვილი იმიერ და ამიერ, და ყბის ქვეშ მარგალიტით შემზადებულს ამოიდებენ და თხემსა ზედა შეიკურენ და ჰკურათ მასზედ ლეჩაქი“¹¹.

თმის უდიდეს ნაწილს (უკან) ქალი ორ ნაწნავად დაიწნავდა და მხრებზედ გადაიყრდა (ადრე რამდენიმე ნაწნავად იწნავდნენ). ნაწნავებს აგრეთვე დალაღობი ანუ უკანაში უწოდება.

თმის წესრიგში მოყვანის შემდეგ იწყებოდა თავბურვის პროცესი: თავზე დაიხურავდნენ ლეჩაქს, მის მახვილკუთხიან

⁸ საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებიდან მოიყვანათ ერთ-ერთი ლეჩაქის (საივრტარო № 465, წიგნი 5 კატალოგი № 4) აღწერილობას: „ლეჩაქი დაბასმული შვიკავს ზურგა-სულს, ლეჩაქე წვილია რომელიც ფოთლის მქონეს ცალკეულ პატარა ვაიძლებს მოკლებული აქვს თითოეული დიდ ქუჩებში ნაქმროთ შესაწნულად თოხნაფრულს ავევლოს ჰქონი არზია“.

⁹ საწნაწნობებს ნასტაის არზია, ჩვენი მხარბელების განმარტებით წარმოდგარია რუსული სიტყვადან — насташий.

¹⁰ „ხოღფეო კავებო, მოკვავებო, ვერ საკარებო“ — იხ. ბესიოს ლექსი: „კანთო ტატახო“. იხსენებთა სრულ კრებულო, მესამე გამოცემა, ტფილისი, 1932, გვ. 6.

¹¹ „ხოღფეო რაყევი. უარის — თქმის მახევი. მიჩვენებდნენ ბალქანის კარს დაწავსო“ — იხ. ალ. ჯავახიშვილის ლექსი — „სახე შენი მამახევი, მებადა“ — ქ. კაკაბიძე, ქართული ლიტერატურის ქრონოლოგია, XIX საუკუნე, თბილისი, 1938, გვ. 19.

¹² ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია), თბილისი 1941, გვ. 32.

წვერს ყბის ქვეშ ამოატარებდნენ (ლერაქის წვერის იმ ადგილს, რომელიც ნიკაპქვეშ იყო მოქცეული, არზიამოუვლებელს ტოვებდნენ) და თხემზე (ქინძისთავით) დიამაგრებდნენ, შემდეგ თავზე იღვამდნენ თავსაკრავიან ჩხტას. ჩხტის შიდა არეში ათავსებდნენ კობს, ზემოდან კი მარცხნიდან მარჯვნივ, ან პირიქით, გადააფარებდნენ ლერაქის მეორე მიმრიგებულ კუთხიან წვერს და ლავიწამდე დაუშვებდნენ.

ლერაქით თავბურვის წესს საინტერესოდ აღწერს დ. ფანასკერტელ-ციციშვილი, მართალია იგი ძველ დროს ეხება, მაგრამ მის მიერ აღწერილი ლერაქით თავბურვის წესს ჩვენამდე მოღწეული მანდილოსნებისც იცავდნენ.

„მდიდართა საცმელი იყო ლერაქი ზემომოვლებულის ფორითა, რომელთაზე ოქრომედისა, რომელთაზე ჭიჭნურისა, ლერაქის ქვეშე სარალუჯი¹² ძვირფას საკვალთა და ლართაგან ქმნილი. კავთა ანუ თმათა ზედა მსხვილინ სხვა თმისაგან ნაქმარნი კავნი, ჭავლად ხმობილინ. შუბლთა ზედა თავსაკრავი ზოგთა მარგალიტით ნაკერი. ქინძისთავი მარგალიტისა. საყბურეი მარგალიტისა... ყმაწვილთა-ქალთა თავსა ზედა იხურათ ყაში, მარგალიტით ნაკერი და თვლითა. პერანგთა ზედა ჩამოსაკლები მარგალიტისა და თვლებით ასხმული. ყვლამოსხნილი ლერაქ მუხვევლად, არამედ ებურად მხოლოდ თავსა ზედა და ზურგზედ გარდაფენილი“ (დ. ფანასკერტელ-ციციშვილი, გაზეთი „ივერია“, 1891, № 122).

საზემოდ გამოყოფილი მანდილოსნები და პატარალები მსხვილი მარგალიტის ერთს ან რამდენიმე ძაფს იკეთებდნენ (საფეოქლებთან) ნიკაპქვეშ, რომელსაც საყბურეი ანუ პირის მარგალიტი ეწოდება.

ნაკლებ შეღებული ქალები საყბურად იმიტირებულ მარგალიტის მიძეს იყენებდნენ.

5. აღექსი-მესხიშვილი შემდეგნაირად გადმოგვცემს ქალის თავბურვის წესს: „ლერაქი ანუ ჩიქილა — ირიბი (სამკუთხი) სხვა-და სხვა ფერისა, უფრო კი თეთრი ატლასისა, შალისა, ბლონდისა, წმინდა მარმარისა (ტარლატანი); ამას და შავს მგლოვიარეუბი იხურავდნენ: „მესამე დღეს დახურვენი ქვირის ლერაქსა შავსა“... შემდეგ ავტორი აღწერს ლერაქის ქარგულთბას — „ხალასად ნაკერსა და სათსა, მთავარმარგალიტებულსა, დაბასმულსა, სხვა-და-სხვა სივანის არშით მოვლებულსა, — ერთი წვერი ლერაქისა უკან წელზედ გადადებულთ, მეორე ნიკაპ ქვეშ ამოდებული, მფარავი ყელისა და მარცხენა მკერდის თვისა, მესამე თავსაკრავის ზეიდან მარჯვენა მხარეს გადადებულ-დაშვრილი ლავიწამდისინ, დამკრებული ქინძისთავით თხემზედ. ლერაქ ზემოდ შუბლზედ წაყრული მუსტაკი და მუსტაკზედ შემოყრული თავსაკრავი“ (5. აღექსი-მესხიშვილი, გაზ. „ივერია“, 1904, № 96).

ფრიად მნიშვნელოვანი დეტალია თავდახურული ქალის ლერაქით ყელის ახვევა, დაფარვა, რაც გარკვეული შინაარსის მქონეა. ამით განასხვავებდნენ გაუთხოვარსა და გათხოვილს.

გათხოვილი ქალი ლერაქის ერთი წვერით ყელს იხვევდა, იფარავდა, გაუთხოვარი კი არა.

აღნიშნულ წესს ქართველი მანდილოსნები მტკიცედ იცავ-

მუსტაკი (ჩხტის წინამორბედი) (ბებუთოვა)



დნენ უძველესი დროიდან. ამის დამამტკიცებელია ვარძიის, ბეთანიის, ცინწვისის და ბერთუბნის ტაძრების კედლის მხატვრობა — თამარ მეფის თოხი სურათი (ფრესკები).

თამარ მეფე, ვარძიის კედლის მხატვრობის მიხედვით, გასათხოვარია, ამას ცხადყოფს მისი თავბურვის წესი — მას ლერაქით ყელი არა აქვს დაფარებული (ახვეული), ხოლო ბეთანიის, ცინწვისის და ბერთუბნის ტაძრების ფრესკებით ჩანს, რომ თამარი გათხოვილია, რადგან მას ყელი ლერაქით აქვს დაფარებული (ახვეული) და დაწვებზე მკერდამდე გრძელი კავება აქვს დაშვებული. ამას მკვლევართა მიერ თამარ მეფის ფრესკების აღწერილობის ცნობებიც ადასტურებენ.

დიდი მკვლევარი ივანე ჯავახიშვილი აღნიშნავს, რომ ბეთანიის მონასტრის და ცინწვისის ფრესკებზე „თამარ მეფეს კავები აქვს ჩამოშვებული და ლერაქები ხურავს იმგვარადვე, როგორც ახლა იციან: ყელს ქვემოთ ვავლებული ლერაქი გვირგვინს ქვემოთან გამოდის და უკანაც არის ჩამოშვებული“¹³.

გ. ვალიბეგაშვილი თამარ მეფის თავბურვის შესახებ წერს, რომ ვარძიის ფრესკაზე: «Ее голова, как и у Георгия, увенчана надвинутой низко на лоб короной с ровным верхом; корона украшена... Пряди черных волос на висках закручены в завитки... На шею у юной царцы — украшение в виде черной ленточки, расшитой жемчужинами... Несмотря на осыпавшуюся краску виден коричневый рисунок головного покрывала, которое падает из-под короны прямо на плечи, не обрамляя лица. Подобная деталь головного убора позволяет делать заключение, что Тамара изображена здесь до замужества, так как из-

¹² სარალუჯი — ქალთა თავსაბურავი, სახას ლექსიონის მიხედვით.

¹³ ივანე ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III-IV, თბილისი 1962, გვ. 25.

вестно, что в Грузии шарфом¹⁴ обхватывали подбородок замужние женщины».¹⁵

შემდეგ ავტორი აღწერს თამარ მეფის სურათს ბეთანის კედლის მხატვრობის მიხედვით — «...С короны изышного рисунка, украшенной камнями и жемчужными подвесками, спускается поблескивающий золотом шарф, легко обрамляющий лицо и спускающийся на плечи. Из-под шарфа на круглый воротник... спускаются л о к о н ы. (სქოლიოში აღნიშნავს) — «Так же, как обрамляющий подбородок шарф, спускающийся на грудь локоны могли носить только замужние женщины».¹⁶

ყინწვისის თამარ მეფის ფრესკაზე ლეჩაქი კავებს არ ჰფარავს, იგი კავებ ქვეშ არის მოქცეული და ყელს ჰფარავს¹⁷. ხოლო ბერთუბნის ტაძრის კედელზე დახატულ თამარ მეფის სურათის აღწერის დროს გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავს, რომ: «...из-под короны спускается шарф, обхватывающий подбородок, длинные коричневые локоны видные из-под шарфа, ложатся на круглый, расшитый камнями воротник, на висках выбиваются завитки, подобные таким же завиткам на изображении Тамары в Вардзия».¹⁸

აქ ჩვენ ყურადღებას იპყრობს თამარ მეფის თმის ვარცხნილობა — მის ღაწვებს საფეთქლებთან, კულულების გარდა, გრძლად დაშვებული კავები ამშვენებს, რაც გათხოვილი ქალის თმის ვარცხნილობის დამახასიათებელია.

გ. ალიბეგაშვილის მიერ თამარ მეფის თმის სურათის დაწვრილების აღწერას მეტი გარკვეულობა შეჰქვას ჩვენს ცოდნაში ქალის თავბურჯისა და თმის ვარცხნილობის წესების შესახებ.

თამარ მეფის ვარძიის ფრესკის შესახებ ცილა გაბაშვილი აღნიშნავს, რომ: „აქ თამარი სრულიად ახალგაზრდაა, თავის მეფობის პირველი წლების პერიოდში არის გამოსახული, საქართლოს სხვა ეკლესიათა ცნობით კედლის მხატვრობათაგან განსხვავებულად, როგორც ბეთანიაში, ყინწვისში, ბერთუბანში“¹⁹.

ავტორის აქ უთუოდ მხედველობაში აქვს თამარ მეფის თავბურჯის წესი.

გ. მელითაურის, ნ. შოშიაშვილის, შ. ხანთაძის და გ. ჯამბურის შრომაში („ვარძია, გზამკვლევი“) პირდაპირ აღნიშნულია, რომ ვარძიის ფრესკაზე — „თამარ მეფე ქალწულადაა გამოსახული“²⁰.

ამრიგად, შემოდდასახლებული წყაროებიდან ირკვევა, რომ გასათხოვარი ქალები თავბურჯის დროს ლეჩაქით ყელს არ იხვევდნენ (არ იფარავდნენ), რასაც „ყელჩენით დაბურჯა“ ეწოდება, გათხოვილი ქალები კი ყელს ლეჩაქის ერთი წვეთით იხ-

ვევდნენ (იფარავდნენ), რასაც „ყელახვევით დაბურჯა“ ეწოდებოდა.

იყო შემთხვევები, როდესაც გათხოვილი ქალები ამ წესს არღვევდნენ და ყელჩენით იბურებოდნენ, ეს შემოიღო ზოგიერთმა მანდილოსანმა XIX საუკუნის ბოლო წლებიდან.

საერთოდ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ გათხოვილი ქალები-სათვის დამკვიდრებული იყო ყელახვევით თავბურჯის ძველებური, თამარ დედოფლის დროიდან²¹ წესი, ამის დამამტკიცებელია აგრეთვე ჩვენს მიერ მოხასიათებაში შევრთვილი ზეპირი გადმოცემაში და ფოტოსურათები.

საინტერესოა აგრეთვე სამგლოვიარო თავბურჯის წესი. მგლოვიარები ჩისტაზე არც შუბლის ქინძისთავს იკვებდნენ და არც არცის ავლებდნენ ლეჩაქს. ღრმა მგლოვიარები კი ე. წ. „დაბად თავს“ იხურავდნენ, რაც იმას ნიშნავს, რომ თავზე ჩისტას არ იდგამდნენ, შუბლზე იყრავდნენ შავი ქსოვილის ირიბად აბრეო ფართო ზოლს, (რასაც აგრეთვე ყასაბად თავბურჯა ეწოდებოდა), ატლასის ან ტულის არწიამოვლებული ლეჩაქით იბურებოდნენ.

ქმრის ან შვილის გარდაცვალების რამდენიმე წლის შემდეგ, ხანში შესული მგლოვიარე ქალი შავ, საია თავსაკარგიან ჩისტას იდგამდა და სიკვდილამდე ჯალაშა ან ტულის უარში ლეჩაქით და შავი ბაღდადით იბურებოდა.

თუ ახალგაზრდა, ახლადგათხოვილი ქალს ქმარი მოუკვდებოდა, დარკადღის დღეს მას გამოაწყობდნენ მისივე საქორწილო (სავიგრიგონი) თეთრ ტანსაცმელსა (ქართულ კაბაში) და თავსაბურჯაში, ხოლო ბაღდადის წვერებს და შეუკრავდნენ. დასაფლავების შემდეგ კი უკვე ძაძას — სამგლოვიარო ტანსაცმელსა და თავსაბურჯავს ატარებდა.

ივანე ჯავახიშვილი წერს: „... კიდევ ერთადერთი დღე იყო, როდესაც ადამიანს თეთრი საქორწილო ტანისამოსი უნდა ჩაცევა. ეს იყო ცოლისა ან ქმრის სიკვდილის დღე. თუ ქმარს ცოლი უკვდებოდა, ან პირიქით, დასაფლავების დღეს თეთრი საქორწილო ტანისამოსი უნდა ცემოდა, ე. ი. ის ტანისამოსი, რომელიც ქორწილის დროს ეცევა, ამის შემდეგ იხდიდა ამ ტანისამოსს და იცვამდა შავს. აგრეთვე შვილისათვის სამგლოვიარო ფერი თეთრი იყო.“

ამრიგად, ჭირისუფლისათვის თეთრი და შავი ფერი იყო²². აგრეთვე მიღებული იყო, რომ გარდაცვალებულისა და ჭირისუფლების პატივსაცემად, პანაშვიდის და დარკადღის სამგლოვიარო პიროვნების დროს დაბურჯე (უფრო კი მოხუცი) მანდილოსნები უშუბლისქინძისთავო ჩისტით იბურებოდნენ.

ქალის ქართული ჩაცმულობა თავის დროზე მეტსმეტად იხდებოდა და ლაზთაიანი იყო, მას შნოსა და ეშხს მატებდა ნატყვი ქართული ქარგულობა.

ასალი საწარმოო ურთიერთობის, წარმოების კაპიტალისტური წყობის დამკვიდრებამ საქართველოში, თანდათან სახე უცვალა ჩაცმულობას. მიღამი შემოდის ევროპული ყაიდის ტანსაცმელი. აღსანიშნავია ის, რომ შედარებით დიდხანს იქნა შენარჩუნებული ქართული თავბურჯა.

¹⁴ ალიბეგაშვილის მიერ ნაშრომი რუსული ტერმინი — „შარფი“ ლეჩაქის, მანდილის აღნიშვნულია.

¹⁵ ალიბეგაშვილი გ. В., Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, стр. 21.

¹⁶ Там же, стр. 26.

¹⁷ ალიბეგაშვილი გ. В., Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, стр. 28.

¹⁸ Там же, стр. 29.

¹⁹ ე. ვაჟაშვილი, ვარძია, გზამკვლევი, 1945, გვ. 65, 66.

²⁰ გ. მელითაური, ნ. შოშიაშვილი, შ. ხანთაძე, გ. ჯამბურია, ვარძია, გზამკვლევი, თბილისი, 1955, გვ. 87.

²¹ ლიბა ნოქორიშვილი „კახური ჩაცმა-დაბურჯა (ქალის ჩაცმულობა) ანალიზი, ი. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, თბილისი, 1947, ტ. I, გვ. 213.

²² ივანე ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III-IV, თბილისი, 1962, გვ. 77.

კონტრავტორიის აღზრდილთა რიცხვს ეკუთვნიან აგრეთვე ისეთი ცნობილი მუსიკოსები, როგორებიც არიან კომპოზიტორები გ. კილაძე, ი. ტუხუაძე, ჩვენი უზუცესი პაიანტი ქალი პროფესორი ა. ვირსალაძე, დირიჟორები: ე. მიქელაძე და თ. დიმიტრიადი, მუსიკისმცოდნეები: ლ. დონაძე, გ. ჩხიკვაძე, შ. ასლიანიშვილი, პ. ზუკუა და სხვები.

არაწლებ მნიშვნელოვანია ქართველი მუსიკოსების მტიცი შემოქმედებითი კავშირი ამ შესანიშნავ მხატვრული, ტრადიციების მქონე ქალაქთან. აქ გერ კიდევ მე-19 საუკუნის მიწურულში, ქართული პროფესიული მუსიკის გაიროვნეზე აუღერდა ნაწივები — შ. ბაღანიშვილის „თამარ ცივირიდან“, ხოლო 1912 წელს დადგმულ იქნა ოპერის პირველი აქტი. ლენინგრადში მიიღო „საჯურის“ დიდ მხატვრულ ცხოვრებაში ჩვენი მუსიკის სხვა ცნობილი ნიშნულები, მაგალითად: ა. ბაღანიშვილის ბალეტი „მოთხრობა ფულმა“, რომელმაც შექმნა მშვენიერი კავშირის პრავილი თეატრის სკენები შემოიარა. ახლაც ყოფილ „ლენინგრადელს“ — ა. ბაღანიშვილს თავის პირველ დღეში ჰქონდა ახალი ბალეტის „მწირის“ პატივტურა, რომლის განხორციელებასაც ახრებს ლენინგრადის ოპერისა და ბალეტის ხანტელშიყოფილი აკადემიური თეატრი. ეს კარგი ტრადიცია ამჟერადაც არ იქნა დარღვეული: ლენინგრადში პირველად იქნა საჯაროდ შესრულებული ს. ცინცაის მე-5 სიმებიანი კვარტეტი.

სულ ლენინგრადში ჩატარდა 3 კონცერტი — 2 სიმფონიური და ერთი კამერული. გარდა ამისა ქართული მუსიკის მიყვანა საცუადღური რადიო და ტელეგადამცემი, რომელშიც ჩვენ ყოველამ მივიღო მონაწილეობა.

დაუწყებია სიმფონიური კონცერტი ლენინგრადის ფილარმონიის განთქმულ დარბაზში, რომელიც ხალხში იყო გავრცელებული. აქ თავი მოუტარა მუსიკალური ლენინგრადის პრავილი ცნობილი წარმომადგენელს სტურბეს შირისი იყო სახელადიანი ზოდანს კოდა, რომელმაც შექმნა მეტად სიმპათიური და გულთბილი შეფასება მისეა ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს. საჯარო მისასმელებული სიტყვით გახსნა სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ლენინგრადის განყოფილების თავმჯდომარის მოადგილემ კამპოზიტორმა ა. ლობკოვსკიმ. სასუსხო სიტყვით გამოვიდა მე. ლენინგრადელი მუსიკოსების ფუნამე თანხმდროვე ქართული მუსიკის შესახებ. კონცერტის პირველი განყოფილებაში პირველად ლენინგრადში შესრულებული იქნა ა. ბაღანიშვილის მე-2 სიმფონია, რომელსაც მრეწველურ წარმომადგენელმა, იხვედ როგორც დირიჟორს — თ. დიმიტრიადის და ლენინგრადის ფილარმონიის მთავარ ორკესტრს. ასეთნადა მადლ მხატვრულ დონეზე ჩატარდა კონცერტის მეორე განყოფილება. კულთილად იქნა მიღებული პ. აპირასიშვილი, რომელმაც შესრულა ჩალხიას ბალეტი თ. თაქაიშვილის ოპერა „მინდობა“. ძალიან მოეწონათ ლენინგრადელებს მ. კვიციანიშვილის „ეცუა — ფანაზია“ და განსაკუთრებით კი რ. ლაიბის „სეიდალი“, რომელიც „ტრადიციულად“ მისე იქნა შესრულებული. მეტად მაღალი შეფასება მისცეს ლენინგრადელმა მუსიკოსებმა ს. ნახიძის მე-2 საფორტეპიანო კონცერტს და მის შემსრულებელს პაიანტს ე. ამირჯანბს. განმორებითი სიმფონიური კონცერტი გაიმართა მეორე დღეს გორის სახელობის კულტურის სახალხში, სადაც შესრულდა იგივე ერთი ქართული ნაწარმოები თ. გორდელის „ეცუა — ქართული“.

დღი ინტერესი გამოიწვია ქართული კამერული მუსიკის კონცერტმა, რომელც ფილარმონიის ციკრე დარბაზში გაიმართა. აქ შესრულდა გ. აზარაშვილის სევილიანი სონატა (სოლოტი ჩაიკოვსკის სახლობის პირველი სემინარიისი კონკერტის ლაურეატი გ. ლიბერტი). გ. ვაჟაის სიმფონია კვარტეტი და რ. ქარბენიშვილის „საცუა“ იმპროვიზაციით (სოლოტი სევილიანისი კონკერტის ლაურეატი ე. ბურნა). პ. აპირასიშვილმა ოცენა ქართველი მოზღვრის რეაფორმაცია შეაქცა. ცინცაის მე-5 კვარტეტი სტურბეს, ქართველი კომპოზიტორის ახალი თხზულების ინტერპრეტაციად გამოვიდა რომსკო-კორსაკოვის სახლობის სახელმწიფო კვარტეტი, რომელმაც ავტორთან ერთად გაიზარა ნაწარმოები დღი წარმოება.

კონცერტების გარდა ორგანოებულ იქნა ქართველი კომპოზიტორთა შექმნილი ლენინგრადის სხვადასხვა მხხელ საწარმოთა მონაწილეობით. ა. ბაღანიშვილს ეტბურა ცენტრშიშენილობის ქარხანს, შეასრულა თავისი ნაწარმოებები ს. ცინცაძემ გაიხსნა, რომ იგი ყოფილი ვილონიჩელისტია და დურა რამდენიმე სესა.

გულთბილი შეხვედრა მოგვიწევს ლენინგრადის კომპოზიტორთა ცენტრბლებში. ლენინგრად ქრების ლაურეატმა სსრკ სახალხო არტისტმა ვ. სოლოვიოვსკიმომ თავის სიტყვებში აღწინა ქართული მუსიკის კონცერტების დიდ მნიშვნელობა შემოქმედებითი კონტრავტორის განვითარების საქმეში და ლენინგრადის მუსიკალური საზოგადოებრიობის სახელთი მაღლობა გადავაცხადე.

ქართული მუსიკის კონცერტები ლენინგრადში წარმოადგენენ ნაწილს იმ დიდ მხატვრულ დონისთვის, რომელიც ტრადიციულად იქცეს. თბილისში ამჟერად ჩამოვლენ ლენინგრადელი კომპოზიტორები და მუსიკოსები სასუსხო კონცერტების განსამართავად.

ქართული მუსიკის კონცერტები ლენინგრადში



მოგვიხიბრობს ლენინგრადში მეგობრული ვიზიტის ერთ-ერთი მონაწილე, მუსიკისმცოდნე გულთბი ტარაძე

ელს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირისა და სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის ლენინგრადის განყოფილების ხელმძღვანელების შეთანხმებით გადაქცა სისტემატურის „გაცალით“ კონცერტების მოწოდება ლენინგრადში და თბილისში, რომელთა მიზანია ამ ქალაქებში მომწევე კომპოზიტორების შემოქმედებითი უფროგრობის განსტეკება და მათი ნაწარმოებების პოპულარიზაცია მსმენელთა ფართო მანგში. პირველი ნაბიჯი გადადგმული იქნა მიღწინარე წლის დეცემბერში. ლენინგრადში გამგზავნა ქართველი მუსიკოსების რეგული კომპოზიტორები, რესპუბლიკის სახალხო არტისტები ა. ბაღანიშვიდი, რ. ლაიბი და ს. ცინცაძე, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარის დიმიტრიადი და შოაგონე-ბუნიანი მუსიკა, შრავალი ქართველი მუსიკოსისთვის ლენინგრადი და ლენინგრადის კონსერვატორია იყო თაისიბური „alma mater“. ქართველი კომპოზიტორების, შემსრულებლებისა და მუსიკისმცოდნეების თითქმის მთელმა უფროსმა თბამამ აქ მიიღო უმაღლესი მუსიკალური განათლება. აქ, გერ კიდევ გასული საუკუნის დასასრულში იქნა რამსკო-კორსაკოვის კომპოზიტორთა კლასში სწავლობდა ქართული მონაწილსა და საოქრე უნარის პირველი მეტრონი ბაღანიშვიდი. აქ დონაძე და აღორავა მისი ვაჟი — გამოჩენილი თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორი ანდრია ბაღანიშვიდი. ლენინგრადის

პრადის მეთურამეტე გაზაფხული, გარდა მრავალფეროვანი კონცერტებისა და წარმოდგენებისა, მიეძღვნა დიდი სამაჰტოთა კომპოზიტორის სერგეი პროკოფიევის საიუბილეო თარიღს.

პირველი კონცერტი გაიმართა „სმეტანოვა სინში“ — სმეტანას სახელობის საკონცერტო დარბაზში, რომელიც 2.000 კაცს იტევს.

მონაწილეობდა ქალაქ ბრნოს სიმფონიური ორკესტრი, ფრანგი დირიჟორი ჟორჟ პრეტრე და ჩეხი მევილინიე გაცულაე სნიტილი. პროგრამაში იყო ფრანსის, პულენკის საორკესტრო სუიტა, ანტონინ დვორაკის სავიოლინო კონცერტი და მუსორგსკი-რაველის „სურათები გამოფენიდან“. კონცერტი ბრწყინვალე არ იყო, განსაკუთრებით ეს ითქმის მევიოლინეზე, რომელიც უფერულად და უინტერესოდ ასრულებდა დვორაკის კონცერტს, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ფესტივალზე ბევრი რამ იწყებდა ჩვენს გაოცებას. უკვე დიდი ხანია „პრადის გაზაფხული“ მთელი მსოფლიოს საუკეთესო საშემსრულებლო ძალებს იზიდავს, მაგრამ წლებანდელ ფესტივალზე გამოჩნდა ახალი უცნობი სახელები, ახალგაზრდა დირიჟორები და სოლისტები, რომლებიც ასეებითად, საშუალო საშემსრულებლო დონეს არ სცილდებიდნენ. სუსტი იყო, მაგალითად, ფრანგი მევიოლინის კრისტაინ ფერას მიერ ჩაიკოვსკის სავიოლინო კონცერტის შესრულება, თუმც ადგილებში თავს იჩენდა შემსრულებლის ვირტუოზობაც. მსხვილგონიერულად შეაფასა, მისი გამოსვლა პრადის გაზეთის ერთ-ერთმა მუსიკალურმა კრიტიკოსმა: „ფერასი წყაპის ფანტასტიური ხმით დაჟილდებულ დიდ მომღერალს, რომელმაც არ იცის, როგორ გამოიყენოს თავისი ხმა“. ამგვარად მასპინძლები თავისი შესრულებით გაცილებით მალე აღმოჩნდნენ სტუმრებზე. გაცულაე სმეტანაზე, ბოგუსლავ ლიტვა და ვაცლავ ნეუმანი მეტად ფართო პროგრამით წარდგნენ მსმენელთა წინაშე, როგორც საინტერესო ინტერპრეტატორები.

განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს პრადის სამი საუკეთესო ორკესტრი: ქალაქის, ე. წ. FOK, ფილარმონიისა და რადიოს სიმფონიური ორკესტრები, რომლებიც შეუდარებელი არიან თავისი მაღალპროფესიული დონით და შესანიშნავი ცალკეული შემსრულებლებით; და ეს გასაკვირიც არაა, თუ გავითვალისწინებთ პრადის მდიდარ მუსიკალურ ტრადიციებს (XVIII საუკუნის დასასრულისთვის ჩეხეთმა „მსოფლიო კონსერვატორიის“ სახელი დაიმკვიდრა). ამჟამად ჩეხოსლოვაკიაში 17 სიმფონიური ორკესტრია და ყოველ მათგანს წელიწადში 25 მილიონი კაცი უსმენს. 12 საოპერო და მუსიკალური კომედიის თეატრია, რომელთა რეპერტუარში წელიწადში 75 ოპერა, 18 ბალეტი და 48 თეატრული იდგმება. ასევე ათასობით მოსახლეობა მონაწილეობს ოპერა-ბალეტის მოყვარულთა მუსიკალურ კოლექტივებში. ჩეხოსლოვაკიაში 15 კამერული ორკესტრია, რომელიც საზღვარგარეთ განიშლის და უკვე საერთაშორისო მნიშვნელობა აქვს მოპოვებული. უმეტესი ნაწილი ამ მუსიკალური კოლექტივებისა პრადაზე მიდის. პრადის უყვარს მუსიკა და ეს ჩანდა ქალაქში უზრალო საექსკურსიო გასიარინების დროსაც. თითქმის ყოველ ნაბიჯზე გაისმოდა გამაყობის ხმა: „ამ მწვანე თეატრში კვირაობით სასულე

პრადის მეთურამეტე გაზაფხული

ციცლა პაპიაშვილი

„პრადის გაზაფხული“ დაარსების პირველ დღიდანვე დამკვიდრდა საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალის სახელი. მისი პროგრამის ძირითადი ნაწილი მთელ მსოფლიოში სახელმწიფო კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან შედგება, მონაწილეობას იღებენ საუკეთესო საშემსრულებლო ძალები — სოლისტები თუ მსახერხული კოლექტივები.

ჩემდღეტი წლის წინათ, 1946 წელს, პრად-ქალაქი მუზეუმი, ხელგამოილი ეგებებოდა თავისი პირველი მუსიკალური გაზაფხულის პირველ სტუმრებს. მას შემდეგ თვრამეტე წელმა გაჩნდა და ამ ხნის მანძილზე მრავალი შემსრულებელი, კომპოზიტორი თუ მსმენელი ეწვია პრადს, მათ შორის იყვნენ ჩვენი თანამემამულენიც. ჯერ კიდევ 1950 წელს, „პრადის გაზაფხულის“ მსოფლიო კონკურსზე ბრწყინვალედ გამოვიდა და მეორე ადგილი დაიკავა საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტმა ბორის ჭიაურელის, გივი ხატიაშვილის, ალექსანდრე ბეკათიშვილის და გიორგი ბარნაბიშვილის შემადგენლობით. მათი სურათი დღესაც ამწვენებს „პრადის გაზაფხულის“ მუზეუმის გალერეას.

1960 წელს კი იგივე კოლექტივი მიიწვიეს ფესტივალის კონკურსზე მონაწილეობის მისაღებად. ახლაც კარგად ახსოვთ პრადის მსმენელებს ჩეხოსლოვაკიაში საგასტროლოდ მყოფი დირიჟორის, ზაჰარა ხუროძის კონცერტები. პრადში იცნობენ ქართულ მუსიკას, ქართველ კომპოზიტორებს, უყვარს და აფასებენ ჩვენს ეროვნულ კულტურას.

„პრადის გაზაფხულის“ სახეიმო ვასნა უკვე მრავალი წელია კრალის უზარმაზარ დარბაზში ტარდება. გაისმის ჩეხი კომპოზიტორის, სმეტანას სიმფონიური პოემა „ჩემი სამშობლო“. შემდეგ იწყება მუსიკის ნამდვილი ზეიმი.



ორკესტრის კონცერტი იმართება; „ამ დღე დასტრადაზე სიმფონიური ორკესტრი გამოდის“, „აქ კი კამერული ანსამბლები იკრებიან“; „წმინდა ვიტისა და წმიდა იაკობის ცკლეხებში საორღანო მუსიკის კონცერტები იმართება“.

აი, თურმე საიდან მოდის მუსიკის ასეთი სიყვარული და პრადლ მსმენელთა მაღალი მუსიკალური გემოვნება. ეს საკითხი დაწვრილებით გააშუქა ცნობილმა პროფესორმა მილოშ სადლომ საუბარში — „მუსიკალური აღზრდის შესახებ“. ბავშვების უმრავლესობა დაწყებით მუსიკალურ სკოლებში სწავლობს. რა თქმა უნდა, ყველა ბავშვი მუსიკოსი არ გახდება. მომავალში, მაგრამ ისინი მაინც უნდა გაეცნონ მუსიკის მთავარ პრობლემებს, რათა შემდგომში კონცერტებით დაინტერესდნენ, ისევე როგორც მუსიკის მოსმენა. ჩეხოსლოვაკიის ასახობით საერთო განათლების სკოლაში მუსიკა აუცილებელი საგანია და ამიტომ არ არის გასაკვირი სხვადასხვა ინსტიტუტებში კამერული ანსამბლების სიხშირე, ხოლო კონცერტებზე — მსმენელთა სიტყარბე.

არაან ანსამბლები, რომლებიც დამეხებს ათენებენ პატარა მუსიკალური ნაწარმოებების ან ფრაგმენტების სწავლასა და დასრულებას. ამავერი ტრადიციადი დიდი მოწონების ღირსია.

1963 წლის „პრადის გაზაფხულის“ უდიდეს მოვლენად უნდა ჩაითვალოს საბჭოთა კომპოზიტორის ს. პროკოფიევის მთელი შემოქმედების ჩვენება. რომ შესძლებოდა რომელიმე მსმენელს ყველა კონცერტსა და წარმოდგენაზე დასწრება, იგი 10 დღის განმავლობაში გაეცნობოდა ამ დიდი კომპოზიტორის მთელ შემოქმედებას. რამდენიმე დღეს პრადში მხოლოდ ს. პროკოფიევის მუსიკა ჟღერდა. მაშინ, როდესაც ეროვნულ თეატრში ოპერა „მოთხრობა ნამდვილ ადამიანზე“ მიდიოდა, სმეტანას სახელობის დარბაზში იაკობ ზაკი მის მეთორე საფორტეპიანო კონცერტს ასრულებდა; ხოლო ტელევიზიით დოსტოევსკის სიუჟეტზე დაწერილ ოპერა — „მოთამაშეს“ პრემიერას უჩვენებდნენ.

„პრადის გაზაფხულზე“ ნაჩვენები მეთორე სატელევიზიო დადგმა იყო ნაკლებად ცნობილი ბალეტი „ფოლადის ნახტომი“. რომელიც საკმაოდ გულუბრყვილოდ ასახავს საბჭოთა სახელმწიფოს პირველ ნაბიჯებს. რეჟისორმა ყოველი ღონე იხმარა იმისათვის, რომ ბალეტის შინაარსის ხარვეზები გამოეწვრობინა მაიაკოვსკის ლექსებისა და დოკუმენტური ფოტომასალების ხარჯზე.

ს. პროკოფიევის მუსიკამ ფესტივალზე თავისი მნიშვნელობით ცენტრალური ადგილი დაიკავა, განსაკუთრებით მისი ორი ოპერის პრემიერამ: „სამი ფორთხლის სიყვარულმა“—

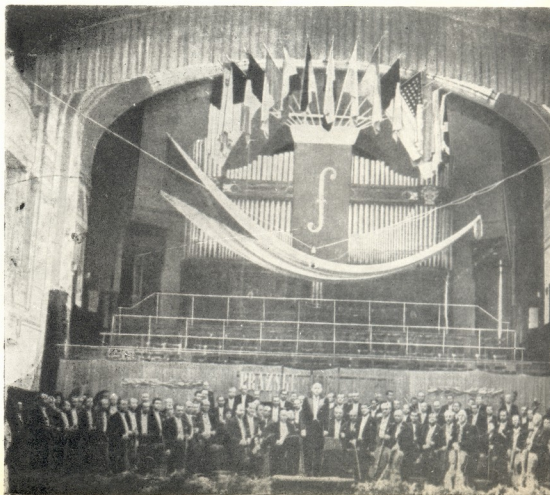
პრადის ეროვნულ თეატრში და „ცეცხლოვანმა ანგელისმა“ ქალაქ ბრნოს ოპერის თეატრში. „სამი ფორთხლის სიყვარული“ პროკოფიევის ერთ-ერთი საუკეთესო ოპერაა. ავტორის უსაზღვრო კომიზში, მახვილგონიერება, უშრეტეი ფანტაზია გამოსჭვავის ამ ნაწარმოებში. არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ნიჭიერ ჩეხ დირიჟორს იაროსლავ კრომბოლცს, რომელმაც ენერგიული და უღელავი მუშაობით ორკესტრისა და მიმდევრების შესრულების უმაღლეს დონეს მიადწინა. ოპერამ ფერადრეკვიით გაივლეა და, მიუხედავად რეჟისორული მომენტების სისუსტისა (დამდგმელი რეჟისორი გ. ანისიოვი), მუსიკამ თავისი ზემოქმედების ძალა არ დაკარგა.

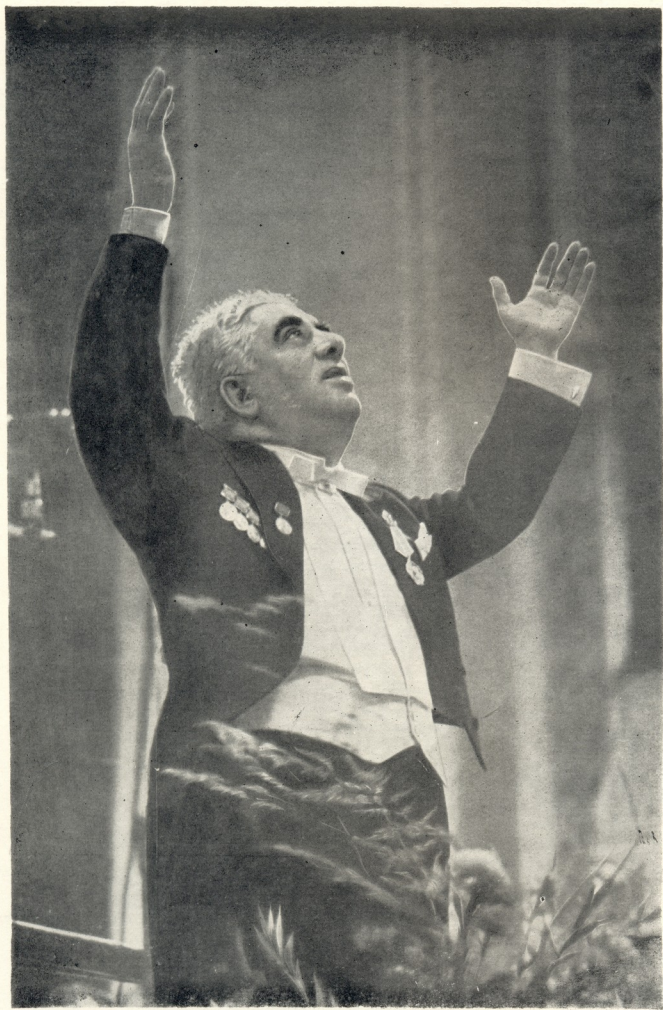
ფესტივალის დღეებში პრადში „გაზაფხულის“ საპატიო სტუმარი იყო ს. პროკოფიევის მეუღლე, რომელიც ყველა საკეტავის ესწრებოდა.

ამჯერად „პრადის გაზაფხულმა“ მრავალ შემსრულებელს მოუხვევა საზოგადოებრივი აღიარება. მათ შორის გერმანულ დირიჟორს კურტ მაზურის (გდრ), ფრანგ ჟან ფურნიერს, იტალიელ აღმბრუოლს.

ფესტივალის უკანასკნელი დღე, ტრადიციის თანახმად, მთავრდება კონცერტით წმინდა ვიტის ტაძარში. აქ, უკვე მრავალი წლის მანძილზე ჟღერს ბეთოოვენის IX სიმფონია. წელს ამ სიმფონიას ასრულებდნენ ჩეხური ფილარმონიის ორკესტრი, გუნდი და სოლისტები ინდოელი დირიჟორის ზუბინ მებტას ხელმძღვანელობით. „შეერთდით, მილიონებო! მშობა, ერთობა, მეგობრობა!“ მთელი სიდიადით ჟღერდა წმინდა ვიტის ტაძარში. „პრადის გაზაფხულს“ მეტად ორიგინალური მუსიკალური თადი უკეთდება: ფესტივალი იხსნება დიდი ჩეხი კლასიკოსის ბ. სმეტანას სიმფონიური პოემით „ჩემი სამშობლოთი“, ხოლო იხრება ბეთოოვენის IX სიმფონიით. პირველი დღის მოწოდება, რომელიც „ჩემი სამშობლოს“ აკორდებში ჟღერდა, თავის გაგრძელებასა და კულმინაციას ბეთოოვენის IX სიმფონიაში პოოვეს.

„შეერთდით, მილიონებო!“ — ეს არის პრადის მუსიკალური გაზაფხულის ყველა მონაწილის მაღალი ოცნება.





არამ ხანატურიანი
ესალმება დარბაზს

თბილისის საკაბიო სტუმარი

ცნობილი კომპოზიტორი არამ ხაჩატურიანი, რომლის სახელი მსოფლიოს ყველა კუთხეში გაისმის, ჩვენს დედაქალაქს ეწვია. ქართველმა საზოგადოებრიობამ დიდის ზეიმით აღნიშნა სახელოვანი მუსიკოსის 60 წლის საიუბილეო თარიღი და მოწიწების გრძნობით მიესალმა დიდ ოსტატს, რომელმაც თავისი ბავშვობა და ახალგაზრდობის წლები საქართველოში, კერძოდ ქალაქ თბილისში გაატარა. არამ ხაჩატურიანის სავეტრო კონცერტები გადაიქცა მუსიკოსის თავისებურ შემოქმედებით ანგარიშგებად იმ ქალაქში, სადაც პირველად ეზიარა იგი ხალხური მუსიკის მაღლიან ტრადიციებს და საოპერო ხელოვნების მომხიბველობის ძალს, სადაც პირველად გაუღვივდა ინტერესი მუსიკალური შემოქმედებისადმი.

საქართველოს მთავრობამ, ქართველმა საზოგადოებამ და მრავალათასიანმა მუსიკის მოყვარულმა დიდი კომპოზიტორის მიმართ თავისი სიმპათია და ღრმა პატივისცემა გამოხატა საქართველოს სახალხო არტისტის წოდების მიყენებით — ხალხში ფართოდ აღიარებული მუსიკოსისათვის, როგორც არამ ხაჩატურიანია, ეს იყო განუზომელი სიხარული, ეს იყო მისი შემოქმედების ნამდვილი ტრიუმფი.

ამ სიხარულს ქართველ ხალხთან ერთად იზიარებდა მომე სომხეთიც და ამდენად ხაჩატურიანის ყოფნის დღეები თბილისში ჩვენი ხალხების ქუეშვარითი მეგობრობის დღეებიც იყო.

საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა არამ ხაჩატურიანის დირიჟორობით შესარულა მისივე მეორე სიმფონია, ფრაგმენტები საბალეტო მუსიკიდან, სავიოლინო კონცერტი, რომელსაც ასრულებდა საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი ვიქტორ პიკაიზენი. თბილისში პირველად შესრულდა ხაჩატურიანის რაფსოდია ვიოლინოსა და ორკესტრისათვის.



ქედური ხელოვნების ტრადიციების აღდგენისათვის

გამოქვეყნებულ სტატიაში („უკედავი ძეგლების მჭედლები“) აღნიშნავდით, რომ უკვე სადღესის საკითხია შეიქმნას საქართველოს უმაღლეს საბჭოსთან არსებულ პროფესიონალურ-ტექნიკური განათლების კომიტეტთან ჯგუფები, სადაც ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრდობა შეისწავლის ლითონების მსატრული დამუშავების უძველეს ხერხებს; აღადგენს მას და შემდგომ განავითარებს. ამ საკითხს დადებითად გამოეხმაურა კომიტეტი. 1963 წლის 17 აპრილის გაზ. „თბილისში“ გამოქვეყნებულ წერილში „აღვადგინოთ თვეური ხელოვნება“ (ავტ. ვ. მელაძე) აღნიშნული იყო, რომ ასეთი ჯგუფების გახსნა შესაძლებელია მ. თოიძის სახ. მე-11 პროფტექნიკურ სასწავლებელში. მაგრამ ამ საქმის გაკეთება გარკვეული წინასწარი მოსამზადებელი სამუშაოს ჩატარების გარეშე შეუძლებელი იქნება. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა ლითონის დამუშავების საქმეში ქართველი ხალხის მდიდარი ტრადიციების მეცნიერული შესწავლა, მით უფრო საჭიროა, რომ დღეისათვის აღარ გვყავს გამოჩენილი ოსტატები და ამას გარდა, რიგი პროცესებისა და საწარმოო იარაღების ტერმინები დაკარგულია, იარაღების სახეებიც და პროცესებიც დადგენას საჭიროებს. სწორედ ამ გარემოებას გვაიძულა დაგვეწყო თვეური ხელოვნების ტექნოლოგიური პროცესის შესწავლა.

თეატრული ხელოვნების

ტექნოლოგიური პროცესის შესახებ

ფერდინანდ თავაძე, იოსებ ანდრიაშვილი

თვეური ხელოვნების ტექნოლოგიურ პროცესებისა და საჭირო იარაღების გამოკვლევა მიზანშეწონილად გვჩანს დღევანდელ უკანასკნელი პერიოდის გამოჩენილი ოსტატის გიორგი ხანდამაშვილის თვეური პროცესის შესწავლით. თვეური ამ პროცესის შესახებ ჩვენ ხელთ გვაქონდა ბევრი საყურადღებო მასალა, სახელდობრ: მივაკვლიეთ გ. ხანდამაშვილის ნაქონი იარაღებს, მის დაუმთავრებელ ნივთებს.

გ. ხანდამაშვილი დაბადებულია თბილისში 1890 წელს და მუშაობდა აქვე 1952 წლამდე. როგორც მისი დისშვილის ეთერი შარაშენიძის გადმოცემით ირკვევა, გ. ხანდამაშვილის დედა ყოფილა ოქრომჭედელ თეთრადის ქალიშვილი, რომელიც მეორედ ოქრომჭედელ ბებურიშვილს მისთხოვებია. გ. ხანდამაშვილს თავისი ბავშვობის უდიდესი ნაწილი გაუტარებია ბებურიშვილთან. უნდა ვიფიქროთ, რომ ოქრომჭედლობა გ. ხანდამაშვილმა შეისწავლა თეთრადისა და ბებურიშვილისაგან. მამე აზრს გამოსთქვამენ მისივე ნათესავები. ე. შარაშენიძის გადმოცემით ირკვევა აგრეთვე, რომ სახელმწიფო გ. ხანდამაშვილმა მიიღო ბებურიშვილისაგან, მისი სიკვდილის შემდეგ.

გ. ხანდამაშვილის მიერ დამზადებული თვეური ხელოვნების ნივთებიდან ხალხური შემოქმედების სახლში დაცულია ვაზა და დაფა. ე. შარაშენიძისთან მივაკვლიეთ აგრეთვე მის დაუმთავრებელ ვერცხლის თასს.

თვეური ტექნოლოგიური პროცესის დასადგენად გ. ხანდამაშვილის ნათესავებიდან კვლევის ობიექტად შევარჩიეთ დაუმთავრებელი თასი (ნახ. 1) და ვერცხლის ვაზა (ნახ. 3).



ართული თვეური ხელოვნების ძეგლების დამზადების ტექნოლოგიური პროცესის შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს ერთი მხრივ საქართველოში ლითონის დამუშავების კულტურის ისტორიისათვის, მეორეს მხრივ ლითონის დამუშავების ამ ტექნიკის აღდგენა-განვითარებისათვის, რაც დღეისათვისაც არაა ინტერესს მოკლებული. არ შეიძლება დაკარგოთ ქართული თვეური ხელოვნება, რომელიც უძველესი დროიდან ქართველი ხალხის კულტურის მშენებლის წარმოადგენს.

1962 წლის 10 აპრილის გაზ. „კომუნისტში“ ჩვენს მიერ

თვევის ტექნოლოგიური პროცესის კვლევისათვის წინასწარ ჩავატარეთ მისამზადებელი სამუშაოები, ამისათვის დაწერილებით გავეცანით თანამდროვე საოქრომჭედლო წარმოებაში გავრცელებულ ტექნოლოგიურ პროცესებს. ხანგრძლივ დაკვირვებებს ვაწარმოებდით ტექნოლოგიურ პროცესებზე და საჭირო იარაღებზე ჩვენი დროის გამოჩენილი ოქრომჭედლებთან (ა. ჯიქია, გ. დემეტრაშვილი, წულუკისკირი, ჯანგველაძე და სხვ.), თბილისის საიუველიერო ფაბრიკაში გვექონდა უშუალო გასაუბრება გ. ხანდამაშვილის მოწაფეებთან (კ. ქუთათელაძე, რ. ზუბიაშვილი, გ. ანდრიაშვილი).

