



2

ОБЪЕКТНОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST.

180
1966/3

180/3

СОВЕТСКОЕ

76

ИСКУССТВО

1966



საქართველო საბავშვო ჟურნალი

10.007.

თეატრი
გუსიკა
გნატოშვილი
ქინო
კაჩიკაძე
ქორობაძე

საბავშვო ჟურნალის სსრ კულტურის სამინისტროს
შომედიცინური შარხალი

2 • 1966





საქართველოს საპრობლემატიკის სესიის დროს ლენინის მემორიალური ფილდის სტადიონზე

მთავარი რედაქტორი — თორ ვეაძე

სარედაქციო კომისია: შალვა ამირანაშვილი, გელა მანძელაძე, კარლო გოგობე, ალექსი შატავარიანი, ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო წულუკიძე



შინელი სტადიონზე ღვინის სესიის დროს



დკორატული პანი საღებურში „საქტომბრო“, მხატვარი ნ. ინგატოვი

ნაკრებები

დაყრდნობით—

ნაკრებების

მოსალოცებლად



თელი ჩვენი ქვეყანა შემოქმედებითად ემზადება დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 50 წლისთავის შესახებდრად. საქართველოს მშრომელები ისევე, როგორც მოძვე რესპუბლიკებიც, ახალ ძალებს ამრავლებენ შრომითი სიკეთის გასაზრდელად, საერთო-საქართველოში მღწეულებში თავისი ბარაქიანი წვლილის შესატანად.

ბუნებრივად, პარტიის მოწოდებას —

ღირსეულად შევხედეთ სახელოვან თარიღს, — საქართველოს მხატვრული ინტელიგენციაც შეუერთდა. იგი მთელის შეგნებითა და მხარდაჭერით შეუდგა ოქტომბრის რევოლუციის 50 წლისთავისათვის მზადებას და უკვე დასასა ბევრი რამ, რაც კიდევ უფრო გაზრდის საბჭოური ხელოვნების წარმმართველ როლს. კომუნისმის მშენებელ ადამიანებზე მისი კეთილნაყოფიერი ზემოქმედების ძალას.

ჩვენი ხალხი თავის მატერიალურ და სულიერ შესაძლებლობებს ყოველთვის მეტყიერულად დასაბუთებულ მოქმედებით წარმოართავს. ოქ. სადაც სუბიექტივიზში ჭარბობს, შევდომები და სინახული გარდუვლია. მაგრამ, არც ცივი, ფორმალური ობიექტივიზმითა სიკეთის მომტანი. მიღწევებს მხოლოდ მაშინ იშკიან, როცა ადამიანები თავიანთ შესაძლებლობასა და სურვილს, მიზანსა და ხორცმესხმას, აზრსა და ცდას ერთმანეთს აბამებენ, სადაც ხალხის სამოქმედო პროგრამის განხორციელებას ერთი სუბიექტის ნება-სურვილზე კი არ ამყარებენ, არამედ მთელი საზოგადოების თაოსნობაზე აფუძნებენ. პარტიის ბოლო დროის ერთსულოვანმა გადაწყვეტილებებმა, საქტომბრის პლენუმის წარმართვლად მნიშვნელობამ კიდევ უფრო თითოდა დაგვანახა, თუ რა დიდი ნაყოფის მომტანია მასების ინიციატივაზე, თაოსნობაზე დაფუძნებული ხალხის შემოქმედებითი მოღვაწეობა, ხალხის საქმის ხალხისავე ხელით გაკეთება.

ამის ნათელი მაგალითია ჩვენი საზოგადოებრივი წარმატებების მაჩვენებლები, ჩვენი ხალხის კეთილმოიერი და სულიერი ზრდის დონე. ახლა უკვე ამკარანა ის დიდი წინსვლა, რითაც გამოირჩევა ბოლო წელი, ხალხისა და პარტიის ერთმანეთთან კიდევ უფრო მტკიცედ დაკავშირების თაღსაზრისი წელი.

საქართველოს მხატვრულ ინტელიგენციას დღის კიდევ უფრო გაყოფილ და ნათლად შეუძლია ასახოს თავისი ქვეყნის წინმავალი ნაბიჯები, თავისი გეო-

ნომიკის, ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური თავისი სულიერი წარმატებანი. ამისი ბრწყინვალე თავდები ის მაღალი ჯილდოც, რომელიც მიიღი ჩვენმა რესპუბლიკამ. რესპუბლიკის მშრომელების მიერ საბჭოური და კულტურულ მშენებლობაში მიღწეული წარმატებებისათვის საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკა მეორედ დაჯილდოვდა ლენინის ორდენით.

ეს არის ჩვენი ხალხის დიდი მორალური გამარჯვება, ჩვენი მშრომელი მასების წარმატება, ვინც არაფერს არ იშურებს, რომ საერთო საქმეში, კომუნისმის მშენებელთა საერთო ფერხულში თავიანთი კიბი სთქვას. საქართველოს მეორედ ლენინის ორდენით დაჯილდოვება აღიარება იმისა, რომ სიკეთის მომტანი შრომა და შემოქმედება, ხალხისათვის თავდადება და დაუზარლობა არასდროს არ ჩაივლის უნაყოფოდ. მას ყველა შეამჩნევს, მას ყველა დაინახავს, დააფასებს და ღირსეული პატივით მიიხსენიებს.

კეთილმობილება, ერთგულება, შრომისმოყვარეობა, შრომისუნარიანობა, ეროვნული სიამაყის გრძნობა, რწმენა იმისა, რომ დიადი ძმობის დიად საქმეს უდგანას, შეგნება იმისა, რომ შეთითონ ხარ შენი თავისი პატრონ-პატრონი, შენსკენა მოპყრობილი შენივე დამამთა მადლიერი თვალი, — ახალ და უმრეტ ძალდონეს გამატებს, გახალინებს, გამხნელებს და გამარჯვებიდან გამარჯვებამდე მიჰყავს. ლენინის მეორე ორდენით საქართველოს დაჯილდოვება იმის მეტყველი მაგალითია, რომ ვერაფერს სუბიექტივიზმსა და ახიარებას ვერ შესწევს ძალა ხელი შეუშალოს ჩვენს ხალხს იდგას საბჭოთა ხალხების თანამშობის ვარსკვლავითში, როგორც ერთ-ერთი ყველაზე მოწინავე, ძლიერი, ლამაზი, მიზნისაკენ გაბედულად მავალი რესპუბლიკა. ამას აღიარებს ყველა, აღიარებენ საქართველოს ნამდვილი მეგობრები, მოძვე ხალხების

საკუთესო შვილები. „საქართველოში მე მხოლოდ მეგობრები მყავს. ამიტომ როცა თქვენ სიხარული გაქვთ და ზეიმობთ, ეს სიხარული და ზეიმი თანაბრად ატკბობს ჩემს გულსაც. დღესაც ჩვენი ერთად ვამაყობთ ამ საპატიო ჯილდოთი“ — ულოცავს თავის ქართველ მეგობრებს ცნობილი რუსი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე ნიკოლოზ ტრინოვოვი.

„დიდად შეამაყება და მახარებს ჩვენი კეთილი და საიმიედო მეგობრის, ქართველი ხალხის გმირული შრომით მოპოვებულ სასახელო გამარჯვებათ სოფდენ ღირსეული და მაღალი შეფასება“. — მოგვესალმება გამოჩენილი უკრაინელი პოეტი და საზოგადო მოღვაწე მიკოლა ბაენი.

ჩვენი რესპუბლიკის ლენინის ორდენით დაჯილდოება ყველა ჩვენი მიღწევის შეჯამებაა, რომლის შემდეგ კვლავ იწყება ახალი შემოქმედებითი წიხსვლა ასეთივე და უფრო მეტი გამარჯვების მოსაახლოებლად.

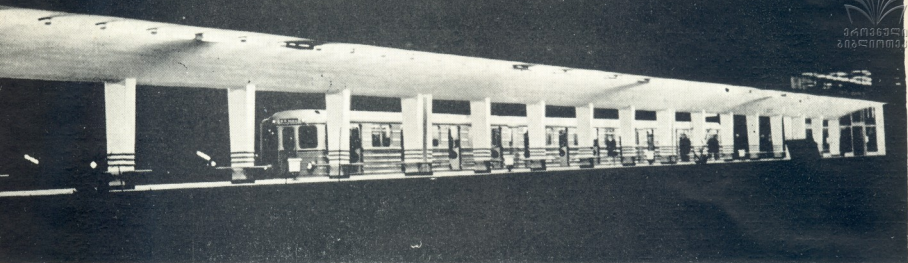
საქართველოს მშრომელები მაღალი შრომითი აღმაჯობით შეხედენ საბჭოთა ხელისუფლების 45 წლისთავს. ეს თარიღი აღინიშნა ჩვენს დედაქალაქში მეტროპოლიტენის გახსნით. თქმა არ უნდა, თბილისის მეტროპოლიტენი ჩვენი შრომითი და ინტელექტუალური დიდების კიდევ ერთი ახალი გამოვლინებაა და იგი ბრწყინვალე საჩუქრად მიიღო ხალხმა. ეს საჩუქარი თვით ჩვენი ხალხის მარჯვერის ნაყოფია, რაშიც მას

მძურად ეხმარებოდნენ მოძიე ხალხები, ეხმარებოდნენ ისევე საგულდაგულოდ, როგორც ვეხმარებოდით ჩვენც მოსოველებს, ლენინგრადლებს, კიეველებს ასეთივე მეტროპოლიტენის აგება-ამუშავებაში.

აი, ამ მძურ დახმარებაშია ჩვენი სახელმწიფოს ძლიერების წყარო. ამ ერთობლიობამ, მიზნის ერთიანობამ, ძალების სწორად განაწილებამ მოგვცა ჩვეც, საქართველოს მშრომელებს უფლება ვთქვათ, რომ თბილისის მეტროპოლიტენიც ყველა საბჭოთა ადამიანის კეთილი სურვილისა და ნაყოფიერი შრომის შედეგია. ასეთი თანამეგობრობით, ურთიერთ დახმარებით ყოველი საბჭოთა ადამიანი, ყოველი საბჭოთა რესპუბლიკა

თბილისის მეტროპოლიტენი. სადგურ „რუსთაველი“ ექსტერიორში შესასვლელი. ბარელიეფის ავტორი მოქანდაკე ე. ამაშუკელი





სადგური „დიღუბე“

დღე-ნადაგ იზეიმებს თავის შრომის ნაყოფს, გაზრდის მოსავალს, ამრავლებს პროდუქციას, აამაღლებს თავის და სხვების ცხოვრების დონეს. ამიტომ მოულოცავენ ჩვენს რესპუბლიკას სხვა მოძმე რესპუბლიკები და ჩვენც ვულოცავთ მათ ასეთსავე წარმატებებს.

და აი, მით უფრო მეტის მიზანდასახულობით, საზრიანობით უნდა ვიმუშაოთ, რათა ახალი წარმატებებით შევხედეთ ოქტომბრის რევოლუციის 50 წლისთავს. ახლა ამოცანა იმაშია, რომ ხალხმა ძველ წარმატებებზე დაყრდნობით შექმნას ყველა წინაპირობა

ახალი წარმატების მოსაპოვებლად. ძველი წარმატებები უნდა ვვიძოთ, როგორც ჩვენი ქვეყნის მატერიალურ ძლიერებაში, ისე ჩვენი ხალხის იდეურ უმოკიდობაში. ოქტომბრის 50 წლისთავისათვის მზადება უპირველესყოფლისა იმას ნიშნავს, რომ თვალმჩინივით გაუფრთხილდეთ იმათ იდეებს, ვინც ოქტომბრის რევოლუციას სული შთაბერა, შევიანხოთ, დაივიწყათ და განვახორციელოთ ლენინისა და ლენინელთა პირველი ნათესი, მოგუაროთ მათ ნამოღვაწარს, გაავფართოვოთ მათი ნამოქმედარი, ვაჩვენოთ ყველას, რომ ნამდვილი რევოლუციონერობა ის გი არაა, რომ ძველით, უკვე მოპოვებული ვიკვებოთ, არამედ ყოველდღიურად ახალი ვითსოთ და პროგრესული, რევოლუციური ხალხის სასიკეთო საქმე ვამრავლოთ. ამ სასიკეთო მისიას ახლავდ უნდა ჩაუდგეთ სათავეში, რათა მზადება კამპანიად არ იქცეს, რომ ჩვენი სახვალთო მიზნის სათავე დღესვე გავამტკიცოთ, რომ მომავლის წარმატებების სამირკველი დღესაც გავამაგროთ, გუშინდელ წარმატებებზე დაყრდნობილებმა სვალნდელი წარმატებისაკენ გავწიოთ, წინ ვიაროთ, გავიმარჯვოთ.

თბილისის მეტროპოლიტენის ერთ-ერთი ესკალატორი



ფოტოები ა. ბალაბუეცისა

კოტე მარჯანიშვილის პორტრეტი — ჰორელიფი „მარჯანიშვილის მოედნის“ ცენტრალურ დარბაზში.

მოქანადაე მ. ბერმენიშვილი







თბილისის ეპტროპოლიტანი

დეკორატიული პანო საღებროში „რუსთაველის მოედანი“ მოქანდაკე
ე. ამბუშველი

საღებრ „რუსთაველის მოედნის“ ვესტიბიულში შესასვლელი





სადგურ „ვაგზლის
მოედნის“
გაფორმების
დეტალი



სადგურ „საოქტომბროს“
მთავარი დარბაზი



სადგურ „ვაგზლის მოედნის“
ვესტიბიული



„მარჯანიშვილის მოედნის“ ქვედა სადგური

დღეს მნიშვნელობაზე, მისი იდეური — მხატვრული სრულყოფის პრობლემებსა და მასთან დაკავშირებით ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის საკითხებზე. სამუშაოდ, უმეტეს შემთხვევაში, ეს მსჯელობა ჯერ კიდევ ზედაპირულ ხასიათს ატარებს და პრაქტიკულად განუხორციელებელი რჩება.

ცნება ესთეტიკურის ქვეშ რატომღაც ხშირად გულისხმობენ ხოლმე თითოეული ადამიანის ინდივიდუალურ შეგრძნებას, ხელოვნების რაფინირებული ქმნილებიდან მიღებული ტკობადობის ინდივიდუალიზებას, განსაკუთრებული მოვლენების განუყოფლობას ბუნებასა თუ ადამიანის ცხოვრებაში. ამავე დროს, ყოველი ჩვენთაგანი შესანიშნავად ახსნის ალბათ თუ რას ნიშნავს თეატრალური ხელოვნება, ესთეტიკური აღზრდა, რა კავშირში არიან ისინი ერთერთთან, რას გულისხმობდნენ ამ ცნებების ქვეშ საუკუნეთა მანძილზე ხელოვნების მუშაკები, ფილოსოფოსები, როგორ სწუყეტს ამ პრობლემას სოციალისტური რეალიზმი და ა. შ. მაგრამ ისიც ვიკითხოთ: რას აკეთებს თითოეული ჩვენთაგანი ამ შეტად რთული მისიის შესასრულებლად?

დავიწყით დრამატურგიით.

თეატრალური საზოგადოების, ჟურნალ-გაზეთების, თუ მწერალთა კავშირის მიერ, თეატრის პრობლემატურ საკითხებზე მოწყობილი ყოველი დისკუსია უფრო ანგარიშსწორების სარბიელს ჰგავს, ვიდრე შემოქმედებით კამათს, რომლის მთავარი დანიშნულება ორიენტირება რთულ გზებზე. თითქმის ყოველთვის ამ დროს ერთნი ნ. გაბუნიას, მ. საფაროვა-აბაშიძის, ლ. მესხიშვილის, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას ისტორიული ადგილების მიჩენის საკითხით არიან დაინტერესებულნი, მეორენი კ. მარჯანიშვილისა და ს. ასმეტელის კვალს ეძებენ თანამედროვე რეჟისურაში, მესამენი ალფოთებულნი არიან და ალექსიძის განცხადებით „თეატრმა გაუსწრო დრამატურგიასო“ („ლიტერატურულ გაუთმში“ გამართული დისკუსიიდან), მეოთხენი ცხარაობენ იმაზე, რომ თეატრმა „ვერ გაიგო“ მათი ბიუსები და ა. შ. აბსტრაქტულად წერენ და კამათობენ ყველაფერზე და, როგორც წესი, არც ერთ მათგანს გამბედაობა არ ყოფნის ერთმანეთის გვარი დასახელოს. მათი „ოკრივეტული“ წინადადებებიდან თითქმის ყოველთვის გამოიციხვლია, — რა გვეჩივრება დღეს, როგორი ხასიათები უნდა მოვიდნენ თეატრში, რაში გამოიხატება მათი, როგორც დრამატურგების მოქალაქეობრივი მოვალეობა და გონების უსწრაფესი მოქმედების ამ საუკუნეში მიიდან იმ დასკვნამდე, რომ თურმე საჭიროა განუწყვეტელი კავშირი თეატრთან. ამ ხმამაღალ განცხადებას თეატრთან კავშირის შესახებ, აჯობებდა ცხოვრებასთან კავშირი გვერწინა და საკუთარი მტკივე პრინციპები მოგვეტანა თეატრში!

ის, რომ სადღესოდ ბევრი წერს ბიუსას, ჯერ კიდევ არ არის დიდი უბედურება. მთავარია, რომ თეატრს, რომელსაც გააჩნია თაბის მხატვრულ-იდეური სახე, ჰქავს მაღალკვალიფიციური რეჟისურა და მსახიობები, არ შეეჩვიონ შემთხვევითი დრამატურგები. ახლა თითქმის ყველა თეატრში ნახვევრად მონტაჟები მოაქვთ, დასი სამი-ოთხი საათი „ტინილავს“ და... დღეულობს დასადგმულად. ან, უპირველესად სად არ ითვალისწინებენ მაცურებელს!

თეატრი

და

ახალგაზრდობა

ანზორ ტრაპაიძე



დიდარი წარსულისა და ტრადიციების მქონე ქართულ დრამატურგიას, რეჟისურას, სამსახიობო ხელოვნებას ბრწყინვალე მიღწევების მაგალითები გააჩნია. თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორები და მხატვრები შემოქმედებითი ნიჭის შესანიშნავ დემონსტრირებას ახდენენ სპექტაკლებში, თეატრმკოდნეთა მიერ იწერება კარგი თეორიული წერილები, რეცენზიები. ამიტომაც გასაგებია, რომ ძალიან გვიყვარს ამაზე ხშირად ლაპარაკი, მაგრამ ერთხელ მაინც ვილაპარაკოთ გულწრფელად იმაზე, რისი მნიშვნეაუ არ გვიყვარს...

დღეს ხშირად ლაპარაკობენ, მსჯელობენ თეატრის უდი-

ეს შემთხვევითი დრამატურგები, რომლებიც სარგებლობენ თეატრსა და მწერლობას შორის დროებით გამეფებული სიჩუმით, მოკლებული არიან არა მარტო მოვლენების ესთეტიკურად აღქმის უნარს, არამედ საერთოდ, ხასიათებისა და ყოფის თუნდაც ემპირიულად ასახვის უნარსაც. წერენ კი ყველაფერზე... მათ შორის, რათა თქმა უნდა, ჩვენზე, ახალგაზრდებსაც. ვისებრადვე ყოველთვის ერთი მომამბედილი კუხითი: ხან უკიდურესად წმინდანები ვართ, ხან კიდევ რუსთაველის პროსპექტზე მოყავი თხუხანია „სტალიანები“; ზოგჯერ ვეფხია გაბიდაურებით ნახევრად გათვრებული...

განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობაა პერიფერიულ თეატრებში, სადაც ძალიან ხშირად შეხვდებით დრამატურგებს, რომლებიც თავიანთი პიესის პრობემის დღეს ლოტაში სხედან და გმირების პოზაში ვულგარულად უყურებენ მსახიობთა წამებაზე უარეს მასყარებელთა წამებს.

ხშირად თანამედროვე დრამატურგაში ახალ ეფხიან ყველაფერს, ვსტუმრებს, ვერბიპილსა და სოფოკლეს დროს გამოყენებულ ქოროს შემოყვანასაც კი პიესაში. მკვდარი ადამიანების გამოძახებას სცენაზე პოეტურებით ხსნიან და, სხვათაშორის, არც ის არის შემთხვევითი, რომ დღეს მხოლოდ ორმოქმედებიან პიესები იწერება, — ერთ მოქმედებაშიც ბრწყინვალედ ჩაეტყდა ავტორთა წუხილი. რამდენი ლაპარაკია პიესის ფორმაზე! ისწავლეს ლამაზად წერა, ხატვანი გამთქმეებით აღზიანებენ მკითხველ-მასურებელს, ხასიათები კი... თვით ასეთი დრამატურგები არიან შესანიშნავი ხასიათები...

რა არის არასრულყოფილი ზოგი გახსურებული პიესის ახალგაზრდა გმირები? მათში თითქმის ყველაფერია, მაგრამ არ არის ყველაზე მთავარი — სწრაფვა მოწოდებულობისა და დიდიასკენ. დრამატურგები პიესებს ყოველდღიური ცხოვრებისეული ელემენტებით ტვირთავენ, ადამიანი კი მხოლოდ ამისათვის არ დაბადებულა, ახალგაზრდა კაცი ცხოვრებისეული მშვენიერების აღქმის უნარს ამ გზით ვერ განავითარებს!..

დღეს, როდესაც პარტია და ხელისუფლება ხელოვნების მუშაკების ყურადღებას ასე ამასვილებს დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ამსახველ ქმნილებებზე, ამაში მხოლოდ რევოლუციის თემაზე ძახილის ნიშნის დასმას რდი უნდა შევადგინო დრამატურგები: „ოპტიმისტური ტრაგედია“, „ოთფიანი კაცის“ „ღიუბთვ იარვიაის“, „რდვევას“ მოქმედი პიერტი სოციალურ-კლასობრივ მიზნებში ჩამყდრანი დიადობე, დაუოკებელი შინაგანი სწრაფებით იწვიან, — ესაა ნამდვილი ხასიათები.

ბ. ბელისკვი ერთგან ხაზგასმით აღნიშნავს: „კომედიის დედარასია ცხოვრების მოვლენების წინააღმდეგობა ცხოვრების რაობისა და დანიშნულების მიმართ“. და სამწუხაროდ სწორედ ისაა, რომ დღეს ჩვენთან პ. კაკაბაძის პიესების გარდა, ძალიან ცოტაა ასეთი კომედია. ის, რაც თანამედროვე ქართულ კომედიებში ხდება, უფრო საესტრადო სცილის თემაა, ვინემ სახელმწიფო დრამატული თეატრებისა. ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხებს ცალი კუთხით, მომამბეზრებელი კომპრომისებით ხედავენ ხოლმე, ან ამ უკანასკნელზე მაშინ ამოღლებენ ხმას, როდესაც უკვე ძალიან გვიანაა...

ახალგაზრდობის გემოვნების სწორი ფორმირების ყველაზე საშიში ვერა ვ. ანამიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრია, რომლის უცეცხროსი შეცდომაც კი უკვე საგანგაშო უნდა იყოს. ამ თეატრის რეპერტუარში კი ლბრეტოთა უმრავლესობა აცებულია შემთხვევითობებზე, ანედლოტური შეცდომების ორომტრიალსა და დრომოქმული იდეათა არჩევზე. ლობრეტოს ავტორს კი თეატრში უნდა მიჰქედდეს სიტყვის, მუსიკისა და ცეკვის ერთი ასამოქმედებელი ხასიათები, ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხების პრობლემატურობა, ვინემ განხილვისუნებუ გრნობების, ზოგჯერ თუნდაც მთელ სამყაროში დავუტეკლობა და არა დაშტამპული სამკუთხედები.

საკმაოდ ძნელი გარაკვიო თანამედროვე პიესების ვანრი. პიესაში ტრაგიკული მხოლოდ ამბავით იტივრთება და ხასიათები გაურბიან ამ უკანასკნელს, როგორც „ოდესა“. ვანრობრივი გაურკვევლობა დღევანდელ დრამატურგაში განსაკუთრებით დრამაში შეიძნევა, ხოლო მელოდრმაზე ლაპარაკიც ზედმეტია, რადგან ისინი თავიანთი უსუსურობით უმეტეს შემთხვევაში მხოლოდ საშინლად აფორიაქებენ მკითხველ-მასურებელს გრნობებს.

მაინც რა არის მიზეზი იმისა, რომ თითქმის შეუძლებელია წაიკითხო და იწამო ზოგიერთი ქართული პიესა?

შეივრდესად: როდესაც ზოგიერთ ქართველ დრამატურგთა პიესებს კითხულობ, თვალნათლივ იგრძნობა, რომ მათი ავტორებისათვის შემოქმედებით პროცესი არ არის მიზანი, არ გიტაცებს სიყვარული არა თუ ცხოვრებისაში, არამედ იმ შემოქმედებით აღტკინებისადმი, რომლისთვის ნამდვილი დრამატურგი ათ სიცოცხლესაც არ დაზოგავდა.

ზეინკალი, ხარატკ, ინჟინერი, მძღლო, მეამწე, მებათქაშე, ვიები, მასწავლებელი, შრომაში შეადენ ბედნიერებას, დიდ მიზანს შინაგანად დაატარებენ და დაზგასთან, საჭესთან, მშენებლობაზე, საოპერაციო ოთახში, მოსწავლეებთან შრომით, საკუთარი თავის პოვნის ბედნიერებით სურთქავენ... ადამიანის, ახალგაზრდის ფიზიკურ და სულიერ მოთხოვნისლებას შორს დამყარებული საქანელას პრინციპი დრამატურგებს ხშირად აიძულებს, რომ შემოქმედებითი პროცესი მათთვის არ იყოს ღრმა განცდებისაგან განწმენდის, განტვირთვის ან გლოფოთას გზა.

ფიზიკური და გონებრივი შრომა არ არის მხოლოდ ყველაფრის მისაღწევად დასახული მიზანი (ასე კი ვგრთობთ ქართული დრამატურგის ესოდენ ნაქმე დადებით ემბრებს), იგი დიალექტიკურ ასპექტში განხილული, ადამიანის ორგანულ თვისებებზე ქცეული, ზოგადობის მცნებაში აყვანილი ილდი მიზნის წყაროა.

საზოგადოებრივი ცხოვრების რომელი ფრონტიც არ უნდა იყოს, ალბათ შრომის შემოქმედებით საჭეს უნდა მიენდოს, შემოქმედებითობა კი ძირულებად გულისხმობს შრომის პროცესის სულიერ ტტობას, რისი განმეორებისათვის რას არ ჩაიდენდა ადამიანი. აი, სად შეიძლება გამოვლინდეს ხელშესახებად ის საჭირო თვისებები, რომლებიც ჩვენში გააღვივებდნენ მრავალფეროვან მოთხოვნილებებს. მიზნად ქცეული შრომა განაპირობებს ალბათ მომავლის ადამიანის

უნარს, — უსწრაფესი რეალიზაცია გავუეთოს ურთულეს მოვლენებს ბუნებას თუ თვით ადამიანის არსებაში...

რა ან ვინ უყვართ თანამედროვე ქართულ პიესებში გამოყვანილ ახალგაზრდებს? ძნელი სათქმელია, ყოველ შემთხვევაში, ერთი რამ ცხადია — რაღაც ზოგადად ან ინდივიდულ შორის არიან გამოყოფილნი, ინდივიდი კი ჩვენთვის ადამიანია, რომელსაც განსაზღვრული აქვს თავისი პოზიცია შრომის, სოციალური წყობის, სახლის ბრძოლისა და კოლექტივის ამოცანებისადმი, მეორე ადამიანის ბუდისადმი.

ახალგაზრდობის ესთეტიკურად აღზრდის ერთ-ერთი ძირითადი პირობა გარემოსა და ადამიანის რომანტიკული სამყაროს გათვალისწინებით პრობლემაა. რატომღაც ამ სიტყვას რომ ახსენებენ ხოლმე, აუცილებლად უკავშირებენ ბუნების ძალებთან ბრძოლაში წარმოშობილ სიფათებს. რომანტიკა კი ძიებებისა და ფიქრის, პოეზიისა და განხორციელებისა, დამარცხებისა და გამარჯვების ყოველ სასესიოა. რომანტიკა აქტიური თეატრის ის დიდი გზაა, რომელმაც ჩვენი ერი არაერთხელ მიიყვანა დიდების კვარცხლბეკზე...

ამ საუკუნეს კოსმოსის ერთადერთად რევისორის საუკუნე უწოდებს სხვათაშორის... თვით რევისორებიც! ნუ ვიკამათებთ ამ აზრის სისწორეზე, მხოლოდ დავაკვირდეთ მის პრეტენზიას და შევცადოთ ამოცხსნათ იგი. ძნელია ისეთი თანამედროვე ქართული რეჟისორი დასახელებო, რომელსაც ერთი ნაზი, ერთი ხელწერა და იდეა ჰქონდეს თავის შემოქმედებაში. ბევრს როდი შესწევს უნარი ნოვატორის მძიმე გზით იაოს ყოველთვის და ჩვენი თანამოქალაქის მორალური სახით გამოვიდეს ყოველდღე მაყურებლის წინაშე. ქართულ რეჟისურაში ფორმის ძიების გაცხოვლებული პერიოდია. მაყურებლის ბულის მოსაგებად ხელოვნებისათვის საინააღმდეგო ხერხებს მიმართავენ. ყველაფერს ეს ანტი-ეთეტიკურია, ვინაიდან არ გამოიძინარებოთ თეატრალური ხელოვნების მთავარი კომპონენტიდან — მსახიობიდან. ცნობილია თუ თეატრში რა მნიშვნელობა აქვს ტრადიციას. რეჟისორები თეატრში საკუთარი თეორიებით იწყებენ დაფუძნებას, წიხლს ჰტარავენ წლების მანძილზე გამოშუშავებულ სახეს თეატრისას, უფრო მეტად კომპრომისებზე მიიდან, უბრალო ლოგიკის დადგენას უნდებიათ გენერალურ რეჟეტივივსეც კი და მათი ნამუშევარი მაინც ყოველთვის მოკლებულია განზოგადობებს. გულუბრყვილო მაყურებელი თავიციებს დანობილი, ხშირად ივიწყებენ, რამდენ ადამიანის ბედია მათ ხელში, რამდენი სიცოცხლე და ცხოვრება მათი შემყურე, საქეტკალში ყველაფერზე დაგაფიქრებენ, გარდა რეჟისორთა ამბობებული სიტყვის დაოკების პროცესისა. ისინი ავტორებს არიან ე. წ. „საინტერესო“ საქეტკალებისა, მაგრამ საკითხავია. გეპირდება კი ღღეს მათი თემა და იდეა? არც დამარცხების გამო ჰკიცხვას მათ ვინმე, თუმცა ყოველთვის საკითხავია, რაში მარცხდებიან!

როდესაც საქეტკლის ყოველი შემადგენელი ნაწილი ცალ-ცალკე გაფიქრებს, როდესაც ზოგჯერ კარგი მასალის აზრის საწინააღმდეგოდ წკაპთხის გასაღებად უნარს ამტკავებენ, როდესაც რამდენიმე ათეული ადამიანის შრომას სრულად უმნიშვნელო — დროასულ აზრს აკლავენ, ახალგაზრდობის ესთეტიკურ აღზრდაზე ლაპარაკი შემდეგ თვით იგივე

რეჟისორებისათვის ხდება უხერხული. „აქ გადმოდი“ და „ქი გადდი“ ამოწურავს ხოლმე მთლიანად ზოგიერთი რეჟისორის ფუნქციებს.

თეატრებში მიმართულებათა აღრევაა. ხშირად ექსპერიმენტის თეორიებს ამოუდებიათ ხოლმე ზურგს უკან. მათ ფორმირებას უკვე რამდენი ხანია კატასტროფიულად ეწირება ახალგაზრდობის გემოვნების ფორმირება. ხელოვნების ტაძარი მისულ ახალგაზრდა მსახიობს თუნდაც შემოქმედებითი დამოკიდებულებით ეუქმნით სწორად აღზრდის საშუალება? გვიცდია კი უფრო ახლოს გვეგონებოდა მათი ცხოვრება? წლების მანძილზე ცოცხალ დეკორაციებად ვიყენებთ ორიგინალურ ნიჭს და რატომ ერთხელაც არ მოგვეშველება, რომ ეს ჩვენი ე. წ. „გამოცდილების“ შექმნის პერიოდი? მეტისმეტად დიდხანს გრძელდება? ან თუ ვაკეთებთ პირველ: თაობებს ვუპირისპირებთ ერთმანეთს.

ყოველდღე იცვლება მაყურებელი, ყოველდღე ახალია მისი სულიერი მოთხოვნილება, ყოველდღე ნიუანსების ქარიშხალია ჩვენს ირგვლივ დატრიალებული და თუ დღეს საჭიროა ექსპერიმენტული თეატრი, — ადამიანის სანახაობისაკენ მისწრაფების უკვდავების დასამტკიცებლად კი არა, არამედ იმისათვის, რომ საქეტკალის შესახებ კომპონენტად იქცეს მაყურებელი... სწორად მაშინ შევგვძლება თამამად განავცადოთ: მეოცე საუკუნე რეჟისორის საუკუნეაო, მაგრამ ამისათვის თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაქულტეტის სტუდენტთა მაგალითი არ გამოგვადგება: უსმინებ ბევრს რომ მუშაობენ... მსატრებთან დეკორაციების უქმნაზე და მაგნიტოფონებთან — მუსიკალური ლენტების დამონტაჟებაზე!

თუნდაც უბრწყინავალი პანორამები და პროექციები ვერაფერს გვიშველის: რეჟისორისათვის ცხოვრების ცოდნით გაკეთიერებული ხერხემალია საჭირო, იდეისა და მიზანდასახულობის ეს უეხარი წამალი, თეატრში შემოსული ახალგაზრდის შინაგანი სამყაროს დამამუშვენებელი.

თუ თანამედროვე ქართულ რეჟისურაში ახლთ ინათლება თუნდაც სულ რაღაც ცოციოდე წლების უკან გამოყენებული (და სხვათაშორის საცილობით კარგადაც) რეჟისორული ხერხები, ამ ხშირე ნახაობით ხელოვნებაც არა ნაკლებ სცილდება. საქმე მხოლოდ ის როდია, რომ დრამატურგისა და რეჟისორის ნაკლოვანი მზარებიდან მსახიობად მსახიობის თავზე გადატყდება. ჩვენ გვკავს შესანიშნავი ინტუიციის მქონე მსახიობი, მაგრამ არა გვყავს ბევრი ახალი ტიპის თეატრის პიონერი, რომლის ხელოვნებაშიც პოპტის სიმღელმედ ასული ნიუანსები აიწუნებოდა. ჩართველ მსახიობთა მეტი წილი მხოლოდ ინტუიციის მაგეურობას ემორჩილება და ამიტომაც ისინი ყველაფერს თამაშობენ, სჯერათ ყველასი, განასახიერებელ სახეებში ვერ არკვევენ მთავარს, ხოლო უკვე შესრულებული სახით იმსჯელო მათ შემოქმედებით მრწამსზე, თითქმის შეუძლებელია. განზოგადებულ ფიქრის ნაცვლად ყოფავსოვრებითი ელემენტებით, ე. წ. „უნებრობით“ ტვირთობენ იერსახეს და ყველაფერ ამასვე ფიქრი გამოიჩვენებს თეატრის ესთეტიკურ დანიშნულებაზე კამათს.

ყოველთვის ცნობილი იყო, რომ თეატრალურ ხელოვნებაში მსატრებობა და მუსიკა მსახიობის შინაგანი ღღევის

გაღრმავებას უწყობდა ხელს, დღეს კი... არქიტექტორები, კონსტრუქტორები და მოქანდაკეებიც დაეუფლენ სცენას, მოიტანეს თავიანთი ენა, — ზოგჯერ გაუგებარი არამც თუ მაყურებლისათვის, არამედ თვით სპექტაკლის მონაწილეთათვისაც. ყოველნაირად ცდილობენ მსახიობისაგან დამოუკიდებლად იაზროვნონ და დარაბაზში მყოფს ყოველ წუთს შიში გაიკაროს — როდის მოიტყის მსახიობი სცენაზე კისერს. ის უტრიუმული სახეები და ფერები, რომლებიც ძალიან ხშირად იძულებით განწყობას გვიქმნიან, ზოგჯერ სულთადაც არ გამომდინარეობენ სპექტაკლის აზრიდან, არ წარმოადგენენ სახეზე შინაგანი აზროვნების განვითარებას. ეს მაშინ, როდესაც თეატრალურ მსატრობას ჟ. სუმბათაშვილი და მ. ვირსალაძე ყავს, რომელთა ნამუშევრებს რომ უყურებ, — ასე გგონია, ეს თვით დრამატურგბა დაუსახა თეატრს რემკავებში.

სცენაზე მსახიობი ტრაგიულ სიტუაციაშია, — მუსიკა მხიარულ კანგებად იღვრება... კომედია — მუსიკაში ტრაგიკული თემაა, მხრებს აიჩქოთ! კი, მაგრამ მსახიობს თუ სჭირდება ეს ხელოვნური განწყობანი, ეს ე. წ. „კონტრასტის ხერხები“, ყოველივე ამით უწყობთ თუ შეშლით ხელს? სად შეიძლება ყურადღების აქცენტირება?

მაგნიტოფონები ხომ თავიანთი „მუსიკალური გაფორმებებით“ ნერვებს გვიშლიან ყველგან. დასამალი რაღაა: რამდენი ხელოსნობაა ამ დამონტაჟებულ ლენტებში და ეს კვლავ მაშინ, როდესაც არილი ჩიმიკაძის მუსიკა ყოველთვის სპექტაკლის ორგანული ნაწილია. შეიძლება ასეთმა მდგომარეობამ, რანაირი მათემატიკური სიზუსტითაც არ უნდა იყოს გაანგარიშებული, რაიმე ნაპერწყალი მოგვეცეს ახალგაზრდის გემოვნების გასაღრმავებლად?..

საბოლოოდ, — არის თეატრალური ხელოვნების ერთი კუთხე, სადაც ყველაფერი ის, რაზედაც გვერნდა წერილში საუბარი, თავს იყრის; თეატრალური კრიტიკა! დიდაა მისი როლი მაყურებელთა, მკითხველთა წინაშე, რთულია მისი დანიშნულება. კითხულობ ამ უამრავ რეცენზიებს, სადაც ნახევარზე მეტი პიესის შინაარსზეა ლაპარაკი, ჩამოთვლილია მსახიობთა გვარები, ე. წ. „ავტორიტეტებისათვის“ ანგარიშია გაწეული, გამოირიცხულია ახალგაზრდის, საერთოდ, ადამიანის ესთეტიკურ ტკობაობაზე მსჯელობა და ფიქრობ...

მკითხველზე, ახალგაზრდობაზე! რა დააშავა ამ უკანასკნელს, კნულმა, როდესაც ცუდი სპექტაკლი არ მიიღო. დღეს იმდენ კომპრომისზე არავინ მიდის, რამდენზედაც თეატრალური კრიტიკა. გვესმის, რომ ზოგჯერ პატარასაც, უმნიშვნელოს არ უნდა დავაცნობთ ხოლმე, მაგრამ თავი რომ დავანებით თუ რა მომსახურებას ვუწვეთ მომავალს, რა პასუხს ვაძლევთ ახალგაზრდობის ესთეტიკურად აღზრდის საქმეს?

თანამედროვე ზოგიერთ რეცენზიაში ყველაფერზეა ლაპარაკი, გარდა მიზანდასახულების, თეატრებისა და ცალკეულ ადამიანთა იდეების, მათთვის ნამდვილი გზის გაკაფვის სურვილისა, დაკავებულები ვართ შედეგამდელი პროცესების ჩხირკედლობით, ხოლო გავიწყდება უფრო დიდი და განუმეორებელი ხელოვნება — შედეგის ყოველდღიური ცვალებადობა და მისი გამომწვევი მიზეზები. ჯერჯერობით, ნუ ვეძებთ რაღაც ახალ გზებს, ახალ ფორმებს თეატრალურ კრიტიკაში, მოდით, ის „კველი“ გზა განვლით, როგორც საჭიროა ისე და ეს ურთულესი დარგი, ვიწრო სპეციფიკური თვალთახედვიდან გადავაციოთ ცოცხალი ხედვის დიდ ხელოვნებად, პრინციპებისა და მოუდრეკეაობის ასპარეზად!..

შეიძლება თეატრალურ ხელოვნებაში დღეს არ გვექონდეს მაგალითი ფორმალისმის თვალსაჩინო გამოვლენებისა, მაგრამ, როდესაც დრამატურგის, რეჟისორის, მსახიობის, მხატვრის, კომპოზიტორის, თეატრმეოდნის დახარჯული შრომა, მათი მოქალაქეობრივი სახე უფრო ხშირად არ ემსახურება ხელოვნების დანიშნულებას, ახალგაზრდობის ესთეტიკურად აღზრდის საქმეს, თუ ეს უკვე არ არის ფორმალისმი, ყოველ შემთხვევაში ნახევარ ნაბერჯუ ნაკლებია ამ უკანასკნელამდის.

დასკვის სახით უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდობას ძალაუკმე და ენერჯიც ყოველდღიურობის მრისხანე და პაეროვანი პოეზია შეიგრძნოს, უნარი აქვს ჩასწვდეს კაცობრიობის უდიდესი მონაპოვრების სიღრმეს, თეატრში სხვა ადამიანის სულში ჩახედვის სურვილი იზიდავს, სურს ინტუიციური შემოქმედებითობა — გონებით გასხვიონებული მისი ცხოვრების მამოძრავებელი იყოს. არ კმარა, როცა ესთეტიკურ გრძნობაზე მსჯელობა თეატრალურ ინსტიტუტში წაკითხული ლექციებით ამოიწურება...

ეს უკვე არც დაიძობა!



აინტერესება არა ერთ სახელგანთქმულ მეცნიერსა თუ ხელოვანს, რომელთაგან უპირველესად უნდა დავასახელოთ ლეონარდო და ვინჩი, ჰეგელი, ლესინგი, ფრანგი ხელოვნებათმცოდნე და არქეოლოგი კელიუსი, ინგლისელი ჯეიმს პარსი, დიდრო, ვინკლმანი, ჰერდერი და სხვანი. ზოგი მათგანი საკითხს ტენდენციურად განიხილავდა (ლეონარდო და ვინჩი), ზოგი კი ერთ-ერთი მათგანის (ლირიკის თუ ფერწერის) უპირატესობას ამტკიცებდა ან ორივეს სპეციფიკური მხატვრული ნიშნების განსაზღვრა-დადგენას ცდილობდა.

ლირიკაც და ფერწერაც სინამდვილის ერთ მომენტს, ერთ ეპიზოდს ასახავს, მაგრამ ფერწერაში მომენტი მომენტად რჩება, არ ჩანს მისი მოქმედება, განვითარება გრძობად-ემოციურ სფეროში, მოძრაობაში სრულყოფა. ლირიკული ემოცია კი მოძრაობს, ვითარდება. ასოციაციების, წარმოდგენების ფონზე იშლება და მხატვრულ სრულყოფას აღწევს.

ფერწერული გამოსახვის ძირითადი საშუალებებია ფერი და ხაზი, რომლებიც თავისთავად, ობიექტურად, ხელოვნების (მხატვრის) გარეშე მუხჯი და არაფრის მთქმელია.

გოეთე მოხდენილად ამბობდა:

Как оратору дар прозы,
Рифмы дар тебе, поэт, —
Розы жизни, юной розы
Живописцу нужен цвет.

ფერწერა სუბიექტის მხატვრულ ჩანაფიქრს გადმოგვცემს ფერით, ფერების კარმონოული შეხამებით, საგნის სხეულბერივი მოძრაობით, ფესტიით, ფიზიკური გარდასახვითა და სახეცვლილებებით. ფერი მხატვრისათვის იგივეა, რაც ლირიკოსისათვის სიტყვა. რა თქმა უნდა, ლირიკოსიც და ფერწერიც ობიექტურ საშუალებას სუბიექტურ მხატვრულ დანიშნულებას აღძვევენ, მაგრამ ფერისა და სიტყვის თავისთავადი, ობიექტური თვისებების შედარებითაც კი ნათელი ხდება სიტყვის უპირატესობა, რაც მის უნივერსალობაში, მრავალმხრივ მნიშვნელობაში, აზრობრივ-ემოციურ ტევადობაში გამოიხატება.

სიტყვა, როგორც ენობრივი ფენომენი, ობიექტური სამყაროს შეგრძნება-შემეცნების, სუბიექტური განცდიბისა და წარმოდგენების გამოსახვის ყველაზე ეფექტური საშუალებაა. მოვლენებსა და საგნებს უპირველესად ადამიანები ხომ შათი დასახელებით ასხვავებენ, არჩევენ ერთმანეთისაგან. „გარჩევა“ და „განსხვავება“ კი თავისთავად შეიმცნებისაკენ მიილტვის. ამ პროცესიდან წარმოსდგა ცნობილი დებულება: „დასახელება ნიშნავს გაგებას, მამასადამე შეიმცნებას“. საგნის თუ მოვლენის შინაარსს, ფორმას, მათი განვითარებისა და სახეცვლილებების პროცესს სიტყვა ყველა სხვა საშუალებაზე უფრო ღრმად და ყოველმხრივ გამოხატავს.

ცალკე აღებული ყოველი სიტყვაც კი გარკვეული შინაარსის ფორმაა, რომელიც საგანზე ან მოვლენაზე მივითითებს, რაღაცას განმარტავს, გვანიშნებს. ფერმა თავისთავად, სიტყვიერი ახსნის გარეშე, შეიძლება ჩვენი გრძობა გააღიზიანოს, ინსტინქტური ემოცია აღვიძრავს, მაგრამ გარკვეულ აზრს, შინაარსს ვერ გამოხატავს. მაგალითად, წითელი ფერი ჩვენს ქვეყანაში აღიარებულია კომუნისტური მოძრაობის, პროგრესისათვის ბრძოლის სიმბოლოდ. ჩვენიც ვითელი დროშა იმას ნიშნავს, რომ დიდი იდეები სისხლის ფასად ხორციელდება. ეს სიმბოლური მნიშვნელობა მან სიტყვიერი ახსნით მოპოვა. ჩვენ იმის თქმა როდ გვინდა, რომ ცალკეული სიტყვა საგნის თუ მოვლენის არსს ასახავს, მაგრამ მათზე ელემენტარულ წარმოდგენას მაინც გვიქმნის და მათი ერთმანეთისაგან პირველადი განმასხვავებელი ფაქტორია.

აზრისა და გრძობის სრულად და შთამაგონებლად გადმოცემაში სიტყვას ვერცერთი სხვა საშუალება ვერ გაუტოლ-

ლირიკის

გელარება

უარნერას

და გუსიკასთან

ფილიპე ბერიძე

10.001.



ესინგი „ლაოკონს“ ასე იწყებს: „ვინც ფერწერა და პოეზია პირველად შეადარა ერთმანეთს, მას ნამდვილად მახვილი ალღო ჰქონდა და იგრძნო მათი ერთნაირი ზემოქმედება; აღმოაჩინა: ერთიც და მეორეც არარსებულ საგნებს გვიხატავს და გვიხატავს იმდაგვარად, რომ თვალმისაწიერზე არსებობის შემთხვევაში ისინი სინამდვილედ იქცეოდნენ, რომ ერთიც და მეორეც გვატყუებს და ამ ტყუილთა გვასიამოვნებს“.

ლირიკისა და ფერწერის ურთიერთმსგავსებისა და განმასხვავებელი ნიშნების, მათ შორის საზღვრების დადგენა



დღეა. იგი ადამიანის განცდის, მისი ფიქრისა და აზრის, საგანსა და მოვლენაზე შთაბეჭდილებათა და წარმოდგენათა გამომავალია და გამქადაგებისათვის უფროა გამიზნული, ვიდრე საგნებისა და მოვლენების სტატისტიკურ-მექანიკური აღრიცხვის, უბრალო დასახელებისათვის.

სიტყვა თავისთავად მოიცავს ფერისა და მუსიკის თვისებებს. ბალო ამბობდა: „Огромна власть у слов, стоящих там где нужно“. ამიტომაც, რომ ლირიკული სახეობიექტური გარემოს მხატვრულად გაცოცხლების, მხატვრული ფაქტაზიის გამოიქვეყნების ულვე შესაძლებლობას მოიკავს.

ფერწერულ ნიმუშში მხატვრული იდეა, სუბიექტის ფანტაზია და ობიექტური საგანი — ფანტაზიის პირველადი ბიძგი, ერთადაა წარმოდგენილი. მკითხველმა შემოქმედის (მხატვრის) მხატვრული ჩანაფიქრი ობიექტური საგნის მდგომარეობაში, მის განწყობილებაში უნდა ამოიკითხოს. ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ფერწერა სინამდვილის უსიციველო ასლია. მასში მხატვრული განზოგადებაცაა, მინიშნებაც, ქვეტექსტიც, პირობითობაც, მაგრამ მხატვარი წარმოუდგენელია ობიექტის გარეშე. იგი, თუ შეიძლება თქვას, „მოქაჭულია“ მასზე და მისი თანხლებას, ფიზიკური არსებობის გარეშე ვერაფერს ვერ გვერუნება.

ესე იგი ფერწერაში წინა პლანზეა ობიექტური საგანი, შემოქმედის სუბიექტი კი მასშია გაუჩინარებული; ლირიკულ სახეში პირველ — სუბიექტი გვიდგას თვალწინ და უშუალოდ მისგან ვაძვდის ჩვენში აზრით, გრძობაც, ემოციაც, მხატვრული შთაბეჭდილებაც, ფერიც და მუსიკაც.

უსაზღვრო არის
 ზღვის ბრახი და თავგაბეჭება,
 შორეულ მანძილს
 ვაღაძტები მეხი ეღება.
 დაუცხრომელი, შემზარავი
 მისი განჯავი
 ისმის სახეთა მორღუბელვაში,
 გემთა კანკალში.

ზღვა წუნარია ნამეტანი,
 თითქოს სძინავს.
 და ბრინჯაო — ბავშვის ტანი
 მზეზე ბრწყინავს.

(გალაკტიონ ტაბიძე)

ცხადია, რომ ამ სტრიქონების ასოციაციურ სისტემაში ზუსტი და მახვილი მხედველობითი წარმოდგენები ჭარბობს და ფერწერა ხომ მხედველობითი გრძობის მელოგენებაა. გადაიტანს თუ არა მხატვარი ამ ლირიკულ სახეებს ტილოზე ახეთი სისურვლითა და მრავალმხრივობით. მისალოდნელია თუ არა, რომ მან რომელიმე მხატვრული ნიუანსი უფრო მეტეფერად, უფრო ცხადად და შთაბეჭედვად წარმოსახოს ამ და პოეტის მიერ განასახიერებელი რომელიმე მხატვრული დეტალის ამტკვევლება ვერ შეძლოს? მან უპირველესად ზღვა, მეხი, მორღუბელი სახე, გემი, ბრინჯაო-ბავშვის ტანი და მზე ფიზიკურად უნდა გვიჩვენოს; საგანთა გარეგნული, ფიზიკური სახის გარეშე იგი ტრავიკულ სენებს, ტრავიკულს განცდას და, მამასადამე, ინდივიდუალურ მხატვრულ პოზიციას ვერ ვაღმარებებ.

მართალია, ფერწერის მიზანი ისაა, რომ ობიექტური საგანი სუბიექტთან მიმართებაში, სუბიექტურ ასპექტში ადვიქცივით (ეს არა მარტო ფერწერის, არამედ, საერთოდ, ხელოვნების სასიციველო მიზანია), მაგრამ თუ მთლიანად არა, ნაწილობრივ მაინც პირველ ხდება — სუბიექტი ჩანს ობიექტურ საგანთან მიმართებაში.

ლირიკაში და, კერძოდ, ზემოთ მოყვანილ სტრიქონებში საგნებს — ზღვას, გემს, მეხს, მზეს, ბრინჯაოს-ბავშვის ტანს

კი არ აღვიქვამთ და შევიგრანობთ, უფრო ზუსტად: შთაქმნილი გაქვამთ ვერადღებს, არამედ სუბიექტში (გალაკტიონ ტაბიძეში) ყოფილ ადრულ ემოციას და ასოციაციებს; აქ სუბიექტის ემოცია და ასოციაციებია ვასაგნებელი; ობიექტური საგანი იქცა სუბიექტურ საგანად, რომელიც უშუალოდ, ობიექტური საგნისაგანად დამოუკიდებლად, მოქმედებს ჩვენზე. მხატვარი გამოსახვდა ამ ლირიკული პროცესის ერთ მომენტს, ერთ აქტს, მაკალითად, ზღვის ღელვას, მოღრუბულ სახეს ან გემის კანკალის ერთ ეპიზოდს (გადახრილ თუ გადმობრილ პოზს).

უსაზღვრო არის
 ზღვის ბრახი და თავგაბეჭება...
 დაუცხრომელი, შემზარავი
 მისი განჯავი...

პოეტმა ზღვის ღელვის (ტრავიკული სურათის) შეგრძნება სინონიმებით, მხატვრული ასოციაციებით განავითარა, გააძლიერა, შექმნა დაძაბული ემოციური ვითარება და სტრიქონთა ცაცოლებით უფრო შთამაგონებლად გვაგრძნობინა, ვიდრე მას სინამდვილეში — ალელეგებულ ზღვის პირისპირ ვიგრძნობდით.

ფერწერას არ ყოფნის მხატვრული გამოსახვის საშუალება საიმიშოდ, რომ გრძნობს განავითაროს, მისი აღმავლის პროცესი წარმოსახოს. იგი ჩერდება იქ, საიდანაც ლირიკულ-ემოციური სახე იწყება. ზღვის „უსაზღვრო ბრახი“, „თავგაბეჭება“, „დაუცხრომელი შემზარავი მისი განჯავი“ მხატვრისათვის განუხორციელებელი ფანტაზიაა.

როგორც ზემოთ აღვინშეთ, მხატვარი წარმოგვიდგენს გემის კანკალის, რყევის ერთ აქტს (გაქვავებულ პოზს), რაც პროცესის, მოქმედების სტატისტიკური მომენტია.

ავიღოთ მეორე სურათი:

ზღვა წუნარია ნამეტანი,
 თითქოს სძინავს.
 და ბრინჯაო — ბავშვის ტანი
 მზეზე ბრწყინავს.

ეს სურათი, გარდა იმისა, რომ მხატვრული სიტყვისათვის დამახასიათებელი ემოციური სიმძაფრისა და ფერადობების უმაღლესი ხარისხის, პლასტიკური, ფერწერული და მუსიკალური თვისებებითაც გვიპყროს, დე თანაბარი სიძლიერით მოკაყას მოძრაობაში ჩვენი მხედველობა, სმენა და, საერთოდ, გრძნობა და გონება.

ზღვა წუნარია ნამეტანი,
 თითქოს სძინავს.

„ნამეტანი“ და „თითქოს ძინავს“ სიწუმის, სიწყნარის გრძნობის განვითარება, გამძაფრება და ამაღლებაა. ეს მხატვრული ეტაპი ფერწერული ნაწარმოებისათვის მიუწევდომელია.

ზღვა ისე იყო შვიდი და წუნარია,
 რომ აღარც მასისიც იყო თუ არა.
 (ტიკიძე ტაბიძე)

აქაც ანალოგიური პროცესია. ზღვის სიმშვიდის, სიწყნარის ამ მხატვრულ ხარისხს ფერწერა ვერ ახორციელებს. უფრო ნათელი მაკალითი: ცნობილი ამერიკელი მხატვარი მორის გრეიფი „ლაორობის ადაფორინში“ მიზნად ისახავს შექმნას აუნდური ფრინოს განწყობილება. ფრთების კომპლექსი, სიმკრარეული კანკალაობა, ხაზებისა და ფრთების ქარმონიერო შესამება ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ერთი ფრინოლი მიფრინავს. დაძაბული დასუბიექტობი, დინამიკური პოზა შთამაგონებლად ვაგარძნობინებს ფრინოს ერთ მომენტს, ერთ ეპიზოდს: ამ წყვილმა ფრინოს განწყობილება და ჩვენი გრძნობაც, ემოციური კავშირი სურათთან.

წარმოები

მიფრინავენ. ზეცა მოანადღლიანეს
შემოდგომის მიწურულზე წერობმა;
დაუღლიო გზის გამკლევი დალით და...
სამხრეთის ქარს მთელი მწერივი ეწირება.
მიფრინავენ, ცის ხილურებს ამავებენ
და ყვილით შველს თხოვენ აღარავის...
ემძიმებათ დანისლული გზა-შარბი,
ღიღი მთებზე, მარადისად ქალარები.
მიფრინავენ... და საფრენი არ ილევთ.
აყვებენ ამოვარდნილ გულეს მყვრლები;
მიფრინავენ და მიაკვებთა გაფრთხილებად
ჩამორჩინილ წრის ბედო.

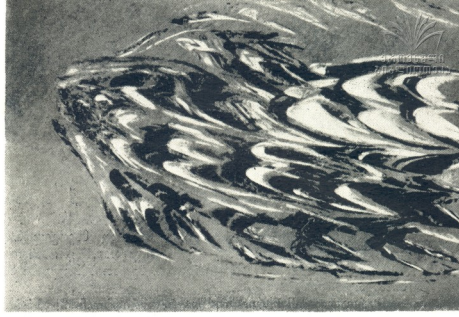
(ზაურ ბოლქვაძე)

ამ ლექსშიც ერთი მომენტია (წეროების გადაფრენა) ასა-
ხული, მაგრამ დაავიკრდით როგორ ვითარდება მისი ლირი-
კული, სუბიექტურ-ემოციური სახე. მხატვრული დეტალები:
„ზეცის მონადღლიანება“, „მესვეურის დაღლია“, „სამხრეთის
ქართან ბრძოლა“, „ცის ხილურჯის გამავეება“, გზის სიმწელე
და დასრულებლობა, ამოვარდნილი გულესი მყვრდით დაკა-
ვება და ბოლოს ფინალური სცენა: „მიფრინავენ და მიაკვებთა
გაფრთხილებად, ჩამორჩინილ წრის ბედი“ თანმიმდევრულად
წარმართავენ ემოციას, თანდათანობით აღღვირებენ მას, ავი-
თარებენ პოეტის მხატვრულ ჩანაფიქრს, იღვას და ქმნიან
ფონის დამაჯერებელი ემოციური დასასრულისათვის.

განვითარების პროცესმა მიგვიყვანა დრამატულ სურათთან-
დე, დრამატულის განცდადამდე, კონკრეტული წარმოვადინა
სინამდვილე, ფართოდ გვაგონობინა იგი.

ფერწერისათვის მისაწვდომ, ვიწრო მასშტაბის ასოციაცი-
ების ფონზე შექმნილი სურათის იდგის გამიფრვა ძირითა-
დ ჩვენ გვიხდეს. ავტორის მხატვრული ჩანაფიქრი, იდეა,
კავშირი მოვლენება თუ საგნებს შორის მთლიანად თუ არა
მეტწილად მიიწვ ჩვენ უნდა ამოვიციხოთ. რაოდენ დიდი ფან-
ტაზიის მხატვარიც არ უნდა იყოს და რაოდენ მავალი ინ-
ტუიცია და ხილვის უნარიც არ უნდა ჰქონდეს, ზემოთ დასა-
ხლებული საგნებისა და მოვლენების უფროთვაპირობებუ-
ლობას, ორგანულ მხატვრულ კავშირს შორის და ხაზში ვერ
აამეტყველებს და ვერ შექმნის ნათელ და დამაჯერებელ იდე-
ურ ცენტრს. ეს სურათი ქაოტურ მასას უფრო ემგვანება, ვიდრე
ხელოვნების ქმნილობა. დეტალების უფროთვაპირობებუ-
ლობა, მხატვრული წესრიგი ეს ესთეტიკური სინამდვილისათ-
ვის და შემეცნებისათვის გადაწყვეტი პირობაა. „რომ ვინ-
მემ, საუკეთესო საღებავები უწესრიგად მიუხე-მოუყვას, —
ამბობდა არისტოტელე. — იგი იმდენად ვერ გავგასარებს,
რამდენადაც ის, რომელმაც თეთრი მოხაზა სურათი“¹. აქ
არისტოტელეს აქცენტი გადაცემა მხატვრული წესრიგზე, საღე-
ბავების ლოგიკურ-მხატვრულ მისმა-მოსმაზე და არასაღელ-
დობრ თეთრით მოხაზულ სურათზე. ლირიკის ამ უპირატესო-
ბაზე მიუთითებს ლესიანი: „პოეტს, თუ მოსიყვარულს, შეუღლია
დასაწყისიდანვე აიღოს რა სახის მოძრაობაც უნდა და ყოველ-
გვარი სხეულობითი მივიყვანოს იგი ბოლომდე“², ან: „რამ-
დენადაც [პოეტმა] აღემატება სურათს, იმდენად მაღლა დასა
პოეტს ფერწერაზე“³. დიდურ ყოველგვარი შეფარების გარეშე
ამბობდა: „მანცე რა თული ხელოვნებაა ეს ფერწერა. მე
ერთ ფრაზაში გამოხატავ მას, რასაც მხატვარი გაჭირვებით
მოსხაჯს ერთი კვირის განმავლობაში. მისი უფედრება ისაა,
რომ ჩემსათვის იყოს, ზედგამ და გრძნობის, მაგრამ არ ძალუქს
ვაშობატს ყოველივე ეს და ამტომაც ვერ განიცდის სინამე-
ნება“⁴.

