

5



•СОБЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST

საქართველო

საქართველოს  
საბჭოთა სსრ

1966



# საქართველო სენიონი

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
ქინო  
კაჩიბეჩუკა  
ქოჯობაჯა

საპარტეზო სსრ კულტურის სამინისტროს  
საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ლიტერატურულ-მხატვრული, თეორიული  
ყოველთვიური ჟურნალი

5 • 1966





მოსე თოიძე

გაბიაჭვეის სიხლუა

← ლადო გუდიაშვილი  
შინალობე ტალიშვილები

მთავარი რედაქტორი — თეარ ეგაძე

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



ქვეყანა კიდევ უფრო მკაფიოდ ანათებს მსოფლიოს წარსულებზე, სულიერი და ეკონომიკური ცხოვრების პროგრესული გზით წარსამართავად, ჩაკრული და დამონებული ხალხების გასათავისუფლებლად, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლებისათვის მხარის დასაჭერად, კოლონიალიზმისა და ნახევრადკოლონიალიზმის ყოველგვარი გამოვლინების მოსასპობად, თანაარსებობის სისტემის თანმიმდევრულად დასაცავად. X XIII ყრილობა იქცა საბჭოთა ადამიანების შემოქმედებითი მოღვაწეობის შთამაგონებელ ფორმად, რომელსაც თავისი ნაყოფი უკვე მოაქვს და ჩვენი სახვალთო მოქმედების განადიოზულ პროგრამად გადმოგვეშალა.

# პარტიის ვიზანს — ლიალი გზა

მთელი საბჭოთა ხალხი — მუშათა კლასი, კომუნურნი გლეხობა და ინტელიგენცია უდიდესი ერთსულოვნებით შეხვდა ყრილობის გადაწყვეტილებებს, რადგან მასში ნახა პარტიის ზრუნვა მარქსიზმ-ლენინიზმის დიდი იდეების შემდგომი განხორციელებისათვის, კომუნისტების მშენებლობის დაჩქარებისათვის, ადამიანების სულიერი და მატერიალური კეთილდღეობის განუწყობილოდ ამაღლებისათვის.

ყრილობამ განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მრეწველობის, სოფლის მეურნეობისა და იდულოგიის საკითხებს. ამ მხრივ ყრილობა უდიდეს მასალას იძლევა ღრმა ანალიზისათვის, იმაზე დასაფიქრებლად, თუ რა გავაგვიტოვებ და რა უნდა გავაგვიტოვებ. ჩვენი ვალია ამ ისტორიული დოკუმენტების ღრმად შემოვიღოთ შეისწავლა და მათი ცხოვრებაში გატარებისათვის ბრძოლა. ამ დიდა მიზანდასახულობათა განხორციელებისათვის მცირე როლი როდი გვისრება საბჭოთა ლიტერატურასა და ხელოვნებას, ჩვენს შემოქმედებით-სახელოვნო ორგანიზაციებს.

დიდი მუშაობა გასწია საბჭოთა მხატვრულმა ინტელიგენციამაც. იგი, როგორც ყოველთვის, თავისი მოღვაწეობის მთავარ დევიზად ხდის ხალხისათვის გარჯას, ცხოვრებასთან კავშირის განმკვიცვას, შრომის დიდებულებისათვის ზოხების შესმას, ჩამორჩენილობისათვის ბრძოლის გამოცხადებას, ხალხის გულისყურის იქით მიქცევას, რომ ნამდვილი ადამიანის პირადი ინტერესები არასოდეს არ უნდა სცილებიოდეს საზოგადოების ინტერესებს.

საქართველოს მხატვრული ინტელიგენცია შემოქმედებითი სისპეკაკით შეხვდა პარტიის X XIII ყრილობას. მან ისევე როგორც ჩვენი დიდი ქვეყნის მხატვრული შემოქმედების ადამიანებმა, ერთსულოვნად მიიღო და თავის სამოქმედო მოღვაწეობის პროგრამად გაისადა ყრილობაზე გამოშვებული გენერალური ხაზი, რომლის სრულყოფილად განხორციელებას კიდევ უფრო დაამჩარებს ჩვენს წინსვლას, კომუნისტების საბოლოო გამარჯობას.

შეითობა, შრომა, თავისუფლება, თანასწორობა, ძმობა და ბედნიერება — აი ჩვენი ხალხების ცხოვრების დევიზი, რომელსაც საქართველოს მწერლები, მხატვრები, მუსიკოსები, თეატრისა და კინოს მოღვაწენი, არქიტექტორები და ქურნალებისკები გაათავებულნი ენერგიითა და მონღოებით ახორციელებენ.

უკვე ბევრი გაკეთდა მხატვრული შემოქმედების ყველა უბანზე. მთავარი კი ის არის, რომ დღეს ქართული ხელოვნება კიდევ უფრო ღრმადა ჩართული საერთო სახალხო მოღვაწეობაში. მთავრამ დასაკეთებელი უფრო მეტია. ამ მხრივ გადაუდებელი ამოცანები დგას ქართული თეატრის მოღვაწეთა წინაშე. ახლა უფრო მეტი ყურადღებით უნდა მოვიჩქეთ ხალხის სასიკეთო შრომასა და გარჯას, სწორად და ღრმად ავიანთო საზოგადოების მიზან-მისწრაფიანი, მოქმედება-შემართება. თქმა არ უნდა, რომ საქართველო ფიხიზლად ვადვირით თვალთ ჩვენი ცხოვრების უაყიფითი მოვლენას, მთავრამ არ შეიძლება თვალთ დაბრუნებოთ იმ უდიდეს მიღწეებზე, რომლებიც ზოგჯერ ზოგიერთ თეატრს თავისი ყურადღების მიღმა რჩება.

ხალხის შრომის მაღალი პაითონი — აი, რას უნდა მიაბეჭდოთ თავიანთი თვლი საქართველოს მხატვრებმა. ამ მხრივ



როგრესული ხალხის ცხოვრებაში უდიდეს მოვლენად იქცა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის X XIII ყრილობა, რომელმაც მოისმინა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის საანგარიშო მოხსენება, აგრეთვე X XIII ყრილობის დირექტივები სსრკ სახალხო მეურნეობის განვითარების 1966-1970 წლების ხუთწლიანი გეგმის შესახებ. ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევისა და ამხ. ა. ნ. კოსიგინის მოხსენებების გარშემო გამართულმა აზრთა დიდმა გაცვლა-გამოცვლამ ყველასათვის ნათელაყო თუ რაოდენ გაიზარდა ჩვენი ქვეყნის ეკონომიური და პოლიტიკური ძლიერება. საბჭოთა კავშირი ახლა კიდევ უფრო მდიდარია, სოციალიზმის

ბევრი რამ გაკეთდა, მაგრამ ფერწერისა და სახელოვნობის ისტა-  
ტები მაინც ვალში არიან საზოგადოებრივი მწვერულების  
მდღეობაზე თემებისადმი. ჩვენი ყოველწლიური საგაზაფხულო  
და სამემოლოდგომო გამოფენები ყოველთვის როდი სტოვებენ სა-  
სურველ შთაბეჭდილებას. გატაცება პეიზაჟებით, ინტიმურ-  
კამერული ხასიათის პორტრეტებით, ვერასოდეს ვერ ამაღლებს  
სახეით ხელოვნებას დიდი გახზოვადების ხელოვნებამდე. უფ-  
როსი, საშუალო და ახალი თაობის მხატვრები ახალი ენერ-  
გიით უნდა შეუდგნენ მუშაობას, რათა უახლოეს თვეებში  
წარმატებით წარადგინენ შოთა რუსთაველის 800 წლის იუბი-  
ლესთან. ყოველი მხატვარი ვალდებულია თავისი ნიჭისა და  
უნარიის მიხედვით შეემშველოს ამ დიდი ეროვნული თარიღის  
მაღალ დონეზე აღნიშვნას. საიუბილეო გამოფენაზე მონაწი-  
ლეობა ის სასიამოვნო ნობათი იქნება, რამაც დიდი ხვაილ უნდა  
დააგროვოს ქართულ ხელოვნებაში.

დიდი ამოცანები დგას მუსიკოსთა წინაშე. ქართველი  
კომპოზიტორები ქმნიან ახალ ნაწარმოებებს, ისევე, როგორც  
ქართველი კინემატოგრაფისტები, რასაც, ალბათ, უახლოეს  
ხანში უფრო მეტის ხალისით აღიქვამს ფართო მაყურებ-  
ელი.

პარტიის XXIII ყრილობაზე არავრთხელ აღინიშნა ოქ-  
ტომბრის რევოლუციის ორმოცდაათი წლისა და ლენინის და-  
ბადების ასი წლისთავისადმი მზადების გაძლიერების შესახებ.  
მართლაც, რა არის უფრო საპატიო, ვიდრე ის, რომ შექმნა  
მხატვრული ტილოები ამ ორი უდიდესი საიუბილეო თარიღი-  
სათვის. ცდებიან ისინი, ვისაც აკონია, თითქოს შეუძლებე-  
ლია ასეთი საიუბილეო მზადებით მხატვრული შედეგის შექ-  
მნა. მზადება შემოქმედებაშიც ისევე საჭიროა, როგორც ყველა  
სხვა დარგში. განა სწორედ ასეთმა მზადებამ არ მოგვცა იმის  
საშუალება, რომ შექმნილიყო შოთა რუსთაველისადმი მიძ-  
ღვნილი მხატვრული ნაწარმოებები ორმოციან წლებში? ასეთ-  
მა მზადებამ ხელი შეუწყო ახლაც რუსთაველისა და მისი  
დროისადმი მიძღვნილი გამოფენის ორგანიზაციას. ასეთი  
მზადების წყალობით შეიქმნა შარშან მაღალმხატვრულ დონე-  
ზე ჩატარებული გამოფენა მწვედობის თემაზე.

მით უფრო მეტის გაკეთება შეიძლება ვ. ი. ლენინის და-  
ბადებისა და დიდი ოქტომბრის რევოლუციის დიადი თარიღე-  
ბის შესახებდრად. ამოცანა მხოლოდ იმაშია, რომ შემოქმედე-  
ბითმა კავშირებმა და კულტურის სამინისტროს სახელოვნო  
ორგანიზაციებმა დარჩინილ მცირე დროში ყველაფერი გააკეთონ  
ამ დიდი საიუბილეო ღონისძიებების მაღალ მხატვრულ-იდე-  
ურ დონეზე ჩასატარებლად. დრო და ენერჯია არ უნდა დავი-  
შუროთ, რომ საქართველოს მხატვრულმა ინტელიგენციამ თა-  
ვისი მაღალი სიტყვა თქვას ამ დიდი საზოგადოებრივი და სა-  
კაცობრივი მნიშვნელობის იუბილეების ღირსეულად აღნიშ-  
ვნაში.

საბჭოთა ხალხი ყოველთვის აღაფრთოვანებდა ჩვენს ხე-  
ლოვანთ. საქართველოს შრომელების წარმატებანი, რაც აღი-  
ნიშნა თუნდაც მრეწველობის, სოფლის მეურნეობის, კულტურ-  
ისა და მეცნიერების დარგის მიღლაწუთა დიდი ჯგუფის და-  
ჯილდოებით, იმისი ნათელი მაგალითია, თუ რა დიდ ყურად-  
ღებას აქცევს პარტია ჩვენს რესპუბლიკას. მიმდინარე წელს  
პირველ მაისს ახალი წარმატებით ხვდება ჩვენი სამშობლოს  
ყოველი გამრჯე ადამიანი. წარმატებით ხვდებიან საქართვე-  
ლოს შრომელებიც, რაც ასახული უნდა იქნას მხატვრული  
შემოქმედების ყველა სახის ნაწარმოებებში. ეს ამოცანა გვაგა-  
ლებს უფრო ახლოს ვიყუთ ცხოვრებასთან, უფრო მეტი კავში-  
რი დავამყაროთ ხალხთან, უფრო მტკიცედ დავიგაზმით კარ-  
მუნისტური პარტიის, მარქსისტულ-ლენინური დროშის გარ-  
შეშო პარტიის XXIII ყრილობის მიერ დასახული დიადი  
ამოცანების გასახორციელებლად, მწვედობისა და შრომის,  
ძმობისა და მეგობრობის ლენინური იდეის გასახორციელებ-  
ლად, კომუნისტის გასამარჯველად.

# ესთეტიკური ალზრლის საკითხები

რუსუდან საყვარელიძე



ვინ პარტიის პროგრამაში აღნიშნულია: „პარტია  
დაუცხრომლად იზრუნებს ლიტერატურის, ხელოვნე-  
ბის, კულტურის აყვავებისათვის თვითიული ადამი-  
ანის პირადი უნარის რაც შეიძლება სრული გამოყ-  
ენებისათვის ყველა პირობის შესაქმნელად, ყველა შრომე-  
ლის ესთეტიკური ალზრდისათვის, ხალხში მაღალი მხატვრუ-  
ლი გემოვნებისა და კულტურულ ჩვევების ჩამოყალიბებისათვის.  
მხატვრული საწყისი კიდევ უფრო შომადაკონიელო იქნება  
შრომისა, გაამწვენიერებს ყოველთაობებს და გააკეთილშობი-  
ლებს ადამიანს“.

ესთეტიკური ალზრდის მიზანია აღძრას და განავითაროს



ადამიანში სინამდვილისადმი აქტიური ესთეტიკური დამოკიდებულება, აღზარდოს მასში მშვენიერების გაცნა (გრძობა), სინამდვილეში არსებული მშვენიერების სათანადო აღქმის შესაძლებლობის მოთხოვნებთან და უნარი, აღზარდოს ამ მშვენიერების შეფასების კრიტერიუმი, ხელი შეუწყოს ადამიანში ესთეტიკური შეხედულებისა და იდეალის შემოქმედების, რაც ერთობლივად დაედგება ადამიანის პიროვნების ჩამოყალიბების მრავალმხრივსა და რთულ პროცესს.

ხელოვნების ნიმუშების აღქმასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ განცდებს უდიდესი გავლენა აქვთ ადამიანის პიროვნების ხეობრივი მხარის ჩამოყალიბებაზე. ესთეტიკური განცდა ვლინდება, აგრეთვე, ადამიანის შრომის მიქმედებაში, იგი თანხმდება ადამიანის შრომას, ხშირად კი მისი შედეგად. ადამიანის ესთეტიკური გრძნობები და შეხედულებები თავის მატერიალურ განსახიერებას პოულთენ მისივე შრომის პროცესში.

ესთეტიკური განცდა დაკავშირებულია ადამიანის ფსიქიკის გამოვლენის მაღალ სფეროსთან: მის იდეებსა და იდეალებთან.

თვით ტერმინი „ესთეტიკა“ წარმომადგარა ბერძნული სიტყვიდან „აისთესის“, რაც აღქმასთან დაკავშირებულს ნიშნავს. მასასადავ, ესთეტიკური განცდა წარმოიქმნება ადამიანის პიროვნებაზე კონკრეტული საგნებისა და მოვლენების უშუალო შემოქმედების გზით. მაგრამ რეალური სინამდვილის სი უშალო შემოქმედება წარმოშობს არა უბრალოდ აზრს, იდეას, არამედ გრძნობით შეფერადებულ აზრს. ესთეტიკური იწყება იქ, სადაც აღქმას სიხარული და აღტკინება შეაქვს ადამიანის სულიერი სამყაროში, იგი წარმოშობს მაღალ ემოციურ განცდას — ესთეტიკურ ტკბობას.

მშვენიერების გამოვლენის ფორმები ბუნებასა და ადამიანის ცხოვრებაში უსასრულო და ამოუწურავი. ცნობილია ნ. ჩერნიშევსკის დებულება: „მშვენიერია თვით სიცოცხლე“. მისი აზრით, „მშვენიერია საგანი, რომელიც... ჩვენ სიცოცხლეს მოგაგონებს“.

ისტორიულად ცნობილია მშვენიერების პრობლემის ობიექტურ-იდეალისტური, სუბიექტურ-იდეალისტური და მატერიალისტური გადაწყვეტა. მშვენიერების ობიექტურ-იდეალისტური გაგება, ცხადია, ობიექტურ-იდეალისტურ ფილოსოფიას უკავშირდება. ამ ინტერპრეტაციის მიხედვით, მშვენიერება ადამიანად და მისგან დამოუკიდებლად არსებობს. მშვენიერების ობიექტურობა იმას ნიშნავს, რომ იგი ობიექტურად არსებული იდეალური საწყისების გამოვლიანია. ასეთია, მაგალითად, განსხვავებული ნაირსახეობაში პლატონის და პიკელის კონცეფცია.

პლატონის შეხედულება მშვენიერების ობიექტურობის შესახებ ზაიარებული აქვს არისტოტელესაც, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ, მისი აზრით, საგნათა იდეებს საგნებისაგან დამოუკიდებელი ობიექტური არსებობა არ გააჩნიათ და არც მშვენიერი საგნებისაგან დამოუკიდებელი ობიექტური მშვენიერება არსებობს. არისტოტელეს მიხედვით, მშვენიერება ობიექტურად არსებობს მატერიალურ მოვლენათა ობიექტური თვისებების სახით.

მშვენიერების სუბიექტურ-იდეალისტური გაგება ყველაზე უფრო გამოვლილად ი. კანტის სახელს უკავშირდება. თეორიულ შემეცნებისაგან განსხვავებით, მშვენიერებას ობიექტურობა არ ახასიათებს. ამ სფეროში კანტის მტკიცებით, სუბიექტური აუცილებლობა გაბატონებულია. კანტის ესთეტიკური კონცეფცია საბოლოო ანგარიშში საერთოდ მისი ფილოსოფიისათვის დანახასიათებელი ამპირობისთვის არის შეპირობებული. განსხვავებულ თვალსაზრისზე დას ნ. ჩერნიშევსკი, რომლის ესთეტიკური კონცეფცია ამ საკითხში ჰეგელის პოზიციის დამწინადადებაზე ჩამოყალიბდა. როგორც ზემოთ აღვინშნა, ნ. ჩერნიშევსკის მიხედვით, მშვენიერია თვით სიცოცხლე. „მშვე-

ნიერია ის არსება, რომელშიაც ჩვენ სიცოცხლეს ვხედავთ ისეთ, როგორც უნდა იყოს იგი ჩვენი წარმოდგენით... ამ დებულების წარმყენებით ცდომილად ჩერნიშევსკი დაპირისპირებოდა იდეალიზმის ესთეტიკის საგანს: ხ ელო ვ ე ბ ა თუ მ შ ვ ე ი ე რ ე ბ ა. ცხადია, რომ ხელოვნებას და ე. წ. ბუნების მშვენიერებას ესთეტიკური დამოკიდებულების, სინამდვილესთან ესთეტიკური ურთიერთობის სახეობაა. მაგრამ ამ ესთეტიკური დამოკიდებულების არსის გარკვევის ამოცანას თვალსაზრისით ესთეტიკის უშუალო საგანს ხელოვნება წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ, ესთეტიკა შეიძლება განისაზღვროს მეცნიერებად ხელოვნების, როგორც სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების აქტიური რეალისაციის შესახებ.

ჩვენს მიზანს ამ შეადგენს ესთეტიკურის არსისა და, კერძოდ, ესთეტიკის მეცნიერების საგნის დადგენა. ჩვენთვის ამ შემთხვევაში იმის ხაზგასმაც სავარაზისაა, რომ ესთეტიკურის ცნებისა და ესთეტიკის, როგორც მეცნიერების, აქ მიწოდებულ დეფინიციას აქცენტრირებულია სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების უპიკული ფაქტი. სწორედ ამ ესთეტიკური დამოკიდებულების აღზრდა და განვითარება პიროვნებაში ესთეტიკური აღზრდის უშუალო ამოცანას შეადგენს.

სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების საკითხი წარმოადგენს საერთოდ ყოფიერებასთან ცნობიერების დამოკიდებულების პრობლემის ერთ-ერთ ასპექტს. სწორედ ამიტომ ხელოვნება, რომლის საგანს სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება შეადგენს, ამ სინამდვილის თავისებურ ასახვა. ხელოვნება სინამდვილის ასახვის ემოციური ფორმაა, უკეთ რომ ვთქვათ, იგი სინამდვილის ინტელექტურ-ემოციური ასახვაა. მაგრამ ცნობიერების მოქმედება მარტოოდინ ინტელექტურ პროცესებზე არ დაიყვანება. სინამდვილის ასახვა, მისი გაცნობიერება შეეძინებით პროცესებით არ ამოიჭრება, რადგან მასში, ინტელექტურის გარდა, ემოციური და ნებელობოთ პროცესები მონაწილეობს. ცნობიერების ინტელექტუალისტური გაგების უკმადას განსაკუთრებით ხაზგასმულია თანამედროვე საბჭოთა ფსიქოლოგიაში. ჩვენ მხედველობაში გავეყვ, კერძოდ პროფ. ა. ლონტინის გამოკვლევები, სადაც წამოყენებული და დასაბუთებულია ცნობიერების ცნების ახალი ინტერპრეტაცია.

ა. ლ. ლონტინის მიხედვით, ცნობიერება უნდა გავიგოთ არა როგორც ცოდა მხოლოდ, არამედ როგორც მიმართებაც, როგორც მიმართულობა. თავისი ამ დებულების გასამართლებლად ა. ლონტინეს მოჰყავს ა. დ. დობროლობოვის აზრი იმის შესახებ, რომ ნამდვილი განათლება არის ისეთი განათლება, რომელიც გვაძლავს განსასაზღვროთ ჩვენი დამოკიდებულება გარემომცველი სინამდვილისადმი. აქვე ა. ნ. ლონტინეს მოჰყავს ა. ე. გურცენის აზრიც: „მეცნიერება უნდა განიცადო, რომ ფორმალურად არ შეითვისოს იგი“, საულისხმოა მისი გაერძობა, რომ ა. ლონტინის მიხედვით, აღზრდილი და სწავლებილი ირთიანობა, კონკრეტულ-ფსიქოლოგიურად საზრისისა და მნიშვნელობის ჩამოყალიბების ერთიანობას წარმოადგენს.

თუ გავითვალისწინებთ ესთეტიკურის ცნებისა და ესთეტიკის მეცნიერების იმ გაგებას, რომ ესთეტიკა შეიძლება განისაზღვროს მეცნიერებად ხელოვნების, როგორც სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულების აქტიური რეალისაციის შესახებ, ცხადი გახდება, თუ როგორ უხლოვდება ესთეტიკურის ეს გაგება ცნობიერების აქ წარმოადგენილ ინტერპრეტაციას. ყოველ შემთხვევაში, იმისად უფროდდავად, თუ როგორ გადაწყდება მარქსისტულ-ლენინური ფილოსოფიის თვალსაზრისით ჯერ კიდევ სადისუსიო პრობლემა ესთეტიკურის რაობისა და ესთეტიკის მეცნიერების შესახებ, ერთი რამ ცხადია: პედაგოგიკა ყველა შემთხვევაში საქმე ექნება ადა-



მიანის პიროვნებაში სინამდვილის მიმართ ესთეტიკური და-  
მოკიდებულების აღზრდასა.

ესთეტიკური აღზრდა ატარებს მაკაოფ დამოკვეთილი იდე-  
ლოგიურ მიმართულებას. სწორედ ამიტომ ადამიანის პი-  
როვნების ჩამოყალიბება ესთეტიკური ზემოქმედების გზით გა-  
ნაწერლად დაკავშირებულია ესთეტიკური აღზრდის იდეურო-  
ბასთან. ამ პრინციპულ დიფერენსს გადაწყვეტი მიზნობრიობა  
აქვს პიროვნების ჩამოყალიბების მრავალმხრივი და რთული  
პროცესისთვის, მისი იდეოლოგიის, გრძნობების, სასია-  
თის, ნიჭის, ინტერესებისა და გემოვნების ჩამოყალიბები-  
სათვის.

ესთეტიკური აღზრდის იდეურობა განასაზღვრავს მის მოე-  
რ პრინციპსა — ეთიკურისა და ესთეტიკურის ერთიანობას.  
ცნობილია, რომ ბ. ბელისკია ზნეობრივ აღზრდას უკავშირებ-  
და ესთეტიკურ აღზრდას. მისი აზრით, ესთეტიკური გრძნობა  
არის სიკეთის ზნეობრიობის საფუძველი. „ჭკუმაზრიტი სილა-  
მაზე — ყოველთვის ჭუნებურია, ადამიანური. სიმწვენიერე,  
მწვენიერება აკეთილშობილებს ადამიანს, უფრო ახალ სიყვ-  
მას, ხედის მას უფრო უკეთესს, სიტყვას“<sup>1</sup> — ამბობს საკვ  
საკალო არტისტი გ. ნ. დანანია. „... ესთეტიკა და ეთიკა  
გაცლებით უფრო ახლო დგანან ერთმანეთთან, ისინი გაცი-  
ლებით უფრო მჭიდროდ და უფრო ბუნებრივად არიან დაკავ-  
შირებული ურთიერთთან, ვიდრე ეს ერთის შესხედთან ჩანს. ხე-  
ლოვნება — ეს დღესასწაულია, ხოლო დღესასწაული — ყო-  
ველთვის და უწინარეს ყოვლისა სიკეთეა“<sup>2</sup> — ამბობს პოეტი  
პ. ანტოკოლსკი.

ადამიანის პიროვნების სრულყოფილი განვითარება მოი-  
ცავს ესთეტიკურ გრძნობას და დახვეწილ მხატვრულ გემო-  
ვნებას მაღალ ზნეობრიობასთან ერთიანობაში. ჯერ კიდევ ძვე-  
ლი ბერძნების გაგებით ჭკუმაზრიტი, მწვენიერ და ზნეობრივი  
თანხვედრდნენ უმაღლეს განხილვებში. ასე, მაგალითად,  
პლატონის მიხედვით, იდეათა სამყაროში ყველაზე უმაღლესი  
და ერთდროულად გამოსატყვდა ჭკუმაზრიტება, სიკეთეა და  
მწვენიერება.

მწვენიერება და სიკეთე ურთიერს ერწყმის. ადამიანის  
პიროვნების ეთიკური საწყისები უმჭიდროეს კავშირშია მის  
ესთეტიკურ განცდებთან. სწორედ ამიტომ ასე ორგანულად  
უკავშირდება ესთეტიკური აღზრდა ზნეობრივ აღზრდას. ამ  
მხრივ განუზომელია მხატვრული ლიტერატურისა და, საერ-  
ოდ, ხელოვნების მნიშვნელობა ადამიანის პიროვნების ზნე-  
ობრივი მხარეებისა და ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბე-  
ბის თვალსაზრისით. ცნობილია მ. გორკის გამოხატუებაში იმის  
შესახებ, რომ ესთეტიკა მომზადის ეთიკა. სწორედ ამიტომ  
ხელოვნება არ შეიძლება განხილულ იქნას როგორც სპეკულა-  
ტური თავისშეკცევა, იგი აქტიურად, ქმედითი იარაღია მწვენი-  
ერებისა და სიკეთის დღესასწაულად ადამიანის პიროვნე-  
ბაში.

აქედან ცხადია, რომ ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა და-  
წყობილობებთან, ესთეტიკურ გემოვნებას და ესთეტიკურ  
შეხედულებათა შემუშავებაზე უარის თქმა აუნაზღაურებელ  
ზიანს აყენებს ადამიანის პიროვნებას, მისი სასიათისეული  
ნიშნების ჩამოყალიბებას.

იმის ნათესაყოფად, თუ რამდენად უკავშირდება ესთე-  
ტიკური განცდა ზნეობრივ აღზრდას, საინტერესო ცნობას  
გვაწვდის თანამედროვე რუსი მასხიობი ა. ბატალიძე<sup>3</sup>. იგი  
ცხადს გამოჩენილი რუსი მასხიობის ბ. გ. დობრონრაჟოვის სი-  
ყველბის უკანასკნელ წუთებს. როგორც ცნობილია, ბ. დობ-  
რონრაჟოვი გარდაიცვალა სცენაზე მეფე თეოდორის როლის შესე-

რულების დროს პიესაში „მეფე თეოდორე“. ექიმების გაფრთხი-  
ლების მიუხედავად, გულით დაავადებული მასხიობი აგრძე-  
ლებდა შემობრას სცენაზე და ხშირად გამოდიოდა ტრაგიკულ  
როლებში. ამ შემთხვევაში პიესის მეექვსე სურათის დასრუ-  
ლებისას, მასხიობმა დიდი და დამაბული განცდით ჩაატარა  
მეფის მონოლოგი და ფარდის ჩამოშვების შემდეგ სცენიდან  
გასვლისას იქვე უსულოდ დაეცა. სპექტაკლის გაგრძელებას  
დიდი ხნით დაგვიანდა, რამდენიმე წუთით გათავისმობილი  
მსუქნები უარეულოდ გახანგრძლივდა, მაგრამ ამის მიუ-  
ხედავად, დარბაზში სამარისებური სირქმე სუფევდა, თითქმის  
მაყურებელი გრძნობდა რაღაც შემხმარად უხედურებას. მას შემ-  
დეგაც, როდესაც მორიგე რეჟისორმა განუხედავდა, რომ სპექ-  
ტაკლი ვერ გაგრძელდებოდა საბჭოთა კავშირის სახალხო არ-  
ტისტების ბ. დობრონრაჟოვის უსულოდ მიმდევარების მიუხე-  
შით, მაყურებელი დარბაზში არ განძირულია და საკმაო ხანს  
სცედის მიმდევარ განცდით შეპყრობილი არაფრით არ არღვევდა  
იქ დასადგურებულ მყუდროებას. ასევე მდუმარად და ხელა,  
მიმდევარ ნაბიჯით გამოვიდა მაყურებელი დარბაზიდან. ხოლო  
როდესაც ცოტა მოგვიანებით განსვენებული მასხიობის მტყა-  
რი მანქანით გაიტაცეს თეატრის ეზოდან, ალავაყის კარებთან  
დიდძაბი ხალხი იყო მოკრივითი და თვალცრემლიანი, ყურე  
გოტებით აცილებდა საყვარელ მასხიობს.

საინტერესოა აქ აღწერილი გახიზრდის დასასრული. იმ და-  
ღამის ხალხით გაქვდილი დარბაზიდან მხოლოდ ერთი მაყუ-  
რებელი აღმოჩნდა, რომელიც მივიდა თეატრის ადამიანისტრა-  
ტორთან და მოისთვია შემეხილი ბილეთის საფურსის უკან  
დაბრუნება დაუმთავრებელი სპექტაკლის გამო.

ა. ბატალიძე ამ ეპიზოდის თხრობას შემდეგ მოწოდებით  
ამთავრებს: ეცადეთ, იყავთ აღზარდით თქვენი შვილი, რომ იგი  
თავის სიცოცხლისში არ აღმოჩნდეს ამ უმაღლური მაყურებლის  
მდგომარეობაში.

განა უტყვიან არ არის ის გარემოება, თუ რაოდენი ნიშნე-  
ვნელობა აქვს პიროვნების ზნეობრივი აღზრდასათვის ხელო-  
ვნებას საერთოდ, კერძოდ ეგი, მის ერთ-ერთ ბარებს — დრამა-  
ტურგიულ ხელოვნებას. ნიჭიერი მასხიობის განცხადება სცე-  
ნაზე, მის მიერ განსახიერებელი გმირის ცხოვრება, განცდები  
სხვადასხვა სასიცოცხლო პერიპეტეზებში არა მარტო გეითვა-  
ლისწინებს ცხოვრების ნამდვილ სურათებს, არამედ განვაც-  
დებივებს კიდევაც მათ და ამით ხელს უწყობს ზნეობრივ შე-  
ხედულებათა შემუშავებას, პიროვნების მორალური სახის დად-  
გენას.

სამართლიანად შენიშნავს ჩვენი სასიკალო ხელოვანი,  
საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ვ. ანჯაფარიძე, რომ  
„სიტყვები, ეპითეტები, ძახილის და ყველა სხვა ნიშნები უძ-  
ლური არიან მასხიობის შემოქმედების გადმოცემაში. მასხი-  
ობი თვალით უნდა ნახო, თვითონ უნდა განიცადო მისი სცე-  
ნური სიცოცხლის ზემოქმედების ძალა, უნდა შეიგრძნო იგი.  
მხოლოდ ასეა შესაძლებელი მასხიობის შემოქმედების გავება...  
მასხიობის შემოქმედებაზე არსებულ უზარმაზარ ლიტერატუ-  
რამ ყველაზე საუკეთესოდ ბელისკის დაუწერილი მოხატულება,  
მაგრამ მაინც, როცა მის სტრუქტურის კვითხულობ, ბელისკი  
უფრო მალეულებს, ვიდრე მონალოვის მამულტი“<sup>4</sup>. როგორც  
ყველაფერ, სცენაზე ამტკველებული მასხიობის უსულო შე-  
მოქმედება მაყურებელზე წარუშლელ კვალს სტრუქტურის მისი პი-  
როვნებაზე და ამით ხელს უწყობს მის იდეურ-ესთეტიკურ  
აღზრდას.

ჭრუთელ სცენასაც ჰყავდა და ამჟამადაც ჰყავს თავისი  
შესანიშნავი მოგვაწეწი, საკმარისია მოგვიგონო გასული სა-  
უკუნის დასასრულები და ამ საუკუნის პირველი ნახევრის გა-  
მოჩენილი მასხიობები: ლაო მესხიშვილი, ვალერიან გუნია,

<sup>1</sup> Эстетическое воспитание в семье. М. 1963. стр. 5.  
<sup>2</sup> იქვე, გვ. 15.  
<sup>3</sup> А. В. Баталов, о замечивой и каверзной профессии, (იხ.  
ტყვობა), Эстетическое воспитание в семье, გვ. 89—103.

<sup>4</sup> ვ. ანჯაფარიძე, დიდი ხელოვანი (მოგონების ერთი ფურცელი)  
უშანიჩი ჩხიძის დაბადების 65 წლისთავის გამო. ვაზ., კომუნისტობა,  
1963 წ. დეკემბერი.







ვასო გოძიაშვილის დაბადების 60 წლის იუბილეს გამო

ამრავალფეროვნების ჩვენი მხატვრული კულტურის ძირფაძე საგანძურს, ღირსეულ ადგილს უმკვიდრებს ქართულ ხელოვნებას მრავალფეროვნული საბჭოთა თეატრის განვითარებაში, მამასადაც, თანამედროვე, ცივილიზებული კაცობრიობის სულიერ ცხოვრებაში.

მაგრამ ვასო გოძიაშვილის იუბილეს მნიშვნელობა მარტო ასეთი საზეიმო დემონსტრაციით როდი განისაზღვრება. ჩვენი თეატრალური ცხოვრების დღევანდელს ვითარებაში ამ იუბილემ დრამად პრინციპული, შეიძლება ითქვას, თავისებურად პოლემიკური ხასიათი მიიღო. ხალხმა იუბილესადმი გამოხატულ მღელვარე სიყვარულსა და მადლიერებაში ნათლად დაწვრილად გამოთქვა თავისი თვალსაზრისი იმ სახელოვანი შემოქმედებითი ტრადიციის შესახებ, რომელსაც ჩვენი საუკუნის ოცინი წლების დამდეგს საფუძველი ჩაუყარა ქართული თეატრის დიდმა განმახლებელმა კოტე მარჯანიშვილმა და რომლის ერთ-ერთ ყველაზე მაკვიფო და მაღალნიჭიერ პრაქტიკულ განხორციელებას ვასო გოძიაშვილის აქტიური ხელოვნება წარმოადგენს.

რასი მდგომარეობს ძირითადი თავისებურებანი კოტე მარჯანიშვილის მიერ ქართულ თეატრში დანერგილი შემოქმედებითი ტრადიციისა, რომელიც წარმატებით განაგრძებს და განავითარებს მისმა საუკეთესო მოწაფეებმა, თანამოღვაწეებმა და რომელიც დღემდე განსაზღვრავს ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარების მოწინავე გეზს, ჩვენი თანამედროვე ეროვნული სასცენო ხელოვნების საეციფიკურ სახეს და ბუნებას? ეს ტრადიცია, პირველ ყოვლისა, თეატრის დიდ მოქალაქეობრივ ელვრას, ეპოქის სულთან, ხალხის საღვთისო იდეურსა და ესთეტიკურ მოთხოვნებთან და მისწრაფებებთან სრულ თანხმობაზეა გულისხმობს. თანამედროვეობის გამახვილებული გრძობა, სიახლის გრძობა კ. მარჯანიშვილის ესთეტიკური მრწამსის საფუძველთა საფუძველთა, მისი თეატრის მაღალი იდეურობისა და ნამდვილი ხალხურობის უპირველესი წყაროა. (როცა კოტე მარჯანიშვილის თეატრზე ვლაპარაკობთ, ჩვენ გულისხმობთ არა მარტო მისი სახელობის თეატრს და არც მის მიერ განვიღო შემოქმედებით გზას. ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს ახალი თეატრალური მოძღვრება, რომლის დამკვიდრება ჯერ რუსთაველის სახელობის თეატრში და შემდეგ მთელს თანამედროვე ქართულ სასცენო ხელოვნებაში განუყოფელად არის დაკავშირებული კოტე მარჯანიშვილის სახელთან). „საექტაკლი ზეიმი უნდა იყოს, ღიდი დღესასწაული — ამობდა კ. მარჯანიშვილი, — რომელსაც სიხარული უნდა მოქონდეს ადამიანებისათვის. უნერგავდეს მათ სულიერ მხნეობას, შემართებს, სიცოცხლისმოყვარეობას“. კ. მარჯანიშვილის თეატრში რომანტიკული ჰეროიკა ორგანულად არის შერწყმული ცხოვრებისეულ სინარტლისთან, გმირული და ამაღლებული საწყისები სინამდვილის ყოველდღიურობის ესთეტიკურ აღქმასთან. ამ მხრივ კ. მარჯანიშვილმა ძვირფას მემკვიდრეობად მიიღო გასული საუკუნის ქართული კლასიკური თეატრის ის ტრადიცია, რომელშიც ერთმანეთთან განუყოფლად იყო შეუღლებული რომანტიკული და რეალისტური ხელოვნების პრინციპები. კ. მარჯანიშვილმა შემოიტანა და დამკვიდრა ქართულ სცენაზე სინთეტური თეატრის იდეა, რაც გულისხმობს თეატრალურ სანასაობაში ხელოვნების ყოველი დარგის — მხატვრობის, მუსიკის, ქორეოგრაფიის, კინმატობრაფიის, არქიტექტურის მიღწევასა და შესაძლებლობათა გაერთიანებას. სინთეტური თეატრი მოასწავებს აგრეთვე დამატებული ხელოვნების განრობრივ მრავალფეროვნებას. ბუნება და კომედია, ტრაგედია და სატრი, პანტომიმა და დუქონადა — ყოველგვარი ფორმა და საშუალება სინამდვილის სცენური წარმოსახვისა, აზრის სანასაობრივად განახიერების თანაბრად კანონზომიერია და უფლებამოსილი სინთეტური თეატრისათვის. ასეთავე მრავალმხრივობასა და მრავალფეროვნებას გულისხმობს თემატიკის სფეროშიც მარჯანიშვილის თე-

ღიდი

ტრადიციისა

და მოვატორული

შეკრთების

ხელოვნება

ბესარიონ ქლენტი



სამბოთა კავშირის სახალხო არტისტის, ჩვენი დროის დიდი მსახიობის ვასო გოძიაშვილის დაბადების 60 წლისთავი ქართული სასცენო ხელოვნების, ჩვენი ეროვნული აქტიორული სკოლის დიდებული ზეიმით აღინიშნა. ამ იუბილემ ნამდვილი სახალხო დღესასწაულის ხასიათი მიიღო. გულის სიღრმიდან მომდინარე მადლიერების გრძობით დაავილდოვა სამშობლომ თავისი საყვარელი მაღალნიჭიერი ხელოვანი, რომელიც ომოსიე წლის განმავლობაში შთაგონებული შემოქმედებითი შრომით ამდიდრებს და





დიციისა და ნოვატორობის ურთიერთობის პრობლემას და სწორედ იმ გამაძვრებულ ვითარებასთან დაკავშირებით, რომელიც ბოლო ხანებში შეიქმნა ჩვენში ახალგაზრდა ხელოვანთა ზოგიერთ წრეებში აღმოსცნებული ულტრანოვატორული კატა-ციზებით, ყოველგვარი ტრადიციებისადმი ნილიუსტური უარყოფილების შედეგად.

ჩვენმა პატივცემულმა სტუმარმა თავისი გამოსვლა იმ სრულიად ჰემმარიტი დებულების მტკიცებით დაიწყო, რომ თეატრი თავისი ბუნებით უაღრესად თანამედროვე ხელოვნებაა და იგი უნდა მიესწრაფოდეს თანამედროვეობას. უნდა იბრძოდეს ყოველივე არქაულის, დრომოჭმულისა და უიმედოდ დაძველებულის წინააღმდეგ. ეს სავსებით სწორი და უდავო დებულებაა. თეატრი თანამედროვე უნდა იყოს თავისი მსოფლმხედველობითაც, იდეური მიზანსწრაფვითაც, გამომსახველო-

ბითი საშუალებებითაც. მაგრამ რას ნიშნავს თეატრის თანამედროვეობა? ამის შესახებ, სამწუხაროდ გ. ტოვსტონოვოვმა ვერაფერი გვითხრა კონკრეტული და ხელსახები. იგი განმარტავდა, რომ თანამედროვე თეატრმა ყოველი ადამიანის „პიროვნების, ინდივიდუუმის სულიერ სამყაროში უნდა შეაღწიოს და შეიტანოს მასში ჩვენი დროის დიადი მოვლენების, დიდი მოქალაქეობრივი იდეების განცდა. იგი ამტკიცებდა, რომ თეატრი არ იქნება თანამედროვე, თუ მასში არ არსებობს აზრი, ინტელექტუალური საწყისი, თუ იგი სინამდვილის მხოლოდ ნატურალისტურ, ყოფით წარმოსახვას გააძლევს, მხოლოდ ფაქტს გვიჩვენებს, მხოლოდ ცხოვრებისეულ მოვლენას, მისი „მეორე გამოსახულების“ — ე. ი. გააზრების, მხატვრული განზოგადების გარეშე. აი ყველაფერი, რაც გ. ტოვსტონოვოვმა გვითხრა თავის გამოსვლაში თეატრის თანამედრო-



ვეობის შესახებ. ეს ყველაფერი მართალია, მაგრამ განა არსებულა სამდე და ოდესმე ჭკუნიბარტი ხელოვნება, რომელიც აღამიანის, ინდივიდუალური სულიერი სამყაროსადმი არ ყოფილიყო მიმართული, რომელშიც გამორჩეულად ყოფილიყოს აზრი, გონებისმიერი, ინტელექტუალური საწყისი, რომელიც ფაქტების, ცხოვრებისეული მოვლენების მხოლოდ ფიქსაციას წარმოადგენდეს ამ მოვლენების გააზრებისა და მხატვრული განზოგადების გარეშე? არა! ჭკუნიბარტი ხელოვნების ასეთი წაწარმოები არ იცის საკაცობრივ მხატვრულ კულტურის ისტორიაში. ამრიგად ყველაფერი ის, რაც გ. ტოვსტონოვოვმა თანამედროვე თეატრის სპეციფიკურ თავისებურებად წარმოვიკვლია, არსებითად ყოველგვარი მხატვრული შემოქმედების აუცილებელი თვისებებია, თუ იგი მართლაც და ნაშველი მხატვრული შემოქმედებას წარმოადგენს.

მაშ რა არის თამამედროვე თეატრის ის ნოვატორული ნიშანთვისებანი, რომელთა ბოჰიციად უნდა ვეზრძოდეთ და გადავალავადეთ ტრადიციას? გ. ტოვსტონოვოვი მკვლევნება: „აქ ულაპარაკია გამომსახველობის საშუალებებზე, რომლებიც ყოველდღიურად ძველდებინან. აი, თითქოს სულ ცოტა ხნის წინათ მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა აღმოჩინა ახალი გზები თეატრალურ ხელოვნებაში. მაგრამ განუღიან ნახევარ საუკუნეზე ცოტა მეტმა დრომ და ის საშუალებანი უკვე ამორტიზირებულია, დღევანდელი სამხატვრო თეატრის უბედურება ის არის, რომ იგი დღესაც, სამწუხაროდ თამაშობს ისევე, როგორც მაშინ. ეს კი საწინააღმდეგოა ხელოვნების წინსვლისა“. კარ ერთი აქ ხელოვნებაში ნოვატორობის არსი ვიწროდ და ცალმხრივად არის გაგებული, იგი მხოლოდ გამომსახველობის საშუალებებით არის შემოფარგლული. განა ნოვატორული შემართება ხელოვნებაში, ხელოვნების ახალი გზების აღმოჩენა მარტო გამომსახველობის საშუალებათა განახლებას გულისხმობს და მეტს არაფერს? განა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მიერ აღმოჩენილი ახალი გზები რუსული თეატრალური ხელოვნებისა მხოლოდ გამომსახველობის ახალ საშუალებათა მიხედვით შემოიფარგლებოდა? ხელოვნების ისტორიის საკითხებით ოხნავ დაინტერესებული და ამ საკითხებში ოხნავ გატყვეული ადამიანისათვის სახეობით ნათელი უნდა იყოს, რომ აქ ჩვენ საქმე ვვაკვს ცნებათა შეუსწარმებელ აღრევისთან ისიც ნათელი და უდავო უნდა იყოს, რომ დღევანდელი სამხატვრო თეატრის უბედურება ის კი არ არის, რომ თითქოს იგი დღესაც ისევე თამაშობს, როგორც ნახევარი საუკუნის წინათ თამაშობდა, არამედ სწორედ ის, რომ დღეს ვიღარ თამაშობს ის, როგორც ნახევარი საუკუნის წინათ. თუ დაჯუჯარებთ გ. ტოვსტონოვოვის მტკიცებებს, თითქოს ხელოვნებაში გამომსახველობის საშუალებანი ყოველდღიურად ძველდებოდეს, მაშინ რაღა აზრი და ფასი ექნებოდა ახალი საშუალებების ძიებას და აღმოჩენას, თუ ისინი მხოლოდ დღესვე უკვე უპარგისი და გამაუსადგვარი იქნებოდა? მაშინ რაღა ტრადიციებზე შეიძლება ლაპარაკი ხელოვნებაში საერთოდ?

გ. ტოვსტონოვოვი გვარწმუნებს: „... როცა ჩვენ ვამბობთ რომ სტანისლავსკი დღესაც განიზიჩენვისი, ეს მართალია, თუ სტანისლავსკის კახსინ ჩვენ გავიცემთ არა იმ თვალსაზრისით, თუ რას აკეთებდა იგი მაშინ, არამედ იმ თვალსაზრისით, თუ რას გააკეთებდა იგი დღეს. თუ ამგვარ შესწორებას არ შევჩავთ, მაშინ დიდი ტრადიცია მუხურებად გადაიქცევა. დღევანდ., რომელიც აფერხებს წინსვლას“. აი, თურმე ჩვენი დიდი წინაპრებისა და წინამორბედების მეცხედრობომა ჩვენთვის მძივრავსი უნდა იყოს არა ის, რაც მათ გააკეთებიათ, არამედ იმის გამოცნობა თუ მკითხება, თუ რას გააკეთებდა ისინი დღეს რომ ცოცხალი ყოფილიყვნენ. საყოველთაოდ პატივცემული და დიდად ავტორიტეტული რეჟისორის ამ მოსაზრებას რომ ვერწმუნობთ, მაშინ ჩვენ ხელი უნდა ავიღოთ ყველაფერზე, რაც ჩვენს დიდ წინამორბედებს შეუქმნიათ, ხელი უნდა ავიღოთ არსებითად მივლ კულტურულ მემკვიდრეობაზე და დავიტოვოთ მხოლოდ უფლება მკითხაობისა, თუ რას გააკეთებდა დღეს წარსულის ესა თუ ის ხელოვანი და მხოლოდ ეს ჩვენს მიერ წარმოდგენილი და მიხვედრილი ვისწავლეთ წინაპრებისაგან.

ამგვარი მდარობი თვალსაზრისიდან გამომდინარე გ. ტოვსტონოვოვი, ცხადია, მცდარ დასკვნებზედ მინის კერძოდ ტრადიციის პირობების გაუმუქებისას. თავის გამოსვლაში მას დაჭირდა გავეფრთხოვლინებთ „მე არ მინდა წარმოვსდგე თქვენს წინაშე ყველაფერის უარყოფელ კაცად, პირიქით, მემინი მქადაგებელი ვარ, რაც მიღწეულია“. მაგრამ არსებითად მისი გამოსვლის მეთლი აზრი და პათის სწორედ ტრადიციის უარყოფელობაში მდგომარეობდა. იგი ამბობდა: „ერთის მხრივ ტრადიცია ეს ის გამოვლდება, რომელიც კაცობრიობას დაუგროვებია ყოველ დარკში და კერძოდ დრატულ ხელოვნებაშიც და ტრადიციაზე უარის თქმა უბრალოდ უგუნურება და უაზრობაა. და ამავე დროს ამ ტრადიციას მეორე მხარეე აქვს, მას სწევია დამუხურება, იგი კონსერვატულია ვახტახგოვი ამბობდა, რომ ტრადიცია კარგად შემორჩენილი ცხედარია“.

ამრიგად ტრადიციაზე უარი არ უნდა ვთქვათ, მაგრამ უნდა გავასოვდეს, რომ ტრადიციას სწევია წინსვლის შეფერხება და დამუხურება, რომ იგი კონსერვატულია, რომ იგი ცხედარია, რომ გ. ტოვსტონოვოვს ტრადიცია კონსერვატიულობად წარმოუდგენია, ეს სწახს მისი შემდეგი განცხადებითაც: „მავრებლებიც განიყოფებიან ნოვატორებად და ტრადიციულებად, მარტო ჩვენ არ გავიყოფებით ნოვატორებად და კონსერვატორებად“. აქ, როგორც ვხედავთ, სასებით ცხადად და ამკარად ტრადიციისა და კონსერვატორობის ცნებათა შორის იგივობის ნიშნია დახმული.

თანამედროვე ქართული თეატრის ყველაზე მნიშვნელოვანი მიღწევა, ნოვატორობის ყველაზე დაზახასათებულ ნიმუშად დღვევანდელ ქართულ თეატრში გ. ტოვსტონოვოვმა რუსთველის თეატრის სპექტაკლი „სიბრძნე სიერისა“ გამო-





აცხადა. რასაკვირველია, ამ სპექტაკლის დახასიათებისას იგი მხოლოდ ზოგადი და არსებითად არაფრისმეტყველი ფრაზებით დაკმაყოფილდა და კონკრეტული, ხელშესახები ვერაფერი გვითხრა იმის შესახებ, თუ რით არის ეს სპექტაკლი, თავისი რა იდეური მიზანდასახულობით ან რა ესთეტიკური ღონისძიებებითა უფრო თანამედროვე და უფრო ახლობელი ჩვენი ხალხის სულიერი სამყაროსთვის, ვიდრე ქართული საბჭოთა თეატრის მიერ დღემდე შექმნილი საუკეთესო სპექტაკლები. სამაგიეროდ მან ამ სპექტაკლის უდიდესი ღირებება იმაში დაინახა, რომ ეს სპექტაკლი ყოველანაირადგება ქართული კლასიკური და საბჭოთა თეატრის დიდ ტრადიციას — რომანტიკული თეატრის ტრადიციას. თეატრის თანამედროვეობაზე თუ ვილაპარაკებთ, ჩემთვის სასიხარულო იყო ისეთი სპექტაკლის ხანავე, რომელიც ყოველანაირადგება რომანტიკული თეატრის ცნობილ ტრადიციას. შემდეგ გ. ტოვსტონოვოვი განმარტავს, რომ იგი არ არის რომანტიკის წინააღმდეგი, მას ისმის, რომ რომანტიკა დაკავშირებულია ქართული თეატრის ტრადიციასთან, მაგრამ საჭიროა გავიგოთ, რომ ჭეიროკა და რომანტიკა პოულობს ახალ გამონახულებას, ახალი ჭეიროკა — გამონახულების ახალ საშუალებას.

რასაკვირველია, ჩვენს პატივცემულ ჭეიროკას არაფერი უთქვამს იმის შესახებ, თუ რა ახალი ჭეიროკა დანახა მან „სიბრძნე-სიცრულისში“. ამ ახალი ჭეიროკის რა ისეთი ახალი გამონახულება იქონია ამ დღემდე, რომელიც ქართული თეატრის დიდ განახლებას და აწილებას მოასტუმრებდეს. ალბათ ამას არა აქვს მნიშვნელობა, ოდნავ სპექტაკლი ტრადიციას ყოველანაირადგეობდეს, ტრადიციას უარყოფდეს. როგორც სჩანს, ტრადიციას ლაპარაკისას გ. ტოვსტონოვოვი ამ ცნებას განიხილავს განყნებულად, ერთობლივად, ყოველგვარი დიფერენცირების გარეშე, იმის გაუთვალისწინებლად, რომ არ შეიძლება ერთმანეთში აკურით დროშობა, დასახებულები, მართლაც ლემაღ ქველ ტრადიციას, რომელიც გადაჭრით უნდა უკუვადლოთ და გადავადლოთ და ის ჯანსაღი, დაუბერებელი და უკვდავი ტრადიციას, რომელიც უნდა დავიცვათ, განვარძლოთ, განამდიდროთ, განვავითაროთ.

ჩვენ შორის ვართ იმ აზრისაკმა, თითქმის გიორგი ტოვსტონოვოვს ჩვენი მრავალრიცხოვანი საბჭოთა თეატრის ერთ-ერთ პირველხარისხიან ისტატს არ ექმნოდეს ყოველივე ეს. მისი მთელი შემოქმედებითი მოღვაწეობაც და მრავალრიცხოვანი მისი წერილობითი და ზეპირი გამოსვლები საბჭოთა თეატრის შემოქმედებით საკითხებზე ნათლად მოწმობს, რომ გასული წლის 12 ივლისს თბილისის ხელოვნების შემოკრებასახალში წარმოთქმული სიტყვა სრულიადეც არ გამონატავს მის თეატრალურ მრწამსს, მის იდეურ-ესთეტიკურ კრებს. ამ შემთხვევაში გ. ტოვსტონოვოვს ალბათ ის სურვილი ამობრუნდება, რომ მხარი დაეჭირა ქართული თეატრის ახალგაზრდა მასწავლებლებს გარკვეული ჯავფონათვის, რომელსაც ნოვატორობის პრეტენზიებით იერიში მიაკვს ჩვენი ერთნული ხელოვნე-

ბის ძვირფას ტრადიციებზე. თბილისში რამდენიმე დღით ჩამოსულ სტუმარს, ცხადია, არც დრო ჰქონდა და არც საშუალება ღრმად გარკვეულიყო იმაში, თუ რამდენად გამართლებულია ეს ნოვატორული პრეტენზიები, რამდენად ნაყოფიერია და სასარგებლოა ეს გატაცებანი, თუ მეინებული და სწორედ შემაფერებელი ქართული საბჭოთა ხელოვნების განვითარებისათვის. და თუ ვინც მინც საჭიროა ჩვეთვალე გამოხატურობით დღით ცნობილი საბჭოთა რეჟისორის ამ შემთხვევის გამოსვლას, ეს იმეტრ, რომ გიორგი ტოვსტონოვოვი ისეთი ავტორიტეტია, რომლის შემთხვევით გამოთქმულ აზრსაც შეუძლია შეცდომაში შეიყვანოს ახალგაზრდობა, მცდარად და ყალბად გაგებულ ნოვატორობისათვის წააჭქოს იგი.

რაინდ საკვირველი და მოულოდნელიც არ უნდა იყოს ეს გარემოება, გიორგი ტოვსტონოვოვის ამ გამოსვლაში გამონახულება და მხარდაჭერა ჰქონდა ქართული თეატრალური ახალგაზრდობის გარკვეულ წრეშიც ამ მოლოდინის გავრცელებულმა ნილიოსტურმა განწყობილებამ. ქართული კლასიკური და საბჭოთა თეატრის საუკეთესო ტრადიციათა ურთიერთმონახობა, გიორგი ტოვსტონოვოვის ამ გამოსვლაში გამოხატულება და მხარდაჭერა ჰქონდა ქართული თეატრალური ახალგაზრდობის გარკვეულ წრეშიც ამ მოლოდინის გავრცელებულმა ნილიოსტურმა განწყობილებამ. ქართული კლასიკური და საბჭოთა თეატრის საუკეთესო ტრადიციათა ურთიერთმონახობა, გიორგი ტოვსტონოვოვის ამ გამოსვლაში გამოხატულება და მხარდაჭერა ჰქონდა ქართული თეატრალური ახალგაზრდობის გარკვეულ წრეშიც ამ მოლოდინის გავრცელებულმა ნილიოსტურმა განწყობილებამ. ქართული კლასიკური და საბჭოთა თეატრის საუკეთესო ტრადიციათა ურთიერთმონახობა, გიორგი ტოვსტონოვოვის ამ გამოსვლაში გამოხატულება და მხარდაჭერა ჰქონდა ქართული თეატრალური ახალგაზრდობის გარკვეულ წრეშიც ამ მოლოდინის გავრცელებულმა ნილიოსტურმა განწყობილებამ.

თანამედროვე ქართული თეატრის უპირველესი მსახიობთა შორის ვასო გოთიაშვილი მხატვრული ნიჭიერების იშვიათი მრავალმხრივობითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მისთვის თანაბრად ხელმისაწვდომია სცენური ხელოვნების ყოველი აწარი, ყოველგვარი თემატებისა და ყოველი ისტორიული ეპოქის რეპრეტური, ყოველგვარი ასაკისა და სოციალური მდგომარეობის თუ კულტურული ღონის პერსონაჟები. ამ მხრივ ვასო გოთიაშვილის შემოქმედებით შესაძლებლობანი მართლაც განუსაზღვრელი და ამოუწურავია. მისი მხატვრული ინდივიდუალობა შეიცავს უაღრესად გამახვილებულ ალღოს, რომელიც საშუალებას აძლევს მსახიობს დრამა ჩაწვდეს როლის აზრობრივ არს და განსასახიერებელი პერსონაჟის და-











ესთეტიკურ პოზიციებს. ამიტომაც ვ. მარჯანიშვილისა და ალ. ახმეტელის ხელმძღვანელობით არსებული თეატრები ერთმანეთისაგან სხვაობდა განსხვავებული გზებით მიმართულებდნენ. ეს განსხვავება თავს იჩინდა ამ თეატრების სარეპერტურაში პოლიტიკაშიც, რეჟისორულ და აქტიორულ ხელოვნებაშიც. პირველად-სანახაობრივი ფორმისა და ადამიანის შინაგანი ფსიქოლოგიური სამყაროს გახსნის მიყენებითა ურთიერთობაშიც, თეატრის ეროვნული სტილის დაგებაშიც, სცენურ ხელოვნებაში მასიური მოძრაობისა და გმირის ინდივიდუალურ ხასიათის წარმოსახვის ურთიერთმიმართულების საკითხშიც. რაც დრო გადიოდა, მეტის სიყვანძო და უფლებდობა ორი ურთიერთისწინააღმდეგო თეატრალური მიმდინარეობა და ბრძოლაშიც მათ შორის თანდათანობით მყვავდებოდა. ეს ბრძოლა ფართო-საზოგადოებრივ ხასიათს და ღრმა აქტუალობასაც იძენდა ოცინა წლების დამკვიდრებას და ოცდაათიანი წლების პირველი ნახევრის ქართული ხელოვნების ცხოვრებაში. ვ. გომიანიშვილი რუსთაველის თეატრში მუშაობდა და ამ თეატრის ერთ-ერთ წამყვან მსახიობადაც ითვლებოდა, მაგრამ, როგორც ჩანს, მას უმეტეს მანიც თეატრის პირველი მასწავლებლისაგან მიუყვება. ამიტომაც, როგორც ვი მარჯანიშვილის თეატრის თბილისში გადმოვიდა, ვ. გომიანიშვილს დაუფრთხილებოდა მიაშურა მას და ამიერიდან მთელი თავისი შემდგომი შემოქმედებითა ცხოვრება განუყოფლად დაუკავშირა ამ თეატრს. მან ერთბაშად დიდაცა საპატიო და თვალსაჩინო ადგილი მსახიობთა ბარჯივალე ანსამბლში, რომელსაც უმაღლესად დიდებულნი: უმანგი ჩხეიძე, ვერიკო ანჯაფარიძე, შალვა შავადაშვილი, თამარ ჭავჭავაძე და შედარებით ახალგაზრდა მალაქიძეები აქტიორები: სესილია თაყაიშვილი, გიორგი შავულოძე, სერგო ზაქარაიძე, აკაკი კვანტალიანი, გიორგი კოსტავა და სხვები. ვ. გომიანიშვილს არა მარტო პირველსაზრისოვანი როლები მიუძღოდნენ, მთელი რიგ ახალ დადგენებში, არამედ დაეკისრა მეტად ძვირად და რთული შემოქმედებითი ამოცანა — შეეცალა მაყურებელთა მიერ უსაღვროდ და დამსახურებულად შეყვარებული უმანგი ჩხეიძე იმ სპექტაკლებში, რომლებშიც

ავადმყოფობის გამო ვეღარ მონაწილეობდა ჩვენი საურობის უპირველესი და უღელსი ქართველი მსახიობი.