გ. ხანდამაშვილის თასი ანუ ფი ალა (ნახ. 1) წარმოადგენს საღვინე ჭურჭელს. სულხან-საბა ორბელიანი თასს ასე განმარტავს — „თასი სასმისია“. როგორც დამთავრებულ ნაკეთვებ დაკვირვებებიდან ჩანს, თასს დამზადების შემდეგ უნდა მიეღო ღრუფებისანი თასის სახე. ასეთი თასები ქართული ოქრომჭედლობისათვის მეტად დამახასიათებელია, მაგალითად, ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმში დაცული ვერცხლის თასი (კოლ. 5-31). ნ. რეხიაშვილი შენიშნავს, რომ „საქართველოს ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში თასი ნაირგვარი გაგებით ესმით. იგი, საერთოდ, კერძისათვის განკუთვნილი ჯამის სატყვის ჭურჭლად მიაჩნიათ იშვიათად კი — ღვინის სასმელ ჯამათი“. შემოგ აღნიშნავს, რომ თასს ასასიათებს „ბოლოგანიური ფეხი, პირმრგვალი ტანი, არა ღრმა გული, დაბალი და ღრუ ფეხი“. მასსადავს, იმის გარდა, რომ საკვლევ თასზე არაა დამთავრებული თვევის პროცესი, აგრეთვე აკლავს მას დაბალი და ღრუ ფეხი. თასზე რომ ფეხი ნამდვილად გააზრებულია, ამას ამტკიცებს თასის გარე მხრიდან ცინკარალურ ადგილას კონცენტრიული წრეები რითაც აღნიშნულია ფეხის დაყენების ადგილი.

როგორც საოქრომჭედლო ნაკეთების დამზადების ტექნოლოგიურ პროცესებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, თასის დამზადების პროცესი შეიძლება დაეყოთ საფეხურებად:

1-ლ საფეხურზე ოსტაკს უნდა შეიმზადებინა საჭირო სინჯის მასალა და საჭირო სისქის ფურცელი მიეღო;

მე-2 საფეხურზე ოსტაკს უნდა მიეღო თასის მოყვანილობა;

მე-3 საფეხურზე უნდა ეწარმოებინა თვევის პროცესი და ფეხის დამატება.

მე-4 საფეხურზე კი შეიძლება გამოყენებინა ნაკითის შიშობის სხვადასხვა ხერხები: მოსვადება, აქაქური, მინაქარი და სხვ.

ჩამოთვლილი საფეხურიდან დამთავრებულია 1-ლი და მე-2 საფეხური, მე-3 საფეხური დაწყებულია და არაა დამთავრებული, ხოლო მე-4 საფეხური სრულიად არაა წარმოებული.

თასისათვის ფურცელი — „შოლტი“ გაჭედილია (გაბრტყელებულია) სუფთა ვერცხლის სხმულისაგან, რასაც ამტკიცებს როგორც შიგა, ისე გარე ზედაპირზე შემჩნეული სხმულისათვის დამახასიათებელი ნივთარები. ვერცხლის სინჯის დაზუსტება ვერ მოხერხდა ნიმუშის უქონლობის გამო.

თასის ვიზუალური შესწავლით ირკვევა, რომ მისი ფორმა მიღებულია ფურცლოვანი კვერვის საშუალებით. ამას ამტკიცებს



ნახ. 1. ვერცხლის თასი (გ. ხანდამაშვილი)

ცებს კვერის ნაკვალევები. აღსანიშნავია ისიც, რომ ადრე განხილული გ. ხანდამაშვილის კვერის მრგვალი თავის მოყვანილობა ზუსტად დამოხვევია შიგა ზედაპირზე არსებული ანბეჭდების მოყვანილობას. (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10 გვ. 59).

როგორც მიკროკვლევის საშუალებით ირკვევა, კვერის შემდეგ ზედაპირი გახებილია ზუფარის ქაღალდით.

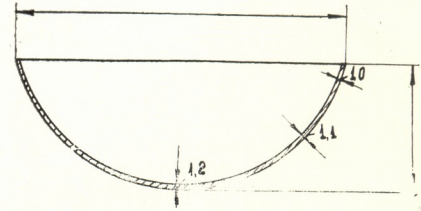
თასის კვერვის პროცესის შედეგად მიღებული კედლის სისქის ცვალებადობა ნაოლად ჩანს ნახ. 2-ზე.

თასზე კარგად ჩანს დაწერტილი ცენტრები, როგორც შიგნიდან ისე გარედან, საიდანაც შემოსაზრულია კონცენტრიული წრეები ფარგალზე დამატებული ნემსას (კაწარის) საშუალებით. წრეები შემოვლებულია თასის როგორც გარე, ისე შიდა მხრიდან.

თასის შიგა ზედაპირზე გარდა კონცენტრიული წრეებისა კარგად ჩანს აგრეთვე ცენტრიდან გატარებული 10 რადიალური ხაზი. ამგვარად, კონცენტრიული და რადიალური ხაზების გავლებით შიგაზედაპირზე მიღებულია ბადე, რომელიც ოსტაკს დასჭირდებოდა მისაღები გამოსახულების სიმეტრიული განლაგებისათვის. რაც შეეხება თასის უკანა მხრიდან შემოვლებულ კონცენტრიულ წრეებს, ვფიქრობთ, უნდა აქონოდა საკონტროლო დანიშნულება თვევის პროცესში. თასის გარე მხრიდან ცენტრში მოთავსებული ორი კონცენტრიული წრით, როგორც აღვნიშნეთ განსაზღვრულია ის ადგილი, სადაც უნდა მიჩრილიყო თასის ფეხი.

თასის შიგა და გარე ზედაპირებზე აღნიშნული ხაზების წახაზვის შემდეგ ოსტაკს შიგა ზედაპირზე უნდა დაეხაზა მი-

ნახ. 2. თასის პროლი



საღები გამოსახულება კარგად წათლილი ფანქრით: ცლით დაფრწმუნდით, რომ ფანქრის კვალი კარგად ჩანს გაპირალე-ბულ ვერცხლზე და საჭიროების შემთხვევაში საშუალებითაც კარგად იშლება.

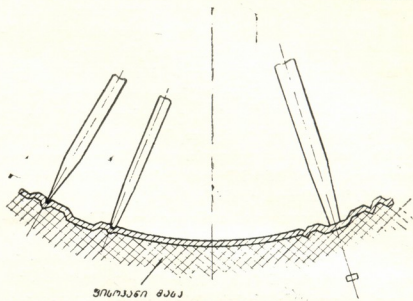
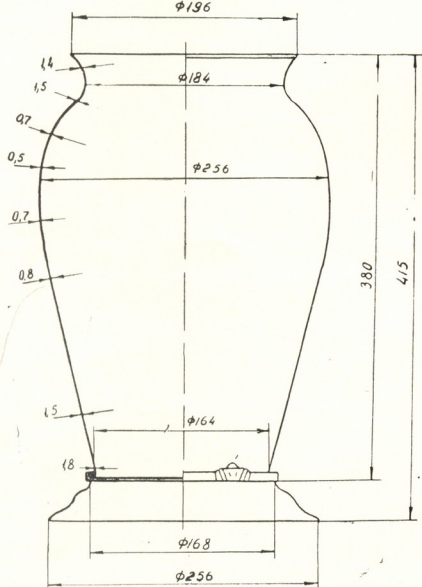
თასის მაკროსტრუქტურაზე დაკვირვებიდან ნათლად ჩანს, რომ ოსტატს წახაზვის შემდეგ გამოსახულება დაუწურტია. დაწურტვა წარმოებულია გ. ხანდამაშვილის იარაღებში შე-ნიშნული ნემსა თევით. აღდგენილია ჩვენი წარმოდგენით და-წურტილი გამოსახულების ნაწილი. დაწურტილი ადგილები თასზე დარჩენილია.

დაწურტვის მითავეების შემდეგ ოსტატს უნდა დაეწყო თე-ვა, რისთვისაც ნაკეით ზურგის მხრიდან უნდა ჩაემაგრებინა ფისოვანი მასაში. როგორც გ. ხანდამაშვილის მოწაფეები გად-მოგვეყმენ, ფისოვან მასას იგი ადგენდა ფისის, თხის ქონის და ნაცის შეზავებით. მისი მოწაფეების გადმო-ცემით, ფისოვან მასას ხის ყუთით ასხამდა, ხოლო ფისზე ნა-კეთის დამაგრებას ფისის და ნაკეთის შეთობით აწარმოებდა.

თ ა ს ის თ ე ვ ე ა

გ. ხანდამაშვილის თევვის ტექნიკა იმით ხასიათდება, რომ მიოელი გამოსახულება ძირითადად წინა მხრიდან მუშა-

ნახ. 3. ვერცხლის ვაზა (გ. ხანდამაშვილი)



ნახ. 4. თევვისათვის ნამზადის დამაგრება ფისოვან მასაზე

ობით მიიღება. ნაკეთის ფისოვან მასაზე დაკრა ხდებოდა ზურგის მხრიდან. იგი გამოსახულებას იღებდა მიწურის დაბ-ლა დაწვეთ; ამ დროს გამოსახულება რჩება ამოწეული. გ. ხანდამაშვილისათვის დამახასიათებელია აგრეთვე ნაკეთის ფურცლის დიდი სისქე (კერძოდ თასის შემთხვევაში 1, 2 მმ), იმდენად დიდი, რომ მის ჩუქურთმებს თევების ცემა და ფისის ზამბარება რელიევს ვერ უცვლის, იგი თითქმის ბრტყელი რჩება. თევებით მიწურის მასალის ფისში ჩაბრუნება განე-ლებულია სისქის გამო. თევები მასალაში იჭრება ისე, რომ მას სჭყლტს და დაბლა სწევს ცემის ადგილას. ასეთი ტექნი-კით ნაკეთებს თუ წინა მხრიდან შევხვდავთ, ძნელი გასარჩე-ვია ნაკეთი აქაქური წესით არის დამუშავებული თუ თევით. ასეთი ტექნიკის თევვის აქაქური დამუშავებისათვის გარჩევა შეიძლება უკანა ზედაპირის მოსინჯვით. ამ დროს უკანა ზე-დაპირი ამოზურცულია. თევვის გამოცნობა წინა ზედაპირზე დაკვირვებითაც შეიძლება. თევვის ნიშნები თევების ნაკვა-ლეების არსებობა, რაც ბევრჯერ თვალითაც კარგად შეიმჩნე-ვა, ხოლო ზოგჯერ კი საჭირო ხდება მაკროკვლევის წარმოება. მაგალითად, ბრტყელთა თევების კვალები კარგად ჩანს ჩვენს მიერ გადაღებულ მაკროსტრუქტურაზე.

თასის თევვა მიევაგს დაწვებული აქვს, უპირველეს ყოვ-ლისა, მახვილიერა გამვლელი თევით. ასეთი თევის კვალი კარგად მოჩანს თასის ფოტოსურათზე. საკონტურე თევით მთე-გავი შემოვლიდა გამოსახულების ანუ მისაღები ჩუქურთმის მთელ კონტურს. ამით მთეგავი მიწურს გამოყოფდა ჩუქურ-თმისაგან. შემდეგ მიღებულ კონტურზე უნდა გაეკლო ბლაგვ-თავა გამვლელი თევით, რის შედეგადაც ხდებოდა კონტურის გაგანიერება. ამის შემდეგ მიევაგს წარმოებული აქვს მიწურის დაწვეა სამიწურე ბრტყელთა თევების საშუალებით. თევების მდგომარეობა ნათლად ჩანს ნახ. 4-ზე. აქ 1 — მახვილიერა გამვლელი (საკონტურე) თევია, 2 — ბლაგვთავა გამვლელი და 3 — ბრტყელთა სამიწურე. მაკროსტრუქტურებზე სწო-რედ ასეთი თევების კვალები მოჩანს.

თასის მიწურის დამუშავება არაა მითავებული. ამ შემ-თხვევაში მიწური მხოლოდ დაწეულია, და ნაკვალევი არის



ძლიერ უხეში. მიწურის ასეთი დაწვეის შემდეგ მთეგავს უნდა ეწარმოებინა ბრტყელთავა თევებით მისი მოუთოება და შემდეგ სპეციალური სამიწურე თევებით დაიშუაგება, მიწურისათვის სიმკვეთრის მინიჭება.

დაუმთავრებელია აგრეთვე ჩუქურთმის ფოთლები და მედალიონის გარშემო შემოვლებული ჩარჩოები. ოსტატს განზრახული ქმონია ამ ჩარჩოზე მახვილპირა გამლელი თვის გატარება ისე, როგორც ეს მოუსწრია მარცხენა მედალიონის ჩარჩოს ნაწილზე.

უნდა ვიფიქროთ, რომ თვით მედალიონებიც არაა დამთავრებული. ოსტატი ასე თავისუფლად კვერვის ნაკვალევებით მედალიონებს არ დატოვებდა. მას მოაპირალებდა, ან დაფარავდა მინანქრით და ა. შ. და ბოლოს, თასი არაა დამთავრებული საბოლოო გამოყვანის თვალსაზრისითაც. სხვა რომ არა, უნდა ვიფიქროთ, რომ ოსტატი თასს მოაშვებდა მანინც (დაფარავდა ოქსიდური ჟანგეული აფსკით).

თევური ხელოვნების ტექნოლოგიური პროცესის თვალსაზრისით, გიორგი ხანდამაშვილის ვაზა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. იგი დამზადებულია ვერცხლის ფურცლისაგან. ვერცხლის ქიმიური ანალიზი ვერ მოხერხდა ნიუშის უქონლობის გამო.

ვერცხლის ვაზა 415 მმ სიმაღლის მქონე ტურჭელია და 5 ნაწილისაგან შედგება.

ვაზის მთავარ ნაწილს წარმოადგენს ტანი გამოიკრებელი ძირით. ვაზის ტანის ქვედა ნაწილი კონუსურია. 280 მმ სიმაღლიდან ვაზა ვიწროვდება, წარმოქმნილია შევიწროებული ყელი და შემდეგ კი პირი აქვს გადაშლილი. ვაზას გადაშლილ პირზე შიგნითა მხრიდან 30 მმ სიმაღლზე აქვს 0,3 მმ სისქის ფურცლის სარჩული. სარჩულის ზედა ნაწილი გადმოფენილია ვაზის პირზე. ვაზის მთელი ტანი შემკულია ქართული მცენარეული ჩუქურთმებით; ყველაზე განიერ ადგილას რჩილვი მთერთულებია ოქროს 120 მმ დიამეტრის საქართვლოს დერბი, რომელზედაც წრიულად ამოჭრილია რუსულ-ქართულად წარწერა: „პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!“ ირვლევი კი მცენარეული ჩუქურთმაა და მუქი ლურჯი მინანქარი. წრიული ფორჯის ზემოთან მირჩილულის ცალკე დამზადებულ ორ წრეში ჩახაზული შვიდი სამკუთხედი. შუაში მოთავსებულია ბუდე, ბუდის შიგნითან ფურცელზე დადებულია წითელი და მომწვანო-მოლურჯო მინანქარი. მინანქარის ფონზე იჩიანს ცალკე მირჩილული ვარსკვლავი, ნამგალი და ჩაქუჩი, თავთავები და ვაზი.

ვაზის დამზადების ტექნოლოგიური პროცესი, შეიძლება დავეთი დამზადების იმავე საფეხურებად, როგორც თასისა.

ვაზისათვის საჭირო სინჯის მასალისაგან თხელი ფურცლის დამზადება ოსტატს ისევე უნდა ეწარმოებინა, როგორც თავის შემთხვევაში. თუ როგორც უნდა ყოფილიყო ვაზის ტანის დასამაჯებლად ნაშუადის ზომები, ამისათვის, უპირველეს ყოვე-



ნახ. 5. ვაზის ჩუქურთმის დეტალი (გ. ხანდამაშვილი)

ლისა, საინტერესოა, თუ რა პროცესით არის დამზადებული თვით ეს ტანი.

ვაზის ტანის მოყვანილობა შეიძლება მიეღოს გაწნევივით ან კვერვივით. ვაზაზე შემინევა გრძივი ნაკერი და აგრეთვე გამოკრებული ძირი. ეს გარემოება გამოიხატავს მის გაწნევივით დამზადების შესაძლებლობას, რადგან გაწნევა ერთი ფურცლიდან მთლიანი გრძივი ნაკერის გარეშე და მთელძირიანი ვაზის მიღების საშუალებას იძლევა. ვაზას გაწნევივით დამზადების შემთხვევაში ძირი ტანთან მთლიან უნდა ყოფილიყო. მასასადამე, ვაზის ტანი დამზადებულია კვერვით. ამ აზრს ამტკიცებს ვაზის მედალიონებზე შემჩნეული კვერის ნაკვლებები, ისევე როგორც თასის მედალიონებზე.

ვაზის ტანი რომ დამზადებული იყოს გაწნევივით, მაშინ ნამზადი უნდა ყოფილიყო განსაზღვრული დიამეტრის თხელი ფურცელი. იგი დამზადებულია კვერვით, როგორც მისი საბოლოო ზომებიდან ჩანს, ზედა და ქვედა ნაწილების დიამეტრებს შორის მცირე განსხვავებაა, ამიტომ ოსტატს ნაშუად უნდა აეღო ფურცლოვანი მასალის თხსკურხედი ნაჭერი; ამ ფურცლისაგან ჯერ ცილინდრი უნდა დაემზადებინათ გრძივი შენადული ნაკერით და შემდეგ მისგან უნდა გამოეკვერათ ვაზის ტანი. ფურცლის ზომები ისე უნდა გააანგარიშებიათ, რომ მისი ცილინდრად დახვევისა და შედულების შემდეგ მიეღოს ვაზის ქვედა ნაწილის დიამეტრი.

ვაზის ტანზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ მისი კვერვა ისეა წარმოებული, რომ თავიდანვე მიღებული ნაკერი არ არის გამარულებული. მასთან გაზომვით დავერწმუნდით, რომ ვაზის

ნახ. 6. ვერცხლის დაფა (გ. ხანდამაშვილი)

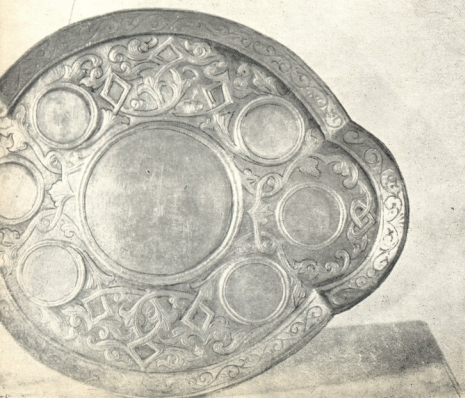




ნახ. 7. გ. ხანდამაშვილის მოწაფეების (გ. ანდრიაშვილი რ. ზუბიაშვილი) მიერ დამზადებული ნივთები

კედლის სისქე ირველი თანაბარია. ამის მიღწევა კი მხოლოდ მაშინ არის შესაძლებელი, როდესაც კვერვის დროს ლითონის გაწევა ყველა უბანზე თანაბრად ხდება. როგორც გ. ხანდამაშვილის მოწაფეები გადმოგვცემენ, ლითონის თანაბარ გაწევას ოსტატი იმით აღწევდა, რომ წინასწარ შემზადებულ ცილინდრზე ავლებდა მსახველებს და კონცენტრიული წრეების ბადეს. კვერვის დროს ნაკვეთს წრეზე უვლიდა (ნაკვეთს აბრუნებდა) და ვანუწვევტლივ ამოწმებდა მსახველებს შორის დაშორების მუდმივობას. კვერვის დროს ზედაპირზე ბადის ხაზები იშლებოდა, ამიტომ მათ ხელმეორე გავლებას ახდენდნენ. როგორც გადმოგვცემენ, კვერვის დროს განსაზღვრულ შუალედებში უმდებოდათ ნაკვეთის გახურება. უნდა ვიფიქროთ, რომ გახურება სჭირდებოდათ ციკლედის მოვლენის მოსაპოხად ანუ,

ნახ. 8. ლანგარი (რ. ზუბიაშვილი)



თანამედროვე ტექნიკის ენით რომ ვთქვათ, ისინი ამოწმდნენ სარეკრისტალიზაციო მოწევის.

ვაზის ტანი რომ კვერვით არის მიღებული, ამას ადასტურებს აგრეთვე კედლის სისქის ცვალებადობა მთელ სიმაღლეზე. როგორც ქვედა ისე ზედა ნაწილში მას გაწევა ნაკლებად დაჭირდებოდა. ამით უნდა აისხნას რომ ნაკეთის კედლის სისქე ზედა და ქვედა ნაწილში უფრო დიდია, შუა განიერ ნაწილში კი ყველაზე თხელი (ნახ. 3).

ვაზის თევვის პროცესი. როგორც აღვნიშნეთ, ვაზის ტანი მოჩქურთმებულია. ჩქურთმა შეიძლება მიიღონ საჭრეთლებით — აქაქური დამუშავების წესით, ტვიფრვით ან კიდევ თევვით.

ჩქურთმა საჭრეთლებით არ არის მიღებული, რადგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, შიგა ზედაპირზე არ უნდა გვიქონდეს სახიანი ზედაპირი. ტანის ჩქურთმის ტვიფრვით დამზადებას გამოიციხულია, რადგან ერთის მხრივ ნატვიფრისათვის დამასხათებული დახრილობები და მორგავლების რადიუსები ჩქურთმის ზედაპირებს არა აქვთ და მეორეს მხრივ ასეთი ნაკეთის ზედაპირზე ჩქურთმის ტვიფრვის პროცესით მიღება შეუძლებელია.

როგორც ვასის, ასევე ვაზის თევვის ტექნოლოგიური პროცესის სასაითი პრინციპში ერთნაირია. მსგავსი ტექნიკით არის მოთვლილი ვერცხის დაფა (ნახ. 6) და გ. ხანდამაშვილის მოწაფეების მიერ დამზადებული ნივთები (ნახ. 7).

დაფის დამზადებისას გამოყენებულია თევური, სვეადური, მინანქრული, აქაქური და გრებილური თამაშავების ტექნოლოგიური პროცესები. ამათგან ყველა სამუშაოები, გრებილურის გარდა შესრულებულია გ. ხანდამაშვილის მიერ, ხოლო გრებილური სამუშაო გრებილის ტექნიკის შესანიშნავი მცოდნის თბა ჯიქიას მიერ (გარდაიცვალა 1952 წ.).

დაფის თევვის ტექნოლოგიური პროცესის სტილი ძირითადად თასისა და ვაზის თევვის სტილის ემთხვევა, იმ განსხვავებით, რომ აქ დაფის ფურცელი საშუალებას აძლევდა მთავაკს თევვა წარმოებულყოფი გამოსახულების ორივე მხრიდან. ამიტომ მიღებული გამოსახულება შესრულებულია როგორც წინა, ისე უკანა მხრიდან.

სურის თევვის პროცესი ვაზის თევვის ანალოგიურია. რაც შეიხება ლანგარის თევვის ტექნოლოგიურ პროცესს, მისი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ არმიაზე შემოვლებულია მცინარული ხაზოვანი ჩქურთმა (ნახ. 8) ისე, რომ გამოსახულება დაწეული და არა ფონი, და საერთოდ მოთვლილია ორივე მხრიდან თევვის ტექნიკით. რაც შეიხება ჭიქებს, მათი თევვა ვაზის თევვის პროცესის ანალოგიურია.

ამგვარად, გ. ხანდამაშვილის სკოლის თევვის ტექნოლოგიური პროცესის თავისებურება ასეთია: ფურცელზე გამოსახულება მიიღება ძირითადად წინა მხრიდან, ზოგჯერ კი ორივე მხრიდან, ფურცლის სისქე სქელია, გამოსახულება უფრო ხშირად ფონის დაწევით მიიღება, იშვიათად კი თვით გამოსახულების დაწევით. ამასთან, რადგან ფურცელი სქელია, ერთის მხრივ გამოყენებაში მახვილპირა თევბი (კონტურების გასაჭრელად) და მეორეს მხრივ ჩქურთმის რელიეფი რჩება პრეტყლი.



ვ. ტორთაძე

ზამთარი ჭიკთურაში

ყო რეჟისორი, დიანახა, თუ რაოდენ დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ამ პროფესიას.

უყვარდა საქართველო, უყვარდა თავისი ერი და იცოდა წარსული მისი, წარსული კულტურული, სასიქადალო.

ამ ერს, ამ ხალხს უნდა ჰქონოდა დიდი თეატრი. მით უფრო მაშინ, როცა მსოფლიო უკვე იცნობდა რენეზანსისა და სტანისლავსკის, მარჯანიშვილის, კრევისა და ანტუანის, ნემიროვიჩისა და პიკატორის სახელებს.

რეჟისურა ახალი ხელოვნება იყო. მარჯანიშვილი და ახმეტელი ჯერ არ გამოჩენილიყვნენ ქართულ შემოქმედებით ასპარეზზე, ქართველ ხალხს კი სჭირდებოდა თეატრი, სადაც ქართველი ერის მხატვრული პოეტისა გამოქმედდებოდა. თეატრი, რომელიც ინტელექტუალურ და ემოციურ საკვებს მისცემდა საზოგადოებას, დანახვებდა მის წარსულს, უჩვენებდა მომავლის გზას.

მარჯანიშვილის თეატრის საზოგადოებრივი აღქმა წუწუნავამ მოამზადა. ის იყო პირველი ქართველი პროფესიონალი რეჟისორი, რომელმაც ამ ხელოვნების ელემენტარულ საფუძვლებს აზიარა ქართული თეატრი და ამდენად საფუძველი ჩაუყარა პროფესიულ თეატრს.

თხიზი წელი დაჰყო წუწუნავამ სამხატვრო თეატრში. ამ წლებში დაუახლოვდა ის მოსკოვის შემოქმედებით ინტელიგენციას, გორკის გაცნო და მის ბინაზე ხშირად იმყოფებოდა. გორკის სახლში — მის გვერდით გატარებული დღეების ხსოვნა გამოჰყვა მას სამუდამოდ და შემდეგ, გარდასულ დღეთა სასოფაროვით, ვინ იცის, რამდენჯერ გახსენებია ლეონიდ ანდრეევი, შალიაპინი, მარია ანდრეევა და ბევრი სხვა აღამიანი, რომელიც გორკისთან ერთად რევოლუციური, რომანტიკული აღმავლების სიმბოლოდ გადაიქცა მისთვის.

მოდითა 1905 წელი. აღექვანდრე წუწუნავა იბრძოდა რევოლუციის გამარჯვებისათვის. იბრძოდა იმ რწმენისათვის, რომელმაც ხელში იარაღი ააღებინა და ბარიკადებზე დააყენა.

ამ წლებში სამხატვრო თეატრი განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში იყო. ეს იყო წლები, როცა პრაქტიკულად მტკიცდებოდა სტანისლავსკის მსახიობთან მუშაობის მეთოდის სისწორე. წლები, როცა იმარჯვებდა იგი როგორც ნოვატორი რეჟისორი.

აღ. წუწუნავა არა მარტო მომსწრე და მოწამე, არამედ მონაწილე იყო ამ გამარჯვების. დიდ თეატრთან და დიდ მწერალთან სიახლოვემ განაპირობეს მისი მოქალაქეობრივი და შემოქმედებითი პრინციპები — ხელი შეუწყეს მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას, წუწუნავამ შეისისხსხორცა და თავის შემოქმედებით მრწამსად აღიარა სამხატვრო თეატრის პრინციპები... შემდეგ კი ქართული სცენა აზიარა იმ ნოვატორულს, რაც განახსავებდა მის აღმზრდელ თეატრს სხვა თეატრთაგან. და ამითაა სწორედ ქართული თეატრი განსაკუთრებით დავალებული წუწუნავასაგან.

1909 წელს ჩამოვიდა წუწუნავა თბილისში. იმჟამად „დრამატული საზოგადოების თეატრში“ ჩვენი სცენის კორიფეები იყვნენ თავმოყრილი. მსახიობთა სახალხო სახლი კი უპატრონოდ იყო მიტოვებული. და აი, სწორედ ამ „სახალხო სახლში“ მოვიდა ის რეჟისორად.

ალექსანდრე წუწუნავა დრამატულ თეატრში

დალი მუმლაძე

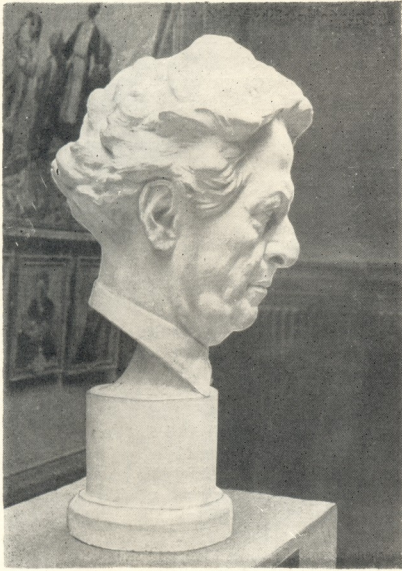


ლექსანდრე წუწუნავა მაშინ მოვიდა ქართულ თეატრში, როდესაც მას პროფესიონალიზმის ნიშნები ნაკლებად გააჩნდა, სამაგიეროდ დიდი

და რთული მისია ჰქონდა დაკისრებული.

ქართული სცენა იყო ერთადერთი ადგილი, ერთადერთი ტრიბუნა, საიდანაც ერს — ქართველ ხალხს ესმოდა სიტყვა ქართული და ეს სიტყვა მას მოუწოდებდა.

...მოსკოვის სამხატვრო თეატრში აღიზარდა და ჩამოყალიბდა ის, როგორც შემოქმედი. სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანიუნკის შემეყურე იგრძნო, როგორი უნდა ყოფილი-



თ. ღვთისაფილი. ა. წუწუნავას პორტრეტი

სადებიუტოდ დაწუნციოს „იორის ასული“ აირჩია. პიესა იოსებ იმედაშვილის თარგმნილი იყო. „იორის ასული“ ამბრუციის ციკლის პიესაა. ამბრუციის ველურ მიდამოთა მკვიდრნი გრძნობათა პირველყოფილი სიძლიერით მოქმედებენ. პიესა აქტიორული ოსტატობის ჩვენების ბრწყინვალე საშუალებას იძლევა. ამიტომაც დაწერა ალბათ დაწუნციომ ის: — ელენიოდა დღეუ მამინ ამ ოსტატობის მწვერვალეხს ფლობდა. ძლიერმა და დიდმა გრძნობებმა მიხიბლეს ახალგაზრდა რეჟისორი.

„იორის ასული“ ალ. წუწუნავას პირველი დიდი გამარჯვება იყო, რომლის გამოც ასე ამბობდა ოვანეს თუმანიანი: „ალ. წუწუნავას სახით ქართულ თეატრს ჰყავს ნამდვილი ხელოვანი, ნიჭიერი რეჟისორი, რომლის ძალაც ისე თვალსაჩინოა ყველაათვის, რომ გეწამს ქართული თეატრი გამოსავალს აპოგინოს...“ ქართულ სცენაზე უკეთესი მოთამაშენი ბევრი გვიხანავს. უკეთესად დადგმული პიესა კი არც ერთი... საზოგადოებამ რეჟისორის ხელი იგრძნო ამ პიესაში. ახალი ხელოვნების ეს მთავარი ღირსება საესებით დაკული იყო და ამით ეს წარმოდგენა ერთადერთი იყო ჩვენს სცენაზე... ჩვენ არ გვიჩანავს უკეთესად დადგმული წარმოდგენა... წერდა გაზეთი „ჩვენი აზრი“.

„დრამატული საზოგადოების თეატრი“ კი მაინც სკეპტიკურად იყო განწყობილი რეჟისორის მიმართ,

შემდეგ 1909 წელს, მოსკოვში რეჟისორთა ყრილობაზე საქართველოდან ალ. წუწუნავა იქნა წარგზავნილი. ყრილობაზე წუწუნავა სიტყვით გამოდის — ლაპარაკობს ქართველი საზოგადოების სახელით. აცნობს დამსწრეთ ქართული თეატრის მდგომარეობას, ჰყვება ცარიზმის რეპრესიებზე ქართველების, როგორც „ინოროდების“ მიმართ, რომელთაც ვითომდა არ სჭირდებათ თეატრი. შემდეგ რეჟისორის მოვალეობაზე ჩერდება წუწუნავა, ის ამბობს: — რეჟისორის ვალია დაზუსტოს, იდეოლოგიურად შეაფასოს ყველა პიესა და არჩევანში დემოკრატიული მიმართულების პიესას მისცეს უპირატესობა, თუ გინდაც მისი მხატვრული ღონე უფრო დაბალ საფეხურზე იდგეს, ვიდრე იმ პიესისა, რომელიც მიუღებელია ჩვენთვის.

ყრილობაზე ამ სიტყვების ნემირთვირ-დანეწყო უშენდა. დიდი იყო მასწავლებლის სიხარული მოსწავლის პუბლიცისტური მგზნებარებით წარმოთქმული სიტყვების გამო. ნემირთვირი ულოცავს წუწუნავას. მასში პროგრესული ხელოვნების პრინციპების ერთგულ ხელოვანს ხედავს.

მოსკოვიდან დაბრუნებული შემოქმედი, რომელსაც განუმტკიცდა რწმენა საკუთარი თავისა, მეტი აღმაფრენით ეციდება საქმეს.

თავისი იდეების გამომხატველ დრამატურგად შალვა დადიანს ირწევს, რომელშიც იგი გარდა მსახიობისა, საიმედო რეჟისორს და თამამ პუბლიცისტს ხედავდა.

ა. წუწუნავა ხელნაწერშივე ეცნობა რევოლუციურ პიესას „მდომებში“, რომლის სცენური ესკიზი მოხაზულიც კი ჰქონდა. რეაქციის წლებში, როცა ასე თავიებად თარგმობდნენ ქართულ მიწა-წყალზე სტალინის ცნობილი „შავი პალატებში“, ამ დადგმის განხორციელება წარმოუდგენელი იყო.

მაშინ წუწუნავა ქართულ კლასიკაში ექებს ხსნას. დგამს პოლიო ირეთელის მიერ გასცენირებულ ეგ. ნინოშვილის „ქრისტესში“. სოციალური ატმოსფეროს ჩვენებით რეჟისორი პარალელს ავლებს თანამედროვე პრობლემატკაცასთან და ამდენად უფრო მეტად ეჭუტაულს ხდის სპექტაკლის იდეას.

ქართულ კლასიკასთან არაერთგზის მისულა რეჟისორი.

...შემდგომში, როცა ის სახელმწიფოებელი მოღვაწე გახდა, როცა რევოლუციონათვის მასაც უნდა ეთქვა თავისი სიტყვა, როცა კოტე მარჯანიშვილი ტოლტორის ექსპრესიონისტული პიესით „კაცი მასა“ გამოემხურა მას, ალ. წუწუნავამ ქართველი ხალხის მებრძოლი სულისკვეთის გამოსავლინიებლად ეგ. ნინოშვილის „ჯანყი გურიისში“ აირჩია.

სპექტაკლი მითელ თეატრში, ე. წ. პროლეტკულტის თეატრში დაიდგა. ქართული თეატრის ისტორიაში ის ერთ-ერთ მაღალმხატვრულ, რევოლუციურ სპექტაკლად აღიარეს, მაგრამ ამ ეტაპამდე აღ. წუწუნავა უცებ არ მისულა.

ქართული ერის სულის ოსტატურად გამოხატვა, ნაწარმოების კოლორიტიკის გრძნობა, იდეის ღრმა წვდომა, ქართული ხელოვნების ისტორიის, ერის ყოფა-ცხოვრებისა და ზენე-ჩვეულების ცოდნა, რომელიც მის თითოეულ სპექტაკლში გაბნეული იყო, მას ერთნულ ნაწარმოებად ხდიდა.

რთული შემოქმედებითი გზა გაგლას მოითხოვდა, — იგი საესე იყო ძიებებით, მაგრამ იშვიათად თუ გადასცდენია ალ. წუწუნავა რეალისტური ხელოვნების ფარგლებს. ამ გზაზე მარ-

ცხიც განუცხადია მას, მაგრამ ეს მარცხიც მის მომავალ გამარჯვების ემსახურებოდა. „ქრისტინეს“ მოყვავ იმავე ავტორის ორიგინალური პიესა „დამარცხებულნი“. — შემდეგ ტრიფონ რამიშვილის „ქვემი ბაშაზაფიანია“, „მეზობლები“, „შეშლილი“, ნიკო შივაჭავილის „მეგობრები“, ოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, ნინო ნაკაშიძის „ვიწ არის დანაშაული“ და სხვ.

შემოქმედების იმ ორ, ერთმანეთან მჭიდრო კავშირის მქონე და ამავე დროს ძალზე განსხვავებულ პერიოდში ალექსანდრე წუწუნავს ყველთვის ჩრებულა თავისი პრინციპების ერთგულ შემოქმედს. ადამიანად, რომელიც ყველადიური შრომით, დღითიდღე ქმნიდა საფუძველს ახალი ქართული თეატრის შექმნისათვის.

ალ. წუწუნავის აცოცხალ იყო უცხიარებინა ქართული თეატრი ევროპის თეატრის პროფესიონალიზმთან. გადმოეწერა ქართულ სცენაზე სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით მეთიდი, ისე, რომ არაფერი წაერთმია ქართველი აქტიორის სამეფარულეობელ სტილსა და მანერისათვის, ისე რომ არ გაეფერმკრთალებინა ამ განსაკუთრებულად არტიკული ინდივიდუალობის ბუნება.

ალ. წუწუნავამ მიიღწია ამ მიზანს. მისი შემოქმედებით იმპულსი გაცილებით პოტენციური აღმოჩნდა და სუბიექტურად მიღწეული მიზნის გვერდით ალ. წუწუნავა ობიექტურად აღმოჩნდა ახალი ქართული თეატრის შექმნისათვის ერთ-ერთი პირველი მებრძოლი და მომავალი.

შემოქმედების ეს ხანა, რომელსაც ჩვენ პირობით პირველ პერიოდს ვუწოდებთ, ხასიათდება უმათერესად ყოფითი-ფსიქოლოგიური ხასიათის სპექტაკლებზე მუშაობით. ალ. წუწუნავა ამით თითქმის ხარკს უხდის თავის აღმზრდელ თეატრს.

ალ. წუწუნავა განსაზღვრის პრინციპებით ხელმძღვანელობდა, როცა თბილისიდან ჭიათურაში, ოზურგეთში და სხვა პერიფერიული რაიონების თეატრებში მიდიოდა მთელი სეზონის ხელმძღვანელად. იკრებდა ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთ. ასწავლიდა მათ და უნერგავდა თეატრის შექმნის სურვილს.

აქ ხნის განმავლობაში (1910-17—18 წ.წ.) ალ. წუწუნავამ არა ერთი საინტერესო სპექტაკლი შექმნა. მათ შორის ჭიათურის თეატრში განხორციელებული გოგოლის „რევიზორი“ იმითაც იქცევს ყურადღებას, რომ მოსოკვის სამხატვრო აკადემიური თეატრის დადგმის მიხედვით ქმნიდა ამ წარმოდგენას. მსახიობები დიდი ინტერესით მუშაობდნენ, შედეგი საინტერესო იყო, არ დარჩენილა კაცი ჭიათურაში, ვისაც წარმოდგენა არ ენახოს. აქ მიდილიდნენ მარტანუის კონცერნის მფლობელი უსტოლეუბი კი. მიდილიდნენ თარჯიმანნიშვილი ერთად... და უკვირდა... ასოდენ მაღალი პროფესიონალიზმით ჭიათურის თეატრში.

შემდეგ რევისორი კვლავ „სახალხო სახს“ უბრუნდება. შალვა დადიანის „პირიმუს“ ირჩევს დასადგმელად. იმ დროს ცნობილი ფელეტონისტი ს. ფირცხალავა („სიტყვა“) წარმოდგენის შესახებ წერდა: — „საბუნდოროდ ბ-ნი წუწუნავა თავისი შატკარია ნიჭის წყალობით ახერხებს მშვენიერი სპექტაკლების გამართვას სახალხო თეატრის ღარიბ სცენაზე. ნათელია, რომ საქმე გაკეთ არა განუკითხავ ხელისაღმართ... არა-

მედ მხატვართან, რომელიც აღჭურვილია ჭეშმარიტი ხელოვანის გემოვნებით. წუწუნავა ძალზე შესუღვლილია საკმაო საარტიკული ძალების უქონლობით, მაგრამ ალექსანდრე წუწუნავას ნამუშევარი ყოველთვის დაცულია სტილი, რაც აკლია საზოგადოდ ქართული თეატრის სპექტაკლებს“.

ანამდღურთა, ორიგინალობა და სიმართლე სუფევდა ალ. წუწუნავას სპექტაკლებში. მსახიობთა სანაღხო სახლი დემოკრატიული მიმართულების თეატრად ცალიბდებოდა.

ამ დროისათვის ქართული ლიტერატურული საზოგადოების თეატრი ცვლის თავის უტულბელეშეფ დამოცილებულეობას „ნასწავლი რევისორისადმი“ და ახალი სეზონის ხელმძღვანელად იწვევს მას.

ალ. წუწუნავა დებულობს მიწვევას მხოლოდ შემდეგი პირობით:

რევისორულ საქმიანობაში გამგებთა არ ერევა... და მალე წუწუნავამ ერთი ღირსშესანიშნავი ფურცელი ჩასწერა ქართული თეატრისთვის ხელთნების ისტორიაში.

ეს იყო დღე, როდესაც ქართულმა საზოგადოებრიობამ ოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ იხილა ქართული დრამატული საზოგადოების თეატრის სცენაზე.

დღე, როდესაც ასე შეგრწყნენ ერთმანეთს პროგრესულად მოაზროვნე პროფესიონალი რევისორი და ჩვენი სცენის დილისტები.

ამ შურწყამადე კი დიდი და რთული გზა განვლო რევისორმა. ძნელი და უბრუნულიც იყო გასწორებინა, შენიშვნა მიეცა ვასო აბაშიძისათვის. მაგრამ ალ. წუწუნავას შემოქმედებითმა ტაქტიკამ, რომელიც შინაგანი კულტურისა და მოდიოდა, თავისი გამტარა. პირველ რეპეტიციებზე მოსული მოუშუადებელი მსახიობები დაკყვნენ რევისორის ნებას, ენდნენ მის ცოდნას — რევისორი თავის მხრივ მათ გამოცილებას და... შედეგი ბრწყინვალე გამოვიდა.

საზოგადოებრივ აღაფრთოვანა წარმოდგენამ, დააჯერა ამ თეატრის ხვალინდელ დღეში.

როლის ფსიქოლოგიური არის მოქმედებაში გახსნას ემსახურებოდა ყველაფერი და მიმართული იყო სპექტაკლის დედაზრის გადმოხადვით. სცენაზე მრავალი დიდი მსახიობი იყო, მაგრამ არც ერთს არ აღიქვამდით სხვათაგან მოწყვეტილად. მსახიობები ერთ მთლიან ანსამბლს ქმნიდნენ და ამიტომაც იყვნენ საინტერესონი ცალ-ცალკე.

ვ. გაყრეუბიძის — გამუა დღესაც ასოვს მყურებელს, როგორც განსახიერება სოფლის სიზრძინისა და პაჩიონების, ადამიანური სიწყინდის, ვაჟაკობის და კეთილშობილების. დღესაც იხსენებენ მის იშვიათ ინტონაციას, ხანდაზმული გლეხის დინჯ მანერებს.

რადღენი იყო ასეთი სახე ამ სპექტაკლში! — ანეტა ქიქოძის ნატო, თვით „მსხვერპლი“, ალ. იმედაშვილის — ვანო. გიორგი არადელ-იშხნელის — გიგუა ტეტიაშვილი, რომელმაც ათქმევინა დამსწრე საზოგადოებას, — „ადამიანის გონებას არ შეუძლია წარმოდგინის უკეთესი თამაში“... არადელ-იშხნელის ზოგჯერ ისეთ სცენებს ქმნიდა, რომ გედევანიშვილის „მსხვერპლი“-ს გმირი ტრაგედიის გმირს უტოლდებოდა.

გიორგი არადელ-იშხნელი ბუნტარი სულის მსახიობი იყო,

ჯიუტი და თავნება. ძნელი იყო მისი დამორჩილება. ამ სპექტაკლის შექმნისას კი საოცარი რამ მოხდა. რეჟისორმა შესძლო კოლოსალური ნიჭის მქონე მსახიობში დისციპლინასთან შეგუების საშუალება მოენახა. დიერწმუნებინა თავნება ტალანტი, რომ მარტოოდენ ნიჭი არ კმარა, რომ წერტნა, მუშაობაა საჭირო.

სპექტაკლი უჩვეულო იყო. სცენაზე ყველა ციცოსლობდა. ამ სიცცხლით ცხოვრობდა სპექტაკლზე მოსული მაყურებელიც. საზოგადოება თეატრის ხვალისებურ დღეს ელოდა.

იშხანად კი დრამატული საზოგადოების თეატრი ხანძარმა მოიცვა. მსახიობები ქუჩაში აღმოჩნდნენ. ალ. წუწუნავას და მის. ქორეოლის მიერ დაარსებულმა ამხანაგობამ საზოგადოება „ტარტის“ დახმარება სთხოვა. მან კვირაში ერთი დღით დაათმობინა სცენა.

ამ დროისათვის ალ. წუწუნავა რუს მსახიობთა ამხანაგობის თეატრში იყვნენ მუშაობისა. დგამს „რევიზორს“, „ვაი ტკუისანან“, „ილატს“. აქ წარმოდგენილ სხვა სპექტაკლებს შორის ეს დადგმები საუკეთესოდ იქნენ აღიარებულნი.

ალ. წუწუნავამ აქაც მოიტანა ის ახალი სული, რამაც სანდრო ამბეტელს დააწერინა შემდეგი: — „არ შემიძლია დავდგუდე მას შემდეგ, რაც მე ვნახე რუსულ ენაზე დადგმული „ილატსი“... ალ. წუწუნავა მშვენიერი გემოვნების, და მასთან, დაკვირვებულ რეჟისორი ყოფილა. მე პირველად ბევრი გამევი ხელმძღვანელობით წარმოდგინა. მართალია, ჰეიერ კამევი მის მუშაობაზე, მაგრამ მე, როგორც ურწმუნო თომას, არ შევრდოდა, ახლა კი მეც დავრწმუნდი. ალ. წუწუნავას ეტყობა, რომ სცენის ტექნიკა კარგად იცის. მთორე პლანის და რამბის მთელი მოქმედება გამოაქვს ისეთი გაბედულობით, რომ სცენისორი სიმეტრია სრულებით არ ირდევია... იგი სრულიად სამართლიანად და მარტივად ანაწილებს ფერადების კონტრასტს და ილუსიათა კონტრასტს. არ ეპატებება მხოლოდ ერთგვარი სინათლის განაწილება სცენაზე, როგორც მას უნებები... ამასთანავე ბ-ნ წუწუნავას ნაკლები ყურადღება მიუქცევია დრამის რიტმულობისათვის. „ილატსში“ კი ამას უდღედეს მნიშვნელობა აქვს... ყველა ეს დამეჭტი მზინე ხელს არ მიშლის სიამოვნებით ვაღიარო, რომ ქართულ სცენას მართლაც ჰყოლია ნამდვილი, საქმის მცოდნე და მოყვარული რეჟისორი ბ-ნი წუწუნავა“¹.

თეატრში სეზონის დამთავრებისას ალ. წუწუნავამ როსტოვის დრამატული თეატრიდან მიიღო მიწვევა (წინა სეზონის აქ კოტე მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა).

წუწუნავა როსტოვის მიდის, ხოლო შემდეგ ბაქოში. (1918 წ.) აქ დგამს პოლიკარპე კაკაბაძის პიესას „უღელტეხილზე“. სპექტაკლს აღფრთოვანებით შეხედნენ ბაქოს მუშები, მოწინავე ინტელიგენცია. შემდეგ ბაქოშიც მუსავაგეტოთა და დამწავთა თარეშია. ამ დროს წუწუნავა ახალ მიწვევას დებულობს. მიწვევაზე ყოყმანობს — საკუთარ ძალებს თუ სიწვავს? თანხმდება და ამით განსაზღვრავს, როგორც საკუთარ შემდგომ შემოქმედებით ბედს, ასევე ქართული ხელოვნების შემდგომ წარმატებათა ბედსაც.

მიწვევა თბილისის საოპერო თეატრიდან იყო. 1918 წლიდან ალ. წუწუნავა თბილისის ოპერის თეატრს უდგას სათავეში.

და აქ იწყება ახალი გზა.

ამ გზის დასაწყისიდან ვიწყებთ ჩვენც მისი შემოქმედების მეორე პერიოდს. ზედამხედველთა არა იმითომ, რომ დრამატული თეატრიდან ოპერის თეატრში გადასვლა უკვე თავისთავად წარმოადგენს შემოქმედების თვისობრივად სხვადასხვა ეტაპებს, არამედ იმითგან, რომ ჯანრული და სპეციფიკური სამყაროს შევცვალასთა ერთად აღვექსანდრე წუწუნავას რეჟისორული ხილვაც იცვლება. მის მიერ დადგმული ოპერები, განსაკუთრებით კი ქართული ოპერები ის ჰეროიზირებული, რომანტიკული სულით გამსჭვალული ქმნილებებია, რომლებიც უფლებას გვაძლევენ ვთვითქოთ, რომ ალ. წუწუნავა განთავისუფლდა იმ ნატურალისტური წვრილმანების აქცენტაციისაგან, რაც მის სპექტაკლებში იყო ზოგჯერ და ახალი — მონუმენტური პლანის, მაგორული ჟღერადობის წარმოდგენების აგტორად გადაიქცა, შეინარჩუნა რა ის პროგრესული ტენდენცია, რომლითაც მოვიდა ქართულ თეატრში და რომელსაც უკანასკნელ დღემდე ატარებდა.

ყოველივე ეს არ შეიძლება ახსნილი იქნას მხოლოდ იმ მიზეზით, რომ თვით ქართული ოპერა იძლეოდა მონუმენტური სპექტაკლის შექმნის საშუალებას. სწორედ ამ პერიოდს მიეკუთვნება ალ. წუწუნავას მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე დადგმული ნ. ნავაშის „კენ არის დამნაშავე“, სადაც რეჟისორის ყურადღება კონცენტრირებულია ნაწარმოების ეთიკურ ფსიქოლოგიური არსის გამოვლენაზე, მსახიობურ არანაშლის შექმნაზე — სადაც რეჟისორი განწყობილების შექმნას, გმირთა ბუნების მაქსიმალური გამოვლენებით და ერთ-ორი დეტალის დახმარებით აღწევს. დეტალის, რომელსაც გარკვეული აზრი მოჰქვს სპექტაკლში, ამიტომ საჭიროა იგი და ბოლოდღე თამაშდება კიდევ: ეს წარმოდგენა შერას ქართული თეატრის ისტორიაში, თავისი გარკვეული მხატვრული ღირებულების გამო, მაგრამ იმის გამოც, რომ პირველი ნაბიჯები დიდი — ნამდვილი ხელოვნებისაკენ აქ გადადგეს ვერცო ანჯაფარიძემ (ფატი), აკაპი ვასაძემ, უშანგა ჩხეიძემ, შალვა ლაბაშვიძემ, ცეცილია წუწუნავამ, ალექსანდრე ჟორჯიანიმ და სხვ.

