

180
1962/3

Digitized by Google

საბჭოთა
ხელოვნება

SABCHOTA KHELOVNEBA
САБЧОТА
6
1962
ХЕЛОВНЕБА
SABTSCHOTHA CHELOWNEBA



საქართველო სულთნობა



ქვეყნიუნიანი ქვეყნობა
ქირიკიკიკიკიკიკიკი
ქოკიკიკიკიკიკი

საქართველო სსრ
ქვეყნის
საინფორმაციო
სისტემების
სახელმწიფო

6

საბჭოთავიკო საინფორმაციო სისტემების სახელმწიფო
თბილისი
1962

8897





პ. ჩიკოვსკის სახელობის
მეორე
აერთაშორისო კონკურსის
ლავრეატები:

ელისო ვირსალაძე
და
მარინე შლივანი →

ნახატები
ალექსი ბალაბუევისა



„ოქვენ, ქართველები, მოლოცვის ღირსი ხართ. შესანიშნავი პიანისტები გამოგიზრდიათ! მარინე გოგლიძის ტალანტი და ოსტატობა მე ჯერ კიდევ 1960 წელს მარგარიტა ლონგისა და ჟაკ ტიმოს სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე შევაფასე სათანადოდ. მარინე მდივანი აქაც კონკურსის ერთ-ერთი ფავორიტია.“

მაგრამ შესანიშნავი ელისო ვირსალაძე — ჩემთვის ერთ-ერთი ყველაზე სასიამოვნო აღმოჩენაა. რამდენი კეთილშობილება, რამდენი პოეზიაა. გადაეცით, თუ შეიძლება, ჩემი მილოცვები მის პედაგოგს, ტალანტი ტალანტია, მაგრამ რა იქნებოდა იგი სკოლის გარეშე“.

პიანისტთა კონკურსის ეიურის თავმჯდომარის მოადგილე, ცნობილი ფრანგი მუსიკოსი დე გონტო ბირონ.

„ელისო ვირსალაძის დაჯერა განსაკვიფრებლად ჰარმონიულია, მასში იგრძნობა ჭეშმარიტი პოეზია... მისი დაკვრა გამოირჩეოდა დიდი თავისუფლებით, უშუალობით, ნამდვილი მხატვრული გემოვნებით“.

მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი პიანისტი, კონკურსის ეიურის წევრი ი. ფლეიერი

მე ყველაზე დიდი აზრისა ვარ ჩართვილი პიანისტების შესახებ მარინე გოგლიძე-მდივანში შერწყმულია მაღალი ინტელექტი და მძლავრი ტექნიკური აპარატი.

გამორჩენილი ავსტრიელი მუსიკოსი ბ. ზეიდლგოფერ

ჩაიკოვსკის სახელობის II საერთაშორისო კონკურსი

რობერტ ვანტანგოვი

„სულთა და გულთ ვისურვებდი, რომ ჩემი მუსიკა ხალხში გასულიყო, რომ გაზრდილიყო მის მოყვარულ იმ ადამიანთა რიცხვი, რომლებიც მასში შეებასა და დასაყრდენს პოეზიენ“.

პ. ი. ჩაიკოვსკი

II საერთაშორისო

პირველ აპრილს, დღით, მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორიის შენობასთან, ჩაიკოვსკის ძეგლის გარშემო, თავი მოყვარა უამრავ ხალხს. საზეიმო ვითარებაში ხდება გენიალური რუსი კომპოზიტორის ძეგლის გვირგვინებით შემკობა. მარცხნივ განლაგებულია გრანდიოზული სამხედრო სასულე ორკესტრი, რომელიც დირიჟორ ნაზაროვის ხელმძღვანელობით ასრულებს ჩაიკოვსკის მუსიკას.

დგება საზეიმო წუთები. დინჯად მიემართებიან ამ დიდი ხელოვანის ძეგლისაკენ სხვადასხვა მუსიკალურ დაწესებულებათა წარმომადგენლები, კონკურსის მონაწილენი, ეიურის წევრები, საპატიო წარმომადგენლები საზოგადოებრივი ორგანიზაციებიდან, სტუდენტები, მუსიკის მოყვარულები და როგორც ყოველთვის — ფოტო-კორესპონდენტთა დიდი რიცხვი.

გვირგვინების, კალათების, თავიკლების მთა აღიმართება. მას უერთდება გვირგვინი ვან კლიბერნისაგანაც.

სახელდასებლოდ იმართება მიჩინგი, რომელზეც სიტყვით გამოდის სსრკ კულტურის მინისტრის მოადგილე ანხ. ა. კუზნეცოვი, ვიოლონჩლისტა კონკურსის მონაწილენი წავიდნენ კანჭის საყრდელ კავშირების სახლის სვეტიზიან დარბაზში, ხოლო ვიოლინისტები — კონსერვატორიის მცირე დარბაზში.

სალამოს, კრემლში, ყრილობათა ბრწყინვალე დარბაზში, შედგა პ. ი. ჩაიკოვსკის სახელობის მეორე საერთაშორისო კონკურსის ოფიციალური გახსნა. დარბაზში თავი მოყვარა უამრავ მუსიკის მოყვარულს. მათ შორის: კონკურსის მონაწილე ახალგაზრდობას, საპატიო სტუმრებს, დილეტატებს კომპოზიტორთა საკავშირო III ყრილობიდან. ისინი გულთბილად მიესალმნენ კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა მთავრობის ხელმძღვანელებს.

საზეიმო თავყრილობა გახსნა საბჭოთა კავშირის კულტურის მინისტრმა ე. ა. ფურცაევმა. თვის გამოსვლაში მან ილაპარაკა ჩაიკოვსკის ხელოვნების სიღრმისა და სიღამაზეზე, მისი მუსიკის დიდ მნიშვნელობაზე ხალხთა შორის მეგობრობისა და მშვიდობის დამკვიდრების საქმეში.

იტყვევით გამოვიდნენ აგრეთვე კონკურსის საორგანიზა-

ციო კომიტეტის თავმჯდომარე დ. შოსტაკოვიჩი, პარიზის კონსერვატორიის პროფესორი მორის მაროშალი და რუმინელი დირიჟორი ჯორჯი ჯორჯესკუ.

მათ აღნიშნეს, თუ რაოდენ დიდი სიყვარულითა და ღრმა პატივისცემით არიან გამსჭვალული მსოფლიოს ხალხები ჩაკოვსკის მუსიკის მიმართ.

სალამო დამთავრდა ჩაიკოვსკის უკვდავი ბალეტით „გედების ტბა“.

ამგვარად, კონკურსის საზეიმო გახსნა შედგა, ორ აპრილს კი დაიწყო ასპარეზობა ვიოლინჩლისტებსა და ვიოლინისტებს შორის.

* * *

ჩაიკოვსკის სახელობის მეორე საერთაშორისო კონკურსმა მსოფლიოს ყველა მუსიკოსებს შორის გამოიწვია დიდი რესონანსი. საკმარისია ითქვას, რომ კონკურსის საორგანიზაციო კომიტეტის სახელზე მიღებულ იქნა 159 განცხადება მსოფლიოს 32 ქვეყნიდან.

ასეთი გრანდიოზული სახის კონკურსი (როგორც ძონაწილეთა რაოდენობის, ისე მონაწილე ქვეყნების რიცხვით) ჯერ არ ყოფილა, ამიტომ იგი წინასწარ განსაზღვრავდა თავისი სასიათის დაძაბულობასა და ინტერესს.

მომავალ ზოგიერთი ციფრები: ამერიკის შეერთებულმა შტატებმა გამოგზავნეს განცხადება 32 მონაწილის შესახებ, საფრანგიებმა — 15, ჩეხოსლოვაკიამ — 8, ბულგარეთის სახალხო რესპუბლიკამ და ინგლისმა 7-7, პოლონეთის სახალხო რესპუბლიკამ — 6, იაპონიამ და გერმანიამ 6-6, უნგრეთმა — 4, ავსტრალიამ და ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკამ 3-3, ავსტრიამ, ბელგიამ, რუმინეთმა და ფილიპინმა ორ-ორი, თითო განცხადება გამოგზავნეს პოლანდიამ, საბერძნეთმა, დანიამ, ისრაელმა, იტალიამ, ინდოეთმა, კიპრამ, კოლუმბიამ, კუბამ, ფინეთმა, ჩილიმ და შვედეთმა.

საბჭოთა კავშირი წარსდგა 28 მონაწილით. საბჭოთა კავშირისა და უცხოეთის წარმომადგენელთა შორის ბევრი იყო საერთაშორისო კონკურსების პრიზიორი.

* * *

ჩაიკოვსკის სახელობის პირველი საერთაშორისო კონკურსისაგან განსხვავებით ამ ასპარეზობაზე პირველად მიიღეს მონაწილობა ვიოლინჩლისტებმა, რომელთა რიცხვმაც მიალწია 35 მონაწილეს.

ვიოლინჩლისტთა კონკურსის ქიურის შემადგენლობაში მოწვეულ იყვნენ მსოფლიოს სახელმძღვანელო მუსიკოსები --

მსტილავ როსტროპოვიჩი, კაპიშირ ვილკომირსკი (პოლო-
ნეთი), გრიგორი პიატიგორსკი (აშშ), გასპარ კასადო (ესპა-
ნეთი), ანრი განენებ (შვეიცარია), ენრიკო კაინიანი (იტა-
ლია), შორის მარემალი (საფრანგეთი), ბერენ საბოლიჩი
(უნგრეთი), კარელ სადლო (ჩეხოსლოვაკია), ლიუ-იუან-ცინ
(ჩინეთი), გნოზ იაზანე (იაპონია), დანილო შაფრანი, ალექ-
სანდრე სვენიჩევი, ვლადიმერ ვლასიკო, სვიატოსლავ გნუშე-
ვიცი, უუნგ კან. პასუხისმგებელ თავმჯდომარედ არჩეულ
იქნა ლატვიის კონსერვატორიის რექტორი კარნიავიჩუსი.

ვიოლიონისტთა რთული საკონკურსო პროგრამა I ტურ-
ში ითვალისწინებდა ი. ხ. ბახის ერთი პოლიფონიური ნაწარ-
მოების შესრულებას, ბუკინიკის მსახივრტო ეტიუდს (ფა
მინორი), მონაწილის სურვილის მიხედვით ბრეველის სონატას
(სოლ მაიორი) ან ბოკერის სონატებიდან № 1, 3, 6 ნების-
მიერ და ჩაიკოვსკის Pezzo capriccioso-ს, როგორც კონკურ-
სის ყველა მონაწილისათვის აუცილებელ პიესას.

35 მონაწილიდან II ტურში გავიდა 21 ვიოლიონისტები.
მათ შორის ყველა 8 მონაწილე სსრ კავშირიდან, 5 — აშშ-დან,
2 — გერ-დან და თითო-თითო გერ-დან, იაპონიიდან, ფი-
ნეთიდან, უნგრეთსა და პოლონეთიდან.

მეორე ტურში მონაწილე ვიოლიონისტს უნდა შეესრუ-
ლებინა ორი საკმაო სირთულის ნაწარმოები. ამათგან ერთი —
საბჭოთა კომპოზიტორის, მეორე რეკერის სოლო სონატის
II-III ნაწილები, იზაის ან კლადის ნაწარმოებები, აუცილებელ-
ად ჩაიკოვსკის ნოქტიურნები და გლაზუნოვის 4 პიესიდან
(მელოდია, ელეგია, მენესტრელის სიმღერა, ესპანური სერენ-
ადა) — ერთ-ერთი, თანამედრევე კომპოზიტორის ერთი ნა-
წარმოები და კონკურსისათვის სპეციალურად დაწერილი კომ-
პოზიტორ ვლასის „იმპროვიზაცია“.

შეიძლება ითქვას, რომ II ტურმა საკმაოდ რთული სა-
კითხი დასვა თურის წინაშე. მონაწილთა უმრავლესობა იმ-
დენად მაღალი პროფესიონალიზმით გამოირჩეოდა, რომ თუ-
რის წევრები იძულებული გახდნენ გადაედგინათ მესამე
ტურისათვის წინასწარ შეჩვენული ადგილების რაოდენობა.
8-ის ნაცვლად მესამე ტურზე დაშვებულ იქნა 12 ვიოლიონე-
ლისტი. მათ შორის 6 — სსრ-დან, 3 — აშშ-დან, თითო-
ფინეთიდან, გერ-დან, უნგრეთიდან.

ამჯერად, ვიოლიონისტების ფინალური „კვიდილი“,
რომელშიც გარდა საუალღებლო ჩაიკოვსკის ვარიაციებისა
„როგორც“ თემაზე უნდა შესრულებულიყო ნებისმიერი საიო-
ლიონისტო კონცერტი, შევიდა თავის გადამწყვეტ ფაზაში.

12 არჩეულ მუსიკოსს თურის წინაშე უნდა მოესმინა
თავისი სამშენებლო ოსტატობის მრავალმხრივი ჩვენება
სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, რითაც უნდა დადგენილიყო
ლაურეატთა საბოლოო სახელები.

კონკურსის დაწყებიდან 14 დღის შემდეგ დადგა ამ სახე-
ლების წარმომთქმის დროც. აი ისინი:

- ნატალია შაპოვსკაია (სსრკ) — I პრემია.
- ლუსილო პარნასი (აშშ) — II პრემია.
- ვალენტინ ფეიგინი (სსრკ) — II პრემია.
- ნატალია გუტმანი (სსრკ) — III პრემია.
- მიხაილ ხომიციერი (სსრკ) — III პრემია.
- ლასლი მუზე (უნგრეთი) — IV პრემია.

დუვლას დევისი (აშშ) — V პრემია.

ტობი საკსი (აშშ) — VI პრემია.

კონკურსის დიპლომანტები გახდნენ ვ. აპარცევი და
მ. გილერუშ (სსრკ), ე. რატიტო (ფინეთი) და ი. დე ლემის
(გერ).

საბჭოთა კომპოზიტორთა ნაწარმოებების საუკეთესო შეს-
რულებისათვის სპეციალური დიპლომი მიენიჭა იაპონელ
ტ. ხირაი.

რამდენიმე სიტყვა ლაურეატებზე:

ნატალია შაპოვსკაია, მოსკოვის კონსერვატორიის ასპი-
რანტი პროფესორ მ. როსტროპოვიჩის კლასით, მსოფლიოს
ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა მოსკოვის VI ფესტივალის
(1957), ვიოლიონისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაუ-
რეატია, აგრეთვე მან გამარჯვება მოიპოვა 1961 წლის მუ-
სიკოს შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსზე, ხოლო მეორე
პრემია მიიღო პრადამი ანტონინ დვორჟაკის სახელობის
საერთაშორისო კონკურსზე.

მისი დაკავა გამოირჩევა მაღალი მხატვრული გემოვნე-
ბით, ვირტუოზულობით და მუსიკალობით.

მეორე ლაურეატი — ამერიკელი ვიოლიონელისტი ლუსი-
ლო პარნასი პაბუო კაზალის სახელობის საერთაშორისო კონ-
კურსის ლაურეატია (პარიზი, 1957 წ.). გამოირჩევა მკაფიო
ინდივიდუალობით. ფლობს შესანიშნავ ბგერას, სრულყოფილ
ტექნიკას. თბილისელებს მიეცათ მისი მოხმების საშუალება
კონკურსის შემდგომ საგასტროლო მოგზაურობის შედეგად.

ფეიგინის, ხომიციერისა და გუტმანის სახელები საკმაოდ
ცნობილია ჩვენი მუსიკოსთა საზოგადოებრიობისათვის. არც
ისე დიდი ხანია, რაც ამ მუსიკოსებმა მონაწილეობა მიიღეს
1961 წელს გაართულ მუსიკალურ-შემსრულებელთა საკავშირო
კონკურსზე. — ყოფილი მათგანი არსი მოწინავე საბჭოთა სავი-
ოლიონელო სკოლის ღირსეული წარმომადგენელი, თითოეულ
მათგანს საშემსრულებლო ხელოვნებაში გააჩნია ინდივიდუა-
ლური სახე.

მინდა აღვნიშნო კონკურსის კიდევ ორი მონაწილე — ამე-
რიკელები დუვლას დევისის და ტობი საკსი პირველი გამო-
ირჩევა საკმაოდ ძლიერი ტექნიკური შესაძლებლობებით, არის
სერიოზული, მთავრონე მუსიკოსი. ტობი საკსის დაკავში-
რი კი კარგ პროფესიულ მომზადებასთან ერთად იგრძნობა ცალ-
მხრივი გატაცება ვირტუოზული მხარით, რაც ზოგჯერ ნაწარ-
მოების შინაარსის გახსნის ზეზეულ შთაბეჭდილებას სტო-
ვებდა.

დასასრულს, მინდა მოვიყვანო თურის ერთ-ერთი საპატიო
წევრის, ამერიკელი ვიოლიონისტის გრიგორი პიატიგორ-
სკის სიტყვები, წარმოთქმული საორგანოზაციო კომიტეტის
პრეზიდენტგრაფიკაზე:

„ვიოლიონისტთა თურის მიმდე მუშაობა იყო უაღრე-
სად გულითადი, მეგობრული, ბიუროკრატიზმისაგან მოშორე-
ბული. დრის ჩვენ არ ვზოგავდით, ყველაზე მთავარი ჩვენი
თურის მუშაობაში იყო გულწრფელობა, კეთილსინდისიერება.“

... კონკურსის მთავარ ინტერესს მე ვხედავ იმაში, რომ ჩვენ
მოგვეცა ერთმანეთთან დალაპარაკების, დაახლოების, სხვადა-
სხვა შეხედულებათა გაცნობის საშუალება... მე შევხვდი აქ
არა მხოლოდ საუკეთესო ორგანიზაციას, არამედ შესანიშნავ,
ბრწყინვალე მუსიკოსებს. სამუდამოდ დამამასხვრებდა შა-



ნატალია შახმატოვა
(სსრკ)



ლესი ჰარკანი
(აშშ)

ხოვკაიას, ფეიგინის, ხომიციერის, გუტმანის სახელები. ყველა ლაურეატს აქვს უფლება ხარობდეს თავისი წარმატებით, რადგან კონკურსი უაღრესად ძლიერი იყო...

ვიოლონჩლისტებთან ერთდროულად მიმდინარეობდა ვიოლინისტა კონკურსიც. მისკოვის კონსერვატორის დიდი დარბაზი ძლივს იტევდა სავიოლინო დაკერის მოყვარულებს, პედაგოგებს, სტუდენტებს, მონაწილეებს.

ჟურის შემადგენლობაში შევიდა I საერთაშორისო კონკურსის მრავალი მონაწილე. ესენია: ცნობილი რუმინელი დირიჟორი ჯორჯე ჯორჯესკუ, გამოჩენილი ამერიკელი ვიოლინისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი და ფილადელფიაში კერსტის ინსტიტუტის დირექტორი ფერეხ ციმბალისტი, პოლონელი ვიოლინისტი და კომპოზიტორი გრაჟიანა ბავეჯი, ჩინელი კომპოზიტორი, ვიოლინისტი და მუსიკალურ-საზოგადოებრივი მოღვაწე მა სი-ცუნი, გამოჩენილი ბელგიელი დირიჟორი და კომპოზიტორი ფერან კინე, ჰენრის შტომიკა (პოლონეთი), ალქსანდრე პლაცეკი (ჩეხოსლოვაკია), ასევე ახალი წევრები — ვლადიმერ აგრამოვი (ბულგარეთი), ჟოზეფ კალვე (საფრანგეთი), ოლივე პესონენ (ფინეთი), რემიო პრინჩინე (იტალია), ჟოზეფ სიგეტი (აშშ), ფრიც ვერეს (გდრ). საბჭოთა მუსიკოსებთან ჟურის მუშაობაში მონაწილეობას იღებდნენ დ. ისტარანი, ლ. კოვანი, კ. კარაევი, ა. ხაჩატურიანი და დ. ციგანოვი. პასუხისმგებელ მდივნად არჩეულ იქნა თბილისის კონსერვატორიის პრორექტორი დოც. ი. ბერიძე.

ვიოლონჩლისტებისაგან განსხვავებით, ვიოლინისტა რიტვი გაიზარდა 45 მონაწილედ, რაც საგრძნობლად აღემატებოდა პირველ კონკურსში მონაწილე ვიოლინისტა რაოდენობას.

ამერიკის შეერთებული შტატებიდან მონაწილეობას იღებდა 8 ვიოლინისტი, გარდა ამისა, შ. აშკენაზი (ისრაელი), ხ. სუჟუკი (იაპონია) ამერიკული სავიოლინო სკოლის სახით წარსდგნენ, რადგან ისინი მეცადინეობენ ცნობილ პედაგოგთან ეფერეხ ციმბალისტთან.

საბჭოთა სავიოლინო სკოლიდან მონაწილეობას იღებდნენ — ბორის გუტნიკოვი, ნინა ბელიონა, დედუარდ გრანი, ვადიმ სელიცკი, ირინა ბოჩკოვა, ალექსანდრე მელნიკოვი და ალბერტ მარკოვი.

კონკურსში მონაწილეობას იღებდნენ აგრეთვე უნგრეთის, ჩილის ბულგარეთის, საფრანგეთის, ავსტრალიის, კოლუმბიის, ინგლისის, საბერძნეთის, იაპონიის, ჩეხოსლოვაკიის პოლონეთის, გერმანია და ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის წარმომადგენლები.

ამ მშვიდობიან შეჯიბრში ერთმანეთს უპირისპირდება მრავალი განსხვავებული შტატურული მიმართულება, განსხვავებული ინდივიდუალობა, შესრულების სხვადასხვა მანერა. ყოველივე ეს იწვევს უაღრესად დიდ ინტერესს არა მარტო შემოქმედებით ინდივიდუალობის გამოვლენების თვალსაზრისით, არამედ იმიტაც, რომ ისინი აშუქებენ ამა თუ იმ ქვეყნის პროფესიული განათლების თანამედროვე მდგომარეობას. მაგალითად, შორეული კოლუმბიის წარმომადგენელი, კარგი პროფესიული მონაცემების მქონე ვიოლინისტი კარლოს ვილია აღნიშნავდა კოლუმბიაში პედაგოგიური კადრების მომზადების მიმე მდგომარეობაზე. ქვეყანა საესეა ჩამოსული უცხოელებით. კოლუმბიელები მოკლებული არიან თავისი ეროვნული მუსიკის მოსმენის შესაძლებლობას, რადგან მას არავის არ ასრულებს. კარლოს ვილია ოცნებობს საბჭოთა ვიოლინისტებთან მეცადინეობაზე, რათა გახდეს ყოველად ფორმირებული მუსიკოსი და ხელი შეუწყოს თავის სამშობლოში ეროვნული კადრების აღზრდას.

45 მონაწილიდან მეორე ტურზე დაშვებულ იქნა 23 ვიოლინისტი. მათ შორის სსრკ-დან — 7, აშშ და ბულგარეთიდან 3-3, იაპონიიდან — 2 და თითო-თითო წარმომადგენელი კანადიდან, საფრანგეთიდან, ისრაელიდან, გდრ, ჩინეთიდან, კოლუმბიიდან.

შემე პირველ ტურშივე მიიპყრეს საერთო ყურადღება 19 წლის იაპონელმა იოკო კუბომ, შშუელ აშკენაზიმ, ბეტი ჰეიგენმა და სხვ.

II ტურის რთული პროგრამა ითვალისწინებდა დიმიტრი კაბალესკის მიერ კონკურსისათვის სპეციალურად დაწერილ რინდოს საგაღებულ შესრულებას. ეს ნაწარმოები გამოირჩევა როგორც ფორმის, ისე ვირტუოზული ფაქტურის სირთულით. მიუხედავად ამისა, იგი უაღრესად ცოცხალი, ნათელი, რიტმულად მახვილი, თითქოს ფერეული ნაწარმოებია. მისი შესრულება მოითხოვს განსაკუთრებით ფაქიზ გემოვნებასა და

მიხეილ ხომიციერი
(სსრკ)

ნატალია გუტმანი
(სსრკ)



სიმსუპუქეს. ამიტომ ყველა მონაწილემ როდი შესძლო ამ ნაწარმოების დაძლევა. გარდა ამისა, II ტურის მონაწილეები ასრულებდნენ ჩაიკოვსკის ვალს-სეკვრის, ერთ კონცერტს რუსული კლასიკური და საბჭოთა ავტორების, დასავლეთის კომპოზიტორთა ერთ ნაწარმოებს და ნებისმიერ პიესებს თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებიან.

III ტურზე დაშვებულ იქნა 12 უძლიერესი მუსიკოსი, რომელთაც დარჩა შესასრულებელი სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად ჩაიკოვსკის სავიოლინო კონცერტი და ერთი ნებისმიერი კონცერტი.

მე-3 ტური გავრძელდა 6 დღეს. 19 აპრილს ქუერის თავ-ადმომარე გამოაცხადა ვიოლინისტთა კონკურსის შედეგები: ბორის გუტნიკოვი (სსრკ) — I პრემია.

შეუღლ აშკენაზი (ისრაელი) — II პრემია.
ირინა ბოჩკოვა (სსრკ) — II პრემია.
ნინა ბეილინა (სსრკ) — III პრემია.
იოკო კუბო (იაპონია) — III პრემია.
ალბერტ მარკოვი (სსრკ) — IV პრემია.
ელუარდ გრანი (სსრკ) — V პრემია.
ვადიმ სელიცი (სსრკ) — VI პრემია.
ალექსანდრე მელნიკოვმა და ბეტი ჰეიგენმა (კანადა) გაიწაფილეს მე-7 პრემია.

დიპლომებით დაჯილდოვდნენ პეტრუ მესიერეური (ჩეხოსლოვაკია) და ხიდელარო სუჭეი (იაპონია). სპეციალური დიპლომი კომპოზიტორთა კავშირმა საბჭოთა კომპოზიტორთა ნაწარმოებების საუკეთესო შესრულებისათვის მიანიჭა მერილინ დიბოუს (აშშ).

ამგვარად, ვიოლინისტთა კონკურსის შედეგებმა კიდევ ერთხელ ცხადდეს საბჭოთა ვიოლინისტების ბრწყინვალე მომზადება, საბჭოთა სავიოლინო სკოლის ტრიუმფი.

რამდენიმე სიტყვა ლაურეატებზე.
ბორის გუტნიკოვი — ლენინგრადის კონსერვატორის აღზრდილი, წარმოადგენს დასრულებულ ოსტატს, რომელსაც საკმაოდ სოლიდური საკონკურსო სტაჟი გააჩნია. (ლაურეატია ახალგაზრდობის IV საერთაშორისო კონკურსისა ბუქარესტში, იოსეფ სლივიკისა და ფრანტიშკა ონდრეჩიკისა — პრატაში, მარგარიტა ლონგისა და ჟაკ ტიბისი — პარიზში (1958 წ.).



ლასო მერე
(უნგრეთი)



დავას ლაშვილი
(აშშ)



ტობი ელენ საკბი
(აშშ)



ბორის გუტნიკოვი
(სსრკ)

მისი დაკვრა გამოირჩევა ნათელი არტისტიზმით, ბრწყინვალე ვირტუოზულობით, ოსტატობით. თითქმის მან შესძლო მხოლოდ კამალევსკის ურთულესი რინდოს უნაკლო შესრულება.

შეუღლ აშკენაზი 21 წლისაა. იგი მტკვადინეობს ციმბალისტთან. მისი დაკვრა გვიზიდავს ლირიზმით, დახვეწილობით, ფრანზოზების მკაფიოებით. ვიზრაციისადმი განსაკუთრებული სიფრთხილე — მისი შესრულების დამახასიათებელი მხარეა. შესაძლოა ამით აიხსნება მისი ბევრადობის ერთგვარი სისუსტეც. მართალია, აშკენაზი ფართო საკონცერტო მოღვაწეობას ეწევა, ის კონკურსებშიც იღებდა მონაწილეობას (1959 წ. ბრიუსელში მიიღო მე-7 პრემია), მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მას ჯერ კიდევ ბევრი აკლია ოსტატობის სრულყოფამდე.

სასიხარულო შთაბეჭდილება დატოვა 19 წლის ნორჩმა ვიოლინისტმა იაპონიიდან იოკო კუბომ. შესრულების მკაფიო თავისებურება და დიდი პროფესიული მოწიფულობა გამაოგონა ახალგაზრდა ვიოლინისტმა. ჯერ კიდევ I ტურში გაგანინის კაპრიჩიოების, ბოლო შემდეგ კი გლახუნოვისა და ჩაიკოვსკის კონცერტების შესრულებით. იგი უკრავს ყოველთვის მშვიდად, ზედმეტ ტემპრამენტულობის გამოვლენების გარეშე. სამაგიეროდ, როგორ უძღვრის მას ვიოლინი, როგორი ბრწყინვალეობით ფლობს იგი ვირტუოზულ ადვილებს! რასაკვირველია, მას დიდი მომავალი აქვს.

კანადელი ვიოლინისტი ბეტი ჯინ ჰეიგენი უკვე 10 წელია, რაც ევროპასა და ამერიკაში ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას. არაერთხელ ყოფილა იგი პრემირებული საერთაშორისო კონკურსებზე. მისი შესრულება III ტურზე (ჩაიკოვსკისა და სიბელიუსის სავიოლინო კონცერტები) მეტყველებდნენ ვიოლინისტის დიდ მხატვრულ ოსტატობაზე და რომ არა რამდენიმე არათანაბარი დაკვრა წინა ტურებზე, რასაკვირველია, ბეტი ჰეიგენი უფრო მაღალ პრემიას დაიმსახურებდა.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ირინა ბოჩკოვის დიდი პროფესიული ზრდა. ჯერ კიდევ შარშან, როდესაც მან დაიკავა I ადგილი მუციოს-შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსზე ჩვენ ბოჩკოვას მაღალი პროფესიონალიზმისა და კარგი მუსიკალური გემოვნების მოწამე გახდით. მაგრამ მაშინ მისი შესრულების ვირტუოზული მხარე რამდენადმე მართლად გა-



ვიოლინისტთა კონკურსის ეფერი (მარცხნიდან) ი. ზერიძე, ჯ. ჯორჯესკუ (რუმინეთი), დ. ოსტრაჩი, ე. ციმალისტი (აშშ)

მიიყურებოდა. ახლა ბოკოვამ შეავსო ეს ხარვეზი და კონკურსზე წარსდგა როგორც სრულიად ჩამოყალიბებული, ძლიერი და დარწმუნებული ვიოლინისტი.

წინა ბეილინა, ედუარდ გრაჩი, ვადიმ სელიცკი, ალბერტ მარკოვი უკვე სახელმწიფოებელი კონცერტანტები არიან.

ვიოლინისტთა კონკურსი დასრულდა. ლაურეატები სასაქტროლოდ გაემზავრნენ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა მიმართულებით. ამ დროისთვის კი დაიწყო პიანისტთა დიდი „მარათონი“. პიანისტთა კონკურსი არ ჰქავდა არც ვიოლონძელისტთა და არც ვიოლინისტთა კონკურსს. ეს არის უფრო მასობრივი, უფრო მასშტაბური სახე, რაზედც თვით მონაწილეთა რიცხვი შეტყვევებულა. პიანისტების კონკურსში მონაწილეობას იღებდა 55 კონკურენტი — 23 ქვეყნის წარმომადგენელი.

კონკურსის პირველმა დღეებმა მეტად არასახარბიელო სურათი შექმნა. პირდაპირ უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი მუსიკარგარეთელი პიანისტი უპასუხისმგებლოდ მოეკიდა კონკურსს. მათ არ ჰქონდათ უფლება ასეთი მოუშაადებელი სახით ჩამოსულიყვნენ მოსკოვში. ეს პირველ რიგში ესება პიანისტ ვეი მაკსოტის (კიპრიდან), რომელმაც ვერ შესძლო უშეცდომოდ ვერც ერთი ფრაზის დაკვრა ბაზის პრელუდიას და ფუგაში (cis-dur) და მოცარტის სონატაში (cis-moll). უიური იძულებული შეიქნა პიანისტისათვის შეეთავაზებინა ესტრადის დატოვება. არასათანადოდ მომუშაუნენ ლილიან ხოჯეს (აშშ), მოსკოვიტინი (დანია) და სხვ.

მხოლოდ მე-5 დღეს გახდა შესაძლებელი „ნამდვილი“ მუსიკის მოსმენა, როდესაც ესტრადა დაიკავეს ისეთმა პიანისტებმა, როგორიც არიან: ვლადიმერ აშკენაზი, ინგლისელი ჯონ-ოგდონი და ჩინელი ინ ჩენ-ცუნი, პირველმა გამოავლინა ბრწყინვალე, წუნდაუდებელი ტექნიკა, ოგდონი კი თავისი ორიგინალური მანერით უცბად დაიპყრო მსმენელთა ყურადღება. იგი ნამდვილად სალასი მონაცემების მუსიკოსია, ორიგინალური ფანტაზიით და დიდი მსატყრელი გემოვნებით. დაუვიწყარია მის მიერ I ტურში შესრულებული პავანინ-ლისტის „კამანელა“ ბუზონის რედაქციით. ხოლო მის მიერ შესრულებულმა სკრიაბინის ეტიუდმა № 5 და მოცარტის a-moll სონატამ მოლოდინს გადააჭარბა. ოგდონი ხომ ესტრადაზე ქმნის. იგი მეტად ფართო მასშტაბის პიანისტი.

ჩინელმა პიანისტმა ინ ჩენ-ცუნმა მსმენელები გახარა თავისი უშუალო აღქმით, თავისებური შინაგანი სამყაროთი. ამავე დღეს მიიღეს მონაწილეთა ამერიკელმა ოლენია ფუსკმა და თერამეტი წლის ფრანგმა პიანისტმა ვან პომიმემ. მომდევნო დღეებს ახალი სიხარული მოჰქონდათ: სტარი, მდივანი, კვერნაძე, ბიით, ბოვასი, ვირსლაძე და სხვ.

ჩვენი ყურადღება განსაკუთრებით გამახვილებული იყო პიანისტების კონკურსზე. ამ სერიოზულ საერთაშორისო შეჯიბრში ხომ 3 ქართველი ახალგაზრდა პიანისტი იღებდა მონაწილეობას და გასაკვირი არ არის, რომ მათ ისევე როგორც სხვა რჩეულთ თავყვანისცემელთა დიდი რიცხვი აღმოუნდათ.

საქართველოს სამივე წარმომადგენელს ამ დიდ ასპარეზობაზედ მუსიკალურ კონკურსებში მონაწილეობის გარკვეული გამოცდილება გააჩნდა. ასე მაგალითად: მარინე მდივანი არის ვერცხლის მედლის მფლობელი მოსკოვში ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა VI საერთაშორისო ფესტივალის კონკურსის, ხოლო 1961 წელს პარიზში მარგარიტა ლონგისა და ვაგტისობის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე მიიღო I პრემია. ელისო ვირსლაძე 1959 წელს ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა მსოფლიო ფესტივალზე ვენაში დაჯილდოვებულ იქნა ვერცხლის მედლით, ხოლო მუსიკის-შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსში (1961) დაიკავა მე-3 ადგილი. ცილა კვერნაძე — ამიერკავკასიისა და მუსიკის-შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსების ლაურეატია.

I ტურის პროგრამა ითვალისწინებდა ერთ პოლიფონიურ ნაწარმოებს, მოცარტის ერთ-ერთ სონატას, შოპენის, ლისტის, სკრიაბინისა და რახმანინოვის ეტიუდებს და ჩაიკოვსკის „დუმკას“ აუცილებლად შესრულებას.

ასეთი მცარად ავადემიური პროგრამა სამივე ქართველის მიერ წარმატებით იქნა შესრულებული. და რაოდენ დიდი სიხარული განგვაცდევინა იმ ცნობამ, რომ 23 მონაწილეს შორის მეორე ტურზე სამივე ჩვენი რესპუბლიკის წარგზავნილი დაუშვეს. დინჯად და დარწმუნებით ჩაატარა I ტური ცილა კვერნაძემ. მან შესანიშნავი პოლიფონიური აზროვნების უნარი გამოავლინა ბაზის cis-moll პრელუდიისა და ფუგის შესრულებაში, კარგად დაუკრა შოპენის მეორე ეტიუდი, ლისტის, სკრიაბინისა და რახმანინოვის ეტიუდები.

ირონა ბოკოვა (სსრკ)

შემუელ აშკენაზი (ისრაელი)





ნინა ბეილინა
(სსრკ)



იოკო კუბო
(იაპონია)



ალბერტ მარჯოვი
(სსრკ)



ედუარდ გრანი
(სსრკ)

მარინე მდივანის დაკვრაში შეინიშნებოდა ფართო მას-შტაბური გაქანება, მან შესასრულა ლისტის „მაჯუჰა“, ჩაიკოვსკის „დუჰა“, სერიაბინის ეტიუდი №3 და ბახის პრელუდია და ფუგა F-dur.

რაც შეეხება ელისო ვირსალაძეს, მისმა შესრულებამ ერთ-ხელ კიდევ ცხადყო შესანიშნავი და ნათელი ტალანტის მქონე მუსიკოსის დიდი მონაცემები.

II ტურში შესასრულებელ პროგრამად გათვალისწინებული იყო ერთი პოლიფონიური ნაწარმოები ტანევეის, გლაზუნოვის ან შოსტაკოვიჩის შემოქმედებიდან, ორი მნიშვნელოვანი სირ-თულის ნაწარმოები, რომელთაგან ერთი უნდა ყოფილიყო უთუოდ დას. ერთობს კლასიკური მეცხედრეობიდან, მეორე კი რუსული ან საბჭოთა კომპოზიტორის, ჩაიკოვსკის სოლ-მაჟორი სონატის I ნაწილი და კონკურსისათვის სპეციალურად დაწე-რილი პრელუდია და ტოკატა ახალგაზრდა კომპოზიტორის აღმავლანდერ პირუშოვის, რომელიც სხვათა შორის, თბილისის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის აღზრდილია (ხელოვნების დამასხარებელი მოღვაწის ვ. ნ. შუკაშვილის კლასი).

II ტური მეტად დაძაბულად ჩატარდა. ამაიგომ თეურის წევრებისათვის არც თუ ისე ადვილი იყო 12 განსაკუთრებული მონაცემების მქონე მონაწილის შერჩევა. ასეთად აღმოჩნდნენ: ვლადიმერ აშკენაზი, ჯონ ოგდონი, ინ ჩან-ცუნი, სტარი, ვირ-სალაძე, მდივანი, კამიშოვი, სახაროვი, ნასედინი, ბიო, პომიე და ბოგასი.

შესამე, დასკვნითი ტური, დაიწყო საბჭოთა პიანისტის ცალური კამიშოვის გამოსვლით, რომელმაც ჩაიკოვსკის კონ-ცერტის გარდა, შესასრულა რახმანინოვის რაგსოლია პავანინის თემაზე და დამთავრდა ელისო ვირსალაძით.

იმვე საღამოს მოსკოვის კონსერვატორიის მცირე დარ-ბაზში პიანისტთა კონკურსის თეურის თავმჯდომარემ ემილ გილელსმა „გამოუტანა მსჯავრი“ შესამე ტურის მონაწილე პიანისტებს. ლაურეატთა ადგილები განაწილდა შემდეგნაი-რად:

ვლადიმერ აშკენაზი (სსრკ) — I პრემია.

ჯონ ოგდონი (დიდი ბრიტანეთი) — I პრემია.

სოუზინ სტარი (აშშ) — II პრემია

ინ ჩენ-ცუნი (ჩინეთი) — II პრემია.

ელისო ვირსალაძე (სსრკ) — III პრემია.

მარინე მდივანი (სსრკ) — IV პრემია.

ვალერი კამიშოვი (სსრკ) — V პრემია.

მეექვსე პრემია გაიყვეს კრისტიან ბიომ (საფრანგეთი) და ალექსი ნასედინმა (სსრკ). კონკურსის დიპლომანტები გას-დნენ ჯან ბურნარ პომიე (საფრანგეთი), დიმიტრი სახაროვი (სსრკ) და რიო ბოგასი (აშშ).

ვ. აშკენაზის გამარჯვება კონკურსზე წარმოადგენს საბჭოთა პიანისტური სკოლის კანონზომიერ გამარჯვებას. აშკენაზი შესანიშნავი არტისტული მონაცემების პიანისტია, კარგი მხატვარი, ბრწყინვალე ვირტუოზი, მას მითლანდა იპყრობს მუსიკის სტიქია.

მოსოველთა უდიდესი ინტერესი გამოიწვია ჯონ ოგდონის მეტად თავისებურმა მანერამ. იმპროვიზაციის სრულყოფის თვალსაზრისით ოგდონი ყველაზე უფრო ახლოს ვან კლიბერნ-თან დგას. ოგდონი მოაზრებევა, მისი დაკვრა ყოველთვის აღ-საესევა კონტრასტებით. მისი საშემსრულებლო დიაპაზონი

ვილინისტთა კონკურსის ლაურეატები კონსერვატორიის შენობასთან

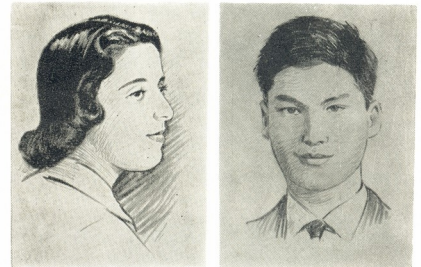


ჩინეთის მუსიკალურ ცხოვრებაში ერთ-ერთ მოწინავე ადგილს დაიჭირს.

მარინე მდივანი ბრწყინვალე ვირტუოზული მონაცემების პაინისტია. იგი ესტრადაზე ყოველთვის ძლიერი შინაგანი დარწმუნებით უკრავს. თავისთავისადმი მომხიბვლელ მარინეც ცნადყო, თუ რაოდენ დიდია მისი პაინისტური შესაძლებლობები ახლასან მოპოვებული მარგარიტა ლონგის სახელობის I პრემიის შემდეგ.

ვალერი კამიშოვი — მოსკოვის კონსერვატორიის სტუდენტი. მას კარგი სამემსრულებლო აპარატი გააჩნია, თუმცა ზოგჯერ ტექნიკურ-ვირტუოზული მხარით გატაცება მის შესრულებაში ჩრდილავს მუსიკალურ საწყისს. ამ გარემოებას გამოიწვევს თავის მომავალ მუშაობაში დიდი ყურადღებას უნდა მიაპყროს.

არათანაბრად დაიწყო თავისი გამოსვლა ალექსი ნასედკინმა. ის მხოლოდ III ტურში დაწინაურდა, როდესაც შესასრულა ბრამსის უაღრესად რთული საფორტეპიანო კონცერტი № 1. მოსკოვის ცენტრალური მუსიკალური სკოლის აღზრდილი



სიუზენ სტარო (აშშ)

ინ ჩენ-ცუნი (ჩინეთი)

ნასედკინი, დღეს კონსერვატორიის I კურსის სტუდენტია. (პროფესორ გ. ნეიპაუსის კლასი).

ფრანგმა პაინისტმა კრისტინ ბიიომ, რომელმაც ნასედკინთან ერთად მიიღო VI პრემია, გაცილებით უკეთ დააკრა I-II ტურში. მას სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად ნაადვილად აკლდა საანსამლო გამოცდილება და ეს იქმნის არა პროკოფიევის კონცერტზე, რომელიც შესანიშნავად შესასრულა პაინისტმა, არამედ ჩაიკოვსკის კონცერტზე, რომელშიც შეინიშნებოდა არასაკმარისი მომზადება. მის გამოსვლაში (II ტური) მაინც მიამჩნია საჭიროდ აღვნიშნო შუმანის „სიმფონიური ტრიუდების“ და ბიორუმოვის „პრელუდისა და ტოკატის“ კარგი შესრულება.

საფრანგეთის მეორე წარმომადგენელმა, კონკურსის ყველაზე ახალგაზრდა მონაწილე ჟან ბერნარ პომიემ განცვიფრება გამოიწვია მოცარტის სონატის უაღრესად საინტერესო შესრულებით, ინტერპრეტაციის სიანთით გამოირჩეოდა შოსტაკოვიჩის პრელუდია და ფუგა (რე-მინორი) II ტურში, ხოლო დასკვნით ტურში კი — მომხიბვლელი იყო მოცარტის საფორ-



ბეტე ჯინ ჰეივინი (კანადა)



ალექსანდრე მელნიკოვი (სსრკ)

უსასწვროდ ფართოა. მართალია, მისი დაკვრა ყოველთვის თანაბარი არ იყო, თუნდაც ჩაიკოვსკის სონატის, ან მალაკო-რევის „ისლამის“ შესრულებისას, მაგრამ მუსიკის ფართო და სრულყოფილი აღქმა მის შესრულებას განსაკუთრებულ სინათლეს მატებს და სწორედ ამიტომ ოდონი-მუსიკოსი გასაგები იყო ყოველი მსმენელისათვის.

II პრემიის მფლობელი სიუზენ სტარი ცეცხლოვანი ტემპერამენტის, არტისტული მომხიბვლელობის მქონე მუსიკოსია.

მან I ტურშივე მოხიბლა მსმენელები თავისი ბრწყინვალე ოსტატობით და შეიძლება ითქვას, რომ სტარი მესამე ტურზე იყო თითქმის პირველი, რომელმაც ჩაიკოვსკის კონცერტის იშვიათი შესრულებით მიიპყრო საზოგადოებრივი ყურადღება.

ინ ჩენ-ცუნი — გამოირჩეოდა მუსიკალურობით, რომელიც მის დაკვრაში დახვეწილ ვირტუოზულობასა და ტემპერამენტს უთავსდება. იგრძნობა ერთგვარი ახალგაზრდული გატაცება და ვირტუოზულობა. ბრწყინვალედ იქნა შესრულებული მოცარტის სონატა დო-მაჟორი, ჩაიკოვსკის სონატა, ნაკლებ დამაკმაყოფილებელი იყო ჩაიკოვსკის კონცერტი, რომელმაც ერთფეროვნების ნიშანი ეტყობოდა.

ამგამად ინ ჩენ-ცუნი მეცადინეობს ლენინგრადის კონსერვატორიის II კურსზე. ეჭვს გაერშება, რომ იგი მომავალში

ვლადიმერ აშენაზა (სსრკ)

ჯონ ოგლონი (ინგლისი)





ვალერი კამიტოვი
(სსრკ)



კრისტინა ბიიო
(საფრანგეთი)

ტკიანი კონცერტი A-dur. რაც შეეხება ჩაიოვსკის საფორტეპიანო კონცერტს, მას ნამდვილად აკლდა სათანადო დამუშავება. ეს კონცერტი პიანისტმა სამუშაოდ ძალზე ცუდად დაუკრა. უნდა გენახათ, როგორ განიცდიდა აუდიტორია პომის ბედს. მაგრამ 18 წლის მუსიკოსს მომავალი დიდი და მრავალსმთქმელი აქვს. ამისთვის მას გააჩნია სათანადო ნიჭიც და უნარიც.

ამერიკელმა რიო ბოვასმა დატოვა ფართო მასშტაბის მონაწილეობა-მუსიკოსის შთაბეჭდილება. მას დირიჟორობის საკმაოდ გამოცდილება გააჩნია, მუშაობდა აგრეთვე კონცერტების ტერად მსოფლიოს გამოჩენილ ვიოლინისტებთან — მენუხინსა და სიგეტისთან. I ტურში ბრწყინვალე ჩატარების შემდგომ რიო ბოვასმა ცუდად დაუკრა მუსორგსკის „სურათები გამოფენიდან“ (ისიც არასრულად), ზერულად და ერთფეროვნად დაუკრა შოპენის ფანტაზია რე-მინორი, ხოლო მე-3 ტურში ბრამსის რე-მინორის კონცერტი აქურდა ყოველგვარი აღმფრენის გარეშე.

შოპენის სახელობის V საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატის დიმიტრი სახაროვის დაკვრა არათანაბარი ხასიათით გამოირჩეოდა. მაგრამ მაინც მის დაკვრამ იგრძნობოდა სიბოძ და უშუალობა. III ტურში მისი საერთო პროგრამიდან აღსანიშნავია მოცარტის კონცერტი (რე-მინორი).

განსაკუთრებით მინდა შეგვჩერდეს ელისო ვირსალაძის საშემსრულებლო ხელოვნებაზე. მხოლოდ ერთი წელი გავიდა, რაც ელისო ვირსალაძემ მუსიკალურ-შემსრულებელთა საკავშირო კონკურსზე დაიკავა ერთ-ერთი საპატიო ადგილი. მისი მონაცემები განსაკუთრებული ძალით გაიშალა ამ კონკურსზე. პირველივე ბეგრებიდან ელისომ აუდიტორიას და ჟიურის ყურადღება მიიპყრო. ასრულებდა ბახის პრელუდიას თუ ფუგას (es-moll) ამ მოცარტის B-dur სონატას, ან ლისტის, შოპენის, სტრაინინისა და რახმანიოვის ეტიუდებს, ან ჩაიოვსკის „დუგასს“ — ყოველ ნაწარმოებში იგი ავლენდა მუსიკალური ზროვნების დამოუკიდებლობას, სახალეს, პოეტურობას. მისი შესრულება — ჭეშმარიტი მუსიკაა, ჭეშმარიტი არტიტიზმი, ჭეშმარიტი პროფესიონალიზმი.