35 წლის განმავლობაში ეწევა მთავრობებულსა და ინიციათად ნაყოფიერ შემოქმედებით შრომას ვ. გომიანიშვილი ვ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში და მისი ყოველი ახალი როლი, ყოველი გამოსვლა ამ თეატრის სპექტაკლებში — ახალი და წარუშლელი ფურცელთა საბჭოთა ეპოქის ქართული თეატრის რეპერტუარში. შემოქმედებითი შრომა ვ. გომიანიშვილისათვის, როგორც ყოველი ქუმიდობითი ნაშრომი, ნამდვილი სისარული და ბედნიერებაა. ამიტომაც დღესიც იგი თეატრის დირექტორს და საყვარელ სარბიულს ასეთი იმიჯით ენერჯითა და პოეტებით, გატაცებითა და დაუღალავად. მან არ იცის პაუზები და ინტერვალები თავის შემოქმედების ცხოვრებაში. მისი შემოქმედებითი შრომის სიუხვე და ნაყოფიერება პირდაპირ პრაქტიკულ მიმართებაშია მის ნიჭიერებასა და ინიციათის ბუნებრივ მონაცემებთან. დიდი სიმართლავა გამოთქმული ვერიკო ანჯაფარიძის შესანიშნავ სიტყვებში: ვასო გომიანიშვილის მიერ შექმნილი მსატრული სახეებით მთელი ქალაქის დასახლება შეიძლება. პართლავა, ზა ეროვნების, რომელი ისტორიული ეპოქის, როგორც აკაცისა და სიცილია მდგომარეობის, როგორც სასიათისა და კონერგული დონის ადამიანებს არ უცვდელია ამ სწორურობად მიდრეკილია და მრავალფეროვან, ადამიანურ სახეთა ინიციათად მრავალრიცხოვან გაღურებაში. იგი ქმნის თანაზრად მეტყველ, შთაბეჭდავს და მაყურებლის მუსიკერბობა დაუკუყვარა აღმეჭრდილ სახეებს მსოფლიო და მშობლიური კლასიკური დრამატურების უკვდავ ნაწარმოებებში: შექარისის, ლოპე დე ვეგას, ბომაარეს, დუნამს, ბენზარე მოუს, გოგოლის, ოსტროვსკის, ლემონტოვის, სუხოვი-კობოლინის, ილია ჭავჭავაძის, ვეპა-შავადაშვილის, აკაქსიტრა ცყაროსის პიესებში. ჩვენი დროის დიდი მსახიობი, გაქსიტრული შემოქმედებითი ინიციათა და გატაცებით ძირწას თანამედროვეობის გმირთა ამაღლებულ სახეებს თარგმნილი თუ ორიგინალური რეპერტუარის პიესებიდან — ბ. ლავერენცის, ვ. ივანოვის, კ. ტრენივის, ნ. პოგო-

ბით ურღვევ მეგობრობაში გადაიხარდა. მათ ერთმანეთთან აკავშირებდა ქალაქური ფოლკლორის სიყვარული, განუმეორებელი თბილისური ტიპებით — კინოტოით და ყარაიოელით გატაცება, მალაქიანი ქართული სიტყვა.

1928 წელს გამოქვეყნდა ი. გრიშაშვილის შესანიშნავი ნარკვევი — „ძველი ტფილისის ლიტერატურული ბოძაძე“. ვასო მონტაგი გააკეთა — კინოტო და ყარაიოელი“. გრიშაშვილმა კიდევ ერთხელ გაკარა ჩაღი, დაუბლოცა ვ. გომიანიშვილის აპბლუსა და მას შემდეგ ოდნახლომეტი წელიწადი ქართულ ესტრადულ სიმის ვასო გომიანიშვილის მიერ შესრულებული ეს შესანიშნავი ნარკვევით.

ასევე შედო მეგობრული ურთიერთობა ჰქონდა ვასო გომიანიშვილს მწერალ ვასო პატარაიასთან.

სამწუხაროა, რომ დღეს ესტრადის ბევრი მსახიობი გვერდს უვლის ქართულ მწერლებთან ურთიერთობას. ქართულ მწერლობაშიც თითქმის ზურგი შეაკეთა ესტრადას. არც გამოქვეყნებული ლიტერატურული ნაწარმოებების პოპულარი-

ზაციით იწუხებენ თავს ჩვენი მსახიობები, მით უმეტეს ყველას თვალწინ გვიდგას ვასო გომიანიშვილის მაგალითი ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებებისადმი ფაქიზი და მოვიდებულებობა.

ქართული ლიტერატურის, სატრავანი ქართული სიტყვის ღრმა სიყვარულმა მთავაგნა ვასო გომიანიშვილი, თავის შემოქმედებაში დიდი ადგილი დაეთმო მხატვრული კითხვისათვის. თავდაპირველად ამ საქმეში გრიშაშვილმა ითამაშა გადაწყვეტი რიდი. პოეტი სწორად აწეობდა ლიტერატურულ საბოთებს როგორც თბილისში, აგრეთვე სიაბრძნბშიც. ვ. გომიანიშვილი ამ საღამოების უცვლელი მონაწილე იყო. მისი საყვარელი თემა იყო ძველი თბილისი, ძველი, ამაჟამად თითქმის მივიწყებული იუმორისტების ლექსები. მთელი პროგრამაც კი მოამზადა — „ძველი ჩანგის ფურცლებიდან“ და დიდი გატაცებით კითხულობდა ა. გრიშაშვილის, თავგანს, ჩიორას და სხვებს. შემდგომი ვასო გომიანიშვილმა გააკეთა მოხდენილი მონტაჟი ი. გრიშაშვილის უღრესად საინტერესო მონოგრაფიიდან „საიათნოვა“ და დი-

დი წარმატებით კითხულობდა სცენაზე. შარამ ვასო გომიანიშვილისათვის ქალაქური ლირიკა მცირე ასპარეზი აღმოჩნდა. ჯერ კიდევ ადრე, უდაბნაის წლებში, ალექსანდრე იმედაშვილის ხელმძღვანელობით ქართული მსახიობები მართავდნენ თეატრულ საღამოებს, რომლებზეც მაყურებლებს აცნობდნენ ნაწყვეტებს ქართველი მწერლების ნაწარმოებებიდან. თვითონ ვასო დიდი სიყვარულით კითხულობდა ნაწყვეტებს ილიას, მეზავრის წარწებიდან. უფრო მოგვიანებით ალექსანდრე იმედაშვილმა გააკეთა „ვეფხისტყაოსნის“ მონტაჟი, რომლის სცენაზე წარმოდგენაშიც ვ. გომიანიშვილიც მონაწილეობდა. წარმატება განუსაზღვრელად დიდი იყო.

მაიცი, ჩვენი აზრით, ყველაზე დიდი აიარაება ვ. გომიანიშვილის, როგორც მკითხველმა, მოთხოვა იმ ლიტერატურული საღამოს მომზადებით, რომელიც ამასწინათ უჩვენეს ვ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. პირველ გაწყვილებში იგი კითხულობდა ნ. ბართაშვილის ლექსებს, ხოლო მეორე გაწყვილებში ი. აბაშიძის ლექსების ციკლს —



დინის, ა. აფინოგენოვის, ვ. კირშინის, შ. დადიანის, ს. შანში-  
აშვილის, ნ. აზიანის, ვ. კალაძის, ი. ვაკაშის, ი. მოსაშვილის,  
დ. გოთას, ვ. ბააზოვის, ვ. გაბესკირიას, ვ. კანდელიანის და  
სხვათა პიესებიდან. ქუშნარიტად. შემოქმედებითი პირიზონ-  
ტის ასეთი სიფართოვის, მსატრეული სხეულის ასეთი სიუხ-  
ვისა და მრავალფეროვნების, ვანრობრივი მრავალგვარობის,  
აქტიური ნიჭიერების მრავალმხრივობის თვალსაზრისით  
ვ. გოძიაშვილის ეგვიპტე ვერც შედრებოდა ვინმე თანამედროვე  
ქართული თეატრის (და არა მარტო ქართულის) მსახიობთა  
შორის. და ამ შემთხვევაში ლაპარაკია არა მარტო რადიკალ-  
ურ მანქანებელთა შესახებ. ვ. გოძიაშვილი ფლობს სცენური  
გარდასვლის ისეთ განუსაზღვრელ ხელთვნებას, რომლითაც  
მხოლოდ განსაკუთრებულად ბედნიერ და მაღალნიჭიერი  
მსახიობები, მოსოფლი თეატრალური კულტურის კორიფეები  
ყოფილი დაჯილდოებულნი. გამოდრე ამიტომ არის დასველე-  
უი. ვ. გოძიაშვილის მიერ სემოქმედებითი მსატრეული სხეულის  
შემახის და ტრაგედების სამიზნობისაგან, მსატრეული ამო-  
ცანის ერთხელ მივხედული ვადწყვეტილი განმეორებადობა. თა-  
ვის ყველა საუკეთესო როლიმ ვ. გოძიაშვილი გვივლინება, რო-  
გორც აქტიურად მოაზროვნე მსახიობი, რომელსაც ძალია  
შეაწყვე სწორად გაიგოს და გაიაზროს მსატრეული სხის ში-  
ნაზანი, მისი სოციალური ბუნება, ხასიათის თავისებურებანი  
და ამის შესაბამისად შეფარობის მხოლოდ ამ სახისათვის შე-  
საფერი გამოსახულების საშუალებათა კომპლექსი. ვ. გოძიაშვი-  
ლი არასოდეს არ არის გულგრილი და ინდიფერენტული თა-  
ვისი შემოქმედებითი ამოცანისადმი. სიკეთის დამამკვიდრე-  
ველ სახეს ქმნის იგი თუ ბოროტების მამოძლიერებს, მსახიობი  
ყოველთვის გვივლინება თავისი მაღალსთქტურული იდეალის  
ქიზად და მჭადავიბედი, ყოველთვის მიღვარად და ვენი-  
ანად მისიურების მაყურებლის ასრთა, არნობად და გან-  
ცდათა სიღრმეებისაკენ. მაყურებელიც არასოდეს არ არის  
გულგრილი. ვ. გოძიაშვილის ხელთვნებისადმი. რადიკალ მცირე  
ფორმების როლს არ უნდა ასრულებდეს საქმეცალში ვ. გო-  
ძიაშვილი, თუნდაც ეპიზოდურს, თუნდაც სრულიად უსიტყვი

როლს, იგი სცენაზე პირველი გამოჩენისთანავე ექცევა მაყუ-  
რებელთა გამაფრებელი ინტერესისა და უკრადღების ცენტრ-  
ში და ასეთ მდგომარეობას ინარჩუნებს სპექტაკლის დასა-  
რულამდე. ამაში მდგომარეობის მისი მსახიობური ხელოვნების  
მომხიბვლელი, გადამბედი, გულის სიღრმეზე ჩაწვდომი  
ძალა.

ვ. გოძიაშვილის ხანგრძლივსა და უაღრესად ნაყოფიერ  
შემოქმედებითს მოღვაწეობაში ჩვენ ვერ გავიხსენებთ „ჩაგარ-  
დნილი“ როლებს, ზაზროდ, უფერულად, უსურვლოდ შესრუ-  
ლებულ სახეებს. იგი არასოდეს არ არღვევს სპექტაკლის საე-  
რეთო სიტატორიკად დონეს და არ გამოთიბება მის საერთო  
აქტიოსფეროს. ამ მხრივაც ვ. გოძიაშვილი იმეათ გამოჩინა-  
ვლის წარმოადგენს. რამდენ დიდ ხელოვნან ვიციხობს ჩვენ,  
რომლებსაც თავიანთ შემოქმედებითს ცხოვრებაში მწვერვალუ-  
ბამდე მიუღწევიათ და უფსურვლამდე დაშვებულან. ვ. გოძი-  
აშვილის უაღრესი პასიათების ასეთი უკიდურესობანი. იგი ყოველ-  
თვის დიდი პასუხისმგებლობით იფიხოსდა. გასურვლოდ  
ვიკვება თავის ყოველ კონკრეტულ მსატრეულ ამოცანას და  
თავს იზღვევს ამაგა მარცხისა და წარუმატებლობისაგან.  
ეს, რასაკვირველია, იმის როდი ნიშნავს, თითქმის მის მიერ  
შექმნილი ყოველი მსატრეული სახე თანაბარი იდეურ-მეტი-  
ტიკური ღირებულებისა იყოს. არა, მის მიერ გამოძიწვილ  
ადამიანურ სხეუთა მდიდარ გაღერებაში გამოირჩევა აქტიური  
ხელოვნების უტკბარი შედეგები, რომლებიც საშუალოდ აიან  
დამკვიდრებულნი ჩვენი ერთგული მსატრეული კულტურის  
საუკეთესო მონაბოგართა ეფიფესს საკანამდოდ. აქ, პირველ  
ყოფლისა, რასაკვირველია, უნდა მოვიხსენიოთ ლურსაბ თათ-  
ქარიძის სახე თანავე ჭავჭავაძის უკვდავი „აკაცია-ადამიანი“  
დან. ეს მსატრეული სახე არა მარტო ვ. გოძიაშვილის შემოქ-  
მედებითი ცხოვრების ნამდვილი მწვერვალია, არამედ მიიღი  
ქართული საბჭოთა თეატრის მშვენიერ და სიამაყე, მისი  
ერთ-ერთი უმაღლესი მიღწევაა. ლიტერატურული პერსონაჟის  
სოციალური ბუნებისა და ხასიათის ინდივიდუალურ ნიშან-  
თვისებათა სრულყოფილი სცენური განსახიერებისა და ფართო

„პალესტინა, პალესტინა“ („რუსთავე-  
ლის ნაკვალავზე“). ვ. გოძიაშვილმა  
მისთვის დამახასიათებელი ისტატობით  
წყაიბთა ეს ნაწარმოებები, სასიამოვნო-  
ბა, რომ ჩვენნი საყვარელი მსახიობი  
აპირებს მათა რუსთაველის იუბილეს-  
თან დაკავშირებით კონცერტები გამარ-  
თოს რესპუბლიკის სხვადასხვა რაიონებ-  
ში, გამოიყვანს სწორად ამ ნაწარმოებთა  
კიბოებით.

ვასო გოძიაშვილის საესტრადო ნომ-  
რები შემაჯავნი ადგილი უჭირავს მუსი-  
კას. მსახიობი მუსიკალური ფილმობი-  
შის შესანიშნავი შემსრულებელია. იგი  
ყოველთვის კომპოზიტორთან ერთად  
ქმნის ნაწარმოების მუსიკალურ ფონს.  
გაიხსენიოთ თუნდაც „შეხანდობი“,  
როლის მუსიკაც კომპოზიტორი არჩილ  
კერესელიძის ეგუოვნის. შეიძლება ით-  
ქვას, რომ კომპოზიტორი, ავტორი და  
მსახიობი ამ ნაწარმოებში თითქმის ერთ  
სიმღერად დადგნენ და ისე შექმნეს  
უაღრესად საინტერესო, ორიგინალური  
საესტრადო ნომერი.

დიდი სიყვარულით ივსებოდა ვ. გოძი-  
აშვილი კომპოზიტორ ვასო შავერვა-

შვილის, რომელთანაც შემოქმედებითი  
შეგობრობის ხანგრძლივი წლები აკავ-  
შირებს. მსახიობი არჩევს კონცერტმის-  
ტრებსაც. სხვადასხვა დროს მისი  
აკომპანიატორები იყვნენ საქართველოს  
სსრ დამსახურებული მოღვაწე დავით  
მაჭავარიანი, რუსეთის სფსრ სახალხო  
არტისტ ვანო მურადელი, კომპოზიტორ  
იასო შავერვაშვილი და სხვ. უკვე  
თხუთმეტი წელია ვასო გოძიაშვილი ეს-  
ტრადაზე გამოდის რესპუბლიკის დამა-  
ხურებელ არტისტ ეგვანია ავაკოვას-  
თან ერთად, რომელიც მისი შესანიშნავი  
პარტნიორია.

ქართულ ესტრადაზე ვასო გოძიაშვი-  
ლის მრავალმხრივი მოღვაწეობის აღსა-  
ნიშნავად კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი  
ფაქტის გავხსენებ შეიძლება: საქართვე-  
ლოში პირველი საესტრადო ორკესტრის  
შექმნა გოძიაშვილის სახელთანაა დაკავ-  
შირებული. ეს იყო ოცდაათიანი წლების  
მიწურულში. საქართველოში მიმდინარე-  
ლად უკრაინის ხელოვნებისა და ლიტერ-  
ატურული დავადა. სწორად ამ პერიოდში  
ვ. გოძიაშვილის ხელმძღვანელობით ჩა-  
მოყალიბდა ჯაზი, რომელმაც პირველი

კონცერტი მოაწყო უშნავი ჩხეიძის სა-  
სარტებლოდ გაბრუნული საბამოზე  
(უშნავი უკვე ავად იყო და სცენაზე არ  
გამოდიოდა). დასატრემულ ინსტრუმენ-  
ტთან არჩილ ჩხარტიშვილი იჯდა, რიო-  
ალთან — დავით მაჭავარიანი. ორკეს-  
ტრში იყვნენ აგრეთვე პროფესიონალე-  
ბი — მოსკოლელი, გვენცაძე, კასტელივი  
და სხვ. ჯაზის კონცერტმა დიდი წარ-  
მატებით ჩაიარა. ვასო გოძიაშვილად რო-  
გორც სოლისტი. მან შესურლა საეს-  
ტრადო გაორკესტრებული „გენგავე-  
ლი“, რომელიც თითქმის გაამეორებინეს.  
კონცერტზე მყოფმა ლიბინი უტიოსი-  
კა დააკოცნა ვასო და უთხრა: „ყველაფე-  
რი ძალიან ნიჭიერად არის გაკეთებნი.  
სვე იყვნება დიდი ჯაზის შემხანა“. ეს  
წინმეტწინადად წამოწყება უკვე გასა ხ-  
სივდება, მაგრამ დაიწყო მისი და იმ-  
თვის ვიღას ეკვალა.

ვასო გოძიაშვილმა გამოიყენა პირვე-  
ლად მსატრეული კითხვისათვის ზურნა  
და დუღუკა. 30-ანი წლებში საქართვე-  
ლოს ფილარმონიასთან შეიქმნა აღმე-  
ოსალოდ საკრავთა ანსამბლი 40 კაცის  
შემადგენლობით (ხელმძღვანელი კასა-

მხატვრული განსოავადების მხრივ აქ თითქმის ხელოვნობა-მდე ამოწურულა თანამედროვე თეატრალური სტილზენების განკარგულებით არსებული გამომსახველობით საშუალებათა რეჟისრები და შესაძლებლობით. ძნელია ამ მხატვრული სახის შესახებ ლაპარაკი წრფელი ანალიზისა და აღფრთოვანების გარეშე. ამავე დროს, ეს დიდი შემოქმედებითი მონაპოვარი მოთხოვნა ღრმა მეცნიერულ ანალიზს, პროფესიულ შესწავლას და თეორიულ გაანერგვას და განსოავადებას. იგივე უნდა ითქვას ვ. გომიაშვილის მიერ შექმნილ ნამდვილ მხატვრულ შედეგებზე, როგორც არის ავეტიკას როლი ავესენტი ცაგარის კომედიაში „რაც გინახავს, ვიღარ ნახავი“. ამ მხატვრული სახის დიდი ცხოვრებისეული და მხატვრული სიმართლედ, მასში გადმოცემული ცოცხალი, სისხლსაკისურად წარმოსახული ღრმა და ინდივიდუალური სახაითი ამაღლებულ ტემპარიტად სიმბოლური განსოავადების დონეზე, აგრეთვე იშვიათი, ჩვენ ვიტყვით, უნიკალური მნიშვნელობის მონაპოვარია ჩვენი თეატრალა.

ვ. გომიაშვილის მიერ შექმნილ სცენურ სახეთა არა მარტო ღრმაეული დახასიათება და პროფესიული ანალიზი, არამედ სრული აღწერავე კი ძნელია ვისაღწევი იქნებოდა ერთი თუნდაც ვრცელი მონოგრაფიის ფარგლებში. მით უფრო უაზრო იქნებოდა ასეთი ამოცანის დასახვა ამ წერილში. იმის ნათლსაყოფად, თუ რამდენად ქმედითი საშუალებანი მიეძღვნება ვ. გომიაშვილს, რომ ღრმად აქტუალური თანამედროვე ქვეყნით გააცოცხლოს ისტორიული წარსულის თეორიანობა, საქართველოს რეალურ სივრცეში მიერ შესრულებული რიარდ III სახე შექსპირის ცნობილი ტრაგედიადა. ასევე ცხოვრებ ემზადებოდა თანამედროვე ადამიანის სულიერი მისწრაფებათა საყაროს სულ სხვაგვარი იდეური შინაარსის მხატვრული სახე — ჩვენი დიდი, ხალხის გარდაუდებლ სიყვარულის ჩაქურთმული შარაჯანდელი მოსილი წინაპრის — ერგულ მერის სახე, რომელიც თანაპარი ცხოველმყოფელობით და მონობიეულიობით გამოიკეთა ვ. გომიაშვილმა ლ. კიოთას „მეფე ერგულიში“ და ვ. კანდილავის „მაია წყნეთელში“.

ვ. გომიაშვილის დიდი შემოქმედებითი ცხოვრების სრულად დახასიათება შეუძლებელია იმ ძვირფასი წვლილით, რომელიც მოქმედებდა, რომლითაც მან გაამდიდრა ჩვენი ერისეული საესტრადო ხელოვნება და კინემატოგრაფია.

ყველაზე და ვგვლავრები, თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის ყოველ სფეროში ვ. გომიაშვილი გვევლინება, როგორც უაღრესად თანამედროვე ხელოვანი, მთლიანად შთაფრებული ჩვენი ეპოქის ნათელი იდეალებით და შვიარადებლი ჩვენი საუკუნის მხატვრული კულტურის ყველა საუკეთესო მიღწევითა და მონაპოვრით. ვ. გომიაშვილის ყველა საკმე-თეს სცენურ სახე პირნაშა ტემპარიტად სოციატორობისა — დრამატურგიული მონსონავის სოციალური ბუნებისა და სასაითის თავისებურებათა გახსნისა, საუკთარი და, მასმადამე, ახალი, მასობის მიერ მიზნებულ და აღმზრნილი განმოსახე-ელობითი საშუალებებისა. ასეთ ნამდვილსა და გუნებრე სოციატორობისა როდი საჭიროება სტეფანოსა წინა თაობების მიერ ნაანერგებ ძვირფას ტრადიციათა უარყოფა. მათთვის სურვის შექცევა ვ. გომიაშვილის აქტიორულ ხელოვნებაში ნათლად იგრნობა არა მარტო მის უშუალო მასწარებლები — ვ. მარჯანიშვილის, ახ. ახმეტელის, ვ. ყუიტიშვილის შემოქმედებით ძიებათა და მიღწევათა გამოძახილი, არამედ იმ ძვირფასი და დაუვიწყარი შემკვიდრებისაც, რომელიც სა-მარადისოდ დაუტოვებ ქართულ თეატრს ლაღი მესხმევილის, ვასო აბაშიძისა და ალექსანდრე იმედაშვილის სახელოვანმა თაობებმა.

ვ. გომიაშვილის შემოქმედებაში ურგანულად ერწყმის, ავსებს და ამდიდრებს ერთმანეთს ორსულის დაუბერებელი და უკვდავი ტრადიციები და ჩვენი საუკუნის მხატვრული კულტურის საუკეთესო მიღწევები და აღმზრნები. ხალხიც, მადლიერი მაყურებელი წრფელი მოწონებით ტაშს უკრავს დიდი ტრადიციებისა და ნოვატორული მემარტობის მაღალ ხელოვნებას და გულითადად უსურვებს დავწლობის იტობლას ახალ დიდ შემოქმედებით წარმატებებს ჩვენი ერისეული კულტურის სადიდებლად და სასახლოდ.

ბაბოვი). ამ ანსამბლის კონცერტებში სისტემატრად მონაწილეობდა ვასო გომიაშვილი, რომელიც ზურნისა და დუდუკების აკომპანიმენტზე კითხულობდა გრ. ობობლიანის „მუსიკაში“. ი. გრიშაშვილის „ლიტერატურულ მოქმედებას“, „შესანდობარს“ და სხვა ნაწარმოებებს.

ესტრადაზე გარკვეული ადგილი უჭირავს ნიღბებს, რომელიც დღეს ფართოდ არის გავრცელებული. ყველაზე პირველად იგი ვასო გომიაშვილმა გამოიყენა. მან ესტრადაზე განახორციელა მწერალ მ. დადიანის საინტერესო სურბობა „პარავილი მსახიობები“. ნიღბები ლაღო გუ-დიდის მსახიობა დასატა. ზრადის საინტერესო რეჟისორული ცედა ფრაგანა ვასო გომიაშვილმა, როდესაც ესტრადაზე განახორციელა „ძველი ვიდვადების საღამო“. დიდებული იყო ვიდვადობები: „პრიკავნიკი პარადში“ და „მწიგნობარი მარაკ-ლოგის საძიებლობა“. კონცერტში მონაწილეობდნენ: ა. იმედაშვილი, გ. ანჯაფარიძე, თ. ჭავჭავაძე, გ. შავლევაძე, გ. კუპრაშვილი, ა. გომელაური, ს. კორ-ჟოლიანი და სხვები. სწორედ ამის შემ-

დე დიწყო ჩვენს სცენაზე ძველი ვიდვადობების აღდგენისა და ახლის დადგობის ცოცხალი.

1939 წ. ჩატარდა ესტრადის მსახიობთა პირველი საკავშირო კონკურსი დასავლეთი ტურები გაიმართა მოსკოვში. კონკურსები განსაკუთრებული მოწონება დაიმსახურა ვ. გომიაშვილმა, რომელმაც შეასრულა მუსიკალური ფილეტონები — „II მუსიკაში“, „მსოფლიოს პოლიტიკური მიმოხილვა“. მწერალი ვასო პატარაია იგონებს, რომ გომიაშვილის გამოსვლამ განუწყვიტო ტაშის გრიალში ჩაიარა, თუმცა ქართული ენა მაყურებელთათვის გაუგებარი იყო. ვასო გომიაშვილმა საუკრავის საპატრო წოდება დაიმსახურა სამჭრთა ესტრადის დიდისკატ არკადი რაიკინთან ერთად.

განუწყოფილა ვასო გომიაშვილის დასმარებათა დიდი სამამულო თმის წვლილი. მონქედ არმიებში, ფორსხადა და ზურნის საზმიდრო თწვლობში, პოს-პოტლებში ვ. გომიაშვილმა 700-ზე მეტი აბიქტური ჩაატარა. მისი რეპერტუარი მწკავე და თანამედროვე იყო: „პოლიტიკური მიმოხილვა“, „კატენდარი“,

„II მუსიკაში“ და სხვა ნომრები ქართველმა ჯარისკაცებმა ზეპირად იცოდნენ. ვ. გომიაშვილი მათს სადავრეული მსახიობიც გახდა.

1945 წელს, გამარჯვების დღესთან დაკავშირებით კონცერტები გაიმართა მოსკოვის ერმიტაჟში. მიწვეული იყვნენ საუკეთესო საესტრადო ძალები, მათ შორის ვ. გომიაშვილიც. შემდეგ დე თეატრში გაიმართა შემკვიდრული კონცერტი „სამჭრთა ესტრადა სალუტს აძლევს“. ვასომ წაითხა პატრიოტული ნაწარმოებები — ვ. პატარას „საბჭოთა შერბოლობა“ და ვ. კობახიძის „ქართველ ბიჭებს“. მსმენელმა ორივე ნომერი დიდი აღფრთოვანებით მიიღო.

როდესაც ვასო გომიაშვილის დაბადების 60 წლისთავზე თავის ვადებში ჩვენი საამაჟო მსახიობის მიერ ახმელო შემოქმედებით გახს, აღვინახეთ იმ დიდ დავაწვაც, რომელიც მას ქართული ესტრადისათვის გაუწევია. იგი ფილარ-მონის დაარსების დღიდან მისი სამხატვრო სამჭრის წვერი იყო და თავისი მონაწილეობით ბევრი გაუკეთებია ჩვენი ესტრადისათვის.



## ალექსანდრე

## ბომელაური

გურამ ცინცაძე

ვაჟა კუხიანიძე

**ა**ლექსანდრე ბომელაურის მოგონებათა ნაწილაკადელი, თეატრიდან მიღებული პირველი წარუშლელი შთაბეჭდილებანი — ა. წერეთლის „პატარა კახმა“, ავლიშვილის „სამშობლომ“ და სუმბათაშვილის „ღალატმა“ რომ გამოიწვიეს, ეზოში გათამაშებული იგივე სპექტაკლები, რომელთა შესვეური თვითონ იყო...

ალექსანდრე ბომელაურმა სასცენო მოღვაწეობის 35 წლის მანძილზე საინტერესო გზა განვლი. 1927 წლიდან იგი თბილისის მუსათა და მოზარდ მაყურებელთა თეატრის, ქუთაისისა და ბოლოს კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მსახიობია.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მოღვაწეობის დროს ა. ბომელაურმა მრავალი სცენური სახე შექმნა. ამასთან, იგი იყო ამ თეატრის დაარსების ერთ-ერთი ინიციატორთაგანი. ვისაც უნახავს, ახლაც ახსოვს ალექსანდრე ბომელაური ფრიც ბაუერის, რობინ ჰუდის, ჰაიაგატას და გოჩას როლებში.

„არასდროს განმისხვაგებია შესრულების დროს პირველ-ხარისხოვანი და მეორეხარისხოვანი როლები. ყოველ მათგანს ვთამაშობდი სითბოთი და სიყვარულით. ასეთი ვიყავი და ასეთი დაერჩი დღემდე, მიყვარს ჩემს მიერ განსახიერებელი თითოეული გმირი. მათში ჩემი აზრისა და გრძნობის ნაწილია გადანერგილი“ — გვეუბნება მსახიობი.



ალ. გომელაური რო-  
ლებში: ყაუტა („ყვარ-  
ყაზე თუთაბერი“), გი-  
ორგი („ჩაბეხილი ბი-  
ლი“), სიმანტობი (იცი-  
კა რეინაშვილი)



პ. ი. მელიქი  
ი. ა. მელიქი

ნავ შესამჩნევი ღიბი აქვთ — ორივენი თუხთუხებენ ლაპარაკის დროს, თანაც ხელფეხს ძლიერ ამველებენ ენას, ერთმანეთის გარეშე თითქოს არ არსებობენ, თითქოს ერთი მოულის ნაწილებს წარმოადგენენ. ჭინებთ მდიდრები, ჭკუით ღარიბები, ბრიყვები არიან — ასეთად დავვიხატეს ა. გომელაურმა — ბობინსკი და შ. გოციგულმა — დობინსკი. სხაპასუხებით ლაპარაკითა და მდიდარი შესტიკულაციით მათ ღრმად შთამბეჭდავი სახეები შექმნეს.

დიდი წარმატებით მიდიოდა ამ თეატრში ა. ოსტროვსკის „ლაშაში მამაკაცი“, პიესის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი, ლოტოხინი ძველი დროის ადამიანია, რომელსაც ახლის არაფერი გაეგება, აინტერესებს მხოლოდ მდიდრები. ლოტოხინი ვერ ურიგდება, როცა ხვდება, რომ სიმდიდრეს, მამა-პაპურ ნიჭებს ანიაგებენ. იგი ყველაფერს „ეკონომიური თვალსაზრისით“ ზომავენ. როდესაც ადამიანთა ბედნიერებაზეა ლაპარაკი, მაშინვე იმას იკითხავს, თუ როგორია მათი „ეკონომიური ინფორმაცია“. ა. გომელაურმა ეს სახე სიმართლით განახორციელა, იგრძნობოდა ხასიათის გაგებაც და განცდის უშუალობაც, მსახიობის მიერ წარმოთქმულ ფრაზებში კი ლოტოხინის თვითდაჯერებულობა, იმის პედანტური რწმენა, რომ ბედნიერება მხოლოდ ფულით მოიპოვება.

აქტიორულ გულწრფელობითა და უშუალობით არის აღბეჭდილი აგრეთვე ა. გომელაურის დავითი ვ. ვაბესკირას პიესაში „ვაჯაფხულის დილა“. მსახიობის მიერ შექმნილი კეთილი და პატიოსანი მოხუცი ინტელიგენტის სახე მაყურებელში დამსახურებელი მოწონებით სარგებლობდა. დავითი ჩუმი, თავმდაბალი მუშაკი, უღრესად პატიოსანია და თუ ვინმე მისი პატიოსნების შელახვას მოინდომებს, აი, მაშინ მისი სულიერი სიმშვედ დაირღვევა და ეს ჩუმი, ერთი შესვლით შეუმჩნეველი კაცი, შეიძლება უცებ კეფხვივით შეუშოვარი და მრისხანე გახდეს. დავითის დასახატავად ა. გომელაურს მონახული ჰქონდა რბილი, სათუთი ფერები, რაც სცნურს სახეს მეტად თბილსა და სიმპათიურს ხდიდა.

ხალხური სიბრძნისა და სიკეთის განსახიერება ა. გომელაურის ოსტატო ბელუდი (პიქმეთის პიესა „ლეკენდა სიყვარულზე“), ცოტა უფრო გვიან კი მან ჯორჯ მაკლეის რეალისტური სახე შექმნა სპექტაკლში „აფორდიტეს კუნძული“.

„კვიპროსი აღარ არის აფორდიტეს და სილამაზის კუნძული, — ღრმასრფოვან წარმოსიქვამს სპექტაკლის დასაწყისში ინგლისელი თფივერი ჯორჯ მაკლეი, — კვიპროსი ახლა ომის ღმერთის — მარსის კუნძულია“.

ჯორჯ მაკლეი — ა. გომელაური უსაზღვროდ კმაყოფილია ყველაფრით — კვიპროსის ცით, წყნარი ამინდით, თავისი ტანისამოსით, თავისი პიროვნებით, ინგლისის კოლონიური არმიის ძლევამოსილებით, ბერძენი გოგონა ვიკით (რესპ. დამს. არტისტი შ. მახვლაძე), რომელიც ინგლისლებს შინამოსამსახურედ აუყვანიათ და რომელიც თავგამოდებით ემსახურება დამპყრობლებს.

ჯორჯ მაკლეის სახე — ა. გომელაურის შესრულებით მეტად კოლორიტული იყო. გვეროდათ, რომ ჯორჯმა, სადღაც გულის კუნჭულში ალღითი იგრძნო აჯანყებულთა სიმართლე, მაგრამ ნებისყოფა არ ეყო მათ მსარეხე დამდგარიყო.

ა. გომელაურმა ბრწყინვალედ განახორციელა ილია ჭავჭავაძის როლი (გ. ნახუციანიშვილის პიესა „წიწამური“). მან თავიდან ბოლომდე სწორად, თანმიმდევრულად წარმოგვსახა ილიას პიროვნებისათვის დამახასიათებელი სიღინჯე, მიხრამიხრა, საუბარი.

ა. გომელაური არა მარტო თეატრის მსახიობია, არამედ ჩვენი ესტრადის ერთ-ერთი პიონერიც. ქართველი მაყურებელი არასოდეს დაივიწყებს ა. გომელაურისა და ნ. ილიაშვილის მიერ პატარა კახური ფანდურების აკომპანემენტზე დიდი ოსტატობით შესრულებულ ქართულ სიმღერებსა და შაირებს, რომლებსაც მეტწილად თვითონ ქმნიდნენ და ამუშავებდნენ ხალხურ ჰანგებზე. ალ. გომელაურმა ა. კვანტალიანიანთან ერთად, პირველმა წამოიწყო ქართული საესტრადო ორკესტრის, მინი-ატრების თეატრის, სექტეტისა და სხვა მრავალი ანსამბლისა და საესტრადო ჯგუფის შექმნა.

ა. გომელაურს ნამდვილი თეატრალური ოჯახი აქვს. მეუღლე, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მერი დავითაშვილი მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მსახიობია, სიდე — გ. ზამჩი-ფარაშვილი ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის ერთ-ერთ ნიჭიერი ასალგარდა დირიჟორი, შვილი — თამაზ ვიოლონჩლისტია.

საყვარელი მსახიობისაგან მაყურებელი კვლავაც ელის ახალ სცენურ გაბრძვებებს.



# ბრიგოლ ორბელიანი და თეატრი

შოთა სალუქვაძე

ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატი



ბრიგოლ ორბელიანის დღიურები — „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“, ახლებურად აყენებს ქართველი პოეტის თეატრთან დამოკიდებულების საკითხს. ბრიგოლ ორბელიანი ბოლო დრომდე, 1879 წელს ილია ჭავჭავაძისადმი გავაზნული ერთი წერილის მიხედვით ეროვნული თეატრის დაარსების მოწინააღმდეგე იყო მიჩნეული. მაგრამ დღიურებში გაფანტულ პოეტის თეატრალურ შთაბეჭდილებათა და შეხედულებათა, ასევე მის პირად წერილებში ძუნწად, ზოგჯერ თითო ფრაზით გამოთქმულ მოსაზრებათა ანალიზი — აცოცხლებს ჭეშმარიტ თეატრალს,

ბრიგოლ ორბელიანი მუდამ ეროვნულ პროფესიულ თეატრზე ოცნებობდა და ფიქრობდა. მისი პირველი თეატრალური ჩანაწერი (1831 წელს) თუ უკანასკნელი წერილი (1879 წელს) ერთი გარკვეული, მტკიცედ ჩამოყალიბებული თეატრალური ხასიათისაა.

საგულისხმოა, რომ მისთვის ჩასვლის დღეს 1831 წლის მ ოქტომბერს, ქართველი ბატონიშვილების ძეგნით დაქანცული პოეტი, დიდ თეატრში წასულა და სამი სპექტაკლი უნახავს; შთაბეჭდილება დიდი მიუღია, „რა შველ, გავოცდი, ერთბაშად არ ვიცოდი, რა მეხილა პირველად. დიდმშენიერი საზარელი შენობა, თუ მდიდარი დეკორაცია, ანუ მომესმინა გრძნობათ დამატყვევებელი მუსიკა, თუ აკტიორების უნობა“<sup>1</sup>.

ბრიგოლ ორბელიანს პროფესიულ თეატრთან ნაცნობობის პირველსავე დღეს შეუნიშნავს მისი ძალა და თავისებურება, რომელიც მაყურებელზე უშუალო ესთეტიკურ და ზნობრივ ზემოქმედებაში მდგომარეობს: „არ შეიძლება აღწერა თეატრისა, უთუოდ უნდა იხილოს თვით, რომ იგრძნოს ყოველივე სიამოვნება და გონების მიტაცება“. ჭეშმით არის რუსული მინაწერი „Влияние театра на нравственность“. შემდეგ კი, ფანქრით ქართულად: „აღწერა თეატრისა. სადაცა არ არს, მუნ არცა არს განათლება ხალხისა“.

ცხადია, ბრიგოლ ორბელიანი აქ საქართველოს გულისხმობდა. მას ძლიერ აწუხებდა სამშობლოს სავალალო მდგომარეობა, ქართველი ხალხის სიღუბჭირე, რომლის ერთ-ერთ მიზეზს გაუნათლებლობაში ხედავდა. ამ მხრივ საკმარისია მოგონება მისი გენერალ აფხაზთან საუბრისა, რომელიც, აკ. გაწერელის თვალსაზრისით რომ გაეთვალისწინოთ, პოეტის თავისთან საუბარსაც წარმოადგენს. ათი თვის შემდეგ აფხაზთან „უბნობისა“ ბრიგოლ ორბელიანი დიმიტრი ბატონიშვილსაც საქართველოს სიღარიბეზე ესაუბრება, „საქართველოს სიღარიბეზე, რომელიცა მსწამრობს მცხოვრებთა უყოღინობისაგან, თუ ვითარ და ანუ სადით ისარგებლოს“. ქართველ შეთქმულს ხალხის „უყოღინობისაგან“ განთავისუფლების ერთ-ერთ იარაღად თეატრიც ჩათვლია, რაზეც თვალნათლივ მეტყველებს ჭეშმით მოტანილი რუსულ-ქართული მინაწერები.

დიდი თეატრით აღფრთოვანებული ქართველი პოეტი მესამე დღეს მცირე თეატრს სწევია. უნახავს გამოჩენილი მხანობით მორალური მარკიზ დე-ფურწონის როლში დიუკანგისა და დინოს მელოდრამიდან „ოცდაათი წელი, ანუ ქალადის მოთამაშის ცხოვრება“. საუცხოოდ ითამაშეს, უფრო მანალომეა, ასე რომ, დაესწყველ ყოველი მოთამაშეო!“<sup>2</sup> — ჩაუწერია დღიურში.

როგორც სჩანს, მიჩალოვის თამაშში პოეტმა თავისი თეატრალური ფანტაზიის განხორციელება დაიანახა. და აქ, მიხედვრასთან, ბუნებრივ ალღოსა და გემოვნებისთან ერთად, შესაძლოა გაუცნობიერებლად, მხოლოდ ინტუიციით (!) რო-

<sup>1</sup> ბ. ორბელიანი, „მგზავრობა ჩემი ტფილისიდან პეტერბურგამდის“, თბ. სრ. კრებული, აკ. გაწერელისა და ჯ. ჭუმბურიძის შესავალი წერილებით, რედაქციითა და შენიშვნებით, თბ. 1959, გვ. 186.  
<sup>2</sup> ბ. ორბელიანი, მგზავრობა, გვ. 187.

მანტიკოსი პოეტის მიერ რომანტიკოსი მსახიობის აღიარების ფაქტთან ვეკავს საქმე.

1832 წლის 20 იანვარს პეტერბურგთან „გამოსასლამებლად“ გრიგოლ ორბელიანი თეატრში წასულა და უნახავს „ვაი კუისიანან“, „საწყალოს უღრთოდ მომეკდარის ღრბიოდღოვის“<sup>3</sup> ოხულებს<sup>4</sup>. აღნიშნულ სპექტაკლზე ამის მეტი არაფერია ნათქვამი, მაშინ როდესაც 1831 წლის 26 იანვრიდან გრიბოედოვის კომედიის პირველად, შედარებით თბილანი წყაროდ-გენის დღიდან, ჩაცკის როლს კარატიგინი თამაშობდა. ცნობილია, რომ გრიბოედოვის კომედიის დადგმა ისევე როგორც კარატიგინის მიერ შესრულებული ჩაცკის როლი უარყოფითად შეფასა მაღალი წრის მაყურებელმა და კრიტიკამ. გრიგოლ ორბელიანის პოზიციის მხოლოდ ამ ფაქტით ახსნა არ იქნება მართებული; ქართული პოეტ უთუოდ ჯერ კიდევ თბილისში იმყოფდა კომედიას, რომელიც ხელნაწერების სახით გრეცელდებოდა, და ვფიქრობთ, მას დადებითად აფასებდა. ამასზე მიუთითებს რუსულიდან თარგმნილი მოთხრობა, „საღამოს ჩაი-ზედ“, რომლის გმირის ხოზრევისკის თავდადასავალი, როგორც ეს უკვე აღინიშნა ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაში, ჩაცკის ტრაგედიას ეხმარებდა. ხოლო ის ფაქტი, რომ „გრიგოლ ორბელიანის ხელი მოუკვიდა ისეთი ნაწარმოების თარგმნისათვის, რომელშიც მოცემულია არისტოკრატიული საზოგადოების მასობრივი კრიტიკა“<sup>5</sup>, გარდა იმისა, რომ ამშვარავეებს მთარგმნელის იმდროინდელ განწყობილებას, ერთგვარად ხსნის არა მარტო ქართული პოეტის გრიბოედოვის ნაწარმოებთან დამოკიდებულების, არამედ „მსახიობ-პოეტების“ — მორჩილოვის აღიარების შინაარსსაც.

როგორც ირეკვეა, გრიგოლ ორბელიანი კარატიგინის თამაშს არ აღუფრთოვანებია. და თუ მანამდე „პატარა თეატრში“ სპექტაკლის „კარლ მეთორმეტეს“ ნახვის შემდეგ აღუნიშნავს „არ იყო მოსაწონიო“<sup>6</sup>, გრიბოედოვის კომედიის მიხედვით დადგენილ სპექტაკლის შეფასებაზე თავი შეუკავებია და არაფერი უთქვამს პეტერბურგში გაღმერთებული, „არისტოკრატული“ ხელოვნების მამამთავრის, კარატიგინის თამაშზე.

კარატიგინმა ამკარად ვერ გაიგო ჩაცკის როლი, ამასთანავე, მან ვერ შეძლო თავისი „ამპლუის“ ყალიბში ჩამოესხა სრულად ახლებურად მოაზროვნე და მოქმედი იმგრი და ამგვარად, ერთნაირად გაუგებარი გახდა იგი როგორც ძველი, ისე ახალი თეატრალური შეხედულებების მაყურებლისათვის. მაგრამ გრიგოლ ორბელიანის თეატრალურ შთაბეჭდილებათა და მისაზრებათა დასადგენად მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ქართველ პოეტს თავისი აზრი არ შეუცვლია, მამნივს კი, როდესაც კარატიგინი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავის სტიქიაში უნახავს.

პეტერბურგთან მცირე ხნის განშორების შემდეგ ამ დიდებულ ქალაქში დაბრუნებული გრიგოლ ორბელიანი 1832 წლის 31 აგვისტოს (სხვათაშორის ამ ჩანაწერთი მოაგრდება პოეტის 1831-1832 წ. წ. დღიურები) ჩაიინიშნავს: „საღამოზე პირველი თამაშობა იყო ახალ თეატრში ნეესკის პროსპექტზე, რო-

მელსაც დაარქვეს ალექსანდრინსკი: „მინინ და პოფარსკი“<sup>7</sup> ირეკვეა, რომ ქართველი პოეტი დასწრება ალექსანდრეს თეატრის გახსნას. თეატრი ამ დღეს სახეე იყო „რჩეული“ მაყურებლებისათვის. სპექტაკლი დაიწყო ნიკოლოზ პირველის მოსვლისთანავე, უფერტურით კაცის ოპერიდან, „ივანე სუსანი-ნი“. გახსნის პროგრამაში იყო კრივიუცკის ოფიცოზურ — პატრიოტული ტრაგედია „პოფარსკი ანუ მოსკოვის განთავისუფლება“ და ბლუმის საბალეტო დივერსიემენტი „ესანან-რი დღესასწაული“. თავად პოფარსკის როლს თამაშობდა ვ. კარატიგინი, რომლის გამოჩენასა და ტირადებს დარბაზი ხანგრძლივ ტკბით ხედდებოდა. მაგრამ თეატრში მჯდარა რუსეთის ოფიცრის ტანსაცმელი გამოყოფილი ქართველი შეთქმული, რომელიც გულცივად შესქეროდა ამ დიდებულ, სასიკიომ სახასიათს. აღივინო კი, ისევე, არც ერთი სიტყვა კარატიგინზე იქვი არ დროს, რომ გრიგოლ ორბელიანის მშობთავრე გულს უფრო მეტი მისცა მოჩალოვის შთაგონებულმა და ბუნებრივმა თამაშმა, ვიდრე კარატიგინის აბსტრაქტულმა პეროიკამ, მისი შესრულების გრაციოზულმა, დახვეწილმა, მაგრამ მაინც ხელოვნურმა, კლასიციტრული მანერამ! პეტერბურგის თეატრებში ნახანი სპექტაკლების შემდეგაც, ცხადია მოჩალოვის შემოქმედება სამსახიობო ხელოვნების ეტალონად დარჩა ქართველი პოეტის თეატრალურ შთაბეჭდილებებში.

მიუხედავად ამისა პეტერბურგმა დადებითი როლი შეასრულა პოეტის თეატრალური შეხედულებების ჩამოყალიბებაში, სასულებმა მისცა უფრო გაბედულად გამოეთქვა თავისი თვალსაზრისი, როცა თეატრის საკუთარი გაგება.

თეატრი პირველი საღიზნო ადგილია, მაგრამ არა მხოლოდ დროს გასატარებლის, გამართობის მნიშვნელობით. თეატრში, ქართული პოეტის აზრით, ერთის მხრივ და უპირატესად მქადანდება ერის განათლების ხარისხი, ხოლო მეორეს მხრივ თვით თეატრის წარმოადგენს ერის მორალურ-ხელოვნური აღზრდის, საზოგადოების განათლების კერას. ამასთანავე, თეატრის მორალურ-აღზრდელობითი ფუნქცია მჭიდროდ უკავშირდება რეალისტური თეატრის გრიგოლ ორბელიანისეულ თვალსაზრისს: „რამეთუ თეატრი არს ცხოვრებისა ჩვენისა წარმოდგენაო“.

გრიგოლ ორბელიანის მიხედვით, თეატრი მაყურებელს წარმოადგენს ცხოვრებას ბოროტებითა და სიკეთით, აჩვენებს ნაკლოვანებებს, განაწყობს ბოროტების წინააღმდეგ, მოაზრადებს მას სიკეთის დაცვისათვის ყოველი ტანჯვის გადასატანად. მოსაშენად, ე. ი. თეატრი მაყურებელს არწმუნებს, უცხებს გულს სისარულით, უნერვავს მხნეობას, აგრანობინებს ესთეტიკურ სიამონებებს, და რაც მთავარია, „ძლიერ შეწყვე-ვის“, „სარწმუნებასა ჩვენსა“. ასე გადაეკატეგებო ერთმანეთს ქართველი პოეტის თეატრალურ „ესთეტიკაში“ თეატრისა და რელიგიის ფუნქციები, და ეს გასაგებოცა, რადგან ისინი ხელოვნური კოდექსს ქრისტიანული მორალის ნორმებიც განსაზღვრებენ.

მაგრამ რით, როგორ აღწევს თეატრი თავის საბოლოო მიზანს — სიკეთეს? სცენაზე გამოხატული მშვენიერობა? თეატრალური ხელოვნების მშვენიერება, გრიგოლ ორბელიანის

<sup>3</sup> გ. ორბელიანი, მგზავრობა, გვ. 222.  
<sup>4</sup> ჟ. ჭუმბურიძე, „საღამოს ჩაიზედ“, შენიშვნები, თხზ. სრ. კრ., გვ. 570.  
<sup>5</sup> მგზავრობა, გვ. 222.

<sup>6</sup> იქვე, გვ. 265.



აზრით, აგრძობინებს კაცს სიამოვნებას, მიიტაცებს მის გონებას<sup>7</sup>. მაგრამ მშვენიერება თავისთავად არ არსებობს, იგი ბოროტებაზე სიკეთის გამარჯვების შედეგია. მხოლოდ „საქმენი კეთილი“<sup>8</sup> ადასებენ მკურნალების გულს „გამოუთქმელის სინარულითა“<sup>9</sup>, ხოლო „ბოროტ საქმეთა“, სიბოლწეთა ხილვანი შეუძრუნებენ გრძობებს და მით გასწუმდენ მხოლეველთა ზნეობას. „თატარი არს პირველი განწმენდელი ზნეობის ჩვენისა ყოველთა სიბოლწეთაგან, მუნ ეხედავთ ყოველთა ჩვენთა ნაკულუღვანებათა“.

აღნიშნულთა დაკავშირებით, საინტერესოა გრიგოლ ორბელიანის მუსიკალური შთაბეჭდილებების გათვალისწინება, რაც ერთგვარად ავსებს პოეტის თეატრალურ განწყობილებათა და შეხედულებათა არსენალს.

„ოხ! ვითარი ძლიერება აქვთ ჩვენთა გრძობათა ზედა სიმღერასა და მუზიკას. სმენა მათი ზოგჯერ აღმასებდა გამოუთქმელთა სიყვარულითა და საიდუმლოთა სურვილთა განადოებდა გულსა შინა ჩემსა და ზოგჯერ წყნარად ტბილად დამაფიქრებდა, მაწუხებდა და წარსულთა კინონა დავიწყებასა შინა დაფარულთა სიამოვნებათა, მწუხარებათა აღადგენდა და წარბოშიდდენდა ცხადად გონებასა შინა ჩემსა (აღუდგენდა „ქედურელი ივერისი“<sup>10</sup> დაცემა-დაკინების სურათს — შ. ს.), ხოლო სმენა რომელთამე ხმათა იყო დამატყვევებელ, რომელიცა ნაზად გარეშემოხვებია გულსა ყოველითა სიტკბოებითა, ვითარცა ჯადო და გონება წარიღო შორს: მაშინ ქვეყნური აღარა მასსოვდა და არცადა ვგრძობდი თავსა ჩემსა! — სადა, რომელსა მხარეს ვიყავ მას ვაჟსა? არ ვიქი გამოეფხიხლიდ ანაზღუდად და ვიხილვ ფარად განიშვებული...“<sup>11</sup> „წყნარის სიამოვნებით (რომელიც იგრძობების და ვერა ითქმის) აღესილი აღვსდევ და გამოველ თეატრით“<sup>12</sup>.

მუსიკა ისევე, როგორც საერთოდ თეატრალური ხელოვნება, უპირველესად ყოვლისა, მოქმედებს გრძობებზე და მხოლოდ გრძობის საშუალებით იწვევს „გონების მიტაცებას“ — აფიქრებს ადამიანს არა მარტო თავის მდგომარეობაზე, არამედ სამშობლოს ბედზე, პირველი — ჯადისნური პანგით, მეორე — ძირითადად მოქმედებით, სიტყვით. საბოლოო მიზანი კი ორივეს ერთი აქვს — ადამიანის ზნეობის განწმენდა, ადამიანის აღზრდა, განათლება, გაკეთილშობილება. აქედან გამომდინარეობს ზოგადი დასკვნაც: „სადაცა არ არს სრულად თეატრი, მუნცა არ არს განათლება ერისა“<sup>13</sup>.

გრიგოლ ორბელიანი უკვე 30-იანი წლების დასაწყისში აღიარებს რეალისტური (ცხოვრებისა ჩვენისა წარმომავლენი) თეატრის აღმზრდელიობით, საგანმანათლებლო ფუნქციას და ამ თვალსაზრისით განახლებული ქართული თეატრის პროგრესულ მოღვაწეთა წინამორბედად გვევლინება. ამასთანავე, ეჭვი არ არის, რომ ქართველი პოეტის თეატრალური მსჯელობა, ნიჭიერი, განათლებული კაცის მიერ ნაწახის უბრალო შეჯამება კი არ არის მხოლოდ, არამედ სამშობლოზე შეყვარებული, მის მდგომარეობაზე დაფიქრებული პატრიოტის მოთქმა ეროვნული თეატრის ბედზე, მოთქმა, რომელშიც მო-

მაღლის რწმუნაც არის და საქართველოში პროფესიული თეატრის დაარსების აუცილებლობის შეფენება.

1831-1832 წლების დღიურებით თითქმის დამოაზრდა გრიგოლ ორბელიანის აღმდებოთა აღსავსე ცხოვრება. მუქმუქლების აღმოჩენისა და ინადეგურების შემდეგ ვაგელა, მათე კი თითქმის ჩაქრა, პოეტისათვის დამასასათუებელი პოლიტიკური რადიკალიზმის ცეცხლი. მაგრამ მონარქისტულმა ტენდენციებმა ვერ ამაოხებინეს მისი ცნობიერებიდან ერის აღზრდა-განათლების, მისი ეკონომიური დაწინაურებისა და მასშასადა-მე, საქართველოში პროფესიული თეატრის დაარსების აუცილებლობის ჭრი. ამიტომაც, სასებით გასაგებია თემირვანშერაში განცდილი სინარულიც და სინანულიც; პირველი იმის გამო, რომ ფხვი აიდაც ეროვნულმა თეატრმა, მეორე იმის გამო, რომ ამ დიდი დღესასწაულის დღეებში, თბილისში არ იმყოფებოდა.

„ჩემო დიოკო! — წერდა ის თავის ძმას 1850 წლის 25 იანვარს — შენი წერილი ამ მიწუტში მომიტანეს, რომელშიაც მუერ თეატრში თამაშობასა. სწორედ გიხარს, ძალიან ვნანობ რომ ეგ პირველი ქართული კომედია ვერა ვნახე. ჩემო ილიკო, ვთხოვ გამომიგზავნო ეგ კომედია, რომელიცა არ წამიციხავს. ქეთევანის ქება შევიტყვე და არც მიკვირს, ეგ ისეთი დედაკაცია, რომ რასაც მოინდომებს შეუძლია აღსარულუბა“<sup>14</sup>. ქეთევან ორბელიანის ქების გაზიარება, შესანიშნავად ასახაობებს გრიგოლ ორბელიანის პოზიციას, რომელიც არ ეთანხმება თავისი თაობის მხედველებებს საერთოდ თეატრისა და ეჭვობად ქართველი ქალის სცენაზე გამოსვლის საკითხთან დაკავშირებით.

თეორიულად, გ. ორბელიანის აზრი „ჩვენთა ნაკულვანებათა“<sup>15</sup> ამსახველ კომედიავზე დადებითი უნდა ყოფილიყო, და ეს ასეც მოხდა. „ნათლად მხატვრება თვალწინ აღტაცებდა ჩემთა თანამემამულეთა, რომელთათვისაც მაგვკვირს პიესის მოსმენა პირველი მავალთია და ძალიან კარგი მავალთი. ეს პიესა მოგონილი არ არის, არც ზეპირი გადმოცემა და ძველი ამბავი. არა, სამწუხაროდ, იგი ცოცხალი და ფრად ნამდვილი სურათია ჩვენის თავადაზნაურობის აწინდელი მდგომარეობისა. იშვიათია ჩვენს შორის ისეთი ადამიანი, რომ თავის ცხოვრებაში არ წარმოედგინოს რომელიმე ნაწილი ამ პიესისა. ყველაზე უფრო ახირებული ის არის, რომ ავტორის თავისი თავიც არ დაუზოგია... მე გვინია, რომ მაგ პიესამ დიდი და ღრმა ცვლილებების მოხადნად საქართველოში წავიხილა და გონების მხრაც... დასაწყისი მშვენიერია“<sup>16</sup>.

გ. ორბელიანმა ინტუიციით იგრძნო „მავგვარი პიესის“ სიახლე, შესაძლოა, ახალი მიმდინარეობის დასაწყისიც ჩვენს ლიტერატურაში... მაგრამ დროთა განმავლობაში, მას რამდენადმე მაინც უნდა ეღალატა თავისივე ზოგადი თეატრალური პრინციპებისათვის და თავისი წოდების დაცვის პოზიციავზე დამდგარიყო.

1858 წლიდან გრიგოლ ორბელიანი ძირითადად თბილისშია. რუსეთის არმიის ყოფილი სარდალი ვერ ეგუებოდა ქალაქში ცხოვრებას; „ოჰ, რამდენი დრო იკარგება აქე ფუჭად, უსარგებლოდ თავისა თავისა, უარყოფოდ საზოგადოებისათ-

<sup>7</sup> იქვე: გვ. 186.  
<sup>8</sup> იქვე: გვ. 222.  
<sup>9</sup> იქვე: გვ. 257.

<sup>10</sup> გ. ორბელიანი, წერილები, ტ. 3, გვ. 202.  
<sup>11</sup> იქვე: „ივერია“, 1889 წ. № 231.

ვის<sup>12</sup> — ჰგოდებს ის დიმიტრი ჯორჯაძისადმი გაგზავნილ წერილში. ნიკო ჭავჭავაძისთანაც მოუცვლდობაზე სჩივის: „...იმედს მაქვს, რომ არ დამშედურები, რადგან იგი, რომ ქალაქის ამბებით გართული კაცი ვერ მოივლის, მეტადერ ქართლის ხასიათით, დღეს, ხვალ და ამისთინა. ოპრა, კასტელუნი (იტალიური დასის მსახიობი — შ. ს.), რუსის თეატრი, ცირკი, ვენერები“<sup>13</sup> და ა. შ. სხვათაშორის, ქართველი პოეტების არა მარტო ცირკთან დამოკიდებულების ასახსნელად, საინტერესო იქნება გრიგოლის ერთი წერილის გახსენება. „არა, აქედამ კაცი წავიდეს პეტერბურღს, თავგადავალელი მირბოდეს სამაიათას ვერსტა და ცირკი ნახოს? ეს ხომ მემწანობა არის, ჩემო ტასო? არა პეტერბურღში ცირკზე უკეთესი როგორ არა არის რა? — ოოპპ, Провинция, Провинция!“<sup>14</sup> — წერდა ის 1878 წლის 28 დეკემბერს ტასო ჩერქეზოვს და აღბათ თვალწინ ედგა პეტერბურღის საიპორო და დრამატული საბექტალები, ხელოვნების დიდებული ძეგლები, ერომტაქში გამოფენილი მხატვრული ტილოები, ერთმანეთზე უმწვენიერესნი და უძვირფასესნი, რომელთა ხილვა განაკვირვებს კაცს“<sup>15</sup>.