ფერწერისა და პოეზიის მსაჯებმა-განსხვავების საკითხს
დიდი აურადლება პოეტიკის ლეონარდო და ვინჩინო მან ესთეტი-



„დაღლილის გადაფრენა“.

მ. გრეიფი

კურ გრძნობათა შორის ყველაზე მაღლა დააყენა მხედველობა
და აქედან გამომდინარე (ფერწერა ხომ მხედველობითი, თვა-
ლით ხილული სამყაროს ხელოვნებაა) ხელოვნების სხვა დარ-
გებთან და, კერძოდ, პოეზიასთან შედარებით უპირატესობა
ფერწერას მანიჭებ.

ჩვენი აზრით, ლეონარდო და ვინჩის ფერწერის გადაჭარბე-
ბულმა სიყვარულმა უნებაც საკითხის ტენდენციურად განხილ-
ვისაკენ და ათქმევინა: „იმ საგანთაგან, რომლებზეც პოეზია
ლაპარაკობს, არცერთი არ არის მისი საკუთრება“⁵. იგი ასახე-
ლებს საგნებს: (აც, ვარსკვლავებს და საერთოდ ბუნებას; არც
პოეზიას და არც ფერწერას რაიმე განსაკუთრებულ, ზოგადად
ხელოვნებისაგან განსხვავებული საგანი არ აქვს, ხელოვნების
საგანი ოდითგანვე იყო და არის ადამიანი, რაზეც დაბეჭდო-
ვით მიუთითებდა ჯერ კიდევ არისტოტელე: „ვიხილავ ხელო-
ვანი ასახვას მოქმედ პირებს“ (დამიანებს — ფ. ბ.). ხელო-
ვნების დარგებს, მათ შორის ლირიკასაც და ფერწერასაც, სხვა-
დასხვაგვარი მხატვრული ხერხები და საშუალებანი გააჩნია ამ
საგნის გამოსახატავად და მხოლოდ ამით განსხვავდებიან
ერთმანეთისაგან. რატომ არის ცა, ვარსკვლავები და საერთოდ
ბუნება ფერწერის საკუთრება? ლეონარდო და ვინჩი აქ საგნის
გარეგულ, ფიზიკურ სახის, სხეულის ჩვენების უპირატესო-
ბას ბეულისხმობს. ნამდვილო მხატვრობა, ისე როგორც საერ-
თოდ ხელოვნება, იწყება მამნი, როდესაც შემოქმედი (ამ შემ-
თხვევაში მხატვარი) ციკლოდება საგნის ობიექტურ ფორმას,
შინაარსს და მისით შთაბეჭდილო ასოციაციებით, მხატვრუ-
ლი ფანტაზიით ქმნის ტიპიურ მხატვრულ სახეს. ამიტომ ამ-
ბობდა ბელინსკი: ხელოვნებაში სინამდვილე უფრო ჰკავს სი-
ნამდვილეს, ვიდრე თვით სინამდვილეში. „ხელოვნება იწყება
მხოლოდ მაშინ, როდესაც ადამიანი წარმოსახვით გაიზიარებს
სინამდვილეს, ათავისებულ ღრმა შინაგანი განცდის ერთ დ
მის მხატვრულ განზოგადებას, გარდასახებას. იგივე ინდივიდუ-
ალურ მხატვრულ განსაზიარებას ახდენს გარკვეული ესთეტიკუ-
რი იდეალისა და თვით სინამდვილით აღძრული განწყობი-
ლების, ფიქრის, განცდის, სულიერი რეაქციის ასპექტში“⁶.
ჯერ ერთი მხედველობისა და სწენის დაპირისპირება ხე-
ლოვნებისათვის და თუნდაც კიროდ ფერწერისათვის მნიშ-
ვნელობის თვალსაზრისით მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია, მე-
ორიც — თუ მაინცდამაინც დაპირისპირება აუცილებელია,
ჩვენი აზრით, სიმნა გაიკლებით უფრო დაზერული და ნაკი-
ფი გრძნობა და მტკი სუბიექტურობა და აბსტრაქტულობა ასა-
სიათობა, რაც პირდაპირ მიმართებაში ხელოვნების ორგა-
ნულ თვისებასთან.

1. მ. დონდუკა, ხელოვნების მორაიდულობის პრობლემა, თბი-
ლისი, ხელოვნება, 1962 წ. გვ. 28.

1 არისტოტელეს, პოეტიკა, თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემე-
ლობა, 1944 წ. გვ. 36.

ლების კარმონიულობის, პროპორციულობის, სიმეტრიის, მითლიანობის უნარი. ამ მოსარწმუნებლად გამოიყვანა მას დე-ბულები პოეზიის წყვეტილი, ნაწილ-ნაწილ აღქმის შესახებ, რაც შემდგომ ლესინგმა განავითარა: „თქვათ, პოეტს წილ-მიწვევით თანმიმდევრობით გადავყავართ ერთი ნაწილიდან მეორეზე, ვთქვათ, შედმიწვევით ნათლად გვირგინებს იგი ნაწილთა კავშირს, — რამდენი ერთ დასჭირდება მას? ის, რასაც ფიქალი სწავდა იტაცებს, პოეტმა უნდა გვიჩვენოს ნელ-ნელა, ნაწილ-ნაწილ და ხშირად ბოლო ნაწილის აღქმისას პირველი აღარ გვანსოს.“

ლორწინარი და ვინჩისა და ლესინგსაც მხედველობაში აქვთ სურათის კომპოზიციის კარმონიულობა, ერთსახეობა, რაც ერთბაშად, პირდაპირ გვიბძებებს სურათის მითლიან სახისაკენ.

მართალია, ამ მხრივ ფერწერას ლირიკასთან შედარებით გარკვეული უპირატესობა აქვს, მაგრამ ეს უპირატესობა ცალ-მხრივი და მუხლდულვითა იმდენად, რამდენადაც ფერწერული კარმონია სურათის გარკვეული სახის, გარკვენი ხედის აღქმა-შემცხველობაში უფრო ეფექტურად გვჩვენდება, ვიდრე მისი იდეური ჩანაფიქრის, შინაარსის ასხანა-განმარტებაში. მხატვრულ დეტალთა კარმონიულობა, ურთიერთგამპირბეზულობა და შეხამება ლირიკის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებაა და მისი უფულებელობა ლირიკული ასახვის პრინციპის ერთ-ერთი ძირითადი პუნქტის ურყოფას ნიშნავს.

არც ლინარდი და ვინჩის და არც ლესინგს არ აღუნიშნავთ, რომ ეს ცალმხრივი უპირატესობა — სურათის გარკვენი ხედის სწრაფად ხილვის პროცესი, უშუალოდაა დაკავშირებული ფერწერული ასახვის სამუშაოებთანა შეზღუდულობასთან (სინამდვილის მომენტისგან აბდოვნი გრძობის განუვითარებლობა, დასურვებლობა და შეკვეცილი ასოციაციები).

როგორც წესით აღუნიშნეთ, მხატვარი სინამდვილის ერთ მომენტს გრძობის, ემოციის ერთ მომენტში გახასხაობიერებს; რაც თავის ერთბაშად უბიძგებს სურათის მითლიან ხედისაკენ. გოგენი პირდაპირ აფრთხილებდა მხატვრებს: „ეხილდეთ პოუის მოძრაობას. ყოველი თქვენი პერსონაჟი სტატუკური უნდა იყოს.“

ჩვენი აზრით, აბსტრაქციონისტებმა სწორედ ეს გაფრთხილება უარყვეს. მათ ასოციაციების, გრძობის მოძრაობის განვითარება, გაფართოება და მრავალმხრივობა სცადეს, რაც ფერწერისათვის შეუძლებელია და ამიტომ დამარცხდნენ. ამერიკელის აბსტრაქციონისტის ერთ-ერთი პიუნერი ივ ტანგი წერს: „მე არაფერს ვეღი ჩემთა ფიქრთაგან, ჩემი რფელექსიუბის კი მჯერა.“

დაბრუნდეთ უკან: ავიღოთ გლაკტიონ ტაბიძის ლირიკული შედევრი — „ქარი ჰქრის“.

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები შიჰქრიათ ქარდაქარა,
ხეთა რიგს, ხეთა ვარს რკალად ჰქრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?...
როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს,
ვერ გპოვებ ვერსადროს... ვერსადროს...
შენი მე სახება დამდეგს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან!..
შორი ცა ნილსად ფიქრებს სერის...
ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის...

პოეტმა მხატვრული ემოცია მოქმედებაში, მოძრაობაში, პროცესში განავითარა. მოვანათი განწყობილების, გრძობისა და ემოციის განვითარების იდეურ-მხატვრული ცენტრი და დაავიწროვლი კარმონიულობა უკარმირდება თუ არა მას ყოველი მხატვრული დეტალი. ლექსი დამატებულ, ტრაგიკულში გარდამავალ განწყობილებას ქმნის. პოეტმა ბუნების მრისხანე სურათში მონახა თავისი თავი, პირადი ტრაგედიის ექვივალენ-

ტური განწყობილება, პერსონაჟის და პირადი უბედურების განცხადება ერთ სახელ შეიერთა. მის სურათს, შინაარს იმპულსთან შერწყმული სტიქიების რიტმის ფონზე გაისმის სასოწარგვეთილი შეხიბობა: „...სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ!“. მძაფრდება მითლია, ტრაგიკულის განცხადება და მხადმხად კულმინაციური წერტილი, გამაფრებული განცდის ლოგიკური დასასრული:

ვერ გპოვებ ვერსადროს... ვერსადროს!..
შენი მე სახება დამდეგს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან,

აი, ტრაგიკული განცდის დამავიწროვებელი წერტილი (დაკარგული საყვარელი სახის ფონზე გაისმის მარადისი ტანჯვა მოუღის, ძიება სამარადისო, მუდმივ მწყალებლურთა!), სათიკენაყ ყოველი წინამძღვარი მხატვრული დეტალი გვიბძებებს.

სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?
ვერ გპოვებ ვერსადროს... ვერსადროს!
შენი მე სახება დამდეგს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან!

ამ სტიქიონებში თითქმის იმავე აზრს ვკითხვლობთ, რასაც მითლიანად ლექსში, მაგრამ ვერც პოეტის თავდავიწყებულ სიყვარულს ვგრძობთ, ვერც საყვარელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეულ მუხაზარებასა და საერთოდ სტიქიონების დაკარგულ აქვთ ემოციური ზემოქმედების უნარი, მაშინ, როცა ლექსში ემოცია ქმნის აზრს, განცდა იდეაში, აზრში გადადის. ამ გრძობიანად აზრის თანმიმდევრულ განვითარებას და მითლიანობას კი მხატვრული დეტალები ურთიერთგამპირბეზულობა და ერთმანეთთან ორგანული კავშირი ქმნის.

ავიღოთ დეტალტვი ცალკაღვე და დაავიწროვდეთ მათ დამოუკიდებელ სახეს. მაგალითად:

„ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის“,
„როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს“.

ამგავა, რომ თვითველი მათანი გარკვეულ ემოციას აღძრავს; ემოციური მთავებულებას ისინი ალტერატიული-მუსიკალური ფერადობის (რაც უშუალოდ პოეტმა შექმნა) გარეშე მოახდინდნენ. უფრო მეტიც: ობიექტური სამყაროს, ბუნების სახეები და მოვლენები თავისთავად, ხელოვანის ჩაურველად აღიზიანებენ ჩვენს გრძობებს და სათანადო, თავიანთი ობიექტური ბუნებისა და ხასიათის შესაბამის ემოციურ ზეგავლენას ახდენენ. ლექსის ცალკე აღებული რომელიმე დეტალი ემოცია არ ქმნის რაიმე გარკვეულ აზრს, მასში არ ჩანს ჩამოყვარებული იდეა, მხატვრული აზრი და აშენდა არც დანორვებული მხატვრული მნიშვნელობა აქვს. მისი როლი და სახე მხოლოდ ლექსის მითლიან განწყობილებასთან, იდეურ-მხატვრულ ცენტრთან მიმართებაში, ორგანულ კავშირში უნდა ვიხილო.

პოეტმა ყოველი დეტალი ერთი მიმართულებით გაიაზრა, ყოველი ნიუანსი მაკოსტრალურ ხაზს დაუმორჩილა და მათი მხატვრული ორგანიზაციით შექმნა საყვარელი ადამიანის დაკარგვით, მისი ძიების დაუსრულებლობით (ამ გრძობის იქით იმალება მისი აღაღლები, გააღლახვის გრძობა) გამოწვეული ტრაგიკული განცდის ცენტრი.

ბლოკი ლირიკულ პოემა „სამაგიეროს“ შესავალ წერილში ასახელებს პოემის დაწყებისა და დამთავრების წლებს (1910-1914) და აღნიშნავს ამ წლებში მომხდარი მოვლენები: კომისარჟესკისა, ერუბელისა და ტოლსტოის სიკვდილი. სიმბოლზონის კრიზისი, აკიშიშის, ეგოფუტკურისშის და ფუტკურისშის საწყისები, სტრინდბერგის მკაცრი ჩრდოლური ხმა, მითლიანების ფრიალ საინტერესო ლექსია: „შეიარაღებული მსოფლიო და შეიარაღების შემცირება“, ანდრიი იუშინსკის მკვლელობა, საკითხის წამოჭრა ვერაგულების მიერ

ქრისტიანული სისხლის გამოყენების შესახებ, ლონდონელ რკინიგზის მუშათა გრანდიოზული გაფიცვა, ხმელთაშუა ზღვაში ღრისქსანიშნული ეპიზოდები — „აბატონა“ — ავადობა“ გათამაშება, ფრანგული ჭიდაობის აყვავება პეტერბურგის ცირკებში, ავაციის მომად დატყვევა, სტოლინის სიკვდილი და წიხს, „ამ ფაქტებს, ერთმანეთისაგან ესოდენ განსხვავებულნი, ჩემთვის ერთი მუსიკალური აზრი აქვთ. მე მიმავნივე ცხოვრების ყველა დარგად ამოგვინდა და ერთმანეთის შევადარებ ფაქტებს, რომლებიც კი მისაწოდებია ჩემი განცხადების მოქმედულ მიზეზები და მუხას, რომ ეს ფაქტები ერთად ყოველივეს შექმნიან ერთ მუსიკალურ აზრს“.

აქ არა ერთი და ორი ფაქტია ერთმანეთისაგან სობორივად, დამატრალურად განსხვავებული, მაგრამ თვით ინტუიციურად ჩაწვდა მათ საერთო ნიშანს, მონახა ერთმანეთთან დამაკავშირებელი ხაზი და ერთ მხატვრულ სფეროში, პარმონიულ ურთიერთობაში წარმოგვიტანა „ერთმანეთისაგან ესოდენ განსხვავებული ფაქტები“.

ლირიკაში დეტალების, ნაწილების პარმონიულობა სახიერდება მოქმედებაში, განვითარებაში, პროცესში, წინადადებაში, დიალექტაში. ფერწერასთან შედარებით ლირიკაში უფრო იგრძნობა ასოციაციების ინტერვალები, რაც თვით ასოციაციების ხასიათითაა (მასშტაბურთაა, ერთმანეთისაგან განსხვავებული და ზოგჯერ დამატრალურად საწინააღმდეგო საგნებისა და მოვლენების ორგანული დაკავშირება) გაპირობებული.

მართალია, ფერწერული ნიმუში (იმის გამო, რომ იგი არსებითად თვალის ხელოვნებაა, ცვალებადობას, მოძრაობას, განვითარებას ვერ გამოხატავს და შეცვლილი ასოციაციებით ასახიერებს ობიექტს) სწრაფად გვიმტკიცებს თავის მთლიან ნიშანს, მასას, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ნაწილები, დეტალები ახსნისა და გააზრების გარეშე გვესმის მისი მხატვრული ჩანაფიქრი, იდეა. ხელოვნების ნაწარმოების საბოლოო მიზანი კი მხატვრული იდეაა, ანუ როგორც ერთი დიდი მოაზროვნე იტყვას: მიზანი, რისთვისაც ხელოვანს მოძრაობაში მოჰყავს ჩვენი ფანტაზია არის ის, რომ გვაჩვენოს იდეა, ესე იგი ცალკეული მავალითი დახატოს რა არის ცხოვრება, რა არის სამყარო.

ფერწერული მხატვრული იდეის ამოკითხვა ჩვენ გვისდება. ავტორი პასუხია მის ახსნა-პარამარტებაში იმის გამო, რომ ყველაფერი ობიექტური საფათაა დაფარული. ქვეტასტი, მიწინებუა, შეფარებით თქმა ზოგადად მხატვრული აზროვნების, მხატვრული სახის თვისებაა და რადგან ლირიკას ხელოვნების ყველა სხვა დარგზე (ფერწერის შემდეგ) უფრო შეკუმშული ასევე აქვს, ეს ფაქტორები სრულყოფილი სოციალურება მასში. ლირიკაში ხშირად ქვეტასტიში უფრო მეტს გულისხმობს, ვიდრე ტექსტში აცხადებს. მართალია სიტყვა მაინც სიტყვაა (ადამიანთა ურთიერთობის, აზროვნების გამოხატვის, აზრის ურთიერთგაგებინების პირველადი, ძირითადი საშუალება) და ადამიანს მისი გაგების პრემტენზია უფრო აქვს, ვიდრე მუსიკისა და ფერწერისა, მაგრამ ყოველი სიტყვა, რომლის აზრი ჩვეულებრივ საუბარში კარგავს გვესმის, მხატვრულ ნაწარმოებში და განსაკუთრებით ლირიკაში ახალ აზრობრივ-ემოციურ მნიშვნელობას იძენს. ამიტომ ლირიკული სახის გახსნა თავისთავად რთულია, მაგრამ ფერწერული სახესთან შედარებით კი იოლი, რადგან იგი (ლირიკული სახე) სოციალურად ადამიანთა ურთიერთობის პირველადი საშუალება — სიტყვით, რომელსაც კონკრეტული, საგნობრივი შინაარსი აქვს.

პარმონიას ფერწერაში ქმნის ფერი, ხაზი, შუქ-ჩრდილები, უძრავობა, ლირიკაში კი სიტყვიერი გრძნობა, ემოცია, მოძრაობა ახამებს და აერთიანებს ცალკეულ დეტალებს. როგორც ვხედავთ, ცალკეულ ფერებს, ხაზებს, სიტყვებს, ლირიკული ემოციაც, მოძრაობაც და მათგან შექმნილი პარმონიაც საშუა-

ლებაა, მიზანი კი მხატვრული იდეაა. იდეურ-მხატვრულ ცენტრს კი ლირიკული ლექსი უფრო სწრაფად, ცხადად და დამაჯერებლად გვაგრძნობინებს (დეტალების ერთმანეთთან სწრაფად შერწყმის, სიტყვიერი სივსადის, ნაწილების ურთიერთდაპირისმართების, ურთიერთდამოკიდებულების და მათი დამოკიდებულებად არასრულსაზომების გამო), ვიდრე ფერწერული ნიმუში. ლირიკული პარმონია უფრო გამიზნული, მიზანსწრაფულია ვიდრე ფერწერული, რადგან იგი უფრო ნათლად და შთამბავნილად გადმოგვცემს იდეას, მხატვრულ აზრს. ფერწერული ნიმუშის ცალკე ადებულ დეტალს გაცილებით უფრო თვითმყოფადი სახე, დამოკიდებულები შინაარსი და ფორმა აქვს (რაც განსაკუთრებით იგრძნობა რენესანსის ეპოქის ფერწერაში), ვიდრე ლირიკულ ფერამენტს.

მიქაელაჯოლის ზოგიერთი ფერამენტი სრულყოფილი, ჩამოყალიბებული, სრულიად დამოუკიდებელი მხატვრული შედეგის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მას სურათის მთლიანი კომპოზიციისაგან დამოუკიდებლად თავისი ფორმა აქვს, შინაარსიც და მხატვრული იდეაც. ავიღოთ მისი ეპოპეა „ქვეტაგერების ბრძოლა“. სურათი ერთი შეხედვით მთლიანად, მთელი სახით გვეცხება თვალში, მაგრამ მთავრდება თუ არა ამით შინაარსის, მხატვრული ჩანაფიქრის, იდეის წაკითხვა? რა თქმა უნდა, არა.

თვითვლელ ფერამენტი, ერთი მხრივ, სურათის საერთო კომპოზიციის ერთვის, მისი მთლიანი იდეის ორგანული ნაწილია, და მეორე მხრივ, თითქოს „იეთიშება“ ერთიან სიუჟეტს და დამოუკიდებელი ეპიკაში იცავს და შინაარსით იქცევის ყურადღებას. ყოველი პერსონაჟის სახე სრულიად სხვაგვარად განწყობილობას გვიქმნის, სხვა აზრს შთაგვაგონებს. მხატვრული მთლიანად, მთელი შეხედვითობით გადაღის ცალკეულ ფერამენტზე და მათ ორიგინალურ, დამოუკიდებელი ნაწარმოებითი აქვიზობაში. მასსადაც, ფერწერული პარმონია მთლიანი სურათის გარეგანი მიმართვის სახეა, გარეგანი შედაპირული სილამაზისკენ უფრო მიმართავს ჩვენს ყურადღებას, ვიდრე შინაარსობრივ-დედური სიღრმისაგან, ლირიკულ პარმონიას კი პირდაპირ დედური ცენტრისაგან მივყავართ.

ფერწერული ნიმუშის აღქმის პროცესი შეიძლება მოკლედ ასე ჩამოყალიბოთ: სრულ გარეგანი ხედვიან დეტალებზე და დეტალებიდან იდეური, სუბიექტის მხატვრული ჩანაფიქრის ცენტრისაკენ. ლირიკული ლექსის აღქმის პროცესი კი ასე გამოიხატება: დეტალებიდან მთელისაკენ, იდეურ-მხატვრული ცენტრისაკენ.

ფერწერა უძრავობაში, შეწყვეტილ მოძრაობაში გვაგრძნობინებს რიტმს. მასში რიტმს ვხედავთ, ლირიკულ ლექსში კი ვისმენთ. რამდენადაც რიტმი მუსიკალური ელემენტია და უშუალოდ სმენისაა დააკავშირებელი, ამდენად ლირიკისათვის უფრო ორგანულია, ვიდრე ფერწერისათვის.

სურათის სიტყვიერ ხელოვნებასთან (ამ შემთხვევაში ლირიკასთან) შედარებით ერთი შეხედვითობა ახასიათებს: მთელი არის რომ შეიგრძნოს მასში განსახიერებელი ემოციონერება და დასრულებული სუბტიკური სახიერებება გაცივად, ყოველთვის მის პირდაპირ უხედავ იდეგ. შესაძლოა იდეა გაიხსნოდ და აღადგინოდ, მაგრამ ის ემოციური უხედავობა, რასაც სურათი უშუალოდ მიიღებს დროს ახდენს, იკარგება და შშრალი, ცივი აზრი გრძნობაზე აღარ მოქმედებს. შეიძლება პირდაპირ თქვათ, რომ სურათის შთაბეჭდილები, დადგენილი მისგან მოცილების დროს, ხელოვნების სფეროს აღარ განეკუთვნება. ლირიკული ლექსის იდეის ემოციური სიყოცხვს კი სიტყვის მადლი განაპირობებს. ჩვენში მკვიდრდება გრძნობაში დასრულებული, ემოციაში გადასული იდეა და ერთნაირი სიღირებულები ამოქმედებს ჩვენს გრძნობასაც და გონებასაც.

სუბიექტურობის თვალსაზრისით ლირიკა ხელოვნების დაბრთა შიშის ყველაზე ახლოს დგას მუსიკასთან, თუმცა სხვა

მხრივ და იმ თვალსაზრისითაც კი მკვეთრად განსხვავდება მისგან. ჩაიკოვსკი წერდა: „Автор музыкального произведения выражает свои ощущения радости, подобно лирическому поэту выливает, так сказать, собственную душу“. ეს განსაზღვრება მუსიკალურ და ლირიკულ სუბიექტურ სფეროთა მხოლოდ მსგავსებებზე მიუთითებს; მათ განმსხვავებელ ნიშნებს ქვემოთ შევხვებით.

ლირიკის სწრაფვის ხაზდენდია მუსიკალური თვით ტერმინი დახაკ კი („ლირა“) ხატულად ჩანს. ძველი ბერძნები „ლირაზე“ სიმღერებდა და ლექსებს ასრულებდნენ. შემდგომ ეს სიმედიანი საკავი პოეზიის ექსტემალი იქცა.

მუსიკა სინამდვილეს ბგერით სახეში განასახიერებს. მუსიკალური სახის საფუძველია საფუძველია მელიოდია, რომელსაც ორგანოზაციამთ მოჰყავს ბგერების ტონობა. მუსიკალურ ნაწარმის ძირითადი და აღვივათი სწინით, რომელიც თავისთავად ამსტრაქტული გრძნობაა. სწორედ ეს ფაქტორი განაპირობებს მუსიკის სუბიექტურ არს, აბსტრაქტულობას.

მუსიკალურ სუბიექტს ობიექტური საგნის, ობიექტური შინაარსის გათვალისწინებით, ბგერითი გვირგვინით და ადვიტავთ. მუსიკალური სახე, მსგავსად ლირიკული სახისა, ავებულია გახცდაზე, გრძნობათა განვითარებაზე, მაგრამ, როგორც წყნით აღვნიშნეთ, სიტყვას კონკრეტული, საგნობრივი შინაარსი აქვს. ლირიკა კონკრეტულ მომენტს ასახავს და ამიტომ შინაარსი, სუბიექტის არს მასში უფრო მატერიალური, ობიექტური სახე აქვს, ვიდრე მუსიკაში.

მუსიკისათვის გადამწყვეტია ობიექტისაგან იზოლირებული, დამოუკიდებელი, თავისუფალი სუბიექტი, ანუ სუბიექტი სუბიექტის შესახებ. სუბიექტის შინაგან საპყრობის, ინდივიდუალურ ემოციურ რეაქციას, სულიერ განწყობილებას ფერწერაზე გამოხატავს, მაგრამ ყველაფერი ეს უშუალოდ ობიექტში ჩანს, მისით არის დაფარული.

ლირიკა შინაგან მუსიკის საგნობრივი გამოხატულებაა. მუსიკის შინაგან სუბიექტურ განწყობილებას სუბიექტურ ფორმაში ასახიერებს. მუსიკალური ფორმა გაცილებით აქტიური და საგნობრივია, ვიდრე შინაარსი, რადგან ფორმა გვეხიბს.

მართალია, მუსიკას ძლიერი ემოციური შომაბარჩებლობის უნარი აქვს, მაგრამ ემოცია თავისთავად შინაარსი, იდეა არ არის. უფრო მეტიც: სუბიექტი, მისი შინაგანი სულიერი სამყარო, განცხდები, ემოციები ხელოვნებისათვის საშუალებაა, რითაც იგი სინამდვილეს, ობიექტურ სამყაროს ასახიერებს და გვიქმნის გრძნობად-აზრობრივ წარმოდგენებს სინამდვილეზე.

ლირიკა ემოციით აცოცხლებს და აცხადებს მხატვრულ იდეას. ვთქვათ, მუსიკალური ნაწარმობის ავებული იმავე შინაარსზე, იმავე იდეასა და განწყობილებაზე, რაზეც ელვარ პოს ლირიკული ლექსი „ელდორადო“. ლექსის შინაარსი — იდეა რომ დამაჯერებლად და ხალხობადა გაცხადებულა: ხალი-სიანი და მამაცი რაინდი სიმღერ-სიმღერით ეძებს „ელდორადოს“ — ოქროს საბაღს (ელდორადო მარადილობის, უკვდავების, სიდიადისა და აღზევების სიმბოლოა). გაჭაღარად, დაბრუნდა და ელდორადოს კვალსაც ვერ მიაგნა. აღმოჩენებულა, გაოცებული შეჰალაღებს თავის არჩილს: მიზნარი, და არის ელდორადო? და გაისმის არჩილის (ელვარ პოს) თანარადამეცხი პასუხი: ელდორადო ასე იოლად არ იძიებება, მისთვის დიდი გზა უნდა გავხლო, სამოთხე გაიარო და ჯოჯოხეთი გადალაბო (იდეა). მართალია, ეს შინაარსი პოეტის მხატვრულ ფანტაზიასთან, ემოციასთანა შერწყმული და ჩვენ ყველაფერს ერთ, სუბიექტურ ფინიშივინ გვირგვინით და შევი-მეცხეთ, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ანალოზი და გამუალება შესაძლებელია. ამავე შინაარსის მუსიკალური ნაწარმობით მოახდენს დიდ ემოციურ ზეგავლენას, შერჯავს ჩვენს გრძნობას, მაგრამ გონებას, ინტელექტს არაფერს ეტყვის დასამახსოვრე-

ბელს და გასააზრებელს. იგი პირობითად მიგვიანწინებს იდეაზე, შინაარსზე. ემოციური შომაბეჭდილება კი მალე ქრება; ესე იგი ესთეტიკური სიმომგება, რომელსაც მუსიკა გვაჩვენებს, არ არის მყარი და „გამძლე“; მხოლოდ სმენის პროცესში (ისე როგორც ფერწერული ნიმუში მხოლოდ ხილვის დროს) პო-ვეებს დაბრუნებულს, ჩამოვალბებულს სახეს.

ემოციურად უზემოტიუბის პირობით იმას არ ნიშნავს, რომ მუსიკა სინამდვილეს არ ასახავს, შინაარსს, იდეას არ გამო-ხატავს და მოწყვეტლია ობიექტურ სამყაროს, როგორც ამას იდეალისტური თეორიები ამტკიცებენ.

„ემოცი მუიიონებით, — წერდა ბეთსოვენი, — საიდან ელი-ღებ იდეებს? მე მათ ვკრებ ბუნების წიაღში, ტყეში, გასერი-განის დროს, ღამეულ დუმილში, დილა-ადრინა, ავხვებულ განწყობილებისას, რასაც პოეტი სიტყვებით გამოხატავს, მე კი ვასახიერებ ბგერებში, რომლებიც მანამდე ჩამოაოთხებ და მვეინარებენ, სანამ ჩემში ნოტის სახით არ ჩამოვალბებ-ბანა“. მანასადამე, ფორმის შედარებით საგნობრიობა და მხატვრული იდეის სუბიექტური სახე შესივსა. ამომსახველო-ბითი საშუალებების სპეციფიკური თვისებაა. იგი უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მუსიკის შინაარსის აბსტრაქტულობას ლირიკის შინაარსობრივ მხარესთან შედარებით აღვნიშ-ნავთ.

ძველი თავის ლექციების კურსში ხაზგასათი მიუთითებს, რომ მუსიკა სინამდვილის სუბიექტურ გაგებას ასახავს და არასაგნობრივის საგნობრივი ფორმაა. მუსიკას ხელოვნების ყველა დარგზე მეტი შესაძლებლობა აქვს ასცდეს კონკრეტულ შინაარსს, კონკრეტულ საგნს და პირობითი, ზოგადი ბგერი-თი სახით მიმოქმედოს ჩვენს გრძნობაზე. მუსიკა ინტელექტუ-ლური განსჯისაგან არ მიიღებს და ლირიკისაგან განსხვ-ვევით ობიექტურ მიზეზებს არ გვიმძღვებს.

ლირიკას მუსიკასთან ავავიშრებს არა მარტო მელიოდური რიტმული ბუნება, არამედ მხატვრული აზრის, სახის მუსიკა-ლიობის ტენდენცია.

ბერა-სმენითი ფუნოზიე ლირიკის დამახასიათებელი თვისებაა, მაგრამ განსხვავება ისაა, რომ მუსიკა და საშუ-ალებით სხვა შედეგს აღწევს, სხვა რაზეც ქმნის, ლირიკა კი სხვას. მუსიკალური შინაარსის აბსტრაქტულობა და წმინდა სუბიექტური სახე განასაზღვრავს იმ ფაქტს, რომ იგი სხვადა-სხვაგვარად გვეხიბს და სუბიექტურ გაგებაში პოეტის შინა-და და სიცოცხლეს.

ლირიკა ადამიანური განცდის, მალაღი ძაბვის ემოციები-სა და დიდი აზრების შერწყმის, პარნიონის ხელოვნებაა. ლი-რიკულ შემოქმედებით პროცესში, სადაც ემოცია წარმმართვე-ლი, მათრეანიზმული ფაქტორია, ლირიკული სუბიექტის გო-ნებრივ-ფსიქოლოგიური სამყარო დაბალაზე მოქმედებს და არაპირდაპირი გზით სხეული მოძრაობაში მოდის.

სმოდელი ლირიკის ერთი შედეგრი ბარათაშვილის „მერა-ნი“ და ელვარ პოს „შესანი“ თითქოს აღვნიშნავს ადამიანურ გრძნობად-ემოციურ შესაძლებლობას. ეს ერთგვარი თავდა-ვიწყება, აღმაფრინთ მოცუვა, როგორც ბელისსკი იტყვოდა — გონიერული უგონობა, მთლიანად იმორჩილებს ლირიკულ სუბიექტს.

მირბის, მიმადრენს უფხო-უკვლოდ ჩემი მერანი...
 ვასწი, მერანი... შენს კენებას არ აქვს სამძღვარი...
 და ნიავს მივე ფიჭრი ჩემი შვად მულღვარი...
 ... გაკვეთე ქარი, გააჟე წყალ...
 ... გასწი მერანი...
 ... ვასწი, ვადრინდი, ჩემო მერანი...

შუადამისს დალოლო, ძველ ფოლიანებზე დაბრლი, ვფიჭოლოდ შეუხუტული, მისცხებულზე მძუმბარე, თითქოს გავერი მიმესმა, უცებ ჩამთვლია როდისაც

დაფიქციონა თვალზე ქარებს ვაძვრე უმაღლე
ეს სტუმარია, — გუბრულზე, მოკარალებული სტუმარი,
სტუმარი, მხოლოდ სტუმარი.

მისანო გადავირევი

და ბოლოს:
სული მშებდა და ვილვი ძალა არ შემეწეეს ევოპო
თან გადამიტანს „Nevermore“.

...
ო, ცხადდ მასოსის ის ლამე, დეკემბრის ლამე მრისხანე,
წვედილინი ხმა ვერ დავიბო, შიშმა დამყრა და დამაძლა,
...
დარბაზს ვაღებ ჩუბრულით, მოკრის ყოზანი ურჭული,
...
უძრავად იქდა, მალიდან მხოლოდ ერთ სიტყვას მახლოდა,
...
რა უნდა, რას მედავება, შეეშინდი ენა დამება,
ციცხლათ თვალებს მანათებს და ლაშის სისულ გამოიშრეს,
გული ფორს კვლავაც არ იშლის, თავი ჩავფალი ზალიშში,
ლამფის სინათლე ეცემა ხავერდის ზოლებს ბალიშზე,
თმებს ევლარ გამოსი ვერასდროს ლენორა აწი ამ ბალიშზე.
„Nevermore“ ამას მანიშნებს.

...
მოჩვენებები მესვება და სული კვამლით მეგვება,
სიცუტლურს დინჯად აქვიფენ გარწმუნო სერაფიმები,
...
...
მისანო, გადავირევი, დემონი ხარ თუ ფრინველი,
როგორ გაეფლო მაგ პასუხი, აქ სიტყვას გულში მოხვედრილს.

აი, რა სინამდლედე ადის ბარათაშვილის და ედგარ პოს
გრძნობები, ემოციები. არის ბრძანებულე ამბობდა: „იგი გან-
ცდა — ეს ბ. ს.“ არის დამლუბეული და დამტანჯველი მოქმე-
დება“. ეს სიტყვები ზუსტად შეეფერება „მერანისა“ და
„ყორანის“ ავტორებს. ამ მტანჯველი განცდის, ემოციის
გვერდით აქტიურად მოქმედებს მხატვრული გონება და ორი-
ვე ლექსში ზოგადგავტორი მნიშვნელობის ემოციურ-
მხატვრული იდეები (ამა სოფლის ამაოებასთან ბრძოლა, ბე-
დის დამლუბა-დამარცხება) იქმნება.

გან-პოლ რისტერმა ლირიკას მთელ პოეზიაში (ხელოვნე-
ბაში) მიმოქცევადი სისხლი, ბელნიკში კი პოეზიის პოეზია
უწოდია.

ეს ორი ფიგურალური შეფასება შთამაგონებლად მეტყვე-
ლებს ლირიკის მხატვრულ უნივერსალობაზე. იგი ხელოვნების
ყველა დარგზე უფრო ადექატურად, ღრმად და ყოველმხრივ
გამოხატავს მხატვრული სუბიექტის სულიერ სამყაროს, ად-
მიანურ გაცნობას, იდეალებს და მისი პირადი, მე“-ს მესტ-
ყვე და შეხაიდუმულა.

P. S. „Nevermore“ — აჩასდროს, არასოდეს, ვერასდროს. ეს
სიტყვა უბრალო რეფრენი არ არის. იგი ნაივლს ჰყენს ედგარ პოს
მხატვრულ კონცეფციას: დღღუტული ადამიანის ძიება მარადიუ-
ლია, მის სახეს და სულს ვერასოდეს იხილავ.

პო აქ არ ჩერდება, ძიების ერთი გრძელდება, იველისძებნა და
დასრულებლობის სახეს იტენს კვეტექსტში. ასეთ შემთხვევაში ლი-
რიაკო მხატვრული გრძობა, გესცდა ორდება, ერთი შტო თვითონ
ტრაგიკული ფაქტის განცდის, მისი შეგრძნების გზით მიდის, მეორე
კი ამ განცდის (ტრაგიკული შეგრძნების) გადალახვის, დაღვდის
ფუნქციის ასრულებს. ეს უკანასკნელი გაუჩინარებელი, სავლეს-
ხში და ინტრიუით მისაკვლევი, პირველი კი წინა პლანზე წამო-
წეული. სწორედ ამიტომ ცდება ზოგიერთი ლიტერატურის კრიტიკო-
სი თუ ხელოვნებათმცოდნე და „ყორანში“, თუ მისი მსგავსი გან-
წყობილების მხატვრულ კშნილობას სასოწარკვეთილებას, უმიედრო-
ბას ეძებს და ფიქრობს, რომ მარცხით შეთვრდება ის დღედეგარი,
თადღავიყვებელი, გახლებელი ძიება, რომელიც კარიშხალითი გას-
დევს ლექსს თაიდან ბოლოდე. წინა პლანზე წამოწეული, თვალ-
მისაწვლამი მხატვრული გრძნობის მესსიყვეებს ავიწყდებათ, რომ
ეს ყველაფერი ემპირიზმა და ხელოვნება ამ ემპირიზმის გარდამ-
ქნებლ სახეში, ახალ მხატვრულ სინამდლეში (კოცნობის). ეს ახა-

ლი მხატვრული სინამდლედე კი ისე იოლად მისახვედრი, შესაგ-
რანებელი აღარაა, როგორც პირველადი, ობიექტური სინამდლედე,
რადგან სუბიექტურ მხატვრულ ფორმასთან გვეხვს საქმე.
სტეფია შორის, არც თუ ისე ბიტიოლად ადარებენ ხოლმე ერთობა-
ნეთს „ყორანსა“ და „მერანს“. პირველი ჰკავს ერთმანეთს; ერთშიც
და მეორეშიც ბედთან ბრძოლის სულსკვეთებაა, მაგარი მხატვრე-
ლი გააზრების და, რაც მოვაფარა, საკითხის გაღწევის მხრივ
ისინი პრიციპულად განსხვავდებიან. ერთმანეთისაგან. ჩვენი აზ-
რით, დიდი სიფრთხილედ და ალბათ საჭირო ასეთი საბიჯით პა-
რალელის ვავლესობის. ბარათაშვილის „მერანი“ გაცილებით უფრო
სრულყოფილი, მასშტაბური, ნათელი, პერსპექტიულ-ფილოსო-
ფიური იდეების ობიექტულ კშნილობაა.

ედგარ პოს „ყორანი“ ჩვეს ვთარგმნეთ. (ტურნალი „მწიბობი“—
1962 წ. № 8.) საერთოდ ლექსის თარგმანი ზუსტად ვერასოდეს
ვერ გავაგრძნობინებს დედანის ხიბლსა და მადლს. ყოველ ენას აქვს
თავისი სტიქია, რომელიც სხვა ენაზე გაუცხადებელ სიმშენს მოი-
ცავს; თარგმანში ბევრი რამ იკარგება და მით უმეტეს ასეთი შე-
დევრის თარგმნისას. რა თქმა უნდა, ამ თარგმანს ბევრი რამ აკლია
და დედნის საყარისოდ ვერ არის შესრულებული, მაგამ წარ-
მოდგენს მაინც გვიქმნის მასზე.

ანთიმოზ გორგაძე

სტამბოლი





ირ. ოჩიაური

ოლეგივი ქორწინების დარბაზში

ქორწინების სახლის არქიტექტურა

ნოდარ ჯანბერიძე

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი



ოლო წლების არქიტექტურულ ნაწარმოებთა შორის, რომლებიც თბილისში აიგო, უკვე საკმაო პოპულარობა მოიპოვა მარქსის ხიდან, სანაპიროზე მდებარე საცხოვრებელმა სახლმა. ამ სახლმა, რომელიც ერთერთი უდიდესია თბილისში (იგი 220 ბინას შეიცავს), სრულიად ახლებური ფერადობა მისცა და მხატვრულად დამთავრა ელბაქიძისა და მარქსის ხიდებს შორის მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე მდებარე ამ მონაკვეთის არქიტექტურული იერი. ფასადის სიმბრტყეში ფერადღვანი მოცულობითი აქცენტების შექმნით საერთო განაშენიანებაში შეტანილია მაქორუ-

ლი აქცენტი და სახლი თავიდანვე იპყრობს ყურადღებას. ფორმათა სისადავე, მოცულობითი ელემენტები, ფერი ემორჩილება ერთიან ამოცანას და, მიუხედავად ფასადთა ფორმის დიდი გადაჭიმულობისა და აღქმის მრავალი წერტილების არსებობისა, შექმნილია სასვებით გაწონასწორებული, შვერული კომპოზიცია, რომელიც რეორტც ითქვამს, სანაპიროს ამ მონაკვეთზე წამყვანი კომპონენტის როლს ასრულებს.

საცხოვრებელი სახლის ქვედა სართული საზოგადოებრივი დანიშნულების სხვადასხვა დაწესებულებებს უკავიათ. მათ შორის მცირე კინოთეატრი, თავისებური და საინტერესო ინტერიერით. გრობოდოვის ძეგლისკენ მდებარე მოედნისკენ კი შენობის ქვედა იარუსი ქორწინების სახლმა დააკავა (ავტორები არქიტექტორები შოთა ყავლაშვილი და რამაზ კიკნაძე).

ქორწინების სახლი სრულიად ახალი თემა ჩვენს არქიტექტურულ პრაქტიკაში. იდეა თავიდანვე ნათელია, მაგრამ მისი არქიტექტურულ-ტექნოლოგიური მხარე შემუშავდა თვით დაპროექტების დროს, თანაც ისეთ პირობებში, როდესაც არქიტექტორები ფართობში შეზღუდულები იყვნენ და თავშივე უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად ამისა, მათ შეძლეს შექმნათ ქორწინების სახლის ლაკონიური სქემა, სადაც თითქმის ყველაფერია გათვალისწინებული.

ქორწინების სახლი უკვე ერთი წელია, რაც ექსპლოატაციაშია (ეს დრო არითმეტკულად 5.000 ქორწინებით გამოიხატება!) და მის სიაც-კარგზე საუბარი პირველი ალტაცებისა და შთაბეჭდილებათა შედეგს აღარ წარმოადგენს. განრდა თუცა მცირე, მაგრამ მაინც გარკვეული დისტანცია, რომელიც მისი ობიექტური შეფასების კარგ შესაძლებლობას იძლევა.

ქორწინების სახლისათვის გამოყოფილი ფართობი თავიდან მაღაზიისათვის იყო განკუთვნილი. მისთვის იყო ამოყვანილი კედლები. ამან, ბუნებრივია, ქორწინების სახლის დაგეგმარება რამდენადმე განსაზღვრა, რადგან ნგრევა მიწიმაღური უნდა ყოფილიყო. სქემა თავიდანვე შეირჩა, და თუ მისმა მხატვრულმა დამუშავებამ მშენებლობის პროცესში ცვლილება განიცადა, თვით გეგმა უცვლელი დარჩა.

ქორწინების სახლის გეგმა მარტივია. მომსვლელი პირდაპირ ხვდება ვრცელ დარბაზში, რომელსაც ვესტიბულისა და მოსაცდელის ფუნქცია აქვს დაკისრებული. მის მარცხნივ სივრცე ორ იარუსად იყოფა. ქვევით სანაპირო დარბაზისაკენ გასასვლელია, სადაც გარდერობია მოთავსებული. აქვეა სხვადასხვა დამხმარე სადგომები. ანტრესოლზე, რომლებზედაც ფართო კიბეებს აყავართ, მოთავსებულია ოთახები სუვენიერებისათვის, დოკუმენტთა რეგისტრაციისათვის და აღმინისტრაციისათვის. ვესტიბულს მარჯვნივ ეკვრის ქორწინების ოთახი.

გეგმა ისეა შედგენილი და ისეა სივრცობლივად გადაწყვეტილი, რომ თავიდანვე აგრძობინებს მიმსვლელს სადგომების მნიშვნელობას. შესასვლელის მოთავსება „საქმიან“ ნაწილიდან ადვილად გასაგებს ზდის მოძრაობის გრაფიკის, ხოლო კიბეები შესასვლელთანავე კარნახობს მიმართულებას.

სადგომები სრულიად აკმაყოფილებენ სამუშაოს სპეციფიკით გამოწვეულ მოთხოვნილებებს და ყველა პირობას



ქმნიან როგორც მომსვლელთათვის, ისე აქ მომუშავეთათვის. ამრიგად, გეგმა თავისი კომპოზიციით სადაა და მხატვრული ეფექტი, რაიმე კონკრეტული მოულოდნელობებით კი არ იღწევა, არამედ სადგომთა სივრცობლივი თუ კონკრეტული მხატვრული დამუშავებით.

არქიტექტორებმა დიდი მნიშვნელობა მიანიჭეს სივრცის გადაწყვეტას. ჯერ ერთი, მთავარი საფასადო ფრონტი მთლიანად არის გახსნილი და მინის დიდი სიბრტყეებით არის წარმოდგენილი. აქ სწორად არის გამოყენებული მინის, როგორც საშენი მასალის მხატვრული შესაძლებლობანი. ინტერიერი დაუკავშირდა, თითქოს გაერთიანდა გარე სივრცესთან. ეს კი ისეთი მრავალზღვნიანი დაწესებულებისათვის, როგორც ქორწინების სახლია, აუცილებელი იყო. მითუმეტეს, რომ უფრო მეტად ვრცელი დარბაზების შექმნის შესაძლებლობა ფიზიკურად აღარ არსებობდა. არქიტექტორებმა ამ ერთობლიობას კიდევ უფრო გაუსვეს სახი ტროტუარის გამწვანების შენობაში შეტანით. გამწვანება გრძელდება მინის კედლის შიგნითაც, რაც გარდა აღნიშნულისა, თვით ინტერიერშიც მეტად მომხიბლავ მხატვრულ ეფექტს იძლევა.

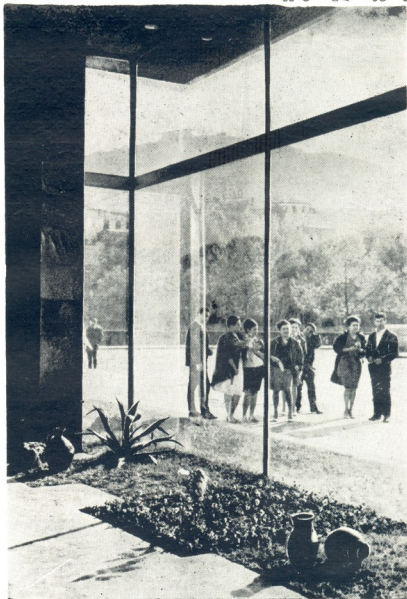
შიდა და გარე სივრცის გაერთიანების ამოცანაზე ვმსახურება ჭერის განათებაც, რომელიც ერთიანია როგორც გარეთ, ისე ვესტიბულშიც.

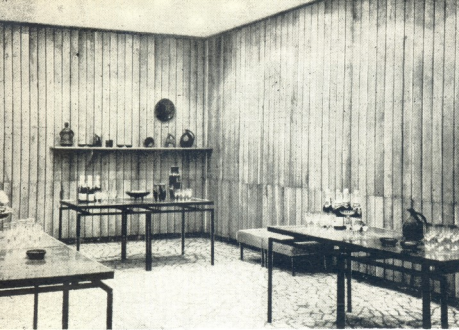
შენობის შიგნით, როგორც ზევეითაც აღინიშნა, სადგომთა დიფერენციაცია მნიშვნელობის მიხედვით სივრცობლივი გადაწყვეტითაცა გამოყოფილი; მოსაცდელი—ვესტიბული და ქორწინების ოთახი გაცილებით მაღალი და თავისუფალია. საბანკეტო დარბაზის მნიშვნელობაც რომ გამოეყოთ, აეტორებმა აქაც სივრცობლივ დამუშავებას მიმართეს და ერთადერთი შესაძლებლობა გამოიყენეს — მიწის სიღრმეში ჩაწვეით აამალეს იგი.

ვესტიბული-მოსაცდელის კედელი ბოლნისის ტუფით მოპირკეთებული ყრუ სიბრტყითაა წარმოდგენილი. ძარღვებით დასერილი მოყვითალო-ოქროსფერი ბოლნისის ტუფი ძალზე უწყობს ხელს საზეიმო იერის შექმნას. ამ შესანიშნავი მასა-

ლის ინტერიერში გამოიყენება (პირველად იგი კრემლის ყრილობათა სასახლეში გამოიყენეს) მეტად დიდ ეფექტს იძლევა. ჩვენ კონკრეტულ შემთხვევაში ეს მით უფრო შესაძ-

ვესტიბულის კუთხე





საანაკეტო დარბაზი

ჩნევია მინის „გახსნილი“ კედლის სიბრტყის გამო, რადგან ეს ტუფით მოპირკეთებული კედელი თითქოს შენიბის ფასადსაც ეკუთვნის. ბოლნისის ტუფი წარმოადგენს ფონს, ამიტომ დარბაზის კონსტრუქციულ სვეტებზე იგი არ არის. სვეტები სხვა მასალით, ალუმინის ვერტიკალური ლარტყე-ბითაა მორთული.

ავტორები შეატრად იცავენ ერთიან მასშტაბს. სვეტი რომ ოპტიკურად ძალზე მაღალი არ გამოსულიყო, თავისებური ბაზა და კაპიტელი შეუქმნეს: პირველი — ლარტყების გადაჭრით, ხოლო მეორე — ლარტყების დაცილებით იატაკის დონიდან.

ბოლნისის ტუფით მოპირკეთებულ ამ კედელზე სპილენძის ჭედური რელიეფებია მოთავსებული, რომლებიც ისეა განლაგებული, რომ ვესტიბულის ერთიან სივრცეს თითქოს ცალკეულ ელემენტებად ჰყოფს. ამასვე პასუხობს ავეჯის განლაგება თუ გარედან გამწვანების შეტანაც. ამით ვესტიბულის დიდი სივრცე ერთგვარ ოფიციალურობას იცლებს და უფრო ინტიმური ხდება, თუმც საზეიმო იერს იგი ოდნავადაც არ კარგავს. ჭერის ნაცრისფერი ფაქტურაინი შელესვა და ვიწრო ხერხულე-

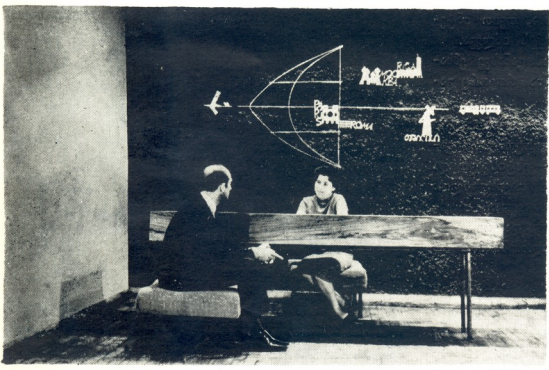
ბი განათებისათვის აგრძელებენ სადგომის სადა და მკაცრ-არქიტექტურას. მონაცრისფერო მარმარილოს უსწორმასწორო ნატეხებისაგან შედგენილი იატაკი მტკიცე ფერადოვან საფუძველს ქმნის. ჭეის ნატეხები მასშტაბურადაც კარგადაა მოძებნილი.

კედელზე სამი რელიეფიანი ფირფიტაა მიმაგრებული (ავტორი მოქანდაკე ირაკლი ოჩიაური). ორი — მცირე ზომისაა შესასვლელიდან მარცხნივ, ხოლო ერთი — მარჯვნივ, ჭორწინების დარბაზისაკენ ამ ფირფიტებს, გარდა ზომისა, ადგილის სიმბალეც და პროპორციებიც სხვადასხვა აქვთ. რელიეფი დარბაზისაკენ გაცილებით უფრო დიდია და მაღლაა შეკიდებული. დანარჩენი ორი — ერთმანეთთან ახლოს, თითქოს ერთ ლაქას ქმნიან. ამას თვით რელიეფთა თემატიკაც პასუხობს. სამივე რელიეფში, თითქოს ერთიანი თხრობა გრძელდება: მიჯნურები, მშობლების დალოცვა, ბედნიერი ოჯახი.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ ეს რელიეფები, უფრო სწორად, პირველი ორი რელიეფისაგან შემდგარი ჯგუფი და მეორე — ცალკე შეკიდული რელიეფი, განსხვავდებიან არა მარტო კომპოზიციური აგებულებით, არამედ მხატვრული გადაწყვეტილებითაც. თუ პირველში ნახატი გაჭედილია ფორმატში და კადრირებულია, მეორეში იგი თავისუფალ სივრცეშია მოთავსებული. თუ პირველში ნახატი, სახეები რომანტიკულია თავისი ბუნებით, მეორეში — უფრო მიწიერი, „რეალისტური“. პირველში უფრო დეკორატიულობაა ხაზგასმული, მეორეში — ნატურადან მიღებული შთაბეჭდილება. განსხვავებულია რელიეფის დონეც, მეორე — უფრო ღრმაა, პირელიეფს უახლოვდება.

კომპოზიცია ყველა შემთხვევაში დახვეწილია, შესრულება — მაღალტექნიკური. იგრძნობა ოსტატის მტკიცე ხელი. სპილენძზე ნაჭედი რელიეფები შესანიშნავად რთავენ დარბაზის ინტერიერს.

მაგრამ აქ უნებლიეთ მაინც იბადება ერთი კითხვა. რადგან მთელი კედელი ჭეისაა, ხომ არ კარნახობდა იგი თვით ქვაში გამოთლილ სამკაულს? მაშინ რელიეფი უფრო ორგა-



ტრანსპორტის საავგებტო

უნლად „ჩაჯდებოდა“ კედლის სიბრტყეში, დაკიდებული სურათის შთაბეჭდილებას კი არ შექმნიდა, არამედ ქვის ერთიან ორგანიზმს, ერთ მასალაშივე გამოვლენილ დეკორატიულ აქცენტებს. ეს კითხვაა, რომელიც სრულიად არ გამოირიცხავს არსებული გადაწყვეტის სიცოცხლისუნარიანობას.

ვესტიბულის გვერდის კედელზე მუხის მიმღე კარები კონტრასტულ აქცენტებს ქმნის; ხაზგასმულია ქორწინების ოთახისკენ გასასვლელის მნიშვნელობა.

ქორწინების ოთახის გრძივი ღერძი პერპენდიკულარულია ვესტიბულისადმი. ამით შემსვლელი თანდათანობით აღიქვამს მის სივრცეს. მოპირდაპირე კედელი მომრგვალებით გადადის გვერდისაკენ და იქვე წყდება. მთავარ კედელზე ჭაბუკისა და ქალიშვილის სპილენძზე ნაჭედი რელეფია მოთავსებული (იგიც ირაკიე ოჩიაიერს ვკუთვნის) ქედელთა მორთულობა ეს არის და ეს. მაგრამ ეს ერთადერთი აქცენტი იმდენად მძლავრია, რომ თავისი ემოციურობით ამაღლებულ განწყობას იწვევს და ხაზს უსვამს რიტუალის მაღალ მნიშვნელობას.

რელიეფის კარგად ნაპოვნი მასშტაბი, მისი ადგილი და სელონურნი განათება კიდევ უფრო გამოყოფს მას ინტერიერიში. გვერდის სინათლე ხაზს უსვამს და მკვეთრად ავლენს რელიეფის დამუშავებას, მოჭედვის სიღრმეს.

თვით რელიეფის კომპოზიცია ორი, ერთმანეთის გვერდზე მიმდარაი თავისაგან შედგება. ქალიშვილის თავი სამ მეთოხედშია, ხოლო ვაჟისა ანფასში. რელიეფი შემოჭრილია კონტურზე. თავების ოვალს, მხოლოდ ქალის თმებისა და სამკაულის ვერტიკალი არღვევს. ასიმეტრიულობა აცოცხლებს, თუ შეიძლება ითქვას, მრავალფეროვანს ხდის კომპოზიციას. ქალის სამ მეთოხედში მოცემა არა მარტო თავს აღწევს მოსალოდნელი გამოვლენისაგან, არამედ თვით დეკორატიული დამუშავების მეტ შესაძლებლობასაც იძლევა (ქალის თმები, სამკაული). თმების ტალღისებური ნახატი ერთგვარი ორნამენტის როლს ასრულებს რელიეფზე. გადაშლილი თვალ-წარბი, სახეა მაღალი ღიმილი დიდ გამომხატველობასა და შინაგან ძალას ანიჭებენ კომპოზიციას.

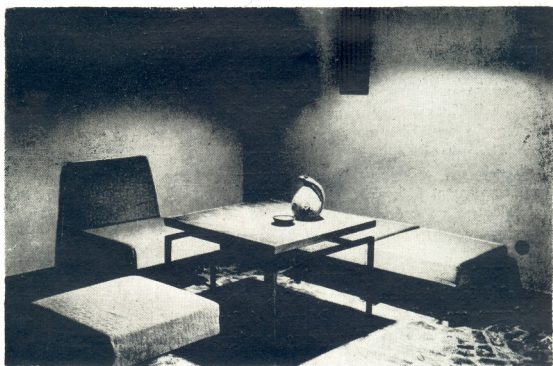


ვესტიბულის ფრაგმენტი

გვერდის გოგირებული კედელი, რომელიც საწინააღმდეგო კედლისაგან განსხვავდება ფერთაც და ფაქტურითაც, ჩრდილ-სინათლის თამაშით აცოცხლებს სადა სიბრტყეს. ამ ოთახშიც ავგვს აქტიური როლი ენიჭება. სპეციალური ნახატის მიხედვით გაკეთებული მაგიდა მასიურია, მნიშვნელოვანი თავისი სიმძიმითა და ფორმით. დარბაზი მაგიდის თავზე მოთავსებული ჭაღით ნათდება. ჭაღი წრფში შეკიდებული სანთლისებური სანათებითაა, მასში მოთავსებული სარკისებური ნათურებით, რომლებიც დაქორწინებულთა დღომის ადგილზე კონცენტრირებულ შუქს ფენს. ამრიგად, ელექტრორამბატურაც სადღომის მთავარ იდეას ემსახურება. ეს, შესაძლოა ოდნავ თეატრალური ხერხი, აქ თავის ადგილზეა და მეტად ეფექტურიცაა.