გაფიქვება, უშუალობა, რომანტიულობა, ყველა ნაწარმოება სტილისტური მხარეების ნამდვილი შერწყმება მისი

საშემსრულებლო ხელოვნების დამახასიათებელი ნიშნებია.

უსმენთ ელისოს და კიდევ ერთხელ რწმუნდებით, რომ მასში შერწყმულია ბრწყინვალე ნიჭი, უჩვეულო ინტელექტი, დაუბეჭდელი ნებისყოფა, მიზანსწრაფვა და საერთო მომხიბვლელობა. II ტურში მის მიერ შესრულებულმა პროფესიონალ II სონატამ და ლისტის ესპანურმა რაფსოდიამ ზემოთქმული ყველა ნიშან-თვისება გასწნეს. განსაკუთრებით მომხიბვლელი იყო მისი დაკვრა სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, როდესაც მან შესრულა შუბანისა და ჩაიოვსკის კონცერტები. ელისოს წარმატება — ეს ქართული პიანისტური სკოლის ერთ-ერთი სახელმძღვანელო ფუძემდებლის, პროფესორ ანასტასია დავითის ასულ ვირსალაძის წარმატებაა, რომელმაც საქართველოს უზარადა ასეთი შესანიშნავი მუსიკოსი.

ჟიურის წევრებმა მაღალი შეფასება მისცეს ელისოს ხელოვნებას. ცნობილმა თანამედროვე რუმინელმა მუსიკოსმა ფლორია მუზიჩესკუმ აღნიშნა: „ვირსალაძე — ეს, თუ შეიძლება ითქვას, ბუნების ძალაა“. პროფესორ ი. ფლიერი წერდა: „მისი დაკვრა განსაკუთრებულად პარმონიულია, მასში იგრძნობა ნამდვილი პოეზია. პიანისტს შესანიშნავად ესმის შესასრულებელ ნაწარმოებათა სტილი. მისი დაკვრა აღბეჭდილია დიდი თავსუფლებით, დარწმუნებით ძალდაუტანებლობით, ნამდვილი მხატვრული გემოვნებით“.

* * *

ამგვარად დამთავრდა 35 დღიანი მუსიკალური ზეიმი. კონკურსმა გამოავლინა ნიჭიერ მუსიკოსთა ახალი პლეადა.

ახალი სიტყვა გეტოვინთ ჩვენს მუსიკალურ დაწესებულებებს და საკონცერტო ორგანიზაციებს. ჩაიოვსკის სახელობის III საერთაშორისო კონკურსი ზომ არც ისე შორს არის. საჭიროა ბეჯითი მუშაობა ახალი ნიჭიერი კადრების მომზადების საქმეში, რომელთა რაოდენობა ჩვენში არც თუ ისე ცოტაა.

ვიმედოვნებით, რომ ჩაიოვსკის სახელობის III საერთაშორისო კონკურსზე ჩვენს რესპუბლიკიდან მიიღებენ მონაწილეობას არა ერთი, არამედ სამივე სპეციალობაში (ფორტეპიანო, ვიოლიონჩელო, ვიოლინი).

კონკურსზე ახალ შეხვედრამდე, ახალ წარმატებებამდე!.

ალექსი ნასედკინი
(სსრკ)

ცილა კვერნაძე
(სსრკ)





„მ შ ვ ი დ ო ბ ა ა ხ ა ლ მ ო ს უ ლ ს“

ნუგზარ ამაშუკელი

ამ ფილმში არის ასეთი ეპიზოდი:

ვეებერთელა, უსაზღვრო მკვდარი ველი. ზემოდან ჩამოწო-
ლილი მრუშე ღრუბლებით დაფარული, ტყვიასავით მიძიმე ცა,
საფლავების ხის ჯვრებით დაფარული გარემო. ერთგან მიწის
ახალი ნაყარია. ჯარისკაცის საფლავზე ჩაუსვამთ ახლად მოჭ-
რილი არყის ხისგან გაკეთებული ჯვარი, ზეს ნაყოფი გამო-
ულია. სიცოცხლის ნიშანი უსიცოცხლო ველზე!

— აქ სამუდამოდ შეწყდა ათიათასობით გულის ცემა,
ათი ათასმა ტვიზმა შეწყვიტა აზროვნება, — მოისმის დიქტო-
რის მღვღელავი, თითქოს ოდნავ გაზზარული, ნაღვლიანი ხმა.

— სამუდამოდ შეწყდა იმათი გულისცემა, ვინაც არ მოი-
სურვად მამარცხება, ვინაც ფაშისხმის წინაშე ქედი არ მოხიზარა,
არ შეუშინდა მისხაგისფერ ჭირს და სულის ამოსვლამდე ებრ-
ძოდა მას.

ასეთი პროლოგი, ემოციური შეგრძნობით და უტყპარი
აზრით იწყება ფილმი „მშვიდობა ახალმოსულს“. კიდევ ერთი
ფილმი ომზე, მიძიმე, სასტიკი ომზე!

ჩვიდმეტმა წელიწადმა განვლო ომის დამთავრების შემ-
დედ, და ნუთუ არ მოძველდა ეს თემა, არ ამოიწურა?

აჰა! იგი არ ამოიწურება მანამ, სანამ არ მოშუშდება ყვე-
ლა ჭრილობა. ეს თემა საჭირობითი და აქტუალური იქნება,
ვიდრე დასავლეთ გერმანიაში ცოცხლობს ფაშისხმი, ხოლო
ფრანსხტი იარაღს აქლარუნებს, ვიდრე არ შეწყვეტილა უაზრო
ფიქრი ომზე და ატომური ბომბდამშენის ბოროტი ჩრდილები
კვლავ დაჰქრან დედამიწის მშვიდიობიანი ქალაქების თავზე.

აქ მხრივ საბჭოთა კინემატოგრაფიას ძალზე მდიდარი
ტრადიციები აქვს. ჯერ კიდევ ომის წლებში რეჟისორმა ივანე
პირიულმა დადგა „რაიკომის მდივანი“ — ფაშისტ დამპყრობ-
თა წინააღმდეგ საბჭოთა პარტიზანების ბრძოლის თემაზე.
უბრალო საბჭოთა ხალხის უდიდეს გმირობაზე, მათ განუწო-
მელ რწმენაზე და მორალურ სიწმინდეზე, გაჭირვებებზე, რომ-
ლებიც მათ გადაიტანეს და იბრძობებოდა ჩვენი ხალხი წელში
ვერ გატეხა, მოგვითხრობენ: ივანოვის „ჯარისკაცები“, კალა-
ტოხოვის „მიფრინავენ წერებები“, რუსჩაის „ბაღდა ჯარის-
კაცზე“, ბონდარჩუკის „ბედი კაცისა“. ეს ფილმები ერთმანეთ-
თანაგან განსხვავდებიან მანერით და სტილით, მაგრამ კეთილ-
შობილური იდეებით ერთნი არიან.

პატიოსანი მხატვრები, ჭეშმარიტი ხელოვნების მოღვაწეები
ომს ეუბნებიან „არა!“ ხოლო ყოველი მათგანისაგან ეს უარ-
ყოფა სრულიად სხვადასხვაანირად ვლერს.

ფრანგ ალენ რენეს „ხორისობა, ჩემი სიყვარული“ და ინ-
გლის დევიდ ლინის „ხიდი მდინარე კავაზე“ წარმოადგენ-
ენ იმის მაგალითს, თუ როგორ ეკიბრებიან ერთმანეთს ომის
სასტიკი კანონები და ადამიანის შრომისაკენ მისწრაფების

ბუნებრივი მოთხოვნილებები. დანიელ იოხან იაკობსონის და
ფრანგ კლდე ოტან-ლარას ფილმებში: „კარგეს უცხო უკაკუ-
ნებს“ და „შეყვარებულია ტყვეში“ განახლებულია კინოფიქ-
ტი სიყვარულსა და მოვალეობას შორის. საყოველთაო უგუნუ-
რებდ გვეჩვენება ომი ქრისტიან ჯაქის ფილმში „ბაბეტა მი-
დის ომში“. ეს ფილმები ომს ეუბნებიან „არა!“, მაგრამ
უყურადღებოდ ტოვებენ ერთ ძირითად საკითხს — რისთვის
და ვისთვის წარმოება ომი? ფილმებიდან ერთგვარად გან-
დევნილია ბრძოლის იდეა.

მაგრამ დასავლეთის პროგრესულმა მხატვრებმა, რომლე-
ბიც არ შეზინდნენ და გაბედულად, ნათლად დახატეს ომის
ტრაგედია, თავიანთ ნაწარმოებებში გაატარეს კიდევ ბრძო-
ლის იდეა. ასეთებია ჩვენი მაცურებლისათვის ნანციონი „რომი
ღია ქალაქია“ (რობერტო როსელინი) და „ბრძოლა ლიანდა-
გებზე“ (რენე კლემანის), რომლებშიც ჩაქსოვილია ფაშის-
ხიანე შეურთებელი ბრძოლის იდეა.

ამ სხვადასხვა მხატვრებსა და სხვადასხვა დროს შექმნილ
ფილმებს შორის გამოირჩევა ფილმი „მშვიდობა ახალმო-
სულს“. იგი საბჭოთა კინოსიუჟეტების ტრადიციების საუკე-
თესო გაგრძელებაა და თავისი გარკვეული სახე აქვს.

ფილმის ავტორები აღექსანდრე ალვი და ვლადიმერ ნაუ-
მოვი ეკუთვნიან საბჭოთა კინემატოგრაფისტების იმ ახალ თა-
ობას, რომელმაც ორმოცდაათიანი წლების შიგნით ნახევარში,
მთელი ძვირფასი ხმით გვაჩვენო თავისი მოსვლა. ისინი, ჯერ
კიდევ ასალაზარდები, როგორც ჯარისკაცები იცავდნენ ჩვენს
სამშობლოს. ესენი არიან ჩუხრაი, როსტოცკი, სვეტლი, კული-
ჯანოვი... კინემატოგრაფიაში მოსვლისას, მათ არ შეეძლოთ
არ მოეთხროთ იმაზე, რაც ნახეს და განიცადეს, არ დაეხატათ
ადამიანები, რომლებიც ხვდებოდნენ ომის გზებზე; კერძოზე
გაეცოცხლებინათ მეგობრები, რომლებიც მწი ვერ დაბრუნდნენ.

ყოველი მათგანი თავისი გზით მიდის, ყოველ მათგანს
თავისი მიდრეკილება აქვს, მაგრამ შეკავშირებული არიან
საერთო დიდი იდეით — ადამიანის სიყვარულით.

რა თქმა უნდა, — ფილმი დაკავშირებულია საბჭოთა კინოს
საუკეთესო ტრადიციებთან, და არა მარტო საბჭოთა კინოსთან.
მაგალითად, სტილის მხრივ, იგი ზოგ შემთხვევაში გვეგონება
ბელგურ სურათს „ოლოები ნავსადგურში კვდებიან“, რომ-
ელიც ჩვენს კერძოზე გადიოდა, მაგრამ ბელგური ფილმისა-
გან განსხვავებით, იგი განსაშუალებულია ადამიანის სიდიადის
იდეით.

ფილმი „მშვიდობა ახალმოსულს“ მოწმობს ავტორების
შემოქმედებით ზრდას. მასში ვერ შეხვდებით ზედმეტ, დაქუე-
მაცეგულ ეპიზოდებს, ისინი დამაკერებლად, სიზუსტით არიან
იდურად შეკავშირებული. ფილმს აქვს გარკვეული სახე,

მასში მკაფიოდ მოჩანს ავტორების დამოკიდებულება გარემო-სადმი, მათ კარგად ესმით, რა ხდება და რისთვის ხდება. ისინი გარემუ მყურებლები კი არა, მოქალაქეობრივი პათოსით საე-სე მხატვრები არიან: მათ იციან, რა უნდა თქვან და როგორ თქვან.

სცენარი დაწერეს ა. ალოვმა და ვ. ნაუშოვმა დრამატურგ ლ. ზორინთან ერთად.

ომის უკანასკნელი დღეებია. საბჭოთა სამ მეთმარს — იამშჩიკოვს, ივლევს და რუკავინიკოვს გერმანელი ფეხმძიმე ქალი გადააკავდათ ფრონტის სურგში. და აი, ის, რაც მათ გზაში გადახდათ, შეადგენს ზურათის შინაარსს.

ავტორები ყურადღებას არ ამახვილებენ სიუჟეტის გარე-გან მიმზიდველობაზე, (თუმცა სცენარის კონსტრუქცია ამას ხელს უწყობდა). წარმოდინებით სამი საბჭოთა მეთმარი, რომ-ლებიც მტრის ზურგში მიდიან. ვინ იცის, რამდენი შესაძლებ-ლობა იყო აქ, შეემხილიყო ძალზე დრამატულ მოვლენათა რიგი — „გადარჩებიან, თუ არა“. შეიძლებად შექმნილიყო საუცხოო სანახაობა და სხვა არაფერი. ავტორებმა კი ყველა-ფერი დაუმორჩილეს თავიანთ ჰუმანურ იდეას, მათ აინტერე-სებთ გმირების სასიათი, მომავალი ბედი. ამ ფილმის სიუჟე-ტი არ არის ნაწარმოების მარტტ ტექნიკური ელემენტი. მასში მოცემულია მხატვრების კონცეპცია.

ფილმს საფუძვლად დაედო საგაზეთო ცნობა, სინამდვილე-ში რომ მოხდარა. ალოვმა და ნაუშოვმა თავიანთ სურათში მხოლოდ გახსნეს ამ საგაზეთო ცნობის სიმბოლური აზრი. ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის შუამავლად ჩაგდა ავტო-რების შეგნება, მათი მსოფლმხედველობა, ფაქტების შერჩევის უნარი, გემოვნება, ტემპერამენტი, ყველაფერი ის, რაც ცხოვ-რების მოვლენებს გარდაქმნის ხელოვნების მოვლენად. ხოლო განზოგადების უნარს თვით კინმატორგოფია შეიცავს, შეიძ-ლება ითქვას, რომ „შევიღობა ახალმოსულს“ არის ფილმი-სიმბოლო, რომელშიც ყოველი მოვლენა ხდება არა თავისთა-ვად, არამედ სიმბოლურად. აქ სიმბოლურია თვით გერმანელი ქალი, ძველი დამტერეული მანქანაც, დღე და დამე თოვლსა და ქარბუქში დაუსრულებლად რომ დაქპრის ატალახებულ გზებზე, სიმბოლურია თვით იამშჩიკოვის ზნეობრივი ძალა.

აი, ეპიზოდი, როდესაც კამერა დიდხანს ჩრედება დამ-სხვრეული მაღაზიის ვიტრინასთან, საიდანაც შემოგჭქრით შიშველი მენეჟენები, ცივი, მკვდარი, ყველაფრისადნუს უსუ-ლო პური და აქვე, ვიტრინის ჩარჩოზე, მიყრდნობილი იამშჩი-კოვი ბურს დღუტავს, თითქოს, სრულებით არ ეჩნება, თუ რა მოხდებარა ამ ქალაქში, რა უნდათ აქ ამ სამიწელ შიშველ მა-ნეჟენებს.

მანკეენები და ადამიანი! დაბა, ყუმბარების ნამსხვრევები-საგან დაფლეთილი ადამიანი არ გაცოცხლებდა, როგორც მხო-ლოდ ტანსაცმელის ჩაცმით სულს ვერ ჩაუდგამთ მანკეენებს.

ირინიულად სიმბოლურია ფილმის უკანასკნელი კადრებიც, როდესაც ამ ქვეყნად ახალმოსული ადამიანი იქვე იკაყოფი-ლებს თავის პატარა მოთხოვნილებას — რწყავს მიწაზე დაყ-რილ გერმანულ ავტომატებს. გერმანული ქალის ბაგეში, ომის უკანასკნელ დღეს დაბადებულ და საბჭოთა მეთმრებისსაგან აღადარწნილი, თითქოს ახალ გერმანიას წარმოადგენს.

ზოგიერთმა უკრიტიკოდ არ მიიღო ეს ფილმი, მიუთითებენ



კალრი ფილმისან „მშვიდობა ახალმოსულს“

ნაკლზე, რომ სურათის სიმბოლურობა ყოველთვის არ არის ბუნებრივი და გამართლებელი, რომ ზოგჯერ იგი არ შეეფარ-დება რეალურ გარემოს. ამ კრიტიკოსთა უმრავლესობა მიუთი-თებს იმ ეპიზოდებზე, როდესაც იამშჩიკოვი ცვხირმოუბოცელ გერმანულ ბიჭს ქამრით სცემს წელს ქვევით. როგორც ჩანს, მათ უფრო აწყობდათ, თუ იამშჩიკოვი სხვაგვარად გაასრულებდა ამ ახალგამოსულარ კიტლურებს. აღნიშვნავენ მისაც, რომ ამ შეიძლება დარწმუნებული ვიყოთ იმაში, რომ ეს ბიჭი ავტომა-ტით არ დატყობილავს შემდეგ მომავალ მანქანას. შეიძლება სი-ნამდვილეში ასეც მომხდარიყო და ეს ამავეი სხვაანარად დამ-თავრებულყო (რაც არ უნდა იყოს — ომია), მაგრამ ამერად ჩვენ საქმე გვაქვს არა გაზეთის ცნობასთან, არამედ ხელოვნე-ბის ნაწარმოებთან, სადაც ავტორს უფლება აქვს თავისებურად შეუხვოს ცხოვრების მოვლენებს, იხელმძღვანელს საკუთარი მსოფლმხედველობით, გემოვნებით.

ცხადია, ალოვმა და ნაუშოვმა ამ ეპიზოდში მინც ანოვეს მორალურ-აღმზრდელიობით და პოლიტიკური პრინციპების სიმბოლური გამოსატყლება. ავტორები დარწმუნებულნი იყ-ვნენ, რომ საყოფაცხოვრებო სიტუაციებით ვერ დარწილავენ მაღალს, კეთილშობილს და ჰუმანურს. ეს არ ნიშნავს, რომ აქ წაშლილია ინდივიდუალობა, როე ყველა გმირი ერთნაირია. პირიქით, გმირები საოცარი გარდატყვის მომენტში არიან მო-ცემულნი და იმ ერთი დღის განმავლობაში, როდესაც მათ ფეხ-მიძიე გერმანული ქალი გადააკავეთ, მათი პირადი „მე“ ახლე-ბურად იშლება. სამივე მთავარი გმირი — იამშჩიკოვი, ივლე-ვი და რუკავინიკოვი სამი სრულიად განსხვავებულ სასია-თისანი, მაგრამ ერთი სახით შეკავშირებული ადამიანები არიან.

სხვადასხვანაირად შემოიჭრა ომი ხალხთა სამყაროში, ფილმების გმირების სამყაროშიც, აი, იამშჩიკოვი — ე. ვედი-უშკოს მიერ შესანიშნავად შესრულებული, ადამიანი, რომელ-საც ომმა მოუტანა ყველაზე დიდი უხედურება — დანებრა სახლი, მომუშაა კერა, დაედლუბა ოჯახი, თითოთ კი კონტუსი-ით „დააჯილდოვა“. სწორედ მასში — ამ უბრალო საბჭოთა ჯარისკაცში, გამოსატყლება განმათავისუფლებელი არმიის ჯა-რისკაცის საკუთესო თვისებები — ჰუმანიზმი სუსტებისადმი



კადრი ფილმიდან „მშვიდობა ახალმოსულს“

და სიმკაცრე მტრის მიმართ. ამ გაცვეთილფარაჯიან უბრალო საბჭოთა ჯარისკაცს, რომელიც გამარჯვებული შვიდი ევროპაში, თათრის პასუხისმგებლობა დაეკისრა დაწვრილი ქალაქებისათვის, ფეხმძიმე ქალისათვის, მისი მომავალი ბავშვისათვის.

ფილმში ყველაზე მძიმეა იამშნიკოვის როლი. ავტორების მიერ იგი სიტყვებს მოკლებულია, რაც მსახიობს ხელს უწყობს როლის განზოგადებაში. მაგრამ სიტყვებს მოკლებული ავდიუშო ლანარაიკოს თავიანი დაყოფილი ხელებით, ტანჯული ხასის ყოველი ნაკვითი. იგი თუმცა არ შეტყვევებს, მაგრამ წუთითაც არ ითიშება საერთო ანსამბლიდან.

შიპარულსა და ხუმარა რუკავინიკოს ეუმორით თამაშობს ხიტრთვი. იგი სრული წინააღმდეგობა იამშნიკოვ-ავდიუშოვსი. რუკავინიკოვი ექსცენტრიულია, თავისებურად ემშაკი, ლაპარაკობს, რომ არაფერი არ გაუკეთებია, გარდა მანქანის საქვასთან ჯობისა, რომ ეს ვერაფერი გამოიბა. და ეს ცეცხლსა და წყალში გამომბრმედილი ჯარისკაცი რამდენიმე წუთით ერთგვარად სენტიმენტალური და თბილი ხდება გზის მაჩვენებელ გოგონასთან შეხვედრისას — დაუმთავრებელი სიტყვებით, ხელის ნაზი შეხება... ამ ერთი დღელამის განმავლობაში მან სულ სხვა თვალთ შეხვდა მტერს — გერმანულ ტყვეთა ნაცრისფერ ბრბოში ფეხმძიმე ქალი ქმარს დაეძებს — „ერნსტ... ერნსტ!“. პაპი რუკავინიკოვს კი უჯვრის თავისი აღმოჩენა: „ჩვენთვის ისინი ყველანი ფრიცები არიან და ის კი თავისას ეძებს, თავის ერთადერთ ერნსტს“.

წრიბნა ღვედებით, ყველა ფოლაკზე შვრული ფრენით მოვიდა ომში უმცროსი ლეიტენანტი ივლევი და უფროსის მამობრივ შევითხაზე „რა გეკიან?“ მოკლედ, დემბლებს თანახმად, პასუხობს: „უმცროსი ლეიტენანტი ივლევი“.

უფროსს კი სურდა მისი ბავშვობის სახელი გაეგო: იქნებ ამ ჭაღარა კაცსაც ჰყავს მისი ხნის შვილი, შვიდობის ამ ახალგაზრდად ლეიტენანტსაც მისი სახელი ჰქვია... ომის უკანასკნელ დღეებში შურა ივლევი ბავშვური თავშეუკავებულობით მიიწვებს ფრონტზე, ეწინაა, ვაი თუ ომი უქმდებ და მათაოდდესო. იგი გულწრფელად შეუხუბებულია, როდესაც მას პაკეტით შურგზი გზავნიან და, ყოველ ამ სიკეთესთან ერთად, ავალბენ გერმანელი ფეხმძიმე ქალი გააცილოს. სწორედ ამ დრამატულ შემთხვევათა გზაზე ივებს იგი მეგობრობის და გმირობის ნამ-

დვილ ფასს, ხელდას სიკვდილს, სიცოცხლის გამარჯვებას. შემთხვევითი ტყვიისაგან დაიღუპა პაპი რუკავინიკოვი. ივლევა პირველად დაინახა სიკვდილი ახლოს, თავის გვერდით. ბოლოში და ბავშვური გაუფრთხილებით შესტყურის იგი მომხდარ ამავს. ამ დროს კი იამშნიკოვი ქიმიური ფანქრით წერს ჯარისკაცის საფლავის გათვლილ ჯვარზე... „ქე განისვენებს ჯარისკაცი...“ და გვარის დასაწერად გრიფული აღარ ყოფნის, გამოელია.

საბჭოთა რეჟისორული სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლები ალოვი და ნაუშოვი შესანიშნავად არიან დაუფლებულინი თავიანთ ხელოვნებას. მონტაჟის შეფარდების რთულ კონტრაპუნქტში სწვევტიერ ფილმის თემას. მათთვის დამახასიათებელია მასალის ექსპრესიული, დინამიური ფორმით მიწოდება. მათი კადრი ძლიერია გამოხატვევებით, არაჩვეულებრივი კომპოზიციით და რაკურსით.

ფილმის მონტაჟი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, რამდენადმე „ძვილი მოდიისაა“, მაგრამ ეს არ არის ფილმის რეჟისორები-საომი საყვედური. საქმე იმაშია, რომ თანამედროვე კინო (ჩვენივე და საზღვარგარეთაც) გატაცებულია არა ძვილი გოგობის მონტაჟური კინემატოგრაფიით. ის იმას ნიშნავს, რომ მთლიან მოქმედება გადატანილია კადრში, სადაც კამერა ძალზე აქტიურია, სამონტაჟო ნაჭრები თავისთავით გრძელია და განაღლა კადრიდან კადრში (ერთი ხეიდან მეორეში) მიზანშეწონილია. ფილმში „მშვიდობა ახალმოსულს“, შინაადრულ მონტაჟთან ერთად, დიდ როლს ასრულებს მონტაჟური შეერთების რიტმი, სადაც ხედიდან ხედში გადასვლა მწავეად მიმდინარეობს.

ოპერატორ კუზნიცოვის სახით ალოვმა და ნაუშოვმა ხელოვნებაში შეიძინეს საუკეთესო მოძიე. ამას ხელს უწყობს თვით „კუზნიცოვის მისწრაფებაც, მოიკეტოს სინამატილე მხატვრულ სიმბოლოთა ფორმებში. ოპერატორის ხელში კამერა თავისუფლად მოძრაობს და თვალს არ აშორებს გმირების სულ მცირე მოქმედებასაც კი. მის მიერ შეჩვენული გადასაღები წერტილები მკაფიო და დამაჯერებელია. კუნძნიცოვის ხელოვნება, ჭეშმარიტად, თანამედროვე კინემატოგრაფიული ხელოვნებაა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმი „მშვიდობა ახალმოსულს“ საბჭოთა კავშირის მიერ წარდგენილი იყო ვენეციის X XII საერთაშორისო კინოფესტივალზე. როგორც ცნობილია, ეს ფესტივალური ერთ-ერთი ყველაზე რთული იყო, რადგან მასზე წარმოდგენილი იყო მეტად მცირე რაოდენობის სურათები და ისიც „უკეთესი უკეთესთა შორის“. საბჭოთა ფილმმა მოიპოვა ფესტივალის მეორე პრემია — პრიზი საუკეთესო, ორიგინალური კინოსურათისათვის, აგრეთვე მიეცეოდა იტალიის კინოკრიტიკის სპეციალური პრიზი. სპეციალური პრემიის ფორმულაში ნათქვამია: „სიახლისა და ორიგინალისათვის, რომელიც კი ფილმი მოუთხრობს შემფიქრებელ ქვეყანას იმ მომენტში, როდესაც იგი ომებიდან სიმშვიდისაკენ გადადის და მოკვებს ამაღლებვებით თქმულება ხალხთა მობრუნებაზე“.

საბჭოთა კინემატოგრაფია კვლავ გამარჯვა თავისი უდიდესი კაცთმოყვარებით. ფილმი „მშვიდობა ახალმოსულს“ მოუწოდებს ხალხთა ბედნიერებისაკენ, მშვიდობისაკენ მიელმსოფილით.



ლიტერატურის კლასიკურ ნაწარმოებთა ეკრანიზაციის საკითხისათვის

ნოდარ ჯინჯიბიაშვილი

„სწორედ ისაა ნამდვილი ხელოვნების
თვისება, რომ იგი მუდამ თანამედროვეა...“
ფ. შ. დოსტოევისკი

მსოფლიო მნიშვნელობისა და დოსტოევის სახელი. შექმნილი უკვდავი ქმნილებების დარად თაობიდან თაობაში გადადის დოსტოევის შემოქმედება, როგორც კაცობრიობის კულტურის ფასდაუდებელი საკანძური. ამიტომ გასაგებია ის დაუოკებელი სწრაფვა, რომელსაც მთელი მსოფლიოს კინოს ისტაბლი იჩენენ დოსტოევის უღრმესი სახეების ეკრანზე უკვადეოვანში.

იმდენად დიდია ეს კეთილშობილური ლტოლვა, რომ მას ვერ ანელებს თვით მწერლის აზრიც კი, რომ „არის რაღაც იდუმალება ხელოვნებისა, რომლითაც ეპიკური ფორმა ვერასოდეს იპოვის თავის შესაბამისობას დრამატულში“.

საუკუნე X საუკუნის დასაწყისში დოსტოევის შემოქმედება, რუსეთის მეშინაობის კრიზისის მატანე, მასობრივი ხდება იდურად გადატაკებული დასავლეთის ბურჟუაზიისათვის.

მაგრამ დოსტოევის მეგვიდრობის შეფასებისას საზღვარგარეთ თვალში გვეცემა შეხედულებათა უჩვეულო სხვადასხვაობა.

ინტერპრეტატორების ერთი ნაწილი დოსტოევიანობას ხედავს სიმკაცრისა და წამების, თვითნებობისა და მანკიერების მომხრეს.

მეორე მისაღმება მას როგორც ქრისტიანული ქედმოდრეკის, თავმდაბლობისა და ღვთისმოსავლობის მოციქულს. „ჩვენს ეპოქაში არ ყოფილა და არც არის დოსტოევისეუი უკეთესი ქრისტიანი“ — გვარწმუნებენ ახლ.

საზღვარგარეთის მკვლევართა ყველა რეაქციული და დეკადენტური კონცეპციები შორს არიან იმისგან, რომ დოსტოევის, პირველ რიგში, დრმა რეალისტად აღიარონ.

საზღვარგარეთ არ ესმით ან არ უნდათ გაიგონ, რომ დოსტოევის რეალიზმი — ეს არის ღირსებისა და სინდისის ურთულეს შემთხვევათა რეალიზმი, დამცირებელი და მურა-ცხყოფილი ადამიანის განრისხებისა და ტკივილის რეალიზმი.

დოსტოევის გავლენა თანამედროვე დასავლეთის კულტურაზე ნათელია. ახლანდელი საზღვარგარეთი ავტორების ნაწარმოებებში ხელშესახებად იგრძნობა დოსტოევის შემოქმედების ზეგავლენის მატარებელი მოტივები.

ამგვარად, ცნობილი ამერიკელი დრამატურგის ტენესი უილიამსის ბიქსის „ორფონი ჩადის ჯოჯობითი“ (ონს-

ტრანაია ლიტ. 1960. 7.) გმირები აცხადებენ: „მამ, სხვა რა უნდა გვავეთოთ ამქვეყნად, თუ არ ის, რომ გავიწოდოთ ხელები იმისაკენ, რასაც ვხედავთ, ჩავებლაუჭოთ მას ორივე ხელით“... (თეორია „ვევალაფერი — ნებადართულია“).

„ყოველი ადამიანი ყრუდ არის ჩაკეტილი თავის ტყავში“; „...მორსა გყავს მშობლები, თუ შენთან გვერდი-გვერდით არიან, სულ ერთია, მარტოხლად კვდები“ (სიმარტოვის თემა);

ხოლო თანამედროვე ფრანგი პროზაიკოსი, ავტორი განთქმული რომანისა „გზა არასათუენ“ ფრანსუა მორიაკი პირდაპირ წერს: „ჩვენ ყველანი (თანამედროვე უცხოელი მწერლები — ნ. ჯ.) ან თითქმის ყველანი, დოსტოევის ღრმა ანაბეჭდს ვატარებთ“.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, ჩვენ ვლიარებთ იმ არაყად ინტერესს, რომელსაც ამჟღავნებენ დოსტოევის მემკვიდრეობისადმი დასავლეთის კინოსამყაროში.

ერთ წერილში ძნელია შევხებით დოსტოევის მიხედვით შექმნილ ყველა საზღვარგარეთულ ფილმს. ამიტომ შევხებით რუსი მწერლის სამი ძირითადი რომანის ეკრანიზაციას. ესენია: „დანაშაული და სასჯელი“, „იდიოტი“ და „ძმები კარამა-ზოევი“.

დოსტოევის მიხედვით პირველი დასავლეთური ფილმი გერმანიაში დაიდგა 1922 წელს ცნობილი გერმანელი რეჟისორის რობერტ ვინეს მიერ. ეს იყო შესანიშნავი რომანის „დანაშაული და სასჯელი“ ეკრანიზაცია და ეწოდებოდა „რასკოლნიკოევი“.

ფილმის წარმატებას ბევრად შეუწყო ხელი ავტორიტეტმა რეჟისორისა, რომელმაც კარ კიდევ 1920 წელს გამოუშვა კიბითსურათი „დოქტორ კალიგარის კაბინეტი“ და ამით დიდი ხმაური გამოიწვია პრესაში — აქვე ძირითადად გაერკვა გერმანული ნაციონალური კინოსტუდიების მიმართულება.

რობერტ ვინე ცნობილია როგორც ყველაზე უფრო გამოკვეთილი ექსპრესიონისტი კინემატოგრაფიანი. ექსპრესიონისტების ესთეტიკური ლიზუნეი იყო ჰერმან ვარმის სიტყვები: „ფილმები უნდა გადაიქცეს გატაცებულ სურათებად“.

სწორედ ასეთ გაგებას ემყარებოდა ვინეს მიერ შექმნილი. ასე მაგალითად, ფილმში „დოქტორ კალიგარის კაბინეტი“ ვინეს ბევრი მიზანსცენა გადაწყვეტილი აქვს ამგვარ ექსპრესიონისტულ სტილში: ტუსაში იკრუნჩხება მარმარილოს იატაკზე, ცენტრში შუქთა საზუბის კონისა, რომელიც ობობას თათების შთაბეჭდილებას ახდენს.

ან კიდევ სიმანგულის მუქი ფიგურა მიღლებული შო-



ს. იაკვლევი თავად მიშკინის როლში (ფილმი „ილიოტი“)

რეთში ჩაფლული შებენელი დეფორმირებული კედლის ნათელ
ლაქაზე.

ამის მსგავსი რეჟისორული საზრიანობითა და მიხერხებუ-
ლობით შეიქმნა რობერტ ვინემ მთელ ევროპაში „ახალი მი-
მართულების“ მხატვრის მყვირალა სახელი. იგი უკვე იყო
ავტორი ფილმებისა „კონსერვის საპატარძლო“, „კაცი სარ-
კეში“, „ოთხებელე ცეცხლი“ და სხვ., როდესაც დოსტოვეს-
კიზე მუშაობას მიმართა.

ისნის კითხვა: რამ დაინტერესა იგი დიდი რუსი შემოქმე-
დის ერთ-ერთ უძლიერეს რომანში?

იქნებ იმან, რომ „დანაშაული და სასჯელი“ ადამიანის
უდიდესი სევდის წიგნია, რომელიც ამოშვლებს კაპიტალისტუ-
რი სამყაროს არაადამიანურობასა და სისასტიკეს, რომ ეს
გენიალური მოთხრობა სიღარიბისაგან დაბეჩავებული ადა-
მიანების შესახებ, იმ ადამიანების შესახებ, რომლებსაც ამ ცივ
სამყაროში არ გააჩნიათ ადგილი.

ან იქნებ იგი დაიმორჩილა დოსტოვესკი-კუმანისტის
აზრას: არ შეიძლება ადამიანის შელახვა, არ შეიძლება ადა-
მიანად ადამიანურის ამოქაფვა.

არა, ფილმის მიხედვით რომ ვიმჯავლოთ, ვინეს ეს ნა-
თელი მხარეები კი არ იზიდავდა „დანაშაულსა და სასჯელში“.

იგი ჩაებლაუა ტანჯვის იდეალიზაციას, გამოუვალობისა და
უიმედობის მოტივებს.

მკვლელის სამნიელებანი, სულიერი წამება, პათოლოგი-
ური ელემენტები, ფსიქოდრამები — აი, რა მოსწონდა გერ-
მანელ რეჟისორს.

მისდევდა რა მომეტებულად დოსტოვესკიველ რეაქცი-
ულსა და რელიგიურ განწყობილებებს, რობერტ ვინემ გადაი-
დო სულ მთლად ექსპრესიონისტული ფილმი.

როდესაც ფილმს თავის ვადვენებთ, იქმნება პერსპექტი-
ვის, განათების, ფორმისა და არქიტექტურის მსგერვეის შთა-
ბეჭდილება.

ზოგი მიზანსცენა ისეა აგებული, რომ დეფორმირებული,
მოცელილი სამყარო მთლიანად ნთქავს გმირს, ქმნის მისგან
არაფრისმოქმედ ლაქას.

მსგავს ეპიზოდებს ცვლის კადრები, სადაც მაყურებელს
მსხვილი პლანით შესცქერის როდიონ რასკოლნიკოვის საში-
ნელებით სასუქ თვალები.

ერთმანეთის საწინააღმდეგო აგებულების კადრთა ასეთი
სრბოლად მონტაჟი გათვალისწინებულია მაყურებელში ავად-
მყოფური ემოციების აღსაგზნებად, მისი გრძნობების ლოგიკის
დასარღვევად.

ისახავს რა ამას მიზნად, ვინე კარგავს ზომიერების
გრძნობას.

რამდენიმეჯერა განმეორებული სცენა რასკოლნიკოვის
(გრეგორ ხმარა) მიერ მოხუცი მებრცენტე ქალის (ტომასი)
მოკვლისა.

რეჟისორი ცდილობს გადმოგვეცეს რასკოლნიკოვის მტანჯ-
ველ შერძნებათა სურათი, ბორტკომქმედი ადამიანის თვა-
ლებით სურს მკვლელობის საშინელი ეპიზოდის დანახვა. და
ამ სურათის რეჟისორი იძლევა ექსპრესიონისტული მეთო-
დით, — მართლაც, ცოდნით, ფსიქოლოგიური მონახაზის ყვე-
ლა აქსესუარის გამოყენებით.

რასკოლნიკოვის კომპარტები მონტირებულია არაბუნებრივი
გეომეტრიული ქაოსის ფონზე და აგზნებადობის უმაღლეს
წერტილს აღწევენ.

გაუგებარი კონსტრუქციების ყოფე — აი, როგორ ხედავს
სამყაროს რასკოლნიკოვი.

სწორედ ეს „როგორ“, და არა „რა“ თანსდევს ვინეს.
როგორ მოკლა? ვინ მწუხარებს?

და არა: რატომ მოკლა? რატომ მწუხარებს?

თავისი ფილმისათვის საფუძვლად ვინემ ნაწარმოების
მხოლოდ ფაბულა აიღო, ხოლო მისი სოციალური ელერადობა
მიავსუა.

რის სასახლოდ ჩაიდინა მკვლელობა რასკოლნიკოვმა?

იქნებ სასახლოდ იდებინა ბურჟუაზიულ ზეადამიანზე,
რომელიც კეთილსა და ბორტკომქმედი უფრო მაღლა დგას, მოწო-
დებულია — იბატონოს და რომლისთვისაც „ყველაფერი ნება-
დართულია“?..

თუ ასეა, მაშინ დოსტოვესკი ამ იდეას სწყველის ამორა-
ლიზმისა და ინდივიდუალიზმისადმი სიძულვილის მთე-
ლი თავისი ძალით.

...ან იქნებ იგი კლავს ამ უვარკის არსებას სხვა, სიცოცხ-
ლის ღირსი, ათასობით ადამიანების სასახლოდ?

თუ ასეა, მაშინ დოსტოევსკი გზებით ასამართლებს დამცირებულსა და შეურაცხყოფილის ანარქულ პროტესტს, რა-ფიველი ამ პროტესტს სწორედ დამცირებულისა და შეურაცხყოფილისათვის მოაქვს ბოროტებას.

რის და სასახელოდ კლავს სასკოლინოვი?
ენებს არ უნდა ამის ცოდნა. მას არ აინტერესებს. მთავარია — მან მოკლა!

ფორმალისტური ევრანიზაცია „დანაშაულისა და სასჯელისა“ შორისა ჭეშმარიტისაგან, შორისა უკვდავი რომანის განსაღმრთლებლობითი გააზრებისაგან...

ესთ-ერთი პოპულარულ წიგნსა „საზღვარგარეთ ითვლება დოსტოევსკის გენიალური რომანი „იდიოტი“. ამაზე მეტყველებს თუნდც ის ფაქტი, რომ „იდიოტი“ ევრანიზებულ იქნა მსოფლიოს არაერთი კინოსტუდიის მიერ (ფრანგულ „იდიოტი-ში“ თავად მიშინის როლს ასრულებდა ჟერარ ფილიპი, ნასტასია ფილიპოვნას — ევიგა ფიური. დამდგმელი გ. ლამპინი).

ამ რომანის მიხედვით შექმნილი საზღვარგარეთული ფილმიდან, ვფიქრობთ, უფრო მეტად შემოქმედებითად შეიძლება ვაღიაროთ მაღალინივთი, ევრანიზაციის ავტორიტეტული ისტატი, იაპონელი კინორეჟისორი აკირა კუროსავა. ევრანის ამ ღრმა ფსიქოლოგმა დასაფიქროთში სახელი გაითქვა იმით, რომ 1951 წელს ვენეციის ფესტივალზე ფილმისათვის „რანშიგონი“ „ვერტის ლომის“ პრემია მიიღო. კუროსავას შემოქმედების აქტივში უკვე ოცამდე ფილმი ითვლება, მათ შორის ფილმები, რომელთაც საოქრულად კლასიკური ლიტერატურის თემები და თხზულებანი დაედო: „შვილი სამურაი“ (1954), „მაკბეტი“ (1956), „ფსუკოზი“ (1957) და სხვ. რომანი „იდიოტი“ კუროსავას მიერ ევრანიზებულ იქნა 1950 წელს.

გაურბის და ყოველგვარ „ჭეშმარიტად რუსულ“ ეგზოტიკას, კუროსავა გულდასამით ამუშავებს რომანის მთავარი პერსონაჟების ფსიქოლოგიას. და აი რა არის განსაკუთრებით საინტერესო და თამამი, მას მთელი მოქმედება იაპონიაში გადააქვს, თუმცა ანარჩუნებს რომანის სტილსა და სულს.

...გაურბის დიდი საოკეანო გემის სირენა. გემის ჩრდილოში მიმდინარე ცინკობის როგოჟის — ასეთია ფილმის პირველი კადრები. მოქმედება იმდენად დათოვლილია ჰატარა აიპონურ ქალაქში. გენერალი ეპანჩინი შეცვლილია მემამულით. მისი საქონლის ფრანგის ფონზე ხვდებიან ერთმანეთს ავლია და მიმიკი. როგოჟის გამოყვობილია შავ სიკიტრი. შემდეგ კი შეიცვლის მას ნაქარტი ოქროს გველმაპეებით დამშვიდებული მდიდრული იაპონური ხალაითი. თუმცა ასეთი დასაწყისი ამოკრების წინაშე აყენებს მაცურებელს, მაგრამ „თქვენ თანდათან ვერ წინაგვით ურქვეთ დეტალებს — საკვირველად დახვეწილი თამაში მასაუკი მორისა მიშკინის როლში, მსახიობ მიფუნისა — როგოჟინი და განსაკუთრებით მსახიობი კავაჯა, რომელიც გარდასახულია ავლიაში და მლიერი, სუფთა და ამავე დროს ენებანი, გიმორჩილებს და სუნთქვაშეკრული ადგილებით თვალყურს „ტრანკვილი“ განვითარებას (ს. იუტკევიჩი, ჟიკაი, 1958, „ისუსტუტო კინო“, 1958, № 11).

საინტერესოა, რომ კუროსავა პირველ პლანზე აწინაურებს ავლიას სახეს. იაპონელი რეჟისორი სწორედ ამაში აზოგადებს

სიმბოლურად სიყვითას და სულიერი სისხტეკის ძალები. ფილმის უკანასკნელ კადრზე მისული პლანში აღმებლდია ავლიას საივრად მიშვიდელი ნაწი და სუფთა სახე. გასაგებია, რომ კუროსავა შემთხვევით არ ამთავრებს სურათს ავლიას პორტრეტით.

რეჟისორს მიხედნილად ვერ გამოუვიდა ნასტასია ფილიპოვნა (ხეტსუო ხერა). რომანის ამ ყველაზე ღრმა სახის დამუშავების კურსისავე თათი ვერ დააღწია ყბადღებულ ვგზოტკივას. იაპონური ნასტასია ფილიპოვნა მტად დემონიურია და ერთთავად იღუპალებით მოცული კოსტიუმი — გრძელი შავი მანტია — მისავს.

კუროსავამ ზოგან თათი ვერ აარიდა მაკოფოდ გამობატულ ექსპრესიონიზმის გავლენას: პავლოვსკი სიერნობის ნაცვლად ჩვენ ხვდებულ ყინული საცვარეულო მოედანზე მოწყობილ კოსტიუმირებულ ბალ-მასკარად, ფანტასტიკურ ფერხულს, სადც ფილმის გმირები გარშემორტყმული არიან ნაირფეროვანი ნიღბისანი პერსონაჟებით;

ან კიდევ ექსპრესიონისტების ყველაზე უფრო საყვარელი ხერხი; შუქისა და ჩრდილის ცოცხალი მკვეთრი თამაში. ჩრდილი ეგემა იაპონური უცანურად ნაქარტი თეიერიდან, რომელიც ნასტასია ფილპოვნას საწოლს ეფარება.

იაპონელი რეჟისორის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ ფილმში არაა გამოტოვებული დოსტოევსკის რომანის არც ერთი ძირითადი ეპიზოდი, ხოლო ზოგი ეპიზოდი განსაცვიფრებელი სიზუსტითა და გრძნობიერადაა გადმოცემული (ავლიასა და ნასტასია ფილიპოვნას ერთობრძოლა მიშკინის სულისათვის). საერთოდ, ფილმი გაკეთებულია დახვეწილი გემოვნებითა და ისტატიკობით, მაგრამ...

ეს მუდამ საბედისწერო „მაგრამ“, როდესაც ლაპარაკი გვიხდება დოსტოევსკის მიხედვით შექმნილ საზღვარგარეთულ სურათებზე, ეს უკვე უკმაყოფილოა აუცილებელია აქაც. დაიბ, ფილმში არ არის ის ტექნიკამენტინი სოციალური გამიზნება, რომელიც ასე „წონის მქონედ, მკვეთრად, თვალსაჩინოდ“ იგრძნობა თვით რომანში.

... 1958 წელს კანის საერთაშორისო ფესტივალზე ამერიკელმა ჩამოტანეს ფილმი „მძები კარამაზოვი“.

თქვენ ალბათ მოუთმენლად ელოდით ამ ფილმის დემონსტრაციას. ეს გასაგებია: სცენარის ავტორი და დამომუშავი რეჟისორია რინარდ ბრუსი, მთავარი როლები შექმარულელები: მარია შელი, ფრანკ ბუსარტი, იულ ბოზინური. წარმატება ითიფს უწყველია!

მაგრამ ფილმის პირველსავე გასინჯვისას აშკარა გახდა, რომ ეს არის დოსტოევსკის რომანის მხოლოდ პრაფანაცია. რინარდ ბრუსმა, ნათელი ნიჭით მოსილდა რეჟისორმა, რომელმაც დადგა ორი კარგი ფილმი — „სასკოლო ჯუნკლე-ბი“ და „ღმერთების კარნავალი“ — გამოიჩინა გენიალური ნაწარმოების სრული უცოდინარობა.

მისი სცენარია „სრულიად „ამოვარდა“ რომანის მიელო ფილოსოფიური საფუძველი“ (ს. იუტკევიჩი).

რეჟისორმა არ ჩართო ფილმში არც სახელგანთქმული დალიკო ივანე კარამაზოვის ემშკვინა, არც „ლეგენდა დიდ ინკვიზიტორზე“. ხოლო დოსტოევსკისეული სახე ალიოშა კარამაზოვისა ითიფის სრულიად გაქრა.

288



კადრი ფილიპან „ილიოტი“ („ნასტასია ფილიპოვნა“)

თავის იპონური კოლეგისაგან განსხვავებით, რჩარდ ბრუსი ყოველგვარი ფილოსოფიისგან დაცლილია წარმოგვიდგენს გმირებს. ეს ქება იფანს სახესაც (ფრანც ბუზარტი ცნობილია ფელინის ფილმით „გზა“) და სრულიად ლოგიკურია, რომ მაცურებელი ვერ გვებულოს ფილმს — აქ ხომ რეჟისორის ხელში თოჯინა იფანე კარამაზოვი, და არა სხვა ვინმე, აქვებზე სმურდიაკოს მკვლელობისაკენ. ხილო იულ ბრიუნერი, თავისი მელოტი თავით¹, უსაზღვროდ შორდება დიმიტრის სახეს. როგორც ხ. იუტკევიჩი აღნიშნავს, იგი თეთრგვარდიელ ოფიცერს უფრო ჰგავს, ვიდრე დისტოვესკის რომანის გმირს. როდესაც ვაკვირდებით გამოჩენილი მსახიობის მარია შელის თამაშს გრუშენკას როლში, არა გჯერა, რომ ეს სწორედ ის მარია შელია, რომელმაც არაერთხელ მოგვიხიბლა თავისი განსაკუთრებული დრამატული ნიჭით, გმირის ფსიქოლოგიაში დრმა წვდომით. ნეთუ დოსტოვესკის მიერ ასე ოსტატურად შექმნილი გრუშენკას განსასახიერებლად არ შეიძლება მოინახოს სხვა რამ, გარდა ერთფეროვანი საცოდავი ნახევრადლიმილიისა, გვერდზე მოქცეული პირისა და აცრემლეული გამჭერებელი თვალებისა.