თბილისში დაბრუნებულ პოეტს გიორგი ერისთავის ქართული თეატრი გაუქმებული დახვდა. „მოლატყს“ ერთი რომ ვთქვათ, ეს ის დროა, როდესაც მოდას აყოლილი მაყურებლები იტალიელი კომპოზიტორების სახელებს თუთიყუშებივით იმოზრებენ, „წამოვიღო ქალები ბელისის შუგს იფიცებენ“, პატარა ბიჭები, ლო დონა მოზილენ“ ხმაზე ჰკვივან, იმერული მუშა „ფიგარო აქა, ფიგარო იქას“ გაიძახის, და „დიდი ორბელის“ საყვარელ ვაჟახზე პეტერბურღიდან ჩაბოსული ჯამაზუბი დაეკრითობენ, „ტიტცველა დედაკაცენი უბლო ცხენებს დავაჯ“ ახტებიან... უწინდელს მუსიკიდის ხაღში, გრიგოლის სიტყვით, „ზაფხულობით თეატრის ორკესტრი სიმფონიურ კონცერტებს მართავს... დრო და დრო თბილისში გამოჩენილი გასტრალითები ჩამოდნიან და თბილის-ქალაქი ფხბაფხბ მიზდებს რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის დიდი ქალაქების თეატრალურ-მუსიკალურ ცხოვრებას.

1856 წლის გრიგოლ ორბელიანს მოთქვამს, რომ მხოლოდ და მხოლოდ იტალიური ოპერა და ქალაქის თამაში გავანთარებს<sup>16</sup>. პოეტის გულსტყვილი ვაგანგია, მიუხედავად იმისა, რომ იგი კარგად ხედავს იტალიური ოპერის რაღა და მნიშვნელობას ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში. ორი წლის შემდეგ კი, ნიკო ჭავჭავაძისდმი გაგზავნილ წერილში თბილისის თეატრალურ ცხოვრებას შემდეგნაირად ახასიათებს: „რუსის თეატრი არის დიდად გარადებული და მრავალი ხალხიც დაიარება, თუმცა იტალიანსკის ოპერაც ისევ ისე მიჩნეულია და შეფერადებული“<sup>18</sup>.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მიუხედავად მასალის სიმცირისა, ჩვენთვის ცნობილი რამდენიმე ფაქტი საკმარისია იმ დასკვნის გამოსტანად, რომ გრიგოლ ორბელიანი ყოველთვის ინტერესით ადევნებდა თვალყურს სცენისმოყვარეთა ქართული

თეატრის საბექტალებს და მათ გარკვეულ, დადებით როლს ანიჭებდა ეროვნული თვითშეგნების განვითარებაში.

1871 წლის 15 იანვარს გრიგოლ სწერდა ბარბარე ორბელიანს: „В пользу бесплатных школ дан был грузинский спектакль, затмение солнца, на котором мыказались как таланты, Тасо Огладжио, Амашукели и два брата Колоубанских. Театр был полон: публика гремела от восторга, в особенности после прелестной лезгинки, подобно которой я давно не видел“<sup>17</sup>.

აღნიშნული წერილი მნიშვნელოვანია იმ აზრით, რომ მასში მსახიობის თამაშის და მშვენიერად შესრულებული „ლეკურის“ შეფასების გარდა ზურაბ ანტონოვის კომედიის („შვის დაწინებება საქართველოში“) აღიარების ფაქტთან გვაქვს საქმე.

1875 წლის 13 ივნისს გრიგოლი აცხობინებს ტასო ჩერქეზოვს, რომ „იყო ორჯერ ქართული თეატრი, ერთხელ დიხს კარგად ითამაშეს გადმოთარგმნილი მოღერის სკაპენი. და მეორედღე დიხს ცუდად, ყვარყვარე ქართლის ისტორიადამო“<sup>18</sup>. ლაპარაკია მილიერის „სკაპენის ონებზე“ და გიორგი ერისთავის მიერ პალმის რუსული თარგმანიდან თარგმნილ-გადმოკეთებულ დრამაზე. ერთი მშვედვით ამ წმინდა სუბიექტურ შთაბეჭდილებაში ორი საყურადღებო მომენტია აღსანიშნავი. გრიგოლ ორბელიანი აქვებს პიესასა და სპექტაკლს, რომელიც თარგმნა და დადგა აკაკი წერეთელმა, ე. ი. მისმა მოწინააღმდეგე „შვილთა“ ბანაკიდან. და ეს იმ დროს, როდესაც „ამათა და შვილთა“ მეორე ცხარე შეჯახება ჯერ კიდევ არ არის დამთავრებული. ამავე დროს, იგი პრინციპულად ილაშქრებს „ყვარყვარე ათაბაგის“ წინააღმდეგ, რთაც იმდროინდელი კრიტიკის პოზიციაზე დგას.

ამასთანავე, რა თქმა უნდა, გრიგოლ ორბელიანს უფრო დიდი პრეტენზია ექნებოდა ქართული საბექტალების, ვიდრე უცხოურის, თუნდაც კლასიკური პიესისა და მისი სცენური განხორციელების მიმართ. ამავე თვალსაზრისითაა საყურადღებო გრიგოლ ორბელიანის შენიშვნა ზურაბ ანტონოვის მიერ ევლახოვის მოთხრობა „მამლიბენის ველიდან“ გადმოკეთებულ დრამაზე „ქოროლი“, „ქართული თეატრი, ქოროლი; არ ვიცი კი რა არის ქოროლი და რა უნდა გამოვიტყოს ჩვენს თეატრში“ — წერდა ის ნიკო ჭავჭავაძეს, და ესეა, რომ ქართულ სცენაზე ეროვნული თემატიკის შემცველი დრამატურგიის დამკვიდრების პოზიცია იცავდა.

70-იანი წლების დასაწყისიდან სცენისმოყვარეთა მოძრაობა მიუღ საქართველოს მიუღდება. და რაც დრო გადის, მით უფრო ხელშეახები ხდება ეროვნული თეატრის აღდგენის იდეა. სამუშაოდ, გრიგოლ ორბელიანი განსჯდეს, თავისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ „მეტად დიდი და ძნელი საქმის“ — თეატრის დამკვიდრებისათვის მებრძოლი ავანგარდისაგან, რაც უნათურად განასაზღვრულა საქართველოში თეატრის აღდგენასთან დაკავშირებით შექმნილი სიტუაციით. სახელდობრ იმით, რომ თეატრის საქმეს სათავეში ჩაუდგნენ „სახელოვან მათათა“ წინააღმდეგ ამხედრებული „შვილები“, რომლებიც თეატრს, 30-იანი წლების „თერგდალულის“ აზ-

<sup>12</sup> გ. ორბელიანი, წერილები, ტ. I, გვ. 203.  
<sup>13</sup> გ. ორბელიანის არქივი, № 72.  
<sup>14</sup> საქ. მეცნიერებათა აკადემიის ტ. კვეციანის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, გ. ორბელიანის არქივი, № 30.  
<sup>15</sup> გ. ორბელიანის არქივი, № 116.  
<sup>16</sup> ნ. ჭავჭავაძისადმი, უთარილა, ყველა ნიშნით 1868 წელს უნდა ეკეთებოდეს, გ. ორბელიანის არქივი, № 30.

<sup>17</sup> გ. ორბელიანის არქივი, № 116.  
<sup>18</sup> იქვე, № 63.



რით, თავისი იდეებისა და ენობრივი პროგრამის პროპაგანდის საშუალებად გადააქცევდნენ. ამასთანავე, პოეტი უკვე უფრო მძაფრად გრძნობს არისტოტელის აღსასრულის მოახლოვებას და მთელი მისი გონება განწირული, სიღრმისაგან დაცემული თავადაზნაურობის ხსნისაკენ არის მიმართული. პოეტის თვალში იყიდებოდა სახელთან მამა-პაპათა სისხლით მიორწყული მშველი, იყიდებოდა საქართველო. რაც დრო გადიოდა იგი ვეღარ ხედავდა ისეთ ძალას, რომლისთვისაც შეეძლო შეებოდა, შეეგონებინა „ესრეთი სამწუხარო მდგომარეობა საქართველოს არა თუ თავადაზნაურობისა“, არამედ გლეხებისა, რომლებიც „ამავე ტყავში იწვიან“<sup>19</sup>.

მიუხედავად ამისა, იგი მუდამ თვალს უსწორებდა „ნათელს იმედისა“ და მოუწოდებდა ყველას — მიეცათ შვილები-სათვის — „ფართო გზა, დაუბრალოებლად სწავლით აღზრდისა“<sup>20</sup>. ე. ი. დაუყოვნებლივ გადაეჭრათ პირველი და გადაედგებოდა ამოცანა, რომელსაც იგი, ამ პერიოდში, მტივიანულ ეროვნულ კრიზისულად თვლიდა და მას უკავშირებდა სხვა საზოგადოებრივ-კულტურულ საკითხებს, მათ შორის, თეატრის დაფუძნების საკითხსაც. მაგრამ გრიგოლ ორბელიანის შვილები არ აღზრდა, როგორც ერის განათლების საშუალება, ცხადია, განსხვავდებოდა 70-იანი წლების ქართველი პროგრესული ინტელიგენციის ფართო საგანმანათლებლო პროგრამისაგან და ამაშუავე აგრეთვე საძიებელი სასუვეტელი იმ თავისებური პოიტიკისა, რომელიც ქართველმა პოეტმა დაიკავა მუდმივი ეროვნული თეატრის აღდგენასთან დაკავშირებით.

1879 წლის 18 მაისს ქართული თეატრის დასარსებლად საქველმოქმედო კომიტეტის მიერ დანიშნულ საჯარო კრებაზე მიწვევის საფუძველად, ილია ჭავჭავაძისადმი გაგზავნილ წერილში, გრიგოლ ორბელიანს გარკვევით გამოუთქვამს თავისი თვალსაზრისი<sup>21</sup>.

„შე არ შეშინო, — წერს იგი, — როგორ უნდა დამეყაროს თეატრი, რომელსაც არა აქვს თავისი შენობა, რომელსა არა ჰყავს განსწავლული აქტიორები, რომელსა არ შეუძლიან შენახვა თავისა თუისისა?“ ამ აუცილებელი, უშთაფრთხი პრობლემის უქონლობა კი, მისი აზრით, თეატრს ვერ განათავისუფლებს სცენისმყვარეთა თეატრის მდგომარეობიდან: „და თუ ქართული ენის მოყვარენი წარმოადგენენ რასმე წელიწადში ორჯერ, სამჯერ, ხომ ესალავ არის ამგვარი თეატრი“.

გრიგოლ ორბელიანი, წინააღმდეგი კი არ არის საერთოდ ქართული თეატრის დაარსების, არამედ იმის გამო, რომ ვერ ხედავს ვერც ეკონომიურ პირობებსა და ვერც კონტრეტულად პიროფსიკული თეატრის შექმნისათვის აუცილებელ ბაზას (თეატრის შენობას, განსწავლულ მსახიობებს, თუ გაეცხსენებთ მის ზოგიერთ შენიშვნას, შესაძლოა, თეატრის ეროვნულ ლიტერა-

ტურულ სასუვეტელსაც) მთელი თავისი გულწრფელობით ვერც რომ „შე არა ვარ თანამგრძობი ქართულის თეატრის ამგვარად დაწყებისა, რომელსაც დასარჯული ფული გეზინია დაკარგულადო“.

ასლი თათბის მოწინავე წარმომადგენელთა შემართებას, უსახლრო ენთუზიაზმს, უნაგარო, მიძიმე და დიდ მისას გრიგოლ ორბელიანი ქართველი კაცის ბუნებით „გულ-მსწრაფელობით“ ახსნის: „გვიინდა ხეალებო იყოს მზად ყოველი, რაცა გეგსურსო“ და ეს გასაკვირვებელი 80 წლის მიღწეული პოეტი თავმჯდომარეობით, ფრთხილად აფასებს მოვლენებს და ყოველი განხილავს. მისი აზრით „სკოლის ნელ-ნელა წაიციებთ წინა, ვიდრე სირქართი დაგრჩეთ შუაგზაზე დაღალულნი“. თუ მოვიგონებთ ქართული თეატრის მსგევრთა თავგანწირულ შრომასა და ბრძოლას ახლად დაარსებული თეატრის შენარჩუნებისათვის, თუ გაავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ თეატრის დაარსებლად ორი წლის შემდეგ დიდი ილია ძალით თუ ნებით აპონემენტებს ასალებდა და ყველას, ვისთვისაც ძვირფასი იყო ეროვნული თეატრის ბედი, იმას უმადრებოდა — როგორმე ხელი გამოეწოდებინათ სულმიღებული საქმისათვის, უნდა დაეხმებინათ, რომ გრიგოლ ორბელიანი ნაწილობრივ სწორად შეეძლებოდა მუდმივი თეატრის ახლო მომავალს. მაგრამ მას არ შეეძლო განეჭრებოდა ახლად აღდგენილი ქართული თეატრის ისტორიული პერსპექტივა, რისთვისაც მას ასეთი თავგანწირვით იცავდნენ ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ქართველი ბელადები. მას არ შეეძლო ბოლომდე გაეგო მნიშვნელობა იმ გზისა, რომელსაც ქართული თეატრი გრიგოლ ორბელიანის სიციცხლის უკანასკნელ წუთამდე სწამდა, რომ თეატრი იყო არა მარტო ერის ზნეობისა და განათლების ბარომეტრი, არამედ ხალხის აღზრდის საშუალება და მძლავრი იარაღიც“<sup>22</sup>. ვინ იტყვის, რომ — წერდა ის ილია ჭავჭავაძის იმავე წერილში, — შვილების აღზრდა, სკოლები, თეატრი არ იყოს საჭირო ჩვენთვის. ვინ არ იცის, რომ სამივე ესენი საგანი არის ხალხისა სულით ამაღლება, გონების გახსნა და თვით ეკონომიური შემგებობა“.

ასეთია ქართველი თეატრალური მოღვაწის რამდენიმე განსხვავებული, შევიძლება თქვათ, კომპრომისული, მაგრამ სანტრეტესო, და რაც მთავარია, გულწრფელი აღიარება, ასეთია თვალსაზრისი იმ მოღვაწისა, რომელსაც შეგნებულ ჰქონდა ამ დიდი საქმის მნიშვნელობასთან ერთად მისი დაფუძნების სირთულე და სიმძნელები. ობიექტურად, მართალია, გრიგოლ ორბელიანის შიში უსაფუძვლო გამოდგა, მაგრამ ქართული თეატრის ისტორიაში მუდამ საულისმსმო შექტად დარჩება ქართველი პოეტის თეატრზე ფიქრი და მფაქლობა, მისი იმედით აღსავსე შეგონება: „თეატრი რაოდენცა არს უკეთეს, ეგოდენ ერი ანუ საზოგადოება არს განათლებულ, ხოლო ქვეყანა-სა მას, სადაცა არ არს სრულად თეატრი, მუნცა არ არს განათლება ერისა“.

<sup>19</sup> ვ. ორბელიანის თხზ. სრ. კრებული, გვ. 070.  
<sup>20</sup> პირველად გ. ორბელიანის აღნიშნული წერილი რედაქტორის შენიშვნით გამოქვეყნდა გახ. „პუბლიცისტი“ 1922 წელს (№ 21), იხ. აგიყივა, ვ. ორბელიანის არქივი, № 71.



საპეტაკო «კახაბერის ხმალი» პოლოდი

## „კახაბერის ხმალი“

პარტოშელ ხალხს, გარეშე და შინაგან მტრებთან ბრძოლაში ყოველთვის მალა-ლი იდეალებით განმტკიცებული სულისკვეთება ამოძრავდა. ამ იდეალების გამოხატულებად ხშირად მას საკუთარი რწმენის სიმბოლო — დროშა მიაჩნდა. პ. კაკაბაძემ თავის „კახაბერის ხმალი“ სწორედ ალეგორიულ-სიმბოლურ დროშად აქცია ხალხის ოცნებით გაცოცხლებული გმირის — კახაბერის სახე. როცა ქვეყანა გასაჭირშია, როცა ხალხს ბნელუთიდან თავის დასაღწევად ერთიანი საბრძოლო სულისკვეთება ამოძრავებს, კახაბერის მსგავსი — ოცნებით წარმოდგენილი გმირიც მიუძღვის მას სიმართლისა და ჭეშმარიტებისაკენ. ამ ისტორიულ სიმართლეს დაუმორჩილა დრამატურგმა ძირითადი სიუჟეტური ჯარგა.

პიესის ფილოსოფიურმა სიღრმემ, მრავალპარადიანობამ, პერსონაჟების სიმრავლემ, პოეტური მეტაფორულობით სახე კომედიურმა სიტუაციებმა და ხასიათებმა, რთულმა დრამატულმა არქიტექტონიკამ და მიდიდარმა ალეგორიულ-სიმბოლურმა ხასიათმა ეს პიესა დიდხანს მიუწვდომელი გახადა რეჟისორებისათვის. საბოლოოდ სირთულე დაღლეული იქნა. „კახაბერის ხმალი“ წარმატებით განხორციელდა მარჯანიშვილის თეატრში. ჩვენ არ ვიცით ამ პიესის დადგმისას რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძეს ნამდვილად ჰქონდა თუ არა გათვალისწინებული ახმეტელის ადრინდელი თეორიული შეხედულებები ქართული თეატრის

ტრაგიკომიკური არსის შესახებ. ერთი რამ მაინც ცხადია: საპეტაკოში ბევრი რამ სწორედ ახმეტელისეულადაა გაშუქებული. ახმეტელს მიაჩნდა, რომ თვით

ქართული ერის ისტორიისა და მისი ხასიათიდან გამომდინარე ახალ ფორმას უნდა დაეუფლოს ქართული თეატრი. ასეთ ფორმად მას ტრაგიკომედია მიაჩნ-

მეუღა ჭაფარიძე — გულქანა





მ. ჭავჭავაძე  
— გულშანა

ნდა. ტრაგიკულისა და ოპტიმისტური განწყობილების შერწყმის უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი. ამ სპექტაკლშიც, მართალია, კომიკური უფრო ძლევს ტრაგიკულს, მაგრამ, ხშირ შემთხვევაში, ეს კომიკურიც ტრაგიკულიდან გამომდინარეობს, მის ელემენტზეა დაფუძნებული. ახმეტელი აგრეთვე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბერიკაობის აღდგენას ქართულ თეატრში. სპექტაკლშიც რეჟისორმა ნიჭიერად გამოიყენა ბერიკაობის მთელი შესაძლებლობანი. ახელი დასადგენია რეჟისორის ჩანაფიქრიდან გამომდინარეობს მხატვარ მ. მალაზონიას გააზრება თუ მხატვრის მიგნებულ ფორმას გაჰყვა რეჟისორი. ქართული ურმის გამოყენება არაჩვეულებრივად აადვილებს რეჟისორის მიერ საკმაოდ დახვეწილ, მაგრამ მაინც რთული არქიტექტონიკით სავსე პიესის განხორციელებას სცენაზე. ურემს შეაქვს დინამიკა, რიტმი და ახალი გააზრებაც სპექტ-

ა. კობალაძე  
— შეფე



ტაკლი. „სიმართლე ურმით დაგეწვათ“ — ნათქვამია ქართველ ხალხში და ურემზე შემსხდარი ქართველობაც სცენის წრიული მოძრაობის საწინააღმდეგოდ მიემართება ბორტების დასათრუნად. ურემი მოძრაობისა და წინსვლის სიმბოლოდაც იქცა და, ამავე დროს, დეკორაციული გაფორმების ატრიბუტადაც გამოდგა. იგი ხან ყიზილბაშთა ადგილ-სამყოფელს გამოხატავს, ხან კი მეფის სასახლეს. ეს პირობითობა სულაც არ იძლევა ბიძგს თვითონ მოქმედების განპირობითობისაგან. ა. კაკაბაძის დიალოგების ქვეტექსტობრივი და სიტყვაში ჩაქსოვილი აზრის სიღრმე ამგვარსავე ქვეტექსტობრივ მხატვრულ გაფორმებას და მოქმედების განვითარებას მოითხოვდა. სამწუხაროდ, რიტმის განვითარების მიხედვით, ყოველთვის ვერაა დაკული თანმიმდევრობა. ამის მიზეზი, ალბათ, პიესაცაა. ზოგჯერ ეპიზოდები გაჭიანურებულია, სრულიად ეშვება რიტმი, ზოგჯერ კომიში გამოარჩევათ დადის, რაც საკმაოდ აუბრალოებს სერიოზულ ჩანაფიქრს, დასაწყისში დიდ მასშტაბურობას რომ გეპირდება.

ბოლო ხანებში იშვიათია ისეთი სპექტაკლი, რომელშიც გამოსვლა უხდებოდეს თეატრის მსახიობთა თითქმის მთელ შემადგენლობას. გასაგებია, ასეთ მრავალრიცხოვან არმიაში თანაბრად ვერ წარმართებოდა ყველაფერი. შეიძლება სადავო იყოს ზოგიერთი სახის გააზრებაც, მაგრამ ერთი რამ მაინც უტყუარია: მსახიობების მიერ (მ. ჯაფარიძე — გულქანა; ვ. ნინუა — გოსტაშაბი; გ. სიხარულიძე — როსტომი; თ. მასურაძე — ბატანგ-ხანი; ნ. მოსეშვილი — ლიპა-



სცენა სპექტაკლიდან „კახაბერის ხმალი“

ვ. ნინუა — გოსტაშაბი  
მ. ჯაფარიძე — გულქანა



მ. ჯაფარიძე — გულქანა, ვ. ნინუა — გოსტაშაბი





საქართველოს  
ხალხური  
დრამატული  
თეატრი

რიტე; თ. ხობუა—ჯონდო; ა. კობაკოშვილი—  
მეფე და სხვ.) კარგადაა გადმოცემული  
ხალხის ერთიანობის ძალა.

უჩინარი გმირი (უკეთესი იქნებოდა  
იგი ფინალშიც არ გამოჩენილიყო) კა-  
ხაბური, რომლის ზეგაუღენაც ყოველ-  
თვის იგრძნობა მთელი სპექტაკლის მან-  
ძილზე — ხალხის მიერ წარმოსახულ  
იმ ალგორითულ-სიმბოლურ სახედ რჩე-  
ბა ხალხისავე სიმართლისა და ჭეშმარი-  
ტების ნათელ იდეალებს რომ ესატყვი-  
სება.

პიპი ბარაზიძე



წ. მოსეშვილი — ლიპარიტე



ი. ბოკუჩია  
— ფატი,  
ლ. ანთაძე  
— შოშკობა



თ. მაისურაძე  
— ბახტანგ-ხანი

ვ. ნინუა  
— გოსტაშაბი,  
გ. სიხარულიძე  
— როსტომ ბოძენი

ხელმძღვანელი) ერთად დადა ეს პიესა, კულისებში იდგა და მსჯავრის გულისფანტვლით ელოდა. მაყურებელს თვაცა გაე-  
მართა. ფარდა რამდენჯერმე აიხადა. კულისებში ადიოდნენ  
ამხანაგები, მეგობრები, ულცაცადნენ... და ბოლოს წარმატე-  
ბის ჯილდოდ წინადადება მისცეს დარჩენილიყო ამავე თეატ-  
რში რეჟისორად.

ასეთ ბედნიერებაზე მეოთხე კურსის სტუდენტს არც უოც-  
ნებია... ახლა იგი სინარულს ვერ მალავდა. მისკოფში დარ-  
ჩენა გადაწყვიტა, მაგრამ მისმა საყვარელმა მასწავლებელმა,  
სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ა. პოპოვმა ურჩია ქართველ  
რეჟისორს მის მშობლიურ ქართულ სცენაზე დაეწყო მოღვაწე-  
ობა. „მასწავლებელი მართალია. შენს მიწა-წყალზე, შენს ახ-  
ლობებთან უნდა იყო“ — გადაწყვიტა ბოლოს.

და როცა საკითხი დადა — სად განხორციელებინა სა-  
დილობო დადგმა, გიგამ ლიტვის დედაქალაქი ვილინიუსი  
აირჩია, თუმცა მას მარჯანიშვილის თეატრიც შესთავაზეს.  
აირჩია იმიტომ, რომ სურდა ნაცად რეჟისორად სწევოდა თბი-  
ლისს, რომ უფრო მხნედ და თამამად შეელო ხელოვნების  
წმინდა ტაძრის კარი.

ვილინიუსში მან ორი სეზონი დაყო.

წარმატებით დადა ა. კრონის „პარტიის კანდიდატი“, ო.  
პრუტისა და ნ. შპანოვის „დასავლეთი საზღვარი“. აქვე განა-  
ხორციელა პირველი საბჭოთა ოპერეტა — გალპერინის „მე-  
ოცნებები“. მის დადგმებს მოწონება ხვდა, სთხოვეს ვილინუს-  
ში დარჩენილიყო, მას კი გული საქართველოსაკენ მოუწევდა.

თავდაპირველად თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში და-  
იწყო მუშაობა უფროს მასწავლებლად და სტუდენტებს მსახი-  
ობის ოსტატობას ასწავლიდა. ამავე დროს გორის თეატრში  
მიიწვიეს რეჟისორად. სადაც ვასო ჯუშტიკაშვილის ხელმძღვა-  
ნელობით განახორციელა შ. დადიანის „ნაპერწკლიდან“ და  
შილერის „ვერაგობა და სიყვარული“. ეს იყო 1951 წელს.  
გორშიც გიგამ ორი სეზონი დაყო და 1952 წელს ახალგაზრდა  
რეჟისორი მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრში  
გამოვიდა. მონდომებით შეუდგა საქმეს. შეარჩია გოლდონის  
„სასტუმროს დიასახლისი“. პიესის მსუბუქი იუმორი, ჩამოქ-  
ნილი იერსახეები ხიზლავდა რეჟისორს. ჩვენი სასიკადალო  
ვერიკო ანჯაფარიძე, შალვა დამაშვიძე, სერგო ზაქარიაძე და  
სხვები გულისხმიერად უსმენდნენ ახალგაზრდას, ალო აუ-  
დეს, გააყვინ მის ჩანაფიქრს და არც თვითნატი ნაცადი თვა-  
ლი და მსახიობური მადლი დააკლეს. ისიც გრძობდა საერთო  
მზარდატერას და არ ზოგავდა არც დროს და არც საკუთარ  
თავს. გაისივებაზე ნახელავი მოუწონეს და წარმოდგენას ბედ-  
ნიერი ნაოსნობა უსურვეს.

პრემიერაზე (1952 წლის 20 ივნისი) წარმოდგენის დასას-  
რულს ფარდა ბევრჯერ აიხადა და გამაზრებულნი პირისპირ  
წარდგნენ მადლიერი მაყურებლის წინაშე.

იმევე წელს ლ. ღორთქიფანიძემ დადა ა. კლიდიშვილის  
„დაბრუნება“, შემდეგ წელს მას მოჰყვა ვ. გაბისკირიას  
„უფსკრულთან“. ორივე წარმოდგენა ახალგაზრდა რეჟისორს  
სახელი გაუთქვა, პრესამ ქებით მოიხსენია.

მაღე რეცა ღორთქიფანიძე ქუთაისის თეატრში გადავიდა  
მთავარ რეჟისორად. მან აქ ორი სეზონი დაყო. განახორციელა  
ტრენევის „ლიუბო იაროვია“, ლ. ქიაჩელის „ტარიელ გო-

# რეჟისორი გიგამ ლორთქიფანიძე

რჩმა ლეგევივილი



ოსკოვის ტრანსპორტის თეატრში 1949 წელს დაიდ-  
გა ვ. ბურიაკოვსკის პიესა „პრალა ჩემი იქნება“. წარმოდგენას ესწრებოდნენ მოსკოვის ა. ლუნაჩარ-  
სკის სახელობის თეატრალური ხელოვნების სახელმწიფო  
ინსტიტუტის პროფესორ-მასწავლებლები — გამოჩენილი თე-  
ატრმეოდნები, დამდგმელის თანაკურსელები. ყველა მათგანი  
მეაცირი და მომთხოვნი იყო...

სარეჟისორო ფაკულტეტის მეოთხე კურსის სტუდენტი გი-  
გა ლორთქიფანიძე, რომელმაც რეჟისორ ა. ეფროსთან (ამჟე-  
მად კომპოზირის სახელობის მოსკოვის თეატრის სამხატვრო



ლუა“, შექმნილი „ოტელიო“. ამავე სცენაზე კვლავ გააცოცხლა გოლდმისი „სასტუმროს დისასხლისი“ უკვე ახლობელი და საყვარელი გმირები.

1955 წლიდან კვლავ მარჯანიშვილთა სცენა. აქ მისი რეჟისრობით დაიდგა ა. კორნოვიჩის „ესკადრის დაღვება“, ნ. ლეონოვის „შემოსევა“, კ. მორეტის „ცოცხალი პორტრეტი“, თ. დრანიერის „ამერიკული ტრაგედია“, მ. ბარათაშვილის „მარინე“. ამ უკანასკნელმა საერთო მოწონება დამსახურა თანამედროვეობის დამაჯერებლად. მიმოიხილვდა გადმღვივით.

1951—1960 წლები ხელოვანი-რეჟისორის „დადვლები“, მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპებისა და საკუთარი შემოქმედებით გზის ძიებად უნდა მივიჩნიოთ. იგი დაიწყო ჯერ კიდევ მოსკოვში, გაგრძელდა ვილნოუსში, შემდეგ გორში, მარჯანიშვილის თეატრში, ქუთაისში, კვლავ მარჯანიშვილდობთან, და, ვფიქრობთ, განსაკუთრებულ სიხამადით გამოვლინდა კონსტანტინე ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარის“ დადგმაში. ამრიგად, გ. ლორთქიფანიძემ განაზოტციელა დრამაც, კომედია, ვიდეოლური ხასიათის ნაწარმოებები — ქართული, რუსული, დასავლეთევროპული დრამატურგიის ნიმუშები, რომელთაგან ზოგიერთი დიდხანს შერჩა სცენას.

სწორედ „კოლხეთის ცისკარი“ იყო შემოქმედებით ძიების მიჯნა, პირველი საეტაპო ნაწარმოები, რომელმაც რეჟისორს ფართოდ გაუთქვა სახელი.

ამ დადგამს გვაგრძობონა, რა უფრო ეხმატვილებოდა რეჟისორის შემოქმედებით უნებას, რა აძლევდა ყველაზე მეტად ნიჭისა და ფანტაზიის გაშლის, მკაფიო თეატრალური სანახაობის შექმნის შესაძლებლობას. ეს იყო ყველაზე მახლობელი და საყვარელი ეროვნული დრამატურგია, ქართველი ადამიანები, ქართული ცხოვრება. აი, სად გამართლდა მოსკოვში აღზრდილი მასწავლებლის სიტყვები!

ჩვენმა მკითხველმა გულთ შეიყვარა მწერალი ნ. დუმბაისი „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ გმირები. გ. ლორთქიფანიძემ და ნ. დუმბაიძემ მოთხრობა პიესად გადააკეთეს, სცენაზე ისინი ჩვენთვის უფრო ახლობელი გახადეს. ეს იყო ჩვენი ეროვნული თეატრისა და დრამატურგიის გამარჯვება. პიესა ახლაცაა თეატრის რეპერტუარში.

რით ვგზილავს კომედია?

ეს არის სიცოცხელი, გონებმასხვილობით სავსე ნაწარმოები მკაფიო ეროვნული ხასიათებით. იგი სცენური მოთხრობაა სოფლის ცხოვრებაზე...

დადგამს საბოლოოდ განამტკიცა აზრი, რომ გ. ლორთქიფანიძის სახით ქართულ თეატრს ჰყავს უტყუარი ალღოთი დაჯილდოებული რეჟისორი.

1962 წლის ზაფხულში მოსკოვსა და რიგში „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონს“ ნამდვილი ტრიუმფი ხვდა. სამწუხაროდ, რუსულ თარგმანში კომედიის ბევრი „მარლი“ დაიკარგა, მაგრამ მასურებელმა წარმოდგენა ალფთოვანებით მიიღო. დარბაზში განწყვეტელიც ისმოდა გულიანი სიცილი, ტაში. უნდა ითქვას, რომ გასტროლებზე თეატრის დიდი წარმატება ეფრთხილეს „მედვასთან“ ერთად, ამ ნაწარმოებმაც განაპირობა.

ი. რიბაკოვი თავის რეცენზიაში „მკაფიოდ, ტემპერანდმენტანად“ („პრავდა“ 1. VIII. 1962) აღნიშნავდა:

„მოსკოვის ზაფხულის სეზონის მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა მარჯანიშვილის სახელობის ქართული თეატრის გასტროლები. ამ ნიჭიერი კოლექტივის დასასახიანებლად, კაცმა რომ თქვას, ყველაზე უფრო გამოვლენად სიტყვა „მეზუნბარე“. თეატრალური ლეონთ ეს არის მხიარული, მსუბუქი სპექტაკლი (ლაპარაკია „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონზე“ — რ. ლ.) აქტიურთა სუბტილი ანსამბლით...“

„სოვეტკია კულტურაში“ (21. VII. 1962 წ.) რ. აფანასიევი და ვ. სიმონიანი წერდნენ:

„წარმოდგენა შეადგინა მკაფიოდ ჟანრულმა სცენებმა, რომლებიც შასიზომებმა ბრწყინვალედ შეასრულეს...“

1962-1963 წლების სეზონის დასაწყისში გ. ლორთქიფანიძე დიდი გატაცებით შეუდგა მუშაობას ახალი ნაწარმოების სორცმსხმსაზე. ეს გახლდათ კვლავ ნ. დუმბაძეთან შემოქმედებითი თანამეგობრობით შექმნილი პიესა „მე ვხედავ მზეს“, რომელიც მწერლის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით დაიწერა.

ისევე გუბიის სოფელი, კვლავ დიდი სამამულო იმის პერიოდით და სოფლის მშრომელთა ყოველდღიურობა, ჭირ-ვარამი, ისევე ახალგაზრდა ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესი. მოქმედი გმირნი მძიმე განსაცდელის ჟამსაც (ფაშისებრ არბია კავკასიის კარიბჭეს მოადგა) მშვიდობიანი და სასიხარულო მომავლის, გამარჯვების იმედით სუნთქავენ და თვითონვე ჭედენ მომავალს. ეს არის ნაწარმოები, რომელშიც ერომანტის შთამბეჭადელი ძალით ერწყმის საღამოს მწუხრიც და ზაფხულის მზიანი გარიჟრაჟიც, მოთქმა-გოდებაც და ნაღველნარვი იუმორიც, მზის სიღვრის იმედი და სპექტალი სიყვარულიც.

თუ „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, არსებითად, ცალკეულმა სცენებმა, ეპიზოდებმა შეადგინა, „მე ვხედავ მზეს“ გამოირჩევა შედარებით დახვეწილი კომპოზიციითა და დრამატურგიული ხაზის გარკვეულობით.

გ. ლორთქიფანიძემ, როგორც დამდგემლმა, ღირსეული „მეტოქობა“ გაუწია გ. ლორთქიფანიძეს — პიესის თანავეტორს. მან კომედია ააქვრა რეორც სიცოცხლის პიშინი. თუმცა ზოგჯერ იგი ღრმა ნაღველით გვაგებებს, მაგრამ ჭეშმარიტად შემაჩრუებელი, დიდი ტრაგედიის გამომხატველი სცენების, მუქი ფერების მიუხედავად, წარმოდგენა მკაფიოდ ტონებშია გაღაწყვეტილი. ვგრძნობთ მზის ამოსვლის მოახლოებას, ხალაინდელი დღის რწყებას, რაც სინამდვილედ იქცევა.

წარმოდგენას ნაცადი ხელოვანის, ჩამოყალიბებული ოსტატის ხელი ეტკობა. ბევრი სცენა გვანცვიფრებს და გვახარებს. ასეთია, თუნდაც, ომის გამოცხადება (ლუკაბას მეტანიკური შეკითხვები, გაოგნება და წელის მოწყვეტა) და ჯარში გაწვევის მასობრივი სცენა, რაც სასაზღო დრამის ძალას იძენს; კომმუნურნეთა კრების ფინალი (გოსტალიონის გულიდან ამონახეტი დაღადი, ჩანთიდან ფრთხილეთა სამკუთხედი წერილების გადმოყრა, რასაც ხალხი ძრწოვლით გასრულებს); სამხედრო გაკვეთილი (მჩქვფარე ახალგაზრდულ-მოწაფური ოხუნჯობებით და მოულოდნელი ბოლოთი, რითაც გაბოუვდელმა, თითქოს უკვე დამარცხებულმა მასწავლებელმა გაიმარჯვა); თევზბადა ბენედიქტეს „გათამაშობა“, მოქმედება წისკვირში (ომზე საუბარი და დითიოს შერისხვა) და, რაც მთავარია, ბეჟანას იმეგიათ კოლორიტული იერსახე.

არც ამ დადგმას ჩაუვლია აქტიორული „აღმოჩენების“ გარეშე. ჩვენთვის სრულიად უცნობმა ახალგაზრდამ გ. ქავთარაძემ ამ წარმოდგენით მიიღო პირველი აქტიორული ნათლობა.

გ. ქავთარაძემ ამ თეატრში რეჟისორის თანამემწედ მუშაობდა. როცა დამდგმელი ტიპაჟებს არჩევდა, სოსოიას მთავარი როლის შემსრულებელი ბევრი ეძია, მაგრამ არჩევანი ბოლოს არასახიზობზე შეაჩერა. გ. ლორთქიფანიძე არ შეუშინდა გ. ქავთარაძის გამოუცდლობას და ეს იყო ბედნიერი მიგნება, რამაც ნიჭიერ ჭაბუკს დიდი თეატრის სცენისაკენ გზა გაუკაფა. მან სოსოია ძალზე გულწრფელად დახატა.

წარმოდგენა მაყურებელმა და პრესამ აღფრთოვანებით მიიღო. ეს იყო გ. ლორთქიფანიძის მორიგი დიდი და სასიხები დამსახურებული გამარჯვება. „მე ვხედავ მუსს“ კვლავ მოწმობდა, რომ უკვე მტკიცედ იყო გარკვეული რეჟისორის ხელწერა და მხატვრული კრედიტო, რომ ქართული თეატრის თავყვანისმცემლებს სრული უფლება ჰქონდათ მისგან მხოლოდ მაღალმხატვრული სცენური ნაწარმოები მოეთხოვათ.

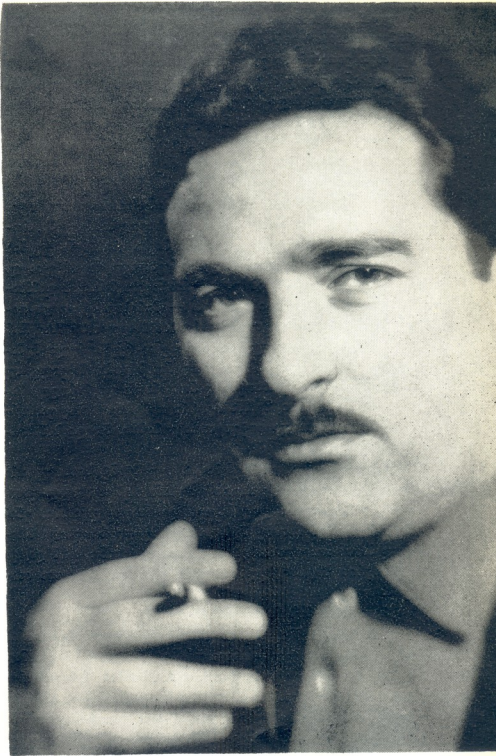
1963-64 წლების სეზონში გ. ლორთქიფანიძე გრიბოედოვის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია. მაშინ ეს ნიჭიერი კოლექტივი, არსებითად არც რეპერტუარით და არც დადგმების მაღალი ხარისხით გამოირჩეოდა. იყო მსახიობთა ცალკეული მიღწევები, მეტ-ნაკლები აქტიორული წარმატება ამა თუ იმ როლში, მაგრამ არ იყო მღელვარე, წარმატცი წარმოდგენა, რომელიც მყარად გამოჩნდებოდა რეჟისორი.

იმ სეზონში თეატრში განსაკუთრებული აღმავლობა სუფევდა. ჯერ დაიდგა თანამედროვე ბერძენი დრამატურის დ. მსათასის „სატიროა მატყუარა“ (რეჟისორი კ. სურმაგა). ეს კომედია შეიძლებოდა მწვავე პოლიტიკურ სატირადაც ქცეულიყო და მსუბუქ, იაფფასიან ვოდევილად, ფარსადაც. თეატრმა პირველი გზა აირჩია და შექმნა თანამედროვე ბურჟუაზიული პარლამენტარიზმის სიყალბის მამხილებელი წარმოდგენა.

ამას მოჰყვა საოცრად შთაბეჭდივი მეორე პრემიერა — ა. ხაყერტისა და ფ. გულდრიხის „ანა ფრანკის დღიური“, რომლის დადგმა მანამდე ფართო მაყურებლისათვის უცნობ რეჟისორს მ. კუჭუხიძეს დაეწავა. სამხატვრო ხელმძღვანელი ენდო ახალგაზრდა ხელფივანს, ზრუნვითა და ყურადღებით შემოსა იგი. ამის შედეგად შეიქმნა დადგმა, რომელმაც სამართლიანად გამოიწვია საერთო აღფრთოვანება, პირველ რიგში ა. შიგელაიას, აგრეთვე მ. პიასეცკის, დ. სლაჟინის, გ. ბასილაშვილისა და სხვა მსახიობთა თამაშით, მ. კუჭუხიძის დახვეწილ მისხანსაყენების წყალობით.

ამ სეზონის მორიგი პრემიერა იყო კ. ვიტლინგერის ტრაგიკომედია „ვარსკვლავიდან ჩამოსული კაცი“, რომელიც გ. ლორთქიფანიძემ დადგა კ. სურმაგასთან ერთად. პრესამ დამდგმელებს, შემსრულებლებს (ნ. ბურმისტროვა, ა. გომი-აშვილი, ი. შვერუკი) ჭემა არ დააკლო. წარმოდგენა მაყურებელს იზიდავდა მაღალი პუბლიცისტური ჟღერადობით, მჭკფარტ რიტმით.

სამი წარმოდგენიდან ერთი ახლანდელ საბერძნეთს ეხება, მეორე ომისდროინდელი პოლანდის მიძიდ ხევდრს, მესამე კი ომისშემდგომ დასავლეთ გერმანიიში გაბატონებულ რეჟიმს.



რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე

უცხოურია სამივე პიესა, მაგრამ ესმარება ჩვენი დღეების სულიკვევებას. ახლო წარსულისა თუ თანამედროვე უცხოეთის ასახვისას ყოველი დანახული იყო საჭიური პოზიციებიდან. სწორედ ეს იყო თეატრის გამარჯვების წყარო.

1965 წელს გ. ლორთქიფანიძემ კვლავ მოიპოვა წარმატება. ეს იყო ყველასგან „ხელაჩქეული“ პიესის დადგმა — პ. კაკაბაძის კომედია „კახაბერის ხმალი“. თუ გ. ლორთქიფანიძის მიერ ადრე ხორცშესხმულ პიესათა მხატვრულ-იდეური მიმართება ნათლად ისახებოდა, პ. კაკაბაძის ეს კომედია ძალზე „სია“ სიტუაციებზეა აგებული. იგი ასახავს საქართველოს შორეულ შავინელ წარსულს. ქვეყანა უცხოელ დამპყრობთა თარეშის ასაჩრუნად ცქცულა. გამყიდველ, მოვალეებ ფეოდალებს ზურგი შეუქცევით ხალხის ინტერესებისათვის და



განცხრომას მისცემიან, ძლიერთა ხელში სათამაშო ტყინად ქველად. ადამიანის სინდისი მიძინებულა, არ ჩანს გმირი, რომელიც სამშობლოს იხსნის.

ასეთ ვითარებაში კასაბერის ხმალი უბრალო საპრძოლო იარაღი ამ თუნდაც ისტორიული რეალკვივა რდილა. თეატრმა ავტორისებული ჩანაფიქრი გააღრმავა და იგი სამშობლოს წინაშე ხალხის პატრიოტული მოვალეობის განსხვავდა აქცია. ამ ჯადოსნური ხმლის ძალის გარშემო იკრებიებიან ისეთებიც კი, როგორიც არაა ქოსატყუილა და ნაცარქექია. და სწორედ ნაცარქექიას უბრყია ხელთ ხმალი. იგი გმირად იქცა.

დრამატურგმა თავისი ჩანაფიქრის გამოსახატავად სატიკოს ჟანრი აირჩია და სწორედ ეს ქმნის დიდ სინდულეებს. როგორ შეიძლება ისე განხორციელდეს პიესა, რომ შენი ქვეყნის წარსული სატირიკოსის პოზიციიდან განსაჯო, ნაცარქექია და ქოსატყუილა — ეს ზღაპრული პერსონაჟები მათთვის დამახასიათებელი ურყოფითი ჩვეულები — გმირად აქციო და თანაც ხალხის ეროვნულ თავმოყვარეობას ჩრდილი არ მიაციუნო? ასეთ პირობებში ადვილი წარმოსადგენია რეჟისორული მუშაობის სირთულე, რაც გ. ლორთქიფანიძემ გვიანამახვილურად დასძლია. მან დადგმისათვის გამოიყენა ძველი ქართული სანახაობა — ნიღბები, შექმნა თეატრი თეატრში, რამაც გამაზრთლა ხასიათებისა და სიტუაციათა კომიზმი, მთელი სანახაობის სიმსუბუქე.

რა თქმა უნდა, ეს მიგნება არ იყო ფანტაზიის უცვარი აფეთქების შედეგი. რეჟისორი დიდხანს ეძებდა ასავალ-დასავალს, მისასვლელ ბილიკებს. იგი დღეიდანა და კაკაბაძის გმირებთან იყო და მათ სცენურ გახარებაზე ფიქრობდა და მხოლოდ მაშინ მოჰკიდა საქმეს ხელი, როცა იგრძნო, რომ დადგა „კასაბერის ხმლის“ ხელში აღების დრო და შეუძლია იძახოს.

**რეჟისორმა მიზნას მიაღწია.**

საოცრად ძუნწი, მაგრამ მრავლისმთქმელია რეჟისორის მიგნება — ხის ჩვეულებრივი ურემი, რომელიც მთლიანად და თავისი ცალკეული ნაწილებით სანახაობის შემაკავშირებელ „ნერვად“ იქცა. მან ამ ურემზე მოთავაზა პიესის გმირები მთელი თავიანთი საქმეებით, გრძნობებით და ოცნებებით; ის, რაც ღარიბ-ღატაკს, ობოლ-ობოს სადგომად მიუჩინა, იგივე აქცია ციხე-სასახლის კედლად, თავნება და ყვეყი ხანის პარამანის მისადგომ ფანჯრად და, რაც მოვარია, იმ ურმივე მოიყვანა გულკეთილი, ახალი, უბრალო შრომითი გლუხის ქალი გულქანა ფარისეველ სამეფო მსახურებთან. ამით თითქმის ურემი ორი მოპირდაპირე, განსხვავებული სამყაროს წყალგამყოფადც და ხიდადვ აქცია და თანაც გვიხრბა: ეს ყოველივე წარსული ცხოვრების იმდენად მცირე ნაწილია, რომ ერთ ურემზეც კი შეიძლება დაეტიოსო.

ბოლოს, ამ საერთო ფერხულიდან გამიპყო მხოლოდ ის, ვისაც ხმალი უნდა დაუბრუნდეს, ის, ვინც კვლავ შეგნება თავის საკუთრებას და კვლავინდებურად იმძლავრებს სამშობლოს საკეთილდღეოდ და სახელწიეროდ. იგი ამ შეუდრეკელ ვაჟკაცს — კასაბერს ციკაბო კლდეზე შეაყენებს და ამით თითქმისდა აშორებს ვიწრო ურმის ჩარჩოებს...

პროლოგში სცენა ბრუნავს, ურემი მიდის. ეს მიგვანჩნია წარმოდგენის ფილოსოფიურ გასაღებად: ასეა თუ ისე, ავია თუ

კარგი, ცხოვრების ბოროტად მიიწვება; ცხოვრება — წინ მიიწვება, ხალხიც ძველ შორდება და ახლისკენ მიმართება...

საგანგებოდ შევჩერდით ბოლო სამ დადგმასზე. პირა პიესა, სამეფო ქართული, და საგულისხმოა, რომ ყველაზე დიდი გამარჯვებულნი, რამაც რეჟისორს ფართოდ გაუთქვა სახელი, სწორედ ეროვნული ნაწარმოების ხორცშესხმისას მოიპოვა. და თუ ამას დავემატებთ აღრინდელ დადგმებს (ს. კლიაშვილის — „დაბრუნება“, ვ. გაბისკირას „უხსნებულთა“, მომდევნო პერიოდში მარცხა მარათაშვილის „მარანი“ და გ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“), დაგრწმუნდებით, რომ მისი შემოქმედების შთავარი დღრში ეროვნული დრამატურგია.

გ. ლორთქიფანიძის ყველა დიდი გამარჯვება მარჯანიშვილის თეატრთან არის დაკავშირებული. ესეც კანონზომიერია. მისი წარმოდგენები განაკრძობენ და ავითარებენ ჩვენი ერთ-ერთი უმწვევანი და მოწინავე დრამატული კოლექტივის — მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მსატრეულ-დღურ პირნიცებებს, იმ სტელს, რომელიც დიდმა კოტემ უნდებდა თეატრს. ეს არის ფერადოვანი სანახაობა, დახვეწილი ცხოვრებისეული ხასიათები, ეროვნული კოლორიტის მძაფრი შეგრძნება, მსახიობთა უნარის ყოველმხრივ გამლა, სილაღე, სიერცე, ისეთი აქტიორული სპექტაკლების შექმნა, რომლებიც უძღერიან დადამიანის ღირსებას, ცხოვრების სიყვითეს, კაცთმოყვარეობას.

გ. ლორთქიფანიძემ ორმოცამდე წარმოდგენა განახორციელა. ზემოთი კლიონები პიესების გარდა, მას ეკუთვნის ქემინგუის „მეზუთე კოლიონის“ დადგმა მოსკოვის „სოფრემენისკის“ თეატრში. სპექტაკლი გადაწყვეტილია ძალზე ლაკონური ხერხებით, ღრმა გააზრებით, სწორედ ისე, ამ თავისებური მხატვრული კოლექტივის სტილსა და პროფილს რომ შეეფერება.

ამ პიესაზე და დადგმაზე ბევრი დაიწერა საკავშირო პრესაში და ჩვენი რესპუბლიკის გაზეთებშიც, თბილისში „სოფრემენისკის“ გასტროლოზისას.

ეს რეჟისორის მეორე შეხვედრა იყო მოსკოველ მაყურებელთან. და თუ სურველად მოსკოვის ტრანსპარტის თეატრში იგი, როგორც რეჟისორი, დაიბადა, ფხვი აიღდა, მოინახულა და იკურთხა, მეორედ, ამჯერად, „სოფრემენისკის“ უკვე დაეგეაკნებული და მრავალი წლის გამოცდილებით აღჭურვილი მოველიან და ნიჭიერ კოლექტივს იმედები არ გაუტურა.

რუსთაველის სახელობის თეატრში გ. ლორთქიფანიძემ დადგა ო. მამფორიას „მეტეხის ჩრდილიში“ და, როგორც თვითონ თქვა, თუ პიესაში არის თუნდაც ერთი საინტერესო სახე, საინტერესო ხასიათი, მაშინ რეჟისორის შრომას ამაოდ არ ჩაუვლია.

პიესაზე არაფერს ვიტყვით, ასეთი სახე კი ნამდვილად არის — მერქმე, რომელიც ბრწყინვალედ განახორციელა ჩვენმა სამაგო მსახიობმა სერგო ზაქარაიძემ.

ხელთვნების დამახაურებელი მოღვაწე გ. ლორთქიფანიძემ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელია და ერთდროულად ადმინისტრაციულ საქმიანობასაც ეწევა (როგორც დირექტორი). მან ჯერ კიდევ ბევრი რამ უნდა გააკეთოს, თქვას მრავალი ახალი სიტყვა.

# სტეფან გაეცსკი — ჩვენი თანაგაგაგაუღა

წალი საყვარელიძე  
გიორგი დლიძე



სტეფან გაეცსკი

ჩვენი სტეფან გაეცსკი 1918 წლის 17 ივლისს, ბაქოში დაიბადა. მისი მშობლები — მელიქიანის მცენარეობა განსაკუთრებით დაინტერესდნენ ხელოვნებით (სტეფანის მამა — მელიქიანის მცენარეობა განსაკუთრებით დაინტერესდნენ ხელოვნებით). სტეფანის მამა — მელიქიანის მცენარეობა განსაკუთრებით დაინტერესდნენ ხელოვნებით. სტეფანის მამა — მელიქიანის მცენარეობა განსაკუთრებით დაინტერესდნენ ხელოვნებით.

როგორც ვიცით, 1895 წელს აკადემიის იანე თარხნიშვილი რეპეტიციონერია ინტრიკების გამო იძულებული შეიქნა დატოვებინა პეტერბურგის სახელმწიფო-სამედიცინო აკადემიის ფიზიოლოგიის კათედრა, სადაც მან 20 წლის მანძილზე იმუშავედა და ევროპაში აღიარებული ფიზიოლოგური სკოლა შექმნა. ინტრიკური მეცნიერული კვლევა-ძიების მოწყობილი სახელმწიფო მეცნიერი ფაქტურადა უმუშევარი დარჩა. მაშინ მისმა ერთგულმა მოწაფემ, პროფესორმა ნ. ციხელსკიმ, რომელიც თანამედროვე პოლიტიკური ფიზიოლოგიის ფუძემდებელი იყო, დაიწყო მისი მასწავლებელი თავის სამშობლოში მიწვითა, ექიმად, კრაიციის იაკევილის უნივერსიტეტის ფიზიოლოგიის კათედრად, იანე თარხნიშვილმა აქ გააგრძელა საინტერესო მუშაობა პროფესორ ციხელსკისა და თავის ყოფილ ასისტენტ ექიმ ანტონ პარადოვსკისთან ერთად, რომელიც მას გამოუგა პეტერბურგიდან. წინააღმდეგ ამ ანტონ პარადოვსკიმ შეიძინა ცალად აკადემიის იანე თარხნიშვილის ერთადერთი ქალიშვილი სტანისლავა (ტატა). პარადოვსკის გარდაცვალების შემდეგ სტანისლავა პარკის მიხობივად პოლიტელ ინტრიკი აბოლუტ გაეცსკის, რომელიც მალე დაიღუპა ომში. პირველი ქმრისაგან სტანისლავა შევიდა ქალიშვილი ბრონისლავა პარადოვსკა (მხატვარი, პირველი 1988 წელს ეწვია საქართველოს), მეორისაგან კი ქალიშვილი ალისა (მომღერალი) და ვერა სტეფანი (პიანისტი და კომპოზიტორი). ჯენე სტორად ამ უკანასკნელზე, სტეფანზე ვერა შეაჯეროთ მკითხველის ყურადღებას.

სტეფან გაეცსკი დაიბადა საფრანგეთში, 1918 წლის 17 ივლისს. ბაქოში დაიბადა და წაიზარა მუცლის იერი, ამიერიც, ისედაც მზრუნველი და მოსყვარული დედა განსაკუთრებული სითბოთი ეყრბობდა მას. ხუთი წლის იყო სატანა სტეფანი, რომელიც პირველიდ მოისმინა ბეთოვენის მეექვსე სიმფონია. მგრძობიარე ბავშვი იმდენად ააღელვებდა და აღტაცებდა დედას, რომ მის შემდეგ მხოლოდ და მხოლოდ კომპოზიტორმაზე ოცნებობდა და, აი, უკვე ცხრა წლის ბიჭუნა გამოდის როგორც პიანისტი რადიო-ტურ Eiffel-ის ამერიკისათვის განსაკუთრებული საცეცხლურ გადცემებში, შემდეგ კი სოლო-კონცერტებს მართავს მუსიკალურ რევიუში — Playel.

რა თქმა უნდა, მისი შესანიშნავი ბუნებრივი მანერები შეუძლებელი არ დარჩენილა მსმენელებსა და პაროფესორებს შეცნობის. ამისგანაც იყო, რომ სტეფან გაეცსკი ცნობილი მუსიკოსმა და პედაგოგმა აღფრთხილებდა. მუსიკალური კარიერის დასრულების შემდეგ, ამ პერიოდში (ე. ი. 1927-28 წ. წ.) სტეფანი პარკის ცხოვრობდა. მალე იგი კომპოზიტორად გაიქცა, შექმნა რამდენიმე სიმფონიური ნაწარმოები, რომლებიც თვითონვე ასრულებდა თავის სოლო-კონცერტებზე. მუსიკალური და კინოკომპოზიტორის მორწმუნე მუხედნენ ქაბუცი კომპოზიტორის პირველი მორწმუნელები ნამუშევრებს.

16 წლის სტეფან გაეცსკი პირველი ეწვია მშობლიურ პოლიტიკის, ჩახვლისთანავე გამოაქცია კონცერტი კონსერვატორიის დარბაზში და აქტიურად ჩება ქვეყნის მუსიკალური ცხოვრებაში. იგი ერთმანედ აღარც დაიბნა დაიბნა პიანისტად. ამასთან ნაყოფი ახდებდა მისი, როგორც კომპოზიტორის, შემოქმედებითი შესაძლებლობანი, იმედის მომცემი პერსპექტივობა.

მაღე სტეფან გაეცსკის სახელი სამხედრო ცნობითა გახდა. იტალია-პოლონიის მეჯობლობის საზოგადოებამ იგი სახაგარეო მხარე მიიწვია ბელორუსში, სადაც მან რამდენიმე კონცერტი გამოაქცია რევიუში, რომში, ნიჟარში და სხვაგან. ამავე დროს რომში ითმინა პროფესორ ადელტე კასელის სურსის შესწავლა.

1939 წელს, მოხიბვრად იმისა, რომ სოლო უფრო რეპორტი ბლიბოდა ომის საშრობი, სტეფან გაეცსკი დადაწვითა მოსკოვის მუსიკალური პოლიტიკის არაბოა და ამ მხრითი საწარმოელ დაბრუნდა პოლიტიკაში.

ეს დაწვევები არ ყოფილა მხოლოდ მეცნებე ქაბუცი რომანტიკული ფანტაზიის ნაყოფი. სტეფან გაეცსკი სრული შეგნებით შეეცნა სწავლა, რაია ღირსეული შეესრულებდა თავისი, როგორც ქარისკაცის უწმინდესი მოვლობის, მრავალ თხოვნის მიუხედავად, იგი მაინც არ მიიღეს ქარში. მაშინ სტეფან გაეცსკი შეუერთდა ერთ სალოცოელ გაიარა სექტემბრის მთელი კომპანია. მალე სტეფანი ტყვედ ჩაგარდა, მაგრამ რამდენიმე ამხანაგთან ერთად გაიქცა და ორი თვის შემდეგ ვარკაში დაბრუნდა. ოკუპანის პერიოდში სტეფან გაეცსკი ტყვეში მიმოფარული პარტიზანული რაზმების იბრძოდა, მაგრამ ბოლოს დაიქრა. ამის დედა-მამა ისიც, რომ ტყვეთა ბანაკში ყოფნისას იმ დროისათვის უკურნებელი სენით — ტუბერკულოზით დაავადდა. ცხადი გახდა, რომ მის ახალგაზრდა ორგანიზმს, რომელიც ბავშვობიდანვე ფაქიზ მოვლასა და, სურთოდ, ბოლო კლიმატს იყო შეგუებული, ადარ შეძლო აღეხა ახეთი ცხოვრება, მაგრამ ვალდებულებას მიიღო ვერ შეუძლია ხელი მის საჭრელოდ კონსერვატიულ მუშაობას. მალე სტეფან გაეცსკი შორიდან დაიქრა, ეს იყო გაჩენის დროს ჩერტიკობის უბანზე. დაშავდა ომში. ქვეყანამ ერთხელად ამოისუნთქა, დაგვიტოვა ქარისკაცმა ფარაქები გაიხადდა, მებრუნებელ თაიფანს საღლებს, თავისთა საყვარელ პროფესორს საქმინათა. სტეფან გაეცსკი დაუბრუნდა მუსიკალური მოღვაწეობას, მაგრამ, რა თქმა უნდა, ბრძოლებსა, ჰოსპიტლებსა და ტყვეთა ბანაკში გატარებულმა დღეებმა თავისი ქვა. სტეფანის წინაშეობლობა გაუარესდა. გასულ წელს 18 იანვარს იგი ვარკაიკვალა.

სტეფან გაეცსკი საქმომ მდიდარი მუსიკალური მეცნიერობა დაგვიტოვა. აქედან აღსანიშნავია ქართული მოკლევანი ჯგუფული „ქართული რუსული“ და „კამალი“.

- რას სჩადიხარ, ძამომ? — უყანსწელიდა ამოხდა
- ახლა და წინაურთან ნარკოლა ტყვამ საქართველო დაღუბა
- ვინ დაუშინა ქვეყანას?
- გერბოშვილია
- მარტო მან?
- არა ერთი გომისნი წაქეცაში ბევრი მეყდრის ბელი ურე-  
ვა და თუ მან მიმე ვახსენებ, მხოლოდ იმიმომ, რომ სამაყნცი-  
ნი ბოშე გარდულინი ვაყოლებოთ...
- ილას კი, თუნდაც გარდაცვლილი, უკვდავეთ შირაჯელი
- ადგა და კაცი ვერ დაიჭივრებს, — ვერც ის, ვისაც თანღელი

# ილია

უნახავს და საკუთარი ურთი მოუხმინა და ვერც ისინი, ვინც მხოლოდ წაქვირული და სტევის მონაყოლი იხსენებენ.