ამავე პერიოდს ეკუთვნის წიფთ თეატრში განხორციელებული „ქაჩიყ გურიამი“, რომელსაც მაყურებელზე ემოციური ზეგავლენის გამო რეგულაციური ეწოდა.

როგორც თვით წუწუნავას მემორანგში ვკითხულობთ ოპერის თეატრი აუტანელ მდგომარეობაში დახვდა მას. იყო ანტიკაპენიტორების თავსასულობა, მსახიობთა უდისციპლინობა.

შემოქმედებითი კოლექტივის კვალიც არ ჩანდა. იმ დროისათვის უკვე ცნობილი მოძღვრლები ტალია საბანევა და მარია ალექსო უმუშევრები იყვნენ. თვით ვანო სარაჯიშვილისთვისაც კი არ იყო თეატრში ადგილი.

არც ერთი ორიგინალური ქართული ოპერა. არც ერთი ოპერა ქართული ენაზე ნათარგმნიც კარ.

¹ რეცენზია ინახება ალ. წუწუნავის არქივში.

ის ჰიედებს ხელს იმ საქმეს, რომელიც ერის საქმედ მიარ-
ნა და აქნად იწყება ქართული ოპერის შექმნისა და აღორ-
ძინების ხანა.

აღ. წუწუნავა იკრებს თავის გარემო ახალგაზრდა ქარ-
თველ კომპოზიტორებს.

დომიტრი არაყიშვილს უკვე დამთავრებული აქვს „თქმე-
ლებს შოთა რუსთაველზე“, ზაქარია ფალიაშვილს „აბესალომ
და ეთერი“, მელიტონ ბალანჩივაძე მუშაობს „დარეჯან ცივირ-
ზე“.

და აი წუწუნავა იწყებს ორიგინალური ქართული ოპერის
დადგმას.

ეს ოპერა იყო დ. არაყიშვილის „თქმელებს შოთა რუსთა-
ველზე“, რომელიც დიდი სიხარულით მიიღო ერმა. აკაკი ფა-
ღვაჯე თურნაძე, თეატრი და მუსიკა“-ში (ქუთაისის ჟურნალი)
წერდა: „დ. არაყიშვილის „შოთა რუსთაველი“ მოკლე, ორ-
მოქმედებიანი ოპერაა. მართალია, მუსიკავიცი დასაშვებია ლა-
კონოში, მაგრამ თქმელების სიუჟეტი ორი მოქმედების ფარ-
გლებში არ ეტყევა. თხოულობს გადიდებას, რადგან ოპერაში
დრამა შოთასი მეტად ესპიჟური ხასიათისაა, მასალა კი დი-
დაა“. მაგრამ ამის გვერდით პრესამ დააბარა იყო იმ რწმე-
ნაზეც, რომელიც ამ დადგმამ განუმტკიცა ხალხს. ყველას სჯე-
როდა, რომ ქართული ოპერა მალე დაიკავებდა სათანადო ად-
გილს.

პირველი ოპერის წარმატება რეჟისორს უფლებას აძლევს
დაუყოვნებლივ გამოაცხადოს ფალიაშვილის ოპერის წარმოდ-
გების დღე.

ზ. ფალიაშვილი საოცარი სისწრაფით მუშაობდა. წუწუნავა
ვის გვერდით იდგა, მასთან ერთად იწყობდა „აბესალომის“ უკე-
დადების მოსაპოვებლად. არის ასეთი დოკუმენტი: „ამით
გამოწმებ, რომ ჩემი ოპერის, მეორე მოქმედების კონსტრუქცია
გაკეთებელია ალ. წუწუნავას მიერ. აგრეთვე მეფილი ლექსები
და რეჟიტატივები, გარდა „აბიო მეფის ჰიმნისა“ და „აბესა-
ლომის დიდებისა“. აგრეთვე „საყვარელი გულისა“ ცკუთენის
წუწუნავას და მის მიერაა შეოსხული ჩემი დაკვეთით, ხელს
აწერ კომპოზიტორი ზ. ფალიაშვილი“.

პრემიის დღეს, ქართული კლასიკური ოპერის დაბადების
დღეს 1919 წლის 21 თებერვალს ასე მიმართა კომპოზიტორს
რეჟისორმა: როგორც ეროვნული სიამაყის თეთრი გვირგვი-
ნი“.

პრემიერის დღეს ასე უხარა კომპოზიტორს რეჟისორმა:
„პ-ნო ზაქარია! — გაძლევთ სიტყვას, დღეიდან თქვენი „აბე-
სალომი“ აღარ მოშორდება ოპერის სცენას და რომ ბრძოლით
მოპოვებული დადგმის უფლებს მარაგანდევს თქვენი ნათე-
ლი სახელი მარად იელვებს თვითიული ქართველის ბულში,
როგორც ეროვნული სიამაყის თეთრი გვირგვინი“.

ამავე წელს ახალმა საოპერო ნაწარმოებმა — ვიქტორ
დოლიძის „ჩეთო და კოტე“ — გაიღვა ოპერის სცენაზე.

ეს დიდი გამარჯვება ქართული ოპერის დადგენილების
გზაზე ნათელიყოფდა, რომ ქართული ოპერას ვეღარ ჩაუტოვებდ-
ნენ რამის შუქს.

და თუ ქართველი კომპოზიტორები იღწვოდნენ და იბრ-
ძოდნენ ქართული ოპერის შექმნისა და აღორძინებისათვის,

აღ. წუწუნავა მათთან ერთად ქმნიდა ქართულ საოპერო თე-
ატრს.

ამ დროისათვის წუწუნავას უკვე აქვს დადგმული ბიუსე
„კარმენი“, ვერდის „აიდა“, პუჩინის „მადამ ბატრფლია“,
რუბინშტეინის „დემონი“.

ეს ახალი სპექტაკლები იყო, რეფორმატორული სიასხლნი
იგრძნობდა მათში. რეჟისორმა სტატუსობიდან გამოიყვანა
საოპერო სპექტაკლი და დინამიური გახდა ის. მსახიობები
შინაგანად ამართლებდნენ გმირის ფსიქოლოგიურ ბუნებას.
აღ. წუწუნავას საოპერო სპექტაკლებში იყო დრამატიზმი, სი-
სადავე, გემოვნება და დახვეწილობა. ობიექტული ატმოსფე-
როს კვალი თანდათან ქრებოდა ქართული ოპერის სცენაზე.
წუწუნავას დადგმულ ოპერებში არა მარტო უხმდნენ მომ-
ღერებებს, მათში სპექტაკლზე მისული მყურებელი ადამია-
ნებს ხედავდა.

ახლოდებოდა 1921 წელი. საოცრად დაძაბულ სიტუა-
ციაში დანიშნა ალ. წუწუნავას საბუნების სპექტაკლი „აბესა-
ლომ და ეთერი“. წარმოდგენა არ შედგა ვანო სარაჯიშვილის
და სანდრო ინაშვილის ბაქოში მოულოდნელი გამაზრებების
გამო.

დანიშნა მეორე სადამო. ამ დღეს კი გორი დანიშნა მი-
წისძვრისაგან.

მესამედ დანიშნული სპექტაკლი, როგორც იქნა, შედგა. გი-
ორგი ქუჩხული მურმანის პარტიას მღეროდა, აბესალომისას
ზალობსკი. მეორე მოქმედების შემდეგ რეჟისორის სცენაზე გა-
მოყვება მოთხოვნილ. ოვაკიები გრძელდებოდა. მისალმებების
პასუხად. ა. წუწუნავამ ხელი ასწია.

წუწუნავამ მადლობა გამოთქვადა მყურებელს. ზაქარია
ფალიაშვილი აღუდა, ვის გაუგია ბუნებისზე მადლობის გა-
დახდა, ხს ხომ იუბილე არ არის?

ერთგვარი უხერხულობა ჩამოვარდა. მერე „მარგარიტა“
სქემა წუწუნავამ და ტაშის გრიალმა დაფარა მისი სიტყვები:
„მოქალაქე! ჩვენ ყველამ ვიცით, თუ რა უბედურება ეწია
გორს. საჭიროა სწრაფი დახმარება. დღევანდელი ჩემი ბუნეფი-
სის შემოსავლის მთლიანად ეწირავ მიწისძვრისაგან დაზარა-
ლებულთ. მაგრამ ეს ცოტაა. ვთხოვთ ამ თანხას კიდევ ერთი
ამდენი დაუხმაროთ“.

მერე ზ. ფალიაშვილმა საქვეყნოდ მოიხდა ბოდიში: —
მაპატიე ძმაო, არ ვიცოდი თუ ამას აპირებდი“.

მერე ვილცამ ასე თქვა: — რა უცნაური კაცია წუწუნავა
თვით უჭირს, ქველმოქმედებას კი ეწვიაო“.

* * *

იგი ბერეს უყვარდა. დიდ პატივს სცემდნენ. საქართველოში
საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ოპერის თეატრის
კომისრად დანიშნეს. მდგომარეობა უმჯობესდება. წუწუნავა
ახლა საომარ სტუდიის შექმნისათვის ზრუნავს. და თეატრში
მიდანი დაით გამოჩენილი, ნ. ქუმსიაშვილი, პ. ამირანაშვილი,
ნ. ხარაძე, ნ. ცომაია, კ. სოსხაძე, მელიან „ვეგენი ონეგინს“,
„კარმენს“, „აიდას“, „მარგალიტის მაძიებლებს“.

ვანისა და სანდროს გვერდით ახალგაზრდა ნიჭიერი თათა
იზრდება.



1921 წლის 28 თებერვალს წუწუნავა წერილს ღებულობს „კარმენის“ დადგმის თაობაზე: „გულწრფელად გილოცავ გამარჯვების და მრავალ დაბრკოლებათა რაინდულად გადაღობვის ნიშნად ჩემი ალტაცებისა გაამბორები — შენი ვალიკო გუნია“.

ამ ბართით ჩვენი სცენის კორიფე აღიარებდა წუწუნავას. ამ ამბორზე უფრო დიდი არ იცოდა მაშინ ქართულმა სცენამ. წუწუნავა „დაისს“ დაგას. ეს იყო სპექტაკლი, რომელმაც ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის დროს ქედი მოაზრებინა მსმენელს... აწამებინა ქართული ოპერის უკვდავება.

ეს იყო სპექტაკლი, რომელიც კოტეს „ურეილის“ გვერდით იხსენიებოდა. და იყო დრო, როცა „დაისი“ და „ურეილი“ ერთად ბრწყინავდნენ ქართულ თეატრში.

დიდი ხნის ნაცნობობა აკავშირებდა მას ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინთან. ეს ჯავარიანი ქართული მუზა წაქცევის წინ კიდევ ერთხელ ეწვია სამშობლოს. ქართველმა საზოგადოებრიობამ ჩვეული გულგამალობით მიიღო ერის საამაყო შვილი.

აქ შესვდა უკანასკნელად წუწუნავა იუჟინს. მარტონი დარჩნენ. ბევრი გაიხსენეს სიყვარულით, აღმაფრენით. მეგრე იუჟინმა საიდუმლოდ გაანდო მას: იტალიაში ეპატავებოდნენ თავისი „ღალატის“ ცვრანიზაციისათვის, რეჟისორობის და მთავარი როლის შესრულებას სიხოვდნენ. თანაც „კარტლანსს“

აძლევდნენ — დამატებით მიეყვანა მსახიობი, რომელსაც „მთაისურვედა“.

რჩევა სიხოვა წუწუნავას. მანაც ერმოლოვა ან საინა ურჩია ზეინანის როლისათვის, სუშბათაშვილს გაეცინა. — უისრა — ამ რჩევას არ გთხოვთ. ისე კი, რაც შეეძება ზეინანს, თუ წაყვანა, ნუცა ჩხიძეს წაყვივან. ერმოლოვა დიდი მსახიობია, ზეინანის როლსაც შესანიშნავად თამაშობს, მაგრამ ნუცას ტემპერამენტი მაინც სჭვია. მას შეუძლია იწვიოს, მაგრამ აყურებელსაც სწავადეს. მე კი მაინტერესებს, შენ როგორ ხედავ ჩემს „ღალატს“ ცვრანზე — ეცეისის სახით მაინც მომიხაზე, სთქვი ალიოშა, მე გაეინარებდი, შენ რომ ჩემი „ღალატი“ აბამდბა.

ამ თხოვნამ განაპირობა წუწუნავას მიღწევები კინოში. მან დიდი ამაგი დასლო ქართული კინემატოგრაფიის შექმნას. „ქრისტინე“, „სიბრძნედი“, „პირ არის ადამამავე“, „ჯანყი გურამი“, „საბჭოეზის და კონტენცურის ხელდა მისი კინორეჟისორულ მიღვაწეობას. ალ წუწუნავამ შესილო ხელოვნების ამ რთულ, თანაც ახლად ჩამოყალიბებულ დარგში ინდივიდუალობის შენარჩუნება, შესილო ელასპარაკა საკუთარი, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გინთ და ეს ენა იყო კინემატოგრაფის ენა. მის მიერ შექმნილ მუხუ ფილმთა გამოშასხველი ძალა, ემოციურობა, ლაკონიზმი, ნაწარმოების კომპოზიციური სიმკვრივე იყო საფუძველი იმისა, რომ პერსონაჟის „წითელი ეშმაკუნების“ გვერდით ალ. წუწუნავას ფილმები იხსენიებოდნენ.

ორიგინალური

ოსტატი

ერთი მხებდით უცნაური კაცია. ზირად შეამჩნევთ ქუჩაში, უფრო მეტად იქ, სადაც ხალხი იკრიბება. მუდამ რაღაცას ეძებს, ჩიოთს იბრუნება. მუდამ რაღაცას აგრეობებს. გამჯდლებს უჯიროთ. უცებ თქვენს წინ დაიხრება და ახანოის ნამწვავს, გადაგებულ ღერს აიღებს. იფიქრობთ, ალბათ ასანთი სერიდება ამ მოხუცსო და მითელ კოლოფს შესთავაზებთ. ის უარს აბიბოს. ჩუმად ჩაილაპარაკებს — გმადლობო, მამ არ მჭირდებაო და გზას გაუყუება...

ახლოდებამაც არ იცოდნენ, რისთვის აგროვებდა მოხუცი მჩაიე ვასილ გორცაცი ასანთის ნამწვავ ღერებს.

როცა ჩაის პლანტაციები თოვლით გადაიტბება, ვასილ გორცაცი ისვენებს, მაგრამ ცოტა ხნით. ჩუმად დაფუსფუსებს თავისთვის და რაღაცას საქმიანობს. ტახტზე ჩამოჯდება. ჯდობს დანას გახსნის და ხის კოლოფში შეგროვებლ ასანთის ნამწვავ ღერებს არჩევს ზომიას და ფერის მიხედვით. ზოგი დილია, ზოგი პატარა, ზოგი ცაცხლის აღს გაუშვებია, ზოგს მოყვითალოდ ფერი აქვს. მოხუცი დანით თლის ნამწვავს. მომწვარს ცალს, მერე მოთინებთი აბრისხებს — შებოლოს ცალკე აწუბოს, ცოტა

ფერსეცელოს აქვე ალაგებს, სუფთას კი ერთად ინახავს.

თუნდქის მოზრდილ ფურცელზე ხის წებოს ხსნის და არჩეულ ასანთის ღერებს ფერების მიხედვით ალაგებს, აწუბოს და აწებებს. შესანიშნავი მხედველობა აქვს, სათვალეს არ ხმარობს. მარტო უფვარს მუშობა. სიტყვაწუწუნი, შვილებმა იციან მამის ხასიათი და თავს არ აბეზრებენ...

ვასილ გორცაცი კახათის ჩაის ფაბრიკის უცოფილი მუშაა. ახლა პენსიონერია, მაგრამ ყასითაც არ ისვენებს. მისი შრომის ნაყოფი კი არც თუ ისე ჩვეულებრივია. თითოიწვე განსაჯიო — შეწებებულ ასანთის ღერებს საგან იბე სხვადასხვა მუსიკალურ საკრავს აკეთებს. ჯერ გიტარა გაკეთა, ზედ ქალაქი და დაკრა და დაწერა — „დუჟედი 1954 წლის დეკემბერში, დავამთარე იფისში წლის დამკრავი“ 1958 წელს. ასანთის ნამწვავი ღერებს იმავე წელს ვასილ გორცაციმ წავიკო ღმწვავი ასანთის ღერით გაკეთა ვიოლინი, შემდეგ კი ფანდური.

დიღბას იცხოვრა საქართველოში ვასილმა. გულწრფელად შეიყვარა ჩვენი ხალხი, ჩვენი მუცა და აქედან წაყვლის წინ ზღვიოდის მჩაიე მოცუფების მუხეუმს დატოვდა თავისი, შეიძლება ითქვას, უნიკალური ნამუშევრები.

ფართო, ნათელ ოთახში შუშის წახანკვანი ვიტრინა, რომელშიც ვასილ გორცაცი ნამუშევრებია მოთავსებული. იქვე მათი თილშემდის პორტრეტია. შეეცურა ამ კოლომობილურ მოხუცს და გაიკებო, გბნაღვის ის ნებისყოფა, ის სიყვარული, რასაც შეეძლო ამ შესანიშნავი ექსპონატების შექმნა.

ძ. ხახუბაშვილი



არგვეთისაკენ მიმავალ გზას მისდევენ აკაციები, თხმულიანი ღვინოები და აჯეკილებული ხოდაბუნები. აგერ შუკები და აგერ ტყემლის ძირში ჭიაფანდურა.

მოდის ჯალაბეთის ნელცივი ზენა ქარი და პაოლო იაშვილის ეზოში მუხლს იყრის, შემდეგ ვაშლის ხეებს ფრთებს ურტყამს და ქვილა ვაშლები ცვივინ ახლად ნაწვიმარ მიწაზე. სტუმრების მომლოდინე პაოლო ეზოში დასეირნობს შარვლის ჯიბეში ხელეზნაწყოილი და ჩურჩულებს: ერთი საათის შემდეგ უთუოდ მოვლენ. კარგა ხანია არ მინახავს ტიციანი, ნინო, ჩვენი გოგლა, კოლაუ, ვალერიანი, შალვა აფხაძე, კარგი იქნება, თუ მიხეილ ჯავახიშვილიც მეწვევა, რამდენი ხანია არ მინახავს.

სამზარეულოში პაოლომ წვნიანი შეჭამანდი შეაჭაშნიკა და მზარეულ ქალს უთხრა: მწვადი ისეთი შევიწვამს, ჩვენ ბიჭებს რომ ეკადრება, მაგრამ ეს კერძი არ მომწონს: მართალი გითხრა ეს არც ფლავია, არც ჩლავი, არც ძვალა, არც კაკანატელა, მაგრამ პასუსს აღარ უცადა, ერთი ომახიანად ჩაიღლიღინა და თვითონვე შეუდგა კერძის მზადებას.

მეგობრები რომ იგვიანებენ, პაოლო ჯავრობს და მარილიანი ტაქტით ამბობს: სად დაიკარნენ ეს ოჯახქორები. მაგრამ სტუმრები ეს-ეს არის გამოსცდნენ საჩხერის ხიდს და „მოდინახეს“ ციხეს ამუშავებენ. უკან ხელეზნაწყოილი და განზე მარტოდ მიმავალი ტიციანი თითქმის ხმამალა იძახის: — მოდინახის კი ვარ პატიმარი.

და, აი, გამოჩნდნენ კიდევ. მთად წამომართა თმაგურუა პაოლო, ცაცხვის ტოტებივით მკლავნი გაშალა და მიეგება „ქართული ლექსის არსენებს“.

— სად ხართ, კაცო, ამდენ ხანს, — წყენანარევი პუმორი შეაგება მომსვლელთ და სათითაოდ დაკოცნა...

ჯიბის შვილების დედაბძეძე, ობოლი ქალი ილიტა დაეძეშუაღამიდან ფეხზე დგას: თუ შოთის პურებს აცხობს თინეში, თუ მაგიდას აწყობს, თუ მწვანელი მოაქვს...

„იღის ორთქლიანი პურები“ გიორგი ლეონიძეს თავის ლექსს აგონებენ. შალვა აფხაძის ვიღაც ასულის თვალთა ჭიკოკონა მიმწევა და უნებურად წაიჩურჩულა: — ო, სანტა მარია! ო, სანტა მარია!

პაოლოს მაგიდაზე პრეფერანსის დაქინებული, მაგრამ მეგობრული თამაში გაჩაღდა.

— აგურის კიკო! — გაისმის ვიღაცის ხმა. შემდეგ მხიარული სიცილი, შეძახილები...

მეზობლის ერთი ქვახარშია კაცი პაოლოს განზე იხმობს და საქმიანი კოლოთი ეკითხება: რა ამბავია, ბიჭო, ამდენი სტუმრები? ჯერჯერობით ჯიბოს ჯიბეო, — მოესმის ოქრობირის პასუხი.

ისეთი სუფრა იშლება, ჩიტის რძეც მოჭარბებულა. — მადა უნდა მარანში აგიქარბუქოთ, — უთხრა პაოლომ სტუმრებს, ანაზღად თორმეტ ლიტრიან ჭარივას ხელი მოჰკიდა და თავისი მხედრიონით მარნისაკენ გასწია.

პაოლომ აყ-ლო ააგლიჯა ქვევრს და ფუთიანი, ცაცის სიმაღლე ორშიმო ოცდაათკვიან ქვევრში ჩაუშვა. პირველმა თვითონ გადაყლურჭა ორშიმოთა და გულის პერანგზეც სისხლისფერი წვეთები ჩამოემიძინენ...

კოეტიის გაცხენება

ავთანდილ ვართაგავა, ტარიელ ვართაგავა



ორიჯერის აქეთ, აღაწოდა მთის მუზღმთვა-რიან კალთაზე ჩატეხილი ღვევის მუხლივით დგას ხალვათად ბერ-ციხე „მოდინახე“. კორბოთული გლეხი საჩხერისკენ მიაცილებს ბესიკს, რათა წერეთლიანთ მანდილოსანთა აიმურაზონ და ბაქრაძიანთ ქალთა დასწვან თვალთა გუგბით. და გლეხს ჰგონია იგი ბაყალი და არა ბესიკი. გლეხი კი არის მიაშიტი კობრბოთული...

არ შეიძლება დღეს საჩხერის ამ მრავალსიმომსწრე მიწაზე ფეხი დადგა, გაიხედ-გამოიხადო ირგვლივ და უნებლიეთ წინაპარნი არ მოიგონო.



ლეო ქიანელი, პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძე, ვარლამ რუხაძე, კოტე მავაშვილი, ზის მისე თოძიძე

შემდეგ ბიჭებს იმხელა კათხები მიაწოდა, ფენიანი კოდები გვერთებოდა კაცს.

კვირიდან კვირობამდე ნადიმი... ჯამები ჯამებზე, ყანწები ყანწებზე იცლებიან. ჩაღდება „ლექსებით ფარიკაობა“.

პაოლოს ექსპრომტები ეთერში ჯამაზობენ...

ცვარნაბადი ჟიხვის ფელიკები რომ აღარ ეპიტნავენბათ, ლობიოს თხოულობენ. და უძილობისაგან დაღლილ ივლიტას ქვაბით შემოაქვს მოხარშული შულავერი და ალუას კირკაყი ლობიო.

ალაღებდად შემოსწრებული ჯალაბეთელი მეშეშე საოცრად დაეხარბა ლობიოს. დაკოფრილი ხუთი თითი პირდაპირ ჯამში ჰქრა და გირვანქიან ლუკმებს აგზავნიდა პირისაკენ.

— აქო და რბილიაო, მიდი ყლაპე, ნინიაო, — ა, პა, პა, პა — თავისებურად შეხებუნდა პაოლო, მერე შეზარხოშებულმა მარჯვენა ხელი მაგიდის კიდეს დაქკრა და მადიანად მჭამელ ბიჭებს შესძახა:

— ჭამეთ, თქვენ გენაცვალებთ, ჭამეთ, შვირები არ დარჩეთ. ხომ გაგიგონიათ: ცოტა ხელი ჭამაშიო, ბევრი ხელი გარჯაშიო... მაგრამ ჭამაც ხომ გარჯაა, ა, რას იტყვი, ჯალაბეთელი? — დასტური ასპროცენტია... და პაოლოს ჰგონია, რომ მისმა მოკლულმა ირმის თავმა ტანი გამოიბა და იწვისის მთებისაკენ მოჰკურსებდა... დღისინ ბრალია...

დღეა ივლიტასთან მომხმარე ნამკალადის გოგო შემობრბის და გულგახეთილი ეუბნება: ჭინკამ დაშიძახაო.

— ძუძუკებო, რა დროს ჭინკობისთვია, უთუოდ მოგვლან-

და... ის მკაცარაშვილის ბიჭი იქნებოდაო, — უპასუხა — დღილუპოს აქედან, უჯიმშო ის არის...

ტიციანსა და ნინოს ცალკე ოთახს უთმობენ. ამ ოთახს დღესაც ტიციანის ოთახი ჰქვია. ცარიელი კედლები... სიჩუმე და გარინდება... ჰაუ, რამდენი ლექსი აბარტყა აქ ჩვენმა ტიციანმა! აბარტყა და ფრთადამერცხლილები თავის ერს უანდერძა.

ნამძინარევი და ნაღვინევი პაოლო აივანზე წამოიშრათა, უსოში მიხვტე კაცს თვალი შეავლო და ზავითანად შესძახა:

— დღეისათვის სხვა ღვინით უნდა დავილოცოთ...

მეორე დღეს ყვირილაზე მიდიან საკალმასხო.

მუხლებამდე ფხებეაკაპიწებული წყალში დგანან და თევზაობენ. ტიციანი თავის დაგებულ ფაცერთან მიდის და ცარიელი ხვდება. „არა უშვას, ცარიელი იყოს, ლექსი ხომ დავიჭირე“ — და მთელი პათოსით ჩურჩულებს: „გაუწყვეტია ფაცერი კალმასს“.

ივლიტა ბოსტანში გადავიდა. რა ნახეს მისმა თვალებმა: კვახის ბარდები საესე იყო შავად ნაწერი გადაყრილი ლექსებით. სათუთად აყიფა და პაოლოს მაგიდაზე დააწყო, იქნებ ქარმა დააბნიაო იფიქრა და ისევ უკან გამობრუნდა.

სტუმრები იცინოდნენ, ივლიტას სიტყვები რომ მოისმინეს და მათ მიერ გადაყრილი შავდნაწერი ლექსები პაოლოს მაგიდაზე რამ ნახეს.

ჯიბო იაშვილი (პაოლოს მამა) ჭიათურაში მსახურობდა აფთიაქარად, სადაც ჰქონდა საკუთარი აფთიაქი. სხვათა შორის, მას სოფელშიც ჰქონდა სააფთიაქო ფარდული, ხალხს

წამლებით ამარავებდა. ასეთი საქმის კეთილმა ზიარებამ, მას დღემდის შემოუნახა პატიოსანი კაცის სახელი. თუმცა ეს სიპატიოსნე და დაუშრეტელი ჰუმანურობა მან სხვა მხრივაც გამოამჟღავნა. იაშვილები „ვასალები“ იყვნენ წერეთლის თავადებისა, ხოლო თავის მხრივ მათ (იაშვილებს) ჰყავდათ აქვე (არგვეთში) ე. წ. სასწაუნაო გლეხები. კუმტი თვალთ შიზირა ჯიბომ ოდითვან გადმონაშის მწველ რევიდიც და აღარცნო საჭიროდ კაცთა შორის ასეთი მგელცხარანობა. მიონდღმა გათავისუფლებინა ქვეშევრდომნი, მაგრამ, ვაგლახ, წააწყდა სხვათა იაშვილების მხრივ წინააღმდეგობას, თუმცა თავისი განზრახული ნაწილობრივ მაინც ასარულა: თავის წილ გლეხებს სიხარული და თავისუფლება უმეგზურა წინ.

არც მისი (ჯიბოს) მეუღლე — ბაბილე დივიანი იყო ნაკლებ შეგნებული და განსწავლული, შვილების მზრუნველი და შემეწე... და რა საკვირველია, რომ მათ შვილებს — მიშას, კოწიას, პაოლს, ვასილს, პელაგისა და ვანოს მოზობებისაგან სამეცმედრედო ყოველგვარი სიკეთე მიეღო.

* * *

შთაგონებით აღსავსე შემოქმედებით ცხოვრებამ — „ქართული ლექსის ერთი არსება“, ნადირობის ტრფიალი — სულის სიმშვიდის პერიოდში, შესანიშნავი თამადა, იმპროვიზატორი, მხატვარი — ასეთი იყო პაოლი იაშვილი.

მისი სიჭაბუკე ისეთივე საოცარი ფანტასმაგორია იყო, როგორც მისი მეზივით მეჭურჭლე და ელვასავით მთქნილი ექსპრომტები, რომლებიც ერთ დროს ვარდის ფურცლებითი ფერჩქვიდა ქუთაისის თეატრის სცენიდან ფართო აუდიტორიის მსმენელებს ანასტასია წერეთლისა (ქუნალ „ჯგვილის“ რედაქტორი) თუ მსტოვანი აკაცის იუბილეებზე, ნატო ვანძიასა და თუ სხვათა საპატრიცელოდ გააძირულ ბანკეტებზე.

ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ პაოლი საზღვარგარეთ მიისწრაფვის...

1915 წელი. პარიზი... დღენდისმისა და არტისტული ბოკემის ქალაქს ცივილიზაცია ჩრდილოეთის ციადივით აგვირგვინებს და მაცდური ილუზიებით აცვიფრებს. ფრანგული ლიტერატურა სიმბოლოზმის ლაბირინთებით სულს დაფაცს, განიცდის სასტიკ დევადანს, ხოლო ამ ლიტერატურის მესვეურნი ნახვერად შემოიღობებს დამსავასებანი.

სწორედ ამ დროს ქართული პოეტი იქ, ესტრადაპოდორის ქუჩაზე დაბრძანებდა და მხატვრობით გატაცებული, თავისუფალ დროს ლაბში პოლ ვერლენის ძეგლთან ყოფნას ამჯობინებდა. გრუსა თმიანი, საროტანადი, მხარბეგქანიერი, — ასეთი იყო მაშინ პაოლი იაშვილი, ქართველი ვაჟკაცის კოლორიტული ფიგურა, რომლის ლამაზი, შავი თვალებიდან მუდამ ემოსხისა და მიზანშეწონილი ნაპერწკლები გამოერთოდნენ:

„ამპარტავანი და ყოველთვის
პირ-ვაპარსული,
ბუნებით შავი, ზელოვნური,
გათიფრებული,
ლამაზ რითმისთვის ერთი უსთით
ჩაფიქრებული“.

ამ დროს ევროპის შუაგულში ომის ხანძარი გიგანტებდა. აპოკალიპსის ცეცხლიანმა მერწყებმა პარიზსაც გადაუქრდეს. ვილჰელმის გერმანია დალუპავს უქანის ევროპას... დარჩენა

შეუძლებელია. ეს ის დრო იყო, როდესაც „ჰყირდნენ პარიზის მოქალაქენი ვერმანულ ტყვევას, როცა ვერლენს მოადგ მანთი... და გახდა პარიზი უსიცოცხლო და უსიმღერო“ — აღნიშნავს პოეტი ლექსში „ევროპა“ და დასძინს:

„გამოუქვები ვერპოის ქაოსს, სისხლს,
დაწვევულ ჯივმის ტაძარს,
უზამაზარ ტანების ქშენას,
რეიწის ირგვლივ თაობათა გადაშენებას“.

ბრუნდება საშობლოში პაოლი იაშვილი — „ხალხის წინაშე მუდამ მართალი“.

შვილის დაბრუნებით აღტაცებული ჯიბო იაშვილი ასე წერდა ძმას — ანტონს ნოვოროსისკში: „ბავლეშა, ჩხუბი რომ გამოცხადდა, პარიზში მოხდა იმ დროს და ძალიან მწუხარებამში ვიყავი. როგორც იქნა მოვიდა სახლში, კარგად არის“. ამის შემდეგ პაოლი იაშვილი საზღვარგარეთ აღარ წასულა.

პარიზში გატარებულმა დღეებმა, ფრანგული ლიტერატურის გაცნობამ ერთგვარად შესცვალა მისი მსოფლმხედველობა, მისი ლიტერატურული მიმდინარეობის გეზი. ქართული რეალისტური ლიტერატურის ტრადიციებზე აღზრდილი, ფრანგული სიმბოლიზტების გავლენის ქვეშ მოექცა, მიიღო მათი გამარბუბელი ნარკოტიკების საკმაო დოზა.

როგორც ცნობილია, სიმბოლიზმმა, როგორც ლიტერატურულმა მიმდინარეობამ, თავისი გამომავალი საქართველოზე პიოვა. მაგრამ ახალი ეპოქის ქარიშხლიან გეგუნში დღანდათანობით შთაინთქა.

ქუთაისი. 1916 წ. აქ გამოვიდა ჟურნალ „ციციფერი ყანწების“ პირველი ნომერი. ამ სახელწოდებით მონათლა იგი მისმა რედაქტორმა პაოლი იაშვილმა. ორი სიტყვა „ციციფერი“ და „ყანწები“ — ერთი პოეზიის სიმბოლო, მეორე — ქართული სუფრისა, დააკავშირა. თუმცა ამ ჟურნალის სულ ორი ნომერი გამოვიდა, მაინც თავის ფურცლებზე საკმაო რაოდენობის ლექსებს იტყვდა, რომელთაც სიმბოლიზმის ელფერი აშკარად გადაჰკავავდათ. უფრო გვიან „ყანწელებმა“ გამოუშვეს ჟურნალი „მეოცნებე დამოკრები“.

მიუხედავად ამისა, „ყანწელები“ როდი ჰქადაგებდნენ თვითმკვლელობასა და დავრდომილობას, როგორც ფრანგი დეკადენტები. არა, გალაკტიონ ტაბიძის, ტიცინ ტაბიძის, კოლა ნადირაძის, პაოლი იაშვილის მრავალი ლექსი, გამოქვეყნებული რევოლუციამდელ ჟურნალებსა და გაზეთებში, პოეზიის საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენენ.

ისევე, როგორც თვითეული ადამიანის ცხოვრებაში, შემოქმედის ცხოვრებაშიც არის განსაკუთრებული მნიშვნელოვანი მომენტები, მოვლენა. 1921 წ. ზაფხულს ინჟინერ ანდრეევს პაოლი იაშვილი მიჰყავს თავისი კარგი მეგობრის, ინჟინერ გიორგი რეველიშვილის ოჯახში, ვარციხის ქუჩაზე. თამარი, თბილისის ქალთა I გიმნაზიის მერვე კლასის მოსწავლე, უნდა გაეცნოთ პოეტისათვის... მიიღან მერვედაც, ამჯერად პაოლის ტიცინ ტაბიძეც ასლავს. სასიძო თავის სიმბაზიას ყვეაილების თაიგულებს გადაცემს. ექვსი თვის შემდეგ ქორწინებაც შედგა. მაგრამ პ. იაშვილის ცხოვრებაში მთავარი მაინც ის იყო, რომ ახალი ეპოქის დასაწყისშივე გათავისუფლდა „ციციფერიანწულითა“ ტრადიციებისაგან. დადგა რა ახალი ცხოვრე-

ბის ჰორიზონტზე, იგი უკვე მართალი საზოგადოება და წონიდა განვლილი წლების ნამოღვაწეს:

„რა დაგემართნა: სიტყვები რკინის
გაღმცეცელა აუალო მიწად,
უქუღმართია, როდესაც ჯინით
ისევ დაწერულ ლოგებზე ვიცავთ.“

პოეტმა ამაყად მოუწოდებ მეგობარ კალმისნებს:

„მზანავებო, ნუ გეზარებათ
ჩამოიკლება ძველი ფსევების!“

თქვა და მწერლის საქმეს მოეკიდა, როგორც კუდიან გუ-
თანს გლუხი, მოეკიდა და მტკიცედ გაჰკავა რეალისტური ლი-
ტერატურის ტრადიციის კვალს. გატაცებით უმდერდა ახალ
ეპოქას, ახალ საქართველოს, „მისი გმირობით აღსივლია“:

„ახიის კარო ელავს ფერებით
შენი გვირგვინი და საქაული.“

...და წერდა მოუხვეწარი კალმითა და მართალი გულით
ნაკარნახევს, წერდა და პოეტური მარგალიტებით ამდიდრებდა
პოეზიის საგანძურს. ეს იყო პრელუდია იმ დიდი ჰიმნისა, რო-
მელიც შემდგომ უმდერდა „ქართული ლექსის არსენამ“ განახ-
ლებულ ცხოვრებას, სამშობლოს, ხალხს.

* * *

პაოლ დაიბადა იმისთვის, რომ თავისი კალმის გორდა-
გუნით ქართული პოეზია წარუშლელი შემოქმედებით დაეხ-
ნულა. არგვეთი იყო ის ცეცხლიანი წყარო, რომელიც მის
შთაგონებათა ყაშირებს უზლიდა არხებით რწყავდა.

სოფელში დაბადებულმა ბევრი გლეხკაცური საქმე იყო-
და: მას არ უხამებდა, ჩამოეტანა ღირსი მიიდან ნახევარი სა-
ქუნი წიფლის ნაპობები ან წისქვილში წასულს კრამიტზე გა-
მოხეხვარნი მჭამა და ფეკილით სასვე ტომრებზე დლოა-
ბების ხმურში ღამე გათიან... პაოლის უნახავს, როგორ იხ-
რებოდა არგვეთის მზე შუბის ტარზე და როგორ აწვალებდა
ქარი ჩალის ხურდუმებს, უნახავს ღობის მარგილზე ჩამოცმუ-
ლი ჩაფის ყელი და ეზოს შესასვლელში დარგული უბარი მწა-
რე ბლის ნერგი.

პატარა თავკოტორა ბიჭს მრავალჯერ უძახია გუგულის-
თვის: — გიჯობნია გუგულო! გიჯობნია გუგულო!..

შემდგომში, როცა მან პოეზიაში მეწინავე ყოჩის ადგილი
დაიკავა და შემოქმედებითი ცეცხლით იხანრებოდა, თითქოს-
და ევკლიტური შადფუებით ამოქონდა გონების ფსკერზე ნი-
ტარასავით დაღმეული არგვეთი გატარებული ბავშვობის დღე-
ბი. და ერთხელ კიდევ აღმოხდა ბავიდან: „დავტოვე სოფელი,
მყუდრო სამყოფელი“ და სოფელში გაავაზნა: „წერილი დე-
დას“, რომელიც ამ ლექსის თავსაქაული იყო.

თავდაპირველად პაოლის ჩვენ ვიცნობ, როგორც ახალ-
გაზრდა მხატვარს, იგი სოფელში მომწყვედილი მუშამბაზე
აყალმებდა პერანგა მისი უღელტეხილებს, კუხიანი აქლემ-
ბივით რომ ატუსვულან „მოდიანახეს“ მიღმა.

პარიზშიც კი მიიგზავრება, რათა ფუნის მუნჯი ენა და
ცისარტყელის ფერებით დაპარაკი ისწავლოს, ექმეს კიდევ რა-
ღაცას, მაგრამ... უცბად ვხედავთ, რომ პაოლი ტოვებს ფერთა
სარბილებს და პოეზიაში შემოდის...

ქუთაისში პაოლი ხვდება დიდ ქურუმს ტციან ტაბიძეს.
გული გულს მიესხება და ფიცგვერცხლი ჭამეს.

ურხნალ „ციხეფერი ყანწების“ გამოსვლამდე, 1913 წ. პა-
ოლო უშვებს ქრნალ „ოქრის ვერძს“. შ. დადიანი, კ. კლდი-
აშვილი, ტ. ტაბიძე, ს. შანშიაშვილი და სხვები ხდებიან „ოქ-
რის ვერძისნი“ და ატარებენ მკერდზე დაწვეულ მრგავლ
სიფრიფანას წარწერით: „ოქრის ვერძი“, რომელიც მხერუ-
ლებული იყო ოქრის ქინძისთავებით. შემდეგ ქრნალები: „მე-
რცნებე ნაიორებო“, „პოეზიის დღე“, „რუბეკონი“, „ციხეფ-
რი ყანწები... გ. ლეონიძის „პახტეონი“, ნ. მიწუშვილის —
„ფიგარო“, გ. ტაბიძის — „გალაკტიონ ტაბიძე“.

სამშობლო პერიოდს პაოლი შეხვდა, როგორც ლიტერატუ-
რის ხიზმაღლის ახალი არხიანავტი. ტციანთან ერთად მან ჩი-
ტის რძით ადღვრებულა ახალი საქართველო, „რადგან სახს-
ლე, რადგანაც მზე ლექსის ღერბია“.

პ. იაშვილის ლექსებს ქართველი მკითხველი კარგად იც-
ნობს. გერმანტი ქიტოძე თავის შესახებაც მოგონებანი „პაოლი
იაშვილი“ სახვასამით აღნიშნავს, თუ რა იყო მიზეზი იმი-
ნა, რომ პაოლომ შედარებით მცირე მემკვიდრეობა დაგვიტოვა.
პაოლის ლექსები ხალხს უყვარს, ხოლო სიყვარული ყოველ-
გვარ ტუმარიტების კრიტიკიუმზე უმადლესია. პოეტი თითო-
ნაც იყო სივაგაკაცი, სილამაზის, სიკეთის და ნიჭიერების მთა
აღამინა. პაოლის და ტციანის განუწერელი მეგობრობა, სა-
მაგალითო ნიმუშია ქართველთა ცხოვრებაში.

კადე „ინტერნაციონალიზმი“ პაოლი იაშვილი გ. გაფრინდა-
შვილიან ერთად ტაშის გრიალით და შეხახილებით შეხვდა
ტციან ტაბიძეს და მის საცოლეს ნინო მამყავის: — „ო-
ლომინა მიოდის! კოლომინა მიოდის! — გრიალბედნენ კავს
კედლები. შემდეგ სიხარულით გადარეული პაოლი სცენიდან
ლექსით მისაუბრა მათ. (ეს ლექსი დაიბეჭდა გაზეთ „სოფლის
ცხოვრებაში“ 1961 წ.)

ეს მოხდა 1919 წელს.

1921 წელს ნინოს შეეძინა ქალიშვილი — ტანიტ ტციან-
ნის ასული, რომელსაც თავდაპირველად „ჭინკა“ დაარქვეს.
ამეფ წელს 12 აგვისტოს პ. იაშვილმა პოეტების სასახლეში
ასეთი ლექსი უძეგდა მას:

ტციანის და ნინას „ჭინკას“

თუ მარტობა მეტად გავაწავს
და როცა ღამე სტირის და დღლავს,
ვიგონებთ ჭინკას პატარა თვალსა,
და ვგვარბეზით თავადურ თვალს.

ჩენი იმედი და ჩენი ბავშვი
ისევ მარტოა და ნათმუნა,
თითქოს ზამზახი აგლია ნავში
და თითქოს ზამზახს რაღაც სწყენია.
ჩვენ მოგონების გავაწუხებს სევდა,
კოცნა დიდხანს არ მიგვიტანია,
ჩვენ დაგატყვევით თბილისში დედა
და ჭინკას სევდა ნამეტანია.

პოეტ ნათლოს ჭინკას თვალბი
უნდა დაკოცნოს პატარა ხელი.
შხად მაქვს პატარა მარტალიტები
და ჩემს ინფანტს ყოველდღე ველო“.



პირველ რიგში სხედან: ნიკოლოზ შიშინაშვილი, პაოლო იაშვილის მეუღლე თამარი, სანდრო შანშიაშვილი და მისი მეუღლე; მეორე რიგში: ვალერიან გაფრინდაშვილი, გიორგი ლეონიძის მეუღლე, გერონტი ქიქოძე, პაოლო იაშვილი, ტიციან ტაბიძის მეუღლე, ალექსანდრე იაშვილი; დგანან რაქვინ გვეტაძე, შალვა ფხაძე, ტიციან ტაბიძე, ლეო ჯაფარიძე, გიორგი ლეონიძე

(აღნიშნული ლექსი დაუბეჭდავია, და ტანიტ ტიციანის ასულის საკუთარ ალბომში ინახება).

ტიციან ტაბიძეს ოჯახის შექმნაში პაოლოც არ ჩამორჩა და 1921 წელს პაოლო ჯვარს იწერს. იმავე საღამოს რესტორან „ნად კუროში“ იხდიან ქორწილს. ნამდვილი პოეზიის საღამო იყო.

1934 წელს პაოლო მოსკოვიდან ლექსად სწერდა კოლაუ ნადირაძეს თავის საყვარელ გოგონა — მედეაზე:

„ძმომ მომწერე...
თუ ჩემს მედეას დეტყო გაზრდა
და ისევ არის ჩემი საკვები.
თუ შენ და ნინა ისევ ხართ მასთან,
არ იფიქრებენ ამხანაგები“.

3. იაშვილი ცნობილია, როგორც შესანიშნავი იმპროვიზატორი. ეს საყოველთაოდ ცნობილია. როგორც მისი და ქალბატონი პელო იგონებს, დახსლოებით 1907—1909 წ. ანასტასია წერეთლის იუბილეზე ლექსი დაუწერია და წასაკითხად თავისი ძმისათვის — ვასილისათვის გადაუცია. აღნიშნული ლექსი პელოს დღესაც კარგად ახსოვს:

„აჰ, გველირა თქვენი დანახვა,
ვისი „ჯეჯილიც“ გულს გვიხარებდა;
ვინც იყო ჩვენი დედა-აღმზრდელი“

და ჩვენ სამშობლოს ვინც გავაყვარებდა.
ვიზრდებოთ თქვენი ნორჩი შვილები
და რომ ვაყვაცად დევეკირგვინდებით,
შაშინ აღზრადელი თქვენი სიტყვებით
ტანჯულებს მსხვერპლად მოვეკონებოთ“.

1935 წლის ზაფხულს საქართველოს კულტსაზოგადოებამ ფუნიკულორზე ბანკეტი გაუმართა ნატოს ვანსაძეს. აღნიშნულ ბანკეტზე პაოლომ ასეთი ექსპრომტი უთხრა იუბილარს:

ქალ დავინახე, თვალში მომანათა,
მწუხარება მჭონდა, უცხად გამეფანტა.
ვინ არის ეს ქალი? ვანსაძეა ნატა,
ენტაუ რამ დაბადა მშვენიერი ასე და სხე.

შემდეგ პოეტი მკლავებს შლის და არწივის ფრთებივით კამარას ჰკრავს, წუთით ნატოს წინ დგება და... ორი ქართული კოლორიტული ფიგურა — ერთი სილამაზის გრაცია, მეორე ვაჟკაცის განსახიერება, ცვეკვა „ქართულის“ ლამაზი ილეთებით ანარნარებენ სხეულებს...

პაოლო იაშვილის ინიციატივით და უშუალო მონაწილეობით გაკაცეთ წყაროს წყალი სოფელ არგვეთში, რაც იქ იღით-განეუ არ ყოფილა და აგებულ სკოლის შენობას.

... ხეხილთა ტერერი ოლიმპიური სიმშვედით დგას მისი სახლი. მხოლოდ ერთი მოხუცი ქალბა ამ ეჭო-ბაკეში დარჩე-



ნილი. ეს ივლიტა დავაძა. რამდენმა კოკა წყალმა ჩაიარა მას შემდეგ, რაც მან კეთილ მეკვლესავით ფეხი შემოდგა ჯიბო იაშვილის სახლში, რათა ბაბილინესათვის წრფელი დახმარება გაეწია შეიღების აღწერაში... იტირითა ეს საძნელო საქმე, დავაწვით შეიშოსა და ახლა მხოლოდ წარსულის ტბილი მოგონებებით სასრლობობს.

შეგიძლევათ თთახში.

— არა, შეილო, ჯერჯერობით საინტერესო აქ არაფერია, მუხუტუმი ჯერჯი არ გაუხსნიათ, თუმცა რამდენი ითქვა ამის შესახებ. ამ წამთარში მწერლებიც იყვნენ, ჩემი პაოლის მაგიდაზე იქიფეს, იმხარულეს, კაი დრო გაატარეს.

თავისი სულის აფორიაქების და განწირულების პერიოდში ამოდ არ დაუჯერა პაოლომ ტიციან ტაბიძეს და მის მიუღლებ ნინოს, დროებით დაეტოვებინა თბილისი და მომთბორ არგვეთში დაწმინდა საკუთარი სული. უცნაურმა ბედმა იგი ტრაგიკულ უშაფოტზე მიიყვანა...

...დაიხ, არგვეთი ჩვენ მოვგაგონებს — პაოლო იაშვილის, აღმინანს, რომელმაც თავისი დუსთავებელი სიცოცხლე ზვარაკად შესწირა სახლს და ჭეშმარიტად მოიპოვა ლექსმდღიანი პოეტის ღირსეული პიეროტაგია.

კინოლენინიანა, ფილმები პარტიაზე

კინოლენინიანა — ეს სიტყვა უკვე დამკვიდრდა ჩვენს საბჭოთა კინოხელოვნებაში, როგორც მხატვარი-კინემატოგრაფისტის, შემოქმედის უდიდესი პასუხისმგებლობის, სიუვარულის, შოკიონების გამოხატულება, კარგად აღწინაადა ამას წინათ ერთ სტატიაში კინორეჟისორი ლევ კულიჯაივი, რომლის ფილმს „ალურჯი რვეული“ — ლენინის თემაზე ჩაფიქრებული კინოტრილოგიის ერთ ნაწილს — მალე ნახავს ჩვენი მაურებელი. „როდესაც შეეითხებინა რატომ მივმართე ლენინის თემას, ლენინის მხატვრულ სახეს, რამდენდმე ვიზიცი: განა შესაძლებელია ამის სიტყვით ახსნა, ანდა განა ეს მოითხოვს განმარტებებს?“.

როდესაც იბადება ახალი ქუჩა, ქარხანა ან მხატვ და მას ვარქმეობ ლენინის სახელს, განა მაშინ თავს ვეკითხებით: რატომ? ისედაც ნათელია: იმიტომ, რომ არ არსებობს უფრო ძვირფასი და დიდი სახელი, ვიდრე არის — ლენინი, ის მუდამ ჩვენთანაა — ჩვენს ცხოვრებაში, მის უოველ გამარჯვებაში. ეს ბუნებრივია, სამართლიანია და გასაგებია უკვლახაოთის.