საერთოდ, ფილმში უგულვებლყოფილია ყოველგვარი ფსიქოლოგიური სიღრმე და რომანის პერსონაჟების სირთულე. უამისოდ კი არ არის და არც შეიძლება იყოს ნამდვილი დისტოვესკი, ლიტერატურის ისტორიაში უდიდესი ფსიქოლოგი. პოლანდური გაზეთის „ვაიკარის“ მახვილი შენიშვნით, ბრუსის ფილმი წარმოადგენს „სრული უშეცრების“ კლასიკურ ნიმუშს. იგი მთლიანად გადაიღეს პოლივერის დახუთულ პავლიონებში, ულტრათანამედროვე დეკორაციების ფონზე. ქაღალდის წიგნილი ნაკუთები ქმნა ითვლის იმიტაციას და ამ „თოვლში“ დანავარდობენ რადიკალირი, წარმოუდგენლად უცნაური, ეტლები (ბრიკები). და ყველაფერი ეს გაკეთებულია იმისათვის, რომ მაცურებელს „ნამდვილი“ რუსეთი აჩვენონ. მაგრამ სრულებითაც არა გინმოდ დისტოვესკის რუსეთს, როდესაც უკვეთი კავბოური ფილმებიდან გადმოღებულ დოლს, როდესაც ხედავ დიმიტრის ჩხუბს, რომელიც თავებდი

ნიუ-იორკელი განგსტერის ყაიდაზე გადმოცემული. მაგრამ ყველაზე უფრო სასაცილოდ და იმავე დროს აღმამოთხოვლად წარმოგიდგება შემდეგი: მონამხულია ვერეთ წოდებული ამერიკელი „ბედნიერი დასახული“ — happy and. ყოვლად ძლიერი ბრუსი გადასახლებს დიმიტრი კარამაზოვის ციშირში, საიდანაც ამების დახმარებით იგი გრუშენკასთან ერთად, გარბის.

რეჟისორმა „შეასწორა“ დისტოვესკი. ერთი სიტყვით, რომ არაფერი ვთქვათ ყოველგვარი სოციალური მიმართულების უგულვებლყოფაზე, ფილმს „ძმები კარამაზოვები“ ახასიათებს ყოვლად მდარეხარისხოვანი მხატვრული მხარე და იგი წარმოადგენს საშუალო ჰოლივუდურ „თვალს“.

მაგრამ, სამი ფილმის მიხედვით („რასკოლნიკოვები“, „ილიოტი“, „ძმები კარამაზოვები“), შევეძლია წარმოვიდგინოთ დისტოვესკის რომანების საზღვარგარეთული ინტერპრეტაციების მთელი და სტილი.

დასავლეთის კინოს ოსტატები ქაჩავენ დისტოვესკის შემოქმედებიდან ყოველსავე პათოლოგიურს, ავადმყოფურს, რეაქციულს, რაც კი მასში მოიპოვება და უშეფთვლად აზვიადებენ მას. და რაც მთავარია, მათ ფილმებში თითქმის არაფერია საერთო დისტოვესკის რომანებთან, გარდა ძირითადი სიუჟეტური ფაბულისა. (აქა-იქ გადაკეთებულის) და გმირთა სახელებისა.

არის გამონაკლისიც, როგორცაა კურსოვას „ილიოტი“, ან ამას წინათ, 1958 წელს, საფრანგეთში დადგმული ფილმი „მოთამაშე“ (რომელიც დადგა სახელმწიფოებრივმა ფრანგმა კინომოდელმა კლოდ ლარამ, რომელიც საბჭოთა მაცურებლისათვის ცნობილია ფილმით „წითელი და შავი“ — 1954 წ. ფილმში „მოთამაშე“ მინაწილეობა მიიღეს ისეთმა კინომსახიობებმა, როგორებიცაა: ფრანსუაზა როსე, ჟოულენ კარტ და ჟერარ ფილიპი).

მაგრამ, როგორც წესი, საზღვარგარეთ დისტოვესკის ამახინჯებენ, აღიარებენ რა ყბადღებული „დოსტოვესკის“ ალფას და ომეფას.

* * *

მსოფლიო უფლებამოსილია სწორედ საბჭოთა კინოსელოვნებისაგან ელოდოს საპატიო, და ამავე დროს, ძნელი ამოცანის გადაჭრას: დისტოვესკის უკვდავი ნაწარმოებების უტყუარად ამოსასის.

პირველ ყოვლისა, საბჭოთა კინემატოგრაფია, როგორც ყველაზე მოწინავე, ვალდებულია შეატყობინოს მსოფლიო მაცურებელს დისტოვესკის შემოქმედების ჭეშმარიტი სახელი. მეორე მხარე ეს არის — სხვაგან სად ჯერ არს, თუ არ მწერლის სამშობლოში, მოეპყრათ განსაკუთრებული ზედმიწევნითობითა, საფეხითითა და პასუხისმგებლობით მის შემკვიდრებობას!

გამომდინარე ამ პრინციპებიდან, საბჭოთა ოსტატები მმართვენი დისტოვესკის შემოქმედებას ჯერ კიდევ ხმოვანი კინოს პირველ წლებშივე.

მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ რუსეთში დისტოვესკის ნაწარმოებები გვრანზებულ იქნა ჯერ კიდევ დიდი ოქტომბრის სივლილისტურ რევოლუციამდე.

¹ ცნობილია ამერიკელმა კინოსახიობმა იულ ბრიუნერმა სახელითა გენა ვილზოვიჩი იმიოლა, რომ პირველმა დააჩვენა პოლივერული გმირების გაცვეთილი სტანდარტული პორტრეტი და კინოში მთლად მოპასუხილი თავით დაიწყო გამოხსლა.

1908 წლიდან ჩნდება რუსული ფილმები, რომელთაც საფუძვლად უდევთ კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებების სიუჟეტები. ამ წლებში დემონსტრირდება ისეთი ფილმები, როგორიცაა „მაცუპა“, „პეტრე პირველი“ (1909), „ტრას ბულა“, „მაისის დამე ანუ დამხრჩავალი ქალი“ (1910), „ანა კარენინა“ (1911) და სხვ.

და არ, 1910 წელს, პირველად კინოში, გამოჩნდა ფილმი დოსტოევსკის რომანის „იდიოტის“ მიხედვით. დადგმა ეკუთვნოდა იმ ხანებში ცნობილ რეჟისორს თავად პეტრე ჩერდინისს, ავტორს სურათებისა „ომი და მშვიდობა“, „კრიეცერის სონატა“.

ეს ფირზე გადატანილი თეატრალიზებული წარმოდგენა უფრო იყო, ვიდრე ფილმი.

მაგრამ სპექტაკლი (თუნდაც სამხატვრო თეატრისეული ინსცენირება „მძებე კარამაზოვისა“ განხორციელებული ნემიროვიჩ-დანიენკოსა და ლუსისკის მიერ, იმავე 1910 წ.) ფლობდა იმ ისაყურადღებო უპირატესობას, რომ მსაყურებელი მშრალ სუბტიტრებს კი არ კითხულობდა, არამედ ისმენდა გმირების დიალოგს.

ფიქრობთ, ლაკონურობისადმი ლტოლვით ვერ ავხსნით იმ ფაქტს, რომ ფილმის ათწუთიან დემონსტრირებაში ჩაატია რომანის ორი ნაწილი.

კინოპარატის ობიექტების წინაშე მსახიობები გრამოვი (მიშკინი), ვარიაციანა (ნასტასია ფილიპოვნა), ბირიუკოვი (როგოვინი), და სხვანი ისე იქცეოდნენ, როგორც სცენას შეეყვება.

ხოლო თუ მსაყურებელს, რომელსაც არ წაუკითხავს რომანი, ვამჩნევთ ასი ათასის დაწვის დღე ეპიზოდს, მას, რა თქმა უნდა, ეჭვი შეეპარება დოსტოევსკის მხატვრულ გენიალობაში (როგორ არ გავიხსენიოთ აქ იგივე ეპიზოდი პირივეის „იდიოტში“).

გმირთა გამოყვანილი თვალწარბი, შეგნული სცენები — მხოლოდ ესაა რჩება მესხიერებაში ფილმის გასინჯვის შემდგომ.

შესაძლებელია, ჩვენს მსჯელობაში ამ ფილმების შესახებ არ ყოფილიყო ესოდენ მკაცრი, თუ გაითვალისწინებდით, რომ ისინი შეიქმნა მსოფლიო კინოხელოვნების გარეგანაყზე, რომ რველუციამდელი რუსული კინომატორაფი ერთ-ერთი ჩამორჩენილთაგანი იყო მსოფლიოში.

მაგრამ საბჭოთა კინოს მიღვაწეა აღმავლობა-განივითარებაში მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში დიდი რეზონანსი გამოიწვია.

თანამედროვეობის ამსახველი კინოფილმების გვერდით საბჭოთა ოსტატები ქმნიან სურათებს კლასიკური რუსული ლიტერატურის ნაწარმოებების მიხედვით.

...1932 წელს ივანეზოვი გაჩნდა ფილმი „მკედარი სახლს“, რომელსაც ენეციის კინოფესტივალზე პრემიათა აღიზიშნა.

ცნობილია მწერალმა ვიქტორ შკოლესკიმ შექმნა სცენარი დოსტოევსკის რომანის „ჩანაწერები მკედარი სახლიდან“ და მწერლის ბიოგრაფიული მასალების მიხედვით.

„ჩანაწერები მკედარი სახლიდან“ — ერთ-ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია, სადაც ჩანს დოსტოევსკის გენიის ყველაზე ნათე-

ლი მხარეები. თავის „ჩანაწერებში“... დოსტოევსკიმ გამოხატა უმწიკვლო სიყვარული უზარალო რუსი ხალხისა, რომელიც კაცობრიობის სივრდისად მიიჩნდა. „მკედარი სახლის“ ავტორები მოაგადავად დოსტოევსკის რომანის სწორედ ამ მხარემ, და არა იმან, რომელშიც დოსტოევსკი იმ სიამაყეს, რომელიც თითქმის ახსიათებს ინტელიგენციას, უპირისპირდება ქედმოხრილობას, რომელიც თითქმის ახსიათებს ხალხს.

რეჟისორი ქმნის გაწამებულ კატორღელთა პორტრეტების მთელ გალერეას, ესენი თავგამოზიდათ მიიღვივან კატორღისაკენ ცხოვრებიდან, რომელიც კატორღაზე უფრო საშინელია. ის განსაზღვრული დამცირება გადასახლებული ადამიანისა, რომელიც აგრეტივად შთამბეჭდავდა გამოხატული „ჩანაწერებში“... არ წარმოადგენს დამცირების უკიდურეს საფეხებს შედარებით იმისთან, რომელსაც იგი „თავისუფლად ყოფნისას“ ტყანდა.

აჯანყება ძალდატანებისა, მსწამებლობისა და დესპოტიზმის წინააღმდეგ — აი, რა იზიდავდა მწერალ ვ. შკოლესკის და რეჟისორ ვ. ფედოროვს „მკედარ სახლში“.

ამასთან ერთად ფილმის ავტორები ამოცანად ისახავდნენ ენევენებათ ეპიზოდები დოსტოევსკის ცხოვრებიდან გასული საუკუნის 40-ან წლებში (პეტროგრადის წრეში მონაწილეობის წლებში), აეხსნათ ცვლილებანი დიდი მხატვრის მსოფლმხედველობაში.

ეს ამოცანა, ერთობ, დიდი წარმატებით ვერ გადაიჭრა. „მკედარი სახლის“ შემქმნელი ძირითადში გაიტაცა მფეის პირქუში პეტერბურგის და კატორღის საშინელებათა ასახვამ. როგორც ჩანს საბჭოთა იყო უფრო ფართოდ მოცემა მფეის დაკონკილი რუსეთისა — ამ მართლაც-და „მკედარი სახლის“.

ფილმში დოსტოევსკის როლს ასრულებდა გამოჩენილი მსახიობი ე. ზ. ხელიოვი.

მან მისთვის ჩვეული ტემპერამენტით კი არ შეასრულა ეს როლი, არამედ — ღრმა ფსიქოლოგიზმით. დაუვიწყარია, მაგალითად, ეპიზოდი, სადაც დოსტოევსკი (ხმელიოვი) აღმფოთებით ისმენს საზოგადო წინადადებას, თავისი უზარმაზარი ნიჭი მფეის თვითმპყრობელობისა და რაკეტის მფობეობას შესწიროს; ან კიდევ სცენა, როდესაც დოსტოევსკი დადის რკინის ტრასისებთ შემოტყნული პირქუში პეტერბურგის ვიწრო ქუჩებში (ეს სადავო რამ გამოწვეულია თვით ფილმის კადრებით...)

„მკედარი სახლის“ გამოჩენიდან ორი წლის შემდეგ, 1934 წელს, რეჟისორებმა გიორგი რომაშინა და სტროგოვა გაადაიდეს „პეტერბურგის დამე“.

ამ ფილმის სცენარი დაწერილია დოსტოევსკის ორი განთქმული მოთხრობის მიხედვით — „თეთრი დამეები“ და „ნეტორკა ნეუგანოვა“.

რეჟისორები თამამად თავისებურად ახდენენ ლიტერატურული წყაროების ინტერპრეტირებას. მათ შეეცალეს მოთხრობების სიუჟეტები, ბევრი კამ თვითონ რეჟისატეს, მაგრამ შეუნარჩუნეს მათი სტილი და კომპოზიციური.

ეს იმ მოსაზრებით გაკეთდა, რომ ფილმის თემად გახდა ურთულესი, ხანაც ტრაგიკული დამოკიდებულებანი ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის.





ლ. მარჩინკო ფილმში „თვითი ლამები“

მაყურებლის წინაშე იზღვება ნიჭიერი ყმა-მუსიკოსის ეფი-
მოვის უბედური ხვედრი. მისი ხალასი ნიჭი ითოშება და იღუ-
პება უსულოდ პეტერბურგში. მევიოლინე ეფიმოვს, ისევე
როგორც „ნიკოლოზ უსპენსკის, მუსორგსკის, რეშტენიკოვს,
ლევიტოვსა და სხვებს“¹, სთლავს პეტერბურგელი გაუთენე-
ბელი ლამის საშინელება. ფილმის ავტორები დოსტოევსკის
კვალდაკვალ გვიამბობენ წმინდა ოცენასა და სასიზღარ სი-
ნამდვილეს შორის უსაზღვრო კონტრასტზე.

თუ თემა — ხელოვნება და ცხოვრება — დოსტოევსკის-
თან მთავარი არ იყო, რეჟისორები წამყვანად აკეთებენ მას?
ამაში, უთუოდ, ჩანს დოსტოევსკის მოთხრობების შემოქმედე-
ბითი აღქმა.

ნეტოჩკას სიმამრს, მევიოლინე ეფიმოვს, დასცინეს და
სტყვეა აუტყვის მდიდრებმა და მადღრებმა. და აი, ამ ქვეყნი-
საგან უარყოფილი ეფიმოვი პოულობს ხალხს, რომელიც
სცნობს და აღტყვებით მიიღებს მას. ეს ხალხია — გადასახ-
ლებულნი, საკატორლო ცხოვრებისათვის განწირულნი, იმსათ-
ვის, რომ მდიდრებისა და მადღრების წინააღმდეგ აჯანყდნენ.

იმ მიზნით, რომ მაყურებელს მიაწოდონ თვითმპყრობელუ-
რი ბატონმეორი რუსეთის განზოგადებულს სახე, ფილმის ავ-
ტორები თავიანთ მონათხრობში ფარგლავენ სამ ათეულ წელს
(XIX საუკუნის 30-ანიდან 60-ან წლებამდე).

ყველაფერი ეს კარგია, მაგრამ აი რა გვეჩვენება საჭეყოლ-
დირდა კი შმიგულენის ფაბრიკაზე მომხდარი გაფიცვის შესა-
ხებ მემოქმედ? მართალია, ასეთი მოვლენები დამახასიათებე-
ლია 60-ანი წლების რუსეთისათვის, მაგრამ ისიც არ უნდა

დავივიწყოთ, რომ ფილმი დოსტოევსკის ოსზულებათა მიხედ-
ვითაა შექმნილი.

დოსტოევსკის ურთულესი შემოქმედებიდან შეიძლება და
სატიროცაა ამოგდებულ იქნეს ყველაფერი მრუდე, ყალბი და
რეაქციული.

შეიძლება და აუცილებელია წინ წამოწავა, როგორც ყვე-
ლაზე ჭეშმარიტისა — ყველაფრის, რაც მის მემკვიდრეობაში
მოწინავე და ჰუმანიურია.

მაგრამ განა აგრე რიგად აუცილებელია დოსტოევსკის
იდეურად „ზეაწვევა“.

და უსაზღვროდ მართალია ჩვენი გამოჩენილი კინორეჟი-
სორი ი. პირიევი, როდესაც არ შეიძლება დოსტოევსკიდან
ბალზახის გაკეთება, რაც არ უნდა მნიშვნელოვანი იყოს მის
ნაწარმოებებში სოციალური ელემენტი“¹.

მაგრამ მომხიბვლელი თეორი ღამეები, წყნარი ნევა, დი-
დებული პეტერბურგი, თავისი დაცარიელებული ქუჩაბანდუ-
ბითა და მოუდნებით, სასახლებითა და ძველებით ქმნიან წარ-
მტაც კონტრასტულ ფონს უბრალო ხალხობიდან გამოსულ ცხოვ-
რებისაგან გათვლილ ადამიანთა ტრაგიკული ბედის გასაშლე-
ლად.

გამოსახვის კინეკრეკულობა და ლაიონიზმი, დოსტოევსკის
მოთხრობების კინემატოგრაფიული გააზრება — აი, რა ხიბ-
ლავს მაყურებელს „პეტერბურგის ღამეში“, ფილმში, რომ-
ელშიც დრამა და ორიგინალურად იქნა ამოცოხებული დოს-
ტოევსკი, როგორც მხატვრული, ისე იდეური თვალსაზრისით.

30-იანი წლების საბჭოთა კინემატოგრაფმა მოგვცა კლა-
სიკური ნაწარმოებების, მათ შორის დოსტოევსკის ნაწარმების
ცერანოზახისის საუკეთესო მაგალითები.

მაგრამ რაც არ უნდა მართებულად და წარმატებულად ჩაე-
თვალით „მეჯადარი ხალხი“ და „პეტერბურგის ღამე“,
ეთქვათ პირდაპირ, რომ მათმა შექმნამა სასახლის გაგურია
მხოლოდ იმ აუკლირბელი გამოცოცოლების დაგროვებას, რომ-
ლის გარეშე შეუძლებელია კლასიკური ფილმის დადგმა.

ხოლო კლასიკური ფილმი, დოსტოევსკის მიხოიით, გა-
მოჩნდა ორ ათეულ წელზე მეტი ხნის შემდეგ, 1958 წ.

ეს გახლდათ — „იდიოტი“ („ნასტასია ფილიპოვნა“).
დაოგმა ეკუთვნის ცნობილ კინორეჟისორს სსრკ სახალხო არ-
ტისტს ე. ა. პირიევი².

ამ ფილმიდან ნათლად ჩანს, თუ როგორ ათავისუფლებენ
საბჭოთა კინემატოგრაფისტები დოსტოევსკის ნაწარმოებებს
ყოველივე ავთოჩყოფურისა, რეაქციურისა და ყალბისაგან და
დიდი რუსი მწერლის მემკვიდრეობის მხოლოდ ძირითადი,
ჯანსაღი ხაზის ცერანოზახისა ახდენენ.

„ნასტასია ფილიპოვნა“ და მის მიმდევრო კინოფილმათა
გაჩნობა ცალკე საკითხს წარმოადგენს და, ვეცდებით, ამის
შესახებ მკითხველს მომავალში ვესაუბროთ.

* * *

კლასიკური ფილმი „იდიოტი“ („ნასტასია ფილიპოვნა“),

¹ ვაზ. „კინო“, 10 მარტი, 1934 წ.
² თემა — ხელოვნება და ცხოვრება — განსაკუთრებით დამახასიათებელია რომანისათვის: „მუსორგსკი“, „ბაბა“, „რინსკი-კორსაკოვი“.

¹ „სოკულტო კინო“, 1959, № 5, გვ. 92.
² პირიევი — ავტორი ფილმებისა: „ტრაქტორისტები“, ჩვენს მწიფობას ვეცდებით, „მელორე კალო და მწიფობა“, „თქმულება ციხე-ბიბის მიწვევა“, „უბრალო კახაბერი“ და სხვ.

დრსტოვესკის მიხედვით, გამოჩნდა 1958 წ. მისი დამდგმელარ სსრკ სახალხო არტისტი კინორეჟისორი ი. ა. პირივეი.

თავის თავისადმი მომთხოვნა მხატვარმა გადაწყვიტა დრსტოვესკის მემკვიდრეობისათვის მიემართა მხოლოდ მაშინ, როდესაც მოშწიდა და ჩამოყალიბდა მისი ნიჭი. პირივემა არჩევანი შეაჩერა გენიალურ რომანზე „იდიოტი“.

„რას ვხედავდი მე, პირველ ყოვლისა, იდიოტში? — წერს პირივეი — დრსტოვესკის დიდ სიყვარულს „დამცირებული და შურსაცსყოფილი“ ადამიანებისადმი, სოციალური სიმარ-თლისადმი ლტოლვას, ცხოვრებაში მართლის პოვნის დაუშ-რეტელ სურვილს და, ცხადია, მწერლის განსაკვიფრებელ ცოდნას ადამიანთა ფსიქოლოგის სიღრმეთა და სულის საი-დუმლოებათა ამოკითხვაში.

„აი ეს იყო ჩემთვის მთავარი, ხოლო მას, რასაც ჩვენ ახლა „დრსტოვესკის ვუწოდებთ, სხეულისა და სულის ის ავად-მყოფობანი, რაც წარმოადგენს დრსტოვესკის შემოქმედების მეორე რთულსა და წინააღმდეგობებით სასვე მხარეს, გადაჭ-რით უკუვაგდებდი“.

ეს სრულად მართებულია! განა თვით დრსტოვესკი არ წერდა, რომ „რომანის მთავარი აზრია — ასახოს დადებითად მწვენიერი ადამიანი“, მწვენიერი, რომელმაც არ უწყის თავის ფსიხ. ეს ადამიანი თავადი მიშვინი.

მიშვინი (იაკოვლევი) არაფერია პათოლოგიური. იგი თავისუფალია რამე რელიგიურ-სახარებისეული შეზღუდუ-ლობისაგან. ეს მხოლოდ და მხოლოდ კეთილშობილი გულბრ-ყვილი დინ-კიხობტია, საცოდავი რანდია, ვან-ვალჟანია. შევიცარის მაღალი მთებიდან კაპიტალისტური ქალაქის ფსევრზე ჩამობის სიცოცხლის სიხარულით სასვე ადამიანი და იგი ხდება მწვენიერების დაღუპვის საშიშელ ტრაგედიათა ტრაგედიის, ცინიზმისა და ამორალიზმის დღესასწაულობის მოწმე, ჟურის წინაშე ყოველივეს მორჩილების ტრაგედიის მოწმე. და მსხვერპლიც აქ ტრაგედიისა — ნასტასია ფილი-პოვანა. სწორედ ნასტასია ფილიპოვანას სახის ხაზგასმა პი-რივეთან. სწორედ მისი ტრაგიკული ბედი შეადგენს ფილიპის სიუჟეტურ საფუძველს. პირივეს ნასტასია ფილიპოვანა (იულის ბორისოვა) — ეს არის ამაყი ქალი, რომელსაც შემოუნახავს თავისი სიწმინდე, მიუხედავად იმ საზოგადო ტყუყისა, რომელშიც იგი ბედმა გადაისროლა. მას სძულს რაფინირებული თაღლითებისა და ნაძირალების ცინიკური სამყარო.

ამ მოსოვლო ლიტერატურის გმირ ქალთაგან ერთ-ერთ უძლიერეს სახეში პირივეი დრსტოვესკის კვალდაკვალ ატა-რის თემას დასხვერვული, შევიცრებული, შებილწული სილა-მანისა, ფულზე გაყვდილი და ნაყიდი, აჯანყებული სილამა-ზისა.

რომანში „იდიოტი“ პირივეი გამოყოფს ფულის თემას, ფულის ნამდვილი სამყაროს თემას. მართლაც, საკმარისია, „ასე ვთქვათ, ოდნავ მოკუტუთოთ თვალი; მაშინ მხედველობის არედა ჰრება ყველაფერი მეორხარისხოვანი და რჩება ადა-მიანი და ფულის ძალა“.

ფილიპის პირველსავე ეპიზოდში ლაპარაკია როგოჩინის მილიონიან ქონებაზე. აქ იწყება ფულის თემა. გენერალ ეპან-ჩინის სახლში თავად მიშვინის შესთავაზებულ 25 მანეთს — ეს



ი. სტრიგლევიჩი ფილმში „ეთერი ლამეები“

ფულის თემის გაჭრებუება. თავადი ტოკვი, ნასტასია ფი-ლიპოვანას გამწარველი და წამბილწველი, ამოიღებს 75 ათასს, რომ თავი დააღლიოს ამ „ფანტასტიკურ“ ქალს. გენია მზად არის მიიღებს საზოგადო ქორწინებისათვის — მხოლოდ ფუ-ლის მითვას დახარბებული. აქვე იგი ცდილობს შეეჯგუროს შეძლებულ პატარალს აგლაია ეპანჩინას. ხოლო მისი მამა, გენერალი ეპანჩინი, თანახმა მიათხოვოს ქალი გენიას და მის-გან კი შეისყიდოს ნასტასია ფილიპოვანა. სახლში შემოიჭრება ვაჭარი როგოჩინი. იგი დაუფრავად და თავხედურად აცხა-დებს თავის დაუოკებელ სურვილს — დაიპყროს ნასტასია ფილიპოვანა, დაიპყროს ფულით. იგი შესთავაზებს გენიას სამ ათასს გასამცულოს, ხოლო თვით ნასტასია ფილიპოვანას, როგოც აუკეთონზე, ჯერ — თვანამტ, შემდეგ — ორმოცს, და საბოლოოდ, ასი ათას მანეთს. ფილმში მკვეთრდაა ხაზგას-მული ფულის თემა.

„იდიოტის“ ზოგ თეატრალურ დადგმაში ეს თემა თითქმის გამჭრალა. ეს ხდება ძირითადად იმის გამო, რომ ნაკლებ ყურადღება ექცევა გენია ივოლგინის სახეს.

ხოლო ფილმში გენია (ნ. პოდგორნი) პირველ პლანზე წამოწულია. პირივეს არ შეძლო არ გაეგო, რომ ამ სახეშია დიდი მოცულობითი განსახიერებელი ფულის ძლიერების გაე-ლენა ყოველსავე ადამიანურზე.

გენია მისწრაფვის გახდეს „მემოლიონე“ რამეთუ „მილი-ონი“, „ემშაკისეულ გარემოში“ ყ ვ ე ლ ა ფ ე რ ს იღლენა.

თქვენ მეუბნებით, რომ მე არაორიგინალური კაცი ვარ, — მიმართავს იგი მიშვინს, — როდესაც ფულს ჩაევიგებ, იცო-დეთ, მე ვიჭებთ უმაღლესი ხარისხის ორიგინალური ადამი-

1 „სესტეტი კინო“, 1959, № 5, გვ. 91-92.

ანი. ფული მით უფრო ბილწი და საძაგელია, რომ ნიჭიერება-საც კი იძლევა“. გენიას სიტყვებით დისტოპიური სინანულით გვაწუხებს არა მარტო ფულის ძალას ამ ბიჭიერ სამყაროში, არამედ არარაობის უფლებას შესახებაც.

სწორედ ამ სიტყვით — არარაობა — განისაზღვრება სახე გენიანი, რომელიც „სამი მანეთისათვის ვასილის კუნძულზე ხობჯი მიხობდება“.

„ახლა ხომ მათ ყველას (სტუმრებს „წესიერი საზოგადოებრიდან“ ნ. ჯ.) ისეთი სიხარბე დაუეწულა, ისე აშმაგებით ფული, რომ ისინი თითქოს გამოყვანილნი — ამბობს ნასტასია ფილიპოვანა.

ფულის სამყაროს სამხილებლად გამოყოფს რევისორი პართის როგოჟინის (ლ. პარხომენკო) სახეს.

სრულიად სამართლიანია, რომ იგი ხაზს უსვამს ამ სახეში ბრმა კერძო-მესაკუთრულ ვნებს, გულღვარდლიან, მხეცურ სულს, და შეგვიძლია შევედგეთ ზოგ კარტიკოსს, რომლებიც უკვირდნენ ი. პითოვის ამ პერსონაჟის ასეთიანად გახსნას, მიუთითებენ რა იმას, თითქოს როგოჟინში მოცემული უნდა იყოს რაღაც „ნამდვილ-რუსული“ საწყისი, რომ თითქოს როგოჟინი ხანდახან უნდა ფიქრობდეს.

მართალია, ზოგი რამ აშგვარი არის თვით დისტოპიის რომანში, მაგრამ რევისორის ხომ აქვს უფლება, თავისებურად წაიკითხოს და აღიქვას ეს სახე. თუ არ მხეცის სახით, სხვაირ-ვად როგორ შეიძლება დასაჯა იმ ადამიანისა, რომლის არა-ადაბიანური ვნებანი გაქვნილია ფულის მქისე სწიფით, ადამიანისა, რომელმაც ხალხის ძარცვით ნაშოვნი ფულით იყიდა სიღამაზე, ხოლო შემდეგ დაღუპა იგი?! განა ზისღს არ იწვევს როგოჟინი, როდესაც თავებურად აცხადებს: „მე მაქვს ბევრი ფული. თუ მოვისურვებ, თქვენი ყველას გიყიდით, ყველაფერს ვიყიდით“?

რევისორმა შემოქმედებითად გადაიტანა ვერანზე ეს, უდავოდ, მნიშვნელოვანი სახე.

ეს არ არის ნაწარმოების თამამი გააზრების ერთადერთი მავალი. აი, თაღლითი ივოლგინი შეურაცხყოფს მშვენიერებას — სილას გააწვავს თავად მიჰეინს. თავადის თვალები სასტავა სევდიდა და წყნით. იგი მდუმარედ შორდება იქაურობას, საცოდავად მომოხედავს, გარბის თავის პატარა უღიმ-ღამო ოთახში, გაიჯახუნებს კარს, დაუძღურებული დაშვება სკამზე და ტირის. მაგიაზე კი, მის წინაშე პატარა სასაბუნღო თავდება ანთებული საბუნღო. დისტოპიის არა აქვს არც ეს გაქცევა, არც ეს ტრემლები, არც მიღუეული საბუნღო. მაგრამ ეს მცირე ეპიზოდი ნამდვილის და აუცილებელის შობაქდი-ლებას ახდენს. მეტიც, იგი ერთ-ერთი საუკეთესოთაგანია იმ ეპიზოდებიდან, რომლებითაც ფილმის მხატვრულ-სახეობი მხარეგება ამოხსნილი.

ერთი შესვლით, შეიძლება გვეჩვენოს, რომ ფილმის მხატვრული ფორმის საკითხი რევისორის მიერ ერთობ „თეატრალურადაა“ გადაწყვეტილი. საერთოდ ხომ სივლიან, რომ ფილმში რაც უფრო მეტია პლანები და მათში გარსაგებლო მეტრაჟი, და რაც უფრო ნაკლებია ობიექტები — მით უფრო „მსუბუქია“ ფილმი. მაგრამ მოცემულ შემთხვევაში რევისორი გამოიღობდა თვით დისტოპიის რომანინდან: სწორად ამტკიცებენ, რომ ფორმით რომანი „იდიოტი“ ახლოსაა დრამასთან,

რომ არსებითად ეს დრამატული რომანია. რომანის პირველი ნაწილის მთელი მოქმედება შემოფარგლულია მხოლოდ ერთი დღის ჩარჩოთ; კონფლიქტი მასწავ წარმოიშობება; გმირის წინასიტორია არაა ნაჩვენები დისტოპიის მიერ, მასზე მორგებითობის თვით გმირი; რომანის პირველი ნაწილის დასკვნითის ეპიზოდში, ნასტასია ფილიპოვანას ბინაზე, თავს იყრის თითქმის ყველა პერსონაჟი და ხდება, ვერცე წოდებული, „ცრუ კანძის გახსნა“.

ყველა აშგვარის გათვალისწინებით, პირველმა გადაწყვეტა არ დაედგინა რომანის კომპოზიციური თავისებურებანი.

კადრები, რომლებშიც ნასტასია ფილიპოვანა ცეცხლში აგდება როგოჟინის ასი ათასს, ცხადია, ვეკვლინება საუკეთესო კადრებად დისტოპიის მიხედვით შექმნილი ფილმებიდან, მსგავსად იმისა, რომ რომანის სთაქნად ფურცლები მოსოფლით ლიტერატურაში საუკეთესოა ცნობილი. დაუეწყარი შობაქდილების მომხდენია რევისორის მიერ შექმნილი სცენა სადც ადამიანს ყიდულობენ „ქაღალდის დიდი დასტით, სიმაღლით სამი გოჯისა და ოთხიდე გოჯის სიგრძის მგარად და მჭიდრედ მუხეულით „ბირჟევე ველმდირსა“ და ყოველის მხრივ მოთასმული და შეკრული კანაფით, იმის მსგავსად, რომლითაც კრავენ შაქრის თავებს“...

ნასტასია ფილიპოვანას ბინაზე მომხდარი კულმინაციური ეპიზოდი დიდი გამომხატვლობითი ძალის მატარებელია და სრულიად რეალურ ამბებს სიმობიური განზოგადებით ამ-დიდრებს:

აი, ამაყი, მშვენიერი ქალი, გარსშემორტყმული თაღლი-თებით, რომელთაც მისი სიღამაზის მეშვეობით ფულის შოვნის ტინი აშლიათ, აღინართება მათ წინაშე და, სწყველის რა ფულის ძალაუფლებას სიღამაზეზე, ამ უფლებას ცეცხლში ყრის! განა ამ კადრებში აჯანყებული სიღამაზის სიმობიო არ იქმნება?!

აი ცეცხლის ენები შთანთქავს საძულველ დასტას, რომელ-შიაც ასი ათასია! სიხარბით შეშლილი ბატონები თავს იმიერებენ. ევედრებიან გაყიდო „დელოფალს“ დაღუპული ფულის დასახსნელად მოგვიშვიო. ამ კადრებში ხომ „წესიერი საზოგადოების“ არარაობა მოცემული?!

აი, გენია ივოლგინი, ნაპოლეონისებური წვერიანი კაცი. იგი შეძრწუნებით უცქერის ალმოდებულ დასტას. რა გამიბრჯეცებს მასში: ფულის სიხარბე, თუ თავმოყვარობა? თუ იგი ცეცხლს ეცემა ფულის გადასარტყლად — დაკარგავს ოგი-ნალობას, დამცირდება. არა იგი არ აშურებს ცეცხლს. იგი გულწასული ვარდება იატაკზე — ეს კი გაკაცებით ძლიერად ამცირება! განა საოკარი ძლიერებით არ ჟღერს ამ კადრებში ფულიანი კაცი უდაღები დამცირების სიმობიო?!

უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმში თითქმის არ არის რთული მიზანსცენა. ძირითადი ხეიმი, რომლითაც სარგებლობს რეჟისორი, მსხვილი პლანია. გმირთა პორტრეტები.

ჯერ ერთი, ასეთი გადაწყვეტა აიხსნება თეატრალურობის თავიდან არიდების ცდით, რომელშიც ადვილია გადავარდნა, როდესაც სცენების გადაღება ძირითადად საშუალო პლანებითაა გადაღებული.

მეორე მხრივ, სწორედ მსხვილი პლანს შეჰყავს მაყურებელი გმირების შინაგან სამყაროში.

ეს იმითმ ხდება, რომ მსხვილ პლანზე განსაკუთრებით გამოირჩევა პერსონაჟების თავალები. მოცემულ შემთხვევაში პირივე გამოდგება დოსტოევსკიდან, რომელიც ხშირად ასე-ნებს თავისი გმირების თავალებს.

ვაგონის მგზავრებს აქვთ — „ღამის განმავლობაში დამძიმებული თავალები“.

მიშკინს ჰქონდა — „დიდრონი, ღრმა, დაქინებული თავალები, რომელთა გამოსხედვაში იყო რაღაც ჩუმი, მაგრამ მიძე“.

როგოჟინს აქვს — „ნაცრისფერი, წვრილი, მაგრამ ცეცხლოვანი თავალები“.

ნასტასია ფილიპოვნა საშინლად იტანჯებოდა — „ამაზე მტკველებენ თავალები, აი, ეს ორი პატარა ძვალი, ორი წერტილი თავალებზე, დაწვეების დასაწყისთან“.

ავლიანს თავალები „კაშკაშა და მშრალი პრაღით ბრწყინავენდნენ“... პირივე იყენებს რომან „იდიოტის“ ამ შესანიშნავ კინემატოგრაფულ განსაკუთრებულობას. ფილმში გმირთა თავალები გადმოსცემენ უმცირეს განცდებსაც, აზრთა და ფანტაზია უმცირეს მიმხრობასაც კი.

ივლია ბორისოვა ქმნის ნასტასია ფილიპოვნას ამასა და ამავე დროს ერთობ რომანტიკულ სახეს, გამოირტყვას რა მისგან ყოველსავე მისტიკურსა და ამოსაცნობს. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია მისი ხმა, რომელიც საუკეთესოდ ხაზს უსვამს განწირულ სულისკვეთებას გმირისა, რომელმაც ბევრი ნახა და განიცადა. დამაჯერებელი ტრაგიკული პათოსით ატარებს ბორისოვა შესანიშნავ სცენას ბუსართან. აქ მისი ნასტასია ფილიპოვნა არის ამაც, „რომანტიკულიც“, შეურაცხყოფილიც და აჯანყებულიც.

არანავეულოებრივად მიმოიხედვლია თავისი უბრალოებით ი. იაკოლევი (მიშკინი). იგი ერთობ თავისებურია. ეს არის განჭურტის უნარიანი, კეთილი და ამასთან ერთად სვედიანი და უძლური, რწმუნადგარგული და სასოწარკვეთილი ადამიანი.

ხოლო როდესაც უცქირი ეპიზოდს, სადაც თავად გენიასგან ხოლის გაწვას პასუხობს სიტყვებით: „ო, როგორ შევრცხვებათ თქვენ თქვენი საქციელისა“, რწმუნდები, რომ იაკოლევი არ მსახობია, რომელიც თავისი გმირთ, „ცოცხლობს“. როდენ მტყუელია ამ მომენტზე მისი ღრმა, მაგრამ მშვიდი ყვედრებით სავსე თავალები. ხოლო ბავე უღმის!

ფილმი მდიდარია მარჯველ მონახული დეტალებით. აი, გოგონას მიერ არღანზე დამტყურობის „საბედისწიერი რომანსი“. ბავეშის ეს შორეული ხმა თავისი ხასიათით მოხდენილად ერწყმის იმ პირქუში ოთახის გარემოს, სადაც შემოქავეთ მიშკინი, შესანიშნავად ტრიაფს ვარია ივლოვნიასთან მის საუბრის შევიცარისთვისთვის თოვლის მწვერვალებს შესახებ, ხაზს უსვამს თავადის მარტობას მისთვის უცხო სამყაროში.

თავისთავად ეს რომანსი, „დნაშაულობა და სასველის“ და „მოსხარდის“ გამოძახილი, გულუბრყვილია: ვაჭრის შევლმა შიერთო მემამულის ქალიშვილი, ხოლო როცა ეს ქალი ხსებას — ანაბეკა, მამინ ვაჟმა „ღანით დავლა იგი“, რისთვისაც გადასახლებული იქნა და „მოკვდა ცემობისა შინა, უფლო, შეუნდე“. არღნის ხმებში ჩაქსოვილი ეს დეტალი — სიმღერა,

ერთობ, ქმნის იმ სულს, რომელიც ესოდენ აუცილებელია ეპოქის შესაქმნელად.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ი. პირივე უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ეპოქის ზუსტად წარმოსახვას. ამის მშვენიერი მაგალითია პეტერბურგის ხედვები.

დაბოლოს, უნასანკელ ეპიზოდში, როდესაც მიშკინი როგოჟინის „ტრიოკას“ მისდევს, ძლიერ ზუსტი და გამართლებულია მსტიკინავრე ქარის ლეტიმოტივი.

ამის მსგავსი კადრები სულიერად მეტად ენათსავება დოსტოევსკის საყვარელ კაენზინან ჰეოზაჟებს: აი, რას წერს ი. პირივე დოსტოევსკისეული პეტერბურგის შესახებ: „მისი (პეტერბურგის ნ. ქ.) ცქერა ხან გვაიძულებს მოვიბუზოთ ჭყაპასა, სინოტივისა, ჟინდლიანი წვიმისაგან, ხანაც შევცავებუხებს ზამირის ცვი ქარის დემილით. ასეთია პეტერბურგი უსასლაროთა, დიდდაკარგულთა ცხოვრებისგან უარყოფილი ადამიანებისა“¹.

სწორედ ასე გამოიყურება იგი ცვრანიდან. ფილმი ზუსტად ატარებს რომანის სცენების ძალზე თავისებურ კოლორიტს. ჭემშინდელ ღრმად ღრამატული, გულმართალი ჰუმანიზმით აღსავსე ეს ფილმი გახდა დოსტოევსკის ქმნილებათა ცვრანიზაციის საქმის უთვალსაჩინოესი საფუძური.

თუ პირივეს „იდიოტს“ ერთსულოვანი აღიარება და აღტაცება ხვდა წილად, მისმავე „თეთრმა დამებმა“² მრავალი დავა და შემოქმედებითი დისკუსია გამოიწვია.

„საბჭოთა ხელოვნების ვალია — მისცეს სწორი ინტერპრეტაცია გენიალური რუსი მწერლის შემოქმედებას — განაცხადა პირივემა — აი, რატომ მოვიკედ ხელი „ნასტასია ფილიპოვნას“ შემდეგ „თეთრი დამების“ ცვრანიზაციას.

„თეთრი დამები“ დოსტოევსკის აღრინდელი ნაწარმოებია, რომელშიც მან გაზომატა ხალხისთვის წარმომული ნაწივლი ცხოვრებისადმი უსაზღვრო სვედა. ამასთანავე, დოსტოევსკი ასამართლებს ზედმეტი ადამიანის — მეოცნების — ტიპს.

იმ დროში, როდესაც „სინამდვილე მიძე შეთაბედილებას აღედნა“, რუსი ადამიანები ეძებდნენ გამოსავლას სიბნელიდან, რომელშიც გარემოცულნი იყვნენ. ერთი სინჯავდა ბრძოლის ძნელ გზას; მეორე ჩაიძირა ჭუჭყიან სინამდვილეში; მესამე, ჩაიჭირა ხელი და, საქმეც გაუსხლტა ხელიდან. მამინ მოღვაწეობას დასარბებულ, მაგრამ სუსტ, ნახ ქალურ ხასიათებში ცენტრატობით ინერგება მის, რასაც მეოცნებობას ეძახიან და ადამიანი ხდება... რადეანინი უცნაურ საშუალო სქესის არცბა — მეოცნეზე“ (დოსტ. თხზ. სწორი კრებ. 1930. ტ. XIII, გვ. 29-30).

სწორედ ასეთად გვიხატავს დოსტოევსკი მოთირბობის გმირს — მეოცნეს. ეს არის მარტოსული ადამიანი, მას არც მეგობრები ჰყავს, არც „კეთილი ნაცნობები“, იგი ცხოვრობს „თეთრთ თავისთვის, ყოველგვარი ისტორიების გარეშე“. რა არის მისთვის მიუყერი ცხოვრება, მეგობრები, ადამიანები! იგი იცნებობს. ხოლო იცნებებში „პირველ პლანზე, პირველ

¹ „ისექსტოვი კინო“, 1959, № 5. გვ. 96.
² სცენარის ავტორი და რეჟისორი ი. პირივე. ოპერატორი ვ. პავლოვი. მხატვარი ს. ვოლოკოვი. „მოსფილმი“, 1959.

პირად, უკვე, რა თქმა უნდა, თვით იგი, ჩვენი მეოცნებე დგას, თავისი ძვირფასი პიროვნებით...
მის მიერ ჩანაფიქრი ცხოვრება სდება მის ჭეშმარიტ ცხოვრებად. მაგრამ, აი, მეოცნებე, რომელიც ღრუბლებს ზევით დაფრენს, ხვდება ჩვეულებრივ „ჩაითის“ ქალიშვილის. და მიწიერი სიყვარულით შეყვარებულმა ვერ გაბედა დაეჭირა თავისი ბედნიერება. მაგრამ რამდენიმე თეთრმა ღამემ, რომელსაც გააშუქეს მისი ყრუ და პირქუჩი ცხოვრება, დასციენს და სამარადისოდ დასწყვეტებს ავადმყოფური ილუზიების ოცნებათა სამყარო. დღსტოვესკიმ გულისხმიერი ლირიზმით გაგვაცნო პეტერბურგელი მეოცნების სვედანი ისტორია. „თეთრ ღამეებში“ მთლიანად გამოჩნდა დღსტოვესკი-ლირიკოსი, დღსტოვესკი-რომანტიკოსი.

ჩანს, პირივე მოთხრობაში განსაკუთრებით მიიზიდა მისმა ლირიკულმა და რომანტიკულმა ნაკადმა. შევიძინა ვიწკით, რომ არცერთ მის ფილმში არ ქვრება ისე მძლავრად რომანტიკის პოეტური პათოსი, როგორც „თეთრ ღამეებში“.
მეოცნების გულახდილი ლირიკული მოგონებანი ეკრანზე გახვეულია მსუბუქ სვედაში, შეფერადებულია თეთრი ღამეების მკრათლი ნათებით.

პირივემა განსაკვიფრებელი რეჟისორული ოსტატობა გამოიჩინა, რომ გადმოეცა პეტერბურგელი რომანტიკოსის ცხოვრების მწერ პოეზია.

ერთი შეხედვით, ფილმი „თეთრი ღამეები“ — მხოლოდდა მარტოსული მეოცნების სენტიმენტალური დრამაა, მაგრამ ღრმად თუ ჩავეხედეთ, ნაილი გასდება: მეოცნების შავბნელი ცხოვრება — მისი გაქცევა სასრული, ბინძური სინამდვილიდან, მისი ცხოვრება — პროტესტია, თუმც სუტი, პასიური, მაგრამ მაინც — პროტესტი.

უფრო მეტად დაერწმუნდებით რეჟისორის ნიჭის სიღიადში, თუ იმასაც გაეცნებით რომ დღსტოვესკის კინემატოგრაფიული მისი თვალსაზრისით ფილმი გამოვიდა მალაღაბრისხოვანი, მჩქეფარე რიტმიანი და მონტაჟის კლასიკური წყობის მქონე. საინტერესოა სურათის კომპოზიციური ფორმაც: მოთხრობა მოთხრობაში. ეკრანზე ჩნდება მხოუცი კაცი. იგი გვიამბავს თეთრ ღამეებზე. მეოცნებე უამბობს ნასტენკას თავისი ზნაუნების შესახებ. ნასტენკა უამბობს მეოცნებეს თავის ცხოვრებას. უკანასკნელ კადრებში ისევ გამოდის მხოუცი.

მეოცნების სახისათვის დამუშავებულია სამი როლი: პირველი — ნასტენკას თანამოსაუბრის როლი; მეორე — ოცნებათა გმირის როლი; მესამე — მხოუცი-მოამბის როლი. მაგრამ ამ სამიდან ყველა როლი კი არაა სწორად დამუშავებული.

ყველაზე უფრო მიუღებლად გვევლინება ოცნებათა გმირის როლი.

დღსტოვესკისთან გმირი ოცნებობს „პოეტის როლზე... პოფმანთან მეგობრობაზე, ბართლომეს ღამე... გმირული როლი ივან ვასილევჩის მიერ ყაზანის აღებისას... პრელატების ტკბადი და ჭკუნი მათ წინაშე, მკვდართა აღდგომა რომერტში... დანტონი...“

შეიძლება თუ არა ეკრანზე ამ ოცნებათა შევცლა სხვით?

რა თქმა უნდა! მაგრამ არ შეიძლება მივაწეროთ გმირს ოცნებანი, რომელიც ეწინააღმდეგება მის სახისათს.

რა ეუმანება პირივესეულ მეოცნებეს? საიდუმლო ბაემანი პირქუჩი ფეოდალურ ციხე-ბაზარში. ბუფონადური ტყვე ქალის გატაცება მდიდრულად მორთული პარამანიდან. დაბოლოს, ყველაზე უფრო გაუგებარი ეპიზოდი: ადგილი გამარჯვებებით განვიფრტული ჩანისლული მეოცნებე მაღალი საზოგადოების „ლომის“ სახით ცვეკვას ლამაზმანია ფრხვლუთან ერთად. ყველაფერი ეს ეწინააღმდეგება მეოცნების სასეს. იგი ხომ ეუბნებოდა ნასტენკას, რომ არავითრად იყო შეყვარებული იდეალში. მაშ, განა ვენებიანი ცხოვრი ქალი, რომელსაც სწყურია ქმრის სიკვდილი, შეიძლება მივიღოთ მორცხვი, თავმდაბალი მეოცნების იდეალად?