ამ დარბაზში ქორწინების სახლის არქიტექტურა კულინაციას აღწევს და, როგორც უკვე ითქვა, მძლავრ ემოციურ აკორდს ქმნის.

საბანკეტო დარბაზის კედლები მუხის ვერტიკალური ლარტყებითაა მოპირკეთებული. იატაკი მარმარილოს ნატყებისგანაა დაგებული. ერთ კუთხეში მის საერთო ნეიტრალურ ფონზე ქოთანია მარმარილოს მუქი ნატყებით ჩასა-



მოსადელი ოთახი



იწ. თრიაურნი

რელიეფი „ხედნიერი ოცახი“.

ტული. ასეთი იატაკი დეკორატიული ლაქას უქმნის სადგომის არქიტექტურას. სადგომის სიმაღლე რომ არ „შემიკრიდეს“, ელექტროარმატურა ჭერშია ჩამალული. თაროები კედლებზე მორთულია კერამიკული ჭურჭლით.

სპეციალური ნახატი შედგენილი სადა ავეჯი კარგად პასუხობს ინტერიერის საერთო გადაწყვეტას. კერამიკა ორგანულადაა ჩართული მასში, მის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. კერამიკული ნაწარმი თიხილის საშხატავო აკადემიის სტუდენტთა ნამუშევარია. იგი სპეციალურად შეარჩიეს ქორწინების სახლის ავტორებმა და თვით განლაგეს თაროებზე ისე, რომ ერთიან ანსამბლში არ დაიკარგოს თვითულის ღირსება.

ქორწინების სახლში ინტერიერის დამუშავებას ავტორები ყოველთვის უფარდებენ სადგომის დანიშნულებას. ასეა ტრანსპორტის სააგენტოს ოთახშიც. მუქ მწვანე ხოცვლიანი ზედაპირიდან კედელზე მორიალბული სპილენძით შედგენილი რუკის სქემა, რომლის სადა, მაგრამ მეტყველი ნახატი წარწერებით, ქალაქთა ემბლემებითა თუ ტრანსპორტის საშუალებათა გამოსახულებით ლაკონურ, მომხიბვლელ რეკლამას წარმოადგენს და კედელსაც მოხდენილად ამკობს.

გზადაგზა აღვნიშნეთ და კიდევ ვიმეორებთ, რომ ქორწინების სახლის ინტერიერის მხატვრულ გადაწყვეტაში დიდ როლს თამაშობს ავტორების მიერ სპეციალური ნახატი შედგენილი ავეჯი, რომლის არა მარტო გარეგანი მოხაზულობა, მასალა და ფერი, არამედ განლაგებაც მტკიცედ შემუშავებულ გეგმას ემორჩილება და მისი გადაადგილება დაარღვევს ავტორთა ერთიან ჩანაფიქრს.

ქორწინების სახლის შესასვლელის გადაწყვეტა უკავშირდება იმ შენობის საერთო არქიტექტურას, რომელშიც მოთავსებულია იგი. ცენტრალური ნაწილი, რომელიც მინის ფართო სიბრტყეებითა წარმოდგენილი, ეფარდება შენობის

მიულ სიმაღლეზე ატყორცნილ ლოჯიათა რიტმს, მინის ვიტრინებით იგი კიდევ უფრო წინაა გამოდგმული. შენობის ფასადის ეს ქვედა წიგისტრი კონტრასტულადაა გამოყოფილი ლოჯიათა რიგებისგან და იგი ხაზგასმულია ალუმინის ფურცლებით მოპირკეთებული ფართო შუბლით, რომელიც მთელ სიგრძეზე გასდევს ცენტრალურ ნაწილს. ამით არქიტექტორებმა დაიცვეს ფასადის საერთო დანაწევრება და ამავე დროს უფლება მოიპოვეს ნებისმიერად დაემუშავებინათ ქვედა საართული. გვერდის მხარეები სასვეებით ეფარდება მთელ შენობას, მიუხედავად ხერელობათა სხვადასხვა გაბარიტებისა.

ქორწინების სახლში შესასვლელი ცენტრალურ ღერძს ემთხვევა, მაგრამ მისი დამუშავება ასიმეტრიულია. შესასვლელის მარცხნივ მოთავსებული დიდი პორეიფი თვითადაც გაგრძობინებთ ამას. მაგრამ წონასწორობა არ ირღვევა, რადგან სკულპტურული პანოს ზომები კარგად ეფარდება როგორც მთელი ფასადის, ისე ქვედა საართლის მასშტაბს. თანაც იგი წონასწორდება შესასვლელის თავზე მოთავსებული წარწერის დიდი სიბრტყით (აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ წარწერა, რომელიც ორნამენტის როლსაც ასრულებს, მხოლოდ ცალ მხარეს უნდა დამთავრებულიყო მზის გამოსახულებით. ახლა ზედმეტად სიმეტრიულია მისი კომპოზიცია). ამაში თავისი როლი აქვს ვიტრინების შიგნით არსებულ კედლის სიბრტყესაც, რომელიც ერთი შეხედვით შემწინველია ფასადის არქიტექტურაში.

სკულპტურული პანო „დლოცვა“ (ავტორი გიორგი თრიაურნი) ლაკონურად გადმოსცემს ქორწინების მაღალ

იწ. თრიაურნი

რელიეფი „მეწიურები“



მნიშვნელობას. ფიგურათა შრომისა თუ სამხედრო ატრიბუტებით შემოსვა ანზოგადებს ამ ფაქტს. აქ ძუნწად, ქარაგმულად, მაგრამ მეტყველად ნათქვამი ბარაკაზე, შრომისა თუ გამარჯვებაზე, საყოველთაო სიხარულზე.

პორტრეფისთვის შერჩეულია ცვლარის ქვის საკმაოდ დიდი ფართობი, რომლის გვერდების თანაფარდობა კვადრატს უახლოვდება. კომპოზიცია მრავალფეროვანია. ფიგურები კვარცხლბეგზეა შედგარი, რომელიც ერთდროულად ცოკოლის როლსაც ასრულებს.

კომპოზიცია ერთ სიბრტყეშია წარმოდგენილი. ფიგურები ფონზე განცალკევებითაა ისე, რომ მათ შორის თავისუფალი არაა დატოვებული. ეს იოლად წასაკითხსა ქმნის მათ. მხოლოდ ბავშვია დედის ფიგურასთან შეწყვეტილი, მაგრამ იგი შედარებით უფრო მოცულობითაა და ამიტომ კარგად იკითხება. ფიგურები, მიუხედავად იმისა, რომ თავისუფალი სივრცობლივი გადაწყვეტა აქვთ, თითქმის მთლიანად ავსებენ კედლის არეს. დარჩენილი ფართობი სხვადასხვა ატრიბუტებითაა შევსებული.

პანოს კომპოზიცია შეკრულია. განაპირა ფიგურები მზერას ცენტრისაკენ აბრუნებენ, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვაგვარადაა ორივე ფიგურა წარმოდგენილი: ერთი პროფილში, ხოლო მეორე თითქმის ფრონტალურად, მაგრამ მარჯვენა ხელის ცენტრისკენ მიმართულია და სახის სამი მეოთხედით შემობრუნებით. თავისუფლად მდგომი ფიგურები ორგანულადაა ერთმანეთთან დაკავშირებული, მოძრაობითა თუ ერთმანეთისაკენ მჯერით.

მოქანდაკე ფიგურებში ადამიანის ჯანსაღ სხეულს აჩენს, აქეთკენაა გამიზნული ანატომიურ აგებულებათა ოდნავი შეცვლა. მოცულობათა რბილი გადასვლებით მიღწეულია შუქ-ჩრდილის ისეთი ეფექტი, რომელიც შეტ პლასტიკურობას, ცხოველბატულობას მატებს ქანდაკებას და აღქმის წერტილებს ამრავლებს.

ქანდაკების ხაზგასმული დეკორატიულობა ერწყმის სა-

ერთო არქიტექტურული დამუშავების პრინციპს. ჯანსაღი სხეულების მომდომარე სახეები მაკორულ ქვრადობას ანიჭებს თვით ქანდაკებასაც და მიუღ არქიტექტურულ გადაწყვეტასაც თავიდანვე აძლევს მიმართულებას. ამით ეს პლასტიკური პანო დეკორატიული მორთულობიდან ქორწინების სახლის შინაარსის გამსწნელ აქტიურ ძალადაა გამოვლენილი.

აქ ქანდაკება ორგანულადაა დაკავშირებული არქიტექტურასთან. ამას ვერ ვიტყვით გვერდის ფსახდზე მოთავსებულ რელიეფზე „ახალგაზრდობა“, რომელიც ამოვარდნილია საერთო სურათიდან როგორც შესრულების ხასიათით, ისე თვით ნახატივაც, და მოდერნული სტილის იერი დაკკრავს.

როდესაც ქორწინების სახლის არქიტექტურაზე ვლაპარაკობთ, არ შეიძლება არ აღინშინოს სამშენებლო სამუშაოების მაღალი ხარისხი, რაც მშენებლობის დროს არქიტექტორთა მიერ საავტორო ზედამხედველობის პირდაპირი შედეგია. არქიტექტორებმა არ დაიშურეს დრო და ენერგია, რომ მათი ჩანაფიქრი სრულფასოვნად განხორციელებულიყო. სამშენებლო ხარისხის გარეშე მათ უყურადღებოდ არ დაუტოვებიათ არც ერთი თითქოს უმნიშვნელო საკითხიც კი, ვთქვათ ისეთი, როგორც მოსაწვევი ბართი ან მომსახურე პერსონალის ჩაცმულობა. მშენებლობისადმი ყოველდღიური ხელმძღვანელობა, მასში უშუალო მონაწილეობა ქორწინების სახლზე სამაგალითო იყო და შედეგიც შესაფერი იქნა მიღწეული.

ქორწინების სახლის არქიტექტურაში ხელოვნებათა სინთეზმა ფართო გასაქანი ჰპოვა. ქანდაკება, ტედური ხელოვნება, კერამიკა, ავეჯი ერთ საერთო არქიტექტურულ იდეას ემსახურება, ხალხის შვაქებს, ანაბლებულ განწყობას ჰქმნის ქორწინების სახლში. შესაძლოა ზოგი რამ საკამათო იყოს, შეიძლება ზოგიერთი დეტალის სხვაგვარი დამუშავება, მაგრამ ეს ვერ ცვლის მთავარ შედეგს, რომელიც აშკარაა: ქორწინების სახლი თანამედროვე ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი მიღწევათაგანია.

ირ. ოჩიაური

რელიეფი „შობალების დლოცვა“



ჰაინეს ლექსი — ქართული სიმღერის ტექსტი

შოთა რევიშვილი

ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი



ირველი მსოფლიო ომის დროს ვენის მეცნიერებათა აკადემიამ ავსტრიელ სწავლულს რობერტ ლახს დაავალა, რომ ავსტრიის ტერიტორიაზე განლაგებულ ტყვეთა ბანაკებში ჩაეწერა სიმღერები როგორც რუსი, ასევე რუსეთის იმპერიაში შემავალი ხალხების, კერძოდ, ქართველი სამხედრო ტყვეებისაგან. მრავალი წლის ნაყოფიერი მუშაობის შემდეგ, 1926 წლიდან ვენის მეცნიერებათა აკადემიის სხდომათა მოხსენებების კრებულში რ. ლახმა დაიწყო თავისი დიდი შრომის „რუს სამხედრო ტყვეთა სიმღერების“ ცალკეული მონაკვეთების გამოქვეყნება. თითოეული წლის განმავლობაში მან

M M $\text{♩} = 30$

N^o 2

ტუა ვაჟი, ტუა ვაჟი, ხალ ყ.

ყუ - ხეპ, მ - ა, (ყ. ხ) ნეპ. სენ

ნა - კი, რ - თდ, ვაჟ სხდეთ და ვაჟი ხოლო,

ხო კო ა. ხეხს წყაღს ნი ა. კი

„ტურფავ, ტურფავ“ ჩაწერილი გრ. ჩხიკავას მიერ

საზოგადოებას შედიხვდ მიაწოდა: „ყირიმელ თათართა სიმღერები“ (1930); „ქართული სიმღერები“ (1928); „მეგრული, აფხაზური, სვანური და ოსური სიმღერები“ (1931); „ჩუვაშური სიმღერები“ (1940) და სხვ.

ორიენტალისტებისა და მუსიკათმცოდნეებისათვის ლახის წიგნი იძლევა შეტად მდიდარ მასალას, რადგან მასში ლახმა პირადად შეკრებილის გვერდით წარმოადგინა მისი კოლექციების, კერძოდ, ცნობილი გერმანელი მეცნიერის ადოლფ ლირის მიერ ფიქსირებული მუსიკალური წყაროებიც.

რობერტ ლახის კრებულს უკანასკნელ ხანებში ყურადღება მიაქცია აგრეთვე ჩეხმა მეცნიერმა ოტო ფონ ბაბლერმა, რომელმაც 1965 წელს ჰაინეს წელიწადწელეულეულში (Heine-Jahrbuch — მას უშვებს ქალაქ დიუსელდორფში არსებული პოეტის სახელობის არქივი), გამოაქვეყნა სტატია „ჰაინეს ლექსი, როგორც ქართული ხალხური სიმღერა“ („Ein Heine-Gedicht als georgisches Volkslied“). შემოხსენებულ კრებულში, ბაბლერმა მიუთითა „ქართული სიმღერების“ ორ ადგილზე, სახელდობრ 67 და 172 გვერდებზე. ამთგან პირველზე ქართული მელოდის გვერდით ლათინური ტრანსკრიფციით მოცემულია ქართული ტექსტის პირველი ოთხი სტრიქონი („ტურფავ, ტურფავ, რას უკრებ?“ და სხვ.), ხოლო მეორეზე, იმავე წესით წარმოდგენილია ბაბლერისათვის სანტრეფესო მთელი ტექსტი. აქვე პარალელურად მოცემულია ამ ქართული თორმეტსტრიქონიანი ლექსის გერმანული თარგმანი, შესრულებული ადოლფ დირის მიერ.

ამის შემდეგ ოტო ბაბლერი აღნიშნავს, ჰაინეს შემოქმედების საშუალო მცოდნე კი შეამჩნევს, რომ აქ არის პოეტის „სიმღერათა წიგნის“ ერთ-ერთი ლექსის ღირსშესანიშნავი გადმოცემა (merkwürdige Wiedergabe) ბაბლერს მოაქვს როგორც ჰაინეს ლექსი „Du schöne Fischermädchen“, აგრეთვე ის ნოტები, რომლითაც შესრულა ქართველმა ტყვემ

ეს სიმღერა. მართლაც, შინაარსული და ფრაზეოლოგიური მსგავსება ჰაინეს ლექსსა და მის ქართულ ვარიანტს შორის იმდენად თვალსაჩინოა, რომ მეცნიერს ზედმეტად მიაჩნია გააკეთოს რაიმე საგანგებო ანალიზი და დასკვნები. ხოლო იმის შესახებ თუ როგორ მოხდა ყოველივე ეს, ბაბლერს შემდეგი მოსაზრება გააჩნია:

ჰაინეს ლექსი მშვენიერ მეთევზე გოგოს შესახებ ვილაცამ თავისთვის თარგმნა ქართულად. ამ თარგმანის საფუძველზე შეიქმნა მუსიკა და ამ გზით ხალხში გასასული ტექსტიცა და მელიოდიაც იმდენად პოპულარული გახდა, რომ ბოლოს დაივიწყებს მიეცინა მათი ავტორები. სიმღერამაც თანდათან მიიღო ისეთი სახე, როგორც მოსმინა რობერტ ლახმა ქართული სამხედრო ტყვე ნიკოლოზ (Nikola) მაისურაძისაგან. ამასთანავე, — აღნიშნავს ოტო ბაბლერი, — რობერტ ლახს ფიქრადაც კი არ მოსვლია მის მიერ ჩაწერილი სიმღერის ტექსტის ნათესაობა ჰაინეს ლექსთან, ხოლო ადოლფ დირი გულბერგვილით თარგმნიდა „ქართულ ხალხურ სიმღერას“ გერმანულად და სულაც არ ფიქრობდა, რომ აკეთებდა ერთი გაქართულებული გერმანული ლექსის ისევ გერმანულ თარგმანს. სტატისის დასასრულს ავტორი იმეს გამოთქვამს, რომ ქართული ენისა და ლიტერატურის მცოდნეს შეეძლო მათთვის უფრო ზუსტად და დაწვრილებით მოეთხრო რაიმე ქართულად ჰაინეს ლექსის მთარგმნელსა და მისი მელიოდის ავტორზე.

მართლაც, ვინ არიან ისინი?

სასიმღეროდ ქვეული ლექსი — „ტურფა, ტურფა, რას უყურებ?“ — ნამდვილად ჰაინეს ეკუთვნის. მისი მთარგმნელი არის ქართველი ხალხოსანი მწერალი იოსებ ბაქრაძე (1850 — 1904), რომელიც ორიგინალური თხზულებების წერასთან ერთად, გატაცებით თარგმნიდა რუსი და უცხოელი მწერლების მხატვრულ კმნილებებსაც. ასე თარგმნა მან ლერმონტოვი, ბაირონის პოემა ჩაილდ პაროლდის მოგაზურობაზე. აგრეთვე ვალტერ სკოტის, თომას პუდის, პიერ დიუპონის და სხვათა ლექსები.

განსაკუთრებულ ყურადღებას ი. ბაქრაძე აქცევდა გერმანულ კავშილიტყვაობას. მან თარგმნა და გამოაქვეყნა შილერის „ვილჰელმ ტელი“, გადმოაქართულა კარლ გუცოვის „ურიელ აოსტა“, მაგრამ ყველაზე მეტი დრო მოანდომა ჰაინეს ლექსების თარგმანებს. მის თარგმანებს, როგორც არცხვევა, გულთბილად იღებდა მკითხველი საზოგადოება.

ჰაინეს ლექსების თარგმნა ი. ბაქრაძემ დაიწყო ოტო ბაბლერისათვის საინტერესო ლექსით, რომელიც დაისტამბა „ივერიაში“ 1882 წელს (№ 12, გვ. 61).

„ტურფა, ტურფა! რას უყურებ, მოაცურე ჩემსკენ ნავი, ერთად დავსდეთ და ვიყურებოთ როგორ არხვებს წყალს ნიავი.“

ნურას ფიქრობ ჩემზედ ავსა, გულს მხურავლად ჩამჭკობი; თუ რომ შენს თავს ანდობ ზღვასა — მე რითად ვარ უნდობობი.

მაგრამ გულიც ხომ ზღვა არის, ხან ღელავს და ხან მშვიდდება და ძვირფასი მარგალიტი იმშიაიც იმღობა“¹.

ი. ბაქრაძის ლექსა უმრავლესობა ვერსიფიკაციის თვალსაზრისით არც თუ ისე მაღალმხატვრულია. მაგრამ ზოგ მათგანს მაინც გააჩნია საკმაო შინაგანი მუსიკალობა და გარკვეული რიტმი, რის გამოც თანამემამულეები მათ სასიძღვრო ტექსტებად იყენებდნენ. ამ მხრივ არც ჰაინეს ზემოთ სხენებულ ლექსი იყო გამონაკლისი. აღსანიშნავია, რომ იგი პირველი უცხოური ნაწარმოები როდია, რომელიც ჩვენში გახალხურდა. მაგალითისათვის საკმარისია დავახსენოთ „ყარამანიანი“ და „როსტომიანი“, შუასაუკუნეობრივი ლევენდა გმირ ვილჰელმ ტელის შესახებ, რომელსაც, სხვათა შორის, როგორც ორიგინალურ, ადგილობრივ ზღაპრს, უამბობდნენ მთა-თემების მწვემსები საქართველოში ჩამოსული გერმანულ მეცნიერს — ადოლფ დირის 1904 წელს.

საქართველოში ჰაინეს ლექსის მელიოდია დღესაც ორი ვარიანტით არსებობს. ვინ არის მათი ავტორი? ან როგორია მელიოდების თავისებურება, შექმნისა და გავრცელების გზა? ამ კითხვების გასარკვევად თხოვნით მივმართეთ ქართული მუ-

¹ იმავე ლექსის განმეორებითი თარგმანი 15 წლის შემდეგ მკითხველს მიჰოლდა ვინმე ალაფაშვილმა ქ. „ეკლში“ (1897 წ. № 16, გვ. 319), ხოლო ჩვენს დროს პიეტრა ხატიბოვ ვარდოშვილმა (იხ. ანონისი ჰაინე, ლექსები, 1948, გვ. 106).

„ტურფა, ტურფა“ ჩაწერილი გრ. ჩიტიკაძის მიერ

M.M.J. = 100

სა - ლე ხა. ჰე. ვა - ხი, თუ ხომ ზღს თავს ანდობ ზღვას, ჰე ხა.

დად ვახ აწ. დი. ვა - ხი დად ვახ აწ. დი. ვა - ხი.

სიკის ისტორიისა და თეორიის მკვლევარს, პროფესორ გრიგოლ ჩხიკვიძეს.

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში, — გვეცნობა მან, — ტექსტზე „ტურფავე, ტურფავე“ ცნობილია სტრუქტურით ერთმანეთისაგან საგრძნობლად განსხვავებული ორი სიმღერა. ამავე დროს ორივე სამხმიანია და დასავლეთ-ვერობული მელოდიკა პარმონიის საფუძველზეა აგებული, ე. ი. ქართული ქალაქური სასიმღერო შემოქმედების დასავლური შტოს ტიპობრივი ნიმუშია.

პირველ მათგანს ახასიათებს მათერული ტონალობა, მჭკეფარე მელოდია და ხალისიანი განწყობილება. მეორე სიმღერა გამოირჩევა დრმა ლირიზმით, ფართო სუნთქვის მელოდიით და სავსებით შეესატყვისება პოეტური ტექსტის სატრფიალო შინაარსს.

ამგვარად, ამ უცხო წარმოშობის შოამაგონებელი ლექსის შემოქმედებით ქართველმა ხალხმა სხვადასხვა ხასიათის ორი სიმღერა შექმნა. თუ ორივე არა, პირველი სიმღერა მაინც წარმოქმნილია არა უგვიანეს გასული საუკუნის მეორე ნახევრისა, რადგან ცნობილ ქართველ მომღერალს და სამუსიკო მოღვაწე ფილიმონ ჭორიძეს ეს სიმღერა უკვე გამოყენებული აქვს 1900 წელს გამოცემულ თავის ორ საფორტეპიანო ნაწარმოებში — „მოგზაურთა საკაბრიელოში“ და „მერგული სიმფონია“.

რობერტ ლახის მიერ სამხედრო ტყვე ნიკოლოზ მაისურაძისაგან ამავე ტექსტზე 1916 წელს ჩაწერილ სიმღერას და მის მეორე მუსიკალურ რედაქციას არცერთ ორიგინალთან არაფერი აქვს საერთო. პირველი სიმღერა მაისურაძის ფანტაზიის ნაყოფია და მხოლოდ ორი ტაქტით ოდნავ ემსგავსება ჩვენს პირველ სიმღერას. რაც შეეხება მის მეორე რედაქციას, აქ გამოყენებულია აკაკი წერეთლის ლექსზე „ერთხელ მხოლოდ, ისიც ძილში“ შექმნილი ხალხური სიმღერის მელოდია და შეცვლილია მხოლოდ ტექსტი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არც ამ სიმღერის მელოდიაა ორიგინალურ რიტმ-ინტონაციაზე აგებული. მის პირველწყა-

როს წარმოადგენს ვერმონის არია ოპერიდან „ტრავიატა“, რომელიც საფუძვლად დაედო აგრეთვე სხვა ქართულ ქალაქურ სიმღერებს, როგორცაა მაგალითად — „ტყემ მოისნა ფთოლი“, „ციცინათულა“ და სხვ.

ამგვარად, ნიკოლოზ მაისურაძეს სიმღერა „ტურფავე, ტურფავე“ არ სცოდნია. ამ ტექსტისათვის თავის მუსიკალური ინტერპრეტაცია მიუცია და რობერტ ლახი შეცდომაში შეუყვანია, რაც სამწუხაროდ სხვა სამხედრო ტყვეებსაც ახასიათებთ. მოგვაქვს ორივე სიმღერის ნოტები.

ამ ცნობასთან ერთად პატყვემულმა პროფესორმა გრ. ჩხიკვიძემ ჩვენ გადმოგვცა ორი ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერა — „ტურფავე, ტურფავე“, ჩაწერილი პირადად მის მიერ. მელოდიაზე ნათელი წარმოდგენის შესაქმნელად აქვე საბოლოოდ, დასკვნის სახით უნდა ითქვას შემდეგი:

„აინლე ლექსის ორიგინალთან — „Du schönes Fischer-mädchen“ — ქართული სიმღერის ტექსტის ნათესაობა ვეროპაში პირველად შეამჩნია ოტო ბაბლერმა; უფრო ადრე იგი შეუმჩნეველი დარჩა, როგორც მის ჩამწერ რობერტ ლახს, ასევე მთარგმნელს ადოლფ ღიხს. სიმღერის ტექსტად გამოყენებულია აინლის ლექსის ლიტერატურული თარგმანი, რომელიც შეასრულა ქართველმა საზოგადო მოღვაწემ და პოეტმა იოსებ ბაქრაძემ. რაც შეეხება სამხედრო ტყვე ნიკოლოზ მაისურაძეს, მას ჩამწერლებისათვის მიუწოდებია საკუთარი მუსიკალური ინტერპრეტაცია, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო ჩვენში გავრცელებულ ხალხურ მუსიკალურ ვარიანტებთან. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში აინლის ლექსისათვის გამოყენებულია ორი ურთიერთისაგან სტრუქტურულად განსხვავებული ხალხური ქალაქური სიმღერა და ორივე მელოდია შექმნილია ბაქრაძისეულ თარგმანებზე ადრე.“

დასასრულ, ერთხელ კიდევ უნდა მივუთითოთ, რომ საჭიროა კრიტიკულად მივივადგეთ ქართველ ტყვეთა მიერ მიწოდებულ ფოლკლორულ მუსიკალურ მასალებს, ტექსტებსა და მელოდიებს, რადგან ყოველივე ეს ჩვენი ეროვნული კულტურის მნიშვნელოვან სფეროს ეხება.



გიორგი ჩუბინაშვილი

(დაბადების 80 წლის გავიშ)



ინგა ლორთქიფანიძე

ევსურულა 80 წელი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსს, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორს გიორგი ჩუბინაშვილს, რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია ქართული ხელოვნების ისტორიის, როგორც მეცნიერული დისციპლინის ჩამოყალიბება და განვითარება. მისი მოღვაწეობა სცილდება მეცნიერების ამ დარგის ფარგლებს და მნიშვნელოვან წვლილს წარმოადგენს საერთოდ ქართული მეცნიერული აზრის განვითარებაში.

გ. ჩუბინაშვილმა, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა მეცნიერმა, მიზნად დაისახა შეესწავლა ქართული ხელოვნების განვითარე-

ბის ისტორიული პროცესი და ღირსეული ადგილი დაემკვიდრებია მისთვის სხვა ქვეყნების ხელოვნებათა შორის. ამოცანა მეტად რთული იყო. დიუბუა დე მონპერეს დროიდან მოკიდებული გაგრძელებული იყო აზრი, თითქოს ქართული ხელოვნება დამოუკიდებლად კი არ ვითარდებოდა, არამედ ბიზანტიური და სომხური ხელოვნების განშტოებას წარმოადგენდა მხოლოდ. ეს მცდარი აზრი კიდევ უფრო განმტკიცდა XIX-X X ს. ს. დამდეგისათვის, ვინის უნივერსიტეტის პროფესორის იოზეფ სტრიოვსკის შრომათა წყალობით. საჭირო იყო ქართული ხელოვნების განვითარების რეალური სურათის აღდგენა. ამ მხრივ კი ძალიან ცოტა რამ იყო გაკეთებული. მართალია, XIX-X X ს. ს. მიჯნაზე დიდალი მასალა დაგროვდა, მაგრამ ხელოვნების ძეგლები ფაქტიურად გამოიყენებოდა როგორც დამხმარე მასალა ისტორიული კვლევა-ძიებისას. ჭკმმა რიტების დასადგენად საჭირო იყო უდიდესი ერუდიცია, იშვიათი შრომისმოყვარეობა, პრინციპულობა, გატაცება კვლევის ობიექტით. ახალგაზრდა გ. ჩუბინაშვილი დაჯილდოებულია ყველა ამ თვისებით.

გ. ჩუბინაშვილი საქართველოში პირველად მხოლოდ 1901 წელს ჩამოვიდა (დაიბადა პეტერბურგში 1885 წლის 21 ნოემბერს), მაგრამ მშობლიური ერის კულტურით გაცნობილი ადრეა დაინტერესებული — საქართველოსადმი მიძღვნილ ლიტერატურას, მომავალი მეცნიერი, თავისი პაპის, ცნობილი ქართველოლოგის, დავით ჩუბინაშვილის მიხილთევაში ეცნობა. 1918 წელს გ. ჩუბინაშვილი საბოლოოდ გადმოსხლდა თბილისში. მანამდე კი სწავლობდა ჯერ პეტერბურგის გერმანულ საშუალო სასწავლებელში, შემდეგ ლაფიციის უნივერსიტეტში (1907-1912 წწ.). აქ იგი მუცადინებოდა ცნობილ მეცნიერებთან; ისმენდა ლექციებს ფილოსოფიაში და ფსიქოლოგიაში, ევროპული ხელოვნების ისტორიაში, ეთნოგრაფიაში პოლიტიკურ ეკონომიასა და სოციალურ საკითხებში. სტუდენტობის წლებში ბევრს მოგზაურობს — გერმანიაში, ავსტრიაში, იტალიის, საფრანგეთის ქალაქებში, ეცნობა ხელოვნების ძეგლებს. განსაკუთრებული ინტერესით სწავლობს რომანული ხუროთმოძღვრებისა და ბიზანტიის ძეგლებს და იმთავითვე აღნიშნავს მათ მსგავსებას ქართულ ძეგლებთან. ეს დებულება შემდეგში მეცნიერულად იქნა დასაბუთებული. 1912 წელს ზეპირი სადოქტორო გამოცდების ჩაბარებისა და სადისერტაციო ნაშრომის წარდგინის შემდეგ, გ. ჩუბინაშვილს მიენიჭა ფილოსოფიის დოქტორის და თავისუფალ ხელოვნებათა მაგისტრის წოდება. 1914 წელს იგი თავისუფალ მსმენელად შედის პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმოსავლეთის ფაკულტეტის ქართულ-სომხურ-სპარსულ განყოფილებაზე. ამ პერიოდში იგი დაუახლოვდა ნიკო მარს, ივანე ჯავახიშვილს (მაშინ პეტერბურგის უნივერსიტეტის პრივატ-დოცენტს), აღმოსავლური ხელოვნების შესანიშნავ სპეციალისტს აკადემიკოს იაკობ სმირნოვს, რომელსაც გ. ჩუბინაშვილი თავის მასწავლებლად თვლის.

1914 წელს დაიბეჭდა გიორგი ჩუბინაშვილის პირველი ნაშრომი ქართული ხელოვნების ისტორიის დარგში. ეს არის წერილი სათობისის 1152 წლის მცირე ტაძრის შესახებ, გამოქვეყნებული ჟურნალ „რისტიანსკი ვოსტოკში“. ამ დროიდან მოიკიდებულ, ნახევარ საუკუნეზე მეტაა გ. ჩუბინაშვილი სწავლობს ქართულ ძეგლებს, იკვლევს მათი განვითარების გზებს.

ქართული ხელოვნების შესწავლის დაწყებისას უმთავრეს პრობლემად მკვლევარმა ხუროთმოძღვრება მიიჩნია, რადგან სწორედ იგი წარმოადგენდა შუასაუკუნეების საქართველოში აწმძლოდ დარგს. მისი შესწავლის ობიექტებს წარმოადგენენ დაბრუნდულური ხანის ძეგლები — ბაზილიკები, გუმბათიანი ტაძრები. შენობათა ეს ტიპები განსაზღვრავდნენ ქართულ ხუროთმოძღვრებას მისი განვითარების ამ ეტაპზე. გ. ჩუბინაშვილი აღადგინა ბაზილიკურ ნაგებობათა განვითარების რთული სურათი IV-V საუკუნეებიდან X საუკუნის ბოლომდე. მისი შრომების შედეგად ნათელი გახდა ამ ტიპის გაცილებით მეტი ხანგრძლივობა, ვიდრე მანამდე ქმნდათ წარმოდგენილი. გ. ჩუბინაშვილმა აღმოაჩინა ბაზილიკურ შენობათა ახალი ტიპი, რომელიც მანამდე უცნობი იყო და რომელსაც ამ მოეპოვება პარალელები საქართველოს ფარგლებს გარეთ. მეცნიერი მის პირობითად უწოდებს სამეგლეისან ბაზილიკას. ბაზილიკებთან დაკავშირებულ პრობლემებზე ლაპარაკობს იგი მო-

ნოგრაფიაში „ბოლნისის სიონი“ (1940 წ.), ორტომის „გაბია მოკლევაში კახეთის არქიტექტურა“ (1956 წ.).

დიდად საყურადღებოა მონოგრაფია მისთვის ჯგზისა და მისი ტიპის ძეგლების შესახებ (გამოიცა 1948 წ.). ძეგლების შესწავლის, სტილისტიკური ანალიზის, წარწერების, დიდი ისტორიული მასალის დამუშავების შედეგად გ. ჩუბინაშვილმა შესტად დაათარღდა ეს ძეგლები; მოადასა ისინი ერთ სტილიტიკურ ჯგუფში და აჩიჩინა, რომ მცხეთის ჯვარი თავის დახაზვით ფირმით, წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ისტორიული პერიოდის დააიჩიჩინებას, კლასიკური ხანის ბრწყინვალე ძეგლს. იმავე მონოგრაფიაში გ. ჩუბინაშვილი განიხილავს ქართული და სომხური ხუროთმოძღვრების ურთიერთობის საკითხს და ასაბუთებს ქართულ ხუროთმოძღვრულ ფორმების სრულად დამოუკიდებელ განვითარებას. სომხური ხელოვნება, განსაკუთრებით ხუროთმოძღვრება, ადრევე წარმოადგენდა გ. ჩუბინაშვილის კვლევის საგანს. ჯერ კიდევ პეტერბურგის უნივერსიტეტის მსმენელი, მონაწილეობის იღებს ანისის არქეოლოგიურ გათხრებში, აქვეყნებს რამდენიმე საყურადღებო ნაშრომს სომხური ხელოვნების ძეგლების შესახებ. 1922 წელს აქიჩინებს ვრცელ რეცენზიას ი. სტრიგოვსკის წიგნზე, სადაც პრინციპულად უარყოფს ქართული და სომხური ხელოვნების გაიციფებას და ლაპარაკობს თვითუღი მათგანის ეროვნული, დამოუკიდებელი ხასიათის, განვითარების საკუთარი გზების არსებობის შესახებ. შემდეგში, მრავალი წლის მუშაობის შედეგად, გ. ჩუბინაშვილი წერს ვრცელ მონოგრაფიას სომხური არქიტექტურის შესახებ, იძლევა მისი ისტორიული განვითარების სურათის და ახლებურად ათარღნებს ზოგიერთ ხუროთმოძღვრულ ძეგლს. გ. ჩუბინაშვილის აზრით ქართული ხელოვნების შესწავლა, მისი ინდივიდუალური ხასის გამოვლენა მჭიდროდ არის დაკავშირებული სომხური ხუროთმოძღვრების განვითარების ეტაპების დადგენასთან.

1925 წელს გ. ჩუბინაშვილმა გამოაქვეყნა წერილი ქართული ხუროთმოძღვრების სამი კათედრალის შესახებ (სვეტიცხოველი, ალავერდი, მავრატის ტაძარი). ამ პატარა ნარკვევში მან წარმოგივიდინა ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების სურათი X-XI ს. ს. მანძილზე. 1935 წ. ლენინგრადში, ირანისტთა ყრილობაზე წაკითხულ მოხსენებაში გვიანდელი ხელოთმოძღვრების შესახებ, მან უჩვენა, რომ მიუხედავად ირანის დიდი პოლიტიკური და კულტურული ზეგავლენისა, ქართულმა ხუროთმოძღვრებამ მაინც შეძლო ეთიონული ხასის შენარჩუნება.

წლების განმავლობაში წარმოებულმა მეცნიერულმა კვლევადიებამ საშუალება მისცა გ. ჩუბინაშვილს გამოქვეყნებია ქართული ხელოვნების ისტორიის პირველი ტომი, სადაც განხილულია ადრეყოფილური ხანის ხელოვნება IV საუკუნიდან VII-VIII ს. ს. მდე (1936 წ.).

იმავე წელს საქართველოს არქიტექტორთა ყრილობაზე გ. ჩუბინაშვილი კითხულობს ვრცელ მოხსენებას, სადაც წარმოადგინა ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მთლიანი სურათი უძველესი დროიდან დღემდე, დადგენილია მისი განვითარების ძირითადი ეტაპები. ნაშრომში, რომელიც შედგენ ცალკე წიგნად გამოიცა, ერთხელ კიდევ გაესვა ხაზი

იმსა, რომ ქართული ხუროთმოძღვრება ბიზანტიური ან სხვა რომელიმე ქვეყნის ხუროთმოძღვრების განსჯობა კი არ არის, არამედ სრულიად დამოუკიდებელი თვითმყოფად მოვლენა.

გ. ჩუბინაშვილის მრავალი ნაშრომი აქვს გამოქვეყნებული ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს ორტომიანი გამოკვლევა კახეთის ხუროთმოძღვრების შესახებ (1956 წ.), რომელიც მოიცავს უდიდეს მასალას როგორც საერთო, ისე საეკლესიო ხუროთმოძღვრების დარგში IV საუკუნიდან XVIII ს. ჩათვლით. გ. ჩუბინაშვილმა მხატვრულ-სტილისტიკური ანალიზის საფუძველზე, ადადგინა ამ კუთხის უაღრესად თავისებური ხუროთმოძღვრების განვითარების ეტაპები, მოუძებნა მას ადგილი ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების საერთო პროცესში. ამ შრომაში ცალკე კვლევის საგანია საერთო ხუროთმოძღვრების ძველები. საერთოდ, ისინი საქართველოში ნაკლებად შემორჩა, ამიტომ ხუროთმოძღვრების განვითარების ეტაპების დადგენა ძირითადად საკულტო ნაგებობათა შესაუბლებით ხდება. 20-იან წლებში მისი რედაქციითა და შეკავშირე ტექსტებით სამხატვრო აკადემიამ გამოსცა ხუთი ალბომი უძველესი გლეხური საცხოვრებელი სახლის—დარბაზის შესახებ.

მეცნიერის ნახევარ საუკუნეზე მეტი კვლევა-ძიების წყალობით, დღეს შეიძლება ადგილი მოიძებნოს ქართული ხელოვნების ყველა ძეგლს, განვითარების ისტორიულ პროცესში. ამის საშუალებას იძლევა სტილისტიკური ანალიზის მეშვეობით, ესოდენ ბრწყინვალედ განხორციელებული გ. ჩუბინაშვილის მიერ. ღრმა მეცნიერული შესწავლის შედეგად გ. ჩუბინაშვილმა ბოლნისის სიონი V-VI ს. ს. მიხვით დააარსა. გვიან აღმოჩენილმა წარწერამ დადასტურა მეცნიერის ეს დასკვნა. იგივე შეიძლება ითქვას სვეტიცხოვლის და ბეგრის სხვა ძეგლის დათარიღების შესახებ.

უდიდესია გ. ჩუბინაშვილის ღვაწლი ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლების შესწავლისა და მეცნიერული დამუშავების საქმეში. მსოფლიოში სახელმძღვანელო „ქართული ოქრომჭედლობის ალბომი“ (1957 წ.) და ორტომიანი გამოკვლევა „ქართული ოქრომჭედლობა“ (1956 წ.) ადადგენენ ქართული ოქრომჭედლობის განვითარების სურათს VIII-XVIII ს. ს. მანძილზე. ფაქტურად, ეს არის ქართული პლასტიკის, ქართული სკულპტურის ისტორია. სხვადასხვა მიზეზთა გამო ქართული პლასტიკა ივერ შესძლო მონუმენტურ ფორმებში გადაზარდა, არსებობს სკულპტურის განვითარება. ამდენად, საკუთრივ სკულპტურული, პლასტიკური გამოსახვის ამოცანები სწორედ ქველ ხელოვნებაში ისახება და თანხედება ხელოვნების ამ დარგის აყვავების ხანას. ესაა XI საუკუნე — ქართული სახელმწიფოს პოლიტიკური და კულტურული აყვავების ხანა. სკულპტურული გამოსახვის ძიების ეს პროცესი წინ უსწრებს დასავლეთ ევროპის ხელოვნებას მთელი საუკუნით. მრავალი წლის განმავლობაში წარმოებულ სისტემატური შეროვნების და კვლევითი მუშაობის შედეგად აქვს გამოიკვთა ხელოვნების ამ დარგის ისტორიული განვითარების ნათელი სურათი.

გ. ჩუბინაშვილს არც ძველი კვდლის მხატვრობა დარჩენია უყურადღებოდ. მინორაფიაში დავით გარეჯის სამონასტრო

კომპლექსის შესახებ (1948 წ.), ძველის ისტორიის, საერთოდ სამონასტრო საქმიანობის განხილვასთან ერთად, ღრმა მეცნიერული ანალიზითაა გამოკვლეული ამ შესანიშნავ კომპლექსის კედლის მხატვრობა; აქვე იძლევა იგი ხელოვნების ამ დარგის განვითარების ეტაპების წინასწარ მონახას.

დიდი ღვაწლი დასდო გ. ჩუბინაშვილმა არქეოლოგიასაც. მის მიერ წაკითხული მოხსენება მცხეთის არქეოლოგიურ გათხრებში მიმოვებული ოქროსა და ვერცხლის ნივთების მხატვრული ღირებულების შესახებ, დღესაც არქეოლოგთათვის სახელმძღვანელო ნიმუშია.

ამდენად, გ. ჩუბინაშვილის კვლევის საგანს წარმოადგენდა ქართული ხელოვნების ყველა დარგი. მან ბრწყინვალედ განახორციელა მრავალი წლის წინათ დასახული ამოცანა — შეეცინა ქართული ხელოვნების ისტორია, როგორც მეცნიერული დისციპლინა. რა თქმა უნდა, ამ დიდი მეცნიერული კვლევის ჩატარება შეუძლებელი იქნებოდა პრაქტიკული, მოსამზადებელი სამუშაოს გარეშე. ასეთი მუშაობისათვის კი გ. ჩუბინაშვილს საჭირო პირობები შეექმნა საბჭოთა ხელისუფლების დამცარების შემდეგ, როცა ძველთა დაცვა, მათი მოვლა-პატრონობა სახელმწიფო საქმედ გამოცხადდა. იმ დროიდან მოიკადემუბოდა დღემდე, გ. ჩუბინაშვილი სისტემატურად მოგზაურობს, იკვლევს საქართველოს ახლო თუ შორეულ რაიონებში დაცულ ძეგლებს, ხელმძღვანელობს მათ მოვლა-პატრონობის, რესტავრაციის საქმეს. მის მათითოვე წელსაა მიზნად საქართველოს სხვადასხვა რაიონში განხული მხატვრული ნივთების შერგოვება, მათი მეცნიერული დამუშავება-შესწავლა, ექსპონირებისათვის თუ გამოფენის მოწყობა. ამ საქმიანობას საწყისი მიეცა 1922 წელს, მის მიერ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტთან დაარსებულ ქართული ხელოვნების კაბინეტში, რომელიც წლების მანძილზე ეწეოდა ქართული ხელოვნების ძველთა შერგოვება-ფიქსაციასა და მათ მეცნიერულ დამუშავებას. შემდგომში ეს საქმე გაგრძელდა მუხეშვი „მეტეხში“, სადაც გ. ჩუბინაშვილი განაგებდა არქიტექტურის განყოფილებას. დიდი ღვაწლი დასდო მეცნიერმა სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმს.

დიდი გ. ჩუბინაშვილის დამსახურება საქართველოში სახელმწიფო დარგის განვითარებაში. იგი იყო მრავალი, მეტად მნიშვნელოვანი გამოფენის ორგანიზატორი და პოპულარიზატორი. ამ მხრივ, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს. გერმანიის სხვადასხვა ქალაქებში 1930 წ. მოწყობილი ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენა. როგორც იმდროინდელი უცხოური პრესის აღნიშნავდა, ამ გამოფენამ და თვით გ. ჩუბინაშვილის მოხსენებებმა ქართული ხელოვნების როლის გადაფასება მოახდინეს მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში.

გიორგი ჩუბინაშვილი თბილისის სახელმწიფო აკადემიის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და მისი პირველი რექტორია. აქ იგი მრავალი წლის მანძილზე კითხულობდა ლექციებს; ამავე დროს იყო მწიფეული თბილისის ახლადდაარსებული უნივერსიტეტის პირველი რექტორი. გიორგი ჩუბინაშვილი მუდამ იზიდავს ხალხს თავისი ენთუზიაზმით, საქმისადმი იწვიათი თავდადებათ. მის გვერდით ყოველთვის ვხვდებით ქართული კულტურისათვის უანგაროდ მოღვაწე ადამიანებს. ასეთები იყვნენ — ზაქარია ჩხვიკაძე, რომელიც მასთან თანამშრომლობდა ქარ-

თული ხელოვნების კაბინეტში; იროდიონ სონდულაშვილი — მუზეუმ „მეტეხის“ მცველი და გიორგი ჩუბინაშვილის ერთგული თანამემწე მრავალი წლის მანძილზე; ნიკოლოზ სვეეროვი, რომელმაც აზომა და დამუშავა მრავალი ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლი; იოსებ შარლემანი, ევგენი ლანსერე, რომლებიც მხარში ედგნენ გიორგი ჩუბინაშვილს, სამხატვრო აკადემიის ახალგაზრდა რექტორს და მრავალი სხვანი. ბევრი მათგანი მეცნიერული ექსპედიციების სისტემატური მონაწილე იყო. ამ თანამშრომლობის შედეგად შეიქმნა ევგენი ლანსერეს შესანიშნავი აქვარდები, რომლებიც ასურათებენ გ. ჩუბინაშვილის მონოგრაფიას დავით-გარეჯის შესახებ; ნიკოლოზ სვეეროვის ჩანახატები, ნახაზები და ანაზომები, რომლებიც გ. ჩუბინაშვილის შრომათა ორგანულ ნაწილს შეადგენენ და სხვ.

გიორგი ჩუბინაშვილმა მთელი თავისი საქმიანობით ნიადაგი მოუზარდა ქართული ხელოვნების შემსწავლელი სპეციალური ინსტიტუტის ჩამოყალიბებას. 1941 წელს, როცა შეიქმნა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია (გ. ჩუბინაშვილი აკადემიის ნამდვილი წევრია მისი დარსტობის დღიდან), ჩამოყალიბდა ქართული ხელოვნების ისტორიის სექ-

ტორი, რომელიც მალე ინსტიტუტად გადაკეთდა. გიორგი ჩუბინაშვილი 25 წლის მანძილზე ხელმძღვანელობს ამ ინსტიტუტს. ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლებთან ერთად ინსტიტუტი სწავლობს ქართული საბჭოთა ხელოვნების ძირითად პრობლემებს. გ. ჩუბინაშვილს ეკუთვნის ბევრი მნიშვნელოვანი სტატია ქართული საბჭოთა ხელოვნების დარგში.

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელი უკვე დიდი ხანია გასცდა ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს. ამის საბუთია სისტემატური გამოჩენილი მასალები მის ქართულზე უცხოეთის პრესაში. მისმა აღმზრდელმა ლიფციეის უნივერსიტეტმა ხელოვნების დარგში განსაკუთრებულ დამსახურებათა გამო 1959 წელს მას ფილოსოფიის დოქტორის ხარისხი — ჰონორის კაუზა მიანიჭა.

გ. ჩუბინაშვილმა აღზარდა ხელოვნებისმცოდნეთა მრავალი თაობა, რომელთათვის მასწავლებლის პირადი ცხოვრება, მისი მეცნიერული თუ საზოგადოებრივი მოღვაწეობა შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს. გ. ჩუბინაშვილი ისევ ახალგაზრდული ენერჯით იღვწის სამშობლოს, ქართველი ერის საკეთვლად, რომელიც ესოდენ დიდი სიბრძნით აღნიშნავს მისი დაბადების 80 წელს.

ტრალიციაგი ბრკელაჟა

ლევან ონიდელი



ველა რესპუბლიკის კინემატოგრაფიის ისტორიაშია ფილმი, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებათ ნაციონალური კინოხელოვნების განვითარებაში. ამჯერადაც გვინდა გავიხსენოთ ერთ-ერთი ასეთი საინტერესო ქართული ფილმი მისი გამოშვების 25 წლისთავის გამო.

ოცდაათიანი წლების ქართულმა ფილმებმა დიდი პოპულარობა მოუტანა საქართველოს კინოხელოვნებას, ხოლო ოცდაათიანი წლების დამლევს კი საკმაოდ საგრძნობი გაზდა მისი საერთო მხატვრული დონის დაცემა. ხშირი იყო მკრთალი ნაწარმოებები, მათ ახასიათებდათ სქემატურობა, მოგვნიებითი კონფლიქტები, ფილმები ჰკარგავდნენ კინემატოგრაფიულობას. საგრძნობლად დაეცა მათი გამომსახველობითი კულტურაც. ამ დროს გამოვიდა მხატვრული ფილმი, რომელიც საერთო პროდუქციიდან მკავიფიდ გამოირჩეოდა. იგი თითქოს ქართული კინოხელოვნების შემდგომი მიღწევების გარანტიას

იძლეოდა და ქართული კინოს კრიზისიდან გამოსვლის მაწაყყელად გვესახებოდა.

ეს გახლათ მხატვრული საბავშვო ფილმი „ქაჯანა“, თბილისის კინოსტუდიის მიერ გამოშვებული 1940 წელს, საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ახალგაზრდა კინორეჟისორის, დიდოსტატ ს. ეიზენშტეინის საუკეთესო მოწაფის, კონსტანტინე პიპინაშვილის შესანიშნავი დებიუტი.

ქართველი მწერლის ნიკო ლომოურის ცნობილი ნაწარმოების „ქაჯანას“ მიხედვით სცენარი დაწერეს ახალგაზრდა კინორეჟისორმა კარლო გოგობემ და კ. პიპინაშვილმა. ფილმი წარმატებით აგრძელებდა იმ ცდებს, რომლებიც ხმოვან კინემატოგრაფიაში წამოიწყეს „დარკოვამ“, „არსენამ“, „დაკარგულმა სამოთხემ“ და შეიძლება ითქვას, რომ იგი ერთგული ელასიკის გერანიზაციის პრობლემებს ასლებურად აშუქებდა.

„ქაჯანა“ პირველი ნაწარმოები იყო არა მარტო რეჟისორისათვის, არამედ ახალგაზრდა ოპერატორ ფილიქს ებოცესკისთვისაც, ამაყად ცნობილ კინომსახიობ ლეონი ვანშიძისათვის, სახელმწიფო კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანი-სათვის, რომელთა შემდგომი ერთობლივი შემოქმედებით მოღვაწეობა დიდხანს გრძელდებოდა.

* საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტმა და კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ გადაწყვიტეს 1966 წელს მკურნებელს მიაწოდონ ამ ორი ათეული წლის წინათ გამოშვებული საუკეთესო ფილმები ახალი რედაქციით. კინოსტუდიის ფორგანამბი ჩაიერება თავიდან. ასეთ ფილმებს შორის არის რეჟისორ კონსტანტინე პიპინაშვილის მიერ ამ 25 წლის წინათ დაღებული — „ქაჯანა“.



კადრები ფილმიდან „ჭაჯანა“. კატო — მოსწავლე ლულია აბაშიძე,



ჭაჯანა — მოსწავლე თენგიზ ამირახაშვილი

ფილმი „ჭაჯანა“ მნიშვნელოვანი იყო სხვა მხრივაც. ოცდაათიანი წლების დამლევს გამოშვებული ქართული ფილმების მხატვრული დონის დაცემა აიხსნებოდა ერთგული თავისებურების დაკარგვით, ან მისი ეგზოტიკური გადაზრდით. ხალხის ცხოვრების ობიექტურად ასახვის ნაცვლად, ხშირად თავს იჩენდა სინამდვილის შელამაზება. ასეთ ფონზე უფრო ძლიერ გამოვლინდა „ჭაჯანაში“ ერთგული კოლორიტი. ფილმში თითქმის გაცოცხლდა გასული საუკუნის აღმოსავლეთ საქართველოს სოფელი თავისი ბუნებით და, რაც მთავარია, საზოგადოებრივ ურთიერთობათა პრობლემებით. თვით მოვლენათა მსველულობა და მთავარ გმირთა სახეები ამ ფილმში უაღრესად სპეციფიკური იყო. ნაწარმოების ნაციონალურ კოლორიტს აძლიერებდა ფილმის სახვითი მხარის გადაწყვეტის მაღალი დონეც.

იმ დროის კინემატოგრაფიაში დამკვიდრებული სტანდარტები წინააღმდეგობის გრძნობას იწვევდა ახალგაზრდა რეჟისორში. მას მოსწონდა მუნჯი ფილმები, ილტვოდა პლასტიკისაკენ. კინოში სიტყვის მოსვლასთან დაკავშირებით რეჟისორთა უმრავლესობა კინოხელოვნების თეატრად გადაქცევის საშიშ გზას დადგა. ამ გზით სვლა კ. პიპინაშვილს არ აწყობდა, რამაც დადებითი როლი შეასრულა მისი პირველი ფილმისათვის ლიტერატურული ნაწარმოების შერჩევაშიც. ამიტომაც დებიუტანტისთვის შემთხვევითი არ იყო სწორედ ისეთი ნაწარმოები, რომელზეც მთავარი გმირი — ჭაჯანა მუნჯედობდა. მას იტაცებდა შესაძლებლობა ხმოვან ფილმში იჩვენებინა „მუნჯი“ მოქმედი პირი და მასთან მეტყველი პარტნიორების დამოკიდებულება: ასეთი სიუჟეტი ხმის პრობლემაში შემოქმედებითი დამოკიდებულების საშუალებას იძლეოდა — ხოვან ფილმში შესაძლებელი ხდებოდა დიალოგის არა უბრალოდ ჩაწერის, არამედ ხმის, როგორც დრამატურგიული ფაქტორის გამოყენებაც.

ნიკო ლომოურის, გასული საუკუნის სამოციანი წლების განმანათლებელ ქართველ მწერალთა წარმომადგენლის ნაწარმოების ეკრანიზაციის პრობლემას რეჟისორი კ. პიპინაშვილი

საბჭოთა მხატვრის, სოციალისტური რეალიზმის პოზიციებიდან მიუღა. მან ხაზი გაუსვა ნაწარმოებში მინიმუმულ კლასობრივ მოტივებს, ფართოდ წარმოვიდგინა იმდროინდელ სოფელში მოქმედ ძალთა შორის სოციალური წინააღმდეგობანი და მტკიცედ დაადგა გმირთა ხასიათების განვითარების პროცესში ჩვენების გზას.

მოთხრობის მთავარი სახეების გახსნისა და გმირების დახასიათებისას, რეჟისორი კ. პიპინაშვილი გამოიღოდა ქართული ერთგული ხელოვნების ტრადიციებიდან. ასე, მაგალითად: მის შთამაგონებულ ფაქტორად იქცა, ერთის მხრივ, ნიკო ფიროსმანიშვილის სურათი „გლეხი ქალი ბავშვებით წყალზე მიდის“, ხოლო მეორეს მხრივ, ქართული რეალისტური ფერწერის ფუძემდებლის ა. მრუველიშვილის „დაბალი ღობე“. თუ პირველი სურათი რეჟისორს განაწყობდა ეპოქისადმი, უხვ და ნოყიერ მასალას აწვდიდა დედისა და ორი ბავშვის ტიპების, კოსტუმებისა და გარემოსათვის, სამაგიეროდ მეორე სურათი — „დაბალი ღობე“ ფილმის იდეური და სახვითი მხარის გადაწყვეტის სწორ გასაღებზე მითითებდა. რეჟისორი კ. პიპინაშვილი, ყვრდნობა რა ამ სურათში ასახულ ქართლის სოფლის სოციალურ ძალთა მკაფიოდ დაპირისპირებული სახეების წყობას, კი არ მაძაეს ნაწარმოებს, არამედ ფილმში შექყავს ამ სურათის ერთ-ერთი პერსონაჟი — სოფლის მამასახლისი. ამ სახის გამოყენება მას ფართო და დამაბორო ექსპოზიციის შექმნის საშუალებას აძლევს, აძლიერებს ფილმის სოციალურ და დრამატურგიულ მხარეს. ამასთან დაკავშირებით ავტორები ატარებენ ნაწარმოებში დრამატურგიულ „ოპერაციებს“ — შექყავთ დამატებითი პერსონაჟები. მამასახლისის გარდა, კერანზე ცოცხლდებიან ძია ვანო (მსახიობი ს. ბაღაშვილი), მეთიხავი ბაბაღე (მსახიობი ვერიკო ანჯაფარიძე), ქადაგი (მსახიობი ლ. გვიშიანი) და სხვ. ასეთი „ოპერაციები“ არ იყო მწერლის მოდერნიზაცია, რადგან ამგვარი სახეები და სიტყუციები ნიკო ლომოურს არაერთხელ აუწერია თავის სხვა ნაწარმოებებში.

ფილმის დრამატურგია აგებული იყო მიწის ნაკვეთის გამო ბრძოლის პერიპეტეტიზე. სოფლის მამასახლისი ცდილობს



კალრი ფილმთან „ჭაჭანა“. მართა — ნატო ვაჩნაძე

დაეპატრონოს ღარიბი მეზობლის — კიკოლას კარმიდამოს. მამასახლისს ამ ბნელ საქმეში ეხმარება სოფლის მკითხავი ბაბაღე. ისინი კიკოლას ოჯახს თავს დაატყენენ უბედურებას. მამასახლისი ძარცვავს კიკოლას, ართმევს უკანასკნელ ხორბალს. ამ უკანონობის წინააღმდეგ ამხედრებულ კიკოლას ექვე აპატიმრებს სოფლის ბოქალუი და ციხეში აგვანის. დაობლებულ კიკოლას ოჯახს მეორე უბედურება დაატყდება: ჭიაკოკონობის ღამეს შეშინებული ჭაჭანა მუწჯდება. ამ მდგომარეობასაც კი იყენებს მამასახლისი და მკითხავი. ბაბაღეს

კალრი ფილმთან „ჭაჭანა“. მამასახლისი — ლ. კაცსაძე. ბაბაღე — ილიკო ანჯაფარიძე



რჩევით კიკოლას ოჯახი აიყრება და სალოცავში მიდის. სწრაფად უნდა ილოცონ მანამ, სანამ თვით წმინდა გიორგის ხატი არ გაათავისუფლებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჭაჭანა სამუდამოდ მუწჯი დარჩება. ასეთ პირობებში, გაჩანაგებამდე მისული კიკოლას ოჯახი გადასწყვეტს მამასახლისის მიყიდოს თავისი კარმიდამო. ამ დროს კი ეკლესიაში ლოცვით თავმოებურებული, გონებამახვილი კატო მისვდება, რომ ხისგან გათლილი ხატი ვერასოდეს ეტყვის რაიმეს მლოცველებს, ამიტომაც გადაწყვეტს თვითონ შეიპაროს ხატს უკან და დაიძახოს „წადილი... წადილი“. კიდევაც შეასრულებს განზრახვას. ამ მოულოდნელი „ხატის ძახილით“ შეძრულ ჭაჭანას კვლავ უბრუნდება მეტყველების უნარი.