ყვეანსენელ ხანს ჩვენმა მაურებელმა სიუვარულით მიიღო დოკუმენტური და ხანკინორეჟისორული ფილმები: „ლენინის ხელნაწერები“, „პარტიის დროსა“, „ლენინი“, „უკვანსენელი ფურცლები“, „აპსიონატა“, „ლენინი ელპარაყება ამერიკას“. ეს კინოსურათები ეძლეება მშრომელთა დიდ

ბედადს, კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს გენიალურ შემოქმედს ვლადიმერ ილიას-ქე ლენინს, მის ცხოვრებასა და რევოლუციურ მოღვაწეობას.

საბჭოთა კინემატოგრაფისტები ეშხადებიან დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევო-

ლუციის მომავალი — 50 წლისთავისა და ვ. ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავის ღირსეულად აღსანიშნავად, და კიდევ უფრო აფართოებენ მუშაობას კინოლენინიანას და დიდი სოციალისტური წლების კინომატიანის შესაქმნელად. მომავალ წელს დაიწება გადაღება კინოსურათებისა, რომლებიც თანმიმდევრულად ასახვენ ვ. ი. ლენინის ბიოგრაფიას. ამასთან ეს ფილმები თავისთავად მოიცვენ ჩვენი პარტიის, მსოფლიოში პირველი მშრომელთა სახელმწიფოს ისტორიასაც. ეს იქნება დაახლოებით 15 მოკლემეტრაჟიანი ფილმისაგან შემდგარი სერია. ამ კინოლენინიანის ერთგვარი ფილოსოფიურ-პუბლიცისტური შესავალი გახდება ორსერიანი დოკუმენტური ფილმი „ვლადიმერ ილიას ქე ლენინი“, რომლის დაღმავალი იმუშავებს რეჟისორი ლ. კრისტი. პარალელურად შეიქმნება კინოსურათები: „ლენინის ხელნაწერთა ძიებაში“, „ლენინი და გორკი“, „ლენინი ხელოვნების პარტიულობის შესახებ“. მაგარა, ცხადია, კინოლენინიანა არა-

ვითარ შემთხვევაში არ აცხადებს ლენინის თემის ამოწურვის პრეტენზიას ჩვენს კინოხელოვნებაში. ეს დიდი თემა კვლავაც ამაღლებული და შთამაგონებელი იქნება ჩვენი კინოს მრავალი თაობის მუშეკათვის.

მომავალი იუბილესებისადმი მიძღვნილ კინოსურათებს შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კინოეპოპეა პარტიის შესახებ. მისი შექმნა მიენდო ცნობილ საბჭოთა რეჟისორ-დოკუმენტალისტს ილია კოპალონს, რომელმაც განაცხადა, რომ მომავალ ფილმში ფართოდ იქნება გამოყენებული არა მარტო ჩვენი, არამედ საზღვარგარეთის კინოარქივებში დაცული მასალებიც. შეიქმნება ორსერიანი დოკუმენტური ფილმი დიდი სამამულო ომის შესახებ, რომელიც ასახავს საბჭოთა არმიის ვიბრობის მსოფლიო-ისტორიულ მნიშვნელობას. ამ დიდი დოკუმენტური ფილმის შესაქმნელად მუშაობენ სახელმწიფოებრივი კინოპუბლიცისტი, ლენინური პარტიის ლურჯეტი რომან კარმინი და მწერალი სტრეგი სპირიოვი.

აღსანიშნავია, რომ ყველა კინოსტუდია, რომლებსაც მიენდო კინოლენინიანას შექმნა, იმუშავებენ სკაპ ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულ მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტთან მჭიდრო კავშირში. კინოლენინიანასა და საბჭოთა სახელმწიფოს ძღვეამოსილი წინსვლისა და გამარჯვებების ამსახველი სურათების შექმნა საბჭოთა კინოხელოვნების მოღვაწეთა უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა.



ფოტოები მ. ბაბოვის



ქ ა რ თ უ ლ ი

ბ ი ა ნ ი ნ ო

ივანე გეტაშვილი



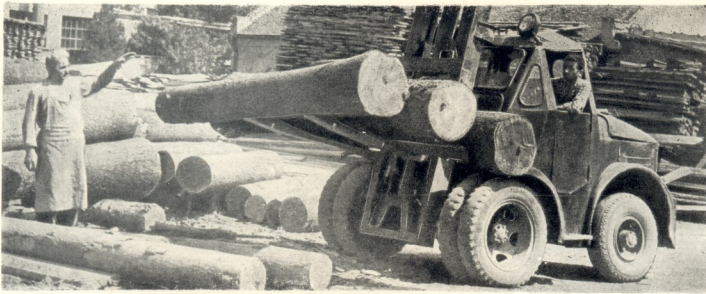
აბჭოთა ადამიანების კულტურული ცხოვრების ყოველდღიურ გაუმჯობესებასთან ერთად, იზრდება მოთხოვნილება სხვადასხვა სახის მუსიკალურ საკრავებზე. პიანინო, როიალი მტკიცედ დამკვიდრდა ჩვენს ყოფაცხოვრებაში. თუ ამ რამდენიმე ხნის წინათ ჩვენს ქვეყანაში მხოლოდ ლენინგრადის კლავიშებიანი საკრავების ფაბრიკა „კრასნი ოქტაბრი“ იყო ცნობილი, ახლა ასეთივე პოპულარობით სარგებლობენ თბილისის, ოდესის, რიგის, ჩერნიგოვის, დონის როსტოვისა და სხვა ქალაქების მარკის პიანინოები.

ათასობით მშრომელის ოჯახში ჟღერს პიანინო „საქართველო“, რომელსაც უშვებს საქართველოს სახალხო მეურნეობის საბჭოს სატყეო და

ბის ფაბრიკა „კრასნი ოქტაბრი“ იყო ცნობილი, ახლა ასეთივე პოპულარობით სარგებლობენ თბილისის, ოდესის, რიგის, ჩერნიგოვის, დონის როსტოვისა და სხვა ქალაქების მარკის პიანინოები.

ქალაქის მრეწველობის სამმართველოს თბილისის კლავიშებიანი მუსიკალური ინსტრუმენტების ფაბრიკა. ამ ფაბრიკის წინამორბედი იყო 1921 წ. დაარსებული ერთი პრიმიტიული კერძო სახელოსნო, რომელიც 1925 წ. გარდაიქმნა შედარებით მძლავრ საწარმოდ. 1933 წელს იგი ყოფილ დვორცოვის ქუჩიდან შაუმინის ქუჩაზე გადაიტანეს 26 კომისრის რაიონში. შესამჩნევად გაუმჯობესდა მუშაობის პირობები, გაიზარდა ჩარხების რაოდენობა, მოემატა მუშახელი. იმ დროისათვის ფაბრიკაში უკვე 150-180 კაცი მუშაობდა. აღსანიშნავია, რომ სწორედ იმ ხანებში ჩამოშორდა მას სასულე ორკესტრის საკრავების, გიტარის, მანდოლინის, ბალაიკის, თარის და ფანდურის წარმოება. ფაბრიკა ყოველწლიურად უშვებდა 400-450 პიანინოს, მაგრამ მაინც ვერ აკმაყოფილებდა მომხმარებლის გაზრდილ მოთხოვნილებას, რადგან საქართველოს ქალაქებსა და რაიონებში ზედიზედ იხსნებოდა მუსიკალური სკოლები და სასწავლებლები.

საქართველოს სსრ სახკომსაბჭომ 1931 წელს მიიღო გადაწყვეტილება ქ. თბილისში ტექნიკის უკანასკნელი სიტყვის მიხედვით აგებულიყო მძლავრი ფაბრიკა, რომელიც შეძლებდა ყოველწლიურად 5000 პიანინოს გამომშვებას. ლენინგრადის სატყეო აკადემიასთან არსებული საპროექტო ორგანიზაციის მთავარი სპეციალისტის ნ. ა. დაიკონოვის ხელმძღვანელობით იწყინებმა რ. ახვლედიანმა და ნ. ალექ-



სანდროშმა სასწრაფოდ დამუშავეს ახალი ფაბრიკის მშენებლობის პროექტი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ახალი ფაბრიკის მშენებლობის, მისთვის საჭირო მუშახელისა და კვალიფიციური სპეციალისტების მომზადების საქმეში დიდი ლეაწლი მიუძღვის ლენინგრადის კლავიშებიანი მუსიკალური ინსტრუმენტების ფაბრიკას „კრანსი ოქტაბრი“.

ახალი ფაბრიკის მშენებლობა 1938 წლის ბოლოსათვის დამთავრდა. მანამდე არსებული ფაბრიკა, რომელიც 26 კომისრის რაიონში იყო, თავისი საწარმოო მუშახელითა და ინჟინერ-ტექნიკური პერსონალით მთლიანად გადავიდა ახლად აგებულ შენობაში. 1939 წლისათვის ფაბრიკამ გამოუშვა 600 პიანინო, 1940 წელს კი 720. 1941 წლიდან დიდი სამამულო ომის პერიოდში შეწყდა პიანინოს წარმოება და მუსკომბინატის შენობა მთლიანად დაეთმო ევაკუირებულ ქარხანას. დიდი ნაწილი კვალიფიციური მუშახელისა სამამულო ომში იღებდა მონაწილეობას.

დიდი სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ, ისე როგორც ჩვენი ქვეყნის სხვა საწარმოები, თბილისის მუსკომბინატიც ჩაღვა მწყობრში. მან აღიდგინა თავისი პროფილი და მთელი საწარმოო სიმძლავრით შეუღვა მუშაობას. ამის საილუსტრაციოდ კი საკამარისია ორიოდე ციფრი. თუ 1954 წელს ფაბრიკამ მხოლოდ 91 პიანინოს გამოუშვა შესძლო, შემდგომ წლებში ეს რიცხვი თანდათან იზრდებოდა. 1950 წელს დაშალა 626 პიანინო, 1957 წელს — 1400, 1961 წელს — 3643. წელს გათვალისწინებულია ეს რიცხვი ავიდეს 4200-დე და ა. შ.

შვიდ ფერის პიანინოსთან ერთად, ჩვენმა ფაბრიკამ ათთვისა ფერადი პიანინოსა და კაბინეტის როიალის გამოუშვა. ც. თუმცა როიალის გაკეთება შედარებით რთულ მუშაობას მოი-

თხოვს. ამ ბოლო დროს ძალზე გაიზარდა მოთხოვნილება ქართულ პიანინოზე. ქართული პიანინოს ტემბრზე, მის ჟღერადობაზე ლაპარაკობენ არა მარტო საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც. 1958 წ. 2 თებერვალს ჩვენს ფაბრიკას ეწვია ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, ხელმწიფეთმცოდნეობის დოქტორი გენიპაუზი, რომელმაც შემდეგი სიტყვები ჩაწერა შთაბეჭდილებათა წიგნში:

«Меня попросили проверить инструменты Тбилисской музыкальной фабрики. Я играл на инструментах серийного выпуска. Они произвели на меня хорошее впечатление своим звучанием».

ქართული პიანინოს შესახებ მან ჩაწერა:

«Ну что-ж, инструмент получился очень хороший. Уверен, что музыканты и слушатели оценят его».

Пусть они дают больше таких хороших инструментов».

მეტად საინტერესოა მუსიკალური ინსტრუმენტების, კერძოდ პიანინოს დამზადების ტექნოლოგია. მისი მუსიკალური თვისებები მთლიანად დამოკიდებულია მის დასამზადებლად გამოყენებულ მასალასა და იმ სიყვარულზე, რასაც შემოქმედი ადამიანი აქსოვს თვითელი ინსტრუმენტის შექმნის დროს.

პიანინოს უმნიშვნელოვანეს ნაწილს წარმოადგენს სარეზონანსო ფირფიცარი. პიანინოს ფირფიცარად ყველა ხე



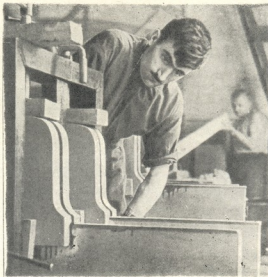
როდი გამოდგება, საამისოდ იყენებენ მხოლოდ სარეზონანსო ნაძებს, რომელიც ჩვენში, ბორჯომის ხეობის ალპიურ ზონაშია გაერეკლებული და თავისი ხარისხით აღიარებულია მთელ საბჭოთა კავშირში.

ჩვენს ფაბრიკას ყოველწლიურად სჭირდება 8000 კმმ. სარეზონანსო მასალა, მხოლოდ ნედლეული, მისგან 21-25% იყენებენ. აქედან კი ნამდვილი სარეზონანსო ფირფიცის 3%-ია. სამაგიეროდ, ბორჯომის სარეზონანსო ნაძვისაგან შეკრულ ფირფიცარს ბადალი არ ჰყავს. ამიტომაც ასე სააშოვ ქლერს მარკა „საქართველოს“ ბიანინო, რომლის ჰანჯებში თითქოს უხვადაა ჩაქსოვილი ბორჯომის ხეობის სილამაზე და მშენიერება.

თბილისის მუსიკალური ინსტრუმენტების ფაბრიკის ვრცელ და მაღალქირიან საწარმოო სათავსებში დიდი შემოქმედებითი შრომაა გააძღვებული. მაღალ იარუსებადაა დალაგებული ათასგვარი დეტალები, სიმების ხვევები, ქანკიკები, თუჯის მასიური ჩარჩოები. ერთი შეხედვით აქ თითქოს ნივთების ქაოსია, მაგრამ კარგად თუ დააკვირდებით, ნათელი ხდება, რომ ყველაფერი ერთიან, მტიკიე წესრიგს ექვემდებარება. ყველაფერს წარიაზობის დალი აზის. ასობით დეტალი, რომლისგანაც შემდგომში ბიანინო მზადდება, ნაკალური წარმოების შესაბამისად ერთი ზუსტად დადგენილი წესით მოძარბოს.

ხანგრძლივი შრომისა და უახლესი ტექნიკით დამუშავების შემდეგ სარეზონანსო ნაძვის მერქანი მუსიკალური ინსტრუმენტის ძვირფასი დეტალი ხდება. როცა სარეზონანსო თავფიცარი შეიკვრის და რასტასთან შეერთდება, მიიღება ე. წ. ფუტორი. ფუტორი ბიანინოს სული და გულია. სიმების მიერ გამოცემული ხმა ფუტორში დებულობს იმ თავისებურ ქლერადობას, რაც ჩვენ გვიზიდავს ინსტრუმენტში. ფუტურისაგან დიდად არის დამოკიდებული ბიანინოს ტონარობა. ფუტორზე დამაგრებულია სხმული თუჯის ჩარჩო, რომელზედაც სიმების განლაგება ხდება. როცა სიმები დაიკვირება, საქმეში ემბეზიან აკ-

რებები, მათ საბოლოო სახე უნდა მისცენ ინსტრუმენტს ე. ი. შემოსონ იგი. ბიანინოს კორპუსის აწყოება არაა ადვილი და დიდ გულმოდგინებას მოითხოვს. აკრევის შემდეგ ინსტრუმენტი უკვე დებულობს ჩვენთვის ცნო-



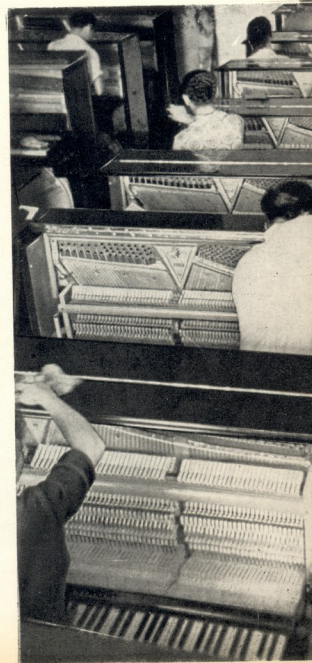
ბილ გარეგნულ ფორმას, მაგრამ იგი, როგორც მუსიკალური ინსტრუმენტი, მზად არ არის. ქლერის უნარს ინსტრუმენტი იძენს სპეციალურ განყოფილებაში, სადაც აყენებენ მექანიზმს (კლავიატურა-მექანიკას). შემდგომ კორპუსს გააკრიალებენ და მზა ბიანინოს მოათავსებენ იმ სპეციალურ დარბაზში, სადაც ხდება ინსტრუმენტის დაკვირვება სიმების ბეგრების შემოწმება-რეგულირება. ხმის აწყობით მთავრდება ბიანინოს დამზადების რთული გზა.

ბიანინოს ხარისხი, როგორც ვნახეთ, ბევრი რამით არის გაპირობებული, მაგრამ ყველაზე მეტად იგი დამოკიდებულია იმ დამაინაზე, რომლიც თვითუფილი ინსტრუმენტის შექმნას თავიანთ ნიჭსა და უნარს, საქმისადმი სიყვარულს აქსოვენ. ფაბრიკის მოწინავე დამაინები არიან: ი. რაზმაძე, ნ. ნაბახტაველი, ს. მისისრაძე, ნ. მეზერიშვილი, ი. ბივანიშვილი, ნ. პაპინაშვილი, ტ. დემიძე, დ. პოლივანოვა, რ. ახალმოსულიშვილი, ნ. ხუბაშვილი, ე. მატორნია და სხვ.

ჩვენი დიდი კვყენის ყველა მშრომელი იბრძვის იმისათვის, რომ ყველაფერი საბჭოური მაღალხარისხიანი იყოს. იგივე მიზანი ამოძრავებს ჩვენი ფაბრიკის კოლექტივს, რომე-

ლიც არაფერს არ იშურებს ქართველი ბიანინოს ხარისხის ასამაღლებლად. ამ მხრივ ჩვენს ჯერ არ მიგვიღწეია სრულყოფისათვის და კიდევ ბევრი რამ გვაქვს გასაკეთებელი.

ჩვენ ჯერ კიდევ ბევრი მუშაობა გვეჩრდება, რომ მომხმარებელს მივაწოდოთ გარეგნულად კარგად გაფორმებული და მუსიკალურად სრულყოფილი ინსტრუმენტი, რომ ყოველი მშრომელის თვახში ქლერდეს ქართული მარკის ბიანინო „საქართველო“. ამ საკითხების წარმატებით გადაჭრაში დავეხმარება ისიც, რომ ჩვენი ქალაქის ლენინის სახელობის რაიონში მუსფაბრიკის ახალი შენობის მშენებლობა მთავრდება, რომელიც ყოველწლიურად 5000 ბიანინოსა და როილის გამოშვებას უზრუნველყოფს. აქვე დამზადდება კლავიატურა და მექანიკა, რომლებსაც ჯერ-ჯერობით სხვა ფაბრიკები გვაწვდიან. ახალი ფაბრიკა სრულ ექსპლუატაციაში მიმდინარე წლის მიწურული-სათვის შევა.





მღერის თბილისელი
ქოსწაველ გოგი ხარა-
ბაძე

ფოტოგები
მ. შაბოიისა



კავშირგაბმულობის, ავტორთანსაკორტისა და გზატკეცილზე

გუზაბათა კულტურის სახლის საესტრადო ორკესტრი



მხატვრულ სტენით
გამოდის გრ. ზილდერი

ვოკალური ტრიო ომარ ჭანტურის, მაცეკვა ბოტკოველისა და
ბიძინა ორჯონიძის შემადგენლობით



საესტრადო ორკეს-
ტრის ხელმძღვანელი გ.
ვართანოვი საყვირზე
ასრულებს სოლოს.





კლარი ფილმოდან „დედა“ (რეჟ. მ. ღონისკია)

ეკრანიზაციის პროცესში შემოქმედებითი მეთოდის პრობლემისათვის

ნოდარ ჯინჯიხაშვილი



ურ კიდევ ლესინგმა თავის განთქმულ „ლაოკოონში“ ჩამოაყალიბა აზრი ხელოვნების ყველა სახეობათა სპეციფიკური თვისებების შესახებ.

ლაოკონის მითი ხელოვნების ორ გენიალურ ქმნილებაში აირველა: როდოსელი მოქანდაკეების (აგესანდრის, პოლიდორისა და ათინოდორის) განთქმულ ქანდაკებაში და ვირგილიუსის პოემაში „ენეიდა“. ამ ორი ნაწარმოების შედარებით ლესინგი მიდის დასკვნამდე, რომ საღებავები, რომლებიც ვირგილიუსის სარგებლობდა, როდოსელ ოსტატებს რომ მოემახრათ ქანდაკებაში, იგი საცოდავი და უფერული იქნებოდა...

ერთი და იმავე შინაარსის, ერთი და იმავე აზრის ხელოვნების ერთი ქმნილებიდან მეორეში ტრანსფორმაცია მოითხოვს გამოსატვის ახალ საშუალებებს, ახალ პოეტიკას, ახალ შემოქმედებითს მიგნებებს.

ლესინგის მიერ წინასწარ განჭვრეტილი ეს უტყუარი თეზისი ენოხელოვნებასაც მიესადაგება. სწორედ ამ თეზისით უნდა მივედგეთ ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციის პრობლემას, — თანამედროვე კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ მთავარ პრობლემას.

ეკრანიზება ნიშნავს: შექმნათ ლიტერატურული ნაწარმოების ტოლფასოვანი მხატვრული ექვივალენტი, რაც გამოირიცხავს რომანისა ან მოთხრობის ფირზე მხოლოდ ფიქსირებას ან ილუსტრირებას. როგორც ი. ტინიანოვი წერდა, „ყოველი ნაწარმოები, რომელსაც გააჩნია პრეტენზია მეორის ილუსტრირებისა, კუნება მისი დამანინჯება და შეკუმშვა“¹. ამავე დროს ეკრანიზატორების წინაშე ისეთი ძნელი შემოქმედებითი ამოცანაა, როგორცაა მწერლის კონკრეტული სტილის განხორციელება ეკრანზე.

მაგრამ მწერლის ინდივიდუალური სტილი, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით, წარმოადგენს სიტყვებით კომბინირების საშუალებას, სიტყვებით, რაც გვევლინება მხატვრული ლიტერატურის ესთეტიკურ მასალად. ამის გამო შეიძლება ვიმსჯელოთ არა ეკრანზე მწერლის სტილის განხორციელების შესახებ (მისი ლიტერატურული განუმეორებლობით), არამედ ლიტერატურული ნაწარმოების იერსახეთა სისტემის განსაზღვრული თვისებების ეკრანზე გადატანის შესაძლებლობათა შესახებ. სახელობდრ კი მისი უზარალობა თუ სირთულე, მისი ლაკონიურობა თუ ჭარბმეტყველება, თხრობის სისწრაფე თუ შენელებულობა, წიგნის კომპოზიციურ თავისებურებათა და მის სხვა ობიექტურ თვისებათა გათვალისწინების შესაძლებლობა — აი, რა უნდა ახსოვდეს ეკრანიზატორს მწერლის ინდივიდუალური სტილის გაგებისას.

აუცილებელია კინოს სპეციფიკურ თვისებათა გათვალისწინება, კინემატოგრაფიულ სახეთა შექმნის გზის გაჩინახვა, და მთელი თხრობის გატარება ამ კინოსახეთა ფორმაში. ეკრანიზაციის ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა — მთელი ფილმის კინემატოგრაფიულობა.

უდავოა, რომ კინოხელოვნების საგანძურში შევიდა ყველა ის ფილმი, რომელიც ამომწურავად პასუხობდნენ კინემატოგრაფიულობის მოთხოვნებს. ეს რომ ასე არ ყოფილიყო, საუკეთესოდ ჩაითვლებოდა ლიტერატურის დიათ ნაწარმოებთა მიხედვით შექმნილი ფილმები. ხოლო ჩვენ მოწმეში ვართ ასეთი ფაქტისა: „ჩაპაევი“ ძმები ვასილიევივას — მსოფლიო კინემატოგრაფიის თქონს ფონდში შედის, იმ დროს, როდესაც კინე ვიდროს „ომი და მშვიდობა“ ნაკლებად გაუძლებს რაიმე კრიტიკას. ეს ფაქტია, მიუხედავად იმისა, რომ ლ. ნ. ტოლსტოის ლიტერატურული პირველწყარო გატარებით უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე ფურმანოვის თხზულება.

ავტორისეული სტილისა და კინოსახეის დაცვა — აი, ეკრანიზატორის წინაშე დასმული ორი ძირითადი მოთხოვნა.

¹ Ю. Тынянов, Архансты и новаторы, «Прибыль», 1929, стр. 501.



კლარი ფილმიდან
„ღელს“ (რეჟ. მ. ლონ-
სკოი)

სწორედ ამ პოზიციიდან დავიწყებთ საუბარს გორკის რომანის „ღელს“ ეკრანიზაციის მიღებული გამოცდების შესახებ. დღეს-დღეობით ცნობილია გორკის „ღელს“ სამი კინოვარიანტი. ამ სამი ფილმის ანალიზის საფუძველზე შევეცდებით ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციის პროცესში შემოქმედებით მეთოდისა და მსატრეული აუცილებლობის უპირატესობა დავასაბუთოთ.

„ღელს“ პირველი დადგმა 1919 წელს განხორციელდა². და ამიტომ, ამ ფილმის ხარვეზების გახსენებისას, მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ის გარემოებაც, რომ იმ ხანებში საბჭოთა კინოსფეროებზე მხოლოდ ფეხს იდგამდა, რუსულ კინემატოგრაფიის ნაკლები შემოქმედებითი ტრადიციები გააჩნდა.

მაშ რით აისხნება დამდგმელის ა. რაზუმინის სურვილი „ღელს“ ეკრანიზაციის განხორციელებისა? ცხადია, იმ წლებში რევოლუციური ატმოსფერო ეკრანზე ცხოვრებისაკენ ეძახდა მსოფლიოში პირველი სოციალისტური რეალიზმის ნაწარმოებს, მაგრამ უფრო დიდი როლი შეასრულა აქ სხვა გარემოებამ, სახელდობრ, კინემატოგრაფისტების თავდავიწყებულმა გატაცებამ მსატრეული ლიტერატურით. „სულ რაღაც 8-10 წლის არსებობის მანძილზე, — წერდა ლუიანი ანდრევი, — კინემატოგრაფმა ჩაყლაპა ყველა ავტორი, ვისაც მის გამოჩენამდე უწვია, შეტანა მთელი ლიტერატურა — დანტი, შექსპირი, გოგოლი, დოსტოევსკი, ანატოლი კამენსკი ე. კ. არც ერთ ღუმელს არ შთაუნთქავს იმდენი შუბა, რამდენსაც მიანვეჭს, თქველეს ჯადოსნური კინემატოგრაფი — ეს უფსკერო არამო, რომელზეც ვარდება ყველაფერი“³. ლიტერატურული ნაწარმოების მიხედვით ფილმის შექმნა მისი ავტორების კარგი ტონისა და დახვეწილი გემოვნების გამოხატულებად ითვლებოდა.

მაგრამ ეს ფილმები იმდენად უსუსური იყო, რომ ა. ტოლსტოვიც კი გამოხატავდა მათ და თავის ერთ-ერთ სტატიაში წერდა: „ახალი რუსული კინო უნებურად მიჰყვება ინსცენი-

რების გზას და ავიწყდება, რომ ინსცენირება შეუძლებელია. არ შეიძლება რომანიდან პიესის გაკეთება, ისევე როგორც არ შეიძლება თევზიდან ნაყინის დამზადება“⁴. ხოლო ე. შკოლუკის ისეთი ფილმების გასინჯვისას, როგორცაა ა. რაზუმინის „ღელს“, მტად სავალლო, მაგრამ კანონზომიერ დასკვნამდე მივიდა: „კინოსთვის ლიტერატურის გამოყენების ცდა გათავდა არარაობით, უკეთ-უარესით, ვიდრე არარაობით — ინსცენირებებით“⁵.

ეკრანიზაციის პროცესს მეტწილად უკვერდენ როგორც წმინდა ტექნიკურ პირობებს, რომელიც შორს იყო რაიმე სახის შემოქმედებისაგან. ცნობილ საბჭოთა კინომოღვაწეს ე. ტურკინს მოაქვს ჩვენთვის პარადოქსალური, ხოლო იმ დროისათვის ყოვლად ორდინალური მაგალითი: ერთი სტუდიის ხელმძღვანელმა გადასცა მას დამწყები მწერლის წიგნი, რომელსაც საკითხლო გვერდზე ასეთი რეზოლუცია ედო: „ამს. ტურკინს. სასწრაფოდ დაიყოს კადრებდა“.

იმ ხანად ეკრანიზაციის ორი გზა არსებობდა: — პირველი — თავისუფალი, ხშირად ვულგარული განხილვა ლიტერატურული ნაწარმოებისა და მეორე — გზა პედანტიური გადამღერებისა, კადრებად დაყოფის გზა. პირველი მეთოდი მაგონად აირევა რეჟისორ გ. რომაის ფილმში „მატჩნი სკოტინიები“ (ფოფოინის პიესა „ნედროლის“ მიხედვით). ასე, მაგალითად, დამგეგმმა გადაწყვიტა მკვრივის ტრიშკას სახე, როგორც პუგაჩოვის აჯანყების უპირატესი მონაწილის, შეიარაღებული რაზმის მეთაურისა, ხოლო მილონი მაყურებლის წინაშე წარსვდა დამსჯელი რაზმის ხელმძღვანელის მუნდირით. აქვე რომაელმა აჩვენა მამაკაცთომყოფარე ეკატერინე II-ე და სხვ.

ა. რაზუმინის ფილმ „ღელს“, პირიქით, გადმოცემის მეტრიტიკის სიზუსტე, თავდაჭერილობა და პედანტიზმი ახასიათებთ. ფირი შეიცავს მხოლოდ ექვს ნაწილს (ის ცოცხათი მეტრა, ვიდრე ჩვეულებრივი მოკლემეტრაჟიანი ფილმი). სწორედ ამიტომაც ამოღებული გორკის რომანიდან მხოლოდ სიუჟეტური ხაზი, მეტადმეგვიცილი და გაღარიბებული. მის სკენარს ე. წ. „მანეტური“ ფორმა ჰქონდა. ფილმის ავტორების მთავარი ამოცანა იყო რომანის ძირითადი სახეებისა და სიუჟეტური ხაზების რაც შეიძლებოდა ზუსტად გადატანა ეკრანზე, ეს კი „ღელს“ ცალკეული სცენების აზრსმოკლებულ კადრებად დაყოფაზე მიდიოდა.

მაგრამ ეკრანზე ჩვენება ნილოვანს გზისა დაჩაგრული ქალიდან მჭხნობრე რევოლუციონერამოთ, ავტორების ძალღონეს აღიმატიობდა. დედის როლი მსახიობ ლ. სირიას დააკისრეს. მსახიობი ფილმის გარეგნობათა და კომპარამეტოტა შეუფრთხილები იყო ამ როლისათვის. მან ვერ შეძლო გამოხატა მოქმედი გმირი ქალის მართალი სახე — სახელდობრ, ნილოვანს რევოლუციური რომანტიკო-გმირული ხასიათის საწყისები. „მთელი ფილმის განმავლობაში, — შენიშნავს კინოს ისტორიკოსი პროფესორი ნ. ა. ლუბედევი, — ნილოვანს, სინგვას შესულხეობით, გვევლინება მსგებვრპლის სიმბოლოდ, ტრაგიკულიად განწირული, ბედის მობრლიის“⁶.

² „Мать“, 1919, 6 ч. 1150 м. сцен. Ступин, реж. А. Разумный, роли исполн. В. Карин, Л. Сычева, Московский кинокомитет.
³ Цитир. по „Советский экран“, 1959, № 4, стр. 15.

⁴ А. Толстой, с/с в 10 т., т. 10, стр. 69.
⁵ „Литература в кинематографе“, Москва, 1923.
⁶ Н. А. Лебедев, „Возникновение советского кино“, (1918—1921 гг.), ВГИК, НИК на правах рукописи. М. 1959, стр. 31.

გამოვიდა უნებური აქცენტის გადატანა ნილოვანს სახიდან პავლის სახეზე. ეს კი ბევრად ადვილი იყო: პავლას სახე სტატურა: ბოლშევიკი, რევოლუციონერი და ყვიალაფერი რიგზეა. მას სიღვინან, ალიზიანიენე, ის კი ღვარძლიანი ზიზხით ებრძვის მღერს თვითმიჭრობისლობას...

ნახოდგას, ნაკაშას, ეგორ ივანოვიჩის და სხვათა სახეები კი, რომლებიც გირკიმ ეგრემ ზედმიწევნით გაშოსასა, მხოლოდ დამხმარენი აღმოჩნდნენ და პავლეს სახელს მხოლოდ იმიტომ მიეჭამანან, რომ მას უფრო მათიოდ და ხატოვანად გაეხსნა თავისი განსაკუთრებული ნატურის მთელი არსი. რომანის, ამ ყოთოგარიონ ლიტერატურული ნაწარმოების პირველსაწყისის, იერსახეთა დამახინჯებას, ბუნებრივია, მისი მხატვრობის დაინიზება მოჰყვა. იქმნება შობაბეჭთილება, თითქოს ეგრანი-ზატორებმა სეროთხულ ამოიყანად არც კი დაისახეს გარდაესახათ ეგრანზე გორკის რომანის ლიტერატურული თავისებურება და სახონება. გორკიდან თითქოს არაფერი დარჩენილა. რაზუმნიმ ისარგებლა მხოლოდ მისი სიუჟეტით, ხოლო ამ უკანასკნელს თავისი კლასიკური ქოთილიც გამოიკალა.

ეგრანიზაციის პროცესს ყველაზე მეტად წინასწარ განასახელებრას ის ხეობი, ის მეთოდი, რომლითაც თავის მუშაობაში ხელმძღვანელობს ფილმის შემქმნელი. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მთელი, რომელზეც ა. რაზუმნიმ თავისი არჩევანი შეაჩერა, — პედანტური გადმოცემის მეთოდი, ილუსტრირების მეთოდი და ეს დამღუპველად მოველნა მისი ფირის შემოქმედების ბუღ-იბაბლს. იბადება კითხვა: თუ კი ა. რაზუმნიმ, რომელიც თითქმის იმეორებდა გორკის, მაინც ვერ გამოისატა მისი რომანის თავისებური ატმოსფერო, მაშინ შეიძლება თუ არა ლიტერატურული ნაწარმოებიდან გადახრით მივალწიოთ იმ მიჩვევების განუმეორებლობას, რომელიც მასშია დაფუნდებული? რიგი თეორეტიკოსები და კინოს ოსტატები სვლიან, რომ კინონაწარმოები, რომელიც გადახრითა ლიტერატურული პირველწყაროს ტექსტიდან, ესთეტიკურად ვერ გაუთანაბრდება ამ უკანასკნელს. ჩვენ კი აქ დავინახავთ, თუ როგორაა გადაწყვიტილი ეს მნიშვნელოვანი საკითხი ფილმში, რომელიც რომან „დედის“ მეორე კინოვერსიან გვევლინება.

ა. რაზუმნის ფილმის ეგრანზე გამოჩენიდან ექვსი წლის შემდეგ, იმ დროს ჯერ კიდევ სახელმთუჯიჯიკილმა რეჟისორმა ვსევოლ იგი მსოფლიოს საუკეთესო კინოსტატატა სამეფოში. პუდოვკინის ფილმის ქება-დიდება მკინალამ დარჩილია ერთი წლით აორე გაღაღებულ „ჯაგზნოსან პოტიომკინის“ დიდება. ეს სწორედ ის ფილმი, რომლის შესახებ ა. ვ. ლუნარსკი წერდა: „თხრობის ეპიკურობა, სინამდვილის დამაჯერებლად ასახვა, ფართოდ მოხაზვა გვაგონებდა... ტოლსტოის დიდებულ მანერას“⁷. სწორედ ისეთმა ფილმებმა, როგორიცაა „დედა“, მოგვცა ნება გვეწოდებინა მუნჯი კინემატოგრაფისთვის დიადო მუნჯი. პუდოვკინის „დედა“ კინოს ჩაუქრობელი გენიის განუყრელი სინონიმი გახდა. ამავე დროს, ეს ფილმი გვევლინება საუკეთესო სიტყვად, მათ შორის, რაც კი ოდესმე და ვინმეს მიერ თქმულა კინოში გორკის რომანის შესახებ...

რამ წააქეზა პუდოვკინი დაბრუნებოდა „დედას“? როგორც თვითონ აღიარებს, გორკის წიგნმა მიიზიდა იგი თავისი

იმ სიმათლით, რომელიც „ხელეწიების ნაწარმოებს“⁸ მთელი თავისი განუსაზღვრელი სირთულით სინამდვილის ტოლფასოვნად. აი რატომ შეეძლო მის რომანს — წერს პუდოვკინი, — გაღრმავებულად მოეცა ჩვენთვის ეპოქის შეგრძნებაც, აი, რატომ შეგველსო დამაჯერებლად დავეცმება და გვეკრძნო დედა და შვილი ისეთ გარემოში, რომელიც ზოგჯერ რომანში არც კია უშუალოდ მოცემული. ჩვენ ვვრწინობით და ვხედავდით ამას ისე, როგორც შეიძლება წარმოიდგინო ცოცხალი აღმადინი, რომელსაც ახლოს და კარგად ეჩინება“⁹.

პირველი, რაც ფილმის გასინჯვის შემდეგ თვალში გვეცემა, ეს არის გორკის შემოქმედებისადმი უსაზღვრო პატივისცემა, ეგრანზე გარდასახვა იმ ტრავგიკული პათოსისა, რომლითაც გაღვნილია ეს რომანი, მისი რველუციური ოპტიმიზმის დადასტურება, ლიტერატურული სახეობის შესტა გადაყვანა კინოს ენაზე, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ბევრი რამ შევსულია, გადასვავფერებულა“ (ამის შესახებ ქვემოთ ვილაპარაკებთ), პუდოვკინი წერდა: „ჩვენ გვინდოდა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, გვესაზრდოვა რომანით ჩვენს შემოქმედების მუშაობაში სცენარისა და სურათის შექმნისას... ჩვენ გვინდოდა შევსულიყავით რომანში, რომ გვეცხოვრა მასში, გვესუნთქა მისი პაერთ, ავექრეჭებინა ჩვენს ძარღვებში სისხლი, რომელიც მისი ატმოსფეროთი იქნებოდა გაღვნილი“¹⁰.

პუდოვკინის ფილმი კლასიკური ნათელიყოთი პასუხობს ეგრანიზაციის ორ ძირითადსა და უძენელს მოთხოვნას: ავტორისეული ინდივიდუალური სტილის დაცვას და კინოგამომეტყველებას, მწერლის აზრთა არგუმენტაციას კინოს იერსახეებით.

პირველ მოთხოვნას ფილმი აკმაყოფილებს მთელი თავისი

⁸ В. Пудовкин, «Первым фильму», газ. «Кино», № 44, 1932, стр. 2.

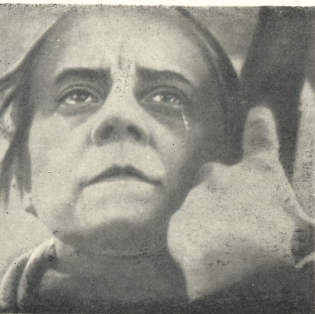
⁹ «Зархи дал свой, новый вариант «Матери», подобно Б. Брехту. Но немецкий драматург «обратил «Мать» в дидактическое произведение, где вместо переживаний (как это сделано у Зархи и Пудовкина—Н. Д.) столкнулись друг с другом суждения и силлогизмы».—Н. Иезуитов, «Пудовкин. Пути творчества», «Искусство», М.—Л., 1937, стр. 59.

¹⁰ В. Пудовкин, «Избранные статьи», «Искусство», М., 1955, стр. 309.



კალიო ფილმთან „დედა“ (ჩემი პუდოვკინი)

⁷ А. В. Луначарский, с/с в 2 т., т. 2, стр. 223,



კალია ფილიპან
„დედა“ (რეჟ. პულო-
კინი)

მაშამ განზე გასწია ვესოფშრიკოვი:

— მაგას ეშლება, ვლასოვი მე ვარა! ..

აქ მაწმენი ვხდებით საინტერესო შემოქმედებით ფაქტი-
სა: ნ. შარხი რომანის რამდენიმე ეპიზოდს აერთიანებს და
რამდენიმე პერსონაჟის ნაცვლად ერთი გამოჰყავს. ამ გარემო-
ებამ საშუალება მისცა რეჟისორს, თავი აერიდებინა რომანის
ყველა ეპიზოდსა და მოქმედ პირთა სახელების სწრაფ-
მეტყველებით ჩამოთვლისათვის.

მაგრამ თუ ერთ შემთხვევაში შარხი და პუდოვსკი თავს
ართმევენ მრავალ იერსახეს და შემოგრაფავენ მათ, მეორე
შემთხვევაში ისინი ანვიტარებენ ცალკეულ სახეს, უფრო სისხ-
ლსაცხე ცხოვრებით ამოქმედებენ, ვიდრე ეს გორკის რომანშია.
ჩვენ აქ ვუკლისხმობთ მიხეილ ვლასოვის, პავლეს მამის, სახეს.
ამ იერსახეზე გორკისთან არავითარი თვალსაჩინო სუვეტური
ან იდეური დატვირთვა არ ახლავს. იგი, ერთობ, გარკვეული
ატმოსფეროს შესაქმნელად არის გამოყენებული. შარხიმ კი,
როგორც მხატვრმა, რომელიც შემოქმედებითა და მიუდგა თა-
ვის კონკრეტულ სამუშაოს, შეინიშნა, რომ ეს პერსონაჟი დიდი
შინაგანი დინამიკის, „კინემატოგრაფიულობის“ მატარებელი
იყო.

ვლასოვის ხილვადი უმოქმედობა მოქმედების შინაგანი
დინამიკის გამოხატავად გადაიქცევა.

— ელეური ძალა! — ამბობს ვლასოვის შესახებ გორკი.
და გმირის ამ დასასათიების საუფქველზე სცენარის ავტორი
მოქმედებებში ავლენს იმ ელეურ ძალას, რაც არ არის მიტე-
მული თვით რომანში და ფილმის დრამატურგიულ კონფლიქ-
ტის აგებას სწორედ ამ სახით იწყებს.

გორკის მიმდინავე ინტერესებს მიხეილ ვლასოვი, რამდენ-
ნადაც იგი ჩრდილოაზი ნილოვას ნათეს მყოლებულ არსებო-
ბას. მაგრამ ეკრანზე ტრანსფორმირებისას რომანი გადადგება
დრამაში, სადაც ყოველი იერსახე მაგაიოდ, ყოველმხრივად და
ამომწერავად უნდა იქნეს გამოვლენილი, უნდა იყოს დამოუ-
კიდებელი და გამიზნული. აი როგორ აკითებს შარხი ამ იერ-
სახეს: ვლასოს აწყობა მოისყიდან პირქუში „ჩერნოსოტენე-
ბი“, რომლებიც მიმხრობენ მას გაფიცული შინაგანი წინააღ-
მდე წავთვალსწინებულ დარბევაში, რის მოწყობასაც აპირე-
ბენ. და აქ უფე მამა და შვილ ვლასოვებს შორის კონფლიქტი
არა მარტო საოჯახო სასიამო ატარებს, არამედ — ღრმა დე-
ურსა და სასოვლადობრივი. გარდა ამისა, რომანში ვლასოვი
კვდება უფროვლად, თიპქარში, ხოლო ფილმში კი მსხვირბლი
ხდება მისი შვილის პავლე ვლასოვის მეგობრისაგან ნასროლი
ბრმა ტყვიისა. და ეს გარემოება გაავლენს ასდენს ამჯირად
პავლესა და ნილოვას შორის კონფლიქტის გამძაფრებაზე.

მიხეილ ვლასოვი შვილის მეგობრებმა მოკლეს. ეს გარემო-
ება წარმოშობს ნილოვას სულში არა მარტო უკმაყოფილებას,
არამედ მათ მიმართ ზიზსაცხე. მით უფრო საინტერესო და
დრამატული ხდება მათი ბანაკისაგან შიშავალი მისი გზა...
დღეის მიმხრობას რევოლუციისადმი შარხი ამუშავეს აგრეთვე
წარმოშობის დრამატურგიის გაძლიერებით, სიუჟეტში ცვლი-
ლებების შეტანის ხერხით. სცენარში შეტანილია დღეის დანა-

12 Н. Зархи, «Киносценарии», М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 62.

წყობით, თავისი მთლიანობით, კინოლემენტების სიმფონიით.
გგონებათ, გორკი რომ მწერლის მაგიერ კინორეჟისორი ყო-
ფილიყო, რუსი დედის შესახებ მის ჩანაფიქრს იგი სწორედ
ამ ფილმით გამოხატავდა.

სცენარის ავტორმა ნიტიერმა კინორამატურგმა ნათან
შარხიმ კინემატოგრაფის თვალსაზრისით ნაწარმოების გაანა-
ლიზების ღრმა ცოდნა გამოავლინა. მის მიერ „დედის“ სცე-
ნარის დაწერა შეიძლება გამოდგეს ეკრანისაზრის საქმის კლა-
სიკურ მაგალითად.

ნილოვას და პავლეს ბედი, — მხოლოდ ეს აინტერესებს
შარხის. იგი რომანიდან იღებს მხოლოდ ამ ორ ძირითად სა-
ხეს. კინორამატურგი მიიღობს, რომ სიუჟეტის მაქსიმალურ
დრამატულბას მიაღწიოს. ამიტომ სრულად ლოკაქურად
გვევლინება ის გარემოება, რომ „დედის“ თავის ვარიანტში
იგი სახეებით უკავადებს ანდრეი ნახოდკას, ეგორ ივანოვიჩის,
ნატაშას, რიბინისა და სხვათა იერსახეებს (იმ დროს, როდეს-
აც რაჭუმისი ფილმში ეს სახეები არამე თუ გაველენს ავ ახ-
დენდენ მოქმედების დრამატისაზრისაზე, არამედ ამძიმებდენ
კიდეც მას).

პავლეს თანამებრძობლებად ფილმის დარჩა მხოლოდ გე-
სოფშრიკოვი, და ამის გამო გაქვევის სცენა, რომელიც გორკის-
თან მონაწილეობს რიბინი, შარხისთან ვესოფშრიკოვის იერსა-
ხესთანაა დაკავშირებული. ამდაგვარადაა გადმოცემული მეორე
სცენაზე. გორკისთან ჟანდარმები ვლასოვებთან ორჯერ მიდიან.
პირველ მიხვალზე ისინი ჩხრევენ ბინას, მეორეზე კი პავლეს
აპატიმრებენ. ჩხრევის დროს ოფიცერი არაკვებს, თუ ვინ არის
აქ ანდრეი ნახოდკა. „მე ვარ!“ — უპასუხა ნიკოლოზმა (ნ. ვე-
სოფშრიკოვი) და წინ წაიწია. ხოლომა გაიშვირა ხელი, მხარ-
ში წაავლო და უკან გამოსწია.— „იგი შეცდა! ანდრეი მე
ვარ!“ ..

ფილმში კი ჩხრევა და დაბატომრება ერთ ეპიზოდშია გად-
მოცემული. იგივე სცენა წარმოვიდგება ვესოფშრიკოვის (და
არა ხოხოლის) მონაწილეობით. ჟანდარმის შევიხებისას, თუ
რომელია ვლასოვი, „ვესოფშრიკოვმა წინ წაიწია და სწრაფად
უპასუხა: — მე ვარ!

11 Горький, с/с в 30 т., т. 7, стр. 233.



შეუღის ტრაგიკული მოტივი: იგი შვილისა და მისი მეგობრების უნებური გაძევები ხდება, იგი გამოაჩენს პავლეს მიერ დამალულ იარაღს, რადგან ადამიანთა გულკეთილობისა სჯერა. ამ მოყვადებით ნილოფნა არა მარტო ხაზს უსვამს რევოლუციის საქმის მის მიერ ვერ გაგების ტრაგიკულს (რაც ფილმში მის გზას ქმნის, შვილის გაცევიდან დროშის აღებაზე, უფრო ნათეს), არამედ აქ გაძლიერებულია თხრობის დრამატული საორიენტი.

ფილმის დრამატული მთლიანობისათვის ნაჩვენებია მხოლოდ ერთი (და არა ორი, როგორც ეს თხზულებაშია) პავლენი ცახეში პავლესი და დედისა. წიგნში რევოლუციონერებს დემონსტრაციის შემდეგ ასამართლებენ, ფილმში კი-სასამართლო გაცილებით წინ არის გადატანილი—დემონსტრაციამდე ხდება. ამასთან დაკავშირებით ფილმში პავლეს ორჯერ კი არ აპატიმრებენ, როგორც ეს გორკის აქვს (ფიჩინე ეს დაამიჯებდა და მოქმედებს), არამედ—ერთხელ. ცხიდან გაქცევისას, ჭანდრამედიან თავის დასაღწევად, პავლე მდინარის დინებით მიყურავს ხიდისაკენ, სადაც თვალუწყვენილი დემონსტრაცია გუგუხვს. ნაპირს გამოსული იგი, ნილოფნასთან ერთად სათავეში უდგება ხალხის ბრბოს. ხოლო როდესაც იგი მიწაზე დაეცა, დედა ხელმეფა აიტაცა დროშა. ნილოფნა ასევე იღუპება: „გამოილი დ.ოძით ხელში, კაზაკებისგან გადათქვილი“...

სიუჟეტში ამ ცვლილებების შეტანის შედეგად ფილმში განუწყვეტლად იზრდება დრამატული. სწორედ ამიტომ, რომ სურათის ფინალი, რომელიც უსტად არ ემთხვევა გორკისეულს, გაცილებით დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს. აი, ფილმის უკანასკნელი კადრები სიტყვა-სიტყვით.

„და როდესაც გაიფანტნენ შევიწროებულნი, დრაგუნების-და ნაცემი დემონსტრანტები, ხალხისგან დაცარიელებულ მოედანზე, დაფრეწილი დროშის ქვეშ, ორი გვამი გაწოლილიყო — პაშკისი და დედისა.

...და ისევ — მდინარის ტალღებზე თავისუფლად გაჭირული ყინულების შეუჩერებელი მორბობა.

მდინარეს ერთიან შმაგი ნაკადები.

მედიენება მდინარე. შუე დასცქერის მოედანს.

მჭეფარე, რუსული გაზაფხულია!... (Н. Зархи, „Киносценарий“, стр. 78).

ეს ბ.წყინე: ლე კინომტაფორა, რომელიც უსაზღვრო რევოლუციურ ოპტიმიზმს გამოხატავს. ეს ის კადრია, რომელიც შემდეგმ გაქურდა მთელი მსოფლიოს კინემატოგრაფიამ.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ, რომ ფილმის ავტორებმა ბევრი რამ გადაასწავს, მაგრამ დაიცვეს გორკის მსოფლშეგრძნება და პათოსი. „სცენარზე შემაბობისა,—წერდა ვ. პუდოვკინი, — ნ. ზარხის გორკის თხზულებიდან აიღო მთავარ გმირთა ბრწყინვალედ დაწერილი ხასიათები. იგი იძულებული გახდა, ხელმოერედ შეეოსხა სიუჟეტური ქსოვილი, ემორჩილებოდა რა მოკლე მოცულობის კინოსურათის მოთხოვნებს და არა დიდი რომანოზისულობისა“¹³.