ილია წაქვირების მისი დროის ქართველი მხატვრული ცენონ-  
დენე, ისინი მასში მშობლიურ ფერწერა-კანდაკების კომპლექსზე-  
დენე და შექმნა-მეორველობას თხივადენე. 1879 წელს ატალიური  
მხატვრობის სწავლავლად წაესული იქცეა სანდრე ბერიძე  
იმილთი შერაფდ ილია ქვეყანას.

# ჭაჭაჭაქის

„სამშობლო ქვეყნის სიყვარულის გამო ესე თამადაც ვლახარა-  
კომ თქვენთან. უმორიბიდაც გობოვ — მოაქციეთ ურადლება იმ  
ბაჩრსა და წინადადებას, რომელიც მსერს ამ წერილთა ცაცხობით,  
ეს შედგება ტრადია „ივერია“ და მონია, არ იქნება მის მიზნის  
წინადადგომი, არამედ — შესაძამე და საჭირო მე მსერს გარკვეთ  
„ივერიათათვის“ (რომელთაშუა, „უფრო ვტიკეთ ადგილი ვერებთ  
ჩრამწენს, ღელსებნ... ძველს თქვენ მოიხიბობებს“). ის ძვირდასი

# სამი

სამკაული, რომლითაც უკველთვის თვითთული რომანია, თუ ღლექი,  
თუ შობირობა — თავის ძალა — ბაჩრს, თავის შინაარსსა უფრო  
ნაოლად გამოხატავს მსიხბელობა, უფრო ადვილად ვაგონებს მის  
და უფრო მწკრილდ წარმოიხატავს შთაბეჭდილებას მის გონებაში...  
ეს სამკაული ივერიისათვისა იქნება სურათები შესაბამი რომა-  
ნისს, თუ ღლექისსა, თუ მითხრობისა, — ე. ი. ილუტრაქია...“  
ახალგაზრდა მხატვარი პირდებოდა ილიას, რომ იგი ნეაოლიდნა

# პორტრეტი

თიარ გვაძე

გამოკვანიდა ქვაზე, ხეზე ან ლითონზე ნაგავივრებ ილუსტრაცი-  
ების და ანთი ხელს შეუწყობდა ქართულ მხატვრულ-კაშვილ სტი-  
ლურიტების შთაბეჭდილობის ვაძირებინებს; „მე ახლა იმდენა ვარ-  
ჭობნა მიქვ მხატვრობისში, რომ შემიძლიან ქარვად გემსაფრო  
შემიხსენებულ ბაჩრის შესრულებისათვის... სუველა ის, რაც ექ  
საკვირო იქნება ილუსტრაციისათვის, შემიძლიან ადვილად ავსარ-  
ულო ჩამდენე ივერიისათვის ილუსტრაცია ქართულ მსიხბელებისათვის, —  
ეს თქვად ქარვად უწყეთ“.

ილია მფარველობდა შემდგომში დიდ მხატვარს გიგა ვახუ-  
შვილისსაც, რომელიც იმ დროს პეტერბურგში სწავლობდა და  
სამხატვრო აკადემიის საბავის მიერ დაწოდებული იყო ვერც-

ლის დიდი და პატარა წამახალისებელი მელდებით. „ქვეყნობ გა-  
მოხატვა ჩემი უღრმესი პატივისცემა თქვენადიანი ნი მანთვის გამოვ-  
ჩავისიანთავს, ჩემის მხრივ ვცხებდ ამ ნაწილსაფრო თქვინი უფრად-  
ლება“. — წერდა სახეული ილია ქვეყანას. სამი თვის შემდგ-  
ე, 1888 წლის 18 მარტს, ახალგაზრდა მხატვარი ისევ ილიას მიმარ-  
თავდა:

„ჩემი ნახვარძლივი ღელული თქვენს მიმართ, თქვენი ბაჩრის ვე-  
ლებვად, მარადვლივი თქვენს მიმართ სხელვებნებში, ამ წელს მე  
დავაშთავრე პროფესორი ვიკვადვალს მხატვრობის კლასი, მთელ-  
ვერცხლის დიდი მელდებ, ეთხროვავთულო სურათათვის ექ —  
ვერცხლის პატარა მელდები.

არ მიხლვად თქვენი შეუხებუბა, დავლენიდი, იმდელი მქონდა, რომ  
თქვენს ურადლებას ჩემი შრომიებით და მიღწევებით ვაგამართლებ-  
დი. ეხლა მთელსა აკველიფერი აკადემიებთან, რის მიზნებაც შემი-  
ძლებდა ამ წელსადაც, გობოვ, კეთილ ინებოთ და მომცეთ საშუ-  
ალები ჩამიღვდე თბილისში და წინ წავიწყო ხელგონებნაში“.

გიგო ვახუშთი აუწყებდა ილია ქვეყანას, რომ შემოქმედ-  
ებითი მუშაობის პირობების შესაქმნელად დიდი თანხა სჭირდებოდა.  
„გზისა და ფერწერისათვის აუცილებელი ხელსაწყოების შესაქმ-  
ნად მე მჭირდება 200 მანეთი. გამომგზავნეთ რა მას, ამით თქვენ  
დამიბეჭდეთ თქვენს წინანდელ კეთილ დასრულებულ ნაწარმ-  
სა, ეს იქნება ჩემი უყანსწელი თხოვნა, რომლითაც მე ვხადვ თქვენს შე-  
უხებუბას, ჩემდაც და ხელგონებისა თქვენი კეთილგანწყობილ-  
ების იმედილი“.

უწყვეტილ მოსწავლეს მხატვრებს ილიას დიდი იმედი ჰქონდათ.  
მავრამ ისინიც თავიანთი ნუფად თვლდნენ. ვერც საქართველოში  
ცხოვრობდნენ, მოსკოთში იმ დროს უკვე გაიყო რკინის მხატ-  
ვრად მუშაობდა, ა. რკოცი უთარ ფერად და შევად შევად  
წერს, — არა ერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმი იმ დროს; „მან  
შემქნა ქართველი მწერლების პორტრეტის სერია, რომელიც ლი-  
თოგრაფიული წესით დაბეჭდეს. სწრაფად ვაგრძელებდა მოსახლე-  
ობის ფართო ფენებში. ეს იყო ქართველ მწერალთა მამაობარია-  
ციისათვის მხატვრული საშუალებებით დახმავებულნი, იმ დროისათ-  
ვის მეტად მნიშვნელოვანი ნაბიჯი“. მავრამ, მამოკლებულად იმისა, რომ  
თოიდე უკვე ვარკვეული საზოგადოებრივი წონის და ვაგრო-  
ვის მქონე მხატვარი იყო, იგი მინიც ქვეყანის იმედელი მწინდა  
ქართველ დიდებულ მოღვაწეთა იტიხასება და ილიას წაყლიბით  
აზორცილებდა ერთსობის სასიყიბო თაონსობას. ამახ დასტურებს  
1894 წლის 14 თებერვლის მს ს კ თ ი ს წერილი, რომელიც  
იგი ილიას თხოვს მორაფორ და მატერიალურ მწერვების, შემოქ-  
მედების წამოღებაში მხარის მიცემას:

„არ ილბოვით ჩემი თქვენივე წერილი. მე, თუმცე პირადიათ,  
დახლებებით არა ვარ ვაგნილეთ თქვენთან, მაგრამ ეტყვად ქარ-  
ვკნიცობა და საქმეებაც მის ვაგრად ვიჭერ. მე დახვებდ ლითოგრა-  
ფიის ქვავ შეღატ სურათი: თ მ ა რ ს ა, ი რ ა კ ე ს ა, მ  
ო ა ბ ს ი, დავით დამაშვილებ ღ ლ ს ა და ქ ი თ ე ვ ა ნ დ ე-  
დ ე ვ ლ ს ა, მუხამბეგოვი ქართლის ბორალებით, ვერცვინებით,  
იარალებით, წარწერებით და ცუბ კომპიებით. ღდნობნ — სავრ-  
ძია 1 ა რ მ ი ნ ი ა და სავთინი 2 ა რ მ ი ნ ი, რომელიც უნდა დაიბეჭდეს  
პრისტილის კარხეზე 8000 ცელი. ამისათვის ახლა საჭირო არის  
ქალაქი სულ რეზე თუნისსი. მე არა მავქეს ეს რეზე თუნისსი, რომ  
გამოცეც, ამით სარგებლობს ლითოგრაფიის პატრონი. იგი მახარ-  
ბებს, 150 მანეთს მამდეც; წადი, ისტორიც, გამოცემოც ეს თმე-  
ნადის მოიგებს ამ გამოცემით, რადგან ფასი ჰქონდა ცოტა აქვს—  
40 კაპ. და ბევრი გაიყიდება. ხალხი ვიკვლავზე მინდა მათ სურათებს  
თხოვლობს. მე გობოვ ეხლა, რომ განმარბოთ ხელი — მახსენო  
იმ პირობით, რომ პირველად თქვენს ნაბიაროთ თქვენი რვა თუნის-  
წერათობის საზოგადოების მავალიდნა. იმის ხელწერილობს ში-  
ვარითყუე, რომ მე კათივის ვამოტანა არ შემიძლიან, სანამ თქვენი  
არ მიიღებდეთ“.

ეს ის პირობათა, რაცა ახალგაზრდა, ოცდობი წლის მხატ-  
ვარი სწავლის ვაგრძელებდა ნატროს. მავრამ ხელმოლოვობას სა-  
შუღლებას არ აძლევის. შიმწრობისათვის ილიასედა მიმარბოვა ამი-  
თაც იყო ნავარნახევი. მოსკოთიდე გულხეზდელად უსწის ერის  
დიდი თავიაც თავის გულსწავლიბს:

„შემისრულიეთ ეს თხოვნა და მე თუ ვერ გადაგვიბიბით, ფურობის  
ღირსი ვაგხე უყვალავაგმ. მე ღარიბად მიცხოვრია და უარბინებ  
ვიცხოვრებ. მე არ მივარბის ვისებს შეუხებუბა, მავრამ აქ უკველივე  
თავმშუარავლობა, სიამავე ვერცხელ ვადგენ; აქ ჩემი სახარსია მო-  
მავლის ბიძენიბობა; მე ამით შემოძლიან სხვის დაუჯერებლადება.  
ჩემსხვანდელ თხოვნით აკვბინებ წასვლა, სიამვე შეწირების წასვლა და  
ჯგას არავინ მამდებს. ჩემი სათისწინ ჩემზე ღარიბინი არიან. ბევრი  
რამ მავქს კულოში, რომლის თმე უღლელებდები მინამინა, ბევრი სა-  
ნარებებში შრომა უნდა უქვანა ჩემს ერს, მავრამ ვგას ვერ ვკო-  
ვრებ. თქვენი შე გვიგონებდა ამხედავარდა, სხსხელი უღელის და ლა-  
სარტობის მე თუნეც ოცდობი წლისათვის არა ვარ, მავრამ ცხო-  
რებათს იყო ამწერილი მავი ბიბი. თავის საზარულ ფანდერცხელ იღარა  
მთაბეჭებს. არ აგიარობი, რომ მის მოედებელი ძაბლის ნაჭერი  
ძალდობით დავდარდა და მერე ფეხი უღეოცო. ღმერთმა მავროს.

ასე ჩემო მფარველო, მე მხოლოდ სესხით ვიხივე რაც თუნდაც მიწოდნი, მიიღო ახი თუნაი გიჩულებომა. თუ არა, მანკავლის ვის მივართო, რომ გამომართონ ხელი. თუ ამ რი დღეთი არ ვიყოდი ქალდე, მაშინ ქვაზე სურათი გაუშვებდი.  
დასასრულს მისე თოიდე ღრმა პატვიცსებნი შეასხენებს თავის მფარველს; ხედალ ვიახდებთი პასუხის შესატყობლად ცხრა საათიდან ათამდე”.

სამწუხაროდ, ჭერ მიველეთი არაა, რა პასუხი მიიღო მისე თოიდე ილიასგან, ვიჭედაც ასე დიდად იყო დამოკიდებული ახალგაზრდა მხატვრის, თანაც ძალზე უსახროსი, სწავლის მიხედვად პეტერბურგში გამგზავრება, მაგრამ ის ფაქტი, რომ მ. თოიდე გაემგზავრა, მისი თხოვნა შესრულდებულად უნდა მივიჩნიოთ.

ილია მწრუნველ ურადლებას არ აჯობდა იაკობ ნიკოლაძესაც. როცა მოქალაქეს თავისი შემოქმედებითი წადლის ასახდელად ჩამოჰქარა დასჭირდა, მან უპირებლად უყოფსთა, ილიას მიმართა ილია ჭავჭავაძეს „არჩევედი 1901 წლის თებერვალში შეხვდი, — დაიხვებ ი აკოს და ნ. ნ. კოკოლოში“. რაფიელ ერისთავი ახლად გარდაცვლილი იყო ქრწმუნების (ახლა ქალუქობის ქუჩაზე), ერთ-ერთი საზოგადო წევრებში ილია ჭავჭავაძის ღვთის საჩაქვებით, ნიკო ცხენადე და კიდე რამდენიმე საზოგადო მოღვაწე. მათ გვერდით გრძობდნენ სოციალურ მეტყველებით. მაშინ ახალგაზრდა სკულპტორი ვიფავა, რადიფელ ერისთავის ვიქნებოდი. მე მათ მივმართე წინადგებოთ, — რაფიელ ერისთავის ნიღაბს გადავიღებოქო. მაშინ ეს ჩვენზე ახალი ამაგი იყო. სოსიკომ ხელად შეადგინა ზეპირი „ხარებალიცხვა“ — ჩეიდებითი მანეთი, და მოახსენა დავით საჩაქვილს.

დავითმა მამუნიე ჩიხიდან საფულე ამოიღო და მომცა ეს თანხა. ვიფიდე მასალა და მეორე დღესვე თელავისკენ გაემგზავრე. იქიდან ქიხატურში წვიდე. იქ ორ დღეს დავრჩი. ნიღაბი გადავიდე. გასწეწინადაც დავესწარი.

თბილისში დაბრუნებისთანავე რაფიელის ნიღაბი წერა-კითხვის საზოგადოების მუზეუმში გადავეცი.

ქიხე აკავადე თუ არა, დავინახე ილია მონბრანდბა დიწაქ. დანახვისთანავე მივთქვე:

— უმაწოლო, ბოუსტე გააკეთე?  
— დიახ, — უმასხე მე, — მხოლოდ ბოუსტი არ არა — ნიღაბი: აი, აქ არის, — წერა-კითხვის საზოგადოებაში. ვგნებო, ნახეთ!

ილია დაინტერესდა და უკან დაბრუნდა. შევედივე წერა-კითხვის საზოგადოებაში. მან უთარდებთი დათავილებრა ნიღაბი:

ასე უმართავდა ხელს ილია ჭავჭავაძე მხატვრებს, ხელმოვანი, ყველა იმით, ვისაც სწავლა და ცოდნის მიღება ეჭიქნისა და ერის სასამახუროდ იწავლი. არც მამა დაუვერდა ერის საეფროს სიყვარულის გამოხატვა, რამდენიმე პორტრეტი დაავიჯევს ილიასი, რომელთა ნახითი ახლაც ცოცხლად წარმოადგება დიდი მგოსანი, გიორგული თავმოღვაწე.

დღი დამიანი თანამედროვეთა ცხოველ ურადლებას ვერ ახსენებს. ეს წერა ილიასაც. მისი სიცოცხლეშივე მახზე ბეგრი დაიწყო და ბეგრი იქქა, მრავალი ქარგი ძღვსა, მაგრამ არც სიმწარე დაეკლეს. ბეგრბები და მომღერბები უფრო კეთილ დამოკიდებულბას იჩენდნენ ილიასთან, ვინც იმღრობდელი პოეტბრებს. მართლაც, მხოლოდ ახლად ვიხარბი ილიასთან დახატა ილია და უფრო მეორე მუსიკოსთან გუნდმა გადაიტანა ილიასეული ოლქის მუსიკაზე, მაგრამ ამოიან მუსიკის პოლიტიკაში გაუმწარა ილიას სიცოცხლე. როგორც საეფროსი გულწარმობის ნიღაბი, ბეგრბები ეს საზოგადოებრივ მოვლენებში თავსდებდენ განსაკრ.

განსაკრ არაა, რომ ერის, ილიასთან ძალიანის სულიერი მიფარვის უადრეს, მაგრამ სიცოცხლეშივე დაწერილი მისი პორტრეტბი გადაეცა არ გაჩადდეს! ალბათ მიფიქრებო: — ჩენი დაფარვი ბეგრბრა იმ სიმალეზე არ იღება, რომ დიდებულად დამაზინა პორტრეტბის შექმნა საზოგადოებრივ ჩველად გავქცეოქო.

მერე და, სწორია ეს? ქართული ხაზბი მუდამ იმპროვირება მხატვრული ანგონის ნიჭბრებთი და თუ ახლაც კი წეღს ამირახეს ხაზბერი თეოფიმოვიშემდებ, რადომ არ უნდა მისყარბოდა ძვლად უფრო წეზბატი ხაზბერი მხატვართა და მუსიკოსთა გულსიყვარი იმ მგოსანს, ვინც თავისი თანამედროვეობიდან ერთად, ფერისა და კეთილობის, ქრავისა და ჰუმორბობის, ხეზე ქრისა და სიმღერითი თქმის სავად უნდა ქველთყო.

მეზუსე ხაზბრა, — დიდებულ ამბიანთა თამბდალობაში და დიდებულ მოღვაწეთბში მორბოდებოლობაში. ახლაც შეიმჩნება, — საქრთველბს გამორჩენბლი მოღვაწეობის ისე ბეგრბებ, რომ მათი ახსობს არც ერთხელაც არ შეადებს მხატვართა. ვაგისხენბი, და ჩამდენს ილია მოსწავლე გავეუქვლა, და რამდენი მაფაინს იტრახებ დარგბრა ფერბში აღებთლო, ქვეში ამკეთებოქ? ეს დავკრებოვ ივანე დროის მომსწერბი. — ხაქიაია და ივანე ფალიაშვილბი, ივანე და მიხეილ ჭავჭავიშვილბი, ვანო საჩაქვილბი და ვიქტორ დლომიძე. ტყვენი მიქელაქ და დლოც ასთიანბი, ანდრია ჩაშვილი, ვი-



ალექსანდრე ბერიძე

ილია. 1885 წ.

ორი ნიკოლაძე, ალექსანდრე იმედაშვილი, გ. შავკულიძე და ქავბაძე, ი. აბაკელია რადომ არ ამჩნედენ მათ მხატვრბი და მოქალაქეობი? ალბათ იმბოლო, რომ ბეგრბი თეოთონ ისინი არ ამჩნედენს ქალთარ თავს. აი, ასეთმა ორმხრივმა უღარდლობამ წარმოშვა ქართული პორტრეტული ცანის სიღრბი, რაც მხატვართა ბრალია. არის და დასახატავთა დანახვობაც. ერისკაცობა და დიდებულბა მანამბა პირბოდნის უპირანი როლია. აუკლებ გამორჩეულბად ეკვრე ხაზბს ეთუფენს და ხაზბის მებსებრბში უნდა რჩებოდეს როგორც საეუბრბი საქმე — ნამღვაწარი, ისე ხეზის ნაშეოქმედიართი. ეს უნდა ვაკბოდდენ ფერწერბებს და მოქალაქეობსაც და მაშინ ისე არ დევვალდებოთ გამორჩეულ მოღვაწეთა მიმართ, როგორც დიდებულბითი ილიას იერსახეს მოსწავლე სიცოცხლეში შექმნილი პორტრეტბის უმაწრობის წყალობი.

ილია ბეგრი თავისი თანამედროვე მხატვრის თვალთ იყო. მაგრამ უკვლამ როლი თვავა მისი პორტრეტბი დაწერს. ფუსეს კი, ეს რომ მომადრებო, რომ ამოდენ ფერბტლო და ქალაქება მარცხ ვაწიქნებოდა. რაც დაგვარება, ვეღარც ანახლავრბება, თუცა შედეგ ილიას მრავალი პორტრეტი შექმნა. მაგრამ, რა შეეცდებოდა იმბს, რაც ნამღვაწე დაწერილა, ცოცხლად ილიას თვალმა მარბობა, მიფიქრინა და მოსწარინად ჩვენც დავკრებო.

მხოლოდ საზოიდე მხატვართა მოსწრო ილიას სიცოცხლეში ილიას პორტრეტბს ვაკვებთ და პირბოდნით მათ შორის ისეს ის, იტბოდნით დამწრუნებული ალექსანდრე ბერიძე იყო, ვინც ახეობს მინადობებში იოსელ? ფარსილ დავიფობთ უთრანად-ვაგისების ფერწერბ მხატვრული სერაფობისათვის.

ალექსანდრე ბერიძე ნიკოლაძის შვიტყო, რომ 1879 წელს უკველა ვიყვარებოდა გაწეოთ ივერბოლო შეტყო, რომ 1879 წელს უკველა ვიყვარებოდა გაწეოთ ილიამ და მასწავლებელი უფრო მეტი აზრით ვიყვარებოდა „რომ-მანხებს, ილუსესს...“ ძველს ჩვენს მომობობას. სამწოდნობის დაბრუნებისთანავე იგი თავის სუვეარული საქმის განხარციებულბს შეუღდა და პერიოდული გამოცემისათვის ილუსტრაციები დამწავდა.



ახეთი ავი ჩვევის დროის მრულე აღმანათა შესარცხვენად ვაძო-  
ნი ილია ქავეჭავჭავიძე და მას მხარი მიტყა ახალი საქართველოს წარ-  
მოშობაჲ ქართულმა მწერლობამაც, სამშობლოს რომ მიეძლი არ-  
სით შესახაროდა და ქვეყნის ავეღებოთ გული უკავდებოდა

„კარგი რამა ხარ, ჩემო ქვეყანავ,  
ღამიზად მორთულ და მოცანულს;  
მაგრამ რამდენადც მშვენიერი ხარ,  
იდენად უფრო მიკვლენა გულის“.

ახა დააკვირდით ა. ბერიძის მიერ დახატულ ილია ქავეჭავიძის  
პორტრეტს, განა არ სჭვიანიან მასში ილიას იდეალური გულის ზრახ-  
ვანია, რომლის ვაძოშლია ახე უნებდა ზოგადი თანამედროვეს  
და რაჲ სჭვიანი, — განა არ მიმჭვადია გოგონის ამ უღუნდებხა და  
განცდილს მხატვრის გუჷანიც. ა. ბერიძისათვისაც ისევე ახლის იყო  
უკვლავი იმდროინდელი, როგორც ილიასთვის. ერთიც და მეორეც  
ერთი შეტყენულ საფიქრალს ანაზდუნენ თავიანთ გულის და ერთ  
მხარე ზედწერი აწრობდუნენ შემოქმედებისათვის შეწირულ სა-  
კუთარ ხულის. მხატვარი სწინაზდა დიდი პიეტის გვაკავალს და ისიც  
ამ გზით მიდიოდა. ამიტომ არის, რომ გოგონის პორტრეტში მხატ-  
ვრის საკუთარ სულსკვეთებასაც აქსოვდა და ილიას თვადებში  
თავის ფრის სედაღ-სიხარულსაც ავლენდა. ამით არის ეს პორტრეტი  
ჩვენი თვის სედაღ, ამიტომ შევყენია იგი ილიას იერსახეთა შო-  
რის ისეთ წაწარმებად, რომელშიც სიპოვნების ინდივიდუალობაც  
ჩანს და განსვადებულად გამოკაც იხედება.

სხვაგვარად ილიას მიმგანებელი ვეღო პორტრეტი ვერც მხატ-  
ვრულ ფასს დადებს და ვერც თვალს დაახურებს. მხატვარი მამინ  
იმარცხებს თუ ნატურის ტყვეობას არ ეძლევა და დასახები ადამიან-  
ის გარემოცვას შვიგარძნობს. დიდი შემოქმედნი იმიტომ რჩებიან  
ღრო-უამის გამძლებნი, რომ პიროვნებაში ეთკოსაც ახუნენ, და თუ  
ამას ვერ ახერხებდენ, მათი ნახელავი მხოლოდ ერთი ოქანის, ან ერთ-  
თი გვარის კეთონილებად რჩება. მაგრამ, რამდენად იგებს შემოქმედ-  
ი, როცა ერთში და თანაც ლოკალურში სხვა ათასის აჭრს აქსოვს  
და განსვადების ძალას ამღვეს.

ა. ბერიძისეული ილია ქავეჭავჭავიძე თვადი  
როლია იგი ერისა და ქვეყნის თავაკიცა, რომელიც უჭრედ გვეხა-  
ტება, მაგრამ ვინ იტყვის, რომ ამ მღუშარებაში დაუცხრომილი  
მღელურებაც არაა. მხატვარი შინავანი გუჷმანი მახდა, რომ ხალ-  
ხს თავაკიცა, სამშობლოსათვის დადებებული, საქართველოს შეი-  
ლი და შეგობარი, მამა და მამამოღვე, დიწიკ არის და თანაც  
დაცხრამოღვე, წყნარად და ბობოქარად, ვედილი და გაროლცე,  
საწინა და კუსმდე. — ისეთივე მრავალმხედველნი, როგორც მისი  
გამჩინე დღესამშობლოა. ახეთ სამშობლოს უმადლოდა და ახეთ  
მამლის უმღრდა ილია:

„მას აქეთ, რაჲ შენდამი ვეან მე სიყვარული,  
სოი, მამულო, გამიერთა მე ძილი და შენაა;  
შენს ძარღვის ცემის მე ჯურს ვუგდებ სულგანაზული,  
ღამე თენდება ეგრეთ ჩემი და დღე დამღება.“

ვუჭურებს ამ სტრიქონების დამწერ გოგონის პორტრეტს და ახე  
გვიჩინა მხატვარაც ამ სიტყვებს იმორებდა, როცა ილიას იერსახეს  
სახატვა.

ქმენდ გამოჩნდეს ვინმე და ახრებიანი გვეთხობს. რა იგიო, რა  
სიტყვებს იმორებდაო? მამინ, ახეთ ახრების ახრებიანთვე ვუკა-  
სებოთ: ავლი ამას გვეუბნება-თქო. ან, ამას მეუბნება აული,  
ამას პორტრეტის მხატვრის ნამოქმედარის ნახვა, ამანუ მიმინაშენებს  
ილიას პორტრეტის იერი და განსუბილობა, ახე უნებატება და მესა-  
ხურბება ეს გრძოვული ტილი, და ამის მომედლე ხნივდევ სურვილი  
კვადღება. ან, რატომ არ აღვეგვებება სხვა ასობილია? განა ილიას  
სიტყა რომ გუაგეულო? ქართულ ბანცეს მან დაარსა, მაგრამ ამ  
პორტრეტს ვერც ბანკო—ილიას ხმაავით და ვერც წერა-სიტების  
გამკვალეობით საწვავილებების მთავარს. ეს სურათი თუ უჩინარ  
გრძნობებს ვეჩვენებს, რომელიც ილიაც ეს ფიდარად, მაგრამ და-  
ფაროლავს ვმუდათ. იგი მალავდა თავის გულგანებს და თუ ვის-  
მეს ანდობდა, ისევე საკუთარ კალმას, საკუთარ მამულს:

„მაგრამ, მამულო, ჩემი ტრანჯი მხოლოდ ის არი,  
ის არი მხოლოდ საკვალად და საწუხარო,  
რომ შენს მიწაზე, ამდენ ხალხს, ცაცე არ არი,  
რომ უფიცი ვანსო, გვიღობა ჩემი ვანწყობარო...“

ეს ბოლო დადვა. ოცდამოთხე წლის გოგონის ტრანჯას და მწუხარ-  
იტხას ძილი მიეძლი. საკუთარ მიწაზე და თავის ხალხში მან ბეგრე  
თანამაგრძობობისაშენებროლიცე ნახა, ვისაც ფიქრო ვადლო, გრძნო-  
ბა ვაფუარა და მოვადეო მცა და ვაკეთი რკო. ეს უკვე ილიას  
დავუკაცების წლებში მოხდა, და როცა მას მიაშალა, სიმამრ-სიკარს  
მამის მწვერულად მტკიცედ შეგდა. ამ სიმამრ-სიკარის მწვერულს  
კყო ვადაშედიც მოწირედი მუსყურებდა და თავის მადლიან  
ფუნქციას მის მუსყურად გამოსახებდას თვითონაც მერება.  
გოგონა ვადაშედიც მამა ვავიან, ძილიან ვავიან, მაგრამ მამაც მო-  
აწერო ცოცხალი ილიას სახიზან პორტრეტის დაწერა, ახლად რომ  
ბუნებრივად ვგახსენებს ბევრეგრე გახსენებულ სტრიქონებს:



გიგე გაბაშვილი

ილია. 1907-1908.

„მეცა მინშნავს და ერთ მზრდის,  
მთვერის შეცუერსაც;  
დებრითან მისთვის გულაბრკობს,  
რომ წარუგდევ წინა გრსა,  
დიდის დებრის საკუთარბელის  
მისთვის დღევის ცეცხლი გულში,  
რომ ერისა მომძევ ვეყო  
მჭვენება და სიმათუღმი.“

ილია ერის მომძე თუ და ეს რომდ აწყობდაო მის მკვლელებს,  
ბოროტების ჩამოჭერებლბად და შეფსრულდებებს, — სულრებია,  
როივებს მტრე მკვლელებს. მათ გულისმობდა გოგონანი, მხატვარი  
და გაერტლებს, შემარჩეულდება და შორ-ამორუნრებს საწვავა იგი,  
როცა საქართველოს სახით შეიღებს მიზართა:

„მე სათხოვედი, და თქვენე გი...  
ევი, ძე ჩემი, ბედტრულე უძეღური...  
ე! თვიან სამათუღ ვაჯობნობა,  
სადა თვის მუშას ათხნებს მტრობა და შერი.“

მღვიარი საქართველო მტრობამ ვადაარბა. ძიღირი სამშობლო  
შეღდა და დაიძახნა; ამას სწიოდა ილია, ამას სწუნდა მამლოს და  
ბურადი:

„მე მიღლიანი ვარ, და თქვენე გი...  
ლუქბა — ნატროლინი ერომანისთა სქამი,  
მე ტკბოლ ცხოვრების წყაროსა ვაწილედი,  
და, ვიო თამათუღ ვაჯობნობა...“

და, იმათ, ვინც ილია მოკლა, გულამრებთი შევაკიცა ზურგი  
დიდ ქონას, ვინც წარწაწურთან წაქცევაძელ იოთი თვიან აღერ ვა-  
ბედლულად გამოვიდა სხედლით დაქარს წინააღმდეგ თვითმპრობე-  
ლოდ რუსების საბჭოს სკოლაშიც და მცადვე აღზიდა ცარისტულ  
მთავრობის რეპრესიბა. ილია არა მალავდა; „სახელმწიფო საბჭოში  
მე ამოიბრიათ თავდაზნაურბობამ, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ საბჭოში  
მე მარტო თავდაზნაურბობა საქართველოზე ვილაპარაკებ. თუ ამას  
პეტიციონებზე ზოგინი თუ თავდაზნაურბობა სახელით შევდივარ, ეს  
მხოლოდ ფორმალური, ფორმალური მხარეა. არ დაფარავ და ვიტ-  
ყვი: საბჭოში მიეღ საქართველოს და ქართველთა ინტერესების“





ანი წერილი, ილიას პასუხი და ისევ ემოგზაურისა პასუხის-პასუხი.

შეც დამწედა გული, თუშცა იმ ხნიდან, როცა ილიას ძირს უთხრადნენ და ერის საზიანოდ აუხრადნენ, სამოც წელი გავიდა, გრძელნი დაცხრა და ნათელი გახდა თუ ვინ იყო მართალი და ვინ კი მტკუნი.

ბელი დეც არ გაივიდა ილიას პასუხიდან და «მოგზაურმა» კავკაზისი «სუთუშა»-ს სავერაგოდ დამიხუნებლი პასუხის-პასუხი მიკულია. «თავის გამართლებაც ასეთი უნდა!» — ასე წერილება მას, რომელიც ორზარტავანი დასკვნებისა სავცე. ილია კავკაზისი პასუხი დასასტკეისი საბარალმდებლი ოქმში თავისივე ხელით შედგნილი და ხელმოწერილი. ეს არის თავისივე ხელით თვისის მოცეღი... კათამბა ჩხრია, ჩხრია და თაკვი დ დასაკლავი დანა გამორჩიკიო!» — ამგვარის ცბი-ციტეებით იმეორებოდა ემოგზაურია.

და რად გვიყარს, თუ ილიას მტრებმა არ დაუყოვნებ და ასეთი დანაც მათე გამოჩხრიაკეს, ორი წელიც არ აცდლებს, წინამართან გხად მიმავალ ილიას წინ გადაადგნენ და დანიტი კი არა, — თოფით მოკლესს...!

ბელი არ ჰქონდა ილიასს... უფრო ბედნიერი აღმოჩნდა ტოლსტოი, თუნდაც იმტომ, რომ დენინი იფარავდა. გასოფთ, როგორ იხსენიებდა იგი თავისი ერთგულნი სიამყვეს:

«ტოლსტოი არის გენიალური მხატვარი, რომელმაც მოგვცა არა მარტო რუსეთის ცხოვრების უბაღლო სურათები, არამედ მსოფლიო ობიექტების კარგადანახისოფანი ნაწარმიცააბეცა.

გასული ემოგზაურია კი ნიჭითი ლესს სამხადეა.

...თოდ ილია კავკაზისი ჩვენ კამფესაც ვიცნობდით, თუ რაკაცული კაცია ბრძანდება ის!»

დენინმა გაამართახა იმ «მედღებლების ტლენკი პირბითინობა, რომელსაც გუშინ ნაბრძანებია ჰქონდათ ლ. ტოლსტოის დევნა. დღეს კი ნაბრძანები აქვე გამოუტებენ მას პატრონიკში და ცეცდონ დიაცვან რიჯიანობა ცერკოსის წინაშე».

გაგვითა ემოგზაურმა » კი საქვეწმელო ცილი დასწავა ილიას, რომელსაც, თურმე «მთელი თავისი სიცოცხლე მხოლოდ იმისთვის მოუწოდებოდა, რომ გლეხები ეცხდიოდა და ეტყავებოდა».

დენინმა არ დაიშურა ეტყვა:

«ტოლსტოიმ ახაბა გულში დავროვილი სურვილი, მოწიფებელი მისწრაფება უკეთესისკენ, წარსულთან თვისი დაღწევის სურვილი».

«ემოგზაურს კი არ შერცხვავა ეტყვა:

«არ გავიწინა საქართველოს მიწაზე მოპოვებულის მეორე ისეთი სახატო ღეშმავლე, რომელსაც აღ უმოხებულად შეიავდეს ცხოვრბული გლეხების გაუცდლევის სიამყება».

დასივილი ვიღაცეა: როგორც იმ დღეებისა და იმ სულისკვირების გამომხატველი, რომელმაც შეიქმნა მითიოსნიობა რუს გლეხობაში რუსეთის ბურჟუაზიული რევოლუციის დაწყების დროისთვის.

ემოგზაურია კი იმეორებოდა: «ჩვენ იმ კავკაზისთან ვაკვას საქმე, რომელიც სინამდვილეში არსებობს. აქ იგი ვეცდებარტეხება ჩვენ, როგორც ექრტი საუბრების დროს, როგორც შემავალე, რომელიც უკვლელი ფეხის ვადაღებაზე უხად არის იართლი ხელში დიაცვან თვისი ინტერტესები.»

დენინი ვისაცხდებოდა მეფარებულმა ტოლსტოის, მაგრამ მისი გარდაცვლტების შემდეგაც იმსევე ამბობდა:

«ტოლსტოი უღიდესი ძალით და გულწრფელობით ამართახებადა პაბაკრებულ კლასებს».

ემოგზაურელიც ება: «კი არს სიცოცხლენი აჩრებდნენ ენას ილიას საჩარხად და არც მისი ვერაუღელად მოკლვის შემდეგ ცბიციტებდნენ».

როცა ილიას მოკლვის ამბავი გავიცე, დილად დავლირიდი. კიდევ უფრო საწინელი მორტეტებად მიმეჩვენეს იმთო ბრძოლა და ასე წინააღმდეგე ვიქე ასეთი ტრაგული დასასრული მიცეა დილე აბადიანის ფსადღამებელი მოღუწეობას. მე თავში მოტირბებულად დავლირიდი მგონის იერსაც, რომელიც კარვად მასკობდა თბილისი მისთან შეხედებრების წყალობით — მითრს გრიატულ მესქმა.

მოკვლევი ამომგზავრებულე ქავეტი მხატვარი ხზარს-ხიჩაფა შედლოდა ქართული თეატრის შემოისი უცან ვენებულე ბაღში. სადც იმ დროს ქართული სათავადისწერო ბაქვის კანტორია იყო მთავრსებელი და, ბუნებრივია მისი მეთაური ილია კავკაზაქე იმ იწმეფებოდა. გ. მესხის საგულდაფაულედ დაიღირო იმ ბაღში, რომ დილი ილიას ენახა, მისი სახისა და ტანის იერი დაესმინებოდა და მიმავალი მისი დანებტა მგონის პორტრეტის. მორიდებულ მისი ჩანახატებში კი გაუკეთებია, მაგრამ ზონც ვერ გაბედნდა სახატუროდ სახე-ღლისონში მობრძანება ეთხვბა.

1907 წლის ბოლოს, გრაგოლ მესხის დაიბაბა მსოკვის საეთონგარკო სასულობლის დაწერტორბა, პროფესორმა მთლერმა, როცა მელიც ამავა დროს ქართველი სათავისოფის ხელმძღვანელი იყო და ილიას სწოვისსაღმი მიღწენლი დღისათვის კავკაზის პორტრეტის დაწერა დაავალა.



გრაგოლ მესხი ილია, 1907 წ.

მხატვარი დაეთანხმა და თბილისში გაკეთებული ჩანახატებით ილიას პორტრეტს დაწერა. 1908 წლის 12 მარტს მსოკვის ტექნიკოლოგიური მუშეების დარბაზში თავი მოიყარა ქართველი სასულობლებმა. შერლის ცხოვრებასა და მოღაწეობაზე სიტყვა წარმოასთავა ურე, ალესხანტრე ხანასაშუბლა. სკენის შეუავლები იდეა შავი მართი შემიხვებულ ილიას პორტრეტი. მისი ავტორი გრაგოლ მესხის დარბაზში იქდა და ოქრით ავიცლებოდა იმ კაცის სახეს, რომლის დავიწყება აღარ შეიძლო. — თაღლიწ მიღვას მიხვტი ილია, — მითრს უკვე თბიროს ღრმად მოსულია გრაგოლ მესხმა და ილიას პორტრეტს შეხედა, რომელიც 1908 წელს მსოკვლიად სამხოხლოში დაბრუნებულმა თან ჩამოიტანა. ილიას პორტრეტი ქერ ცნობლო მომდერლის დავით გამრტიელის მამის ოჯახში ინახებოდა ქთათრისი, ხოლო შემდეგ ცნობლო კოტის რევან მარციანის მამის აკაკი მარციანის ოჯახში. მას შემდეგ 60 წელი გაივიდა და, როცა გრ. მესხის ცხოვრების 80 წლისათვის აღწნიშვნილი იუბილე გამოირა, რევან მარციანის იგი აკატრს დაუბრძავა და სათუხელოდ გამოიფინა.

მესხისეული ილია კავკაზისის იერსახე ზეითის ფერებითაა დაწერილი. ფერტოლის მეორე მხარეზე მხატვარს საუბართო ხელთი მიწერიბა. ფერტონ დ მხარე სახის ხატვა ოქვალი ოქვალი წინ მამული შედეგად მკლოკიკარცა. სურათი ზომით 78x68 სმ. მგონის მასზე ნავერტანობა გამოხატული. პორტრეტი დაწერილია მღვირი მონასტრით, ფსკოლოგიური სიღრმით. ნაღვლანი გაწვლილბობით, მშვერი ხედილი, მუში კოლორიტობა, აბლო მკრებებით, მგონისა და მოღუწეის სასულობრობის ნაღვრებულე შინაგან გარეგანი ნიშან-თვისებებით.

ეს პორტრეტი ილია კავკაზისის ვერავტოვალე მოკლვის მიმე შეამებდებლობით არის შეგმნილი და მხატვრის მწუბარება ფერტოლაზედ კოციხობა. ვუკრებ მას და ქავეტი ილიას პორტრეტი ლქვის პირველედ სტრკომეზბი მასწანდება:

«სამშობლო მოგბის თქვენი შეილი ვანებებთ თავსა, მაგრამ თვეენ მსოკვის ეერი მიცემენ ღე დავიწყებასა».

ვუკრებ მას და მოკვლე ილიას წინამართან: განცდებებით ამოღწენილი უცანსწელი სიტყვები წარმოივან უფრთი:

— რას ს კ ა მ ა მ ბ ა რ, კ ა ვ ე მ ა ...

მაგრამ, განა ყველა კაცია?! სწანს, უკვლედ ეპოქს თავისი ცოდლობრილი ეტალება და ამას ვერც საქართველო გადუარტა.

მწიფო ტერიტორია. იგი ვრცელდებოდა „ნიკოფსიდგან და რუბანდამდე“ და „ოუსეთიდან არგანამდე“. ეს ზრდა მრავალფეროვანი მნიშვნელოვანი საკითხის წარმატებით გადაჭრამ განაპირობა.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ამოცანა, რომლის გადაჭრასაც საქართველოს სახელმწიფო ძლიერების განმტკიცება მოითხოვდა, წოდებრიობისა და პირადი ღირსების ურთიერთობის პრობლემა იყო. შუა საუკუნეებში ფეოდალურ წესწყობილებაში განმტკიცებული მსოფლმხედველობა და რწმენა, რომელიც უპირატესობას შთამომავლობას და წოდებრიობას ანიჭებდა, დავით აღმაშენებლის ხანაში საქართველომ დააარღვია და წინა პლანზე წამოაყენა ადამიანის პირადი ღირსება.

შუა საუკუნეებისათვის ყველაზე უფრო რთული და მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც ქართველმა პროგრესულად მოაზროვნე საზოგადოებამ გადაჭრა, ქალის ხელისუფლების პრობლემა იყო. სამეფო ტახტზე აყვანილი იქნა ქალი, როგორც ქვეყნისა და სახელმწიფოს სრულუფლებიანი საჭეთმპყრობელი და მეფეთ-მეფე ამიერიდან ხმაამალა ძალუმად გაისმა შუა საუკუნეებისათვის არც თუ ისე მისაღები სიტყვები: „ლევკე ლომისა სწორია, ძე იყოს თუნდა ხვადია“.

მთელი რიგი მნიშვნელოვანი საკითხების სწორად გადაჭრამ, სამეფო კარის მიერ გატარებულმა ღონისძიებებმა, როგორც ზემოთაც ვთქვით, ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიური გაძლიერება გამოიწვია. გაერთიანებული და ეკონომიურად ძლიერი ქვეყნის წინსვლა მის კულტურაში გამოისახა. საქართველოს ზრდა და სახელმწიფოებრივი სწორად იმ დიდ კულტურულ მუშაობაზე იყო დამყარებული, რომელსაც გამოჩენილი ქართველი მწერლები, მეცნიერები, და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წარმომადგენლები აწარმოებდნენ. უაღრესად დაწინაურდა ქართული სამეცნიერო ფილოსოფიური და ფილოსოფიური მწერლობა. ქართველი მთარგმნელები და ფილოსოფიები ურთულეს სამეცნიერო საკითხებს არკვევდნენ. საქართველოში იყვნენ გამოჩენილი ფილოსოფოსები ეფემრე მცირე, იოანე პეტრიწი, არსენ იყალთოელი. თვითეულ მათგანს ფილოსოფიური და სამეცნიერო კვლევა-ძიების თავისუფლებისათვის მოუხდა ბრძოლა<sup>1</sup>. ზედმიწევნითი თარგმანების გვერდით ქართველმა ფილოსოფოსებმა საუცხოოვო საკუთარი კომენტარები და ზოგადი მოძღვრების დებულებებიც შექმნეს და დაუტოვეს შთამომავლობას<sup>2</sup>.

კულტურისა და განათლების წინსვლას ხელს უწყობდა ის აღმაშენებლობითი საქმიანობა, რომელსაც საქართველოს მეფეები, განსაკუთრებით დავით აღმაშენებელი და თამარი აწარმოებდნენ. ახლად აგებული ტაძრები კულტურული ცენტრები ხდებოდნენ.

დავით აღმაშენებელმა 1106 წელს „მოიგონა აღშენება მონასტრისა“ და „ადგილსა ყოვლად მშუენიერსა და ყოვლთურთ ტრასალსა“ აავო ტაძარი „ამაღლებული ყოველთა წინანდელთა ქმნილებათა“, განთქმული თავის „სიერცითა და ნივითა სიკეთითა“ გელათში. დაფუძნებულ იქნა ქართული

<sup>1</sup> ი. ვ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, 32, თბ. 1965, გვ. 390.  
<sup>2</sup> ი. ხ. ნუცუბიძე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, II თბ. 1958 წ.

# კულტურა რუსთაველის ეპოქაში

როინ მეტრეველი

**უ**ფეოდალურმა საქართველომ XII საუკუნეში პოლიტიკური, ეკონომიური და კულტურული განვითარების მაღალ დონეს მიიღწია. საწარმოო ძალთა განვითარებამ თვალსაჩინო გამოხატულება კპოვა ქვეყნის ეკონომიურ დაწინაურებაში.

რუსთაველის ეპოქის საქართველო, მოწინავე პროგრესული საზოგადო მოღვაწეებისა და მთელი ქართველი ხალხის მუდმივი მცდელობით, პროგრესული სოციალური და სახელმწიფოებრივი იდეალებისათვის ბრძოლით, მასობრივი აღმოსავლეთის პირველხარისხოვან პოლიტიკურ ძალად იქცა. მნიშვნელოვანად გაჯარბოვდა ამ დროის საქართველოს სახელ-

კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კერა — გელათის აკადემია. დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი გელათის უწოდებს „ყოველს აღმოსავალსა მეორედ იერუსალიმად, სასწავლოდ ყოველსა კეთილსად, მოძღვრად სწავლულებსად, სხუად ათინად ფრიად უადრესს მისსა“<sup>3</sup>.

გელათის აკადემია, როგორც ვარაუდობენ, დაარსებული უნდა იყოს 1106-1110 წლებში<sup>4</sup>. იგი განვითარებული ფეოდალური შიშის ხანის პირველი აკადემიაა, რომელიც შეიქმნა „რეალური მოთხოვნილების ნივთიერად და უწინაა იმ დიდილოგიურ მოძრაობას, რომელიც იმას უკავფავდა ქართულ რენესანსს“<sup>5</sup>. დასტოვებით ამვე პერიოდში მოვიდა გელათში სამოღვაწეო ითანე პეტრიწი. არსენ იყალთოელი კი გელათში მოსულა 1114 წელს.

ამრიგად, გელათის აკადემიაში უადრესი კულტურული მოღვაწეობა გაიწავლა. ასევე დიდი კულტურული მოღვაწეობა იყო აკადემიის იყალთოს აკადემიაში.

დავით აღმაშენებლის სახელს უკავშირებენ შიო მღვიმეში დღისმშობლის სახელობის დიდი უცუბმათი ეკლესიის აგებას. მეფე აღმაშენებლის მითითებით გაყავდათ ზუსტი და აშენებდნენ ხიდებს. ამიტომ უსვამდა ხაზს ისტორიკოსი დავითის აღმშენებლობით მოღვაწეობას: „... რაოდენნი ეკლესიათანი აღაშენნა, რაოდენნი ხიდნი მდინარეთა სასტიკთა ზედა, რაოდენნი გზანი, საწყნიოდ სავალინი, ჭაფავნილი ყვნა, რაოდენნი ეკლესიათი წარმართთაგან შევინებულნი, განწმინდნა“<sup>6</sup>.

დავით აღმაშენებლის კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობის შესახებ მეტად მნიშვნელოვან ცნობას გააწვდის სომეხი ისტორიკოსი ვარდან დიდი — „ის (დავით აღმაშენებელი — რ. მ.) ძლიერ ზრუნავდა ცოდნის მოყვარე იგვირის ხალხზე, რომელთა რიცხვიდან მან შეარჩია ორმოცი ახალგაზრდა და გაგზავნა საბერძნეთში ცოდნის მისაღებად“<sup>7</sup>. საბერძნეთში ცოდნის მისაღებად ახალგაზრდების გაგზავნა იმდენად დიდმნიშვნელოვანი ამბავი იყო, რომ უყურადღებოდ არ დადენია სომეხ მემბრანებს. მაჰმადიანი მწერლები გვაცნობებენ, რომ დავით აღმაშენებლის ცალკე სახლიც კი აუშენებია მაჰმადიან მეცნიერთა, ფილოსოფოსთა და პოეტთათვის. იგი თურმე ნივთიერადც ესმარებოდა მათ და ხანგამოშენებით საზეიმოდ დარბაზობსაც უმართავდა. ეს ფაქტი სანტიტერესოა იმითაც, რომ ნათლეს ხდის დავით აღმაშენებლისა და შემდგომი თამარის კვიოდ დამოკიდებულების უცხო ერთგულებათა წარმომადგენლებისა და სხვა რწმენის აღმსრულებლებისადმი.

ამ ხანში განვითარების მაღალ დონეს მიაღწია საისტორიო მწერლობამ. შეიქმნა დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსის ბრწყინვალე თხზულება და თამარ მეფის ისტორიკოსების ფრიად შინაარსიანი და საყურადღებო ნაწარმოებები.

„ცხოვრება მეფეთ-მეფეთა დავითისა“ თავისი სტილით, საკითხავის განხილვის აქტუალობით ძალზე მნიშვნელოვანი და ყურადღებები თხზულებაა. დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი თხზულების მიხედვით დიდად განათლებული კაცი ყოფილა. მას კარგად უნდა სცნობოდა დასავლეთის და აღმოსავლეთის ისტორია და ლიტერატურა. მემბრანეში თანმიმდევრულად აღწერა დავით აღმაშენებლის დონისძიებები პოლიტიკური, სამხედრო, საეკლესიო და კულტურის სფეროში და თავისი მსოფლმხედველობით აშკარად გამოხატავდა ეპოქის სულს.

თამარის ისტორიები: „ისტორიანი და აზმარ შარავანდდთანი“ და „ცხოვრება მეფეთ-მეფისა თამარისა“ თავისი მნიშვნელობით არც ერთ სხვა საუკეთესო ქართულ საისტორიო ძეგლს არ ჩამოუვარდება. ისტორიკოსები სახელმწიფოებრივი პოლიტიკის იმ ხაზის ერთგულები არიან, რომელსაც სამეფო ხელისუფლება ატარებს.

თხრობის ოსტატობით თამარის ისტორიკოსები ახერხებენ მთელი სისრულით გადმოგვცენ გიორგი მესამისა და თამარის მეფობის ისტორია, ის მეტად მრავალფეროვანი და ამასთანავე საინტერესო საკითხებს, რომლებიც XII-XIII საუკუნეების საქართველოს საშინაო და საგარეო სფეროში ხდებოდა.

ისტორიკოსების თხზულებებში საქართველოს მამრდელი კულტურული ცხოვრებისა და სოციალური ბრძოლის ამსახველი უხეი ცნობები მოგვეპოვება. ამ ნაწარმოებთა შინაარსის მრავალფეროვნება და წერის მაღალი დონე ნაშრომებს პირველხანისთვის საისტორიო ძეგლების მნიშვნელობას ანიჭებს.

არ შეიძლება საგანგებოდ არ აღვნიშნოთ ის გარემოება, რომ ძველი ქართული კულტურის გარდა, ფეოდალურ საქართველოს ელიტური კულტურის შემკვიდრებაც ჰქონდა მთავარი ხელი. როგორც უნებოთაც აღვნიშნოთ, ქართველ მეცნიერებს ბერძნული ენა კარგად ჰქონდათ შესწავლილი, რაც საშუალებას აძლევდათ ბერძნულ თხზულებებს დედანიმევე გასცნობოდნენ. ამით იმას ვუსვამთ ხაზს, რომ ელიტისთვის აყვავებისათვის მეცნიერებს გარკვეული მომზადება ჰქონდათ, ამასთან საამისოდ საქართველოში ხელმეწიფური პირობები იყო.

აქვე უნდა დავძინოთ, რომ საქართველოს თავისებურ მდგომარეობას მისი გეოგრაფიული მდებარეობაც აპირებდა. მას, როგორც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მიჯნაზე მდებარე ქვეყანას, სრული საშუალება ჰქონდა, ქრისტიანული კულტურის გარდა, ისლამის ნივთიერადც შექმნილი ახალ მრავალფეროვან არაბულ-პარსულ კულტურასაც გასცნობოდა. იმ დროს, როდესაც დასავლეთ ევროპასა და ბიზანტიას, ასურელებს და სომხებსაც მხოლოდ საეკლესიო მწერლობა ჰქონდათ და საერო ჯერ არ მოეპოვებოდათ, ქართულმა კულტურამ მდიდარი საერო მწერლობის შექმნა შესძლო<sup>8</sup>.

რუსთაველის ეპოქის ეპოსი ძირითადად ნაწარმოებებითაა ცნობილი. ესენია: „ეგრსამიანი“, რომელიც უპირატესად რომანული ხასიათისა (მოთხრობითია ქალ-კაცის უსაზღვრო სიყვარულის შესახებ), „ამირანდარეჯანიანი“, რომელიც სადევნილო ხასიათისა (გმირები, ბუმბუკაზები, გოლიათები, ზეკაცები და სწორეოვარი ჭაბუკები ეომებიან ერთი-მეორეს, დევნებს, ასულებს და ძლიერ სხვადასხვა მიმზე დაბრკოლებას, რომლებიც მათ ელიბებთ ხეზნის განხორციელებისას), მესამე ნაწარმოებია „ვეფხისტყაოსანი“.

ქართული ლიტერატურის ისტორიის მკვლევარის აკად.

<sup>3</sup> ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 330-331.

<sup>4</sup> ნ. ალექსიძე, გელათის აკადემია, გვ. 14.

<sup>5</sup> ქ. ხუციშვილ, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, ტ. I, გვ. 433.

<sup>6</sup> ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 353.

<sup>7</sup> ვარდან ბაგრატიონელი, შიოლოთის ისტორია, 1862, გვ. 157.

<sup>8</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, ტ. II, გვ. 391.

კ. კეკელიძის აზრით „ვისრამიანი“ ქართულად ითარგმნა თამარის მეფობაში<sup>9</sup> (როგორც ამას დატყობიანობს ხაზს უსვამს ტრადიციის).

საბრძოლო-სამაშველო რომანი „ვისრამიანი“ გამოხატავს ფეოდალური არისტოკრატის ერთი ნაწილის სულისკვეთებას. თსხულება ადამიანის სიციხვლის მთავარ აზრს სიყვარულსა და მიჯნურობაში ხედვას. მისი ავტორის აზრით „ვიცა მიჯნური არაა, არცა კაცია“.

„ვისრამიანი“ საქართველოში პოპულარული ყოფილა. აღორძინების ხანაში არილი მეფეს ის კიდევ გაუღიქვას. საღვებდრო ხასიათის თსხულება „ამირანდარჯვანიანი“<sup>10</sup>, „ვეფხისტყაოსნის“ ფსევდოსტროფშია მოხსენებული — „ამირან დარჯვანის-ქე მისეს უქია ხონელსა“.

აკადემიკოსებმა ვ. კეკელიძემ და ა. ბარამიძემ, ზოგიერთი შეხედულების მიერ გამოთქმული მოსაზრებების საწინააღმდეგოდ, დამტკიცეს „ამირანდარჯვანიანის“ ორიგინალურობა<sup>10</sup>.

რანიუნელი შამკობა, უანგარობა, კდება და მოგრძალება, ქალისადმი უღრუსე პატრონი — აი რა არის ძირითადი ხაზი „ამირანდარჯვანიანისა“.

ჩვენ არაფერს ვიტყვი ქართული პოეტური და საზოგადოებრივი აზროვნების მწვერვალზე „ვეფხისტყაოსანზე“.

რუსთაველის ეპოქის ქართული ლირიკა შექმნილია იმდროინდელი სინამდვილის ნიადაგზე. თამარ მეფე მემპატონაა ნემებს გულზევი ეპითეტებით შეამკეს: „სამგზის სანატრელი და სამებისაგან თოხად თანაღღვეებული“, აგვირგვინი ყოველთა ხელმწიფეთა“, „მუთამაშე და დედოფალთა დედოფალი, შარკანდელთა შორის უმეტეს აღმობრწყინებულა“, ქართველმა ხალხმა „თამარ ქალი, ქვეყნის თვალა“ უწოდა. მისმა პიროვნებამ, ძლევამოსილმა მეფობამ, თანამედროვეთა აზრით, დიდად შეუწყო ხელი საქართველოს პოლიტიკურ და კულტურულ აყვავებას, რამაც ბევრ თანამემამულეს კალამი აღებინა ხელში და სათაყვანებელი „ეთეროვანი“ დედოფლისათვის ხობდა შესამბევიან.

„თამარიანის“ ავტორად მიჩნეულია ჩახრუბაძე („მოხევისძესა, ჩ ა ხ რ უ ხ ძ ე ს ა“, ექვ თამარი, მეფე წყლიანი...), საიდანაც თვითი ლექსი, რომლითაც დაწერილია ნაწარმოები, ეწოდა ჩახრუბაძეს.

ცალკე გვიჩვენებს შევჩერდით იოანე შავთელის „აბდულმუსიანზე“. არაერთი მოსაზრება იყო გამოთქმული (ნ. მარი, ს. კაკაბაძე და სხვ.) იმის შესახებ, თუ ვინ არის შექმნილი ნაწარმოები. აკადემიკოსმა კორნელი კეკელიძემ, ჩვენი აზრით, სავსებით მართებულად, ეს ძველი მიჩინა, როგორც „დავით აღმაშენებლისა და თამარის ქება“ (ჩვენ აუცილებელ მოვალეობად მიგვჩინა აღნიშნული, რომ ამ ბოლო ხანს ივანე ლოლაშვილმა გამოსცა „აბდულმუსიანი“ სიდიდის ნაწარმოები „თამარ მეფისა და დავით სოსლანის შესხმადა“ არის მიჩნეული. იმ „ძველი ქართული მეხოტბენია“, იმ. 1964).

შავთელის აზრით, საქართველოს ყოველმხრივი დაწინაურება დავით აღმაშენებლისა და თამარის დამსახურებაა. იგი

ნათლად მიგვანიშნებს იმ დიდ საქმიანობაზე (სამშენებლო, ეკონომიური, პოლიტიკური, კულტურული და სხვ.)<sup>11</sup> რომელსაც ადგილი ჰქონდა რუსთაველის ეპოქაში.

ქართულ მწერლობას გვერდში უდგა მდიდარი და მრავალფეროვანი მუსიკალური ხელოვნება. ქართველ ხალხს უძველესი დროიდან ჰქონდა მრავალმიმანი სმიფი და საკრავიერი მუსიკა. ივ. ჯავახიშვილმა საგანგებოდ შეისწავლა ქართული მუსიკის ისტორია და დაკავშირებული საკითხები, მიუთითა მრავალხმიანი ქართული მუსიკის განვითარების მაღალ დონეზე, ასევე ქართული მუსიკის მრავალფეროვნებაზე<sup>11</sup>.

ქართულ მუსიკასთან დაკავშირებულ საკითხებს ამ პერიოდის ლიტერატურულ ძეგლებშიც ვხვდებით; ასე, მაგალითად, „აბდულმუსიანში“ ნათქვამია:

„ისმის მგოსანთა, ვით საფირონთა  
სხამი ბენისა და წინწილისა“

ხოლო „ვეფხისტყაოსანში“:

„მომღერალინი და მუტრიბნი არ იყენენ სულდაღებულნი“ და სხვ.

ცალკე აღნიშნავს იმსახურებს XII-XIII საუკუნეების ოქრომჭედლობა და კედლის მხატვრობა (მონუმენტური ფერწერა). ამ პერიოდის ქართულ ოქრომჭედლობაში რამდენიმე მიმდინარეობა შეიმჩნევა (ოპიზის, ტბეთის, გელათის)<sup>12</sup>. ყველა ამ სკოლას თავისი ჩამოყალიბებული სტილი გააჩნდა და იცავდა მას (ასე, მაგ.: ოპიზის სკოლა იცავს მონუმენტური სტილის ტრადიციას ხელოვნებაში, ტბეთის სკოლა უფრო წინ მისი და აქ მოღიჯად ჩანს ემოციური კლემენტური გელათისა, ხახულის სატის სახით, წარმოადგენს წინადა დეკორატიული მიმდინარეობის სკოლას). საკამარისა და ვასახელის სტილი დიდებული ოქრომჭედი ძეგლები, როგორც არის ჯრუჭის თიხათივი, წყაროსთავისა და ტბეთის სახარება, ხახულისა და ანრისხატის მოჭედებლობა, რომ წარმოადგენს იმდროინდელ საქართველოში ოქრომჭედლობის განვითარების დონე. შორს გაითქვა სახელი ოპიზარების დაწვავებმა. მათ არა ერთი პირველხანისხვანია ნაწარმოები შესძინეს ქართული ოქრომჭედლობის საგანძურს.