საინტერესო პრინციპზეა აგებული სხვა სცენებიც. რეჟისორი მათ დრამატიზებულ და სერიოზულ ტონებში იწყებს და აწვითარებს, ხოლო როცა სცენა დიდ დაძაბულობას აღწევს ხშირად პათეტიკურ დასასრულში იუმორისტული გასაღებით იხსნება. ბავალითად ბაბაღეს სახელში მკითხაობის სცენა უმაღლეს დაძაბულობას აღწევს იმ მომენტში, როცა ბაბაღე უცნაური წყლით საფეჯ ჯამში პურის მარცვლებს ჭყრის, დანით ურევს და მათ განლაგებაში „კითხულობს“ მართას მომავალს. ეს ინსცენირებული სანახაობა დიდ ზომოქმედებას ახდენს ცრუმორწმუნე მართაზე და თვით ცინიკურად განწყობილ მამასახლისზეც კი. სწორედ ასეთი სცენის დასასრულს ამავე „წმინდა“ წყლით და მარცვლებით საფეჯ ჯამზე ორი ჭათამი შემოსკუპდება და ჩვეულებრივი კრიზით იწყებენ „წმინდა“ მარცვლების კენკვას. სცენის ასეთი დაბოლოებით რეჟისორი ახერხებს მაყურებელი უმაღლე გამოიყვანოს მისტიკური ატმოსფეროდან და კრიტიკულად განაწიოს მკითხაობისა და ცრუმორწმუნეობისადმი.

ამ პრინციპზეა აგებული ფილმში ბევრი სხვა სცენაც. რეჟისორმა უმაღლეს დამაჯერებლობით ახსნა მკითხაობითან და კარგ შედეგს მიაღწია, შეაქმნა ანსამბლი. საინტერესო სახეებს ქმნიან სპარტაკ ბაღაშვილი, ხალხსანი ძია ვანოს როლში, კვერიკო ანჯაფარიძე (მკითხავი ბაბაღე), ნატო ვაჩნაძე (მართა), ალაზნისპირელი (კიკოლა), გვიშიანი — ქადაგის როლში და სხვ.

მისწავლე ლეილა აბაშიძის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებული ცელქი კატოს როლი ხელს უწყობდა ფილმის დიდ წარმატებას. ეს იყო ერთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან მეორეში რთული გადასვლებით აღსავალი როლი. კატო ფილმში მთავარ დრამატურგიულ სახეს წარმოადგენდა.

ლეილა აბაშიძემ იშვიათი დამაჯერებლობით და სიზუსტით ითამაშა ხან ცელქი, კუდრაჭა, ხან მოსიყვარულე და მგრძობიარე და, რომელიც განიცდიდა უნებლიე დანაშაულს. ნორჩმა მსახიობმა კატოს როლში გამოავლინა მდიდარი პლასტიკური მონაცემები. იგი თავისუფლად გამოხატავდა, რასაც ფიქრობდა და გრძობდა კატოს შინაგანი მუხების შესახებ.

ამ ფილმში ყურადღებას იპყრობდა მავშეების თვალთსამყაროს დანახვის რეჟისორის უნარი, რაშიც უდავოდ დახმარებას უწევდა ოპერატორ ფელიქს ვისოცკის ოსტატობაც. მავალითად, ფინალურ სცენაში ეკლესიაში შეპარული კატო ირგვლე იხედება და გადამღები კამერაც, თითქოს მის მუერას გატყავო, უჩვენებს ეკლესიის მორთულობას, შეჩერდება

ღვთისმშობლის ხატზე, უახლოვდება წმინდა გიორგის ხატს, შემდეგ ეშვება ქვევით მანამ, სანამ არ აღებუქდავს ვერცხლის ფულით გასებულ დიდი სპილენძის თევზს.

ასე, წმინდა გიორგის სახიდან — ვერცხლის ფულით სავსე თევზამდე, კატოს სახესთან დამონტაჟებული გადამღები კამერის ეს მოძრაობა ბავშვის აზრის მოძრაობის გამომხატველი ხდება.

კამერის ყოველი მოძრაობა თუ სტატიური წერტილი ამ ფილმში ორგანულად არის დაკავშირებული სცენის რეჟისორულ გააზრებასთან და აქტივობა მიქმედების ლოგიკასთან, რაც ბაღებდა ტექნიკურ და მხატვრულ საშუალებათა იზვიით შენაერთს და ამით საგრძნობლად განაჩრევდა ამ ფილმს იმდროინდელი დეკლამაციური მანერით გადაღებული ფილმებისაგან.

ფილმი „ქაჯანა“ გამოირჩევა სხარტი პლასტიკური სახეებითა და დეტალებით. მაგალითად, ხალხსთან ძია ვანის დაპატიმრებისას, ჩხრეკვის მომენტში, დიდი პლანიდან არის ნაჩვენები ჟანდარმის ჩეშმა, რომელიც ქუსლით თელავს „დედაქანს“. ან კიდევ, მიწაზე დაკორებული და მიწაშივე ჩარჭობილ ბართან შეჩერებული გლობუსი და სხვ. დეტალები მიგვანიშნებენ დრამატურგულად გამართლებული და გააზრებული პოეტური სახეების სიუხვეზე.

ასე, ორმოციანი წლების დასაწყისში ქართულ ფილმში თავისებურად აძღვრდნენ ეიუნესკოეზისებური მეტაფორები და ამავე დროს რჩებოდნენ უადრესად ქართული ხელოვნების სამაგალითო ნიმუშებად.

როგორც ენობილია, კ. პიპინაშვილი მოსკოვის კინოინსტიტუტში რეჟისურის კათედრაზე ასისტენტად მუშაობდა ს. ეიუნესკოეზთან. იგი ესწრებოდა ყველა მის ლექციას და სტენოგრაფიის პარალელურად, დოფინან ქალაქზე გადმოჰქონდა ს. ეიუნესკოეზის მიერ ცარცით შესრულებული ჩანახატები და შემდეგ მისი ლექციების სტენოგრაფიებს აფორმებდა ამ ილუსტრაციული მასალით. დიდოსტატის ლექციების დრმა ცოდნამ და მასთან პრაქტიკულმა შემოქმედებითმა კავშირმა შესაფერის ნაყოფიც გამოიღო და თავი იჩინა ახალგაზრდა ქართველი კინორეჟისორის პირველსავე დადგამაში.

ს. ეიუნესკოეზის სკოლის კარგი გავლენის შედეგია ისიც, რომ „ქაჯანას“ დამდგმელი დრმა ამუშავებდა იკონოგრაფიულ მასალას და ცდილობდა გამოეყენებინა ქართული ეროვნული ხელოვნების დიდი გამოცდილება. ამიტომ იგრძნობა, რომ ფილმში ყოველი მიზანსცენა, თვითული კადრი რეჟისორის მიერ წინასწარაა განზრახული და ჩახატული. მაგალითად, ეკლესიაში სალოცავად მოსულ კიკოლას ოჯახის ამასხველი კადრი რიტმულად ორგანიზებულ კომპოზიციას ემორჩილება. ეკლესიის ნახევრად მრგვალი თაღის ფონზე სიმეტრიულად განლაგებულია მლოცველთა ფიგურები. კადრის ცენტრშია — მუსლმოდრეკილი ქაჯანა, მის ორივე მხარეს დგანან კიკოლა და მართა, ხლო სიღრმეში კარის თაღიან ჭრილში მოჩანს კატო. წინ, კადრის ორივე მხარეზე, სიმეტრიულად არიან განლაგებული მძეუტავი სანთლების შუქის ანარეკლით განათებული, ოდნავ შესამწევი მღვდლისა და ქადაგის ფიგურები. ეს კადრი, თავისი მიზანსცენით და ლოცვაში გაირინდული ფიგურების განლაგებით, ხატებით იკონთება და კომპოზი-



კადრი ფილმიდან „ქაჯანა“

ციურად ქართული მრავალფიგურაინი ფრესკის ტრადიციებიდან გამოდის.

აღსანიშნავია, რომ ამ ფილმში ბევრაც გააზრებულია, როგორც დრამატურგიული კომპონენტი. გამოყენებულია ბგერის ემოციური შთამბეჭდაობის ძალაც. აი, კიკოლამ უკვე ხელში აიღო ბატის ფრთა და ხელი უნდა მოაწეროს ნასყიდობის ქაღალდს. სწორედ ამ დროს მას შორეულად მოეხმის ქაჯანას სიმღერის ხმა. გაზარებული კიკოლა მიხვდება, რომ ქაჯანა განკურნებულია, საჭირო აღარაა არც დასრულებული ლოცვები და არც კარმიდამოს გაყიდვა. იგი ნასყიდობის ქაღალდს ხელს აღარ აწერს.

ამ სიმღერის ფონზე ირკვევა, რომ ქაჯანა არც ავი სული-საგან დამუნჯებულა და არც ხატის ძალით განკურნებულა.

ფილმი „ქაჯანა“, როგორც ადვინმნით, იყო და დარჩება ქართული კინემატოგრაფიის ორმოციანი წლების დასაწყისის საეტაპო ნაწარმოებად. იგი ქართული ეროვნულ კინემატოგრაფიის მომავალი გამარჯვებების საწინდარად იქცა. მხოლოდ ორმოცდაათიანი წლების პირველ ნახევარში გახდა შესაძლებელი ამ საინტერესო ფილმის შემოქმედებითი ძიებანი და აღმოჩენები გამოეყენებინა და განვიითარებინა „ქართული ფილმის“ ახალგაზრდა თაობას და „მაგდანას ლურჯასა“ და სხვა ფილმების დადგმით საბოლოოდ დამკვიდრებულიყო აღორძინების ხანის დასაწყისი ქართულ კინოხელოვნებაში.

„ИСКУССТВО КИНО“ № 10, 1965.

კადრი ფილმიდან „ქაჯანა“. ქადაგი — ლ. გვიონია



ნებ კიდევ ვინმე სხვაც და მხოლოდ ბოლოს, სადაღაც კუნძულში — სცენარისტი. ეს უსამართლობაცაა და არასწორიც, უნდა გვახსოვდეს: როგორც თეატრში ვაღვეწებთ თვალყურს დრამის მსვლელობას, ასევე ვკრანზე მივსდევთ სცენარს. მაშასადამე, სცენარი ფილმის პირველწყაროა. გარდა ამისა, კინოდრამატურგიამ დიდი ხანია თავი დააღწია „უცხო პატარძლობას“, როგორც მას ადრე უწოდებდნენ ლიტერატურასთან „არანათესაური“ კავშირის გამო. ჯერ კიდევ ოცდაათი წლის წინ ცნობილი კინოკრიტიკოსი ბელა ბალაში წერდა, რომ „თუ აქამდე სცენარის ისტორია იყო თვით ფილმის ისტორიაში მისი განვითარების პროცესი, დღეიდან სცენარის ისტორია განსაზღვრავს ფილმის ისტორიას“.

კინოდრამატურგია უკვე წარმოგვიდგება ლიტერატურის ახალ, სავსებით თავისებურ და უფლებამოსილ სახეობად. საუკეთესო სცენარი მხატვრული ლიტერატურის ისეთივე მოვლენაა, როგორც რომანი ან პიესა. და თუ ეს ასეა, თავს იჩენს კიდევ ერთი უსამართლობა: წიგნის თაროები სავსეა შრომებით, რომლებშიც განხილულია დიდი, ცნობილი თუ ნაკლებად ცნობილი პროზაიკოსებისა და დრამატურგების შემოქმედება. ეს მაშინ, როდესაც ვერ ვნახავთ, ან თითქმის ვერ ვნახავთ პატარა მონოგრაფიასაც კი დიდ და გამოცდილ კინოდრამატურგებზე. ისინი კი არიან! და მათ შორის პირველ რიგებშია გიორგი მდივანი.

* * *

ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით, ქართულ საბჭოთა კინემატოგრაფს არავითარი ტრადიცია არ გააჩნდა. მის წინაშე იმთავითვე წაიმოჭრა თვითგამოკვლევისა და საკუთარი ეროვნული სახის შექმნის რთული პრობლემა. ამ ამოცანათა გადაჭრა, თავდაპირველად, გამოიხატებოდა ნაწარმოებში მოქმედების ენოგრაფიული ლოკალიზაციით, ხოლო ეროვნული თავისებურებები იფარგლებოდა გარეგნული და ზეგარეუე ნიშნებით. ბუნებრივია, რომ იმდროინდელი ხელოვანისათვის, რომელიც ნამდვილად ეროვნული კოლორიტის ფილმის შექმნას ცდილობდა, ყველაზე მოსახერხებელ მასალას წარმოადგენდა არაჩვეულებრივად დამახასიათებელი და თვითმყოფადი რეჟოლუციამდელი ლიტერატურა. ამიტომ იყო, რომ პირველ ქართულ კინოლენტებში ცოცხლდებოდნენ მაცურებლისათვის კარგად ცნობილი, გასული საუკუნის ქართველი კლასიკოსების მიერ შექმნილი ამბები და სახეები. თითქმის ყველაფერი, რაც კინოს სპეციფიკას ემორჩილებოდა, გადატანილ იქნა ვერანზე: გ. ვერთლის — „პირველი ნაბიჯი“, ე. ნინოშვილის — „ქრისტინე“ და „ჩვენი ქვეყნის რაინდი“, დ. ჭონჭაძის — „სურამის ციხე“, ა. ყაზბეგის — „მამის მკვლელობა“, ნ. ნაკაშიძის — „ვინ არის დამნაშავე?“, ა. ცაგარლის — „ხანაშა“ და სხვ. ეს მებრძოლი კუმანაშისა და სოციალური სიმართლით გამსჭვალული ნაწარმოებები — რომანები, მოთხრობები, პიესები ესმარებოდნენ მაშინდელი მაცურებლის გულსა და გონებას. ხოლო დღევანდლობისათვის, ცხადია, ამ ნაწარმოებების მიხედვით შექმნილი ფილმები წარმოადგენდნენ ახალი ხელოვნების სასწავლო ეტაპს და პირველ რიგში ემსახურებოდნენ ახალგაზრდა ქართული კინოს ეროვნული ფორმის ჩასახვასა და ჩამოყალიბებას. კინოხელოვნების შემდგომი და დამოუკიდებელი განვითარებისათვის საჭირო

პროზული

კინოდრამატურგიის

ოსტატი

ნოდარ ჯინჯიხაშვილი



ცნობილი კინომცოდნის ა. ბელინის წიგნი — „მსახიობი ფილმში“, რომელიც პირველი სტრიქონებიდანვე ხოტბას ასხამს მსახიობს, შეხედვებით ასეთ პრდაპირ განცხადებასაც:

„გაიხსენეთ თქვენი საყვარელი ფილმები! რომელ ავტორსა და მონაწილეს დაასახელებდით პირველ რიგში? — სცენარისტებს? — არასოდეს! ხშირად ბევრი სცენარისტის გვარი თქვენთვის უცნობია... — მსახიობები? რეჟისორები? — მართალია რეჟისორებსაც დაასახელებდით, მაგრამ უმეტესად — მსახიობებს“. ასე რომ, ჯერ მსახიობია, შემდეგ რეჟისორი, იქ-

იყო ახალი შინაარსის კინოდრამატურგია, ახალი არა მარტო იდეებითა და აზრებით, არამედ საკუთარი თემებითა და სახეებით. საჭირო იყო გმირი — მაყურებლის თანატოლი და თანამაზრე. ასეთ, აბსოლუტურად ახალ, სოციალისტური შინაარსის დრამატურგიაში უკვე ფარულად არსებობდა ეროვნული ფორმის შემდგომი გამოკვლევის ის ძალები, რომლის ძიებითაც დაიწყო ჩვენი კინომატეაჟი. და თუ ამ აზრს ვირწმუნებთ, მაშინ აქვე უნდა ვაღიაროთ ისიც, რომ პირველი, ვინც კინოდრამატურგიაში ახალი თემები და სახეები, ახალი პრობლემები და მათი გადაწყვეტის ახალი გზები მოიტანა, გიორგი მდივანი იყო. ამის საფუძველია იმ სცენარების არასრული ჩამოთვლაც კი, რომელიც დაწერილია მისი შემოქმედების პირველ პერიოდში: „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“, „უგებზიარა“, „დამკვრელი“, „როტე ფანე“, „ფრთოსანი მღებავი“, „დაკარგული სამთხი“, „სამშობლო“ და სხვ. ამ სცენარებში უკვე გამოვლინდა ავტორისათვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი, ყველაზე აუცილებელი თვისება: ხელოვანი გატაცებულია თანამედროვე თემით, უსაზღვროდ უყვარს მას დღევანდლობა, მისი საქმეები და აზრები. ამ კინოდრამატურგის ტალანტმა — ყოფითობიდან მხატვრული შემოქმედების სტიქიაში სწრაფად გადასაცვლების უნარმა, უკებ განაცვიფრა ყველა. სცენარისტის მოუსვენარი, ენერგიული, უხვი და მოქალაქეობრივი ნიჭი მიილტვოდა ეკრანზე გადაეტანა ყველაფერი, რაც მის ირგვლივ ხდებოდა, რითაც იგი ცხოვრობდა. გავისხენით ტოლსტოის ცნობილი ნათქვამი: „თუ შეგიძლიათ არ წეროთ — ნუ წერთ...“ ეს სიტყვები შეიძლება მივეყენოთ ბევრს, მხოლოდ გიორგი მდივანს არა! მას არ შეეძლო არ წერია, არ შეეძლო ვეგრედ აეტიკა რაიმე ახლისათვის, ნუ იქნებოდა ის რაღაც დიდებული და გრანდიოზული, მაგრამ იგი უთუოდ სიახლე უნდა ყოფილიყო. ამიტომაცაა, რომ მისი პირველი სცენარები გახეთის ახალი ნომერივით აქტუალური იყო. მაგრამ ამ სცენარებს პათოსი და პეტუალობით არ იფარგლებოდა და გახეთივით ერთ დღეში არ კვდებოდა. აქტუალობა გადაიზრდებოდა ხოლმე უფრო მაღალ და ფართო კატეგორიაში — თანამედროვეობაში. მიზეზი კი უბრალოა: მოვლენათა ღრმა ჭერევა; მისი არა ზედაპირულის, არა უბრალო ნიშნების, არამედ არსის დანახვა... ამ ნაწარმოებებშივე ისახება კინოდრამატურგის შემოქმედების მთავარი, კარდინალური თემა ადამიანური გმირობისა. ეს არის არა ინდივიდუალისტ-რომანტიკოსის განყენებული გმირობა, არამედ განახლებული და ჩვეულებრივი ადამიანების სოციალურად გააზრებული, თავისი მიზანდასახულობით თითქმის უბრალო, გმირობა.

როდესაც კითხულობთ გ. მდივნის სცენარებს, უყურებთ ამ სცენარებს, უყურებთ ამ სცენარების მიხედვით შექმნილ ფილმებს, ნათელი ხდება: რაც უფრო დრამად და ფილოსოფიურად სწვდება მხატვარი თავისი ხალხის ცხოვრებას, მით უფრო მტიკიც ხდება მისი ხელოვნების ეროვნული ბაზა, მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიციული ფორმის გარეგნული და ზედაპირულმა ნიშნებმა, შესაძლოა, დიდი ცვლილებანიც განიცადონ. გამოუცდელ თვალს შეიძლება მივჩვენის, რომ ისეთი „ეთნოგრაფიული“ ლენტჩი, როგორცაა ვ. ბარსკის „არსენა ყაჩაღი“ (1923) უფრო ეროვნული ხასიათისა, ვიდრე

კინოდრამატურგი გიორგი მდივანი



გ. მდივნისა და ლ. ესაკის „ფრთოსანი მღებავი“. პირველისაგან განსხვავებით, ამ ფილმში გადაღებული არ არის არც ქართული ცალსახების თაღები, არც გაჭენებულ ცხენებზე ამხედრებულ ვაკეაცთა ჩოხებისა და ნაბღების ფრიალი, არც ქართული ცეცხლგანივი ცხველები, მაგრამ ეს ხელს არ გვიშლის ამ ფილმში დავიანახოთ უაღრესად ეროვნული კოლორიტის ნაწარმოები. თუ გამოვიყენებთ ცნობილ გამოთქმას, შეიძლება ითქვას, რომ გ. მდივანმა, როგორც მხატვრმა, დამტიკაცა: ეროვნულად ვლინდება არა ჩოხებით, ადათებითა და ჩვევებით, არამედ — ადამიანის ხასიათით, ხალხის სულით, ადამიანთა მისწრაფებებისა და საქმეების ერთობით. ხოლო ის საქმეები და აზრები, რომლებითაც გამსჭვალული არიან გ. მდივნის სცენარის გმირები, ფართო აუდიტორიის გამოხატურებას პოულობენ და სწორედ ეს გარემოება ამტიკებს, რომ კინოდრამატურგმა შესძლო ქართულ კინემატოგრაფიაში გამოხატა ეროვნული ფორმის ახალი, განსაკუთრებული სახესხვაობა.

ჩვენი კინოხელოვნების თავგამოდებული გულშემატიკიერი, რეჟისორი მიხეილ რომი ამ ათიოდე წლის წინათ წერდა: „ქართული კინოს დრამატოზმი — ეს არის, ხშირად ჭარბად გამოხატული, ძლიერ ვნებათა მძიმე შეჯახება. ქართულ კინოში დრამა ადვილად გადადის ტრაგედისათვის დამახასიათებელ გამოხატავლობით საშუალებათა გამოყენებაზე. იუშორი ქართულ ფილმში — ეს არის გროტესკთან ახლომდგომი მსუბუქი ირონია“. ამ ჭეშმარიტების სისწორეში ეჭვი არ შეგვეპარება, თუ გავიხსენებთ ნ. შენგელაისა — „კილო-

სოს“ (1928) და მ. ჭიაურელის „ხაბარდას“ (1931), მისსავე — „არსენას“ (1937) და ს. დოლიძის — „უკანასკნელ ჯარაღსებს“ (1933). ტენდენციურად გულმხობვალე ავტორის მთავარი ხმა, წრფელ გრძნობათა პათოსი, წინააღმდეგობათა შეჯახება და ენებათა ჭიდილი — აი, ის ტრადიციული არსებობა, რომელიც ძირითადად ემყარებოდა ქართული კინემატოგრაფიას.

1957 წელს გიორგი მდივნის სცენარების მიხედვით შექმნა ორი ქართული ფილმი: „ჩვენი უსო“ და „საბჭოთა რელიგია“. დროებით გვერდი ავუაროთ ამ ფილმების გულმხობვალე წრფელსა და მალაქოქადაქობივით პათოსს, მათ იღვებება და სხვებს... პირველი, რასაც უკებ იგრძნობთ, არის ავტორის მიერ გათვალისწინებული კინემატოგრაფიული ელემენტებისა და ხელოვნური კინოდრამატურგიისათვის ჩვეული სურბების უარყოფა. ამ სცენარების სიუჟეტები არა თუ რთული, არამედ უპრეტენზიოც კია. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთის შეხედვით. სინამდვილეში კი მათში არის დიდი და გამართლებული მისწრაფება-მოვითხრობის ჩვენს სინამდვილეზე ცხოვრებისეული ერთობ. საქმე გვაქვს თავისებურს დედრამატისაციასთან, რომელიც სრულიად განსხვავებულია ფორმალურ აბსოლუტში აყვანილი სასულავარტული ფილმების დედრამატისაციასთან. თუ ამ შემთხვევაში დედრამატისაციას (ანუ როგორც მოდურად უწოდებენ — ნეოდრეკუმენტალისმს) გაევივებთ არა მარტო როგორც საერთოდ სიუჟეტის იგნორირებას, არამედ როგორც დრამატურგიის უარყოფას თვით სიუჟეტის ძირითად კვანძებში, რაც გამოიწვლია ეკრანზე არახელოვნურობის ეფექტის მისაღწევად, მაშინ გ. მდივნის ამ სცენარებში დედრამატისაციას განსხვავებული ბიოგრაფია აქვს. საგანგებოდ გამარტივებულ, მკვეთრად გამოხატულ სირთულეებს მოკლებულ ფაბულას აქ ანაზღაურებს თვითიველი კვანძის სიუჟეტურობა და დრამატულობა. საქმისადმი ასეთ მიდგომას თავისებური ახსნა და გამართლება აქვს. ამ ბოლო ხანს განსაკუთრებით შესამჩნევია, რომ კინემატოგრაფმა ცხოვრება თავის შინაარსად, კვლევით საგანად გაიხიდა და ცხოვრებისეულ სწავლობის მიხედვით თხრობას, ახსნას. ის ახალი და უჩვეულო, რაც ორგანულია ეკრანის ხელოვნებისათვის თანამედროვე სინამდვილეში და განსაკუთრებით — სოციალისტურ სინამდვილეში, ზოგჯერ ყოველდღიურსა და ჩვეულებრივს ვლინდება. ახალსა და ძველს შორის ბრძოლის ელემენტები — დრამატისტიკა, უმეტესად ერთის შეხედვით შეუმჩნეველ და ყოველდღიურ მოვლენებში მტკავნდება. და თუ გ. მდივნის სცენარები მოკლებულია თავებრუნებულ ეფაბულებს და მათში დიდ როლს ასრულებენ ჩვეულებრივი, დამასასათხებიელი და ტიპური, ცხოვრებისეული დეტალები, ეს ავტორის ახირებით კი არ არის გამოწვეული, არამედ ცხოვრებისეული და მხატვრული კანონზომიერებით.

თითქოს არაფერია განსაკუთრებული იმაში, რომ გოგიტა გამოქვეყნებული სოფელს — საბუღავს და მუშათა დაიწყო ჩვეულებრივ ავტოქარხანაში, სადაც მას ახალი სახურუნი გაუჩნდა. უბრალო, მარტივი ამბავია. კვითხულობით „საბჭოთა რელიგია“ სცენარს, ვუკრებთ ფილმს და გოგიტას თავდასაპალი თანამედროვეობა და მისი გმირის ჩამოყალიბებულ დამაჯერებელ ამბად გვესახება. ეს უკვე

არის თითქოს შეუმჩნეველი დეტალებითა და სინამდვილურად აღებულ ანაბეჭდებით აღსავსე ამბავი.

არაფერია განსაკუთრებული არც თბილისის ერთი ეზოს ცხოვრებაში. არაფერია გამოირეკვია თანატოლებისაგან დათო და ციყნით, ვაჟა და მანანა. მაგრამ მათი ყოველდღიური ცხოვრება ნიჭიერადაა შემჩნეული დრამატურგის მიერ სცენარში „ჩვენი უსო“ და გვიხილავს ცხოვრებისეული სინამდვილითა და ლირიზმით. დრამატურგის უხარბა — შენიშნოს ყველაზე მთავარი და დამასასათხებიელი, გმირებს შესაძლებლობას მისცა წარმოდგარეიყვნენ თანამედროვე ასალავარდობის ტიპური სახით. გ. მდივნის სცენარის გმირები, ერთი შეხედვით ასე განსხვავებული, ახლო დგანან ერთმანეთთან ყველაზე მთავარს — ისინი ისევე მოქმედებენ, როგორც სინამდვილეში, შეზღუდულ არ არიან არც სიუჟეტით, არც სცენარისტის ნება-სურვილით და წინასწარგანზარბულობით.

გ. მდივნის სცენარის მიხედვით შექმნილი ქართული ფილმი „კეთილი ადამიანები“ აღსანიშნავია სწორედ ამ თვალსაზრისით, რომ მასში მხატვრად აღსილია გმირის ბედის გადაწყვეტის წინასწარგანზარბულობის ტრადიცია. თუ „კეთილი ადამიანები“ შევადარებთ გ. მდივნის მიერ ოცე წლის წინათ დაწერილ „ჭირვეულ მუზონლებს“, მოქმენი გაგხეობით იმ დიდი განსხვავებისა, რასაც სცენარისტმა მიიღწია არა მარტო წერის სიტატის სრულყოფასა და კინემატოგრაფიული სახის ჩამოყალიბებაში, არამედ, რაც არსებითაა, ავტორის ცხოვრებასთან დამოკიდებულების ახლებურად გააზრებაში. თუ კოლმურენე გმირების სასიათში შესამჩნევია ერთგვარი ავტორისეული წინასწარგანზარბულობა, „კეთილი ადამიანებში“ ავტორის თითქოს იფიწყებს საუთარ თვის და გმირების უთიბის მოქმედების ადგილსა და დროს, ანიჭებს თავისეულგებას. კინოდრამატურგი ამ სცენარში შორსაა მქადაგებლის როლისაგან. იგი თითქოს კი არაფერს ასწავლის, არამედ უბრალოდ გვიჩვენებს; აი, ცხოვრებელ კეთილ ადამიანები, შრომობენ, უყვართ ერთმანეთი, უხარიათ წარმატებები და სწყინთ წარმატებლობა, მაგრამ არასოდეს დარჩენიან ყველასა და ყველაფერთან შეშვეუებულ კეთილ კაცუნებად... რა თქმა უნდა, მხატვარი არ უნდა იყოს მქადაგებელი; მაგრამ გულგრილი სკეპტიკური ნამდვილის როლში სცენარისტი ვერასოდეს ვერ შექმნის ნამდვილი ხელოვნების ნაწარმოებს. ჭეშმარიტ მხატვარს უნდა გააჩნდეს რწმენა, რომელსაც შეუძლია მინიჭოს პათოსი მის ნამუშევარს. ვერც გ. მდივანი მალავს თავის სიმპათიას გმირისადმი (რომლის ცხოვრება და სულიერი სამყარო რამდენიმე უსუსტად მიგნებული შტრიხით გადმოგვყა), არ მალავს თავის რწმენას, რომ აუცილებელია ადამიანებს შორის დამკვიდრდეს სიკეთე და სიყვარული.

სიკეთე — აი რასაც ყველა დროის ხელოვნანი ეგება. გ. მდივანი ამ შრომისას დღევანდელიობის, თანამედროვეობის, სოციალისტური ჭეშმარიტების პოზიციებიდან უღებდა. თითქმის შეუძლებელია კინოდრამატურგის აქტიურ არქივში მოიძებნოს თუნდაც ერთი ისეთი წინადადება, რომელიც მკიცხვდ არ იყოს დაკავშირებული დღევანდელ აქტუალურ, სადღესო ავტორთან. გ. მდივნის „მოსიკოის ზეცა“, „აღუქმანდრე მატრისოვი“, ფილმი-ტირლოფია ჯარისკაც ივანე ბროფციზე, დღევანდელიობის კარდინალურ საკითხებზე დროული გამოს-

მაურებაა. აქტუალობას, საკითხის სიმწვავეს სცენარებში, მხატვრულობის გარდა, ეპოქის დოკუმენტის ღრუბლებიც გააჩნიათ. გ. მდიენის სიყვარულსა და მისწრაფებას ყოველივე თანამედროვისადმი, ცხადია, მარტო მხატვრული ჟანრის ჩარჩოები ვერ დაიტყვდა. ამიტომაც ამხარბთავს იგი დოკუმენტურ ჟანრს, რაც ხელოვანის უბრალო მიხედვით კი არ არის — კალამი სცადოს მისთვის ახალ, უცნობ ჟანრში, არამედ კანონ-ზომიერებაა. უაღრესად დროული აღმოჩნდნენ გ. მდიენის ცენტრების მიხედვით ომის დროს შექმნილი დოკუმენტური ფილმები, მაგრამ მისი, როგორც სცენარისტის, ნამუშევრები-დან ყველაზე უფრო დასრულებულად და მაღალმხატვრულად ითვლება მისი და უცხოელ კინოსტატთა ფილმი „სსრკ იტალიელთა თვალთში“. არ შეემცდარვართ, როდესაც სიტყვა „მაღალმხატვრული“ ვიხმართ. ისევე, როგორც ახლა მხატვრული სცენარის ავტორები ცდილობენ სცენარში შეიტანონ უტყუარი, დოკუმენტალისტური ელემენტები, გ. მდიენი, ჭეშმარიტების გადმოცემისას, სმირად მიმართავს მხატვრულ ხერხებს: წრფელ იუმორს, ლირიზმს, ფანტაზიას, და რაც მთავარია — მისწრაფებას ნამდვილი მხატვრული განსოვავებისაკენ.

გ. მდიენის სცენარის მიხედვით დაიდგა ფილმი „დიდი ზუა“ („მოსკოლისა“ და „ბარანდოვის“ კინოსტუდიების ერთობლივი ნაწარმოები). ფაქტიურად ეს არის სცენარი შესანიშნავ მწერალ იაროსლავ ჰაშეკზე. მასში მოთხრობილია დიდი ხნის ამბავი და ამდენად თითქოს ისტორიული ფილმია. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. სინამდვილეში კი მასში არის ნამდვილი თანამედროვეობა, დღევანდლობა, რითაც გამსჭვალულია ეს ნაწარმოები: ჯერ ერთი, ხაზგასმული და-ცინვა უარყოფითისადმი; მეორე — მსუბუქი ირონია, რომლითაც გმირები ექვემდებარებიან ერთმანეთს და საკუთარ თავსაც; მესამე — იმ ფაქტის პოეტიკისა, რომ ჰაშეკმა, როგორც ჭეშმარიტად პროგრესულმა ინტელიგენტმა, მიიღო და ირწუნა ოქტომბერი, მისი სიმართლე და მომავალი.

გ. მდიენი ოცი წლის წინანდელ ამბებს გვიყვება დღევანდლობის პოზიციებიდან, თანამედროვე ენით. ეს ვლინდება თითქმის ყოველ ეპიზოდში, ყოველ მხატვრულ ხერხში. გავიხსენოთ შესანიშნავი სცენა: ჰაშეკის ქვეგანაყოფი გარბის, მათ ორივე მხრიდან ცეცხლს უშენენ — ერთი მხრივ — ფრანკ-იოსების ერთგული ქვეშევრდომები, მეორეს მხრივ — იმპერატორ ნიკოლოზის მთვრალი ჯარისკაცები... გავიხსენოთ პრადის ვიწრო ქუჩები და თავგამოდებული პოლიციელები, რომლებიც ფანჯრებიდან გულმოდგინედ ყრან ყვაილების ქოთნებს... და უცებ პროცესა: მოსთვლენენ, მისი უდიდებულესობის“ მკვლელებს. გავიხსენოთ მამაკაცთა უკანალებზე საგულდაგულად გამოყვანილი — „დადგა ფერდინანდი“ და ასეთი შეხვედრები მოხილული ენცკერცოგის ბრიკული დი-

მილი... ყოველგვარი სულელების და დრომოჭმულის დეკორა-ვა, უაზრო სისხლისღვრისა და მძათეველობის უარყოფა — ანა ამავი თანამედროვეობა არ ვლინდება? ჰაშეკზე შექმნილი ფილმსა და სცენარს აქვს კიდევ ერთი ღირსება — შეიქმნა ბიორაფიული ნაწარმოები, რომელიც თავისუფალია ამ ჟანრში დამკვიდრებული შაბლონებისაგან, იკონოგრაფიულობისა და ცრუ დამრიგებლობისაგან... და თუცა თუცა განსხვავებულია და სხვა ხასიათებიც, შორეულია დროც, მაგრამ ამ ნაწარმოებშიც ჩანს კინოდრამატურის ინდივიდუალური ხელწერა, სტილი, მისი თავისებური შემოქმედებითი სახე.

...თუკი შეიძლება ითქვას — ამა და ამ რეჟისორის კინემატოგრაფი, გაგებული, როგორც კინოაზროვნებისა და კინოხატოვანების გარკვეული ერთიანობა, მაშინ რატომ არ შეიძლება ითქვას — გ. მდიენის კინემატოგრაფი. ეს მარტო იმიტომ კი არა, რომ ფილმის რეჟისორი არ უნდა წარმოადგენდეს ერთადერთ მონარქს, არამედ იმიტომაც, რომ გ. მდიენის მრავალ და შინაარსით განსხვავებულ ნაწარმოებებში არის ერთგვარი საერთო მხატვრული კომპლექსი, რაც გვიჩვენებს ავტორის მხატვრული აზროვნებისა და სტილის თავისებურ თვისებებს.

გიორგი მდიენის სცენარებზე მუშაობდა ბევრი განსხვავებული გემოვნებისა და ხელწერის რეჟისორი: ნ. შენგელია და ლ. ლუკოვი, შ. მანავაძე და ი. ოზერი, რ. ჩხეიძე და დ. რინდელი, კ. პიპინაშვილი და ი. ლუკასკი, ლ. ესაკია და ნ. გელვანი. მაგრამ ამ რეჟისორების მიერ შექმნილ ყველა ფილმში იგრძნობა სამყაროს ის რაღაც თავისებური აღქმა, ერთგვარად საერთო სტილი, რომელიც ეკუთვნის სცენარისტს. გ. მდიენი განეკუთვნება იმ მცირე და ბედნიერ კინოდრამატურგთა რიცხვს, რომლებიც რეჟისორებს არა მარტო აწვდიან მასალას ფილმისათვის, არამედ ერთგვარად კიდევაც განსაზღვრავენ მათ ნამუშევრებს. გადავშლოთ სცენარები „ჩვენი უსო“ და „საბუდარელი ჭაბუკი“. ფილმები ამ სცენარების მიხედვით შექმნეს სრულიად განსხვავებულმა რეჟისორებმა — რ. ჩხეიძემ და შ. მანავაძემ. მათ სურათებში არც არის და ისინი ვერ შესძლებდნენ ეკრანზე გადმოეცათ ამ სცენარების ზოგიერთი აბზაცის მხატვრული და მხედველობითი ექვივალენტი, მაგრამ ლტერატურულმა სცენარმა მათ მისცა სხვა: სამყაროს ავტორისეულმა აღქმამ რეჟისორებს უკარანხა ის ერთიანი ტონლობა, რომლითაც მათ თავიანთი ფილმები შე- მოსეს. არაფერი სხვასაკირი, თუ ამ ორ სურათში, ისევე როგორც გ. მდიენის ეხვა, იდეებით, თემებით, სახეებით, მოქმედების ადგილითა და ღრობით განსხვავებული ნაწარმოებებში, არის ის საერთო, რაც გამოიწვევნილია გულწრფელ ლირიზმში, გმირების სიყვარულისა და მათი საქმიანობის რწმენაში, თანამედროვეთა სიყვარულში.



საიუბილეო საღამო. იუბილარის მიესალმება მშობლიური ე. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომპლექსის თეატრის კოლექტივი



ცირეფორმიანი ქორეოგრაფია თეატრალური ხელოვნების თავისებური ჟანრია. მას „საკუთარი“ მასშტაბები არ გააჩნია... იგი სცენური მოქმედების ილუსტრირებას წარმოადგენს, ორგანულად ერწყმის და ავსებს მას. ამავე დროს იგი დამოუკიდებლადაც შთამბეჭდავია. „მცირე“ ქორეოგრაფიაში მუშაობა დიდ სიძნელეებთანაა დაკავშირებული, რის გამოც ამ დარგში ხელოვანთა მხოლოდ მცირე რიცხვი მოღვაწეობს.

საქართველოში ამ ჟანრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია დავით მაჭავარიანი, რომლის შემოქმედებით

ლაიტი

ბიოგრაფია იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ ახალგაზრდაობაში, წლების მანძილზე, შემოქმედებითად დაკავშირებული იყო ხელოვნების კორიფეებთან — კოტე მარჯანიშვილთან და მიხეილ მორდკინთან, სწორედ მათ შეუწყეს ხელი დ. მაჭავარიანის ნიჭის გამომჟღავნებასა და განვითარებას. დ. მაჭავარიანის სცენური მოღვაწეობა დაიწყო გამოჩენილი მოცეკვავისა და ბალეტმასიტერის მ. მორდკინის სტუდიაში, შემდეგ კი მისივე თეატრში. მიხეილ მორდკინის საბალეტო დადგებებმა 20-იან წლებში გამოაცოცხლეს და გაამდიდ-

მაჭავარიანი

რეს თბილისის მუსიკალურ-თეატრალური ცხოვრება. მისი ხელმძღვანელობით ეზარდა დ. მაჭავარიანი ცეკვის ლამაზ და რთულ ხელოვნებას. დაზუსტთან ხანგრძლივი ვარჯიშისა და მეთადინიობის შემდეგ იგი იწყებს ცეკვას კორდებალეტში. დ. მაჭავარიანის პირველი დიდი როლი იყო ჩერჩეტი სასიძო პერტელის ბალეტში „ამაო სიფრთხილე“. ამას მოყვა ერთ-ერთი ცენტრალური როლი „დიონისეს ზეიმში“ და მრავალი საკონცერტო ნომერი. კონცერტებში დ. მაჭავარიანი

მომხსენებელი
ლლი გვარამაძე



მორდკინის მეუღლის — სახელგანთქმული სახასიათო მოცეკვავის ბრონისლავა პოფიცკაიას პარტნიორი იყო. აღსანიშნავია ნომრები — ლიადოვის მუსიკაზე შექმნილი ქორეოგრაფიული პიესა „თოჯინები“, დრიგოს „პოლკა“ (ერთ-ერთი არღვეინი, პოფიცკაია-კოლომბინასთან ერთად) და სხვ. როდესაც მორდკინი საქართველოდან მიემგზავრებოდა, მაჭავარიანი შესთავაზა, ჩემთან ერთად წამოდიო, მაგრამ დავითისათვის წარმოუდგენელი იყო სამშობლოსთან განშორება.

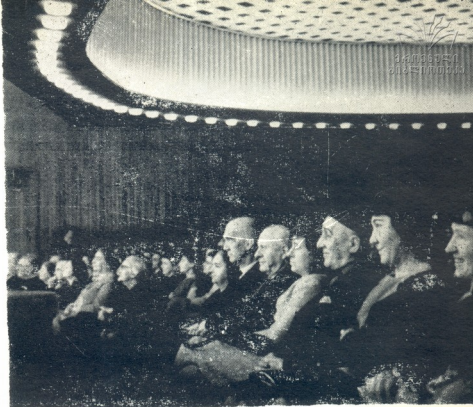
მაღე მაჭავარიანი შესვდა ქართული სცენის დიდ მოღვაწეს კოტე მარჯანიშვილს, რომელმაც ამ მოკრძალებულ ახალგაზრდაში შეიგრძნო მაღალი მუსიკალობა, მღელვარე ბუნება, აქტიურული ნიჭი. დაიწყო შემოქმედებითი სიხარულით აღსავსე ხანა, წლები მღელვარებისა, მარცხისა თუ წარმატებისა.

დრამატულ თეატრს არ ჰყავს სპეციალური საბალეტო დასი. ამიტომ ბალეტმასიტერის მთავარი ამოცანაა ისეთი ხასიათის ცეკვების დადგმა, რომელშიც ქორეოგრაფია სცენური მოქმედების ქსოვილთან ორგანულად ერწყმის შესაძლებლობას შექმნის. მაჭავარიანი ითვისადაც მსახიობის ინდი-

ვიდუალურ ფიზიკურსა და აქტიორულ მონაცემებს, ცდილობს მისი „ტექნიკის“ ყველა კომპონენტის შერწყმას, მართებულად წარმართავს მსახიობს საჭირო საცეკვაო მდგომარეობისაკენ, რთაც ხელს უწყობს მხატვრული სახის პლასტიკური ნახაზის გამოკვეთას. კოტე მარჯანიშვილმა დავით მაჭავარიანში აღმოაჩინა როლის „პლასტიკური ძერწვის“ უნარი, შეიძინა თავისი მხატვრული შთანაფიქრის სწორი ინტერპრეტატორი. მიხეილ მოლდავინისაგან მიღებულმა კლასიკური ცეკვის ტრადიციებმა და მარჯანიშვილთან სცენური ხელოვნების სპეციფიკის ათვისებამ დიდად შეუწყო ხელი დ. მაჭავარიანის მუშაობას მისთვის სრულიად ახალ ჟანრში — მუსიკალური კომედიის თეატრში. დ. მაჭავარიანმა მუშაობა თავდაპირველად მოსკოვის ოპერეტის თეატრში დაიწყო. დაუვიწყარი შთაბეჭდილება მოახდინეს მასზე საოპერეტო ჟანრის გამოჩენილმა მოღვაწეებმა — ტ. ბაზმა, კ. ნოვიკოვამ, რ. ლაზარევამ, ა. ვოლოდინმა, გ. იარონმა, ი. ანიკეევიმა და სხვ. იმ დროიდან დაწყებული მაჭავარიანი ნაყოფიერად მოღვაწეობს მუსიკალური კომედიის თეატრში და მისიშენლოვანი წვლილი შეაქვს ამ ჟანრის განვითარებაში.

ოპერეტაში ბალეტმაისტრის მუშაობა უხვბა ერთდროულად როგორც საბალეტო ჯგუფთან, ისე მომღერლებთან. ოპერეტაში — სინთეტური ხელოვნების ამ რთულ ჟანრში მომღერლები პროფესიულად უნდა ცეკვავენდენ კიდევ. აი, სწორედ აქ მტკვანდება ბალეტმაისტრის ოსტატობა — გვიწვევს მომღერალი ქორეოგრაფიაში. სამართლიანბა მოითხოვს აღენიშნოთ, რომ დ. მაჭავარიანი არა მარტო ისეთი ქორეოგრაფია, რომელიც თვითეულ სპექტაკლში ქმნის განმომსახველ ცეკვას, ეძებს სტილის თავისებურებებს, არამედ ყურადღებანი და მკაცრი პედაგოგიკაა. როდესაც მომღერლებს პლასტიკურ ჩვევებს უნერგავს, იგი ამავე დროს თვალყურს ადევნებს მკაფიო დიქცას, მუსიკალური პარტიის მხატვრულად შესრულებას. აქ მტკვანდება მაჭავარიანის, — ფაქტში მუსიკოსის ნიჭი (ბავშვობიდანვე იგი წარმატებით სწავლობდა როიალზე და ვიოლინჩელოზე დაკვრას), რომელიც ყოველთვის საერთო აღტაცებას იწვევს.

ურთულ, მორდენის დასის გასტროლების დროს, ორკესტრს არ აღმოაჩნდა ვარიაცია პა-დე-დეს ნოტები ბალეტტიდან „დონ-კიხოტი“. ბალერინა გამოვიდა სცენაზე, ორკესტრში კი დაბაბული სიჩუმე სუფევდა. მოცეკვავე ელოდა დირიჟორის ჯიხის აქნევის. კულისებში ჩოჩქოლი ატყდა. უკებ, კოსტუმებსა და გრიშში გამოწყობილი მაჭავარიანი რო-



მკაფიოვებლა დარბაზი

იალს მიუჯდა და ვარიაცია შესარულა ზეპირად.

დ. მაჭავარიანი კეთილი, გულისხმიერი ადამიანია, ყოველთვის მზად არის დავემაროს ამხანაგებს, ძალიან ხშირად მას, როგორც კონცერტმეისტრს უხსნია თეატრი არა მარტო რეპეტიციების დროს, არამედ სპექტაკლებსა და კონცერტებზეც. ენერგიული, მხიარული, ყოველთვის ფორმში მყოფი ხელოვანი რეპეტიციებზე დაუზარებლად ინაცვლებს ადგოლის როიალიდან სცენის ცენტრში, იმისათვის, რომ დაკრული მუსიკალური ფრაზის შესატყვისი მოძრაობა მკაფიოდ აჩვენოს მსახიობს.

მოუსვენარი ცხოვრება განვლო დ. მაჭავარიანმა — მუშაობდა ასირიელთა და სხვა თვითმოქმედ წრეებში, ფილარმონიის მსახიობებთან, ქორეოგრაფიულად აფორმებდა სპექტაკლებს რუსთაველის, მარჯანიშვილის, გრიბოედოვის, მოზარდმაყურებელთა ქართულ და რუსულ თეატრებში, დაუსრულებლად მოგზაურობდა საქართველოში და მის ფარგლებს გარეთაც. მაგრამ მისთვის მთავარი მაინც ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრია, სადაც გუმურვალედ მოღვაწეობს თეატრის დაარსების პირველივე დღეებიდანვე. დღეს დ. მაჭავარიანი თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი რთული სახეობის, მცირე ფორმის ქორეოგრაფის გამოჩენილი წარმომადგენელია.

ლილი ბაზარაია

საიუბილეო საღამოს პრეზიდენტო





ნინო თულავილი

მსახიობი ნინო თულავილი

ლალი ყურულაშვილი



უსიკალო კომედიის თეატრმა 1938 წლის ერთ-ერთ პრემიერად გამოაცხადა შ. დადიანის პიესა „ნაპერწკლიდან“. პიესა, რომელსაც თითქოს არაფერი საერთო ამ თეატრთან არ უნდა ჰქონოდა, მაგრამ თეატრის ხელმძღვანელობას სურდა რევოლუციური მოძრაობის ამსახველი ეს სანტიტრესო ნაწარმოები საქართველოს ყველა კუთხის მცხოვრებთათვის გაეცნო. იმხანად ხომ მუსიკალური კომედიის თეატრი მოძრავი თეატრი იყო. სარეკლამო აფიშა იუწყებოდა, რომ სპექტაკლი გაბუსროლს შეასრულებდა ნინო თულავილი, მსახიობი, რომელმაც ამ თეატრში მუშაობის არც თუ ხანგრძლივ პერიოდში შემოდ მოიგვიზინა მაყურებლის სიმპათია.

რამ მისვა საუბრელო სპექტაკლის ავტორსა და თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს მის. კიკაურელს ნ. თულავილი-

სათვის დაიცვინებინა ესოდენ რთული როლი? — რა თქმა უნდა, რეჟისორს მხედველობაში ჰქონდა სცენური მიზიდველობა, კარგი ხმა და ის გზა, რომელიც ნ. თულავილიმა მუსიკალური კომედიის თეატრში მოსვლამდე განვლო. ეს გზა როლი იყო ერთფეროვანი, უინტერესო. იგი სახე იყო წარმატებითაც და წარუმატებლობითაც. იწყებოდა ეს გზა აკ. ფალავას ხელმძღვანელობით არსებულ სტუდიაში, შემდეგ რუსთაველის სახელობის თეატრი, ლანჩხუთის თეატრი, ბოლოს კი მუსიკალური კომედიის თეატრი. ჯერ კიდევ სტუდიაში ყოფიხას ნ. თულავილი თანაწილიობდა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლებში, რაც ახალგაზრდისათვის ძალზე სასარგებლოც იყო და სანტიტრესიც. აქ სპექტაკლებს დამდენე კ. მარჯანიშვილი და ს. აბშიტაძე, თანამოდენე ქართული თეატრის საუკეთესო მსახიობები.

გავიდა წლები. დასრულდა მღვლეარებით სახეე სწავლის პერიოდი. ნ. თულავილიმა მიიღო ცხოვრების საგზური, უფლება — შესულიყო თეატრში, მაგრამ ცხოვრებამ სხვაგვარად განსაჯა — სამი წლით მოწყვიტა ნინო სცენას და მხოლოდ 1929 წელს შივიდა თეატრში, სწორედ მაშინ, როდესაც მებერ მის თანაურსებს უკვე საკმაო წარმატება ჰქონდა მოთმეული. პირველად რუსთაველის თეატრის სცენაზე გამოვიდა, სპექტაკლში „საქმიანი კაცი“ შეასრულა სტუმარი ქალის უსიტყვო ეპიზოდი და როგორც თვითონვე იფიქრებს, ისე ღედავდა, რომ ამკარად „ჩააგდო“ ეს უსიტყვო ეპიზოდიც კი. მაგრამ ამას მალე მოჰყვა სხვა, უფრო მთხრდილი ეპიზოდიური როლი: გიული („ანზორი“), ჭორიკანა ქალი („სამნინი“), სიფი ქალი („ყარაღები“) და სხვ. ბოლოს კი პირველი დიდი როლი — ნინგალ-უმი აღბეობის „ზაგაშის“ ალდეგინილ დადგმაში. ახალგაზრდა მსახიობისათვის, რა თქმა უნდა, ძნელი იყო ამ რთული როლის დაძლევა და ისიც მას შემდეგ, რაც იგივე როლი სპექტაკლის თაჯდაპირველ დადგმაში ბრწყინვალედ ითამაშა თ. ჭაჭავაძემ. ძნელი იყო, მაგრამ შეუძლებელი იყო აღმოჩნდა. მან შესძლო წარმოეცასა წრესადასული, სიყარულითა და იჭირი შეპყრობილი გაავთრებელი ქალი, მბრძანებელი, ძლიერი და დაუნდობელი. ახალგაზრდა მსახიობის ამ გამარჯვებაში თანაბარი წილი ჰქონდა სპექტაკლის დამდგმელ-რეჟისორს სანდრო აბშიტაძეს. რიგისორმა მამისმალურად წამოსწია მსახიობის ბუნებაში მანამთ ხილუხილები მგრძნობიარობა, ჭმეკეამინტი. სწორად წარმართა მისი შინაგანი თუ გარეგნული მონაცემები. ისტატობის თაჯსაზრისით ნინგალ-უმის შიმდე მსახიობმა მეტი წარმატებით ითამაშა დარიკო („ნანიჭარი“), ლიდა ზანცევა („მისიტრია“), აკვირივი („ჩანგაშის“). რუსთაველის თეატრში აბშიტაძის ხელმძღვანელობით ჩანოლიდი შვიდი წელი ახალგაზრდა მსახიობისათვის ნამდვილი სკოლა იყო.

1937 წელს, რამთინიე ხნის შისიზიბის შემდეგ, ნ. თულავილი ისევ დაობრუნდა სცენას, მაგრამ ამჯერად ლანჩხუთში. აქ იგი მიწიწა რუსთაველის თეატრის ყოფილი მსახიობმა, რუს. დამს. არატისტმა ვ. აბშიტიმ, რომელიც გააზარელი იყო ლანჩხუთში თეატრის დასასარილობა. ერთი სოწნი დაჰყო ვ. აბშიტიმ ლანჩხუთში. ამ ხნის მანძილზე დასი შიარბა და რამთინიე წარმოთაქნა დაღვა. ამ სპექტაკლების სართო მონატატებში თაბისი უფლილი შიპოწინა ნ. თულავილისა, რომელმაც მებერი რამ ასაკო შიოწინა ამ პიროლინი როტორი მსახიობმა, როტორი შიოწინამ. მნახილინი თუ თანატომეტიანი განსაკუთრებული სითობით იფიზინინ მის ვაროოს „სურამის იბიბიდან“.

თამაშობდა სუსთო ლანჩხუთში. აღარ იყო ვ. აბშიტი, რომელიც თაბისი დაუღარომელობით, თეატრის ფანტატიური სიყარულით აღაფროთაწინბო ავიტოს თაბის ირავიკო. ნ. თულავილიმა და ნ. ანთრონიასვილიმა მიაშურეს თბილისს, სადაც ნათესავ-მეგობრები ეგულდობენენ. მალე მათ დაწე-

ყეს მუშაობა მუსიკალური კომედიის თეატრში, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო მ. ჭიაურელი, მთავარი რეჟისორი კი დ. ხელვაძე.

ნ. თულაშვილი თეატრში მივიდა იმ დროს, როდესაც დასახალი სტრუქტურისა და გეგმებისა და მუშაობის მითითების მიხედვით მუშაობდა რეჟისორის მხარდაჭერით, რომლის მნიშვნელობა განსაკუთრებით დიდი იყო იმ თვალსაზრისით, რომ ეს იყო ქართული ეროვნული რეპერტუარის შექმნის პირველი ეტაპი. დრამატული თეატრის მსახიობისათვის თეატრში ბევრი რამ უჩვეულოდ იყო და შეიძლება მიუღებელიც, მაგრამ ნ. თულაშვილმა აქაც მიიღო წარმატება.

ასე დაიწყო ნ. თულაშვილის ცხოვრებაში ახალი კანონის დაუფლებისათვის ბრძოლის დღეები, ამ ბრძოლაში მსახიობს ბევრი რამ ემხარებოდა; მანვილიგონიერება, ციხელი სიტყვა, იუმორის, რიტმისა და მუსიკის გუნება, ემხარებოდა ისიც, რომ რუსეთის თეატრში მუშაობის დროს ხმას ამუშავებდა ისეთ პედაგოგებთან, როგორც იყენებ ვ. ჭავჭავაძე და მიხაილოვა. ამგვარად, იცნობდა სიმღერას, ცეკვას, კარგად ფლობდა სხეულს. ყოველივე ეს კი აუცილებელია მუსიკალური კომედიის მსახიობისათვის.

თეატრის ხელმძღვანელმა გამყოფილი იყო ახალი მსახიობით და მრავალ სპექტაკლშიც დააქისრა საპასუხისმგებლობა: ბეტინა („ნატარის თვალის“) ცაბუ, დიანა („თავა და ავი ძაღლი“) და სხვ. „კომედიაში ასეთი როლის თამაში, — გვიზიარებს თავის განცდებს თულაშვილი, — მსახიობის ოცნება და ბედნიერი ვარ, რომ წილად მხვდა მთამაშა დიანა. ნაყოფიერი და საინტერესო იყო მუშაობა მიხელო ჭიაურელთან. მის რეპერტუარს მთრთუნოვან ველოდით, დაუღალავად ვმუშაობდით ჩემს თავზე, რადგან ყოველი, რომ ყოველ დღეს მოქმედებდა შემოქმედებით ზრდა. ხშირად რეპერტუარის შესრულება ჩემი საყარადლო მსახიობი ვერ იყო ანუ ვაფაროდი. ამ დროს ხელოვანმა შექმნა ბრწყინვალე სპექტაკლი და შემამძღვინა დამეძლია რთული, შემდეგვე ერთ-ერთი უსაცვარლესი როლთაგანი“.

მუსიკალური კომედიის თეატრში თუ წილზე მეტი დაპყობა ნ. თულაშვილმა და მრავალი როლი თამაშა — დიდეს და პატარავს. ამ მხრივ მსახიობს არასოდეს ვაწყვეტავდა თავისი გმირები. ის ყველა როლზე ერთნაირი კეთილსინდისიერებითა და გულმოდგინებით მუშაობდა.

თვითელი როლი გავითარების ერთიან ხაზს ეძებდა, ცდილობდა გმირის ყოველი მოქმედება ფსიქოლოგიურად და ლოგიკურად გაემართლებინა, ყოფილიყო მართალი. სწორედ ამიტომ იყენებ ასე შთამბეჭდავნი მისი გმირები საბჭოთა მუსიკალური კომედიებიდან. კლასიკურ რეპერტუარში კი ნ. თულაშვილი წარმატებას იქ აღწევდა, სადაც როლი საშუალებას აძლევდა ყოველივე მართალი, თანმიმდევრული, სადაც მოქმედება ლოგიკით იყო ნაკარანხვეი და არა ავტორის ახიერებული სურვილით.

განსაკუთრებული წარმატება კლასიკური თეატრებიდან ნ. თულაშვილს ორმა სახემ მოუტანა: ესენი იყო ვანდა („როზმარი“) და კალმანის სილვა. სილვაში მსახიობს ხიბლავდა როლის დრამატული მხარე და მშვენიერადაც გადასცემდა მაცურებელს თავისი გმირის განცდებს. ამ როლის განსახიერებით ნ. თულაშვილი ამაღლდა ჩინებული დრამატული მსახიობის დონემდე. განსაკუთრებული სიძლიერით მიჰყავდა მსახიობს პირველი მოქმედების ფინალი. აქ იგი აღწევდა ზემოქმედების ისეთ ძალას, როდესაც არა თუ მაცურებელი, პარტნიორებიც ვერ იკავებდნენ ტრეშებს.