ნ. ზარხი და ვ. პუდოვკინი ხაზს უსვამენ ყოველივე ტიპურს მათ არ ამაყუნ ნილოფნა ან პაშკა რაიმე გაუმორებელი დადამიანის სიმადლეზე (როგორც ეს გა-

კალრი ფილმიდან „დედა“ (რეჟ. ვ. პუდოვკინი).



აკეთა თავის ფილმში ა. რაზუმიმ, რაშიც თავი იჩინა იმ ეკრანისაციის ერთ-ერთმა ნაკლამა), არამედ ყოველგვარად გაუკეთა რეკლამა მათს ტიპიურობას... ფილმის პირველი სუბტიტრი, მაგალითად, ასე გამოიყურება:

„ყველაფერი, როგორც მიღებულია, ისე იყო: დედა—დაჩაგრული ქალი, მამა — ლოთი“.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ტიპიურობა, რომელიც რბილად და ძალდაუტანელად ეტყობინება მკითხველს, მოცემულია უშუაგის დრამატული კონფლიქტების მეშვეობით. „მე ვიღობე, მაქსიმალური დრამატული წინააღმდეგობებიდან გამოსვლით ავაგო სცენარი“ — წერს ზარხი. რომანის თხრობით ფორმის სცენარისტმა ღრმა დრამატული ფორმა მიუსადაგა და ამ დრამატულბამ შემოიგო კლასიკური „არისტოტელესული“ გარსი, სრულიად კანონზომიერი და ბუნებრივი მოცემული მასალისათვის.

საინტერესოა პუდოვკინის შემოქმედების მკვლევარის ნ. იესუიტოვის დაკვირვებანი. ზარხის სცენარი, მართლაც, მუსიკალური სონატის ფორმის ანალოგიურადაა აგებული. სონატის კანონები უსტადაა დაცული როგორც სცენარში, აგრეთვე ფილმშიც. არტიკეტონიკურად სცენარი ოთხ ნაწილად იყოფა:

1 — Allegro თემა: მამის ცხოვრება. სამიკიტნოს ნელი კადრები. ოჯახური დრამა. მიხილვი ვლასოვის სიკვდილი.

2 — Presto ფილმის სამელოფორო მარში. სცენა მამის კუბოსთან. პავლე ვლასოვი და ნილოფნა.

3 — Allegro ტრაგედიის კვანძის გახსნის მოახლოება.

4 — Adagio მღვდლურ რიტმი. ყინულთა მიმდინარეობის სცენები, დემონსტრაცია. გმირების სიკვდილი.

ჭუმბარიტად კლასიკური (ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით) არტიკეტონიკა დრამისა — სცენარის ყველა ელემენტი ერთიან შემოქმედების მიზანსა და ამოცანას ემსახურება.

მაგრამ ფილმის დრამატურული მთლიანობა ამაო იქნებოდა, მასში პუდოვკინი რეჟისორული მაღალსტატუსო რომ არ გამოეჩინა. მსგავსად იმისა, რომ თვით გორკის რომანი მდღეობაა ქვეტექსტური ერთი, პუდოვკინის ფილმიც სასვე „ქვე“ ექსტრა — დეტალებით. მათგან გავისხენით შემდეგ: როდესაც ნილოფნა, შვილის უნებური გაცემით ფიქრადმიმე-

¹³ В. Пудовкин, «Избранные статьи», стр. 43.

ბული, მიდის მასთან ციხეში, გზაში ხვდება დედას, რომელიც ძუძუს აწოვებს ბავშვს.

— გაეცა? — ეკითხება ჩუმა ნილოვსა.

— გაეცა, — პასუხობს ქალი, ხოლო მაყურებელს ესმის დედის სიყვარულის მთელი ძნელად გადმოსაცემი სიბოძო.

ფილმის თითქმის ყველა დეტალი გორკისეული ტექსტით სუნთქავს. ავილით, მაგალითად, მომენტი, როდესაც შვილის დაპატიმრების შემდეგ, დედა მარტოდაპირად რჩება. გორკი წერს: „დადა საღამოხანი. დაღადა კიდევ კედლებზე ოხრავდა და შრიადლად ცივი წვიმა, ღუმელში გუგუნი ოსმოდა, იატაკის ქვეშ რაღაც ფაჩუნებდა. სახურავიდან წვეთავდა წყალი და მისი გულისწამლები ხმა საოგრად ემთხვეოდა საათის კაკუნს“¹⁴. სიწუმის ეს იერსახე, რომლითაც პუდოვკინმა თავის ფილმში ბრწყინვალედ გახმოხატა, „დედის“ თავისებური ხასიათის ისეთი დეტალია, რომელიც მუდამ გამოდგება კლასიკურ ნიმუშად, თუ როგორ უნდა გადამუშავდეს შემოქმედებითად კინემატოგრაფისათვის თვით მეორენაირსხეულიანი გასაკერანზე-ბელი ფრაზეტიც კი. ამავე დროს აქ შენარჩუნებულ უნდა იქნეს ის სული, რომელიც ავტორმა შთაბერა ამ ფრაზას.

პუდოვკინის მთელი ფილმი გაქვნილია სურვილით, გაიგოს მწერლის თავისებურება, მისი შემოქმედებითი პათოსი, მისი ინდივიდუალობა. ამავე დროს, სურათის ავტორები ერთგვარ ამოცანად ისახავენ, მიჰყვენ გორკის ნაკადლებს და ყველაფერი თავიანთი თვალთ, თავიანთი დროის თვალთ დაინახონ. სწორედ ამაში გამოიხატება კერანისაყიის ოსტატობა. პაშკა და ნილოვა — ზარხისა და პუდოვკინის თვითმზანი კი არ არის, მათ მხოლოდ ამ გორკისეული იერსახეების შემოქმედებით აქვთ განიზრახული გვიამონ თავიანთი განუმეორებელი დროის თვითი თანამედროვეობის შესახებ, და მათ ეს სასაგლოდო ემარჯობათ. საინტერესოა აღვინიშოთ, რომ გორკი, რომელიც მეტად სკეპტიკურად უყურდა ყოველი სახის კერანისაყიის¹⁵, მზურავლად მივიშრო „დედის“ პუდოვკინისეულ ვერსიას, ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს, რომელიც უმრავლესი შეერწევა რევოლუციის განუმეორებელი პათოსის და ექსტაზის კინემატოგრაფიული ოსტატობა.

ეს ფილმი იმდენად ძლიერია, რომ არავინ იფიქრებდა, თუ ვინმე კვლავ მოკიდებდა ხელს გორკის „დედის“ კერანისუბას. მაგრამ გავიდა ოცდაათი წელი. ამ ხნის განმავლობაში კინემატოგრაფი მეტად გამოიყვალა. მან შეიძინა მეტყველების უნარი, ამოცანა ენა, აფერხდა კერანი, აითვისა მუსიკა, განავითარა ტექნიკა და სხვ. და მხოლოდ ახლა, ეკვე 1956 წელს¹⁶ გადაწყვიტეს გორკის ამ დიდი ნაწარმოების მესამეჯერ კერანისუბა. დადგმა იკისრა მარკ დონსკოიმ¹⁷, რომელმაც თავისი

ფილმი დაიწყო ეპიგრაფით: „დედა უშიშარია, თუკი საჭმელს შეკვება სიცივილეს, რომელსაც იგი, დედა, ქმნის და იცავს“. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ დონსკოიმ, რომელიც ღრმად მცოდნეა გორკის შემოქმედებისა, გადაწყვიტა თავის დადგმაში ახლებურად გაეხსნა რომანი, გაეშუბათა, როგორც მთავარი, გორკისეული ჰუმანიზმი და კაცობრივანობა...

და სრულიად მარბთლიანია, რომ მარკ დონსკოი თავის ფილმში ალაო მილტეტის რეჟოლუციის მოწოდებისაკენ, არამედ აქცენტები დედის გოთიობის ყოვლადღიერების გამოვლენაზე, ან გოთიობის სიწმიდებზე და უსლველობაზე გადააკვს. ფილმში ორეი მთავარ სრულიად ლოგიკური და საინტერესო. მაგრამ რეჟისორის ორიგინალური ჩანაფიქრი, სამუშაოდ ვერ გაიყო კინოდრამატურგმა ნ. კოვარსკიმ.

მთარგმვლებს აქვთ ასეთი ტეონი „ასოკრიტიკობა“. ეს მაშინ ითქმის, როდესაც ორი ტექსტის გარეხული ინტერპრობა კონტრასტულია შინაგან აზოობრივ სვადანსვაობასთან. კოვარსკი და დოსთკოი თავიანთ დადგმაში სწორედ „ასოკრიტიკობა“ აღმოინდუნენ. და მათ მთავარი შეცდომა იმაში მდგომარეობს, რომ მხოლოდ ვერ ჩასწვდნენ, ვერ წაიკითხეს რომანი შემოქმედებითად, როგორც ეს გააკეთეს ზარხიმ და პუდოვკინმა.

ნ. კოვარსკის სცენარს მაქსიმალური ლიბერალიზმის შემთხვევაშიც არ შეიძლება ვუწოდოთ დასრულებული კინემატოგრაფიული ნაწარმოები. განთქმული კინოდრამატურგი ე. გაბრილოვიჩი უსტლად განსაზღვრავს სცენარს, როგორც მოთხრობისა და პიესის თავისებურ სინთეზს. კოვარსკის სცენარში კი ვერ გამოივდა ვერც პროზა, ვერც დრამატურგია. თუკი სცენარში არ არის ერთი მხრივ ლიტერატურულია და მეორეს მხრივ დრამატურგია, მაშინ იგი აღარ წარმოადგენს სცენარს. მაგრამ არ უნდა დავეცივად, რომ ეს ორი ცოდვა ურთიერთკავშირშია და ურთიერთპირობითია. საინტერესოდ მივაგანია მოვიტანოთ ს. ფრეილის აზრი: „სცენარი არ შეიძლება იქნეს დასრულებული ლიტერატურული ნაწარმოები, თუ იგი არ იქნება გათვალისწინებული კერანის სპეციფიკისათვის“¹⁸.

არ უნდა დავეცივად, რომ კინემატოგრაფიულია უნდა შევიტანოთ არა მარტო ფირფ, არამედ კინოსტუდიაშიც.

ნილოვნას სახის დამუშავებისას სცენარისტმა ვერ გაიგო მთავარი: წიგნში დედა ჯერ შინაგანად იცვლება, ხოლო შემდეგ თავისი ქვეყნით. მაგრამ კინო-სანახაობითი ხელოვნებაა. შინაგანი განდების გადმოცემა, ისე როგორც რომანში, აქ შეუძლებელია. ხოლო შინაგანი განდების მხოლოდ გარეგულ გამოვლენათა ჩვენება ეწინააღმდეგება გორკისეული ნაწარმოების მხატვრულობას. ნ. კოვარსკი კი სწორედ ასე იქცევა. აი, როგორ ააგო მან ნილოვნასა და პაშკას პირველი დიალოგი:

- „პაშკა!
- გამარჯობა, დედა!
- მინდა შეგეკითხო, რას კითხვობ ასე გამუდმებით?
- დაჯექი, დედა! მე აკრბალუ წიგნებს კვითხობთ.
- 584. რიბინი უხმად ხურავს კარს.
- 585. ცა. ანათებს ელვა.
- 586. ნ. ი. ამოიხრებს, თავს დახრის, კვდება.

18 С. Фрейлих «драматургия экрана», «искусство». М. 1961. стр. 10.

¹⁴ Горький, с/с, т. 7, стр. 253.
¹⁵ Известен факт, что Горький отрицательно отнесся к идее виднейшего французского кинорежиссера Жана Ренуара экранизировать пьесу «На дне». Фильм, однако же, был снят и удостоился премии «Луи Деллюка».
¹⁶ «Мать», сцен. Н. Коварский, пост. М. Донской, роли исполнил: В. Марешка, А. Баталов, Киностудия им. Довженко, 1956.
¹⁷ М. Донской — признанный экранизатор произведений Горького, автор кинотрилогии «Детство», «Мои университеты», «В людях», фильма «Фома Гордеев».

მათ იმიტომ კრძალავენ, რომ ისინი სიმართლეს ლაპარაკობენ მუშების ცხოვრებაზე. ისინი ფარულად იბეჭდებან, საიდუმლოდ, და თუ მათ მაშობინან, ციხეში ჩასმყანენ!

— ეს რისთვის, პაშენა?

— იმისთვის, რომ მე მინდა სიმართლე ვიცოდე, გაიგე?.. ნუ სტრიო, დედა, იფიქრე, როგორი ცხოვრებით ვცხოვრობთ. შენ ორმოცი წლის ხარ, მაგრამ განა ცხოვრობდი¹⁹ და სხვ. თუ წიგნში ეს დიალოგი კარგად გამოყურებია, იმიტომ, რომ მჭიდროდაა დაკავშირებული ნილოვანს შინაგან განწყობასთან, ფილმში კი ყალბად, არადამაჯერებლად ჟღერს. ამ ეპიზოდს არაფერი აქვს საერთო კინემატოგრაფის ამსახველობითობასთან და, უკეთეს შემთხვევაში, ფილმისათვის მიუღებელ ლიტერატურულ მიზანსცენას წარმოადგენს. ჯერ კიდევ არისტოტელე თავის „პოეტიკაში“ წერდა: „მოქმედებანი ნათელი უნდა იყვნენ მსახიობს გარეშე. ხოლო ის, რასაც შეიცავს სიტყვა, მტკველი პიროვნების შემგვობით უნდა გადმოიციეს და თვით სიტყვის გარეშე უნდა ხდებოდეს“²⁰. ჰორაციუსი კი ამბობდა: „ის, რაც ჩვენამდე სმენის საშუალებით აღწევს, უფრო სუსტად აღედგინება გულს, ვიდრე ის, რაც თავისთავად წარმოდგება უტყუარ თვალს და რის მოწმეც თვით მაყურებელია“²¹.

იქ, სადაც ლიტერატურული მხარე პირველხარისხისაა, ხოლო ფილმის ნაწილი სუსტია, დამდგმული იშველებს „ლიდვის ფოთლებს“, გაცვეთილ კინოშაბლონებს. დონსკოის ფილმში ასეთ შაბლონად გვევლინება წვიმა.

წვიმა და სწრაფად მავალი მატარებელი — აი კინოს ორი მეტად გაცვეთილი ხერხი: დასაწყისი სიყვარულისა, მისი აპოგეისა, მისი დაცემა, ეჭვიანობა, ცდომილება, დაბადება, სიკვდილი და ა. შ. წვიმებია, რომლებიც მოცემულ შემთხვევაში გამოსტაცავენ ვენბათაგან განწყობდას, უთავებოლ წვიმები, რომლებსაც დროგამოშვებით ცვლის მიდრეხილი ღრუბლები, ინდიფერენტულად რხევადი არყის ხეები და... კვლავ პირქუში კინემატოგრაფიული ღრუბლები, რაც ამბობს: მალე ისევ იქნება წვიმები...

სცენარის უსუსურობამ სურათის არასწორი სტილური გადაწყვეტა წარმოშვა. ეს გამოსტაცა გაზვიადებული და გულბურჯილო კინოლაგორიებისადმი ლტოლვაში, რაც პირდაპირ აუტანელს ხდის სურათს. იქნება ინტონაციების უსიამოვნო დაძაბულობა, რაც სულაც არ არის გორკის რომანში. აი, მაგალითად, როგორ ამონტაჟებს კადრებს მ. დონსკოი ნიკოლაი ივანოვიჩის სიკვდილის ეპიზოდში:

„579. 5. 0. ლოგინოა. იქვეა დედამისი.

580. რიბინი კარბუზია, უსმენს.

581. 5. 0.

582. რიბინი უსმენს.

583. სოფიო უკრავს ფორტეპიანოზე (5. 0. თხოვნით).

587. აყის ხეთა კენწურობი იღრაკებთან ძლიერი ქარისა და მერქვისაგან.

588. ფენარა. ანათებს ელვა. ფარდა ფრიალებს.

589. ცა. ანათებს ელვა²².

ეს მსგავსება კინოშაბლონისა, როდესაც ცხრა კადრიდან ოთხი ელვას მიეძღვნება, იფიქრებ — რა უფრო მნიშვნელოვანია: ნიკოლაი ივანოვიჩი თუ ელვა?

პულოვკინთან მსგავსი კადრები არ იყო, რადგან საჭიროება არ მოითხოვდა ამას. დონსკოის ფილმში კი ეს ეპიზოდები იმიტომ წარმოიშვა, რომ სცენარის ავტორმა არ მისცა თავს უფლება, რომანის „სიტყვაკრიკიტობას“ გასცილებოდა. ავტორები ამით კონფლიქტის დამამატურგიული გახსნიდან მის ილუსტრირებაზე დავიდნენ. და, მიუხედავად იმისა, რომ ილუსტრაციებმა ფილმს რომანთან ტექნოლოგიური იდენტურობა მიანიჭა, მოწმენი გახვდით ამ ორი ნაწარმოების აშკარა სტილისტიკური შეუსაბამობისა. თუ გორკის „დედას“ ახსიათების მკაცრი ლაკონიზმი, რომელიც არანეკვლემბრივი ინტონაციურობის გუნებასთანაა გააძაბურებული, ნ. კოვარსკისა და მ. დონსკოის „დედას“ ცივ, არადამაჯერებელ პუბლიცისტურობის გვერდით გამაღიზიანებელ დეკორატიულ პომპუზურობას ვაწყდებით.

ერთმა ამერიკელმა ნოველისტმა მიიღო პოლივედიან წინადადება მისი ერთ-ერთი ნოველის ეკრანიზაციისა. მან თანხმობა განაცხადა, მაგრამ ფილმი გვირგვინის სახელებისა და სათაურის გარდა არაფრით ჰგავდა თვით ნოველსა. რამდენიმე ხნის შემდეგ ამ ნოველისტს სხვა კინოსტუდიამ მიმართა თხოვნით, მიეცა მათთვის საეკრანიზაციოდ თავისი რომელიმე ნოველა. მწერალმა მისცა მათ იგივე ნოველა, რომელშიაც მხოლოდ სათაური და გმირთა სახელები შეცვალა. დაიდა ფილმი, რომელიც აგრეთვე არაფრით ჰგავდა მოთხრობის ცხადია, იგი არ ჰგავდა პირველ ფილმსაც. ასეთი რამ ხუთჯერ განმეორდა და ამ ისტორიას ვერაჟინ გაიგებდა, თვით მოთხრობის ავტორს რომ არ ეამბნა ამის შესახებ. ცხადია, ეს პარადოქსია, მაგრამ იგი შეიცავს ჭეშმარიტებას უცხოეთში ლიტერატურული ნაწარმოებების კინორატქოვეკებისა და მწერლის მიერ შექმნილი სახეებისადმი უსუსულყო დამოკიდებულების შესახებ.

საბჭოთა კინემატოგრაფისტების დამახასიათებელი ლიტერატურული სამყაროს იერსახეებისადმი მეტად ფაქიზი დამოკიდებულება.

და მთავარი, რაც სჭირდება ეკრანიზების ჩვენს დღევანდელ ხელოვნებას — ეს არის კინოთექნიკის შემგვობის საქმის ცოდნით, შემოქმედებითად, ნოვატორულად წიგნის წაკითხვა.

¹⁹ «Мать», монашья запись худ. фильма, М., «Реклам-фильм», 1956, стр. 10.

²⁰ Аристотель, «Об искусстве повести», М., Гослитиздат, 1957, I, 456а.

²¹ Квнт Гораций Флакк. «Наука поэзии», 1936, стр. 180—181.

²² «Мать», монт. зап. стр. 79.



არსებობისათვის ბრძოლის საშუალებით და ამის მიზანმიმართულ იყენებას გარემო პირობებს, არ უნდა დავიწყოთ, რომ ეს აღჭურვილობა ამ ორგანიზმების ისტორიული განვითარების პროცესშია შექმნილი და ამასთან უდიდესი მსხვერპლის ფასად. ეს მსხვერპლია ბუნებრივი შერჩევის უღმობელი ხელით მათი უამრავი „თანამომის“ ნაადრევად შეწყვეტილი სიცოცხლე.

როცა ორგანიზმი გარკვეულ გარემო პირობებში მოექცევა, იგი ან იღუპება, ან ვითარდება. თუ გარემო შესაფერისია და საცხები აკმაყოფილებს ორგანიზმის სასიცოცხლო მოთხოვნილებებს, მაშინ იგი თავს ნორმალურად გრძობს. პირიქით, თუ გარემო ძალიან შეუფერებელია, ორგანიზმის დაღუპვა გარდაუვალია. მაგრამ, როცა გარემო არც თუ ისე უჭვეულობს, ორგანიზმი ძლებს, ე. ი. ეგუება მას.

მაგრამ ორგანიზმის შეგუება გარემოსთან როდი ნიშნავს, რომ იგი უბრალოდ მიერგება მას. შეგუება რთული ბიოლოგიური პროცესია. ორგანიზმი, რომელიც გარემოს ეგუება, ერთდროულად კიდევაც კარგავს და კიდევაც იძენს რაღაცას. იგი კარგავს იმას, რაც გამოუსადეგარია, უსარგებლოა და ხელშემშლელია არსებობისათვის ბრძოლაში და იძენს იმას, რაც გამოსადეგია, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ორგანიზმის შეგუება გარემოსთან ნიშნავს იმის გარდაქმნას, მისი აგებულებისა და თვისებების შეცვლას. ამ გზით ორგანიზმი მიღის სრულყოფილობამდე და მასა და გარემოს შორის პარამონია მყარდება.

მაგრამ ცნება „ორგანიზმის სრულყოფილობა“ ყოველთვის არ არის პროგრესული განვითარების შესატყვისი. ზოგჯერ სრულყოფილობა მიღწეულია ხოლმე უკანსვლითი განვითარების გზით. ამის მკაფიო მაგალითია პარაზიტული ბუნებაში. პარაზიტული ცხოველების წესზე ორგანიზმის გადასვლა რევრესული მოვლენაა მის განვითარებაში.

ორგანიზმის შეგუება გარემოსთან ყოველთვის როდი ხდება. ასე რომ იყოს, მაშინ ყველა არსება ფიზიოლოგიური სიკვდილით დაასრულებდა სიცოცხლეს. სინამდვილეში კი, იმ უთვალავი ინდივიდუუმებიდან, რომლებიც იბადებიან, მხოლოდ ერთეულები გადვიან ნორმალურ სასიცოცხლო ციკლს. უმეტესობა კი ბუნებრივი შერჩევის უღმობელი ხელით ნაადრევად ისპობა.

ბუნებრივი შერჩევა ისტორიულ პროცესია. მისი მიმობრუნებულია ორი ფაქტორი: ბუნების მწარმოებლობა და ორგანიზმისა და გარემოს ურთიერთობაში შექმნილი ვითარება. ბუნების მწარმოებლობაში ორგანიზმთა გამრავლების პროცესი იგულისხმება. ამ მხრივ ისინი განსაკვირვებელი უნარით ხასიათდებიან. მცენარეები, ცხოველები, ათეული და ასეული ათასობით ჩანასახს წარმოშობენ. მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წარმოშობილი ინდივიდუუმებიდან ნორმალური სასიცოცხლო ციკლის დასრულება მხოლოდ ერთეულების ხვედრია. დანარჩენი კი, გარემო არეში შექმნილი მათთვის არახელსაყრელი ვითარების გამო განწირულია დასაღუპად. ორგანიზმებისა და გარემოს ურთიერთობის თავისებურებით გამოწვეულ ციკლს არსებათაგან ზოგის გადარჩენა და ზოგის დაღუპვა სწორედ ბუნებრივი შერჩევის უღმობელი ხელით ნაადრევად ისპობა.

ბუნებრივი შერჩევა და ადამიანის მხატვრული ქმნილებები

ნოე ქანთარია



რადი დაკვირვება არც კი არის საჭირო, რომ შევამჩნიოთ ორგანული ბუნების გასაოცარი მიზანშეწონილი განვითარება, ძნელი არ არის იმის დანახვა, თუ როგორ შესანიშნავად არიან შესამბეზული ორგანიზმები საარსებო გარემოსთან. ცნობილი ფორმულა — „პარამონია ბუნებაში“, ორგანული ბუნების სწორედ ამ მდგომარეობას გულისხმობს. მაგრამ ისიც კარგადაა ცნობილი, რომ „პარამონია ბუნებაში“ ბუნების სინამდვილის მხოლოდ ერთი მხარეა, ხოლო მეორე მხარე კოლოზია. როცა ვხედავთ, რომ ესა თუ ის ცხოველი ან მცენარე შესანიშნავადაა აღჭურვილი

ნებრევი შერჩევის მეორე მამორძავებელი ფაქტორია და მას უღმობელი კრიტიკა ეწოდება.

კრიტიკა უმკველად რაიმეს უვარგისის მოსპობას ნიშნავს. ადგილს, რომელიც მოსპობის შედეგად თავისუფლებდა, იკავებს ისევ რაიმე, ახალი, ვარგისი, და ამით მოვლენის განვითარება სხვა მიმართულებას ღებულობს. ბუნების უშეგნებო ნაწილი — მცენარეებსა და ცხოველებში შერჩევა (კრიტიკა) ბიოლოგიური განვითარების მამორძავებელი ფაქტორია. ბუნების უშეგნებულ ნაწილი, ადამიანთა საზოგადოებაში, იგი მატერიალური და სულიერი კულტურის განვითარების მძლავრი პირობაა.

მაგრამ, როცა ვამბობთ, რომ კრიტიკის როლი და მნიშვნელობა ბუნების ყველა სფეროში ერთი და იგივე არის, არ უნდა უგულებელვყოთ შემდეგი ფაქტორები.

ბუნების უშეგნებო ნაწილში კრიტიკას არეინ არ აწარმოებს. აქ ის თავისთავად ხდება ორგანიზმებისა და გარემოს ურთიერი ტონი დამოკიდებულებაში შექმნილი ვითარების შესაბამისად. ამიტომ აქ შეცდომებს ადვილი არა აქვთ. ეს გასაგებია, რადგან უშეგნებო ბუნებაში არ არსებობს მიზანსწრაფული მოქმედება. მართალია ზოგჯერ ვიტყვი, რომ მცენარე მოითხოვს წყალს, მილტვის სინათლისაკენ, ებრძვის გვალვას და ა. შ. მაგრამ, ადამიანთა სოციალური ურთიერთობის სფეროში ხმარებული ეს ცნებები მცენარეების მიმართ გამოყენებანი მხოლოდ მათდამი დამოკიდებულების გასაადვილებლად. ცხოველები მცენარეებთან შედარებით თუცა განვითარების უფრო მაღალ საფეხურზე მდგომი ორგანიზმებია, მაგრამ ნამდვილი მიზანსწრაფული მოქმედება არც მათ ახასიათებთ. მართალია, მათთვის, განსაკუთრებით უმაღლესი ხერხემალიანებისათვის, ურყველი არა, რთვი თვისებებისა, რაც ადამიანისათვის დამახასიათებელია, მაგალითად გრძნობა სიყვარულის, მწუხარების, სიხარულის, შიშისა და სხვ. მაგრამ ყველაფერი ეს მხოლოდ ინსტინქტის ფარგლებშია. ინსტინქტი კი მიზანსწრაფული მოქმედებისათვის საკმარისი არაა.

ინსტინქტი ცხოველისათვის იარაღია არსებობისათვის ბრძოლაში. მისი მიზნებით იგი გზას იკავებს ბუნებაში და თანაც თითქმის უშეცდომოდ. ინსტინქტი მარცხდება მხოლოდ მაშინ, როცა მასზე ძლიერ-გონებას ეჯახება. ინსტინქტის მოქმედების არეალი ვიწროა. მას არ ახასიათებს ნაირგვარობა მოქმედებაში. ძალის, მავალიად, შეუძლია შეაღოს თიხის კარი თუ ინსტინქტი გრძნობს, რომ იქ საჭმელია, მაგრამ ის არასდროს მიხურავს იმავე კარს, თუნდაც რომ ეს ძალიან საჭირო იყოს. ამიტომ ვამბობთ, რომ ცხოველის მოქმედება თუმცა მიზანსწრაფულია, მაგრამ არ არის მიზანსწრაფული.

მიზანსწრაფული მოქმედება ლოგიკური აზროვნების გარეშე, ვითარების ანალიზის გარეშე, არ შეიძლება. ცხოველებში, და მით უმეტეს მცენარეებში სწორედ ეს უნარი არ არის. ამიტომ ისინი სასვებით და ყოველმხრივ ექვემდებარებიან ბუნებრივ შერჩევის კანონს.

ადამიანიც ისეთივე ნაწილია ცოცხალი ბუნებისა, როგორც მცენარე და ცხოველი. მაგრამ, ამავე დროს იგი თვისობრივად განსხვავდება მათგან. ეს განმასხვავებელი ნიშანია განსაკუთრებული სხეულის სიდიადე მისი წარმოშობის განსაკუთრებულობაში კი არ არის — ასეთი განსაკუთრებულობა არ არ-

სებობს — არამედ იმაშია, რომ შრომის მეცხებით ის განსაკუთრების უმაღლეს საფეხურზე ავიდა, გონიერი არსება გახდა, გაუსწრო ყველა სხვა სახეობას და ყველაზე მეტად დამორჩილა ბუნება. მართალია, შრომა მარტო ადამიანისათვის არაა დამახასიათებელი. შრომობენ ცხოველებიც, მაგრამ მათი შრომა თვისობრივად განსხვავდება ადამიანის შრომისაგან. ცხოველი თავისი შრომით იმას იყენებს, რასაც ბუნება ქმნის. ადამიანი კი ბუნების სხეულებსა და ძალებსაგან ქმნის ახალს. ენგელის წერს: „ცხოველი უკეთეს შემთხვევაში მიდის შეგროვებამდე, ადამიანი კი აწარმოებს, ის ისეთ სასრებო საშუალებებს ქმნის, სიტყვის უფაროების გაგებით, რომელთაც ბუნება უიმისოდ ვერ აწარმოებდა“¹.

ცხოველის შრომის ინსტინქტი წარმართავს, ადამიანისას გონება. როგორც ერთი, ისე მეორე ორგანული მატერის განვითარების საფეხურზე წარმოადგენენ. ინსტინქტი დაბალი საფეხურია, გონება — მაღალი. ინსტინქტსა და გონების განსხვავება მათი შემოქმედებითი ძალის ხარისხშია. პირველის მოქმედება მიზანსწრაფულობის ფარგალშია მოქცეული, მეორე კი მიზანსწრაფული მოქმედებას ანვითარებს. შეიძლება ვთქვათ სხვანაირად: ინსტინქტი მოქმედებაა, გონება კი შემოქმედებაა. ინსტინქტი ინდივიდუალის სიკვდილთან ერთად კვდება, ის არაფერს არ ტოვებს ამ ქვეყნად. გონება კი ტოვებს ქმნილებებს და თანაც ისე მრავალფეროვანს, როგორც მრავალფეროვანია თვით გონების მოქმედების სფერო.

ამრიგად, გვხვდეთ, რომ ადამიანი როგორც ბუნების ქმნილება, ისე განვითარდა, რომ ბრძამ აღარ ექვემდებარება ბუნებრივი შერჩევის კანონს. იგი თვითონ ქმნის გონების პროდუქციას და აწარმოებს მის გონებრივ შერჩევას. მაგრამ, სამწუხაროდ, ბუნებრივი შერჩევის დიადი პრინციპი — კარგისათვის გზის გახსნა, ცუდისათვის გზის დახშობა — ისე ურყველად არ არის დაცული ადამიანის გონებრივი შერჩევისას, როგორც ეს დაცულია ბუნების უშეგნებო ნაწილში. ავიღოთ მაგალითად, ადამიანის გონების მხატვრული პროდუქცია: ლიტერატურა, ფერწერა, თეატრი, კინო, მუსიკა; ცნობილია, რომ გონების შემოქმედების ყველა ამ დარგში ადამიანები ქმნიან როგორც მაღალმხატვრულ, სრულყოფილ ნაწარმოებებს, ისე მდარე და უვარგისესაც. და აი მარებულთა დღისეც კითხვა — თუკი პართოდ შერჩევა გზა სრულყოფილობისაკენ, რატომ გონების პროდუქტების წარმოებისა და შერჩევისას ყოველთვის ვერ ვვლბულობთ სრულყოფილ ქმნილებებს. მაგრამ, ვიდრე ამაზე ვუბნებდეთ, საჭიროა იმის გარკვევა, თუ რომელი ნაწარმოები, ქმნილება უნდა ჩაითვალოს სრულყოფილად და რომელი არა.

სრულყოფილი ის ქმნილება, რომელიც ხელს უწყობს ადამიანთა საზოგადოების წინსვლით განვითარებას. მნიშვნელობა არა აქვს იმას, თუ როგორაა ქმნილების მასშტაბი, დიდა ეს ქმნილება თუ პატარა, ადამიანის სულიერი ცხოვრების რომელ სფეროს ეხება იგი. მიუხედავად იმისა, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ და „მერანი“, „კაცია ადამიანი“ და „გაზრდილი“, ჟანრობრივად, სიუჟეტურად, ასახვის მხატვრული ხერხები

¹ ე. ენგელის, ბუნების დიალექტიკა, გვ. 320.



თავისებურების მხრივ ძალიან განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, ყველა სრულყოფილი ქმნილება, რადგან ყველა მათგანში მოცემულია ადამიანი ცხოვრებასა და განვითარებაში. ყველა ასეთი ქმნილება, მისი მხატვრული ძალის შესაბამისად ხელს უწყობს საკაცობრიო კულტურის განვითარებას.

მაგრამ, ჩვეულებრივად, ყველა შემოქმედი ამტიკცებს, რომ მისი ქმნილება სწორედ ისეთია, როგორც უნდა იყოს ქმნილება საერთოდ, ე. ი. განვითარების ხელშეწყობის. ამიტომ საჭიროა რაღაც ობიექტური კრიტერიუმი, რომელიც საზღვრავს ქმნილების ავ-კარგანობას. ეს კრიტერიუმი საზოგადოებრივი აზრი, საზოგადოებრივი კრიტიკა. ზოგჯერ ხელოვანი, შემოქმედი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ საზოგადოების მიერ დაწუნებული და უკუგდებული მისი ქმნილება, იმიტომ იქნა დაწუნებული და უკუგდებული, რომ თანამედროვეობამ ის ვერ გაიგო, რომ ნაწარმოები თანამედროვეობაზე მაღლა დგას და მას მხოლოდ შემდგომი თაობები გაიგებენ. ასეთი შემოქმედი ან „ცდება“ ან შეგნებულად ემსახურება საზოგადოების კვდომადი, რვერესული ნაწილის ინტერესებს.

ადამიანის გონების არც ერთი სრულყოფილი ქმნილება კაცობრიობის ისტორიის არც ერთ ეტაპზე თანამედროვეობის მიერ გაუგებელი არ დარჩენილა და ხელარული არ ყოფილა. ეს იმიტომ, რომ ყველა ასეთი ქმნილება ხალხისავე გონების ქმნილებაა. გონება ადამიანთა მოღმის საერთო თვისებაა. ცალკეული ინდივიდუუმის გონება კი საერთო გონების მეტ-ნაკლები შემოქმედებითი პოტენციის მქონე უბანს წარმოადგენს. ყოველი ინდივიდუუმის გონება მუშაობს დამოუკიდებლად, მაგრამ ამ მუშაობის სასიათა და შედეგის სახეობის საერთო გონების განვითარების დონე. რუსთაველი, როგორც მოაზროვნე, ის რელითა ადამიანთა მოღმის ისტორიულ განვითარებაში, რომელიც საერთო გონების პოტენცი ძალა ერთფეროდ წინადადებულმოცემული გენიალური ქმნილების — „ვეფხისტყაოსნის“ სახით გამოვლინდა. ამიტომ საესებით ბუნებრივია, რომ ეს ქმნილება ხალხმა მამნივე გაიგო და შეისისლბორცა. ასეთივე ბედი ყველა სრულყოფილი ქმნილებისა, რომელთა სათავე ხალხის გონებასა და სულშია და ამ გონებისა და სულის სარკეს წარმოადგენს. და თუ დიდი ქმნილებები დევნასა და შევიწროებას განიცდიდნენ, — ეს კი ხშირად ხდებოდა, — ცხადია, არა ხალხის მიერ, არამე დინევიზიციის, კატაქსის, კამარლიონის, ოლიგარქიისა და სავრთოდ საზოგადოების სოციალური პარაზიტების მიერ.

ასლა საჭიროა ვუპასუხოთ კითხვაზე, რა არის ძირითადი პირობა იმისა, რომ შემოქმედმა სრულყოფილი ნაწარმოები შექმნას. რა თქმა უნდა, თვით შემოქმედის ჭეშმარიტი ტალანტი. ჭეშმარიტი ტალანტი იგულისხმება შემოქმედის მდიდარი, რეალისტური, ჯანსაღი ფანტაზია შეწყობილი მკაცრი კრიტიკის უნართან. ნამდვილი ტალანტი ამის გარეშე არ არსებობს.

შემოქმედი ბევრს უნდა ფიქრობდეს; მისი გონების მწარმოებლობა ძალიან ფართო უნდა იყოს. ამავე დროს ჩანაფიქრებისადმი იგი დიდ სიმაკაცებს უნდა იჩენდეს. მაგრამ, როცა ვამბობთ „ბევრს უნდა ფიქრობდეს“, ცხადია, მხედველობაში გვაქვს ჩანაფიქრთა მრავალფეროვნება და მათი მინარსობრი-

ვი სიღრმე და არა რაიმე მჭლე იდეის აკვიტება და მსადალოლივო.

რამდენად შემოქმედის გონების მწარმოებლობა ფართოა, ე. ი. ჩანაფიქრთა დიდი სიუჟე ექმნება, და იმავე დროს ეს ჩანაფიქრები შემოქმედისავე მკაცრ კრიტიკას განიცდიან, იმდენად უფრო მეტად არის დაცული ბუნებრივი შერჩევის პრინციპი და, ცხადია, ქმნილება უფრო სრულყოფილი მიიღება. ასე რომ, ადამიანის გონების ქმნილებათა სრულყოფილბათა შეაპირბობებენ იგივე ფაქტორები, რაც ბუნების ქმნილებათა სრულყოფილობას — ფართო მწარმოებლობა და უღმობიელი კრიტიკა.

გონებრივი შერჩევა, ცხადია, ხდება შემოქმედის ტვინში თვით ნაწარმოების შექმნის პროცესში. ლ. ტოლსტოი წერდა ა. ფესტის „მოიფიქრო და გადაიფიქრო ყველაფერი, რაც განზრახულია, ძალიან ვრცელი ნაწარმოების („ომი და მშვიდობა“ ნ. ქ.) მომავალ ადამიანებს შეიძლება შეემთხვეს და მოიფიქრო მილიონი შესაძლებლობა შეზამებისა, რათა იქიდან 1/1000000 შეარჩიო (ხაზგასმა ჩვენისა ნ. ქ.) — საპინულად ძნელია და მე ამით ვარ დეკავებული“¹.

აქედან ჩანს, რომ ტოლსტოის ტვინში „ომისა და მშვიდობის“ სტრუქტურულ-მინარსობრივი უპირველ ვარიანტი ჩაიხასა, მაგრამ დიდი შემოქმედის გონებრივი შერჩევის მხოლოდ ერთმა გაუძლო, ეს ერთი მოველინა ქვეყანას გონების სრულყოფილი ქმნილების სახით და ხალხის მიერ გაგებული, შეცნობილი, საკაცობრიო კულტურის საგანძურში შევიდა. ამბობენ, რომ დედამიწის მიზიდულობის კანონი მაშინ იქნა აღმოჩენილი, როცა ნიუტონის ყურადღება ხიდან მოწყვეტილი ვაშლის მიწაზე დადგენამ მიიყვანა. მაგრამ თვითონ ნიუტონმა, როცა მას შევეთხინენ, თუ როგორ მივიდა ამ გენიალურ ამომჩენამდე, ასე უპასუხა: „მე მასზე მუდამ ვფიქრობდი“.

ხელოვანი, მწერალი, საერთოდ შემოქმედი, თვითონ უნდა იყოს კრიტიკოსი ამ სიტყვის უფართოესი გაგებით. მარტო მდიდარი ფანტაზია, ჩანაფიქრები, იდეები, ნელიდი მასალა მხოლოდ. აქედან უკეთესის შერჩევა და მართებულად გამოყენება შემოქმედის კრიტიკის უნარზეა დამოკიდებული. ეს შერჩევა, კრიტიკა მეტად ძნელი გონებრივი და ფსიქოლოგიური პროცესია. იგი დიდ მსხვერპლს მოითხოვს. მაგრამ ნამდვილი ხელოვანისათვის სხვა გზა არ არსებობს. — „მე ყოველთვის მიძნელებდა შეჭერდე რაიმე მუსიკალურ აზრს იმითან, რომლებიც თავში მომდის—სწერდა პ. ჩაიკოვსკი ბალატირებს — მაგრამ თუკი ერთი მათგანი შევარჩიე, ჩქარა ეწვევი მას, მის კარგსა და ავს, ასე რომ მისი გადაკეთება და გადათხზვა აურაცხელ შრომად მიღრის... ყველა ამას იმიტომ გეუბნებთ, რომ თქვენთვის გასაგები იყოს, რატომ არა მკაცრ განზრახული გამოავსაერთო უფროდრა პროექტის სახით და მინდა გიჩვენოთ იგი საესებით დამთავრებული. მერე განვიცხეთ იგი, როგორც გნებათ; მე ყველაფერს გაითვალისწინებ და შევეცდები შემდგომ ნაწარმოებში უკეთესად გაგავყოთ“².

კომპოზიტორისა და სიტყვები ბევრის მოქმელია. ჯერ ერ-

¹ Л. Н. Толстой; Собр. соч. II серия; т. 18, стр. 134, 1911 г.
² П. Чайковский; Полн. собр. соч., 1959 г. т. V, стр. 180.



თი, ჩანს, რომ მრავალი ჩანაფიქრიდან ერთი რომელიმეს შერჩევა გონების დიდ დაძაბვას მოითხოვს. შემდეგ, რაც ასე თუ ისე შერჩეული ამოჩნდება, კიდევ საჭიროებს შერჩევას, ე. ი. მას უნდა დაუპირისპირდეს გონების ახალი ჩანაფიქრი, ახალი იდეა, რათა იგი სრულყოფილი გახდეს. შერჩევის ეს ეტაპი ყველაზე ძნელია, რადგან უკვე შერჩეული ჩანაფიქრი ამ რაობის მაგრამ არის ფუნქციონირებელი შემოქმედის სულიდან და გონებაში და მის მიმართ კრიტიკა, მასზე კიდევ ოპერაციის ჩატარება, მასში რაიმეს მოსაძობა, ახალის ჩართვა, უშეშვლად მტკიცებელი პროცესია.

მაგრამ, როცა ეს პროცესიც ჩატარებულია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ავტორის მიერ გაკეთებულია მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობის მაქსიმუმი, და ნაწარმოები უკვე გამოქვეყნებულია, ამის შემდეგ კიდევ „გადაკეთება და გადათხვევა“, როგორც ეს ზოგჯერ ხდება, საჭირო აღარაა. ერთი შეხედვით თითქოს არ უნდა იყოს აუცილებელი გადაკეთებისაგან თავშეკავება; თითქოს ნა არის ცუდი იმაში, რომ მწერალმა თავისი გამოქვეყნებული ნაწარმოები შინაარსობრივად უსაწაროს, თუ მას ეს საჭიროდ მიაჩნია. მაგრამ აქ ანგარიში უნდა გავწიოს ერთ არსებითი ხასიათის გარემოებას. კერძოდ იმას, რომ მხატვრული ქმნილების საესთეტიკო გაიგივება ადამიანის გონების სხვა ქმნილებებთან არ შეიძლება. მანქანაზე ადამიანის გონების ქმნილებაა, ე. ი. შეცნობილი სინამდვილეა, მაგრამ იგი შეცნობილი ფიზიკური სინამდვილეა. ხელოვნება კი შეცნობილი სულიერი სინამდვილეა. ადამიანის გონების ტექნიკური ქმნილება ადამიანის ნივთიერი მოხმარების საგანია. ხელოვნების ქმნილება კი სულიერი მოხმარების საგანია, სულიერი საზრდაა. ამ საზრდის ასიმილაცია ადამიანთა სულში თავისთავად, ბუნებრივად ხდება. და ეს იმაში მდგომარეობს, რომ ადამიანი აღიქვამს იმას, რაც ნაწარმოებშია მოცემული. და თუ ნაწარმოები შეკრულია მოვლენათა განვითარების შინაგანი ლოგიკით, ადამიანი მას აღიქვამს, როგორც სინამდვილეს. როცა აკაკის პატი-უსუფი მექრდელს დამაზას დაიკცემს, მკითხველს სჯერა, რომ ეს სინამდვილეა. მაგრამ მგოსანს კონფლიქტის სხვაანირი გადაწყვეტა რომ მიეცა, მაგალითად ანალიტიკური იმისა, რაც ყაზბეგის „ხვეის ბერ გოჩაში“ ან გოგონას „ტარას ბულბაშია“, სადაც გოჩა ონისესა ჰკლავს და ბუღბა ანდრეის, მკითხველი მას ასევე სინამდვილედ აღიქვამდა და ეს იმიტომ, რომ ადამიანის სულიერი სამყაროს განხილვის მხატვრული შესაძლებლობა ისევე მრავალფეროვანია, როგორც თვით ეს სულიერი სამყარო. აქ მთავარია მხოლოდ თვითონ შემოქმედის ტალანტი, ამ სულიერ სამყაროში ჩაწვდომისა და გარკვევის უნარი.

ანდა ავიღოთ პიუგოს „ოთხმოცდაცამეტი წელის“ ბერ-სონაჟები, სიმურდენი და გოვენი. გოვენი სიმურდენის სულიერი შვილია. ორთავეს ერთი და იგივე მიზანი აქვს. ესაა კაცობრიობის უკეთესი მომავლისათვის ბრძოლა. სუბიექტურად ორივე განწყობილია, რომ მთელის არსებითი ემსახურონ ამ მიზანს. მაგრამ, ისინი მოქმედების მეთოდებით განსხვავდებიან, რადგან საზოგადოების ისტორიული განვითარების კანონი სხვადასხვაგვარად ესმით. გოვენი საფრანგეთის რევოლუციის იდეალაა, სიმურდენი კი იდეოლოგია; გოვენი მიზანია, სიმურ-

დენი საშუალება; გოვენი სურს, რომ საზოგადოებრივი ცხოვრებაში ნიშმი განიკურნოს, სიმურდენი მეკრნალი ექიმია; გოვენი პარეზია, სიმურდენი მიწვეს, გოვენი უტოპიაა, სიმურდენი — რეალაა. და აი, სიმურდენმა გოვენი ეშაფორტო აიყვანა. მაგრამ დავუშვათ, რომ „ოთხმოცდაცამეტი წელს“ სხვა რომანისტს დაეწერა, და დაეწერა ბოლო ნაწილის მე-3 თავამდე — „კეპისი ყრამდე“ სიტყვა-სიტყვით ისე, როგორც დაწერა პიუგოს, ხოლო შემდეგ ისე გააკეთებინა, რომ სიმურდენის სასიკვდილო განაჩენი მხოლოდ თავის თავისათვის გამოეტანა, როგორც მოიცა, ვეჭავთ, პაუა-უსუფი, ან სასიკვდილოდ მხოლოდ გოვენი გაიწვია გოჩასა და ბულბასავით, ან არა და თავიც დაეშოვა და გოვენიც (ესეც შეიძლება, რადგან საფრანგეთის რევოლუციის იმ ეტაპზე ორივე საჭირო იყო), ეს ნაწარმოები ისეთივე შეშვენება იქნებოდა მსოფლიო ლიტერატურისა, როგორც დღესაა. მაგრამ, რომ თვითონ პიუგოს მოეცა სიმურდენისა და გოვენის სულიერი კონფლიქტის შევსილი გადაწყვეტა ნაწარმოების გამოქვეყნების შემდეგ, მას შემდეგ, როცა მკითხველმა იგი პირველი გამოცემის მიხედვითა იღიქვა, ეს განართლებოდა არ იქნებოდა; ეს უშეშვლად გამოიწვევდა მხატვრული სინამდვილისადმი რწმენის შესუსტებას.

ესადა, ამ წესის გაგრძელება მხატვრული შემოქმედების ყველა დარგზე თანაბრად არ შეიძლება. მაგალითად, მსახიობის მიერ განსახიერებელი როლიც გამოქვეყნებული ქმნილებაა. მაგრამ, ხშირად არის, რომ ეს ქმნილება პრემიერად დაწყებული ყოველ მომდევნო სპექტაკლში თვით მსახიობის მიერ „გადაკეთება და გადათხვევა“ განიცდის. ეს საესთეტიკო ბუნებრივია, საკმე იმაშია, რომ მსახიობი სინამდვილეში მხოლოდ ერთ ქმნილებას აქვეყნებს. ესაა მისი მთლიანი არტისტული შემოქმედება პირველდან უკანასკნელ მორალედ. თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკა აძილებს მსახიობს თავისი მთლიანი არტისტული შემოქმედების ცალკეული რგოლი ამა თუ იმ როლის სახით მრავალჯერ გამოაქვეყნოს და თანაც ისე, რომ ყოველი მორიგი გამოქვეყნება არ იყოს უბრალო გამეორება. ასე რომ ცალკეული როლი მსახიობის შემოქმედებაში მისი მთლიანი არტისტული ქმნილების და უმთავრებელი რგოლია თითქოს თითქოს. თანაც ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ მსახიობის მიერ განსახიერებელი როლისათვის, როგორც ხელოვნების ქმნილებისათვის, მარტო მსახიობის შემოქმედებითი ნიჭი არ არის პასუხისმგებელი საზოგადოების წინაშე, რადგან ეს ქმნილება სამი შემოქმედებითი საწყისის სინთეზს წარმოადგენს. ეს საწყისებია დრამატურგის, რეჟისორისა და თვითონ მსახიობის ტალანტი, ამიტომაც, რომ ზოგჯერ მსახიობის შემოქმედებითი შესაძლებლობა და შემოქმედებითი სინამდვილე განსახიერებელი როლის მხატვრული სრულყოფილობის მხრივ ერთმანეთს არ შეესაბამებია.