დიდი განვითარება პოევა მონუმენტური კედლის მხატვრობაზე. უბისის თუ ყინწილის, გელათის კედლის მხატვრობა თუ მისივე მოზაიკა დღესაც ანეციფერებს მწახველს შესრულების მაღალსტანდარტობითა და დიდი გემოვნებით.

არ არსებობდა ხელოვნების არც ერთი დარგი, რომელსაც რუსთაველის ეპოქაში აღმაშობა არ განეცადის. მათ შორისაა ხელოთმოდერებაც. გელათი საინტერესოა, როგორც ხელოთმოდერული ძეგლიც. მონასტერში დატყული შენობები: ღვთისმშობლის მთავარი ტაძარი, წმინდა გიორგის და წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიები, სამრკვლო, აკადემიის ნანგრევი, გალავანი შესასწავლებლობი და დამხმარე სამონასტრო ნაგებობები გელათის ანსამბლის კრანდიტოლოგიაზე მეტყველებენ.

XII საუკუნის დასასრულსა და XIII საუკუნის პირველ ნახევრის ძველთა შორის საპატრიარქო ავღილი უჭირავს ბეთიანისა.

<sup>9</sup> ვ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, 1958, 83-85.

<sup>10</sup> ვ. კეკელიძე, ივემ, გვ. გვ. 71-77. ა. ბარამიძე ნარკვევები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, I, გვ. 35-45.

<sup>11</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ. — 1938 წ.

<sup>12</sup> ვ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა, 1957 წ.

ტაძარი აღსანიშნავია იმით, რომ აქ არის დაცული მხატვრობა გიორგი მესამის, თამარ მეფისა და ლაშა გიორგის პორტრეტებით.

იკორთას, ბერთუბნის, ფიტარეთის, წურღურაშენის და სხვა ტაძრები, იმ იპოქსის ქართულ ხუროთმოძღვართა მაღალი ხელოვნების მრავალმეტყველი მოწმენი არიან განვითარებულ ფეოდალიზმის ხანის ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლთა შორის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს კლდეში გამოკვეთილ ქალაქსა და სამონასტრო კომპლექსს — ვარძიას, რომელიც ძველ მესხეთში მდებარეობს.

ვარძიის სადგომები, რომელთა საერთო რიცხვი 600-ზე მეტია, მთელი კლდის სიგრძეზე, 500 მეტრზე განლაგებულია 5-8 სართულად. ვარძიის ანსამბლის ცენტრში მოთავსებულია დიდი ზომის მთავარი ტაძარი, რომლის კედლები შესანიშნავი ფრესკული მხატვრობითაა დაფარული.

ასე, რომ რუსთაველის ეპოქამ თავისი დიდი სიტყვა ხუროთმოძღვრებაშიც თქვა.

როგორც ვნახეთ, მამონდელი საქართველო თავისი კულტურული დონით ძალზე მაღალ საფეხურზეა ასული. საქართველოში ხელოვნების თითქმის ყველა დარგმა თავისი მაღალი განვითარება და სრულყოფა ჰპოვა. საგულისხმოა ისიც, რომ ქართულ ხელოვნებას ახასიათებდა ბევრი ისეთი ნიშანი და თვისება, რომლებიც რამდენიმე საუკუნის შემდეგ ევროპაში საფუძვლად დაედო რენესანსის (აღორძინების) ხანას.

ამრიგად, რუსთაველის ეპოქა (განსაკუთრებით XII საუკუნე) ქართველი ხალხის კულტურის მაღალი განვითარებისა და დიდი წარმატების საფეხური იყო. საქართველოს ისტორიის ეს აღმაგალი პერიოდი თანაბარი სიძლიერით იქნა განსახიერებელი ცხოვრებისა (ყოფის) და შემოქმედების ყოველ სფეროში, პოლიტიკური და სახელმწიფოებრივი წყობილება იყო ეს, თუ სოციალური პრობლემების ძიება-გადაჭრა, კვლევითი და თეორიული და მატერიალური კულტურა. მამონდელი საქართველოს ძლიერების მთავარ საფუძველს სწორედ ეს თანაბარი განვითარება და წარმატება წარმოადგენდა.

# ქართული მუსიკოსების ნაჩაებება მოსკოვში

არც თუ ისე დიდი ხნის წინათ, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივით, ჩაბოყალიბდა კამერული ორკესტრი. თითქმის მის კვალდაკვალ შეიქმნა ახალი ანსამბლი — ნონეტი. ორივე კოლექტივი დიდად უწყობს ხელს საქართველოში კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრის განვითარებას.

ნონეტის წევრებმა — ენთუსიასტებმა საქ. დამსახ. პედაგოგმა ნ. პოლოსოვმა (ვიოლინო), შ. საფარიშვილმა (ალტი), ო. საფარიშვილმა (ჩელო), ვ. დოლობერიძემ (კონტრაბასი), ნ. ბურდულმა (ფლუტა), რესპ. დამს. არტისტებმა ი. ქილარჯიშვილმა (ჰობოი), პ. გოგოლაძემ (კლარინეტი), ლ. ტყაბლაძემ (ვალტორნი) და ვ. მენდლარაშვილმა (ფაგოტი) განსაკუთრებული მიწინაღობით, დიდი სიყვარულით მოჰკიდეს ხელი კამერული ჟანრის პროპაგანდას.

ჩვენი ქვეყნის მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ, უცხოელმა სტუმრებმა და მუსიკის მოყვარულებმა ახალ ანსამბლს

მაღალი შეფასება მისცეს „ამიერკავკასიის II მუსიკალური გაზაფხულის“ დღეებში.

რამდენიმე ხნის წინათ ქართველი შემსრულებლები, სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის მიწვევით, წარსდგნენ მოსკოვის მუსიკოსთა წინაშე. კონცერტმა მსმე-

ნელთა მოწონება დაიმსახურა, რის შემდეგ ნონეტი მიწვეულ იქნა მოსკოვის მ. ლომონოსოვის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სააკაცო ინსტიტუტსა და ტელესტუდიაში.

კონცერტის რეპერტუარი მრავალფეროვანი და საინტერესოა. მუსიკოსებმა შთაგონებით, მაღალ პროფესიულ დონეზე შეასრულეს ნ. ნოსიდის, რ. გარბიჯაძის, ნ. მამისაშვილის, ი. ნოვაკის, ლ. შპორისა და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

ნონეტის ყოველ გამოსვლას თან სდევდა წარმატება.

ანსნ ჯორჯიშვილი



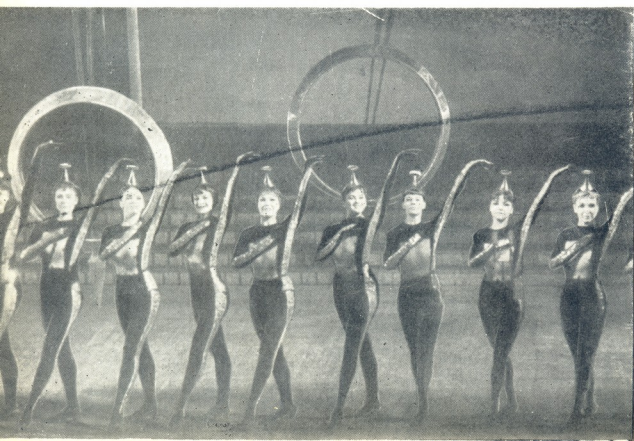


მარია და ევეგენია ღონსკაიები



ვენალი პოპოვი

მოსკოვეთა ჯგუფი „რადუგა“



მოსკოვის მუზიკ-პოლი ახალ-ვაზრდაა, მაგრამ უკვე მრავალი ძველანა მონახულა. მას ტაშს უკრავდნენ კანადაში, პოლანდიაში და საფრანგეთში.

სპექტაკლს ეწოდება „ტიკ-ტაკ“ — საათის სვლის მსგავსად. ეს არის კარგად მიგნებული ხერხი, რომლის საშუალებითაც ავტორები ვ. დიხოვინი და მ. სლობოდსკოი სხვადასხვა დროის თავისებურ მოვლენებს ერთ წარმოდგენაში ათავსებენ. გარბიან წაშვები, წუთები, საათები. მათ ადამიანთათვის მრავალფეროვანი, მკვეთრად განსხვავებული გაცდებები შოაქეთ. „ტიკ-ტაკს“ სცენაზე ქალთა საეს-

## მოსკოვის მუზიკ-პოლი თბილისში

ტრადო ცეკვის ანსამბლი „რადუგა“ ასახიერებს, რომლის ხელმძღვანელია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნ. ხოლფინი. ეს მუზიკ-პოლის ყველაზე სრულყოფილი ნომერია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია საცეკვაო ნომრები „როიალი“ და „მეზღვაურთა ცეკვა“.

სხეულის სიმძლიერე და პლასტიკა, განსაკვივრებელი ილეთების დახვეწილი შესრულება გენადი პოპოვის ნომერს ნატივ საესტრა-

დო სანახაობად წარმოგვიდგენს. ეს ის გენადი პოპოვი, რომელმაც პარიზელებში ეიფელის კოშკზე გაჭიმული ყირით განაცვიფრა.

თოჯინების სცენას მარია და ევეგენია ღონსკაიები ტაქტის გრძნობით, თბილად წარმოგვიდგენენ. არის ამ ნომერში რაღაც ძალიან ადამიანური, აზრიანი, იუმორისტული და საკვირბოროტო, მაგრამ მოავარია, ყველაფერი ეს შესრულებულია მსუბუქად, ძალდაუტანებლად.

ლევ შიმელოვის ესტრადაზე მხიარული განწყობილება შემოაქვს. მისი შინაარსიანი პაროდია მულტიფლემზე გონებაშახეილურად არის გადაწყვეტილი.

მოსკოვის მუზიკ-პოლს კარგი ტრადიცია აქვს. ყოველ ახალ დადგმაში მონაწილეობენ სტუმრები საზღვარგარეთიდან. თბილისში გამართულ სპექტაკლში გამოდიოდნენ რუმინელი მომღერლები — აიდა მოვა და ჯორჯე ბუნი. მათმა სიმღერამ მოძმე დემოკრატიულ რესპუბლიკაში გადავიყვანა.

როცა მომავალში საესტრადო რეისურის მიღწევებს ჩამოვლიან, ალბათ იმ საიში მოსკოვის მუზიკ-პოლის ეს სპექტაკლიც შევა. მუზიკ-პოლის ხელმძღვანელმა და ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, რეისორმა ა. კონიკოვმა, კომპოზიტორმა მ. ბლანტერმა და მხატვარმა ბ. კნობლოვმა შთამბეჭდავი საესტრადო სპექტაკლი შექმნეს. სპექტაკლის თვითუღი ნომერი ორგანულად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. წარმოდგენის წარმატებას ხელს უწყობს მუზიკ-პოლის საესტრადო ორკესტრიც, რუბაშევსკის ხელმძღვანელობით. სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, კომპოზიტორ მატვეი ბლანტერის მღერადა და სასიამოვნო სიმღერებმა გამომსახველობა შემატა წარმოდგენას.

თბილისელებმა პირველად ნახეს მოსკოვის მუზიკ-პოლი... „ტიკ-ტაკ“ — მღერის მწყობრად საათი და თითქოს ამბობს — „კვლავაც მრავალჯერ შეხვედებით“...

საშვილიწმინდო საქმეს აკეთებს კრებული „ძველის მეგობარი“, რომელიც უკვე მეორე წელია გამოდის საზოგადოებრივ საწყისებზე. ცნობილია, რომ ჩვენი ქვეყნის მთის ხალხებმა საუკუნეიდან საუკუნემდე შემოინახეს ძლიერ თვითმყოფადი, მიდარჩი და მალაღმსახურული გამოყენებითი ხალხური ხელოვნების ნიმუშები. მათაი უხვად არის შემორჩენილი საცხოვრებელი კომპლექსები, მთელი ანსამბლები, გამაგრებული სასახლვრო დასახლებული დაბები. სწორედ საქართველოს მითან დაწილში შემონახული დიდი მემკვიდრეობის დაცვის საკითხებს, აგრეთვე ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლების დაცვრომელ მოამავეს აკადემიკოს გიორგი რუბინაშვილს და საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების III რესპუბლიკური ყრილობის მასალების გამუქებას ეძღვნება „ძველის მეგობარს“ მორიგი მეხუთე ნომერი, რომლის რედაქტორია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ვახტანგ ცინცაძე. კრებული ინხნება საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის, საქართველოს სსრ უმაღ-

ხალხის საკუთრებად იქება, როცა განსაკუთრებული სიმწვაით დაიხვება ძეგლთა თავმოყრის, მათი დაცვა-რესტავრაციისა და სამუშაო საქმის ორგანიზაციის საკითხები, გიორგი რუბინაშვილი ამ საქმის ერთი მთავარი ხელმძღვანელთაგანი იყო.

მის დაუღალავ შრომას უნდა ვუმაღლოდეთ უამრავი შესანიშნავი ძეგლის გადარჩენას. მისი ხელმძღვანელობით ძეგლთა მოვლა-აღდგენის საქმე იმთავითვე მკვიდრ მცნებურულ საფუძველს დამყარა და მას შემდეგ მტკიცედ გამიხნული თანმიმდევრულობით წარმოებს.

ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორის მოადგილის, პროფესორ ვახტანგ ბერიძის წერილში — „გიორგი რუბინაშვილი და ქართული კულტურის ძეგლთა დაცვა-პოპულარიზაციის საქმე“ — ლაპარაკია იმ დიდ თაოსნობასა და ღვაწლზე, რაც გიორგი რუბინაშვილმა გასწვია ჩვენი ეროვნული ნივთიერი კულტურის ძეგლთა თავმოყრის, დაცვისა და რესტავრაციის, სამუშაოებს საქმის ახლებური ორგანიზაციის, მუზეუმების სპეციალიზაციისათვის. ამ დიდი მეცნიერის პირადი მონაწილეობითა და ხელმძღვანელობით ხდებოდა ძეგლთა გადარჩენა და მოვარება. „თუ რომელიმე ხუროთმოძღვრული ძეგლის რესტავრაციის პროექტია შესადგენი, ან როცა ეს პროექტი ზორციელდება, გიორგი რუბინაშვილი ყოველთვის უპირველესი და ყველაზე უფრო ავტორიტეტული მრჩეველია როულ და საჭოტმანო საკითხთა გადაწყვეტილსას“ — დაასვენეს ვ. ბერიძე. წერილის ახლავს ვ. რუბინაშვილის დატესტრომელი მოღვაწეობის ამსახველი ფოტომასალა.

კრებულის შემდგვი ნაკვეთი „შეუხება თმაჰალარა კაკავასინის კალთაზე შეუხვილ საქართველოს ისტორიული პროვინციების: სვანეთის, რაჭის, დვალეთის, ხევის, ფშაფისა და ხევსურეთის კულტურის ძეგლებს“. აქ დაბეჭდილია აკადემიკოს ვ. რუბინაშვილის წერილი „სვანეთში შემონახულ სიძველეთა დაცვის საკითხისათვის“. მკითხველი გაეცნო მსტების მუზეუმში დაცულ ზემო სვანეთის ძეგლი ხელნაწერის ნიმუშს და XI ს. ჰედური ხატის ფრაგმენტს.

ხელოვნებათმცოდნე მუსხთვალა კეცხოველი წერილში „მხატვრული ქსოვილები სვანეთიდან“ ესება საფიქრო წარმოებას საქართველოში.

მკითხველს შეუძლია გაეცნოს ზემო სვანეთის ეკლესიებში შემონახული ზოგიერთი ქსოვილის ფრაგმენტებს, რომლებიც ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ინახება. ავტორი მოითხოვს ქსოვილების ფრაგმენტთა შემდგომ კვლევადობებს, მათ დაცვას და მოვლას. დაბეჭდილია ქსოვილების ნიმუშები სხვადასხვა სოფლებიდან.

ცენტრალურ კავკასიონზე საქართველოს სასახლვრო ზოლის — დვალეთის კართა სტრატეგიულ მნიშვნელობაზე მოგითხრობს ვახტანგ გამრეკელის სტატია „დვალეთის კართი ცენტრალურ კავკასიონზე“, რომელსაც ახლავს კავკასიონის შუა წელის ისტორიული რუკის სქემა.

მღინარეების ხადასა და არაგვის შესართავთან მდებარე ქორლოს ტაძრის მუნებლობის ამსახველ რედუფივებს ვეცნობრ ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი რ. მეფისაშვილი. ხევსურეთის ყველაზე მიუვალ, მითვის რაკალი მომწყვედური შატლის ტანგმოკიდებულ კომა-ქეივიკოების ციხე-სიმაგრებზე, მათი განაშენიანების ძირითად ელემენტებზე —

## პკრთული კულტურის

## კვლავის მკრთინა

ლამარა ელიოზიშვილი

ლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს მიმართოთ საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების შესახებ ყრილობისადმი.

საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების პრეზიდიუმში მისალოცო ადრესით მიმართავს დიდ ქართველ მეცნიერს, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოს გიორგი რუბინაშვილს მისი დაბადების 80 წლისთავთან დაკავშირებით. მასში აღნიშნულია გიორგი რუბინაშვილის დამსახურება ქართული ხელოვნების ძეგლების მცნებურული შესწავლის, მათი ეროვნული თავისებურებების ჩვენების, საყოველთაო მნიშვნელობისა და ისტორიული ადგილის აღდგენაში, ხაზგასმულია ის განუზომელი ამაგი, რომელიც მეცნიერმა დასდო ქართული კულტურის ძეგლთა დაცვის საქმეს, „საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველი დღებიდანვე, როცა ეროვნული ხელოვნების ძეგლები





ციხე-სახლსა და კომუნურზე გვესაუბრება ვახტანგ დლიძე. „ამ ბოლო დროს მოსახლეობის სამკორში გადმოსახლებასთან დაკავშირებით, — გულსტიკვილით აღნიშნავს ავტორი, — შატლი დაცარიელდა. დღეს აქ ათიოდე კომლია თუ ცხოვრობს. უყარადღებოდ მიტოვებული შესანიშნავი კომპლექსი, რომელიც ქართული ხალხური სამშენებლო ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს, სწრაფად ზიანდება. შატლის დაზარევა ელის, თუ დროულად არ მოხერხდა მისი დაცვა.“

საქართველოს მთიან რაიონებში შემორჩენილ ხალხურ მხატვრულ ტრადიციებს ეძღვნება ჯაჭოი მისისურაძის წერილი. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ჩვენი ხალხის კულტურული მემკვიდრეობის; ხალხური სიტყვიერების, ქვასა და ხეში, ძეხვასა და რქაზე, რკინასა და ვერცხლზე კვეთის ისტატივის, მუხალჩიერების და, საერთოდ, მხატვრული ჭკოვის კვლევას, დაცვასა და შენახვას. ავტორი გულსტიკვილით დასძენს, რომ ხალხური ხელოვნების მოყვარული ტურისტები ძარცვავენ მოსახლეობას წერილი სამკაულებისაგან, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრულ-ტექნიკური ტრადიციების მკვნიერული შესწავლისათვის; მას მიზანშეწონილად მიიჩნია ამ ხალხური მშენებლების მოვლა-პატრონობაზე სპეციალური დადგენილების გამოცემაკი.

ერის უფირფასესი საუნჯის — დედანის დაცვას ეხება აკადემიკოს ნიკო კეცხოველის წერილი „წმინდა საუნჯე“. აქ ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, რომ ჩვენი ხალხი ყველა ეპოქასა და ეთარებაში ამდღერდება თავის ენის ახალი სიტყვებით. დღესაც საჭიროა ხალხში გაზიებული თვითუელი სიტყვის შეკრება. ამ მხრივ უკვე დიდი საქმე გააკეთა ქართული ენის განმარტებითმა ლექსიკონმა. „საამაყით იგებთ: რა მდინარევი კყოფილვართ, რამდენი სიტყვა შემოგვიანახავს“ — წერს ნ. კეცხოველი, მაგრამ გასაკეთებელი კიდევ ძლიერ ბევრია. საქართველოს ყველა კუთხეს აქვს შემონახული გეოგრაფიული სახელები, რომელთაც დადი როლი ენიჭებათ მთელი რიგი მცენიერული ტერმინების დასადგენად. მათი შეფროვება, ფიქსირება — ეს სასოგადოების საქმეა. ნიკო კეცხოველი მოითხოვს სოფლებში დაარსდეს მუშა კომისიები სოფლის განათლებული ადამიანების მონაწილეობით, რომელთაც რაიონის მასშტაბით რაიადმასკომებმა და განათლების რაიონულმა განყოფილებებმა უნდა უხელმძღვანელონ.

რუბრიკით „ძეგლთა მცენიერული დაცვა-ადგენის პროექტია“ დაბეჭდილია სპეციალისტის სამცენიერო-სარესტავრაციო სახელოსნოს დირექტორის ლევან ხიმშიაშვილისა და ამ სახელოსნოს დასავლეთ საქართველოს უბნის უფროსის გრიგოლ ასათიანის სტატიები, რომლებშიც აღწერილია მიწისძვრების შედეგად დაზიანებული წირქოლისა და მარტვილის ტაძრების აღდგენითი სამუშაოები წერილი ილუსტრირებულია ფოტო მასალით, ქვეყნდება ტაძრების სურათები აღდგენამდე და აღდგენის შემდეგ და აღდგენა-გამაგრების პროექტები.

კრებული აშუქებს საქართველოს ძველთა დაცვის სასოგადოების III რესპუბლიკური ყრილობის მუშაობას. დაბეჭდილია სასოგადოების თავმჯდომარის მოადგილის ნ. კეცხოველის საანგარიშო მოსტყვნება, რომელშიც სისტრულით აისახა განვლილი სამი წლის მანძილზე სასოგადოების მიერ გაწეული საქმიანობა, დაისახა მომავალი მუშაობის ამოცანები, ძირითადად სარესტავრაციო სამუშაოებს ეხება. დაბეჭდილია ყრილობის მიერ მიღებული რეზოლუცია, პრეზიდიუმის წევრთა და სარევიზიო კომისიის წევრთა სია.

1964 წლის 15-31 მაის ვენეციაში ჩატარდა არქიტექტორთა და ისტორიული ძეგლების სპეციალისტთა II საერთაშორისო კონგრესი. ქრინიკის განყოფილებაში მკითხველი გაეცნობა ამ კონგრესზე მიღებული საერთაშორისო ქარტის ტექსტს ძველთა დაცვისა და რესტავრაციის შესახებ. აქვე დაბეჭდილია, აგრეთვე, გამსვლილი სესიის ანგარიში, რომელიც გურჯაანში მოაწვეს მხარემომცდნეობის მუშეუშმა და იკავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტმა. გამოქვეყნებულია სასოგადოების წყალტუბოს რაიონული საბჭოს თავმჯდომარის წერილი.

კრებულში მოთავსებულ ყველა სტატიას ახლავს ე. ი. ლენინის, აგრეთვე მ. კალინინის, ტოლსტოის, პუშკინის, ილიას, აკაკის გამონათქვამები წარსულის, ერის წინაპართა სულიერი მემკვიდრეობის ათვისებისა და დაცვის მნიშვნელობაზე. კრებულს დართული აქვს მოკლე ანოტაციები რუსულ ენაზე. ნომრის ყდა გემოვნებითაა გაფორმებული მხატვარ დ. დუნდუას მიერ. დაბეჭდილია ფერადი ჩანართები: ე. ლანსერეს „ზემო სვანეთი. უშკული“ და ხვესურული კოსტუმები. კრებულში მიმოხილვლია გამოცემული სახელმწიფო გამოცემლობა „საბჭოთა საქართველოს“ მიერ.

გამოცემლობა „განათლებლამ“ რუსულ ენაზე გამოუშვა ტატინა აბრამიშვილის წიგნი — ზღაპარი „შეკაშული ჰერმეკი“. ზღაპრის თემა ფანტასტიკურია — ადამიანის მიერ კოსმოსის ათვისებას, მთარეზე დაფორნებას ეხება. წიგნი გააფორმა საქართველოს სახალხო მხატვარმა, რუს-



თაველის პრემიის ლურატმა ლადო გუღიაშვილიმა.

აღსანიშნავია ეს ნამუშევარი იმით, რომ მხატვარი პირველად აფორმებს თანამედროვე ფანტასტიკურ ნაწარმოებს. წიგნის სუპერი და ჩანართი ილუსტრაციები ფერადია, რაც წიგნს მიმოხილვლიობას მატებს.



ლეონარდო და ვინჩი

საიღუმლო სერობა (სალვატორ კარდელის გრავეირიანი)

# ლეონარდო და ვინჩის „საიღუმლო სერობის“ კინოგონტაქური განკაღრუბის გემო

კონსტანტინე პიზინაშვილი

კინორეჟისორი, სპ. სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე

## ავტორის განმარტება

ნამუშევრის მოკლე ისტორია: 1932-37 წ. წ. საბჭოთა კინორეჟისურის დიოსტატი სერგეი ეიშენშტეინი მოსკოვის სახელმწიფო კინოინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის კათედრას განაკვებდა და კითხულობდა კინორეჟისურის თეორიულ კურსს. ამავე წლებში მე (მამინ მეორე კურსის სტუდენტს) წილად მხვდა ბედნიერება ასისტენტობა გამეწვია მისთვის. ჩემი მოვალეობა იყო ს. ეიშენშტეინის ლექციების მსვლელობისას მის მიერ დაფაჟე ცარციო სასწრაფოდ მოხაზული საილუსტრაციო ნახატები მყისვე ქაღალდზე გადმომეხატა, შემდეგ გამემრავლებინა და წაკითხული ლექციების სტენოგრაფები შესაბამისი ილუსტრაციებით უზრუნველმეყყო. ამიტომ ვესწრებოდი 1934 წელს ს. ეიშენშტეინის იმ ლექციას, რომელზედაც მან დაასრულა მონტაჟის საკითხებისადმი მიძღვნილი ციკლი

და მესამე კურსის სტუდენტებს მისცა მეტად საინტერესო, შემავაზამბელი შემოქმედებით დაგავლება: ყველა სტუდენტს ვვალეუბოდა თვითონ შეერჩია კლასიკური დაზგური ფერწერული ნაწარმოები და მოესმინა მისი კინოგონტაქური განკაღრუბა (რასკადროვკა)<sup>1</sup>. სტუდენტებს უნდა დადავტრათ ამოცანა: თუ როგორ გადაიღებდნენ ისინი კინოში არმეული სახვითი ხელოვნების ქმნილებასში გასნილი სიუჟეტს, სურათის პერსონაჟებს, რეკვიზიტისა და დეტალების მოცემული გარემოსვის პირობებში. დავალება წარმტაცი აღმოჩნდა. ზოგმა რეჟისორის „ჯვრით სვლა“ ან „ივანე მრისხანეს მიერ შვილის ჩველებობა“ აირჩია, ზოგმა — სურვილის „მოსირება დასჯის დილა“ თუ „ბოიარინა მოროზოვა“, ზოგმა — ივანოვის

<sup>1</sup> ეს სიტყვა — განკაღრუბა, ვიჭქობო ზუსტად შეესაბამება ს. ეიშენშტეინის მიერ რუსულ ენაში შემოღებულ ტერმინს: „раскადровка“-ს, ისე როგორც სიტყვა ამოკაღრუბა — „выкадровка“-ს და ა. შ.

ქრისტეს ხალხთან გამოცანდება“ და სხვ. მეც გამოიტაცა ამ შემოქმედებითა ამოცანამ და როგორც მეორე კურსის სტუდენტს მომიხდა სასულიერო ნებართვა მიეთხოვა. როცა ეივნსმტეინმა გაიგო, რომ ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობა“ ავირჩიე, მაშინვე დამართ ნება და დიმილთ დასძინა: მე კი მეგონა ფიროსმანიშვილს არჩევდითო. „ეკავით, აკონკურსგარეშე“ მონაწილეობის უფლებას გადავწვევით“.

ამ შემოქმედებით ამოცანის გადაჭრა გადავწყვიტე ასე: ამეოც იგი ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობის“ მთლიანი კომპოზიციიდან, ჩემს მიერ შერჩეული ფრაგმენტების (კადრების), ფოტოსალების გამოყენებით<sup>2</sup>, დაახ. ამოკადრების და ფოტოსალების (და არა ჩვენი ხელით ჩახატული კადრების) დამონტაჟების გზით შესაძლებელი ვიქნა შევქმნარჩუნებინა ორიგინალის აბსოლუტური სიუსტუტე. გარდა ამისა, სახვითი სელოვნების კლასიკური ნიმუშის ფრაგმენტების ვერტიკალური მონტაჟით ჩამოკადრებული ფოტოსალები ჰქმნიდნენ კინოფირის სრულ ილუზიას (ლეონარდო და ვინჩის ქმნილებიდან ამოკადრებული 70 ფოტოსალების გამოყენებით მონტაჟი სივრცით დახლოებით სამი მეტრია). პირველსავე შობაბედობის საფუძველზე ს. ეივნსმტეინმა გადაწყვიტა ეს ნამუშევარი გამოეტანა მოსკოვის „კინოს სახლი“ მოწყობილ „გიგ“-ის სარეჟისორო ფაკულტეტის სტუდენტთა საუკეთესო ნამუშევრების გამოფენაზე და დაეწინა ამ ნამუშევარზე ჩემი რეჟისორული ექსპლიკაციის საჯარო წაკითხვა და დავცა.

აქვე ვათავსებ ს. ეივნსმტეინის მიერ ამ ნამუშევრის შეფასების ფაქსიმილეს ფოტოსასს. ამ შეფასების საფუძველზე 1934 წლის 17 მაისს მოულოდნელად მეორე კურსიდან მეოთხე კურსზე გადამიყვანეს. ამის შემდეგ ს. ეივნსმტეინმა შეფასების დედანი სამასხოვრად მე დამიტოვა, ხოლო ჩემი ნამუშევრის ორიგინალი თან წაიღო. მის განზრახვით ქმონდა იგი შეეტანა კინორეჟისორის თეორიის სახელმძღვანელო წიგნში, რომელზედაც იმხანად დიდი ბატატებით მუშაობდა. მას შემდეგ ეს ნაშრომი აღარ მინახავს და არც მიმოვიტოხავს, რადგან იმ წლებში, როგორც ვეკლა, მეც გულის ფანქცალით ველოდი ს. ეივნსმტეინის კინორეჟისორის თეორიაში სახელმძღვანელო წიგნის გამოქვეყნებას. სამწუხაროდ, ეს მოლო-

<sup>2</sup> განკადრებისათვის აღებულა ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობიდან“ სალვატორ კარდელის მიერ შესრულებული ცნობილი გრაფიკა (1815 წ.).



დინიც შეწყდა დიდოსტატის მგზნებარე პროვოცირებისა და გულისცემის შეწყვეტისათვის ერთად.

1964 წლის იანვარში „გიგ“-ის ასპირანტის ე. ლევინსაიან მივიღე წერილი. იგი მწერდა: „პატივცემულო კონსტანტინე კონსტანტინეს ძეგე...“

საკავშირო სახელმწიფო კინოინსტიტუტის („ВГИК“) რეჟისურის კათედრის დავალიებით დასაბჭადლე მოვასაღეს ს. მ. ეივნსმტეინის გამოუყენებელი მასალების კრებულში, რომელიც ასახავს მის მუშაობას რეჟისურის პროგრამაზე და მის პედაგოგიურ მეთოდებსა და პრინციპებს. კრებულში საილუსტრაციოდ მსურს მოვთავსო თქვენი ნამუშევარი — „საიდუმლო სერობის“ განკადრებზე. ნამუშევრის ორიგინალი ინახება ინსტიტუტში. ჩვენ შევუკვეთავთ ასლებს და შევეცდებით ერთი მაგაიანი თქვენი გამოგიგავნითო... ამასთან, იგი მიხვოდა დამეწერა პატარა წერილი ამ ჩემი ნაშრომის შესახებ, დამეუსტებინა კადრების თანმიმდევრობა და სხვ. ასპირანტ ე. ლევინს ვუპასუხე და ვყვლა მისი სიხვნავე; რასაკვირვლია, დავგამაყოფილე. მისივე დახმარებით მივიღე ჩემი ნამუშევრის ასლი (ორიგინალი ამჟამად დაცულია „გიგ“-ის რეჟისურის კაბინეტის არქივში), რითაც საშუალება მომეცა ამ ნამუშევარზე ჩემი რეჟისორული ექსპლიკაციის ტექსტის აღდგენისა და მისი აქ მთლიანად პირველად გამოქვეყნებისა.

როგორც ბახხანში „საიდუმლო სერობის“ თემა პინრომტატური ბანაღარბის დინამიკაში

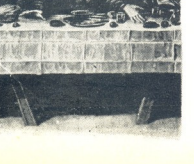
მოცემული კომპოზიცია: კინორეჟიში გამოლილი სუფრის ცენტრში ქრისტეს ფიგურაა, მის ორთავე მხარეზე მავიდის გასწვრივ ჯგუფჯგუფად — თორმეტი მოციქული.

სურათში დამოცემულია ზუსტად ის მომენტი, როცა ქრისტემ ეს-ეს არის წარმოთქვა ცნობილი საბედისწერო ფრაზა — „ერთი თქვენთაგანი გამცემს მე“. კომპოზიციის შინაარსი გახსნილია მშვიდი ქრისტეს ფიგურის ცენტრალური, ვერტიკალური ღერძით, რომელიც ორივე მხრიდან გარემოცულია (ამით მაკავიოდ გამოკვეთილია თვით ქრისტეც) შემფოთვლილ მოციქულთა უკან გადახრული ჯგუფებით.

კინომონტაჟურ განკადრებას საფუძვლად დავუდეთ, ერთი მხრივ, აქ გამოსახული ამბების თანმიმდევრობა — ქრისტეს მიერ წარმოთქმული სიტყვებით გამოწვეული რეაქცია; მეორეს მხრივ კი — ტილოზე ასახული მოვლენის ერთდროული აღმოქმის პირობის შეც-

ვლა, ამავე მოვლენის არსის თანდათანობითი გახსნით, რაც ნაწარმოებიდან ამოკადრებული ფრაგმენტების თანმიმდევრობით ჩვენებით ხორციელდება. ჩვენ მიზნად დავსახეთ მაქსიმალურად შეგვიანარჩუნების ორიგინალის მხატვრული კონცეპცია, ე. ი. ნაწარმოებში მოცემული შინაგანი მღელვარების დრამატუზმი ისე ავგეხასხა, რომ არ დაგვერღვია მისი ფორმის კლასიკური სისხდავე და დახვეწილობა.

სანამ შერჩეულ ფრაგმენტთა კადრების უშუალო ასხანაზე გადავიდოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ, რომ ცალკეული კადრების კომპოზიციური სრულყოფისათვის ან უკეთ, მათი ცვლის პროცესში აუცილებელი კომპოზიციური წონასწორობის შენარჩუნებისათვის თავს უფლება მივუცით მოგვეჩინა ასეთი „გადახრები“: კადრებისათვის შერჩეული ფრაგმენტის ფოტოანაბეჭდის საწინააღმდეგო მხრიდან დაბეჭდვა (ქრისტეს თავი № 3 და № 4 კადრებში; ან ააჩვენებელი თითი, ერთ შემთხვევაში მთითიებული იუდაზე № 58, ხოლო მეორე შემთხვევაში — გადახრებულ სამარილოზე — ფ. № 61). ეს „გადახრები“, გარდა იმისა, რომ აზრობრივ დატვირთვას კისრულობდნენ, გვეხმარებოდნენ ვერტიკალური მონეტაჟის კომპოზიციური ამოცანების გადაწყვეტაშიც. ასე მაგალითად: აბსოლუტურად სიმეტრიული პირველი ორი კადრის შეცვლას ქრისტეს თავის მარჯვნივ და მარცხნივ შემობრუნებით ფეხვაჭილებდით სამონეტაჟო ფრაზის დასრულებულ სიმეტრიულ ფორმაში გადაწყვეტას. ჩვენი აზრით, მთელს განკადრებამა შეხავალი სამონეტაჟო ფრაზის მხოლოდ ასეთი გადაწყვეტა შეესაბამება იმ სიმშვიდეს, რომელსაც ორიგინალში ქრისტეს მშვიდი ფიგურა გამოხატავს. მხოლოდ ამის შემდეგ, როგორც რედაქციას, ვიძლევიტ სულ უფრო და უფრო გამაღიანი მღელვარების ამსახველ კადრებს, რასაც ვაღწევთ, მაგალითად, მოციქულთა მარჯვენა ჯგუფიდან ჯერ ერთი მოციქულის, მეფე ორის, შემდეგ კი სამის ერთად ჩვენებით, და ბოლოს — დიაგონალურად დაქანებული მაგიდის ხაზის აქცენტირებით. კომპოზიციურად ამის საპასუხო მოქმედება მოცემულია სერობის მონაწილეთა მარცხენა განაპირა ჯგუფის მოძრაობის გადმოცემით (ალარაფერის ვამპობით ისეთი დეტალების დაპირისპირებაზე, როგორცაა წინ წამოწეული ერთი მოციქულის ფეხის ტერფის დამონტაჟება ჯერ მაკიდაზე დაყარდნიბოლ ხელსა და შემდეგ კი წინ წამოწეულ მოციქულის ფიგურასთან, რითაც ვაღწევთ გარკვეული მოქმედების პროცესში მოძრაობის



მის ჩვენების ილუზიას: — მოციქული წამოვლია მოსვლა).

მხოლოდ მოციქულთა რეაქციის კულმინაციის ჩვენების შემდეგ ისევ შემოიღის ქრისტეს თემა, სიმშვიდის განწყობილებით, რაც იწყება ჯერ ქრისტეს სახის ჩვენებით (ფ. № 25), შემდეგ კი თანდათანობით ფართოვდება მთელი ნაწარმოების საერთო ხედმდე (იქმნება ილუზია კამერის უკან დახვევის). კომპოზიცია იხსნება (ფ. № 27, 28), და აზრივად მთლიანად იმლება ორიგინალში ასახული მოვლენა.

შემდგომი, აღუღებელი მოციქულების კიდევ ორი კადრი გვაშადაებს იუდას თემაზე გადასვლაზე, რაც აქცენტირებულია დიდი პლანით, რომელიც მისი სხვადასხვა ხედის წერტილებთან ისეა დამონტაჟებული, რომ იქმნება შუშოფოთებული იუდას უკან გადაქანების მოძრაობის სრული ილუზია, შავი სილუეტით მოხაზული პროფილის დიდი პლანით იუდა მთლიანად ავტორისეულ მჭერმეტყველ პოზაში იხსნება (ფ. № 32-33). მას მონტაჟურად იქვე უპირისპირდება დიდი პლანით მოცემული დეტალი — იუდას შეუქმულ ხელში მომწყვდეული ფულით სავსე ქისა, რაც თავისთავად აღ პერსონაჟის მკაფიო დახასიათებას წარმოადგენს (ფ. № 34). ხოლო მომდევნო მეორე დეტალი (ფ. № 35) — წაქცეული სამაროლეს გამოსახულება — ამავე პერსონაჟის, შინაგანი განწყობილების გამოხატულ შტრიხად გვევლინება და ამავე დროს, საბედისწერო ცუდი ამბის მომასწავებლადაც აღიქმება. იუდას დახასიათება ხაზგასმულია ქრისტეს თმის კონტრასტული შემოჭრით. ამ დაპირისპირებით — ქრისტეს მშვიდი გამოსახულების შემოსვლით, ისევ ნელდება დრამატუზებული მომენტი. შემდგომი კადრები ასახავენ ქრისტეს მიერ წარმონთქმული ფრაზის გარშემო შეჯულობას (შეადარეთ ეს კადრები მოციქულთა პირველ ჩვენებას, სადაც ასახული იყო პირველი უშუალო რეაქცია).

ყურადღება უნდა მიექცეს კინოთხრობის ფინალს (კადრიდან № 49), სადაც გვიხი და ძიება („ერთი ჩვენთაგანი?!“) აქცენტირებულია ხელისა და სახის ღიად პლანზე. დასმულია კითხვა — „ვინ?“, ხოლო გვიხის თემა აღძრული იუდას ხელში ფულიანი ქისის, დიდი პლანის გამოვრებით.

თემა კითხვისა — „ვინ?!“ განვითარებულია მოციქულთა მხოლოდ ხედების დიდი პლანებით, ურთიერთდაპირისპირების გზით, და ბოლოს მათი ხედების მოძრაობიდან გამოიყოფა საჭირო მიმართულების მაჩვენებელი



15



16



17



18



19



20



21

თითი. ამ უკანასკნელის დიაგონალური კომპოზიციის მკაფიო ზემოქმედებით შემდგომ კადრებში იუდა სულ ჰხრის თავს. ისევე მეორდება მამხილებელი მაჩვენებელი თითი, რომელიც ამჯერად მიუთითებს იუდას მიღვლვარების გამომხატველ დეტალებზე: წაქეველ სამარილზე, ხელში მომწყვედულ ფულის ქისაზე ვილაცას მიერ მომარჯვებულ დანაზე და ყველა ამის საპასუხოდ... მოციქულის გულგულისხმან ამართული ჩვენსკენ მოშვერილი ორი ხელისგული. იგი მოციქულთა მოზღვავეული მრისხანების შემაჩრებელი ძალის ფუნქციას ასრულებს და ამავე დროს ახალ მონტაჟურ ფრაზაზე გადასვლას ამზადებს... ისევე შეიძლება ქრისტეს მეტად შვიდი და მედიდური გამოქსახულება. აქ მისი ფართოდ გაშლილი ხელები სრული სიმშვიდის განწყობილებას ქმნიან და ფინალისთვის საჭირო კომპოზიციას განამტკიცებენ. ქრისტეს ეს ფართოდ გაშლილი ხელები გვაბრუნებენ იმ კლასიკური მყარი სამკუთხედის კომპოზიციაში, რითაც დავიწყეთ ამ ნაწარმოების სიუჟეტის გახსნა, თხრობა, სუფრის ფრაგმენტი, რომელიც მიუთითებდა მოქმედების ადგილმდებარეობაზე (აქ შეგნებულად იყო შერჩეული საგნების აბსოლუტური სიმეტრიული განლაგება), და კადრის საფუძველში გავლებული სუფრის სწორი ხაზი (ისევე როგორც სურათის მივლ კომპოზიციაში). ამ კადრში საგნების სიმეტრიული განლაგება თავის მხრივ საშუალებას გვაძლევს გადავიდეთ ქრისტეს სახის დიდ პლანზე, რომელშიც სახის ნაკვეთებით მკაფიოდ მეორდება იმავე კომპოზიციის სქემა (ქრისტეს ცხვირის ხაზის ვერტიკალი, გავლებული კადრის ცენტრზე).

„საიდუმლო სერობის“ განკადრებისას სურათის ფრაგმენტების ასეთი მკაცრი სიმეტრიული კომპოზიციის კადრების შერჩევა შესაძლებელია და ფინალისათვის, რომელთა შორისაც აღმავალი დრამატიზმით არის დამონტაჟებული ნაწარმოების სიუჟეტი, საშუალებას გვაძლევდა მაქსიმალურად გადმოგვეცა ამ მხატვრული ქმნილების ძირითადი კონცეპცია, ან უკეთ, გვეჩვენებინა, თუ როგორ ორგანულად ერწყმის ნაწარმოების მთლიან კომპოზიციაში მოცემული კლასიკური სისადავე (კომპოზიციის სიმეტრიულობა, პერსონაჟთა ფორმალური მიზანსაყენის ერთ სიბრტყეში გახსნა, სურათის ცენტრალური ფიგურის — ქრისტეს აქცენტირება მისი შვიდი და მყარი კომპოზიციის დაურღვევლად), მოქმედი პერსონაჟების შინაგანი მღვლვარებისა და განწყობილების ამსახველ დინამიკას.



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



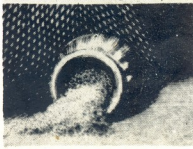
32



33



34



# სახვითი

## ხელოვნების ქებლების განხილვა

### კინოსელოვნების

### საშუალებით

გაიანე ალიბეგაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი

ფერწერული თუ ბრასკული ქმნილების სტატიკა (მისი დროში უცვლელია) თუ კინოკადრის დინამიკა... ორივე შემთხვევის საფუძვლის საფუძველია სახვითი მასალა, მაგრამ, ამავე დროს, რა დიდი სხვაობაა მათ ბუნებაში, რა სხვადასხვა პირობებში ვლინდება ეს ხარისხობრივად ერთმანეთისაგან სრულიად საწინააღმდეგო სპეციფიკის სახვითი მასალები.

ეს წინააღმდეგობანი — სტატიკა და დინამიკა — შეიძლება ხელისშემშლელ პირობად გადაგვეღობოს, როცა სახვითი ხელოვნების ქმნილებას კინოს საშუალებებით წარმოვსახავთ ეკრანზე. ამასთან დაკავშირებით მეთად საყურადღებოა ის მეთოდოლოგია, რომლითაც საჩვენებლობა ცნობილი კინორეჟისო-



36



37



38



39



40



41





რი და თეორეტიკოსი სერგეი ეიზენშტეინი სახვითი ხელოვნების ნიმუშების კომპოზიციურ თავისებურებათა განხილვისას. ამ მეთოდოლოგიით სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების კომპოზიციური თავისებურებანი თითქმის ხარისხობრივ ნახტომს განიცდის და ახლებურად იწყება არსებობას კინოხელოვნებაში. ჩვენის აზრით, აქ უნდა ვეძებთ ზემოხსენებული მენტად რთული და საჭირო პრობლემის გასაღებებს<sup>1</sup>.

\* \* \*

ს. ეიზენშტეინი კინოხელოვნების მხატვრულ პრინციპებს იხილავდა სხვა — „ძველ“ ხელოვნებათა მიერ დაგროვილ „გამოცდილებასთან“ ურთიერთვაკვირში და, უპირველეს ყოვლისა, სახვითი ხელოვნების კლასიკურ ნიმუშებში ეძებდა ამ კამერის კანონზომიერებას.

ს. ეიზენშტეინის ლექციებსა და სხვა გამოქვეყნებულ მასალებში, სადაც ვაშუქებულია მისი თეორიული ძიებანი, არაერთხელ გვხვებით მხატვარ ე. სეროვის ტილის „მხახიბო ერთმოლვას პორტრეტის“ ელემენტების მონტაჟურ მთლიანობას და სივრცისადმი ურთიერთკავშირის თვალსაზრისით მის გარჩევას. აქ არ შეგვირღებთ პორტრეტის განხილვის მთელ პროცესზე, აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ს. ეიზენშტეინი ერთმოლვას პორტრეტით გამოწვეული „პათეტიკურობის“ ა. შთაბრძნობის გრძობების წარმოშობას ხსნის იმ კომპოზიციური თავისებურებებით, რომელიც გამოწვეულია ამ ნაწარმოებში ერთდროულად ასახულ, განსხვავებულ, ერთი შეხედვით, შეუძლებელ, ხედვის წერტილების შერწყმით (ზედა წერტილი — პორტრეტი მთლიანად, სადაც იატაკიც ჩანს, საშუალო წერტილი — კადრი მოხლებამდე; ქვედა წერტილი — კადრი პორტრეტი წელამდე; სულ ქვედა წერტილი — კადრში მხოლოდ თავი<sup>2</sup>).

სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებში ფიზიკურად შეუძლებელი ხედვის წერტილების ასეთი შერწყმა და თავმოყრა დასახული ამოცანის (ამ შემთხვევაში მონუმენტურობა, პორტრეტის სიდიადე) გამოსახატი ხერხია, რომლის ანალოგიებიც ხშირად გვხვდება სახვითი ხელოვნების სტიორიის სხვადასხვა პერიოდებში. მოძარკა კამერის პოტენციური შესაძლებ-



ლობის პრობლემას სახვითი ხელოვნების ერთ-ერთ მაგალითებზე დაყრდნობით განხილავს მ. ანდრონიკოვა (ჟურ. „ისკუსტეო კინო“ № 4, 1964). მაგრამ როდესაც ეხება ისეთ ნაწარმოებს, როგორცაა ს. ბრეიგელის „უსიანთონი“, ა. ვატოს „ახალწვეულები“, წერილის ავტორი „განავითარებს“ ტილოზე გამოხატულ მოქმედების პროცესს, უფრო ზუსტად, — განიხილავს ამ სურათში აღწერილ მოქმედებას მის საბოლოო შედეგამდე, როგორც ალბეტი მასალის ლოკიურ დასასრულს.

ველასკის ნაწარმოების „მეჩენების“ გარჩევასა წერილის ავტორი ისე განიხილავს მიზანსცემის დამუშავების პრინციპს, რომ იბადება სერიული სურათის სივრცეზე გაგონის, გასურთ დიანახით „კადრის გაწეზე“ მოქმედება, ე. ი. ის, რაც იგულისხმება ან ხდება ამ ნაწარმოებში ჩარჩოებს გარეთ. წერილში მოხსენებულია როგორც სკეიტიური, ისე ეგვიპტური ხელოვნების ნიმუშებიც.

ეგვიპტური ხელოვნების ნაწარმოებები განხილულია როგორც „თანმიმდევრული სახვითი თხრობა“, როგორც კედლის გასწვრივ ე. წ. „ქვის ლენტის“ გაშლა (საწინააღმდეგოდ ბერძნების მიერ სივრცის ცენტრირებისა და შესუღვლისაზე მისწრაფებისა). ამასთან, ეგვიპტური ხელოვნების ქმნილებებში ყურადღება უნდა იპყრობდეს მთვრე მიზნებზე, იგი უფრო ნათლად ეხმარება იმ პრინციპებს, რომელიც კამერის მოძრაობის მეშვეობით კინოხელოვნების ერთ-ერთ სპეციფიკურ მხატვრულ საშუალებად გვევლინება. ეს სწორედ ის მიმენტია, რომელმაც უწყება მისცა ინგლისელ მკვლევარს ჩ. რ. მორრეის ეგვიპტელთა სახვითი მანერის მიმართ გამოყენებინა ტერმინი „აღწერილობითი მანერა“, რომლის მიხედვით ფიგურების გამოსახულება აგებულია დაპირისპირების ურთიერთმანაცვლობის გზით, დეტალების ისეთი თანმიმდევრული მოცემით, რომელთა აღქმა ერთი ხედვის წერტილიდან შეუძლებელია: გულმკერდი და ბეჭები გაშლილია ფორნტალურად, სახე და ფეხები კი მოცემულია პროფილში. ამ შემთხვევაში მხატვრული გამომსახველობის საიდუმლოება ნაკლებად როდია დამოკიდებული „მონტაჟის“ საიდუმლოებათა ფლობაზე, როდესაც დაპირისპირების პრობლითობა მხატვრული ზემოქმედების საშუალებად წარმოგვიდგება. ეს არის საშუალო საკუნეების ქრისტიანული ძეგლების ექსპრესიულობის ძირითადი საფუძველიც.

საშუალო საკუნეების დიდოსტატთა ნაწარმოებებში ხშირად პერსონაჟთა თავის, დამლოცველის ხელის ან მარჯვენაელი თითის ექს-

<sup>1</sup> აზრა მიუთითებს ს. იუტკვიჩი იქ, სადაც მოხსენიებს ფრანკ კინემატოგრაფისტების ეიზენშტეინის ზოგიერთი მხატვრის შემოქმედების შესახებ. იხ. С. Ютквич „Французское киноискусство“, М. 1960 г. გვ. 26—27.

<sup>2</sup> ს. ეიზენშტეინის მიერ ამ პორტრეტის აღწერება დაყოფის ფორმალისტრატია იხ. „Вопросы киноискусства“, М. 1963 г. вып. 7, стр. 255—258.

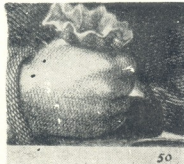
... ..

პრსიული გადიდება, უთუოდ, ამ ნაწარმოებების ავტორთა მიერ ნატურის მიხედვის შევნიშნული უარყოფის, ნაწარმოების სიუვეტის და დედაზარის აქცენტირების მიზნით გამოყენების შედეგია. სწორედ ამ მომენტში ისახება პრობლემა, რომელიც უპირისპირდება მოძრავი კამერის სხვა შესაძლებლობებს — ახასუთი ობიექტის მაცურებლთან მიხსლოების (ან დაშორების) მიზნით მის სიღრმეში მოძრაობას, ე. წ. „დიდი პლანის“ შესაძლებლობას.

მაგრამ თუ სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებში, რომელიც ერთდროულად და ერთი წერტილიდან აღიქმება, ავტორის ექსპრესიული მიდგომა ვლინდება ფიზიკურად და რეალურად შეუთავსებელი პლანების განზრახ შესამებაში — „მონტაჟში“ (ხელის „დიდი პლანი“ განხილული ცალკე კი არა, არამედ „საშუალო პლანი“ მოცემულ ფიგურასთან ურთიერთკავშირში), კინოში, ამ უაღრესად რეალურ ხელოვნებაში, სადაც პლანების ასეთივე აქცენტირება ხდება მოძრავი კამერის საშუალებით, დეტალების გადიდებისა და ფრაგმენტების განადგურების გზით, იგი გვევლინება ავტორის მაცურებლთან კონტაქტის დამყარების სულ სხვა ხარისხის შესაძლებლობად. კინოში „დიდი პლანი“ აღებული ადამიანის თავის ფრაგმენტს, რჩება რა მაცურებლისათვის აქცენტირებული, არ გვეჩვენება გარემოცვისათან შედარებით შეუძლებლად გადიდებულად, და ფიზიკურად მისი რეალური თანაარსებობა სხვა პლანით ასახულ მისაფე ფიგურასთან შესაძლებელი ხდება. ეს ხერხი აქ გულისხმობს თვით მაცურებლის საჭირო დეტალთან მოახლოვებას, ან პირიქით — დეტალის მოახლოვებას მაცურებელთან.

ამრიგად, თუ საშუალო საუკუნეების ნაწარმოებებში ეს „წინაგრძობა“ მიახლოების შესაძლებლობისა აზრობრივი დატვირთვის საჭიროებით იზადებოდა და სახვითი ნაწარმოების ფრაგმენტების ურთიერთობაში ერთგვარ დფორმაციას იწვევდა, კინოხელოვნებაში ეს აქტი აღიქმება მაცურებლის საგნისადმი ან საგნის მაცურებლისადმი მოძრაობის ასპექტში, როცა მიახლოებული ხედვის წერტილი გამოითმავს ყველაფერს, რაც მაქსიმალურად მოახლოებული საგნის ხედვის გარეთ („კადრის გარეთ“) არსებობს.

ყველა ეს მომენტი იმ მაგალითებთან ერთად, რომლებსაც იხილავს მ. ანდრეიკოვა წერილში („მოძრავი კამერის ისტორია“), წარმოადგენს იმ ძირითადი პრინციპების ნამატს, რომელსაც სახს უსაგმდა ს. ეიუნშტეინი კინოსა და სხვა ხელოვნების ფორმების მო-



რის არსებული მეგვიდროებითი კავშირის დადგენისას. თვით კინოხელოვნებაც, მისი სახვითი ბუნების გამო, შეუძლებელი იყო დაბადებულიყო სახვითი ხელოვნების მისაღობებთან რაიმე კავშირის გარეშე. კინოხელოვნების თვით ყველაზე სპეციფიკურ საშუალებაში ვლინდება თვალშეუდღავი, უსივრცეი ძაბვებით გაბმული კავშირი სახვითი ხელოვნების ისეთ ძეგლებთან, რომელთა საწყისები შორეული საუკუნეების სიღრმეში მიიღის.

ს. ეიუნშტეინი მარტო სეროვის „ერმოლოვას პორტრეტს“ როდი განიხილავდა. რაფაელის, რემბრანდტის, ელ გრეკოს, დომიეას და სხვათა ნამუშევრების მიმოხილვის წარმოადგენდა იმ საფუძველს, რომელზედაც აგებდა მსმენელს ტუდენტებში „თვალის“ აღზრდის მეთოდოლოგიას, ანუ თვალის მათი თვისებების შეგრძნების უნარს, რომელთა შექანიკური განმარტანა კი არა, არამედ მათი ხარისხობრივი გაორტანა დაი საზახურს გაუწევდა ახალგაზრდა კინოხელოვნებას. ამ თვალსაზრისით დიდ ინტერესს იწვევს სახვითი ხელოვნების თუ გრაფიკის ძეგლების ეიუნშტეინისეული ე. წ. მონტაჟური განადგურება, რომლის თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს ზემოთ მოყვანილი მის მიერ სეროვის ნაწარმოების — „ერმოლოვას პორტრეტის“ კინემატოგრაფიული წაკითხვა.

ს. ეიუნშტეინის „განაკადრების“ მეთოდს მიხნად ისახება არაშეული სახვითი ხელოვნების ქვნილების სიუვეტის კინოხელოვნების საშუალებებით ისე წაკითხვას, რომ არ დარღვეულიყო მისი აზრობრივი და კომპოზიციური არსი, ავტორისეული კონცეფცია.

ეს პრინციპი ედო საფუძველად ს. ეიუნშტეინის თორიულ და პრაქტიკულ მეცადინეობებს მოსოვის კინოინსტიტუტის განდენტებთან კინოთეატრის პრობლემის დამუშავებისას. ერთი ასეთი ტუდენტური ნამუშევარი, რომელიც ამჟამად დაცულია საკავშირო სახელმწიფო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის რევისურის კაბინეტში, საინტერესოს იმ თვალსაზრისით, რომ იგი წარმოადგენს იტილის ალორბინების ეპოქის ფერწერის ე კლასიკური ქვნილების ლენარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობის“ კინოთეატრულ განაკადრებას<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> რევისური ს. იუტკევიჩი იგონებს, თუ ერთხელ ს. ეიუნშტეინთან უფინისას, როგორ უნახავს მის სამუშაო მაგალზე ლენარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობის“ კინოთეატრული განაკადრება (ან ღრის დიდი რევისური და თეორეტიკოსი ნუშაბაძე წინაზე კოორდუციურს შესახებ). ს. იუტკევიჩი იხსენებს ამ განაკადრების ცალკეულ ნაწილებსაც კი, აღნიშნავს, რომ ეს იყო „საინტერე-



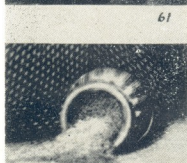
როცა ლეონარდო და ვინჩის ქმნილებს ამ განკადრებას მთლიანობაში განიხილავთ, შეიძლება ბევრ რამეში დაეთანხმათ ავტორს, ზოგში კი დღე შეედავთ, მაგრამ ცხადია, რომ ამ განკადრების პრინციპი (როგორც ავტორი-სული განმარტებითი ბართიდან ვერსუნდებულ), გამოსავალ წერტილად მიიჩნევა თვით ნაწარმოების აზრისა და კომპოზიციურ თავისებურებათა სწორად გახსნას.

განკადრებას საფუძვლად ემთხვევინის თანმიმდევრობა: ქრისტეს მიერ საბედისწერო ფრაზის წარმოთქმა და ამით გამოწვეული მოციქულთა რეაქციები. ამ განკადრების ავტორი-სული განმარტებითი ბართი ჩამოყალიბებულია აგრეთვე დასახული ამოცანის მთელი მხარე: „ტილოზე ასახული მოვლენის აღქმის ერთდროულობის პირობის შეცვლა ამავე მოვლენის არსის თანდათანობითი გახსნით, რომელიც ხორციელდება ნაწარმიდან ამოკადრული ფელტების თანმიმდევრული შეცვლით: „ჩვენ მიზნად დავისახეთ მაქსიმალურად შეგნეარუნებინა ნაწარმოების ორიგინალის მხატვრული კონცეპტია — გვერვნების ნაწარმოებში მოცემული შინაგანი მღვლავარების დრამატუზში, ისე რომ არ დაგვერღვია მისი ფორმის კლასიკური სისადავე და დახვეწილობა“<sup>4</sup>.

განკადრების ავტორი წინაწარვე გვაწრთილებს ერთგვარი „გადახრების“ შესახებ, აღნიშნავს შერჩეული ფრაგმენტების „დაი-სუფლად“ გამოყენების ისეთ შემთხვევას, როგორცაა, მაგალითად, ერთი და იგივე კადრის საწინააღმდეგო მხრიდან დაბეჭდვა და განკადრებაში მათი გამოყენება, რასაც აშართლებს ორიგინალის დამახასიათებელი სიმეტრიული კომპოზიციის ვერტიკალურ მონტაჟში შენარჩუნების აუცილებლობით (ქრისტეს თავი — კადრი № 3, № 4), ამ სიუჟეტის განვითარების თხრობით (მარცხენელი თითი ერთ შემთხვევაში მითითებული იუდაზე, ხოლო მეორეში — წაქეულ სამარიელზე. კადრი № 58 და № 61).

სო ძიება, რომელსაც ს. ენუნსტინი თავის მოწვევებთან ერთად ატარებდა ოცდაათიან წლებში, მაგრამ, სამწუხაროდ, არ ასახლეს, თუ ეს ცელთონდა მის მიერ ნახაი ასილქოლო სერობის კონსონტაქტური განკადრება (С. Ютквич, Французское киноискусство, М. 1960, стр. 26). ვითი რა ამ განკადრების მთელი ისტორია და ისიც, რომ ეს ნამუშეაოარი ს. ენუნსტინმა თავისიან დატრება, რადგან აპირებდა კინოოებისთვის შესახებ თავის წიგნში მის შეტანას, ამიტომაც შეიძლება დავასკვნათ, რომ ს. იუნსტინი ოსტენს სწორად ამ ნამუშეაოარს, მიუხედავად ი. პიისაქელმა II კულტურა შესარულა, მიუხედავად, რომ იმხვევა დროის მონაცემებიც.