რა თქმა უნდა, მხდლოდ ვანდასა და სილვას როლებით არ ამოიწურება ნ. თულაშვილის რეპერტუარში წარმატებით განხორციელებული კლასიკური თეატრების გმირები. აქვარ მარცხი („მედიანა“), ეტელკა („კოლომბინა“), კარინა („ნიტოშ“) და ბევრი სხვა. ყველა მათგანზე შერჩება შეუძ-

ლებელია, მაგრამ მაინც უნდა დავასახელოთ მისი ლმწარა („თილისის ცის ქვეშ“), ვიერი („აყვავებული ბაღი“), დედა კატო („საყვარელი დისწული“). ბოლო ხანებში მუშაობდა სახეობაგან დიდი მიწონება ხვდა წილად პარასიას. მსახიობი მომხიბლავი სიხარულით ახსიერებდა აუ უბრალო კოლმუერე ქალს, სოჯავრ უხუს, მაგრამ მინაგანად ფაქიხსა და საინოს.

არის კიდევ ერთი სპექტაკლი, რომლის გვერდის ავლა არ შეიძლება — უ. პაპიძისთვის შესანიშნავი თეატრული „არბინი-მალ-ალან“. თეატრში ხანგრძლივი მუშაობის მანძილზე ნ. თულაშვილმა ამ სპექტაკლში ორი როლი შესრულა — ასია, რომელმაც მაცურებელი მოხიბლა ლირიზმით, გრაციოზულობით, მოგონებულობით, და დარბაისული ქალი ჯიხან-ხანუმი. ეს როლი კიდევ ერთხელ დასატურებს ნ. თულაშვილის ფართო არტისტულ დიაპაზონს, იმას, რომ მსახიობს კომედიური სიტუაციების გათამაშებაც მშვენიერად ეხერხება და გმირის ლირიკული განცდების გადმოცემაც.

საყურადღებოა ნ. თულაშვილის შემოქმედების ერთი მხარე. როგორც ჩვენი დროის თითქმის ყველა მსახიობს, მასაც ხშირად უხდებოდა მონაწილეობა კონცერტებში, განსაკუთრებით სამამულო ომის დროს, როცა თავის კოლექტივთან ერთად, ძალიან დაუსოგავად ემსახურებოდა ჰოსპიტლებსა თუ ჯარის ნაწილებს. მსახიობის რეპერტუარი ყოველთვის მრავალფეროვანი იყო. იგი მშვენიერად მღეროდა ქართულ მელოდიებსა თუ რუსი კომპოზიტორების სიმღერებს, წარმატებით ასრულებდა ფორამენტებს თეატრებიდან.

მუსიკალური კომედიის თეატრის არა ერთი ახალგაზრდა თუ საშუალო თაობის მსახიობი დღეს მადლიერების გრძობით ივითებს, რადგან დახმარება გაუწევია მისთვის ნ. თულაშვილის სწავნი ცხოვრების გაოთხავაზე; რამდენისათვის საქმიანი, საყურადღებო რჩევა მიუცა, რამდენი გაუმხნეველია მაღალიანი სიტყვით სცენაზე პირველი გამოსვლის წინ, რამდენისათვის თავისი ხელით გაუკეთებია გრძობი, მოურავია ტანსაცმელი. მადლიერებით ივითებს თეატრის ყველა მუშაკი იმას, რომ მინო თულაშვილი მუდამ იყო და არის ყველა საქმის აქტიური მონაწილე, გულგრილობის ყოველგვარი გამოვლენების დაუძინებელი მტერი, ხალისიანი, დაუღალავი მუშაკი, ერთგული მეგობარი და სათნო ადამიანი.



ნ. თულაშვილი—ვანდა („როზმარი“)



ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის კვატანგ უვანიას წიგნი „ლიტერატურული გასამართლებანი საქართველოში“ უფოლად საინტერესო შრომაა. ავტორის დამახებრეა ის არის, რომ მან სირველმა შეისწავლა მეცნიერულად ჩვენი კულტურული ცხოვრების ეს მნიშვნელოვანი, მაგრამ სწულადა უმზებრად მიჯნებულ დარგი.

ლიტერატურული გასამართლებანი რგორც რველუციად იხევე სამართა სინამდილეში დლი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენა იყო, რაც დასტურდება ლიტერატურულ გასამართლებათა თემატკის სავიკალური ანალიზით. შრომამში მოცემულია მოკლე ცნობარი ლიტერატურულ გასამართლებათა გენიალოგიის, მისი აკადემიური ფორმის დადგენის შესახებ, ისტორიული მიმო-

წერაღ და გახაშვილის ინიციატივით მოეწყო დ. ერისთავის „სამ. შობღლოს“ პერსონაჟების — ქუთუვან ლეონიძისა და ლევან ხიმშიაშვილის გასამართლება. იმავე წელს მოუწევიათ ა. სუბოპიაშვილი-იუიენის „ლაღობის“ გიბრების — ზენიანის და ერქუდის გასამართლება, ხოლო 1911 წელს გაუსამართლებიათ აკ. წერეთლის თამარ ციბერი. ამის გარდა, გაუსამართლებიათ აგრეთვე ეკ. ნინოშვილის პირსტინე და ტარიელ მკლავაძე, ილ. კუჭავაძის კაკო და ზაქარი, ან. უაზბეგის ელიონორა, იონეს და მავუადა, დ. ქონჯაძის ღერბიშხანი და ვარღ. პ. იონის ნორა და სხვ. ავტორი ანალიზს უკუბეგებს ლიტერატურულ გასამართლებათა თემატკის, პრაცესებზე წარმოთქმულ საზამოებლო და დაკვიო სიტუებებს, მჭაულთა მიერ გამოტანილ განჩინებებს და სამართლიანად ასვენს, რომ ჩვენს სინამდილეში ლიტერატურული გასამართლებანი გამოეწინებულო იყო მეფის თვითმპყრობელობისა და სოციალური უსამართლობის წინააღმდეგ ბრძოლის ფეტიქტურ საშუალებად. აკ. წერეთლის, დ. ერისთავის, ა. სუბოპიაშვილი-იუიენის დრამებში მოცემული სამშობლოს სიუვარულის თემა, მათი საქარო გამოტანა და დაწერილობით განხილვა ანვითარებდა პატრიოტულ გრძნობას და ზრდიდა ეროვნულ შეგნებას. ასევე, ილ. კუჭავაძის, დ. ქონჯაძის, ე. ნინოშვილის სოციალური თემებზე შექმნილ მავტურულ ნაწარმოებთა განხილვა უფრადს ხლიდა სოციალური ჩავტრის საწინებლებს. ამიტომ იყო, რომ ლიტერატურულ გასამართლებათა ორგანიზატორები და მონაწილენი იუვნენ ცნობილი ქართველი საზოგადო მოღვაწეები: აკ. წერეთელი, ი. მუენარია, ი. ეკალაძე, კ. ახაშიძე, ი. ვართაგავა, ივ. გომართელი, ი. ზურაბიშვილი, კ. მუჟაშვილი, შ. დიდიანი და მრავალი სხვანი.

საინტერესო ნაშრომი

გიორგი ხარატიშვილი

ხილვა ძველად და საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მოწუბობლი ლიტერატურული გასამართლებებისა, აგრეთვე მათი შესწავლის პრინციპები.

საუბრადებოა ავტორის დასკვნა, რომ ლიტერატურული გასამართლებანი საქართველოში არ უოფლო ტრაფარეტულად გაღმობილი დასავლელ ევროპისა და რუსეთის სინამდილეში. სადაც ეს ხელოვნება ვასულ საუკუნეში გარკვეულ სიმაღლეზე ავიდა. უკეთეს საფრანგეთში მე-19 საუკუნის 60-70 წლებში წარმოიჭვა ლიტერატურულ გასამართლებათა თანამედროვე ფორმა „სტოუტერების“ დახელოვნების მიზნით, საქართველოში ლიტერატურულ გასამართლებას უფრო ხანგძლივი ისტორია აქვს და. ავტორის დასკვნით, იგი საოთხე იღებს ჭერ კიდეც ძველ საუკუნეებში, იმპროვიზირებულ სანახაობებში — ბერკეობის და უეფოების ტრადიციებში. აქედან ავტორი აეთვლებ დასკვნას საქართველოში ლიტერატურულ გასამართლებათა წარმოშობის ეროვნული ხასიათის შესახებ, თუმცა ხას უნდა იმ გარემოებასაც, რომ ლიტერატურულ გასამართლებათა ახლანდელი აკადემიური ფორმა საქართველოში დაწყვიდიდა რუსეთის გავლენით, სადაც ჭერ კიდეც ვასულ საუკუნეში, რუსული ინიტიატივისი დემოკრატიულ-რველუციური ნაწილი ლიტერატურულ გასამართლებებს იუენებდა ფართო მასების, განსაკუბრებით მოწყულ ახლგზარდობის იდეური აღზრდისათვის.

სარტყენსია ნაშრომში ლიტერატურული გასამართლებანი დაუოფლია ორ პერიოდად: რველუციადლი და რველუციის შემდეგოლი. ქრონოლოგიურადაა გადმოტყული ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა ამ დარგში და ახენდა ეს შრომა საქართველოში ლიტერატურულ გასამართლებათა ისტორიის შექმნის პირველი სერიოზული ცდაა.

ავტორის გამოკველით ჩვენში ლიტერატურულ გასამართლებათა აკადემიური ფორმა მკვიდრდება 1910 წლიდან, რადესაც თბილისში

ავტორის აზრით, ლიტერატურული გასამართლებანი წარმოადგენდნენ სინოტეტურ ხელოვნებას, რადგან ბევრ შემთხვევაში ხდებოდა ლიტერატურულ გასამართლებათა თეატრალიზაცია. ლიტერატურული სასამართლოს პრაცესზე მონაწილეობდნენ მხატვრული ნაწარმოების პერსონაჟები („ბრადლებულები“), რომელთა როლებშიაც ცნობილი ქართველი მხახობები გამოდიდნენ თეატრალური კოსტუმებითა და გრძობით, დაკვიო სიტუებებს წარმოთქვამდნენ არტიტული გრძნობით და პათოსით. ლიტერატურულ გასამართლებათა ხშირი მონაწილე იყო შექსიარის ტრადიციების გიბრთა როლები საუკეთესო შემსრულებლები, საქ. ხას. არბიტის ად. იმედავილი (ოტელი), რომლისავე დაკვიო სიტუვა შედგენილი ჰქონდა თვით შექსიარის „ოტელი“ ტექსტიდან.

ავტორი შრომამში ვანმარტებს, რომ ქართულ სკოლებში ლიტერატურული გასამართლება ახლანდობის აღზრდისა და მშობლიური ლიტერატურის შესწავლის ეროტორი კმეილი საშუალებაა. მართლაც, ლიტერატურული გასამართლების დრის ხდება მხატვრული ნაწარმოების მიწარსის, იდეური მიწანადასულობის შესწავლა და განხილვა. პერსონაჟების ხასიათების უკველმზრბივი დახასიათება მოსწყულთა ფართო კულტკივებში.

წიგნს დართული აქვს აკ. წერეთლის სიტუვა, წარმოთქმული ა. სუბოპიაშვილი-იუიენის „ლაღობის“ გიბრის — ზენიანის დასკვნა, ეს სიტუვა უფრადს შეუნბო იყო მეთხელებლობის. იგი ბოლო ხანს აღმობრდა პრეფა-აკადემიკოსმა ი. გრკოშვილმა, მაგრამ დადგენილი მიჩნე ან იყო თუ რადის წარმოთქვა ეს სიტუვა დიშმა პოეტმა. ავტორი გარკვეული მასალის საფუძველზე ადგენს, რომ სიტუვა წარმოთქმულია 1912 წელს. წიგნს დართული აქვს აგრეთვე ცნობილი ქართველი იურისტი — შ. მესხიშვილისა და ი. მჭავრიაძის სიტუებები დ. ერისთავის „სამშობლოს“ პერსონაჟების ლიტერატურულ გასამართლებზე და ივ. გომართელის სიტუვა ად. უაზბეგის მავუადას („მოძღვარი“) დასკვნად.

კ. უვანიას „ლიტერატურული გასამართლებანი საქართველოში“ კარგი შენამენია ქართული ფილოლოგიური მეცნიერებისათვის. მან დასაწყიბი მისცა ჩვენი კულტურის ამ მტეად საინტერესო დარგის გამოკველა-შესწავლას. ამას გარდა, იმეცია ეს შრომა ბიჭებს მისცემს საქართველოში ლიტერატურულ გასამართლებათა ტრადიციის აღდგენას და კომუნისტის გზილით მშენებლობის პრაცესში ლიტერატურულ-თეატრალური გასამართლებანი გამოეწინებულო იქნება მასების იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის ეროტორი საშუალებად.

უნდა ითქვას, რომ ამ აზრს მარტო „რაპულები“ როდღ გამოთქვამდნენ. განათლების სახალხო კომისარი ა. ვ. ლუნაჩარსკი, რომელმაც თეატრს ამ პიესის დადგმის ნებართვა მისცა, ამბობდა, რომ „მშენებელი სოლნესის“ განხორციელება სცენაზე შეიძლება, თუმცა იხსენი არ არის ისეთი კლასიკოსი, რომელსაც ამჟამად შეუძლია სხვა კლასიკოსებზე უფრო დაგვიანტერესოსო. მაგრამ კოტე მარჯანიშვილმა მაინც არ თქვა უარი „მშენებელ სოლნესის“ დადგმაზე.

რა ხიზლავდა მას ამ პიესაში? იქნებ იხსენის ახლებურად წაითხვა ან „რაპულებთან“ ბაქერობა აინტერესებდა? შესაძლოა ერთიც და მეორეც. კოტეს უყვარდა შემოქმედების პროცესში წინააღმდეგობებთან შეგმა... იხსენის წინააღმდეგ „რაპულების“ მკაცრ გამოსვლებში კ. მარჯანიშვილი ხედავდა კლასიკური რეპერტუარისა და მისი ინტერპრეტატორების უტოლგებელყოფას. ამიტომ კოტეს უნდოდა პიესა გაეწმინდა სიმბოლიზმის ბურუსისაგან და მაცურებლისათვის ეჩვენებინა ახალი, თანამედროვე სპექტაკლი.

პიესის მიხედვით, არქიტექტორი სოლნესი სახელს მოიხვეჭს და სიმდიდრეს შეიძენს არა მხოლოდ თავისი ტალანტის წყალობით, არამედ იმითაც, რომ გასწირავს საკუთარ ამხანაგ-მეგობრებს. მან თითქმის მიაღწია კიდევ ისეთ მდგომარეობას, რომ უკვე აღარავის შეუძლია წინ გადადგომის, მაგრამ, მოულოდნელად, სოლნესი მეტოქეს შეიგრძნობს ახალგაზრდა ნიჭიერი არქიტექტორში. ეს მისი მოწაფე რაგან ბრუვიკია. სოლნესი ყოველნაირად ცდილობს დასაწყისშივე გზა შეუკრას ახალგაზრდა სპეციალისტს. მაგრამ ამის გაკეთება არც ისე ადვილია. იხსენის სოლნესი რთული ფსიქოლოგიური პიროვნებაა, რომლის ცხოვრების მიზანი დიდების მოპოვება და სიმდიდრის შეძენაა, მაგრამ დრამატურგი მაინც ცდილობს სიმბოლური ხერხებით დაამტკიცოს, რომ მშენებელ სოლნესის ბუნებაში კეთილშობილური მისწრაფებებიც არის. ამ მოწინააღმდეგე განმნობათა ჭიდილში ვითარდება იხსენის გმირის ტრაგედია.

კოტე მარჯანიშვილმა ამ თემას სოციალური ხასიათი შესძინა. მან აჩვენა ინდივიდუალისტ ინტელიგენტსა და ახალგაზრდა მზარდ სპეციალისტს შორის შემოქმედებითი ბრძოლა, რომელშიაც გამარჯვებული ახალგაზრდა უნდა დარჩეს.

დადგმის მთელი გეგმა კოტემ თბილისში მოამზადა. პიესის რეჟისორული ექსპლიკაცია, ესკიზები, მუსიკის პარტიტურა — ყოველივე ეს თან წავიღეთ. მოსკოვში მას უკვე აღარაფერი შეუცვლია.

ჩვენ, სადადგმო ჯგუფს (რეჟისორი ელ. ლოლობერიძე, მხატვარი პ. ოცხელი, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი) კოტემ გულახდილად გვითხრა, მოსკოვში იმითკომ მიმყავართ, რომ გარგად ვიცი, რაც მომელოს ამ პიესაზე მუშაობის დროს. ამიტომაც თავიდან უნდა ავიცილო მუშაობის პროცესში უახლოეს თანაშრომლებთან ბრძოლა, მირჩევნია ისინი აქედანვე მომზადებული წავიყვანო.

მართალია, ჩვენთან „ბრძოლა“ კოტეს არ მოუხდა, მაგრამ საკმაო უსიამოვნება მაინც მივაყენეთ, მაგალითად, შედიდხანს ვერ გავიგე როგორ უნდა ამოყვანა მუსიკის ქუდრადობა იმ სიმბოლურზე, რომელიც გეულებას სიმბოლურ მონოლოგს უნდა ხლებოდა, თანაც მუსიკა რეალისტურად უნდა

„მშენებელი სოლნესი“

(ციკლიდან „კოტე მარჯანიშვილის დადგმები“)

თამარ ვახვახიშვილი



კოტე მარჯანიშვილმა 1931-32 წ. წ. სეზონში მოსკოვის ყოფილ კორმის თეატრში პ. იხსენის „მშენებელი სოლნესი“ დადგა. ეს შეტად გაბედული ნაბიჯი იყო, რადგან იმ დროს, საერთოდ, ძალიან მწვავედ იდგა საბჭოთა თეატრში კლასიკური მემკვიდრეობის ათვისების საკითხი. რუსეთის პროლეტარული მწერლობის ასოციაციამ („რაპი“) ავერბახის მეთაურობით, კორმის თეატრის წინააღმდეგ გაილაშქრა იმის გამო, რომ თეატრმა იხსენის პიესის დადგმა იკისრა. ისინი ამტკიცებდნენ, რომ იხსენის ნაწარმოებთა სიმბოლიკა ეწინააღმდეგება საბჭოთა ადამიანის ბუნებას.



პ. ოცხელი

ესკაზი „მშენებელი სოლნესისათვის“

ყოფილიყო ამტკველებული. პეტრე ოცხელი მომხმარა. სპექტაკლის გაფორმება რომ ვნახე, ჩემთვის ყველაფერი ნათელი გახდა, შავი ხავერდის პანორამის ფონზე, მთელი სცენის სიგრძეზე, ერთი მეორეზე დადებული იყო ორი რუხი ფერის წრე, რომლებსაც ზევიდან კიდევ თვალისმომჩრეული, ქათათა თეთრი ფერის მესამე წრე ედო. პიესა თავიდან ბოლომდე ამ „პლანეტაზე“ (როგორც კოტე უწოდებდა ამ დანადგარს) უნდა გათამაშებულიყო. ასეთ გაფორმებაში ბუნდოვანი, სიმბოლიური სიტყვობა უადგილო იქნებოდა, რადგან აქ, დამდგმელის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყველაფერი „საქვეყნოდ იყო გამოტანილი“.

ამრიგად, 1931 წლის 1 თებერვალს პირველად შედგით ფეხი ჩვენთვის უცნობი თეატრის შენობაში, სადაც ყველაფერი ურვეულოდ გვეჩვენებოდა. თეატრში კოტეს მისვლისთანავე კორმულების მოდუნებულ ცხოვრებას გამოცოცხლება დაეტყო. რეპეტიციებზე თეატრის ყველა მსახიობი დადიოდა, ისინიც კი, ვინც არ იყო დაკავებული სპექტაკლში. მოსკოვის სხვადასხვა თეატრიდანაც მოდიოდნენ. რეპეტიციების ხშირი სტუმარი იყო ვ. თ. ტაპირკოვი. სპექტაკლის მონაწილენი კოტეზე შეყვარებულნი იყვნენ, თვითონ კოტცე დიდი გატაცებით მუშაობდა, ძალიან შეუყვარდა „მასალა“. რეპეტიციების შემდეგ მონაწილენი სადილად ან ვახშმად მიჰყავდა. ბევრს ეოცინოდით იმის გამო, რომ ილიაში წიგნამოწორილი დ. ლ. ტაღლიკოვი კოტეს აწრდილივით დაჰყვებოდა. სულ ცდილობდა დაეუსტებინა პიესის ამა თუ იმ ადგილის ინტერპრეტაცია. „ამას ასე რატომ აკეთებთ? როგორ გესმით ეს ადგილი“ და სხვ.

დ. ლ. ტაღლიკოვი, როგორც ლიტერატურული ნაწილის გამგე, პასუხისმგებელი იყო თეატრის რეპერტუარის ხარისხზე. ამიტომ მას პიესის ყოველი დეტალი აინტერესებდა, მაგრამ კოტეს არ უყვარდა პიესის ირგვლივ დისკუსიების გამართვა, მუშაობის პროცესში ხშირად შეჰქონდა ცვლილებები პირველად საადგომი გეგმაში და ტაღლიკოვის ჩაყვება, ცოტა არ იყოს, აბრაზებდა.

შემოქმედებითი ცხოვრების გამოცოცხლებასთან ერთად, კოტემ თეატრში მსახიობებს და საერთოდ ყველას პასუხისმგებლობის გრძობა აუმაღლა. მათ იცოდნენ, რომ კოტე ძალიან მომთხოვნი და საქმეში დაყოვნება არ უყვარს, დიდის პატივისცემით ეპყრობოდნენ, ცდილობდნენ ყველაფერი ისე გაეკეთებინათ, რომ კოტეს გული მოეგოთ, მაგრამ სცენის შემანახნეს ძალიან გაუჭირდა, რადგან იგი უბრალო დეკორაციებსა და დანადგარებს იყო მიჩვეული, ამ სპექტაკლისათვის კი ურჩხულივით დახლართული დანადგარი გაჩნდა: ხან კვარცხლებზე დადგმული ლამაზონები უცებ ზევით წაყვიოდნენ, თვით კვარცხლებები კი სვეტებად გადაიქცეოდნენ, ანდა სცენის შუაგულში დახლართული კიბის დადგმა იყო საჭირო, რომელიც უსასრულო სიმბალეზე იყო აღმართული, მერე უცებ უნდა გამქრალიყო და ა. შ.

სცენის მემანქანები, მუშები, გამანათლებლები, დალაქი, მკურავები თეატრის დირექტორის კაბინეტს მიაწვდნენ—აღმოჩნდა, რომ დადგმლის დიდ მოთხოვნას ისინი ვერ აკმაყოფილებენ, ამის გამო დირექტორმა ანა ფერმანოვამ რამდენჯერმე გამოიძახა კოტე რეპეტიციიდან. კოტეს ეს არ მოეწონა და ერთხელ დირექტორის კაბინეტიდან უეცრად საშინელი ყვირილი მოგვესმა. შემინებული ტაღლიკოვი ჩვენ გვეცა—დაამოშონით მარჯანიშვილიო, მაგრამ ჩვენ ადგილიდანაც არ დავიძარიო.

ფერმანოვას შეეშინდა, რომ კოტეს დადგმა არ მიეტევებინა და მალე ყველა უფეროდ გადასცეს, რაც კი დადგმას ეხებოდა. ამით ყველაფერი მოგვარდა. ცხადია, მუშაობის პროცესში იყო უთანხმოების მომენტებიც თანამშრომლებს შორის, რომლებიც კოტემ მოიწვია ამ დადგმაზე. მაგალითად, დიდი თეატრიდან მოწვეულ ქორეოგრაფს საშინლად ეწყინა, როცა რეჟისორმა თავისებურად გადააკეთა მის მიერ დადგმული ცეკვები. თეატრის დალაქი კი (სხვათაშორის შესანიშნავი ისტატი იყო თავისი საქმისა) სულ გაბავარია, კოტემ რომ თავისი ხელით დაუსვლდა გილდას დადგმული თემები და მერე გაეჭრა.

ორკესტრის გამოძახების დღეც დადგა. კოტემ მუსიკა მთლიანად მოისმინა, დააზუსტა ტემპები და ნიუანსები. მთორედღეს ორკესტრის რეპეტიციები დაიწინა. ყველას რომ მიეცა, კოტემ ფლეიტისტს მიმართა — გუშინ არ მინახივხართო.

- დიას, გუშინ სხვა უკრავდა.
- ხვალაც სხვა იქნება? — კითხა კოტემ.
- ნუ ეღვავ, კოტე — მომზობლავი დიმილით უთხრა მსახიობმა რადინმა (იგი სოლნესის როლის შემსრულებელი და თეატრის სამსახტრო ხელმძღვანელი იყო). ჩვენთან კვალიფიციერებული მუსიკოსები უკრავენ, სხვადასხვა ადგილას მუშაობენ და შეთანხმებული არიან ვინ, როდის და სად უნდა იყოს.

კოტე პარტურში დაბრუნდა და განაგრძო რეპეტიცია. ორკესტრი თავის დროზე ერთოდა მოქმედებას, დირიჟორს სცენიდან ანიშობდნენ. ყველაფერმა თითქოს ნორმალურად ჩაიარა, მაგრამ როგორღაც უძარღვოდ მიდიოდა რეპეტიცია. კოტეს სიტყვა არ დაუძრავს, მხოლოდ რეპეტიციის დამთავრების შემდეგ თქვა:

— ასე უნდა გვეჩრებოდეს თვალში დირიჟორის პულტთან ანთებული წითელი ნათურა? მოემზადეთ, პატრცემული სა-

ზოგადობებზე, ახლა ჩვენ ისეთ მუსიკალურ ნომერს შემოვთავაზებთ, რომ მოგწონებთ.

ნათუა შენიღბეს. კოტე ჩიცვა და თეატრიდან წავიდა. ვერაინ გაიგო რით იყო უკმაყოფილო. მას კი არ აკმაყოფილებდა ორკესტრის მიერ მუსიკალური ნომერების ფორმალური შესრულება. ორკესტრში შემსრულებლის შენაცვლება საშუალებას არ აძლევდა ემუშავნა მუსიკის ყოველ ბეგარზე, მუსიკისთვის ფრანსე, რათა მუსიკა მოქმედებდა ორგანულად ყოფილიყო ჩართული და სპექტაკლი ეცოცხლა.

მაგრამ ეს არაფერია იმისთან შედარებით, რაც კოტეს მსახიობებთან მუშაობის პროცესში შეხვდა: როგორც ვთქვით, მან დადგმის გეგმა ჯერ კიდევ თბილისში მოიფიქრა, დეტალურად ჰქონდა დამუშავებული აგრეთვე ყველა პერსონაჟის მოქმედების ნახაზი. ეს ნახაზი შეთანხმებული უნდა ყოფილიყო მუსიკასა და განათებასთან, ორგანულად უნდა ჩამოყალიბებულიყო საჭირო მიზანსწეობით. მაგრამ კორპის თეატრის მსახიობებისათვის არც ისე ადვილი იყო თავიანთი შემოქმედებით პრინციპების მარჯანიშვილისებურ სპექტაკლში შეთავსება, მათ თამაშის თავიანთი სტილი ჰქონდათ... დიდი ჯაფა დაადგათ, რომ ყოველივე ეს დაეძლიათ და სპექტაკლში თვითიულს თავისი ადგილი ჰქონოდა.

რამდენად მოხერხდა ეს, ა. ვ. ლუნაჩარსკის სიტყვებიდან ჩანს: „... მარჯანიშვილი ცდილობდა, განსაკუთრებით სპექტაკლის პირველი ნახევრის მსვლელობისთვის, მოქმედ პირთა მოძრაობისა და მტკიცეობისათვის მიეცა დიდი სიღრმე. ამას მან მიაღწია ფრანსეზის თითქმის მუსიკალური დანაწევრებით, მიმიკით, ქუსტით, პოზებით და გადაადგილებით... ყველაზე უფრო საინტერესო მარჯანიშვილი სწორედ აქაა“*.

სოლნესის როლს მ. ბ. რადინი თამაშობდა. რადინის ამ როლზე დანიშნა თეატრის პრემიერის წინაშე ხარკის მოხდა იყო, რადგან რადინი მიუხედავად თავისი შესანიშნავი, მომზობილივარი გარეგნობისა და ბრწყინვალე ნიჭისა, არ იყო იმსენის პიესის გმირი: ამას თვითონ რადინიც აღიარებდა. მან პრემიერის შემდეგ მომწერა:

„...თავისუფლად სრულდება, მაგრამ არა ოფისილდრის გარეშე. როლი არ მიყვარს და ვერც შევიყვარებ, რადგან საკუთარ თავში არა ვარ დარწმუნებული. როცა მარჯანიშვილს ამ ადგილს უკავიათ, იგი ჩემი მისამართით მკაცრად იტყვის, მაგრამ თქვენ მიანიც აკოცეთ მას ჩემს მაგიერ. თუ კი ამის ნებას დაგვრთავთ. მშფოთვარე პრემიერისა და რიგითი სპექტაკლების შემდეგ ნელ-ნელა გინს მოდიფიკარ. მაგრამ სრულად რომ გამოვეთქმო მელვარებას, ამას ჯერ-ჯერობით ვერ ვახერხებ“.

კოტე მარჯანიშვილმა თავიდანვე გაიგო რადინის შემოქმედებითი განწყობა, რადინსაც თავის მხრივ ისე ეჭირა თავი, როგორც ეს დიდ მსახიობს შეეფერებოდა და ამ ორი ხელოვანმა მალე ნახა საერთო ენა. მუშაობა ისე დავეიარგინდა, რომ რადინი სოლნესის როლში, როგორც იტყვიან „აქედრდა“.

ვლ. დონაშვილსადმი მიწერილ წერილში კოტეს აღწერილი აქვს ჩვენი პირველი შეხვედრა „სოლნესის“ შემსრულებლებ-

* ა. ვ. ლუნაჩარსკი, „სასაბავულო იმსენი“, ა. ლუნაჩარსკი ქართული ხელოვნების შესახებ“, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1965 წ. ა. ლუნაჩარსკის ყველა დანარჩენი ციტატა ამოღებულია ამავე სტატიიდან.

თან. სპექტაკლის შესახებ კოტე წერს, რომ პიესის ინტერპრეტაციას დიდი მოწონება ჰქონდა, აქვს მუსიკასაც, განსაკუთრებით მსახივარ პეტრე ოცხლზე პირდაპირ აღნიშნავს: „განსაკუთრებით ფურთხი მოხდინა პეტრე ოცხლმა“.

თუ რადინი არ შეიძლება ჩაითვალოს სოლნესის როლის იდეალურ შემსრულებლად, სამაგიეროდ, გილდას როლის შემსრულებლად ვერა პოპოვა რეპეტიტორა, ჯერ კიდევ მაგინდასთან მუშაობის დროს, ატკაცობს მოიყვანა კოტე.

როცა პოპოვამ თავისი პირველი რეპლიკა „გამარჯობათ“ წარმოთქვა, კოტეს თვალები აწიოთ, ნესტოები დემერა და თავისთვის იმორებდა: ასე, ასე, კარგია, კარგი...

რეპეტაციის დამთავრების შემდეგ, პეტრე ოცხლზე მოიხმობდა და შეკითხა, „გაიგონე, როგორ უთხრა „გამარჯობათ“, სწორედ ისეთი გილდაა, როგორც მე მინდოდა, ჯანდონით სავსე, მითიდან ჩამოსული ქალიშვილი. რაც გინდა ჰქენი, მაგრამ უნდა მაჩვენო მთიდან თხილამურებით მოსრიალე გილდა, რომელიც მოიჩქარის თავის გენიალურ ოსტატ სოლნესისკენ“.

კოტეს ჩანაფიქრი გახორციელდა: პიესა ინტროდუქციით იწყებოდა. მძლავრი აკორდები, რომლებსაც შემოქმედებითი ალტყინების უდიდესი ძალა უნდა გამოეხატა, შემდეგ გადაიზარდა მზიარულ ნორვეგიულ სიმღერაში. ამ სიმღერას ახალგაზრდების სიცილე-კისკისი ფრავდა. ფარად სრულ სიმღერაში იხსნებოდა. მაღლა, სცენის სიღრმეში შავი ზაფერის პანორამაზე პრეტეკის საშუალებით ნახევრად იყო გილდას ცხოვრების პირობები. შემდეგ კი ვერანა რეპეტივი გამოინდებოდა, რომელიც ნახაზებს სინჯავდა და კ. მარჯანიშვილის მიერ პიესაში შეტანილ სიტყვებს წარმოსთქვამდა: „შემოქმედება, შემოქმედება“. მუსიკა ისევ სიმღერაზე გადადიოდა.

სპექტაკლი იწყებოდა. სცენა შედგებოდა ერთი მთორზე დადგმული წრეებისაგან, რომლებიც საკმაოდ მაღალ საფეხურს ჰქონდნენ. ორი წრე რუმი ფერის იყო, ხოლო მესამე — თეთრი. ეს დანადგარი იქვე სპექტაკლის მანძილზე იყო სცენაზე, იცვლებოდა მხოლოდ დაქსეპრებით, რომელსაც კოტე ყოველთვის მტკად ძუნწად იყენებდა.

პირველ მოქმედებაში სცენაზე ვეება საწერი მაგდა იდგა. იატაკამდე ჩამოფენილი იყო ხალიჩა, რომელიც თავისი ნაირფერებით აცოცხლებდა გაფორმების საერთო ცივ ტონალობას. მაგიდასთან განიერი საკრძელი იყო. მსახიობებს თანამედროვე ტანსაცმელი იცვდა, სოლნესი ელეგანტურად იყო ჩაცმული. ბრუვიკის როლს ბ. ი. პეტკერი ასრულებდა, მაშინ ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა, სახასიათო როლების შემსრულებელი მსახიობი. მიუხედავად ამისა, მან მოხუც ბრუვიკის მტკად ამაღლებული სახე შექმნა.

საინტერესო იყო ჩაფიქრებული სცენა ბრუვიკისა და სოლნესის საუბრისა, როცა ბრუვიკი ამოდ ეხვეწებოდა სოლნესს ჩემს ჯაქს დახმარება აღმოუჩინო; ხოლო სოლნესი მტკიცე უარით ისტუმრებდა ბრუვიკს, რომელმაც თავის დროზე სოლნესს ხელი შეუწყო გზის გაკავებაში. სოლნესი თავიდანვე აღიარებდა, რომ დიდი ეგოისტი, რომ ნიჭიერ ახალგაზრდას გზას უღობავს და არც მალავს ამას. მიეღო პიესის მანძილზე სოლნესის ეს თვისება სულ უფრო და უფრო მკვეთრად გლნდებდა.

ემილის როლს მ. ბ. მენდელსონი თამაშობდა. მსახიობი დი-



„ს
ი
რ
ო
ს
ი
პ
კ“



„ფრანკო“

„პრადის ახალი ბალეტი“, რომლის სექტაკლები თბილისელთა ამ რამდენიმე ბნის წინათ ნაბუ, ზეზოსლოვაკიის კვლეზე ახალგაზრდა საბალეტო კოლექტივია. იგი ჩამოვილიდა 1964 წელს. ეს არის სრულიად დამოუკიდებელი ექსპერიმენტული სტუდია, რომელმაც მიზნად დაისახა რამდენიმე გადარჩევა ძველი ტრადიციული და ახალი გზები მოძებნა.

პრადის ახალი ბალეტი

„პრადის ახალი ბალეტი“ შემქმნელები იმრაფეიდნე უაწყაო ლიტერატურული მასალა, საცვაო სექტაკლის პრინციპები და ცხოვრებით მხოლოდ ცვცის ერთ გამოშავლებზე ამრეად შეიქმნა დამოუკიდებელი კამერული თეატრი, რომელმაც პრაქტიკულად განახორციელა ახალი პროგრამა. თეატრის ახალგაზრდა კოლექტივი ენთუზიაზმით ჩაება მუშაობაში ახალი შემოქმედებითი ამო-

„როსინანო“



„ს
ი
რ
ო
ს
ი
პ
კ“



ფოტოები პ. შავაჩვილის

„ფრესკები“



„კლასიკური სიმფონია“



ცანების განხორციელებისათვის და თავისი სპექტაკლებით დამსახურებული წარმატება მოიპოვა არა მარტო მის სამშობლოში, არამედ საზღვარგარეთის მრავალ ქვეყანაში.

„ფრესკები“

დის ტაქტიკით აგრძობინებდა სოლნესს, რომ კარგად იცის მი-
ლი ცოლის ავადყოფითის ნამდვილი მიზეზი (საქმე ისაა, რომ
ცილიუსული სახლი დაიწვა, სოლნესის ბავშვებიც დაიღუპნენ
ამ ხანძრის დროს). სამაგიეროდ, სწორედ ამ ხანძრის შემდეგ
დაიწყო თქვენი ბედნიერება, უკნებმა ექიმი. მას მხედველო-
ბანი აქვს ის გარემოება, რომ სოლნესმა დამწვევი ძველი
სახლის მაგიერ ახალი ააშენა, რომელმაც მას, როგორც არაქ-
ტიკტორს, სახელი გაუთქვა.

...გილდა შავი ხავერდის პანორამას გასწვევს იმ მომენტში,
როცა სცენას სინელზე მოიცავს, მხოლოდ სიხვიის ერთი ნაკადი
მიანათებს ქალს და მკვეთრად გამოჰყოფს მას ამ ფონზე.
გილდას სათხილამურო ტანსაცმელი აცვია, მთლად დათვლილი-
ლია, გაჩერდა თმაზე მოხდენილად აქვს მორგებულად წითელი
ქუდი (ეს ის მეთხილამურო ქალია, რომელიც პროლოგში ვნა-
ხეთ. შემდეგ სცენებში გილდას თეთრი კაბა აცვია).

ისენის გილდა „პაწაწინა ვალკირია“ კი არ არის, რან-
დელ, როგორც ა. ვ. ლუნარსკი ამბობდა თვალბედლით ფრან-
კედა, „რომელიც სოლნესში აჩაღებს მიძინებულს სიამაყის
ცეცხლს, რომელსაც მიჰყავს იგი „მწვერვალუნისაკენ“; რამაც
შეიძლება დაღუპვამდეც მიიყვანოს იგი იმიტომ, რომ გილდას
საკუთარი სიამაყე და მგრძნობილობა მიჰაქანებს „მიმზიდველი
შეგრძნებისაკენ“...“

არა, მარჯანიშვილის გილდა მიწიერი არსებაა, ჯანსაღი,
ხალისიანი, ჭაბუკობის, ძლიერების განსახიერება, ბედნიერე-
ბის მოსაპოვებლად ბრძოლის დიდ უნარს ამტკიცებს, „გა-
მარჯობასაც“ ისე ამბობს, რომ დაგაჯერებთ ამ თავის თვისე-
ბებში და მარჯანიშვილმაც გილდას სწორედ ამ თვისებებს
მიჰქცია ყურადღება.

სოლნესი მის ვერ იცნობს, ცოტა არ იყოს შეგრძობა კიდევ
ესოდენ მოულოდნელად რომ შემოიჭრა მის მყუდრო ცხოვ-
რებაში. გილდა ცდილობს გაასხენოს, რომ ერთმანეთი ამ ათი
წლის წინათ გაიცვანით, როცა სოლნესმა გილდას სოფელში
ძველ ეკლესიას კოშკი დააშენა. მაგრამ სოლნესი არაფერი ახ-
სოვს, დაგისმრებიაო — პასუხობს აღმოუთქვით.

გილდას მთელი სცენა პოპოვას დიდის დაძაბვით მიჰყავ-
და — ხან შეუპოვარი იყო, ხან პოეტურად ნაწი. კ. მარჯა-
ნიშვილი გილდასათვის სულ ახალ-ახალ მიზანსცენებს აწყო-
ბდა: უცებ გილდა სინათლის სხივით განათებულ მაგიდაზე შეხ-
ვდება და იქიდან მოითხოვდა, ჩემი სამეფო მიმეცით. ამ
სცენაში გილდა და სოლნესი სულ მოძრაობაში იყვნენ, ახალ-
ახალ მიზანსცენებს ქმნიდნენ. მათი მოძრაობა სცენურ მოე-
დანზე თითქოს გადმოსცემდა იმ სულიერ დაძაბვას, რასაც გა-
ნიცდიდნენ ამ თავისებური დულის პროცესში. ნამდვილი და
დაძაბული შენმა იყო, უფრო სწორად ეს იყო გატყვევებ-
ლური ბრძოლა სიცოცხლით სავე, შეუპოვარი სიჭაბუკისა —
დარბაისურ მოწვეულობასთან.

რადინ-სოლნესს, კომედიური ძანრის შესანიშნავ ოსტატს,
ეს სცენა დასაწყისში მსუბუქად, თავისი თავისადმი ოდნავ
ირონიით მიჰყავდა. მაგრამ ამ კაცის მკერდში ხომ მოუსვენარი
გული სცემდა, დაუდგარი სული შფოთავდა და თანდათან
იგი გილდას ემოციების გაღვნილი აიზნებდა, მას უცებ აყე-
რებდა, რომ ყველაფერი, რასაც გილდა ამბობდა, ნამდვილად

ისე იყო, რომ იგი მართლაც მთელი თავისი სიცოცხლის მან-
ძილზე მწვერვლების დაპყრობას ლაშობდა.

რა თქმა უნდა, ისენისული სოლნესის, გაორებული ბუ-
ნების ადამიანის ჩვენება რადინს გაუკვირდებოდა კოტქს რომ
პეივის სინბოლისტური ტენდენციებისათვის ვერად არ ახვია
და სიმბოლისტი წინადა პოეტურ სახეებში არ გადელტანა. კო-
ტქე მსახიობისაგან მოითხოვდა, რომ მათ კონკრეტული, ნათელი
ურიითობა დაემატებინათ ერთმანეთთან, ამიტომაც მარ-
ჯანიშვილის მიერ გააზრებულმა გილდას სახემ საესკებთ რე-
ალური ქალიშვილის იერი მიიღო, რომელსაც მარტალა სჯე-
რა, სწამს მწებებელ სოლნესის ძლიერება. შესანიშნავი იყო
თავისი უშუალოთი ვ. პოპოვა.

ფრუა სოლნესის როლს ე. ბერმადსკაია ასრულებდა.
ეს იყო მაღალი ტანის, იმპოზანტური გარეგნობის ქალი ლა-
მაჩი, გაყინული სახით. საგანგებოდ ფეკტურ ტანსაცმელს
ატარებდა, რაც პარმონიულად ერწყმოდა მისი სადარბაზო
ოთახის ცივ მოწყობილობას. ფრუა აღინა სოლნესისა და მისი
ქმრის სცენების დროს მაღალ პოსტამენტებზე ნათურები იყო
დაყვებულნი. ეს სამი ზეგით ატყორცნილი მანათობელი,
მკვეთრად გამოიყოფოდა შავი ხავერდის ფონზე. მას „აღინა
ავლდამა“ დაარტყა რევისორმა. აქ ფრუა აღინა ცოლის და დია-
სახლისის მოვალეობას იხდის. მაგრამ, აი, პოსტამენტი თავისი
ნათურებით ზეგით ასწევს და მის ნაცვლად ჩამოყვია დასამი
აბრეშუმის განიერი, ყვითლად განათებული ლეტტი. გილდას
მოსვლასთან ერთად ყვითელი ფერი ჩნდება, გვეგნებოდათ
მცხუნვარე მუსის სხივები შემოიჭრა ამ სამარსებურ ცივ ოთახ-
ში. მეუღლესთან უხალისო, მოსაწყენი საუბრის შემდეგ სი-
ხარულით ხვდება სოლნესი სითბოს, რომელიც ახალგაზრდა
არსების მოსვლამ შემოიტანა. სოლნესს ხიბლავს მისი ბავ-
შვური უშუალობა, გულწრფელობა, უნდა ასეთივე გულწრფე-
ლობით უპასუხოს და ყველაფერს უამბობს თავის თავზე ქა-
ლიშვილს.

სცენაზე, ისევე, როგორც პირველ მოქმედებაში, ორნი არი-
ან: სოლნესი და გილდა. დიალოგი მიდის ისევე მოტიკლემ-
ბულ სცენურ წრეში, რომლის გარშემო საფეხურებია. მაგრამ
რამდენი სინახელ შეიტანა მასში რევისორმა. ახლა გილდასა
და სოლნესს შორის თბილი ინტიმური ურთიერთობა ისახება,
იგრძნობა ნდობა და სიხარული განაღდა ჩასახული დამოკი-
დებულების გამო. იმისათვის, რომ ამაზე გაამახვილოს მაცუ-
რების ყურადღება, რევისორი უქმნის მათ ურბალ, მყდრო
ვითარებას. როგორ გამხიარულდა სოლნესი, ბევრად ახალ-
გაზრდად გამოიყურება, დივანიდან ბალიშებს გადაყრის და
გვერდზე მოსვამს გილდას. გილდა იდაყვებით ბავშვურად
დაყვირდება მუხლებზე და მოგონებას მიეცემა: სიზმარში ვნა-
ბე ვიყომ უშველებელი კლდით ვვარდებოდი. თქვენ ამ ხე-
დავთ ხოლმე ასეთ სიზმრებს?

სოლნესი — მო, ზოჯჯერ...
გილდა — საოცარი შეგრძნებაა, როცა ძირს ვარდები,
სუნთქვა გვეკრის.

სოლნესი — ასე მეგონა გული უნდა გამიჩერდეს.
კ. მარჯანიშვილი ამ ორ შეგრძნებაზე ამახვილებს ყურად-
ღებას. — გილდას სუნთქვა ეკვრის, სოლნესს კი გული უჩერ-
დება.

ეს სცენა თანდათან ამჟღავნებს სოლნესის გაორბულ ბუნებას — მას ხან გილდას პოეტური სწრაფვა გაიტაცებს კოშკის მწვერვალის დასაპყრობად, ხან კი შემწანური ცრურწმენა მოიცავს. უწინა ბედმა არ მიმტყუნოს, სამაგიეროდ არ გადასწავლავს, ან სიმბოლურ ასხანას აძლევს მისი ცხოვრების გზაზე მომხდარ ამბებს. როცა გილდას სახლში მომხდარი ხანძრის შესახებ უამბობს, რის შედეგად მან სახელი მოიხვეჭა როგორც მწვერვალმა და რამაც მის ოჯახს უბედურება მოუტანა, სოლნესი-რადინი გაბედული, მოწინავე იდეების მტარებელად კი არ გვევლინება, არამედ იგი უბრალო, ჩვეულებრივი დამწერებელი ობიექტული ამ დროს. შხარია რომ ვისმის უამბობს მაინც და ნაწილობრივ განათავისუფლებდა ამ ბოღმისაგან. ამ დროს იგი გილდას გვერდით აღარ ზის, რეჟისორი მას დიდი ნაბიჯებით ატარებს სცენაზე, დროგამოშვებით ქანის წინ ჩერდება, შეხედავს თვალბუმში, თითქმის უნდა რაღაც ამოვიკითხოს, თანაგრძობას ეძებს, მაგრამ პოპოვას გილდას არ ესმის სოლნესის პირადი განცდები. ახალი სამყაროს წარმომადგენელი აფასებს მხოლოდ მწვერვლის განცდებს, რომელიც ნაზოგადობის იდეებს ემსახურებია.

რა გააკეთა რეჟისორმა იმისათვის, რომ იხსენის პიესის ესოდენ უჩვეულო ამოკითხვა გაუმართლებინა? მან გილდას ტექსტი უცვლელად დასტოვა, მოაშორა მხოლოდ ის, რაც განწყობულ, ფსიქოლოგიურ ინტონაციას აძლევდა მას, ხოლო შენაინშნაუმს მსახიობმა ვერა პოპოვამ ამ შინაარსის კონკრეტული გააზრება მიამატა, რითაც თანამედროვე მაყურებლისათვის გასაგებთ ფლერადობა მიესცა.

როცა სოლნესი გილდას თავის გულსინაბებს განადობს, გილდა-პოპოვა მკაცრად ეეითხება — შელახული სინდისით რომ არა ხართ დაბადებული, და შედგე: იმის თქმა მინდა, რამ შეტისმეტად უსუსური სინდისის პატრონი ხართ. ფეკიზია თქვენი სინდისი, სინდისეულების ატანის უნარი არ გააჩნია, რაიმე ძნელს ვერ იკისრებო.

რავნარ ბრუვიკის სახე იხსენის მერთალად, სქემატურად აქვს მოცემული. ამ როლს კტორგოვი თამაშობდა. კ. მარჯანიშვილის ინტერპრეტაციით კტორგოვის რავნარი ახალგაზრდა თაობის მურირიველი წარმომადგენელი იყო. გარეგნობაც ასეთივე მკაცრი ჰქონდა. ეს ჩანდა ლამაზი სახის გამოთქმეველებამოიც. თავი თავისუფლად ეჭირა, უბრალო სპორტულ ტანსაცმელში იყო გამოწყობილი. რავნარი სოლნესთან სახიფათოდ დადიდა — პროექტზე ხელი მომიწურებო. ამას იგი მოხაკვლავდა მამის ბრუნისათვის აკეთებს. სოლნესი გადაჭრით უარს ეუბნება, მაგრამ ლაპარაკში გილდა ჩაერება, იგი იმის მომხრეა, რომ ახალგაზრდობას გზა გაუხსნას.

გილდა სთხოვს რავნარს ნახაზები დამიტოვო, რავნარი მიდის და აი, აქ ხდება პირველი გამარჯვება „ტროლუსე“ — ე. ი. იმ აქ სულზე, რომელიც ორივეს დასკვნით სოლნესის არსებას დაუფლებია.

სოლნესთან მეორეჯერ შემბამი უფრო შემწვლევან გარჯვებას მოიპოვეს გილდა. მოქმედების ბოლოს მწვერვალმა ახალი შენობის დიდი თვითონ უნდა აიტანოს კოშკის თავზე გვირგვინი. პოპოვა გილდა ამ სახის ტრადიციულ ინტერპრეტაციას არ მისდევს, იგი თავზე ხელდასაფლავი დეკადენტო გოგონა კი არ არის, რომელიც სოლნესს სასიყვარულო

ნაბიჯს გადაადგმევინებს მხოლოდ იმისათვის, რომ თავისი ბუნდოვანი, სიმბოლური ოცნებანი განახორციელოს. პოპოვა თამაშობდა თანამედროვე ქალიშვილს, რომელსაც ხიბლავს ადამიანი დადილუროვნად, მისი შემოქმედებითი ძალის სიდიადე. აი, რატომ მოუწოდებს იგი სოლნესს ახალგაზრდებს უნდა დაეხმარათ, რატომ უნდა, რომ ნახოს თავისი სოლნესი თავბრუდამხვევ სიმბოლურე, საიდანაც იგი თავისუფალი შრომის სადიდებელ მინაფესტს წარმოითქვამს. აი, ეს არის სწორედ ის „სამეფო“, რომელსაც შეპირდა ოდესგან სოლნესი ათი წლის გოგონას, ეს ის ოცნებაა, რომელიც სოციალურ მოვლენად იქცა.

მესამე, უკანასკნელი მოქმედება ორ სურათად არის გაყოფილი.

პირველი სურათი — სოლნესის მიერ აშენებული სახლის სახეობა გახსნა. შუამი ცარიელ მოედანზე შავი პანორამის ფონზე აღმართული გრემლი რეინის კიბე, ცალ მხარეს მოაჯირი ჩანს, მეორე მხარეს საფეხურები, დანარჩენები მოძრაობდნენ. ვიწრო მსუბუქი დალაკანილი კიბე მაღლა იკარგებოდა. კიბის ირგვლივ მოედანი ხალხით იყო შევსებული. კ. მარჯანიშვილმა აქ გამოიყვანა შესაკუთრე მურყურებიც და რავნარის მეგობარი ახალგაზრდობაც. ავანსცენასთან იდგა ძვირფასად ჩაცმული ფრუ სოლნესი ექიმის თანხლებით. გილდა თეთრ კაბაში, ხელში მინდვრის ყვავილებით კიბეზე იდგა და იქიდან უუერებდა ზეიმი.

სოლნესის სახლის დამთავრებას კ. მარჯანიშვილმა სახალხო ზეიმის ხასიათი მისცა — ყველგან ჭრიამული, ხალხი, მოძრაობა. თვითმოქმედი ორკესტრი საცეკვაოს უკრავს, ქალიშვილები და ვაჟები ნორვეგიულ ეროვნულ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილნი. საერთო მზიარელების ელფერის მხოლოდ ფრუ სოლნესი და რავნარი არღებენ. ქალი ურუკავად დგას, რავნარი ირონიულად იყურება, ხელში დიდი გვირგვინი უჭირავს, რომელიც კოშკების თავზე უნდა დაკიდოს. ცეკვა დამთავრდა. საყვირი ავცნობს, რომ გვირგვინის ატანის მომენტი დადგა. სცენაზე დიდი გამოცოცხლებაა. ყველა დაძაბულად ელის გვირგვინის ატანის ცერემონიას, ეს განცდა მაყურებელთა დარბაზსაც გადაედო, — ნთუთ კ. მარჯანიშვილი რადინს ზეცაში ატყორცნილ კიბეზე აიყვანს?..

შემოდის სოლნესი. აღტაცებული და იმედით აღსავსე გილდა მიივრება მასთან. მაგრამ, რა არის ეს? სოლნესი ისევ ყოყმანობს? მიშმა შეუპყრო? გილდა აუზრად იგდებს მას, რამდენი გესლა რაქსოვილი მის ინტონაციაში, როცა ურჩევს სოლნესს — სახლსსა და კოშკებს კი უაშენებთ ამიერიდან, საპაქო კოშკები ააგეთ, იქ შეიძლება მოხერხებულად შეიფაროთ თავი და აშენებაც იოლია... გილდას უსიმბოლო სიტყვები აქეზებენ სოლნესს. მტკიცე ნაბიჯით უსმობდება იგი რავნარს და გვირგვინს გამოართმევს.

რავნარი — განა, თქვენ თვითონ აპირებთ? სოლნესი — მე თვითონ ატკინა...

სოლნესი გვირგვინით ხელში მიდის. რავნარი გილდას ახალგაზრდა არქიტექტორებზე ანიშნებს, რომლებიც იმის საყურებლად არიან მისული, რომ ნახონ როგორ იტყვის სოლნესი უარს საუკეთესო კომპოზე ავლაზე. „დიდხანს გასაქანს არ

გვაძლევდა, ახლა ჩვენ დაეტკბებით იმით, თუ როგორ დაიწყებს ერთ ადგილას ტკეპნას...“

მაგრამ გილდა არ ეთანხმება მათ, მას ეჭვი არ ეპარება, რომ „მისი მშენებელი“ კომისის კენჭსროზე ავა და იქიდან შრომის სადიდებელ ჰიმნს წარმოსთქვამს.

ორკესტრი ჩაერთობა. აქ მინდა ა. ვ. ლუნაჩარსკის სიტყვები მოვიყვანო: „მან მოინდომა დრამისათვის თითქმის საოპერო-საბალეტო სიუსტისი, თითქმის საპარტიკურო გარკვეულობის შერწყმა. ამას ყველაფერს აღწევდა მუსიკისა და რაც სცენაზე ხდებოდა იმის გარკვეული მონუმენტურობით.“

სოლნესის კომედი ასვლის დროს (მხოლოდ რამდენიმე საფეხურს ადის, შემდეგ იბალბა ხავერდის ნაოჭებში) კ. მარჯანიშვილი არც ერთი წამით არ ანულებს მშენებლის ასვლის შთაბეჭდილებას — ამას ქვემოთ დარჩენილი ხალხის ქვევით აღწევდა. ისინი დაძაბულ პოზებში იდგნენ, შემოთეხულნი თვალს ადევნებდნენ კიბეზე მიმავალ სოლნესს, მუსიკაც სულის შფოთვის გამოხატავდა, წითელი სინათლე კი აფრთხილებდა სცენაზე. უცებ გაოცებული ხმა რაგანარია: „ეს ხომ მშენებელია...“ გილდას შეძახილი: „თვითონ მშენებელი!“ ფრაზა სოლნესი სიხარულისაგან ყვიროს: „ჰო, ხალვარია! ღმერთო, დიდებელი... ხალვარ! ხალვარ!“

გაშლილი მელიოდის ფონზე გილდა ხელებს გაიშვერდა — სიმღერა შესმის, მჭლავრი ხმა სიმღერისათ. მუსიკა ძლიერდება, მთელ სცენას მოიცავდა მოკავსაშე სინათლე, გილდა ეჭმის ფრაზა სოლნესის მოსასხამს გამოხატავდა, ალაშქივით აფრთხილებდა და ყვიროს: „ვაშა, ვაშა მშენებელ სოლნეს!“ დამსწერილ საერთო სიხარულსა და აღტაცებას გამოხატავდნენ.

ორკესტრიმ ყრუ ხმა გაისმის. სამარისებური სიჩუმე ჩამოვარდება. ფრაზა სოლნესი უგრძობლად ეცემა, ეჭმის ხელს მიაშველებს, ერთი წამით ყველაფერს სინებულე მოიცავს.

როცა სცენა განათდება, კიბე უკვე აღარ არის, სცენის ორივე მხრიდან თეთრი ლარტყაა ჩამოშვებული, მათ შორის ხალხს მოუყრია თავი. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნებოდა, თითქოს ხალხი კატასტროფის ადგილს მიაწყდათ. სახეები შერქუნიებას გამოხატავენ, იმის გილდას სასოწარკვეთილი შეძახილი — „ჩემი მშენებელი?...“ პოპოვა ამ ფრაზას კიოხვის ნიშნით წარმოთქვამდა. შიგ ჩაქსოვილი იყო ვარკვებული იმედების დიდი სიმწარე. მაგრამ, „დაე რაც იყო, იყოს. ერთი წამით

მანაც ხომ შევეჭიღე დამეყოლებინა, ესინჯა თავისი ძალა...“ ღილი, მაგრამ ვერ შეძლო...“ ეს სიტყვები კ. მარჯანიშვილმა შეიტანა. და კიდევ:

გილდა — ის მინც ავიდა.

რაგანარი — ის მოკვდა.

ბოლოს:

რაგანარი — ახლა ჩვენ, ახალგაზრდები, ავაშენებთ. ჩვენ არ დავიმსხვრევით... ყველა ერთად წავალთ ხელისხელ ჩაკიდებულნი, ავათ ყველაზე მაღალ კოშკზე... და ავაშენებთ ახალ, შესანიშნავ სამყაროს.

ამ სიტყვებზე რაგანარი, გილდა და დანარჩენი ახალგაზრდები ხელისხელ ჩაკიდებულნი, ცხოველმყოფელი მუსიკის თანხლებით, ავანსცენისაკენ გაემართებიან.

ახალი ცხოვრების გამარჯვებით ამთავრებს კოტე მარჯანიშვილი პიესას მარტოხელა მშენებლის ტრაგიკული ბედის შესახებ.

ამ სპექტაკლმა პრესაში დიდი დავა გამოიწვია, პირველყოვლიან, კლასიკური ნაწარმოების ტექსტის გადაკეთების გამო. ამასზე ა. ვ. ლუნაჩარსკიმ გასცა პასუხი.

„ჩვენ უნდა ვეცადოთ, რომ ჩვენმა რეჟისორებმა და მსახიობებმა უფრო ინტენსიურად გააცოცხლონ ისინი და აამეტყველონ ჩვენთვის უფრო მეტად გასაგებ ენაზე, ვიდრე ისინი მეტყველებენ.“

კრიტიკოსებთან შეხვედრაში კი მარჯანიშვილმა გაიმარჯვა, თუნდაც იმით, რომ მაყურებელი დაინტერესა იმ სფეროში შეყვანილი, რაც ახალი იდეების ძველზე გამარჯვებას მოასწავებდა.

ეს რომ ასე იყო, ამას მოწმობს მაყურებელთა მრავალრიცხოვანი ანეკდოტები. მუშები, მოსამსახურენი, ინტელიგენცია თავიანთ პასუხებში სპექტაკლს ამ მხარეებზეც წერდნენ. კ. მარჯანიშვილს უნდოდა, რომ ეს სპექტაკლი აქვლერებულყოფილი მიწივით, თავისუფალი შრომის სიმღერასავით, რომელიც უშველებელი სიმართლიდან მოისმის.