ზოგიერთი რეცენზენტი კიცხავს პირივეს მოხუცი-მოამბის სახისათვის: აქაო და იგი არ უნდა სვამდესო. რამდენადაც იგი სვამს, ფილმის მორალი ასეთია: აი, სადამდე მიჰყავს ხოლმე ადამიანი სიყვარულში ხელმოცარვას.

არა! ამის თქმა არ უნდად რეჟისორს. აი, რა სთქვა მან: დატკნა ზნაუნებიანი მეოცნებისა, მოვიდა „მოკავკული ცაცხაბა სიბერე, მას კი სვედა და მგმუნვარება მოჰყვა“.

ასეთი მეოცნების გამოღვიძება ხომ საშინელია მუდამ, რადგან იგი შემოქმედებითობის სტიმილი კი არ არის, არამედ საშუალოდ ხელნადა გაფრენილი ცხოვრების მსხვერვის შეცნობა.

გაკილებით უფრო დამაჯერებელი და მთლიანია მეოცნებე-ნასტენკას თანამოსაუბრე. მისი სხეუ გახსნილია დამღუბელი და ტრაგიკულ წინააღმდეგობათა ეპიკიების ძალასა და უკუნისყოფაში, მორალურ სიმტიკიცესა და პრატიკულ უძლურებაში.

ეს არის უნვარო, ცხოვრებისგან ნაწყენი ადამიანი. მაგრამ, მიუხედავად ბედის უკუღმართობისა, იგი განუსაზღვრელად ბედნიერია „მთელი წუთი ნეტარების გამო! და განა ეს ცოტაა თუნდაც ადამიანის მთელი სიცოცხლისათვის!“

ფილმის ფილოსოფისათვის თვალსაჩინო მნიშვნელობის მატარებელია ჟილევის (მდგმურის) სახე.

ამ სახის გამომუშავებაში პირივემა შეიტანა თავისი შემოქმედებითი ნიჭის მთელი ძალა. დღსტოვესკისთან ჟილევი ერთობ განუსაზღვრელი ფიგურაა. მწერალი გაკვირვებულს მის შესახებ: იგი ახალაზრდაა, შესახედად არა უშავს, წესიერად იხდის ბინის ჭირას. აი, სულ ეს არის! მაგრამ პირივე ამ სახეს უპირისპირებს მეოცნებეს. აქ ნათელი სდება ის შეგნებული დაპირისპირება, რომელიც განხორციელებულია ორ სიტყვაში — მეოცნებე და ჟილევი.

მეოცნებე — მონაა ვენებათაღლევისა, მერყევი მოციციებისა, გრძობებისა; ჟილევი — მსჯელობს, მასში ჩანერგილია ის „აუცილებელი ევიოზიმი“, რომლის შესახებაც წერდა დღსტოვესკი.

მეოცნებე ბედისწერის მორჩილია; ჟილევი იცის ბრძოლა თავისი ბედნიერებისათვის. და არა მარტო თავისი ბედნიერებისათვის.

ღამა! რეჟისორი ანიშნებს მაცურებელს, რომ ჟილევი მხოლოდ თავისი პირადი მომავლისათვის მებრძოლი კი არ არის,



ვასტანე დავითაია

დედფოსი



არამედ, იგი შესაძლებელია, რეგულაციონერ-დემოკრატიც იყოს.

მოთხრობაში თქვენი ეუბნება ნასტენკას: „გავგემზავრები მოსკოვს, მე კი საქმეები მაქვს...“

ეკრანზე კი იგი აცხადებს:... „გავგემზავრები, მაგრამ მოსკოვს კი არა, არამედ შორს, ისე შორს, რომ ვერ შესილონ ჩემი პოვნა“. ჩანს, თქვენი იძულებულია გაექცეს პოლიციას, იგი იბრუნება.

ამგვარად, იგი იმათგანია, რომელიც მქის სინამდვილიდან გამოსავალი ძიებაში, ამას პოულბოენ ძნელ, მაგრამ ერთადერთ უტყუარ ბრძოლის გზაში.

პირიერის მიერ ქილევის სახის დამუშავება — ეს არის შემოქმედებითი სითამამის კლასიკური მაგალითი, ნიმუში იმისა, თუ როგორ შეიძლება თავისებური ამოსხნა იმ მინიშნებათა, რომელიც ლიტერატურული ნაწარმოების შინაარსშია მოცემული.

ფილმის მეტ-ნაკლებად მოხდენილ მხარეებზე რომ არ შევჩერდეთ, უნდა ითქვას, რომ პირიერმა გადაჭრით გაილაშქრა იმ რეაქციული ტრადიციების წინააღმდეგ, რომლებიც აკანონებდნენ დოსტოევსკის, როგორც ავადმყოფური ვენებათაღვლის მომხრეაღს.

ამასთან ერთად, ფილმი „თეთრი ღამეები“ — ეს არის გრცელი საუბარი რომანტიკაზე, გრძნობათა სიწმინდეზე, უანგრო სიყვარულზე.

თუ 1958 წელს ეკრანიზებული იქნა რომანი, ხოლო 1959 წელს მოთხრობა, 1960 წელს ეკრანზე გამოდის ფილმი დოსტოევსკის ერთ-ერთი საუკეთესო ნოველის „უწყინარი ქალის“ მიხედვით. მას თავისუფლად შევადგინა ვუწოდოთ პატარა ტრაგედია. უბედური დამცირებული ჩარჩი ცოლად ითხოვს უწყინარ ობოლ ქალს. უწყინარი ცოლად მიჰყვება გამსუსხებელს იმიტომ, „რომ მას უფვე არასათ კქონდა გზა“. ჩარჩი უარყოფილია და აბუჟად აგდებული სასოგადოების მიერ, მაგრამ მოწურებულია სულერ კარმონიას და ბედნიერებას. მაგრამ თავის ჭეშმარიტ გრძნობებს იგი ნიღბავს სიამაყით და სხევისადმი უსულგულო დამოკიდებულებით. მას „გადაჭრით ამოწონდა ხანდახან იდეა მისი (უწყინარის — ნ. ჯ.) დის მიწინისა“. ამის გამო შეურაცხყოფილი უწყინარი ჯანყდება, თავს იკლავს.

ჩარჩმა დაკარგა ყველაზე მახლობელი, ყველაფერზე ძვირფასი, რაც კი ამქვეყნად გააჩნდა. მან დაკარგა ადამიანი, რომელსაც მთელი სიცოცხლე ეძებდა. მაგრამ მარტო თავისი მიზეზით კი არ დაუკარგავს. ცხოვრებამ შექმნა იგი უსულგულო ამპარტავნად, ცხოვრებამ ასწავლა მას მოყვარის გაწამება.

„აღამიანები არიან მიწაზე მარტომდარტონი — ესაა უბედურება!“ — წამობნაბებს იგი. მას ყველაფერი წართმეული აქვს. და თუ ასეა, „...რას მარგია ავ თქვენი კანონები? რაში მჭირდება თქვენი ზნე-ჩვეულებანი, თქვენი ცხოვრება, თქვენი სახელმწიფო, თქვენი რწმენა... რატომ დაამსხვრია შავბნელმა ჩამორჩენილობამ ის, რაც ყველაფერზე უძვირფასესია?“

ნოველაში „უწყინარი“ დოსტოევსკი ვეაძვლებს არა ოჯახურ დრამას, — იგი გვიამბობს წმინდა გრძნობების დაღუპვის

ტრაგედიას, გამოუვალო მწუხარებისა და მარტოობის ტრაგედია.

ხოლო ფილმში „უწყინარი“ მიჩქმალულია დოსტოევსკის ნაწარმოების დიდი სოციალური ქედრადობა. ფილმის ავტორები — ა. პოლბურტი და ა. ბორისოვი — არც თუ ისე შორის მიდიან ხელმოცარული ქორწინების ამსახველი მოთხრობისაგან. ფილმი წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ ნოველის ფურცლების კათოლსინდისიერ ასლს. ტექსტის მორჩილად მიყოლა კი ყველა ფილმს ამა თუ იმ ნაწარმოების სცენათა ილუსტრაციების სერიადა აკცევს. ამგვარად „უწყინარის“ ილუსტრაცია, მართლაც, აკრეა. ამას უხმარება ფართო შემოქმედებითი დიაპაზონის მსახიობის ანდრეი პოპოვის თამაში. იგი სოციატავდა ქმნის გამოუწვრებულ ძიპზონდრით შეპყრობის სახეს, რომელიც „იმათგანია, ვინც თავით თავს ელაპარაკებიან“. ჩარჩი ხომ „მდუმარდ მეტყველების ისტატია“. მან უხმოდ იმეტყველა მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე და უხმოდ გადაიტანა თავის თავთან მთელი ტრაგედიები.

მოსდენილად თამაშმა თავისი როლი ნიჭიერმა ია სავი-ნამაც. მისი უწყინარი ეს არის უბედური, უმწიკვლო ქალი, რომელმაც მრავალი გაჭირვება და უამბა გადაიტანა, მაგრამ სიამაყე და სულის ქედუსხრლობა შემოინახა.

ღრმა დამამატონითაა დადგმული ეპიზოდები, როგორცაა ფილმის გამსუსხებელ სალონში მისვლა, სცენა რეგულაციონერი, ეფიოვიჩთან პაემანის სცენა. მაგრამ ყველაფერი ეს არ სცილდება ნაწარმოების ეპიზოდთა ზუსტი ილუსტრირების ჩარჩობებს.

ყოველ შემთხვევაში, ფილმი დოსტოევსკის არ ამახინჯებს, რის ჩადენა აგრე რიგად მოსწონთ უცხოეთის კინემატოგრაფისტებს.

საბჭოთა კინოხელოვნებას ახასიათებს ფრთხილი და ფაქიზი მიდგომა მსოფლიო ლიტერატურის შედევრებისადმი. უკანასკნელ წლებში ეკრანზე გაჩნდა საბჭოთა ფილმები შექსპირისა და სერვანტესის, ლერმონტოვისა და ტურგენივის, ჩეხოვისა და კოროლენკოს, კუპრინისა და ა. ტოლსტოის, გორკისა და შოლოხოვის ქმნილებათა მიხედვით.

შეიძლება ვიდავთ იმაზე, თუ როგორი წარმატება ხვდა წილად ამა თუ იმ ფილმს, მაგრამ უდავოა, რომ ამ ფილმთაგან არცერთში არაა ნაწარმოებთა დამახინჯება, არ არის განდგომა ამ ნაწარმოებთა ავტორისაგან.

მაგრამ დოსტოევსკის მიხედვით შექმნილი საბჭოთა ფილმები ყოველთვის როდია უნაკლო. დოსტოევსკის ქმნილებანი გვაკვლავებენ მათივე იმდენად ფაქიზ ყურადღებას, რომ მათი ეკრანიზება მხოლოდ პირველ ნაბიჯებად უნდა ვაღიაროთ ამ რთულ საქმიანობაში.

ნათელია ერთი რამ: მსგავსად იმისა, რომ დოსტოევსკის ნაწარმოებები მსოფლიო ლიტერატურის ოქროს ფონდშია შეტანილი, მათ მიხედვით შექმნილი ფილმებიც უნდა შევიდეს კინოხელოვნების საგამქურში. და სანამ ეს ამოცანა არ განხორციელებულია, მსოფლიო კინოხელოვნება ვალმოუხდელია დიდ დოსტოევსკის წინაშე, ხოლო მის ქმნილებათა ეკრანიზების საქმე დაუგვირგინებელი რჩება!





რ. სტრუტკოვა და ა. ლაფაური ასრულებენ მაშკოვსკის ვალსს



დიდი თეატრის ბალეტის სოლისტაზი თბილისში

სცენა ა. ბალანჩინაის ბალეტ „ცხოვრების ფერკლებიდან“, ასრულებენ რ. სტრუტკოვა და ა. ლაფაური.

რ. სტრუტკოვა და ა. ლაფაური
ასრულებენ მაშკოვსკის ვალსს



რ. სტრუტკოვა და ბ. ხობლოვი ასრულებენ შოპინის ვალსს





კობი რ კობახიძე

ლილი კობლაძეძე

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი პიერ კალისტრატეს ძე კობახიძე ცეკუნის ქართულ მსახიობთა იმ სახელოვან თაობას, რომელმაც თვალსაჩინო როლი ითამაშა ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნასა და განვითარებაში.

პიერ კობახიძე თეატრში 1924 წელს მოვიდა. ეს იყო ქართული საბჭოთა თეატრის შექმნის პირველი პერიოდის დასაწყისი. რუსთაველის თეატრში ამ დროს მოღვაწეობდა კოტე მარჯანიშვილი.

თეატრალური სტუდიის დამთავრების შემდეგ პიერ კობახიძე პირველად რუსთაველის თეატრის სცენაზე გაემგებინა და პირველივე როლის შესრულებით (ბეჭარი — ს. შანშიაშვილის „ლატაყარა“) იმსახურებს მაყურებლის ყურადღებას.

პიერ კობახიძის კარგი აქტიორული მონაცემები შეუმჩნეველი არ დარჩათ კოტე მარჯანიშვილის და სანდრო ახმეტელის და 24-30 წლების სეზონში მსახიობს მთელი რიგი საპასუხისმგებლო როლები დააკისრეს (პორაციო „პამლეტი“, ფონ-შტუბე „რდევვაში“, რასპერი „საქმის კაცში“ და სხვ.).

ეს იყო დასაწყისი მსახიობის იმ საინტერესო შემოქმედებითი გზისა, რომელიც მას კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე უნდა გაეკლო. უკვე ამ პერიოდში იჩინა თავი პ. კობახიძის აქტიორული ინდივიდუალობის იმ თვისებებმა, რაც შემდგომ უფრო გამდიდრდა და დაიხვეწა. მსახიობის პირველი ნაბიჯები სცენაზე ნათელყოფის მისი აქტიორული ბუნებისათვის განსაკუთრებით დამახასიათებელ ნიშნებს. შინაგანი სითბო, ლირიკულობა, მსუბუქი იუმორი, სცენურობა მას საშუალებას აძლევდა შეექმნა მრავალფეროვანი, საინტერესო და მდიდარი რეპერტუარი; პ. კობახიძის შემოქმედებაში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს დადებითი გმირის თემას. ამ მხრივ პიერ კობახიძემ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა საბჭოთა თეატრის ძირითადი პრობლემის — ჩვენი თანამედროვეობის დადებითი გმირის მხატვრული სახის შექმნაში. მსახიობი, ამავე დროს, ძირაწვეს სრულიად განსხვავებულ ხასიათებს, რაც მის მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს.

1930-31 წლების სეზონში პიერ კობახიძე გადადის კოტე მარჯანიშვილის მიერ ჩამოყალიბებულ თეატრში. ამ ეტაპზე პიერ კობახიძის შემოქმედებაში საინტერესო სახე იყო მოხუცი ებრაელი — იენისკიედი. ეს იყო პიესა „მუნჯები ალაპარაკდნენ“, (რეჟისორი დოდო ანთაძე 1931-32 წ. წ.).

სექტაკლი მოგვიხირობდა ქართველი ებრაელების ფსიქოლოგიაში მომხდარ გარდატეხაზე და რეალისტური დამჯერებლობით წარმოგვიდგენდა მათ ყოფაში ახალი, საკომლენტური ცხოვრების შეგრას. იენისკიელი სექტაკლის ერთ-ერთი კოლორიტული, სიცოცხლითა და იუმორით აღსავსე სახე იყო. კობახიძის თამაშით დანტერესებულმა კოტე მარჯანიშვილმა მას პროფესორ კიმავეის როლი მისცა აფინოგენოვის „შიშიში“. ვინც ეს სექტაკლი ნახა, მათი აზრით, პიერ კობახიძის კიმავეი ერთ-ერთი საუკეთესო სცენური სახე იყო. აფინოგენოვის პიესას, რომელიც ასახავს ინტელიგენციის საუკეთესო წარწილის გადამოსვლას საბჭოთა ხელისუფლების მხარეზე, თეატრმა საინტერესო სცენური გადაწყვეტა მოუქმენა. იმ დროის კრიტიკამ მაღალი შეფასება მისცა სექტაკლს და განსაკუთრებით აღნიშნა პიერ კობახიძის რეალისტური თამაში. ამ როლში მსახიობმა სახასიათო ნიჭთან ერთად გამოამჟღავნა როლზე სერიოზული მუშაობის და თანამედროვე დრამატურგიის საინტერესოდ გაგების უნარი. კოტე მარჯანიშვილთან მოღვაწეობის ხანმოკლე პერიოდში მსახიობს არა ერთი როლის შესრულება მოუხდა თანამედროვე თეატრიკაზე აგებულ სექტაკლებში. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში დადებითი გმირის სახე მხატვრულად არ იყო სრულყოფილი, მსახიობი ახერხებდა მათს საინტერესოდ წარმოადგენას. გარდა იენისკიელისა და კიმავეისა, ამ პერიოდში მსახიობმა შექმნა თანამედროვე ადამიანების რომანოვისა და სმოლას სცენური სახეები, სექტაკლებში „პური“ და „ანათეთ, ვარსკვლავებო“.

მაღლ პიერ კობახიძემ მარჯანიშვილის თეატრის ნიჭი-

ერ შემოქმედთა შორის ერთ-ერთი საბატო ადგილი დაიკავა, თეატრის აუცილებელ და საჭირო წევრად იქცა. ან თეატრიც მას დიდი და სასაუბისმგებლო როლები განხორციელებას ანდობდა. ამას ადასტურებს ის ფაქტი, რომ ჯერ კიდევ საკმაოდ ახალგაზრდა კობახიძე შეიყვანეს მარჯანიშვილის ცნობილ სპექტაკლში „ურიელ აკოსტა“. ამ ბრწყინვალე დადგმას განსაკუთრებული ადგილი უკავია არა მარტო ქართული თეატრის, არამედ საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების უდიდეს მიღწევათა შორის. ამ სპექტაკლში პიერ კობახიძეს უნდა ეთამაშა მთავარი გმირის ურიელ აკოსტას ურთულესი როლი, ეს იმ დროს, როდესაც ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო საბჭოთა სცენის სიამაყე კოტე მარჯანიშვილი, მაშინ, როდესაც სცენაზე გამოდიოდა ურიელის ბრწყინვალე შემსრულებელი უშანგი ჩხეიძე.

ძველი წარმოსადგენი არ უნდა იყოს მსახიობის სიხარული, როდესაც სწორედ ამ ორმა დიდმა ხელოვანმა — კოტემ და უშანგმა მოიწონეს თამაში. სწორედ მათ გამოიყვანეს სპექტაკლის დასასრულს პიერ კობახიძე აუდიტორის წინაშე და გულწრფელად მიულოცეს წარმატება. მსახიობმა მოიპოვა უფლება შესულიყო სპექტაკლში, რომელშიაც კლასიკური სცენური სახეები შექმნეს უშანგი ჩხეიძემ, ვერკო ანჯაფარიძემ, შალვა ღამბაშიძემ, ალექსანდრე ყორყოლიანმა, ვასო გომიწვილიმა...

ამ დღიდან მოყოლებული პიერ კობახიძე ათეული წლების მანძილზე მონაწილეობდა „ურიელ-აკოსტაში“ და თავისი თამაშით მნიშვნელოვანი წვლილი შექმნიდა მარჯანიშვილისეული გააზრებისა და ნაწარმოების საერთო ინტონაციის შენარჩუნებაში. ურიელის განხორციელებაში პიერ კობახიძემ ნათელყო თავისი საინტერესო აქტიორული შესაძლებლობანი — რთული მხატვრული სახის არსში ღრმად წვდომისა და კლასიკურ გმირთა ხასიათების წარმატებით განხორციელების უნარი.

პ. კობახიძის ურიელს ახასიათებდა დიდი კეთილშობილება. პროგრესული იდიისათვის მებრძოლი ადამიანის ჰუმანურობა, ვაკაცის მლივარება და თავგანწირულობა. მსახიობი, რომელმაც სპექტაკლში შეიტანა სითბო, ლირიკული განწყობილება და განკადათა უშუალოება, ძლიერად ხატავდა ურიელს, როგორც მებრძოლ ფილოსოფოსს და როგორც მიჯნურს. კობახიძე ხაზს უსვამდა ურიელის, მებრძოლი ადამიანის ძირითად მოტივს — „თქვენ გსურთ ბოროტი დაადოთ ჭკუას, ჩვენ გვიანდა ვიყოთ თავისუფალი“ და, მართლაც, კობახიძის ურიელი გამსჭვალული იყო შეურიგებელი ბრძოლის პათოსით, გაუჩინელი ნებისყოფით, მთელი მოქმედების მანძილზე მსახიობი დიდი დამაჯერებლობით გადმოსცემდა კარლ გუსტავის გმირის სულიერ მღელვარებას. ყურადღებას იქცევდა კობახიძის ურიელში განწყობილებათა კილა — საოცრად თბილი და მოსიყვარულე დედასთან, ძმებთან, განსაკუთრებით კი ივლითთან, ურიელი ფაფარაყრილ ლომად იქცეოდა ხოლმე ბინ აიბსთან, დი სანტოსთან და იუდეიელთა სამყაროს სხვა წარმომადგენლებთან დაპირისპირების სიკვანძში.

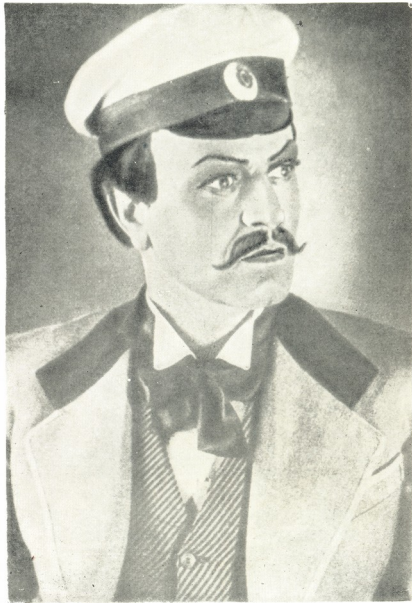
ვინ მოსთვლის, რამდენჯერ გამოსულა პიერ კობახიძე

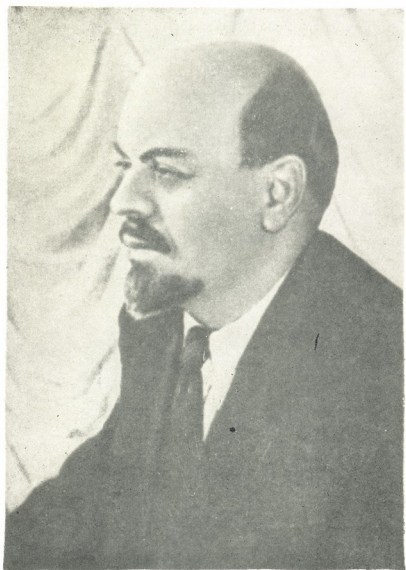
მიჯნურთა როლებში, რამდენი სულიერი ტკივილი თუ სიხარული განუცვია თავის გმირებთან ერთად, რამდენი მღელვარე წუთები მიენიჭებიათ მის გმირებს მასურებისათვის, მაგრამ მისი გმირის განცდები მაშინ იწვევდა დიდ ემოციურ გამოძახილს, როდესაც იგი ჭეშმარიტ სცენურ ატმოსფეროში მოქმედებდა. სწორედ ასეთი სპექტაკლი იყო კოტე მარჯანიშვილის „ურიელ აკოსტა“ და სწორედ იქ შექმნა პიერ კობახიძემ თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო სცენური სახე.

კობახიძის აქტიორული ბუნებისათვის დამახასიათებელმა ლირიზმმა, მომხიბვლელობამ, გულწრფელობამ, სცენურობამ და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ღრმად გააზრებულმა თამაშმა მსახიობს საშუალება მისცა შექმნა დადებითი გმირის არაერთი საინტერესო სახე. ასეთ სახეთა ვალენტის ეკუთვნის შალვა — ვიქტორ გაბესკირიას „გაზაფხულის დღილაში“ (რეჟისორი ლილი იოსელიანი).

სპექტაკლი მოგვითხრობდა ჩვენს ადამიანების მალაქნეობრივ თვისებებზე, და მაკრად ამხელდა ჩვენს ცხოვრებაში ჯერ კიდევ შემორჩენილ გადაგვარებულ ადამიანებს. ქარხნის დირექტორის, სახელმწიფო ქონების გამ-

პარატოვი — პ. კობახიძე („უმიზოლო“)





პ. კობახიძე ვ. ლენინის როლში

ნიავებლის ლონგინოზის მეოხებით, შალვა დროებით უსამართლოდ ისჯება. მაგრამ ადამიანები გრძნობენ შალვას სიმართლეს და მხარში ამოუდგებიან მას. სწორედ აქ იხსენება ნაწარმოების იდეური შინაარსი — საბჭოთა ადამიანების კომანიშიზმი, კეთილშობილება, სულიერ ღირსებაში. ბიერ კობახიძის შალვა პატიოსანი ადამიანის ისეთი მართალი სცენური სახე იყო, რომ მასურებლისათვის გასაგები ხდებოდა ის დიდი სიყვარული და პატივისცემა, რომლითაც სარგებლობდა შალვა ქარხნის დიდ კოლექტივში.

შალვას სახე ერთგვარად ავითარებდა კობახიძის მიერ მანამდე წარმატებით განხორციელებულ ვარლამ ხელაძის იდეურ ნაზს (საექტაკლი „მისი ვარსკვლავი“, რეჟისორი არჩილ ჩხარტიშვილი). ამ საინტერესო დაღვამში, რომელიც თანამედროვე აქტუალური საკითხების მხატვრულ გადაწყვეტას ისახავდა მიზნად, ვარლამ ხელაძე მნიშვნელოვანი იდეურ-დრამატურგიული ფუნქციის მატარებელი სახე იყო. ბიერ კობახიძის ვარლამ ხელაძემ გარკვეული როლი შეასრულა საექტაკლის დადებითი ტენდენციების გატარებაში. როდესაც კობახიძის ვარლამ ხელაძეს უყურებდა გრძნობით, რომ ამ მტკიცე კომუნისტის უკან იდგა პარტია, ჩვენი ხალხი, გრძნობდით, რომ სიმართლე გაიმარჯვებდა. ვარლამ ხელაძის სახის შექმნისათვის

ბიერ კობახიძეს სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის წოდება მიენიჭა.

საბჭოთა დადებითი გმირების განსახიერებით დაგროვილმა გამოცდილებამ მსახიობს საშუალება მისცა ხელი მოეკიდა ისეთი დიდი და რთული ამოცანისათვის, როგორც ლენინის სცენური სახის შექმნა. მხოლოდ იდეურად და შემოქმედებითად მომზადებულ ხელოვანს შეეძლო აქტიური საშუალებებით გაეხსნა ილიჩის აზრის სიღრმე და მისი ადამიანური მომხიბვლელობა.

ეს საპასუხისმგებლო როლი პირველად ბიერ კობახიძემ 1941 წელს შეასრულა „კრემლის კურანტებში“, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრმა საბჭოთა საქართველოს 20 წლისთვის უძღვნა. პიესის ავტორმა, პოვოდინმა ლენინის სახე დიდი ოსტატობით გამოძერწა. მხატვრული სახის ღირსება იმაში მდგომარეობდა, რომ ლენინი ნაჩვენები იყო, როგორც გენიალური მოაზროვნე და ბელადი, და ამავე დროს, როგორც უბრალო და გულისხმიერი ადამიანი, ხალხის მოსიყვარული და მისი ინტერესებისათვის თავდადებული მებრძოლი.

კობახიძის მიერ განსახიერებულ ლენინს ახასიათებდა დიდი სიბოძო, სიცოცხლისმოყვარეობა და იშვიათი მომხიბვლელობა. ლენინს იმდენი სიხალისე შემოქონდა სცენაზე, ის ისეთ უშუალო კონტაქტს აწყობდა ადამიანებთან, რომ მასურებლის განუწყვეტელ ოვაციებს იწვევდა. კობახიძის განსაკუთრებული გულისხმიერების ჰქონდა დამუშავებული ლენინის გარეგნული პორტრეტი — მისი სიარულის მანერა, თავდაჭერა, მსახიობი წინ სწევდა ლენინის უბრალოებას, უშუალოებას და სწორედ ამ თვისებების ხაზგასმით გვიჩვენებდა ლენინის სიდიადეს.

განსაკუთრებით ძლიერი იყო მსახიობი ინიჩერ ზაბელინიანი საუბრის დროს. როდესაც ლენინი ჩვენი ქვეყნის დიდი მშენებლობის პერსპექტივებზე ლაპარაკობდა. ლენინი ისეთ დიდ რწმუნას ამჟღავნებდა, ისეთი ენთუზიაზმით ელაპარაკებოდა ზაბელინს, რომ მასურებელს ღრმად სჯეროდა იმ დიდი გარდატეხისა და შემობრუნებისა, რაც ინიჩერ ზაბელინის შინაგან სამყაროში ხდებოდა. დიდი მხატვრული ტაქტიკა და ამაღლებულად გადმოსცემდა მსახიობი აგრეთვე მესაათვისან ლენინის საუბრის სცენას: „შენ იქნები პირველი კაცი, რომელიც გააცოცხლებს კრემლის საათს და კურანტების აკკრასთან ერთად ააგუგუნებს ინტერნაციონალს“ — უღრმესი რწმენით გამოთარი ლენინის ეს სიტყვები სცენას დიდ ემოციურობას და შემოქმედებით ძალას ანიჭებდა.

როდესაც მსახიობს კვლავ მოუხდა ლენინის სახის შექმნა ინტერნაციონალში „1917 წელი“, მან ბევრი ახალი, საინტერესო აქტიორული დეტალი გამაღიძრა ლენინის სცენურ სახე.

ქართულ თეატრს, რომელიც თავისი ხანგრძლივი არსებობის მანძილზე სისტემატურად მიმართავდა რუსული თანამედროვე და კლასიკური დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშებს, მათ საფუძველზე არა ერთი ბრწყინვალე საექტაკლო შექმნა. პ. კობახიძემ რუსულ რეპერტუარშიც

მრავალი დასამახსოვრებელი სახე გამოკვეთა. მისი რომა-
ნოვი, კომპავეი, პორუჩიკი კარტაშვი, ადმირალი და
სხვები დასახსოვრებული სიყვარულით სარგებლობდნენ
მაყურებელთა შორის. არ შეიძლება არ გავიხსენოთ მის
მიერ წარმატებით განსახიერებული კარტაშვი სპექტაკ-
ლში „ბერლინის გასაღები“, რომელიც დიდი სამამული
ომის დღეებში განახორციელა მარჯანიშვილის თეატრმა.
მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი შორეულ წარსულს
ეხებოდა, იგი საბჭოთა მაყურებელს პატრიოტული სუ-
ლისკეთებით აღაგზნებდა და მტრისადმი სიძულვილით
განაწყობდა. კობახიძის კარტაშვი სპექტაკლის ცენტრა-
ლური გმირი იყო არა მხოლოდ იდეურ-დრამატურგიული
თვალსაზრისით, არამედ თავისი შემოქმედებითი არსით
და მსშტაბურობით.

მსახიობის ბიოგრაფიას ბევრს დაეკლებოდა, რომ არ
ვაგვიხსენებინა მის მიერ ცოცხლად და საინტერესოდ და-
ხატული და ურთიერთისაგან სრულიად განსხვავებული
სცენური სახეები, მათ შორის მკვეთრად უარყოფითი ისე-
თი სახე. როგორცაა პარატოვი სტროფსკის „უშითოვო-
ში“. დაუფიწყარი სახეები შექმნის ამ სპექტაკლში ვ. ან-
ჯაფარიძემ (ლარისა), შ. დამაპშიძემ (კნუროვი), მ. კოს-
ტავამ (კარანდიშვილი), ს. თაყაიშვილმა (ოგუდალოვა),
გოძიაშვილმა (როზინზონი).

ასეთ ძლიერ ანსამბლში განსაკუთრებული რელიეფუ-
რობით გამოირჩეოდა კობახიძის პარატოვი, რომელიც
საინტერესოდ, ინდივიდუალურ, კონკრეტულ ხასიათს წარ-
მოადგენდა. სახის ღირსება იმაში მდგომარეობდა, რომ
იგი ბუნებრივი და ცოცხალი იყო, მსახიობი არსად ხაზს
არ უსვამდა პარატოვის ზნეობრივ სიმდაბლეს, პირიქით,
იგი პირველი შეხედვით, მომზივდელი, ხალისიანი და
გულლიც კი ჩანდა... მსახიობი თანდათან ხსნიდა პარა-
ტოვის ნამდვილ ბუნებას; მოვლენების განვითარებასთან
ერთად ვლინდებოდა პარატოვის უარყოფითი თვისებები,
შემადრწუნებელი ხდებოდა მისი ცინიზმი, მორალური
უპასუხისმგებლობა, ნიღაბი ეხდებოდა პარატოვის სო-
ციალურ არსს.

ოსტროფსკის პიესების დადგამათა საკუთრივ დათვა-
ლიერების დროს პიერ კობახიძის პარატოვმა მაღალი შე-
რასება მიიღო, იგი აღიარებულ იქნა საკუთესო სცენურ
სახე და ოსტროფსკის გმირთა გალერეაში.

... და კვლავ ახალ რეპერტუარში, ახალი გმირის სა-
ხის შემსრულებლად მოგვევლინა პიერ კობახიძე! ეს იყო
შექმნილის კომედიის გმირი პეტრუჩიო, რომლის ბრწყინ-
ვალ სცენურ პორტრეტს დაგვიხატა მსახიობმა სპექ-
ტაკლში „ჭირვეულის მორჯულება“. ამ კომედიაში პიე-
ტურის ბრწყინვალეობითა და დრამატურგიული ოსტატო-
ბით არის ასახული ადრძინების ეპოქის ადამიანთა ძლი-
ერი ხასიათები, ქეშმარიტად მაღალი გრძობები და უკე-
თილშობილესი მისწრაფებანი. კატრინის ჩინებულ შემ-
სრულებელთან, სესილია თაყაიშვილთან ერთად, სპექ-
ტაკლის გამარჯვებამ დაამყარებდა როლი ითამაშა ნამ-
დვილ არტისტიზმით ხორცშესხმულმა პეტრუჩოს სცე-



პეტრუჩიო — პ. კობახიძე (ჭირვეული ცოლის მოჯულება)

ნერმა სახემ. პეტრუჩოს უხეში საქციელის მიღმა მაყუ-
რებელი გრძობა და დიდი გონიერებითა და ტემპერამენ-
ტით დაჯილდოებული ადამიანის ძლიერ ბუნებას. პეტ-
რუჩიო კობახიძის შესრულებით იყო მთლიანი, ცოცხალი
ხასიათი, ქეშმარიტი კომედიურობით აღბეჭდილი. პეტ-
რუჩიოში მაყურებელს იტაცებდა განცდათა მრავალფე-
როვნება, უშუალოა, გონიერება და ტემპერა-
მენტია.

ცნობილმა შექსპიროლოგმა პროფ. მორიზოვმა თავის
სტატიაში გამოთქვა აღტაცება, კობახიძის ამ როლის
გამო.

როდესაც კობახიძის შემოქმედებითს გზას ვადახე-
დავთ, არ შეიძლება მესხიერებაში ცოცხლად არ წარმო-
ვიდგეთ ნაპოლეონის ბრძენი და ვერაკი მინისტრის,
ბრწყინვალე დიპლომატის გიორგი ფუშეს სცენური პორ-
ტრეტია.

მსახიობი არ დაერიდა ფუშეს სახეში დადებითი მო-
მენტების წინ წამოიწვას; კობახიძის ფუშე ჭკვიანი, საინ-
ტერესო და მიმზიდველი იყო. ადამიანებთან მის ურთი-



ურიელ აკოსტა — პ. კობახიძე (სურათი აკოსტა)

ერთობაში ხან მსუბუქი ირონია, ხან კი გესლიანი ცინიზმი გამოსჭვივოდა. ძნელი იყო კობახიძის ცნობა ამ როლში. მაცურებლის წინაშე იდგა სრულიად უცნობი ადამიანი. სამეფო კარის ტონის მიმცემი: დიდებულთა უსაქმურობისა და ინტრიგების სამყაროში ფუშეს თავისი განწყობილება შექონდა. მსახიობს ფუშესათვის მოძებნილი ჰქონ-

და ძალზე თავისებური მონახაზი, მისი ფუშე შეუმჩნევლად დადიოდა და სრულიად მოულოდნელად გაჩნდებოდა იქ, სადაც არ მოელოდნენ. ფუშეს სიარული, მეტყველება მსახიობს ოსტატურად ჰქონდა დამუშავებული.

სრულიად სხვა ხასიათი შექმნა და უაღრესად სერიოზულ შემოქმედებით წარმატებას მიაღწია პიერ კობახიძემ პარი სმიტის როლში (საპექტაკლი „რუსეთის საკითხი“). სიმონოვის პიესის საფუძველზე მარჯანიშვილის თეატრმა შექმნა აქტუალური ჟღერადობის, თანამედროვეობის სულით გამსჭვალული საპექტაკლი. საპექტაკლის მთავარი გმირი პარი სმიტი, კობახიძის შესრულებით, იყო მძაფრად პუბლიცისტური სცენური სახე, რომელმაც გადამწყვეტი როლი შეასრულა ნაწარმოების იდეის სცენურ ხორცშესხმაში.

პიერ კობახიძის შემოქმედებითი ცხოვრების ეს არასრული სურათი კი ცხადყოფს მსახიობის საპატიო ადგილს თეატრში. კობახიძე დღესაც მხარში უდგას თავის საყვარელ კოლექტივს და თავისი მხატვრული წვლილი შეაქვს მის მუშაობაში. ამას მოწმობს ამ უკანასკნელ ხანში მის მიერ განსახიერებული ტუნა დაშნიანის როლი „კოლხეთის ცისკარში“ (რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე). ამ ეპიზოდურ როლში მან შესძლო შეექმნა ღრმად დასამახსოვრებელი, კოლორიტული სახე.

მსახიობის როლებიდან აღსანიშნავია სიმონა („ნინო-შვილის გურია“), ჯემალი („შური“), იკა რიჭინაშვილი, შოთა („ფიქრის ვორა“), კრეჩინსკი, ანტონიუსი, რიჩარდ III, ლორდი ბერლეი და ხსევბი.

პიერ კობახიძის რეჟისორობით რამდენიმე საპექტაკლი დაიდგა, ესენია „შესაფერი ჯილო“, „ბედნიერება“, „ლალი“. იგი აქტიურად მონაწილეობს საესტრადო წარმოდგენებში, გამოდის კონცერტებზე საკუთარი ლექსებით (ლექსების წერა ახალგაზრდობაშიც იტაცებდა მას. პეტრე ხეთელის ფსევდონიმით მას ბევრი ლექსი გამოუქვეყნებია ჩვენს ჟურნალ-გაზეთებში).

პიერ კობახიძე რევოლუციის ტალღამ მოიყვანა თეატრში, იგი ახალი საბჭოთა თეატრის პირმშოა და მთელი მისი შემოქმედება თანამედროვეობის სულითაა გამსჭვალული.





მესტიის კულტურის სახლის „შვიდკაცა“ (მარცხნიდან მარჯვნივ): სხედან კ. გვიჩიანი, ვ. ნასყანი, პლ. დაღვანი (ხელმძღვანელი), დგანან — მ. გურგულიანი, ი. ფულანი, ვ. ფირცხელიანი, ი. დეკაბაიანი, პ. ფილდანი

მესტიის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი

ეფრემ გულედანი

სვანური ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების მეცნიერული შესწავლა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ოთხმოციან წლებში დაიწყო. მაგრამ იმის გამო, რომ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე არც ზემო და არც ქვემო სვანეთში არ არსებობდა სიმღერისა და ცეკვის გუნდები, დანატერესებულ პირებს სვანური მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლა უძღებოდათ საქართველოს ამ კუთხის სახალხო დღესასწაულებსა და რიტუალების დროს მოსმენილი და ჩაწერილი მასალების საფუძველზე. რამდენადაც სიმღერებისა და ცეკვების ამგვარ შესრულებას წინ არ უძღოდა რაიმე მოსამზადებელი ვარჯიში, ამდენად ამ ჩანაწერებს უფრო მეტი მნიშვნელობა აქვს სვანური სიმღერებისა და ცეკვების პირვანდელი

სახისა და ბუნებრივი მსგელობის აღდგენისათვის, ვიდრე უფრო გვიანდელ ჩანაწერებს. ზემო სვანეთში რევოლუციამდე არ არსებობდა რაიმე სათეატრო ნაგებობა, სადაც შესაძლებელი იქნებოდა ხალხის შემოქმედებითი ნიჭის გამოვლინება. მაშ რამ შეუწყო ხელი სვანური მუსიკალური კულტურის განვითარებას? მაგრამ თეატრისა და სხვა სახანაობათა ადგილების მაგივრობას ეწეოდა ხალხის თავშესაყარი ადგილები, რომლებიც სვანეთში ყოველ სოფელში გვხვდება. ასეთებია: „კალოდ“, „ზუგ“ და „სეთი“. სიტყვა „კალოდ“ წარმოსდგება სვანური სიტყვა „კალ“-ისაგან, რაც ქართულად კალოს ნიშნავს. „კალოდ“ ჩვეულებრივ მცირე ზომის ადგილია, რომლის მისაკუთრებამ, ან დახვნა-დამუშავებამ სასტიკად აკრძალული იყო.



ხელოვნების დამსახ. მოღვაწე პ. დავანა

აქ ხშირად იმართებოდა ცეკვა-თამაში, ჭიდაობა, ქვის სროლა, სირბილი, შეილდისირთ სროლა. „სვიფს“ უფრო მეტი ფართობი ეჭირა და უმეტეს შემთხვევაში იყო საჩრდილობელი ადგილი (ასეთ ადგილებში ამჟამადაც დგას მხსლის, იფნის, ცაცხვის ხეები). საჭიროების შემთხვევაში აქ მთელი სოფელი იყრიდა თავს უმეტესად სასოფლო ან საქვეყნო საქმეების გასარჩევად. ამ მხრივ ქალები არავითარ შეზღუდვას არ განიცდიდნენ და სახალხო კრებებზე ცეკვა თამაშში და თვით საპორტულ შეჯიბრებებში კი აქტიურ მონაწილეობას ღებულობდნენ.

ცნობილია, რომ რევოლუციამდელ ხანაში უქმე დღეების რაოდენობაც სვანეთში თითქმის 170 დღეს აღწევდა, (კვირამი სამ დღეს უქმობდნენ: პარასკევს, შაბათს და კვირას), უქმე დღეებში ხალხი ბუნებრივია, იყრიბებოდა „კალოდში“ ან „სვიფში“, წყევტდა საჭირბოროტო საკითხებს და ამასთან გასართობაც ეწყობოდა. აქ ვლინდებოდა ხალხის დაუმრეტელი შემოქმედებითი ძალა მომღერლების, მოცეკვავეების, მეცაგვების თუ საორტულ შეჯიბრებებში მონაწილეობა სახით.

გარდა ამისა, ცნობილია, რომ მეცხრამეტე საუკუნის 80-90-იან წლებამდე სვანეთში იყო დიდი ოჯახები, სადაც 30-70 სული ერთად ცხოვრობდა. ეს გარემოება ხელს უწყობდა უძველესი ტრადიციების შენარჩუნებას, ხალხური თქმულებების, სიმღერების, ცეკვების უფრო ადრინდელი (თვით წარმართული დროის) სახით ჩვენს დრომდე მოღწევას. სვანის დიდ ოჯახში თუ, სახალხო შეკრებებზე გამართული სიმღერა-ცეკვების დროს თავს იჩენდნენ ქორეოგრაფები, რომლებიც ხელმძღვანელობდნენ და ტონს აძლევდნენ ხალხის გართობას; სახალხო მთქმელები კი თავის მხრივ სასუქელს უღებდნენ ამა თუ იმ თქმულებისა თუ ისტორიული ამბის სასიმღეროდ, საფერხულოდ ან საცეკვაოდ დამუშავებას.

სვანეთის თვითმული თემში ყოველწლიურად მრავალი დღე-სასწაული იმართებოდა, მაგალითად „ჭაშვითობა“, (ჭაშვითობა) ლენჯერისა და ლატალში, „ლილუნგარი“ (მესტაში), „ჭულიბობა“ (მესტაში, ლენჯერში და ლატალში), „ზორაკ“, „ლულაჩან“ ლენჯერში. გარდა ამისა, დღემდე შემორჩენილია სადღესასწაულო შეკრებანი ქორწილებში, ვაჭიშვილის დაბადებაზე, ოჯახის წევრის უბედურ შემთხვევას გადარჩენის შემთხვევაში და სხვ. ასეთი შეკრების დროს სვანის ოჯახში იმართებოდა დიდი ღვინო, მასში მთელი საგვარეულო და ოჯახის ნათესაობა იღებდა მონაწილეობას. ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების დასასწავლად, ხალხის იდეალებისა და მისწრაფებათა გამოსახატავად ეს საუკეთესო ადგილი იყო და ამჟამადაც არის. მაგრამ უწინდელ დროში ღვინოში თუ ჭირში, მაგარ სასმელებს ზომიერად ეწაფებოდნენ, დაძალება არ იყო წესად მიღებული, დათრბა და ჩხუბის ატება დიდ სირცხვილად ითვლებოდა. ამას დაემატათ ის ფაქტიც, რომ სვანეთი უგზობის გამო კარნაკეტილი იყო მეოცე საუკუნის 30-იან წლებამდე, ამიტომ ხალხური ტრადიციები, დღესასწაულები, ხალხური მუსიკალური კულტურა სვანეთში შემონახულია უფრო უცვლელად, ვიდრე საქართველოს რომელიმე სხვა კუთხეში.

საინტერესო მოსაზრებას აყენებს აკადემიკოსი დ. არაყიშვილი თავის ცნობილ გამოკვლევაში „სვანური ხალხური სიმღერები“ — ამ სიმღერების წარმოშობისა და მრავალმნიშვნელობის შესახებ. „სვანური სიმღერების ძირითადი, მათი წყობის სტრუქტურა და კანდისი წარმართული პერიოდისაა, მეტად თავისებურია და თავის განვითარების გზაზე მიგვიბიძგებს იგი მტკიცედ დიატონურია, რაც შეეხება მელოდიურ ხაზს, ესეც დიატონურია, მასში ვერ ვხედავთ ვერავითარ მელოზმებს, იშვიათად შეგვხვდება აქა-იქ ქრომატიკული სვლები“. სვანური ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების წარმოშობას დ. არაყიშვილი წარმართულ ხანას უკავშირებს. ამ სიმღერებში, კომპოზიტორის აზრით, ჩვენამდე შედარებით ხელუხლებელი სახით მოაღწია და ამიტომ „წარმართულ ქრისტიანულ ხასიათს ატარებენ“. მაგრამ იმ ფაქტის აღნიშვნა თითქოს „ამ გადასწავლების ცერემონიებში, პროცესებში, მსხვერპლთ შეწირვებში იმდენად მცირეა ქრისტიანული ელემენტები, რომ უფრო წარმართულზე ვეხებოდა ლაპარაკი, ვიდრე ქრისტიანულზე“, სრულ ჭეშმარიტებას არ უნდა შეიცავდეს. მართალია, ისეთი სიმღერა, როგორცაა „იაკვალდი და ბუბუცია“ წარმართული ხანადან არის შემორჩენილი, მაგრამ ასეთი სიმღერები ამა-

მად ძალიან ცოტა სვანეთში. სიმღერების უმეტესობა კი სა-
შუალო საუკუნეებშია შექმნილი, ამაში თვით ამ სიმღერების
ტექსტების გაცნობაც ადვილად დაგვარწმუნებს. მაგრამ
დ. არაყშვიფი მართალია იმ ვარაუდში, რომ „ჩვენ თანამედ-
რეუფებში აზრს, რომ მრავალგუნდის პრინციპი, არამედ და-
თვნილი ხანია სვანური სიმღერით არის გადაწყვეტილი“.
(„სვანური ხალხური სიმღერები“. გვ. 33, 34).

სვანური ხალხური სიმღერების მრავალმნიშვნელობა რომ სა-
შუალო საუკუნეებზე აღინიშნოს ხანაში ჩაისახა, ამაზე სხვა
მკვლევარებსაც აქვთ გამოთქმული თავიანთი შეხედულება.
ჩემი მიზანი არ არის შევფიქროვოთ ვეცლა გამოკვლევას სვანური
სიმღერების ირავლივ. მხოლოდ არ შემოიძლია არ აღენიშნო
ვ. ახოძაძის შესანიშნავი შრომის „ქართული (სვანური) ხალ-
ხური სიმღერების კრებული“ დირსება. ამ შრომაში ვეცლაზე
უფრო სრულყოფილად არის თავმოყრილი სვანური სიმღე-
რების ნიშები და ტექსტები. იგი ნათელ წარმოდგენას გვაძ-
ლევს იმ ნაყოფიერ მუშაობაზე, რაც ავტორის და მის თანამშლე-
ბრებს გაუწევიათ 1950 წელს სვანეთში მოგზაურობის დროს.