განსხვავებული ხასიათისაა მხატვრის, მწერლის, კომპოზიტორის შემოქმედებითი პროცესი. თვითონ შემოქმედელ იქ თავის გონებრივ და სულიერ სამყაროში დამოუკიდებლად მოქმედებს. მისი შემოქმედებითი პროცესი არ მიმდინარეობს საზოგადოების უშუალო თანდასწრებით; მას არც „თანატორი“ ჰყავს მსახიობივით. მისი ყოველი ნაწარმოები ტენიში წარმო-

ებული გონებრივი შერჩევის შედეგად შექმნილი მისივე მთლიანი შემოქმედების და მთავრებული რგოლია.

გამოქვეყნების შემდეგ ქმნილების ბედი სასოგადოების ხელშია და აქ იწყება მისი გონებრივი შერჩევის მწვერვალი. ამ ფაზაში ავტორი აღარ მონაწილეობს. ქმნილების მოწონება თუ დაწუნება სასოგადოებრივი კრიტიკის (შერჩევის) საქმეა. და სწორედ აქ არის ის მთავარი თავისებურება, რაც გონებრივ კრიტიკას ბუნებრივი კრიტიკისაგან ანსხვავებს კრიტიკის პრაქტიკული შედეგის მხრივ, და ანსხვავებს მიუხედავად იმისა, რომ კრიტიკის პრინციპი ორივე შემთხვევაში ერთი და იგივე — ცუდისათვის გზის დახშობა, კარგისათვის გზის გახსნა.

ბუნებრივი შერჩევა სწორსაზოგადოებრივ მიმდინარეობს, რადგან აქ შერჩევი არანაირი; იგი თავისთავად ხდება ბუნების განვითარების კანონის მიხედვით ბუნებაშივე შექმნილი ობიექტური ვითარების აღქმატურად.

სასოგადოებრივი კრიტიკას (შერჩევას) კი ადამიანები აწარმოებენ. ამიტომ აქ ყველაფერი დამოკიდებულია იმაზე, თუ ვინ აკრიტიკებს.

მართალია, სასოგადოებრივი კრიტიკა ისევე არ უშვებს შეცდომებს, როგორც ბუნებრივი კრიტიკა (შერჩევა). მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ იგი ყველაფერს, რაც უგარგისა, ყოველთვის დროულ სპობს, და, რაც ვარგისა — გზას უხსნის. ამის მიუხედავად, რომ ვინც აკრიტიკებს — ან „ცდება“ ან შეგნებულად ემსახურება სასოგადოების არაპროგრესული ნაწილის ინტერესებს.

ტერმინს „ცდება“ ჩვენ იმიტომ ვსვამთ ბრჭყალებში, რომ ადამიანი საერთოდ არ ცდება. ის, რასაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში შეცდომის ვეცხობთ, სინამდვილეში იმის ნიშნავს, რომ „შემცდარი“ ადამიანის გონებრივი განვითარების დონე, მისი კრიტიკული საზოგადოების უნარი, ან შეესაბამება სრულყოფილ ხარისხს იმ მოვლენისა, რასაც მისი გონება უნდა გაუმკლავდეს.

ადამიანი და გარემო პირისპირ დგანან. ადამიანი მოქმედებს, ე. ი. უტყვის, გარემო ჯიუტობს, წინააღმდეგება, ადამიანი უტყვის გონებით, მასასადავ, მოვლენის ანალიზს აწარმოებს და ამის შესაბამისად ანვიტარებს მოქმედებას. მაგრამ თუ ადამიანის გონებრივი ანალიზის უნარი იმაზე დაბალია, ვიდრე საჭიროა მოვლენის შემადგენელი ელემენტებად დაშლისათვის (უამისოდ მოვლენის არსში გარკვევა ან შეიძლება), მაშინ მისიანი მიუღწეველი რჩება. ამ შემთხვევაში იტყვიან, რომ ადამიანი შეცდა. მაგრამ თუ საკითხს აზროვნების განვითარების დიალექტიკის მიხედვით განვიხილავთ, ეს შეცდომა კი არ არის, არამედ მოვლენის გონებრივი ანალიზის უნარის უკმარისობა, კრიტიკული (შერჩევითი) აზროვნების შესუღუღილება. კრიტიკული, რომელიც მდარე ნაწარმოებს ხობტას ასახავს, კი არ ცდება, არამედ ვერ ერკვევა ვითარებაში, მოვლენებში, ავსა და კარგში.

კრიტიკოსი ცხოვრების ცოდნით, ადამიანის სულიერი სამყაროს ცოდნით, თვითონ უნდა იყოს ხელოვანი ისევე, როგორც ხელოვანი უნდა იყოს კრიტიკოსი. მაგრამ ხელოვანი — კრიტიკოსისა და კრიტიკოსი — ხელოვანის სამოქმედო სფეროები

განსხვავებულია. პირველი, კრიტიკოსისა თავისთავად კეთილი ჩანაფიქრის კრიტიკას (შერჩევას) აწარმოებს საკუთარსავე გონებაში ისე, როგორც შეუძლია და შემდეგ თავისი გონების დონეზე სასოგადოებაში გადასცემს. მეორე — კრიტიკოსისა სასოგადოებაში; იგი სხვისი სამართლი ჩანაფიქრის კრიტიკას (შერჩევას) აწარმოებს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, იგი ხელოვანი — კრიტიკოსის კრიტიკოსი — ხელოვანია. ამიტომ მას მეტი მოთხოვნება. მისგან „როგორც შეუძლია“, საკმარისი არაა. მას უნდა შეეძლოს იმის გაკეთება, რაც საჭიროა.

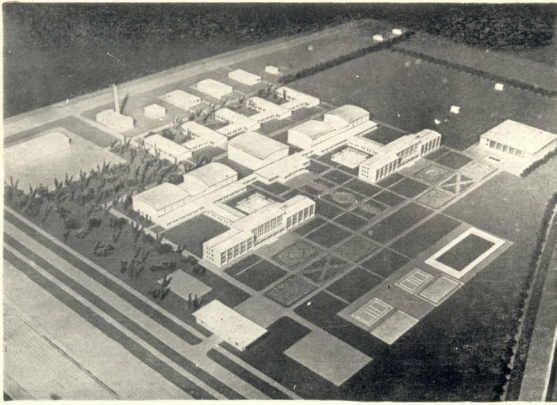
ზოგჯერ კრიტიკოსი ამა თუ იმ შემოქმედის სუსტი ქმნილების გამოქვეყნებას „ძიებით“ ამართლებს; გარკვეული შედეგით კელდება აგრეთვე „დამწყვეტი“ შემოქმედისათვის. ვფიქრობთ, რომ ამ მხრივ დიდი სიფრთხილავა საჭირო და განსაკუთრებით „მაძიებლების“ მიმართ (თუცა „დამწყვეტი“ ფაქტორად მაძიებელია) „ძიებით“ და „დამწყვეთით“ უგარგისი ქმნილების შეწყნარება დაუშვებელია. ამას უარყოფითი შედეგი მოჰყავს. ტ. ტომიარაშვილს, მისმა ფართო განწყვეტულობამ არა მარტო ბიოლოგიური, არამედ სასოგადოებრივი ცხოვრების ბევრ სხვა სფეროშიც, ათქმევინა შემდეგი სიტყვები: „როცა გამოფინაზე (ან სულერთია, ლიტერატურაში), გაეცნებებოდი ჩერდებით ერთ-ერთ მოუშვიფებელ ნაწარმოებში იმათგან, რომელთა აღსანიშნავად მიღებულია უფვათი, არაფერის მოქმედი ტერმინი დეკადენტობისა, საცესიონისმისა და სხვა, ჩვეულებრივად მათ დასაცავად ასეთი არგუმენტი გეხმარება: ხართ თქვენ ვალდებული ხსენებ, რომ ეს ადამიანები ახალ გზებს ვეძებენ ხელოვნებაში? — მაგრამ ეს დადგა განა არ უდრის პირისპირ განაცხადს? დიდი შემოქმედნიც, რა თქმა უნდა ეძებდნენ ახალ გზებს, მაგრამ საქვეყნოდ მათ მხოლოდ თავიანთი ნა თუ არ ი გამაჰქონდათ, ხოლო „ძიებებს“ თავიანთსავე სახელოსნოებში ინახავდნენ ან უკვალოდ სპობდნენ მათ“¹.

ძიების წინააღმდეგი არავინაა. ცხოვრება თავისთავად ძიებაა. მაგრამ ძიებაც არის და ძიებაც. ძიებამ უნდა შეამირობოს განვითარების ერთი საფეხურიდან მეორე, უფრო მაღალ, საფეხურზე ასვლა. ძიების შედეგად კარგი უკეთესით უნდა შეიცვალოს. ხელოვანი, მწერალი, ძიებას თავისი გონებაში უნდა აწარმოებდეს. უგარგის, როგორც ტომიარაშვილი ამბობს, უნდა სპობდეს, ვარგის კი აქვეყნებდეს. ნამდვილ ხელოვანში ეს ბუნებრივად ხდება რაიმე შინაგანი ძალდატანების გარეშე.

მაგრამ ნაწარმოების გამოქვეყნების შემდეგ ძიება გრძელდება იმავე პრინციპის — „კარგიდან უკეთესისაკენ“ — მიხედვით და მათეფლის როლში აწი ავტორთან ერთად გამოდიან სხვებიც, რომელთა გონებაში გამოქვეყნებული ქმნილების, როგორც შემოქმედებისათვის შემდეგ ძიებას, ასიმილიაც ხდება.

დამწყვეტი შემოქმედს შეიძლება ზოგი რამ ეპატიოს. ეს მას-შტაბისა და გამოსახვის ხერხების მსატკეპელი სრულყოფის მხრივ. მაგრამ ნაწარმოების ძირითადი იდეის სფეროში რაიმე კომპრომისი დაუშვებელია. ხეხილმა რომ პირველ ნაბეჭდო მომცრო ნაყოფი მოისხას, ეს კიდევ არაფერია. მთავარია, რომ ნაყოფი შუამს და შეიცავდეს.

¹ К. А. Тимирязев, Избр. соч. 1949 г. т. III, стр. 583—594.



„ქართული ფილმის“ კინოსტუდიის კომპლექსის მაკეტო

„ქართული ფილმის“

ახალი სტუდია დილოში

ურთი ფერდმანი



ერ კიდევ საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარების გარეგანულად ქართველი კინემატოგრაფისტები კმინდნენ მშვენიერ ნაწარმოებებს, რომლებიც საბჭოთა კინოს ოქროს ფონდში შევიდა. თავის დროზე პლენანოვის პრისპექტის 164-ში აშენებული კინოფაბრიკა (არქიტექტორი მ. ბუზოლდი-უფროსი) ჩვენი ქვეყნის კინოფაბრიკათა შორის დიდ მიღწევად ითვლებოდა. აქ თავისებურად, სამხრეთული კლიმატის გათვალისწინებით, გადაწყვეტილ იქნა კინოსტუდიის მთავარი სამაქრობის დაგეგმვა. კინოფაბრიკის მშენებლობისათვის შესაფერისი უზნის შერჩევისას ოციან წლებში, ცხადია, არ ფიქრობდნენ, რომ მომავალში კინო ხმოვანი გახდებოდა და 10—12 წლის შემდეგ მოა-

დენდნენ ხმის სტერეოფონურ ჩაწერას, გაჩნდებოდა ფერადი ფილმები და კინემატოგრაფის თანამედროვე სახეობანი. პლენანოვის პრისპექტზე, ქალაქის ახალშენებულ გზაჯვარედინზე, აღიშარათა დიდი „მუნჯი“ პავილიონი. ამჟამად, მტკვრის სანაპიროს რეკონსტრუქციის შემდეგ, ეს უბანი მეტად შევიწროვდა სამი მხრიდან და დაპატარავდა. პლენანოვის პრისპექტზე სტუდიის განლაგება უკვე ხელს უშლის ქალაქის სწრაფ ზრდას. სწორედ ამიტომ მიიღო რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ გადაწყვეტილება, გადატანილ იქნას „ქართული ფილმი“ ქალაქიდან დილოში მტკვრის ნაპირის მდებარე ყოფილ ტყის სანერგის ტერიტორიაზე. დიდმა ფართობმა და მყუდრო რელიეფმა საშუალება მისცა კინოსტუდიის მშენებლებს თავისუფლად დაეგეგმათ ძირითადი ობიექტები, სინათლის მიმართ კორპუსების განლაგების ორიენტაციით. კინოწარმოების „დივალურ“ ტექნოლოგიურ სქემასთან შეფარდებით აქ კორპუსთა განლაგება უფრო რაციონალურია. ქალაქური პირობებით შეზღუდვის გარეშე შემოქმედებითი კორპუსების აგება ორიენტრებულია აღმოსავლეთზე, ხოლო პავილიონები კომპანებულია მეტად ოპტიმალური სახით. კინოსტუდიის გენერალური გეგმა გადაწყვეტილია დიდი საწარმოო კომპლექსის სახით. მატერიალურ-ტექნიკური ტვირთის ნაკადი, რომელიც საწყობებზე გადის, პავილიონების სახელოსნოები („უსუფთო ნაკადი“) და შემოქმედებითი ჯგუფები („სუფთა“) მკაფიოდაა ერთმანეთისგან გამოყოფილი. აქ, პირველად ჩვენს ქვეყანაში ატარებენ ცდას მინაშენებისაგან პავილიონის გასათავისუფლებლად. ამით გამარტივდება მშენებლობა და გაუმჯობესდება ხმის იზოლაცია პავილიონებში. ყველა სამაქრო

დენდნენ ხმის სტერეოფონურ ჩაწერას, გაჩნდებოდა ფერადი ფილმები და კინემატოგრაფის თანამედროვე სახეობანი.

პლენანოვის პრისპექტზე, ქალაქის ახალშენებულ გზაჯვარედინზე, აღიშარათა დიდი „მუნჯი“ პავილიონი.

ამჟამად, მტკვრის სანაპიროს რეკონსტრუქციის შემდეგ, ეს უბანი მეტად შევიწროვდა სამი მხრიდან და დაპატარავდა.

პლენანოვის პრისპექტზე სტუდიის განლაგება უკვე ხელს უშლის ქალაქის სწრაფ ზრდას. სწორედ ამიტომ მიიღო რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭომ გადაწყვეტილება, გადატანილ იქნას „ქართული ფილმი“ ქალაქიდან დილოში მტკვრის ნაპირის მდებარე ყოფილ ტყის სანერგის ტერიტორიაზე.

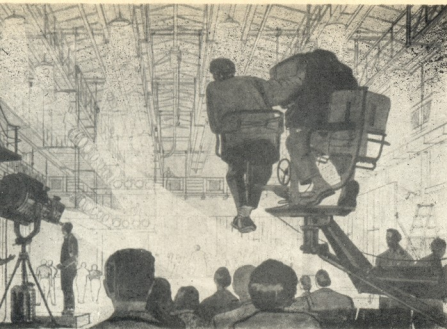
დიდმა ფართობმა და მყუდრო რელიეფმა საშუალება მისცა კინოსტუდიის მშენებლებს თავისუფლად დაეგეგმათ ძირითადი ობიექტები, სინათლის მიმართ კორპუსების განლაგების ორიენტაციით.

კინოწარმოების „დივალურ“ ტექნოლოგიურ სქემასთან შეფარდებით აქ კორპუსთა განლაგება უფრო რაციონალურია.

ქალაქური პირობებით შეზღუდვის გარეშე შემოქმედებითი კორპუსების აგება ორიენტრებულია აღმოსავლეთზე, ხოლო პავილიონები კომპანებულია მეტად ოპტიმალური სახით.

კინოსტუდიის გენერალური გეგმა გადაწყვეტილია დიდი საწარმოო კომპლექსის სახით. მატერიალურ-ტექნიკური ტვირთის ნაკადი, რომელიც საწყობებზე გადის, პავილიონების სახელოსნოები („უსუფთო ნაკადი“) და შემოქმედებითი ჯგუფები („სუფთა“) მკაფიოდაა ერთმანეთისგან გამოყოფილი.

აქ, პირველად ჩვენს ქვეყანაში ატარებენ ცდას მინაშენებისაგან პავილიონის გასათავისუფლებლად. ამით გამარტივდება მშენებლობა და გაუმჯობესდება ხმის იზოლაცია პავილიონებში. ყველა სამაქრო



კინოსტუდიის
პავილიონ-
ის შიდა ხედი

გებული და გადასასვლელი უერ-
თდება ერთმანეთს (ყოველი ორპა-
ვილიონიანი ბლოკის ზომა გეგმაში
24 × 30,0 მ. დიდი პავილიონისა
30 × 36 მ.).

სტუდიის ძირითადი ბინები აღ-
ქურვილია ჰაერის კონდიციონირე-
ლით. მაღალმეტეპანზებული, სამუ-
შაო ჭერით — დეკორაციების კვან-
ძებისა და გასანათებელი მოწყო-
ბილობის გადასატან-გადმოსატა-
ნად. პავილიონები, ტონსტუდია,

სადაზღვეო ატელიე, გასასინჯე
(ფილმის გასაშვები) დარბაზები
და მათთვის განკუთვნილი ხმის ჩა-
საწერი ბინები — ხმის შთანთქ-
მელი ნივთიერებებითა და მუშავე-
ბული, და დერძებში საჭირო აკუს-
ტიკური რეჟიმის შექმნის საშუა-
ლებას იძლევა. რეგებერაციის
დრო პავილიონებში დაყვანილია
0,7 — 0,8 წამამდე. აკუსტიკური
დამუშავებისათვის იხმარება მიპო-
რა, კაპრონი და სხვა სინთეტური
მასალები. პავილიონების გადა-
ხურვა მძიმე დატვირთვებით,
რომელიც 1 კვადრატულ მეტრზე
1100 კილოგრამამდე აღწევს, გან-
ხორციელებულია ლითონის ფერ-
მებით. თუმცა პროექტი გათვა-
ლისწინებულია აგრეთვე ასაწყობი
რკინა-ბეტონით გადახურვის ვარი-
ანტი (წინასწარ გადაჭიმული თა-
ღებით, რომლებიც „კმს“ ფილები-
საგან შედგება. ამგვარი გადახურ-
ვა განხორციელებულია კიე-
ვის დოკუენტის სახელობის სტუ-
დიაში სამპავილიონიანი კორპუსის
(შალი 30,0 მ.) გადახურვისას. გა-
დახურვა დამუშავებულია სსრკ
მშენებლობისა და არქიტექტურის
აკადემიისა და გიპროკინოპოლიგ-
რაფის მიერ). სასურველია, „ქა-
რთული ფილმის“ სტუდიის დიდი
პავილიონიც ასეთივე ასაწყობი
რკინა-ბეტონის თაღით გადახურ-
როს, რაც ლითონის დიდ ეკონო-
მიას მოუტრეფს.

პავილიონებს შორის განლაგე-
ბულია ტექნიკური გამოფენა. სე-
ნისმურობისა და ხმის იზოლაციის
შეპრობებით იგი პავილიონისაგან

და კოლექტორი გამოყოფილია
ერთსართულიან ბლოკებად და შე-
ერთებულია საყოფაცხოვრებო და
ტექნიკური ჩანაშენებით.

უმეტესობას ჩვენი ქვეყნის კი-
ნოსტუდიებისა, რომლებიც ჩრდი-
ლოეთის რაიონებში შენდება, მათ
შორის „მოსფილმსაც“ აქვს მთავა-
რი კორპუსები (სადაც თავს იყრის
მთელი სტუდიის კუბატურის 90
პროცენტი. ამგვარი რთული ნაირ-
მალოვანი კომპლექსის მშენებლე-
ობის პირობები შეტად დიდ სიძნე-
ლებებს მოიცავს. ჩვენი ქვეყნის
ჩრდილოეთის მხარის სტუდიების,
კერძოდ „მოსფილმის“, ექსპლוא-
ტაცია გვარწმუნებს ცალკეული
პრინციპის მიხედვით აგებული კი-
ნოსტუდიის მიზანშეწონილობაში.

როგორი უნდა იყოს, კერძოდ
სამხრეთის კინოსტუდია?

თუ სამხრეთის კინოსტუდიების
შენების მსოფლიო პრაქტიკას მივ-
მართავთ და, კერძოდ, პოლივუდი-
სას, დავინახავთ, რომ აქ სტუდი-
ების მოცულობის დანაწევრების
პროცესი უკიდურეს წერტილამდე
დაყვანილი. ყველა პავილიონი დე-
ლოკირებულია.

კინოსტუდიის პავილიონები
თავისუფლად — ცალკეა მოედან-
ზე აღმართული. პავილიონის
ოთხივე მხარის გასწვრივ გაყვანი-
ლია ბეტონის კარგი გზები, რომ-
ლებითაც ხდება სახელოსნოებისა
და საწყობების ბოლიკიდან დეკო-
რაციების შეტანა.

ასეთსავე დაგეგმვას ვხვდებით
„ფოქს-XX საუკუნე“-სა და ჰოლი-
ვუდის სხვა სტუდიებში. პავილი-

ონის მოედნის დაყოფა ცალ-ცალკე
დადგულ პავილიონებად არ აიხს-
ნება მხოლოდ ექსპლואატაციის
ფუნქციონალური თავისებურებე-
ბით, როცა პავილიონები იჯარით
გადაეცემა დადკეულ პირადიუ-
რებს ამა თუ იმ ფილმის გადაღეი-
სას. ეს აიხსნება აგრეთვე პოლივე-
დის მშენებლობის პირობებითაც.
კალიფორნიის თბილი ჰავის გათვა-
ლისწინებით, ყველა პავილიონი
გადაწყვეტილია მსუბუქი ფენოვანი
კონსტრუქციებით. კედლების
სისქე 10 სმ. აღწევს.

„ქართული ფილმის“ ახალი კი-
ნოსტუდიის დაპროექტებისას ვით-
არისწინებდით ჩვენი ქვეყნისა და
უცხოეთის კინომშენებლობათა გა-
მოცდილებას. კერძოდ, მხედველო-
ბაშია მიღებული საქართველოს
კლიმატი, წლის განმავლობაში
მზიან დღეთა დიდი რაოდენობა და
კარგი, სწორი მოედნის პირობები
(21 ჰექტარი ფართობი). ამან შე-
საძლებლობა მოგვცა კინოსტუდი-
ის თავისუფალი დაგეგმვისა, დიდ-
მის პირობებში, სადაც უხვადაა
გამწვანება და მტკვრის გასწვრივ
მდებარე მოედნის ვაშლით მართ-
კუთხედის კარგი ორიენტაცია. მო-
ედნის მთავარი ღერძი ორიენტირე-
ბულია ჩრდილოეთ-სამხრეთის მი-
მართულებით.

კინოსტუდიაში სულ ხუთი პავი-
ლიონია, რომლებიც შემდეგი სახი-
ნა კომპაქტებული. აქ არის ორი
ორპავილიონიანი კორპუსი და ერ-
თი დიდი პავილიონის (სუპერპავი-
ლიონის) კორპუსი. კორპუსები გა-
მწვანებაში თავისუფლადაა განლა-

ორმაგი კედლებითაა გამოყოფილა. გამოფენის სარდაფში განლაგებულია კონდიციონერები, უსმაურთ ვენტილაციის დამაყურებლები, პირველ საართულზე დაგეგმილია პავილიონებში შესასვლელი ნაწილი და განათების საამქრო. მეორესა და მესამე სართულზე — ბინები მუშებისათვის, მასობრივი სენეების არტიტებისათვის და ვენტკამერები. მეთხუთე სართულზე — საოპერატორო განათების ელექტროქვესადგური. პავილიონებს არა აქვს კოლექტორი, იგი განლაგებულია დეკორატიულ ნაგებობათა განყოფილების სახელოსნოებთან.

ფასადის მხრიდან ტექნიკურ გამოფენას უერთდება ტექნიკური მომსახურების ბლოკი, რომელიც საპავილიონოსა და შემოქმედებით კორპუსებს აერთიანებს.

კინოსტუდიის მთელი არქიტექტურულ-საწარმოო გადაწყვეტა გარეუბნის საზოგადოებრივ შენობათა გადაწყვეტას მოგვგავნებს.

დაპროექტებისა და მშენებლობის პერიოდში რამდენიმე არქიტექტორმა გამოთქვა აზრი, რომ მიზანშეწონილი იქნებოდა შემოქმედებითი კორპუსების ერთ შენობაში გაერთიანება. მაგრამ ამ დიდი კინოსტუდიის კინოტექნოლოგიური სტეპა უფრო მეტად მიზანშეწონილად წყდება ორი კორპუსის აგებით. უფრო მეტად ობტიმალურ კომპანიერებას და დეკორაციის ბრუნვადასა იძლევა ორი პავილიონი (რომელთა საწარმოო ძალა უდრის წელიწადში ექვს მხატვრულ ფილმს) და შემოქმედებითი ბინების მათთან სათანადო განლაგება. ამრიგად, კომპანიერებამ განსაზღვრა ორი შემოქმედებითი შენაერთის შეკავშირება (წელიწადში ექვსი მხატვრული ფილმის შესაძლებლობით). დიდი პავილიონი ამ ორ შენაერთს ემსახურება. მეორე მხრივ, სტუდიის კომპოზიციის გადაწყვეტისას არქიტექტორები გამოდიოდნენ პირობიდან, რომ სტუდიის შენობები ქალაქ თბილისის განაპირას შენდება.

დიდმის რაიონის გაშენება კი სავარუდნო პარკის შენების ხასიათს ატარებს. აქ ძირითადად აგებენ ოთხსართულიან საცხოვრებელ სახლებს. ამ გამწვანებულ უბანში კინოწარმოების ტექნოლოგია ან მოითხოვს მრავალსართულიანობას. შემოქმედებითი კორპუსების შენობები სამსართულიანია. სტუდიის შენობებს მერდიანული ორიენტირება აქვთ და ნაგებობა მთლიანად მთავარი ფასადით მდ. მტკვრისკენაა მიქცეული.

კორპუსის ცენტრალურ ნაწილში, ვესტიბილის ზემოთ, განლაგებულია (მეორე და მესამე სართულზე) ორი ფართოკრანიაანი ვასასინჯი დარბაზი. დარბაზების წინ ფოიეებია. დასავლეთის ფასადზე გათვალისწინებულია მზისგან საჩრდილოებელი გადმონაშენი.

მეორე კორპუსი, რომელიც ქუჩასთან უფრო ახლოსაა, შემოქმედებით-ადმინისტრაციულია. აქ მოთავსებულია კინოსტუდიის მმართველობა.

კორპუსების მთავარი ფასადები დამუშავებულია იაქთალის მიმყოფი კედლების მწკრივით და აივანებით.

მთელი ნაგებობა საშუალებას იძლევა მშენებლობის რიგ-რიგად ჩატარებისა, აგრეთვე რჩება შესაძლებლობა სტუდიის ზრდა-განვითარებისათვის.

ჩვენი წარმოდგენით, სტუდიის

ტერიტორიის სრულად გამოყენებისას, კინომრეწველობის საჭიროებისამებრ შეიძლება დიდიგას კიდევ ორი პავილიონი ზომით 18×24, რომელიც გამოდგება აგრეთვე ტელეხედვისა და სხვა სპეციალური საბინოს (დიდი პავილიონსა და ორპავილიონიან კორპუსს შორის). შემოქმედებითი კორპუსებს შორის ადგილი შეიძლება აგრეთვე ამოშენებულ იქნეს 4 — 5 სართულიანი შემოქმედებით-ტექნიკური კორპუსით.

მთელი საწარმოო-ტექნიკური ბაზა და სამონტაჟო-სატონირო კორპუსი ვანგარიშებულია ასეთი ზრდა-განვითარებისათვის შემადგომში.

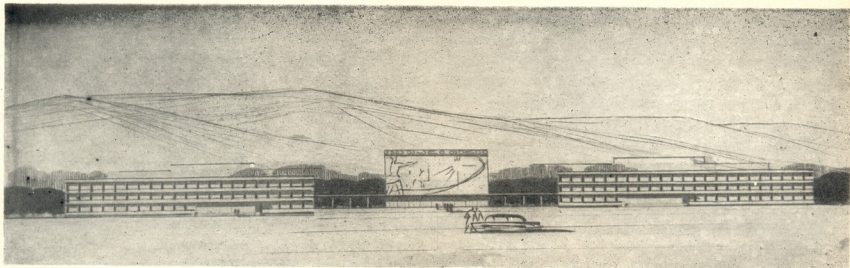
დიდმის კინოსტუდია შეიძლება გადაიქცეს რესპუბლიკის კინოტელეცენტრად, სადაც გაიშლება კინოსა და ტელეხედვისათვის საჭირო ფილმების წარმოება.

მესამე ნახატზე ნაჩვენებია შემოქმედებითი და ადმინისტრაციული კორპუსების ფასადები და მდ. მტკვრისკენ მიქცეულ ნაგებობათა საერთო ხედი.

ნატურულმა მონედებმა, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ საშხრეთის სტუდეებისათვის, აქ განსაკუთრებით ფართო გამოყენება პპოვის. უბანი საშუალებას იძლევა, აშენდეს დროებითი და მუდმივი ნატურული დეკორაციები, ხოლო პარკის ზონა, მდინარე და

კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ პავილიონის გარე ხედი პლენაონის პროსპექტზე.





მთიანი რელიეფი ქმნიან მრავალფეროვანი სანახების ნატურიდან გადაღების პირობებს. თბილისის ხელსაყრელი კლიმატური პირობების მხედველობაში მიღებით „ქართული ფილმის“ ახალი კინოსტუდია ჩვენი ქვეყნის სამხრეთის კინოზაზად გადაიქცევა. აქ გადაიღებენ ფილმებს მოსკოველი, ლენინგრადელი, ტალინელი, მინსკელი და ჩრდილოეთის სხვა სტუდიების კინოსპეციალისტები.

დიდის „ქართული ფილმის“ კინოსტუდიის პროექტი შემუშავებულია „გაბროკინოპოლიგრაფიის“ (მოსკოვი) მიერ.

პროექტის ავტორებია — არქ. ი. ფერდმანი, ი. სტრელკოვა, ინჟინერ-კონსტრუქტორი გ. მიქაელიანი ტექნოლოგი ვ. ტოლმაჩოვი.

დიდი როლი შიასრულის ახალი კინოსკოლის შექმნაში ქართველმა კინოსპეციალისტებმა. ისინი დამპროექტებლებთან ერთად სწავიკდნენ მომავალი სკოლის ძირითად კვანძებს. კინოსპეციალისტებმა გ. გიგოლაშვილმა და გ. კიკნაძემ დიდი შემოქმედებითი წვლილი შეიტანეს „ქართული ფილმის“ დიომის კინოსტუდიის პროექტის შექმნაში.

სტუდიის ძირითადი მაჩვენებლებია:
უბნის ფართობი — 21,3 ჰექტარი

შენიშნულობის ფართობი — 2,45 ჰექტარი

სამშენებლო მოცულობა — 201.000 კუბური მეტრი

საწარმოო ფართობი—9350 კვადრატული მეტრი

„ქართული ფილმის“ კინოსტუდია კომპლექსური კინოწარმოებაა. აქ წელიწადში 15 მხატვრული კინოფილმი შეიქმნება.



შ. შაყაშვილი

ბაზრობა სოფელად

სცენური მეთყველების

ზოგიაერთი საკითხი

შოთა აღსაბაძე



სიქია ორგანული მატერიის ხანგრძლივი განვითარების პროდუქტს წარმოადგენს. ფსიქიკის პირველი აღმოცენება ჯერ უმარტაყუსა გარკვეულ საფეხურზე ხდება.

ფსიქიკის განვითარება თვისობრივად ახალ საფეხურს აღწევს ადამიანში.

თავისი ხანგრძლივი მეცნიერული მოღვაწეობის ბოლო პერიოდში აკად. ი. პ. პავლოვი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „ადამიანის ფაზაზე“ (ე. ი. განვითარების ადამიანისეულ საფეხურზე) ნერვული მოქმედების მექანიზმებს მოემატა ე. წ. „მეორე სასიგნალო სისტემა“. ცხოველზე ობიექტური სინამდვილე მოქმედებს მხოლოდ პირდაპირ გალიზიანებათა და მათ მიერ დიდ ტვინში დატოვებული კვალის სახით. ეს გალიზიანებები მოქმედებენ ტვინზე პირდაპირი „სიგნალების“ სახით — მხედველობის, ყნოსვის, შეხებისა და სხვა რეცეპტორთა გალიზიანების მეშვეობით. ამას ი. პ. პავლოვი უწოდებს „პირველ სასიგნალო სისტემას“. ეს სისტემა ადამიანს, პავლოვის აზრით, იგივე აქვს, რაც სხვა მაღალგანვითარებულ ცხოველებს. მაგრამ ადამიანისათვის სპეციფიკური ის არის, რომ ამ რეალური კონკრეტული გამლიზიანებლების „პირველი სიგ-

ნალები“ მას დაკავშირებული აქვს მეორე სიგნალებთან — სიტყვებთან, რის გამოც სიტყვა — „სიგნალთა სიგნალს“ წარმოადგენს, ე. ი. პირველი სიგნალების განზოგადებული ასახვის შესაძლებლობას იძლევა. ამის გამო ი. პავლოვი წერდა: მათი თავისებურება იმაშია, რომ ისინი სინამდვილიდან განყენებას წარმოადგენენ და განზოგადების შესაძლებლობას იძლევიან, რაც შეადგენს ჩვენს ზედმეტს, სპეციალურად ადამიანურს, უმაღლეს აზროვნებას, რომელიც ქმნის ჯერ საერთო ადამიანურ ემპირიზმს, ხოლო ბოლოს მეცნიერებასაც — ადამიანის გარე სამყაროში და თავის თავში ორიენტირების იარაღს“.

მეორე სასიგნალო სისტემის ცნების შემუშავებით ი. პავლოვმა პირველად მიუთითა აზროვნების და მეტყველების სპეციფიკურ ფიზიოლოგიურ საფუძვლებზე და გააკაფა გზა ამ პროცესების ფიზიოლოგიური მექანიზმის შემდგომი კვლევისათვის.

კაცობრიობის საზოგადოებრივ ისტორიული განვითარების პროცესში ადამიანი არა მარტო ეგუება გარემო სინამდვილეს, არამედ იგუებს მას — ცვლის, გარდაქმნის თავის მოთხოვნილებათა შესატყვისად. ბუნების გარდაქმნას ადამიანის შრომის პროცესში ასწრებს. შრომის პროცესი კი გარდაქმნის არა მხოლოდ ობიექტურ გარემოს, არამედ თვით ადამიანსაც, რო-

მელიც შრომობს. შრომის პროცესი გულისხმობს მოქმედების მიზნის შეგნებულ წინასწარ დასახვას და მოქმედების პროცესის გაკონტროლებას; იგი მოითხოვს საკუთარი მოქმედების რეგულაციას, მის შეფასებას, მის გაკონტროლებას, მის ობიექტივაციას, ე. ი. თვით მოქმედების საკუთარი ყურადღების და აზროვნების ობიექტად გასდომას.

კ. მარქსის სიტყვებით რამ ვთქვათ: ...ადამიანი, ვიდრე ფიჭის უკერძელ გააკეთებდეს, ჯერ თავის თავში გააკეთებს მას“.

ბუნების გარდასაქმნელად ადამიანს სხვა ადამიანების დახმარება, საერთო ძალებით მოქმედება სჭირდება, — ადამიანთა შორის ურთიერთობა აუცილებელი ხდება. ეს მძლავრი მოთხოვნილება ეწინააღმდეგება განსახლება. იწყება ადამიანთა საზოგადოებრივი არსებობა. ეს კონკრეტული ადამიანების მეტყველების სახით, შრომისათვის ერთად ცნობიერების განვითარების უძლიერეს ფაქტორს წარმოადგენს.

სიტყვა აზრის არსებობის ობიექტური ფორმაა. „ენა — აზრის უშუალო სინამდვილეა“ — მარქსი. აზროვნება მეტყველებების მატერიალური დასაყრდენის საკრებ ვერ ხორცილდება — აზრის რეალურობა ენაში მფლავდება“. აზროვნება და მეტყველება ერთიანობაშია მოცემული.

ცხოვრების სინამდვილის ანარკული ვითარდება ლოგიკური აზროვნების ფორმებში, ე. ი. გამოდინარე შეგრძნებებიდან, შთაბეჭდილებებიდან და კონკრეტულ გრძნობათა წარმოდგენიდან, ხასიათებიდან, განზოგადებული საერთო შეგნებიდან, ადამიანი გამოიყოფა არსებითად მთავარს ნივთში და მოვლენებში, იგი უფრო ღრმად ხსნის მის გარშემო არსებული სინამდვილის არსს, ობიექტურად შეიცნობს რეალური სამყაროს კანონებს.

სიტყვა დებულობს რეალურ მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი შეგნებულად დამუშავებულია და განზოგადებულია გონების მიერ იმ მდგომარეობის მიხედვით, რაშიც იმყოფება იმ წამში სუბიექტი ობიექტის მიმართ.

ყოველ სიტყვას საფუძვლად უდევს ფსიქოლოგიური და ფიზიკური გამართლება, რომელნიც გამოწვეული არიან შეგრძნებებისა და გრძნობიერების მიერ განცდების ათვისების გამო და ასახავენ რეალურ სინამდვილეს. ეს შეგრძნებები და გრძნობიერებების მიერ გამოწვეული სულიერი განცდები გადდის ადამიანის უმაღლეს ნერვულ სისტემაში, შეგნებისა და აზროვნების სფეროში, როგორც სინამდვილის ამსახველი მასალა და იქ, ფარულად მუშავდება, გამოიყოფა განცდების ისეთი ნიშნები, რომელიც ესაჭიროება ადამიანს ობიექტის მიმართ თავისი მიზნისა და სურვილის მიხედვით — სიტყვით ან მოქმედებით.

სიტყვის გამოთქმა თითქმის იოლი საქმეა, მაგრამ თუ დავუკვირდებით, მაშინვე მივხვდებით თუ რა ღრმა პროცესი მიმდინარეობს ადამიანში სიტყვის გამოთქმის დროს, ვინაიდან სქ შეცდომა დაუსწაველია, რადგან არასწორად შეფასებულ სიტყვას შეუძლია მას მიყენოს გამოუსწორებელი, დიდი ზიანი.

ადამიანი სიტყვის გამოთქმის დროს ძალიან ფრთხილად იქცევა და უმრავლეს შემთხვევაში მალავს თავის ნამდვილ

შეგრძნებებს, განცდებს და ამხელს მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის დაეუფლება ობიექტის მიერ გამოწვეულ ნამდვილ შეგრძნებას და განცდებს. ადამიანსათვის სიტყვის თქმა ძალიან საპასუხისმგებლოა და უმეტეს შემთხვევაში უმაღლესი ნერვული სისტემის მხოლოდ პირველ ნიშნებს ვერ დაეყრდნობა, რადგან ამ სინამდვილის გამომყვანებით მას სხვადასვა მარცხი მოულოდ.

სიტყვა ხორბლის მარცვლის მსგავსია, რომელსაც ადამიანი სთესს თავის გარშემო და სანამ იგი გაუღვივებელი და უმძობარია, მას მხოლოდ თავის პოტენციალი აქვს თავისივე სიცოცხლის ამსახველი საშუალება, და როგორც კი იგი მოხვდება სათანადო გარემოში და პირობებში, იგი ცოცხლდება და იძლევა ნაყოფს, რომელიც ახასრღვრებს ადამიანის სულიერ და ფსიქიკურ მოთხოვნილებებს.

ადამიანთა საზოგადოებამ თავისი ისტორიის განვითარების მანძილზე გამოიმუშავა მრავალი სიტყვის პირობითი ნიშნების მაგაგი, რომლის საშუალებითაც ამაყრებდნენ ურთიერთ შორის გავიშნის, როგორც საწარმოო პროცესში, ასევე ყოფასა და ყოველდღიურ ცხოვრებაში.

ყოველ გამოთქმულ სიტყვას საფუძვლად დაუდეს ყველასათვის გასაგები კონკრეტული პირობითი ნიშანი, ამავე დროს ნეიტრალური სიტყვის ძირი „მარცვლი“, ე. ი. მისი ცნება, ეს ცნება მხოლოდ განზოგადებული გაგებაა საგნისა. ცნების შინაარსი არა თვალსაჩინო, არააღქმადი ხასიათისაა. იგი აზრია, ცოდნაა საგნათა კლასის არსებითი ნიშნების შესახებ.

სამყაროსა და ადამიანთა საზოგადოების ცხოვრების სინამდვილეში არსებულ მრავალფეროვან მოვლენათა ბუნებას ცნებები ასახავენ მხოლოდ მათ განზოგადებულ, მშრალ შინაარსსა და ფორმას, პირობითი სიტყვების ეს ცნებები არავის არ ეხებოიან, რადგან ისინი თავისთავად არსებობენ, ვიდრე არ მოხვდებიან სათანადო გარემოცვაში, პირობებში. ისინი წარმოადგენენ მომავალი სიცოცხლის მხოლოდ ჩანასახს, რომელსაც შემდგომ ესაჭიროება მოძრაობა, განვითარება, სუბიექტისა და ობიექტის დაეკავშირება, რათა გამოიღოს ნაყოფი და გახდეს ცოცხალი არსი მთელი თავისი მნიშვნელობით. მოცემული სიტყვის ეს პირობითი ცნებები მხოლოდ ვალსაღებია, რომლითაც უნდა გაისხნას სიტყვის ფარული საიდუმლოების მნიშვნელობა, მისი აზრი, მიზანი, დანიშნულება, მისთვის დამახასიათებელ გრძნობათა და განცდათა ემოციურობა.

ყოველ გამოთქმულ სიტყვას თან ერთვის მისი პირადი ცნება და სუბიექტური, მიკვირებული დამოკიდებულება ობიექტის მიმართ.

სიტყვის აქტიურ სამოქმედო ძალას და მის შინაგან გამართლებას წარმოადგენს არა მარტო მისი ცნება, არამედ თვით მთელი სიტყვის ასოთა განლაგება, მისი წინასართის ანუ თავსართისა და მოლოსართის განლაგება.

სიტყვის თავსართის განლაგება არის ის ძალა, რომელიც ქმნის მოქმედებას და ყოველ მოთავარ ცნების გაგებას აძლევს მიზნისაკენ მიმართულებას, ე. ი. სიტყვის ძირის თავსართის არის „მშვილი“, როგორც კი ის გაგება სიტყვის ძირისა, რო-

მელიც „შვილდის“ მიერ გატყორცილი მიემართება იმ მიზნისაკენ, რომელიც ადამიანმა დაისახა.

ადამიანი ცხოვრებაში ყოველთვის ცდილობს მკაფიოდ გამოთქვას არა მარტო სიტყვის ძირი, არამედ მისი თავსართიც, რომ ამით მიიღოს ისეთ ძლიერებას, როგორც ჭირდება მას გარკვეულ შემთხვევაში ობიექტის მიმართ. სიტყვა თუ მოხვდა თავის მიზანს ამით ადამიანი შესრულებს თავის წადილს და თუ ვერ შეძლო, აქედან გამომდინარე, მის „მე-ში“ იზადება ტრაგიკული, დრამატული ან კომედული მდგომარეობა. ამიტომ ჭირდება ადამიანს ყოველი სიტყვის ასოთი მკაფიოდ გამოთქმა, რათა იგი შეიფასოს ისეთ შინაგანი ნიშნებით, რომელნიც ასახავენ მის შინაარსს, მის მიზანს.

ყოველი ასოს სიტყვაში აქვს ის ნაწილაკი შეგრძნების, განცდებისა, სურვილების, აზრისა და შინაარსისა, რომლისგანაც შედგება მთელი სიტყვა. ადამიანს „მე“-ში უნდა დააღვლიდეს ყოველი სიტყვის ნამდვილი აზრი და მისი შინაარსი. ამისათვის საჭიროა კიდევ: ხმის ბგერა, ინტონაცია, ტემპი, მიძიმები, წერტილები, აღტაცების, გაკვირვების, შიშის, ირონიის, დაცინვის ან სტილოზულობის გამოხატულები ნიშნები, აგრეთვე სახის მიმიკა, წამწამების, წარბების, ტუჩების და თვალთა შინაგანი მოძრაობა, ჟესტი. ხელებისა და მთელი ტანის მოძრაობა, მისი შეკუმშვა და გაშლა, სიფრთხილე ან სწრაფი მოძრაობა გარკვეულ რიტმს და ტემპში, მოქმედება უწყვეტი ხაზით ან შეფერხებით, ან არეული რიტმით, რასაც მოითხოვს მოცემული მდგომარეობა და პიროვნების სუბიექტური ფსიქოლოგიური განცდა ობიექტის მიმართ—ყოველივე ეს შერწყმული ერთ მთლიან კომპლქსად, სიტყვას ხდის სრულყოფილს, მნიშვნელოვანს და სიძარბოლის ასახველს.

როგორც აღვნიშნეთ, ყოველი სიტყვის ფუძეს საფუძვლად უდევს კონკრეტული, ნეიტრალური ცნება, რომელიც ასახავს აზრის საერთო გაგებას, (ვინაიდან იგი ჯერ არაა ის არ ეხება და ვასაგები ხდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც აზრის საერთო გაგება მიმართული იქნება ობიექტისა — და სუბიექტის მიმართ ფსიქოლოგიური ან ფიზიკური მოქმედების საშუალებით).

სიტყვა „წყურვილი“ საერთო გაგებაა აზრისა, ხოლო სიტყვაში „წყურია“ — სუბიექტის, „მე“-ც არსებობს.

ეს მდგომარეობა ნეიტრალურ, თავისთავად არსებულ აზრის გაგებას, მის ცნებას აქცევს ციფხლ არსად, რადგან იგი სულიერდება, პიროვნდება და იქცევა მთავარ წამყვან ძალად, რაც ამოქმედებს სიტყვას. აქედან გამომდინარე, სიტყვის ცნება, აღტკურვილი სუბიექტურია, ე. ი. ამოცანით, მიემართება ობიექტისაკენ და სანამ სიტყვა ამოქმედდება, ადამიანი აყალიბებს თავის აზრს სიტყვაში იმის მიხედვით, თუ რა გარემოცვაში მისი „მე“ და მის წინაშე მდგარი ობიექტი. როდესაც მისი „მე“ აითვისებს ობიექტის გარშემო არსებულ სინამდვილეს, განაზოგავს მას, მხოლოდ მაშინ გამოითქვამს სიტყვას. მოქმედების წარმართვა პიროვნების წარსული მდგომარეობით განისაზღვრება, სახედობრ, თუ რის შედეგად წყურია მას; სიტყვა, ბგერა იარა თუ ცოტა, საწყენი ამავე შეიტკო ან გული უფრო იარა.

ყოველივე ეს ადამიანში იწვევს სათანადო განცდებსა და

შეგრძნებებს, რომელნიც ასახავენ მის ფსიქოლოგიურ და ფიზიკურ მდგომარეობას. ფსიქოლოგიური იქნება არსებული მდგომარეობის შეგრძნება, ფიზიკური კი — შესრულების პროცესი, ე. ი. მოქმედება. მაგრამ ამ მოქმედების შესრულება ჭირდება ახალი მოცემული მდგომარეობის შეგრძნება, რომელსაც ბადებს ახალი ამოცანები. ეს უკანასკნელი მთავარ ამოცანებში შედიან ნაბეჭდებულ, რომლის შეურთლებლობით სუბიექტი ვერ დაიკავშირდება თავს და რამდენადაც ძლიერია მთავარი ამოცანის სურვილი, მით უფრო ავზნებადია, მით უფრო დიდია სუბიექტის შინაგანი ფსიქოლოგიური განცდები და ამის გამო უფრო მწვავედია მისი მოქმედება. მოქმედების ეს ფიზიკური პროცესი არის ფსიქოლოგიური განცდათა პროცესი, რომელიც მხოლოდ ზეამოცანაში იმყოფება, და როდესაც ადამიანი მიადრეკს მას, აქ იზადება შედეგი. ეს უკანასკნელი ასახავს მისი ფსიქოლოგიური განცდების ახალ შედეგს, რომელიც არტულავს მის განწყობილებას, ე. ი. დაკმაყოფილებას ან არადაკმაყოფილებას, წადილის შესრულებლობას.

თუ ავლებთ, უფრო ღრმა სიტყვის ფსიქოლოგიურ გაგებას, მის შეგრძნებებსა და განცდებს, როგორც არის სიტყვა „სიყვარული“, ე. ი. „ყვარება“, — ამის შესახებ შეგვიძლია ჯერ-ჯერობით ვთქვათ, რომ იგი არ ასახავს მთელ თავის მნიშვნელობას, რადგან იგი თავისთავად წარმოთქმული მხოლოდ მშრალი, მათემატიკური აზრის საერთო გაგებაა. იმის გამო, რომ ამ სიტყვას არა აქვს სუბიექტურობა და ობიექტისადმი მიმართულება, იგი პასიურ, უმოქმედო, ნეიტრალურ მდგომარეობაში იმყოფება. ამ სიტყვის მნიშვნელობას ადამიანი შეიცვამს მხოლოდ გონებით და საერთო აზრის გაგებით, მაგრამ საკმარისია, რომ ჩვენ ვთქვათ „მიყვარხარ“, რომ მოხდეს ამ სიტყვის სასწრაფობრივი გარდაქმნა, რადგან საერთო გაგების სიტყვის ძირი პიროვნდება სუბიექტში და შეკავშირდება ობიექტს, ე. ი. ხდება კონტაქტი, რის შედეგადაც იქმნება „სიციხლის ცეცხლი“, რომელიც ბადებს გრძნობებს, განცდებს და სიტყვის ძირის საერთო გაგებას ავსებს შინაარსით, ეს კი უკვე აზრის განზოგავდება გარეშე მოცემული მდგომარეობების შეფარდებისა და შეემცნების მიხედვით. ასეთ მდგომარეობაში არსებული სიტყვის ძირი აქტივდება, ღვივდება და იცხება იმ „ანაფთქებელი მასალით“, რომელიც აძლევს მას მოძრაობის ენერჯიას და წარმართავს პიროვნების სურვილს მიზნისაკენ...

შინადა, ზოგიერთი მსახიობი გამოთქვამს სიტყვის ძირს მკაფიოდ, ხლო საწყისსა და ბოლოს ყლადამს, რითაც სიტყვას აინიშნებს და უკარგავს იმ შინაარსს, რისთვისაც იყო იგი თქმული.