და რაღაც თვითონ კოტეს თავებრუბახვევის საშიშროება არ ჰქონდა და შეეძლო შემოქმედების უმაღლეს მწვერვალზე აეყვანა მსახიობი და მაყურებელი, ვფიქრობ, თავის წინაშე დასმული ამოცანა შესასრულა: იმუნის გმირები გააახალგაზრდავა, ახალი ცხოვრების ჰიმნი ათქმევინა მათ.





ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შენობა

ზუგდიდის ისტორიულ- ეთნოგრაფიული მუზეუმი

ალექსანდრე მიქავა



ოღიშის მთაგრეხის სახლის ნივთები

მვიანფეოდალური ხანის შესანიშნავი სასახლე, მრავალი აგებობის და ჯამთასიავის მომსწრე, მარად-მწვანე სამოსელში ჩაფლული დიდებული ეზო... ოღიშის მთაგრეხის საცხოვრებელი ადგილი ახლა საქართველოს ამ ლამაზი კუთხის კულტურის კერად გადაქცეულა. ეს არის ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი. იგი მოთავსებულია დადიანისეულ სასახლეში, რომლის მრავალფეროვან და საინტერესო ექსპონატებს ნათელი და ფართო დარბაზები უკავია.

მუზეუმის ორი დარბაზი არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული განყოფილების საექსპოზიციო მასალებია. აქ უხვადაა წარმოდგენილი მუზეუმის მიკრორაიონის სოფლებში (ანაკლია, დარჩელი, დიხაგუშა და ოღიში) სხვადასხვა დროს ნაპოვნი პალეოლითის, ნეოლითის და ბრინჯაოს ხანის ნივთები, გამომწვარი კერამიკული ჭურჭლები (ქოთანი, ჭიქები, ღოქები და სხვ.), რომაული, ბერძნული და ადგილობრივი ფულეების განხები, კოლექციების შესწავლამ ნათლყო, რომ უძველეს დროში, ჩვეს წელთაღრცხვამდე ზუგდიდის და მისი მეზობელი რაიონების ტერიტორია კონომიურად დაწინაურებული კუთხე ყოფილა, სადაც მიწათმოქმედებას მისდევდნენ. განვითარების მაღალ საფეხურზე მდგარა აგრეთვე ხელოსნობა და ხელოსნური ნაწარმის კეთება. ამაზე მიუთითებს ექსპონირებული ჭურჭლეული.

ამვე განყოფილებაში გამოფენილია ქართული არქიტექტურის დირსესანიშნავი ძეგლების ფოტოგრაფიული კოლექცია.

მათ შორის აღსანიშნავია კოლხეთის უძველესი ციხე-სიმაგრის ნაქალაქების (ცხაკაიას რაიონი), მცხეთის ჯვრის და სვეტიცხოველის, ატენის სიონის, მარტვილის მოხასტრის, ბაგრატიის ტაძრის და სხვა ღირსშესანიშნავი მატერიალური კულტურის ძეგლების ფოტოილუსტრაციები.

ეთნოგრაფიის დარბაზში დიდი ადგილი უკავია ფეოდალური და ბურჟუაზიული ეპოქის მოსახლეობის ჩაცმულობის წესებს, ძველი სასოფლო-სამეურნეო იარაღების საყურადღებო ნიმუშებს, საცხოვრებელი ნაგებობების „ჯარგალი“, „ფაცხა“, „ოდა“ ნიმუშებს, მოსახლეობის კარმიჯაძის გამოსახულებებს და სხვ.

საინტერესოა ფეოდალური ხანის განყოფილების ვრცელი დარბაზის ექსპოზიცია. აქ წარმოდგენილია მრავალრიცხოვანი მასალა უცხოელ დამპყრობთა შემოსევებზე დასავლეთ საქართველოში (XVII-XVIII საუკ.), 1855 წლის ოქტომბერში თურქთა მიერ სამეგრელოს სოფლების აწიოკება, ზუგდიდის გადაწვა და ტყვეებით ვაჭრობა, დამპყრობლების წინააღმდეგ პარტიზანული ბრძოლების გაჩაღება და სხვ.

გამოფენილია მასალები 1857 წლის სამეგრელოს გლეხთა აჯანყების შესახებ. ამავე განყოფილებაში მხახველი ეცნობა ბატონყმური წყობილების დროს ყმა გლეხების დასასჯელ და საწამებელ იარაღებს („ხაჯალური“, „ხუნდი“, „დილეგი“ და სხვ.).

მუზეუმის ერთი დარბაზი უკავია რუსეთთან ვახტანგ VI-ის ურთიერთობის ამსახველ მასალებს.

რუსეთ-საქართველოს კულტურული ურთიერთობის ამსახველ ექსპოზიციაში წარმოდგენილია რუსი და ქართველი საზოგადო მოღვაწეების ფოტოსურათები, მათი შეხედულებანი ამ ორი ქვეყნის ეკონომიურ-კულტურულ ურთიერთობაზე, საქართველოს მდიდიარ კულტურაზე და სხვ.

მუზეუმის ორი დარბაზი დამთბობილი აქვს სამეგრელოს მთარების და ეკატერინე ჭავჭავაძე — დანიანის პირად ნივთებს, ფაიფურის სუფრის ჭურჭლეულის კოლექციას. ექსპონირებულია ცნობილი მოვადრაკის ანდრია დადიანის (1850-1910 წწ.) კივივის სახალების მაკეტი, აქვე დგას სპილოს ძელისაგან გაკეთებული ჭადრაკის მაგიდა, სადაც ა. დადიანი თამაშობდა ჭადრაკს, მაგიდის პირდაპირ კედელზე მოთავსებულია 1906 წლის ქალაქ მთლანში (იტალია) ა. დადიანზე გაკეთებული დიპლომი ჭადრაკის თამაშში პირველობის მოპოვებისათვის.

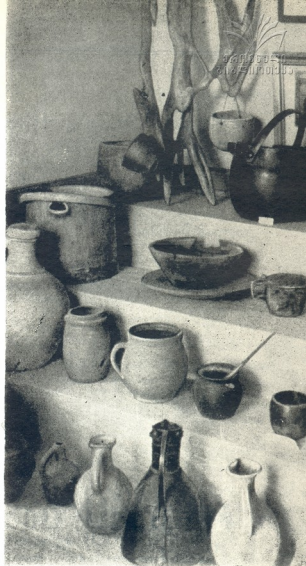
12 ათასზე მეტი ძვირფასი მასალა აქვს მუზეუმს ძველი ხელთნაწერების სახით. აქ ინახება ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, ნ. ნიკოლაის, გ. წერეთლის, ნ. ლორთქიფანიძის, რ. ერისთავის, ი. მურწარაკის, გ. ჭალაიდიძის და სხვათა არქივები და მათი მიმოწერები, რომლებშიც ასახულია საქართველოს XIX საუკუნის საზოგადოებრივი წყობა და კულტურული ცხოვრება.

მუზეუმში დიდი ადგილი აქვს დამთბობილი 1905 წლის რევოლუციის, დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის და საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პერიოდის ექსპონატებს.

ორი დარბაზი უკავია საბჭოთა პერიოდის განყოფილებას აქ თანმიმდევრულად არის წარმოდგენილი საქართველოში (მათ შორის მუზეუმის მიკრორაიონში) საკოლმეურნეო მშენებლობა, მრეწველობის განვითარება, 1941-1945 წლები დიდი სამამულო ომისა და ომის შემდგომი პერიოდის სახალხო მეურნეობის, კულტურისა და ხელოვნების განვითარების ამსახველი ფოტოსურათები და გრაფიკები, ნახაზები, სქემები და დოკუმენტური მასალები.

მუზეუმში პერიოდულად ეწყობა სამეცნიერო კონფერენციები. მუზეუმის შეიქმნიერ-თანამშრომლები ყოველწლიურად აწყობენ ექსპედიციებს როგორც ზუგდიდის, ისე მუზოთელ რაიონებში. მათ მიერ შეგროვილია მრავალი ღირსშესანიშნავი

თიხის ბურღულული

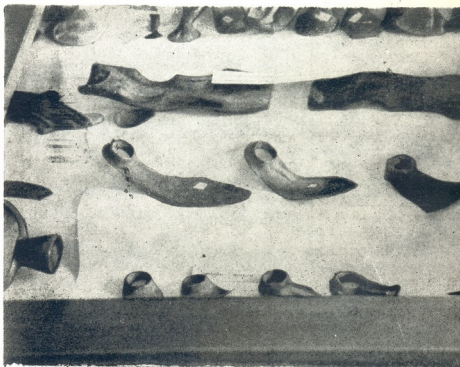


მასალა მხარის არქეოლოგიის, ისტორიისა და ეთნოგრაფიის შესასწავლად. ამ მასალებიდან დამზადდა ბევრი მაკეტი და სურათი, რომლებაც სისტემატურად ეცნობა მრავალრიცხოვანი დამთვალიერებელი.

მუზეუმის ექსპონატები და ხელნაწერები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ზუგდიდის და მისი მუზოთელ რაიონების ეკონომიკის და კულტურის შესწავლის საქმეში. აქ მრავალი ტურისტის ჩამოღის თბილისიდან, ქუთაისიდან, ბათუმიდან, სოხუმიდან, ჩვენი ქვეყნის შორეული ქალაქებიდან: მოსკოვიდან, ლენინგრადიდან, დონის-როსტოვიდან, კრასნოდრიდან, და სხვ. სტუმრები აღტაცებას გამოთქვამენ მუზეუმის მდიდარი საექსპოზიციო მასალებით.

ზუგდიდის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი სულ უფრო და უფრო მდიდრდება ახალ-ახალი ექსპონატებით, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ საქართველოს ისტორიის ცალკეული საკითხების შესასწავლად.

ქვის ხანის იარაღები





ჭვერობა; არც ბანოვანია, რაც სიკეთეა; არც შევეარებულან, რაც უკეთესი ვისა ერთად აღებული. მე სწორედ ჩემი საკუთარი სვედა გამაჩნია, — უმარტივესტორ დარღვივან შედეგად, მრავალ სხვადასხვა წყაროდან მიღებული, ჩემი მოგზაურობის წარსლის ნაპარკები განსაზღვრული, — რაც, ხშირი დაფიქრების წყალობით, მეტად უცნაურ სვედას მამურობას.

როზალინდა, მართლა მოგზაური ბრძანდები? ღმერთმანი, შენზე უკეთესი მიწეზე არავის ექნება დასაღვრადინებლად, ალბათ, საკუთარი მამულები გაყიდე, რათა სხვების მამულებს შეგველო თვალი; ჰოდა, ბევრი რომ გეხაზოს და თვითონ კი არაფერი გეხადოს, იმას ნიშნავს, — მდიდარი თვალები გქონდეს და ღატაკი ხელები.

უკაცო, მართალი ბრძანდები, საქმეა გამოცდილება მივიღე. როზალინდა, ჰოდა, სწორედ ეგ შენი გამოცდილებაა, რომ გადარდეს. მირჩევნია, მასხარა ვიყოლო და იმან გამართოს, ვიდრე გამოცდილება ვიქონიო და იმან დამაბრდიანოს, — მერე იმის მისაღებად ვიმოგზაურო კიდე!

(შემოდის ორლანდი)

ორლანდი. ოი, ძვირფასო, როზალინდა, სალამო შენდა! უკაცო, ეს რა მისის? ერთი ამის დამიხედეთ, ესეც თეთრი ღვესითი ლაპარაკობს: ღმერთმა ხელი მოვიმართოს!

(გადას.)

როზალინდა. მშვიდობით ბრძანდებოდე, ბატონო მოგზაურო; იღუღლუდე და იარე; უცნაური სამოსი ატარე; საკუთარი ქვეყნის ყოველ ღირსეს მასხარად აიდე; წე გვიარც შენი თამბუქამუღლენი და თვითონ გამჩინე დანდნე-ვაგინით მოიხინენი, თუნდაც იმისთვის, რომ ამგვარი სახის ვაგინია, თორემ, ასე მეგონება, გონდლოთი არასოდეს გეუცნავოს, — მართლა, ორლანდი! სად იკავი ამდენი ხანი? აი შევეარებულეც ასეთი უნდა? თუ კიდევ გაგებდინია ამ ორის განმეორება, მაშინ, გირჩევნია თვალთაგან დამეკარგო.

ორლანდი. ჩემო ძვირფასო, როზალინდა, რა მოხდა? ერთი საათიდა დაგიგვიანე.

როზალინდა. სიუვარულში ერთი საათის დაგვიანება? ვისაც შეუძლია წუთი ათას ნაწილად დაკოს და შევეარებულთან წუთის ეგ მეთასედი მიანე დაგვიანოს, მასზე დაგვრებით ითქმის: უკალიდნა მხარზე ვაპარა ხელი, მაგრამ ვუღს არც კი ვაგვიანებო.

ორლანდი. მშაბტიე, ძვირფასო როზალინდა. როზალინდა. არა, თუ ასეთი ნელი ხარ, ამიერიდან ჩემმა თვალებმა არ დაგინახონ: რა შენ გევარებივარ და რა კუს: სულ ერთია.

ორლანდი. რაო, კუსაო? როზალინდა. დაბ, კუსა: ნელა კი მიჩოჩავს, მაგრამ თავის სახსნ თავით დაატარებს, რაც, ყოველ შემთხვევაში, იმ კონებას გუბია, რასაც მამაკაცები ცოლებს უტოვებენ, ვარდა ამისა, თავისი ბედით, თვითონვე შოკებს.

ორლანდი. ვერ გამოვია, რა ხელი? როზალინდა. რა და რქები, რაც შენა და შენმა მსგავსებმა ცოლებსაგან უნდა მიიღოს; მაგრამ კუ თავისი ბედით შექურდილო მოიხს და ამით თავის ბედულს წინასწარ ამორებს ათასგვარ შოკებამოქმებს.

ორლანდი. სათნობებს რქების გამოხმა არა ჩვევია და ჩემი როზალინდაც სათნა.

როზალინდა. და შენი როზალინდაც მე ვარ. ცუდი. საიმონენებს კი მგერის, ამ სახელს რომ გეცახის, მაგრამ მისი როზალინდა შენზე ღამაშია.

როზალინდა. მოდი, მომხსენივარულე, მომხსენივარულე; დღეს რაღაც სახეიმო გუნებაზე ვარ და ადვილად დავეცები შენს ნება-სურვილს. — აბა, რას მეტყუდი ხარ, რომ შე ნამდილად, ნამდილად შენი როზალინდა ვიყო?

ორლანდი. ვიდრე რამეს გეტყუდი, გაკოცებდი. როზალინდა. რათა აქომბედა ვერ გეთვა რამე და, როცა სალაპარაკო გამოველოდა, შემთხვევა მოგვეცემოდა, გეტყუნა, საუკეთესო ორატორები, როცა სათქმელი გაუთავებებია, დღურთხებიანი; ხოლო შენსაგან, როცა საქმე გამოვლევით (ღმერთო, შენ დაგვარე ამისაგან), გამოსავალს კაცენში პოვლობენ. როზალინდა. მაგრამ კაცენზე თუ არს მტუკიანი? როზალინდა. მაშინ საჭირო იქნება ემეორად, ამგვარად, ხალაპარაკო მასალაც გაიჩინებდა.

ორლანდი. კი, მაგრამ შევეარებულთან სალაპარაკო ვის გამოვლევ?

როზალინდა. ვისა და შენა, მე რომ შენი შევეარებული ვიყო, არადა მაშინ ჩემს პატრონებს ჩემს ჭკუაზე უფრო ძლიერად მივიჩნევდი.

ორლანდი. პატივზე რას მეტყვი? როზალინდა. უფრო პატივი არ გვარა, მაგრამ პატივმა მაინც არ მივიღია. ვანა მე შენი როზალინდა არა ვარ?

ორლანდი. მომხსენებ, როზალინდა რომ გეცახი, რაღვანე შენთან სწორედ როზალინდაც ღლაპარაკობ.

როზალინდა. კეთილი, მაშინ პირადად მისი სახელით უნდა გიბოხას: — არ მიხდობარ.

უილიამ შექსპირი

როგორც ბენეპოტი

კომედია

მომხდება მითხმა

სურათი პირველი

არდენის ტყე

(შემოდინა როზალინდა, ცელია და ტაკი)

ტაკი. ნეტავ იცოდე, მშვენიერო ჭაბუკო, რა ძალიან მიხდა უფრო ახლო მივსობოდე.

როზალინდა. ამბობენ, სველიან დამაინი ბრძანდებაო.

ტაკი. მართალი უთქვამთ: სვედა-დარდი სიცილს მიჩრევნია.

როზალინდა. ისინი, ვინაც ან ერთში იჩენენ უკიდურესობას ან მეორეში, სპაგლები არიან და ლოთებზე უფრო იმსახურებენ საყოველთაო გაიცევას.

ტაკი. რათა? იმის რა გუბია, დადარდიანდ და არაფერი თქვა.

როზალინდა. თუ ასეა, ბარედამ ისიც არ იქნება ურცხო, დაკრულად და არაფერი გაეცონო.

ტაკი. შე არც სწავლობის სვედა გამაჩნია, რაც გეხბრია; არც მუსიკოსისა, რაც მონეგანია; არც ქარისცაცისა, რაც სიამუფეა არც ჯარისკაცისა, რაც პატივმუყარობა; არც მოსაზროლასა, რაც გვი-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. თურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, № 1-2, 1963, № 1 1966.



ორ ლანდო. მაშინ პირადად სიყვლილი-და დამარჩინა.
 რო ზალინდა. არა, აჯობებს მინდობილობით მოყვდ. ხანო-
 დავა კვეთიერება სცა ეცესი ათასი წლის განხვთ, მაგარამ ან ხნის
 მანძილზე, არ გაგონებ, რომ ვინმე პირადად, ხანდობარ, სიყვ-
 არილი ნიშნით მომკვარიდა. ცრაოულეს ტინი სხედრული ჯო-
 რი გადინაწიხივებს და მარცხ, სანამ ეს მოხდებოდა, ცდა არ და-
 ეულით, თავისი მამოკვეთიარო, რადგანაც, მუშევარი მიკეთო, ერთ-
 ერთი საუკეთესო ნიშნობა, თუცა მერო მონახვად აღიკეთა, მაგარამ
 ლანდარი ერთდ მრავალ წელს იცისებებდა, ერთი ცხელი ზუსტო-
 სის მუდამად არ არის ვიდრეც, რომ ჩემს რაზონიდას ასეთი
 მაშინ იგი სახარაოდ მტკსონილად შევადე, იქ კრწხვდა მოუვლა და
 დიხარის იმდროინდელმა სულელმა მისამართებზეც კი მისი სიკე-
 ნილის მიუზნად, „მერო სერტოსილი“ მიიჩნეს, ამასი სიმართლის
 ნიშანწყალად არ არის; ადამიანებს ცვლებოდნენ დარღობდა და იმათ
 ცხედრებს მატლები ქამად, მაგარამ სიყვარულის გამო კი არა.

რო ლანდო. არ ვისურვებდი, რომ ჩემს რაზონიდას ასეთი
 ზრტის ქმნილია, რადგანაც მაშინ, დარწმუნებული ვარ, მისი პირქუ-
 შობა მომიღებდა ბოლოს.
 რო ზალინდა. ცდები. ეგ პირქუშობა შენ კი არა, ბუზსაც
 ვერ მოყვალა. მაგარამ ახლა შენი უკეთეს გუნდებზე მეოფე რო ზა-
 ლინდა ვინცები. რა ვინცდები, მოხუცე: გულის წაიღის აგინდენ.
 რო ლანდო. მამ მუშევარზე, რომელიც.

რო ზალინდა. კეთილი, თანახმა ვარ: მუშევარები რაგორც პა-
 რასიკობილია და შაბაობით, ისევე დანარჩენ დამკვეთებზე.
 რო ლანდო. მამ ვინაობა?
 რო ზალინდა. შენც მიზნობარ და ოცი შენისთანაც,
 რო ზალინდა. რას ამბობ?
 რო ზალინდა. კარგი არა ხარ?
 რო ლანდო. იმედო მარტია, რომ კარგი ვარ.
 რო ზალინდა. მერე რა არის გასაყვანი იმასი, რომ კაცმა
 რაც შეიძლება მტერ რადებოდა მოსიხვისის იმისა, რაც კარგივა? —
 მოდი, და ჩემი, ჩვენი მღვდელი დავა და ჯვარი დაჯერებ. — ორ-
 ლანდო, ხელი მომიცი. — რას იტყვი. უფო ჩემო.
 რო ლანდო. რ. გვიცდებოდი, ჯვარი დაჯერებ.
 ცელია. რა ვქნა, სიტყვები არ ვციცი.
 რო ზალინდა. აი როგორ უნდა დაიწყო: — „ორლანდო,
 გუსონს თუ არა...“

ცელია. კარგი, გავიგე. — ორლანდო, გინდა თუ არა ცელად
 შერთოთ რაზონიდა?
 რო ლანდო. მუშევართვ.
 რო ზალინდა. კეთილი, მაგარამ როლის?
 რო ლანდო. თუნდაც ახლა, რაგორც კი ჯვარი დაჯერდა.
 რო ზალინდა. მაშინ შენ უნდა თქვა: „მე შენ ცელად ვირ-
 თავ, რაზონიდას.“

რო ლანდო. მე შენ ცელად ვირთავ, რაზონიდას.
 რო ზალინდა. პირბობის დადება შეგეცოდო მოგვითვალა; მაგ-
 რამ არა უშავს რა, უფისიოდც მოიღებდ ქმარად—აბა, სასპარაქოდო
 თვითონ შედგელსაც დაასწრო სიტყვა; მაგარამ განა ქალის ზრტები მის
 საქმეს ყუველთვის არ უსწრებ?
 რო ლანდო. ყუველი ზრტი ასეთია, ფრთხილი აბია.
 რო ზალინდა. ახლა ისიც მიზნობარ, რომ შერთავ, რამდენ
 ხანს იყოლები?

რო ლანდო. სამუდამოდ და კიდევ ერთი დღე.
 რო ზალინდა. თქვი, ერთი დღე-თუ, ყუველგვარი „სამუდა-
 მის“ გარეშე. ანა, ანა, ორლანდო: სანამ კაცები შეეყვარებულები
 არიან, ამირის მგვანად, ხოლო, როცა დაქორწინდებიან, დეცემბერს
 ქალწულები მისს ანახიერებენ, სანამ ქალწულობის იმართებენ,
 მაგარამ, გათხოვდებიან თუ არა, ცო იღრბებოდა. იცოდ, მე შენზე
 უფრო ვიკვიანებ, ვიდრე ბარბარელი მაშაბი მტრად თავის დედალ
 მტრულდა; შენთან უფრო ვიკვიანებ, ვიდრე თოთოუმი წვიმას
 შესწავლებს; აღმანის მსგავსი პირამუშე უფრო პირაწა ვინცები;
 მაშინუწე უფრო სურვილდაუკებელი; სრულიად უმწიფრო ავტორ-
 ტული, როგორც დიდა შარდგინთან და ამას სწორად მაშინ გავაყ-
 ვად, როცა შენ მაშინ გენიხებდა იმითარულით მივხს მსგავსად
 ეიხარხარედ და ამას სწორედ მაშინ გავკეთებ, როცა ძლიე გენი-
 ხებდა.

რო ლანდო. მაგარამ, განა ჩემი რაზონიდაც ასე მოიქცევა?
 რო ზალინდა. ჩემს თავს გუვიცი, იგი ზუსტად ჩემსავით
 მოიქცევა.

რო ლანდო. ო, რას ამბობ, იგი კვიანია,
 რო ზალინდა. მერე რა? კვიანია რომ არ იყოს, ამის გაცე-
 თებას ვერც შეიძლება. რაც უფრო კვიანია ქალი, მით უფრო
 თავნება. თუნდაც კარები ჩაუტეო მის ქუჩას, ფანჯარაღან გად-
 მოძრება; ისიც რომ მიზნობარ, გსვადების უჭურტანაში იპოვოს
 გამოსავალი; ისიც დაუბნე და სკადალუ მიღს აღმოკვეთა.
 რო ლანდო. კაცს, რომელსაც ასეთი ცილი ჰქავს, შეუძლია
 თქვას: „სად ამარტე წასვლას, კუთვ?“
 რო ზალინდა. აჯობებს ეს სიტყვები მანადე შემოიხანო,

ვიდრე შენი ცოლის კუთა მჭივობლის ლოკონში გადაცოდებო-
 დეს.

რო ლანდო. და რა ქუას არ დაუშვია კუთა, რომ ასეთ
 დროს, თავი ემართლებინა?
 რო ზალინდა. შენ დაბრუნე ნუ გაქვს, მოახერხებს; ასე ეტყე-
 ვის, შენს საქმებულად მოუდელი. მასებს ყუველთვის მოიხნის,
 სანამ ეს შერჩება. დაე იმ ქალმა, რომელსაც არ შეუძლია თავისი
 დანაშაული თავის ქმარს გადაარბოს, საკეთარი შეუღის აჯორდა-
 ზე ხელი აიღოს, თორემ სულელს გამოჩრდის.

რო ლანდო. ახლა ჩემი სათათი უნდა დატკობო, რაზონიდას.
 რო ზალინდა. ვაი, ჩემი სიყვარული. ჩემი საათით შენი-
 ხას, ვერა, ვერ ვაიბას.
 რო ლანდო. მტრებსც უნდა ვახლდე სადილზე, ორ საათით
 დაზარებდები.

რო ზალინდა. კარგი, წალი, გვას გაუვლიქ — ვიცილ-
 დანარცო იქნებოდი. მეგობრებც ამას მუდებოდიდენ და მეც ასე
 ვაქტივობდი. — მაგ საკეთარი ციდე მონადირე ჩემი ვული. — ახლა
 თავმებებულობა რიგებს კიდევ ერთი შეგებდა. ვაი რომ ასე,
 ასე, სდა ხარ, სიყვლილზე — ორი საათით მიიხარა.

რო ზალინდა. დანა, მჭივანასო რაზონიდას.
 რო ზალინდა. პატონამ სიტყვას გუებები, დაბეჯითებით
 გუებები, ცარმეწ მდობრო შემიწავა. — ყუველსა უფებელი და ლა-
 მაზ სახიერების ვიციცა, თუ ერთი ბეწო მინაც დაგვიანდა, ვა-
 დაზ ერთი წუთის დაგვიანებო თუ მოსულხარ, — ყუველზე უარეს
 პირისგამებებდა და ცრუ მტრადიხედო მიგინჯეს; უსარად შეუფე-
 რებელა ჩაგვლი იმისათვის, ვისაც შენ რაზონიდას ეძახი და
 ისიც ყუველი იმათ შორს, ვინც გაუტანებოდა სიხრას განყუფებებდა.
 ამომოძახ, თუ არა გინდა ვაგვიცო, პირობას შე გადავალ.

(ორლანდო გადის)

ცელია. მუშევარებულთან დაუბობისას, ჩვენი სქესი ისე გა-
 თათხ-გამოთხოვ, რომ კაცმა ეგ შარადი და კამწილი თავზე უნდა
 წამოგაცვას, რათა შიშლია კვეთანად დაინახოს, ფრთხილი როგორ
 მოიქცევა საკეთარი ბუღის.

რო ზალინდა. ო, ბიძაშვილო, ბიძაშვილო, ბიძაშვილო! ჩემ-
 მი პატივად, კონკრა ბიძაშვილო ნეტავა იცოდ რამდენ სადგის
 სიღრმეზე ჩაუყვივნი სიყვარულიში არა, ამის გარეშე არა კი მო-
 ხერხებდა. ჩემს სიყვარულს იც ღრმად აქვს ძირი, რაგორც პორ-
 ტულობის ურტი.

ცელია. ან, უკეთ რომ ვთქვათ, უფროსა: მასში სიყვარულს
 ჩაახსნო თუ არა, მაშინვე გახსნიდა.

რო ზალინდა. არა, ვენერას ამ ბოროტმა ნახუშობამ, რო-
 მელსაც კუთა თავადვე დასქობდა, მერე დარბებს ამქოლია და სი-
 გეებს აუბანია. — ამ თვალდაზარებულმა და განწილმა ქაბუბმა,
 რომელიც თავადებს აკარგებოდას ეველსა, რაჟი თვითონაც გად-
 მოკარგულიც კაც ისინი, — დაე ამან განსავლს, რამდენად ღრმა
 შეტკბო სიყვარული ალინა, უნდა, ვიხარა, რომ ცულად ვეძე-
 ბი, როცა ორლანდოს ვერა ვხედავ. უმისობას ვერ ვიბან. წავალ,
 სადმე ჩემოს შეეყვარები და, ჭანამ ორლანდო დაზრუნებოღის.
 ოხვარა-კენებს მოუვლი.

ცელია. მე კი დავიბინებ. (გადაიხ.)

სურათი მხორე

ტ ვ ე

(შემოდიან ტავი, დიდებულები და ტვისმცელები)

ტ ვ ა. ეს ტრები ვის მოვლა?
 ტ რ თ რ თ დ ი დ ე ტ ვ ო. მე, ბატონო.
 ტ ვ ა. მდილი, ძველგამოსილი ჩამოკეთი წარუდგინო
 მტრებსც ის დიდებულები. უფრო არ იქნება გამარჯვების სიმბო-
 ნო თოიხივებ ნადავრებს ტქცე თავზე დავადგავ. ტვისმცე-
 ლეობ, ამ შემთხვევის შესახების რაიმე სიმღერა არ იცი?
 ტ ვ ს ბ ც ე ლ ი. როგორ არა, ბატონო.
 ტ ვ ა. მამ, მოგახსენებთ. მაგარამ იმაზე ნუ იდარებო, რომ
 მზამუშობით იმდროს. ოლოდ, რაც შეიძლება მტერი იმზაურტი.

სიმღერა

რა რეგება გილოდოდა აბა?
 — ამ იმის რქა ვაგვიბათა,
 მოვაბოროთი მისი ტავი;
 მერცხე აღარ ვაგწილობო
 და სიმღერით ვავაქილობო!

მისამღერი

ნუ შეარცხება, რქა რომ გეგვას,
 იგი ქმინდა შენს ვეარს ღერბად.

უძრავადნენ განა ამას
შენს მამას ან მამის მამას?
სათავილი რა გავს, რაო,
რქაო, რქაო, მძლეო რქაო?

(გაღიან)

სნარბთი მისხამე

ტუის სხვა ნაწილი

(შემოღიან რზხალინდა დე ცელია).

რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . ახლა რას იტყვი? ორი საათი ხომ გავიდა,
მაგრამ ორნალო არც კი გამოჩინდა!

ც ე ლ ი ა . უსტატაკეს სიყვარულს და დასკვიანებულ გონებას
ვიფიცავ, რომ ორნალომ უსათულო მშვილდ-ისარი აიღო ქელში
და ძილს მისცა თავი. შეხედე, ვიღაცა მიდის.

(შემოდის სილვიუსი)

ს ი ლ ვ ი უ ს ი . კარგო ქაბულო, სწორედ შენი ნახვა მიწოდდა.
კეთილმა ფეხმა დაეძალო, რომ ეს ბარათი
დაუყოფნებულ მომტანა. (ძილვს წერებს). მე არც კი ვიცი,

რა წერია შიგ, მაგრამ, როცა მომავლდება,
როგორ ანახლობდა და ბრძახვდა ამის წერისას,
ასე მგონია, მამო რისხვას უნდა ატყვევდეს.
ბოლოში, თუმცა დაწმარვე არა ვარ სულაც,
ეგ ბარათი რომ მოიტანე შენდა საწყენად.

რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . მოთმინებასაც აუხსნავ ფილას იგი,
ამხედრებად, აღაგზნებდა. არადა ვიცოც
მას აიტანდა, აიტანდა ქვეყანა უველადერს.
მწერს, რომ ღამაში არა ხარო, უწრდელი ხარო.
მიწოდებს ამას და ამბობს, რომ დღემარწვე
ფეხების მსგავსად, იშვითად რომ შემგზდეს კაცი,
სულ ერთი არის, შენ მაინც არ შეგივარებო.
დიდად მოცუბეს: რად ვერა გრძნობს, რომ ის კურდღელი,
რასაც შე მიხსდევ, მისი ტრფობა არაა სულაც,
რამოდ მწერს ასე? მივხებდი, მივხებდი შენთვისო, ეს, ალბათ,
შენ უყარხად, შენ უარევი, დაწერიე.

ს ი ლ ვ ი უ ს ი . უველადერს ვიციცა, არც კი ვიცი, შიგ რა წერია.
ფეხმა ანაწმინდა.

რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . მომსმინე, ბრიყვი ყოფილხარ,
რომ შეივარე ფეხს ასე თავადვიწყებთ.
ხე მუშ მინახავს მისი ხელი, — კაცი იფიქრებს
ტყუარე აურავსო კანის ნაცვლად, ლითონის სახეს,
ფხვნილის ფერია ბელი მისი — ასეც ვიფიქრე,
იქნება ძველი ხელთაფნები ცეცა-მეთვი,
მაგრამ ვნახე, რომ ბუნებრივი ხელები იყო.
ღიასახლისის ხელები აქვს, თუმცა მეტი რაა
არც ამაზე ღირს დაბარაგი, საცემ ისაა,
რომ ასეთ ბარათს ფეხი აქვს, ევლარ შეთხზავდა.
ალბათ შენ შეთხზე, ისეც ვაძეობ, შენი ხელია.

ს ი ლ ვ ი უ ს ი . არა, მისია, გვეციტები.

რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . ვერ დაივარებებ.
ასე ტლანქი და თავებდური კილითი ქალი
როგორ დაწერდა: საბრძოლველად მიწვევებს თითქოს,
როგორც ქრისტანს იწვევს ხომდე ურჯულო თურქი.
ქალის ნაჲ ჭუასს ანა შედელი, რომ ამანარი
მავლადუხანებრ მოუქმლო აზრი შეიგზდეს:
სად მომსმინდა თითოეურ სიტყვების წუხებას,
რომედვე სულში უფრო შევსნულ გავლუნას ახდენს,
ვიფიქრე ჩანს იგი ვარჯიშვლად, ზედაპირვლად.
რომ წაუციტოხო, არ მოუხსენე?

ს ი ლ ვ ი უ ს ი . რა, როგორ არა;
სამიწვევებით; ხომ არ ვიცი რა უწერია,
თუმცა იმაზე ბევრი რამე გამოიგონა,
რომ ფეხი მეტად სასტიკე და ბორბტაო.

რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . მართლაც, რომ ფეხივით შექცევა, ან მოუსმინე
რასა მწერს: (კიბულობს).

რომ დამიფრფულე გული ძლიელი,
მღერით ხომ არ ხარ მწყემსად ქცეული?
— განა შეიძლება ქალი ასე იკვირობდეს?

ს ი ლ ვ ი უ ს ი . თქვენ ამას გინებას ეძიებთ?

რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . (კიბულობს).
მისთვის დატოვე ღვთისორი ნახე,
ქალწულის გულს რომ დაუყო მსხვე?

— ასეთი აუტანელი გინება თუ მოვიხსენია ოდენზე?
მომიზილნია ქაბუტია მწერა,
მათგან ზინი არ მახსოვს ჯერაც.
— ცხოველი ვგონივარ ან ეგაა.
ზიხლით მზირალი შენი თვალბიცი,
ასე რომ მწვავენ ტრფობის ადებით,
თანაგარმობით რომ შემეგებებოდნენ,
ო, მაშინ როგორ აღვიგზნებოდი!
მლანძლავ და მინც, ასე რომ გეტრფო,
ნეტავ მოილო კურთხევა ჩემთვის.
ვინც ჩემი ტრფობის ამავს მოგატანს,
არა იცი რა ჩემი ტრფობისა.
გამოვადენ მანვე ბარათი,
„მო“-ს მუცხებში, თუ მსამოს „არა“-ით.
შენ ერთს ვთავაზობ, რასაც ვფლავს უკვლავ,
ოღონდ ისურვე და შენად მოვებე.
არადა, რა ვწნა, მოთხარ უარე,
მოკვცდები, რაა აქ სათუარი.

ს ი ლ ვ ი უ ს ი . ამას ღანძლავს ეძიებთ?
ც ე ლ ი ა . ვაგლახ, საბრძოლო მწყემსო!
რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . ის გებრძობს? არა, შებრძლების ღირსი
არაა, განა კაცი ამანარი ქალს შეუვარებს? როგორი სარკვად გადა-
გაქვიონ და მუწევი ელბი რიგებით დაუტარან? ამას ვინ აიტანდა?
მაგრამ, კეთილი, ისეც მასთან წადი, რაკი სიყვარულს მოთვიწინებო-
ბილ გულად გაუხსნებარ და ასე უნებარ: თუ მე მას უწევარავრ,
მოვითხოვ, რომ შე შევივარებს; თუ ამას არ იზნის, ჩემთან ვერს
გახდება, სანამ შენ მაგივრად შენ არ შემეგებებვი. თუ მართლაც ქვე-
მარტივად ვთავარს იგი, ახლავე წადი. კირტას ღელ დამარა, რადღნავ
სხვებზეც ავირ მოღიან და შენთვის მტრ არა მკაცალი.

(სილვიუსი გადის. შემოდის ოლივიერი).

ო ლ ი ვ ე რ ი . ტურფეობი, დილა მშვიდობისა, იქნება იციო,
აი ამ ტურფი რა ადგლას უნდა ვიყოვო
ვიღაცა მწყემსის ერთი კიბი, რომელსაც ირგველი
ზოთის ხეები შემორტყნა?

ც ე ლ ა . დასავლეთისკენ

წაღი აქვდა, შემოგზვდება ვაეც ადგლი...
მოჩინებულე რუკი ფეხის გეთა მწეველი რომ ვასლდეს,
იგი ხელმარჯვნივ მოიკრეფ და, ამანარად,
სწორედ იმ ადგილს მიავებდა, რასაც დაწვევდა.
ახლას ის სახლი თავის თავსა თვითონ ადარებებს,
არაჩივია იმ აქვამდე, არცენ დადგებდა.

ო ლ ი ვ ე რ ი . თუ ვთვალდებ მამულებ წარმოსახონ ერთი ნაოქვამი,
მგონი გიყანიო, მის თანახმად, რაც მე გადამოცეს.
სამოსელ სწორედ ისეთი გავყო და წლივინებაც:
„ღამაზიაო ბიჭო, სახეც ქალური აქვსო,
და დასველება თავისივე, მასწე უფროსა,
უფრო დაბალი, ვიდრე ძმა და უფრო შავტუხა“.
ჰოდა, პატრონი იმ ქონისა, რომელსდევ მე
გეითხებოდით ან ახლა, თქვენ არ ბრძანდებით?

ც ე ლ ი ა . თუ ვთვალდებ „მო“, ხომ არ იტყვი, ტრახახობენო?
ო ლ ი ვ ე რ ი . მოკითხვას ვითვლით ორნალო და თქვენთანავე
იზს,

რომელსაც თავის როსწინდას ეძიბის თურმე,
სისხლით მოსკრილი ცხვირსასოცი გამოუგზავნა.

რ ო ზ ა ლ ი ნ დ ა . მე გახსოვარო, მაგრამ, გვითხარით,
რის ჩანს ნიწვას, ამთ ამა რაღას გათვებთ?

ო ლ ი ვ ე რ ი . მოხლოდ ჩემს სირცხვლად, თუ გათვებთ ჩემს
ვინაობას,
და როგორ, სად ან რა მიზეზით შეღება სისხლმა,
ეს ცხვირსასოცი.

ც ე ლ ა . ავედრებო, გაგვაგებინეთ!
ო ლ ი ვ ე რ ი . თქვენ რომ დაგმორბად, ახალგაზრდა ორნალომ
თურმე

დაღო პირბაბ, ორ საათში დაბრუნდებით
და მირი, ტურქურ თანაც რკიბოთ და თანაც მწარე
ოცნებებით შორს გაწერილი რომ მიდილია,
აო, რა მისია: გახიზთა გეწე თუ არა,
საწარხი სურათს მოპარს თვალთ: ორი ბიჭი მუხის ქვეშ,
რომლის რკინისაგან იქნა სილვანაც აკარია ხაყის
და მათი სიბერემ გაუშინებდა თითონამ იქმწველიდა.
დახსნილობა თამარმობელი, ჩამოიწილი კაცს.
და იმისიღვაცა ქრალი გალიო მომოსხვევად.
უსინიბილი საწარხლის იწის სინიბო
მინარის პირში სასამარად იწივთა თურმე,
მაგრამ წყაოობა, ორნალონს რომ შიკალი თვალთ,
მარწავს კიხერს და ბუქისიკენ გატურვად ქლავნიეთ.

ძე ლომი იწვა იმ ბურჟის ძირს ძიქუღამშარალი,
თავით ბაკვილა მიწას იგი და კაცასივით
მინარე კეთის გაღვივებას ელოდებოდა,
რადგან იმ წადირს ამაკოლო მეფურს ჩვევა,
არ ახლოს ხელი აღარაფერს, რაც უკ მკვდარს ავაგს.
ეს რომ ორღანდომ შეინამა, კაცს მიპრედა
და თავისი ძმა, უფროსი ძმა იცნო იმ კაცში.
ც ელი ა. მ. მახსობს, მახსობს ორღანდომან ხშირად გვხვნივთა:
ერთი ძმა მუყას, ვისაც თურმე აღმინარე
თვისების ცვალობაც ვერ უსოვიდა, როგორც ახეთს,
ქვეყნად ბაღალი არა მუყავს.
ოლივერი. მართალი უთქვამს,
შეფლებაში არ შემქდარა. აღამინარეს
მის ძმას ვერაფერს უსოვიდით.

როზალინდა. მერე ვეითხარა
ორღანდომ თუ რა გააკეთა: დაუტოვა ძმა
ძიქუღამშარალ, დამეფულ ლომს დასაფლობავად?
ოლივერი. ორტერ იბრუნა ზურგი მისგან, უნდოდა წავსლა,
მარამ სიკეთით, რაც მუღამ გჯობს შურისძიებას
კეთილშობილურ თვისებებით. — და ხასიათმა,
რაც ძლიერია სამართლიან მიზეზებზედაც,
ის აძიქულა მესტეს შეშინდა და ლომი მართლაც
მალე დავაა მისი ხელით ვულგანგმირული
და ამ ხშიურში მე გაწირულს გამოემეღვიდა.
ც ელი ა. თქვენ ხართ მისი ძმა?

როზალინდა. ორღანდომ თქვენ გადაგარჩინათ?
ც ელი ა. ეს თქვენ ცდილობდით, რომ როგორც მოგეცათ იგი?
ოლივერი. დიახ, მე გახლდით ამნარი, ახლა სულ სხვა ვარ.
არა მრცხენია, მოგაგონით, თუ რა ვიყავი,
რადგან, ბოლო დროს, ისე ძლიერ გამოვიცვალე,
რომ ვამაუბო მითი, რაც ვარ ახლა, რადაც ვქვითვი.
როზალინდა. ცხვირსახოცს სისხლი რატომ სცხია, რატომ არ
გვეტყვი?

ოლივერი. აი, ახლაც მოგახსენებთ: როცა ერთმანეთს
გაუწიარეთ ცრემლთაფრქვევით ჩვენი ზარბი
და, რომ უკამბე, როგორ მოვხვდი უდაბურ ტყეში,
კეთილ მერცხვთან წამოყვანა დაუყოვნებლივ:
მანაც სასწრაფოდ შეშინა მე, მაშას პური
და ჩემივე ძმის სიუყარულზე გადაამარა.
ძმამ მე საჩქაროდ შემოვიანა თავის საუგომოში
და, როცა ტანზე გაიხალა, ენზე რომ მე ლომს
ხორცის ნაწილი მოაღოჯა მისი მკლავადან.
რას ვფიქრობდით, რომ ამდენ ხანს სდოდა სისხლი.
ორღანდომ გული შეუღონდა, მაგრამ სანამდე

წაიქცეოდა, დაიკენსა „როზალინდა“-ო.
განს მოვიყვანე მცირე ხანში. შევუხვიე და,
როგორც კი ძალა დუბრუნდა, აქ გამოგაგვხვან,
რომ გადმომოვა, რაც ვადავდა და აპატოთა
სიტყვის გატება უნებური: გამშობიან
მისივე სისხლი შეღვიბდი ეს ცხვირსახოცო, —
გადავიციო იმ მშვემს კაპუსი, ვისაც ზემოთში
ჩემს როზალინდას ვეძახით.
ც ელი ა. ვაიმე, რა ექნა?

ჩემო განიხედ, ჩემო ტუბილო, რა დაგემართა?
(როზალინდას გული უღონდებდა).
ოლივერი. გული უმარავს უღონდება სისხლის დანახვით.
ც ელი ა. არა, აქ სულ სხვა მიზეზია. — ო, ბიძაშვილი!
ოლივერი. მ. შომინ შემობრუნდა.
როზალინდა. ო, ნეტავი სახლში მამუცოდა.
ც ელი ა. თუ წახვლა გინდა, ვერ წაიყვანათ? — გობოვო,
მომეშველით.

კარგი იქნება იქითა მალავს წავალიო ხელი.
ოლივერი. გამხნედი, კაპუსი: — აბა, რა მამაკაცი ხარ ამის
შეხედვაც კაცის გული არა კერხია.
როზალინდა. ამას მტყ არ ვმალავ. მაგრამ, ბატონო ჩემო,
ვისაც არ უნდა ვინაზე, ხომ იცნო, გული უასილად წაუვიდაო. ძა-
ლიან გობოვო, თქვენს ძმას უამბოთ, როგორ მოგაჩვენეთ, თითქო
მართლაც წამოვიდა გული. ხა, ხა, ხა, ხა.
ოლივერი. უსიხად აღარცერთი მოგხვლიათ. ისე სახინდალ შე-
გეცვლით ფერი, რომ ამანი, ცხადია, მოჩვენებითია არაფერი უყო-
ფილა.

როზალინდა. უსიხად გავაკეთებ. დამიჯერებო.
ოლივერი. კეთილი. ასე იყოს. ოღონდ ახლა გამხნედი და
თავი ვაჟივად მოგაგვიყენე.
როზალინდა. დიახა რომ ასე მოვიქცევი, მაგრამ, კანონის
ძალით, მე ქალად უნდა დავაბედოლოყავი.
ც ელი ა. ვიპრეტო, თორემ შენ რადაცა უფრო და უფრო ცუ-
დი ფერი ვეღება: სახლს მივაუბრუნო. — ბატონო ჩემო, შეუთავსოთ,
ოლივერი. აბა, მოგვკებთ, ჩემს ძმასაც ხომ უნდა ვაცნობო,
თუ რანაირად აპატებს სიტყვის გატება.
როზალინდა. ვიდრე პასუხს მოგიფიქრებდებ, იმას გობოვო,
ორღანდომს უეტვილად უამბოთ ჩემი მოჩვენებითი გულის წასვლის
ამბავი. — აბა, წაივლით.
(გაღიან)

ინგლისტიდინ თარგმანა მ. ძანჩანაშვილი

სახალსო თეატრის სცენაზე

ვლადიმერ ქლერი



ვენის ეპოქის დიდი პოეტის
ვლადიმერ მაიაკოვსკის სახელს
ატარებს მაიაკოვსკის რაიონის
სახალსო თეატრი, რომელიც რაიონის
კულტურის სახლთან არსებობს და სა-
უფუძველი ჩაყვარა 1962 წელს.
სახალსო თეატრს და კულტურის

სახლს ეწერეგულად ხელმძღვანელობს
ა. ქართველიშვილი. იგი არა მარტო
ადმინისტრაციული, არამედ სამხატვრო
ხელმძღვანელიცაა. თეატრმა თავის გარ-
შემო შემოიკრიბა ნიჭიერი ნახალგა-
რდობა და ძველი თაობის სწავლი კად-
რი, სამი წლის მანძილზე განახორციე-

ლა 21 ახალი დადგმა და 200-კერ უჩ-
ვენა იგი მაყურებლებს.

თეატრი რაიონის გარეთაც მოგზაუ-
რობს: ვანის, სამტრედიის, ტყემულის,
წულუკების, ყყატუბის, ქუთაისის,
ორჯონიკიძის რაიონებში, მომსახურებას
სწევს აგრეთვე დამსვენებლებს კურორტ
საირმეში.

რეპერტუარში მთავარი ადგილი თა-
ნამედროვეობის ამსახველ პიესებს უჭი-
რავს, მაგრამ ამავე დროს, ხორციელდებ-
ა ქართული ისტორიული და სახლგარ-
გარეთული პიესებიც.

თეატრის კოლექტივმა ა. ქართველი-
შვილის ხელმძღვანელობით განახორცი-
ელა ისეთი პიესები, როგორცაა: დ
ერისთავის „სამშობლო“, ლ. სანიკიძის
„მედი“, ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქი-
ვანიძის „მე, ბებია, ილიკო და ილა-
რიონი“, ვ. კანდელაკის „კარიერის მა-
ძიებელინი“ („საჩუქელო“), ლ. მილო-



რავს „მრულე კიბე“, ა. ჭავჭავანიძის „კეთილი მეზობლები“, გ. სტეფანესკის „ჯადო“, დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და სხვ.

ამას გარდა დაიდგა კ. ბუაჩიძის „შეცარი ქალიშვილები“, „ფაქიზი განცდები“, აკ. წერეთლის „პატარა კახი“, გრ. ბერძენიშვილის „ლერწამი ქარში“, თ. რაზმაძის „საქმრობების არწევანი“ (დადაგ ა. გუბელაძემ), ფ. შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“, ირეთელის „ქრისტინე“ (დადაგ კ. ჩიჭინიძემ), გრ. ბერძენიშვილის „ჩემს სოფელში“, რ. ერისთავის „ჯერ დაიხიფნენ, მერე იჭირწინეს“ (რეჟისორი ზელოფენის დამსახურებული მოღვაწე თ. ლოლაძე), ვინოიოვის „გრიგალი“, აკ. წერეთლის „კინტო“, ნახუციშვილისა და გამრეკლის „ნაცარქეთია“ (რეჟისორი ს. ახალაძე).

კარგი ინიციატივა გამოიჩინა თეატრის ასალგაზრდა მსახიობმა ვ. იოსებ-შვილმა. რაიონის ისეთი სოფლებისათვის, სადაც სრულყოფილი სპექტაკლების გამართვა სცენის სივრცის გამო შე-

უძლებელია, მან მოამზადა საექსტრადო ხასიათის სპექტაკლი „ასი წლის შემდეგ“.

1965 წლის მაისიდან მაიაკოვსკის სახალხო თეატრმა მეოთხე თეატრალური სეზონი დაიწყო. შეარჩია რეპერტუარი, დააკომპლექტა დასი და განზრახული აქვს 1965-66 წ.წ. სეზონში განახორციელოს შვიდი ახალი დადგმა. აღდგენილი იქნება სამი სპექტაკლი. თეატრს გეგმავს აქვს შეტანილი: რ. ებრაძის „ნანა“, ალ. ჭავჭავანიძის „ამბავი ორი ბიჭისა“, კარასტილოვის „მე ჩემ გზას მოგნახავ“ (თარგმ. ნ. არემიძისა), ფრ. შილერის „ყაჩაღები“, ლ. ჭუბარბაის „მაიმუნი და სათვალე“, ვ. კანდელაკის „ამბლღებელი სოფელი“, გერგელისა და ლიტოვსკის „ჩემი შილი“ (თარგ. გრ. ნუკუბიძის) და აკ. დევიძის „ნატრეფალი“.

რაიონის არც ერთი სოფელი არ არის დარჩენილი, რომ თეატრის კოლექტივს არ გაეწიოს მომსახურება. მას მხედველობის არქდან არ რჩება სასაფხულო და სახამთრო საძოვრებზე გასული მეც-

ხოველეობის ფერმები, რაიონის მოსწავლე ახალგაზრდობა და სხვ.

სახალხო თეატრის კოლექტივი მჭიდრო კავშირშია კულტურის სახლთან, სადაც მუშაობენ წრეები: მოცეკვავეთა (ზელომდგანელი თ. გაგნიძე), მომღერალთა (პ. ბუხაიძე), აგიტმხატვრული (ვ. იოსებაშვილი) და სხვ. ეს წრეები საუკეთესო შემოქმედებით ბაზას წარმოადგენენ სახალხო თეატრის საქმიანობისათვის.

თეატრის კოლექტივიმ გაერთიანებული არიან: ქ. ზივზივაძე, უ. რობაქიძე, ლ. ლოსიანიძე, ბ. ცერცვაძე, ვ. ბაბუხაძე, ს. რობაქიძე, შ. ადამია, თ. ფურცელაძე, ვ. ხურციძე, ა. გურგენიძე, ა. გოგნაძე, ზ. ცხვედიანი, ნ. ჯიხაძე, აკ. ფურცელაძე, ს. ჭიჭინაძე, უ. ებანოძე, ვ. იოსებაშვილი. საქმის ერთუხაისტები ისინი კვლავაც დაძლევენ მათ წინაშე მდგარ ამოცანებს, მითუმეტეს რომ თეატრს ყოველდღიურ და განსაკუთრებულ დახმარებას უწყევენ ადგილობრივი რაიონული პარტიული და საბჭოთა ორგანოები.



მომღერალი ნიკო ქუსიაშვილი

მოგონება გაგაჩეხვა

როდამ ქუსიაშვილი

ე

ვიდი წლისა თუ ვიქნებოდი, — იგონებს ნიკო, — როცა მამამ ცხარეში წამიყვანა. ათიოდე ცხვარი მომაბარა და ანბანიც მასწავლა. შემდოჯ გოგობა-შვილის „თოდა-ჩანა“ გამომიძებნა. რვა წლამდე მწყრისობაში ისე გამომწვრთნა, რომ დარი და ადარი ჩემთვის ერთი იყო. მაგრამ ერთი აზრი აწუხებდა მამაჩემს და ხშირად მეც გამოიზიარებდა სილმე ამ ქუმშარიტებს: „უსწავლედი კაცი ბრმაა, შილო, ჩქიჩინის აე-კარგისა არა გაუგება რაო“. ვატყობდი ძალიან უნდოდა ჩემთვის რაიმე განათლება მოეცა

* ნაწვევებში მოგონებებიდან.

და, ამიტომ, გადაწყვიტა 1900 წელს თიანეთის სამრევლო სკოლაში მივებარებინე. სკოლაში მომასწო, ხოლო საცხოვრებელი ბინა პარასკევა და იოსებ ბოძაშვილებთან მიმიჩინა“.

თიანეთის ორკლასიან სკოლაში კარგად სწავლობდა პატარა ნიკო. გონიერსა და ბევრი ბავშვს ყველა მასწავლებელი თავს ველებოდა, მაგრამ არც ცვლქობაში ჰყოლია ტოლი, რის გამოც ხშირად ტუქსავდენდ და საყვედურობდნენ. ამის შესახებ პარასკევას ხშირად უამბინა თავისი შეილებისათვის, ისინიც დიდი ინტერესით იგონებენ ახლა ნიკოს წარსულის ამბებს. „საკუთარ ძმასავით ვეყვიარდა ნიკო, სხვანაირად არც შეიძლებოდა, რადგან თვითონ იმსახურებდა ამას. ძალზე ცელქი და დაუდგრომელი ხასიათისა იყო“.

1905 წ. ნიკო წინამძღვრინათკარის სასოფლო-სამეურნეო სასწავლებელში შეუყვანია მამას. ამ პირველი ქართული სასოფლო-სამეურნეო სასწავლებლის დამაარსებელი და სულისჩამდგმელი იყო ცნობილი საზოგადო მოღვაწე ილია წინამძღვრინაშვილი რომელიც საკუთარი ხარჯით ინახავდა სკოლას.

ნიკოს ხსოვნაში ბევრი დაუვიწყარი დღე აღიბეჭდა სწავლის პერიოდებიდან. თუნდაც მარტო ის ერთი დღე რად უღირდა, როცა ილიაობას ნიკო და მისი თანაკლასელები აღმზრდელს საგურამოში ჩაუყვანია. „მე მაშინ 13-14 წლისა თუ ვიქნებოდი — იგონებდა ნიკო—ვის არ ნახავდით აქ იმ დღეს: მწვრტებს, საზოგადო მოღვაწეებს, საქართველოს მოწინავე ინტელიგენციას. ჩვენ გალობით მივუხსლოვდით ილიას უფოს. მცოვანი ადამიანი მოვეცალმა და ბრძანა ჩვენთვის განკუთვნილ ადგილზე მოვეთავსებინეთ. ეს იყო ჩემთვის არახსული და იმ დროისათვის წარმოუდგენელი დღესასწაული“. სასოფლო-სამეურნეო სასწავლებელშიც კარგი წარმატება ჰქონია ნიკოს. მისი ნიშნების ფურცელზე ოთხიანები და ხუთიანებია აღნიშნული. მაგრამ ფრიალ მოუხვეწარი და კუთტი ყოფილა. „ჭიდაობა ვერ მომაშლევინეს, სახლში უჭკველად დახეული ტანსაცმელით უნდა დაებრუნებულყავი“, — იგონებდა თვითონ.

ილია წინამძღვრინაშვილის ძმის შვილიშვილმა, 74 წლის ვახტანგმა მამამო „შესანიშნავად მღეროდა. მღეროდა მაშინ, როცა თვითონ მონიდომებდა. რამდენჯერ მოგვიმგინია მისი სიმღერა, ჩაიკეტებოდა მარტოდ კლასში და ისე მღეროდა, ჩვენ კი ჩუმად გარედან ვუსმენდით. ყველანი დიდი ყურადღებით ვიყავით ამ ბავშვისადმი და არავითხელ ვუწინასწამებტყველეთ მომღერლის კარიერა, მაგრამ მას ამის არა ესმოდა რა. ჩვენი სიტყვა გამართოდა. მე ყოველთვის სიამაყით ვუსმენდი ჩვენს აღზრდილს, კარგი სახელი დასტოვა ამ სკოლაში მაშინაც, როცა იალტიდან დაბრუნებული თავის ყოფილ სკოლას მასწავლებლად მოვევლია. ხოლო როცა მომღერალი გახდა, არც მაშინ დავიწყებია წინამძღვრინათკარი. რამდენჯერმე გვეწვია. ერთხელ სანდრო ინაშვილიც მოვყვყვანა. დაათვალიერეს მთელი კარ-მიდამო, სასწავლებელი, თვითონაც ისიამოვნა და ჩვენც ნასიამოვნები დაგვტოვა“.

წინამძღვრინათკარის სკოლის დამთავრების შემდეგ ნიკოს მამას საზრუნავი მომატებია. ჩაფიქრებულია მეცხვარე

გულხი: „ჩვენს მხარეს სოფლის მეურნეობის მცოდნე კაცი ესაჩივრება, მებაღეობა ჩამორჩება, იქნება ნიკომ შესძლოს ამ მხრივ რამის გაკეთება, თუ გააგრძელებს სწავლებას. მაგრამ საქართველოში იმხანად ასეთი სპეციალური სასწავლებელი არ ყოფილა. ამიტომ მამამ შვილი ყირიმში, იალტის მახლობლად მდებარე ნიკიტის მებაღეობა-მევენახეობის სასწავლებელში გააგზავნა.

ყირიმში ცხოვრების მანძილზე ნიკომ ძლიერ შეაყვარა თავი პედაგოგობას და ამხანაგებს. გულისხმიერი, კეთილი ჭაბუკი ყველასთან ახერხებდა დამეგობრებას. განსაკუთრებით ალექსანდრე ჩიტაიშვილს დაახლოვებია. საქართველოს სსრ დამსახურებული აგრონომი ახლაც სიყვარულით იფიქრებს ნიკოს და იმ წლებს, ყირიმის სანაპიროზე რომ გაატარეს ერთად. მისივე თქმით, სპირტის სასწავლებელში გამომდევარბულა ნიკოს ვოკალური მოხატვებით და როცა თავდავიწყებით მკვრივად, მეგობრები ტკბებოდნენ მისი ხმით. „ამდერდა პედაგოგის ბულბული“ — იტყოდნენ; ნიკო კი გაჯავრებული სახით წაუბრებოდა მათ: „ქართულად, რატომ გაკვივსიელი“.

სასწავლებელი ნიკომ 1913 წელს დაამთავრა. ყირიმში გატარებული სწავლის წლები დადვირგვინდა საფრანგეთისა და გერმანიის მოგზაურობით. ეს ღირსშესანიშნავი ტრადიცია ჰქონდა სასწავლებელს — სკოლის დამთავრების შემდეგ ერთწლიანი პრაქტიკის ჩატარება საზღვარგარეთ, რამაც ბევრი მამ შესძინა მომავალ მომღერალს.