ვ. ახოძაძე საკმაოდ დამაჯერებელ დასკვნებს აკეთებს სვა-
ნური ხალხური სიმღერების ბუნების შესახებ. საყურადღებოა
მისი დაკვირვება (წიგნის მე-19 გვ.): „სვანური სიმღერები
მხოლოდ ორ კილოში იმდებრება, სახელდობრ, ვოლურსა და
მიქსოლიდურში და იმ შემთხვევაში, როდესაც ხშირია კილოს
ცვალებადობის ნიშნები, საყარები — ჭუნირი თუ ჩანგი არ
საძრებრებენ მათ შესაბამისად გადაწყვეტას. როგორც ჩანგის,
ისე ჭუნირის წყობა ადვილად ადგება იმ კილოებში, რომ-
ლებიც დამახასიათებელია სვანური ხალხური სიმღერებისათვის
ე. ე. ვოლურსა და მიქსოლიდურ კილოებში“. ამდენადაც
ძველი სიმღერა, იგივე თუ სხვა ხალხური შემოქმედების
ნიშში, იმდენად ცხოვრად ეხმარება იგი ამა თუ იმ კუთხის,
ქვეყნის წარსულს, მისი განვითარებისა და დაქვეითების,
ბრძოლებისა და მშვიდობიანი ცხოვრების ამბებს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემ-
დედ სვანური ხალხური სიმღერების შესწავლას, მათი სიწმი-
ნის დაცვას და პოპულარიზაციას დიდად შეუწყო ხელი პირ-
ველი სვანური ეთნოგრაფიული გუნდის დამარსებებლმა, ღრმა
ერდიციისა და მუსიკალური კულტურის მქონე პირმა ივანე
მარგიანმა. ივანე მარგიანს თავის დროზე მიღებული ჰქონდა
კარგი საშუალო განათლება, ამიტომ ის კარგად იცნობდა არა
მარტო სვანურ სიმღერებსა და ცეკვებს, არამედ მომეც ერების
ხალხური შემოქმედების ნიმუშებსაც. ამიტომ იყო, რომ ივანე
მარგიანს სვანური ხალხური სიმღერების შესწავლას მჭიდ-
როდ უკავშირებდა ხალხის ტრადიციებისა და ჩვეულებათა
შესწავლას. ამის ნიადაგზე მისთვის ძნელი არ იყო გამოცნო
ყალბი (ან ნასესხები) მოტივები და დამეკიდრებინა ხალხური
სიმღერებისა და ცეკვების სწორულების სწორი ტრადიცია.

პირველი ეთნოგრაფიული გუნდი ჩამოყალიბდა 1928
წელს. ივანე მარგიანის მიერ დაარსებული ეთნოგრაფიული
გუნდი ზოგჯერ გამოდიოდა რაიონის ფარგლებს გარეთაც —
ხალხური შემოქმედების დათვალიერების დროს. მან შექმნა
კარგი წინაპირობა იმისათვის, რომ სვანეთის ეთნოგრაფიული
ცენტრი ნიხატიტურად გამოხლულიყო ჩვენი რესპუბლიკის
ცენტრში საჯარო მონაცემებზე. ივანე მარგიანის მიერ დამ-

კვიდრებულ ტრადიციები განაგრძეს სები გულედანმა და
მურზაყან დადეშელიანმა, (1930-38 წლებში). ისინი ცალ-
ცალკე და ზოგჯერ ერთად ხელმძღვანელობდნენ ზემო სვანე-
თის ეთნოგრაფიულ გუნდს და დიდი წარმატებით გამოდიოდ-
ნენ არა მარტო რაიონის ფარგლებში, არამედ თბილისშიაც.
სები გულედანი ამავე დროის ცნობილი ფოლკლორისტი,
ეთნოგრაფი და ლინგვისტი იყო. მათვე წლის განმავლობაში
იგი მუშაობდა ზემო სვანეთის საერთომცოდნეობის მუსუეუმში
მეცნიერ მუშაკად; მან დიდად შეუწყო ხელი მუშუების ახალი
ექსპონატებით გამდიდრებას, ხალხური სიტყვიერების ნიმუშე-
ბის შეკრებას, ლექსიკოლოგიური მუშაობის ფართოებას და
ხალხური სასიმღერო ტექსტების დადგენას. თავისი სიცოცხლის
უკანასკნელ წუთამდე (გარდაიცვალა 1950 წელს ივნისში)
იგი უნებაროდ ემსახურებოდა ხალხს. იგი მრავალ ქართველ
სტუდენტს ადგებარა სვანური ენის შესწავლასა და სვანეთის
ისტორიის და ეთნოგრაფიის გაცნობაში.

უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ 1928-45 წლებში ზემო
სვანეთის ეთნოგრაფიული გუნდის შემადგენლობაში ირიცხე-
ბოდნენ მალაღო მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებული პირები,
რომლებმაც საყოველთაო აღიარება და დაფასება ჰპოვეს რო-
გორც რაიონში, ასევე მიუღეს რესპუბლიკაში.

ზოგი მთავარი ხანდაზმულობის, ზოგი კი სხვადასხვა მიზე-
ზის გამო ჩამოცილდნენ ეთნოგრაფიულ გუნდს, მაგრამ მათი
სახელები დავიწყებას არ უნდა მივცეს, ესენია: ალექსი, გაბ-
რიელ, ალექსანდრე და ლალო ფილფანები, გრამიტი გვი-
ჩიანი, სარდონი ჩამეგელაიანი, მიხეილ კაჭელიანი, მინა შუკ-
ვანი, ზურაბონი ხერგიანი, მამბლა მარგიანი, გიორგი ხარძი-
ანი, სიმონ გასვიანი, ბესო ზაჭვანი, ჭავჭავი გვიგორჯიანი და
სხვ.

განსაკუთრებით უნდა შეგერდეთ მესტიის რაიონის სიმ-
ღერისა და ცეკვის ანსამბლის ხელმძღვანელ პლატონ დად-
ვანზე, რომელიც 20 წელზე მეტია რაც ამ გუნდს სათავეში
უდგას და რესპუბლიკის მასშტაბით სახელი მოიხვეჭა. პლა-
ტონ დადვანის ხელში გუნდის შემადგენლობაში თავიდანვე
არსებობი ცალკეობები არ მოხდარა, მაგრამ ანსამბლის ხელ-
მძღვანელი დედლადავ ზრუნავდა ნიჭიერი ახალგაზრდობით
გუნდის შემსუბუქებისათვის, ამავე დროს ანსამბლის მეცადინეობას,
მის გამსვლელს ხალხის წინაშე, შემთხვევითი კი არა, არამედ
გეგმაზომიერი ხასიათი მიიქცა. ამახ კი განპირობა ანსამბლის
წარმატება მიუღ საქართველოში.

1912 წელს მესტიის რაიონის სოფელ მულახში გუნდის
ოჯახში დაბადებული და ადრე დაბოლებული პლატონ ლუხა-
რეს ძე დადვანი, პირველად თბილისის საბავშვო სახლში, ხო-
ლო შემდეგ დეშუთის საბავშვო ახალგაზრდობის იზრდებოდა. შემდეგ
სწავლობდა თბილისის საგზაო-საავტომობილო ტექნიკუმში.
მისი დამოაზრების შემდეგ პლატონ დადვანი მუშაობას იწყებს
ჯვარ-მესტიის გზის მშენებლობის უბანზე. ამავე დროს მუშაობს
მესტიის პედაგოგიურ სასწავლებელში ქორეოგრაფიისა და
ხატვა-ხაზვის მასწავლებლად. ხელოვნებისადმი უნებარო სიყ-
ვარული პატირობიდანვე ახასიათებდა პლატონ დადვანს. ამი-
ტიმ იყო, რომ იგი მჭიდროდ დაკავშირდა ზემო სვანეთის
ეთნოგრაფიულ გკუფს. დროისან პლატონ დადვანი მუშაობდა
მასხიანებად სოხუმის დრამატულ თეატრში, ამავე დროს იგი

ირიყება დასავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში, რომელსაც კირილე პაჭკორია ხელმძღვანელობდა. 1937 წ. დასავლეთ საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი საავსტრალიოდ გამგზავრა მოსკოვს ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დელედატე მონაწილეობის მისაღებად. ამ ანსამბლში პლატონ დადვანი ხელმძღვანელობდა სვანი მომღერლებისა და მოცეკვავეთა ჯგუფს.

პაჭკორიას გუნდში ყოფნისას მე-4 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე პ. დადვანმა სვანური ცეკვის „ცერულის“ სანიშნოდ შესრულებისათვის პირველი ადგილი და ფულადი პრემია მიიღო.

1938 წლის შემოდგომაზე პლატონ დადვანი მიიწვიეს მესტიის რაიონის ეთნოგრაფიული გუნდის სამხატვრო ხელმძღვანელად და მესტიის თეატრის მსახიობად, შემდგომი წლები პლატონ დადვანისათვის კიდევ უფრო ნაყოფიერი იყო. პლატონ დადვანმა მესტიის თეატრში განასხიერა ბევრი კარგი დაღვმა (შემდგომში იგი ამ თეატრის დირექტორი გახდა) და მრავალ პიესას თვითონაც შესანიშნავად ითამაშა, მაგრამ მისი ნიჭი და ღვაწლი ყველაზე უფრო მეტად მესტიის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლში გამოჩნდა. თითქმის ყოველთვის დღებულობდა მონაწილეობას თავის ანსამბლთან ერთად რესპუბლიკურ დათვალერებულ, ოლიმპიადებზე როგორც მას, ისე მის ანსამბლ მიღებულ აქვს მრავალი სიგელი და ფულადი ჯილდო. საინტერესოა სხელოვნების გამორჩენილი ოსტატების პირი მესტიის რაიონის ანსამბლის შესახებ. გახუთ „ზარია ვოსტოკაში“ (1951 წ. 24 X) საბუთთა კავშირის სახალხო არტისტები ილიკო სუხიშვილი წერდა: „სვანი მოცეკვავეების სცენაზე გამოჩენა მიიღან ზეავის ჩამოწოლას გავდა. გუნდის მიერ შესრულებული სიმღერები, განცვივრებაში მომყვანი ფერხულები, ცეკვა ცერული, შესრულების ტექნიკა დიდხანს ასახრდომებს ხელოვნებას თავისი შესანიშნავი ნიმუშებით“. კიდევ უკეთესად გამოჩნდა ანსამბლი მერვე რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე. ჟიურიმ საპატიო სიგელით დააჯილდოვა როგორც ანსამბლი, ისე მისი ხელმძღვანელი პლატონ დადვანი.

1957 წელს საქართველოს ახალგაზრდობის პირველი ფესტივალის დღეებში პლატონ დადვანმა მესტიის რაიონიდან ჩამოიყვანა თბილისში 60 ახალგაზრდა ფესტივალის მონაწილეობისათვის. ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტმა მესტიის რაიონის მომღერალთა გუნდი დააჯილდოვა პირველი ხარისხის დიპლომით, ხოლო რესპუბლიკური ფესტივალის ლაურეატის წოდება მიანიჭა გუნდის ხელმძღვანელს პლატონ დადვანს და ქორეოგრაფ მაჰარიტ გურგულიანს. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე კომპოზიტორი გიგოელ კოკლაძე თავის სტატიაში „ისევ ქართული ხალხური ცეკვების გამო“, როდესაც ეხება ქართულ ხალხურ ცეკვებში დაშვებულ შეცდომებს, იხსენიებს პლატონ დადვანის მიერ გამოქვეყნულ გულისწყრომის. ზოგიერთი გუნდის მიერ სვანური ცეკვების დაბანძულების გამო: „პლატონ დადვანის ასეთი განჩინება იმდენად სამართლებრივი იყო, რომ არ შეიძლებოდა სვანური სიმღერებისა და ცეკვების ამ დიდი მცოდნის, ბრწყინვალე შემსრულებლისა და საუკეთესო ხელმძღვანელის გულისწყრომისათვის ანგარიში

არ გავგეწია. მოცეკვავე კოლექტივის მიერ სვანური ცეკვის შესრულება დაწუნებული იქნა.“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1950 წ. № 8 გვ. 82).

სვანურ ცეკვაში ცალ ცერზე სვლას ბევრი მოცეკვავე დღემდე მიზიარებს, ამო მახინჯდება ნამდვილი სვანური ცერული და ხდება მისი გაყალბება. ამის მიზეზად გრ. კოკლაძეს მიანიჩია ის, რომ „ჩვენი ქორეოგრაფების ერთი ნაწილი უშუალოდ არ არის დაკავშირებული ხალხური შემოქმედების ისეთ ნამდვილი ოსტატებთან, როგორც არიან სვანეთიდან – ილია ფალიანი, პლატონ დადვანი, იოსებ მუყანია, კონსტანტინე გვიჩინა, მაჰარიტ გურგულიანი და სხვა...“ (იმავე სტატიიდან).

1960 წლის ნოემბერში მე-9 რესპუბლიკურ ოლიმპიადაზე მესტიის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლმა ერთობ კიდევ ვაგაჩნდა მალღო მხატვრული გემოვნება, სიმღერებისა და ცეკვების შესრულების სიზუსტე, პარმიონობა, და სილიადე. რესპუბლიკურმა პრესამ და ჟიურიმ მაღალი შეფასება მისცა ანსამბლს.

პლატონ დადვანის ხელში აღიზარდნენ ისეთი მომღერლები და მოცეკვავეები, რომლებიც ამჟამად დამოუკიდებლადაც კი გავრდებიან თვითმოქმედ კოლექტივებს. ასეთი წევრები არიან გვიჩინა კოსტა, ფირცხელიანი ვალიკო, გვიჩინა აკუქნებო, ნანყანი ვარდენ, უდესიანი მაზილა, ფილფანი სოფრობ, ჯაფარიძე დავით, გვიჩინა კონსტანტინე, ფილფანი ავტრტ, გურგულიანი მაჰარიტ (ეს ორი უკანასკნელი კულტურის სახლებს განაგებენ ტალატო და ხანაში) და სხვ.

მესტიის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის რეპერტუარში დიდი ადგილი აქვს დამომილი ისტორიული შინაზის სიმღერებს, როგორცაა: „ღუმულ ლეშარე“, „ველა ბოგრეში“, „გაულ ვაგზე“, „მურზაბეგი“, „თამარ დიდფალ“, ყანსავ ყიფიანი“, „როსტომ ჭაბუკ“, „ლაშვარი“, „იაგაქლით“ და „მირანგულა“.

საყოფაცხოვრებო თემატიკიდან უმთავრესად გამოყენებულია: „სოზარციოყ“, „ეკერ ჯიჯლაში“, „უშულის მისე დვაჯალე“, „რავენა“, „ბიშერულა“, „მესტიაში“, „ვიო ილი ვო“, „ბუბა ქაქულელა“, „შილელა და გერგილ“, „ლეშილი“, „ქალსა ვისმე“, „ცხარავაში“, „ჩეყას ია რამასა“, „სანადირო“, „შინა ორგელ“, „ორიდელასა“, „ლაქვავაში“, „ზარი“ და სხვ.

საწინწევული თემატიკიდან ანსამბლი ასრულებს შემდეგ სიმღერებს: „დალა კოჯას ხელღვაჯალე“, „უგრაბ“, „ლოღუშედა“, „ლილო“, „ჰვირია“, „ბარბად დილაში“, „რია“, „ცხებე ქრისტეში“.

თანამედროვე ისტორიულ ამბებს ემსახურებიან სიმღერები: „სიმღერა იოსელიანზე“, „სიმღერა ჯაფარიძეზე“, „მგზავრული“ და სხვ.

ამასთან ერთად, ტურიზმზე და ჩანჩქელ სასიმღეროდ ანსამბლი ასრულებს ლირიკული ხასიათის ლექსებს, თქმულებებს და შიკრებს. მესტიის რაიონის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი მტკიცე შემოქმედებითი კოლექტივია, რომელიც იმედია, მომავალშიც გააგრძელებს თავის ნაყოფიერ მუშაობას და განაგვეულ წვლად მესტიის ქართული ხალხური ხელოვნების განვითარებისა და წინსვლის საქმეში.





ი. თრიალური ვაჟა-ფშაველას

წინათ და ახლად

მაქსიმ მეტრეველი

ნათქვამია, — „თვეს ეძებს სადაც სიღრმეა, ხოლო კაცი — სადაც უკეთესიაო“. ადამიანები მუდამ იმ ადგილს ირჩევენ დასამკვიდრებლად, სადაც ცხოვრების უკეთესი პირობები იქნებოდა. საქართველოში კი რაჭველი ხალხი მიწის სიცივროვისა და სიმცირის გამო წინა საუკუნიდანვე იძულებული სდებოდა მიეტოვებინა მამა-პაპისეული ადგილსამყოფელი და სხვაგან, საქართველოს ფარგლებს გარეთაც კი ეძებნა საარსებო წყარო. წინათ, რევოლუციამდე ასეთ გაჭირვებაში მყოფ გლეხობაზე ვინ იზრუნებდა, ვინ შეუქმნიდა მათ საცხოვრებელ პირობებს, რომ მამა-პაპისეული კერა არ მიეტოვებინათ. ამიტომ იყო, რომ რაჭველ გლეხკაცობას უსდებოდა სამშობლო კუთხის მიტოვება.

ზემო რაჭველებისათვის რუსეთისაკენ გასამგზავრებლად ყველაზე მოსახერხებელი და უახლოესი იყო ოსეთის სამხედრო გზა, მამისონის უღელტეხილით. მგზავრობდნენ, უმეტეს შემთხვევაში, ფეხით. ორი გრომის სამოხელად მიმავალ რაჭველებს ოსეთის სამხედრო გზით კავკასიონის მთის კალთებქვეშ მდებარე სოფლის ალაგირის გავლა უსდებოდათ. ამ სოფელმა კი მშრიმღელი რაჭველი ხალხის ყურადღება იმთავითვე მიიპყრო და ზოგიერთს იქ დასახლების სურვილიც ეძლეოდა. თუმცა რაჭველისათვის მწელი იყო მიტოვება იმ ადგილისა, სადაც დაბადებულა და აღზრდილა.

აი რას წერდა დიდი ილია ზემოღანიშნული მდგომარეობის გამო:

„ჩვენ ვამბობთ მამა-პაპის ადგილიდამ აყრახედ და სხვაგან გასიხვნაზე მამულების სამოვრად. უმთავრესი მიზეზი ამისთანა მოუღენისა ყველგან ერთი და იგივე ყოფილა: გამარაგლება ხალხისა და ვიწროობა ადგილ-მამულისა. თქმა არ უნდა, რომ რაკი ამ მოვლენამ ფეხი აიღვა ამისთანა ქვეყანაში, როგორც ჩვენია, საცა მკვიდრი, ერთხელ ერთს ადგილას დაბანაკებული კაცი ძნელად გამოიშვებებს სოფელ თავის მამა-პაპის ბინას და მიწაწყალს, დიდის სიმძიმით და გულსტიკვილით შჰორდება იმ ადგილს, საცა დაბადებულა, საცა ულოცენია, უჭირანახელნიათ, ულხენიათ და დასასრულ, საცა უმოქმედია, ოფლი და სისხლი უღვრია მამა-პაპისა, საცა დამარხულან; საცა ყოფილივე, ეს იმისთანა ზენობრივს კუთვნილებას შეადგენს ადამიანისას, როლის დაკარგვა, რომელ-

ალაგირის სკოლის სამშენებლო კომისია და ილაგირელი პართიულიზები



ალაგირის სკოლის გახსნა

ზედაც ხელის აღება ჩვენი გლეხკაცისა თუ კეთილშობილისათვის ხორციელ სიყვდილზედ ნაკლები აღარ არის.“

ამ მოვლენამ ყველაზედ უწინ თუ არა, ყველაზე შესაძრწინედ ვად მიიწვ თავი იჩინა რაჭაში: — აყრა, მამულის ბინის ძოწლა და სხვაგან გადასახლება აქ დაიწყო იმ ზომით, რომ შეუძლებელია კაცმა ყური არ ათხოვოს. პირველი შემთხვევა გადასახლებისა მოხდა 1879 წელს. ამ წელსწინადა აყრილა და გადასულა ალაგირში მარტო ერთი კაცი ონიდამ. მერე 1880 წლიდამ ეს აყრა და გადასახლება გახშირდა ისე, რომ 1882 წლის დამოღვეამდე 120 კომლი გადასულა.“

„რაჭველი თავშენახული შრომის მოყვარე, ფრთხილი, დამზოგველი, გონივრად ხელმოჭერილი და ხელღონიერი კაცია და ამ თვისებით ბევრს ჩვენში აღემატება. მეტად სანაზური იქნება, თუ ეს ღირსეული და საყვარელი ხალხი ჩვენს ქვეყანაში ვერ მოთავსდეს, ჩვენ გამიგვაკლდეს და სხვაგან დაბინავდეს“ (ტომი VIII; გვერდი 301-304).

რაჭველებმა სოფელ ალაგირში დასახლება დაიწყეს 1870-1881 წლებიდან. პირველად 15-20 კომლამდე, ლობჯანიძეები და მეტრეველები დასახლებულან. 1919 წლისათვის კი რაჭველია რიცხვი ალაგირში 280 კომლს აღწევდა. აქ დამკვიდრებულან სოფელ უწერიდან მეტრეველები, სოფელ ბაჯინციდან და ხირხონისიდან — ლობჯანიძეები, სოფელ წედისიდან — მასურაძეები, სოფელ ჭიორიდან — რსვიანიძეები, სოფელ ჯაშყვიდან — დოკაძეები და ა. შ.

ალაგირი, კავკასიიდან 52 კილომეტრით დაშორებული, ცალკე სამამასხლოსის შეადგენდა. ალაგირის ძირითად მოსახლეობას ოსები შეადგენდნენ, მათი რიცხვი 5000 სულს აღემატებოდა, ქართველების რიცხვი 1000 სულამდე, სოლო რუსების 700-მდე აღწევდა.

ალაგირელ ქართველებს დიდი ღვაწლი მიუძღვით ჩრდილოეთ კავკასიაში ბოლშევიკების გამარჯვებისა და ოქტომბრის მონაპოვარის შენარჩუნების საქმეში. 1918-1919 წლებში ჩრდილოეთ კავკასიაში სამოქალაქო ომში მტრის წინააღმდეგ აქტიურ ბრძოლას ეწეოდნენ.

როდესაც საქართველოს მენშევიკური მთავრობიდან დევნილი საშა გვეგეჭორი თავისი რაზმით ოსეთის სამხედრო გზით ალაგირში ჩამოვიდა, როგორც ჩამოსვლისთანავე, ასევე იმ პერიოდში სანამ საშას რაზმი ვლადიკავკაეში წასვლამდე ალაგირში იმყოფებოდა ქართველებმა დიდი დახმარება გაუწიეს.

რაკი ალაგირელი ქართველები მოლიანად ბოლშევიკების

მხარეზე იყვნენ, ალაგირში ჩამოყალიბდა სამა გვეგეჭორის სახელობის რაზმი და ქართველებიდან, ასევე რუსი მოსახლეობიდან, ვისაც კი ხელში თოფის აღება შეეძლო, ყველანი ამ რაზმში გაერთიანდნენ და როგორც ალაგირსა და მის რაიონში, აგრეთვე ჩრდილოეთ კავკასიის სხვა რაიონებში აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ კონტრრევოლუციური ბანდებისა და დენიკინის ბანდის წინააღმდეგ ბრძოლებში. ალაგირელი ქართველებიდან ნაწილი ვოადიკავკაის დაცვაში იღებდა მონაწილეობას, გარდა ამისა, როდესაც დენიკინის ჯარი გეორგიევსკას უახლოვდებოდა, მის დაცვაშიც ბევრმა ალაგირელმა ქართველმა მიიღო მონაწილეობა.

დენიკინის ბანდის შემოტევისა და დროებით გამარჯვების შედეგად ალაგირელი ქართველები, აგრეთვე რუსები, იძულებული გახდნენ 1919 წლის იანვარში ბრძოლით, საშუალოდ დაეტოვებინათ ალაგირი. ალაგირელი ქართველები ყველანი მასპურად იბრძოდნენ მტრის წინააღმდეგ. მათ შორის; ხიდეშლო ალექსანდრე გარსევანის-ძე, დოკვაძე თედო ურმილეს-ძე, ლობჯანიძე ალექსი თედორეს-ძე, მეტრეველი ივანე გიორგის-ძე, ლობჯანიძე დარაფეი ალექსის-ძე, მეტრეველი ფილიპე ლევანის-ძე, ლობჯანიძე ვარლამ ნინიას-ძე, ლობჯანიძე ივანე იოსების-ძე, ჯაფარიძე პარმენ დიმიტრის-ძე, მეტრეველი ზაქარია ბიჭიას-ძე და სხვები.

ამ ქართველებიდან უკან არავინ დაბრუნებულა ალაგირში საცხოვრებლად. დარჩა მხოლოდ ორი მოხუცი — ალექსი და ზაქარია ლობჯანიძეები, რომლებიც ბანდიტებმა თოვით შეკერიეს, ცეცხლში გადაადგეს და დაწვეს.

არ რას იყურებოდა ლენინი ალაგირელი ლტოლვილების შესახებ:

Владикавказскому Ревкому

Копия: ялену Реввоенсовета Кавфронта тов. Орджоникидзе.

«По полученным в СНК сведениям Алагирские беженцы Гражданской войны, бежавшие от контрреволюционных банд в 1919 году из сел. Алагир в количестве свыше 300 семей, находятся в станице Ардонской и во Владикавказе в чрезвычайной бедственном положении. Несмотря на все свои хлопоты, беженцы до сих пор не могут добиться возвращения в родные места или помощи по переезду и устройству на новых местах.

Срочно удовлетворить законное требование беженцев и окажите им действительную помощь по устройству на постоянное жительство.»¹

Предсовнарком /Ленин/

ქართველებმა მოამურეს მამა-პაპისეულ მიწა-წყალს — საქართველოს და დასახლდნენ ლაგორღების რაიონში. მდინარე კაბონის მარჯვენა ნაპირზე თავად ჯანდიერის ყოფილ მამულში ახალი სოფელი გააშენეს და სოფელს სერგო ორჯონიკიძის სახელი უწოდეს.

მიუხედავად იმისა, რომ 1880-1900 წლებში ალაგირელი



ალაგირის სკოლის მოსწავლეები და მასწავლებლები

ქართველები 200 კომლზე მეტს შეადგენდნენ, ამ ხნის ე. ი. 20 წლის განმავლობაში მათ არ ჰქონიათ სკოლა, ხოლო სხვა კულტაგანმანათლებლო ღონისძიებაზე ხომ ლაპარაკიც შეუძლებია.

ქართველებმა ბევრჯერ აღძრეს შუამდგომლობა მეფის მთავრობის წინაშე, ნება დაგვრთეთ ქართული სკოლა დაგაბრსოთ, მაგრამ თხოვნა თხოვნად რჩებოდა და ქართული სკოლის გახსნის ნებას არ იძლეოდნენ.

როგორც იქნა, 1897 წელს მთავრობას ნება დაურთავს ქართველებისათვის გაეხსნათ სამრევლო სკოლა. ესეც, ალბათ იმიტომ, რომ სკოლა ეკლესიას უნდა დაქვემდებარებოდა. მართალია, ორლაპასანი სკოლის გახსნის უფლება კი მიიღეს, მაგრამ სოფელს არ გაჩანდა არც სასკოლო შენობა და არც სკოლის ასაშენებელი ადგილი.

სოფლის შუა ადგილზე, ეკლესიის მასლობლად, სკოლისათვის შესაფერისი ცარიელი ადგილი იყო. ქართველებმა ითხოვეს ამ ადგილზე სკოლის აშენების უფლება, მაგრამ ამაოდ. თურმე ეს ადგილი ეკლესიის კუთვნილ მიწას წარმოადგენდა. ამის შემდეგ მიმართეს სელისუფალს, რომ სხელმწიფო მიწიდან გამოეყუთ საჭირო ნაკვეთი სკოლის ასაგებად, მაგრამ ამ ითხოვნითაც არაფერი გამოვიდა.

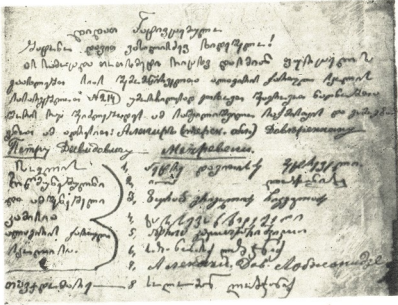
ამის შემდეგ ქართველებმა გადაწყვიტეს სადმე გამოეძებნათ მიწის ნაკვეთი და შეესყიდათ იგი გლეხობის ხარჯზე. ასეც მოიქცნენ. მათ 1911 წელს კერძო პირისაგან სულ მცირე ნაკვეთი შეიძინეს 1350 მანეთად, მაგრამ ამ ნაკვეთზე საჭირო იყო სკოლის შენობის აგება. რაც მეტად ძვირი ჯდებოდა. ამიტომ გადაწყვიტეს ჯერჯერობით ეკირავებინათ ვინმე გლეხი ალაგირელი ქართველი, როგორც იქნა, ელრისხენ სკოლის გახსნას. მასწავლებლის ჩამოასყვანად კი სოფელმა სპეციალურად კაცი გაგზავნა თბილისში და ჩამოასყვანა პ. ლომთათიძე, ხოლო მის შემდეგ აქ გაგო რაზმაძე მასწავლებლობდა (გორიდან).

სტუმრები ალაგირის სკოლაში



¹ Ленинский сборник. т. 34, стр. 390, Гос. изд. полит. лит. 1942 г.

არ გასულა დიდი ხანი, რომ ალაგირელმა ქართველებმა გადაწყვიტეს აუშენებინათ სასკოლო შენობა. ამ საქმეს სათანაოში ჩაუდგნენ პეტრე დავითის-ძე მეტრეველი, ილია ნონიას-ძე ლობჯანიძე, ილია პავლეს-ძე გუგუბაშვილი, იჭრუა ივანეს-ძე ლობჯანიძე, სასონი სოლომის-ძე მეტრეველი, გარსევან ზიდმელი და სხვები. გამოიყო სკოლის საამშენებლო კომისია. გაითვალისწინა რა, რომ ალაგირელი ქართველები-სათვის ძნელი იქნებოდა მარტო საკუთარი სახსრებით სკოლის შენობის აგება, კომისიამ წერილობით თხოვნა გაუწავნა კავკასიაში და რუსეთის სხვა ქალაქებში მომუშავე ქართველებს ფულადი შემოწირულება გაეღოთ ქართული სკოლის ასაგებად ალაგირში.



ამ ღონისძიებას ფუჟად არ ჩაუვლია. მართლაც, კომისიამ ბევრი პატრიოტისაგან მიიღო ფულადი დახმარება. სკოლისა და სასცენო დარბაზის შენობის აგება დამთავრდა 1911 წელს და ამავე წლის 13 ნოემბერს სკოლა დიდი ზემოთ გაიხსნა. სკოლის აგება დაჯდომით 11.500 მანეთი. მიწის ნაკვეთში გადაუსვლიათ 1. 350 მანეთი, ე. ი. სულ 12.850 მან. ქართველებმა აისრულეს დიდხინის გულის წადილი. უკვე ჰქონდათ სკოლა, აგრეთვე სცენა, სადაც შემდგომ ხშირადაც იდგებოდა წარმოდგენები ადგილობრივი ძალებით. ამ საქ-

მში დიდი დამსახურება მიუძღვით მასწავლებლებს გრიგოლ მოწვეულ გიგო რაზმაძეს და სოფელ შილდრიდან მოწვეულ გიორგი უტურაშვილს. 1908-1909 წლებში პირველი ქართული „ხორი“ ალაგირში გ. რაზმაძემ შეადგინა და პირველი ქართული წარმოდგენაც მან გამართა. მას მხარში ამოუდგა და დიდი დახმარება გაუწია ალაგირის მცხოვრებმა პეტრე დავითის-ძე მეტრეველმა. შემდგომ პ. მეტრეველი ისე მოეშადა, რომ ალაგირიდან გ. რაზმაძისა და გ. უტურაშვილის წასვლის შემდეგ, თვითონ ხელმძღვანელობდა მომღერალთა გუნდს და წარმოდგენების დადგმას. მიუხედავად დაბალი განათლებისა, იგი დაუცხრომლად იბრძოდა, რომ უცხო მხარეში გადასვნილ ქართველებს არ დაეიწყებოდათ დედაენა, ქართული კულტურა და წინეგულებანი.

ქართველებმა განიზრახეს „პატარა კახის“ დადგმა, მაგრამ საამისო ძალები არ ჰყავდათ. ალაგირელი ქართველობა იმდენად დანიტრესებულა სცენით, რომ 1912 წელს თბილისიდან მოუწვევიათ მსახიობი ნ. გვარამია. მან ადგილობრივი ძალებით დასადგმელად მოამზადა აკ. წერეთლის „პატარა კახი“. პატარა კახის როლი თვითონვე შეასრულა, ხოლო ბებურიშვილის როლი ალაგირელმა ალექსანდრე გარსევანის-ძე ზიდმელმა ითამაშა. წარმოდგენას დიდძალი ხალხი დაესწრო და კმაყოფილიც დარჩა, განსაკუთრებით, გვარამის გამოსვლით.

თუმცა ქართველები ალაგირში 30-40 და მეტ წელს ცხოვრობდნენ, არც ერთი კაცი არ ჰყავდათ საშუალო ცოდნით, უმაღლეს სასწავლებელზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტია.

სულ სხვა მდგომარეობაა ამჟამად სოფელ ორჯონიკიძეში, რომელიც ალაგირიდან გადმოსული ქართველებით არის დასახლებული. სახელმწიფო სახსრებით აშენდა საშუალო სკოლის შენობა, სკოლის მასწავლებლობა სულ ადგილობრივი კადრით არის დაკომპლექტებული. თუმცა სოფელს აქვს საკლუბო დარბაზი, მაგრამ უკვე შენდება და მალე დამთავრდება ახალი კაპიტალური საკლუბო შენობა.

ამჟამად ყოფილ ალაგირელი ქართველებიდან 130-ზე მეტს უმაღლესი სასწავლებელი აქვს დამთავრებული, ხოლო საშუალო და სპეციალური ცოდნის გარეშე არც ერთი ახალგაზრდა არ არის დარჩენილი.

აი როგორი იყო წინათ და როგორია ახლა ალაგირელი ქართველების ცხოვრება.





ია კარგბარათლის მუსიკალური შეხედულება

ოთარ ჩიჭავაძე

ია კარგბარათელი XIX საუკუნის დამლევისა და XX საუკუნის პირველი ნახევრის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ქართველი მუსიკოსი-მწიგნობარია. დიდი წინამძღოლზე იგი ეწეოდა ქართული მუსიკალური კულტურის ფართო და მრავალმხრივ პროპაგანდას ქართული და რუსული პრესის საშუალებით; თავისი მახვილი კალმით შეუბრალებლად ესწმოდა თავს ქართული მუსიკის უარისმყოფელებს და მწვავე პოლემიკას აწარმოებდა მათთან. მოღვაწეობდა საოპერო თეატრში, როგორც მომღერალი და რეჟისორი. ყოველმხრივ ცდილობდა ეროვნული საოპერო შემოქმედებისათვის მისაღწეობის შექმნას და საოპერო თეატრში ქართული ენის დანერგვას. მან ბავშვობიდანვე შეისისხლბორცა ქართული ხალხური სიმღერა და ამიტომ, სავსებით ბუნებრივია, რომ დიდი ყურადღება დაუთმო მის შეკრებას და ნოტებზე გადაღებას. ამავე დროს ხალხური სიმღერა თავის შემოქმედებასაც დაუდო საფუძვლად.

ია კარგბარათელს მუსიკალური ხელოვნების მრავალ დარგში მიუძღვის დამსახურება, მაგრამ ამ წერილში განვიხილავთ მისი მოღვაწეობის მხოლოდ ერთ მხარეს, სახელდობრ, მის მუსიკალურ და ესთეტიკურ შეხედულებებს.

თავისი შეხედულებები მუსიკის შესახებ ია კარგბარათელმა მრავალ წერილსა და სტატიაში გამოაქვეყნა, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ამ წერილებსა და სტატიებს ერთი გამაერთიანებელი ხაზი გააჩნია.

1894 წლის 21 ივნისში დაბეჭდილ თავის წერილს „ქართული სიმღერის შესახებ“, ია კარგბარათელმა ეპიგრაფად წარუქმდვარა პითაგორას სიტყვები, რომ „მუსიკა სამყაროს ჰარმონიის შემცველია, ამ ჰარმონიას არეკლავს იგი ადამიანის სულში და მის ცხოვრებას აღავსებს“, აგრეთვე სიტყვები გოეთესი, რომ „მუსიკა უმაღლესი ხელოვნებაა. იგი ფორმისა და მხატვრული სახეების ერთობლიობას წარმოადგენს, რომელიც აღამაღლებს და აკეთილშობილებს გამოხატულ საგანს“¹.

თავის მრავალრიცხოვან წერილებსა და სტატიებში ია კარგბარათელი საესპობით იზიარებს ამ შეხედულებებს. მისი აზრით, ყველაზე დახვეწილ ენასაც კი არ შეუძლია გამოთქვას ის, რისი გადმოცემაც შეუძლია მუსიკას, რომელიც გამოხატავს სიხარულსა და მწუხარებას, იმედსა და იწყებას, მისწრაფებას და მიზანს, რწმენასა და ნუკემს.

მეტად მნიშვნელოვანი მოსაზრებები გადმოგვცა მუსიკის შესახებ ია კარგბარათელმა სტატიაში „ძირითადი კავშირი ცხოვრებასა და მუსიკას შორის“². აქ იგი ახდენს შრომის პროცესსა და ხალხურ სიმღერის შორის კავშირის ფაქტის

კონტრასტაციას და ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ რაც უფრო მაღალ დონეზე დგას თავისი განვითარებით ესა თუ ის ხალხი, მით უფრო ადვილი შესაძლებელია ეს კავშირი შრომის პროცესსა და სიმღერას შორის. აქედან გამომდინარე, იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ ერთის მხრივ, მუსიკა ახდენს შემოქმედებას ადამიანის ფსიქოლოგიურ შეგრძნებებზე, ხოლო მეორეს მხრივ, იგი თვით წარმოადგენს ემოციური შემოქმედების შედეგს.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგების შინაგანი ბუნების ანალიზის შედეგად, ია კარგბარათელი აკეთებს დასკვნას: ძირითადი, უღრმესი კავშირი ცხოვრებასა და მუსიკას შორის იმაში მდგომარეობს, რომ მუსიკის სფეროში განსაზღვრულ ფაქტორს წარმოადგენს მუსიკის ელემენტების ცვალებადობა დროში, ისევე, როგორც ცხოვრებაში ძირითად ფაქტორს წარმოადგენს ადამიანის არსების ცვლა დროში. ია კარგბარათელი შემდგენიარად მსჯელობს: წარმოვიდგინოთ სულიერ განწყობილებათა მიეღი რიგი, და დავუშვათ, რომ სუბიექტის სულიერი განწყობილების ყოველი მომენტით შესაძლებელია აისახოს ბგერის საშუალებით. ცხადია, რომ სულიერი განწყობილების ცვალებადობის შესაბამისად ცვალებადობას უნდა განვიდინდნენ ბგერის ელემენტებიც. სახელდობრ, ამიტომ არის, რომ მელოდია და რიტმი იძლევა სუბიექტის სულიერი განწყობილების განსაზღვრის საშუალებას.

კარგბარათელი ყურადღებას ამახვილებს აგრეთვე იმ გარემოებაზეც, რომ მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის პროცესში, მნიშვნელოვანი ადგილის თავისებური მხედველობითი შეგრძნება. აღნიშნული მოვლენის ანალიზზე დაყრდნობით, იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თუ მოხერხდება გარკვეული კავშირის დამყარება თვით მუსიკასა და მისი შემოქმედებით წარმოქმნილ თვალსაჩინო ხატს შორის, მაშინ შესაძლებელი არის გარკვეული კავშირის არსებობის მტკიცებაც შეგრძნების ცალკეულ სახეობებსა და მუსიკის ელემენტებს შორის. მაგრამ მუსიკის აღქმის პროცესში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს აგრეთვე ზოგიერთი ფაქტორი, რომლის გათვალისწინებაც აუცილებელია. ამ მხრივ უნდა აღინიშნოს შთაგონების დიდი მნიშვნელობა. თავისი შეხედულების განსამტკიცებლად კ. კარგბარათელი იხილავს შემდეგ მაგალითს: თუ საკონცერტო პროგრამაში აღნიშნულია გარკვეული ნაწარმოები, ხოლო სიწმინდეში სრულდება სხვა, მაშინ რიგითი მსმენელი მას პროგრამის შესაბამისად შეიგრძნობს. ზოგჯერ შთაგონების ძალა იმდენად ძლიერია, რომ შეუძლებელი ხდება მსმენელის დარწმუნება, რომ პროგრამით გათვალისწინებული ნაწარმოები არ სრულდება.

მეორე ფაქტორს, ია კარგბარათლის აზრით, წარმოადგენს სიტყვიერი ტექსტი, რომელიც ნაწარმოების შესრულების

¹ «Новое издание» № 360.
² ვახ. „საქარა“ № 7, 1908 წ.

პროცესში ნათეს ხდის მის მუსიკალურ შინაარსს. ამ შემთხვევაში ჩვენს შეგნებაში მყოფი მუსიკისა და მტკველების ელემენტები ერწყმინან ერთმანეთს და მუსიკალური შეგრძნების საფუძველზე წარმოქმნიან მომხიზვლო სურათებს.

შესაბამებელი მხედველობითი შეგრძნება წარმოადგენს მოქმედების, მოძრაობის საშუალებით შესაძლებელი ხდება მუსიკის შეგრძნება. ეს გარემოება, ია კარგარეთლის აზრით, სასებებით ბუნებრივია, თუნდაც იმიტომ, რომ მოძრაობა მუსიკის უნათესავება, რადენდაც მუსიკის მიერ წარმოქმნილი ემოცია, გრძობა მოძრაობაში გადასაზრდება მისი სურათების.

თავის მსჯელობას მუსიკის შესახებ ი. კარგარეთლი აკვირვებებს იმ დებულებით, რომ მუსიკას, როგორც ხელოვნებას, შეუძლია ადამიანის არსებაში დაბადის ემოცია არი გზით: ან უშუალოდ, მუსიკალური ფორმის შეგრძნებით, ან და მუსიკის მოსმენის შედეგად ჩვენს შეგრძნებაში აღძრული თვალსაჩინო ხატის მეშვეობით.

ი. კარგარეთლი ხაზს უსვამს იმ გარემოებასაც, რომ ყოველგვარ ხელოვნებას, რომლის მოქმედების სფეროც ასე ახლოს არის ჩვენს სულიერ სამყაროსთან, სადაც იხადება სიმბოლოა და ანტიპათია, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. იგი აღზრდისა და სულიერი გარდასახვის მნიშვნელოვან ელემენტს წარმოადგენს.

უმოხსენებელი შეხედულებანი მუსიკის შესახებ გარკვეულ ინტერესს წარმოადგენენ. მაგრამ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მუსიკალური ნაწარმოების აღქმის საფუძველზე თვალსაჩინო ხატის წარმოქმნის საკითხი.

როგორც ცნობილია, სპეციფიკური მუსიკალური საშუალებების გამოყენებით შესაძლებელია მრავალფეროვანი სინამდვილის ასახვა. არამუსიკალური შეგრძნებები წარმოადგენენ მუსიკალურ ნაწარმოებში განუზღვებელი სახით მოცემული სინამდვილის ასახვას. საკითხის მეცნიერული შესწავლა ადასტურებს, რომ მუსიკალური ნაწარმოების გავლენით, ადამიანი თავდაპირველად განეწყობა მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსობრივი ხასიათის შესაბამისად და მასში წარმოიქმნება მუსიკის შესაბამისი განწყობა. შემდეგში კი იგი თავს იჩენს გარკვეული განცდის სახით, რომელიც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სახელდობრ არამუსიკალურ წარმოდგენებს, რომელნიც შინაარსით მუსიკასთან არიან დაკავშირებულნი და ხელს უწყობენ მუსიკალური შეგრძნების წარმოქმნას.

არამუსიკალური წარმოდგენები ორი გზით შეიძლება აღიძრან: ჯერ ერთი, თვალსაჩინო ხატისა და საერთო შინაარსის ილუსტრაციის სახით, ხოლო მეორეს მხრივ, ერთმანეთთან სოუფერტად დაკავშირებული მხატვრული სახეების სახით. პირველი სახის წარმოდგენა განრდება იმ შემთხვევაში, როდესაც სუბიექტმა წინასწარ არაფერი ივის მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსის შესახებ, ან და ეს შინაარსი ძალიან ზოგადად არის მოცემული სათაურის სახით, და ბოლოს, როდესაც შინაარსი სქემატურად არის მოცემული. ამ პირობებში აღმოცენებულ თვალსაჩინო ხატს არა მარტო სიცხადე შეაქვს მუსიკის შინაარსში, არამედ ხშირად ხელს უწყობს გარკვეული განწყობილების გამოვლინებას.

მეორე ტიპის წარმოდგენა ჩვეულებრივ რნდება ისეთ პირობებში, როდესაც მუსიკალურ აღქმას წინ უსწრებს კონკრე-

ტული ტექსტის გაცნობა. ამ შემთხვევაში მუსიკალური გაცნობა დაიყვანება წინასწარ გაცნობილი ტექსტის გამლაგან-ვითარებაზე, სახელდობრ თვალსაჩინო არამუსიკალურ წარმოდგენებში.

მეტად საყურადღებოა ი. კარგარეთლის შეხედულებანი ხალხური სიმღერის შესახებ. როგორც იგი აღნიშნავს, სიმღერა დამახასიათებელი არის ცივილიზაციის ყველაზე დაბალ საფეხურზე მდგომი ხალხებისთვისაც კი. ყოველ ადამიანს შეუძლებელია უნარით ერთად თან დაჰყვა სიმღერის საშუალებით თავისი სულიერი მდგომარეობისა და განცდების გამოხატვის მოთხოვნილება. ი. კარგარეთლი იზიარებს გ. ბოკლის შეხედულებას იმის შესახებ, რომ ჯერ კიდევ შერეობის შემთხვევაშიც ადამიანის არსებაში დაიბადა მოთხოვნილება ისეთი მოვლენის მიმართ, რომელიც მშვიდობიან დარს გაართობდა, ხოლო ომის შემთხვევაში გაამწვევდა მას. ეს როლი ეპიკურმა სიმღერებმა შესარულეს, რომელთაც „შემქნეს ყოველგვარი ისტორიული ცოდნის საფუძველი და რომელთაც გარკვეული ადგილი უჭირავთ მსოფლიოს ყველა ხალხის ცხოვრებაში“, და თავის მხრივ დაძმენს, რომ სიმღერა იმიტომ წარმოადგენს ისტორიული ცოდნის საფუძველს, რომ მან ყოველგვარი დამახინჯების გარეშე შემოინახა ხალხის გადმოცემა, მისი რწმენა.

როგორც აღნიშნავს ი. კარგარეთლი, თავდაპირველად სიმღერა ქერუმთა წოდების კუთვნილებას წარმოადგენდა და წარმართული ღვთისმსახურების შემადგენელი ნაწილი იყო. მაგრამ დროთა განმავლობაში რელიგიური შეხედულებების ცვალებადობასთან დაკავშირებით, სიმღერა გახალსურდა და ცალკეულ ხალხთა რწმენასა და ხასიათთან დაკავშირებით გარკვეული კოლორიტი მიიღო. ამ გარემოებას ხელს უწყობდა აგრეთვე კლიმატური და ადგილობრივი პირობები.

სიმღერის მნიშვნელობა გაპირობებულია შინაგანი გრძობითი ძლიერი გავლენით ჩვენს სულიერ ცხოვრებაზე¹.

ჩვენი სიმღერები სახალხო საუნჯეს წარმოადგენს. სიმღერაში ჩაასოვა ქართველმა ყოველთავე ძვირფასი, რაც მას განაწნდა, რაც კი გულით უტარებია: თავისი გრძობა, თავისი ცრემლები, მუწუხარება და სიხარული. ხალხური სიმღერა წმინდათაწმიდა ქმნილებაა, შემქმნილი სამი-ოთხი ათასი წლის, მრავალტანჯული, უწყინარი, სიმპათიური და სამშობლოს მოყვარული ქართველი ხალხის მიერ².

სასეულები სამართლიანად აღნიშნავს ია კარგარეთლი, რომ გულითადობისა და უბრალოების ძალა და უაღრესი რეალობი, რომელიც საშუალებას იძლევა მდლდღიის კეთილშობილური სინანლისა და უბრალოების შესაგანძობად, ქართული ეროვნული ჰანგების დამახასიათებელ თავისებურებას წარმოადგენს³.

ია კარგარეთლი აღრმავებს აღნიშნულ აზრს და იმ დეკლანამდ მიდის, რომ ხალხური სიმღერის განვითარება უღიღესი კეთილდღეობაა ხალხისათვის: რაც უფრო განვითარე-

¹ «Новое обозрение». 1894 წ. № 3601.

² «О грузинских песнях». «Новое обозрение», 1895 წ. № 3601.

³ «О грузинских песнях». «Новое обозрение», 1895 წ. № 3855.