ამ შემთხვევაში პოეტები და კომპოზიტორები უკეთეს მდგომარეობაში იმყოფებიან, რადგან ისინი დიდ ყურადღებას აქცევენ არა მარტო მთელ სიტყვას, არამედ ყოველ ასოს სიტყვაში, ვინაიდან ისინი გრძნობენ ყოველი ასოს სიერცხლს და დროს, გამოყოფენ სიტყვის მთავარ მარცვლებს და აქცენტს უსაგები იქ, სადაც მოქმედდება სიტყვის მთავარი აზრი, ემოცია და მისი შინაარსი. რაც უფრო დიდია პოეტი ან კომპოზიტორი, მით უფრო ამახილებს ყურადღებას სიტყვის

ყოველი ასოს მგაფიოდ გამოთქმასზე, რითაც აღწევენ დიდ რეალობას და განცდების ფსიქოლოგიურ სინამდვილეს.

განა სიტყვა „ყვარება“ ასახავს ადამიანის ყველა გრძობას, განცდას, აზრსა და მის შინაარსს? არა. რადან ერთია მიყვარზარ, მეორეა — უყვარზარ, მესამეა — გიყვარდა, მიყვარდა, მიყვარდი, მეყვარები, ყვარებია, არ უყვარდა, უსაყვარლესო და სხვა მრავალი. ყოველ ამ სიტყვაში სხვადასხვა აზრი, გრძნობა და განცდა ჩაქსოვილი, ზოგან აღტაცება, ზოგან კი საყვედური, სისასტიკე, სიხასტიკე, იონიზა, ზოგან კი ნაწი სიყვარული, აღერსი, მოფერება და ტრფიალება. რამდენი ნიუანსი არსებობს ადამიანის გრძნობისა და აზრის გადამცემი თუ ამ სიტყვებს დაემატებთ ადამიანის ქესტსა და ფიზიკურ მოძრაობას და მისი ამსახველი მოქმედების საშუალებებს. ყოველივე ეს უღვევლია და განუმორებელი, რაც ასახავს ადამიანის ინტელექტს, მის კულტურას, ან პირუკუ... ყოველივე ეს აღინიშნება პიროვნების მიერ გამოთქმულ სიტყვაში, აგრეთვე სიტყვის ასოთა ბგერაში, ინტონაციებში, ტემპში, მის რიტმულ ჟღერასა და ხმის მოდულაციებში.

სიტყვა არის ადამიანის ღრმა, შინაგანი ფსიქოლოგიური განცდების შედეგი, ფიზიკური მოქმედება კი მხოლოდ ხაზს უსვამს და ამთავრებს სიტყვის ფსიქოლოგიური მოქმედების შინაარსს. ფიზიკური მოქმედება ადამიანის „მე“-ს ემორჩილება, ასრულებს დამხმარე ფუნქციას. ხშირად, რაც უფრო ღრმა განცდებია და ადამიანის გონება დატვირთულია ამაღლებული გრძნობებით და მით უფრო არ შეესაბამება სიტყვის მთავარ აზრს, მაშინ ფიზიკური მოქმედება ხდება ფსიქოლოგიური და არა ილუსტრაციული, რასაც ხშირად ვხვდებით სიტყვის არასოცტატ მსახიობში.

ადამიანი იშვიათად, მაგრამ მაინც მიმართავს ილუსტრირებულ ფიზიკურ მოქმედებას, მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც სიტყვას დიდი მნიშვნელობა არა აქვს. სადაც საჭიროა მხოლოდ მოქმედება, პირი სდუმს, ტანი კი მოქმედებს, ან ორივე ერთად მოქმედებენ, როდესაც ადამიანი უხსნის სხვას რაიმე მომხდარი ფაქტის შესახებ ან იგონებს თავისი წარუღიდან სხვადასხვა ეპიზოდებს და ამ მომენტში ახლად განიცდის მას.

ყველაზე ღრმა ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას ადამიანი

განიცდის სიტყვის გამოთქმის დროს, რადან იგი მისი შემეცნების ამაღლებული აზრია, მოცემული იმ მომენტში, როდესაც მას ებრძვის საკუთარი თავისივე „მე“ და მისივე ფიზიკა, პირველ ყოვლისა, მას ესაჭიროება მათი დამორჩილება და დიდი შინაგანი ტანჯვის შემდეგ, როდესაც დაძლევს მათ, მხოლოდ მაშინ წარმოიშობა სიტყვა, ამაღლებული, სწორი.

ხელოვნებისათვის სწორედ ის მდგომარეობაა ყველაზე საინტერესო, როდესაც მისი ნიჭი პოულობს ისეთ ბრწყინვალე მხატვრულ შტრიხებს, რამდენიც მას ახარებენ და ამავე დროს მაყურებლებს დიდ ბედნიერებას ანიჭებენ.

მხატვარი თავის შემოქმედებას ხელოვნებაში ასახავს ფერებით, მუსიკოსი ხმათა ბგერების მელოდიური, რიტმული განლაგებით, პოეტი — მხატვრული სიტყვის სახეებით, მსახიობი კი — მხატვრული მეტყველებით, რაც უმთავრესია მათ შემოქმედებაში.

ცდებიან რეჟისორები და ის მსახიობები, რომელნიც გულგრილად ეკიდებიან სიტყვის გამოთქმის მნიშვნელობას და მთავარ ყურადღებას აქცევენ გარეგნულ ილუსტრირებულ ფიზიკურ მოქმედებას, რითაც ამცირებენ ადამიანის ღირსებას, თითქოს ის ყრუ და მუნჯი იყოს. ეს მდგომარეობა მათ ხელოვნებას აქცევს პრიმიტიულ, უკულტურო ხელოვნების სანახაობად. მსახიობმა, რაც არ უნდა იმოქმედოს ფიზიკურად, ეს მას არასოდეს არ დააკმაყოფილებს, მხოლოდ სიტყვის დაუფლების შემდეგ ის გრძნობს თავს ნამდვილ შემოქმედად და განიცდის სულიერ კმაყოფილებასა და ბედნიერებას.

სიტყვა ადამიანისათვის სულიერი მოქმედების გამოთქმას, ფიზიკური მოქმედება კი — დამხმარე საშუალებაა და ემორჩილება მას, ვინაიდან ადამიანი ჯერ იმორჩილებს თავის ფსიქიკას, შემდეგ კი — ფიზიკას.

სიტყვა აზრია, ადამიანის გონებაა, ყოვლის შემეცნებელი და შემფასებელი. ადამიანის მიერ გამოთქმულ სიტყვაში მისი სახეც იხატება და თუ მსახიობი ვერ დაეუფლა სიტყვას, რაც არ უნდა იმოქმედოს, ის ყრუ და მუნჯია. მხოლოდ სიტყვა ბადებს უღიღეს ამაღლებულ, მოქმედებას ღირსეული, ცივილიზებული, კულტურული ადამიანისათვის. ამიტომ ადამიანის ცხოვრების სინამდვილეში და აგრეთვე მსახიობის ხელოვნებაში სიტყვის გამოთქმას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.



გზა, რომელიც

ბრძელდება...

თამაშ და ნატო კვიანები



ოჭადრაკეებს თავისი მსოფლიოს რუკა აქვთ. ყოველი ქვეყანა მასზე აღინიშნება იმის მიხედვით, თუ რა ადგილი უჭირავს მას საჭადრაკო სამყაროში. წარმოიდგინეთ, რომ საფრანგეთი ამ რუკაზე ისევე პატარა წერტილით აღინიშნება როგორც ჯუჯა სახელმწიფო — მონაკო. ასეთივე მდგომარეობაში იყო საქართველოც. ეს მით უფრო საწყენია, რომ საქართველო ჭადრაკს ძველ საუკუნეებში ეჯიარა.

უკანასკნელ წლებში საგრძნობლად გამსხვილდა „საჭადრაკო რუკაზე“ საქართველოს აღმნიშვნელი წერტილი. ახლა ყველა მოჭადრაკემ იცის საქართველო და თბილისი, რადგანაც

უკვე აქ ცხოვრობს ჭადრაკის დედოფალი ნინა გაფრინდაშვილი, რომელმაც ბრწყინვალედ დაამარცხა ამ ტიტულის მფლობელი ვლისაბედ ბიკოვა ანგარიშით 9:2.

ერთი თვე გრძელდებოდა ეს ორთაბრძოლა და ერთ თვეც ღელავდა ქართველი გულშემატკივარი.

ერთი სული ჰქონდა, სანამ გაიგებდა თუ როგორ დამთავრდებოდა ცალკეული პარტია. ბევრი მიემურებოდა იმ ადგილებსაკენ, სადაც პარტიების დემონსტრირება ხდებოდა.

ვის არ ნახავდით აქ. ჭადრაკთან ახლოს, თუ მის მიმართ სულ სხვა პოლუსზე მდგომ ადამიანებს, ყველა ისინი გულისფანტკალით ელოდნენ ცნობებს. ბოგეირთი კი ამ დროს ჩუმად იჯდა. მათ სხვა გაჭირვება ადგათ: მომენტს შეარჩევდნენ და, ისე რომ სხვას არ გაეცინა, მეზობელს წასჩურჩულებდნენ: ლა-ზიერი რა არისო? პასუხის მიღების შემდეგ კვლავ დაფას მიაცქერდებოდნენ ისეთი სახით, თითქოს მათთვის სხვა ყველაფერი დღესაგით ნათელი იყო.

გულშემატკივართა განკარგულებაში იყო რადიო, ტელევიზორი, პრესა, მაგრამ მათ ეს არ ჰყოფნიდათ. ისინი იდგნენ გვიან ღამემდე და სრულიად სერიოზულად ისეთ ფანტასტიკურ ამბებს ყვებოდნენ, სიცილი აგივარდებოდათ. ყოველდღე ათასობით ადამიანი მოდიოდა კლუბში, ტელეფონით რეკავდა, ნონას მისამართს თხოულობდა. სურდათ ალტაცება წერილობით და დეპეშებით გამოეხატათ, მაგრამ კლუბი მისამართს, რასაკვირველია, არ აძლევდა მოხოვნელებს, რადგანაც პრეტენდენტო შაშინ ჭადრაკის თამაშის ნაცვლად, წერილების კითხვას მოუნდებოდა. სტატისტიკოსებს ამ დღეებში შეეძლოთ გამოეანგარიშებინათ თვითეულ ადამიანზე ჭადრაკის ზემოქმედების კოეფიციენტი, რომელიც ალბათ ძალზე მაღალი იყო. ამ მატჩმა ისეთი საჭადრაკო ციფრ-ცხელება გამოიწვია, როგორც არავის არ ახსოვს ბოტკინიკ-ტალის მატჩის შემდეგ. ეს მით უფრო საკვირველი იყო, რომ ამჯერად ქალები თამაშობდნენ. აქამდე გამართული მსოფლიო პირველობის მატჩები ქალთა შორის, თითქმის, ცარიელ დარბაზებში ტარდებო-



და, ამჟამად კი მსაჯებს სამუშაო გაუჩნდათ; ისინი ხშირად შეასვენებდნენ მაცურებელს, რომ ჭადრაკს სიჩუმე უყვარს. ნამდვილი მოჭადრაკეებიც კი პირველ ხანებში დარბაზში მხოლოდ ნაცნობების სანახავად თუ შემოდიოდნენ და მაშინაც ირონიით შეუხადავდნენ პარტიებს, მაგრამ მატჩის მსვლელობაში აზრი თანდათან შეეცვალათ და ბოლოს გაფრინდა-შვილის ქებაც დაიწყეს. ამავე დღეებში რუმინეთის კურორტ ვარაზში მიმდინარეობდა მსოფლიო გუნდური პირველობა ჭადრაკში მამაკაცთა შორის. იქ იმდენი ლაპარაკი იყო გაფრინდაშვილი-ბიკოვის მატჩის გარშემო, რომ გაბრაზებულმა რობერტ ფიშერმა დაიქანდა, გაფრინდაშვილს უფიგუროდაც მოუვუგებო. წინათ, ალბათ, მას ადვილად დაუკურებდა ყველა, მაგრამ ამჯერად ამერიკელი ღიღოსტატი სასაცილოდ აიგდეს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ნონას აქციების კურსი ძალზე მაღალია საჭადრაკო წრეებში.

ქალთა საჭადრაკო მოძრაობას სულ რაღაც 40 წლის ისტორია აქვს, ჩვენ მხედველობაში არ ვიღებთ ერთგულებს, რომლებიც მანამდე იყვნენ გატაცებული ჭადრაკით. გინახათ ალბათ, ფრანგ კარიკატურისტს ჟან ეფელს თუ როგორ აქვს წარმოდგენილი „სამყაროს შექმნა“ თავისი ნახატების სერი-აში. ასევე ჩვენც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ პირველი დამოკიდებულება და შემდეგ გატაცება ქალებისა ჭადრაკით.

მე-20 საუკუნის ოციან წლებში გამოჩნდა მოჭადრაკე ქალების პირველი მოწინავე რაზმი. საბჭოთა კავშირში ჭადრაკის მასობრიობისათვის ჩატარებულმა დიდმა ღონისძიებებმა გამოავლინეს ტალანტები. გასაგებია, პირველ ხანებში მოჭადრაკე ქალები მხოლოდ ერთმანეთთან თამაშობდნენ, რადგანაც ჯერ ერთობ სუსტნი იყვნენ იმისათვის, რომ მამაკაცებთან თამაშონ. მხოლოდ ქალთა ჩემპიონი ვერა მენჩიკი ბედავდა მამაკაცებთან შეჯიბრებას, რადგანაც ქალებში ღირსეული მეტოქე არ ჰყავდა. აი, ასე გამოიყო ქალების ჭადრაკი მამაკაცების ატრაქციად და ეს გაყოფა დღემდე ძალაშია. ჭადრაკის მსოფლიო ფედერაციამ გაითვალისწინა, რომ ეს თამაში ქალებისათვის ჯერ კიდევ უცხო „ხილია“ და ამიტომ ნაკლები მოთხოვნის წაუყენა მათ, ვიდრე მამაკაცებს. სწორად დასვა საკითხი საერთაშორისო ოსტატმა ვ. პანოვმა. ხომ არ არსებობს წოდება მათემატიკურ მეცნიერებათა დოქტორი ვაჟთა და ქალთა შორის ცალ-ცალკე. მასმასაღამე, ჭადრაკშიც უნდა მოისპოს ამგვარი გაყოფა. გამიჯვნის მოსასპობად არ იქნება საჭირო ადმინისტრაციული ზომები, რადგანაც მოჭადრაკეების ახალმა თაობამ, ნ. გაფრინდაშვილმა, ტ. ზატულოვსკიამ, ა. კუშნინმა და ზოგიერთმა სხვამ, თვალნათლივ დაგვანახვეს, რომ დაიწყო ქალთა საჭადრაკო მოძრაობის ახალი, უფრო მაღალი ეტაპი.

ბიკოვა-გაფრინდაშვილის მატჩისადმი დიდი ინტერესი განსაზღვრა იმანაც, რომ ერთმანეთს ხეღებოდნენ სხვადასხვა სტილის მოჭადრაკეები. ხშირად წერენ ამა თუ იმ მოჭადრაკეზე, იტყვიან, რომ ის კომბინაციური ან პოზიციური სტილის მოჭადრაკეაო. რას ნიშნავს ეს? ცნობილია, რომ ჭადრაკში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მოწინააღმდეგეთა ხასიათი, გემოვნება ანუ სტილი. მოჭადრაკის ხასიათის ამოკითხვა მისი პარტიებიდან შეიძლება და ამისათვის ძალზე დიდი ფანტაზია როდია საჭირო.

პოზიციური სტილის მოჭადრაკე ცდილობს ყოველი პრობლემა გადაწყვიტოს აზრთა ლოგიკური განვითარების საფუძველზე. მის თამაშში სტრატობის მოპოვებული მცირე პოზიციური უპირატესობის თანდათან გაზრდა, თამაშის მანერული მეთოდის გამოყენებით.

კომბინაციური სტილის მოჭადრაკე აზრის ლოგიკურ მიმდინარეობას, ბრძოლის პოზიციურ მეთოდს იმდენად აფასებს, რამდენადაც საჭიროა კომბინაციების მოსამზადებლად. ეს სრულებით არ ნიშნავს იმას, რომ ის სტრატეგიულად ცუდად თამაშობს. მაგრამ სხვა საქმეა, თუ ვიტყვი, რომ ერთ მოჭადრაკეს „მწვავე“ პოზიციებში თამაში უფრო სიამოვნებს, ვინც „მშვიდში“. საერთოდ, არ არსებობს მოჭადრაკე, რომელიც



მხოლოდ კომინაციურად ან, მხოლოდ პოზიციურად თამაშობს. ჩვენი დროის ყველა წამყვან მოჭადრაკეში პარმიონიულად არის შერწყმული ორივე სტილი, ავიღთ მაგალითად მ. ბოტვინიკი და პეტროსიანი, რომელთაც ბრწყინვალე კომინაციური ხედვა გააჩნიათ, მაგრამ ამჟამინდენ ბრძოლის მანევრულ მე-თოდს. დიდოსტატმა დ. ბრონშტეინმა მოხდენილად შე-ნიშნა: არსებობს მოჭადრაკე რომანტიკოსები და რეალისტე-ბიო.

ხოლო გაფრინდაშვილის სტიქია კომინაციური ბრძოლაა. მას დაფაზე შეუძლია ისეთი შორეული მომავალი დინამიკის, რომელიც მოწინააღმდეგისათვის ნისლითა გახვეული.

მატჩის პოპულარობა იმითაც აიხსნებოდა, რომ გაფრინ-დაშვილის შემოქმედებითი მრწამსი ძალზე ახლოს დგას მიხე-ილ ტალის შეხედულებებთან. მათ პარტიებში ჩანს ახალგაზრ-დული ენერჯია, დაუნტანია და ტემპერამენტი, რომელმაც გასა-გებები და საინტერესო გასადა ჭადრაკი ფართო აუდიტორიი-სათვის.

ნონა გაფრინდაშვილი მიხილ ტალივით ერთი დარტყმით გამოვიდა საჭადრაკო ასპარეზზე და რასაც ბევრი მთელ სი-ცოცხლეს ანდომებს, მან 21 წლის ასაკში მიაღწია.

აკამდის ქალთა შორის გამართული მატჩები მსოფლიო პირველობაზე იყო შერკინება ჩვენი საჭადრაკო სკოლის ვეტე-რანებს შორის. გავისხენთ თუნდაც ლ. რუდენკო — ე. ბიკო-ვას, ე. ბიკოვა — ო. რუბცოვას — გ. ზვორიანას მატჩები, რომლებიც მაშინ მიმდინარეობდა, როცა ეს მოჭადრაკეები შორს იყვნენ თავიანთი ცხოვრების საუკეთესო წლებიდან. ხო-ლო საჭადრაკო ახალგაზრდობა, ჭადრაკის მომავალი კი ჯერ არსად ჩანდა.

ბევრი სპეციალისტი წინასწარმეტყველებდა მატჩის დაწ-ყებაკამდის გაფრინდაშვილის გამარჯვებას, მაგრამ მატჩი რომ ნაფარაუდები თექვსმეტი პარტიის აწყველად, თერთმეტ პარტი-აზე შეწყვეტებოდა, გაფრინდაშვილის აშკარა უპირატესობის ვაშო და, რომ ჩემპიონი ერთ პარტიასაც ვერ მოიგებდა, ამას ყველაზე დიდი ოპტიმისტებიც კი არ მოულოდნენ.

ხომ არ არის ბიკოვას ასეთი დიდი დამარცხება შემთხვევი-თი? რასაკვირველია, არა. ელისაბედ ბიკოვას დამარცხება გა-ნაპირობეს შემდეგმა ფაქტებმა. ბიკოვამ, უპირველეს ყოვლისა, თვითონ დაამარცხა თავისი თავი. მას აკლდა პრაქტიკა. მოჭად-რაკე ქალებიდან ის ყველაზე ცოტას თამაშობდა, რასაც კარგი შედეგი ვერ მოყვებოდა. მსოფლიო ჩემპიონებს ცუდი ჩვეულებ-და დასწამდათ — მაღალი ტიტულის მოპოვების შემდეგ ისინი კმაყოფილდებოდნენ საჭადრაკო ბრძოლების მაყურებელთა რო-ლით.

ამის გამო წააკო ბოტვინიკმა მატჩები სმისლოვთან და ტალთან, ნაწილობრივ ამას უნდა მიაწეროს ბიკოვამ თავისი დამარცხება. საჭიროა ჩემპიონმა გაითვალისწინოს გულშემმატ-კივართა სურვილებიც. საჭადრაკო სამყაროს სჭირდება რაინდი, რომელიც მზად იქნება ბრძოლისათვის, ყველასთან და ყო-ველთვის.

განვლილი სიმწიფეები მოსაგონებლად ყოველთვის ადვი-ლია. დიდი ენერჯის დახარჯვა მოუხდათ ნონას და მის

მწვრთნელს შიშოვს. თეორიულ მომზადებასთან ერთად დიდი ყურადღება დაეთმო ფიზიკურ წვრთნასა და პრაქტიკას. ქალთა საერთაშორისო ტურნირში, რომელიც საქართველოში გაიმარ-თა, ნონამ პირველი ადგილი დაიკავა, შემდეგ წვირა მშობლიურ ზუგდიდს და მაყურებელთა გამამხნევებელი ტაშის ქვეშ, ზე-დირზედ ამარცხებდა მოჭადრაკე ვაჟებს, რომლებიც საქართვე-ლის ჩემპიონის ტიტულის მოსაპოვებლად შეიკრიბნენ აქ. ამ ტურნირში ნონამ საპრიზო ადგილი დაიკავა და შესარულა ვაჟთა შორის ოსტატობის კანდიდატის ნორმა.

ოდესღაც არსებობდა ვერა მენჩიკის სახელობის კლუბი. სადაც შედიოდნენ მოჭადრაკე ვაჟები, რომლებიც აგებდნენ ან ყაიმით ამთავრებდნენ შეხვედრას მასთან. მენჩიკს ბრწყინ-ვალე კლიენტურა ჰყავდა. ნონას, მართალია არა ჰყავს ჯერ ამისთანა საპატიო წევრები, მაგრამ ოსტატები ბუსლავეი, ლო-მაია, რომლებიც ნონამ ამ ტურნირში დაამარცხა, რესპუბლი-კის უძლიერეს მოჭადრაკეებად ითვლებიან.

თბილისში ნონამ მატჩი ლომასთან 3:3 დამაფარა, ხო-ლო საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთ უძლიერეს ოსტატ გურგენი-ძესთან კურორტ ლესელიძეში, თუმცა დიდი ანგარიშით და-მარცხდა, მაგრამ ოსტატს ბევრი უსიამოვნო წუთებიც განაც-დევინა, ასე მონდომებით დიდოსტატებთან არ მითამაშნიაო, ალიარა ბოლოს ბ. გურგენიძემ.

ამჟამად შეიძლება უკვე დანადვილებით ითქვას, რომ ამ ოთხმა ტურნირმა გადაწყვიტა ბიკოვასთან ორთაბრძოლის ბე-დი ნონას სასარგებლოდ. საჭადრაკო პარტიის ყოველ სტადი-აში ნონას უპირატესობა აშკარა იყო. მატჩის საბოლოო შედე-გი არც მსოფლიო ჩემპიონისათვის იყო მოულოდნელი, თუნ-

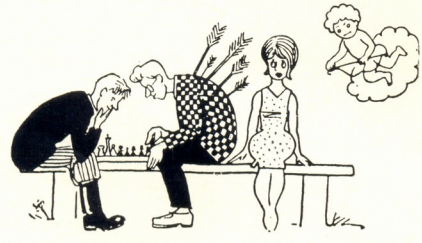




დაც იმის გამო, რომ მოწინააღმდეგის მიერ ის დაჯაბნილ იქნა ენდშილებშიაც. ენდშილი, დაბოლოებათა გათამაშების ტექნიკა, ყვეოღოთის იყო მისი ძლიერი მხარე.

მუხედარად ყველაფერს მას მაინც ფარხმალი როდი დაუყრია. მატჩში ჩვენ ვიხილეთ შეუპოვარი, უკანასკნელ წუთებამდის მებრძოლი ბიკოვა და თუ ამან შედეგი ვერ მოიტანა, ისღა დადგერჩენია ვთქვათ, რომ ძალა აღმართსა ხნავს.

ეს დამარცხება არ ამცირებს ე. ბიკოვას. ძველი თაობის მოჭადრაკეებმა თავისი საქმე გააკეთეს, პატიოსნად მოიხადეს ვალი სამშობლოს წინაშე. მათ მაგალითზე, პარტიებზე აღიზარდა ბევრი ახალგაზრდა მოჭადრაკე და მათ შორის ნონაც. მათ საქმით დამატკიცეს საბჭოთა საჭადრაკო სკოლის უპირატესობა. ბიკოვამ გადასცა ესტაფეტა გაფრინდაშვილს, ამ უკანასკნელმა კი უნდა გააკეთოს ყველაფერი იმისათვის, რომ



იყოს ღირსეული ჩემპიონი და საბჭოთა სკოლის დიდებას არ მოაკლოს ბრწყინვალეობა. ნონა, როგორც მოჭადრაკე იმ საძირკველზე შეიქმნა, რომელსაც შეადგენენ რუდნეკო, რუბეჟოვა, ბიკოვა და სხვები. მათთან ბრძოლაში გამოაწოთი ია, ჩვენ გვჯერა — ნონა დაფასებს, პატივისცემით მოუპყრობა მათ ამაგს, ჭადრაკის „წარსულს“, თუმცა მათი შემოქმედება ჭადრაკისათვის არასოდეს არ არის წარსული და უმნიშვნელი.

თითქოს გუშინ იყო. მაღალ მაგიდასთან ზის სკაშვე მუხლებით შესკუპებული ცეროდენა და სუსტი, ვაჟურად თამაშვრევილი გოგონა, რომელიც გატაცებით დასცქერის ჭადრაკის დაფას. ახლაც ყურში მიდგას ამ პარტიის წაგების შემდეგ სიცოცხლარევი ტროლი პატარა ბავშვისა. ეს გოგონა მაშინ ყველასათვის უცნობი ნონა გაფრინდაშვილი იყო, რომელმაც პირველი ოფიციალური დამარცხება განიცადა, 1953 წელს ქ. ბათუმში მოსწავლეობა გუნდურ პირველობაზე, სადაც ის ზუგ-დადების გუნდს ჩამოყვავა. ნონამ ამ ტურნირში მხოლოდ ერთი პარტია მოიგო და ესეც დიდ მიღწევად ჩასთვალეს, რადგანაც იმეამად ნონა ძალზე სუსტად თამაშობდა.

ამ ტურნირის მთავარი მხარე იყო ე. ქარსელაძე. ვახტანგ ქარსელაძე საბჭოთა კავშირის დამსაზღვრებელი მწვერთხელია. პროფესიით მათემატიკოსმა, დიდი დეწული დასლო ჭადრაკის განვითარებას საქართველოში. ქარსელაძემ მრავალი მაღალკვალიფიციური მოჭადრაკე აღზარდა: ე. კაკაბაძე, მ. ტკოტინძე, ლ. ნაჭყვიაძე და სხვ.

ნონა გაფრინდაშვილი ქარსელაძემ აღმოაჩინა.

მაღალი, დაღარული შუბლით, ცოცხალი მეტყველებითა და თვალებით, ტკბილი ქართული სიტყვით ის ყოველი დამაინის სიმპათიას ავიღლად იმსახურებს. მას ყველაფერზე ლამაზად და გატაცებით შეუძლია ვესაუბროთ, მაგრამ განსაკუთრებით ჭადრაკზე. ბათუმში ქარსელაძე ხშირად მოსწავლეთათანდასწრებით არჩევდა მათ პარტიებს, უთითებდა შეცდომებზე, აცნობდა გამოჩენილი სიტატების შემოქმედებას და ყველაფერს აკეთებდა იმისათვის, რომ მათთვის შევეყვარებოდა ჭადრაკი. ერთ ასეთ დღეს ქარსელაძემ შემისხვევით შეამჩნია გარს შემოსეველ მოჭადრაკეთა შორის ჩაჯვლეული პატარა არსება, რომელსაც მხოლოდ ცხვირი და თვალები მოუჩანდა. ის წინ მოიწვედა, რათა მაგიდასთან ახლოს დამდგარიყო. გოგონას ფართოდ გახელილ თვალბუნში იმდენი სურფები სჩანდა, რომ მას გაეღიმა, აღერისნაში გადაუსვა ბავშუს თავზე ხელი, დასვა მაგიდასთან და თხოვა რომელიმე საკუთარი პარტია ეჩვენებინა. ნონამ საიდანაც პატიისფხურით ჩაწერილი ერთადერთი მოგებული პარტია ამოაცოცა და მის ჩვენებას შეუდგა. ბევრი არაფერი დამავადებდა, რომ ეს პარტია არ აღებჭდილიყო ქაღალდზე, რადგანაც მასში მოწინააღმდეგეები ავლენდნენ, რომ მათ მხოლოდ სვლების გაკეთება შეუძლიათ და არა თამაში, მაგრამ მწვერთხელმა განზრახ შეაკო და ბევრი ითამაშეო ურჩია. ასე დაიწყო ქარსელაძეს და ნონას ნაცნობობა, რომელიც შეიძლებოდა დასაწყისშივე შემწყდარიყო, მაგრამ ქარსელაძემ არ იცოდა, რომ მან თავის დაუწებურად უკვე გააკეთა დიდი საქმე. მან ნონას აჩვენა განძი და ყველაფერი ის, რისთვისაც აფასებენ და უყვარს ჭადრაკი. ამ დღიდან ჭადრაკის სიყვარული შეეყვარა კიდევ ერთ ადამიანს.

გარემოება, ატმოსფერო ქმნიდა და ქმნის უდიდეს ადამიანებს. ნონას მას სუსტი მოჭადრაკეა, მაგრამ ეს არ უშლის ხელს მას, რომ ჭადრაკი უზომოდ უყვარდეს, ხოლო ნონას ძმები ემზარი, თამაში, ჯგამლი, მურადი ყველანი მაღალკვალიფიციტრებული მოჭადრაკეები არიან, უმცროსი ძმა ნუგზარია, რომელიც ჯერ პატარაა, ამჟამად საკმაოდ კარგად ერკვევა ჭადრაკში. ნონა დაბრუნდა მშობლიურ ქალაქში და მამამისი დაფასთან კაპიტალურად იქნა განადურებულნი, რის შემდეგ მასთან ბრძოლა სპორტულად უინტერესო გახდა. და ახლა ძმებს ხშირად აიძულებს, რომ საჭადრაკო დაფასთან შეხედნენ. ის მაშინ ისე სუსტი იყო, რომ ძმებს მასთან ამ თემაზე საუბარებიც კი არ სურდათ. საქმე ხშირად იქამდისაც მიიღოდა, რომ რომელიმეს უკედნენ მასთან თამაშით.

ერთ დღეს, როცა ნონამ ძმებში ყველაზე სუსტ მოჭადრაკეს თამაშს მიუგო, რაღა გჯა იყო, ჩასწერეს ის ოჯახური ტურნირების მუდმივ მონაწილედ, სადაც ცხადია, იგი ბოლო ადგილს იკავებდა.

1954 წელს უკვე თბილისში მოეწყო მოსწავლე გოგონათა რესპუბლიკური პირველობა. ვახტანგ ქარსელაძემ ამ ტურნირშიც მოივარი მსავარი იყო. მისი ყურადღება თავიდანვე მიიპყრო ძველმა ნაცნობმა ნონამ, რომელიც ფიგურას ფიგურაზე სწირავდა მოწინააღმდეგეებს, ხშირად მარცხდებოდა, მაგრამ, ხშირად კიდევ გამარჯვებული გამოდიოდა.

ნონა ამ ტურნირში აცე პირველი იყო და არც მეორე, მან სადღაც სატურნირო ცხრილის შუა ადგილი დაისაკუთრა. ამ ტურნირის ერთთვიანი შეკრება, მერე საბჭოთა კავშირის პირვე-

ლობა უნდა მოყოლოდა. ქარსელაძემ დასტოვა მასზე წინ გასული მოჭადრაკე და ნონა წაიყვანა. ეს უკანონობა იყო, მაგრამ მწვრთნელმა შეგნებულად მიიღო ასეთი გადაწყვეტილება.

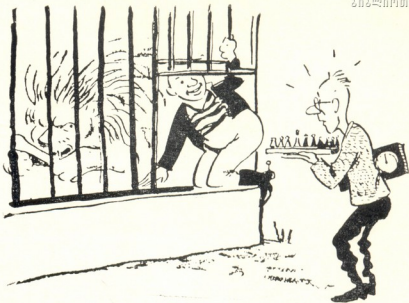
ქარსელაძის ავტობიუსი შედგება დედამ ნონა თბილისში გადმოიყვანა საცხოვრებლად და დაიწყო გრძელი და ძნელი გზა. ქარსელაძეს სურს გოგონას ისეთი ხელწერა, სტილი, განუვითარდეს, როგორც თვითონ მას მოსწონს. გონივრული სასურთი ნონა კიდევ უფრო შეყავს ხელოვნების, სილამაზის, მშვენიერების სამყაროში. უწვითარებს შრომის, ძიებისა და ანალიზის ჩვევებს.

ნონა კარგად დაეუფლა ანალიზის ტექნიკას. საკმარისია მწვრთნელმა ერთი ვარიანტი უჩვენოს, რომ მეორე დღეს მრავალნაირი გაგრძელებები აქვს ნაპოვნი.

ამავე დროს ნონა მრავალ ტურნირში მონაწილეობს, ბევრჯერ იძულებული გახდა წარმოეთქვა მოჭადრაკისათვის ესოდენ უსამართლო სიტყვა „გუნებდებით“, ბევრჯერ დაწერილია მისი გრძელი გვარი არა სატურნირო ცხრილის თავსა და შუაში, არამედ უფრო ქვემოთაც, მაგრამ მწვრთნელსაც და მასაც მტკიცედ სწამდათ, რომ შრომამ აუცილებლად შედეგი უნდა გამოიღოს.

1955 წელს ნონამ თბილისის ჩემპიონატში მეორე ადგილი დაიკავა, 1956 წელი კი მისთვის დიდ წარმატებათა წელი გახდა. მან მოიგო ჯერ თბილისის, შემდეგ საქართველოს ჩემპიონობა, რომელშიც მოსკოვიდან მოწვეული ცნობილი ოსტატები: ნ. ვოიციკი, ო. იგნატიევა მონაწილეობენ. ძალზე უხერხულ მდგომარეობაში ჩაყარდნენ სტუმრები, 15 წლის გოგონა სასტიკად გაუსწორდა მათ. ტურნირის 16 მონაწილიდან მხოლოდ ო. იგნატიევამ შესძლო წაგებული პარტიის გადამიხილა. პირველი იყო ნონა აგრეთვე საკაემპრო პირველობის ნახევარფინალშიც, რომელიც თბილისში ჩატარდა. უნდა გენახათ რა ხდებოდა მაშინ თბილისში, ყველა ლაპარაკობდა გოგონაზე, რომელიც მაგიდას კარგადაც კი ვერ წყდებოდა, მოწინააღმდეგეებს კი უდღიზიდ ამარცხებდა. რუსთაველის სახელობის თეატრის საკონცერტო დარბაზის ახლოს, სადაც ტურნირი მიმდინარეობდა, ქუჩაში გაგლაც კი ჭირდა, ხოლო დარბაზში შესვლა — მითუმეტეს.

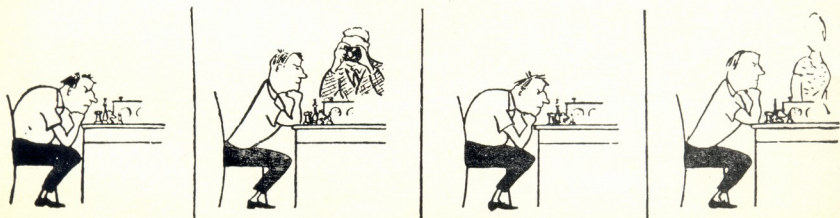
საპროტა კავშირის პირველობაზე დნეპროპეტროვსკში თითქმის მივიღო საჭადრაკო „არისტოკრატია“ შეიყარა, ნონამ IX—X ადგილები გაიყო. ამაზე დიდ წარმატებას ვერ ინატრებდა ვერც ერთი მოჭადრაკე, რომელიც პირველად მონაწილეობს ასეთი დიდი მასშტაბის ტურნირში.



1957 წლიდან ნონას მწვრთნელი მიხეილ შიშოვია. მუდამ მხიარული, უბრტყენი, განათლებული, არაჩვეულებრივად კეთილი, აი ის თვისებები, რაც მივიჩნიათ ამ ადამიანში. ვინ არ სწერს ახალგაზრდობაში ლექსებს, მაგრამ ცოტა ვინმე თუ შემორჩა შემდგომ მას. მიხეილ შიშოვი ამაჟამად 52 წლისაა, მაგრამ დღესაც ჭაბუკურად უყვარს პოეზია, ზეპირად იცის პუშკინის, ესენინის, ლერმონტოვის, ტაბიძის ბევრი ლექსი. არაჩვეულებრივი მასსოფრობა აქვს და თვითონაც სწერს ლექსებს. შიშოვი ბუნებრივი იუმორით დაჯაღღღოვებული ადამიანია. რასაც არ უნდა ყვებოდეს გამოუღოს საინტერესოდ და ლამაზად. ასეთ ადამიანზე იტყვიან ხოლმე, არსადროს დაბურდებო.

შიშოვი გამოჩენილი მოჭადრაკე არასოდეს არ ყოფილა, მაგრამ საინტერესოა ის, რომ ახალგაზრდობაში გაცილებით სუსტად თამაშობდა ვინმე სანდახმულობაში.

მიხეილ შიშოვი ცდილობს იყოს არა მხოლოდ ნონას მწვრთნელი, არამედ მისი მეგობარიც, რათა ის გაანთავისუფლოს უდემეტი სიმორცხვისაგან. მთელი დღეები ისინი დაძაბულად მეცადინეობენ. მაგრამ ზოგჯერ ხდება, რომ „მოსწავლე“ ხასიათზე არ არის, მაშინ მასწავლებელი და მოსწავლე მეცადინეობას თავს ანებებენ და სამ წუთიან პარტიებში ებრძვიან ერთმანეთს, ან ტენისს თამაშობენ, ან კიდევ კინოსურათებს ესწრებიან. ყველაფერში აიყოლია მოსწავლემ მასწავლებელი, მაგრამ ფეხბურთის გულშემმატკივარი ვერ გახადა. წლოვანება მიშლისი ხელს, იმიუხეზებს შიშოვი. არა მგონია





რომელიმე გოგონას ისე უყვარდას ფეხბურთი, როგორც ნონას.

ძნელია წარმატებას მიჩვეული ადამიანისათვის წარუმატებლობის გადატანა. 1957 წელს ნონა საქართველოს პირველობის ჩემპიონატში მხოლოდ მე-3 იყო, ხოლო საკავშირო პირველობაზე ვილინოუსში მარცხი განიცადა.

ირანული ანდაზა ამტკიცებს, რომ ჭადრაკი ათასი სიხარულის თამაშია, ხოლო ინდური კი — ჭადრაკი ათასი წყენის თამაშია.

დაიხ, ჭადრაკს ბევრი სიხარული და მწუხარებაც მოაქვს. მოჭადრაკეებს ხშირად უჩივიან უძილობას, განსაკუთრებით დამარცხებათა შემდეგ. სწორად წერს პაოლო იაშვილი, რომელიც საკმაოდ კარგი მოჭადრაკე იყო:

„არავის არ სძინავს ისე მოუხვეწრად როგორც ლექსის და ჭადრაკის ოსტატებს“

აი, ამგვარ უძილო დამეგობი დაიბადა სინამდვილე, მკაცრი სინამდვილე. ნონამ იცოდა, რომ დაუმარცხებელი მოჭადრაკე არ არსებობს. დაცემა ადვილია, მაგრამ წამოდგომა? აი რა არის ძნელი. ვინ მოთოვლის, რამდენი პარტია უნდა წააგოს მოჭადრაკემ, რომ მოიგებოს ისწავლოს, რადგანაც დამარცხებაშია გზა გამარჯვებისაკენ. ჩვენ დაახლოებით იგივე გვიცნა ვთქვათ, რაც სიჭკვა ჰომეროსის გმირმა ოდისეესმა: „მე ვიცი რა არის სიცოცხლე, რადგანაც ვნახე სიკვდილი“.

ნონას პარტიებში ცხადად ჩანს, რომ გაფრინდაშვილმა, ტაქტიკური ბრძოლის ოსტატმა, აშკარად გაუსწრო სტრატეგს. პოზიციებში, სადაც სიზუსტე და ტექნიკა, „შოშველი“ ტექნიკა საჭირო ყოველგვარი ფანტაზიის გარეშე, ნონა დიდად ჩამორჩებოდა ჩვენი ქვეყნის წამყვან მოჭადრაკეებს. მას არ შეეძლო მანერული ბრძოლის წარმოება და ისეთი სვლების გაკეთება, რომლებიც არაფერს არ აუშვებენ, მაგრამ არც აუარესებენ. ასეთი სვლების გაკეთება დიდ მოჭადრაკეს უნდა შეეძლოს მაშინ, როცა მოწინააღმდეგის ბანაკში შეტყვის ობიექტი არ სჩანს.

მხოლოდ შიშოვმა და ნონამ იციან რამდენი დღე დაღამებს და ღამე გაათენეს ჭადრაკის დაფასთან.

1958 წელს ნონა ორი მედლის მფლობელი გახდა. ის ამთავრებდა საშუალო სკოლას „ვერცხლის მედალზე“ და ხდება უცხო ენათა ინსტიტუტის სტუდენტი. შემოდგომაზე კი ხარკოვში გამართულ საკავშირო პირველობის ფინალში მესამე საპრიზო ადგილი და ბრინჯაოს მედალი დიამსახურა. ამ ტურნირში თითქმის უკლებლივ ყველა „მიმე წონის“ მოჭადრაკე ქალები მინაწილობდნენ: მსოფლიო ჩემპიონი ე. ბიოტა, ექსჩემპიონები ლ. რუდენკო და ო. რუბცოვა, კ. ზგორიკინა, ვ. ბორისენკო, ლ. ვოლპერტი და სხვები. ამ წარმატებისათვის მას ოსტატის წოდება მიენიჭა.

შემდეგი მიზანი პრეტენდენტთა ტურნირში გახლავდა!

1960 წელი. მიხეილ ტალის მშობლიური ქალაქი რიგა მასპინძლობს საბჭოთა კავშირის უძლიერეს ქალებს. აქ გამართული საკავშირო პირველობა აგოთევე სოციალური ტუიორივ არის. დიდი ბრძოლების შემდეგ ნონამ შეძლო მიეღო საგზური იუგოსლავიის კურორტ ვრინაცკა ბანიაში „დასასვენებლად“. სადაც პრეტენდენტთა ტურნირზე უნდა გამართულიყო.

პრეტენდენტთა ტურნირის დაწყების წინ, პროფნოზების მოყვარული ჟურნალისტები ნონას შესაძლებლობებს რამდენიმე სიურპრიზით შემოსაზღვრავდნენ. მათ არ იცოდნენ, რომ ნონა ტურნირიდან ტურნირამდე წარმოუდგენლად იზრდებოდა.

პროფნოზების ბევრი ავტორი ამაღე ძალზე უტყბრულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ნონამ მთელი ტურნირი დაუმარცხებლად ჩაატარა და მეორე ადგილზე გამოსულ ვ. ბორისენკოს 1.5 ქულით გაუსწრო. ნონას ბევრი პარტია მაღალი ხელოვნების იმეშია. იუგოსლაველ მილუვაკა ლაზარევიჩთან მოგებულმა პარტიამ მთელი მსოფლიოს პრესა შემოიარა; რომ დაცურათ პირველად ეს პარტია დიდოსტატებმა გაითამაშესო, ადვილად შეიძლებოდა დაეგვიფრებია. ჟურნალისტები ახლა ათას ხმზე ასამდნენ ხოტბას გამარჯვებულს. ხშირად იწერებოდა: „შათვალბა გოგონა საქართველოდან ემუქრება მსოფლიო ჩემპიონის ტახტს“.

და შემდეგ ადებული იქნა უკანასკნელი სიმაღლეც.



21 წლის გოგონა მსოფლიო ჩემპიონია. სამხრეთის ქვეყანამ, სადაც მოჭადრაკეთა გამოჩენას თითქმის ჰავა არ უწყობს ხელს, აღზარდა მსოფლიო კლასის მოჭადრაკე. სპეცილისტები ნონას ხანგრძლივ დელოფლობას უწინასწარმეტყველებენ. დაიხ, ამჟამად ნონას ყველაფერი აქვს იმისათვის, რომ საჭადრაკო მუზის კეთილი განწყობა შეინარჩუნოს დიდხანს. ნონას, რაც მთავარია, ფანატურად უყვარს ჭადრაკი. ის მზად არის ყველას და ყოველთვის ესაუბროს საჭადრაკო ხელოვნებაზე.

ტურმინს—საჭადრაკო ხელოვნება, ჩვენ შეგნებულად ვიყე-



ნებთ და მიგაჩნია სწორად. ჭადრაკს სპორტს იმიტომ აკუთვნებენ, რომ მისი არსებითი ნიშანიც მოწინააღმდეგის დამარცხებაა. მაგრამ სპორტს მეორე არსებითი ნიშანიც გააჩნია, მან აღდამიანის ფიზიკური კულტურა უნდა განავითაროს. ამისთანა თვისებას ჭადრაკი მოკლებულია, ჭადრაკი მხოლოდ გონების ვარჯიშია.

არავინ არ უარყოფს, რომ სპორტული ელემენტები მონაწილეობენ ჭადრაკშიც, მაგრამ ეს ელემენტები მცენიერებისა და ხელოვნების ყველა დარგშიც მონაწილეობენ.

შეიძლება ვთქვათ, რომ ჭადრაკი თუ ხელოვნებაა, ასეთივე წარმატებით ის მაშინ შეცნეიერება ყოფილა. არა, რადგანაც ჭადრაკს შესწავლის საგანი, გვლევის ობიექტი არ გააჩნია.

მცენიერული ელემენტები ჭადრაკში უეჭველად მონაწილეობენ, მაგრამ ხელოვნების ყოველ დარგში, ასევე მონაწილეობენ მცენიერების კანონები.

განა მხატვარი შეიძლება ანატომიის ცოდნის გარეშე დიდი მხატვარი გახდეს? ჭადრაკში მონაწილეობის მცენიერება სწორი აზროვნების კანონების შესახებ. საჭადრაკო შემოქმედებას შინაგანი ლოგიკა გააჩნია, მაგრამ მხატვრული ნაწარმოებიც ემორჩილება შინაგან ლოგიკას. უნდა ითქვას ისიც, რომ ჭადრაკი არ თავსდება არც მარტივ ლოგიკურ მსჯელობაში და არც ართიმეტკაში.

საინტერესოა ალიოხინის აზრი ამ საკითხზე: „ჩემთვის ჭადრაკი თამაში კი არა, ხელოვნებაა, ჭადრაკს ხელოვნებად ვთვლი და თავს ვიღებ ყველა იმ მოვალეობას, რასაც იგი აკისრებს თავის მსახურთ“. მ. ტალიც ფიქრობს, რომ ჭადრაკი ხელოვნებაა.

მართლაც, რით აიხსნება, რომ ჭადრაკს მილიონობით თავყვანისმცემელი ჰყავს, რით აიხსნება, რომ ის, ვისაც ჭადრაკის სიყვარული ოდესმე მაინც შეყვრია სუნდა, ძნელად განთავისუფლებულა მისგან.

ჭადრაკი თავის ყოფილ თავყვანისმცემლებს არასდროს არ კარგავს და მათთვის ის არასდროს მოსაწყენი არ ხდება, რადგანაც ჭადრაკი სიბრძნეა, სიბრძნე კი დაუბერებელია. ის არა მარტო სიბრძნეა, არამედ მშვენიერებაც არის. როგორც რომელიმე დიდი კლასიკატურული ძეგლი, ან მუსიკალური ნაწარმოები არ კარგავს მშვენიერებას, ასევე საჭადრაკო პარტია, შექმნილი დიდხინის წინათ დღესაც იწვევს

ჩვენს აღტაცებას. ჭადრაკი დიდი ესთეტიკური სიამოვნების წყაროა. ჭადრაკს გააჩნია თავისი პოეზია და მუსიკა. როდესაც ვფიქრობ ამ ფაქტზე მე მახსენდება მ. გორკის სიტყვები „მე მესმოდა ზღვის ღელვისა და ბურქების შრიალის იდუმალი მუსიკა“. დიახ, იდუმალი მუსიკა გააჩნია ჭადრაკს.

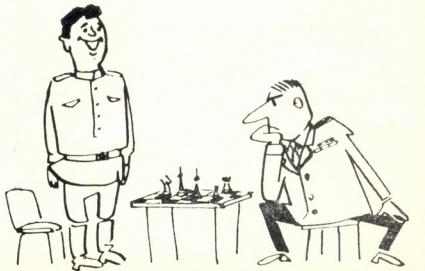
ნონა დაჯილდოებულია ფენომენალური მესხიერებით. მას შეუძლია გირვენით დიდოსტატების მრავალი პარტია ზეპირად და საკუთარიც, რომელიც ხუთი-ექვსი წლის წინათ უთამაშონია.

ამავე დროს, ნონა დიდი ნებისყოფის პატრონია. მას შეუძლია მიველი საათობით იჯდეს თავის ქურუმთან და სხვა არაფერი ახსოვდეს.

ნონა მებრძოლის ყველა თვისებით არის დაჯილდოებული. დამარცხება მასზე იმდენად მოქმედებს, რომ გამეხებულს სიტყვის თქმის უნარი ეკარგება. ერთ ბრძოლაში დამარცხებული, მოუთმენლად მივლის მეორე ბრძოლაში გამარჯვებას და მასში აქსოვს მთელ თავის ენერჯიას. დამარცხების შემდეგ გაორკეცებული ენერჯიით ბრძოლა მხოლოდ მოჭადრაკეთა უმცირესობას შეუძლია. ამ სტრატეგიის ავტორი ერთხელ ესტუმრა გაფორმდაშვილების „საჭადრაკო ოჯახს“ და გაუმართა ბრძოლა სამწუთიან პარტიაში. ნონა და მისი სამი ძმა დამარცხებას, დამარცხებაზე განიცდიდნენ. უკვე დამის 11 საათი სრულდებოდა და მე ბუნებრივია მოვიწოდებ წამოსვლა. ნონას თვალებში ნაპერწკალმა იელვა და შეეხვეწა ძმებს, რომ მიეცათ მისთვის ჯავრის ამოყრის საშუალება. რამდენი მრისსანება, ძალა, ამავე დროს მუდარაც იყო ამ ხმაში, მე გავიციდი. ძმები მაყურებელთა კრლით დაკმაყოფილდნენ და მალე კიდევ დამეშვიდნენ, მათ საჭადრაკო ფირმის სახელი შექმცვენას გადაარჩა.