<sup>4</sup> იხილეთ განმარტებითი ბართი.



სურათის კინო მონტაჟური განკადრება იწყება მაგდის — სუფრის თვით (კადრი № — მაგდის ფრაგმენტი). კადრის კომპოზიციური გადაწყვეტის გამოსავალ წერტილად მიჩნეულია აღებული ფრაგმენტის სიმეტრიულობა (კადრის ცენტრი ჭიკა და მისი ორთავე მხარეს განლაგებული ორი თფში — კადრი № 1; ქრისტეს დიდი ლანი, სადაც სახის ნაკვთების სიმეტრიული განლაგება ხასგასმულია ცხვირის ცენტრალური ვერტიკალით, კადრი № 2). აღნიშნულ აბსოლუტურ სიმეტრიულ ფრაგმენტს განკადრებაში ცვლის ქრისტეს თავის შემობრუნება კერ მარჯვნივ, ხოლო მეერ მარცხნივ. ამით ავტორი ნახულობს საშუალებას კინომონტაჟური ფრაზის აღქმის პროცესში შეინარჩუნოს ორიგინალის ფორმების დახვეწილი სიმეტრიულობა, რადგან შესავალი ფრაზის მხოლოდ ასეთ გადაწყვეტას შეუძლია უპასუხოს ორიგინალში აღბეჭდილი ქრისტეს გამოსახულების იმ დიდ სიმშვედეს, რომლითაც იგი წარმოთქვამს ცნობილ საბედისწერო სიტყვებს<sup>5</sup>. კადრების შემდგომი ცვლა (განკადრების ვერტიკალში) აგებულია მოციქულთა რეაქციებზე — მღვლავარების თემის გაშლზე.

აქ თავიდანვე ვხვდებით ორ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ მოხენტს: ერთს მხრივ, დგება ამოცანა, რომელიც ნაკარნახეია ნაწარმოების მთავარი იდეის გამოშახველი კომპოზიციური წყობის შენარჩუნებით, ხოლო მეორეს მხრივ — კინოხელვნების სპეციფიკის, პროფესიული ხასათის მოთხოვნებით: ნაწარმოების სიუჟეტი და მასში ასახული მოვლენა წარმოვიდგინოთ მოქმედების პროცესში კინოხელვნების საშუალებით. აქ საჭიროა ამ ორი მომენტის მკარნი დიფერენცირება. ამიტომ უდავოა, რომ ქრისტეს თავის შემობრუნება მარჯვნივ ან მარცხნივ განკადრებისათვის თავისებური „აღმოჩენა“, რადგან საჭირო იყო იმის გადაწყვეტა, თუ როგორ შეიძლება ამ მომენტის თხრობა კინოში. მაგრამ ამ „აღმოჩენით“ ირდევვა კავშირი, თუ შეიძლება ასე იქცეას, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების ფიციკურ ბუნებასთან, რადგან მასში ფიქსირებულია ქრისტეს თავის მხოლოდ ერთი მიმართულება. შესაძლოა, სადაღ მოგვეჩვენოს შესავლის პირველი ორი კადრი (მაგალი — სუფრა და ქრისტეს დიდი ლანი), ის, თუ რამდენად და ქრისტეს შეყვავათ ამ კადრებს ნაწარმოების აბსოლუტურში. თუცა უნდა ითქვას, რომ ეს არჩევანი ლოგიკურად გამართლებულია და,

<sup>5</sup> იხილეთ განმარტებითი ბართი.

რაც მთავარია, იგი სრულ მიმართებაშია თვით სახვითი ხელოვნების ქმნილების განწყობილობასთან, თემასა და კომპოზიციურ წყობასთან.

სიმეტრიული კადრების შეფარდებისა (გამოსავალი პოზიცია) და ზეამაგალი მოქმედების (სიუჟეტის განვითარება) შეფარდების პრინციპი ატებულია თვით ნაწარმოების ავტორისეულ კონცეპციასთან თანმიმობით. და სწორედ ეს მომენტი გვესახება ამ ფერწერული ქმნილების და მისი მხატვრული კონცეფციის კინოხელოვნებაში სწორი რეპრადუქციონების შესაძლებელ ამოსავალად.

ამ თვალსაზრისით, აღანიშნავია, აგრეთვე, თუ როგორ ახერხებს განკადრების ავტორი ხაზი გაუსვას მოცემულთა მღელვარების თემას — თანმიმდევრობით, ჯერ ერთი მოცეკვლის, შემდეგ ორისა და ბოლოს სამივე მოცეკვლის ერთად ჩვენებით (კადრები №№ 10, 11, 12), მათი ცქერის მიმართულება, დამონტაჟებული ხელთან, რომელსაც ჩაუბღუჯავს ფულით სახე ქისა (კადრი № 12 და № 13); მიუხედავად შინაგანი ლოკიკრობისა იგი წარმოადგენს სიუჟეტის თავისუფლი ინტეგრატაციის მაგალითს. სამაგიეროდ ქისას ჩაბდაუჭებული ხელის დიდი პლანით აქცენტირება (კადრი № 34), ისევე, როგორც იუდას თავის დიდი პლანით ჩვენება (კადრი № 31) — შედეგია დამახასიათებელი დეტალების დანახვის და მათი ხაზგასმისა, კონკრეტულ ნაწარმოებთან დაკავშირის პირობებში, მოცემულთა მღელვარე დიალოგების „მონტაჟის“ თვალსაზრისით (რომელიც მთლიანად ემთხვევა თვით ნაწარმოების სიუჟეტსა და მის კომპოზიციურ ფუნქციას), უნდა აღინიშნოს კადრები №№ 16-20. ჩვენ აქ საკმე ვაჭქს ხერხთან: ერთი მოცეკვლის მჭვერმეტყველი ექსტიკულაციის საშუალებით კადრში შემოდის ჯერ მეორე მოცეკველი, ხოლო შემდეგ ამ ორის მოქმედებით — მესამე ამირიად, ჯგუფი იხსნება როგორც თანმიმდევრობით, ასევე მისი ცალკეული ელემენტების საჭირო აქცენტირებით.

ემოციურობისა და ფუნქციონალობის თვალსაზრისით ზუსტი მონტაჟური განკადრების მაგალითს წარმოადგენს, აგრეთვე, აღნიშნული „სამონტაჟო“ ფრაზის წინამორბედი კადრები № 8 და № 9. პირველ კადრშია მოცეკვლის ფეხის ტრფი, ცერწეწამოწეული, ხოლო მეორეში — დაყრდნობილი მავიდაზე — ხელი. ხელიც და ფეხიც ერთსა და იმავე, სურათის მარცხენა განაპირა მხარეს მდგომ მოცეკვლს ეკუთვნის. განკადრების ასეთ მონტაჟურ ფრაზაში გამოვლენილია მოძრაობის ფიზიკური ბუ-



64



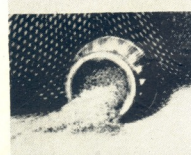
65



66



67



68



69



ნება, რომელიც გახსნილია პროცესის ასპექტში.

ერთი მოცეკვლის (რომელიც სახვენებელი თითი ზეფით აქვს აშვერილი — „ერთი ჩვენთანაში?“) დიდი პლანის დაპირისპირება ქისას ჩაბდაუჭებული ხელის დიდ პლანთან (კადრები № 49-50) ნაწარმოების წაკითხვასთან პირდაპირ დამოკიდებულებაშია, ისევე, როგორც ადვლვებულ მოცეკვლთა მართო ხელებით გამოსახულ თემას მონტაჟურად უპირისპირდება და წინ აღუდგება იესო ქრისტეს მშვიდი სახე. ამავე დროს, სიუჟეტურად თავისუფალ „შენამატად“ გვესახება სხვადასხვა მიმართულებით აღბეჭდილი ერთი და იგივე მანვენებელი თითი, ჯერ გამოყენებული იუდას მამიბილებელი ელემენტის ფუნქციად, რომლის ზემოქმედებითაც იუდა თითქოს თავს ხრის (კადრი № 59-60), შემდეგ კი დამონტაჟებული წაქეულ სამაროლესთან (კადრი № 61-62), თუმცა განკადრების ეს მონტაჟური ფრაზა თავისთავად ძლიერ გამომსახველობით ნიმუშს წარმოადგენს.

ისეთი „თავისუფლებანი“, როგორცაა მოცეკვულთა მურისა და ქისას ჩაბდაუჭებული ხელის მონტაჟური დაპირისპირება, ან მაჩვენებელი თითის, სამაროლესა და იუდას თავის დაკავშირება, რასაკვირვებლია, შედგება ნაწარმოების სიუჟეტის კინოთხრობით გატაცებისა. იგი მიზნად ისახავს არა იმდენად ლიონარდო და ვინჩის ქმნილების რეპროდუქციონებს, რამდენადაც ცდილობს, მხატვრის ქმნილების კონცეფციის სრულ შენარჩუნების პირობებში, რაც შეიძლება კინემატოგრაფიულად მოვიტოვროს იგივე სიუჟეტი, მოცემული ელემენტების თანმიმდევრობითი ურთიერთცვლის გზით.

სახვითი ხელოვნების ქმნილების კინოტრანსე ჩვენების თვალსაზრისით ჩვენ უნდა დავგანტერესოს განკადრების მხოლოდ იმ ადგილებში, რომლებიც ზუსტად ემთხვევიან სურათის ხედვითი მასალის ელემენტებს და შეესაბამებიან მთლიან კომპოზიციას. ისეთი „გადახრები“, როგორცაა მაგალითად, მაკილის დიაკონალი (კადრი № 13, № 15), რომელიც ურთიერთობაშია მოცეკვლთა აღმავალ მღელვარებასთან, ან მოცეკვლთა სახეების დიაკონალი (კადრი №№ 17, 18, 19), იუდას სახის უეცარი გამოჩენა (№ 31) და სხვა, არ არიან საწყის მასალასთან წინააღმდეგობაში, ისინი მოვლენილის ხასიათისა და მისი შინაგანი ორქმედლების ტემპის დაურღვევლად ჰქმნიან ამ სივრცეში ჩვენი მოძრაობის ილუზიას.

ვიმეორებთ, ამ განკადრებაში საჭიროა დასახულ ამოცანათა მკაცრი დიფერენცირების პირველი — განკადრება, როგორც მოვლენის





# საბჭოთა ეიზენშთაინის პოლიტიკა — ჩვენი სტრატეგია

„საბჭოთა ხელოვნებამ“ წლებადღობა პირველ ნომერში უკვე მოუთხორო მკითხველებს, თუ როგორ შეიქმნა ახალი კინომახანავობა „რუპორ კინო“, რომელშიც გაერთიანდნენ დიდი საბჭოთა კინორეჟისორისა და თეორეტიკოსის, უკვდავი „ჯაგუნოსანი“ პოტიომკინის“ და მდგომარეობის სერგეი ეიზენშთაინის მოწოდებები. ჩვენმა მკითხველებმა ისიც იცოდნენ, რომ ამხანაგობის პირველი შეკრება თბილისში უნდა მომხდარიყო.

და აი, თეორეტიკოსი შუა რიცხვებში ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქში თავი მოიყარეს საბჭოთა კინოხელოვნების ოსტატებმა. სტუმართა შორის იყვნენ კინოსტუდია „მოსფილის“ რეჟისორი ფ. ფილიპოვი, ს. ეიზენშთაინის მეგობრებისა და მდგომარეობის კომისიის პასუხისმგებელი მდივანი ნ. კლიემანი, კიევის ალ. დოვჟენკოს სახელობის კინოსკოლის რეჟისორი გ. ლიფშიცი, ერევის ა. ბეგუნაშაროვის სახელობის კინოსტუდიის რეჟისორი ი. ქორაჩიანი, ლომონოსოვის სახელობის პრემიის ლაურეატი, რეჟისორი დ. ვარლამოვი, ინგლისელი პროგრესული კინომოღვაწე პერმერტ მარზალი. შეკრებას ესწრებოდნენ „რუ-

პორ კინოს“ თავმჯდომარე, რეჟისორი კონსტანტინე პიპინაშვილი და ამხანაგობის ახალი წევრები, ქართული კინემატოგრაფისტები, რეჟისორები შ. მანაგაძე, შ. ჩაგუნავა, შ. ხომერიკი, შ. მარტაშვილი, გ. ვალიშვილი, კინოოპერატორი ფ. ვისოცი, კინოღამატურეები კ. გოგოძე და ვ. კარსანიძე.

შეხვედრის მონაწილეებმა განიხილეს „რუპორ კინოს“ ორგანიზაციული საკითხები, მიიღეს ამხანაგობის ემბლემის პროექტი, მოაწვეეს თეორიული გასაუბრება თანამედროვე საბჭოთა კინოხელოვნების პრობლემებზე, ილაპარაკეს თავიანთი შემოქმედებით გეგმებზე, განიხილეს და მოიწონეს კ. პიპინაშვილის წიგნი — „ის და ჩვენი“ პროსპექტი. ცხადია, ამჯერად მათი ყურადღებით ცენტრში მასივი იდგა თავიანთი დიდი მასწავლებლის — ს. ეიზენშთაინის მეგობრების დაცვისა და შესწავლის, მისი მხატვრულ-თეორიული და პედაგოგიური მოღვაწეობის ამსახველი მასალების შეკრებისა და პუბლიკაციის საკითხები.

განსაკუთრებით ამ ინტერესმა მოიყვანა ისინი სტუმრად ჩვენი ჟურნალის

რედაქციაში. „საბჭოთა ხელოვნება“ კარგა ხანია გულისხმიერებით კვირდება ს. ეიზენშთაინის მეგობრებს. ამაღწეული მან გამოაქვეყნა მოსკოველი ხელოვნებათმცოდნის ირინა რატიანის საინტერესო წერილი საბჭოთა კინოს დიდოსტატის განუსორციელებელ ჩანაფიქრებზე, რაც შეკრების მონაწილეებმა მაღლორებით აღიზნეს. ისინი ინტერესით შეხვდნენ რედაქციის მიერ დასაბეჭდად მოწამადებულ მასალას ლივინდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობის“ კინომონტაჟური განკადრების გამო“, რომელიც ს. ეიზენშთაინის ხელმძღვანელობით კინემატოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში წავალისა მუხურულია რეჟისორ კონსტანტინე პიპინაშვილს.

რედაქციაში სტუმრად მყოფმა კინოხელოვნების მუშაებმა ბევრი საინტერესო მოსაზრება გამოთქვეს ქართული ხელოვნებისა და ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ გამო, ხოლო ამ შეხვედრის ერთმა მონაწილემ, ინგლისელმა ჟურნალისტ მარშალმა ასეთი წერილი გამოგივსავა:

„ყველას სიახლოვება მოგვეგვარა თქვენი შეხანიშნავი ჟურნალის „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციაში სტუმრობამ იმიტომაც, რომ იგი აქვეყნებს საინტერესო მასალებს ქართულ ხელოვნებაზე და დიდი ყურადღებით კვირდება კინოხელოვნების საკითხებს.

როგორც ეიზენშთაინის მოწოდებებს განსაკუთრებით მხაზრებს ჩემი თანაკურსეული კ. პიპინაშვილის მიერ შესრულებული კლასიკური ფერწერის ნიმუში — „საიდუმლო სერობის“ კინომონტაჟური განკადრების დასაბეჭდად მომზადება. კარგად მახსოვს, როგორ მაღალ შეფასებას აძლევდა ამ ნამუშევარს ჩვენი მასწავლებელი და სურდა მისი გამოქვეყნება თავის წიგნში კინორეჟისორის შესახებ...“

მარცხნიდან — მარკენი, შ. ჩაგუნავა, კ. მარშალი, ა. სეფიაშვილი, კ. გოგოძე, გ. დოლიძე, კ. პიპინაშვილი, შ. მარტაშვილი, დ. ვარლამოვი, გ. ბარამიძე.





ნია, შალვა დადიანი, ვასო აბაშიძე, ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნუცა ჩხვიძე, გამოჩენილი არტისტები: ნიკო გვარამია, იუსუპ ზარდალიშვილი, ელენე ციმაკურიძე, შალვა ხონელი, ანდრო მურუსიძე, ცაცა ამირეჯიბი და სხვ. ძნელი, მაგრამ საამაყო იყო სასცენო სელონების ამ სახელოვან ოსტატთა ნაკვალევზე სიარული.

ფურცელ-ფურცელ ვსწავლობ საქართველოს თეატრალურ მუზეუმში არსებულ, რეჟისორ შოთა გვაზავას თეატრსა და კინოში მუშაობის ამსახველ დოკუმენტებს. როგორც კინოფირზე ალბეჭდილი ეპიზოდები, ისე ისახება ჩემს თვალწინ მისი მრავალფეროვანი და საინტერესო შემოქმედებითი ბიოგრაფია.

ჯერ კიდევ 12-13 წლის შოთამ, 1930 წელს ქ. ზუგდიდის მუშათა კლუბში პირველად ნახა ვ. კობელის „გოჩა“ და პიშინის „სიგარეტი“ (გადმოკეთებული და დადგმული მიხეილ ქორელის მიერ). ამ დღიდან პატარა შოთა არ მოშორებია კლუბს, სადაც ზოგჯერ მასობრივ სცენებშიც კი გამოჰყავდათ. მაგრამ 1932 წელს, ზუგდიდში ინჟინერ გაბანიის მიერ ახლად აგებულ ე. წ. ხის თეატრში მიუძენა სადამოს სპექტაკლებზე მამურებლადაც კი არ დაუშვეს. მალე ბედნიერი შემთხვევა მოხდა. ერთხელ თეატრის დირექტორმა პატარა შოთა თეატრის მთავარ რეჟისორს მიუყვანა:

— „მე რეჟისორი ვახტანგ გარიკი ვარ, დღეიდან ივლი თეატრში, ხანდახან სცენაზედაც გამოვიყვან. რომ გაიზრდები დასში ჩაგრიცხავ!“

1934-35 წლის სეზონში, 16 წლის შოთა გვაზავა მართლაც ჩარიცხეს თეატრში სცენის თანამშრომლად.

1932-35 წლების სეზონებში რეჟისორებმა და მხატვრებს დიდი შემოქმედებითი სიზუსტით გადმოქმნიდა ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრის სცენაზე ალ. ახმეტელისა და კ. მარჯანიშვილის ზოგიერთი დადგმა. თეატრის რეპერტუარში იყო ისეთი თვალსაჩინო სპექტაკლები, როგორიცაა: „ცხვრის წყარო“, „ანზორი“, „ლამარა“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „რღვევა“, „პური“, „ხოჭოების დოლი“, „ხატიყე“, „კოლმეურნის ქორწინება“.

ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დაარსების ისტორიაც 1932 წლიდან იწყება. ამას წინ უძღოდა გამოჩენილი რეჟისორისა და მსახიობის მიხეილ ქორელის დიდი ღვაწლი დასის ჩამოსაყალიბებლად და მომავალი სახელმწიფო დრამატული თეატრისათვის ნიადაგის მოსამზადებლად. 1932-36 წლებში აქ რეჟისორებად მუშაობდნენ ცნობილი თეატრალური მოღვაწეები: გიორგი იოსელიანი, ვახტანგ გაბრიკი, გიორგი ფრონისპირელი, გრიგოლ ლალიძე, ვანო ბარველი და სხვ. 1936 წელს, ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრი ბაქოში არსებულ ქართული თეატრის დასის გადმოყვანით კიდევ უფრო გაძლიერდა. ამ პერიოდში საშუალო სკოლის მოსწავლე შოთა გვაზავა სცენაზე გამოდიოდა ჰუმე როგორც მსახიობი, მუშაობდა რეჟისორის თანამშემუდ, ასისტენტად, გამოჩენილი მხატვრების — ი. გამრეკელის, დ. კაკაბაძის, ვ. სიღამონ-ურისათვის და სხვათა ესკიზების მიხედვით მხატვრულად აფორმებდა სპექტაკლებს.

აღსანიშნავია ერთი ფაქტი: მეთექვსმეტეა შოთამ, 1935 წელს დამდგმული მხატვრის ესკიზის მიხედვით პირველად მხატვრულად განახორციელა ერთ-ერთი რთული სცენა გ. ბა-

# რეჟისორის გზა

## კარლო გოგოძე

საქ. სსრ ზელონების დამსახურებული მოღვაწე



ზუგდიდის რაიონის მრავალი მკვიდრი ნაყოფიერად მოღვაწეობს ჩვენი სამშობლოს სხვადასხვა ქალაქში, მათ სახელებთან ერთად ჩვენთვის ახლობელია რეჟისორი შოთა გვაზავა. იგი თხუთმეტი წლის განმავლობაში მოღვაწეობდა თავისი მშობლიური ქალაქის სახელმწიფო თეატრში, სადაც ბავშობიდან აიღვა ფეხი — გვეყრენ ზუგდიდთან.

ზუგდიდი შესანიშნავი თეატრალური ტრადიციების ქალაქია. მის სცენაზე გამოდიოდნენ ქართული სცენის ისეთი კორიფეები, როგორც იყვნენ: ლადო მესხიშვილი, ვალერიან გუ-

ასოვის სპექტაკლიდან „განურჩევლად პიროვნებისა“ და შექმნა სარტაკიო მანქანის ისეთი სცენური ილუზია, რომელსაც მაყურებელი ყოველთვის ოვაციით ხვდებოდა. როდესაც ზუგდიდში ჩასულმა, გამორჩენილმა მსახივრმა დავით კაკაბაძემ, ნახა ეს დადგმა, შოთას სწავლის გაგრძელება თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ურჩია. მაგრამ მისი სურვილი იყო კინორეჟისორი გამხდარიყო, განათლება მოსკოვში მიეღო. მარტოხელა და ხელმოკლე დედას მისი მოსკოვში გაგზავნა არ შეეძლო, ამიტომ შოთამ თბილისში გამგზავრება გადაწყვიტა. 1936-37 სასწავლო წელს, საკონკურსო გამოცდების წარმატებით ჩაბარების შემდეგ, იგი მიიღეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტზე, პროფესორ დავით კაკაბაძის კლასში. შოთამ კარგად იცოდა, რომ ხატვის ცოდნა აუცილებელი იყო კინორეჟისორისათვის. კინორეჟისორად გახდომის სურვილი კი მას ერთი წუთითაც არ სტოვებდა.

აკადემიაში მუყაით სწავლასთან ერთად, დაძაბულად შრომობდა, სისტემატურად მონაწილეობდა თბილისის მხატვრული გაფორმების სამუშაოთა შესრულებაში. მალე დასტოვა საშობატეო აკადემია და მოსკოვს გაემგზავრა. 1938 წლის თებერვალში, საკონკურსო გამოცდების წარმატებით ჩაბარების შემდეგ, ჩარიცხული იქნა კინემატოგრაფიის საკავშირო სახელმწიფო ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტზე. მისი მასწავლებლები იყვნენ კინოხელოვნების გამორჩენილი მოღვაწეები: ს. ეიზენშტეინი, ლ. კულეშოვი, გ. ტრუცინი, ი. ვოლკენ-შტეინი, ი. ელიაბუჟსკი და სხვ. შოთა გვაზავას სასწავლო ნამუშევრები პედაგოგების განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა. მაგალითად, მის მიერ კადრებად ჩანახატების სახით შესრულებულმა სარეჟისორო ექსპლიკაციებმა (ა. პუშკინის „ქარტლი“ და პ. მერიმეს „მატიო ფალკონი“) ს. ეიზენშტეინისა და ლ. კულეშოვის მაღალი შეფასება დაიმსახურა და ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში არსებული სტუდენტთა საინჟინურო სამუშევრების ფონდში იქნა შეტანილი.

1940 წელს შოთა გამოწავლისის წესით, როგორც წარჩინებული სტუდენტი, სარეჟისორო ფაკულტეტის ექსტრანატის განყოფილებაზე გადაიყვანეს. ამით მას სწავლის პარალელურად სამუშაოზე ეძლევა ჩვენი ქვეყნის რომელიმე კინონოსტუდიაში მუშავა და სწავლის გაგრძელებისათვის აუცილებელი მატერიალური შესაძლებლობა მისცემდა.

1941 წელს ომის მისხანე ქარიშხალმა ყოველივე შესცავლა. ყველაზე დიდი კინოკოლექტივი, სერგეი ეიზენშტეინის „ივანე შრისხანეს“ გადაღებით ჯაფუი და კინემატოგრაფიის საკავშირო ინსტიტუტში შორეულ აღმოსავლეთში ევაკუაციისათვის ემზადებოდა.

1941 წლის ნოემბრის ერთ დამეს, საპაერო განჯამის დროს, შ. გვაზავამ მიიმე ტრავმა მიიღო და იგი სამშობლოში დაბრუნდა. იმ მიზნით, რომ ომის დამთავრების შემდეგ, წარმოებასთან მოუწყვეტლად კვლავ განგრძო სწავლა კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაკულტეტის ექსტრანატის განყოფილებაზე, შ. გვაზავა 1943 წელს მუშაობას იწყებს თბილისის კინოსტუდიაში მხატვრული ფილმების რეჟისორის ასისტენტად. 1946 წელს იგი აღდგენილი იქნა ინსტიტუტში, მაგრამ ჯანმრთელობის გაუარესების გამო, მან არა თუ მის-

რეჟისორი შოთა გვაზავა



კოვში გამგზავრება, ველარც „ქართული ფილმის“ სტუდიაში შესძლო მუშაობის გაგრძელება.

1947 წელს შოთა გვაზავა, კლინიკური მეკრანალობის პარალელურად, მუშაობას იწყებს ახლად გახსნილ ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში, სადაც სუბონიშორად ერთ ამ ორ დადგმას ახორციელებს. ამავე დროს იგი აქტიურად მონაწილეობს ახალი თეატრის ორგანიზაციისა და ჩამოყალიბების საქმეში.

შოთა გვაზავა დიდი გულმოდგინებით ნერვავს თეატრში მაღალპროფესიული შემოქმედებითი მუშაობის პრინციპებს. თავისი დადგმებისათვის სისტემატურად წერს ვრცელ სარეჟისორო გეგმებს, სადისკუსიოდ გამოაქვს დანაშ, იხილავენ თეატრის სამხატვრო საბჭოში, სადაც მათ მუდამ ერთსულოვანი, მაღალი შეფასება ეძლევა. მაღალპროფესიული რეჟისორული ექსპლიკაციების ნიმუშებად შეიძლება ჩაითვალოს მის მიერ დამუშავებული შ. ალიგირის „ზოიას“, მოლიერის „სკაპენის ოინების“, ა. კორნეიჩუვის „უზანის ჭალისა“ და „პლატონ კრეზტის“, ი. ბერიაკეჟის „იულიუს ფერეის“, ო. ვასილევის „ამჭეველიური სამოხის“, პ. მუსთაროვის „სკაპენის სების“, გ. ქელუბაქიანის „თქმულება დიად მეგობრობაზე“, ვ. პატარაიას „სანაპიროზე“, ვ. ვაისიკრიას „ახალწლის ღამისა“ და სხვათა დადგმების სარეჟისორო გეგმები.

შოთა გვაზავას დადგმებში მიწვევით მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტები: ალექსანდრა თოძიძე, პიერ კობახიძე, ზაქარია გომელაური, ბუხუტი ზაქარიაძე, ვოცუკა კუპრაშვილი და სხვ. ეს კიდევ უფრო უწყობდა ხელს ზუგდი-

დის რაიონის სასოგადოებრიობისა და თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის ერთსულოვან ურთიერთობას.

„მუდამ გასასარელი ამბავი მომიღოდა ზუგდიდიდან ჩემი პიესების წარმატებით განხორციელების შესახებ. სიამოვნებით ენახულობდი მათ ადგილზე და გულთაძვი მადლიერების მეტრად რა მეტყუარა ახალგაზრდა რეჟისორი შოთა გვაზავასთვის, რომელსაც ჩემი ოთხი პიესა ჰქონდა შეჯდარი თეატრში წარმატებით განხორციელებული. ძალიან ვწუხვარ, რომ მისი დადგმით არ მიზანავს ჩემი პიესა „თქმულად დიად მეგობრობაზე“, რომელსაც დღემდე არ იციწყებენ მისი მწახველები“ — გვიამბობს დრამატურგი გენო ქვლაძეაქიანი.

ალსანიშნავია, რომ შოთა გვაზავას სპექტაკლებში ვაძმობქონდა კინოს ხერხები და სასულიეროები. ცხადია, ყოველივე სიანხლის მოტანა მუდამ დიდი წინააღმდეგობებითაა გათვსოცული, მაგრამ დიდი სიხარულიც სწორედ მაშინ არის, როდესაც ჭეშმარიტად იმარჯვებს კანსალი შემოქმედებითი ფანტაზია, მხატვრული ალღო. ამ მხრივ რეჟისორისა და დასის ურთიერთშემოქმედებით ერთსულოვნებას მუდამ კეთილი შედეგი მოჰქონდა. მისი დადგმები ყოველთვის ხასიათდებოდა მტკიცე ანამორფოზებით, კომპონენტების მაღალგამომსახველობით და ლაკონობით. მის სპექტაკლებში მუდამ თანაბარი ძალით გიზიდავდათ რეჟისორული გამოგონებლობა, სიხვედრე, რეჟისორი შ. გვაზავას არ ჰქონია განხორციელებული არც ერთი პრემიერა, რომელიც არ მიეღოს მაცურებელს და მაღალი შეფასებით არ გამოხმარებოდას ადგილობრივი, საოლქო თუ რესპუბლიკური პრესა.

შოთა გვაზავას შემოქმედებაში ალსანიშნავია ისიც, რომ მისი რეჟისორული თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემებისადმი მიძღვნილი პიესებისაგან შედგებოდა. იგი დგამდა მოძმე რესპუბლიკის მწერლთა დრამატურგიულ ნაწარმოებებს, აგრეთვე დემოკრატიული ქვეყნების — ჩეხოსლოვაკიისა და ბულგარეთის თანამედროვე ავტორთა კომუნისტურად აღწერილ აქტიურად ემსახურებთან მისთვის კომუნისტურად აღწერილ, საერთაშორისო მშვიდობისა და ხალხთა თავისუფლების დიად საქმეს.

„ჩვენს სცენაზე, რესპუბლიკის წამყვანი რეჟისორების მიერ შექმნილი სპექტაკლების გენერით, მაცურებლის სიყვარული და აღიარება დაიმსახურა ახალგაზრდა რეჟისორის, შოთა გვაზავას დადგმებმა, რეჟისორის წარმატების მიზეზობრივი ახსნა, უპირველეს ყოვლისა, თეატრისად მრავალფეროვან რეპერტუარში უნდა ვეძიოთ. შ. გვაზავას მიერ განხორციელებული თერთმეტივე სპექტაკლი ასახავდა ენამართა საბჭოთა სინამდვილეს, კომუნისტების მშენებელი ადამიანების შრომასა და სიყვარულს“ — წერდა გაზ. „მებრძოლი“ 1955 წ.

ჯერ კიდევ ქართული თეატრის 100 წლისთავის ზეიშთან დაკავშირებით, შოთა გვაზავა, რომელსაც თეატრში მაშინ მხოლოდ თავისი პირველი ორი სადგენელი დადგმა ჰქონდა განხორციელებული, დეაწმომისოდ ქართულ რეჟისორებთან ერთად დაჯილდოებული იქნა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით, ხოლო 1954 წელს, ახალგაზრდა რეჟისორის დრამატული თეატრის დამდგმელი რეჟისორის მაღალი სატარიფიკაციო კატეგორია მიენიჭა და იგი თეატრის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა.

შოთა გვაზავა თეატრის მთავარ რეჟისორად მუშაობდა 1954-57 წ. წ. ეს დრო აღინიშნა, როგორც ზუგდიდის სახელმწიფო დრამატული თეატრის მოღვაწეობის რადიკალურად გაუმჯობესების პერიოდი. ამაზე ნათლად მეტყველებს ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრის 1954 და 1957 წლების დოკუმენტური მანერებები.

საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს თეატრების მთავარი სამმართველოს დრამატული თეატრების განყოფილების უფროსი ინსპექტორი წერდა: „მას შემდეგ, რაც მცენ გავყვანილი ზუგდიდის თეატრს, მუშაობა სრულიად გარდაქმნილია, სისტემატურად იდგმება ახალი პიესები, იმართება უფრო მეტი რაოდენობის სპექტაკლები. ბევრად უფრო გაიზარდა მაცურებლობა რიცხვი, ვიდრე ეს იყო წინა წლებში. თეატრს არა აქვს ვალთა, მუშაობის ზარალის გარეშე. დიდად მადლობელი ვიქნები, თუ შეეცდებით და ამისნით იმ მიზეზებს, რომლებმაც გამოიწვია თეატრის მუშაობის ასეთი გარდაქმნა. თეატრში ხელმძღვანელობის გარდა, ხომ არაფერი არ შეცვლილა?“

საქმის ღრმა ცოდნამ, სიყვარულმა, ახალგაზრდულმა ენერგიამ და თეატრის უნარიანმა შემოქმედებითმა კოლექტივმა, როგორც მხატვრული მუშაობის მთავარმა კომპონენტმა, განაპირობებს თეატრის წარმატებები.

შოთა გვაზავა მუდამ გულწრფელი მადლიერების გრძნობით ენახვებდა ამ თეატრს, აქ მომუშავე თეატრალურ მოღვაწეებს — გამოჩენილ რეჟისორს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს ვასილ უშოტივაძეს და ნიჭიერ შემოქმედს, ხელნეების დამსახურებულ მოღვაწეს, რეჟისორსა და მსახიობს გიორგი გაბუნას; კარგ თეატრალურ მხატვრის ზუგდიდელ დამიანე ჯიჭონიას; თეატრის დასის წევრებს: რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტებს: შ. მოსიას, ა. როგავას, დ. ყუფარაძეს, ქ. ცხეუას, თ. ერისთავს, ნ. ზაღდასტანიშვილს; ნიჭიერ მსახიობებს: ა. ჩახაიას, გ. კვაჭაძეს, ვ. თუხარელს, ა. მაიხურაძეს, გ. ლაბაძეს, გ. ვლადიმერაშვილს, ვ. კვიციანიშვილს, თ. თოლორაიას, თ. სხირტაძეს, ჯ. რუდელტს, ნ. ალფაიძეს, თ. რაზმაძეს, ა. ენუქიძეს, თ. კობაკიანიშვილს და სხვებს, როგორც თავის უახლოეს შემოქმედებით მეგობრებს.

„აქ შემოძლია ემყოფილებით არ აღენიშნო, რომ ზუგდიდში ჩემი რეჟისორად მუშაობის პერიოდში ადგილობრივი ხელმძღვანელები, თეატრის უნარიანი დასი, მომხიბვნი მაცურებელი, ახლად გახსნილი თეატრის მაღალტექნიკური დონე და ახსანავები ყოველმხრივ ხელს მიწყობდნენ შუქმკვებით მუშაობაში, სისტემატურ ექსპერიმენტებსა და ნებისმიერ ძიებაში, რომელიც ჩემთვის, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი მანერეშეული კომპენსაცია იყო კინორეჟისურადან ასე ხანგრძლივ ჩამოშორების გამო“.

გარდა სახელმწიფო დრამატულ თეატრში მუშაობისა, ზუგდიდის კულტურულ ცხოვრებაში არ ყოფილა ისეთი მნიშვნელოვანი ღონისძიება, რომ შოთა გვაზავას აქტიური მონაწილეობა არ მიეღოს.

კინოხელოვნებად დროებით ჩამოშორების დროსაც იგი განუწყვეტელი თვალყურს ადევნებდა, სწავლობდა საბჭოთა კინემატოგრაფიის ოსტატთა წარმატებებს, მათ შემოქმედებით მიღწევებს, წერდა სცენარებს.

გამოჩენილმა ქართველმა მწერალმა და საზოგადო მოღვაწემ შალვა დადიანმა შოთა გვაზავასთან ერთად დაწერა სცენარის კავკასიის დაცვაზე დიდ სამამულო ომში, რომელიც ძირითადად მოწონებული იყო (ახლა ეს სცენარი ჩემთან ინახება).

ფრანგები ამბობენ: „ადამიანები ყოველთვის უბრუნდებიან პირველ სიყვარულს“. 1958 წელს შ. გვაზავაც კვლავ დაუბრუნდა კინოს.

პირველ წელს შოთა მხატვრული ფილმების რეჟისორის მეორე ასისტენტი, მეორე წელს პირველი ასისტენტი და რეჟისორის მთავალი მხარდებელი, ხოლო მესამე წელს კი მას მხატვრული ფილმების რეჟისორის წოდება მიენიჭა, და, აი, უკვე ხუთი წელია, რაც იგი ამ უშუალოდ.

ლენინის ორდენისანი კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დამდგმელი რეჟისორები, ავტორები, მსახიობები, ვისთანაც კი რეჟისორ შოთა გვაზავას უმუშავია, პატარა სცენარს დაფასებენ მას, როგორც უაღრესად პრინციპულს, უკომპრომიზოს, ნამდვილ ხელოვანს.

— რა თემაზე ფიქრობთ შექმნათ ფილმი? — ვკითხე ამასწინათ. „ჩემი პირველი ფილმი მსურს მივუძღვნა მასწავლებლისა და მოწაფის ურთიერთობის თემას, არასოდეს არ და-

მაგიწყდება ჩემი სოფლის მასწავლებელი სიმონ როგავა, რომელმაც პირველმა ჩემს თვალწინ, დაფაზე დაწერა ქართული ალფაბეტის პირველი ასო. ჩემთვის მაშინ ყველაზე საინტერესო გამოცანა ანანასის საიდუმლოება იყო. პირველმა მან შემიყვანა ჩემთვის მანამდე შეუცნობელ სამყაროში და გზა დამილოცა... როგორ არ უნდა ვეთყვანო მხატვარ დავით კაკაბაძესა და რეჟისორების მიხეილ ქორელის, ვახტანგ გარციის, სერგეი ეიზენშტეინის და ლევ კულეშოვის ნათელ სახელებს, რომლებმაც ბავშვობიდან შემაყვარეს ხატვა, თეატრი, კინო“.

რეჟისორი შოთა გვაზავა, რომელსაც დრამატულ თეატრში წარმატებით აქვს განხორციელებული ორ ათეულზე მეტი დადგმა, ხოლო კინოში, როგორც მეორე რეჟისორს ნაყოფიერი წვლილი მიუძღვის რამდენიმე მხატვრული ფილმის შექმნაში, მაინც სიფრთხილით და მოკრძალებით ეკიდება თავისი პირველი დამოუკიდებელი დადგმის განხორციელებას კინოში.

დაწყებული სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენის თანამშრომლიდან, „ქართული ფილმის“ რეჟისორამდე — ასეთია ლამაზი და ძიებებით სასვე ნაყოფიერი შემოქმედებითი გზა, რომელიც შოთა გვაზავამ გაიარა. მთავარი გასაღული გზა კი ჯერ წინაა.

დავით კაკაბაძე

ჩაის პლანტაციები







შორის განმტკიცების, ჩვენი ხალხის დიადი რევოლუციური და მშრომითი ტრადიციების პროპაგანდის მაღალ დონეზე დაყენებისათვის.

ასრულებენ რა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის აღნიშნულ დადგენილებას, ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმები გარკვეულ წარმატებებს აღწევენ. უკანასკნელ პერიოდში საგრძნობლად გაუმჯობესდა სამეცნიერო-კვლევითი, შვეროვებითი საქმისპო-ზიციო და სამეცნიერო-საგანმანათლებლო მუშაობა. მუზეუმე-ბი შეივსო ახალი ექსპონატებითა და ნივთებით.

რესპუბლიკის მუზეუმებში თავმოყრილია ნახევარ მილი-ონზე მეტი ექსპონატი. მათ შორის დიდი რაოდენობით არის ქართული კულტურის იშვიათი ძეგლები. შარშან ახალი მასა-ლებით გამდიდრდა საქართველოს სსრ სახელმწიფო ლიტერა-ტურული, აჭარის, აფხაზეთისა და სამხრეთ-ოსეთის სახელ-მწიფო, თბილისის, ქუთაისის, გორის ისტორიულ-ეთნოგრა-ფიული, კასპის, ჩოხატაურის, ფოთის, თიანეთის მხარეთმცოდ-ნეობის, ჭავჭავაძის ყვარლის, წერეთლის, ნინოშვილის, ნი-კოლაძის მემორიალური და სხვა მუზეუმების ფონდები. შვე-როვითი მასალებიდან ბევრი საგულისხმოა. მაგალითად, სახელმწიფო ლიტერატურულ მუზეუმს შეემატა ნინო ნაკაშიძის, ალ. აბაშელის, ვუკოლ ბერიძის, ს. ერთაწმინდელის პირადი არქივები და სხვ. ნინოშვილის სახლ-მუზეუმს — ე. ნინოშვი-ლის მიერ შედგენილი ბარათი ქართველთა შორის წერა-კი-თხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მამინდელი თავმჯდო-მარის მოადგილის ი. ჭავჭავაძისადმი. თიანეთის მხარეთ-მცოდნეობის მუზეუმს შეემატა მასალები ცნობილი რევოლუ-ციონერის, ციმბირის ურთ-ერთი პარტიზანული რაზმის უფ-როსის, თიანეთის რევკომის, ხოლო შემდეგ მაზრის აღმასკო-მის პირველი თავმჯდომარის სერგო სურგულაძის შესახებ. მაგრამ ასე არ ითქმის ყველა მუზეუმზე. 1965 წ. დიდი არაფერი გაუკეთებიათ ამ მხრივ ბოლნისის, ვანის, ხაშურის მხარეთმცოდნეობის, ი. ევდოშვილის, ფიროსმანის, გ. ერის-თავის მემორიალურ მუზეუმებს.

როგორც ცნობილია, მუზეუმის წარმატებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მასალების გვემაჯომიერ შვეროვებას, რომ-ლის გარეშე იგი ვერ შესძლებს ექსპოზიციის გაფართოებას, შევსებასა და განახლებას, სამეცნიერო-კვლევითი და მასობ-რივი მუშაობის გადრმავეებას. ამიტომ შვეროვებით მუშაობას მუზეუმების საქმიანობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უნდა ეკავოს. სამუზეუმო მასალების შვეროვება დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული, მუზეუმის მუშაკები ამ მოვალეობას დიდი სიფრთხილით, სიყვარულითა და პასუხისმგებლობის გრძნობით უნდა ეკიდებოდნენ. ამასთან საჭიროა სათანადო ყურადღებით მოეკიდეთ მუზეუმში არსებული მასალებისა და ნივთების დაცვასა და მოვლა-პატრონობას. ყურადღებო-ბის გამო ზოგიერთ მუზეუმში იკარგება ექსპონატები, ან მო-უვლელობით ფუჭდება. 1964 წელს ასეთი შემთხვევები გვექნ-და ყაზბეგის მხარეთმცოდნეობის და ი. ჭავჭავაძის საგურამოს სახლ-მუზეუმებში. მუზეუმის მუშაკებმა მეტი პასუხისმგებ-ლობა და ყურადღება უნდა გამოიჩინონ.

მუზეუმის წარმატებას განაპირობებს აგრეთვე კარგად მოწყობილი ექსპოზიცია, რომელიც მისი მუშაობის სარკეა. უკანასკნელ წლებში ჩვენს მუზეუმებში საექსპოზიციო საქმეს

## გუჯარატი—გეროვალთა

## კომუნისტური კლხრის

## გელაქრი კერა

აბესალომ კალანდარაშვილი



ხალი ადამიანის, კომუნისტის მშენებელი ადამიანის ფორმირებისა და აღზრდის საქმეში მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მუზეუმები. ამიტომაც კომუნის-ტური პარტია და საბჭოთა მოავრობა დიდ ყურადღებას იჩენენ მათ მიმართ. ამის კიდევ ერთი ნათელი დადასტურებაა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1964 წლის მაისის დადგენილება „მუზეუმების როლის ამაღლების შესახებ მშრომელთა კომუ-ნისტური აღზრდის საქმეში“.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ამ დადგენილებაში კონ-კრეტული დონისძიებებია დასახული მუზეუმების მუშაობის შინაარსის შემდგომი ამაღლების, ცხოვრებასთან მათი კავ-

მეტი ყურადღება ეთმობა. ამ მხრივ გამოირჩევა ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ისტორიის რეკონსტრუქცი-  
აში პერიოდის ამსახველი ექსპოზიცია, ჩიხატაურის, სიღნაღის და კასპის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმების საბჭო-  
თ პერიოდის ისტორიის ამსახველი ექსპოზიციები, ზ. ფალია-  
შვილისა და რ. ერისთავის სახლ-მუზეუმების ექსპოზიცი-  
ეს განაპირობა იმან, რომ ამ მუზეუმების ექსპოზიციის მოწყო-  
ბაში აქტიური მონაწილეობა მიიღეს კვალიფიციურმა მხატ-  
ვრებმა.

როგორც შინაარსით, ისე მხატვრულ-ტექნიკური დონით  
დღევანდელ მითხონიერებებს ვერ ავსაყოფილებს ვანის, ცა-  
გერის, საგარეჯოს, თიანეთის, წულუკიძის, მცხეთისა და ზოგი  
სხვა მხარეთმცოდნეობის მუზეუმების ექსპოზიციები.

ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმების საქმიანობაში საკმაო  
ადგილი უჭირავს სამეცნიერო-საკვლევო მუშაობას. მეცნიერ-  
ულუკები საფუძვლიანად სწავლობენ საყურადღებო თემებს.  
ამ მხრივ აღსანიშნავია სახელმწიფო ლიტერატურული, თიბ-  
ლისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, აფხაზეთის, სამხრეთ ისე-  
თის სახელმწიფო, ჩიხატაურის, ბორჯომის და სხვა მუზეუ-  
მები.

მაგრამ ბევრ მუზეუმში დამუშავებული სამეცნიერო თემე-  
ბი ზოგად, განყენებულ საკითხებს ემება და არ პასუხობს იმ  
კონკრეტული ამოცანების პრაქტიკულ გადაწყვეტას, რომე-  
ლიც უშთაერესა მუზეუმებისათვის. გასულ წელს ზუგდიდის  
ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში სამი ფორმის მოცულო-  
ბით დამუშავდა, მაგალითად, საკითხი: „აღ. ჭავჭავაძის თარ-  
გმანი „აღზირა“ და „ბატონყმური ექსპარტობის ასახვა  
ქართულ-ხალხურ პოეზიაში“.

მიმდინარე ეტაპზე მუზეუმების ძირითადი ამოცანა ისტო-  
რიის რეკონსტრუქციულ პერიოდის და საბჭოთა საზოგადო-  
ების ისტორიის ამსახველი სტაციონარული ექსპოზიციების  
სრულყოფა, მისი შინაარსობრივი დახვეწა და ახალი მასალებ-  
ით შევსება, სწორედ ამ მიმართებით უნდა მიმდინარეობ-  
დეს მუზეუმების მთელი საქმიანობა.

მუზეუმის თანამშრომლები, ამა თუ იმ თემის მეცნიერუ-  
ლად დამუშავებისას, ერთი მხრივ, უნდა ითვალისწინებდნენ  
ექსპოზიციის იმ მონაკვეთის შინაარსის გააღლებას, რომე-  
ლიც მუზეუმის მუშაკთა აზრით მართლად, ღარიბად გამოი-  
ყურება. მეორე მხრივ, სამეცნიერო შრომები შეიძლება მიე-  
ძღვანს მუზეუმის ფონდში არსებული უნიკალური და მნიშ-  
ვნელოვანი ექსპონატების მეცნიერულ შესწავლას. მაგრამ ყო-  
ველი საკითხის მომზადებისას გათვალისწინებული უნდა იქ-  
ნას მუზეუმის სადღეისო ამოცანები და თემების აქტუალობა.

მითუმეტეს ეს საჭიროა ასეა, როცა ჩვენი მუზეუმების  
ძირითადი ნაკლია ექსპოზიციებში ობიექტების რეკონსტრუქციის  
შემდგომი პერიოდის არასათანადო ასახვა. ბევრი მუზეუმის  
ექსპოზიციის არ არის გადართობი ზოგად, საერთო და კონ-  
კრეტული მასალების თანაფარდობა. ამასთან იშვიათი რო-  
ლია, როცა ექსპოზიციები გადატვირთულია ფოტოსურათე-  
ბით და ნაკლებად არის წარმოდგენილი ნივთიერი და დოკუ-  
მენტური მასალები.

შრომელთა კომუნისტურად აღზრდის საქმეში განსაკუთ-  
რებული ადგილი უჭირავს მუზეუმების სამეცნიერო-საგანმა-

ნათლებლო საქმიანობას, მუშაობის მრავალფეროვანი ფორ-  
მებისა და მეთოდების გამოყენებით. ჩვენი მუზეუმები სულ  
უფრო აფართოვდებიან მოქმედების არეს, იზიდავენ ფართო სა-  
ზოგადოებრიობას.

უკანასკნელ წლებში მუზეუმების პრაქტიკაში ფართოდ  
დამკვიდრდა სამეცნიერო სესიების ჩატარება, ზელოვნებისა და  
ლიტერატურის დაგვის შემაჯობთან შესვენების მოწყობა.  
1964 წელს სამეცნიერო სესიები ჩატარდა აფხაზეთისა და  
სამხრეთ-ოსეთის სახელმწიფო მუზეუმებში, გვეგვიპორის,  
ბორჯომის, ჩიხატაურის, თიანეთის მხარეთმცოდნეობის მუ-  
ზეუმებში, ი. ჭავჭავაძის საკურამოს და რ. ერისთავის სახლ-  
მუზეუმებში. სესიების ჩატარებაში მნიშვნელოვანი როლი  
ითამაშა აქტივმა. სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმის  
მიერ ჩატარებულ სამეცნიერო სესიაზე, რომელიც მიეძღვნა  
პროფ. ალ. ხახანაშვილის დაბადების 100 წლისთავს, მოხსე-  
ნებებთ გამოვიყენებ პროფესორები: დ. ბენაშვილი, ალ.  
ლონჩი, თ. ბეგიაშვილი, გ. ჩიქოვანი, დოქტორები: შ. გოზა-  
ლიშვილი, გ. მიქაძე, ჯ. ჯაფარიძე, პოეტი ვ. გორგაძე და სხვ.  
მომავალი მუშაობის პრაქტიკაში კიდევ უფრო ფართოდ  
უნდა დამკვიდრდეს სამეცნიერო სესიების ჩატარება. იგი აუ-  
ცილებელთა მოსახლეობაში სამეცნიერო-საგანმანათლებლო  
დონის ამაღლებისა და მუზეუმის გარემოში აქტივის შემოე-  
რებისათვის.

განსაკუთრებით ამაღლდა სამეცნიერო-საგანმანათლებლო  
მუშაობის დონე ცალკეულ მუზეუმებში. აჭარის ასრ სახელ-  
მწიფო მუზეუმსა, დამთავალიერებელთა ფართოდ მოზიდვის  
მიზნით, კომეკავშირის ბათუმის საქალაქო კომიტეტთან ერთად  
მუზეუმში ჩატარა ახალგაზრდა დამთავალიერებელთა ერთ-  
თვიური. ეს ღონისძიება ახალი ფორ ბათუმის კომეკავშირული  
ორგანიზაციის ცხოვრებაში.

შრომელთა შორის საინტერესო სამეცნიერო-საგანმანათ-  
ლებლო მუშაობას ატარებს ჩიხატაურის მხარეთმცოდნეობის  
მუზეუმი. აქ სისტემატურად იკითხება ლექციები თემებზე:  
„ჩიხატაურის რაიონის ისტორიული წარსულიდან“, „აკოშ-  
ნიშის მშენებლის მორალური კოდექსი“, „ჩიხატაურის რა-  
იონი შვიდწლეულიში“ და სხვ. ლექციებს თან ერთვის თვალსა-  
ჩინება და კინოსურათის დემონსტრაცია. მუზეუმი საკუთარი  
კინოპარატი და მთავალიერებლებს უჩვენებს მხარის ცხოვრე-  
ბასთან დაკავშირებით ფილმებს: „მამაროს“, „ლელო“,  
„7 ნოემბერი ჩიხატაურში“, „ცხვოსნური სპორტი“ და სხვ.  
ჩიხატაურის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმმა საგულისხმო  
ღონისძიება ჩატარა სკოლებთან კავშირის განმტკიცების  
მიზნით. შარშან მოწვეუ შეხვედრა რაიონის სკოლების ისტო-  
რიის მასწავლებლებთან, სტუმრები საფუძვლიანად გაეცნენ  
მუზეუმის სტაციონარულ ექსპოზიციას, შედგეს კი მათ და-  
სახეს ახალი ღონისძიებანი მუზეუმსა და სკოლებს შორის  
კავშირის განმტკიცებისათვის. აქ უკვე ხშირად ტარდება ღია  
გაკვეთილები, რაც დიდად ეხმარება მოსწავლეებს განიხტი-  
ცონ სკოლაში მიღებული ცოდნა. 1964 წელს მოწვეუ აერთ-  
ვე მუზეუმის დამთავალიერებელთა შეხვედრა რაიონის ძველ  
ბოლშევიკებთან.

ყურადღების ღირსია ე. ნინოშვილის სახლ-მუზეუმის მიერ  
ჩატარებული მუშაობა. სახლ-მუზეუმმა ლანჩხუთის საშუალო

სკოლასთან ერთად მოაწყო მოსწავლე ახალგაზრდობის შეს-  
ვედრა სსრ კავშირის სახალხო არტისტ კე. ხორავასთან, სა-  
ქართველოს სსრ სახალხო არტისტებთან ც. ამირაჯიბთან,  
ვ. ნინიძესთან, საქართველოს სახალხო მხატვარ კელ. ახვლე-  
დიანთან. მუზეუმმა აქტიური მონაწილეობა მიიღო აგრეთვე  
ლანჩხუთის რაიონის შრომომალა შემეგრდთან საქართველოს  
სახალხო პოეტ გ. ლონისძესთან. ამ ღონისძიებასთან დაკავში-  
რებით მოეწყო ერთდროული გამოფენა თემაზე: „გეორგი ლე-  
ონიძის ცხოვრება და მოღვაწეობა“.

ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმების პრაქტიკაში ფართოდ  
დანიშნავთ ცალკეულ თემებზე ერთდროული და მოძრავი გამო-  
ფენების მოწყობა საიუბილეო თარიღებთან, პარტიისა და  
მთავრობის ისტორიულ გადაწყვეტილებებთან, ჩვენი ქვეყნის  
სახალხო მეურნეობისა და კულტურული ცხოვრების წარმატე-  
ბებთან დაკავშირებით. ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმმა  
მოაწყო ერთდროული გამოფენები თემებზე: „ყავა-ფხაველას  
ცხოვრება და შემოქმედება“, „მ. ლერმონტოვის ცხოვრება და  
შემოქმედება“ და გაიტანა იგი წარმოება-დაწესებულებებში.  
თბილისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულმა მუზეუმმა ხუთი მოძ-  
რავი გამოფენა მოაწყო კინოთვატრ „კომკავშირელში“ თემა-  
ზე — „ძველი და ახალი თბილისი“, ორჯონიძის სახ. კულ-  
ტურისა და დასვენების პარკში თემაზე: „თბილისი მხატვრულ  
შემოქმედებაში“, მთაწმინდის პარკში — თემაზე „თბილისი  
მეგობრობისა და სიყვარულის ქალაქი“ და სხვ.

საინტერესო სამეცნიერო-საგანმანათლებლო მუშაობას  
აწარმოებენ რევოლუციის სახელმწიფო მუზეუმი ქ. ბათუმში,  
აფხაზეთისა და სამხრეთ-ოსეთის სახელმწიფო მუზეუმები,  
ჭუბუჩაისა და თელავის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული, ი. ჭაჭავა-  
ძაძის ყვარლის, თბილისის და სხვა მემორიალური მუზეუმები.  
მაგარამ შოგ მუზეუმში სამეცნიერო-საგანმანათლებლო მუშა-  
ობა შეზღვევილია-შემთხვევამდე ტარდება. ბოლისის, წულუ-  
კიძის, იონის, ცაგერის მხარეთმცოდნეობის, ი. ევდომილის,  
და კლდიაშვილის სახლ-მუზეუმებს დღემდე არცერთი სამეც-  
ნიერო სესია არ ჩატარებიათ, თუმცა მათ ამისათვის ყველა  
პირობა გააჩნიათ. სამეცნიერო-საგანმანათლებლო საქმის სუს-  
ტად დაყენების შემდეგ ზოგიერთ მუზეუმს მეტად მცირერი-  
ცობანი დამთავალიერებელი ჰყავს. ციფრების ერთი ეს ასე გა-  
მოიხატება — 1964 წელს ბოლისის მხარეთმცოდნეობის  
მუზეუმს 1779 დამთავალიერებელი ყავდა, ირ. ევდომილის  
სახლ-მუზეუმს — 1200 და ა. შ.

ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმები უდიდესი აღმავლობით  
გმზადდებიან დიდი ქართველი პოეტისა და მოაზროვნის შოთ-  
აბრუსთავლის დაბადების 800 წლისთავის ღირსეულად შეხ-  
ვედრობისათვის, რომელიც აღინიშნება მიმდინარე წლის სექ-  
ტემბერში.

შოთა რუსთაველის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ  
ყველა მუზეუმში ჩატარდება სამეცნიერო სესიები, მოეწყობა  
მოძრავი და ერთდროული გამოფენები.

ასევე მუზეუმებში ფართოდ იმუშავა მუშაობა ოქტომბრის  
რევოლუციის 50 წლისთავისა და ვ. ი. ლენინის დაბადების  
100 წლისთავის აღსანიშნავად. ამ დიდი დღესასწაულობის და-  
კავშირებით და მშრომელთა კომუნისტურად აღზრდის საქმე-  
ში მუზეუმების როლის აღმატლების მიზნით სსრ კავშირის

კულტურის სამინისტრო და კულტურის მუშაკთა პროფსე-  
შირის ცენტრალური კომიტეტის პრეზიდიუმმა აწყობენ მუზეუ-  
მების მუშაობის სრულიად საკავშირო დათვალერებას.

დათვალერება მისწავნის ისახებ ყველა მუზეუმში საუფ-  
ვლიანად გაუმჯობესდეს სამეცნიერო-კვლევითი, შვებრევიითი,  
საექსპოზიციო, სამეცნიერო-საგანმანათლებლო მუშაობა და  
ფონდების დაბრუნებების საქმე, მოეწყოს საბჭოთა საზო-  
გადოების განვითარების ისტორიის ამსახველი ექსპოზიციები  
და საფუძვლიანად გაუმჯობესდეს არსებული ექსპოზიციები,  
გამდიდრდეს ისინი მატერიალური და სულიერი კულტურის  
ძველებით. ამაღლდეს მუზეუმების ექსპოზიციების გაფორმე-  
ბის თანამედროვე მხატვრულ-ტექნიკური დონე.

ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმები აქტიურად ჩაიხებენ მუზე-  
უმების სრულიად საკავშირო დათვალერებაში. თბილისის,  
ქუთაისის, ზუგდიდის, გორის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულმა,  
აჭარისა და სამხრეთ-ოსეთის სახელმწიფო მუზეუმებმა კონ-  
კრეტულად ვალდებულებები აიღეს და პრაქტიკულად შეუდგნენ  
მის შესრულებას.

რესპუბლიკაში გარკვეული მუშაობა ტარდება საზოგადო-  
ებრივ საწყისებზე მუზეუმების მოწყობისათვის. ამჟამად ჩვენ-  
ში სხვადასხვა დაწესებულებებთან 30-ზე მეტი მუზეუმია შექ-  
მნილი. საზოგადოებრივ საწყისებზე მუზეუმების შექმნაში აქ-  
ტიურად მონაწილეობენ სახელმწიფო მუზეუმები.

სახელმწიფო ლიტერატურის მუზეუმი მონაწილეობდა ქ.  
კიროვადამი საზოგადოებრივ საწყისებზე ბ. ბარათაშვილის  
სახლ-მუზეუმის გახსნაში. მათ შინააღნიშნეს თემატურ-საექსპო-  
ზიციო გეგმა, შეურჩეს ექსპონატები და შეუძინეს ახალი  
მხატვრული სურათები და სხვ.

აჭარის სახელმწიფო მუზეუმის უშუალო დახმარებით და  
ხელმძღვანელობით საზოგადოებრივ საწყისებზე საინტერესო  
მუზეუმები შეიქმნა ბათუმის ნავთობგადამამუშავებელ ქარხა-  
ნაში, სოფელ ბობოყვათის და ახალმენის კოლმეურნეობებში,  
ილია ჭავჭავაძის საგურამოს და მცხეთის მხარეთმცოდნეობის  
მუზეუმების პრაქტიკული დახმარებით საზოგადოებრივ საწყ-  
ისებზე მოეწყო მუზეუმი მცხეთის რაიონის წინამძღვრანთ-  
კარიის სასოფლო-სამეურნეო ტექნიკუმთან. ხოლო ლანჩხუთის  
რაიონის ჩოჩნათის ეგ. ნინოშვილის სახლ-მუზეუმის ინიცია-  
ტივითა და დახმარებით მეგობრობის მუზეუმში საზოგადოებ-  
რივ საწყისებზე მოეწყო კრანსონდარის მხარის, ადღერის რა-  
იონის სოფელ პლასტუნსკის რეაწლიან სკოლასთან.