ბულია იგი, მით უფრო მეტად გამოხატავს თავისი შემქმნელის სულიერი საიდუმლოს. ქართული ხალხური სიმღერის გულმოდგინე შესრავლა საშუალებას იძლევა ღრმად შევიგრძნოთ ხალხის გონების ძალა, შემოქმედების ის სასწავარი, რომელზედაც იგი ხალხმაზით, სიღრმითა და დიდებული უბრალებით ბრწყინავს¹.

ია კარგარეთლის აზრით, ქართული სიმღერა, რომელიც ქართველ საზოგადოების თითოეორ მხარის დღესასწაულად გადაიქცეა, და რომელიც გარდა პოლიტიკური ფაქტორისა, ამავე დროს ეროვნულ-პატრიოტულ მიზნებსაც ემსახურება, დიდად ამაღლებს ხალხის მხატვრული აღდის არსებულ დონეს. იგი, როგორც ხალხური კულტურის მატანე, როგორც ქართველური ტომების სულიერი გაერთიანების საშუალება, ყოველგვარ თეორიულ რწმენებზე უკეთ აღწევს თავის მიზანს და თავისი ზემოპირივი გავლენით ყოფილი შემძლეა.

„სახალხო მასებისათვის ქართული ხალხური სიმღერა, როგორც გმირული თავგადასავლის მხატვრული მატანე, როგორც ცოცხალი თქმულება საყოფიერი ცხოვრების მაღალი ღირსებების შესახებ, შრომისა და თავდადების, სიყვარულისა და მომავლისადმი ღრმა რწმენის გამოხატველი სიმღერა, ჩვენს გულში აღძრავს წარსულისადმი პატივისცემას და შეუძლია გაიყოლიოს ხალხი ძლიერადმი ბრძოლაში“².

სწორად აღნიშნავს ი. კარგარეთელი, რომ ხალხურ სიმღერას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, რომ მასში პპოვეზენ ხალხს გამოხატულებას წინაპართა შემოქმედებითი ძალები. მრავალი მათგანი გამოირჩევა განსაკუთრებული ორიგინალობით, გონების ძალითა და სიღრმით, შინაარსის ნაირფეროვნებით, გრძნობის სიბოთით, კეთილშობილური ეუმირით, გულთაღი და უბრალოებით, რის გამოც ისინი წარმოადგენენ მდიდარ და ამოუწურავ მასალას ნიჭიერ ხელოვანთა ქმნილებათვის.

როგორც ი. კარგარეთელი აღნიშნავს, ქართული ხალხური სიმღერები მეტწილად აგებულია მინორულ კოლოებზე, რასაც თავისი გამართლება აქვს. საქართველოს ისტორია ისეთნაირად წარიმართა, რომ ქართველებს უხდებოდა გლოვა, კვნესა, მწუხარება ანა მარტო ჭირში, ზოგჯერ ლინინშიც. ქართველმა ხალხმა მრავალი უბედურება გადაიტანა და თავისი განცდილი გრძნობები მონუმენტური ფორმის უკვავ სიმღერებში ჩააქსება. ამიტომ არის, რომ ქართული სიმღერა ადღაბებს სა-ქართველოს სხვადასხვა კუთხის მცხოვრებთა ურთიერთობას.

ია კარგარეთელი თავის წერილებსა და სტატებში ბევრ მნიშვნელოვან საკითხს აყენებს და ცდილობს მის მეცნიერულად გადაჭრას. ამ შხრივ ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს ქართული მუსიკალური დამწერლობა. ეს საკითხი ი. კარგარეთელმა დააყენა თავის სტატიაში „ძველი ქართული მუსიკალური ნიმუშების შესახებ“ და აკვირვებ „ქართული მუსიკის მოკლე პოპულარულ ენციკლოპედიაში“. როგორც ავტორი აღნიშნავს, საქართველოში ქრისტიანობის კულტისა და ეკლესიის აღორძინების თავისი წარსული აქვს და მიუხედავად იმისა, რომ იგი ისტორიას ჩაბარდა, მან ბევრი

საკუთრადღებო ნაშთი დატოვა, რომელთაგან ერთი ყველაზე საკუთრისხში მოგვლენათაგანია, ქართული მუსიკალური დამწერლობა. ქართული საგალობლების მუსიკალური ნიმუშების შესრავლის ისტორიას საზემონეთისაკენ მივყავართ, ამბობს ი. კარგარეთელი და დასძენს, რომ არსებობს ცნობები, რომელთა თანახმად, სიძველესი ნიმუშები აღნიშვნა საბერძნეთის კერპთაყვანისმცემლობის კულტმაც იცოდოა. ამიტომაც უნდა ვივლინისხმით, რომ ეს კულტურა ისევე, როგორც სხვა ქვეყნებში, საქართველოშიც საბერძნეთიდან გადმოიღო. მაგრამ ამავე დროს ია კარგარეთელი შენიშნავს, რომ თავისებური ქართული პანების დამოუკიდებელი არსებობა და სხვადასხვა ვარიანტებში მათი განვითარების თვალსაჩინოება არსებობდა განასხვავებს მათ, რაც საშუალებას იძლევა გარკვევით უკუ-ლემდეგვით მეკვლევათა განცხადება ქართულ საეკლესიო გალობაში ბიზანტიზმის არსებობის შესახებ, და თუ რაიმე თეორიული დასკვნების საფუძველზე შემოძველებელი შორეული მსგავსების არსებობა ბერძნულია და ძველ ქართულ მუსიკა-სურადამწერლობას შორის, იგი იმდენად უსუსტია, რომ სა-შუალებას იძლევა, ვიმტყოლოთ მათი დამოუკიდებლობისა და განვითარების თავისებური გზის არსებობის შესახებ.

განსაკუთრებული ნიშნების საშუალებით მელიოდის ნაწერის ხერხი საქართველოში უძველესი დროიდან არსებობდა. ეს ნიშნები დაცულია ძველ დამწერებში, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ მელიოდის ნაწერის თავისებური ხერხები ხალხშიც არსებობს და მათი საშუალებით ზღბე ხალხის მხატვრული სიბრძნის უხუტეს გამოხატება. ია კარგარეთელი მასართიანად აღნიშნავს, რომ ძველ ქართულ პანებში უცხოური ელემენტი ნაკლებად მოხიზნოა, რამდენადაც უცხოური ხელოვნებებიდან მომდინარე ნაწარმოებს ხალხი კრიტიკულად უღკვებოდა და ლებულობდა მხოლოდ იმას, რაც მისი გემოვნებისა, მუსიკალური გრძნობებისა და აზროვნებისათვის იყო შესაფერისი. ასევე მხარდა მუსიკალური დამწერლობის სფეროში. თუმცა შესაძლებელია მუსიკალური ნიმუშები ბერძნებისაგან იქნა გადმოღებული, მაგრამ მათში იმდენი ცვლილებები იქნა შეტანილი და იმდენად იქნა გაუმჯობესებული, რომ პირველად სესხების ელემენტი საესკებით შემუშნვევით რჩება.

ია კარგარეთელი არ მკამყოფილდება ზოგადი მოსაზრებებით და კონკრეტულად მიუთითებს თავის ენიკლოპედიაში ცალკეული ნიმუშების სასულელოდებზე.

დასასრულს, იგი რწმენას გამოთქვამს, რომ ქართველი მეკვლევატი, შეიარაღებული მეცნიერებითა და საკუთარი ძალებისადმი რწმენით, შესძლებენ ამოიკითხონ ძველი ქართული მუსიკალური დამწერლობა, რაც საშუალებას მოეცემს დაეადგინონ, თუ რა სახის იყო მეთავე სასუენში ქართული სიმღერებისა და საგალობლების მელიოდიები და რა ცვლილებები განიცადეს მათ სასუენების მანძილზე, ვიდრე ჩვენამდე მოაღწევდნენ. როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული, ია კარგარეთელია ინტერესების სფერო მეტად ფართო და მრავალმხრივია. მას თავისებური მიდგომა გააჩნა ყოველი საკითხის მიმართ და თავისი უტყუარი აღდოს წყალობით ხშირ შემთხვევაში მართებულ დასკვნამდე მიდის. სწორედ ამიტომაც, რომ მისი შეხედულებებს, დღესაც გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება.

¹ იქვე.
² «Народная песня и ее культурно-общественное значение». «Завкавказская речь» № 1, 1912 წ.



ნინო (ნუცა) ჩხეიძე

რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ნუცა ჩხეიძის დაბადების 80 წლისთავზე ცნობილმა ქართველმა მოღვაწეებმა წერილით მიმართეს მსოფლიოს მსახიობს.
ვაკეყნებთ ამ წერილს.

დიდად კატივსეაშულო ძვირფასო ნინო!

ამ მომართვის მიზეზი ჩვენი თქვენდამი უზომო პატივისცემა და სიყვარულია. ხოლო საბაბი — თქვენი სახელოვანი ცხოვრების 80 წელი, ერთი მეორეზე ულამაზესი, შემოქმედებითი სულით გაცისკროვნებული წლები — მშობლიური ხალხისათვის სამარადჯამო სიხვნითა და თანაც ბრძნული, ოთარანთქვირისეზური მერევეობით დახარჯული.

ოთხმოცი წელი! ეს მთელი ხანა! მაგრამ საბედნიე-

როდ ჯერ ისტორიის ბინადარი არ ბრძანდებით. ჯერ კიდევ ძველებურად სულდგმულობთ ჩვენი მშობლიური საბჭოურ-სოციალისტური თეატრის განვითარების ინტერესებით.

მაგრამ მაინც, ჩვენ იმ თაობისანი ვართ, რომელთა მოკონებებს, თქვენი სცენური დაქალებისა და დაფაკაცების შესახებ, ისტორიის ელფერიც დაჰკრავს.

ჩვენ მომსწრენი ვართ რევოლუციამდელი ქართული თეატრის ისეთი დღეებისა, რომელნიც თუმცა კალენდრით—სადაც ისინი ან, საერთოდ, უფერულნი, უსიხარულნი იყვნენ, ამავე დროს, ზოგჯერ იქცეოდნენ ხოლმე საზიგომო, სადღესასწაულო დღეებად, და ეს „არა“ რაღაც მანქანებით“, არამედ იმიტომ, რომ ქალაქის თეატრში ხორციელდებოდა სპექტაკლები თქვენი მონაწილეობით. თეატრის აფიშა, ნუცა ჩხეიძის სახელით, თქვენს დიდ მასწავლებელ და თანამოდასე მსახიობთა ლაღო მესხიშვილის, აბაშიძეების, მესხების, ყიფიანისა და მისთანათა სახელებით დამშვენებული, ჩვენი ქალაქებისათვის, მაშინ საკმაოდ დაბეჩავებულ-დაღარიბებული ქალაქებისათვის და დაბა-სოფლებისათვის იქცეოდა ხოლმე დიდი სულიერი ზემოქმედების მალეწეებულ განცხადებად.

თქვენს მშვენიერ „მოკონებებშიც“ საკმაოდ კარგად ჩანს ეს. საერთოდ, იმ დროის დოკუმენტებიდან ნათლად გამოსჭვივის, თუ რა მასულდგმულემულ ძალას აძლევდა ქართული თეატრი მშობლიურ ხალხს. მერმე, რა დროიანად, რა კარგ დროს მოელვინეთ მთელის თქვენის ძლიერებით, სულიერი მხნეობით, სიმეტალობით ჩვენს ქვეყანას, მაშინ (თქვენი მოღვაწეობა მოდის 1894 წლიდან) ჯერ კიდევ ფეხმოუდგმელ ქართულ თეატრს, მაშინ ჯერ კიდევ დაჩაგრულ ქართველ მშრომელ ხალხს, მუშას, გლეხს, ინტელიგენციას! თქვენ წარმდგარხართ ამ ხალხის წინაშე — ჯერ კიდევ რა ნორჩი, რა ნაზი, ჯერ კიდევ რა პატარა ეგმა (ჯიაკომეტისა). მაყურებელთა წინაშე წარსდგეთ მაშინ მფარველი აივინებერ შეტურვილი — შეტურვილი სიბრძნით, სიღამაზით, მკვეთრი საბრძოლო ენით, დამამებელი დიქციით, ბუნების მიერ მომადლებული ხავერდოვანი ხმით, მკლერი ტკბილქართულით. თქვენი სასცენო ძლევათაგან არამცირედ შეპირობებულა ამ ხმით და ამ ტკბილქართულით. უკვე ეს ქართული, ეს დედაენა — იმ შავბნელ დროს, საქართველოში ქართული ენის დღენის პირობებში, შვარზმელთა პარპაშის ვითარებაში თავისთავადაც ნუგუმს აძლევდა ჩაგრულ ხალხს. უკვე ეს ენა, ეს ალესილი მახვილი, ხდებოდა მიზეზი შეშფოთებისა, თვალთა დასცებისა მტრად მოვლენილი იმდროინდელი ბიუროკრატულ-პოლიციური ხელისუფლებისათვის. სამოქალაქო ცხოვრებაში, სკოლაში, შინ თუ გარეთ, მშობლიურ ცოცხალ ენას რუსთაველის, გურამიშვილის, ჭავჭავაძის, წერეთლის, ვაგას ენას მოყურებელი ადამიანი, საჯაროდ და მკაფიოდ, მიმოიღვედად აცდერებულს თეატრში, და თითქმის მხოლოდ თეატრში, ისმენდა და ითვისებდა.

ჯერ კიდევ 14 წლისამ, ფაიხოშის (დ. ერისთავის) ძნელი როლის დაძლევით დაიმსახურეთ მაღალი შუფ-

სება ი. ჭავჭავაძის „იერიის“ ფურცელზე (26. 9 სექტემბერი 1895) და იქ შემკულ იქმნით თქვენ, როგორც „ძირფასი და ახლადანული ყვავილი... ჩვენი თეატრის ოაგუდში“.

რა შესანიშნავი მხატვრული სახეები, ტიპები, ხასიათები მოასწავით და შექმნით თქვენ თუნდაც სასცენო მოღვაწეობის პირველი 25 წლის მანძილზე (1919-მდე), შექმნით და წარმოაჩინეთ იმ მასალიდან, რომელსაც იძლევა დრამატურგია, რომელიც არტისტისგან მოითხოვს სულის შთაბერვას, გაცოცხლებას, განსახიერებას. ხოლო, რადგან ყოველგვარ შემოქმედებითს მუშაობაში ნიჭი და შრომა ერთმანეთის დამატებად იკულისხმება, ამა რამდენ შრომას, ჩვენი ძვირფასო იუბილარო, რამდენ რულენებას, მღელვარე გარჯას, სულის მხნეობას მოითხოვდა თქვენგან შექმნილი სახეების დიდებული გალერეის ჩამოყალიბება. რამდენი რამ გმართებდათ ამ გალერეის ასაგებად, რამდენი თავდადება მაღაროებში შავი იქროს მომოცივებისა, რამდენი სიბეჯითე, რამდენი სულგრიძობა — შემამკობელი შეილების მზრდელი დღისა. რა დიდი შრომის ნაყოფი უნდა ყოფილიყო თქვენ მიერ შექმნილი თუნდ მარტო ზეინაბის (ა. სუმბათაშვილის — „ლალატი“) დაუეწიყარი სახე, თუნდ მარტო მედეას სახე... ამ სახეების, ამ როლების შემოქმედებითი დამუშავების ფასით, მაიტი სცენაზე განსახიერების აქმით თქვენ, დიდებული მსახიობი, ხლებოლით სულიერი მოკაემირე, მხარის მიმცემი დრამატურგიისა, მწერლობის მესვეურთა, ავტორებისა, მთარგმნელებისა. თუ სადღესასწაულოა დღე, როდესაც ლიტერატურას კარი ქსნება სცენისაკენ (ი. ჭავჭავაძე); ამ დღესასწაულის ერთ დიდ მიზეზად მსახიობიც გვევლინება, მეტადრე თქვენისთანა მაღლით მოსილი მსახიობი, ძვირფასო ნინო! ქართულმა თეატრმა და მამასადამე თქვენც, როგორც ერთ-ერთმა მისმა ქურუმმა, გააცანით, დაახლოვეთ, შეარკეთ და შეუყვარეთ ხალხს ბევრი ქართველი და არაქართველი მწე-ჩალი.

შეგარმ საქართველოსათვის, ქართველი ხალხის პროგრესისათვის კიდევ უფრო ძვირფასი და ეფექტური იყო სულიერი, აღმზრდელიობით მნიშვნელობის კავშირი ცოცხალ ადამიანთა მასასთან, ხალხით გაჭედულ აულტორიებთან ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა დაბა-ქალაქების თეატრებში.

თქვენ უნერგავდით თანამომეგებს ბრძოლის წყურვილს საქართველოს თავისუფლების სახელით, აჯანყების კინს — ყოველი ჯურის სოლოქმანი გასაქრობად, ყოველი სახის მონობის დასამხოზად, „ხმა სიმართლის შეუპოვრად გაისმო“ (აკაკი) — ხოლო ამ ხმის ერთ-ერთი გამძლიერებელი თქვენც გახდით. მაშინ ჯერ კიდევ პატარა ქალბატონი (ქ-ნი ჩხეიძის ასული — „იერია“ № 206) „დიდი დედოფლის“ როლში.

ჩვენ ღრმად გწვამს, რომ მზარდი მოსწავლე ახალგაზრდობა არასოდეს არ შეეხალისებოდა სიეთ სცენას, სპექტაკლს, მსახიობს, რომელიც მზირალთა წინ გასაშლელად იკმარებდა უიდეო, უსაგნო, უჭკუისასწავლო სახაზობას.

ქართული თეატრის მატრიანში, რომელშიც თქვენ, ძვირფასო ნინო, უცლიობელად გეკუენით ერთ-ერთი უაღმატებულესი ადგილი, ასეთი თქვენი როლი და დანიშნულება, ბრწყინვალედ შესრულებული საგანმანათლებლო მისია, დიხსაც არ იქნება დადუმებული. იმ მატრიანში თქვენი სახელი მტკიცედ დაუკავშირდება ჩვენი სკოლის მესვეურთა ბედსა და ღვაწლსაც. თქვენი ბედი და თავგადასავალი ქართველი მოზარდი ახალგაზრდობის მთელ თაობას ეცოდინება. ასე დარჩება თქვენი სახელი ერისაგან მარად ქებული, თქვენი „საქმენი საგმირონი“ — არაკად და ლეგენდად მომავალ თაობათათვის.

ვინაიდან
საქართველო
ჩვენი
ა. შანიყ
ქ. შანიყ
3 აგვისტო
თ. შანიყ
ქ. შანიყ
ქ. შანიყ
ქ. შანიყ



დიდი ინდოელი მწერალი- დრამატურგი

ჯონ ლიტონი

რაბინდრანატ თაკორის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი მოვლენები იყო მისი შემოქმედებითი შეხვედრები გირიშ ჩონდრ ვხოშთან (პენკაგუნი) დრამატურგიის ფუძემდებელი, 1843-1911 წ.) და დიჯენდროლა რაესთან (ცნობილი დრამატურგი, 1863-1913).

იმულებოდა ახალი პორიზონტები. მხატვრის გენიის განვითარება უსწრაფესი ნაბიჯით მიდიოდა წინ. უკან მოხედვისას იგი იკონებდა ახალგაზრდობის შორეულ წლებს, როცა შეთხზა თავისი პირველი პიესა „ბუნების შურისგება“.

სამუშაო კაბინეტში განმარტებული თაკორი შეუსვენებლად კითხვობს საზღვარგარეთულ და მშობლიურ დრამატურგიულ ქმნილებებს. ზოგჯერ მას თავბრუ ეხვევა ზედმეტი კიბვისაგან, მაგრამ დაუცხრომლად ილტვის ჩაწვდამ ამ საინტერესო ჟანრის საიდუმლოებებს.

1909 წელს მწერალი აქვეყნებს დრამას „შურისგება“, რომელთა ქვეყანაში გაძლიერებული ტერორის გამოძახილი იყო. მასში ავტორი ავლენს დიდ სიყვარულს ინდოელი ხალხისადმი, გამოთქვამს ქვეყნის ბედნიერი მომავლის რწმენას.

გადის კიდევ ცოტა დრო და თაკორი ამცნობს თავის ძმას ჯორჯინდრონატს, რომ წარმატებით მუშაობს პიესებზე „მსხვერპლშეწირვა“ და „რაჯა“.

დრამატურგიისადმი ინტერესი თაკორის ადრე გაედვიდა. ჯერ კიდევ სკოლის მოწვევ, სცენაზე გამოდიოდა სხვადასხვა როლებში. მაგრამ ეს ზემდგომი გართობანი, თეატრით გატაცების ნაყოფი, შემდგომში შეიცვალა პოეზიისა და პროზისადმი გაზრდილი ინტერესით.

თაკორის დრამატურგიამ ინდურ თეატრში მთელი ეპოქა შექმნა და უდიდესი გავლენა იქონია დრამატურგიული და სცენური ხელოვნების მთელი შემდგომ განვითარებაზე.

მწერლის პიესები ორგანულად არის დაკავშირებული მთელ მის წინამორბედ ეროვნულ-თვითმყოფ ინდურ კულტურასთან. ისინი იღერდა ნათელი, ცხოვრებისეული და აქტუალურია.

თაკორის-დრამატურგის პრინციპები ერთბაშად როდი ჩამოყალიბდა. მწერალი იზრდებოდა ნაწარმოებიდან ნაწარმოებამდე და ყოველი ახალი პიესის გამოქვეყნებისას თეატრალური სცენის სულ უფრო და უფრო მომწიფებულ ოსტატად ავლენდა თავს.

გირიშ ჩონდრო ვხოშის ბიბლიოთეკაში ტრიბუნული თავადების ისტორიის დეტალურად განცნობის შემდეგ, 1910 წლის დასაწყისში მან გადაამუშავა თავისი ზღაპარი „რაჯა — ბრძენი“ (1886 წ.) პიესად „მსხვერპლშეწირვა“ და მასინე გამოაქვეყნა იგი.

დრამაში აღწერილი მოვლენები ვითარდება პატარა სამთავროში ტრიბუნში, რომელიც ბენგალის ყველაზე

აღმოსავლეთ საზღვარზე მდებარეობს. იმის გამო, რომ მოშორებით იყო, აქ უფრო მტკიცედ, ვიდრე ინდოეთის სხვა ადგილებში ფეხმოკიდებული იყო ქალის ღვთაების — შაკტის კულტი, რომელიც თავის საწყისებს შორეული წარსულიდან იღებდა. ის წარმოადგენდა ქალს ღვთაების სახით, ათი ხელით, თვითივე ხელში კი იარაღი ეტარი. ამ ღვთაების შექმნა დაამინების დასაჯაც მფარველობაც. სხვადასხვა რაიონებში მას სხვადასხვანაირი სახელით ნათლავდნენ. ხან ეს იყო კალი, ხან დურგა, ხან გიპრინონდინი, ხან ჩონდი... ამასთან თვითივე სახელთან დაკავშირებული იყო თავისი განსაკუთრებული ლეგენდა. არც თუ ისე იშვიათად, „დამსჯელი ღვთაება“ სხვადასხვა სტიქიური უბედურებას უგზავნიდა ხალხს. ყოველისმძელ ღმერთის ასეთი რისხვის შემთხვევაში დაამინები ყოველმხრივ ცდილობდნენ მსხვერპლით მოქნადრებინათ მისი გული. იყო დრო, როცა მსხვერპლად ადამიანებს კი სწირავდნენ. საერთოდ, რაც უფრო მკაცრი იყო ადამიანების ბრძოლა ბუნებასთან და სხვადასხვა სახის უბედურებასთან, მით უფრო აქტიურად მკვიდრდებოდა ღვთაება შაკტის კულტი, რომელსაც ხელს უწყობდა ქურულ-ბრძამანთა დამამალი და გაიკვერა ხროვა.

მაგრამ ამ სისხლან მსხვერპლშეწირვას გულგრილად ვერ უტურებდა თვით სამთავროს ზოგიერთი მმართველი. ერთ-ერთ მათგანზე, რაჯ ტრიპურ გობინდომანიკზე მოგვიხიბონოს სწორედ თაკორი ამ პიესაში.

პიესის მთავარი იდეური პათოსი ზემოაღნიშნული რელიგიური კულტის დაუნდობელ კრიტიკაში მდგომარეობს. თავის გმირს მწერალი ხატავს პატიოსან, ენერგიულ კაცად, რომელიც იბრძვის სიმართლისა და სამართლიანობისთვის.

„რატომ წაართვი დედა-ღვთისათვის (იგულისხმება ღვთაება) საყვარელი უმწირო ბატკანი ღარიბ გოგონას?“ — ეკითხება ის ტაძრის მსახურს და იქვე დაძახებს: „წიდი, შენი საქმე აკეთე... თან გზად აცნობე ყველას, რომ ის, ვინც ვითომ დედა-ღვთის საპატივცემლოდ ტრიბუნში ცოცხალ არსებას მოკლავს, ჩემს მიერ განდევნილი იქნება“.

ამ სიტყვების გაგონებისას, მაპარაჯი, რაჯებუტის მთავარი ქურუმი გულში ძალზე განრისხდა.

„სამეფო ტახტის მფლობელმა არარა ადამიანმა — ეუნებოდა იგი თავის აღსაზრდელს — მთელი ხალხი შეურაცხვე: მან ხომ აკრძალა დედა-ღვთისათვის მსხვერპლის შეწირვა“.

რაც ზუსტით ურჩევს თავის თანამოაზრეებს, მოკლან გობინდომანიკე.

მაგრამ თაკორის გმირი არ გახდა განრწილი გარემოს მსხვერპლი, იგი გამარჯვებული გამოვიდა მასთან შეტივებაში.

ავტორის ჩანაფიქარა გამარჯვება იზიენია.

კრიტიკული რეაქციის საუკეთესო ტრადიციებზე დაყრდნობით, მწერალი ისწრაფვოდა იქითკენ, რომ პიესა-

ში, მიუხედავად მისი წმინდა ისტორიული ხასიათისა, მუდამ წინ მდგარიყო აზრი შეუღამაზებელ ცხოვრებისეულ სინაბოლებზე.

დრამატურგის შემოქმედებითი პრაქტიკა თავორს დაქმნა რა თქმა უნდა დემოკრატობინა მეორე პიესაც „რაჯა“. სოციალ პირველად დაიდგა 1910 წლის 18 მარტს შატინიკეტონის სცენაზე, სკოლა-ინტერნატის მოსწავლეობით.

პიესის სიუჟეტის საფუძველია ლეგენდა კუშის შესახებ, რომელიც ძველიდური ენიდან არის აღებული.

მწერლის ისტორიულ ცოდნისმოყვარობას, ვარდა კი-ხებისა, ამდიდრებდა მისი მოგზაურობა ინდოეთის უძველეს კუთხეებში. რამდენჯერ მიიყვანა ბედმა იგი ისტორიული გადმოცემებით მდიდარ ადგილებში. ადგილობრივი მცხოვრებლებისგან მწერალმა უამარგი საინტერესო გადმოცემა მოისინა. იგი ბევრთად იწერდა თავის რეალებში, შემდეგ კი აწარმოებდა დაგროვილი მასალის შეჯამებას და შედარებას.

ბუნას ადამოცემები განსაკუთრებით აღვლებდნენ მას ყოველდღიურად ახალ ჩანაწერებს აკეთებდა. ასე დაიწყო დრამის „რაჯას“ შექმნა, რომელსაც თვით თავიორი თავის პირველ პიესებზე ბევრად მაღლა აყენებდა. ამ ნაწარმოებს ახასიათებს მეტყველების ხასიათის მკაფიო ინდივიდუალიზაცია და ნათელი, უბრალო კომპოზიცია.

დღივადი შუღორშონა რაჯაზე გათხოვდა, მაგრამ მას არასოდეს უნახავს იგი. ზოგჯერ ქალს შემთხვევა ჰქონდა შეხვედროდა რაჯას ბნელ ოთახში, სადაც თვითონ ცხოვრობდა.

მაგრამ განა შესაძლებელი იყო უკუნეთ სიბნელეში გაეის დანახვა? თავისი მსახური ქალისგან, შურონგომისგან დღივადის არაერთხელ გაეკონა, რომ მისი მუღლელ უღამაზოა, მაგრამ ამასთან ძალზე გასაოცარი კაცი. ქალს ძალიან უნდოდა მისი შეხვედა. შუღორშონას ახსოვდა კიდევ როდის გააისხოვებს. მაშინ ის ძალიან პატარა იყო.

და აი, ერთხელ ხანძრის დროს, მას ეღირსა რაჯას დანახვა. ის „შვიი იყო, როგორც სეტყვის ღრუბელი, შვიი, როგორც უნაპირო ზღვა, განთიადის ანარეკლით მშფოთარე ტალღებზე“.

ახალგაზრდა ქალმა მაშინვე დახუტა თვალები, აღარ ძალქვდა მისი ცქერა. „შემზარავია! ო, რა შემზარავია!“ — იმორებდა ის.

რაჯა: მე გავაფრთხილ შენ. არავის „შუღლია ჩემი შეხვედა, თუ კი საამისოდ წინაწარ არ არის მომზადებული. ყველას ისე ჰგონია, რომ მის წინ რაღაც აღჯაჯია, და უკანმოუხედავად გარბის. რამდენჯერ დავრწმუნდი ამში! ამიტომაც მინდოდა თანდათან მომჩვეოდი, რომ მეგრ არ გტყენოდა გული.

შუღორშონა: მაგრამ უბედურება მოვიდა და ყველაფერი დასხვრია. ახლა, მე მიჭირს იმის წარმოდგენა, რომ შემიძლია შენთან დავჩერე.

რაჯა: დამშვიდდი, დღივადლო, სისუვე, რომელმაც

ასე შეგაძრწუნა დღეს, როდისმე სასურველი გახდება შენი ბუღისთვის! წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩემი სიყვარული უშიზონ იქნებოდა.

შუღორშონა: არა, ეს შეუძლებელია, მხოლოდ შენი სიყვარული ყველაფერს ვერ გააკეთებს. ჩემი სიყვარული კი... ახლა ხარ ზურგი შეგაკაია შენ. მე მშენიერებით ვარ თავბრუდახვეული და ეს თავბრუდახვევა არასოდეს გამივლის. მან თითქმის ცეცხლით დასწვა ჩემი თვალები და ახლა ისევ აღანთებს ჩემს წარმოდგენას. მე ყველაფერი გითხარი, ახლა კი შეგიძლია დამსაჯო.

რაჯა: დასჯა უკვე დაიწყო.

შუღორშონა: თუ არ გამავლებ, მე თვითონ დავტოვებ.

რაჯა: შეეცადე შემომხედო.

შუღორშონა: ამპო ცდა: საშინელი ხარ. ჩემი გული სასევა შენდამი რისხვით... რა გამიკეთე? რატომ ხარ ასეთი? რატომ მეუბნებოდნენ რომ ღამაში ხარ? შენ შავი ხარ, შავი! ვერასოდეს, ვერასოდეს მე შენ ვერ შეგიყვარებ... ვერც ერთ წუთს ველარ გაგჩრდები, უნდა წავიდე. შენთან ყოფნა არ ძალმიძს. დარჩენა — ეს მტყულება იქნებოდა. გული გაქცევაზე მექნება“.

თავორის გმირების დიალოგი — ჩვეულებრივია, ამავე დროს ღრმად ფსიქოლოგიური, არც თუ იშვიათად, დაფარული ქვეტექსტით.

თვითელი მოსაუბრეთაგანი თავისებურ რეაქციას წარმოსთქვამს, თავისი გრძობებითა და აზრებით ნაკარსხაბებს.

თავორი დამაჯერებლად გვიჩვენებს, რომ შუღორშონას განცდები განსაკუთრებით დრამატულია არა მისი ბუნტის დროს რაჯას წინააღმდეგ, არამედ მაშინ, როცა პიესის ბოლოს, მონანიებული, კვლავ უბრუნდება მეუღლეს.

თავორი მიღწეულით როდი კმაყოფილდება. იგი აგრძელებს ოსტატობის სრულყოფისათვის მუშაობას.

1911 წელს იგი აქვეყნებს რიგს შესანიშნავი პიესებისა: „შემოდგომის დღესასწაული“, „კონსერვატორმის ციხე-სიმაგრე“, „ფოსტა“. როცა იმავე წელს განხორციელდა პირველი მათგანის დადგმა, დრამატურგი თვითონ თამაშობდა მთავარ როლს საკუთარ ნაწარმოებში.

„კონსერვატორმის ციხე-სიმაგრე“ კლკე წიგნად გამოვიდა 1912 წელს.

„ფოსტაში“ თავორი ისწრაფვის გახსნას სამყაროს, ყოფის სიღამაზე პატარა ავადმყოფი ბავშვის შგრძნებებით. ეს ბიჭუნა ობოლი იყო და თავის ბიძასთან, მადკობ ღოტოსთან ცხოვრობდა. როცა ექიმისგან გაიგო, რომ ძმისშვილი მამივე ავადმყოფი იყო, ბიძამ გადაწყვიტა, „ბავშვი დაეფარა შემოდგომის სიციხისა და ქარისაგან — სახლში ჩაქცია“.

— ეხოში გასვლაც არ შეიძლება? — კითხულობდა ბავშვი.

— არა, ჩემო კარო, — ნაღვლიანად პასუხობდა ბიძა. — ექიმმა თქვა, რომ თუ გარეთ გახვალ, უფრო ცუდად შეიქნები. მას ბევრი წიგნი აქვს წაკითხული და იცის, რასაც ამბობს.

ბიჭუნას კი ძალზე უნდოდა ხეტიალი, ლამაზი ბუნე-
ბით ტუპობა. მისი ფანჯრიდან იმლებოდა მთების მომ-
ხიბლავი პანორამა.

— როდის უნდა მოვრჩე? — ეკითხებოდა თავის თავს
ბავშვი და განაგრძობდა მთების ყურადღებით დაკვირვე-
ბას. ოცნებობდა იმ ბედნიერ ფურცელს, როცა გამოჯანმე-
რდებოდა. რა სიხარულს და ხალისს მოიტანს იგი! აუცილებლად წავა მდინარეზე, გადასვრავს მას და როცა
შუადღისას ყველა მიწვევა დასასველებლად, გაიქცევა
შორს, შორს, მთებში და ულამაზესი ბუნების წიაღში მი-
ცემამ ოცნებებს.

უეცრად ბავშვის ფიქრებს რძის დამტარებლის გამაყ-
რუებელი ყვირილი სწყვეტს. — ჰე, გამყიდველო, მოდი
აქ! — ეძახის ომოლი (ასე ეძია ბიჭუნას); შენი ძახილი
შორიდან მოისმის და ჩემს გულს ალეღებს. გამყიდველი
ჩერდება, გაკვირვებით უცქერის ბიჭს და ეკითხება, თუ
რატომ ზის მთელი დღე ფანჯარასთან.

ომოლი: ექიმი მიკრძალავს გარეთ გასვლას, ამი-
ტომაც ვიზიარ აქ.

რძის გამყიდველი: საყოფადო ზალოო, რა დაგემართა?
ომოლი: არ ვიცი. წაკითხვა არ შემიძლია, რომ გავი-
გო რა შიკრი. შენ საიდან მოდიხარ, რძის გამყიდველი?

რძის გამყიდველი: ჩვენი სოფლიდან... ის დაკბილუ-
ლი მთების ძირში მდებარეობს, შავი მდინარის ნაპირე-
ზე.

ომოლი: დაკბილული მთები... შავი მდინარე... არ ვი-
ცი, მგონი მე შინახავს თქვენი სოფელი...

რძის გამყიდველი: გინახავს? შენ როდისმე გისე-
ირნია ამ მთების მახლობლად?

ომოლი: არა, მე არასოდეს ვყოფილვარ იქ, მაგრამ
მგონია, რომ მე ის მთები ვნახე. თქვენი სოფელი დიდი
ბებერი ხეების ქვეშ არის, წითელ გუხასთან.

რძის გამყიდველი: სწორია, ბიჭუნა!

— იქ, მთებში, ძროხები ზაღახობენ — განაგრძობ-
და ომოლი — და ქალიშვილები, მდინარის ცივი წყლით
სავსე ღოჭებში თავზე, მძიმედ მიაბიჯებენ. ისინი წითელ
სარეშში არიან გამოწყობილნი. მე შენ მართლაც გეუბნე-
ნი, არასოდეს იქ არ ვყოფილვარ, ძალიან ვთხოვ, წაშიყ-
ვანე შენს სოფელში, როგორც კი მოვმჯობინდები!

რძის გამყიდველმა თანხმობის ნიშნად თავი დაუტარა
და აუბრისი უთხრა: „რასაკვირველია, წაგიყვან, საყვარე-
ლო, წაგიყვან!“

როცა გავიდა, რომ ქუჩის იქითა მხარეს არის ფოსტა,
ომოლი სულ იმაზე ფიქრობდა. დარაჯმა და მამასახლისმა
მას იმედი მისცეს, რომ აუცილებლად მიიღებდა წე-
რილს დიდი რაჯასაკად.

დრო მიდიოდა. წერილი კი არ ჩანდა. ბიჭუნას ჯანმ-
რთელობა არ გაუმჯობესდა. ერთხელ მას აცნობეს, რომ
შუალამისას მასთან მამარაჯა მივიღოდა. ბავშვის სიხარ-
ულს საზღვარი არ ჰქონდა. „მე მას ვთხოვ, რომ შენი
ფოსტისთანად გამხადოს — ოცნებობდა იგი — თუ და-
ვარიგებ წერილებს სახლებში, შშობლიურ ადგილებში“.

ცხოვრებისაგან გარიყული ბიჭუნა შორიდან ადევნებს

მას თვალს, არ იღებს რა არავითარ მონაწილეობას მასში.
ფოსტა — ეს ერთადერთია, რაც აკავშირებს ბავშვს
რეალურ სამყაროსთან.

ღრმა თანაგრძნობით უყურებს თავორი თავის პატარა
გმირს, ფაქიზი სულის, გულისხმიერის და ადამიანურ
ბიჭუნას, რომელიც ოცნებებს ლამაზ ცხოვრებაზე. მაგ-
რამ განწირულია ტანჯვისათვის მოურჩენელი სენის გა-
მო.

მწერალი ხატავდა ცხოვრებას ისეთს, როგორსაც ხე-
დავდა, გაურბოდა ხელოვნურ სიუჟეტს. უბრალო ადა-
მიანების სულიერი სიღამაშის ჩვენება, მათი გამოხატვა
ბუნებრივ გარემოში — ასეთია თავორის მხატვრული
მეთოდის წამყვანი პრინციპი.

თავორის ბიძებში გამოყვანილია მათვარი მოქმედი
პირი, რომელსაც ექვემდებარებიან დანარჩენები. არჩევს
რა თავისი დრამებისთვის უბრალო ყოფითი სიუჟეტებს
ისტორიული ქრონიკიდან. ლეგენდებიდან, თქმულები-
დან და სინამდვილიდან. მხატვარი როდი უარყოფს ცხოვ-
რების სირთულეს, არამედ ისწრაფვის მისი მართალი
ასახვისათვის.

თავორი აგრძელებს მის პროგრესულ წინამორბედთა
ტრადიციებს და ამასთან დაკავშირებით ახალ ნაბიჯს ხელოვნე-
ბის სინამდვილესთან დაახლოებისათვის. ამახვილებს
რა ყურადღებას თავისი ბიძების პატიოსანი, ჰუმანური
გმირების კონფლიქტზე ცხოვრების მტანჯველ მოვლენებ-
თან, მწერალი, უმრავლეს შემთხვევაში, თავის მახვილს
მიმართავს ამ დაღმურველი სინტემის თვით არისი-
კენ.

რეალისტური ხელოვნება, მოქმედ პირთა სახასიათო
მეტყველება, დიალოგის ოსტატობა თავორის დრამატურ-
გიას განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას და სინატიფეს
ანიჭებს.

თავორის ნოვატორობა განსაკუთრებული ძალით გა-
მოვლინდა სიუჟეტური ჩანაფიქრის განვითარებაშიც. თავ-
ისი დრამატურგიაში მწერალი განსაკუთრებულად ადვილს
უთმობს გმირთა შინაგან განცდებს. თავორი უხვად იყე-
ნებს თავის ბიჭუნას ბუნების სურათებს. მისი სიღამა-
ზით მოხიზლული, მხატვარს სურს ადამიანთა ცხოვრებაც
ასე ლამაზი იყოს.

თავორის კარგად ესმოდა მუსიკის ზემოქმედების ძალა
და ამიტომ ფართოდ იყენებდა მას თავის ბიჭუნებში. „რა-
ჯაში“ ოცდახუთი სიმღერაა, კიდევ უფრო მეტია „თონ-
სერვატიზმის ციხე-სიმაგრეში“. მუსიკა აქ განუყოფე-
ლია, ორგანული ნაწილია ნაწარმოებისა, იგი ემსახურება
მოქმედ პირთა ხასიათების გახსნას.

მწერალი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ნაწარმოებ-
თა დაბოლოებას. თავორის ტენდენცია სიკაცხლისდა-
მამკიდრებელი და ოპტიმისტურია. გასაკვირვებელი
რეალი დარწმუნებულობა, სახეთა გამოკეთის ფაქიზი
ოსტატობა ახასიათებს ამ ბიჭუნებს. ეს რთული ხელოვნება
არა ერთხელ გამოაქვლია თავორმა შემდგომშიც, ახალი
შთამბეჭდავი დრამატურგიული ნაწარმოებების შექმნი-
სას.



ბულდა კალაძე

პარტენონი



არმაზისხევის ვერცხლის თასი ანტიწილას გამოსახულებით

კიტი მაჩაბელი

არმაზისხევის (მცხეთა) ერისთავთა სამაროვნის ცნობილმა არქეოლოგიურმა კომპლექსმა, რომელიც II—III საუკუნეებით თარიღდება, მეცნიერებას შესძინა მხატვრული ხელოვნობის შედეგები. ოქრომჭედლობის ბრწყინვალე ნაკეთობებს, იშვიათ ტორევეტულ ნივთებს, გლობიტის უნიკალურ მკვდებს, წმინდა მხატვრული მნიშვნელობის გარდა, დიდი კულტურულ-ისტორიული ღირებულება აქვთ.

მედალმხატვრული ოქროს ნივთები და ვერცხლის ნატიფი ნაკეთობები ძველი საქართველოს უმაღლესი წრეების მხატვრულ გემოვნებაზე მეტყველებენ. ამ მხრივ საინტერესოა ვერცხლის ნივთები, განსაკუთრებით კი ვერცხლის ფიალები — სრულიად სადა, ან რელიეფური სამკაულებით.

ერთ-ერთი ასეთი ფიალა — რელიეფური სამკაულით ცენტრში — აღმოჩენილ იქნა მრავალრიცხოვან სამარხეულ ინვენტარის შორის არმაზის ნეკროპოლის პირველ სამარხში, რომელიც პორტრეტული გემის წარწერის მიხედვით, მიაკუთვნეს ასპარუჯ პიტიაშს. სამარხი მკვეთრად გამოირჩეოდა დანარჩენებისაგან თავისი იმპოზანტური ხასიათით¹.

ფიალა საკმაოდ დიდი ზომისაა², დაბალ ქუსლზე, ფორმითა და ზომით იგი ძლიერ ახლოსაა არმაზში აღმოჩენილ ამავე ტიპის სხვა ვერცხლის ფიალებთან. ნათლად ემჩნევა ჩარხზე დამუშავების კვალი — ჩადრმაგებული წერტილი ფიალის ფსკერზე გარედან (ჩარხზე მიმაგრებისაგან) და ოდნავ შესამჩნევ კონცენტრული წრეები ფიალის ზედაპირზე.

ფიალის ცენტრში მოთავსებულია მედალიონი ჭაბუკის რელიეფური გამოსახულებით, მისთვის ფსკერზე ოდნავ ჩადრმაგებული ბუდეა ამოკვეთილი. მედალიონი კიდევინათაა მირჩილული. არმაზში აღმოჩენილი სხვა მედალიონებისაგან განსხვავებით (ქალამერის გამოსახულებით³ და მამაკაცის ბიუსტით⁴) მედალიონის მირჩილული კიდებები არ არის შენიღბული მსუბუქად პროფილირებული მრგვა-

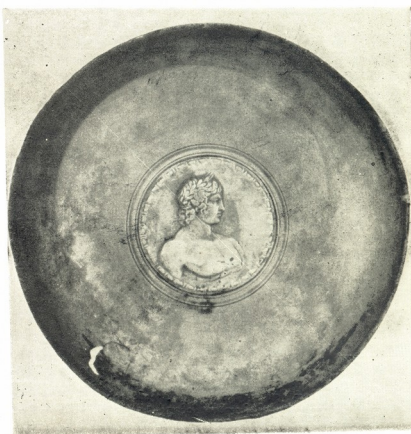
ლი ჩარჩოთი. მის ნაცვლად ოსტატმა თვით ფიალის სისქეში რამდენიმე კონცენტრული ღარის საშუალებით შექმნა მოჩვენებითი ჩარჩო. ეს ხერხი კარგად არის ცნობილი ამაგვარი ტიპის ვერცხლის ფიალებში.

ფიალის გარეთა მხარეზე და ფსკერზე ჩანს ნაკაწრები, რომელნიც ასოვს წააგავს, მაგრამ ჯერჯერობით არ შეგვიძლია რაიმეს დაბეჯითებით მტკიცება.

რელიეფური ზედაპირი გლუვია, მოდელირების კვალი თითქმის არ ეტყობა. მედალიონის ზურგი სუსტად გადმოგვეცხმე ზედაპირის სურათს. რელიეფი, უთუოდ, ჩამოსხმულია. ამას ნათლად მოწმობს ის, რომ რელიეფის ამაღლებულ ნაწილებს შეესაბამება არა ვერცხლის ფირფიტის გათხელება, რაც აუცილებელი ნიშანია ქედური ნამუშევრისა, არამედ მისი სისქის მომატება (საჯანსაღოდ უფრო სქელია რელიეფის ფირფიტა მარჯვენა მხართან, გულმკერდის მარჯვენა ნაწილში, თმის ზედაპირზე). ჩამოსხმაზე მეტყველებს აგრეთვე თმების დამუშავების ხასიათი.

მედალიონის ვერცხლის ფირფიტის სისქე — 1,2 მმ. ია. რელიეფის უღიბესი სიმაღლე — 0,7 სმ. ფიალის აღმოჩე-

ვერცხლის ფიალა არმაზისხევიდან



¹ დაწვრილებით ამ სამარხის შესახებ იხ. ა. ავაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომიათიძე, მცხეთა, 1, არმაზისხევის არქეოლოგიური მკვლევები 1937—1946 წ. წ. განათხარის მიხედვით, თბილისი, 1955, გვ. 22—39.

² ფიალის ზომები: დიამეტრი — 20,7 სმ. სიმაღლე — 4,5 სმ. ქუსლს დიამეტრი — 9,2 სმ. მედალიონის დიამეტრი — 7,5 სმ.

³ ა. ავაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომიათიძე, დას. ნაშრომი, ტომ. VIII, XVIII 1.

⁴ ა. ავაქიძე, გ. გობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომიათიძე, დას. ნაშრომი, ტომ. VII, XIX, 1.



ანტინოე

ნის დროს რელიეფი ზურგის მხრიდან შევსებული იყო პასტიმავარი მასით⁵. რელიეფების ამოღება სხვადასხვა შემადგენლობის პასტი (უმეტეს შემთხვევაში ტყვიისა და კალის შენადნობით), რაც იცავს მათ დაზიანებისაგან, ძალზე გავრცელებული ჩანს უძველესი დროიდან.

ფილის ფსკერზე მოთავსებული მედალიონი შეიცავს მშვენიერი ჭაბუკის წელზევით გამოსახულებას, ეს არის ბითონიელი ახალგაზრდა — ანტინოე. იმპერატორ ადრიანუს (117 — 138 წ. წ. წ.) ლეგენდარული ფავორიტი.

თავი მკაცრ პროფილშია, გულმკერდი კი 3/4-შია გადაშლილი. მშვენიერად არის მონახული პროპორციული თანაფარდობა თვით ბიუსტიცა მედალიონის ზომასთან და მთელი მედალიონისა და მის შემკველ ფიალასთან. ცენტრიდან ოდნავ მარცხნივ გადაწეული ბიუსტი თავისუფლად არის მოთავსებული მედალიონის სიბრტყეზე. მძლავრი კონფიანსი მკერდი სივრცეშია გაშლილი. მარცხენა მხრისაკენ გულმკერდის რელიეფი თანდათან დაბლდება და თითქმის ერწყმის მედალიონის ფონის სიბრტყეს. ბიუსტა გადაჭრილია გულმკერდის კუნთებს ქვემოთ, გადაჭკეპი ხაზი პერსპექტიულად დახრილია, მედალიონის ჩარჩომდე აღწევს მხოლოდ მარჯვენა მხარი.