ყირიმისა და ბერძენების შემდეგ ნიკოს დამოუკიდებელი ცხოვრება იწყება. 1914 წელს მას ისევ თავისი სკოლა — სანაპიროსანიტარის სასოფლო-სამეურნეო სასწავლებელი იწყებს სასწავლებლად. ისიც სიხარულით მიეშურება, რათა ახლა თვითონ გაუზიაროს მოსწავლეებს თავისი ცოდნა და გამოცდილება.

წელიწადნახევარი მასწავლებლობდა ნიკო წინამძღვრნიანთ-კარის სასოფლო-სამეურნეო სკოლაში. გულხიდანვე კვიდებოდნენ მას თავისი კოლეგები და მოსწავლეები. სკოლიდან წამოსვლის შემდეგ, ნიკო ქართულ სასოფლო-სამეურნეო საზოგადოებას ერთ წლით მებაღეობა-მევენახეობის ინსტრუქტორად დაუნიშნავს და იგი სავარჯიშოდ გამგზავრებულია.

სამსახურის პარალელურად ნიკოს მესაქონლეობა-მერქვეობის კურსები დაუმთავრებია, თიანეთში გაუწავნიათ მერქვეობის ფორმის მოსაწყობება, მაგრამ რევოლუციის პირველსავე დღეებში იგი აურჩევით მაზრის კომისრად. მალე მშობლიურ სოფელ ორხვეს უბრუნდება, ვიდრე 1919-21 წ. დადგენილებების წევრად არ აირჩიოს. ამ დროიდან ნიკო თბილისის მკვიდრი მცხოვრებელი ხდება.

სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ცვალებადი იყო ნიკოს საქმიანობა. არსად გულმა არ მოუხვეია, ვერ დაბინავდა. იქნებ ასეც უნდა ყოფილიყო, რადგან მომავალი სრულიად ახალ სამოღვაწეო ასპარეზს უნებავდა მას.

„ნიკო, კარგი ხმა მოუცია შენივთის ბუნებას, მოდი დაამუშავე, იქნება მიღწერალი გამოხვიდა“ — ურჩევდნენ ხშირად ნიკოს თავის ნაცნობ-მეგობრები, მაგრამ ჯიტი მთიელი ასე იოლად როდი დაიჯერებდა ამ რჩევას.

„1920 წელი იყო — იგონებს ნიკო ქუქისიაშვილი — ჩემი ახლო მეგობარი, მწერალი დავით ჩხეიძე (თურდოსპირელი)

გადამეცია, ვინდა თუ არა ზაქარია ფალიაშვილთან წაშობიყვიო. მე უკვე 28 წლისა ვიყავი და, სიმართლე უნდა ვთქვა, ამ ასაკში ახალი საქმისათვის ხელის მოკიდება, და ისიც არტიტისობისათვის, მიუწვდომელ საქმედ მეჩვენებოდა, მაგრამ ჩემს კეთილსმდომ მეგობარს ხათრი ვერ გაუტყმებ და გავყვი კონსერვატორიაში. ძალზე კი მერიდებოდა: ვაი თუ ქართული მუსიკალური კულტურის დაბლო ოსტატმა სიცოცხლე არ იკარგოს ჩემი გაბეჭდული ნაბიჯი. რომ მკითხონ შენს ცხოვრებაში რომელი მომენტი იყო ყველაზე მნიშვნელოვანი, მე დავასახელებდი იმ დღეს, როდესაც სახელმწიფო კონსერვატორიაში შევედი ფეხი და წარუდგეი ზაქარია ფალიაშვილს. მომისმინა ზაქარიამ და მამნივე მითხრა: „მითიხარ, კარგი ხმა გქონია, დაუყოვნებლო წადი პროფესორ ევგენი რიადნოვთან და შეუდეკი ხმის მისწავლებას, ნუ შეშინდები. მეტიყვი ნებისყოფით ყველაფერს მიღწევს ადამიანი. ჩვენს ქვეყანას მომღერლები სჭირდება“. მან პატარა ბარათი გამატანა ე. კ. რიადნოვთან. მადლობა გადავუხადეთ და წაშვიდეით. მიუხედავად ამისა, მე მაინც არ მქონდა გადაწყვეტილი სიმღერისათვის მომეცედა ხელი.

კონსერვატორიიდან გამოვედი თუ არა, ჩემი მეგობარი არ შემეშავა, დღესვე წაიდეით რიადნოვთან. მეც გავიფიქრე, ბარემ გადაწყვეტიტ გადასწყვეტი ამავე, და ახლა რიადნოვის კარებთან ამიძვერდა გული. აი პროფესორი რიადნოვიც, ვოკალური ხელოვნების დაუცხრომელი მოტრფილიც, სიმღერის დიდი ოსტატი. მომისმინა გულდაჯერებით და მამნივე ჩამიჩეხა თავის კლასში“.

აი, როგორ იგონებდა ნიკო ქუქისიაშვილი ე. კ. რიადნოვთან მეცადინეობის პერიოდს და მის ზოფიერთ პრინციპს ხმის დაყენებას: „ე. კ. რიადნოვი, გარდა სიმღერის სწავლებისა, ჩემდამი მშობლიურ მზრუნველობასაც იჩინდა. ხშირად მეტყოდა: — „ნიკო, გასსოვდეს, რომ მოწაფე მასწავლებლისათვის იგივე ღვიძლი შვილია. პედაგოგი ცდლობს გადასცეს თავის მოწაფეს ყოველიყვე კარგი თვისება, ისევე როგორც მშობლის სურვილია ჩაუნერგოს თავის შვილს კარგი ჩვევები“. ე. კ. რიადნოვი, გარდა სპეციალურ სანაშინი მეცადინეობისა, მაყენდა მუსიკის ისტორიას, გამოჩენილ მომღერალთა ცხოვრებას. მოჰყავდა მავალითობი, თუ რამდენ უბრალო, მუსიკალური კულტურიდან დაშორებულ ადამიანს აღმოჩენია კარგი ხმა და გულმოდგინე მეცადინეობის შემდეგ დიდი მოღწეობი გამხდარა. მამდედა საჭურველ ნიტებს, ძვირფას კლაიერებს, თვითონ მიწერდა საჭირო ლიტერატურას — ერთი პიტეტიკო, რა დაეხატეს მის ამავე. ევგენი კარლს ძე ჩემთან ბევრს მეცადინეობდა. — გაკვეთილებზე ოლიმპიური სიმშვიდითა და დიდი მოთმინებით იყო აღჭურვილი. როდესაც რიადნოვმა ჩემს ხმას დაატყო სწორ გზაზე დადგომა, მილიანად მოტეხა იგი და დაუმორჩილა კლასიკურ ნაწარმოებებს, მითხრა: — „ნიკო, ფონს გასულები ვართ, მიხარია შენი წინსვლა, ხომ გეუნებოდი მოსწავლე მასწავლებლისათვის იგივე შვილია, შენ, როგორც შვილი, ისე მასარებ — აბა, აბი იგი“. მეც, გახალისებული, საქმეს მეტი ენერგითა და მუყაითობით ვეყიდებოდი. ქება ფრთებს მასხამდა და რაღაც უსასრულო ოცენებში მახვევდა.

რიადნოვს ხმის დაყენებისათვის აუცილებელ პირობად

მწორი და ღრმა სუნთქვა მიაჩნდა (მსუბუქი და ძალდაუტანებელი). ვისაც არ შეუძლია მართოს თავისი სუნთქვა, ის კარგი მომღერალი ვერ დადგებაო. სწორი სუნთქვა ხელს უწყობს ცოცხალი ბგერის წარმოშობას, ადიდებს მის ძალას და ხანგრძლივობას. ამ ფაქტს კი დიდი მნიშვნელობა აქვს პ-დან 1-ზე გადასვლისათვის, ან პირიქით. თვითონ რიადნოვი შესანიშნავად იყო დაუფლებული სუნთქვას. ამის წყალობით იგი დახვეწილი ფრაზირების უბაღლო ოსტატად ითვლებოდა. ჩემში შესძლო მან გამოემუშავებინა სიმღერის ეს ძირითადი მომენტი, რითაც უზომოდ დავალბეული ვარ მისგან. რიადნოვს სიტყვისა და მუსიკის განუყოფლობა ვოკალური ტექნიკის ძირითად საფუძვლად მიაჩნდა, მისი აზრით რაც უფრო დრამატულია ნაწარმოები მით უფრო მკაფიო უნდა იყოს გამოთქმა და პირიქით“.

რიადნოვმა მომღერალთა ბრწყინვალე პლეადა აღზარდა, რომელთა შორის აღსანიშნავია: ვ. სარაჯიშვილი, ს. ინაშვილი, ო. ბახუტაშვილი-შულგინა, ს. ველახიშვილი, ვ. დოლიძე და სხვები. ნინო ბახუტაშვილის აღნიშვნით: „რიადნოვის მოწაფეები ბუნებრივი, თანდაყოლილი ტემბრის სწორი დიაგნოზირებისა და გამოვლინების საფუძველზე აღწევდნენ მაქსიმალურად ღრმად ჟღერადობას, მღეროდნენ ყოველგვარი ფარსირებისა და დაძაბულობის გარეშე, აღწევდნენ შესრულების ტექნიკურ სრულყოფასა და დიდი გამოსახველობას“.

1922 წლის 27 ნოემბერს ნ. ქუმსიაშვილი პირველად წარადგება ქართული საზოგადოების წინაშე, კონსერვატორიაში გამართული კონცერტზე, აბესალომისა და მურმანის დეკლამ. რომელიც კომპოზიტორმა ზაქარია ფალიაშვილმა მოამზადებინა. „დაახ, პირველად წარვდგევი ხალხით სასვე აუდიტორიის წინაშე და გაგიმარჯვე. რამდენი თბილი სიტყვა, რამდენი ნუგეში გაგიგონე იმ საღამოს. რა დაუვიწყარი იქნება მუდამ ჩემთვის ის პირველი ტაში. მაშინ მივხვდი, თუ რა შეუძლია ხალხს, როცა ის შენი მადლიერია. ტაშის დაკვრა საზღვრავს შენს შესაძლებლობას, შენს ვარგისიანობას. თუ აუდიტორია განაბულია და სიმღერის დასასრულს აზვირთდა, ეს გამარჯვების ნიშანია... მაგრამ ჯერ ძალზე ადრე იყო დიდი სახელზე ფიქრი. მით უფრო, როცა ვზედავდი და ვუსმენდი ჩვენს სახელოვან წინაპარს ვანო სარაჯიშვილს— რა დიდებით გრგავნიავდა იგი, რა თვალუწვდენ კავრცხლბეგზე იყო ატყორცნილი მისი სახელი“.

დღითი-დღე მდიდრდებოდა ნიკოს რეპერტუარი. ეცნობოდა ქართველ, რუს და ევროპელ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს, გატაცებით სწავლობდა არიებსა და ნაწყვეტებს სხვადასხვა ოპერებიდან. 1922 წლის 20 აპრილს მისი მოამაგე მასწავლებლის საიუბილეო საღამოზე ვანო სარაჯიშვილთან და ოლგა ბახუტაშვილი-შულგინასთან ერთად ნ. ქუმსიაშვილსაც მიუღია მონაწილეობა.

ნიკოს ამ კონცერტზე წარმატებით შეუსრულებია არიები დონიკეტის ოპერებიდან — „ღონ სევასტოლი“ და „ღონ პასკალიე“.

განსაკუთრებით უნდა აღნიშნოს ე. კ. რიადნოვის დამსახურება რიარად ვაგნერის ნაწარმოებების პროპაგანდაში— „ვანგერის საღამოების“ მოწყობაში. ერთ-ერთ საღამოზე ნიკოს უმღერია ზიგფრიდის ურთულესი არია „მახვილის



ნ. ქუმსიაშვილი აბესალომის როლში

ჭედვა“ ვაგნერის ოპერიდან „ზიგფრიდი“. მთელი საზოგადოება, ნ. კ. რიადნოვის გამომცემით, განცვიფრებულა. მადლიერ ცოლ-ქმნის — რიადნოვებს ნ. ქუმსიაშვილისათვის უჩუქებიან ოპერა „ზიგფრიდის“ კლავირი შემდეგი წარწერით:

„Ковать свою судьбу
Как Зигфрид ковал свой мечь...“

და მართლაც, თავდავიწყებით ჭედდა ნიკო თავის ბედს, რათა გაემართლებინა იმედი, რომელსაც მასზე ამყარებდნენ გულშემატკივარი.

„ერთხელ მორიგი სტუდენტური კონცერტისათვის ვემზადებოდი. რიადნოვი სტუდიამში გვაგარჯიშებდა. მე ვმღეროდი. უცბად პარი გაიღო და ვანო სარაჯიშვილი შემოიჭრა. აღუფლებულმა იკითხა — ვინ მღერის?“

— მე გახლდით, ბატონო ვანო, — ვუპასუხე დარცხვანილმა და თან შიშის ჟრუნტელმა დამიარა. რა დღითი გამიწყრა, რაღა ახლა გმღეროდი, როცა ვანო აჭა ყოფილი, გაგიფიქრე ჩემთვის. ვანო მომიახლოვდა და მკერდზე ხელი დამკრა.

— შენ იმღერებ სცენაზე, უსათუოდ იმღერებ — მიხარა მან, — ხვალ ჩემთან მოდი ბინაზე, დაველოდები.

სიხარულით ცნა ვეწვი. დამე ვეღარ დავიძინე კარგახანს ვლელავდი — ენაც რისთვის მიზარებს, რა უნდა მიხარას — არ მასვენებდა ფიქრები. მთორე დღეს გავემართე ქართველი ორფუისის ბინისაკენ. ფეხებს ძლივს მივათრევდი. მრცხვენილად და მერიდებოდა. ვანომ სახლში შემიპატჷვა, დამსვა და გამომიბოხა ჩემს საკმეხზე. შემდეგ ფორტეპიანოს მიუჯდა, გადმოიღო ნოტები, გაშალა და თავის გვერდით მიმიხმო. ნოტები ზაქარიას ხელით ნაწერი აბესალომის არია გამოღდა.

— აბა იმდერე ნიკო, აკომპანემენტს მე მოგაწვდი, დაიწყე. ოთახში მისი მასხობლები და ნაცნობები ფესკარეფით შემოდოდნენ. სამარისებურ სიჩუმეში გაისმა აბესალომის არისი შესავალი აკორდები და მეც დავიწყე „ვეძებდი ბედსა და ვპოვე ხელად“... უკანასკნელი ბგერა „ვაი“ — კიდევ ციკაობდა, რომ ვანო მოუთმინლად ზეზე წამოვარდა, სახე-გამორწყინებული მიუბრუნდა „სამინაო აღდგირასი“ და შესხასა: „ასეთი ხმითა და ჩემი ოსტატობით მივლ მსოფლიოს დაიპყროდა ადამიანი“. გულითილმა მსმენელებმა ტაშით დამაჯილოდეს.

— ისწავლე, ფშაველო, ისწავლე, ჩვენს ქვეყანას მომღერლები სჭირდება — გაიმეორა ვანომ ოდესღაც ზაქარასთან სპირიტუალის სიტყვები.

ეს იყო ჩემთვის სერიოზული გამოცდა, ასეთი მკაცრ შემფასებელს სხვას სადა შევხვდებოდი“.

1924 წლის დამდეგს ვანო სარაჯიშვილის ავადმყოფობის ხმა დაირხა. მუსიკალურ საზოგადოებას ელვის სისწრაფით მივლი ეს სამწუხარო ამბავი, მაგრამ პირველი გამოსვლის უშობო სიყვარული სძლევდა ქართველ ვაჟაკს და ავადმყოფობას არ უღრვებოდა. განაგრძობდა სიმღერას და მხარულ ცხოვრებას.

„სწორედ ეს დრო იყო, — იგონებდა ნიკო, — როდესაც მოულოდნელად შევხვდით ვანო და მე ერთმანეთს. ეს შეხვედრა მეტად რომანტიკული იყო. ღამის 11 თუ 12 საათი იქნებოდა. შინ ვბრუნდებოდი. ქუჩაში თითო-ორილა მგზავრს თუ მოქარავდით თვალს. სიჩუმე ზუფუფდა. შორიდან მომაგალი ეტლი შეენიშნე, ცხენები გამშავებთ მოაქროდნენ. ნაცნობმა სიძლიერამ „ოდესაც ვიქცეე“ — შემაჩერა — ეტლი ჩემს წინ ძლივს გაჩერა სახეგანადრულმა შეეტყნა. შევეხედი, მომღერალი მგზავრი ვანო გამოდგა. „ნიკო, აბა ამოდე და გვერდზე მომიჯექე“! — მითხრა ვანომ. მე მოვიჭრებინა და პასუხის თავი აღარ მქონდა, მარად აღვდა საფეხურზე ფეხი და დავკეკე. შევატყე, რომ ვანო ცოტა ნასვამი იყო. „აბა წადი, გარკვე რაც ღონე შეგწვედეს“. შეეტყმე პირი ორთაქალისკენ იბრუნა. მიყვებობით მტკავარს, მის ტკბილ დუდუნს ვანოს გულიდან ამოხეთქილი სიმღერა ერთვოდა. დროდარდო გაჩერდებოდა, შემომხანათებდა სიცოცხლემოწყურებულ დიდ თვალებს და მეტყვოდა: „თავს გაუფრთხილდი, ღვიწის არ მივებაო, იცოვდი ინაწე“. რა დამავიწყებს იმ ღამეს, ასეთი ალბათ აღარ გამოერებულა შემდეგ: წყნარსა და მთვარიან ღამეს, მის სიჩუმეს ვანოს ხმა რომ არღვევდა, არა, არღვევდა კი არა უფრო მეტად საამოსა და მომზიზვილეს ხდიდა.

მტკვარი დუდუნებდა...

ბადრი მთვარე დროდარდო ვერცხლისფერ ღრუბლებში იმალებოდა და ისევ ჩნდებოდა...

ვანო მღეროდა...

და მე ვტკებობდი განუყოფელი სიამოვნებით.

ეს იყო ნიკოს მეორე დაუვიწყარი შეხვედრა ვანოსთან. ვანო სარაჯიშვილის სიკვდილსა და თავის პირველ გამოსვლას მალხაზის როლში ნიკო ასე იგონებდა:

„სარაჯიშვილი მოკვდა. დაუთმობდი გლოვის ზარმა მო-

იცვა მთელი საქართველო. ჩაიქცა ჩვენი ხელოვნების სფეროები. მისი ნეშტი მიწას მიაბარეს. მოკვდა ვანო-მომღერალი, ვანო-მეგობარი, ვანო-ამჟარი და გიგმაჟი მიქეიფე. მოკვდა ვანო — მოქალაქე, ვანო — ადამიანი და დარჩა ვანო ლამაზ ლეგენდად ხალხში.

22 ნოემბერს ჩელოს მკვებსარე ჰანგმა თითქოს უკანასკნელად დაიტრიაო დაობლებული უფლისწულის ნაწლადიანი ხვედარი.

მერე ყველაფერი მოწყდა... მინედა... სათქმელი გვექონდა და ვერ ვამბობდით, სიმღერა გვეწავდა და ვერ ვმღეროდით... ხმის ამოღებას ვერაფერს ბედავდა და წარმოიდგინეთ ჩემი გაოცება; როდესაც უცერად გამომიციხადეს, ჩემი მალხაზის პარტიკა უნდა შემღერა. მე მაშინ მეოთხე კურსის ტელეფონი ვიყავი.

ისევ ვანო გამახსენდა... მისი სიტყვები... მილიშოდა, მამხნეებდა, ხალხს ჭეშმარიტი სიმღერა უნდა — მუგუნებდა. არასოდეს დამავიწყებდა 26 ნოემბრის ის სუსხიანი საღამო, ჩემი პირველი გამოსვლა მალხაზის როლში.

ვმღეროდი გატაცებით, თავდავიწყებით.

ვმღეროდი და იმ დაკარგულ სევდიან სიმღერაზე ვფიქრობდი, ვანომ რომ ჩაიყოლა სამარეში. ვმღეროდი, ჩემი ხალხის, ჩემი ქვეყნის სიყვარული მამღერებდა მხოლოდ, ჭეშმარიტი სიყვარული“... „მე მხოლოდ ერთი გულწრფელი მილოცვა ჩამჩა გულში“ — ამბობდა ნიკო: „მარად დაუვიწყარი იქნება ჩემთვის მსცოვანი მწერლის დავით კლიაშვილის პირველი ამბორი. ის იყო ჩემი პირველი მასარობელი. იგი ათრობლებული იდგა ჩემს წინაშე და თვალცრემლიანი მუხუცებდა: „შენა ხარ ვანოს ჭეშმარიტი მემკვიდრე, დაიცოვ გზას, ჩემო შიკო“.

ნიკოს პირველ გამოსვლას საზოგადოება ერთგვარი შიშითა და დუმილით მოელოდა. და, აი, 32 წლის, სცენურად სრულიად გამოუცდელი ვაჟაკი დაადგა თავისი დიდებული წინაპრის ნაკვალევს. პარეში დაირხა მალხაზის გამოსასვლილი არისი პირველი აკორდები და სიმღერამოწყურებულმა ხალხმა, დიდი გლოვის შემდეგ, თითქოს შევებით ამოსუნთქაო. ყინული გალხვა. მკაცრი სიჩუმე გულწრფელ სიხარულში გადაიზარდა. ნიკოს ხმის სასიამოვნო დერაღობამ, შეიძლება ითქვას, თავიდანვე მოხიზნა და მიინადირა მსმენელთა გული.

„ვანო სარაჯიშვილის დაკრძალვიდან ათი დღის შემდეგ, — წერს მწერალი შალვა კამბახი, — „დაისი“ დაიდგა. დამთავრდა შესავალი. შეირხა ფარდა. გამალეობით ძვერს ათასი გული.

„ჩემი ბედის ავარსკვლავი ხარ, მზე მზეო ამომავალი“.

შემეგობდით გაისმა კულისებში. სიმღერა თანდათან გაძლიერდა, ტალღავით მოძლდა და მსარბეჭში ჩასმული მალხაზი სცენაზე შემოვიდა. ზარივით მოკვეთილი, დახვეწილი, ხალხის ბგერა თეატრის მოდო. საკვამ თავისუფლად ამოისუნთქა. დარბაზში დილიშმა გადაიჭროდა და ტაში აგრიალდა. „თავო ჩემოს“ შემდეგ მქუხარე ოვაცია გაუმარათე.

— ვაშა, ჭეშმისაშვილო. — შესძახეს პარტურში.

შემდეგ მოქმედებაში ნიკო ქუმსიაშვილმა უფრო მეტი ძალა მოიხა და ნათლად გამოამჟღავნა თავისი იშვიათი ხმის თვისებები. სპექტაკლი დემოკრატის ბრწყინვალე გამარჯვებით დამთავრდა. ხალხი აღფრთოვანებული დამაზალა.

პირველი გამოსვლისთანავე, სულ მალე, ნიკოს გარშემო შემოიკრინა მეგობარ ამხანაგთა მთელი არმია. გამიზნდნენ მისი ნიჭის პატივისცემელები და თავყვანისმცემლებიც, მოდის უპირავი ბარათი, მოლოცვა... სწორედ ახალაზარდები, ჭარმაგები, ჭაბუკები, ქალიშვილები.

ჩემს ბავშვურ მესხიერებას კი შემორჩა ყვაილები მორევი, მთელი თოხანი რომ დაეყარა. დილა კალდარინა წამოვიყვარდი საწოლიდან და ფეხშიშველა ხან ერთ კალათთან მივივარდებოდი, ხან მეორესთან. მაოცებდა მათი სიმრავლე და სილამაზე, ვუალელები იატაკზე კეკლუცად წამომსდნარ თიკელები და ვერ ამომხსნა საიდუმლო მათი სიუხვისა. თიკერებში გართულს დედაჩემი წამომადგა თავზე და მკითხა: „რაო რიღამ, რა გიკვირს, შვილო? — წუხელ სამამშენმა კარვად მიღება და მადლოებრა ხალხმა უღღნა ეს სანუქარი...“

ქართული თეატრის დაუცხრომელი მოღვაწე და გულშემატკეპარი ილია ზურაბიშვილი, რომელსაც ნიკოს პირველი გამოსვლა „დაისში“ მაინცადამაინც არ მოსწონებია, სრულიად სხვა შთაბეჭდილებით დაბრუნებულა თეატრიდან, როდესაც მისი „აბესალომი“ მოუხმენია.

„ნიკო ჩინებულად მდგოდა, როდესაც შესხა მოქმედების არაში „ეკებები ზედას“ სი-ნოტა ძლიერი ვივარდობით გაისმა დარბაზში, ხოლო უკანასკნელი „ვაი“ ხმამიზნედილად, მაკარბ მგზნებარედ მოსწვდა, თან მაინც პაემში თორთდა, ვით შორიდან მონაბერი ამონაკვეთს — გულმა მახარა: ქართული თეატრების მედი ჯერ კიდევ მთლად არ გადაწყვეტილათ. აი, ამ მოულოდნელად განცდილი სიხარულისათვის მე მუდამ მადლიერი ვიყავი ნიკოსი, ხოლო იმავე მოქმედების დიდ ანსამბლში ნიკოს ხმა საყვირივით შეიჭრა მკვეთრი სხივანათი სი-ბემოლით.

ნიკომ თავისი სიმღერით ვანოს მანერა მოვაგონა და სცადა განეგრძო თავისი დიდი წინამორბედის მიერ შექმნილი ტრადიცია ქართული მელოდიის თვისებურების ათვისებისა და გადმოცემის. მართლაც, ნიკოს ისე, როგორც სხვა არასი ვანოს შემდეგ, მიგნებული ქჷრნად განსაკუთრებული ხასიათი ქართული სიმღერის, ქართული მელოდიისა“.

„ნიკომ თავისი მდიდარი ხმის დამახასიათებელი თვისებები „აბესალომ და ეთერიში“ უფრო ნათლად გამოამჟღავნა. მქუხარე ფორტე და აუტურული პიანისიმო. ფიქტიური ბრყინავლებით შესარულა არია „ეკებები ზედას“. ხალხს გრძნობითა და მუსიკალური ექსპრესიით ჩაატარა მან ბოლო აქტი. აქ სულში ჩამწვდომი მგზნებარებით გაისმა მურმან-თან დღეტე და „წამწამსა და წამწამს შუა“, — წერდა შლვა კაშმაძე.

ბეკოს მოსწონდა ნიკოს მიერ შესრულებული ეს ადგილი. შ. ფალიაშვილის დიდ ყანამ ნიკოს „წამწამსა და წამწამს შუა“ შეაქვდა და ასე მიმართავდა თავიველი შესვლდრინას. თვით კომპოზიტორსაც მთელი თეატრიდან ყველაზე ძალიან ეს ადგილი აკვარებია და ყოველთვის სულგანაბული უსმენდა ამ ანსამბლს.

ჩემდაუნებურად მაგონდება 1937 წლის მაისის პირველი რიცხვები. თეატრის სეზონი „აბესალომ და ეთერი“ იხურებოდა. მართლაც, რა შესანიშნავი ტრადიცია ქჷრნადა ჩვენს საოპერო თეატრს — სეზონის განსა და დახურვა ზაქარია ფალიაშვილის თეატრით. იმდღევანდელი „აბესალომ და ეთერი“ დაუეწყოარ მოეღუნდა გადაიქცა: მთელი თეატრა უნაკლოდ მიდოდა. აბესალომი — ნიკო, მიუხედავად ადამიკო-ფილისა (იგი სახლდან მალევე სიხით წავიდა) და გაქანებას და გრძნობას მატებდა თვითველი სიტყვიერსა თუ მუსიკალურ ბეჭებს. მურმანის როლს შთამბეჭდვად ასრულებდა სანდრო ინაშვილი.

6. ქუმსიაშვილი ქართულ საოპერო სცენაზე მოღვაწეობის მთელ პერიოდში თეატრის თითქმის ყველა ღირსსახსოვარი დღეების აქტიური მონაწილე იყო.

1925 წლის 12 აპრილს თბილისის თეატრისა და ბალეტის თეატრში გაიმართა ზაქარია ფალიაშვილის მოღვაწეობის 30 წლისთავის აღსანიშნავი იუბილე. ამ თარიღს მთელი საბჭოთა საზოგადოება გამოეხიზრა.

საიუბილეო საღამოს პროგრამაში იყო ნაწყვეტები იუბილარის თეატრიდან „დაისი“, „აბესალომ და ეთერი“. ტენორის პარტიებს ნიკო ქუმსიაშვილი ასრულებდა. „იუბილარის და დამსწრე საზოგადოებას სასოებას ჰქვრიდა ეს ახალგაზრდა მომღერალი, რომელსაც ამოღენა ტვირთი დაწავა უცებ და ისიც ძალღონეს არ ზოგავდა იმისათვის, რათა ჩინში მოხვედრილი მშობლიური თეატრა ისევ გაზუტე გამოეყვანა“ (შ. კაშმაძე).

„სადირეორო პულტთან ივანე ფალიაშვილი იდგა. საღამო ბრყინავლედ ჩატარდა. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა ნიკო ქუმსიაშვილი, რომლის შესრულება მსატკრული და დამთავრებული იყო — წერდა გაზეთი „კომუნისტები“.

საზემო სხდომაზე ზაქარია ფალიაშვილი სცენაზე გამოიყვანეს ეთერისა და აბესალომის კოსტიუმებში გამოწყობილმა ბ. მრავალმა და 6. ქუმსიაშვილმა, ხალხი ფეხზე წამოიჭრა და მქუხარე ტაში გაისმა.

ამაღლეველი სიტყვები წარმოსთქვეს დავით კლიაშვილმა, კოტე მარჯანიშვილმა, ლეონიდ სობინოვმა, მელიტონ ბალანჩივაძემ, მომძე რესპუბლიკების წარმომადგენლებმა.

წაიკითხეს მ. მ. იპოლიტოვი-ივანოვის სიტყვა. ზაქარია ფალიაშვილის საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება მიენიჭა. სიხარულით აღლევებულმა კომპოზიტორმა სამადლობლო მთელ სიტყვა წარმოსთქვა და თან დასძინა — რადგან ლაპარაკი არ მქუხრებდა, ჩემს საპასუხო სიტყვას — მრავალს, პოპოვას და ქუმსიაშვილს ვანდობო. მათ იუბილარის ახალი ნაწარმოებები შეასრულეს.

1929 წლის 31 მარტს, სეზონის დახურვის დღეს, მეორასკვერ დიდგა „აბესალომ და ეთერი“. შეარჩიეს შემსრულებულთა რამდენიმე შემადგენლობა — თთხ ეთერსა და ორ მურმანს ერთი აბესალომი — ნიკო ქუმსიაშვილი უწევდა პარტნიობობას. თთხ ეთერში უმიღდოდ „შეყვარებულ“ აბესალომს შესანიშნავად მიჰყავდა მთელი პარტია. ხალხი ტაშის გრილით შეეგება ზაქარია ფალიაშვილს, რომელმაც მიწვი-



წებით გამოართვა თავის უფროს ძმას სადირიფორო ჯოხი და პულტანს გამოინდა.

1931 წლის 31 დეკემბერს კი ქართული მუსიკის დედაბოძმა ზაქარია ფალიაშვილმა ერთხელ კიდევ განიცადა ნეტარება. ამ დღეს შესაყვერ დადგა მისი „დაისის“ „აღდგომით-ვანებელი ხალხი განუწყვეტელი აპოლოდონტებით და შედახილებით ეგებებოდა დირიფორ ივანე ფალიაშვილს, შესანიშნავ მალხაზს — ნიკო ქუშიაშვილს და სხვა მომღერლებს.

ამ წელს ეკუთვნის ცნობილი რუსი მომღერლის ა. პირიგოვის მიგონება ოპერა „დაისის“, რომელიც მომღერალს მწერალ შალვა კაშმაძისათვის მიუწვდია.

„1931 წელს, როდესაც საკატროლოდ ვეწვიე თბილისს, პირველად მომიხდა ქართული კლასიკური ოპერის გაცნობა. პირველი ქართული ოპერა, რომელიც მე მოვიმინე, ახლა

ვეგზო პოპულარული „დაისი“ გახლდათ. სპექტაკლზე განსაკუთრებული ინტერესით მივეშურებოდი, რადგან რამდენიმე დღის წინ გავცემა ამ შესანიშნავი ოპერის ავტორს, ზაქარია პეტრეს ძე ფალიაშვილს, რომელიც მაშინ ავადმყოფი იწვა. ზაქარია პეტრეს ძე ბინაზე ვინახულე, მასთან ფრიად საინტერესო, გულიანადი საუბარი მქონდა. დიდი ხელოვანი ადრენობით და ვატაკებით, ლაპარაკობდა მუსიკისა და თეატრის შესახებ, ქართული ეროვნული ოპერის შესახებ.

„დაისის“ მანვა ღირსსასოფარი გახდა ჩემთვის მიელი სიკაცების ნაწილიც. გარდა პირველხარისხისა, დიდი ოსტატის ზაქარია პეტრეს ძე ფალიაშვილის გაცნობისა, მე ამ სპექტაკლში ამღვლეველი და ბრწყინვალე მოვლენის მოწამლე გავხენ. ეს იყო ნიკო ქუშიაშვილის გამოსვლა მალხაზის როლში“.

აღმოსავლეთის ხელოვნების სახე — საქართველოს მინაწიკები

შვიცარული თურნალი „სტილი“ № 1 — 1968 წ.

ფრანგულიდან თარგმნა ლ. ვასილიძე



ილი ხანი არ არის, რაც სათანადო პირობებმა და სწავლულთა შრომებმა შესაძლებელი გახადა საბოლოოდ განსაზღვრულიყო ზუსტი ადგილი ქართული მინაწიკის, რომელიც სამართლიანად ითვლება ძველი საქართველოს დეკორატიული ხელოვნების მწვერვალად. რაოდენობით, მხატვრული ღირსებით, მეცნიერული მნიშვნელობით მას მსოფლიოში პირველი ადგილი უჭირავს. რაც მეტად მნიშვნელოვანია, დადგინდა, რომ ისინი ბიზანტიური მინაწიკების გადაგარებულ განსაკუთრებულ ფორმად იყვნენ, არამედ ქართული შემოქმედების ორიგინალურ ნაყოფს, რომლის თავისებურება ეყვარება ადგილობრივი მასალების გამოყენებას და მათ მიზნობრივ კომპოზიციურ წყობას. მინაწიკებმა ჩვენამდე მოაღწია ხატების და მდებარეობების სახით, რომლებიც განუყოფელი არიან ხატების მოქედლობის, ხელნაწერთა უძველესი, ჭრები, სანაწილეების და სხვა მისიარავად. მათი ურავლელობა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმშია.

უშუადაც უფრო, რომლის დირექტორმა გამოჩენილმა საეკლესიოკმა ბანა შ. ამირანაშვილმა პარიზში გამოაქვეყნა დიდი შრომა, მიძღვნილი სწორედ იმ თემისადმი, რომელიც ამჟამად გვიანტრეტებს. მეცნიერის ერთდროული, ეს შრომა წარმოადგენს ყველაზე უფრო ღირსშესანიშნავს იმ შრომებიდან, რომლებიც ამ დარგში არსებობს. იგი გულწრფელად აღფრთოვანებს მათ, ვისაც იტაცებს შუასაუკუნეების მხატვრული საუნეჭე. სწორედ მისი წინიდან ვხვდებით ყველაზე შთაბეჭდილებადი წერილისათვის. როგორც ბ.ნი ამირანაშვილი აღნიშნავს, ქართულ მინაწიკულ ხელოვნებას რამდენიმე მიმდინარეობა ახასიათებს. მთელი წერბა ზუსტად დათარიღებული ძეგლებითა შესაბამელობას ქმნის დავადგინოთ მათი ისტორიული ევოლუციის ზუსტი სურათი, რის გათვალისწინება საქარია მინაწიკის თვითეთლი ნაწარმოების ანალიზის და კლასიფიკაციის დროს. მინაწიკები ერთმანეთისაგან განირჩევიან მინისებური მანის შეზღვევლობით და ფულის დამზადების წესით. მინაწიკის მასის შემადგენლობაზე განსხვავება განისაზღვრება რამდენიმე ფაქტორით. ეს არის ქიმიური შემადგენლობა — ოსტატის ხელობა, და შესაბამისი სკოლის მხატვრული მიზართობა. როგორც წესი, ქართული და ბიზანტიური მინაწიკები უმაღლესი ხეობის ოქროზე მზადდებოდა. მინისებური მასის დამზადების სხვადასხვა წესები არსებობს. უველა ისინი გველენებიან იმ პროცესების სახეცვლოდობად, სადაც გამოყენებულა ტყუის და კალუმის შუშა ამა თუ იმ ლითონის ფანჯის დამზადებით. სასურველი ფერის მისაღებად, ტყუის შიშველობა მდგომარეობს შუშისებური მასის დღობის წერტილის გავრცელებით.

ლოთონზე სმადტით დაფარვის ხერხების მიხედვით განსხვავებენ ტიხრულ, აოკუვილ და ცურველ მინაწიკებს.

უფრო მეტად ქართული ხელოვნებაში გავრცელებულა ტიხრული მინაწიკარი, რომელიც მოითხოვს დიდ ტექნიკურ დახელოვნებას და მხატვრულ გემოვნებას.

ტიხრული მინაწიკების უურადებით შესწავლა საერთო და განსაკუთრებით დაზიანებულებიან, საშუალებას იძლევა დავადგინოთ მისი დაზადების თიქის უველა მინაწიკის დეფარო მთავარი ტექნიკური დეტალი. თუ ვასწავთ მინაწიკის დეფარო ოქროს ფირფიტის მთელი ზედაპირი, შეიძლება ან მოვლენოთ მისი ნაწიკები, ან შემოვადგოთ ოქროს დაბალი ტიხარი, მიჩრილული შემეაყვარებოთ. თუ სასურველია დეფარო მინაწიკარი ფირფიტის არა მთელი ზედაპირი, არამედ მხოლოდ მისი გარკვეული ნაწილი, გამოხატულების კონტური მილიანად ჩაიწიკება გარკვეულ სიბრტეზე. ჩვეულებრივად მატრიცების დამზადებით, მატრიცაზე დედება თხელი ოქროს ფურცელი, რომელიც ჩაიღარება საქარო გამოხატულების ამსახველი კონტურებით. ამასთან ძალიან უფროსიღებებიან ფირფიტის დაზიანებას. შემდეგ მხატვარი ამაზდება ოქროს პატარა ბაფთებს. მოყოლებს გამოხატულების კონტურებს ქარის ნემსით შემოსაზღვრს და პირველთა ამატრებს. რომდენეც ამის შედეგად ტიხრები იცქვიან: ტიხრები ზუსტად მისდებენ სურათის კონტურებს. თვითეთლი ფირფიტის მხატვრული მატრიცის ტიხრების დამზადებით უნდა ტიხრებს ცალკეული, სრულიად ჩაყობული უჭრდები. ოქროს ოქროს მღვადენენ მათებით და შემდეგ აკრადენენ ფირფიტებზე. ტიხრის დამზადება ოქროს ფირფიტაზე მიჩრილით ხდება. ურადლის შიგითი ფუქი დაფარებულა მღვეით, სმადტის კარავა მისარავად. თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ტიხრული მინაწიკარი მზადდებდა ძალიან პა-

ტარა ზომის, სადაც სახის დამატარი არ აღემატებოდა 8 მილი-
მეტრს, ისტატის შემოხმის სივრცეზე არ შეიძლება არ გამოიწვიოს
გაუცხება და ატაცება.

საუცხოო ოქრის თასი შემოიხმოს გრძილხეობით, მარცხლოვანი
ხორცებით, ფერადი კვებით, ფიწროს, რომელიც ნაწილს არაი-
ვითის ურადწილ მიეუფუნება მეორე ათასწლეულის შუა პერიოდს
ჩვენს ერამდე...

თასის შემოიხმობის ცალკეულ იურ დაწმადხული, იგი გამო-
კვლიდა ოქრის ნაქრადან, რომლის ზედაპირზე დამაგრებულია
სპარალური ხედილი; დეკორი მტკიცედ აღის დარტული თასის ზე-
დაპირზე და დაზარებულია რამდენიმე ადგილს მიჩრდილი.

შემოიხმობის მრავალფეროვანის თვალსაჩინოს, ამ თასს
უღალოდებია ამავე ურადწილ ნაწილს ხას ნივთები, ეგრძელ
№ 17 ურადწილ აღმორწილი ფერადი კვებით და მარცხლოვანი
შემოიხმობის ოქრის მანიაის შივი, შემოქული ფერადი კვებით და
მარცხლოვანი ხორცებით. ეს ნივთი მოგვყავნება ახალმკენის მძის,
რომელიც ნაწილს ვაფიოში და მიეუფუნება მეორე ათასწლეუ-
ლის შორეულ ნაწილს ჩვენს ერამდე.

მარცხლოვანი დეკორის ასეთი ტექნიკა ვახვდება ტრაში, მე-
ორე ქალაქის ფენში, მაგარ უკლებლ უძველეს ნივთებში მარცხ-
ლოვანი ხორცებით და გრძილხეობით გამოყენების ცნობილია ურის
ნივთის ნაწილს (მისე) ათასწლეულ მე-7.

ამ ქალაქის სოციალური და კულტურული ტრადიციების შეს-
წავლა, შუა ბრინჯის ხანაში მომავალად მასხვები, მოუხედავად
იზის, რომ არა გვაქვს წარმოდგინი ურთიერთის აღმწერელი
ფაქტები, დამაბნელებელია იზისა, რომ ოქრომკვლეული ხელო-
ვნება უკავად საქართველოში უძველესი დროიდან ჩვ. წელთაღრი-
ცების პირველ საუკუნეებამდე.

თრადიციის ოქრის მივები, რომლებიც მიეუფუნება შუა
ბრინჯის ხანას, შეწყუდნი არიან მარცხლოვანი ხორცებით და
ფერადი კვებით ხედილით, რომელთა განაწილება ახდენს სწრაზ-
ოვანი შემოიხმობის შობებედილებს. მთლიანად ეს მთელი მორ-
თოლობა მტკიცედ დამაგრებულია მძივის ზედაპირზე, ვარდა ამისა,
მანიაის უკლებლ დიდი სფერული ფორმის მძივი მოთავსებულია
წვრილი ოქრის ხორცებით, რომელთაც აქვთ ქინძისათვის ფორმა
და დამაგრებული არიან მძივის ზედაპირზე. თითოეული ქინძისათვის
ბოლო ორად უკავა მძივის შიგნად და გადახრნიება ვერცხვზე
წაუჭირი; სხვა მძივებზე ამავეის სახის ხორცებით თითქმის არ
ვხვდებით, მეორე რელიეფური ხორცებით, ალბათ კედის წესით,
ამოყავნილი იყვნენ ზურგიდან მძივის ზედაპირზე, ბოლო წაწილ
მცირე ხორცებით მარცხლოვან ზედაპირზე ცივი წესით.

ამრიგად საქართველოში, პირველ საუკუნეებში ახალი წელთაღ-
რიცხვით არსებობდა ოქრომკვლელობა და საიუდეოური ხელოვნ-
ების საუბარი სკულა, რომელიც წარმოადგენს ტრადიციების ვარ-
ჯელებს და ღრმ ფსევბები დავაგრებულია შუა ბრინჯის საუ-
კუნეების ხელოვნებასთან. სახსენით შესაბამელობა დავაგრებთ და
ვაგნობილი მხატვრობა ვერცხვების და სტლის ცვლილების შო-
კარს მომზადებს ქართული კულტურის ხანგრძლივი ვანკითარების
პერიოდში, ტექნიკის ძირითადი მიღწევები ამ დარგში მთლიან საუ-
კუნის განმავლობაში საქართველოში შემოინახა. მაგარ, ამავე
დროს, უკლებლადი ცხოვრებით ახალი მასალის გამოჩენისა და
შეჭის შედეგად, ვასაუბრებით ეს ფერადი მასის მიღების პრო-
ცედურის აღმორწილი შემდეგ, საიუდეოური წარმოების ხდება
მნიშვნელოვანი ცვლილებები, ჩვ. წელთაღრიცხვის მეორე საუკუნი-
დან დაწვეულია ცხელბინი პირველი ტიხრული მინაწილის და
როული კარსიცი ამ მინაწილის დაწმადხული ოქრის მინაწილის და
მარცხება ფერზე, იმდენად რამდენადაც გამოიყენებოდა იური
მეოდილი. საქართველოს ხელოვნების მუხუბების მცენერე-მემატი,
ქიქოლხა ი. ტარუშვილმა შესწავლა ეს ტექნიკა ელსამრეტიტა-
ციულად. მისმა ცდება ვასნა რიოვების ნესის საიუდეოლოში. უპირ-
ველხად კოვლის, დადგენილი იქნა, რომ ქართული ოქრომკვლეობა
ცხელბინად ოქრის ცივად რიოვების წესს ქარ კიდევ შუა ბრინ-
ჯის ხანაში, საუკუნეების დროინდელ ვერცხვებისწესსა და ოქრის
შეწარვისის უძველესი პერიოდებშიც დავაგრებების წესს. ი.

ტარუშვილმა წარმოაგნა მითოვები, რომ ძელი ოქრომკვლელები
იუენებდნენ ვერცხვებისწესს, რომელსა, როგორც ცნობილია, აქვს
ოქრის გაჩნის თვისება, იმისათვის, რომ დამაგრებელიყო ფრდი-
ტარ ოქრის ტიხრები, მათი წიხობები იუენივინება ვერცხვის-
წესით; შედეგად ტიხრები ლავდებოდა ვანსახელების კონტრეჩე,
რაც შენადნობს დიდ სიმტკიცეს ანიხება. ვულფანსით შემაგრე,
რაც ის დავაგრებები და მითოვები, ი. ტარუშვილმა დაწმადხა
ძელი ქართული ტიხრული მინაწილების რამდენიმე პირი, რომელ-
თა დღენი იხება საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუ-
ზეუმში. მან ზუსტად განსაზღვრა აგრეთვე ქართული ფერადი მისის
(სპარტის) დაწმადხების რიტუებზედა უკვლე ძირითადი დღესობისათ-
ვის და შედეგად მისე ხელი ცდება, რომლის შედეგებდა დადას-
ტრების მისი დასწერები, რაც შეეხება ოქრის დავაგრებების, რიო-
ლხის ცივი წესს, იგი გამოყენების იური ძველად ქართული ოქ-

რომქედლების მიერ ოქრის სამკაულებზე მარცხლოვანი ხორცების
დამაგრების დროს. ოქრის ცივად რიოვების საიუდეოლოების განსწ-
ავლობით დამოაგრება ქართული ტიხრული მინაწილის წარმო-
ების საიხით, ამავედ ეს პრობლემა უწყდებოდა ახორიოვანი
პოზიციებისად ატიკლოგოური მასალების გაუთვალისწინებლად.
მეცნიერთა უზრავლებლობას, რომლებიც მინაწილის ისტორიას იყ-
ვდნენ, მიანიხი, რომ მინაწილი ხელოვნება აღმკვლევად აღ-
მოსახლები. პირით, მხატვრობა წარმოადგენდა შეწყვლა, რომელ-
თა დამზადების გამოყენებული იური წარფიხის ლიონინები, ვას-
სკობითა ეს ოქრო, აგრეთვე აღერ მინაწილხეობა ხანის წარწერ-
ებთა შეწყვლა ვიხებების, რომ მინაწილზე წარმოების არ შეიძ-
ლებოდა ქონდა წარმოების და ვანკითარების ერთი ცენტრი. ბი-
ნატეორი ამოყუთებით და ტიხრული, ძელი ქართული
და რუსული წარმოების მინაწილები ვანკითარების დამოკიდებ-
ლად აღინიღებოდა ხანის მხატვრობა ტრადიციების საფუძვლზე.
საიუდეოური ხელოვნების ისტორიაში ოქრის ტიხრულმა წარმოებმა
ფერადი მისის გამოყენებით შეკვალა ძვირფასი კვების გამოყენების
საქიოვანი. ძვირფასი კვების მაგარიობას ასრულებდნენ ფერადი მისის
სამკაული. ცივი ხორცოვანი ტექნიკა, ფერადი მისის დამზადების
კარსიციების სრულყოფად უზრავნებელი მინაწილოური, ქართული და
რუსული მინაწილების ვანკითარება. ამავე დროს ქრისტიანულმა
ხედაზმებმა სხვა მინაწილის მისცა მინაწილზე ხელოვნების, რომელიც
შეესაბამებოდა ელსის რელიგიური მისწარავების.

ტარუშვილმა მინაწილის ხელოვნება ქრისტიანული რელიგიური თე-
მაზე ჩანდება ერთდროულად მინაწილის და საქართველოს. ი. კონ-
სტანტინე უკლებლ, რომ რუსული ტიხრული მინაწილი ვანს-
წანების ვანკითარება, რუსების ვარსკივანების შემდეგ, იარსლავ
ბრინჯის მფიხობა. მაგარ ბ. ბიჩაგვი თვითღვლე ბერის ტრაქტა-
ტის მინაწილების მიხედვით რუსული მინაწილი მინაწილის წარმო-
შობას მაყუთებენს XI საუკუნის მეორე ნახევარს, ოლვას და სკია-
ტოხლებს ემაქვს. ნანდილოვანი ეს ტრაქტატი, რომელსაც სკეი-
ტოხლებს ახალი შრომები მაყუთებენს XI საუკუნის მეორე ნახე-
ვარს და არა XI და XII საუკუნეებს, როგორც წინათ ვიქრიაბ-
ნენ, იხსენიებს „ვულფანსით შესრულებულ“ რუსულ მინაწილებს.
IV და V საუკუნეების დენარის შუა წელის საიუდეო არსებობა
ამოყუთებით მინაწილის წარმოების ცენტრი. XI საუკუნის შუა წლებ-
ში კიევის ხელოსნები, მინაწილისათვის კონტრეჩის წყალობით, თვის
ანებებენ ამოყუთებით მინაწილის ტექნიკას და ვადენან ტიხრული
მინაწილების წარმოებას. XI საუკუნეში ისინი უკვე თვიონ ამა-
ნებენ მინაწილზე მასს და მათი ხელოვნება სრულყოფილი ხდება.

ჩვენამდე მოღწეული ქართული ტიხრული მინაწილები რელიგიური
თემაზე ვიხებენენ, რომ საქართველოში ისინი ჩნდებიან არა
უკვირავ VI საუკუნის. კონსტანტინე პოროფიოვების მიხედვით
დროის (918-959). მინაწილები ფართოდ იურ ვაგრებულიყო გერ-
გიურ და უკლებლადი ცხოვრების. ვასაუბრებით: სახლხი-
ლები, მატიმობი, სანაწილინი, ფრუმებები, ხატების მოკვდილობა
და ა. შ., რომლებიც აღინიღებნან სერიოზ ბერწმული წარმოშობის
ტერმინით „ერვა კეი შემა“.

XI საუკუნის ქართული წყაროების მიხედვით მინაწილის „შე-
მეფერობი“ ურდობოდა, ამავე სიტყვიდან წარმოიშვა „ქიხიერობის“,
რომელიც უმწველ ვადაქვა „ფიხიერობა“. მაგარ ძველად საქარ-
თელოში ხანაობდნენ აგრეთვე მინაწილის „აღსანიშნავად სკეა-
„მინა“ (მინა), რომელიც ფართოდ ვარცხლებად დაწვეულიყო VI სა-
უკუნედად არაბულად ეს სიტყვა მინაწილის, მოზაიკის და მიტეკას
ნიშნავდა. სპარსულ ენაში იგი ამავე მნიშვნელობით ვახვდება,
სპარსულში ტერმინი „მინაქარი“, რომელიც ორი სიტყვის შეგე-
რებას წარმოადგენს (მინა-ქარი), აღნიშნავს მინაწილის წარმოებას,
ქართულ ენაზე ვახვდება ეს ტერმინი უკირო მოგვიანებით, არა
უკვირავ XVI საუკუნის, მამსახლად, იმ ტერმინი, როდესაც ტიხრუ-
ლი მინაწილის ტექნიკა უკვე მიიყვებოდა იური.

მნიშვნელოვან წარწომებთა შორის, რომლებიც დღესაც დას-
ტრებენ შესავალელების ისტატების მაღალ ხელოვნებას და რომ-
ლებიც იმსახურებენ ფართო ინტერესს, ოლვა ვაგოვით მხოლოდ
სეტავო მნიშვნელობის ნივთები, რომლებიც ვიხებენენ ამ დარ-
გის ვანკითარების: მარტკოლის გულსკიადი გვირგი (VIII ან IV
საუკ.), კუქის ხატი (იგივე ემაქვს), თამარ მეფის ვჯარი (XII საუკ.),
წიქიანის ხატი (XI საუკ.). ათორმეტ დღესსაწილად და ხაზების
კადელი ხატი, რომელიც თვალსაჩინო წარწომებთა ქართული დეკო-
რატული ხელოვნების დარგში.

ამგვარად, ბატონმა ამირანშვილმა მოზაიკ ტიხრული მინაწილის
ვანკითარების სრული სურათი, იმ ნივთების მიხედვით, რომლებიც
დასკულა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში და წარმოადგენს
სულთლოში ერთ-ერთი მდიდარ კოლექციას.
ამ ნაშრომის ვაგოვითად ვატრის სურდა ეს საუწვე ხელმი-
საწველი ვანკითარებელი უკვლასათვის, როგორც მეცნიერათობის, აგრ-
ეთვე ფართო მითხივალსათვის. ამიტომაც იგი ვასკულ-
ვნილია არა მხოლოდ ტიხრული მინაწილის ისტორიის სპე-
ციალისტებისათვის, არამედ შუა საუკუნეების ხელოვნების მთავარ-
რელიათებისაც, სერიოზი სიღამაზის მოყვარულებების.



ლ. ბერაძე თბილისის კუთხე (ლინორავიურა)

ლეგი (ოლეგი) სანტელემონის-მე ბერაძე დაიბადა 1938 წელს, ზილიოსში, ცნობილი ქართველ მეცნიერის, პროფ. ა. ბერაძის ოჯახში. საშუალო განათლება თბილისის მე-7 ვაჟთა საშუალო სკოლაში მიიღო. სადაც ხატავდა და აფორმებდა სკოლის კედლის ვახუთებს, ზერბაროუმებს... ამავე დროს ირიცხებოდა თბილისის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლისთან არსებულ სახვითი ხელოვნების წრეში, სადაც მას ხატვასა და ფერწერას ასწავლიდა ცნობილი ქართველი მხატვარი გრიგოლ კართისის ძე მესხი.

საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ ლეგი ბერაძე შედის ი. ნიკოლაძის სახელობის თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში ფერწერის განყოფილებაზე. აქ მისი პედაგოგები არიან ცნობილი მხატვრები კ. კიკნაძე, ვ. შერბილაძე და სხვ. 1955 წელს წარმატებით ამთავრებს სამხატვრო სასწავლებელს. მისმა სადიპლომო ნამუშევარმა („ზ. ფალიაშვილის პორტრეტი“) მოწონება დაიმსახურა.

1956 წლიდან ლეგი უკვე უმაღლეს სამხატვრო განათლებას იღებს. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლას განაგრძობს გრაფიკის ფაკულტეტზე პროფ. ვ. ა. კეშელავას კლასში. სტუდენტობის წლებში იგი სისტემატურად იღებს მონაწილეობას გავ. „ახალგაზრდა კომუნისტის“ მიერ გამოცხადებულ ახალგაზრდა მხატვართა ნამუშევრების კონკურსებში. 1962 წ. I პრემია დაიმსახურა.

1962 წელს ლეგი ბერაძე ამთავრებს აკადემიას. მის სადიპლომო ნამუშევრებს — „ხეანეთი“ და „ხევსურეთი“ სახელმწიფო სავაჭრო ბანკის კომისიის მაღალი შეფასება ხვდა. ამავე წლიდან ლეგი ბერაძე მონაწილეობას იღებულობს სამხატვრო გამოფენებში.

სამხატვრო აკადემიიდან გამოსულ ახალგაზრდა მხატვართა არაერთი თაობა მძლავრ ნაკადად შეუერთდა ქართველ ხელოვანთა ნიქიტერ კოლექტივს და თან მოიტანა ახალი შემოქმედებითი ენერჯია, მაღალი იდეურობა, ინდივიდუალური ხელწერის სხვადასხვაობა, სტილითა მრავალფეროვნება, საყუარო მეტყველება და გარე სამყაროს ხედვის უნარი.

დაწვევრ გრაფიკას, რომელშიც მხატვარი ძირითადად მუშაობს, თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში. ლეგი შესანიშნავად ფლობს ლინოგრაფიურისა და ლითოგრაფიის ტექნიკას, მუშაობს ფაშქით, ფერწერაშიც, აქვს გუჟითი შესრულებული სურათების მთელი სერია.

ფართოა და ბერაძის შემოქმედების თემატიკა; იგი გატაცებით მუშაობს ნაწარმოებებზე, რომლებიც საქართველოს შთაბეჭდილს ასახავს. გამოფენაზე ექსპონირებოდა ფაშქით, ტუშით, გუჟით შესრულებული კომპოზიციები, ლითოგრაფიული ნახატები, ფერადი და შავი ლინოგრაფიურები. დიდი სიყვარულით აქვს მხატვარს შესრულებული ხევსურეთის, თუშეთისა და სვანეთის ეთნოგრაფიისა და უოფის ამსახველი სურათები. მას ხიბლავს ხევსურეთის კლდეებზე შეფენილი სოფლები; მთის ფერდობებზე გამოკეცილი ტერასები მორიზონტალური ან ოდნავ დაქანებული ბაქნებით, რომლებზედაც ჩგუფ-ჩგუფადაა შეფენილი ფლეთილი ქვით ნაგები ან მიწნებულ ბანიანი სახლები.

მხატვარი სათუთო გრძნობით უმღერის სვანეთის თვალწარმატებუნებს, მის სოფლებს, ცაშდე ზეიდან ატყორცილ მამაპატურ კოშკებს, რომლებიც მრისხანე დარჩაბეივით თავს დასდგომიან თავიანი პატრონების კარ-მიდამოს.

თავის შემოქმედებითი ჩანაფიქრის ტილოზე ამეტყველებისათვის მხატვარი იტყმს მიხერბებულ წერტობს, რათა არსებითი სურათში კომპოზიციის იდეურ ცენტრში მოაქციოს და შესაბამის პლანზე დააყუთოს. იგი არჩევს ტიპურს, დამახასიათებელს ყველა ობიექტისათვის.

გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევრებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს მხატვრის მიერ ლინოლეუმზე შესრულებული შავი და ტონირებული გრაფიურების სერია.

აი, ჩვენს წინა ხევსურულ სოფელ შტეტილის ხედი (ფერადი ლინოგრაფიურა). კომპოზიციის ცენტრში, თითქმის ვერტიკალურად აღმართული სალი კედლის ქიმზე გამოკეცილი ტერასებისა და ბაქნებზე გვერდით-ვერად მიწყობილი გაუთლებელი ქვით ნაგები სახლები. მხატვარს ოსტატურად აქვს გადმოცემული ხევსურეთში მკვიდრთა

მხატვარ ლევი ბერაძის ნამუშევართა გამოფენა

ვლადიმერ ქიქოძე



ასულ წელს თბილისის კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ შეტად საკურო და სასარგებლო ინიციატივა გამოიჩინა. მხატვრის დღესთან“ დავაფიქრებდი, პირველად კინოსტუდიის ისტორიაში, მოაწყო კინომხატვართა ნამუშევრების გამოფენა, რომელზედაც 80-ზე მეტმა მხატვარმა წარმოადგინა ფერწერის, გრაფიკის, ქანდაკების, ხეზე და ლითონზე კვეთილობის 150-ზე მეტი ნამუშევარი. გამოფენაში მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები: ს. ვაწაძე, დ. თაყაიშვილი, ნ. ყაზბეგი, საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვარი ა. შალიკაშვილი, მხატვრები — თ. შირვაშვილი, ქ. ლენაიძე, გ. გიგაურაძე, მ. შალაზონია, ნ. ოქროპირიძე, რ. ვაწაძე, რ. სარიშვილი და სხვები. გამოფენამ არ თვეზე მეტ ხანს გასტანა.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ კი აქ მოეწყო ახალგაზრდა მხატვრის ლევი ბერაძის ნამუშევართა პერსონალური გამოფენა.