ჩვენი საზოგადოებრივ საწყისებზე მრავალი მხარეთ-  
მცოდნეობის, მემორიალური, საკოლმეურნეო და საწარმოო  
მუზეუმის მოწყობა შეიძლება, ამ საქმის მოყვარული და  
მსურველიც ბევრია, მაგრამ ზოგიერთმა არ იცის საიდან  
დაიწყოს საქმე, მათ არა აქვთ მუზეუმის მოწყობის გამოცდი-  
ლება. ასეთ შემთხვევაში სახელმწიფო მუზეუმების მუშაკთა  
მოვალეობაა ჩაერთოს საქმეში და დაეხმარონ მათ მუზეუმის  
მოწყობის კეთილშობილური საქმის განხორციელებაში.

თანამედროვე ეტაპზე მუზეუმების წინაშე მეტად დიდი და  
პასუხისმგებელი ამოცანებია დასახლდა. უნდა გაძლიერდეს მათი  
როლი შრომომალა კომუნისტურად აღზრდის საქმეში, ყველა  
ღონისძიება უნდა გატარდეს იმისათვის, რომ ღირსეული  
ადილი დაიყვანოს მუზეუმების საკავშირო დათვალერებაში.

ჯაზი, ისევე, როგორც მუსიკალური ხელოვნების სხვა ფორმები, სამი ძირითადი ელემენტისაგან შედგება: მელოდია, ჰარმონია და რიტმი. ჯაზის მელოდიკა ევროპულ და ამერიკულ ხალხურ მუსიკას უახლოვდება. ჰარმონია შეიცავს თანამედროვე კლასიკური მუსიკის თითქმის ყველა ელემენტს. რიტმი ეს ის ძირითადი ელემენტია, რომელიც ჯაზს მუსიკის სხვა ფორმებისაგან განასხვავებს.

აღსანიშნავია, რომ ვერც ერთმა მუსიკოსმა ვერ შეძლო ჯაზის რაობის ზუსტი განსაზღვრა. ამის მიზეზი ჯაზის ინტენსიურ განვითარებაში მდგომარეობს. ჯაზის განვითარებასთან შესაბამისად დადგენილი შეზღუდულებანი სწრაფად იც-

დააქვს სანოტო ქაღალდზე, ყოველთვის სტოვებს თავისუფალ ადგილებს იმპროვიზაციისათვის. მასში კი შემსრულებელი ჩააქსოვს მთელ თავის ფანტაზიას და გამომჩინებლობას. იმპროვიზაცია იყო და არის ჯაზის განუყოფელი ნაწილი.

ჯაზი წარმოიშვა ამერიკაში, ევროპისა და დასავლეთ აფრიკის მუსიკალური ტრადიციების შერწყმის შედეგად. ეს პროცესი 300 წელიწადი გრძელდებოდა. ჯაზური მუსიკის ცენტრად ითვლებოდა ქალაქი ახალი ორლეანი. ამ ქალაქის მნიშვნელობა განსაკუთრებით გაიზარდა მას შემდეგ, რაც შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდნენ ლუი არმსტრონგი და ჯაზური მუსიკის სხვა პიონერები.

ზოგიერთ ისტორიკოსს ჯაზის წინამორბედად მიაჩნია რეგტაიმი (ეს იყო მუსიკა ფორტეპიანოსათვის). ამ ჯანრის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია ტენესელი სკოტ ჯოპლინი (გასული საუკუნის 90-იანი წლები). XX საუკუნის დასაწყისში ამერიკის სხვადასხვა ქალაქებში რეგტაიმი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ამავე დროს სოფლის მომღერლები ანვითარებდნენ ნელი ტემპის სევდიან სიმღერებს, სიმებიანი საკრავების თანხლებით. შემდეგში ამ სიმღერებმა ბოლუზის სახელწოდება მიიღო. „ბოლუზის მამად“ აღიარებული იქნა ჰენრი (წარმომოხით ფლორენსიდან). აქვე ვითარდებოდა ხალხური მუსიკის ხალისიანი და მჭკფურე მელოდიებიც, რომლებიც შეუერთდნენ რეგტაიმს და მუსიკას ჩასაბერი ინსტრუმენტებისათვის. ასე მიეცა დასაბამი ჯაზის წარმოშობას.

1915 წელს ჩიკაგოში ტომ ბრაუნის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა ორკესტრი, რომელსაც ეწოდებოდა „დიქსი-ლიუნდ ბენდისუნია“. მალე სახელწოდება გაფართოვდა: „დიქსილიუნდ ჯაზ ბენდ ბრაუნს“. ინსტრუმენტების შერჩევა ასე ხდებოდა: ერთი ან ორი კორნეტი, კლარნეტი, ტრომბონი, გიტარა, კონტრაბასი და დასარტყამი ინსტრუმენტები. შემდეგ წელს კლარნეტისტმა ოლსიდ „კვითილმა“ ნუნუნმა კი ჩამოაყალიბა ახალი ორკესტრი, რომელიც დიდი წარმატებით სარგებლობდა.

ჯაზმა შეცვალა „რეგტაიმი“. 1917 წლის თებერვალში ნუნუნის კვინტეტმა გამოშვა ჯაზური მუსიკის პირველი განამფორმებები (ფორმა „ვიქტორი“), მაგრამ ზანგებს უკრძალავდნენ ფირფიტების გამოშვებას. მხოლოდ ექვსი წლის შემდეგ მოახერხა კინგ ოლივერმა ამ წინააღმდეგობის დაძლევა.

1919 წლისათვის ჯაზმა ევროპას მიაღწია. იგი გადაიქცა ლონდონის საზოგადოების გართობის მთავარ საშუალებად. ახალი ორლეანის ორკესტრი „იგლ“-ის ყოფილი კლარნეტისტი სიდნეი ბუმე ჩაიდა ევროპაში საკონცერტო ორკესტრობთან ერთად, ვილ მარინი კეისს ხელმძღვანელობით და ევროპელებს გააცნო ჯაზური მუსიკის ახალი მიღწევები.

ნიუ-იორკში ფლტეჩერ პენდერსონმა შეადგინა პირველი შესანიშნავი ზანგური ორკესტრი. აქ შესრულებული ნაწარმოებები ხასიათდებოდნენ სპეციფიკური ორკესტრობით. თეთრმა საზოგადოებამ ამის შესახებ ჯიჯივით არაფერი იცოდა.

1924 წლის თებერვალში ნიუ-იორკის „კოლიან პოლში“ პოლ უაიტმენის ორკესტრმა შესარულა ჯორჯ გერშვინის „რაფსოდია ინ ბლუ“, 1924 წელს ნიუ-იორკში ჩაიდა ლუი

# ჯაზური

# მუსიკის

# ისტორიიდან

(შემცირებული თარგმანი ლეონარდ ფიშერის წიგნიდან „ჯაზის ენციკლოპედია“)

ვლებოდა. ამიტომ მისი არსის განსაზღვრაც თითქმის შეუძლებელი აღმოჩნდა. წინადადებოდა, 20-30 წლის წინანდელი ჩანაწერები დღეს ძალზე პრიმიტიულია ვიდრის, გუმინდელი ნოვატორობა კი უკვე მოძველებულია. დღევანდელი „ახალი ხმები“ ხვალ მოჭარბებულ შტამებდად იქცევა. მაგრამ ეს რთული ნიშნავს იმას, რომ ჯაზის ისტორიას საინტერესო ნიმუშები არ გააჩნია. ლუი არმსტრონგის ადრინდელ ჩანაწერებს არ დაუკარგავთ შინაგანი სილამაზე და მომხიბველობა. თუმცა ლ. არმსტრონგი დღეს გაცილებით უფრო რთულ მელოდიურ, ჰარმონიულ და რიტმულ ნაწარმოებებს ქმნის.

როგორც ვთქვით, რიტმი ჯაზის ყველაზე ტიპური ელემენტია. რიტმთან ერთად ჯაზური მუსიკის ნაწარმოების შესრულების დროს დიდი ადგილი ეთმობა იმპროვიზაციულ ხელოვნებას. კომპოზიტორი, რომელსაც თავისი ნაწარმოები გა-

არმსტრონგი და ჩაირიცხა ფლექტჩერ ჰენდერსონის ორკესტრში. 20-იანი წლების შუა ხანებში არმსტრონგმა გამოუშვა უამრავი ფირფიტა, რამაც ძალზე წარმატება მოუტანა საზღვარგარეთ. ამერიკაში კი მას ჯერონად არ აფასებდნენ. 1923 წელს ვაშინგტონიდან ნიუ-იორკში ჩავიდა ნიჭიერი პიანისტი და ორკესტრის ხელმძღვანელი დიუკ ელინგტონი.

1926-29 წლები ჯაზის ისტორიაში შევიდა, როგორც ჯაზური ჩანაწერების ოქროს ხანა. მრავალი მცირერიცხოვანი ორკესტრი შემოქმედებით აღმავლობას განიცდიდა. კერძოდ არმსტრონგის, „ცხაზე ხუთეული და შეიდელო“, ჯელი როლ მორტინის „ნიუელი ცხაზე წიწკები“, რედ ნიკოლის „პენი“ და სხვ. იმავე წლებში დიუკ ელინგტონმა გააფართოვა თავისი ორკესტრი; ერლ მაინსმა ჩიკაგოში და ჯიმი ლანსფორდმა მემფისში ჩამოაყალიბეს საკუთარი დიდი ორკესტრები. დასავლეთის სანაპიროზე, ყოფილმა დამრტყემა (ორკესტრიანად „ასალი ორლანის რიტმის მეფეები“) ბენ ჰლაკმა შეადგინა თავისი ორკესტრი, რომელიც მონიჭებულია 16 წლის ბენი გუდმანი.

1930 წელს ჯიმი დორსი და მაგზი სპანიერი „ტედი ლუისის“ ორკესტრთან ერთად ჩავიდნენ დიდ ბრიტანიაში. მათ გაკვირვებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა ნახეს როგორ ადიდებდნენ მათ ევროპაში ჯაზის გულშემმატებლები, იქ მტკიცოდნენ მათი ფირფიტების შესახებ, ვიდრე თვით ჯიმიმ და მაგზიმ. უცხოეთში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ არმსტრონგი და ელინგტონი.

აღსანიშნავია, რომ პირველად ლუი არმსტრონგმა მოიწვია თავის ორკესტრში თეთრკანიანები — ჯექ ტიგარდნი, ედი ლენგი და ჯო სალივანი. ეს შემთხვევა ნაშვლი სენსაციად იქცა.

ჯაზში ნათლად იგრძნობოდა ორი გარკვეული მიმდინარეობა — ე. წ. „თეთრი“ და „შავი“ ჯაზი, რაც გამოწვეული იყო არსებული ეკონომიური და სოციალური წინააღმდეგობებით.

30-იან წლებში მკაფიო იყო განსხვავება თეთრსა და ზანგურ ჯაზ შორის. მხოლოდ ორი ათეული წლის შემდეგ მოსპო ზღვარი ჯაზური მუსიკის ორ მიმდინარეობას შორის და „თეთრს“ და „შავს“ მუსიკოსებს ერთმანეთთან თანამშრომლობის შესაძლებლობა მიეცა.

ვიანად ზანგები შევიწროებულნი იყვნენ, ამიტომ ჯაზის შემდეგობი განვითარება დაკავშირებულია „თეთრ“ ორკესტრებთან.

1934 წლისათვის ბენი გუდმანმა შეადგინა რადიო-ორკესტრი, რომლის შემადგენლობაში შეიყვანა სამი საყვირი, ორი ტრუმბონი, ოთხი საქსოფონი, როიალი, გიტარა, კონტრაბასი და დასარტყამი ინსტრუმენტები. რამდენიმე თვის განმავლობაში მან შემოიკრიბა ისეთი ცნობილი მუსიკოსები, როგორებიც იყვნენ ბანი ბარტოანი, ჯეს სტეისი და ჯინ კრუპა.

1932 წელს ჯაზში გაჩნდა ასალი მიმდინარეობა — სვინგი. ამ წელს დიუკ ელინგტონმა შექმნა ნაწარმოები — „სვინგის გარდა არაფერს არა აქვს აზრი“, რითაც საფუძველი ჩაუყარა ჯაზური მუსიკის ასალი მიმდინარეობას, რომელმაც დიდი აუდიტორია მიიზიდა. ის გახდა ჯაზის ასალი სახელწოდების მატარებელი.

სვინგის განვითარებასთან დაკავშირებით მრავალწლიანი დაიწყო მუსიკოსების ასალმა თაობამ. მრავალრიცხოვან სვინგურ ჯგუფებს შორის უნდა აღინიშნოს ტომი დორსის პატარა ორკესტრი შეიდი კაისის შემადგენლობით. არტი შოუმ, რომელიც უცნობი იყო ჯაზის მოყვარულთათვის და რომელიც რადიოსტუდიაში მუშაობდა მუსიკოსად, გადაწყვიტა ჯაზში რევილუცია მოეხდინა. მან შეადგინა ინსტრუმენტული ასალმბლი, რომელშიც კლარნეტთან ერთად შეიყვანა სიმებიანი საკრავთა ჯგუფი. აქც მათურებელი და არც შოუ არ მოლოდინს მსგავს წარმატებას. შემდეგში შოუ წერდა: „არ მოველოდი, რომ ეს პატარა ცელიობა ინსტრუმენტაციაში ასე მოეწონებოდა მსმენელს“. ამრიგად, არტი შოუმ შეიტანა პირველი და ხეთქილება სვინგის სფეროში. ერთი წლის მეფობის შემდეგ ბენი გუდმანს გაუჩნდა სახვადო მეტროპოლიტენის უფრო გამყვება მას შემდეგ, რაც შოუმ უარი თქვა ორკესტრის პირველ ვარიანტზე (ჯაზსა და სიმებიანი ორკესტრი) და ჩამოაყალიბა ახალი ორკესტრი, რომლის შტამბადგენლობაში იყო ხისა და სპილენძის ჩასაბერი ინსტრუმენტები და რიტმული ჯგუფი.

1936 წელს სვინგი განვითარების მაღალ საფეხურს აღწევს. ამავე დროს წარმოიშვა ჯაზის ასალი მიმდინარეობა, რომელიც გადაიტეა საზოგადოების გაართობის შივარს საშუალებად. ეს იყო ბუგი-უუგი. მიღ ლუქს ლუისი იყო ამ სტილის შემქმნელი. პიტ ჯანსონი და ალბერტ ემონსი იყვნენ ბუგი-უუგის ყველაზე საუკეთესო პიანისტები, რომლებმაც დიდ აღიარებას მიაღწიეს. ბუგი-უუგი და სვინგი გახდა საზოგადოების ყველა ფენისათვის მიღებულ ხელოვნებად.

40-იანი წლების დასაწყისამდე, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში იშვიათ გამონაკლისს, ჯაზური მუსიკა ენორმირებული იყო მონიჭებულ ამერიკულ ეურნალის რედაქციების მიერ. 1939 წლამდე ამერიკის არც ერთმა გამომცემლობამ საჭიროდ არ სცნო გამოცემა დღევანდური წიგნი მუსიკალური ხელოვნების ასალი სახეობის განვითარების შესახებ. ნიუ-იორკში 1938 წელს საქვეყნოდ ცნობილ კარნეგი პოლის არსებობის ისტორიაში პირველად ბენი გუდმანმა დაარღვია ტრადიცია და გამოვიდა ამ დარბაზში ჯაზური მუსიკის კონცერტით. იმავე კარნეგი პოლში 1938-39 წლებში ორი კონცერტით გამოვიდა კანტ ბეისი. მის გარდა აქ კონცერტები გამართეს ცნობილმა მიმდინარეობამ ჯო ტრანერმა და ბევრმა ბუგი-უუგის პიანისტმა. ეს უკვე ჯაზური მუსიკის საყოველთაო აღიარებას ნიშნავდა.

30-იანი წლების ბოლოს ჯაზის განვითარება ჩიხში მოექცა. გამოსვლა ამ ჩიხიდან დიდ სიმძაფრეობით იყო დადგენილებული. ამიანის გადაწყვეტა თანდათან ხდებოდა.

ჯაზი თავგანწირვით იბრძოდა, რათა დაეღწია თავი კარმონიული, მელოდირი და რიტმული ჩიხიდან. თანდათანობით ტრადიციულმა „ბიტმა“ (ოთხი აქცენტებული ტაქტი), რომელიც ითვლებოდა ყოველი რიტმული ჯგუფის აუცილებელ ელემენტად, ადგილი დაუთმო უფრო დახვეწილ, მოდერნიზებულ ტაქტს, რომელზედაც მუსიკოსები აკეთებდნენ სხვადასხვაგვარ ვარიაციებს. სულ მალე მუსიკოსთა ასალგაზრდა თაობამ გამოიშვა ახალი სტილი, რომელსაც შეარქვეს მეტად უცნაური სახელი რებოპი ან ბებოპი. თანდა-

თან ეს სიტყვა შემცირდა და საბოლოოდ მიღებულ იქნა ბოპი. ეს იყო ჯაზური მუსიკის ახალი დიდი შტო, რომლის წარმოქმნა ნაკარნახევი იყო ჯაზური მუსიკის პროგრესით და ევოლუციით.

მეორეს მხრივ ჯაზში დაიწყო ახალი მოძრაობა „ბალახის ძირების“ სახელწოდებით. მან არანაკლები ზემოქმედება იქონია ჯაზზე. ამ ახალი მოძრაობის მიმდევრებს უნდოდათ დაებრუნებინათ ჯაზი თავის სათავეებთან, შეენარჩუნებინათ მისთვის დამახასიათებელი უბრალოება, რომელიც ხალხური მუსიკიდან მომდინარეობდა.

ამ დროისათვის დიდი პოპულარობა მოიპოვა ევრეთ-ოდუმილი „ჯემ სემინა“. ეს იყო გრკვეული ჯაზური, რომელიც შედგებოდა რამდენიმე შემსრულებლისაგან და ძირითადად მასალას იძლეოდა ჯაზური იმპროვიზაციისათვის. შესრულების ეს ფორმა აღიარებული გახდა ჯაზისათვის.

ერთი პატარა ორკესტრიდან მეორეში მიხვითალი, მახვილი იუმორის მქონე ნიჭიერმა გიტარისტმა ედი კონდინმა შეძლო დაეჯერებინა მასები იმაში, რომ ჯაზის ერთადერთი სწორი ფორმა წარმოადგენდა დიქსილენდი. ბევრი მუსიკოსი არ ემზობოდა ფრაქციონალურს. მათ შორის უნდა აღინიშნოს პატარა ჯაზუფის ხელმძღვანელი, ახალგაზრდული ენერგიით სავსე რედ ნორფო, რომელმაც შექმნა ვიბროფონი (ქსილოფონის ნარისახეობა) და სხვ.

ჯაზის შემდგომ განვითარებაზე ურყეფითი გავლენა იქონია 1942 წლის დადგენილებამ, რომელიც კრძალავდა ყოველგვარი გრამფირფიტების გამოშვებას. ეს დადგენილება მოქმედებდა 1943 წლამდე. ბოპის მუსიკოსების ნამდვილი თავშესაფარი გახდა ერლ ჰაინის ორკესტრი, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ ნიჭიერმა კოლექტივმა 1943 წელს ვერ შეძლო გამოეშვა ფირფიტები.

ყველაზე მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილება 1944-47 წლებში მიიღო კალიფორნიის ახალგაზრდა იმპრესარიო ნორმან გრანცმა, რომელმაც გადაწყვიტა ყოველწლიურად მიეწყო ჯაზური კონცერტები. გრანცობდა რა, რომ აღგზნების ელემენტები წარსატების მთავარ წყაროს წარმოადგენდა, მან დაიწყო ისეთი ვარიანტების გამოყენება, როგორცაა შეჯობრი ორტენორი სასუფონოს ან ორ საყვირს შორის. გრანცის ამ წამოწყებაზე ბევრი რამ შეცვალა, მოქმედების დიდი ასპარეზი გაუხსნა მოწინავე მუსიკოსებს. მომდევნო წლებში ამ მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაბიჯი გადაადგეს პატარა ორკესტრებმა.

მოდროს, როდესაც დიჯი დიქსიპი ცდილობდა შეენარჩუნებინა თავისი ორკესტრი, ჩიკაგოელმა პიანისტმა ლენი ტრისტანომ ჩაატარა ახალი ექსპერიმენტები, რაც გამოიხატებოდა განსხვავებულ იმპროვიზაციებში. ტრისტანოს მუსიკა არ წარმოადგენდა ბოპს. ეს იყო მეტად პიროვნული მოვლენა, რომელმაც გამოყენებული იყო გაცილებით დახვეწილი და რთული კარმონია. ტრისტანომ შემოიკრიბა თავის გარშემო ერთგული მიმდევრები, რომელთაგან ბევრმა უარი განაცხადა უფრო სარფიან გარიგებაზე დიდი ორკესტრების ცნობით ხელმძღვანელებთან, დარჩნენ ნიუ-იორკში და დაიწეს ტრისტანოს თეორიის შესწავლა. ტრისტანო თავის თანამედროვეობაზე მთელი თავით მალა იღდა.

ამ დროისათვის ვერცა მუსიკოსმა იფიქრა, რომ ბოპი მოძველდა და არ წარმოადგენდა ნამდვილ მუსიკას.

1948 წელს ნიჭიერმა მესასყიერმა მაილს დევისმა ჩამოაყალიბა ორკესტრი 9-10 კაცის შემადგენლობით. მან საფუძველი ჩაუყარა ერთ-ერთ წოდებულ „იტირ ჯაზს“. იტირ ჯაზის“ გარდა 40-იანი წლების დასასრული აღინიშნა რამდენიმე ნიჭიერი პიანისტის გამოსვლით. ესენი იყვნენ ერლ გარნერი, რომელმაც ნოტების კოთხეჯ კი არ იცოდა, მაგრამ გამოიჩინოდა განსაცვიფრებლად ორიგინალური სტილით, მრიტანელი ემიგრანტი, ბრმა პიანისტი ჯორჯ შირინგი, რომლის კვინტიტი წარმოადგენდა ბოპის ნარისახეობას და თანამედროვეობის შესანიშნავი პიანისტი ოსკარ პიტერსონი, რომლის შესრულებამაც ნათლად იგრძნობოდა სვინგის დიდი ზეგავლენა.

1955 წლისათვის ჯაზი გავრცელდა მთელს მსოფლიოში. ეს წინათ წარსაზღვრებლად ენგერგობდა მასში პიონერებს, რომლებიც იძულებული იყვნენ ემზობათ მსმენელების მისახილად ამერიკაშიც კი. მას შემდეგ, რაც დონ რედმენი პირველად ჩამოვიდა ევროპაში მისი მსოფლიო ომის შემდეგ, თითქმის ყველა დიდმა და მცირე ორკესტრმა დიდი წარმატებით იმოგზაურა საზღვარგარეთ. ლუ არმსტრონგს ფანტასტიკური შეხვედრა მოუწყვეს ავსტრალიაში, იაპონიაში და დასავლეთ ევროპის სხვა ქვეყნებში. ბევრ ქვეყანაში დიდი წარმატება ხვდა ნორმან გრანცის ორკესტრის გასტროლებს.

ყველაფერმა ამან განაპირობა ის, რომ სხვა ქვეყნებში, განსაკუთრებით კი შვეიცარიაში გამოჩნდა ბევრი ნიჭიერი მუსიკოსი. ამერიკაში გამოვიდა პირველხარისხის ფირფიტები. ჯაზისათვის განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ხანგრძლივ დაკვირვებულ ფირფიტების გამოშვებას. 1949 წლამდე ფირფიტები განკუთვნილი იყო სულ 3 ან 4 წლების დაკვირვებისათვის.

1955 წლისათვის ჯაზის საშუალოდ მომზადებული მუსიკოსი გაცილებით უკეთ იყო შეიარაღებული ცოდნით, გამოშახველობით ანსხვალთ, ვიდრე მისი წინამორბედები 30-იან წლებში. კლასიკური და ჯაზური მუსიკის მოღვაწეები ნაყოფიერად თანამშრომლობდნენ ერთად. ჯაზის ბევრმა ახალგაზრდა მუსიკოსმა დაიწყო ატონალური და პოლიტონალური ექსპერიმენტების ჩატარება როგორც იმპროვიზაციებში, ისე ორკესტრებებში. საით შეძლო წაყვება ყოველივე ამას ჯაზი? ეს საკითხი ცხარე მსჯელობის საგანი გახდა. სოჯი ფიქრობდა, რომ ამის გამო ჯაზი მოსიპოს თავის საფუძველს, რომ ის დაშორდება ანტი მიღებულ ბიტს (თიხი ტაქტი), ვინაიდან ჯაზი სწორად ან თით ტაქტზე იყო აგებული. სხვები ფიქრობდნენ, რომ „ჯაზის“ მოგზაურობა უცნობი მიმართულებით წარმოადგენდა საშუალებას ამ მუსიკის ერთ წერტილზე გაყინვის თვინად ასაცილებლად.

მიუხედავად აზროა წინააღმდეგობისა, უნდა ითქვას, რომ 1955 წლისათვის მეტი მუსიკოსი უკრავდა ჯაზურ ნაწარმოებს, გაცილებით მეტი მსჯელობა, წერა და ფიქრი იყო მის შესახებ, ვიდრე ადრეულ პერიოდში. ნახევარი საუკუნის მანძილზე ჯაზმა გიგანტური ნაბიჯი გადადგა და თითქმის მთელ მსოფლიოში ჰპოვა აღიარება.



ნინო ჭირაქაძე

მოქმედებითი ენერგიით დაჯილდოებულ მუსიკოსს.

ნინო ჭირაქაძის საინტერესო მონაცემებმა თავიდანვე მიიპყრო ყურადღება. ნორჩი მუსიკოსის შრომისუნარიანობა, პროფესიით ღრმა გატაცება განსაკუთრებულ სიმპათიებს იმსახურებს, ნინოს ყოველი კონცერტი მისი ნიჭიერების ახალი მხარეების გამოხატვას წარმოადგენს. აქვე არ შეიძლება მადლიერების გრძნობით არ მოვიხსენიოთ მისი და მრავალი ნიჭიერი პიანისტის აღმზრდელი, ქართული საფორტეპიანო სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენელი, ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიისა და ზ. ფალიაშვილის სახელობის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის ცნობილი პედაგოგი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ვანდა შიუკაშვილი. იგი თავის მოწაფეებს პატარაობიდანვე უნერგავს პროფესიულ ჩვევებს, ხელს უწყობს მათი მონაცემების გამოვლენას, აჩვენებს ნაწარ-

ვაფის ნინო ჭირაქაძის დაოსტატებმა ფუნქციონირებად წარმართა და საუკეთესო მუსიკა გემსაც მიადწია. ახლახან ნინო ჭირაქაძე კონსერვატორიის მცირე დარბაზში კვლავ წარსდგა ფართო აუდიტორიის წინაშე. მსმენელთა ინტერესი გამოწვეული იყო არა მარტო ნორჩი მუსიკოსის წარმატების მიუღწეაობით, არამედ უაღრესად რთული საკონცერტო პროგრამითაც. ეს იყო ბახის პარტიტა № 5 (სოლ-მაჟორი), შუბერტის სონატა ნაწ. 22 (სოლ მინორი), შოპენის ბალადა (სოლ-მინორი), შოპენის ნოქტიურნი, გტიუდები, ლისტის „მეფისტო-ვალსი“ — ნაწარმოებები, რომელნიც ამშვენებენ ყოველი სახელმძღვანელი არტისტის საკონცერტო რეპერტუარს. ამ პროგრამის შესრულება მოითხოვს ვირტუოზულ ტექნიკასა და მაღალ პროფესიონალიზმს, გონიერებას, ემოციურობასა და არტისტიკას. ამიტომ იყო ეს კონცერტი საპასუხისმგებლო გამოცდა, რომელზეც გამოიხურდებოდა ახალგაზრდა შემსრულებლის შემოქმედებითი პოტენცია.

# ნიჭიერი პიანისტი

მანანა ახმეტელი

ნინო ჭირაქაძემ ჯერ მხოლოდ 15 წლისა, მაგრამ მას უკვე კარგად იცნობს ქართველი მუსიკალური საზოგადოება, როგორც ნიჭიერსა და სერიოზულ პიანისტს, მხატვრული ალღოთი და შე-

შობითა ღრმად გააზრებულსა და შეგრძნებულს. ვ. შიუკაშვილი ყოველთვის მოითხოვს აკადემიურსა და მაღალმხატვრულ შესრულებას. მან თავისი კლასის ერთ-ერთი ყველაზე პერსპექტიული მო-

პირველი შთაბეჭდილება — ეს იყო განცვიფრება ნორჩი მუსიკოსის საშემსრულებლო აპარტით, ტექნიკით, ძლიერი და გამოხსახველი ხელებით. კონცერტის მსვლელობაში აშკარა გახდა, რომ ნ. ჭირაქაძისათვის არ არსებობს გადაულახავი ტექნიკური სირთულეები, იგი ფლობს ჯანსილსა და ხარისხიან ბეგრას. ჩანდა, რომ ესტრადაზე იყო მტკიცე პროფესიული ჩვევებით აღჭურვილი მუსიკოსი.





ღრმა გააზრებით, აკადემიურად და-  
უკრა ნ. ჭირაქაძემ ბაზის პარტიტა  
№ 5, მელღვარედ, ახალგაზრდული  
გატაკებით შესრულა. შუმანის სონა-  
ტა; შთამბეჭდავით, ვაგაკური ქლერა-  
დობით გამოირჩეოდა შოპენის ბალადა, ფაქიზი მუსიკალობით, გამომსახველი  
ბგერით იქნა დაკრული შოპენის ნოქტი-

ური და ეტიუდები. მაღალი ტექნიკუ-  
რი შესაძლებლობები ჩანდა ეფექტურად  
შესრულებულ ლისტის ურთულეს „მე-  
ფისტო-ვალსში“.  
ნინო ჭირაქაძე დიდი მომავლის მქონე  
მუსიკოსია. შემოქმედებითი ძიების  
რთული გზა მხოლოდ ახლა იწყება. იგი  
თანდათან უფრო ჩასწვდება მხატვრული

სახეების სიღრმეს, დაეუფლება აზროვ-  
ნების მასშტაბურობას, შეითვისებს სხვა-  
დასხვა მუსიკალური მიმდინარეობისა  
და კომპოზიტორთა შემოქმედებითი  
სტილის თავისებურებებს, მკაფიოდ გა-  
მომამყვანებს თავის ინდივიდუალურ  
შემოქმედებით სახეს... გზა დაველოცოთ  
მას დიდი ხელოვნებისაკენ.

## ლიალი თარიღის

# შესახებელად

თბილისის უ. ფალიაშვილის სახელო-  
ბის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო  
აკადემიური თეატრი ემზადება დიდი  
ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუ-  
ციის 50 წლისთავის ღირსეულად შეხ-  
ვედრისათვის.

„ბუნებრივია, ამ თარიღს, — თქვა  
თეატრის დირექტორმა, კომპოზიტორმა  
არჩილ ჩიმაკაძემ, — ჩვენი თეატრი  
ახალი სპექტაკლებით აღნიშნავს. ჩვენს  
სცენაზე უკვე დაიდგა კომპოზიტორ  
ს. ცინცაძის ერთაქტიანი ბალეტი  
„პოემა“, რომელმაც მსაყურებლის მო-  
წონება დაიმსახურა. ახლა კომპოზი-

ტორთა კავშირთან ერთად, თეატრი მუ-  
შაობს ახალი ნაწარმოებების შესაქმნე-  
ლად. უკვე გარკვეულად შეგვიძლია და-  
ვასახელოთ რამდენიმე ნაწარმოები,  
რომლებიც ამ დიდი თარიღისათვის და-  
იდგება ჩვენს სცენაზე. ესენია: კომპო-  
ზიტორ შ. მშველიძის ოპერა „ჰარისკა-  
ციის ქვრივი“, რომელსაც საფუძვლად  
დაედო მწერალ რ. ჯაფარიძის ამავე სა-  
ხელწოდების რომანი, კომპოზიტორ ალ.  
შავერზაშვილის ოპერა „მაია“ — ლეო  
ქიაჩელიის ნოველის „თავადის ქალი მა-  
იას“ მიხედვით. ჩვენი თეატრის ბალე-  
ტის მხატვრული ხელმძღვანელი ვ. ჭა-

ბუკიანი და კომპოზიტორი ფ. ლლონი  
ქქნიან საბალეტო სპექტაკლს თანამედ-  
როვე თემაზე „ილიადა 917“. მზადდება  
ნ. მამისაშვილის საბავშვო ოპერა  
„ბაქია ბაქია“. ქართველი კომპოზიტო-  
რები განაგრძობენ საინტერესო თემები-  
სა და ლიბრეტოების ძიებას და იმედია  
კიდევ მოგვანუდინან ახალ ნაწარმოებებს.

ამ ღირსსახსოვარ თარიღს ჩვენი თე-  
ატრის დასი შეხვდება, აგრეთვე, სპექ-  
ტაკლების ახალი ციკლით, რომელშიც  
თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა  
ნაწარმოებების გარდა იქნება რუსული  
კლასიკური და საბჭოთა ოპერები და ბა-  
ლეტები. კერძოდ, პროკოფიევის ოპერა  
„სემიონ ჯოტოვი“, რომელიც შარწანწინ  
დიდი წარმატებით განხორციელდა ჩვენს  
სცენაზე და მისივე ბალეტი „სოლუმე-  
კა“, რომლის დადგმაზეც მუშაობს ვას-  
ტანე ჭაბუკიანი.

ამჟამად თეატრის კოლექტივი მუშა-  
ობს კომპოზიტორ მუსორგსკის ოპერის—  
„ბორის გოდუნოვის“ ახალ დადგმაზე.





კალრი ფილმიდან „ქორილი“

პინტ

ქსლუ

მოვილა

ოთარ სეფიაშვილი

1

ვერი ფილმია საჭირო, რომ კინოში იგრძნო მხატვარი?!

...ქართული მწერლობისა თუ ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს არასოდეს დასჩენია პროვინციული კარნაკეტლობის დაღი. წმინდა ეროვნულ ნიდადაგზე ამოზრდილ მაღალმხატვრულ ფილმებსაც მუდამ ფართო დიაპაზონი ჰქონდათ. მათ მრავალმილიონიან მკაყურებელთან სახელოვნად მიუტანიათ ჩვენი ხალხის სულიერი საღამაზე, კეთილშობილება, ზნეობის ძალა, მისი ყოფის, ბუნების თავისებურებანი. არც „მაგდანას ლურჯასა“ და „ჩვენი ეზოს“, არც „მე, ბებია,

ილიკო და ილარიონისა“ და „თეთრი ქარენის“, არც „ალავერდობის“, „მინას“, „მე ვხედავ შუხეს“, „ჯარისკაცის მამის“ წარმატება არ აიხსნება მარტო ჩვენი კინემატოგრაფის გამომსახველობითი კულტურის თანამედროვე დონესთან გატოლებით. აქ კინოს „დღევანდელ ენას“, ახალ გამომსახველობით საშუალებებს ორგანულად შევზარდა ჭეშმარიტად ხალხური სახეები მართალი ადამიანებისა, რომელთა სულიერი ნიშანთვისებანი სანტიტრესო აღმოჩნდნენ ყოველი ვერის მკაყურებლისათვის. ისიც უდავოა — სიბჭევზე მოხვედრილი თესლი ვერ იხარებდა. აქ თავი იჩინა მხატვრული აზროვნების ეროვნულმა ტრადიციებმაც, დაგროვილმა გამოცდილებამ, პროფესიულმა კულტურამ. ამ პროცესში მონაწილეობდა კინომხატვართა ყველა ცვლა — უფროსი, საშუალო, ახალგაზრდა თაობის რეჟისორები, მწერლები, ოპერატორები, აქტიორები. ახლა უკვე აღიარებულია: უკანასკნელ ათ წელიწადში ქართულმა კინომ სერიოზული ფილმები შექმნა, ცხადი გახდა ჩვენი კინოხელოვნების შემოქმედებითი პოტენციალი.

კინემატოგრაფი იზოლირებულად, ხელოვნების საერთო მდინარებისაგან მოწყვეტილად ვერ იარსებებს. ის, რაც ახლა კინოხელოვნებაში ხდება, აშკარად ენათესავება იმ ძვრებს, რომელიც მიმდინარეობს ქართულ სკულპტურასა და ფერწერაში, პოეზიაში, მუსიკაში, და რომელიც განსაკუთრებით საცნაური გახდა არქიტექტურასა და გამოყენებით ხელოვნებაში. იქნებ კინოში ეს პროცესი შედარებით ხშულია, ან უფრო რთულიც. მაგრამ შეუძლებელია არ დავინახოთ, რომ დღეს ახალგაზრდა კინომხატვრები მისწრაფვიან „თანამედროვეობის პოეზია“ ეკრანზე გადმოსცენ ერთის შეხედვით ჩვეულებრივი, თითქოს შეუმჩნეველი რამით, ცდილობენ ცხოვრების ყოველდღიურობაში აღმოაჩინონ იგი. მათ სურთ მცირეში დაგვანახონ მნიშვნელოვანი და ნიშანდობლივი, მოვლენებისა და ადამიანთა ურთიერთდამოკიდებულებაში გახსნან ახალი, გამოავლინონ დროის ნიშნები. მათ ფილმებში სულ უფრო მკვიდრდება „გამოუგონებელი“, „შუეთუზავე“ ცხოვრება, „მისი

„პროზა“, სახე „პოეზიით“: ახლა ისევე, როგორც ახალგაზრდა პოეტები ვრდიდებიან საგანგებოდ ჩამოსხმულ, მისხალ-მისხალ აწონიან რითმას და, ლექსის სტრუქტურის ნახელავობა რომ არ დაეტყოს, უპირატესობას ანიჭებენ სიტყვათა თითქოს შეუმჩნეველ, შინაგანად შეხმიანებას, ასევე ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებიც გაუბრძან ე. წ. „პოეტური კინოს“ მკვეთრად გამოხატულ სიმბოლიკას, თვალში საცემ მეტაფორულ სასუალებებს. მათ ფილმებში მხატვრული საწყისი სწორედ ხელშეწყობის ცხოვრებისეულობით შემოდის და აქედანვე იზადება ნამდვილი კინემატოგრაფიული პოეზიაც.

ახალგაზრდობა ეძებს „საკუთარ“ თემებს, გმირებს, კონფლიქტებს, თანდათანობით ქმნის თავის მხატვრულ, სახეობრივ სამყაროს. ეს არის ყოველი მხატვრის დასაწყისიც... სიხლულე ერთდროულად თამამიც არის და მოკრძალებულიც. ხელოვნებაში ჰიქურ მიხტომით აღიარება ვერაფრის მარკოვებია. ახლის დაწვრილა არ ხდება შინაგანი შემხატვის, ხიზსობრივად განსხვავებული რამის დაგროვების, ზოგჯერ — „ფსევდულბობათა გადაფასების“ გარეშე. ახალი ესთეტიკა თანდათანობით ჩვეინდდება. რუსებმა მას „СРЕТНАКА ЧЕСТНОСТИ“ დაარქვეს. ჩვენ „სინდისის ესთეტიკა“ გვიწოდებია...

ყველგან ახლის ძიება, მისი აღმოჩენისაკენ ღტოლვა, მიხილვა დამკვიდრებისათვის ბრძოლა! ასეა ცხოვრებაში. ასეა ხელოვნებაშიც. ამ საოცარ მოძრაობას კი მუდამ განსაზღვრავს ადამიანთა დაუოტებელი სწრაფვა უკეთესობისაკენ, სრულყოფისაკენ...

... და მაინც — ბევრი ფილმი საჭირო, რომ კინოში გერძნო მხატვარი?

\* \* \*

როცა ახალგაზრდა კინორეჟისორმა მიხილ კობახიძემ თავისი სადღიბლომ ნამუშევარი — „ქორწილი“ უჩვენა ბიბლიის კინემატოგრაფიულ საზოგადოებრიობას, ფილმზე პირველი რეაქცია თითქოს მოულტონდულობისაგან გარინდება იყო. ყოველშემთხვევაში ასე მოხდა: ჩვენმა მაყურებელმა ვერც კი მოასწრო თავის წინათგრძნობებსა თუ მიხედვითი სხირიანად გარკვევა, რომ მისი გაუცნობიერებელი ვარაუდი უცემ დადასტურა ობერპაუზუნის საერთაშორისო კინოფესტივალმა. მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ამ მსოფლიო დათვალიერებაზე პატარა, ორნაწილიანი „ქორწილი“ მთავარი პიროვნები აღინიშნა სამმა სრულიად დამოუკიდებლად მოაზროვნე თეორიმი: ფილმს მიენიჭა კინოფესტივალის ერთ-ერთი მთავარი პიროზი, მას თვითნაო უმაღლესი ჟილდობლი მიაკუთვნეს „ფორესიმი“ („კინოფურნალისტთა საერთაშორისო გაერთიანება“) — და, საერთაშორისო ევანგელიურმა კინოცენტრმა... უცემ ახმურდა პრესა, ალანარადა მერე-მოყვარე... შემდეგ კვლავ „გერანი პრი“ კანონი გამართულ ახალგაზრდობის ფილმების ფესტივალზე... ხელოვნებაში მოსვლის დასტურად უკეთეს ფირმანს რას ინატრებდით!

მას შემდეგ მრავალმა გაუთმა სცადა ამ ფილმის მოყოლა. სხვა შემთხვევაში ცდილობენ ხოლმე სურათის შინაარსის, რაც შეიძლება, მოკლედ გადმოცემას. ამჯერად ამის გაკეთებაც შეუძლებელი გახდა, რადან აქ ნათქვამ ამბავს უფრო ხსარტად ვერც მოყვეებით, ვიდრე თვითონ ფილმშია: ერთ

მშენიერი დღეს მოხდა ის, რაც, ალბათ, უთუოდ უნდა მოხდარიყო — ყმაწვილი კაცი ტროლვიტუმში შესვდა სანდომიანი სახის ქალიშვილს და ერთის ნახეთი შეუყვარდა. ოცენება მიეძალა, თავი მის საქმროდ წარმოიდგინა, სასიძოდ მოერთო, ყვავილების თაიგულით ხელში ქალიშვილის ბინის კარს მიაღდა და... ნათყნებარი სატრფოს ქორწილზე კი მოხვდა...

უცნაური ფილმი. კეთილი და უცნაური. ვერც მიბაძავ, ვერც მოყვები. თორბოლოდ მხოლოდ განცდასა და შინაგან აღლოს. რაღაც ეფორულადგამა, უშილავ, წმინდა გრძნობისეულ ხაზზე ვითარდება — ცოტა აქეთ და... მანაღური გახდება, ცოტა იქით და... ანორმალურად მოგვიწვენებათ.

ვერც ნამდვილ ლექსს მოყვებით — საჭიროა ქვეტექსტების წვდობა, მის ქვეცნობიერ პოეტურ სამყაროში შეღწევა. ეს ფილმი ლექსითია. იგი იტყვის პოეტის გულს.

რად შეიკვირება ყმაწვილმა ეს ქალიშვილი? — ალბათ იმისათვის, რომ ამ გოგონას სახე მის ზმანებას შეეხმინა, უფრო კი იმიტომ, რომ ეამი დადგა სიყვარულის!

რად გათხოვდაო ქალიშვილი სხვაზე? — ალბათ იმიტომ, რომ მისი „გრძნობის სივრცა“ უფრო ადრე სხვა ესტუმრა. თორემ განა გულძვრია, განა ცუდი გოგოა!..

ნუ ვიქნებით უსულგულო მსაჯულნი... შეხედეთ ამ ბიჭს, თბილისის ქუჩებზე ლაღად და თავაწული რომ მიმაიჭვებს, როგორ ჭარბად გრძნობს სიცოცხლეს, როგორ აფრქვევს ირგველ ხაზის, შინაგან ვანწყობილებას. შეფერებულა!.. რა შესანიშნავად ვერწყმის გმირის სულის ამ უცნაურ ასიმტრეებას დისნონანსი „სამი გოჭიდან“ ხალისიანი და უხერხული — „არ გვაშინებს რუხი მგელი, რუხი მგელი...“ და მასთან მიულოდნელ შეჯახებაში შარლ აზნავურის მიერ გადაღებული მხატვრული ლირიკული რომანის — „კოკლესი იქით გიტარები აქეითინდნენ...“ ამ ორი ლეიტმოტივის კონტრასტით კიდევ უფრო საცნაური ხდება გმირის ცვალებადი, ჯერ კიდევ დაუღვივებელი ბუნება, მისი გრძნობების პირველი ახმიანება...

სურათი გამთბარია ადამიანების, სიცოცხლის სიყვარულით. მასში არ არის პავლიონები. ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტები (ოპერატორია ნიკოლოზ სუხიშვილი) ფილმს უშუალოდ ქუჩაში, დაფარული კამერით იღებდნენ. კინოობიექტივი რომ უთავაღთალებდით, იცოდნენ მხოლოდ მსახიობებს, გამეფილ-გამომეფულთ გვევც კი არ შეპარებოთ, რომ მხატვრული ფილმის „მონაწილენი“ გახდებოდნენ. ამ სურათში იქნებ თქვენც შეხვდებით ვინმე ახლობელი. მეც ვნახე რამდენიმე ჩემი მეგობარი. ისინი ახალგაზრდა, თაყვისაგადი მიყვენენ — როგორიც ყოველთვის მინახავს, როგორიც მეც დამ არიან. რა ბუნებრივად შეთვისდნენ, შეწყვილდნენ სურათში მხატვრის ფანტაზია და ქალაქის რეალური რიტმი! ეს უშუალობა, ეს ჩვენს ყოველდღიურობაში მშვენიერად აღმოჩენა, მისი პოეზიის გრძნობა და განცდა, შეფერილი ავტორისეული ძლიერი თანამედროვე ირონიული ინტონაციითა და ნათელი იუმორით, განსაზღვრავს ფილმის ესთეტიკასაც.

პოეზია... ირონია... იუმორი... ავტორის ეხერხება ჩვეულებრივში დაგვანახოს რაღაც განსაკუთრებული, დღემდე შეუნიშნავი, აღამიანთა თვით ყველაზე სერიოზულ მოქმედებაშიც

„Әх, раз, еще раз, еще много, много раз.“

აღმოჩინოს რაღაც უცნაური, სასაცილო. როგორ გრძნობთ მის ირონიას ფილმის პირველსავე კადრში, როცა სურათის ახალგაზრდა გმირი (მას შესანიშნავად თამაშობს გიორგი ჭავჭავაძე) სიმუსუნეში შესული შუაკაციის გულმოდინებით ასარულვებს დიდის ტანგარბილს... აი, ჩვენი გმირი ცნობისმოყვარეობას აიყოლია — ტუქშინი გაბრუნებულ ონაგარა ბიჭებს აედარება. რა მიზანია — შევიტყობთ იქვე, მომდევნო კადრში და ხელს, როცა ეს „სოლიდური“ ფარმაცევტიკი თავშეზივნეული და ხელნადრძობი გამაჩნდება... მოულოდნელობა აფეთქებს სიცილს!

აი, ვაჟმა პირველად მიაიცილა ქალიშვილი სახლამდე, ზევით ფანჯრიდან კი ვიღაც ქალი ამრეზილად უთვალავთვლავთ თეატრალური ბიზოკლით. ქალიშვილი შესასვლელში გაუჩინარდა. ვაჟი გამობრუნდა, მაგრამ... როგორ აპატიოს ანგზარა მოთვალთვალეს: შემობრუნდა, დაეკანა და ..იქვე, იმავე ფანჯრიდან გამაჩნდება მისი სატრფოც... აქ რეჟისორი, თითქმის მიუქმედების შეუცვლელად, მოულოდნელი დედატალით ისე გარდაქმნის სიტუაციას, რომ უცებ აპყვას იგი კომიკურის ხარისხში. შემდეგ უფრო რისიკან სერხსაც მიმართავს — ორჯერ იმეორებს ზუსტად ერთსა და იგივე უცვლელად: ჩვენი გმირი, დაჯერებული, რომ ქალიშვილი უკვე მიხიზლა და საჭიროა მხოლოდ სასიდედროს გულის მოგება, სასიძოდ გამოეწყობა, სახლიდან გამოდის, გზად ახალ შლიაპასაც შეიძინეს... მიწა-ქვეშა გადასასვლელიდან გამობრუნდა ყვევლით ხელში და ნაცნობი სახლისაკენ მიემართება. თითქმის დაჭერის ელექტროზარის ღიღას, კარს სასიდედრო აღებს, ვაჟი მას ყვავილებს მიაჩნობს, ქაითიანებს ეტყვის, ცხვირზეც აკოცებს. თავაზიანობით მოხიზნული ქალი ივიწყებს წყნას, შინიდან ქალიშვილსაც გამოიყვანს, ვაჟს დაულოცავს, მერე ყვავილებსაც უფენს გზაზე მიმავალ წვეთს... საბოლოოდ კი ყვევლივე მინარე, გმირის ათამაგებული ფანტაზიის ნაყოფი აღმოჩნდება! რა უცნაური ხალხია რა რეჟისორი და მისი გმირიც — ისე მოხერხებულად გაგვაყვავებს, რომ ჩვენსავე გულუბრყვილობაზე გვეყვინება. მერე კი — თუ სიმარტულ გინდათ, აი ისიც...

და კვლავ მეორდება ნაცნობი კადრები: ისევ გამაჩნდება მიწისქვეშა გადასასვლელიდან სასიძოდ გამოწყობილი ვაჟი ყვევლით ხელში, ისევ მიემართება ნაცნობი სახლისაკენ. აი, ქალიშვილის ბინის კართანაა, თითქმის დაჭერა ელექტროზარის ღიღას, იღება კარი, გამაჩნდება სასიდედრო...

და ჩვენ უკვე ვიცით, რაც უნდა მოხდეს: ახლა მას ვაჟი თავაზიანად ყვავილებს მიაწოდებს, ქალიშვილის დედა შეუნდობს წყენას და...

მაგრამ ქალი მას ვერც შენიშნავს, დაფეთებულივით ეშვება კიბეზე, ეგებება ნეფე-პატარაძალს — მისი ქალიშვილი, როგორც თეთრი ოცნება გამკვირვალე ფატითა და თეთრ სა-ქორიანი კაბაში გამოწყობილი ქმართან ერთად ამოდის კიბეზე... ჩვენი გმირი წარბეზარით, გაოგნებით იქვე ნინაში დაიმალება. ნაოცნებარმა ბედნიერებამ ვერც შენიშნა, ისე ჩაუარა გვერდი...

აქ სადაღაც მელორამატიკში იყო ჩასაფრებელი. მაგრამ რეჟისორს არ დაღაბობენ მისი ერთგული თანამგზავრები — იუმორი, კეთილი ირონია... და როცა კადრისმიღმა ისევ ააკუნესებს შარღ აზნაგური ძველებურ რომანსს, ნაცნობი გზით უკან მობრუნებულ გმირს აღედევნება ამ მომანის რეჟერნი —

ჩვენი სიცოცხლე, წინააღმდეგობებთან შეჯახებისთანავე რომ კარგავდეს ნათელს.

ცხოვრების თვით ყველაზე დრამატულ მომენტშიც არსებობს ღიმილი!

და მაინც რა გვიზიზივს ამ ფილმში?

ავტორის „კინემატოგრაფიულად“ აზროვნება. კინო, თუ შეიძლება ასე თქვათ, მისი შრომობილი ენაა, მისი ბუნებრივი „მეტყველება“. ამიტომაც, ამ მხატვრის ჩანაფიქრი და სათქმელი მხოლოდ კინემატოგრაფიული საშუალებებით გამოიხატება, მარტო „კინოს ენით“ ითქმის. იგი არ ემორჩილება სხვათა ენას. და რა გასაკვირია, თუ ფილმის თვით ყველაზე დაწვრილობით, გადრესად იმავალი ლიტერატურული თხრობითაც კი ვერ გადამოსცემთ მას, რასაც სურათის ხელების განიცდით. „თარგმანი“ არ გამოდის, უსახური ასლი კი ვერასოდეს გაგრძობინებთ ორიგინალის პირველყოფილ მშენებებს. თვით უკიდურესად რაფინირებულ ლიტერატურულ ენასაც ვერასოდეს შეუვცლია ჭეშმარიტი ფერწერა. ასეა, ყოველ ხელოვნებას თავისი აქვს აზროვნების საგანი, სათქმელიც და მისი გამოხატვის საშუალებანიც. სრულყოფილება არასოდეს ყოფილა ცვლექტიკის წილხვედრი; რამდენი ფილმი კი ვიცით, თავისი საკუთარ — „კინოს ენაზე“ რომ ვერ ოცუვის სათქმელს და ერთს ლიტერატურის „ენით“ ამბობს, მეორეს ფერწერის, ზოგჯერ მუსიკასაც წაიშვლებს. ყველაფერ ამას კინოს „სინთეტურ ბუნებას“ მიაწერენ, არ დაგვიდვენ, თუ საბოლოოდ აღარც ნამდვილ ლიტერატურას ვეცდებით, არც ფერწერას და, რაც თანავარია — არც ჭეშმარიტ კინოს. ასე აღრეული „ენით“ თავსაც იწონებენ, სინამდვილეში კი დამურტკველ იმ „უგუნურ თავუნას“ ჭგვანან, რომელიც თვის ტომში უცხოა, გარეუცხოათვის — უთვისტომი!

გულუბრყვილო გოგონას შევიხვავაზე — როგორ ქმნითო თქვენს ქანდაკებებს, ცნობილმა მოქანდაკემ უპასუხა: უბრალოდ, ავიღებ მარმარილოს ლოდს და ყვევლივთ ზედმეტს ჩამოვათლიო. ასეთი შედარება „ქორწილის“ გამორ უკვე იხმარა ერთმა კინოკრიტიკოსმა. მართალი იყო? საკამათო არ არის, რომ ამ კეთილ, თითქმის ბავშვური უშუალოდთ მაგრმფილმს ახასიათებს მხატვრული მთლიანობის იშვიათი გრძნობა, რომ მისი ყოველი კადრი, თითქმის ყოველი დეტალი, ზუსტად გამიზნულია, გამოწვეულია აუცილებლობით. მაგრამ ავიღო იმის შენიშვნა ძნელი, რომ ავტორს ყველაზე მეტად აფრთხობს „სუფთა წერა“. იგი არ ცდილობს საგანგებოდ შექმნილი ფეხტურვი კადრებით ჩვენს გაოცებას, კიდევაც გაურბის კადრის თვალისაქცევს დახვეწას, არ ერცხვინება მისი თანდაყოლილი ხორკლიანი ფაქტურის ჩვეება...

„სინდისის ესთეტიკა“ ფერუბრალეს ვერ ითვისებს!

და კიდევ:

ფილმში არ არის სიტყვა — აზმოვანებული, გასავანი. ხმოვანი კინოს ენოკაში მიხვები კობახიძემ შექმნა „მუნჯი“ სურათი. ამასთან, მისი ნამუშევარი იმ კეთილსასინებელი ხორრული კინოს კომიკური ფორმების თითქმის ყველა ნიშანს ატარებს. შემთხვევითია?

ამას უნდა კინომოდერნი მ. ბლეიმიანი წერდა: „კომიკური,

რომელიც ჩვეულებრივში მოულოდნელს აღმოაჩენს და სინამდვილეს მისი უჩვეულო მხრიდან გვიჩვენებს, ჩვენს შეგნებას ათავისუფლებს შაბლონური ასოციაციებისაგან, გაყინული წარმოდგენებისაგან... კომიუნური აღმოჩნდა ხელოვნების განმსაბუნებელი და განწმენდი წყარო...“

ამ მოსაზრებას შეიძლება დავთანხმდეთ, შესაძლოა ეკამათოთ. მაგრამ ისიც ცხადია, რომ უკანასკნელ ხანს როგორც ჩვენში, ისე სახელმწიფოების კინემატოგრაფიაში საგრძნობი ხდება შუადინ ინტერესი კომიუნიზმისადმი. ამერიკულ კინოში ფილმები დღეიდან მონაწილეობენ სულ უფრო უპირისპირედება „ნამდვილ გიორისათა“ რეჟივებს, ჩნდება სტენლი კრემერის „შემოღობი, შემოღობი, შემოღობი მსოფლიო“, ჯერი ლუისის „ჰუკუგადასული პროფესორი“, ბლეიკ ედვარდსის ფართო პაროდია — „დიდი სრბოლები“, რომელიც ტურბანის, პარი ლენგდონის, მაქს ლინდერის, ბესტერ კიტონის ტრადიციების გადოცლების ცდომილებს... ეგროპულ კინოში მივიდნენ კომიკურისა და პაროდის ბრწყინვალე ოსტატები — ჟაკ ტატი და პიერ ეტეკსი, რომელთა „სახეებს“ თავიანთი სიღრმითა და ბურჟუაზიული საზოგადოების კრიტიკის სიმასხვილით უკვე ადარებენ ჩაბონისეულს. და ბოლოს — საბჭოთა რევისორის ლ. გაიდაის ფილმები („დალი ბარბოსი და მხიარული კროსი“, „ოპეარაცია „ნი““ და ჩვენი „ქორწილი“. ახლა ძნელად იტვირთვება ვინმე მსოფლიო კინოხელოვნების სიღრმეში მიმდინარე ამ პროცესის კონკრეტულად განსაზღვრვას. ერთი ცხადია — ქართული კინო ამ პროცესის მიღმა არ რჩება. ამის დასტურია პატარა „ქორწილი“.

\* \* \*

„უკვე რამდენიმე წელია, მძაფრად განვიციდი ჩემს ყოველ „დღესე“, ჩვენი ცხოვრების ყოველი მომენტი ფასს. ყოველი „ახლა“ მოგონებებში გადადის და აღარასოდეს ვახსენებდებ. ახლანდელი ეს ჩემი მუშაობაც და ეს საბრძანებელი სამკრეოც მოგონებებიდან იქცევა, შესაძლოა — ერთ-ერთ ყველაზე საუკეთესო მოგონებადაც...“

ხელოვნების ნაწარმოები, — სხვა ყველაფრის გარდა, ჩვენს მიერ დაწერილი ფურცელია ჩვენსავე ცხოვრებაზე ადამიანთა შორის. და თაობები, ცხოვრების სწავლისას, ფურცლებზე ხელოვნების წიგნს, რომლის ყოველი გვერდი სიცოცხლეა მხატვრისა...“

მას წერდა „კომსომოლსკია პრავდაში“ რეჟისორი თათარ იოსელიანი 1964 წელს. სამოცდახუთში გამოვიდა მისი სადღილო ნამუშევარი „თუჯი“.

უფრო ადრე ახალგაზრდა კინორეჟისორმა გადაიღო „საბოგელსა“.

სურათის სათაური ლექსისას ჰაკავა, თვითონ ფილმი — კინემატოგრაფიულ ლექსს. იგი არ ეთვისებოდა დოკუმენტურ კინოში დამკვიდრებულ შტამებზე გაწვრთნილ ჩვენს წარმოდგენებს, მაკურნელში ააქტიურებდა პოეტურ საწყისს, იწვევდა უჩვეულო ასოციაციებს.

ფილმი ფერადი იყო. ყველალებს ჰქონდათ ფერი. მასსოფს, ყვეალები ცეკვავდნენ: „მარჯკასა“ — ადამიანის ხელით გა-მოკვიანნი ყვეაილთა, „დღაფლები“ და „სეფეწელები“.

ფერხულს — უბრალო ველის ყვავილები. „დღერად“ კინემატოგრაფიულ მონტაჟში მუსიკალურ ბეგრას ხსნიდა და სახიერს ხდიდა ეგრანუ ალმოცენებულ ყვავილებს ეფერი, ყვეაილთა სინარარეს ამხელდა მუსიკა. ბეგრა ფერებში ფერად ტოლსა და მუწვილებს, ფერი — ბეგრებში. ფილმის სამყარო იგუნებოდა ფერთა და ბეგრადა დაუყოლები ღრებიანი. ეგრანუც ცხადებოდა მშვენიერება „თავისი უშუალო მხატვრული ფორმით“.

ფილმი არ ყოფილა მხოლოდ „ყვეაილთა ქება“. ბუნების ამ მშვენიერ ქმნილებათა სამყარო უხმინებოდა საუკუნეთა მიღმა წასულ კაცობრიობის მხატვრულ საწყისებს... მიწიანი ხელეობით შემოდოდა სურათში მცხეთელი მისა მამულაშვილი — ალბათ, ყველაზე საოცარი მხატვარი, ვისი ხელოვნებაც ამ ფილმის შთაგონების თავწყარო გახდა. და როცა ეგრანუ ერთმანეთს ხვდებოდნენ ყვეაილებით გამხეილი დასრულებული სისამაღე და დიდოსტატ ოქრომქანდაკელთა ხელით ლითონზე ამოკვეთილი სრულყოფილები, თითქოს, „ახალაღმოჩენის“ შუქი გეფენებოდათ გულზე.