* * *

ამ გამოსახულების შესასწავლად აუცილებელი იყო ანტინოეს პორტრეტების რეპერტუარიდან ჩვენამდე მოღწეული უმდიდრესი მასალის გათვალისწინება. ჩვენთვის ცნობილი არ არის ანტინოეს გამოსახულებები ვერცხლის ფიალებში, მაგრამ გადმოერთებული ვაჭი უკვადავიფილია ხელოვნების იმდენ ქმნილებაში, რომ ჩვენთვის ხელმისაწვდომი მასალის გამოყენება შესაძლებლობას მოგვცემს გამოვარკვოთ არმაზის მედალიონზე მოთავსებული ანტინოეს პორტრეტის თავისებურებანი, მივაუთვნოთ იგი ამ ჭაბუკის პორტრეტების გარკვეულ კავსს.

⁵ ამჟამად რელიეფი მთლად გაწყვეტილია, ჩიმიურ დამუშავების შედეგად აღდგენილია ვერცხლის ყველა ფიგურა. ის როლი საშუალო წარმადებით შესრულდა ვადა, ლ. ჯანაშიას სახელობის საქონიერების სახელმწიფო მუზეუმის ჩიმიურ-საისტრატეგიული ლაბორატორიაში.

ანტიკურ სამყაროში ადრიანეს მეგობრის გამოსახულებათა ფართო გავრცელებისა და მის შესახებ უამრავი თეორიის არსებობის გამო, ანტინოეს პორტრეტის აღმოჩენა იბერიის პიტიახმის სამარხში წამოჭრის ბევრ საინტერესო საკითხს, რომელთა გადასაწყვეტად აუცილებელია გავითვალისწინოთ, რაც კი რამ გავგაზიანა სამცხენიერო ლიტერატურაში ანტინოეს ცხოვრების შესახებ. ხელოვნების ძეგლებში მისი გამოსახულების გავრცელების შესახებ.

იმპერატორ ადრიანეს ფავორიტის, მშვენიერი ბითონიელი ჭაბუკის — ანტინოეს ცხოვრებისა და დაღუპვის ამბავი ადრიანეზე ოზიდავდა მკვლევართა ყურადღებას, მით უმეტეს, რომ ხელოვნებაში ამ სახემ არჩევულებრივად ფართო გავრცელება პოვა.

ანტინოეს პიროვნებისა და მისი კულტის მონოგრაფიულად შესწავლის პირველი ცდა გეოთენის XVIII საუკუნის დასასრულს⁶. მაგრამ იმის გამო, რომ იმ დროისათვის ანტინოეს გამოსახულებათა უმეტესობა ჯერ კიდევ არ იყო აღმოჩენილი, მონოგრაფიული შესწავლა, რა თქმა უნდა, ვერ იქნებოდა სრულფასოვანი. ამის მიუხედავად, იმ ევზერის ამ შრომას გარკვეული ღირებულება აქვს, რადგან მას შეძლებისდაგვარად სრულად აქვს გამოყენებული ყველა წერილობითი წყარო.

გაცივად მთელი საუკუნე იმ ვებერის ნაშრომის გამოცვიდან და ბერლინის უნივერსიტეტის პროფესორმა კონრად ლევევოზმა⁷ კვლავ სცადა შესწავლა ანტინოეს არსებული გამოსახულებები. მთელი მისი სია, ისევე არქეოლოგიური მასალის სიმკირის გამო, შეიცავს მხოლოდ 48 ქანდაკებას. კ. ლევევოვის შრომით სარგებლობას აძნელებს ის გარემოება, რომ მის მიერ განხილულ ნაწარმოებში დიდი ნაწილი გატყვეული იყო საპოლიონ I მიერ და პარიზში ინახებოდა. ეს კი ძალზე ართულებს ავტორის მიერ დასახელებულ ნაწარმოებთა იდენტიფიცირებას ამჟამად ევროპის თითქმის ყველა მუზეუმში გაფანტულ ანტინოეს ძეგლებთან.

ძალზე საინტერესოდ, თუმცა გაცკრით ეხება ანტინოეს გამოსახულებებს ი. ვინკელმანი. ლევევოვის მერე ანტინოეს გამოსახულებებს დაწვრილებით განიხილავდა რამდენიმე ნაშრომი⁸.

ანტინოეს ნაწარმოება შესწავლაში მთელი ეპოქა შექმნა დ. გრიხისონის შრომამ⁹; თუმცა მისი შერქმის დროიდან თითქმის მთელი საუკუნეა გასული და ბევრი მისი დებულება დღისათვის მოძიებულა, მაინც იგი კიდევ დიდხანს იცოცხლებს იმ გამჭრიახობის წყალობით, რომლითაც ავტორი განიხილავს ანტინოეს და მისი კულ-

⁶ Im. Weber, Antiquitates Antioi, MDCCVII, Gisenis (I გამოცემა) MDCCXI (II გამოცემა).

⁷ K. Levesov, Ueber den Antinoos, Berlin, 1808.

⁸ Gregorius, Hadrian und seine Zeit, Königsberg 1851, Ad. Stahr, Torso, II teil, Braunschweig, 1855 (გვ. 381 — 402) Victor Rydberg, Romerska dagar, Stockholm, 1877 (გვ. 117 — 131).

⁹ L. Ditrichson, Antinoos (Eine Kunstarthologische Untersuchung), Christiania, 1884.

ტის ხასიათს¹⁰. დიკრიხსონს მოცემული აქვს ადრიანეს ეპოქის დასასაბუთება, ნაჩვენებია იმ დროის რელიგიური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება, არსებული მასალის საფუძველზე დაწერილობით გამოკვლეული ანტიონოს აპოთეოზი, მისი კულტის თავისებურებანი და ის ღონისძიებანი, რომელნიც მის სათაყვანელად იყო მიღებული. ნაშრომის ძირითადი ნაწილი დამოხილული აქვს ანტიონოს მადიდებელ ხელოვნების ძეგლებს, უპირატესად ქანდაკებას. ავტორი იხილავს 100-ზე მეტ ძეგლს — ქანდაკებას, ბუსტებს, ბარელიეფებს. ცალკეა განხილული კეთილი ქვები და მონეტების გამოსახულებები. დიკრიხსონის ნაშრომი წარმოადგენს მნიშვნელოვან წვლილს ანტიონოს ისტორიის შესწავლაში, მაგრამ სკულპტურული ნაწარმოებების ანალიზი, მონუმენტური ძეგლების განხილვა ძალზე ჩამორჩება დღევანდელ მოთხოვნებს.

ანტიონოს გამოსახულებების სრულ სიას გეთავაზობს ჩვენი საუკუნის 20-იან წლებში პ. მარკონის გამოკვლევა¹¹.

დიდად მნიშვნელოვანია გ. ლიპოლდის დაკვირვებები ანტიონოს სტატუარული ტიპის შექმნის შესახებ¹². მას სწორად აქვს დასახული კვლევის ხაზი, ყურადღებას იმყრობს მხატვრული ანალიზის სიმახვილე. კვლევის მიზანდასახულება. მშვენივრად არის გარკვეული ანტიონოს ქანდაკებათა ადგილი იმპერატორების დროის რომაულ პლასტიკაში, ისინი განხილულნი არიან კლასიკურ ხელოვნებასთან კავშირში. გ. ლიპოლდი ძალზე საინტერესოდ არკვევს ამ ტიპის შექმნის გზებს.

შემდგომ წლებში აღარ შექმნილა დიდი მონორაფიები ამ მშვენიერ სტატუარულ ტიპზე. მაგრამ ანტიონოს გამოსახულებებს იხილავს თითქმის ყველა ცოცხა თუ ბეგრად მნიშვნელოვანი ნაშრომი რომაული ხელოვნების შესახებ. არ არსებობს არც ერთი გამოკვლევა რომაული ხანის ქანდაკებაზე, ანტიკური ქანდაკების არც ერთი კატალოგი, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი არ ჰქონდეს დათმობილი ანტიონოს ძეგლებს.

არსებული სპაციალური ლიტერატურის განხილვისას ირკვევა, რომ თუმცა ანტიონოს ლეგენდარული პიროვნების შესახებ ბევრი რამ არის დაწერილი, გამოთქმულია უამრავი მოსაზრება, დღემდე არაფერი არ არის დაბეჭდილებით გარკვეული. ერთადერთი, რაც ერთმანდას არის აღიარებული ყოველ ავტორის მიერ და რაც არავითარ ეჭვს არ იწვევს, არის ის, რომ ჭაბუკი გამოირჩეოდა არაწვეულებრივი სილამაზით.

აი, ის უმნიშვნელო ცნობები, რაც დღეისთვის გაჯაანია ჭაბუკის ცხოვრებისა და ტრავგიკული დღეობის შესახებ: ანტიონო დაიბადა 110 წ. ჩ. წ. ქ. კლავდიოპოლისში, ზითინიაში. იმპერატორ ადრიანეს ერთ-ერთი მოგზაურობის დროს გზაში შემოხვდა მშვენიერი ზითინიელი ჭა-

ბუკი და იქა იმპერატორის ვანყურელ თანამგზავრად მის მრავალრიცხოვან მოგზაურობებში. იმპერატორისა და ანტიონოს შორის შესახებ არსად არა გვაქვს ზუსტი ცნობა. მაგრამ მკვლევარები ვულისხმობენ, რომ აღმოსავლეთში ადრიანეს ორი მოგზაურობის დროს იგი ეწეოდა ზითინიას (128 თუ 129 წელს ჩ. წ.) და იქ შეხვდა ანტიონოს. ცნობები ანტიონოს შესახებ იღებენ სრულიად ფანტასტიკურ ხასიათს, ყველას ერთი მიზანი აქვს — გვიჩვენონ ჭაბუკის არაჩვეულებრივი თავადლება იმპერატორისათვის, მისი მზადყოფნა თავი შესწიროს თავის მფარველს (შემთხვევა ლომებზე ნადირობისას და სხვ.). ანტიონო თანახმა იყო იმპერატორ ადრიანეს მისი მოგზაურობის დროს საბერძნეთსა და ეგვიპტეში.

130 წლის ოქტომბერში იმპერატორის ბანაკი გაშლილი იყო ქ. ბუზის მიდამოებში. ეს იყო დიდი დღესასწაულების დრო მდინარე ნილოსის ადიდებისას. სწორედ ამ

ანტიონო-სილანი



¹⁰ Eug. Strong, La scultura romana da Augusto a Konstantino, Firenze, 1926, გვ. 231.

¹¹ P. Marconi, Antinoo, saggio sull'arte dell'età adrianea: Monumenti antichi, XXIX, I, Roma, 1923, გვ. 162.

¹² G. Lippold, Kopien und Umbildungen 'griechischer Statuen, München, 1923, გვ. 190.

დროს ეგვიპტელთათვის წმიდა ნილოსის ტალღებში გადაეშვა ანტიონე, რომელსაც თავდადების მისტიკური გრძნობა ამორავებდა. მისი სიკვდილის საიდუმლოება აუხსენლა რჩება. ნილოსის ტალღებმა შთანთქმეს ჭაბუკი ბოთინიელი, მაგრამ ამას მოჰყვა ახალი ღვთაების წარმოშობა. ამგვარი, იდეალურებით მოცული დაღუპვის წყალობით ანტიონე ცოცხლობს საუკუნეთა მანძილზე. ნილოსის წმიდა წყალში დაღუპვის საუკუნეთა ანტიონე ეგვიპტელთათვის ღვთაებად იქცა. ანტიონე — ოზირისის კულტი თავისთავად, ზემოდან ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე დამყარდა უძველესი მდინარის ნაპირებზე.

გადმოცემის მიხედვით, იმპერატორმა მძიმედ განიცადა ჭაბუკი მეგობრის დაღუპვა. მან გადაწყვიტა ყოველ ღონე ეხმარა თავისი ფეოდიტის სსოვნის პატივსაცემად. მის სადიდებლად იგებოდა ტაძრები კულტის ყველა ატრიბუტით. მილოსის მფლტაში, ანტიონეს დაღუპვის ადგილის მახლობლად მდებარე ქალაქ ზეუსს ეწოდა ანტიონეს სახელი¹³, დაღუპული ჭაბუკის სახელი ეწოდა აგრეთვე ყვავილსა (ლოტოსი) და ვარსკვლავს.

იმპერატორის განსაკუთრებული სიყვარული თავისი ფეოდიტისადმი გამოიხატა ანტიონეს იმ უამრავ პორტრეტებში, რომლებიც აღმოჩენილია რომის იმპერიის ყვე-

ლა კუთხეში. უკანასკნელი ოთხი ასეული წლის მანძილზე მიწის სიღრმიდან ჩნდებოდა ანტიონეს სულ ახალი პორტრეტები — ქანდაკებები, ბიუსტები, რელიეფები, გემები, მონეტები. კ. ჟელევიჩის 1808 წ. მოხსენებული აქვს მხოლოდ 48 ქანდაკება, 1884 წელს კი ე. დიტრიხსონმა უკვე 136 ქანდაკება, ბიუსტი და ბარელიეფი დაითვალა, გლობტიკის ძეგლებისა და მონეტების ჩათვლით.

ანტიონეს გამოსახულება უნდა აღქმევიოდეს როგორც პორტრეტი. იგი წარმოგვიდგება, როგორც თავისი დროის ყველაზე საოცარი და მშვენიერი ქმნილება. ანტიონემ, როგორც კლასიკის უკანასკნელმა დიდმა ნაწარმოებმა, ღრმა კალი დააჩინა მთელ ანტიკურ სამყაროს. ანტიონეს სახის შექმნა წარმოადგენდა ცდას გაეცოცხლებინათ ბერძნული ნაშუა. პორტრეტი იმპერატორთა დროის ხელოვნების ერთ-ერთი უძლიერესი მხარე იყო და ამიტომაც საფიქრებელია, რომ ანტიონეს თავმა შემოგვიანხა ჭაბუკის ნამდვილი სახის ნაკვები. ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ ანტიონეს პორტრეტი წარმოადგენს ზუსტბასა თუ ტრადიციამი არსებული ტიპის თავისუფალ ინტერპრეტაციას. ანტიონეს პორტრეტთა უმეტესობაში ინდივიდუალუბა თითქმის უკან იხევს და აღვიდა უთმობს ფორმების განზოგადებას, ფორმის სილამაზე თითქმის თვითმიზნად იქცევა.

ანტიონეს გამოსახულებების დათარიღება ყოველთვის დიდი სიზუსტით ხერხდება, რადგანაც მისი პორტრეტების შექმნა შეაკრად არის განსაზღვრული დროის გარკვეული მონაკვეთით — ჭაბუკის დაღუპვის დღიდან მოყოლებული, ვიდრე მისი მფარველის — ადრიანეს სიკვდილამდე. ამგვარად, ანტიონეს პორტრეტთა მთელი გალერეა შექმნილია საოცრად მოკლე ვადაში, სულ 8 წლის განმავლობაში (130 — 137 წ. წ. ჩვ. წ.), რადგან ეს პორტრეტები იქმნებოდა მხოლოდ ადრიანეს ეპოქის ხელოვნებაში.

სწორედ ადრიანეს, ბერძნული კულტურის მოტრფიალე იმპერატორის დროს შეიძლებოდა შექმნილიყო ჭაბუკის ეს სახე, რომელიც მთლიანად ფორმათა ბერძნული სამყაროთია შთაონიბული. ანტიონეს ქანდაკებები წარმოადგენენ იმის შესანიშნავ მაგალითს. თუ როგორ „ემსახურებოდა ბერძნული ხელოვნება იმპერატორის იდეას“. ანტიონეს გამოსახულებები ადრიანეს ეპოქის ხელოვნების ყველაზე დამახასიათებელი ნაწარმოებია. იმპერატორის ფეოდიტის პორტრეტები — საოცრად მშვენიერი სახის ნაკვებით, ათლტურტი რაწით, ზშირი ტალღოვანი თმით იქცევა „კანონად“ ადრიანეს დროის ხელოვნების ფიგურებისათვის. ამ სახეში თითქმის კულტივირებული იყო ბერძნული ფორმის მშვენიერება, სახის აქციენტირებით რომაული გემოვნების მიხედვით. ერთ ქმნილებამ ღვთაებისა და პორტრეტის გაერთიანება მოასწავებდა გამოსახვის ბერძნული და რომაული ფორმების შერწყმას.

დიდი განზოგადებისა და საგრძნობი იდეალიზაციის მიუხედავად, ანტიონეს პორტრეტებში მეორდება მთელი რიგი ინდივიდუალური ნიშნებისა — შუბლიდან ცხვირზე გარდამავალი დამახასიათებელი ხაზი, პირიზონტალურად გაჭიმული წარბები, ზშირი ტალღოვანი თმა, რომელიც შუბლზეა ჩამოვარცხნილი, ფართო კევა, მრგვალი ნიკაპი,

ანტიონე (ბერლინი)



სახის რბილი კუნთები, გაზნეილი ზედა ტუჩი, ფართო, წინ გამოწეული გულმკერდი, ოდნავ მაღალი მარცხენა მხარი, ყველა ეს ნიშანი გადადის ანტიონოს ერთი გამოსახულებიდან მეორეში, ყველა ამ ნიშნის სისრულით ვხვდებით ანტიონოს ვერცხლის პორტრეტში არამაზიდან.

ანტიონოს ტიპის შესაქმნელად მხატვრები წარსულში ეძიებდნენ ნიმუშებს. მის მთელ რიგ სკულპტურულ ნახევრებში გამოსკვივის ძველი პროტოტიპი: ანტიონო-მონდრაგენში ლევრიდან¹⁴ გამოკრთის, როგორც აღნიშნა ა. ფურტვენგლერმა, ფიდასის ათენა-ლეშინის ნაკეთები;¹⁵ ანტიონოს პორტრეტების დიდი ნაწილი წარმოსდგება ძვ. წ. V ს.-ის ბერძნული ორიგინალებიდან¹⁶. მცირეზოიული აფროდიზიაზის სკოლის მხატვრის — ანტონიანოსის ნახელავი რელიეფის საფუძველი პოლიკლეტისეულია. (სურ. 3) არსებობს მოსაზრება, თითქოს ანტიონოს სკულპტურული ტიპის შექმნისათვის აღებული იყო ათენას სახის ნაკეთები და მათ დაუმავათ პერმესის მამაკაცური პროფილი. ზოგიერთ მკვლევარს მიაჩნია, რომ ადრიანეს დროის დიდ მოქანდაკეს უნდა შეექმნა ჭაბუკის მხატვრული სახე, რომელიც შემდეგში გამოვლიდა სხვადასხვა მოქანდაკეებისა და მოქანდაკეთა სკოლების მიერ უმნიშვნელო ცვლილებებითა და გადახრებით. ეს დასტურდება იმით, რომ ანტიონოს ყველა არსებული გამოსახულება იხრება ერთი საერთო საწყისი ტიპისაკენ.

ფორმალური ნიშნების მიხედვით ანტიონოს პორტრეტები იყოფა ორ ჯგუფად: ა) ანტიონოს პორტრეტები ყოველგვარი ატრიბუტების გარეშე, ამ ჯგუფს ეკუთვნიან ანტიონოს პორტრეტული და გმირული (პეროიზირებული) გამოსახულებები; ბ) ანტიონოს პორტრეტები ატრიბუტებით. ამ ჯგუფს მიეკუთვნებიან ანტიონოს გამოსახულებები რაიმე გარკვეული ღვთაების სახით.

ცნობილია, რომ ღმერთად გამოცხადების შემდეგ ანტიონოს გამოსახავდნენ სხვადასხვა ღვთაების სახით: პერმესის, ვაქხის, აპოლონის, ოზირისის და სხვ. ჩვეულებრივ, მას სხვადასხვა ატრიბუტი გააჩნია — ფრთები (პერმესი), ვაზის რტო (დიონისე), ეგვიპტური თავსამკაული (ოზირისი) და სხვ.

არმაზის ვერცხლის ვილაში ანტიონოს თავზე დაფენის გვირგვინი აქვს, რომლითაც, ჩვეულებისამებრ, გამოსახავდნენ ანტიონო-აპოლონს (მაგ. ანტიონო-აპოლონი კაიროდან,¹⁷ ანტიონო-სან-ილდფეონსოს ჯგუფიდან¹⁸, ანტიონოს თავი ბერლინის მუზეუმიდან (სურ. 4) ანტიონო ელვისინიდან). ანტიონოს გამოსახულებებში უმეტეს შემ-



ანტიონო (ერმიტაჟი)

თხვევაში ძნელი გამოსარკვევია პორტრეტულობის ხარისხი, რადგან ინდივიდუალური ნიშნების აღქმა წმინდა სუბიექტურ მომენტს წარმოადგენს, ძლიერი იდეალიზაციის დროს კი რთული დასადგენია, რომელი ბიუსტი უფრო უახლოვდება ორიგინალს. ანტიონოს ნამდვილი პორტრეტები უნდა შექმნილიყო ადრიანეს უახლოეს გარემოცვაში, მაგრამ მის ვილაშიც ტივოლში აღმოჩნდა პორტრეტები, რომლებიც პირველი შეხედვით წმინდა იდეალიზაციის წარმოადგენენ, იმდენად ლამაზი იყო ფორმა, იმდენად ხაზგასმული იყო მელანქოლიური გამომეტყველება. აქედან გამომდინარეობს, რომ ჭაბუკის სილამაზე არ იყო მხატვრის გამოზავნი, არამედ წარმოადგენდა მის ნამდვილ თვისებას, რომელიც შთააგონებდა მოქანდაკეებს მისი პორტრეტის შესაქმნელად.

მკვლევარები ცდილობდნენ გამოერკვიათ, ანტიონოს რომელი პორტრეტი უფრო შესაბამება ორიგინალს. გამოსახულებათა სხვადასხვა ჯგუფზე დაკვირვების შედეგად გამოიკვია, რომ ანტიონოს გამოსახულებანი ძირითადად იხრება ან პერმესის დახვეწილი ტიპისაკენ ან

¹⁴ Eug. Strong, დასახ. ნაშრ. Abb. 140, fig. 2, 9.
¹⁵ A. Furtwängler, Masterpieces of Greek Sculpture, ed. by Sellers, London, 1895, fig. 18.
¹⁶ W. Amelung Die Sculpturen des Vaticanischen Museums, T. I, Berlin, 1903, n. 643.; W. Amelung, დასახ. ნაშრ. T. 2 Berlin, 1908, n. 102 E; Coche de la Ferté, La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre, Paris, 1925, fig. p. 64, n. 1205 და სხვ.
¹⁷ L. Dietrichson, დასახ. ნაშრ. W 110, fig. 40
¹⁸ დასახ. ნაშრ. W 81, fig 22.



ანტიონე (ვილა ალბანი)

უფრო რბილი ვაჭის ტიპისავენ. მკვლევართა უმეტესობა მიიჩნევს, რომ, მთელი რივი ნიშნების მიხედვით, ანტიონეს უფრო პორტრეტული თავები უახლოვდებიან ვაჭის ტიპს. ვაჭური ტიპის უტყუარ ნიშნს წარმოადგენს წარბების პორიზონტალური ხაზი, ანტიონე-ჰერმესს კი საფეთქელთან ეტყობა წარბის ხაზის გაღუნვა, რის გამოც სახე ნიკაისკენ ვიწროვდება. იგივეს ვხვდებით ანტიონე-აპოლონის გამოსახულებებში. ანტიონეს გამოსახულება არმაზიდან, თუმცა იგი სცილდება პორტრეტულად მიჩნეულ ვაჭის ტიპს, უფრო ინდივიდუალიზებულიად მიგვჩანია. ამ რელიეფზე მკაფიოდ იკრძნობა წარბის ხაზის გაღუნვა საფეთქელთან და ამის შედეგად დამახასიათებელი სახის ოვალის დავიწროება. ანტიონე ამ რელიეფზე უახლოვდება ჰერმესისა და აპოლონის უფრო ფაქიზ და დახვეწილ ტიპს.

არმაზის ანტიონეში მკაფიოდ იკრძნობა კავშირი საუკეთესო ქანდაკებებთან: ანტიონე ვატკიანიდან, ანტიონე კაიროდან, ორი პორტრეტული თავი ერმიტაჟიდან.

ანტიონეს არმაზული პორტრეტი ძალზე ინდივიდუალურია. იგი უახლოვდება პორტრეტულად მიჩნეულ ანტიონეს გამოსახულებებს: ბიუსტი ტურიინის მუზეუმშიდან¹⁹, ბიუსტი ვატკიანიდან, ბიუსტი პატრასიდან²⁰ და

სხვ. აღსანიშნავია, რომ ტიპური ნაკვებები მხატვრის მიერ აქ ძალზე თავისებურადაა დამუშავებული. დამახასიათებელი შუბლის ხაზი, წაწვეტებული ცხვირი, გამოკვეთილი, თითქოს ორმაგი ნიკაი — ყველა ეს ნიშანი გვხვდება ანტიონეს პორტრეტულ გამოსახულებებში. არმაზის ანტიონე ნაკლებად ნაზია და ქალური, ვიდრე სხვანაირი. თავისებურადაა გადმოცემული თვალები — ისინი იყურებიან არა ნაზი ოცნებით, არამედ მტიკცედ. თმის ვარცხნილობა ზუსტად იმეორებს ანტიონესთვის ჩვეულ თმების მასას, ჩამოვარცხნილ შუბლზე, საფეთქელსა და კისერზე. ჩამოსხმის მერე ოსტატს ძალიან ზოგადად დაუშვებია თმის შინაგანი ნახატი და იგი წააგავს ნამუშევარს მარმარილოში.

ყურადღებას იპყრობს ბიუსტის დამუშავება. მშვენიერად არის მოდელირებული გულმკერდი, მხრები. თავისი ხასიათით (მედალიონის ფორმა, პატარა ზომა) ანტიონეს ეს რელიეფი თითქოს უნდა უახლოვდებოდეს მის გამოსახულებებს მონეტებსა და მედალიონებზე. მაგრამ თავისი ხასიათით იგი დგება ერთ რიგში ანტიონეს მონუმენტურ რელიეფებთან (ანტიონე ვილა ალბანიდან, ანტიონე სილვანი და სხვ.). არმაზის ანტიონეს შედარებისას ვილა ალბანის რელიეფთან ნათლად იკრძნობა განსხვავება ფიგურების აგებაში. თუ ვილა ალბანის რელიეფში ანტიონეს ძლიერად წინ გამოწეულ მკერდას და უკან გადახრილ მხრებში მკვლავდება არქაული ბერძნული ტრადიცია, არმაზის რელიეფში — რელიეფის დონეთა ოსტატურ ვარიანტში ჩანს იმპერატორთა ხანის საუკეთესო რელიეფთა გავლენა, რომელნიც სწორედ სიერცქვი ფიგურის ოსტატური მოთავსებით არიან შესანიშნავნი. ამგვარად, არმაზის ანტიონეში ტიპს ვხვდებით უფრო ახლო კავშირს მონუმენტურ რელიეფებთან, ვიდრე მონეტებისა და მედალების გამოსახულებებთან.

ანტიონეს პორტრეტი არმაზის ვერცხლის ფილაში უნიკალურად მიგვჩანია, რადგან მიხედვად მისი გამოსახულებების გავრცელებისა ხელეწიების თითქმის ყველა დარგში — ქანდაკებაში, რელიეფებში, ბიუსტებში, მონეტებზე, გლიტიკაში — მისი პორტრეტი ვერცხლის ფილის მედალიონში ჩვენთვის უცნობია.

ცენტრალური „emblem“ ვერცხლის ფილებში გავრცელებული იყო მთელს რომაულ სამყაროში. ეს „ემბლემები“ — მრავალი ფორმის რელიეფური სამკაულები, მიმაგრებული იყვნენ ვერცხლის ჭურჭლის (თასების, ფილების, ლანგრების) ფსკერზე, რელიეფზე გამოსახული იყო ან ღვთაება, ან ჰაიმე მითოლოგიური სცენა, ან ქალისა თუ მამაკაცის პორტრეტი. სწორედ ეს რელიეფი აძლევდა ვერცხლის ნივთს ნამდვილ დივრებულებას, თვის ჭურჭელი კი წარმოადგენდა მხოლოდ მოჩარჩოებას.

ვერცხლის ფილის ფსკერზე პორტრეტების მოთავსების პრინციპი დაკავშირებულია რომაელთა უძველეს წეს-ჩვეულებებთან. უხსოვარი დროიდან რომაელები თავისი სახლის ყველაზე საპაწიო ადგილას ათავსებდნენ „imagines clipeatae“ — ფერწერულ ან სკულპტურულ პორტ-

¹⁹ L. Dietrichson, დასახ. ნ.შ. ნ, 75, fig. 21.

²⁰ L. Dietrichson, დასახ. ხ.შ. ნ. 129, fig. 40.

რეტებს ფარის ცენტრში²¹. ეს იყო გვარის სახელოვან წინაპართა პორტრეტები. თავდაპირველად პორტრეტები ცეკოსაგან მოხდებოდა, შემდეგ სცადეს შეეცნათ ისინი უფრო გამაღვ მასალისაგან. პლინიუსი აღნიშნავს, რომ ფერწერული პორტრეტები თანდათან იდგენება ბრინჯაოს ფარებში, ვერცხლის პორტრეტებში ცენტრში²². პლინიუსისგანვე ვიგებთ, რომ 259 წ. პირველად დამკვიდრდა ჩვეულება ტაძრებისათვის შეეწირათ კერძო შესაწირავის სახით ფარები წინაპართა პორტრეტებით²³. ვერცხლის პორტრეტებისადმი მიღრეკილება განსაკუთრებით გაძლიერდა რომის იმპერიის პირველ ხანებში. ცხადია, რომ ეს მეთად ძვირად ღირებული ფანტაზია მისწვდომი იყო მხოლოდ მდიდარი ოჯახებისათვის. ვერცხლის ბიუსტები ფიალებში წარმოადგენენ ამ ძველი „*imagines clipeatae*“-ს შემდგომ განვითარებას²⁴.

ფიალებში მოთავსებული ვერცხლის ბიუსტების სახაითის გათვალისწინება საშუალებას გვაძლევს სრულიად ბუნებრივად მივიჩნიოთ ანტიონოს ბიუსტის მოთავსება ვერცხლის ფიალაში. ანტიონოს ვერცხლის პორტრეტი, ამგვარად, წარმოადგენს ძველს, შექმნილს მშვენიერი ბითონიელი ჭაბუკის უკვდავსაყოფად. ასეთი ტიპის ვერცხლის პორტრეტები რომში განსაკუთრებული პატივისცემით სარგებლობდნენ. რომის საზოგადოების მაღალ წრეებში კარგ ტონად ითვლებოდა იმპერატორისა და მისი ოჯახის წევრების პორტრეტების ქონება. მდიდარ ოჯახებში ეს პორტრეტები უპირატესად ძვირფასი ლითონისა იყო. იმპერატორები და რომაელი წარჩინებულები თავისი კეთილგანწყობის ნიშნად უგზავნიდნენ მეგობრებს ძღვენად ამგვარ ვერცხლის ფიალებს. ეს გარემოება ნათესა ზღის ამ პორტრეტის აღმოჩენას II ს.-ის იბერიის პიტეანების სამარხში. ჩვენ ვუერთდებით იმ მკვლევართა აზრს, რომელიც მიიჩნევდა ფიალას ანტიონოს პორტრეტით თვით იმპერატორის ან რომელიმე წარჩინებული რომაელის სამახსოვრო საჩუქრად იბერიის პიტეანებისადმი²⁵. იბერიის სამეფოს გაძლიერება ფარსმან II-ს დროს (ძვ. წ. II ს.-ს 30 — 50-იანი წ. წ.). იმპერატორ ადრიანეს ცდები გაუმჯობესებინა დამოკიდებულება იბერიასთან, იბერია-რომის ურთიერთობანი ამ პერიოდში²⁶. უფლებას გვაძლევენ ვივარაუდოთ, რომ ვერცხლის ეს ფიალა საქართველოში მოხვდა იმპერატორის საჩუქრის სახით.

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ მხატვრულად დამუშავებულ ვერცხლის ყველაზე მეტად აფასებდა რომის საზოგადოება. ძველი ავტორები ხატავენ რომის არისტოკრატის ფანტასტიკური სიმიდირის სურათებს, რაც უპირატესად მხატვრულად ნახებულ ვერცხლის ნივთებში გამოიხატებოდა. სიმიდირე ოზობზე არა ოქროსი, არამედ ვერცხლი²⁷. პლინიუსი გადმოგვცემს რომაელ მანდილოსანთა ოთახების ფუფუნების ამბავს, სადაც ყველაფერი ვერცხლით იყო მოქმდილი და აღმუთავებული შესძახებს: „ეს ფუფუნება ყოველგვარ ზღვარს გადასული იყო“²⁸.

ვერცხლით გატაცება მოჰყვა კოლექციონერობის საყვეთთაო ეპიდემია. უდიდესი საგანგებო — ბოსკორეალე, პილდესპეში, ბერიუიკი — ძველ რომაელთა კოლექციების საუკეთესო ნიმუშებია. წარჩინებული რომაელის-კოლექციონერის საინტერესო ფიგურას წარმოადგენს ბოსკორეალეს ვილის პატრონი, უნიშიათესი ვერცხლის კოლექციის მფლობელი (ზოგიერთი მკვლევარი სოვლის, რომ ეს იყო ქალი — მაქსიმა, რომლის სახელი ხშირად მოიხსენიება ბოსკორეალეს ვერცხლის ჭურჭელზე²⁹). ბოსკორეალეს ზოგიერთ ნივთს ოსტატთა წარწერები აქვს (საბინოსი, მარკუს-დომიციუს პოლიენოსი).

კოლექციონერობის ერა იწყება მას მერე, რაც გამარჯვებულმა რომაელმა გენერლებმა იწყეს დაბრუნება საბინძურების, მცირე აზიისა და სამხრეთ იტალიის დამორჩილების შემდეგ უმადირესი ნადავლით, რომლის სივრცეში იდებოდა რაოდენობითა მოხსენებული რელიეფები ვერცხლი ვერცხლის, ოქროსი და ბრინჯაოს ნაკეთობანი. რომი შთანთქამა განსაკუთრებულმა სწრაფვამ სიძველეებისადმი. ცნობილ ენსტატთა ვერცხლის ნაკეთობები ზღაპრულ ფასებში იყიდებოდა. მაგალითად, ორატორმა ლუციუს კრასუსმა 100 ათასი სესტერცი გადაიხდა მენტორის ნახელაგ ორ პატარა ასაში³⁰. მარკიალი თავის ეპიგრამაში, რომელიც მან ერთ-ერთ ცნობილ კოლექციონერს — ხარიუნუს უძღვნა, წერს: „ყველაფერს, რაც კი შეიძლება ვერცხლის იყოს, შენ ყველაფერს იყიდი. შენ ფლობ მირონის უძველეს შედევრებს, სკოპასისა და პრაქსიტელეს ნამუშევრებს, ფიდაისისა და მენტორის რელიეფებს, რომ არ ჩავთვალოთ გრაციანას ორიგინალური ნივთები, გალიის ოქრო-ცურხული ღარნაკები და შესწინაპართა ვერცხლები“³¹.

²¹ Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, T. II, Roma, 1959, გვ. 7.8 — 7.21.

²² Plinius, Naturalis Historiae, XXXV, 2 („Aerei ponuntur clipei, argenteae facies...“).

²³ Plinius, NH, XXXV, 3.

²⁴ E. Pernice — F. Winter, Der Hildesheimer Silberfund, Berlin, 1971, გვ. 184.

²⁵ ვ. ავაჭიძე, საქართველოს უძველესი კულტურა ახალ არქეოლოგიურ აღმოჩენათა შუქზე, თბილისი, 1956, გვ. 42 და შემდგ. კ. ლობათაძე, საქართველოს მოსახლეობის სოციალური და კულტურული დახმარებისათვის ახალი წელთაღრიცხვის I — III საუკუნეებში: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახ. ინსტიტუტის შრომები, ტ. 1, 1955, გვ. 348.

²⁸ იბერიის და რომის ურთიერთობის შესახებ ამ პერიოდში იხ. G. A. Melikishvili, К истории древней Грузии, Тбилиси, 1959, გვ. 357 და შემდგ.

²⁹ Plinius, NH, XXXIII, 15.

³⁰ Plinius, NH, XXXIII, 51.

³¹ H. de Willefosse, Le trésor de Boscoreale: Monuments Piot, V, Paris, 1899, გვ. 369.

³² Plinius, NH, XXXIII, 156.

³³ M. V. Марциал, Эпиграммы, Перевод А. Фета, Москва, 1891, г. 1, IV, XXXIX, გვ. 242.

განსაკუთრებით ნიჰანდობლივია ციკერონის მოთხრობლი ამბავი ვერის მიერ კოლექციის შეგროვების შესახებ. მისი ვერცხლის კოლექცია, რომლის შესაკმენლად იგი არიკეთარ ყაჩაღურ ხერხს არ თაკილობდა, უნიკალური იყო მთელს მსოფლიოში.

ცნობილია, რომ რომის იმპერია ტონის მიმცემი იყო მისი გავლენის ქვეშ და მასთან ურთიერთობაში მყოფ ყველა ქვეყნისათვის და თუკი რომის იმპერიაში ესოდენ გავრცელებული ვერცხლის ფილები რელიეფური მდელიონობით გვხვდება იბერიის პიტიახშის საკუთესო ნივთების შორის, ეს ნათლად მეტყველებს, რომ იმ ეპოქის ქართველი არისტოკრატია ღირსეულად აფასებდა რომაელთა მიერ ასე მიღებულ ვერცხლის მხატვრულ ნივთებს.

ვერცხლისა და ოქროს ნივთების თანაფარდობა იბერიის პიტიახშთა სამაროვანში გამოძახილია ვერცხლისა პირამიდელთა უდიდესი სიყვარულისა. მკვლევართა მიერ უკვე შენიშნული იყო, რომ არმაზის სამაროვანში ნატიფად ნაკეთები ვერცხლის ნივთები გვხვდება მხოლოდ ყველაზე მდიდრულ სამარხებში და მათი რიცხვი უმნიშვნელოა ოქროს ნივთებისა და სამკაულების რაოდენობასთან შედარებით. ამის მიზეზად მიიჩნევენ ვერცხლის ჭურჭლის იმპორტულობას³².

მრავალრიცხოვანი წერილობითი წყაროები და, განსაკუთრებით, მატერიალური კულტურის ძეგლები მეტყველებენ არა მარტო ლითონის დამუშავების უძველეს ადგილობრივ ტრადიციებზე³³, არამედ ხელისნობის, მათ შორის მხატვრული ხელისნობის განვითარებაზე აღმოსავლეთ საქართველოში I—III ს. ს. ჩ. წ. წ³⁴ მხატვრული ხელისნობის განვითარების მაღალი დონე ქართლში, უფრო ზუსტად, თვით მცხეთაში გვაგვიჩვენებს, რომ ტორეცტული ნივთები, რომლებიც რომაულ ნიმუშებს იმეორებენ, შეიძლებოდა დამზადებულიყო თვით საქართველოს ცენტრში. მცხეთაში აღმოჩენილი გემების მსგავსად, რომლებიც თუმცა დამზადებულნი არიან საქართველოს სახელისნოებში, იმდენად ზუსტად იმეორებენ რომაულ ნიმუშებს, რომ ხშირად ძნელი ხდება მათი გამორჩევა რომისა და, საერთოდ, იტალიის იმპორტისაგან, ტორეცტული ნივთებიც შეიძლებოდა დამზადებულიყო თვით საქართველოშივე რომაული ძეგლების მიმაძვით. რომის ხელმძღვანელი მდგომარეობა ცხოვრების თიქოქის ყველა ადგილზე, ხელოვნების ჩათვლით, იქამდე მიდის, რომ „...ადგილობრივი სახელისნოები, როგორც ჩანს, ხშირად ზუსტად იმეორებდნენ დედაქალაქურ-რომაულ ნაკეთობებს. ადგილობრივი თავისებურებანი თანდათან წიშალა, მას შემდეგ, რაც ანტიკური სამყარო რომს დაემორჩილა

და ყველა სახელისნოების პროდუქცია უფრო ერთფეროვანი გახდა“³⁵.

ანტიონოს რელიეფის ადგილობრივად დამზადების შესაძლებლობა შემოტანილი რომაული მოდელის მიხედვით მტიციდება ო. რუბენზონის ძალზე საინტერესო თეორიით, რომლის თანახმად, ვერცხლის ნივთებიდან აღებული თაბაშირის ანაბეჭდები ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში მოგზაურობდნენ მთელ რომაულ სამყაროში³⁶. თუმცა საქართველოში ჯერ არ არის აღმოჩენილი (ეგვიპტისა და ავღანეთის მსგავსად) თაბაშირის ფორმები, რომლებიც განამტიციებდნენ ფილის ადგილობრივად დამზადების შესაძლებლობას, მატერიალური კულტურის ძეგლების საშუალებით გავიყენილი საქართველოს მხატვრული ხელისნობის დონე იმდენად ამგვარი დაშვების შესაძლებლობას, თუმცა ამ შემთხვევაში ჩვენ არ გავკრძალა ამისთვის საკარისი საშუალება.

არამახისთვის ანტიონოს ფილის განხილვისას აუცილებელია გავითვალისწინოთ ჭაბუკი ბითინიელის კიდევ ერთი გამოსახულება, აღმოჩენილი საქართველოს ტერიტორიაზე, ეს არის ბრინჯაოს მონეტა ანტიონოს პროვილით, აღმოჩენილი მცხეთაში 1920 წ. ქვის აულდაბანში³⁷. ავერსზე ანტიონოს მარჯვენა პროფილია, მის გარშემო წარწერა: antiochos theon h patric (ანტიონოსი, ღვთაებას, სამშობლო), რევერსზე ჰერმესი კვერთხით და ხარი, მათ ზემოთ ვარსკვლავი, წარწერა adrianou hie... (ადრიანეს ბითონ...³⁸). ანტიონოს წარმოდგენილია აქ მონეტებისა და მედალიონებისათვის ჩვეული მსუბუქი რელიეფით, სახე ძალიად გაიდებულელია, სახის ნაკვეთი რბილია, არ არის ინდივიდუალობის ისეთი მკაფიო ნიშნები, როგორც ვერცხლის რელიეფზე არამახიდან.

ანტიონოს პორტრეტები მონეტებსა და მედალებზე ფართოდ იყო გავრცელებული ადრიანეს ეპოქაში. ღვთაებდად გამოცხადებული ჭაბუკი უკვდავყოფილი იყო ბერძნული ქალაქების უამრავ მონეტაზე. მონეტები ანტიონოს პორტრეტებით იჭებოდა იმპერიის ბევრ ადგილას, უპირატესად კი იქ, სადაც მისი კულტი უფრო გავრცელებული იყო. იმპერატორს ადრიანეს ცდის მიუხედავად, ანტიონოს კულტმა ფუნი ვერ მოიკიდა თვით რომში და ამიტომ დედაქალაქში სრულებით არ იჭებოდა მონეტები

³² ვ. ლომთათიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 347.

³³ მოქცევა ქართლისა: E. C. Takahshvili, Описание Русской Общества распространения грамотности среди грузинского населения, т. 11, Тифлис, 1906—1912, გვ. 752; A. A. Иессен, К вопросу о древнейшей металлургии меди на Кавказе; Известия ГАИМК, вып. 120, М.—Л., 1935, გვ. 9, 171, 193 და სხვა. Fr. Thureau-Dangin, Une relation de la huitième campagne de Sargone (714 av. J.—C.) 1912, გვ. 79.

³⁴ ა. ავაქიძე, მცხეთა—ქართლის სამეფოს ძველი დედაქალაქი თბილისი, 1927, გვ. 82—101; ვ. ლომთათიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 346.

³⁵ O. D. Лортканидзе, Ремесленное производство и торговля в Мидхета в I—III вв. н. э.; Труды тбилисского государственного университета, т. 65, Тбилиси, 1957, გვ. 126, 134 და შემდგმვითა, I, 1955; Г. А. Меликишвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 465 და შემდეგ.

³⁶ M. И. Максимова, Геммы из некрополя Мидхеты—Самтавро: Вестник Гос. Музея Грузии им. акад. С. Н. Джанашия, Тбилиси, 1950, т. XVI-B, стр. 226.

³⁷ O. Rubensohn, Hellenistische Silbergerät in antikeu Cipsasgebiet, Berlin, 1911, გვ. 8, 9, 87, 89.

³⁸ ზ. ზაქალია, 1920—1924 წ. წ. საქართველოში აღმოჩენილ ზოგიერთ ნეტარობის დათარიღებისათვის; საქ. მუზეუმის მოამბე ტ. IV, 1927, ნახ. 5, გვ. 177.

³⁹ მცხეთა, I, გვ. 34; თ. ეუბნიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 267.

ბი მისი გამოსახულებით. ანტინოეს კულტი იხრებოდა უფრო აღმოსავლეთისა და საბერძნეთისაკენ. აღმოსავლეთში ყველგან დაიწყეს მონეტების მოჭრა მისი პორტრეტითა და წარწერით: NEROS ANTIQVVS ან CЄVS ANTIQVVS. კორინთო, დელფოსი, ლესბოსი, ბითინია, მცირე აზია, ეგვიპტე — ამ ადგილებშია უპირატესად მოჭრილი მონეტები ანტინოეს პორტრეტებით. ანტინოეს სამონეტო გამოსახულებები არ წარმოადგენენ პორტრეტებს ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით, ეს იყო ჭაბუკის სახის ნაკვეთის იდეალური გამოსახვა, ბერძნული ხელოვნების მიერ ტიპის უკანასკნელი შექმნა. ზურგის გამოსახულების მიხედვით ხერხდება მოხეტების დაშაადების ადგილის გამოჩვენება — დელფოსის მონეტებზე ანტინოე გამოსახულია აპოლონის სახით, ალექსანდრიულზე — ჰერმესის-ტოტის სახით, კორინთულზე — დიონისეს სახით და სხვ³⁹. ზურგის გამოსახულების მიხედვით, ბრინჯაოს მონეტა მცხეთიდან ალექსანდრიულად შეიძლება მიიჩნეთ.

მცხეთაში აღმოჩენილი ანტინოეს ორი პორტრეტის (ვერცხლის ფილაში და ბრინჯაოს მონეტაზე) შედარება საესებით ნათელს ხდის, რომ ჩვენს წინაშე ანტინოეს ორი სრულიად განსხვავებული ტიპია. ანტინოეს გამოსახულება მონეტაზე არაფრით არ განსხვავდება ჩვეულებრივი სამონეტო ტიპისაგან — მკაცრი კლასიკური პროფილი, ძლიერი იდეალიზაცია. ვერცხლის ფილის ანტინოე კი ყურადღებას იპყრობს განსაკუთრებული ინდივიდუალობით. არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ ორივე პორტრეტი სხვადასხვა წარმოშობისაა.

საქართველოს ტერიტორიაზე დიდი რაოდენობითაა აღმოჩენილი რომაული მონეტები (ალსანიშნავია, რომ ჩვ. წ. I ს-დან რომის იმპერატორების მონეტების რიგი ავგუსტოდან მოყოლებული ვიდრე III ს-მდე თითქმის უწყვეტია⁴⁰). მაგრამ მათ შორის არ არის არც ერთი ანტინოეს გამოსახულებით. ამდენად, 1920 წელს მცხეთაში აღმოჩენილი ბრინჯაოს მონეტა საქართველოსთვის იშვიათობას წარმოადგენს, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ იგი

საქართველოში უნდა მოხვედრილიყო არა სავაჭრო გზით, არამედ საზღუდის სახით. ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ე. წ. „სამახსოვრო“ („მემორიალურ“) მონეტასთან, რომელიც რომში სპეციალურად განეკუთვნებოდა იმპერატორის მიერ თავისი მეგობრების ან მახლობელი ქვეყნების მმართველების დასაჯილდოებლად.

არმაზის ვერცხლის ფილა ანტინოეს ბიუსტით, უთუოლ, იმპორტულია. ლიონის ამგვარ პატარა ქანდაკებებს რომის იმპერიაში იყენებდნენ რომის პროვინციების მონარაგებისათვის იმპერატორების პორტრეტებით ან სხვა გამოსახულებებით. ამგვარი ვერცხლისა და ბრინჯაოს თასები, ქედური ან ჩამოსხმული რელიეფური სამკაულით იგზავნებოდნენ ტრაიანესა და ადრიანეს დროს ტორენტულ სახელოსნოებში. ნაწილობრივ ამით აიხსნება პლასტიკური მოდელების მიღწევა რომის იმპერიის უშორეს პროვინციებში. პატარა, გადასაზიდად მოსახერხებელი ვერცხლის რელიეფები ვერცხლისავე ფილაზეში წარმოადგენდნენ ძვირფასი საჩუქრებისათვის განკუთვნილ ნივთებს და, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სრულიად მართებულია ფილა არმაზისხევიდან ჩავთვალოთ ამგვარ საჩუქრად, რომელიც მეგობრობის ნიშნად მიიღო იბერიის პიტიახშმა რომის იმპერატორისაგან.