განვე დამკვიდრებელი მშენებლობის წესი — ფლეთილი ქვის მშრალი წუობის ფაქტურა.

ასევე საინტერესოა „კოშკი ფშავში“. ამ სურათის კომპოზიციის ცენტრში, პირველ პლანზე, მთელ სიმაღლეზე მოცემულია ცაში ატყორცნილი პიტალო კლდის ქიმუშ ამოკეთილი კოშკი, რომელიც ზვიადად მიმართება შალა სვირცემო და წვერით ცას ებჯინება. ნაწარმოებში იგრძნობა მთის მრისხანე ბუნების სიდიადე და მთიეთი ადამიანის უდრეკი ნებისყოფა ზვიადი ბუნების დამორჩილებითა და მისი ბრძოლაში.

სურათში „მარანი“ (ლინოგრაფიკა) მოცემულია გურული მარანის შიდა ხედის ერთი კუთხე, სადაც განლაგებულია ტყეჩისგან მოწულთი გოდრები და გოდლები, ხისგან მოჭრილი საწნაბელები და სხვა ინვენტარი. მხატვარს ფაქიზად აქვს გადმოცემული მარანში განლაგებული საგნების, ზოძების, კოჭებისა და კავების ფაქტურა. ლინოგრეფზე შტრიხები პარალელური წუობითაა ამოკეთილი. ნივთების ფორმისა და ხის ნაწილების ვერტიკალური თუ შორიონტალური მდგომარეობის შესაბამისად, რითაც მხატვარი აღწევს საგნების ერთიმეორისაგან გამოყოფასა და ნახატის ექსპრესიულობას.

ლინოგრაფიურების სერიიდან, გარდა განხილული ნამუშევრებისა, შესრულების ოსტატობით უფრადლებას იმსახურებს „სოფ. ჩირდილი“, „სოფ. ბარისახო“, „სოფ. არდლი“, „სოფ. უშგული“, „ქველი თბილისი ნარიუალსთან“, „ქველი თბილისის ქუჩა“, „ყარაჩოხლები“ და სხვ.

შესრულების ტექნიკით, კომპოზიციური აღნაგობითა და კოლორიტის პერფექციონით გამოირჩევა ლითოგრაფიის წესით განხორციელებული ნამუშევრები — „სოფ. კალა“ და „სოფ. შატილი“.

გამოფენაზე წარმოდგენილია პირველ სვანეთისადმი მიძღვნილი, გუაშით შესრულებული სურათების მთელი სერია. ეს ნამუშევრები უფრო დეკორატიული პრინციპითაა გადაწყვეტილი და ნახატის სიცხადით, ფორმითა განსჯადებითა და გარკვეული მონუმენტალობით ხასიათდება.

ამ სერიიდან კომპოზიციური გადაწყვეტითა და კოლორიტის თავისებურებით გამოირჩევა სურათი „დღესასწაული სვანეთში“. უფრადლებას იმსახურებს ზევსურთა და თუშთა ტიპების სურათიც. ამ სერიიდან აღსანიშნავია „მკსოველი ქალი“, „ხევსური ქალი თუნგით“, „თუში ქალი თუნგით“, „ხევსური დღესასწაულის დროს“, „ხევსური ბავშვები“, „გოგონა ნამგლით“ და სხვ. ეს ნამუშევრები უფრო ეთნოგრაფიული ხასიათს ატარებენ და გარდა პორტრეტების ნაირსახეობისა, საინტერესოა აგრეთვე ტანსაცმლის ფორმითა და მისი მხატვრული შემკულობით.

მხატვარი თავის შემოქმედებაში გარკვეულ ადგენს უთბობს საბავშვო თემატიკასაც, მეტად საინტერესო და გემოვნებით შესრულებული ფერადი სურათების მთელი სერია აქვს გამოყენილი „თოჭინების“ სახელწოდებით. ამ სერიიდან მნახველთა ყურადღებას იმსახურებს სურათები: „ქველი თბილისის ქუჩა“, „მოქიდავინი“, „ლაბტი“ და სხვ.

ლევკი ბერაძის სურათების გამოყენა მხატვრის პირველი სერიოზული შემოქმედებითი ანგარიზია, რომლითაც იგი წარსლდა ჩვენი მომთხოვნი მკურებლების წინაშე. გამოყენამ გამოამყვანა მხატვრის შემოქმედებითი კრედი, მისი ინდივიდუალური ხელწერა და გარესამყაროს საკუთარი ხედვის უნარი.

იმედი გვაქვს ლევკი ბერაძე მომავალშიც ასეთივე ენერგიითა და სიყვარულით განაგრძობს მუშაობას, რაც მისი დიდი შემოქმედებითი წარმატებების საწინდარი იქნება.



ლ. ბერაძე სვანეთი



რეჟისორი ოთარ ალექსიშვილი

იმ სკოლაში, სადაც ოთარი სწავლობდა, მეტად პოპულარული დრამურ არსებობდა. მას ხელმძღვანელობდა ახლა უკვე ცნობილი რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე. წრის მუშაობაში თავისი წვლილი შეჰქონდა ოთარ ალექსიშვილსაც, აქედან დაიწყო მისი სასცენო მოღვაწეობა. მალე იგი მსახიობის იწყებს მუშა-ახალგაზრდობის თეატრ— „ტრამვი“, შემდეგ კი უმაღლესი თეატრალური განათლების მისაღებად მიემგზავრება მოსკოვში. სწავლის დამთავრების შემდეგ მეიერჰოლდის თეატრში ეწყობა რეჟისორ-სტაჟიორად. 1937—1940 წლებში კი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მუშაობს. ამავე დროს ხელმძღვანელობს მოსკოვის გარეუბნის პავლინის მუშათა თეატრს.

პავლინის თეატრში ოთარ ალექსიშვილს განხორციელებული აქვს მრავალი დამოუკიდებელი დადგმა. ეს პერიოდი ფრიად ნაყოფიერი გამოდგა ახალგაზრდა ხელოვანისათვის. მას წილად ხვდა ბედნიერება შეხვედროდა და ესწავლა გამოჩენილ რეჟისორებთან — ი. ზავდაცისთან და რ. სიმონოვთან. ოთარ ალექსიშვილი არაერთი მნიშვნელოვანი საექსტაკლის პრაქტიკული მონაწილეა. მან ნამდვილი თეატრალური ნათლობა მიიღო სცენის ბრწყინვალე ოსტატებთან, როგორც არიან: სტანისლავსკი, მეიერჰოლდი, ნემიროვიჩ-დანჩენო, კაპალოვი, მოსკოვინი, ხმელიოვი, კედროვი, რავესკი და სხვები. ო. ალექსიშვილი ესწრებოდა სტანისლავსკის რეპეტიციებს, რომელსაც იგი თავის ბინაზე ატარებდა ცხოვრების ბოლო პერიოდში.

თერომეტი წლის რუსეთში ყოფნის შემდეგ ოთარ ალექსიშვილი 1940 წლის დამლევს სამშობლოში დაბრუნდა და გორის თეატრში დაიწყო მუშაობა. აქ იგი საკუთარ ხელწერას ავლენს. მისი საექსტაკლებისათვის უცხოა გარეგნული ეფექტებით გატაცება. ახალგაზრდა რეჟისორი ცდილობს, რაც შეიძლება ღრმად ჩასწვდეს ავტორისკულ ჩანაფიქრს, მკვეთრ სცენურ მიქმედებაში, რეალისტურად და ნაწარმოებისათვის შესაფერ ფორმაში განახორციელოს საექსტაკალი. დიდხანს და გულმოდგინედ მუშაობს მსახიობთან, რათა იგი მართლი, ორგანული იყოს სცენაზე. ამ ფილსაზრისით გორის თეატრში შექმნილი საექსტაკლებიდან შეიძლება დავასახელოთ ტ. ერენივას „შემშით“, შალიკაშვილის „უნადაგონი“, გიორგი მდივნის „ბატალიონი მიდის დასავლეთისაკენ“, ლავრენივის „რდევია“, ოსტროვსკის „უდანაშაულო დამნაშავენი“, გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“, ნახუცრიშვილის „კომბლე“ და სხვ.

საექსტაკლებს დადებით შეფასებას აძლევდა პრესა. თეატრში შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად ოთარ ალექსიშვილმა გორის თეათროქმედ კოლექტივიებიდან მრავალი ნიჭიერი ახალგაზრდა გამოავლინა და აიყვანა პროფესიულ სცენაზე. ბევრი მათგანი დღეს გიორგი ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო დრამატული თეატრის წამყვანი მსახიობია.

დიდი სამაშაულო ომის წლებში ოთარ ალექსიშვილი უკრაინის ფრონტზე ხელმძღვანელობდა აგიტბრთვადასა და და მხატვრულ თეათროქმედებს.

ომის შემდეგ პერიოდში მან საშურნი ჩამოაყალიბა ახალი სახელმწიფო თეატრი, შემოიკრიბა ახალგაზრდა მსახიობთა ნიჭიერი კოლექტივი. ამ თეატრის პირველივე საექსტაკლემა მაყურებელთა და პრესის ყურადღება მიიპყრო.

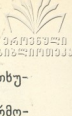
1947 წელს რეჟისორი ო. ალექსიშვილი მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე დგამს ძმ. ტურის და შეინინის პიესას „ვის ემორჩილება დრო“. „დამდგმლის, ახალგაზრდა რეჟისორის, ოთარ ალექსიშვილის ნამუშევარი ყურადღებას იქცევს უმთავრესად მხატვრულთა და პრესისათვის. მას კარგად ესმის მასალის თავისებურება და არ მისდევს უბრალო სანახაობის ცდუნებას. ამ დადგმით ოთარ ალექსიშვილი პირველად წარსდება თბილისის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მაყურებლის წინაშე და შემოქმედების ფართო ასპარეზზე გამოვიდა“ — წერდა გაზეთი „კომუნისტი“.

ოთარ ალექსიშვილი

ვენერა ბურჭულაძე

საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს რეჟისორ ოთარ ალექსიშვილს დაბადების 50 და თეატრალური მოღვაწეობის 30 წელი შეუსრულდა.

ოთარ ალექსიშვილი შემთხვევით არ მოსულა თეატრში. ოთარის მამა, იასონ ალექსიშვილი, პროფესიით პედაგოგი, საკმაოდ ცნობილი მსახიობისა და პოეტის გიორგი დვანიძის შვილიშვილი იყო. მას ძალზე უყვარდა ხელოვნება და სცენის-მოყვარეთა ძალებით დგამდა კიდევ წარმოდგენებს, რომლებშიც თვითონაც მონაწილეობდა. მსახიობი იყო ოთარის დედაც, რომელიც ადრე გარდაიცვალა. იასონ ალექსიშვილის ოჯახთან ახლო ურთიერთობა ჰქონდა ვასო აბაშიძეს, მაკო საფაროვას, ტასო აბაშიძეს. ყოველივე ამან განაპირობა ოთარ ალექსიშვილის მომავალი მოღვაწეობა თეატრში.



რეჟისორი სპექტაკლებს დგამს აგრეთვე თელავის, გორის, მხარაძისა და სხვა რაიონის თეატრებში. შემდეგ ისევ გაშურის თეატრს ხელმძღვანელობს. პირეს კვლავ დადებითად ემართება მის მოღვაწეობას.

თბილისის მოზარდ მყურებელთა ქართულ თეატრში რეჟისორმა განახორციელა 14 საბჭოთაო სპექტაკლი. აქედან განსაკუთრებით აღსანიშნავია: გ. ჩიტიანიშვილის „მირახველსა“ (1948), ოსტროვისკის „რევიარი სიმღერა“ (1949), მ. მიხალკოვის „შინ დაბრუნება მინდა“ (1949), გ. გოგიანიშვილის „ნათელი გზა“ (1950) და სხვ. მსხენებელ სპექტაკლებში რეჟისორი ყურადღებას აქცევს გამოსახვის ორიგინალური ხერხებით, აზრის სიღრმითა და დრამატურული მასალის საინტერესო ინტერპრეტაციით. მან თანამედროვე თვალსაზრისით გააშუქა წარსულის კლასიკური პიესაც.

ოსტროვისკის „რევიარი სიმღერის“ დადგმისას, რეჟისორმა გაითვალისწინა მსაზრის თანამედროვე მყურებლის მალერიკლტურული დონე და კონკრეტულობისაკენ სწრაფვა, შეეცადა ლაიონურად გადაეყვინა მოქმედების მსაღილობა. რეჟისორული კონცეფტულობა იმაში ეკ არ გამოიხატებოდა, რომ ოსტროვისკის ხუთმოქმედებიანი კომედია უხელოდ იოს მოქმედებდა და ხუთ სურათად იქნა დადგმული, არამედ იმაში, რომ პიესა გაათავისუფლა ზემოქმეტი და უშიშვრლო ადგილობრივსაგან. რეჟისორმა ათიოდ კრუტიკის მონოლოგი, რომელსაც მისი სახის სრულყოფისათვის არსებითი მნიშვნელობა არ ჰქონდა. ამოღებულ იქნა ასევე ბევრი ისეთი ადგილი, რომელიც არ არღვევდა პიესის იდეურ აზრს. სპექტაკლის კომპოზიციურმა სიმტკიცემ და ორიგინალურად გააზრებულმა მიხალკოვის მყურებელთა ალფრედოვანება გამოიწვია და საერთოდ ეს სპექტაკლი მოზარდმყურებელთა ქართული თეატრის ისტორიაში შევიდა, როგორც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამარჯვება.

მოზარდმყურებელთა თეატრების დაფუძნებებზე სამი საუკუნო ქართული სპექტაკლიდან ერთ-ერთი ი. ალექსიშვილის დადგმა — მ. მიხალკოვის „შინ დაბრუნება მინდა“ იყო. ქართულ თეატრში ნაყოფიერი მუშაობისათვის და თვალსაჩინო დამსახურებისათვის ალექსიშვილი დაჯილდოებული იქნა „საბატო ნიშნის“ ორდენით. თეატრში მუშაობის პირადი ელურად იგი ნაყოფიერ კვანძოვანი მოღვაწეობას ეწეოდა მუსიკალურ სასწავლებლებშიც, სადაც მსახიობის ოსტატობას ასწავლიდა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მას არა ერთი საინტერესო აქტიური სახე აქვს შექმნილი.

დიდი თეატრალური ტრადიციების მქონე ქალაქ ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის თეატრში თ. ალექსიშვილმა მზავილი სპექტაკლი დადგა, ი. გვეჯანიშვილის „მსხვირას“ მალერიკლტურად მისცა ჩვენი რესპუბლიკის პირეს. მიუხედავად იმისა, რომ „მსხვირასი“ სიუჟეტური ქარგა რამდენადმე მარტივია, ზოლო ზოგიერთი ადგილი გაჯანჯვრებული და ზედმეტია, რეჟისორმა დაამუშავა პიესა და შექმნა მაღალმხატვრული, თანამედროვე მოთხოვნილების დონეზე გადაწყვეტილი სპექტაკლი.

„საჩუქრნი სპექტაკლის ღირსებად, პირველყოფისა, მიგაჯილდოა კარგი რეჟისორული ნამუშევარი, რაც თავს იჩენს მოხდენილ მიზანსაყენებში, დახუშვებულ მასიურ სცენებში, სადაც თვითიველი პერსონაჟი თავისი ინდივიდუალური სახით გამოირჩევა და ხელს უწყობს პიესის იდეის მკაფიოდ გამოკვეთას — წერდა გახუთი „ლიტერატურა და ხელოვნება“.

წარმატება ხვდა აგრეთვე 1959 წელს მის მიერ დადგმულ ნ. ვირბას „თვალუწვედ სივრცეებს“, რომელმაც რესპუბლიკურ კონკურსზე პირველი პრემია მიიღო.

ამავე წელს თ. ალექსიშვილი ქუთაისში დირიჟორ კობახიძისთან ერთად აყალიბებს სახალხო ოპერას, სადაც მან დადგა „დაისი“ (დირიჟორი თ. კობახიძე), რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა. ქუთაისშივე განახორციელა თ. ალექსიშვილმა

პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ და თ. ჩხავაძის „ოსუნელა“.

„დამდგმელმა რეჟისორმა ოთარ ალექსიშვილმა ნაწარმოების ღრმა ახალითი ყველა დეტალი და ეპიზოდ პასუხისმგებლობით დაამუშავა, სურდა ამოსხმა ნაწარმოების იდეურ შიანაფიერი, ამასთან უაღრესი პასუხისმგებლობით თეატრალური მდიდარ სიტყვიერ მასალას, მის სწორ გამოთქმას, მუშაობის პროცესში მნიშვნელოვან დაინტერესება დიალოგები, რითაც სპექტაკლში გააქვეყნდა და სიტყვად იქნა შეტანილი“ — აღნიშნავდა რესპუბლიკური პრესა.

„ახლა, როდესაც ჩვენთან სტუმრად არიან ქუთაისელები, დაერწმუნდით დადგმის განსხვავებაში ლ. მესხიშვილის თეატრის სახარგებლოდ — წერდა „ზარია ზოსტაკა“ თბილისში ქუთაისის თეატრის გასტროლების დროს, სპექტაკლ „ყვარყვარე თუთაბერი“ გამო. ასეთივე აზრი გამოთქვა კომედის ავტორმა პ. კაკაბაძემ.

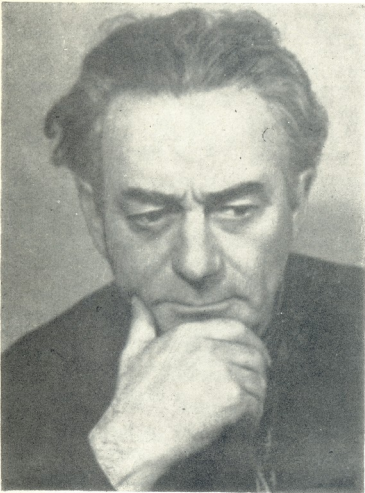
ოთარ ალექსიშვილი კვლავდაკვალ მისდევს თანამედროვეობას. მისი სპექტაკლების უმრავლესობა სწორედ თანამედროვეობის თემაზეა აგებული. ასეთია, მაგალითად ქუთაისის თეატრის სცენაზე დადგმული დ. კვიციანიძის პიესა „თოვლიანი დამას“. ამ ნაწარმოების იდეა კოლექტივის ძალა დადანიის აღზრდისა და მისი სასარგებლო შრომაში ჩაბმის საქმეში. რეჟისორს მონახული აქვს სპექტაკლისათვის სწორი და დინამიკური შიანაგანი რიტმი.

გასული წლის სეზონში ოთარ ალექსიშვილმა მარჯანიშვილის თეატრში დადგა ქარჩხაძის „დევიციების ოჯახი“.

„ჩემი აზრით, თეატრის დამოუკიდებელი შემოქმედებით სახე უნდა შექმნას ერთის მრწამსით შეფერიულმა კოლექტივმა, რომელსაც სათავეში ყვავდება ძლიერი მხატვრული ფიგურა. ასეთ თეატრს უნდა ჰქავდეს თავისი დრამატურები, რომლებიც თეატრის მივლ კოლექტივთან ერთად იბრძობებენ მიზნის მისაღწევად... ეს აზრი გამოთქვა რეჟისორმა ოთარ ალექსიშვილმა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მიერ გამართულ ერთ-ერთ დისპუტზე.

ამგვამდ ოთარ ალექსიშვილი ჭიათურის თეატრის მთავარი რეჟისორია. ეს კიდევ ერთი დამაღმტკურებელი ფაქტია იმისა, რომ მისთვის არ არსებობს დიდი და პატარა თეატრი. იგი ერთნაირი პროფესიონალური მოთხოვნილებით უდგება ქალაქის თ პერიფერიის თეატრს და მისთვის რეგული გულისხმობებით ცდილობს როგორც წავალოს ზღვარი აკადემიურსა და პროფესიონალისა დაიპირსაბრებისა. მან კარგად იცის, რომ თეატრი ხელოვნების ჭეშმარიტი ტატარი უნდა იყოს ყველგან — რაიონის იქნება იგი თუ დიდი ქალაქისა და ამიტომაც მერყობის გამოშეღობის მიწვევებს ყველა თეატრში, სადაც ეკ ნამდვილი შემოქმედება საჭირო. მიუვლი თავისი ენთუზიაზმით თეატრს და სათავეში ჭიათურის სახელმწიფო თეატრს, ჩაგრძობდა საკუთარმა რამდენადმე შეფერებული მდგომარეობა. სულ ახლახანს მყურებელმა აღფრთოვანებით მიიღეს მის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ცხოვრების ჯარა“ (დრამატურა გ. ხუბაძეული). პიესა დიდი ოქტომბრის 50 წლისთვის მიეძღვნა და ასახავს უბრალო, შრომითი ხალხის ცხოვრებას რევოლუციის პერიოდთან დაღვეწადადმე. რეჟისორმა მხატვრებთან — დ. ლაიპაშვილთან და თ. სუშიაშვილთან ერთად შექმნა მეტად საინტერესო, იდეურად გააზრებული, ამაღლებული სპექტაკლი, რომელიც მყურებელს უნერგავს სიმართლის რწმენას და რაზმებს სიცრუისა და ბროტების წინააღმდეგ საბრძოლველად.

ოთარ ალექსიშვილი იღვწის ჭიათურის თეატრების ფართოდ განაშტავის ქართული რეპერტუარი, რათა სულ მალე პირნათლად წარდგეს უფრო ფართო აუდიტორიის, თბილისის მყარობების წინაშე.



რესპუბლიკის სახალხო არტისტი შალვა ბერბეულიძე

შეკვა

ხერხეულიძე

ნიკოლოზ კველიძე



აღვა ბერბეულიძე თევზმეტოიდე წლის ჭაბუკი იყო. როცა მსახიობი გახდა ხაშურის რეინაგულითა თეატრისა, რომელსაც იმხანად რესპუბლიკის სახალხო არტისტი იუ-ზა ზარდალიშვილი ხელმძღვანელობდა.

გადის დრო და ახალგაზრდა მსახიობს ვხედავთ ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა თეატრების სცენაზე. 1926-31 წ. წ. იგი ბოჩორაშვილი, 1933-34 წლების სეზონში თბილისში გადმოდის, ყოფილი მუშტაიის მუშათა კლუბთან არსებულ დრამატულ დასში, შემდეგ ფოთის სახელმწიფო თეატრი იწყებს. ერთი წელი ხიდანაღმდეგ იმუშავა.

1936-37 წლების სეზონში შალვა ბერბეულიძე ბაქოს ქართულ თეატრშია, მაგრამ მალე, ამ თეატრის ლიკვიდაციის გამო, ისევ საქართველოში ბრუნდება და მუშაობას იწყებს ჭრა ზუგდიდის, შემდეგ ბორჯომის (1935 წ.) და ხაშურის თეატრში (1939-40 წ.), ხოლო 1941 წლიდან აღდგენილ შალვა ბერბეულიძე გიორგი ერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო თეატრის წამყვანი მსახიობია. ასეთია მისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის მოკლე ცნობები.

შალვა ბერბეულიძე მამიბებელი და მეტად ნაყოფიერი შემოქმედია. თავისი სასცენო მოღვაწეობის მანძილზე შესრულებული აქვს 26-ზე მეტი როლი. მათ შორის განსახიერებელი აქვს ისეთი სცენური სახეები, როგორცაა: არჩილი (ი. ჭავჭავაძის „ოთარაანის ქვრივი“), ყვარყვარე თუთაბერი და ხარტონი (პ. კაკაბაძის კომედიები „ყვარყვარე თუთაბერი“ და „კოლმურის ქორწინება“), ბარათაშვილი (ნ. შოთაშვილის „სულელი“), კუპანტელი (მხ. ჭავჭავაძის „არსენა მარაბდელი“), აკოფა (ავ. ცაგარლის „ხანუმა“), პეტრუჩიო (შექსპირის „ჭირვეული ცოლის მოჩულებმა“), პრეზიდენტი (შილდერის „ვერაგობა და სიყვარული“), კრეჩინსკი (სუხოვი-კობილინის „კრეჩინსკის ქორწინება“), ანტონა ზოიკო (მ. გორკის „ზოიკები“) და მრავალი სხვ.

შალვა ბერბეულიძე ფართო დიაპაზონის მსახიობია, ძირითადად გმირული როლების შემსრულებელია, მაგრამ ძლიერია კომიკურ და სახასიათო როლებშიც. მის მიერ შექმნილი ყოველი სახე, დღემდე იქნება როლი თუ ეპიზოდური, გამსჭვალულია სიმართლით, იუმორითა და სცენური სიახლით. როგორც კეშმარიტ შემოქმედს, მას ეტერზედა მქედრო კონტაქტი დაამყაროს მაყურებელთან. მისი ყოველი სიტყვა, ომაზიანი ხმა, მეტყველი და მკაფიოა. მხატვრული სახის სისავსეს ხელს უწყობს სცენური გარეგნობა, ოსტატობა და შინაგანი ტემპერამენტი.

„შალვა ბერბეულიძის მიერ ზომიერების გრძობითა და შემოქმედებითი სიახლით წარმოდგენილი რომანოზ ხიხაშვილი, — წერს ხელოვნების დანახიერებელი მოღვაწე დ. ჭანელიძე თავის რეცენზიაში — გ. პატარაის „უჩა უჩარდაის“ გორის თეატრში წარმოდგენის გამო (დადგამა ხელ. დამს. მოღვაწის ნ. გოძიაშვილისა), — იმდენად დამაჯერებელი იყო, რომ დარბაზი თვითიველ ასეთ ეპიზოდს ერთსულვანად ტავისციებით ხვდებოდა“.

შალვა ბერბეულიძემ უკანასკნელი წლების მანძილზე, არაერთი დანახიერებელი სახე შექმნა თანამედროვეობის ამსახველ პიესებში. შესანიშნავად გამოძერწა გ. ივანიშვილის პიესის („ქორწილი წუნეთში“) გმირის ლუარსაბის სახე (დადგმა რე. ვ. მდებეაძისა). მსახიობი ღრმად და დამაჯერებლად გადმოსცემს ამ გადაჯერებელი კარიერის სახეს, რომელსაც აღმანიის ყოველგვარი თვისება დაუკარგავს. ბერბეულიძის გმირს თითქოს სამშობლოც უყვარს, განათლებულ ადამიანად მოაქვს თავი, მაგრამ როცა საქითი ისმება მისი შვილის სვანეთში გაგზავნაზე, იგი მეტიც უარზეა.

შესანიშნავად განსახიერა მსახიობმა გონებალღევი ბერბეულიძის სახე. მილორავას პიესაში „კერპიკულა“ (დადგმა რე. ვ. ფარულაისი). ამ როლის შესრულებით შალვა ბერბეულიძემ ერთხელ კიდევ დამაჯერებელი იყო, რომ იგი ერთნაირი სიძლიერით ასახიერებს როგორც დრამატულ, ისე კომიკურ როლებს.

შალვა ბერბეულიძის ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობა, როგორც ნიჭიერი ხელოვანისა, მართო თეატრში მუშაობით რომდ ამოიჭურება. მას გარკვეული დეჟელ მიუძღვის აგრეთვე ქართული ეროვნული კინემატოგრაფიის განვითარებაში. მონაწილეობს ფილ-

მებში „შადანანს ლურჯა“, „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონი“, „ე-
თილი მეზობლები“ და სხვ...

შალვა ხერხეულიძე მუდამ აქტიურად მონაწილეობდა თვით-
მოქმედ დრამატულ კოლექტივებშიც. ჭერ კიდევ 1929-30 წლებში,
ქუთაისის ინდუსტრიულ ტექნიკუმში სწავლის დროს იგი ხელმძღვა-
ნელობდა ტექნიკუმის დრამატულ კოლექტივს, ამავე დროს მონა-
წილეობდა ხელ. დამს. მოღვაწის გრ. ლაღიძის ხელმძღვანელობით
არსებულ პროფსაბჭოს თეატრალური კოლექტივის შემოქმედებით
საქმიანობაში, ხოლო 1934-35 წლებში მას რეჟისორად იწვევენ მეს-
ტიაში იმ დროს იქ არსებულ სახალხო თეატრში.

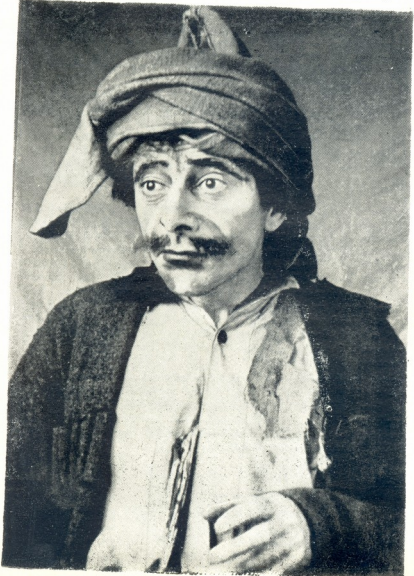
შალვა ხერხეულიძე სხვადასხვა დროს ხელმძღვანელობდა მინი-
ატურებისა და სკეტჩების ანსამბლს ბორჯომში, მუსიკალური სატრის
კოლექტივისა და საკონცერტო ბრიგადებს და სხვ. თხოუმეტი წლის
მანძილზე იგი დაულაღვად ემსახურება გორის მედმუშაკთა დრა-
მატულ კოლექტივს, როგორც რეჟისორი. ამ კოლექტივში, გორის
მასწავლებელთა სახლთან და გორის რკინიგზელთა კლუბთან არსე-
ბულ თეატრალურ კოლექტივში დადგმული აქვს პიესები: შ. დადი-
ანის „გეგეჰეკორი“, გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯი“, გ. ბერძენი-
შვილის „უვაილობის თვე“, ლ. ისაკოვის „იავანა“, რ. უენიას
„საგზურები“, შ. კიკვაძის და თ. ფერაძის „ერთხელ აგარაკზე“,
და სხვ. შალვა ხერხეულიძის დადგმები უოველთვის კარგ შეფასებას
იმსახურებდა ადგილობრივ და რესპუბლიკურ პრესაში.

შ. ხერხეულიძეს მიღებული აქვს მრავალი სიგელი თვითმოქმედ
დრამატულ კოლექტივებში მუშაობისა და სამხედრო ნაწილებში სა-
შფო კონცერტების გამართვისათვის. 1950 წელს მას საქართველოს
სსრ დამსახურებული არტისტის, ხოლო გ. ერისთავის სახელობის
გორის დრამატული თეატრის 100 წლის იუბილესთან დაკავშირებით
რესპუბლიკის სახალხო არტისტის საპატიო წოდება მიენიჭა.



შ. ხერხეულიძე — კრწინისცი (კრწინისციის ქორწინება).

შ. ხერხეულიძე — ყვარყვარე (ყვარყვარე თეთაბერი)



შ. ხერხეულიძე — ხმელივი (ათორბიტელი ქალიშვილი)





იაკობ ფერკელმანი

უთაო იხსოვთ აქ მოხუცს

კონა მიქაძე



ბილისის ქუჩებში აღბაო ხშირად შეხვედრილობართ ბრეგ, მხარებში ოღეა მოხრლდ მოხუცს, ხელში ტყავის შინაბატურული ჩემოდინი. ეტყობა მამემ უნდა იყოს ეს "ჩემოდანი", მოხუცის მარჯვენა მხარა უფრო მეტადაა მოხრილი, ვიდრე მარცხენა... მასში ხომ ათი კლო სხვადასხვა სახის რკინეულობა აწყვია, თუცა, აკცმა რომ თქვას, რა არის ათი კლომ ნეითი აიწყება... მაგრამ ახა ვინმე ზიღის ეს სიმამე უყოველდღე, სამოცდახუთი წლის განმავლობაში დაბ, შეიღ ათუელი წელია ატარებს მას იაკობ მოხსე ძე ფერკელმანი... იგი დაიბადა როსტოვში, 1878 წელს, მაგრამ მის მერე სამ-შობლოდ გადაეცა საქართველო, თბილისი, სადაც იგი უკვე სამ-მოცდახუთი წელია ცხოვრობს და შრომობს. ფორტკიანოს ამ-წყობია, მინიატურულ ჩემოდანში სწორედ ფორტკიანოს ასაწყობ-

ბი ინსტრუმენტები უწყვია... აწყობს და თვითონვე დაუკავებს უბრალოდ, მაგრამ ღამისად უკრავს, ზოგჯერ თავის ხანგრძლივანი, არც თუ ისე მძლავრი, მაგრამ საამო ხმითა დაამტერებს.
ოცდასამი წლის იყო, როცა მამამ თბილისში ჩამოყვანა. მამა მისი — მოსე ფერკელმანი თბილისის ცირკს ხელმძღვანელობდა და თავადაც გამოდიოდა არენაზე სასუთარი პროგრამით — ტანმო-ვარკიზე იყო... ახალგაზრდა იაკობმა მამისავე შეიწყვალა ფორტკი-პიანოს აწყობა და ისე შეიყვარა ეს საქმე, პროფესიად ვაიხადა.
თავდაპირველად თბილისის კონსერვატორიასთან იყო დაკავში-რებული. იაკობს ბედნიერება ჰქონდა ახლო ურთიერთობაში ყო-ფილიყო ზაქარია ფლიაშვილითან. დმიტრი არაბიუშვილითან და სხვა მრავალ გამოჩენილ მუსიკალურ მოღვაწესთან. თბილისის კონსერვატორიაში, ოპერის თეატრში, ფლარტინოში, რადიოსა და ტელევიზიაში ახლაც ხშირად სკირდებათ მისი ხელოვნება. უკვე 88 წელი შეურრულდა, მაგრამ სინება, რას ფორტკიანოს ამ-წყობს ისე სკირდება, როგორც ცოცხალ არსებებს პერი, მას არ დააქვებია.

მუსიკის სპეცილისტები მას ასე ახასიათებენ: მაღალკვალიფი-ციური აწყობია, ინსტრუმენტის მარტყულირებელი მექანიზმის მცოდნე და ხმის ინტერირების შესანიშნავი ოსტატი.
ვის არ შეხვდებოდით ფერკელმანების ოჯახში (უშანგი ჩხეი-ძის ქუჩაზე — ადრე სამოსწავლო შესახვევი). სხვადასხვა დროს აქ ჯერჯერობდნენ ისეთი დიდი მუსიკოსები, როგორც იყვნენ პ. კეცელიანი, მ. აპოლოტოვ-ივანოვი და ნ. ჩერენბინი, ე. ბელოუსოვი და ე. ვილნოვი... ფერკელმანებთან ხშირად მიდიოდა ქართული საო-პერო ხელოვნების ფუნქციონელი ზ. ფლარკელი. თბილისის სა-განკაროლდ ჩამოსული მუსიკოსები აუცილებლად მიიხანადნენ იაკობს ოჯახს. მუსიკის დიდი სიყვარულით გამსჭვალული და სტუმართმოყვარე მასწინძლბეი ყველას სიხარულით და კეთილი გულით ხვდებოდნენ.

საკის მეგობართან იაკობს თითო-ოროულადა დარჩა. იშვია-თია თბილსელთა ისეთი ოჯახი, სადაც კი ფორტკიანო უდგათ, რომ აქ იაკობ ფერკელმანი არ უფილიყო. ტბილი საუბრის მოყ-ვარულია მოხუცი... ასეთი იყო ახალგაზრდობაშიც. ასეთია ახ-ლაც, როცა ზურგზე თბილისს ცხრა ათუელი წელი კჳდაა, თუ ქუჩაში შეხვდები. აუცილებლად მიიარულ საუბარს გაგამართავს.

— შეიძვიე ჩემი პატარა ჩემოდნის ბარტბას, ერთი დღე რომ ავი ვიმეუშო. მაგინა ავი დედუქები... ამბობს იაკობ ფერკელმანი, ხელს არ შეიხებს „ავადმყოფ“ ფორტკიანოს, მხოლოდ შეხვდავს და უკვე იციბ, რა სწეიც სკირს.

— ემ, მეგობარო იაკობ — ეტყვის ხუმრობით ვინმე ნაცნო-ბი — სამოცდახუთი წელია ამ ჩემოდანს დაათრე, მერე რა! რა გამოვიდა შენგან, ფორტკიანოს აწყობი და სხვა არაფერი, ხომ შედეგლო განთქმული მაინსიტე გამხდარიყავი...

— მერე რა, რომ მხოლოდ აწყობი ვარ — დიმილით უსახ-ბებს იაკობი — სამაგიეროდ უნდა იცნობდეთ ჩემს შეილებსა და შეილიშვილებს...

იაკობ ფერკელმანს მართლად საამაყო შეილება ჰყავს. მიხელო ფერკელმანი პოპულარული საბჭოთა კომპოზიტორია, ლენინარდ-ში მოღვაწეობს, არნოლდ ფერკელმანი კონსერტმაისტერია, მევიო-ლინეთა პირველი საკავშირო კონკურსის ლაურეატი, მოსკოვში ცხოვრობს.

იაკობ ფერკელმანის შეილიშვილი ნიკოლოზ პეტროვი 28 წლი-საა და უკვე მსოლიოში სახელგანთქმული მაინსიტია. იგი ამერი-კის ვან კლიბერნის და ბრიუსელის ელისაბედ დედოფლის სახე-ლობის კონკურსების ლაურეატია. ნ. პეტროვი, ცნობილი საბჭოთა მაინსიტის, მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორის იაკობ ზაქის მოწაფე, ახლახანს შესანიშნავად გამოვიდა ამერიკის მრავალ ქა-ლაქში და მათურებლებსა და კრიტიკის ადფრთოავებული შე-ფასება დამსახურა.

გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურას“ (1965 წ. 11 ნომერში) მომ-ყავს აღიღებში ამერიკული პრესიდან, რომელმაც ნათქვამია: „ახალგაზრდა საბჭოთა მუსიკოსს გაჩანა ტალანტი, რომელიც ბევრად უფრო დიდია, ვიდრე ცნობილია მისი სახელი“ და „შალო იგი მსოლიოთს უღელსი მაინსიტე იქნება“. რეინწუნტი აღნიშ-ნავს მაინსიტის „ღუნმონალორ შესამეგობლობებს და თბიქის დაურებებელ ძალს“... „მას გაჩანა ბრწყინვალე ტექნიკა, მუსი-კალური გოლო და გონება, აუცილებელი იმისათვის, რომ გახდეს გეგანტო მაინსიტა შორის...“ „გახლო წელს ახალგაზრდა პეტ-როვიმა ოქროს მედალი მაინსიტა საკავშირო კონკურსზე ბრიუსელში, მაგრამ რად უნდა მას ოქრო? მისთვის საკმარისია მისი ათი თოთი“...

იაკობ ფერკელმანს რობო დააქვს გაზეთის ეს ნომერი. მას რას იტყვი, რაფორი ბიჭია! მერე ვინ შეილიშვილია! უღა წელდაც მსუვერები, რომ შე მხოლოდ აწყობი ვარ და სხვა არაფერი... წარც ადვილად წამოსწავლო ხომოდ ხელს ამბობს პაროლიანს... წარც ადვილად აწყვიე, მას გაუსწორეთ ფორტკიანოს... ჩემი შრომისათვის მედლეც მიმიღა.



კომპოზიტორი მიხეილ ფერკელმანი



შევილიუნეთა I საქაფშირო კონკურსის ლაურეატი არნოლდ ფერკელმანი



პიანისტი ნიკოლოზ პეტროვი (ფერკელმანი)

შვილები და შვილიშვილები გაუფრინდნენ იაკობ ფერკელმანს, ზოგი ლენინგრადში, ზოგი მოსკოვში... დარჩა იაკობი თბილისში მარტო თავის მეუღლესთან ერთად. ხანდახან ესტუმრება ხოლმე შვილებსა და შვილიშვილებს, მერე ისევ თბილისს მოაშურებს. უოჩალადა იაკობ ფერკელმანი, თუმცა დროს თავისი მიაქვს... — რამდენჯერმე გადავწყვიტე გაღაგებარდვდი შვილებთან ლენინგრადში, ან მოსკოვში, მაგრამ ვერ ვცილდები თბილისს, სა-

დაც ამდენი წელი გამიტარებია. რომ წავიდე, მომიწევს კი უკან დაბრუნება? ჯერ კიდევ უცოფანობს იაკობ ფერკელმანი დატოვოს თუ არა შეჩვეული კერა, მისთვის მშობლიურ ქალაქად ქცეული თბილისი. მაგრამ სადაც უნდა იყოს იგი, ლენინგრადში, მოსკოვში თუ თბილისში, საუვარელი მოხუცი იქნება უველასათვის, ვინც მას იცნობს ან გაიცნობს.

თბილისის კონსერვატორიის პროფესორ-პედაგოგთა წგურფი. I რიგში სხედან: ი. ფერკელმანი, შეველიოვი. II რიგში ვ. ვილშაუ, თულაშვილი, ვასილიევი, გაბაევა, ანსბერგი, ნ. ჩერუპინი (კონსერვატორიის დირექტორი), ზ. ფალიაშვილი, კ. მიზიარი, რიალბოვი, ამელიანიძე. ბოლო რიგში დგას დ. არაყიშვილი (მარჯვნიდან პირველი), ზვილუნგერი (მარცხნიდან პირველი)





საქართველოს საბჭოთა საზღვრო

შინაგარსი

წარმატებებზე დაზარდობით — წარმატებების მოსაპოვებლად	4
დრადი დღისასწავლი — ჩვენს აკრძალულსადაც	8
თბილისის მებრძოლები	10
ანზორ ტრაპაიძე — თიანჭირი და ახალგაზრდა	13
ლილია ბერიძე — ლირის "შეღებვა" ფარფარასა და მუსიკასთან	17
ნოდარ განდერიძე — კონსერვატივის საწინააღმდეგო	24
შოთა ჩუგუაძე — პარტიული სიზმლის ბავსი	30
ინგა ლორთქიფანიძე — ბიოგრაფიული ჩვენთვის	33
ლევან რონდელი — ტრადიციული გრძელდება	36
ნოდარ ჯინჯიასვილი — კონსერვატივი კონსერვატივის მოსაპოვებელი	40
ლილი გვარამია — დავით მახარაძის	44
ალაი ყურულანაშვილი — მსახიობი ნინო თულაშვილი	46
გიორგი ხარატიშვილი — სინტაქსის ნაწარმი	48

თამარ ვახვაშვილი — მშენებელი სოციალისტური პარტიის ახალი ბაზარი	49
ალექსანდრე მიქავა — ზუსტადის ისტორიული-ეთნოგრაფიული მუზეუმი	58
სულიკო შუჭუბერი — კონსერვატივი (ინგლისურიდან თარგმანში) მუსიკის	60
ვლადიმერ დერია — სხვადასხვა ტიპის სცენა	63
როდამ ქუშინაშვილი — მემორიალური მემორიალური აღმოსავლური ხელოვნების სახეობა — საბავშვო	65
მინაშვილი — კონსერვატივი	70
კონსერვატივი — უფრო მეტი ამ მომენტის	72
ვენერა ბურჯულაძე — მთავარი ალექსანდრე	74
ნიკოლოზ კვიციანი — ზალმა ხეობის	76
ვლადიმერ ქიქოძე — ლეონ ბერძენის ნაწარმებისა ბავშვების	78
თემურ გოცაძე — მონტაჟის ზალმა მხარეში	80

მე-2-3-ე გვ. საქართველოს სსრ-ის რესპუბლიკის ლენინის მეორე ორდენით დაჯილდოებისადმი მიძღვნილი სახეობა შეკრება თბილისის სპორტის სახეობაში; მე-4-12-ე გვ. თბილისის მებრძოლებთან დეკორაციული ბანი, ექსპოზიციური შესასვლელი, სადგურები, უსაქმიანო, კოტე მარჯანიშვილის პირველი, ბაქოელები შოთა რუსთაველის გამოსახულებით.

მე-19-ე გვ. მ. გრიუხა ახალგაზრდა გიორგი; 22-ე გვ. ა. გორგაძე „სტამბოლი“; 24-29-ე გვ. თბილისის ქორწინების სახლის რეკონსტრუქციის დასრულება; 33-ე გვ. აკადემიკოსი გიორგი ჩუბინაშვილი; 37-39-ე გვ. კდრები ქართული კინოფილმიდან: „ქაჯიანი“; 41-ე გვ. კინორეჟისორი გიორგი შიშინი; 44-45-ე გვ. ბალეტისტრადიციული მავკარაისის საფუძვლიანი საფუძველი; 46-ე გვ. მსახიობი ნ. თულაშვილი; 50-ე გვ. პ. ოცხელის ცხელი სპექტაკლისთვის „მშენებელი სოციალისტი“; 52-53-ე გვ. სცენები პრადის ახალი ბაღის დადგმებიდან: „ხაროსიმა“, „ფრესკები“, „როსინიანი“, „კლასიკური სიმფონია“; 58-59-ე გვ. ზუგდიდის ისტორიული-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, მუზეუმის ექსპონატები; 64-ე გვ. სცენა მთავრის სახლი თეატრის სპექტაკლიდან; 65-ე გვ. შიმონი ნიკო ქუშინაშვილი; 67-ე გვ. ნ. ქუშინაშვილი მალახვის როლი („დაილი“); 72-ე გვ. იაკობ ფერეკლანი; 73-ე გვ. კომპოზიტორი მ. ლეკველიანი, კონსერვატივისტი ა. ფერეკლანი, პიანისტი ნ. ბერბერი, თბილისის კონსერვატივის პროფესორ-პედაგოგთა კავშირი (1915 წ. ფოტო); 74-ე გვ. რეჟისორი თამარ ალექსიანი; 76-77-ე გვ. მსახიობი შალვა ხერხეულიძე, შ. ხერხეულიძის როლები; 78-79-ე გვ. გვ. მხატვარი ლეი ბერბერის ნამუშევრები; მე-80-ე გვ. მხატვარი-ხელოვნებისმცოდნე ლალი ქიქოძე.

სა და ტიტული მხატვარ თინათინ ხაჩიძისადმი

მხატვარი ბ. ბაღვაშვილი

კონტრაფილო-კორექტორი ლ. ლენინაშვილი

შეიქმნა გავლენა: ჩვენი ჟურნალის გასული წლის № 12-მე-16 გვერდის მე-19-20 სტრიქონი (მეორე სვეტი) უნდა იკითხებოდეს — „მსახიობი ნინო ბერბერაშვილი, სადღერგო სამაქროს გამგე ვაჭრან გელაშვილი, მსახიობი სტეფან გრიჭორი“ და შედეგ როგორც ტექსტში.

ხელმოწერილია დასაბუთად 25/1-66 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24 ქ. თბილისი, 1915 წ. 25.01.66. შიგ. № 30. ქალაქის ფურცელი 5. სადგურის თაბახის რაოდენობა 12,55, სადგურის-სამაქროს თაბახის რაოდენობა — 12,95. ტ. 4500. ფასი 1 მწ.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

ბეჭდვითი სიტყვის კომპანია, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

საბჭოთა ხელოვნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ОПИРАЯСЬ НА УСПЕХИ — К НОВЫМ ДОСТИЖЕНИЯМ		Георгий Харатишвили —	
ВЕЛИКИЙ ПРАЗДНИК — В НАШЕЙ ПОВСЕДНЕВНОСТИ	4	ИНТЕРЕСНЫЙ ТРУД	48
ТБИЛИССКИЙ МЕТРОПОЛИТЕН	8	Тамара Вахвашишвили —	49
Анзор Трапаидзе —		„СТРОИТЕЛЬ СОЛЬНЕС“	52
ТЕАТР И МОЛОДЕЖЬ	13	НОВЫЙ БАЛЕТ ПРАГИ	
Филипп Беридзе —		Александр Микава —	
СРАВНЕНИЕ ЛИРИКИ С ЖИВОПИСЬЮ И С МУЗЫКОЙ	17	ЗУГДИДСКИЙ ИСТОРИКО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ	58
Нодар Джанберидзе —		В. Шекспир —	
АРХИТЕКТУРА ДОМА БРАКОСОЧЕТАНИЯ	24	КАК ВАМ ЭТО ПОНРАВИТСЯ (перевел с английского М. Карчава)	60
Шота Ревшишвили —		Владимир Жгерия —	
СТИХОТВОРЕНИЕ ГЕЙНЕ — ТЕКСТ ГРУЗИНСКОЙ ПЕСНИ	30	НА СЦЕНЕ НАРОДНОГО ТЕАТРА	63
Инга Лордкипанидзе —		Розам Кумсашвили —	
ГЕОРГИИ ЧУБИНАШВИЛИ	33	ВОСПОМИНАНИЯ О МОЕМ ОТЦЕ	65
Леван Ронделан —		ГРУЗИНСКАЯ ЭМАЛЬ — СОКРОВИЩЕ ВОСТОЧНОГО ИСКУССТВА	70
ТРАДИЦИИ ПРОДОЛЖАЮТСЯ	36	Кона Микадзе —	
Нодар Джинджухашвили —		ВЫ НАВЕРНОЕ ЗНАЕТЕ ЭТОГО СТАРИКА	72
МАСТЕР НАЦИОНАЛЬНОЙ КИНОДРАМАТУРГИИ	40	Венера Бурчуладзе —	
Лили Гварамадзе —		ОТАР АЛЕКСИШВИЛИ	74
ДАВИД МАЧАВАРИАНИ	44	Николай Кевлишвили —	
Лали Курулашвили —		ШАЛВА ХЕРХЕУЛИДZE	76
АКТРИСА НИНА ТУЛАШВИЛИ	46	Владими Кикодзе —	
		ВЫСТАВКА РАБОТ ХУДОЖНИКА ЛЕГИ БЕРАДЗЕ	78
		Темур Гоцадзе —	
		МОНОГРАФИЯ О ШАЛВЕ ДЗНЕЛАДZE	80

На 2-3 стр. митинг представителей трудящихся Грузии, посвященный награждению Грузинской ССР вторым Орденом Ленина; на 4-12 стр. декоративное панно тбилисского метрополитена, входы в метро, станции, эскалатор, горельеф К. Марджанишвили, барельеф с изображением Ш. Руставели; на 19 стр. М. Гренва „Перелет дроздов“; на 23 стр. А. Горгадзе „Стамбул“; на 24-29 стр. рельефы, фасад и интерьеры тбилисского Дома бракосочетания; на 33 стр. академик Георгий Чубинашвили; на 37-39 стр. кадры из грузинского кинофильма „Калжана“; на 41 стр. кинодраматург Георгий Млиани; на 44-45 стр. на юбилейном вечере балетмейстера Давида Мачавариани; на 46 стр. артистка Н. Тулашвили; на 50 стр. эскиз худ. П. Оцхели к спектаклю „Строитель Сольнес“; на 52-53 стр. сцены из постановок нового пражского балета: „Хирисома“, „Фрески“, „Россиинана“, „Классическая симфония“; на 58-59 стр. экспонаты зугдидского историко-этнографического музея; на 64 стр. сцена из спектакля маяковского народного театра; на 65 стр. певец Н. Кумсашвили; на 67 стр. Н. Кумсашвили в роли Малхаза („Даиси“); на 72 стр. Я. Феркельман; на 73 стр. композитор М. Феркельман, концертмейстер А. Феркельман, пианист Н. Петров, группа педагогов тбилисской консерватории (фото 1915 года); на 74 стр. режиссер Отар Алексидзе; на 76-77 стр. артист Шалва Херхеулидзе, Ш. Херхеулидзе в ролях; на 78-79 стр. работы художника Леги Берадзе; на 80 стр. художник-искусствовед Лало Кикодзе.

Гл. Редактор — Отар Эгладзе

Редакционная коллегия: Шалва Амранашвили, Гега Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанаидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Похадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5, тел. 5-10-24.

Издательство «Сабчота Сакартвелო»

Тбилиси

1966



SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

LEANING UPON THE SUCCESSES TO NEW ONES' . . .	4	Tamar Vakhvakhishvili	
GREAT HOLIDAY IN OUR EVERY DAY LIFE . . .	8	„SOLNECE, THE BUILDER“	49
THE TBILISI METRO	10	THE PRAGUE NEW BALLET	52
Anzor Trapaidze		Alexandre Mikava	
THEATRE AND YOUTH	13	THE ZUGDIDI HISTORICAL MUSEUM	58
Philip Beridze		W. Shakespeare	
COMPARISON OF LYRIC POETRY WITH PAINTING AND MUSIC	17	AS YOU LIKE IT (trans. from English by M. Karchava)	60
Nodar Janberidze		Vladimer Zhgeria	
ARCHITECTURE OF THE PALACE OF MARRIAGE	24	ON THE STAGE OF PEOPLE'S THEATRE	63
Shota Revishvili		Rodam Kumsiashvili	
HEINE'S POEM—WORDS FOR GEORGIAN SONG	30	RECOLLECTION ON MY FATHER	65
Inga Lordkipanidze		GEORGIAN ENAMES—THE TREASURE OF ORIENTAL ART	70
GIORGI CHUBINASHVILI	33	Vladimer Kikodze	
Levan Rondeli		EXHIBITION OF LEGI BERADZE'S PAINTINGS	72
TRADITIONS ARE GOING ON	36	Venera Burchuladze	
Nodar Jinjikhashvili		OTAR ALEKSISHVILI	74
MASTER OF NATIONAL CINEMATOGRAPHY	40	Nikoloz Kevlishvili	
Lili Gvaramadze		SHALVA KHERKHEULIDZE	76
DAVID MACHAVARIANI	44	Kona Mikadze	
Lali Kurulashvili		PROBABLY YOU KNOW THIS OLD MAN	78
ACTRESS NINO TULASHVILI	46	Temur Gotsadze	
Giorgi Kharatishvili		MONOGRAPH ON SNALVA DZNELADZE	80
INTERESTING BOOK	48		

On p. p. 2—3 Georgian SSR is decorated with Order of Lenin for the second time; rally meeting in the Tbilisi Palace of Sport; on p. p. 4—12 The Tbilisi Metro; escalator, stations, lobby, hing relief of K. Marjanishvili and bas-relief of Sh. Rustaveli.

On p. 19 „Transmigration of Landrails“ by M. Graves; on p. 23 „Istanbui“ by A. Gordadze; on p. p. 24—29 facade, reliefs and interiors of the Palace of Marriage; on p. 33 academician G. Chubinashvili; on p. p. 37—39 stills from georgian film „Kajana“, on p. 41 script writer G. Mdivani; on p. p. 44—45 on jubilee of ballet—master D. Machavariani; on p. 46 actress N. Tulashvili; on p. 50 P. Otskheli's sketch for the performance „Solnece, the Builder“; on p. 52-54 scenes from The Prague New Ballet. on p. p. 58—59 the Zugdidi historical museum, some of its displays; on p. 64 scene from The Mayakovski People's Theatre; on p. 65 singer N. Kumsiashvili; on p. 67 N. Kumsiashvili as Malkhaz; on p. 72 I. Ferkelman; on p. 73 composer M. Ferkelman; musician A. Ferkelman, pianist N. Petrov, group of lecturers of The Tbilisi Conservatoire photo, 1925; on p. 74 stage manager O. Aleksishvili; on p. p. 76—77 S. Kherkheulidze in different roles; on p. p. 78—79 L. Beradze's paintings; on p. 80 art critic V. Kikodze.

Editor - in - Chief: Otar Egdadze.

Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksi Machavariani, Natela Urushadze, Grigol Popkhadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

INHAIT

AUF ERFOLGEN GESTÜTZT ZU WEITEREN ERFOLGEN	4	Tamar Wachwachischwili	
EIN GROSSES FEST IN UNSEREM ALLTAG	8	„DER ERBAUER SOLNES“	49
DIE TBILISSER UNTERGRUNDBAHN	10	DAS NEUE PRAGER BALLETT	52
Ansor Trapaidse		Alexander Mikawa	
THEATER UND JUGEND	13	DAS HISTORISCH ETHNOGRAPHISCHE MUSEUM IN SUGDIDI	58
Philipe Beridse		William Shakespeare	
VERGLEICH DER LYRIK MIT MALEREI UND MUSIK	17	WIE ES IHNEN BELIEBT (Aus dem Englischen über- tragen von Mose Kartschawa)	60
Nodar Dshanberidse		Wladimir Sbgerta	
DIE ARCHITEKTUR DER EHEPALASTES	24	AUF DER BÜHNE DES VOLKSTHEATERS	63
Schotha Rewischwili		Rodam Kunsiaschwili	
DAS GEDICHT VON HEINE—EIN TEXT DES GEORGISCHEN LIEDES	30	ERINNERUNGEN AN MEINEN VATER	65
Inga Lordkipanidse		DER SCHATZ DER ORIENTALISCHEN KUNST—GEOR- GISHE GLASUR	70
GEORG TSCHUBINISCHWILI	33	Kona Mikadse	
Leon Rondeli		DEN GREIS KENNT MAN ZWEIFELLOS	72
DIE TRADITION LEBT WEITER	36	Wenera Burtschuladse	
Nodar Dshindshichashwili		OTHAR ALEXISCHWILI	74
MEISTER DER NATIONALEN FILMDRAMATURGIE	40	Nikolaus Kewlischwili	
Lilli Gwaramadse		SCHALWA CHERCHEULIDSE	76
DAWID MATSCHAWARIANI	44	Wladimer Kikodse	
Lali Kurulaschwili		AUSSTELLUNG DER ERZEUGNISSE VON LEGI BERADSE	78
SCHAUSPIELERIN NINO THULASCHWILI	46	Thelmuras Gozadse	
Georgi Charatschwili		MONOGRAPHIE ÜBER TCHALWA DSNELADSE	80
EIN INTERSSANTES WERK	48		

Auf der 2—3 Seite: Die Feierliche Versammlung in der Tbilisser Sporthalle, gewidmet der Auszeichnung der Georgischen Sowjetrepublik mit dem zweiten Leninorden. S. 4—12 Dekorativer Wandschmuck der Tbilisser Untergrundbahn Vorhallen, Bahnstationen, Treppengänge, Basrelief von A. Mardchanischwili, Basrelief von Sch. Rusthaweli.

S. 19 Greiws—„Zug von Wachtelkönigen“. S. 23 A. Gorgadse: „Istanbul“; S. 24—29 Filichenverzierung, Vorderansicht und Inneneinrichtung des georgischen Heiratshauses in Tbilissi; S. 33 Akademiker Georg Tschubinaschwili. S. 37—39 de [georgischer (Film) „Kadshana“. S. 41 Dramaturg Georg Mdiwani; S. 44—45 Auf dem Jubiläumsabend zu Ehren des Ballettmeisters Dawid Matschawariani. S. 46 Schauspieler N. Thulaschwili. S. Skizzendarstellung zum Bühnenstück „Erbauer Solnes“. S. 52—53 Szenen aus der neuen Prager Ballettauführung „Chirosima“, „Wandbemalung“. „Rosiniana“ „Klassische Sinfonie“. S. 58—59 Historisch—ethnografisches Museum in Sugdidi; Ausstellungsexponate. S. 64 Streue aus dem Majakowski—Volkstheater. S. 65 Der Sänger Niko Kumsiaschwili. S. 67 N. Kumsiaschwili in der Rolle Malchasis (Aus dem Opernstück „Daisi“). S. 72 Jakob Ferkelmann. S. 73 Komponist M. Ferkelmann. Konzertmeister A. Ferkelmann, Klavierspieler N. Petrow und eine Gruppe von Professor—Pädagogen im Tbilisser Konservatorium (Eine Fotoaufnahme aus dem Jahre 1915). S. 74 Regisseur Othar Alexischwili. S. 76—77 Schauspieler Schalwa Chercheulidse in Rollen. S. 78—79 Kunstzeugnisse des Malers Legi Beradse. S. 80 Maler und Kunstkennner Lado Kikodse.

Chefredakteur—Othar Egadse.

Redaktionskollegium: Sch. Amiranaschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

6^{22/47}



ИНДЕКС
76178