მასსოფს: ყვეაილები მღეროდნენ... ველზე გადიოდა ტრაქტორი, მისოგვდა ყვეაილი. ისინი კი მაინც ჩნდებოდნენ და მღეროდნენ. მიწაში ასხამდნენ ბეტონს, აგებდნენ სახლებს, გზებზე აფენდნენ ასფალტს. ყვეაილებს აღარსა ედგობოდათ. ისინი კი მაინც ჩნდებოდნენ — დამყდარი ფეაილების ნაპარალებში, ქვის კედლებზე, ბეტონისა და მიწის შესაყართან... ჩნდებოდნენ და ისევ ომპიანადა დასახებდნენ — „სისა“... და მანს აძღვედნენ მთელი ქვეყნის ყვეაილები.

ასე იძენდა ბეგრანუ მხატვრის პოეტური აზრი პლასტიკურ ფორმას.

ნუ მივიწადინებთ სურათის ამ ერთგვარ განზოგადებულ ფინალით რაღაც განსაკუთრებული ამოვიკითხოთ... დროს ემორჩილება ყოველივე — ადამიანიც, ყვეაილიც. ალბათ, ჩვენი დროის სიმბოლოდ იქცევიან რკინა-ბეტონი, შიდაწიგნის ძრავა, გამთავისუფლებელი ტამბი. რას დაუშლიდა, მათთან ერთად ყვეაილიც რომ ყოფილიყო!

ასე იწერებოდა „კინემატოგრაფიული“ ლექსი ყვეაილებზე. ადამიანის მიწიან ხელზე. მასში არ იყო პათეტუკა, იყო კინოს პოეტური „ენის“ ძიება, მისი „კანონების“ გახსნის სურვილი, მისი დაუკლებსიკენ სწრაფვა... თუქცა ზოგეიტომას ეს ყველაფერი ახალგაზრდა მხატვარის თვითმიზნობად ჩაუთვალა. აგრე ფიქრობდნენ: ურთუტყვის ტექნიკის, კოსმოსური ფერების ხანაში — ყვეაილები და ისიც აცეკვებულო?!

ერთმა კოსმონავტმა კი იასამნის შტო წილილ თან კოსმოსში.

საოცარია, ზოგჯერ რატომ გვაქვს ხოლმე დახშული გულისკარი სილამაზისთვის, მოუზისთვის. გალაქტიკაშიც შეაღწევს ადამიანი და მაინც ვერ დათმობს მიწას. ვერც ყვეაილებს შეეღივას...

მეორე ფილმი — „აბრილი“, რეჟისორის ჩანაფიქრით, უნდა ყოფილიყო თანამედროვე ზღაპარი იმაზე, თუ ზოგჯერ როგორ იძალებს ხოლმე საგნები ჩვენს ყოფაში — თრფუნანენ ნამდვილ სილამაზეს, ბღალავენ სუფთა ადამიანურ გრძნობებს, — და რაოდენ ძნელი ხდება ქუმმარტ სულიერ ფასეულობათა დაცვა.

მხატვრის ჩანაფიქრი, უდაოდ, კეთილშობილური იყო, მისწრაფება — მოქალაქობრივი. მაგრამ ფილმზე მუშაობისას რეჟისორი ზედმეტად გაიტაცა ფორმის მიძაბა. გართობელი მეტაფორების სიჭარბემ, ალვეგორიების მოძალბებამ აღიზნა პირველყოფილი ჩანაფიქრი...

რეჟისორმა მტკიცეწოდ და განიცადა ჩავარდნა. კრიტიკის მიღება არ იყო ძნელი. უფრო რთული იყო აკვირებულნი წარმოდგენებისა და ალვეგორიებისაგან შინაგანად განწყვნდა. და ახალგაზრდა მხატვარი ირრევს გზას — ყველაზე მართალს, პატიოსანს: მეზღვარება მიდის თევზსაჭერ სეინერზე, მუშად დგება რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის მებრძმდედა საამქროში იმათ გვერდით, ვისზეც უნდა მოუთხორო თავის შემდგომ ფილმში. არა აბსტრაგირებულ საგანთა „სამყარო“, არამედ რეალური სინამდვილე, დღევანდლობა, ჩვენი თანამედროვე ადამიანებთა თავიანთი ზრუნვით, შრომით, დარდიანთა თუ სინაურულით შემოდან მხატვრის ფიქრებში. ნახაზი და განცდილი განსაზღვრავენ ცხოვრების ახლებურად ქვერტას, აღქმას. შემოქმედებითი ჩანაფიქრები, ნაგრძნობი და ნაწარვეი თავს იყრან დღიურში. აქვე იცხვებს: „არ მყვარა, თითქოს ხელოვნება შენი რაღაც გაუცნობიერებელი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების საშუალება იყოს. უნდა ქნინდ მამინ, როცა შემოვლდებოდა ადამიანისათვის რაღაც სათქმელი. მე კი ნამდვილად შემომეხო“.

და თქვა „თუკით“.

სურათი შესრულებულია მკაცრი გემოვნებით, ზომიერების გრძნობით. ეს არის ყოველგვარი ცრუ აღტაცებისა და ყაბობი პათეტიკის გარეშე თქმული სიმღერა ადამიანსა და ლიონზე, ადამიანის ძაღვან კუნთებსა და შრომაზე, იმაზე, რომ ცხოვრება ლამაზია და ძნელი.

აქვე იქნის კითხვა: რით აღწევს მხატვარი-კინემატოგრაფისტი ასეთ პოეტურ ჟღერადობას, ამგვარ ემოციურ დატვირთვაში?

სიტყვით განსაზღვრა ძნელია, შვერძნება — ადვილი. ერთი რამ ცხადია — სათავე უნდა ვეძიოთ არა მოღერი „კინოსიმართლის“ მიღწევების წინასწარზრახვაში, არამედ მხატვრის ჩანაფიქრის სიმართლეში, სიწრფელეში, მის მისწრაფებაში: არაფრით გამორჩეული ცხოვრებისეული ფაქტით გამოავლინოს ჩვენი დღევანდლობის სულიერი და ზნეობრივი მდგომარეობის ნიშნები, ჩაწყვეტს ეკრანზე ასახული ადამიანის გრძნობისა და აზრის მოწაობას.

„თუკით“ ასახულია მეტალურგიული ქარხნის მებრძმდედა ერთი ცვლა: თოხი ადამიანი ბრძმდედა. გარვნიობა მუშათა აქეთ, ჩვეულებრივი; შრომა — მძიმე და ჩვეულებრივი, ემოციები — თვალშეუდგამი და ჩვეულებრივი... ყველაფერი ჩვეულებრივი! ეტრანზე არაფერი უჩვეულო არ ხდება. არის მხოლოდ თოხი ადამიანი და შრომა — ყოველდღიური, შეუღამაზევლი, მათ „ნამდვილობაში“ დასარწმუნებლად „მოწვეული“ ყოველგვარი საგანგებო ეფექტების გარეშე; არის ამ ცხოვრებისეულობისადმი დიდი ნდობა და ჩვეულებრივი პოეზიის აღმოჩენის სიხარული.

რამდენი სურათი კი გვიჩვენებს, სადაც მოჩვენებითი „კინოგენიერის“ საწარმოო პროცესები თრეზუნდენენ ადამიანებს. ყოფილა დიდი მანქანები, გიგანტური აგრეგატები, ბრძმდე-

ბიკ, ნადნობი თუვის თვალისმომჭრელი სიკაშკაშეზე ყოფილა ადამიანის გულისა და აზრის ნათება კი — არა.

გასხივო: ჩაის პლანტაციებში გამოდიდენენ ქალები კრებდემინის კაბებში; მეფოლად თუ მჭედელი მუშა — კოსტუმში გამოწყობილი, თთარ პერანგზე გაკეთებული დიდნას-კვიანი პალსტუხით — საამქროში გამოყოფილად ყველას და კაციებელი ხმით მიკროფონში ამბობდა დაზუსტულ ფრანგებს. მერე დიტორიკ წაშეველიოდა „ზუაწველი“ შეძახებით და... ჩვენ უნდა გვეწრმუნა „თანამედროვე“ მუშის კულტურის „მაღლი რუნა“!

ახალგაზრდა მხატვარმა თითქოს შეკაციყო იმათ, ვის გვერდითაც იდგა ბრძმდედა და ვისაც მიუძღვნა თავისი „თუკით“, არ დავებუვა ამგვარი კონინუტურა, რომელიც გვივის ჩრდილს აყენებდა ნამდვილი მუშა-კაცის მართალ სახეს. სწორად შეინახა კინორეჟისორმა ანდერი ტარფოკისი: ამ ფილმში „მხატვრულად დაძაბული“ მომენტები სწორედ მუშაობაში პაუზებზე მოიძის. ადამიანებს გაოფილი მიშველი მყერი მუშუფერიათ მძლავრი ვენტილატორებიდან გამოტყორცნილი პაერის ნაკადისათვის, შესვენებისას ჩამოსხდარან რკინის მოაჩრეზე, იქვე — კიბის საფეხურებზე. მოძრაობა მღრმე აქეთ, გამოზღება — ფიქრიდან გამოუსული კაცის. ღრმად ქაჩვენს თამბაქო... მუშაობის დამთავრების მერე მხაბის ქვეშაც ვხვდებით მათ, მთელ დღეს დაძაბულად მათ სხეული ნეტარებად რომ აღიქვამს დადნილ თბილ წყალს... ამ მომენტებში რეჟისორი, ჩვენივის მუშენეველად, გვიძივლებს დავაკვირდეთ მათ სახეებს, რომლებიც დაღლასა და გაუტეტაობას, ძნელი ცხოვრების კვალსა და გულის სიკეთეს ამხედნიენ. და ისევ გასხენდებთ სიტყვები მისი დღიურიდან: „სიცოცხლის სრული შვერძნება, სილამაზისა და სისარტების განცდა, ისევე როგორც ადამიანთა შორის სიახლოვანი, ერთობის შვერძნება შესაძლოა მხოლოდ მამინ, როცა მთავრდება საშუაშო, ზიარა მათ გვერდით და დალილი ხელები მუხლებზე ჩამოგყრია... ამ სიტყვებსა და ზეგით აღწერილ კადრებში შესატყვისი განწყობილებებია. ავტორი საოცრად გრძნობს ადრესატს.

როდესაც ადარებთ „კომსომოლსკია პრავდაში“ გამოქვეყნებულ თთარ იოსელიანის დღიურის ჩანაწერებს და „თუკის“, ნათელი ხდება, რომ რეჟისორის ფილმზე მუშაობისას ბევრი რამ ახლებურად გაუზარებია, ბევრზე უარი უთქვამს. დღიურში აღწერილია ისეთი საწარმოო თუ ყოფითი მომენტები, რომლებიც ეკრანზე უთუოდ ეფექტური გამორჩენიოდენენ. ფილმში ისინი არ გვხვდებიან. რეჟისორი უარს ამბობს გარეწველ დინამიკაზე, თვალში საცემ „კინემატოგრაფიულ“ ხერხებზე. სურათში არ არის საშუალოზე დიდი პლანი. გამოშასხელობითი საშუალებები გამოყენებულია ტუნწად. მათი მხატვრულობის სრული შვერძნება.

ადამიანის შინაგან ბუნებად, სიცოცხლესავით ჩვეულებად ქვეული შრომაზე უქმარია. მას არ უყვარს მყიერალობა.

არც ამ ფილმშია სიტყვა. არის კარგად ნაგრძნობი რიტმი, ზომიერად მოტანილი მუსიკა და ბუნებრივი ხმაური. არის პოეტური აზრი და ადამიანის, მისი შრომის ახალდებული განცდა. არც ეს მიეწრება შემზხვევითობას. თთარ იოსელიანი



რეჟისორ დოგენკოს შვირიდი იყო, ალექსანდრე დოგენკო კი — აღიარებული კინემატოგრაფიული პოეტი.

ერთი მომენტზე, ურომლისოდაც, ალბათ, ძნელია ჩასწვდეთ ამ სურათის ესთეტიკას, მის აზრს, სიმაართლის განცდას: რომელიც ფორამონის სალტურას გამოიკიდებუთი არტისტების კონცერტის შემდეგ, შინამორწმუნეულ დღეურისა და ფილმის ავტორს ფიჭი ეძალება: „ზოგჯერ რატომ ვურიგდებით ხოლმე სიყალბეს ხელოვნებაში, ერთმანეთთან დამოკიდებულაში? და უკვებ შემძრა ერთმა უაღრესად უბრალო აზრმა: ვთქვათ შესაძლოა იცრუო და სიყალბე ჩაიდინო ექსპრომტად, იყო არავალწრფელი მდგომარეობისდამიხედვით. მაგრამ როგორ შეუძლია ადამიანებს წლებით წყარდნე წიგნს, ფერტილის, სიმფონიას, იღებდნენ ფოლმს, ამდენ მონდომებას, ენერჯიას, ტვინს ალედენენ იმას, რომ შექმნან რაღაც სიყალბე?..“

ხუთასი კაცი ზის დარბაზში... შესაძლებლობა გეძლევა შენი სანუკვარი აზრები ყველასთვის ახლოებელი და საერთო გახადო...

ხუთასი ადამიანი გიძღვინს თავისი სიცოცხლის ორ საათს... ამ ხუთასი ადამიანიდან შენთან ერთად თუნდაც ერთი თუ ამოიხევენშეგს, ანდა გაიხარებგს, ამ ერთი წამისთვისაც ღირს იყო ხელოვნებაში, გაიღო ყოველგვარი მსხვერპლი და... არ იცრუო. არავითარ შემთხვევაში არ იცრუო!“

ოც წუთს მიღის ეკრანზე „თუჯი“. ოცი წუთი ათას ორას წამს იტყვს. ამ ათას ორასიდან არც ერთი წამი არ შერეგებია სიყალბის...

„ინდისის ესთეტიკა“ შეუვალა!

\* \* \*

ასალგაზრდა კინორეჟისორი გელა კანდელაკი ასლა იწყებს თავის სადაბლოში ფილმზე მუშაობას. ჯერ სურათის არცერთი კადრი არ არის გადაღებული. არის მხოლოდ დაუხვეწავი სცენარის ცალკეულ ეპიზოდებში გამეღვენებული მხატვრის საინტერესო ფიჭი ადამიანის „შემოდგომაზე“, იმაზე, რომ სიცოცხლე მაყია და ქედმოუხრელი, არ კრთის სიკვდილთან მიხვედობისას...

შესაძლოა ასეთი განმარტება რალაციტ კიდევაც სცოდაცდეს. თანაც წინასწარ ზუსტად ვერავინ იტყვის — რად იქცევა მხატვრის ჩანაფიჭი, როცა იგი პლასტიკურ ფორმას — სახიერებას შეიძენს. ყოველშემთხვევაში, ის გატყება, რომლითაც გელა კანდელაკი ლაპარაკობს თავის მიმოვალ ფილმზე, და ის ჟრუანტელის გრძობა, რომელიც თან ასლავს ამ თხრობას, უთუოდ საინტერესო კინოაწარმოებთან შეხვედრის მოლოდინს აღძრავს.

არც ეს მოლოდინია უნადაგო, მხოლოდ კეთილსურვილებს დამყარებული. მის გამართლებად დგებიან პატარა ფილმები, რომლებიც აქამდე შექმნა ასალგაზრდა კინომხატვარმა.

პირველია — „წითელი მოედანი“.

ფილმი შვიდ წუთს მიღის ეკრანზე. მაგრამ მეტრავით არ გაიზომება სურათის აზრობრივი და ემოციური ზემოქმედების ძალა.

„წითელ მოედანს“ კინოლექსი უწოდა ხელოვნებათმცოდ-

ნეობის დიქტირმა რ. იურენევმა. ფილმში დიდი მოქალაქეობრივი თება გადაწყვეტილია ლოკალურად, ემოციურად, პოეტური მღვლავებით. ჩვენ რომ გვეთქვა: ამ ფილმით ასლებურად დავინახეთო წითელი მოედანი, — შეუფერებელი, პრეტენციოზული განცხადება იქნებოდა. მაგრამ როცა თვითონ მოსაყვებელი წყრენ — ამ სურათით ჩვენი ქალაქის გულზე „რადაც ახალი შევიტყეთ“, მასში რადაც უჩვეულო აღმოვჩინეთ, — ეს უკვე ეჭვმიუტანელი აღიარებაა.

კინოგამოსახლებისა და ხმის კონტრასტული იმადება წითელი მოედნის განზოგადებული სახე — მისი წარსული, აწმყოს, მოხავალი:

...კრემლის კურანტები... ერთმანეთს ეხმიანებიან ზარები — მცირე და დიდი. მათი დაგუდული ხმა ფენება განთიადისას ნისლთ დაინდულ მოედანს. მერე, თითქოს, ამ ზარების ხმებთან ერთად დაძრული კინოკამერის შერეც ვასილ ნეტარის ტაძრის გუმბათებს მისწყდება. ძირს კი ხელი აღუმართავს ბრინჯაოს მიწინს, მიმოდე დაყრდნობა ფარს პოეზიასკი. კამერა მდორედ გადაუვლის მათ ფეხებს და დახედავს სისხლიან „თხებებს ალაგს“, რომლის თითო კვადფენილზე დანერული შავი ლაქები მართლა შემხმარი სისხლივით აღიქმება... ეკრანს მიღმა ზარების ქლარუნს უერთდება ქალის მაღალი, გამკვიანი ხმა...

სურათის სახვითი მჭკრივი შედგება მოედნის ქვადენილის, ბრინჯაოს ნაკეთობათა, რეკლუციონერთა საფლავების მარმარილის ფილების, კრემლის ძველი კედლის, მის წინ დარგული ნაძვების გათსახლებებისაგან. ადამიანების ჩნდებით მხოლოდ ორჯერ: 20-იანი წლების ქრონიკაში — ვ. ი. ლენინი სიტყვას ამბობს წითელ მოედანზე, და ახალ კადრებში — სხვადასხვა ერის შევიხედი უსასრულოდ მიემართებიან მაგზოლეუმისაკენ...

გამოსახლებებს არ ასლავს დიქტორის ტექსტი. ფილმში არ არის სიტყვა. ავტორის ჩანაფიჭით, უნდა „ამეტიკველელიუყი“ თვითონ წითელ მოედანი. და იგი შევეცმიმანა — ლენინის ხმით, „ინტერნაციონალის“, რეკლუციური მარმუხით, ომის დროინდელი მრისხანე სიმღერით — „Вставай, страна огромная“, გამარჯვების სალუტის გრუხუნით, კოსმოსური ხომალდის სიგანდებით, კოსმოსიდან პირველად ნათქვამი გაგარინის სიტყვებით... მაყარად შერჩეული გამოსახლებებისა და ფორიგარამის შეჯახებით, ჩვენს წინაშე თითქოს ეპოქები წარმოდგებიან. ეკრანზე „კინოს ენით“ იწყრება წითელი მოედნის ისტორია.

ეს პატარა ფილმი გამარჯვებული გამოვიდა საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სტუდენტთა ნამუშევრების ფესტივალზე, აქვე — თანამედროვეობის თემის პოეტურად გადაწყვეტისათვის — მას მიკვეთუნა ყოველკვირეული „სოვეტსკოე კინოს“ საკეალური პრიზი. მერე მსოფლიოს ოცვე მეტი ქვეყნის ეკრანები შემოიარა. ჩვენში კი, რატომღაც, ფართო მაყურებლისათვის არ უჩვენებიათ, თუმცა მის დამდებელს კინემატოგრაფიულ საზოგადოებრიობაში ნიჭიერი მხატვრის სახელი მოუხვეჭა.

ამ რეპუტაციით ჩამოვიდა ასალგაზრდა რეჟისორი ობილისში და შექმნა მორე საკურსო ნამუშევარი „დღეს“.

სურათიც ისევე ლაკონურია, როგორც სათაური. ფილმი ეკრანზე სულ ათ წუთს მიღის.

ალბათ, გამჭირავებულთა ანტიციაში ამ სურათის გამო იტყობენ: „იგი მოგვითხრობს ერთი თეატრის სცენის მუშებზე. მათ ყოველდღიურ, თავმჯდომარე შრომებს...“ — ასეა? ფილმი დოკუმენტურია, ჰყავს ადრესატები — რუსთაველის თეატრის სცენის მუშები. მაგრამ ახალგაზრდა კინომხატვარის თავისებურად ესმის „დოკუმენტურობა“. იგი მისთვის საწყისია ფიქრისა და განცდის, შთაბეჭებით თავყვარა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, — „ამოსაგაღია“ და არა „მოხანი“.

დაკვირვებისხარ: ქრონიკებსა და ზოგიერთ დოკუმენტურ ფილმში ადამიანის გამოჩენისთანავე დიქტიორი ჩაბრობს გამეცნობის მისი ვინაობა, საქმიანობა, შრომის შედეგები, ერთი სიტყვით — სურს ამ კაცზე გითხრათ „ყველაფერი“... ამას „კონკრეტულობას“ ეძახიან. მაგრამ ეს უფრო ანეკდოტი კონკრეტულობაა, ვიდრე მხატვრული.

ამ ფილმში კი სულ არ არის დიქტიორი. არიან ადამიანები — მუშები, რომლებიც დღეს სცენაზე მარათავენ დეკორაციებს, დღეს ე — სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ისევ დამლიან და გაიტანენ სცენიდან. მათი ნახელავი მხოლოდ რამდენიმე საათს ცოცხლობს. ისინი კი მაინც საჭირო საქმეს აკეთებენ, აუცილებელი არიან თეატრში. მაგრამ არც აფიშაზე არ შეხედვით მათ სახელებს, არც რეცენზიაში მოხსენიებენ ვინმე. ისინი არსად ჩანან.

ცხადია, მარტო ამ უმაღურობის გამო სინდისის ქენჯან არ აწუხებდა რეჟისორს. ამისთვის მას შეეძლო დაეწერა მცირე საგაზეთო სტატია და გალობილი იქნებოდა. მან კი შექმნა ფილმი, პატარა, მაგრამ მაინც ფილმი!

...კინოკამერა ზემოდან დახედავს მრგვალ სიბრტყეს, ადამიანებს შემოაქვს საგნები, აწყობენ. წრები იქმნება რაღაც „გეომეტრიული“ ნახაზი... კადრი ძლიერ განზოგადებულია, თითქმის აბსტრაგირებამდე მიყვანილი; კონკრეტულ არაფერს ამბობს, მაგრამ იწვევს ასოციაციებს — გაურკვეველს, გაუცნობიერებულს... უახლოვდებით. წრე სცენაა, საგნები — დეკორაციების ჩონჩხი. ადამიანები აწყობენ, ხერხავენ, აჭედებენ. მოჩანს მათი დაკუნთული მკლავები, ხელები, ოფლჩამოდენილი სახეები, ეკრანზე შრომა. შრომა ქმნის: ჩონჩხი ისხამს ხორცს — ფიცრისაგან, მუყასაგან, ტილოსაგან შექმნილ ამ გაერთომილ დღეს გათამამდელ სპექტაკლში... ისმის კრიაშული ზარის წრიალი, მუსიკა. იწყება წარმოდგენა, მაგრამ ეს მხოლოდ კადრისმიზეზა ხდება. ეკრანზე კი არც დარბაზია, არც სცენა. არის მხოლოდ პატარა, ყუფი თახჩი, სადაც უბრალო ხმის მაგდებს უსუნედან მუშები... კამერა იწყებს თვითუბრუნის გამოჩრეკვას. ახლოს ვხედავთ მათ სახეებს. დიდლა ეტყობათ, მაგრამ როცა გარედან აღწევს სიცილის ხმა, ამ სახეებს რაღაც კმაყოფილების შექიე მიადგებათ. მერე ეკრანზე მსხვილი პლანით ვხედავთ მათ ხელებს — ნაშრომს, დაკოჭრულს, მოსვენებას არჩეულს... საოცრად სტატეგიური კადრებია, თითქოს ეკრანზე ცოცხალი ადამიანები კი არა, მათი ფორმოგრაფიებია, რაღაც უფორმოფილი უბრალოებით აღბეჭდილი. მაგრამ ამ სტატეგიაში გამჟღავნებულია მხატვართა შინაგანი ღრუბვა, განცდა ამ უბრალოებისა. განსაკუთრებით ამ მომენტებში ხდებ-

ბა საცნაური მხატვარ დიმა ერისთავის ხელწერა. მან მხატვარ დასდო ამ სურათს, იმუშავა რეჟისორთან ერთად. ტიტრზე კი მისი სახელი არ აღმოჩნდა. უცნაურია!

...სპექტაკლი დამთავრებულია, თეატრი — ცარიელი... მუშები უკან დეკორაციებს, გააკვთ სცენიდან... კინოკამერა ანადთან ლეან იხებდა და ბოლოს კვლავ ზემოდან დახედავს სცენის მრგვალ სიბრტყეს. ქრება სინათლე, რჩება ურთადური პროექტორის სხივი, მისი დაცემის ალაგას კი — შუქის წრეში, შორს მოჩანს სილუეტად ქვეული ადამიანის პატარა ფიგურა... სინუბა, რაღაც იდუმალებით მოცული, ფიზიკურ შეგრძნებამდე მიყვანილი სიჩუქე, როცა თვით უმცირესი შრომად კი ტარის თაღქვეშ დამძრული ხმის სიძლიერით განისმის...

სურათი, უმთავრესად, აგებულია გრძელი პლანებით, რაც ფიქრის განწყობილებას ქმნის, აღბეჭდილია კინემატოგრაფიული პლასტიკის გრძობით. და თუმცა ფილმი დოკუმენტურია, მასში ნატურა მაინც არ შემოდის ფოტოგრაფიული სიხუსტით. აქ ყველაფერი დანახულია თავისებურად, სინამდვილე გადმოცემულია ავტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად. ფილმი გულწრფელი ფიქრია იმაზე, რომ სიცოცხლე შეუძლებელია შრომის, შენების, შემოქმედების გარეშე. ამჯერად ახალგაზრდა კინომხატვარის ფიქრი თავს დასტრიალებს იმათ, ვინც არ ქმნის უკვდავ ფერტილობებს და სიმფონიებს, დიდებულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებსა და უბერებელ წიგნებს, არ ხსნიან ბუნების საიდუმლოებებს, კოსმოსში არ ზვავენს ურთულეს ლაბორატორიებს... ფილმში არის რწმენა, რომ ადამიანს არ შეუძლია უაროდ არაფერი, რომ შრომაა თვითონ სიცოცხლის აზრი, შემოქმედი, და „მცირედიც შეიწირვის“, თუ კი მას ჩვენთვის მოაქვს თუნდაც პატარა სიკეთე, პატარა სიხარული... ამ ფიქრს იტყვს სურათი. იგი განსაკუთრებით გამჟღავნებულია იმ მომენტებში, როცა ეკრანზე მსხვილად მოჩანს სცენის მუშათა ნაშრომი ხელები, გარედან კი იტრება ტაშის ხმა... ამაშია ფილმის ზნეობრივი და ესთეტიკური ამოცანა.

მაშ ასე: სამი ახალგაზრდა კინომხატვარი, მათი პირველი ნამუშევრები — განსხვავებული ჟანრის მოკლემეტრაჟიანი ფილმები!

რა აერთიანებთ მათ?  
— მათ ფილმებში გამოხატული მსგავსი ესთეტიკური ნიშნები: უღაბო, ჩვენს კინოხელოვნებაში თავს იჩენს რაღაც შინაგანი პრობლემა. მას უფრო მკვეთრად, ალბათ, დრო გამოავლენს.

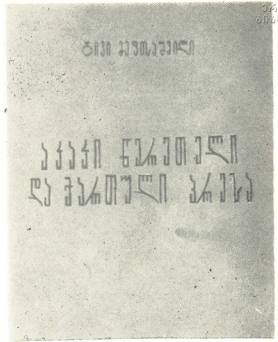
— ტლანტი! ამ სიტყვას ხშირად მხოლოდ ერთთეატრ, ისე — ენის დასამშვენებლად ვხმარობთ ხოლმე. უფრო მართებული ზომ არ იქნებოდა გამოგვეყენებინა, როგორც ხელოვნებაში მომხდარი ფაქტის ახსნაც?!

და მოხდა — ასაკი, ახალგაზრდობა!  
ახალგაზრდობა კი, ვიქტორ შკლოვსკის თქმისა იყო — „ეს არის შესაძლებლობა გახდეს ისეთი, როგორიც ჯერ არავინ ყოფილა“.



გიორგი ძეღისაშვილი

„აკაკი წერეთლის შემოქმედება — აღნიშნავს ავტორი — მჭიდროდ არის დაკავშირებული მის ცხოვრებასთან. ორივე ერთად კი — მისი პოეზია და ცხოვრება — განუყოფელი ნაწილია ქართველი ხალხის ისტორიისა ნახევარი საუკუნის მანძილზე. აქედან, თავისთავად ცხადია, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მწერლის ცხოვრების გათვალისწინებას, იმის გარკვევას, თუ რა გზა განვლო აკაკი წერეთელმა, როგორც მხატვრული სიტყვის შესანიშნავმა ოსტატმა, ღრმად და დაკვირვებულმა მოაზროვნემ, თავისი სოციალურ-პოლიტიკური და კრიტიკული შეხედულებების ჩამოყალიბების პროცესში, რამ იქონია მასზე გავლენა, როგორ სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში ყა-



# მგოსანი და ქართული პრესა

ნუნუ ქოჩაკიძე

**მ**

ამომცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნებაში“ ახლახანს მკითხველს მიაწოდა გიორგი ძეღისაშვილის საინტერესო ნაშრომი „აკაკი წერეთელი და ქართული პრესა“<sup>1</sup>, რომელშიც გაშუქებულია დიდი ქართველი პოეტისა და საზოგადო მოღვაწის შეხედულებები ქართული პრესის, თეატრისა და ლიტერატურის შესახებ.

ლობდებოდა მისი შეხედულებები ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებზე და ა. შ. ჩვენ გვიანტირესებს აკაკი წერეთლის ცხოვრების მხოლოდ ის მომენტები, რომლებმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულეს მწერლის ესთეტიკური მრწამსის, მსოფლმხედველობის, კრიტიკული აზროვნების ჩამოყალიბების საქმეში.

სარეცენზიო წიგნი ექვსი თავისაგან შედგება. პირველ თავში ავტორი მოკლედ ეხება მგოსნის ცხოვრების ადრეულ

პერიოდს და აღნიშნავს, რომ სოფელში მიღებული პირველი შთაბეჭდილებები, ბუნებისა და საზოგადოების უშუალო გაცნობა, გლახთა ცხოვრებაზე დაკვირვება მომავალი პოეტისათვის შესანიშნავი სკოლა იყო, რომელმაც თავისებური როლი ითამაშა მისი, როგორც მხატვრული სიტყვის უბადლო ოსტატის ფორმირებაში. აკ. წერეთლის ცხოვრების შესასწავლად ავტორი მიმართავს ყველაზე სანდო პირველწყაროს — ავტობიოგრაფიულ მოთხრობას „ჩემი თავადასაგაილი“. განსაკუთრებით ჩერდება პოეტის მიერ პეტერბურგის უნივერსიტეტში გატარებულ წლებზე, არკვევს, თუ რამდენად შეუწყო ხელი აკაკის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება-განვითარებას იმდროინდელი რუსეთის პროგრესულმა საზოგადოებრივმა აზროვნებამ და მოწინავე კულტურამ. „აკაკი წერეთელი ჭაბუკობიდანვე ღრმად იყო გაცნობილი და ნაზოარები რუსულ ლიტერატურას, მწერლობას, ხელოვნებას, კულტურას. ამ გარემოებას, რასაკვირველია, არ შეეძლო კეთილმოყვანილი გავლენა არ მოეხდინა მომავალი მწერლის ენუღიდავზე, არ გაეფართოებინა მისი ინტერესების სფერო, ინტელექტური პოინოზონტი. მაგრამ მისი აზროვნებისა და მხატვრული ინდივიდუალობის განმაპირობებელ უპირველეს ფაქტორს, მთავარ მასაზრობებელ წყაროს ქართველი ხალხის ცხოვრება და ქართული კლასიკური მწერლობის სახელოვანი დემოკრატიული და რეალისტუ-

<sup>1</sup> გ. ძეღისაშვილი, „აკაკი წერეთელი და ქართული პრესა“. გამოცემლობა „ლიტერატურა და ხელოვნება“. რედ. მხატვარი ვასილ გორგაძე, თბილისი, 1965 წელი.





რი ტრადიციები შეადგენდა. მწერლის ბიოგრაფია ნათლად მოწმობს, თუ როგორ სისხლხორცეულად იყო დაკავშირებული იგი თავისი ქვეყნის, თავისი ხალხის ცხოვრებასთან, როგორ აქტიურად მონაწილეობდა სასოფალთმშენებლო ცხოვრების პროცესში და თავის შემოქმედებით მოღვაწეობაშიაც ცხოვლად ემხარებოდა ცხოვრების ყველაზე საჭირო-როტო, აქტუალურ მოვლენებს“.

წიგნის მიმდევრო თავებში ავ. წერეთელი გვევლინება, როგორც იმდროინდელი სასოფალთმშენებელი და ლიტერატურულ მიმართაობა აქტიური თასანის, თეორეტიკოსი და პატრიოტი. მართალია, ავ. წერეთელი ლიტერატურის პროფესიონალი კრიტიკოსი არ ყოფილა, ამ სიტყვის თანამედროვე გაგებით, მაგრამ იგი აქტიურ მონაწილეობასღებდა იმდროინდელ ლიტერატურულ ცხოვრებაში და ქვეყნის კრიტიკული აზროვნების ცენტრში იდგა. ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებზე აკაკის შეხედულებების გასაცნობად გ. მფისაშვილი იხილავს პოეტის კრიტიკულ წერილებს, რომლებიც დროდარყო ქვეყნდებოდა ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე. ავტორი იზიარებს ლ. ასათიანის მოსაზრებას აკაკის ლიტერატურულ-კრიტიკული შემოქმედების შესახებ, რომ აკაკის სტატიები ქართული ლიტერატურის საკითხებზე, ცალკეულ მწერლებზე, თეატრისა და დრამატურგიაზე და სხვ. მიიცავენ პრობლემათა ფართო სფეროს, რომელიც დღესაც არ მკარავს მნიშვნელობას. აკაკი წერეთლის გარგად ესმოდა ხელოვნების იდეურ, ესთეტიკურ-ემოციური და შემეცნებითი ფუნქციები. გიგე მფისაშვილი ფართოდ ეხება მხატვრული ნაწარმოების ფორმისა და შინაარსის საკითხს და მრავალ კონკრეტულ მაგალითზე დაყრდნობით, ადასტურებს, რომ აკაკი წერეთლის სახეებით ჩამოყალიბებული და, ამავე დროს, სწორი შეხედულება მქონდა ამ საკითხებზე. სამაგალითოდ მოჰყავს მწერლის რამდენიმე კრიტიკული წერილი, რეცენზია.

ყურადღებას იქცევს წიგნში განხილული აკაკი წერეთლის მოსაზრებები ხელოვნების სპეციფიკურობის, მისი სინთეზურობისა და ცალკეული კომპონენ-

ტების ურთიერთმიმართების საკითხებზე, ლიტერატურის მცოდნეობაში ტიპისა და ტიპიურობის შესახებ და რეალიზმის აკაკისეული გაგება.

ავტორი ნაწრობის მესამე თავს მთლიანდ უთმობს პოეტის პირველ საპოლემო სტატიებს. საინტერესოა კრიტიკულ ლორთქიფანიძის მიერ გამოცემული ქართველ მწერალთა ნაწერიების კრებულის „ჩანგური“ აკაკისეული რეცენზია — „რამდენიმე სიტყვა „ჩანგურის შესახებ“. გველვარო დაწერილით გვაცნობს ამ რეცენზიის შინაარსს, მის ძირითად დებულებებს და აღნიშნავს, რომ „ჩანგურის“ შესახებ დაწერილი რეცენზიით ავ. წერეთელი ილია ჭავჭავაძესთან ერთად ახალი ქართული ლიტერატურული კრიტიკის ერთ-ერთ ფუძემდებლად წარმოგიდგება.

გიგე მფისაშვილს ღრმად შეუსწავია აკაკი წერეთლის კრიტიკულ-პუბლიცისტური წერილები, მისი მხატვრული შემოქმედება და მათი მიმოხილვის საფუძველზე ადასტურებს, რომ დეგანისა საფუძვლიანად მქონდა შესწავლილი უცხოური ლიტერატურა და მწერლობა, ზედმიწევნით იცნობდა ანტიკურის ინტროპულსა და რუსული ლიტერატურის ისტორიის გამოჩენილ წარმომადგენელთა ნაწარებს. იგი ამტკიცებს, რომ აკაკი წერეთელი ასევე საფუძვლიანად იცნობდა ძველ ქართულ მწერლობას, დიდი მონდობით და ღრმად სწავლობდა ქართული სასულიერო და საერო მხატვრული ლიტერატურის ძეგლებს, ობიექტურად აფასებდა ამ უძიროფასეს მემკვიდრეობას და მუდამ ითვალისწინებდა მის კულტურულ-ისტორიულ მნიშვნელობას, კარგად ესმოდა მისი მხატვრულ-შემეცნებითი ღირებულება.

წიგნში განსაკუთრებით საინტერესოდ არის გადმოცემული აკაკის შეხედულებები „ვეფხისტყაოსანზე“. ავტორი იზიარებს პროფესორ ალ. ბარამიძის, გ. იმედაშვილის, პ. ინგოროფყას და სხვა მკვლევართა მოსაზრებას აკაკი წერეთლის დიდი ღვაწლის შესახებ ქართულ რუსთაველმცოდნეობაში და ასკვნის, „რომ აკაკის შრომები „ვეფხისტყაოსანზე“, კერძოდ მისი „რამდენიმე სიტყვა ბატონ ილია ჭავჭავაძის საპასუხოდ“ არის საეტაპო მნიშვნელობის სიტყვა

რუსთაველმცოდნეობაში, რომელმაც სასოფალთმშენებლო და მისი გმირების გაგებასა და პოემის მნიშვნელობის სწორ განსაზღვრას ქართველი ერისა და ქართული კულტურის ისტორიაში“.

ცნობილია, რომ მეცხრამეტე საუკუნის თავგაცემი დიდი ყურადღებით ეძებობდნენ უცხოური და რუსული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების ქართულ ენაზე თარგმნის საქმეს. გარდა იმისა, რომ აკაკი წერეთელი შესანიშნავი მთარგმნელია, იგი საინტერესო მოსაზრებებსაც გამოჰქვეყნებდა მხატვრული ნაწარმოების თარგმანის საკითხებზე. ამ მხრივ ინტერესს იწვევს სი, „პიბლიოგრაფიული შენიშვნები (ბერანეს ლექსები ქართულად)“. წიგნის ავტორი განხილავს აკაკის ამ მოსაზრებებს და აღნიშნავს, რომ „აკაკი წერეთელი თავისი კრიტიკული წერილებითა და საკუთარი შემოქმედებითი პრაქტიკით ხელს უწყობდა ქართული ლიტერატურის გამოდიდრებას მაღალმხატვრული ნათარგმნი ნაწარმოებებით, რომლებიც ჩვენს ერის გათვითცნობილების საქმეს წინ წაწვედა, გამოაფხიზლებდა და გულში ჩაუნერგავდა უკეთესი მომავლის ნათელ რწმენას“.

სარეცენზიო წიგნში განხილული საკითხები — აკაკი წერეთელი და ახალი ლიტერატურა, აკაკი წერეთელი და სამაგუმე ლიტერატურა, ასევე საქმის ღრმა ცოდნითა და სიყვარულით არის გამუქებული.

„აკაკი წერეთელი უადრესად მაღალი კულტურის პოეტი იყო. ლიტერატურის ისტორიის, ხელოვნების, ფოლკლორისა და მეცნიერების მრავალი დარგისა და ცხოვრების ღრმა ცოდნა, უმაგალითო შემოქმედებითი ერუდიცია და დაუღალავი შრომა, პროგრესულ სასოფალთმშენებლობასთან ურთიერთობა, ხალხთან მჭიდრო კავშირი და მაღალი დეურობა საშულებას აძლევდა მას შეექმნა ქართული პოეზიის, პროზის, კრიტიკული პუბლიცისტური უტყანო მარგალიტები“ — დასკვების ავტორი.

გ. მფისაშვილის ნაწრობის „აკაკი წერეთელი და ქართული პრესა“ გარკვეული წვლილი შეაქვს მგოსნის კრიტიკული და პუბლიცისტური მემკვიდრეობის შესწავლაში.

# საქართველო სსრკ



## შ ი ნ ა რ ს ი

პარტიის მიზანს — დიდი ზუსტრუსულან საყვარელიძე —  
ისტორიკული ალწარის საკითხისათვის  
შესაიონ ფედეტი —  
დირე ტრადიციებისა და ნოვატორული შემადგომების ხმ-  
ლომებისა  
ვახტანგ გოგოლაშვილი —  
გასო გომეაშვილი ძარტულ მსტარაშა  
გურამ ცინცაძე, ვეა კუხიანიძე —  
ალმესანდრი გომელაშვილი

**შოთა სალუქვაძე** —  
გრიგოლ ორბელიანი და ზარტული თეატრი  
გივი პარამიძე —  
„აბაბაბის ხეალი“  
რინა ლეწვიშვილი —  
გრემისონი გიზა ლიკონიზანიძე  
ალაო საყვარელიძე, ვიორჯი დლოძი —  
ქნიჟან ბაბუსი — ჩვენი თუნამებავლე

თათარ ეფენი —  
ილია შამვაშაიის საი პორტრეტი  
რიონ მეტრეველი —  
ატულტრა რუსთაშვილის იკოპაშვი  
ანტონ ჭორბაქიძე —  
ძარტული მონუმენტის ფარგლებზე მოსკოვში  
შურაბ რციხაძე —  
მოსკოვის „მუზიკ-კოლი“ თეილისში

4	ღამარა ელიოზიშვილი — ძარტული კულტურის ძეგლისა შესახებ	47
5	კონსტანტინე პიპინაშვილი — კონსტანტინე პიპინაშვილი — ლემონაშვილი და მინის „საღვთადო სტრუქტურის“ კინოგომ- ტაჟური ბანაკები შესახებ	49
9	გაიანე ალიბეგაშვილი — სახვითი ხელოვნების ძეგლისა შესახებ კინოგომ- ნიცხა საშუალებით	53
14	სიგბეი იუზაშვილის მოწოდება — ჩვენი სტრუქტურა	59
19	კარლო გოგოძე — რემისონის ზუსტ	60
22	აბესალომ კალანდარიშვილი — მუშაუში — შურთაშვილი კომპონისტური ალწარის მესამ- ე მუშაუში	65
27	რი მარა ჯანაშვილი მუსიკის ისტორიკული (შეზღუდული თარგმანი ლ. თიხურის წყინიდან „ჭახის ენციკლოპედია“)	67
31	შანაა აბრეტილი — ნინიფერი პინისტი	70
35	დინათ თარიღის შესახებ	71
36	ლითარ სეფეშვილი — ნიცხა ევალე მონილა (ხალგაზრდა კინორეჟისორების მ. კობა- ხიძის, თ. ოსტოიაშვილისა და გ. კინდელაძის პირველი ნამუ- შევრების შესახებ)	72
42	ლითარ სეფეშვილი — ნიცხა ევალე მონილა (ხალგაზრდა კინორეჟისორების მ. კობა- ხიძის, თ. ოსტოიაშვილისა და გ. კინდელაძის პირველი ნამუ- შევრების შესახებ)	72
45	ნუნუ ქიჩაძე — შეზღუდული თარგმანი	79
46	მგოსანი და ძარტული პრესა	

მე-2 გვ. ლ. გუდიაშვილი — „მონადირე ქალაქები“, მე-3 გვ. მ. თორე „ეპიკურიების სიმღერა“, მე-11 გვ. სსრკ სახალხო არ-  
ტისტი ვასო გომეაშვილი, მე-12-13-15 გვ. გვ. ვასო გომეაშვილის დაბადების 60 წლის იუბილე შესახებ; მე-14 გვ. ვეგნი  
ეგბეცოვა და ვასო გომეაშვილი; მე-19 გვ. მსახიობი ალ. გომეაშვილი; მე-20 და 21-ე გვ. ალ. გომეაშვილი რილემში; 27-30-  
ე გვ. სცენები სექტატულიდან „კახაბერის ხეალი“; 33-ე გვ. რეჟისორი ვეა ლორთქიფანიძე; 35-ე გვ. კომპოზიტორი სტეფანე გუგუცვი;  
37-39-41 გვ. ვე. ილია ჭავჭავაძის პორტრეტი. ავტორები: ალექსანდრე ბერიძე, ვეა ვეაშვილი, ვრიგოლ მესხი; 45-ე გვ. საქართვე-  
ლოს კავრული ორკესტრი — ნინეტი; 46-ე გვ. მოსკოვის „მუზიკ-კოლი“ თეილისში (ფორტულსტრაციები); 48-ე გვ. სუბერი წიგ-  
ნიისა „შეჯამული მერმესი“ — მხატვ. ლ. გუდიაშვილი; 49-ე გვ. ლიონარდო და ვენი — „საიდუმლო სერობა“; 50-57-ე გვ. „სია-  
დუმლო სერობის“ კინომონტაჟური ვეკატრევა, შესრულებული კინორეჟისორ კ. პიპინაშვილის მიერ; 58-ე გვ. ს. გიგნეშვილის  
ფესტივალი; 59-ე გვ. ს. გიგნეშვილის მოწოდება შესახებ „სახვითი ხელოვნების“ რეაქციის; 61-ე გვ. რეჟისორი შოთა გუგუ-  
ცვი; 63-ე გვ. დ. კახაძე — „ჩაის პლანტაციები“; 70-ე გვ. პიპინაშვილი ნინო ქიჩაძე; 72-ე გვ. ვა. კარდი ვოლინიან „ჭორწილი“; 79-ე გვ. ვ-  
გარეანი გ. მესფიაშვილის წყინისა „აეკი წერტილი და ვარტული პრესა“.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-კულიტურული, ლიბრატურული, მხატვრული, თეიორიული პროგნოზირების შერაული

### შეა და ტრუეი მხატვარ თეინეო საგონიანიძე

მხატვარი პ. ბაღვაშვილი.

კონტრლოორ-კორექტორი ლ. ლხვიანიშვილი

ხელოვნების დესაბეძალ 11/IV-66 წ. შარვანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. უფ. 02998. შეკ. № 638.  
ქალკდის ფურცელი 5. საავტორო თეიასის რიოლენობა 12,55. საავტორო-საგომეცმული თეიასის რიოლენობა — 12,95. ტ. 4200.  
ფისი 1 შა.

გამომცემლობა „სახვითი საქართველო“

შეკლეთი სიტყვის კომინატი. თეილისი. შარვანიშვილის ქ. № 5.

# САБЧОТА ХЕЛОВЕБА



## СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

### СОДЕРЖАНИЕ

ИДЕЯМ ПАРТИИ — БОЛЬШУЮ ДОРОГУ	4	Лапара Эдиозишвили —	
Русудан Сакварелидзе —		ЛЕТОПИСЬ ПАМЯТНИКОВ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬ-	
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ	5	ТУРЫ	47
Виссарион Жгенти —		Константин Пилипашвили —	
ИСКУССТВО БОЛЬШИХ ТРАДИЦИИ И НОВАТОР-	9	О КИНОМОНТАЖНОЙ РАСКАДРОВКЕ РОСПИСИ	
СКИХ ДЕЗЯНИИ		ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ „ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ“	49
Вахтанг Гоголашвили —		Галие Адибегашвили —	
ВАСО ГОДЗИАШВИЛИ НА ГРУЗИНСКОЙ ЭСТРАДЕ	14	РАССМОТРЕНИЕ ПАМЯТНИКОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬ-	
Гурам Цинцадзе, Важа Кухианидзе —		НОГО ИСКУССТВА СРЕДСТВАМИ КИНОИСКУС-	53
АЛЕКСАНДР ГОМЕЛАУРИ	19	СТВА	
Шота Салуквадзе —		УЧЕНИКИ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА — НАШИ ГОСТИ	59
ГРИГОЛ ОРБЕЛИАНИ И ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР	22	Карао Гогодзе —	
Гиви Барамидзе —		ПУТЬ РЕЖИССЕРА	60
„МЕЧ КАХАБЕРА“	27	Абесалом Каландарашвили —	
Рема Лезгишвили —		МУЗЕЙ — МОЩНЫЙ ОЧЕГ КОММУНИСТИЧЕСКОГО	
РЕЖИССЕР ГИГА ЛОРДКИПАНИДZE	31	ВОСПИТАНИЯ	65
Лали Сакварелидзе, Георгий Долидзе —		ИЗ ИСТОРИИ ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКИ (сокращенный	
СТЕПАН ГАЕВСКИЙ — НАШ СООТЕЧЕСТВЕННИК	35	перевод из книги Л. Физера „Энциклопедия джаза“)	67
Отар Эгвадзе —		Манана Ахметели —	
ТРИ ПОРТРЕТА ИЛЬИ ЧАВЧАВАДZE	36	СПОСОБНЫЙ ПИАНИСТ	70
Роин Метревели —		НАВСТРЕЧУ ВЕЛИКОЙ ДАТЕ	71
КУЛЬТУРА В ЭПОХЕ РУСТАВЕЛИ	42	Отар Сепиашвили —	
Арсен Джорджиашвили —		О ТЕХ, КТО ТОЛЬКО ПРИШЕЛ... (о первых фильмах	
УСПЕХ ГРУЗИНСКИХ МУЗЫКАНТОВ В МОСКВЕ	45	молодых кинорежиссеров М. Кобахидзе, О. Иосели-	72
Зураб Рихлидзе —		ани, Г. Калделакш)	
МОСКОВСКИЙ „МУЗИК-ХОЛД“ В ТБИЛИСИ	46	Нуну Кокакидзе —	
		ПОЭТ И ГРУЗИНСКАЯ ПРЕССА	79

На 2 стр. Л. Гуднашвили — „Девушки-охотники“; на 3 стр. М. Тоидзе — „Песнь о победе“; на 11 стр. народный артист СССР Васо Годзиашвили; на 12, 13, 15 стр. фотоматериал юбилейного вечера, посвященного 60-летию со дня рождения Васо Годзиашвили; на 14 стр. Евгения Агабекова и Васо Годзиашвили; на 19 стр. артист Ал. Гомелаури; на 20-21 стр. Ал. Гомелаури в ролях; на 27-30 стр. сцены из спектакля „Меч Кахабера“; на 33 стр. режиссер Гига Лордкипанидзе; на 35 стр. композитор Степан Гаевский; на 37-39-41 стр. портреты Ильи Чавчавадзе художником Александра Беридзе, Гито Габашвили, Григория Месхи; на 45 стр. грузинский камерный оркестр — Нонет; на 46 стр. московский „Музик-холд“ в Тбилиси (фотоиллюстрации); на 48 стр. суперобложка книги-сказки Т. Абрамшвили „Оседланный Гермес“ — худ. Л. Гуднашвили; на 49 стр. „Тайная вечеря“ Леонардо да Винчи; на 53 стр. факсимиле С. Эйзенштейна; на 59 стр. ученики С. Эйзенштейна в редакции журнала „Сабчота хеловнеба“; на 61 стр. режиссер Шота Гвазава; на 63 стр. Д. Какабадзе „Чайные плантации“; на 70 стр. пианистка Нино Чирвадзе; на 72 стр. кадр из кинофильма „Свадьба“; на 79 стр. портрет Г. Мепишашвили и обложка его книги „Акакий Церетели и грузинская пресса“.

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ, ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Гл. Редактор — Отар Эгвадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амиранашвили, Гела Баидзеладзе, Карао Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Манавариани, Григорий Похадзе, Натела Урушадзе, Ваню Цулукидзе.

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

Издательство «Сабчота Сакартвело»

Тбилиси

1966

# SABCHOTA KHELOVNEBA



## SOVIET ART

### CONTENTS

HIGHWAY—TO THE IDEAS OF PARTY . . . . .	4	Lamara Elio ishvili	
Rusudan Sakvarelidze		CHRONICLE OF MONUMENTS OF GEORGIAN	
FOR THE PROBLEM OF AESTHETICAL EDUCATION	5	CULTURE . . . . .	47
Besarion Zhgenti		Konstantine Pipinashvili	
INSPIRATION OF GREAT TRADITIONS AND INNO-		ABOUT THE FILM—MOUNTING OF "SECRET EVE-	
VATORY DARING . . . . .	9	NING" BY LEONARDO DA VINCHI . . . . .	49
Vakhtang Gogolashvili		Galane Alibegashvili	
VASO GODZIASHVILI IN GEORGIAN VARIETY ART	14	ON DISCUSSION OF THE MONUMENTS OF FINE	
Guram Tsintsadze, Vazha Kukhianidze		ARTS BY THE MEANS OF FILM ART . . . . .	53
ALEXSANDRE GOMELAURI . . . . .	19	S. EIZENSTEIN'S PUPILS—OUR GUESTS . . . . .	59
Shota Salukvadze		Karlo Gogodze	
GRIGOL C RBELIANI AND GEORGIAN THEATRE .	22	A PRODUCER'S WAY . . . . .	60
Givi Baramidze		Abesalom Kalandarashvili	
"SWORD OF KAKHABERY" . . . . .	27	MUSEUMS—POWERFUL HEARTH FOR THE COM-	
Rima Lezgishvili		MUNIST EDUCATION OF PEOPLE . . . . .	65
PRODUCER GIGA LORDKIPANIDZE . . . . .	31	FROM THE HISTORY OF JAZZ MUSIC . . . . .	67
Lali Sakvarelidze, Giorgi Dolidze		Manana Akhmeteli	
STEFAN GAEVSKI—OUR COUNTRYMAN . . . . .	35	TALANTED PIANIST	
Otar Egadze		FOR THE MEETING OF GREAT DATE . . . . .	70
THREE PORTRAITS OF ILIA CHAVCNAVADZE .	36	Otar Sepiashvili	
Roin Metreveli		NEW NAMES IN GEORGIAN CINEMATOGRAPHY	
CULTURE IN THE EPOCH OF RUSTAVELI . . . . .	42	(M. Kobakhidze, O. Ioseliani, G. Kandelaki) . . . . .	72
Arsen Jorjashvili		Nunu Kochakidze	
SUCCESS OF GEORGIAN MUSICIANS IN MOSCOW	45	POET AND GEORGIAN PRESS . . . . .	79
Zurab Rtskhaladze			
THE MOSCOW MUSIC—HALL IN TBILISI . . . . .	46		

On p. 2 „Hunter Girls“ by L. Gudishvili; on p. 3 „Victory“ by M. Toidze; on p. 11 Vaso Godziashvili, the Peoples Artist of the USSR; on p. p. 12—15 photoillustrations of V. Godziashvili's jubelle; on p. 14 Ev. Agabekova and V. Godziashvili; on p. 19 Al. Gomelauri, actor; on p. p. 20—21 Al. Gomelauri in different roles; on p. p. 27—30 scenes from the performance „Sword of Kakhbari“; on p. 33 G. Lordkipanidze, producer; on p. 35 St. Gaeviski, composer; on p. p. 37—41 portraits of I. Chavchavadze by Al. Beridze, G. Gabashvili, G. Meskhi; on p. 45 „Nonet“—chamber orchestra of Georgia; on p. 46 The Moscow Music—hall in Tbilisi (photo-illustrations), on p. 43 jacket of T. Abramishvili's book „Sedded Nermes“ by L. Gudishvili; on p. p. 49—57 film—mounting of „Secret Meeting“ by Leonardo Da Vinci made by producer K. Pipinashvili; on p. 58 S. Eizenstein's facsimile; on p. 59 S. Eizenstein's pupils in the editorial office of paper „Soviet Art“. on p. 61 Sh. Gvazava, producer; „Tea—plantations“ by D. Kakabadze; on p. 70 N. Chirakalze, pianist; on p. 72 still from film „Marriage“; on p. 79 G. Mepisashvili and jacket of his book „Ak. Tsereteli and Georgian Press.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND THEORETICAL MONTHLY ORGAN OF THE MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR

Editor - in - Chief: Otar Egadze.

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

# SABTSCHOTHA CHELOWNEBA



## SOWJETKUNST

### INHALT

BAHN FREI ZUM GROSSEN ZIEL DER PARTEI . . . . .	4	Surab Rchladse	
Rusudan Sakwarelidse		DIE MOSKAUER MUSIK—HOLL IN TBLISSI . . . . .	46
ZUR FRAGE DER ÄSTHETISCHEN ERZIEHUNG . . . . .	5	Lamara Elioschwilli	
Bessarion Shgenti		CHRONIK DER GEORGISCHEN KULTURDENKMÄLER . . . . .	47
EINE KUNST DER SCHÖNSTEN TRADITIONEN UND SCHWUNGVOLLFN GEISTES . . . . .	9	Konstantin Pipinaschwilli	
Wachtang Gogoliaschwilli		ZUR FRAGE DER VERFILMUNGSSZENE DES GEMÄLDES „DAS HEILIGE ABENDMAHL“ VON LEONARDO DA VINCI . . . . .	49
WASO GÖDSIASCHWILI AUF DER GEORGISCHEN ESTRADÉ . . . . .	14	Gaiane Alibegaschwilli	
Guram Zinzadse, Washa Kuchianidse		AUSWERTUNG VON ERZEUGNISSEN DER BILDENDEN KUNST DURCH DEN FILM . . . . .	53
ALEXANDER GOMELAURI . . . . .	19	SCHÖLER VON SERGEI EISENSTEIN BEI UNS ZU BESUCH . . . . .	59
Schotha Salukwadse		Karlo Gogodse	
GRIGOL ORBELIANI UND DAS GEORGISCHE THEATER . . . . .	22	DER WEG EINES REGIELEITERS . . . . .	60
Giwi Baramidse		Abesalom Kalandaraschwilli	
„DAS SCHWERT VON KACHABERI“ . . . . .	27	MUSEUM ALS EIN ERZIEHUNGSMITTEL VON WERKTÄTIGEN IM KOMMUNISTISCHEN GEISTE . . . . .	65
Rima Lesgischwilli		Manana Achmeteli	
REGISSEUR GIGA LORDKIPANIDSE . . . . .	31	DIE BEGABTE KLAVIERSPIELERIN . . . . .	70
Lali Sakwarelidse, Georg Dolidse		IN ERWARTUNG DER GROSSEN FEIER . . . . .	71
STEFAN GAIEWSKI—UNSER LANDSMANN . . . . .	35	Othar Sepiaschwilli	
Other Egadse		DIE, WELCHE SCHON ANGEKOMMEN . . . . .	72
DREI PORTRAITS VON ILIA TSCHAWTSCHAWADSE	36	Nunu Kotschakidse	
Roin Metreweli		DER DICHTER UND DIE GEORGISCHE PRESSE . . . . .	79
DIE KULTUR IN DER EPOCHE VON „SCHOTHA RUSTAWELI“ . . . . .	42		
Arsen Dshordshiaschwilli			
ERFOLG DER GEORGISCHEN MUSIKER IN MOSKAU	45		

Auf der 2. Seite, Lado Gudiaschwilli „Jagende Jungfrauen“. S. 3 Moisei Thoidse „der Sieg“; S. 11 Volkskünstler der UdSSR Wasso Godiaschwilli. S. 12—13—14 Darstellende Fotos zur 60. Geburtsfeier zu Ehren des Schauspielers. S. 14 Ewgenia Agabekowa und Wasso Godiaschwilli. S. 19 Schauspieler Al. Gomelauri. S. 20—21 Gomelauri in seinen Rollen S. 27—30 Szenen aus dem Schauspiel: „Das Schwert von Kachaberi“. S. 33 Regisseur Giga Lordkipanidse. S. 35 Komponist Stephan Gaewski. S. 37—39—41 Portraits von Ilia Tschawtschawadse, ausgeführt von Alexander Beridse, Gigo Gabaschwilli, Grigol Meschi. S. 45 Kammerorchester Georgiens—„Noneti“. S. 46 Der Moskauer Musik—holl in Tbilissi (Fotoaufnahmen). S. 48 Umschlag des Buches „Bewaffneter Hermes“. Bild von L. Gudiaschwilli. S. 49 Leonardo da Vinci „Das heilige Abendmahl“. S. 50—57 Kinematographische Inszenierung „des heiligen Abendmahles“, von Pipinaschwilli ausgeführt. S. 58 Hand-schriftendruck von S. Eisenstein. S. 59 Schüler von Eisenstein zu „Gast in der Redaktion „der Sowjetkunst“. S. 61 Regisseur Schotha Gwasawa. S. 63 Dawid Kakabadse: „Teeplantagen“. S. 70 Klavierspielerin Nino Tschirakadse. S. 72 Szene aus dem Film „die Hochzeit“. S. 79 Titelumschlag des Buches von Mephiaschwilli „Akaki Zeretheli und die georgische Presse“

POLITISCH—GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE UND THEORETISCHE MONATSSCHRIFT DES KULTURMINISTERIUMS DER GEORGISCHEN SSR.

**Chefredakteur** — Other Egadse.  
**Redaktionskollegium:** Sch. Amiranaschwilli, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse, G. Popchadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilissi, Mardshantschwillistr. 5.  
 Telephone: 5-10-24.



ИНДЕКС  
76178