გაფრინდაშვილი სწორედ იმით არის ბედნიერი, რომ დიდი გზა გაიარა, მაგრამ წინ კიდევ დიდი გზა აქვს გასავლელი. ცხოვრება ჰკავს ზღვას და ადამიანი კიდევ მენაგვს.

ბედნიერ ნაოსნობას ვისურვებთ ამ დიდ გზაზე, ნონა!





1

არქიტექტორმა რუბენ ალაბაბიანმა იმოგზაურა თურქეთში. მის მიერ გადაღებული აქ წარმოდგენილი ფოტოსურათებით იგი გვიზიარებს ქვეყნის თანამედროვე ყოფისა და წარსულის ძეგლებსაგან მიღებულ შთაბეჭდილებებს.

2



1. „...სტამბოლი აზიდულა მაღალი შენობებით—შეკუმშული და ტანადი; ბადით დაფარული ფანჯარები მტკიცედ აკაფშირებენ ამ მთლიან შასს. ქანვის-ფერი სახურავების ზღვაში მკაფიოდ გამოიყოფა მეჩეთების სკულპტურული სითეთრე...“ ასე სხარტად დახატა ქალაქის სურათი დასავლეთის თანამედროვე არქიტექტურის ფოქმედებელმა ლე-კოზემ. თითქმის ასეთივეა დღევანდელი სახე სტამბოლისა, მსოფლიოში ერთადერთი დასახლებისა, რომელიც ორ კონტინენტზეა მოთავსებული — ევროპისა და აზიის ათასწლეულთა მანძილზე ამ კონტინენტებზე შექმნილ კულტურას ღრმა კვალი აქვს დატოვებული კონტრასტებით სახე ამ ქალაქში...“

2. აი ძველი სტამბოლის „უანგუსდერი სახურავების ზღვა“, სახლებისა, რომლებიც ჩამოკრივებული არიან მოსტოვისა და ოქროს რქიდან მწყენე ბორცვების წვერვალეობისკენ მიმართულ, დაქვივულ და ვიწრო ქუჩების გასწვრივ. ზოგიერთი ქუჩა პირდაპირ კიბედ ქაიულა თავიდან ბოლომდე.

3

3. ძველის გვერდით ვითარდება ახალი სტამბოლი ულტრა-თანამედროვე შენობებით, რომელთა გადაწყვეტის დროს არქიტექტორები ცდილობენ გამოაყენონ სათახლო კომპოზიციური და კონსტრუქციული ხერხები. არ იფიქროთ, რომ სურათში დიდი ევლიერია აღბეჭდილი, არა, აღმოსავლურ იერში შეგრძობს ეს ბაღე სტამბოლის ოპერისა და ბალეტის ახალი შენობის ფასადს წარმოადგენს.



4

4. „თოფ-გაფუს“ სასახლის მწვანე ეზოში „უშოქმედოდ“ დღეს კომპოზიციური სტილის ეს სვეტისთავი — გვიან რომაული ან ადრე ბიზანტიური ეპოქისა, როდესაც ნაგებობებს უკვე დაკარგული ჰქონდათ საბერძნეთის არქიტექტურისთვის დამახასიათებელი ადამიანური მასშტაბი. ასეთი სვეტისთავები 30 მეტრის სიმაღლის სვეტებს აგვირგვინებდა, მათი მწკრივი აღმართული იყო უზარმაზარი ნაგებობის წინ, რომლის სიმაღლე 40 მეტრზე მეტი უნდა ყოფილიყო.



5. მაგრამ სტამბოლის მომხიბვლელობას ქმნის აია-სოფია—ღვთაებრივი სიმშვენიერის გრანდიოზული ტაძარი, რომლისშესახებ მისი თანამედროვე ისტორიკოსი პრიკოფი კესარიელი (VI ს.) წერდა: „ეს ტაძარი წარმატაც სანაზაობას წარმოადგენდა... სიმაღლეში იგი აღიზარებდა ი თქმს-ცამდე, და როგორც ხომალდი ზღვის მაღალ ტალღებზე, იგი გამოიყოფა სხვანაგვობათა შორის, თითქმის დაზოილა ქალაქისკენ, აღამაზებს მას, როგორც მისი შემადგენელი ნაწილი და თვითონაც ღმარდება მისით...“ დღესაც ასეთი სოფის ტაძრისაგან მიღებული პირველი ემოცია.

5





6. სოფიის ტაძრის არქიტექტურული ფორმების ზეგავლენა დიდი იყო, ბევრმა თურქმა შემოქმედმა წაბაძა მას, მაგრამ ნავეგობათა შორის გამოირჩევა არქიტექტორ მოპომედ-ალას შიერ XVII ს. აგებული აჰმედე — ცნობილი „ლურჯი მიწებით“, თავისი მოცულობების პლასტიკური დახვეწილობით.

7. ლურჯ მონასტრად მონათლეს იგი მისი ლურჯი ინტერიერების გამო, რომელიც მოჩუქურთმებული ლურჯი და მტრედისფერი ფილებითაა მოპირკეთებული, მისი სივრცის წარმოსადგენად საკმარისია იტყვას, რომ აქ 35000 დარჩილი მლოცველი ეტევა...



8

8. თურქეთის მიწაწყალზე შემონახულია არქიტექტურისა და ხელოვნების შესანიშნავი ძეგლები უძველესი დროიდან. პერგამონის ნაქალაქარს ელინისტური ბიბლიოთეკისა და უძველეს საავადმყოფოსთან ასკლეპიონთან ერთად ახლაც ამშვენებს ჰიმნაზიონის მდიდარა სვეტნარი.



9. აი პერგამონის ელინისტური თეატრიც 15 ათასი მკუყრებლისათვის, აქვეა რომელი ამფითეატრი, ლამაზად ნაგები — 50.000 ადგილით...

9

10



ვეფხისტყაოსნის სანაპიროს ყველაზე მდიდარ ქალაქად ცნობილი იყო ეთესოსი — „დილაქტიკის შაჰის“ პერაკლიტე ვითესელის სამშობლო. უკანასკნელი ჭათხრების დროს აქ აღმოაჩინეს სიუზესის, ნაყოფიერებისა და ყრმობის ღვთაების არტემიდა-დიანას ალაგორიელი, ლამაზი ქანდაკება. იგი შენახული ყოფილა თავყვანისმცემელთა შიგარ ღრმა ხვრელში, ფანატისკან ქრისტიანებისაგან დასაცავად.



11

11. სტამბოლისა და ანკარის არქეოლოგიური მუზეუმში განთავსებულია მსოფლიოში მათ შორის ანკარის მუზეუმს „ხეთური მუზეუმი“ ჰქვია. 2900 წლის წინანდელი ხეთური სვეტის ეს ბაზისი ზეჯიჯირილი და სტამბოლის მუზეუმში ინახება, შეიძლება იყოს კი ბერლინში. აქვე ეოლოური, პროტო-იონიური სვეტის თავის ელემენტებს ნახავთ... და ქართული ტრადიციული წუნის წინამორბედსაც...



12

12. თუ სხვა ძეგლები მუზეუმშია დაცული, ისინი პირდაპირ ღია ცისქვეშაა — ანკარის რომაული აბანოს ეზოში. ამ ნატეხებზე მოთავსებულ ჩუქურთმებს ძალზე ახლო კავშირი აქვს ჩვენ ძველ დეკორატიულ ხელოვნებასთან.

საქართველოს ხალხთა რევოლუციური მთავრობის

შინაარსი

შემთხვევითი სახელმწიფო ორგანიზაციების მუშაობა	4	პრალის მიმდევრობები გავრცელებული	40
ლოი ცერცვაძე	7	თბილისის საბჭოები სტუმარი	42
გიორგი ივანიძე — „სურვილი აკოსტას“ მხატვარი	4	ფერდინანდ თავაძე იოსებ ანდრიაშვილი	45
ფცხოვითის პრესა აკრძავალი მენიკოვსკოვდის ნაგროვები	10	გიორგი ხალციხის ტრადიციების აღმშენებლის	45
მადლიერი შთაბრძნავლობა აღნიშნავს	11	დალი მუშაძე	49
ხალხის მშობის მადლიერება საბჭოური ხელმძღვანელების	15	ალექსანდრე ვოვუნაძე დრამატული თეატრი	49
დიდი აულის იუბილე	17	ავთანდილ ვართაგვი, ტარიელ ვართაგვი	55
გიორგი დოლიძე	17	კომიტის განხილვა	55
საინტერესოებს დღევანდელი მიმდევრები	21	ივანე გიტაშვილი	61
ანტონ თავზარაშვილი	21	მართალი პინდონი	61
სახლიების შემოკლებების საკითხები მარქსისტული მატერიალისტებისთვის	24	ნოა ივანეშვილი	61
ალექსანდრე კოკია	24	მკანონოების პროცესი შემოკლებებითი მეთოდის პრობლემებისთვის	65
დოქტორის ფილმი აღვადე ცინა-სიმეონიძე	31	ნოე ქაიხაია	65
ნინო გვათია	31	ბუნებრივი მარქსიზმის და აღმშენების მხატვრული მნიშვნელობა	72
მარტოული ჩაბრუნების ინტერესებისთვის	33	იური ფერდინანდი	77
ბენო გორდენიანი	33	„მართალი ფილმის“ ახალი სტადია დილოვი	77
მირი კორკორიანი	39	შოთა აღმაშენებელი	81
ცალა პაიაშვილი	39	სტანისლავ მიხაილავის ჯიშებითი საკითხი	81
		თამაზ და ნატო კიკიაშვილი	85
		მზა, რიშვილი ბრძანდები	85

მე-2 გვ. ვ. მუხინა — მუშა და კოლმეურნი: მე-3 გვ. ი. შადრი — ქვა — პროლეტარიატის იარაღი; გვ. 11-14 მ. ბალანჩივაძის საიუბილეო საღამოს ამსახველი ფოტოები: მე-14 გვ. მ. ბალანჩივიძის შეილება: ანდრია, თამარი და გიორგი; მ. ბალანჩივიძე ფინეთში: მე-17 გვ. მხატვ. გ. ჩირინაშვილი — საათნოვა: 18-20 გვ. გვ. საათნოვას დაბადების 250 წლისთავისადმი მიძღვნილი იუბილეს ამსახველი ფოტოები: 21 გვ. მხატვ. ლ. გუდიაშვილი — სუპერი წიგნისათვის „საათნოვა“: 30 გვ. მხატვ. გ. მნაკაიანი — საათნოვა; მხატვ. ლ. ასლანოვი — საათნოვა თბილისში: 33-38 გვ. გვ. ქართული ჩაბრუნების ნიმუშები: 41 გვ. კონკრეტული პრალაში (ფოტო): 42-43 გვ. გვ. არაზ ხანატორიანის თბილისში ყოფნის ამსახველი ფოტოები: 45-48 გვ. გვ. ქედრობის იარაღები: 50 გვ. მოქანდაკე თ. დვინიაშვილი — ა. წუწუნავას პორტრეტი: 54 გვ. ვასო გორიკოს ნამუშევრები: 56 გვ. ლეო ქაიხელი, ვასო იაშვილი, ტოკიან ტაბიძე, ვარლამ ზუბაძე, კობე მყავშილი, მოსე თობე (ფოტო): 59 გვ. ვასო იაშვილი მეგობრებთან (ფოტო): 61-63 გვ. გვ. თბილისის მუსიკოსების შემადგენელი (ფოტოები): 64 გვ. კავშირგაბმულობის ავტორტრანსმორფიზის და გზატკეცილების შემქმნელი კვლევების სახლის საექსტრალი ორკესტრის მონაწილეები (ფოტო): 65-69 გვ. გვ. კვლევები ფილმიდან „ლუა“: 77-80 გვ. გვ. ფოტოსურათები სტატისტიკის „ქართული ფილმის“ ახალი სტრუქტურის დოკუმენტი: 92-96 გვ. გვ. სტამბოლის ხელები (ფოტოლუსტრაციები ტექსტით).

ფერადი ჩანართები: მ. ხეტიანი „ბაკურიანი“, ვ. ტორტაძე „ზამთარი ქობულაში“, შ. მყავშილი „ვახრობა სოფლად“.

დღის ავტორი მხატვარი დავით დონდუა
 მხატვარი პ. ბალანჩივიძი, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარაშენიძი, კონტრილიორ-კორექტორი ლ. ლინიანიძი

ხელმოწერილი დასაბეჭდად 15/11-64 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5, ტელ. 5-10-24 უკ 04022 შეიქ. 1157.
 ქალაქის ფურცელი 8. საბეჭდო თამბის რაოდენობა 17.25. სალიტერატურო-საგამომცემლო თამბის რაოდენობა—18,29, ტ. 4500.
 ფასი 1 მბ.

ბეჭდვითი სიტყვის კომპანია, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

САБОЧТА ХЕЛОВნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

Улучшим работу художественных организаций	4	Фердинанд Тавадзе, Иосиф Андриашвили —	
Лали Церивадзе —		К ВОССТАНОВЛЕНИЮ ТРАДИЦИИ ГРУЗИНСКОГО	
ПЕТРЕ ОХЕЛИ — ХУДОЖНИК СПЕКТАКЛЯ «УРИ- ЕЛЬ АКОСТА»	7	ЧЕКАННОГО ИСКУССТВА	45
Зарубежная пресса о книге грузинского музыковеда	10	Дали Мумладзе —	
Благодарные потомки отмечают	11	АЛЕКСАНДР ЦУЦУНАВА В ДРАМАТИЧЕСКОМ	
За искусство, призывающее к братству народов	15	ТЕАТРЕ	49
Юбилей великого агуга	17	Кетеван Хахуташвили —	
Георгий Долидзе —		ОРИГИНАЛЬНЫЙ МАСТЕР	
ПОСВЯЩАЕТСЯ ДНЯМ САЯТ—НОВА	21	Авталия Вартагава, Тариел Вартагава —	
Антон Тавзарашвили —		ПАМЯТЬ О ПОЭТЕ	55
ВОПРОСЫ АРТИСТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ДО- МАРКСИСТСКОЙ МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЭСТЕ- ТИКЕ	24	Иван Геташвили —	
Александр Кокая —		ГРУЗИНСКОЕ ПИАНИНО	
ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ О НЕПОКАРЯЮЩЕЙ- СЯ КРЕПОСТИ	31	Нодар Джинджихашвили —	
Нина Гватуа —		К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА В ПРОЦЕССЕ	
К ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО КОСТЮМА	33	ЭКРАНИЗАЦИИ	65
Бено Гордзениани —		Ное Кантария —	
ОБ ОДНОМ ПОРТРЕТЕ	39	ЕСТЕСТВЕННЫЙ ОТБОР И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВО- РЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА	72
Цнала Папиашвили —		Юрий Фердман —	
ВОСЕМНАДЦАТАЯ ПРАЖСКАЯ ВЕСНА	40	НОВАЯ СТУДИЯ «ГРУЗИЯ—ФИЛЬМ» В ДИГОМИ	
Почетный гость Тбилиси	42	Шота Агсабадзе —	
		НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ	81
		Тамаз, Нато Квициани —	
		ПУТЬ, КОТОРЫЙ ПРОДОЛЖАЕТСЯ	85

Стр. 2. В. Мухина — Рабочий и колхозница; стр. 3. И. Шадр — Бульжник — орудие пролетариата; стр. 11—14 Юбилей, посвященный композитору Мелитону Балаичивадзе; стр. 14. дети М. Балаичивадзе: Андрей, Тамара и Георгий; М. Балаичивадзе в Финляндии; стр. 17 худ. Г. Чиринашвили — Саят-Нова; стр. 18—20 фотоснимки, отображающие юбилей Саят-Нова; стр. 21 худ. Л. Гудиашвили — супер для книги Саят-Нова; стр. 30 худ. Г. Мпачакания — Саят-Нова; Л. Асланов — Саят-Нова в Тбилиси; стр. 33—38 образцы грузинских костюмов; стр. 41 на концерте в Праге; стр. 42—43 Арам Хачатурян в Тбилиси (фотоматериал с текстом); стр. 45—48 инструменты чеканки; стр. 50 Т. Гвинишвили — скульптурный портрет Александра Цуцунавы; стр. 54 работы Василия Горейского; стр. 56 Л. Киачели, П. Иашвили, Т. Табидзе, В. Рухадзе, К. Макашвили, М. Тоидзе (фото); стр. 59 Паоло Навшвили среди друзей (фото); стр. 61—63 в Тбилиском музкомбинате (фотоснимки); стр. 64 участники эстрадного оркестра дома культуры связи, автотранспорта и шоссеиных дорог (фото); стр. 65—69 кадры из кинофильма «Мать»; стр. 77—80 фотоснимки для статьи «Новая студия «Грузия—Фильм» в Дигомии»; стр. 92—96 виды Стамбула (фотоиллюстрации с текстом):

На цветных вкладках: М. Хвития «Бакурнани», В. Тороталде «Зима в Чигатура», Ш. Макашвили «На рынке в деревне».

Гл. Редактор Отар Эгвадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили, Гела Банделадзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Поппадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5, тел. 5-10-24
Госиздат Грузинской ССР «Сабочта Сакартвело»
Тбилиси
1963

SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

LET US DIRECT BETTER THE WORK OF ARTISTIC ORGANISATIONS	4	Ferdinand Tavadze, Joseb Andriashvili	ON THE REVIVAL OF THE TRADITIONS OF CHASING	45
THE GRAEFUL POSTERITY MARKS	11	Dali Mumladze	ALEXANDRE TSUTSUNAVA IN THE DRAMATIC THEATRE	49
FOR THE SOVIET ART STRUGGLING FOR THE FRATERNITY OF NATIONS	15	Avtandil Vartagava, Tariel Vartagava	KEMINISCENCES OF A POET	55
THE JUBILEE OF A GREAT ASHUGH	17	Ivane Getashvili	THE GEORGIAN PIANO	61
George Iolidze		Nodar Jinjikhashvili	ON THE PROBLEM OF THE CREATIVE METHOD IN THE PROCESS OF SHOOTING A FILM	65
DEDICATED TO THE SAYATNOVA DAYS	21	Noe Kantaria	NATURAL SELECTION AND THE ARTISTIC CREATIONS OF MAN	72
Anton Tavzarashvili		Yuri Ferdman	THE NEW STUDIO OF "THE GEORGIAN FILM" IN DIGHOMI	77
THE PROBLEMS OF CREATIVE WORK OF THE ACTOR IN MATERIALISTIC AESTHETICS BEFORE MARX	24	Shota Aghsabadze	SOME PROBLEMS OF THE STAGE SPEECH	81
Alexandre Kokaya		Tamaz Kikiani, Nato Kikiani	THE ROAD THAT GOES ON	85
A DOCUMENTARY FILM ON AN IMPREGNABLE STRONGHOLD	31			
Nino Gvata				
ON THE HISTORY OF GEORGIAN GARMENTS	33			
Beno Gordeziani				
ABOUT A PORTRAIT	39			
Tsiala Papiashvili				
THE EIGHTEENTH SPRING OF PRAGUE	40			
ARAM KHACHATURYAN IN TBILISI	42			

On p. 2, "A Worker and a Farm Girl" by V. Mulhna on p. 3, "The Cobble—the Instrument of the Proletariat" by Shadr. on p. 41—44, photo illustrations dedicated to the jubilee of composer Meliton Balanchivadze; on p. 13, portrait of Meliton Balanchivadze; on p. 14, M. Balanchivadze's children: Andria, Tamar and George; on p. 17, "Sayatnova" by G. Chirinashvili; on p. 18—20, photos reflecting the jubilee of the 20th anniversary of Sayatnova's birth; on p. 21, the wrapper for the book, "Sayatnova" designed by L. Gudislyli; on p. 20, "Sayatnova" by G. Mnatsakanyan; "Sayatnova in Tbilisi" by L. Aslanov; on p. 23—28, some specimens of Georgian garments; on p. 41, a concert in Prague (photo); on p. 42—43, Aram Khachaturyan in Tbilisi; on p. 45—48, instruments for chasing; on p. 50, portrait of A. Tsutsunava, by T. Gviniashvili; on p. 54, Vasil Grretskii's works; on p. 56, Georgian writer Leo Kiacheli, poets Paolo Iashvili, Titlan Tabidze, Varlam Rukhadze, Kote Makashvili, artist Mose Toidze (photo); on p. 59, Paolo Iashvili with his friends (photo); on p. 61—63, a Tbilisi musical combine (photos); on p. 64, the jazz orchestra of a Tbilisi Palace of culture (photo); on p. 65—69, stills from the film "The Mother"; on p. 77—80, photos for the article "The New Studio of 'The Georgian Film' in Dighomi"; on p. 92—96, views of Istanbul (photo) illustrations with text.

On the supplementary sheets colour reproductions: "Bakuriani" by M. Khvitia; "Winter in 'Tchiatura" by V. Torotadze; "Market in the Village" by Sh. Makashvili;

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleks Matchavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Marjanishvili Street, 5, Tbilisi, Georgian SSR.

Tel. 5-10-24.



SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST INHALT

ZUR BESSEREN LEITUNG DER ARBEIT VON KUNST-ORGANISATIONEN	4	Ferdinand Thawadse, Josef Andriaschwill	
DIE DANKBARE CINEFATION WÜRDIGT DIE GELENKSTUNDE DES KOMUNISTEN (Zum 100. Jahrestag des georgischen Komponisten M. Balantschiwadse)	11	ZUR WIEDERHERSTELLUNG DER GEORGISCHEN SCHMIEDEKUNST	45
ICH DIE KUNST ALS SEELICHES ERBE DER VÖLKERGEIHNISCHAFT	15	Dali Mumladse	
JUBILÄUM DES GROSSEN ASCHUG	17	ALEXANDER ZUZUNAWA IM DRAMATISCHEN THEATER	49
Georg Dolidse		Awatidil Warthagawa, Tariel Warthagawa	
ZUR WILDMUNG DES DICHTERS SAJATNOWA	21	ZUM GEDENKEN DES DICHTERS	55
Anton Thawaraschwill		Iwan Getaschwill	
ZUR FRAGE DER BÜHNENTÄTIGKEIT IN DER MATEFIALISTISCHEN ÄSTHETIK VOR MARX	24	GEORGISCHES KLAVIER	61
Alexander Kokaia		Nodar Dshindschiaschwill	
DOKUMENTARFILM „UNBEZWUNGENE FESTUNG“	31	ZUM PROBLEM DES SCHÖPFERISCHEN VERFAHRENS BEIM VERFILMUNGSPROZESS	65
Nino Gwathua		Noe Kantaria	
ZUR GESCHICHTE DER GEORGISCHEN BEKLEIDUNG	33	NATÜRLICHE ZUCHTWAHL UND KUNSTWERKE DES MENSCHEN	72
Beno Gordesiani		Juri Ferdan	
VON EINEM PORTRAIT	39	DAS NEUE ATELIER DES „GEORGISCHEN FILMS“ IN DIGOMI	77
Ziata Papiaschwill		Schota Agsabadse	
DER ACHTZEHNTE FRÜHLING VON PRAG	40	ZU MANCHEN FRAGEN DER BÜHNENREDEKUNST	81
DER ENGAGEMENT IN TBILISSI	42	Tamas und Nato Kikiani	
		DER WEG, DER WEITERFÜHRT	85

Auf der 2. Seite: W. Muchina—der Arbeiter und der Krichosbauer. S. 3 I. Schadri—der Stein als Waffe des Proletariats. S. 11—14 Darstellende Fotos zum Jubiläum des Tondichters M. Balantschiwadse. S. 14 Söhne und Töchter von M. Balantschiwadse: Andria, Thamar und Georg M. Balantschiwadse in Finnland. S. 17 Künstler G. Tschirinaschwill—Sajatnowa. S. 18—20 Fotos zum Jubiläum des Volksdichters Sajatnowa. S. 21 L. Gudiaschwill—Titel zum Buch „Sajatnowa“. S. 34 G. Mrazhlanan—Sajatnowa in Tbilissi. S. 32—38, Muster der georgischen Tracht. S. 41 Auf dem Konzert in Prag (Foto). S. 42—43 Fotos zu Ehren des Aufenrlalles vom Komponisten Aram Chatschaturian in Tbilissi. S. 45—48 Werkzeuge zum Kunstschneiden. S. 50 T. Gwiniastchwill—Portrait von A. Zuzunawa. S. 54 Kunstserzeugnisse von Wasil Gorezki. S. 56 Leo Kiatscheli, Paolo Jaschwill, Tizian Tabidse, Warlam Ruchadse, Kote Makaschwill, Mose Thoidse (Fotos) S. 59 Paolo Jaschwill unter seinen Freunden (Foto). S. 61—63, Die Musikinstrumentenfabrik in Tbilissi (Fotos) S. 64 Teilnehmer des Estradenkonzerts aus dem Kulturhaus für Post- und Verkehrswesen (Foto) S. 77—80 Fotos zum Aufsatz „Das neue Atelier des „Georgischen Films“. S. 92—96 Ansichten der Stadt Stambul (Fotoillustrationen mit einem Text).

Auf farbigen Einlagebogen: M. Chwitia—Bakuriani*. W. Torotadse—„Winter in Eakuriani“. Sch. Makaschwill—„Markttag auf dem Lande“.

Chefredakteur — Othar Egadse.
 Redaktionskollegium: Sch. Amiranaschwill, G. Bandschadse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uuschadse
 G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilissi, Mardshanischiwlistr. 5.
 Telephone: 5-10-24

ქ უ რ ნ ა ლ

„საგჰოთა ხელოვნების“

1963 წლის

ნომრების შინაარსი

მკარსისტულ-ლენინური მსთებების საკითხები, ხალხმრატორი სახელოვნო კოლიტიბა, სარედაქციო სტატიები

მაღალი იფთხობა და მხატვრული ოსტატობა საბო- თა ლიტერატურის და ხელოვნების დიადი ძალა — ა.მ. ნ. ს. ხელოვნების სიტყვა პარტიისა და მთავრო- ბის ხელმძღვანელთა შეხვედრაზე ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთათან 1963 წლის 8 მარტს № 4	ივნიის კლენების ზაფხუმიურილები — ჩვენი კრო- რამაა № 7
საგჰოთა კომუნისტური კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მისაღობა საგჰოთა მხატვრების მთიერი სრულიად საკავშირო შრილობას № 6	იფთხოლოვრები სიმტივიოსათვის, იფთხი ხელოვნების სიფინდოსათვის № 8
მეწინაფეთ ხალხისათვის კომუნისტურათვის (საკა ცენტრ- ალური კომიტეტის მდივნის ლ. თ. ილიროვის ფროსინება ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვა- წეთათან პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელთა შეხვედრაზე 1962 წლის 17 დეკემბრს) № 2	კომუნისტური ზრობა — ხელოვნების წყარო № 8
ხელოვნების ბასხისმგებლობაზე ხალხის წინაფე (საკა ცენტრალური კომიტეტის მდივნის ლ. თ. ილიროვის მოსხინება პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელთა შეხვედრაზე ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეთათან 1963 წლის 7 მარტს) № 5	კომუნისტური იფალებების ხელოვნებისათვის № 2
პარტიის იფთხოლოვრები მთავრობის მორიგი ამოცანები (საკა ცენტრალური კომიტეტის მდივნის ლ. თ. ილი- როვის მოსხინება საკა ცენტრალური კომიტეტის კლენებზე 1963 წლის 18 ივნისს) № 7	ლიენი—სოვილისტიური ხელოვნების მთავრობათელი № 4
მომომეფობითი ახალზარდობის ძალეები — დიადი იფალების სასახლურში (საკა ცენტრალური კომი- ტეტის მდივნის ლ. თ. ილიროვის სიტყვა საკა ცენტრ- ალურ კომიტეტთან არასაფილი იფთხოლოვრები კომისიის სდომეზე ახალზარდა მფრალთა მხატ- ვრათა, კომპოზიტორათა, კინოსა და თეატრების მუ- შაკათა მონაფილობით 1962 წლის 26 დეკემბრს) № 3	მომომეფობის მთავრობის მთავრობისათვის № 5
ამირაკავაისის რისაზალიმების იფთხოლოვრები მუშა- კების თათებრი № 6	მომომეფობის და მალაზარდობის კართული ფილი- სათვის № 6
ახალი წელი, ააული ამოცანები № 1	მომომეფობითი ზრობის და ბრძოლის 42 წელი № 2
ბავაპართლოთ ხალხის ნდობა № 3	ზრობისა და გონების მართლობაზე ზამარჯმება მოცენ- ბა სინამდვილად კაცისათვის № 6
ბავაფურობისათ სხვახეობის ორგანიზაციების მუშაობა № 12	მომომეფობის ფორმები № 4
დიადი პარტიის დიადი გზა № 7	ბეჯაშვილი აფექსანდრე — პოეტური სახე № 1
დიადი გვირობას დიადი იფთხი წარმომოვანე № 6	გუნია აფანდილი — კომუნისტის მმენებლობა და მშრომელთა სულოერი სიმდილობის ზრდა № 2
დიადი ორგანიზაციის მთავრობის ხელოვნება № 11	ეგაძე ითარი — მემომეფობის სიმართლე ფეკარს თავზარაშვილი ანტონ — მსახიობის მემომეფობის საკითხები მარქსადელ მატრილისტიური ესეთეკაში № 10
იფთხოლოვრები ბრძოლის წინა ხაზზე № 5	მაისუროძე დიეთი — პარტია და ხელოვნება № 8
იფთხოლოვრები ბრძოლის წინა ხაზზე № 5	მასხულია აფექსანდრე — სამეოთა ადამიანის სილამბის შე- სახეზე № 1
	ხილავული შავლა — რუსთაველის ესეთეკური თეორია და მისი ფილოსოფიური საფუძვლები № 11
	წინააშვილი ბორის — მმენიერების საკითხი ესეთეკაში № 11
	რევეშვილი შოთა — მარქსისტული ესეთეკის გამყარებულე- ბის წინააღმდეგ № 5
	ქანთარია ნიე — ბუნებრივი შერჩევა და ადამიანის მხატვ- რული ქმნილებები № 12
	ქინქლამე ითარი — „ღროება“ ახალზარდობის წნეობრივი აღ- ზრდის შესახებ № 6
	ჩხარტიშვილი აკაკი — ესეთეკური თეორიის საკითხები მხატვრული აზროვნების ისტორიის მუქზე № 8
	გ. ოგანოვი, ვ. ნანინი, ვ. ჩაიკინი — სადამდე მიპყავს ხელე- ტაკეოშინისა № 5

სახვითი ხელოვნება, არამიმეტრუბ

ამირანაშვილი ჯუანშერ — ბოლნისის რელიეფური სტელა და მისი კვივის ტექნოლოგია	№ 6	ლომინაძე გიორგი — ქართული გამოყენებითი ხელოვნებისა და გრაფიკის გამოყენება მოსკოვში	№ 10
არჩილ ჩინოვაძის შინაარსი ჩანახატების ალბომიდან	№ 11	მაღალია თენგიზ — გამოყენება პოეტური პოლონიკით	№ 11
ბაღაძეები ალექსი — პლაფონის პერსპექტივის აგების შესახებ	№ 7	ლომინაძე დიმიტრი — მხატვარი პეტერ ოცელი	№ 7
განკლი ბრძოლები მხატვრულ ტილოებში	№ 2	მანანაშვილი გიორგი — ლანსეტის ილუსტრაციები „პაჯი მურატისათვის“	№ 11
გაჩეჩილაძე მავკალა — ლიტერატორი, ხელოვანი	№ 1	ნანუა იონ — ქართული და რუმინული ხელოვნების ურთიერთობა	№ 8
გაიფილაშვილი ნანა — მუხაროლო მხატვარი	№ 8	ნახუციანიშვილი ეკატერინე — თბილისის განახლება	№ 11
გომარაული თამარ — მხატვარი, პედაგოგი	№ 6	ნუსტომიძე შალვა — კიდევ ერთხელ ჯერის მონასტრის მხატვრობისათვის	№ 9
გორდელაშვილი ბენიო — წიგნის გაფორმების მაღალი კულტურისათვის	№ 8	სტუდენტ ენის ლოლაშვილის ნამუშევრები (ჩანახატი)	№ 11
დავითაია ვახტანგ — ხუროთმოძღვრათა სწავლების შესახებ	№ 1	ტოლონიძე მარიამ — საქართველოს ბუნების სიყვარული	№ 4
დავითაია გიორგი — ახალგაზრდული შემართებით	№ 10	ურუშაძე ნათელა — ელვრე ახევედიანი ქართულ თეატრში	№ 4
დვავიძე ვერა — კარიკატურის ისტორია	№ 9	შისტერი აბრამ — გრიგოლ გაგარინის უცნობი ნახატები	№ 10
თბილისის უნივერსიტეტის სტუდენტების მიერ	№ 4	ციცვაძე ლალი — პეტერ ოცელი — „სურათი აკოსტას“ მხატვარი	№ 12
თევზაძე თამარ — თანამედროვე არქიტექტურის პრობლემებზე	№ 11	ჭიჭიანი ვლადიმერ — სახალხო მხატვარი	№ 8
კიკნაძე თამარ — მრავალხორცი შემოქმედელი	№ 10	ფანიაშვილი თინათინ — დიდ შემოქმედების განხორციელების ახალ ეტაპზე	№ 5
კვიციანი თენგიზ — ქართული ხუროთმოძღვრება განვითარების ახალ ეტაპზე	№ 1	ფერდინანდ თეაძე, ოსტად ანდრეაშვილი — ქედური ხელოვნების ტრადიციების აღდგენისათვის	№ 10, 12
კომპაჩიძე კარლო — ახალი ფორმა ფერწერულ ტილოებში	№ 5	ციციშვილი ირაკლი — თბილისის დაგეგმვებისა და განახლებისათვის	№ 5
ლაფაშვილი ვასილ — მაიაკოვსკი — მხატვარი	№ 7		
ლორთქიფანიძე ეიფრ — გამოუმუხურებელი სურათები	№ 2		

მუსიკა, კორეოგრაფია

ამირიანელი ბალეტი — „ხიუ-აოჯ სიტი“ თბილისში (ფოტოჩანართი)	№ 8	მელუხა დავით — ერთი წიგნის გამო	№ 1
ბალანინიძე თეოსანდო — ქართული ბალეტის დრამატურგიის საკითხისათვის	№ 11	მშველიძე შალვა — მგზნებარ დირიჟორი	№ 8
ბაიბაძე კონსტანტინე — ანგელოზ მიტეპირიძე	№ 10	მუსიკალური ცნობებების აკადემიის სემინარი	№ 3
დავითაია ნინო — ლირიკული სიმღერების შემსრულებელი	№ 7	მუსიკალური თეორია — შოთა მილორაძე	№ 9
„დილა, ყველაზე ძვირფასი“	№ 3	მხატვრული სტუდია — „დედას ლეიანა“	№ 1
თბილისის საპატრიოტ სტუდია	№ 12	ოპერის თეორია — პეტრე თე მოთხრობა	№ 10
გეტაშვილი ივანე — ქართული პიანინო	№ 12	ფინანსები მირა — ნიკეიერი პიანისტი	№ 8
გიგეიკორი ლადო — ხალხური შემოქმედელი	№ 6	ჭავჭავაძე ნანა — სეზონის სუვერენის საოპერო სპექტაკლი	№ 7
კილაძე ნანა — ქართული პეროპული ბალეტი	№ 3	ჭავჭავაძე ნანა — როდესაც უსმენ ხალხს და დროს	№ 11
კომპოზიტორთა კავშირის გამგებობის პლენუმი თელავში	№ 6	ცაქციშვილი ამირან — კომპოზიტორი ერეკლე ჯაბადაძე	№ 8
კონსერვატორიაში გამარჯვებულნი	№ 10	ცინცაძე გურამ — დიდი გზის დასაწყისი	№ 1
ლენინის ორდენისანი პეტი, სანდრაგოვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი	№ 9	ცინცაძე სულხან — ბალეტ „დონ-კუიზო“ გამო	№ 7
ლენინის ორდენისანი პეტი, სანდრაგოვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი	№ 9	ხალხური ფოლკლორის სახელობის (მეცნიერული) ტრადიციები	№ 9
მადლი მუხანაზი — კომპოზიტორი	№ 12	ხახუაია აპოლონი — შემოქმედითი ქართული სიმღერების დღესასწაული	№ 3
მირიანაშვილი სანდრა — სიმღერა ქვეყნის სიყვარული	№ 10	ხუციანიშვილი ლია — ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორთა კავშირის ნაწარმოებები	№ 9
მეგრული ლეიანა — ხალხური მუსიკის უანგარო თაყვანისმცემელი	№ 5	ხუციანიშვილი ლია — ქართული სამუსიკო ფოლკლორისტიკის თეორიული მუშაუბანი	№ 11
		ღვწილამოსილი პედაგოგი, კორეოგრაფი	№ 8
		შეიქმნა კამერული ორკესტრი	№ 10

თეატრი, დრამატურგია

ახლაბაძე შოთა — სცენური მუშაუბლების ზოგიერთი საკითხი	№ 12	ზარამაძე გივი — „მესამე სურვილი“ და „სასწაულო შემოქმედელი“ რუსთაველის თეატრში	№ 10
ზაქარაიძე დიმიტრი — კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედება რუსთაველის პრესა ქართული მუსიკისმცოდნის ნაწარმოებზე	№ 12	ვაჩიანიშვილი ალა — პეტრა თეატრის დიდი მომავლე	№ 2



გოგოლაშვილი მარგარიტა — „ემილია ვოლტი“ გიორგი ერისთავის სახელობის გიორის სახელმწიფო თეატრში № 2

გოგოლაძე ვივი — მსახიობი, ღრამბურტი № 9

გომარელი თაზარ — პატარების მეგობარი შემოქმედნი № 3

გურბანიძე ნოდარ — „მე ვხატავ მუსს“ № 6

გურბანიძე ნოდარ — თეატრალურ შთაბეჭდილებათა სი-
ცოცხლე № 9

გიორგი ღამბიძაშვილი (დაბადების 70 და სასცენო მოღ-
ვაწუბობის 50 წლისთავის გამო) № 9

50 წელი პართულ სკინაზაშ № 8

დიდუშაშვილი ელენე — ხალხისა და სცენის სიყვარულში № 8

დოლინაძე ლამარა — ამღვლებელი სპექტაკლი № 5

მალეიანიზ ბუნიას იუზიკიძე № 7

წინდერიანი ბ. — სამნი TNP-დან ენ ვილარი, ყერარ ფილი-
ში, მარია კახარეში № 1

თვალჭრელიძე ტატა — პირველი რეჟისორული ნაბიჯი № 10

ძველიშვილი ნიკო — საქართველოს თეატრალური საზოგა-
დობა 1962 წელს № 12

ძველიშვილი ნიკოლოზი — მსახიობი ელადიმერ სანაღელი № 6

„მამბი“ (მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლი, ფოტო-
ნანართი) № 6

კეკელიძე ვასილ — ახმეტელი ქართული თეატრის ძირითადი
პრობლემების სათავესთან № 8

კეკელიძე ვასილ — ტრადიციისა და სიახლის გამო № 8

კუპრაშვილი გოგულა — როგორ ავიღე ფეხი სცენაზე
„ლუკაშვილი იარემა“ № 11

მეჩაბიშვილი ელენე — ლეონტის თეატრის წარსულიდან № 8

მიქაშაძე ნიკოლოზ — მსახიობი მინდორა ზუბა № 8

მუხომედი დალი — ალექსანდრე წუწუნავა ღრამბურტი თე-
ატრში № 12

ოთარაშვილი თეატრ — ქართული სცენის სიყვარულში
„არაგვის“, რუსთაველის სახელობის თეატრში № 6

სახალხო თეატრის საინტენსივი სამუშაო № 11

სტანილაშვილის იუზიკიძე № 3

ურუშაძე ნათელა — ელენე ახვლედიანი მუსიკალურ თე-
ატრში № 9

ურუშაძე ნათელა — ელენე ახვლედიანი მუსიკალურ თე-
ატრში № 7

შაღურტაშვილი ნადედა — შთაბეჭდილებები სპექტაკლი № 3

შვინდერიანი ნიკო — ნუცე ჩხივიძე № 6

ფაქოლაძე იროდი — მედევასა და იაზონის ახალი შესრულებ-
ლები № 3

ქართული თეატრალური კოლექტივი მომხმე რესპუბლიკებში № 4

უურულაშვილი ლალი — გიორგი გიგეჭკორი № 10

კინოხელოვნება

„ალბერტოშვილი გაიანე“ — ფილმის გამოშვებულბითი მხარის
გამო № 6

გოგოლაშვილი გიორგი — სარეჟისორო სცენარი (რა უნდა
იციოდეს კინომწეარტელმა) № 8

გოგოძე კარლო — ნიკოლოზ შენდელია № 9

დარბაქალიძე ალიონა — „ელისა“ ეკრანიზაციის პრობლემ-
ების თვალსაზრისით № 3

დეგოლიშვილი რევაზ — სიბერა ჩემს პროფესიაზე № 11

დოლიძე გიორგი — „ეწერე კინოსცენარებს, ეთამაშობ თეი-
თან“ № 4

დოლიძე გიორგი — კინო თქვენივის სანახაობა, ჩემოვის
თითქმის მსოფლმშედველობა № 11

დოჭვიანი ლამარა — ქართული კინოლაკატის შესახებ
მკრანამ ბრინან „პარასკვლავამითის ძმები“ № 1

კინოკულტურისტიკა — ჩინი დღეობის მამაბიანი № 8

კინოკრიტიკოსთა საპროფესორული კონფერენცია № 8

კორეიძე ასტიონ — ქართული კინოთეატრის დიდ
სამაგლო ომში № 2

კოკია ალექსანდრე — „იენანს ზაგუმოზა“ № 2

კოკია ალექსანდრე — დოკუმენტური ფილმი აუღებელ ციხე-
სიმაგრებზე № 12

კოპლტაძე თინა, **ჭუმბურტო ზურაბ** — შენიშვნები კინოსცე-
ნარებზე № 4

მიქაძე კონა — „პუხარული ბალადა“ № 2

მოსინკვის მისამხმ მსოფლიო კინოფესტივალის წინ № 6

რა ითვება ფილმზე „მე, ბეზი, ილიკო და ილაბრიანი“ № 6

რონდელი ლევან — ნოვატორობისა და ტრადიციის შესახებ
სამუშაო კინოხელოვნებაში № 1

რონდელი ლევან — დოკუმენტური ფილმები ლენინზე № 11

სამუშაო კინოხელოვნება ხალხის სამსახურში № 4

**სამართველოს კინემატოგრაფიის მუშაკთა კავშირის
კულტურში** № 9

სეფოლაშვილი თეატრ — მსოფლიოს მესამე სურათთაშორისო კი-
ნოფესტივალი და მსოფლიო პრესა № 9

სეფოლაშვილი თეატრ — პოეტური ტექსტი დოკუმენტურ ფილ-
მში № 5

სეფოლაშვილი თეატრ — ავტორის კონტენტები პუბლიცისტიკურ
ფილმში № 7

სეფოლაშვილი თეატრ — ფიქრი ვრთი წლის ცხრა დღეზე № 3

სოკოლიშვილი რაფაელის ბრიგადი № 7

ლამბაძე დიმიტრი და **მალაშვილი რაფაელ** — ქართული ფილმი-
სამუშაო № 6

ზუნაშვილი გიორგი — „მე, ბეზი, ილიკო და ილაბრიანი“ № 6

ფერდინანდი იური — „ქართული ფილმის“ ახალი სტრუქტურა
ლომში № 12

ჯინჯიბაშვილი ნოდარ — ეკრანიზაციის პროექტის შემოქმე-
დებითი მეთოდის პრობლემისათვის № 12

ბიბლიოგრაფია

გუაშვილი ეთერ — საინტერესო და სასარგებლო წიგნი № 8

დოლიძე გიორგი — საიანოვას დღეების მიხედვით № 12

მარკოშვილი დარბაქალი — ქართული მწერალი № 5

კვასხაძე შალვა — მეცნიერების დიდი შენაძენი № 8

მსაბურთის ნაბეჭდი № 3

უცხოეთის პრესა ქართულ მუსიკისმელოდის ნაშრომზე № 12

ჩიქოვაძე გიორგი — ეტოდები ქართული სამუშაო ღრამ-
ბურტი № 9

ჩიქოვაძე გიორგი — კონსტანტინე გამსახურდიას რჩეული
თხზულებანი № 6

წინდერიანი კინოხელოვნებაზე № 9

წინდერიანი კინოხელოვნებაზე № 9



აფხაზე შალვა — მწერალი, ხელოვანი, მოქალაქე	№ 11	სიხარულძე კენია — ხალხური ხელოვნების ისტორიკოსი	№ 5
ბარნოი ლევი — გახსენება იეთიმ-გურჯისა	№ 1	სიხარულძე გიორგი — ისინი იცოდნენ სამშობლოს ღირსებას	№ 2
ბერიძე თეოდორა — ერთი სურათი მგელი თბილისის ყოფიდან	№ 7	სომხეთის ოსტატ ხელოვნება კონცერტი თბილისში (ფოტოჩანართი)	№ 5
გამსახურდია კონსტანტინე — გლაკტიონ ტაბიძე	№ 6	სენა სპეტაკილიძე "იღამიანი იზაღება ერთელ" (ფოტოჩანართი)	№ 5
გვთუა ნინო — ქართული ჩაემულობის ისტორიისათვის	№ 12	სტიფენსი უოლს — პიტერ კენის კლავიატურასთან (ინგლისურიდან თარგმანა ზვიად გამსახურდიამ)	№ 5
გორდუნიანი ბენო — ერთი პორტრეტის გამო	№ 12	სიღამიონი ვახტანგ — ინდური საეტიკო ხელოვნების კვალი საქართველოში	№ 10
დიდი აუჟლის იუბილი	№ 12	ტორტაძე ერასტ — შევექმნათ ქართული სტამბური ეკონომიური შრომები	№ 9
ვაშაძე ავთანდილ, ვარაგავა ტარიელ — პოეტის გახსენება	№ 12	უილიამ შექსპირი — როგორც გუნებოთ (ინგლისურიდან თარგმანა მოსე ქარაძემ)	№ 1, 2
ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ლენინის ორდენისა და ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მხატვრული კოლექტივის შეადგენლობა	№ 10	უილიამ შექსპირი — მეფე პენრი მესხეთე (ინგლისურიდან თარგმანა გივი გაჩეჩილაძემ)	№ 5, 7, 9, 10
თავისუფლებების ობიექტი	№ 4	უილიამ შექსპირი — მეფე პენრი მეექვსე (ინგლისურიდან თარგმანა გიორგი ჯაბაშვილმა)	№ 1, 2, 7, 9
ილია შავჭავჭავის დაბადების 125 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო საღამო	№ 4	ფიქრბერი, ბემბიზი (ჩვენი ინტერვიუ)	№ 1
კანაძე თეორ — საზოგადო მოღვაწე, ქურჩალისტი, პოლიგრაფისტი	№ 8	ჩიქოვაძე გიორგი — წინაპართა ბრძოლის ხელოვნება	№ 10
კანაძე თეორ — მარჯანიშვილების სადაფრობაზე	№ 11	ჩიქოვაძე გიორგი — ფურცლები პოეტის ცხოვრებიდან	№ 2
კიკიაშვილი თამარ და ნატო — გზა, რომელიც გრძელდება	№ 12	ჩიქოვაძე გიორგი — ხელოვნება გალოებში	№ 1
კილანავა ნიკოლოზ — დღითი კლდისაშვილის ოჯახის უცნობი ფოტოსურათი	№ 10	ჩიქოვაძე გიორგი — ამგვარი იყო მოაწინააღმდეგე შემოღამება	№ 5
კვიციანი ელენე — სერგო ამაღლებული	№ 3	ჩიქოვაძე გიორგი — "კუჩხის ზვიმი" საფრანგეთში	№ 7
ლორთქიფანიძე მარია — კონტრასტების ქვეყანაში	№ 1	ჩიტაია გიორგი — ლომონოსოვი და ხელოვნება	№ 2
მაშულაშვილი მიხეილ — ქურჩალ "საბჭოთა ხელოვნების" რედაქციის	№ 4	ხახუტაშვილი ქეთევან — მუიანი თითები	№ 9
მაჭავარიანი ვლადიმერ — ეპიზოდი კორე მარჯანიშვილის ცხოვრებიდან	№ 2	ხახუტაშვილი ქეთევან — დები ლინოტიპისტები	№ 3
მირიანაშვილი შალვა — ლეღვის დასაწყისი	№ 5	ხელოვნების საიუბილეო 1952-1953 წლების ქართულ ქურჩალებში გამოკვეთილი სტატები	№ 4
მიქაძე ანდელა — პოეტი, მთარგმნელი, მწიგნობარი	№ 8	წერილები პაუნა — კეთილად მოსაგონარნი (კირა ანდრონიკაშვილი, ვერა წერეთელი, ნინო გორჯაძე, მარია ორბელიანი, ანასტასია ბარათაშვილი-ჯანდიერისა, ნატალია ჯავახიშვილი, ნინო დავითაშვილი)	№ 3
მშობლიური ქვეყნის სიყვარული	№ 8	ჯაშო ნიკოლოზ — შანლორ პეტეფისა და ბუღეს ფურჩის მშობლიურ ქვეყნებში	№ 10
„მუღამ იყოს შვი" (ფოტოჩანართი)	№ 11	ჯაშოლიძე მიხეილ — აფრეის კულტურის ზოგადი საკითხი	№ 10
პრინცი დე	№ 6		
პრინცი დე ხელოვნება (ჩვენი ინტერვიუ)	№ 5, 6		
პოლონური მხატვრის მარსკვლავები (ფოტოჩანართი)	№ 1		
ჟურნალისტიკა ფოტოში	№ 10		
საბჭოთა კომუნის ბავოჩინური ოსტატი	№ 8		
სახელმწიფო კომპოზიტორი ანსამბლი "ბერიოზა" თბილისში (ფოტოჩანართი)	№ 5		
სირაძე მერი — ვახუთ "მოსკოვ ნიუზს" ფურცლებზე	№ 5		