არმაზისხევის პიტიახშმა სამაროვანში ადგილობრივი მხატვრული ხელოსნობის უამრავი ძეგლის გვერდით უნიკალური იმპორტული ნივთების აღმოჩენა (მაგ. ვერცხლის ფილა ანტინოეს რელიეფით) ძალზე ბევრის მთქმელია. ქართლის ქალაქები, რომელთა შორის ძველი ქართული ტრადიცია პირველ ადგილზე მცხეთას მოიხსენიებს, წარმოადგენდნენ ერთსა და იმავე დროს ხელოსნობის ცენტრებს და მნიშვნელოვან სავაჭრო კვანძებს. ძველ ქართლის აქტიურ მონაწილეობას მსოფლიოს ვაჭრობაში აღსატურებს საქართველოს ტერიტორიაზე ნაპოვნი სხვადასხვა წარმოშობის მონეტების დიდი რაოდენობა და აგრეთვე საქართველოს ბევრ კუთხეში ნანახი უცხოური წარმოშობის ფუფუნების ნივთები. ანტინოეს ფილის აღმოჩენა საქართველოს ძველ დედაქალაქში ერთხელ კიდევ ამტკიცებს ამ მარტო ძველი იბერიის ფართო ურთიერთობებს მის გარემომცველ სამყაროსთან. არამედ იმ დიდ მნიშვნელობასაც, რომელიც მას ჰქონდა მეზობელ ქვეყნებთან, განსაკუთრებით კი რომის მძლავრ იმპერიასთან დამოკიდებულებაში.

³⁹ R. West, Römische Porträtplastik, Band II München 1941, გვ. 131.

⁴⁰ Д. Г. Капанадзе, Монетные находки михетской экспедиции (1937—1948 и 1951 гг.): Вестник Древней Истории, 1955, № 1, გვ. 170.





იუბილარს საქ. კულტურის სამინისტროს სახელით მიესალმება თ. ჯანელიძე



სიტყვას ამბობს იუბილარი ე. სატიანა

იუბილარს მიესალმებიან თეატრალური საზოგადოების წარმომადგენლები





იუბლარს მიესალმება
რეჟისორი დ. ალექსიძე

ე. სატიანა ასრულებს ნაწყვეტს
სპექტაკლიდან „თხუნელა“



იუბლარს მიესალმება გრიბოედოვის სახ. თეატრის კოლექტივი

იუბლარს მარჯანიშვილის სახ. თეატრის
სახელით მიესალმებიან მსახიობები:
ს. ყორყოლაიანი და პ. კობახიძე



ე. სატიანა ასრულებს ნაწყვეტს სპეკ-
ტაკლიდან „ქვის ბუდე“



მხატვრისა და კომპოზიტორის როლი დრამატულ თეატრში

ოთარ ალექსიშვილი

თანამედროვე თეატრი სინთეტიურია თავისი ბუნებით. დრამატურგის, მსახიობის, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, დირიჟორის, მხატვარ-გამნათებლის შეუთავსებელი მუშაობის გარეშე შეუძლებელია იდეურად და მხატვრულად სრულყოფილი სპექტაკლის შექმნა.

საბჭოთა თეატრის ამოცანა ამჟამად მდგომარეობს იმაში, რომ ახლებურად შეიგრძნოს და სცენაზე ასახოს თანამედროვე ცხოვრება, ასალი და მიახლოების სულიერი ინტერესები და მისწრაფებანი. ამ მიზნით სრულყოფილად და ახლებურად უნდა გამოიყენოთ ყველა ის მხატვრული საშუალება, რაც დღეს საბჭოთა თეატრს გააჩნია, ნათქვამია „პრავდის“ მიწინავეში (1961 31/V).

ჩვენი მუშა დიდად გაიზარდა, დიდად გაფართოვდა მისი ცხოვრების პორიზონტი, მისი სულიერი ინტერესები და მოთხოვნილებები, მისი ფიზიკური შრომა ორგანულად ერწყმის ინტელექტუალურ შრომას. თანამედროვე ადამიანის ეს ახალი ნიშნები ყოველთვის როდია განსაზღვრებული სცენაზე. ნაცვლად ახალ გამოქმადველ საშუალებათა ძიებისა, რომელიც ხელს უნდა უწყობდნენ ცხოვრების სახსლის აღმტდვას, ზოგიერთი მსახიობი ამჯობინებს გამოიყენოს ძველი ჩვეული ხერხები, რომლებსაც გუწინ შევედლოთ გაეზარებიათ მაყურებელი სახლით და მომხიბველობით. დღეს კი შეუძლიათ დაანადგულონ მათი სულიერობით და უფერულობით.

დრამატურგთან და მსახიობთან ერთად ჩვენი დრო ბევრ რამეს ავალებს რეჟისორსაც.

უკანასკნელ წლებში რეჟისორთა მოღვაწეობაში გარკვეულ შემოქმედებით გამოყოფილებას ვამჩნევთ.

სცენაზე ხშირად იდგება სპექტაკლები, რომლებიც ცხადყოფენ რეჟისორის ოსტატობის მაღალ დონეს, ახალ ნაყოფიერ ძიებას, მაგრამ ჯერ კიდევ არის შემთხვევები, როცა ნოვატორობის სახელით აღადგინენ ძველს, იმეორებენ დიდი ხნის წინათ განკლულს: და უაწყობილას კი. რეჟისურაში, ისევე როგორც მსახიობის ოსტატობაში, ნოვატორობის დანიშნულება და აზრი ის არის, რომ მხატვრულად გაავსუქოთ და ავითვისოთ სახელი ჩვენი ცხოვრებაში, ჩვენი თანამედროვეობის ხასიათში.

— ქართული თანამედროვე დრამატული თეატრის ერთერთი მნიშვნელოვან საკითხს წარმოადგენს ის, თუ რაგვარ შეიქმედებით დამოკიდებულებაში უნდა იმყოფებოდეს რეჟისორი და მხატვარი და როგორ, ან რა როლს უნდა ასრულებდეს დღეს მუსიკა თანამედროვე დრამატული სპექტაკლის შექმნაში.

ცნობილია, რომ მუსიკა მუდამ დიდ როლს ასრულებდა,

როგორც დასავლეთ ევროპის, ისე რუსული თეატრის ისტორიის მანძილზე; თანამედროვე დრამატულ თეატრში კი მუსიკა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და აუცილებელი კომპონენტია, რომელიც სპექტაკლის იდეის და ამოცანის განხორციელებას დიდად უწყობს ხელს. იგი დიდ როლს თამაშობს სპექტაკლის მხატვრული სახის შექმნასა და მის ემოციურ ელერადობაში.

დრამატული სპექტაკლის გამფორმებელი კომპოზიტორ-რეჟისორიც უნდა იყოს.

კომპოზიტორი პიესის მიხედვით ქმნის თავის მუსიკალურ დრამატურგიას, იგი განასაზღვრავს არა მარტო იმას, რა ხდება დრამატურგიულ ნაწარმოებში, არამედ იმასაც — თუ როგორ უნდა განხორციელდეს იგი სპექტაკლში. ამრიგად, კომპოზიტორი სპექტაკლის დამდგმელს უკარნახებს თავის მუსიკალურ-რეჟისორულ გადაწყვეტას, რაც, ცხადია, ორგანულად უნდა უკავშირდებოდეს სპექტაკლის დამდგმელის ჩანაფიქრს.

კომპოზიტორი კარგად უნდა ჩაწოდეს პიესის შინაარსს, პიესაში მოქცეულ ცხოვრებას და მის თავისებურებას, პიესის მოქმედების განვითარებას, შეიგრძნოს და შეისწავლოს პიესაში მოქმედი სახეები.

ზოგიერთ სპექტაკლში მუსიკა ილუსტრაციის ხასიათს ატარებს და პასიურ როლს ასრულებს სპექტაკლის იდეურ და მხატვრულ გამოსახვაში, ზოგჯერ ხელსაც კი უშლის მას — გრძელი უფერუტრებებით, გაუთავებელი მუსიკალური გადასვლებით სპექტაკლის მსვლელობის დროს, სპექტაკლის ტემპორიტეტის დარღვევით. დრამატულ თეატრში, ჩემი აზრით, საჭიროა ძალიან ცოტა, მაგრამ გამოხატავდეს, შთაბეჭდილები და მელოდიური უმსკაცო. ამ მნივე კლასიკურ მაგალითს წარმოადგენს კომპოზიტორ ილია საციის მოღვაწეობა მსკოვის სამხატვრო თეატრში. ჩვენი ქართულ დრამატულ თეატრში ხომ მუსიკა მუდამ ორგანულად იყო დაკავშირებული მის იდეურ და მხატვრულ გამოსახვასთან და მაყურებელზე დიდ ემოციურ გავლენას ახდენდა. განსაკუთრებით იმ დროიდან, როდესაც დიდმა რეჟისორმა კოტე მარჯანიშვილმა ლოპე-დე-ვეგას „ცეცხვის წყარო“ დადგა. შემდეგშიც ყველა მის დადგმულ სპექტაკლში მუსიკა შესანიშნავად იყო გამოყენებული. მოვიგონითი სპექტაკლები: „უჩინელ აკოსტა“, „პოპოლა, ჩვენ გვიცხლობით“, „როგორა“ და სხვ.

სანდრო ახმეტელის დადგმები უმსიკოდ პირდაპირ წარმოუდგენელი იყოს. მოვიგონითი მისი „იმ ტრანსო“, „ანზორი“, ანდა აკაცი ვასილის, „დიდი ხელმოწიფე“, დ. ალექსიძის „მხატვრობის“, მ. თუმანიშვილის „უხანაველი მღვდელი... მე არ

შეუღლები თვითული სპექტაკლის გარჩევა, მაგრამ ქართული დრამატული თეატრის ბევრ სპექტაკლში მუსიკა ჩვენს მაყურებელში ქმნის დიდ ემოციურ განწყობილებას და ემსახურება ბიესის ჩანაფიქრის გახსნას. ამ მხრივ აღინაშნავია ა. ბალანჩინას, ა. ჩინიპაის, ა. მატევიანის, თ. თაქაიშვილის ი. ტუსკას, კ. მეღვინეთ-უხუცესის, რ. ლადიძის, ს. ცინცაძის მოღვაწეობა.

დრამატულ თეატრში არა ნაკლები მნიშვნელობა აქვს, თუ როგორ, რა ძალით, რა საშუალებით გამოიყენებენ დაწერილ მუსიკას.

დრამატულ სპექტაკლებში მუსიკას იყენებენ ორგანოდ. თვითული ამათგანს პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. პირველად, როდესაც მუსიკა ჩართულია იქ, სადაც მას ფიზიკური გამოთქმა აქვს, (ე. ი. სცენაზე დგას როლით, მასხადაზე, მასზე ნამდვილად დაკარგავს და იგი სრულიად გამართლებული იქნება შემქმნელი მდგომარეობის და სიტუაციის მიხედვით). მსგავს შემთხვევაში მისი მონაწილეობა სპექტაკლში ფიზიკურად დასაბუთებული და გამართლებული უნდა იყოს. მაგალითად, მოსკოვის სახმანო თეატრში მუსიკას, უმთავრესად, ამ სახით იყენებენ. მეორე შემთხვევაში — მუსიკა ავღერებულა ორკესტრის საშუალებით და არ მიიხიბვს ფიზიკურ გამართლებას. მაგრამ, ჩემი აზრით, საქმე მარტო პრინციპში კი არ არის, არამედ იმაში, თუ ეს პრინციპი რამდენად შეასაფრის იქნება ამა თუ იმ სპექტაკლის შინაარსის, ფორმის, მისი აზრის და ხასიათისადმი. აქვე ერთ საკულისხმი მომენტსაც უნდა შევჩერდეთ — რა სახით ავღერდეს მუსიკა — ორკესტრის საშუალებით თუ მაგნიტოფონის ჩანაწერებით და მექანიკურად მისი გამოყენებით? მე ვფიქრობ, რომ მუსიკალური ინსტრუმენტების, ორკესტრის და მისი ცოცხალი შემსრულებლების შევსება მაგნიტოფონით, ეს ნიშნავს თეატრს დაუკარგოთ ის ცხოველყოფილი სპეციფიკა, რომლითაც ის განსხვავდება კინოს, ტელევიზორისა და რადიოსაგან. თეატრი უკვდავია თავისი ცოცხალი შემოქმედებით.

მტკიცებას არ საჭიროებს, რომ ორკესტრის მსახიობი, იგივე სპექტაკლის მსახიობია, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ იგი ხშირად ორკესტრში ზის და არ გამოდის სცენაზე. (თუმცა იმიტით არ არის შემთხვევა, როცა მას სცენაზე უნდება გამოსვლა თავისი ინსტრუმენტით თვითონ).

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ორკესტრის დირიჟორის მნიშვნელობა. მაშინ, როცა რეჟისორის და კომპოზიტორის მუშაობა ფაქტურად უკვე პრემიერის დღესა და მომდევნო დღე, დირიჟორი მხოლოდ მერე იბარებს მათს ნამოღვაწის და რჩება მისი მუდმივი შემსრულებელი. დირიჟორი პარტიკულურის სპეციფიკის ორგანიზატორია, იგი სპექტაკლის მუსიკალური კონცეპციის გამომსახველია, რომელიც ხმოვანების, ტემპის, რიტმულობისაგან შედგება. დირიჟორი ცდილობს გამოავლინოს პარტიკულურის ის შინაგანი საიდუმლოებანი, რომელიც ზოგჯერ უხელავია უშუალოდ შემოქმედ-კომპოზიტორისათვის.

ამგვარი, დირიჟორი სპექტაკლის ყოველდღიური შემოქმედია, მისი მესაიდუმლე და მოამაგე, მსახიობის უახლოესი, ყოველდღიური კოლეკა, ხელმძღვანელი და პედაგოგი. ეს ფრიად მნიშვნელოვანი შემოქმედის როლი გამოირიცხებოდა

შინ, როდესაც ცოცხალ მუსიკას მაგნიტოფონით სცვიან. საწყენი და დაუსაბუთებელი ორკესტრის შეცვლა მაგნიტოფონით იმ თეატრში, სადაც საბჭოთა ქართული თეატრის ფუძემდებელი კ. მარჯანიშვილმა ასე რიგად დაამკვიდრა მუსიკა. სპექტაკლის მუსიკის სრულყოფილ, ემოციურ და მატერულ გამოხატვას მაგნიტოფონს ვერ დაეკისრებთ.

* * *

დეკორატიულმა ხელოვნებამ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა თანამედროვე თეატრში. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული დეკორატიული მხატვრობა იმთავითვე რეალისტურ პრინციპებს ეყრდნობა. მისი ჯანსაღი ძალეში ყოველთვის იბრძოდნენ მიდენინიზმის უხეში და უგემოვნო გამოვლენის წინააღმდეგ. წარსულში ასეთები იყვნენ ვ. სიდიმონ-ერის-ათვი, ირ. ვაზრგელი, პ. ოცხელი, დ. კაკაბაძე, ელ. ახვლედიანი.

დღეს კი ამ შესანიშნავ ტრადიციებს საინტერესოდ აგრძელებენ ჩვენი ცნობილი მხატვრები: ფ. ლაბიაშვილი, დ. თავაძე, ი. სუბიაშვილი, ი. შტენდერი, დ. თაყაიშვილი, ო. ლითანიშვილი, ნ. ყაზბეგი, შ. ჟორჟოლაძე და სხვები, რომელთა თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნება გახსარობს მრავალფეროვნებით და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით.

მხატვარი-დეკორატორი! ეს ისეთი ვრცელი და დიდი თემაა, რომ ერთ წერილში ვერ ამიოწურება. მე მხოლოდ მინდა გამოვთქვა ზოგიერთი ჩემი შეხედულებანი ამ საკითხის გამო.

თანამედროვე დეკორაცია ისწრაფვის იყოს სპექტაკლის განუყოფელი ნაწილი, მისი აზრის, იდეის და მოქმედების აქტიური ამსახველი, ამიტომ მან უარი უნდა თქვას მხატვრულ დამოუკიდებლობაზე და უშუალო მონაწილე გახდეს სცენური სახის, მოქმედების. დასვენა საკითხი ასე: რა უნდა აქსაზოთ სცენაზე? ტყე, სადაც სეირნობს ადამიანი თუ ადამიანი, რომელიც სეირნობს ტყეში. ვინ ვისთვის? მსახიობი სცენისათვის თუ სივან მსახიობისათვის? ადამიანი საგნისათვის თუ, საკვანი ადამიანისათვის. მეონია, ყველასათვის ცნობილია ის ჭეშმარიტება, რომ მსახიობი მთავარია. მაგრამ მე მაინც დასვი ასე საკითხი იმიტომ, რომ ზოგიერთი ჩვენი თანამედროვე მხატვარი ცდილობს დაიპყროს მთელი სცენა, გამოიყენოს თავისი დამოუკიდებელი შემოქმედებისათვის. იქნება ეს ფერწერა თუ კინოტრუქცია, (საშუაზროდ, ეს ემართებათ ზოგჯერ იმ მხატვრებსაც, რომლებიც ცნობილი არიან თავისი საშავალი იმ მუშაობით). ასეთ შემთხვევაში ანგარიში არ ეწევა იმას, რომ თუ მაყურებელს მხატვრის ნაწარმოების გამოვლენის დროს შეუძლია გაჩერდეს იმდენ ხანს, რამდენიც მას სურს, თეატრში მის ყურადღებას უმთავრესად იპყროს მსახიობი და მისი მოქმედება სპექტაკლის მთელი მსვლელობის პროცესის დროს, მის დამთავრებამდე, და მას არ შეუძლია ამავე დროს აღიქვას ის, რაც ამ პროცესის გაჩერება. მისი ყურადღება გათრებულია და თეატრის ამოცანა დარღვეულია. ორში ერთი, ან დეკორაცია მოსაწყენი გახდება და ხელს შეუშლის მაყურებელს თავისი თავმომაპყრებლობით, ან მაყურებლის ყურადღებას გაიტაცებს სპექტაკლის იდეისა და ზეამოცანის შეცნობის გზიდან. ამიტომ იგი უშუალო კავშირში უნდა იყოს მსახიობის

შემოქმედებასთან, ორგანულად შერწყმული და აქტიურად ჩართული პიესის აზრის, იდეის სცენური სახის მოქმედებასთან.

მე მგონია, არ შეეცდები, თუ ვიტყვი, რომ მაყურებელს, პირველყოფილს, სწავლია, გაიგოს თუ სად და რა დროს ვითარდება ამბავი, მან ლიგავურად უნდა დააკავშიროს სამი ცნება: ადგილი, დრო და მოქმედება. შემდეგში, როცა სცენაზე დანახავს მსახიობს, რომელიც მოქმედებს შესაფერ დეკორაციებში, მას სურვილი დაებადება ფსიქოლოგურად გაამართლოს მისი გამიჩენა ამ დეკორაციაში. და ბოლოს მსახიობის პლასტიკურ გამომსახველობასთან ერთად იგი უნებლიეთ შეიგრძნობს ამ დეკორაციის გამომსახველობის ხასკასმულობას, მის სიმკვეთრეს, თუ იგი ასევე მოქმედია.

მსახიობის თვალსაზრისზე თუ დაედგებით, დეკორაცია ფსიქოლოგიურ ბიძგს უნდა აძლევდეს მის თამაშს, მის რეალისტურ განცდას და მოქმედებას, იგი ერთ-ერთი მთავარი გამომწვევი ძალა უნდა იყოს მსახიობის განცდის და მისი გარდასახვის. აქ უკვე მზღავნდება დეკორაციის დინამიური ხასიათი, რადგან მისი შემადგენელი ნაწილები გამოდიან სცენური მოქმედების, მისი ლოგიკის გამოწვევს როლში. ბოლოს, დიდწინაშეწევანა დეკორაციის პლასტიკური ხასიათი, რომელიც, ჩემი აზრით, მსახიობისათვის ყველაზე მთავარია, ვინაიდან სხვა დანარჩენი მსახიობმა შეიძლება წარმოიდიგინოს, მაგრამ მას არ შეუძლია, მაგალითად: წარმოსახვით ავიდეს კიბეზე, როდესაც კიბე არ არსებობს სინამდვილეში, დაჯდეს სკამზე, როდესაც სკამი არ არსებობს სცენაზე და სხვ. მართალია, მას შეუძლია პირობით წარმოიდგინოს და აჩვენოს კიდევ, როგორ ადის ადამიანი კიბეზე, მაგრამ მას არ შეუძლია შექმნას რეალური, პლასტიკური მოძრაობა ადამიანისა, რომელიც ადის კიბეზე ან ჯდება სკამზე, ვინაიდან მათ თავიანთი განსაკუთრებული ფორმა აქვთ, მსახიობისათვის ამ შემთხვევაში არ არის მნიშვნელოვანი ამ სკამის ფერი ჩემს სჭირდება მისი ფორმა, რომელიც მას აძლევს ფიზიკურ საშუალებას დაეყრდნოს, იმოქმედოს ფსიქო-ფიზიკურად და პლასტიკურად, ამრიგად, მსახიობის მოქმედებისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი დეკორაციის ის ნაწილია, რომელიც ფიზიკურადაა დაკავშირებული ადამიანთან, მის აღნაგობასთან.

აქედან ნათელია, რომ მსახიობისათვის ყველაზე ხელსაყრელია არქიტექტურული ან კონსტრუქციული დეკორაცია. რაც შეეხება პერსპექტიულ, ფერწერულ დეკორაციას სიბრტყეზე, მას, რასაკვირველია, შეუძლია მსახიობს გარკვეული დამხმარება გაუწიოს, მაგრამ ორგანულად ჩართული მის თამაშში არ იქნება. საჭიროა თუ არა მსახიობის ასეთი „დამხმარება“ — ეს კიდევ საკითხია.

თეატრალური ხელოვნება, სადაც მთავარი მოქმედებაა, ჩემი აზრით, არ არის საჭირო შეიცვალოს ცოცხალი ადამიანის გამობატლებით, მისი ცოცხალი ქცევები — გაყინული ფერწერული სიბრტყეებით. დეკორაციული სტატკაცა უნდა იყოს გამოყენებული ძალიან ძუნწად და არ აფერხებდეს მსახიობის დინამიურობას.

ამგავად, დეკორაცია უნდა იყოს დრამატურგიულ ნაწარმოებში მიცემული ცხოვრების რეალისტური, ზუსტი, ლაკონური, მისი ბუნების და ატმოსფეროს გამომსახველი. ასეთ მაგალითებად დღეს ქართულ თეატრში შევიძლია დავასახელოთ მხატვრები: ფ. ლაბიაშვილი („ოდიპოს მეფე“, „ბახტრიონი“, „მოკვეთილი“ ქუთაისის თეატრში, „ფიროსმანი“), დ. თავაძე („როცა ასეთი სიყვარულია“, „ესპანელი მღვდელი“, ი. სუმბათაშვილი („ირინად მესამე“, „ირუტკისის ისტორია“ ვახტანგის თეატრში), თთ. ლითანიშვილი („ამბავი სიყვარულისა“, დ. თაყაიშვილი („თხუნელა“, „თოვლიან ღამეს“) და სხვა, მაგრამ აქვე იმავე მხატვრებს შევიძლია წაუყუყუროთ პრეტენზია, რომ მათი ნამუშევარი ზოგჯერ დამოუკიდებელ ხასიათს მინც ატარებს და არ არის მჭიდრო კავშირში დრამატურგისა და რეჟისორის ჩანაფიქრთან, საკმარისია დავასახელოთ ლაბიაშვილი, „ქარიშხალში“, „კამდეტი“ დ. თავაძის „ირუტკისის ისტორია“, თთ. ლითანიშვილის „მე, ბებია, ილიკო და ილირიონი“.

ორიოფ სიტყვა მხატვრის და რეჟისორის დამოკიდებულებების შესახებ.

პირველყოფილსა, მხატვარს უნდა მიეცეს ფართო შემოქმედებით საბერეზი და მის ფანტაზიას სრული თავისუფლება. მაგრამ მას არ უნდა იმუშაოს რეჟისორისა და მსახიობისაგან დამოუკიდებლად. ჩვენს პრაქტიკაში კი ხშირად ხდება ასე: რეჟისორი გააცნობს მხატვარს პიესას, გარკვეული პერიოდის შემდეგ მხატვარი აბარებს თეატრს ესკიზებს და მკაცრს. რეჟისორი კი მოიიანდა ეთანხმება მხატვრის დამოუკიდებელ ნამუშევარს და მის ჩანაფიქრს, ვერ ბუდაც შეცვალოს რამე და იძულებულია შექმნიდეს მთავრობის თვისი ჩანაფიქრი მის დეკორაციას. როგორი გამოცდილი, ნიჭიერი და საინტერესოც არ უნდა იყოს მხატვარი, რეჟისორის ჩანაფიქრის გარეშე მისი მხატვრობა განუხ დადგება და დარღვევს სპექტაკლის მთლიანობას. აიან რეჟისორ-დიქტატორები, რომლებიც მხატვარს თავიანთი ფანტაზიის ნაყოფს ასევეენ თავს.

რეჟისორი და მხატვარი ნამდვილ შემოქმედებით კავშირში უნდა იყვნენ, არ ჩაახშონ ერთმანეთის ფანტაზია, უნარი და ნიჭი; მათ თავიანთი შემოქმედებით ერთმანეთი უნდა შეაყოს იდეური და მხატვრული სპექტაკლის შექმნის პროცესში.



ანთიმოზ ივარიელი და რუმინეთ-საქართველოს ურთიერთობა

სკარლატ კალიმაკი

მიტროპოლიტ ანთიმოზ ივერიელის სახელი კარგადაა ცნობილი როგორც რუმინეთში, ისე საქართველოში. ამ წერილში მსურს მოგიხსნათ მის ცხოვრებასა და კულტურულ მოღვაწეობაზე.

წარსულში რუმინული სამთავროები თავის გეოგრაფიული მდებარეობის წყალობით აღმოსავლეთიდან სლავი ხალხების (ამჟამად საბჭოთა კავშირში მცხოვრები ხალხები) დიდ პოლიტიკურ და კულტურულ გავლენას განიცდიდნენ.

ჯასილ ვოდა, ლუკე-მოლდავეთის მთავრის (1633—1653 წ.წ.) და მათე ბესარაბის (1632—1654) მმართველობის დროს, მიტროპოლიტ პეტრე მოილე კიეველის მხარდჭერით, მოღვაწეა და მუნჩინაში ახალი სკამები გამართა. ამ ფაქტს დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა აღნიშნულ სამთავროებში კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის. ამ პერიოდში გამოცემულ იქნა წიგნების საკმაოდ დიდი რაოდენობა რუმინულ ენაზე, ძირითადად რელიგიური შინაარსისა. კონსტანტინე ბრანკოვიანუს მთავრობის დროს კი, განსაკუთრებით, ანთიმოზ ივერიელის რუმინეთში ჩასვლის შემდეგ, ბუნდოვანი საქმე რუმინეთში დიდად განვითარდა და დაიწყო საერთო წიგნების გამოცემაც.

ანთიმოზის ახალგაზრდობის შესახებ ჩვენ თითქმის არაფერი ვიცით და მასზე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მხოლოდ რუმინეთში მისი ჩამოსვლის შემდეგ. მისი საკუთარი ნათქვამის და იმპროზინდელი ჩანაწერების მიხედვით, ჩვენ ვთქვამთ, რომ ანთიმოზი დაიბადა ივერიაში (საქართველოში) და რუმინეთში ჩამოვიდა მთავარ კონსტანტინე ბრანკოვიანუს მოპატვებით. მისი ჩამოსვლის თარიღად უნდა მივიჩნიოთ პერიოდი 1688 წლის 9 ნოემბრიდან, როცა კონსტანტინე ბრანკოვიანუ ტახტზე აღსვიდა, და 1691 წლის ოქტომბრის თვის შორის, როცა ანთიმოზ ივერიელი პირველად მიიხსენიება, როგორც ქალაქ ბუქარესტის მცხოვრები. ზოგიერთი ავტორის მტკიცებით, ანთიმოზი ბუქარესტში 1690 წელს ჩასულა. მაგრამ ეს ფაქტი არ დასტურდება იმდროინდელი დოკუმენტებით. ასევე არ დასტურდება დოკუმენტებით ვერსია იმის შესახებ, თითქოსდა ანთიმოზი ბუქარესტიდანვე იყო რუმინეთში, ან ბუქარესტში ჩასვლამდე ...იმიყოფიდა მოღვაწეაში“.

თავის დასაცავ სიტყვაში 1712 წლის იანვრის ანთიმოზ ივერიელი წერდა: „აქ, ამ ქვეყანაში მე ჩემის ნებით არ ჩამოვიყვარე და არც გაჭირვებას და სიღარიბეს გაუხდევარ იძულებული აქ ჩამოვსულიყავი“.

დიდი მთავრის, კონსტანტინე ბრანკოვიანუს მივიანი თავის წიგნში „გალახათის ახალი რევოლუციის ისტორია“ მოგვითხრობს: „... ბავშვობაში ტყვედ ჩაიგდეს თურქებმა... შენდვდი დიდი მთავრების ... კონსტანტინე ბრანკოვიანუს და მტყუანებ კონტრაკუზონის კარზე მსახურობდა... იყო შესანიშნავი სოციალი — შესტამებ, გრაფიკური და მხატვარი“.

ამ ორი წყაროს სიზუსტეში იჭვინ შეგნა არ შეიძლება. ისინი აღსატყურებენ, რომ ანთიმოზი რუმინთა ქვეყანაში ჩამოვიდა, როგორც „ხელოვნაო სოციალი, როგორც საქცილოსტი თავის საქმისა და არა როგორც დამწყვეტი არ უმეტიყარ ადამიანი, და რომ მას თავისი შრომის წყალობით საკმაოდ მყარი მატერიალური მდგომარეობა ჰქონდა“.

ანთიმოზის მიერ დატოვებული შრომებიდან ცნობილია, რომ იგი, რუმინული ენის გარდა, ფლობდა სლავურ, ბერძნულ (კლასიკურ და ხალხურს) ენებს, იცოდა თურქული, არაბული, და ბოლოს, მშობლიური ქართული ენა. მრავალი ავტორი, რომელიც წერდა ანთიმოზის ასტამბო მსაქმიანობის შესახებ, სვამდა კითხვას, — სად ისწავლა მან სტამბის საქმე. მოგვაყვას ზოგიერთის აზრი: „მან ეს კეთილშობილური ხელოვნება ჩვენს ქვეყანაში აითვისა, ბუხარეში, როცა ეპისკოპოს მიტროფანეს მოწოდებ იყო (1691 წლის 10 ივნისიდან 1702 წლამდე). ეს ცნობა არ შეესაბამება სინამდვილეს, რადგანაც მიტროფანე ბუხარეში 1691 წლის ივნისში ჩავიდა. ამ დროს კი ანთიმოზი უკვე ბუქარესტის სტამბაში მუშაობდა. მის მიერ გამოცემული პირველი წიგნი იმავე წლის ოქტომბრით თარიღდება.“

მეორეი ამტკიცებენ, რომ სსსტამბო საქმე მან ბუქარესტში შეისწავლა, სადაც ეპისკოპოსი მიტროფანე ქალაქ ხუმიდან გამოსვლის შემდეგ და ბუხარეში კამეზარეზმად მუშაობდა. ეს ვარაუდები, ჩვენის აზრით, სწორიდან უწინააღმდეგეაან თვით ანთიმოზ ივერიელის ნათქვამს. „რომ მე აქ, ამ ქვეყანაში ჩემის ნებით არ ჩამოვსულვარ და არც გაჭირვებას და სიღარიბეს გაუხდევარ იძულებული ჩამოვსულიყავი“.

გარდა ამ მნიშვნელოვანი ცნობისა, ჩვენს ხელთ არის დიდი კიაროს მიერ დაწერილი შემდეგი სტრიქონები, რომლებიც ანთიმოზის მრავალწლოვან ნიჭულ მოგვიხსნობენ: „იგი არაჩვეულებური ნიჭიერებით იყო დაჯილდოებული, ფლობდა რამდენიმე ხელოვნებას, კერძოდ, იცოდა გრაფიკობა, სატყა, ზედმიწევნით ფლობდა ასტამბო საქმეს“. როგორ შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რომ ამ ადამიანმა, რა ნიჭითაც არ უნდა ყოფილიყო დაჯილდოებული, ასეთი მოკლე ვადის განმავლობაში შესწოლო ამდენი ენის და ხელოვნის შესწავლა. ამტკიცებ კი ის დასკვნა გამომდინარეობს, რომ ეს დიდებული საქტამბე და შესანიშნავი მხატვარი რუმინეთში ჩამოვიდა როგორც მალაქულიყოფილი სპეციალისტი.

მის ასტამბო მოღვაწეობას რუმინული კულტურის განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა.

მრავალწლიანი საეკლესიო წიგნების გარდა, ანთიმოზ პირველმა დაბეჭდა საერთო წიგნები და ამით საფუძველი ჩაუყარა რუმინულ საერთო ლიტერატურას. აი რამდენიმე მათგანი:

„ბერძენთა იმპერატორის ვასილი მაკელიძისი, სამოციქულო მთავარი ირვეა ჩემს შვილს ლეონ ბერძენს — ბერძენთა იმპერატორს“, წიგნი ესე დაბეჭდილია ბუქარესტში 1691 წლის ოქტომბრის თვეში ანთიმოზ ბერძენთა მიერ, მეორე: „სლავური გრაბატიკის სწორად შედგანა“, ეს შრომა დაბეჭდილია ბერძენთა ანთიმოზ მესტამბის წინასიტყვაობით, და უკანასკნელი წიგნი „აღმუქსანდრია“ (ტირგოვიშტი, 1713).

რაც შეეხება საეკლესიო ნაწარმოებებს რუმინულ, სლავურ, ბერძნულ, არაბულ ენებზე, ისინი ბოლომდე მოგვაუბოვება ანთიმოზ ივერიელის დიდი ასტამბო მოღვაწეობის ვაჟით დადასტურებას წარმოადგენენ.

სსტამბო მოღვაწეობის რუმინეთში ანთიმოზი შეუდგა 1694 წელს, როცა მან ბუქარესტის მახლობლად სნავივის მონასტერში სტამბა დააარსა. აქ მიიღო მონასტრის ილუმენის

წოდება და იმუშავა 1701 წლამდე, რის შემდეგაც დაბრუნდა ბუქარესტის სტამბაში, სადაც 1705 წლის გაზაფხულამდე დარჩა. 1705 წლის 16 მარტს რიშნიკის ვაისკოპოსი გახდა. აქვე გამოთქა სტამბა და დაბეჭდა მთელი რიგი წიგნებისა. 1708 წლის იანვარში მიტროპოლიტად აირჩიეს, მაგრამ „არ დაივიწყა თავისი საყვარელი ხელობა, რომლის წყალობითაც საეკლესიო იერარქიის უმაღლეს საფეხურს მიაღწია. თავის სამიტროპოლიტო რეზიდენციამ, უძველეს ქალაქ ტირგოვიშტში, მან ახალი სტამბა გააშენა.

არ შეიძლება მის მიერ გამოცემული წიგნების შედარებაც კი იმდროინდელ სხვა გამოცემებთან. წმიდანის ვაისკოპოსულბანში იმდროინდელი საეკლესიო მხატვრობის ნაწარმოებთა ნიმუშად გამოდგება. ამასთან, ანთიმოზ ივერიელი ცდილობდა სტამბის მიმდებარე, მაგრამ საპატიო მუშაობაში სხვებიც ჩაება, ჩვენ მათგან მხოლოდ სამს მოვიხსენიებთ: მიხეილ შტეფანოვიჩის (ქ. ი. მიხეილ), შვილი შტეფანოვი, ანუ სტეფანოსი, რომელიც დაახლოებით 1606 წლიდან დაიწყო მუშაობა სნაკოვის მონასტერში, 1706 წელს მისივე და იპოლიტოვის წოდება, განაგრძო მუშაობა თავის მიწაწველებთან ერთად რიშნიკის სტამბაში. სასტამბო საქმეში დასვლილებულ ანთიმოზ ივერიელს, მიუხედავად უზარმაზარი სიწირისა, არასდროს არ დაივიწყებია თავისი სამშობლო და სტამბის გასამართავად საქართველოში თავისი მოწაფე მიხეილ სტეფანოვიჩი გააგზავნა“.

1709 წელს მან თბილისში გამოისცა „სახარება“ და სხვა მრავალი წიგნი, 1712 წელს მეფე ვახტანგმა იგი გაგზავნა მოსკოვს, ხოლო იქიდან არ ქოლანდრის, სასტამბო საქმეში უბოძდა დასვლილებების მიზნით.

ანთიმოზის მეორე მოწაფე გიორგი რადოვიჩი მუშაობდა სნაკოვსა და ტირგოვიშტში. ბერძნულად დიონისე დლორეს მონაწილეობით ბუქარესტის სტამბაში 1715—1716 წლებში მრავალი წიგნი დაბეჭდა.

ტრაპეზოლი იყო კულტურის დიდი მოღვაწე და ხელოვნების ანთიმოზ ივერიელის ცხოვრების დასახაროლი.

ნიკოლოზ მავროკორდატის დიდი მოაზრობის დროს და მისივე ბრძანებით იგი სამართალში მისყვნი. მავროკორდატმა მოითხოვა, ანთიმოზი გადაემდგორებინა, ანთიმოზმა უარი უთხრა. მაშინ მავროკორდატმა მისთხოვა მსოფლიო პატრიარქ იერემია III-ს, ჩამოერთმია ანთიმოზისათვის რუმინეთის ქვეყნის პატრიარქის წოდება, იერემია III საჩქაროდ გამოგზავნა საჭირო სიკვლი. მსოფლიო პატრიარქის სიკვლიში ანთიმოზი გამოცხადებული იყო დამნაშავედ და ჯადოქრად: მას ბრალად სდებდნენ თურქეთის მიერ ტახტზე დასმული მმართველის ტახტიდან ჩამოგდებას განზრახვას და კავშირის გაბნას თურქეთის მტრებთან. ამ სიკვლით ანთიმოზს ბერის წოდებაც კი ჩამოერთვა და დაუბრუნდა ერისკაცობის დიონისდელი სახელი — ანდრია.

მავროკორდატის სასახლის კარზე შედგა მისთვის მიტროპოლიტის წოდების ჩამორთმევის ცერემონია — თავიდან მოკლავს კამლაკვა (მიტროპოლიტების თავსაბერი), დაახურეს ნათელი ფესკა და წაუკითხეს განაჩენი: სამუდამო პატივობა სიანის მთაზე მდებარე წმიდა ეკატერინეს მონასტერში. მთორე დღეს გაორგოაქუ ჩასვეს ეტლი და თურქების თანხლებით გაისტუმრეს. როცა ვალიპოლს მიაღწიეს, მდინარე დულისის ნაპირზე, რომელიც ქალაქ ადრიანოპოლსუვ გადის, თურქმა მცველებმა დაუნდობლად აკაგეს დიდი ივარჩე და მისი გვამი მდინარეში გადააგდეს (ამ ცნობას გავწდის ანკონ დილიკარი). ეს მხეყური ბოროტობქმედება ჩადენილი იქნა 1716 წლის სექტემბერში.

უდავოა, რომ ამ მკვლელობას ქონდა გარკვეული მიზეზები, რომელთა გარკვევა ამჟამად შესაძლებელი არცაა.

ანთიმოზ ივერიელი, მისი კულტურულ-პოლიტიკური როლით და მნიშვნელობით, როგორც ამას დიდი ხასელმწიფო დავითარ აღნიშნავს, დიდი მთავრის შემდეგ, სამთავროში მეორე პირი იყო ცხადია, ამან გამოიწვია შური, ცილისწამება და სიძულვილი მის მიმართ.

რუმინეთში თავისი ხანმოკლე ცხოვრების დროს ანთიმოზმა შესული ჩვენი ქვეყნის კულტურული დონის მნიშვნელოვან ამაღლებას, აგრეთვე ეკლესიის პოლიტიკური მნიშვნელობის გაღვივებას, ისეთი მდგომარეობის მიღწევას, რომორშიაც ეკლესია მრავალ ათეულ წელს არ ყოფილა. ანთიმოზს დიდი გავლენა ქონდა კონსტანტინე ბრანკოვიანუსზე, რომელიც ხშირად მიმართავდა მას რჩევასთვის. ამან შექმნა დრმა უფსუვრული მისსა და ბოიართა ერთ ნაწილს შორის. დიდი ვალახეთის ბოიართა ინტრიგებმა, შურმა და გამდრეებისავე მისწრაფებამ იხილა შეუწყეს მავროკორდატის უფერ გადაწყვეტილებას.

გარდა ამისა. ანთიმოზისადმი სიძულვილი იზრდებოდა იმის გამოც, რომ იგი იცავდა ჩაგრულ ხალხს, შევიწროებულს და გადატყველებულ ბოიართა გაუმძირობით და თურქი მოძალადეების ძარცვა-გლეჯით. რუმინეთში სამწიფო სილარბივე იყო; გლეხები დღიდალ გადასახადებს იხდენენ მუშა-მუღების და თურქების სასარგებლოდ. თავის „დიდაქებიში“ (ქადაგებანი) ანთიმოზი მეგრულად გამოხატავდა ამ ბოროტების წინააღმდეგ და აშკარად ამხელდა მათ. რუმინეთის სავალალო მდგომარეობის გამო იგი წერდა: „ეს ქვეყანა ყოველი მხრიდან გარშემორტყმულია უცხო მტრებით და განიდრის მრავალ ნალოვრებასა და მწუხარებას იმთავით, ვინც ბატონობს ამ მიწაზე“. მეორე ადგილას ამბობს: „მე მინდა ვიყო თქვენი სურაქის მომცემი ამ ქვეყნებში ბაბილონურ ტყვეობასა და მწუხარებაში... რათა მოვიცილით სეფად და გაჭირვება, რომელითაც ჩვენი დაგვავსებდა, მოვიცილით მოშობით. ძარცვით, მიმან და უტანელი გადასახადებით გამოწვეული მწუხარება... ყველა იტანებდა, ყველა მწუხარებასა, ყველა იზრუნავა გვირგვინების მიწი უღელქმეში...“ ამას გვიხატავდა მიტროპოლიტი ანთიმოზი ხალხის მიმდე მდგომარეობას, თავის „დიდაქებში“ თურქებს იგი უწოდებდა „მგლებს, ხანხულს და არანახულს, მტრებს, გაიგონოს და გაუგონარს“.

ცხადია, შინაურ და გარეშე მტრებისადმი მისი ასეთი დამოკიდებულება არ მოსწონდათ არც თურქებს, არც შამხედლ დიდ ბოიარებს, და მიაღწიეს კიდევ მის დაღუპვას.

ჩვენი ხალხის ისტორიაში ანთიმოზ ივერიელი ერთი ყველაზე ნათელი პიროვნებათაა. თავდადებული შრომით მან ხელი შეუწყო რუმინეთის სამთავროებში კულტურული დონის ამაღლებას, იგი მთელი ძალოებით ცდილობდა გაეუმჯობესებინა რუმინეთის გულგონის სამწიფო მდგომარეობა. თავისი ქადაგებებითა და წიგნებით რჩევა-დარიგებებს აძლევდა მასებს, მეზობლად მათში განათლება.

რუმინეთ-საქართველოს ძველი ურთიერთობის ისტორიაში ანთიმოზ ივერიელის გამოც ყველაზე მნიშვნელოვანია. იგი დაასტუმრებს ორ ხალხს შორის პოლიტიკურ, სამხედრო და კულტურულ სფეროში არსებულ მჭიდრო თანამშრომლობას.

თურქთა ტყვე ანთიმოზ ივერიელი ჩამოვიდა რუმინელთა ქვეყანაში, სადაც ამათი მისცა რუმინული კულტურისა და ხელოვნების გაუმრჩნება-განვითარებას. იგი იყო ჭეშმარიტი შვილი თავისი სამშობლოსი და ღრსეული შვილობილი რუმინელი ხალხისა!.

1 მიხეილ უნგრეოლავლის გვარი ამი გამოითქმის და ასევე იწერება რუმინულად. საიდან განსად ქართული მკვლევართა ნაწერებში იშტაკაოწიერი, — უნგრული და აზარ რუმინული გვარი, გოუგბარაია.

1 ამ მცირე გამოკვლევის შესავლენად ვისარგებლუ დოკუმენტური წყაროებით, რომლებიც ეყუთნით შემდეგ ავტორებს: დლორეკიეობ ანტონ მარია დელ კაროსი, პროფ. ნიკოლაე იორგუს, მილდელ ნაე პოპესუს, ავად. პ. კონსტანტინესკუ-იანუს, პროფ. დანსიმიონესკუს, პროფ. დამიანუ ბოგდან და სხვებს.

საქართველოს სათამაშოების მუზეუმში დგას კარადა, რომელშიც ბავშვების განვლილი წლების, ოცნებებისა და ზღაპრების მომჯადოებელი სამყაროა შოთავაძეული, სამყარო საოცარი ამბებისა, რომელსაც სხვადასხვანაირ გვიყვებოდნენ დღეები და ზეზები.

რამდენი მოგვისმენია საშინელი ზღაპარი კეთილი დასასრულით! გმირთა მოგზაურობების ამბები, ხან სასაცილო, ხან შემამოფოთებელი. ეს ზღაპრები გვეყვარებდა გმირს, რომელიც დაჩაგრულს იცავდა და ყოველთვის იმარჯვებდა. ვის არ ახსოვს ბოროტი უადლოქრის და გმირი კუბუკის შებრძოლება. ეს ბრძოლა გვაღელვებდა და ვეცხიაროდა, როცა იმარჯვებდა სიმაართლე. ნამდვილი ვაკეაცობა ბედის ყოველგვარ გამოცდას უძლებდა. განსაცდელში კაცდებოდა და ამარცხებდა თვით სიკვდილსაც კი. იმარჯვებდა სიყვითე და სიყვარული, ადამიანის ნათელი გონება, სამართლიანობა.

ჩვენ გავიზარდეთ, ზღაპრულმა გმირებმა ხორცი შეისხეს და რეალურ ადამიანებად იქცენ.

აი, რატომ იზიდავს ეს კარადა ყველას, ვინც სათამაშოების მუზეუმს იხილავს. ბავშვები, მოზარდები თუ მოხუცები ყველანი ჩერდებიან ამ უადონსური კარადის წინ. ტყის მასალაში გაკეთებულან ზღაპრების



ტყის ზღაპრები

პავლე შეგერეკო

ფოტოები ავტორის

გმირები, ფანტასტიკური პერსონაჟები. ისინი გონებამახვილურად არიან გამოყვანილი რკოსაგან. გირჩებისაგან, სხვადასხვა ნაყოფისაგან, ფოთლებისა და სოკოებისაგან...

შემზრბვევით და ნიჭიერად შიავნო მხატვარმა ნ. ანათემ ხელოვნების ამ თავისებურ ქანრს.

1954 წელს მან მცენარეებისაგან გააკეთა ნაძვის ხის სათამაშოები, რომლებიც სტუმრებისათვის უნდა ეძღვნა. სტუმრები ისე მოხიბლა ამ სათამაშოებმა, რომ უარი თქვეს სათამაშოების „კერძო“ მფლობელობაზე: მათი ადგილი მუზეუმში იყო. ნაკეთობებს მალე შეფასება მისცეს რ. შმერლინგმა და ი. შარლემანმა.

ისინი მალე სათამაშოების მუზეუმშია შეიქმნა. მუზეუმის ხელმძღვანელი თ. თუმანიშვილი კრებდა იშვიათ, მხატვრული თვალსაზრისით საყურადღებო ნიმუშებს. 1955 წლის გაზაფხულზე

რესპუბლიკურ საშხატერო გამოფენაზე ექსპონირებულმა კომპოზიციებმა „სტუმრად ქონდრისკაცთან“ და „ექიმი აიბოლიტი“ დამთვალეიტებელთა ყურადღება მიიქცია.

ანთაძის ნამუშევრები მხატვრის მდიდარი ფანტაზიის ნაყოფია. პერსონაჟები გმირებია მისივე საკუთარი ზღაპრებისა, რომელთაც ავტორი „ტყის ზღაპრებს“ უწოდებს; ეს ზღაპრები არა მარტო საინტერესოა თავისი შინაარსით, მათ საესეებით შეესაბამება შესანიშნავი მხატვრული ფორმა, შესრულების მაღალი კულტურა. სათამაშოებისადმი ყველას ერთნაირი ინტერესი მოწმობს იმას, რომ ეს ნამდვილი ხელოვნებაა. ყველაასათვის მისაწვდომი ხელოვნება.

დროთა განმავლობაში ნიჭიერმა შემოქმედმა განავითარა და გააფართოვა თემატიკა, დახვეწა შესრულების ოსტატობა.





ანთაძის მიერ შექმნილი ყოველი ნაკეთობა მომხიბლავი და შთამბეჭდავი პოეზიით აღსავსეა. მისი სახეები — გარკვეული სახეები, განზოგადებული და ამავე დროს ინდივიდუალური. ამას ხელოვანი აღწევს ტყის მასალის არა უბრალოდ, უცვლელად გამოყენებით, არამედ მხატვრული ალლოთი შემოქმედებითად იყენებს, ხაზს უსვამს იმ შინაგან თვისებებს, რომელიც ჩაფიქრებულ სახეს ახასიათებს. შეუძლებელია არ გაგიტაცოს ამ „პატარა სამყარო“, ბავშვობის წლების სამყარო.

„მე მეშინოდა, — ამბობს ანთაძე, — რომ ბავშვები ვერ გაიგებდნენ ჩემს ჩანაფიქრს. ამიტომ პირველ ხანებში გამოწმბდი, თუ როგორ შთაბეჭდილებას ახდენდნენ ისინი ბავშვებზე. მიხაროდა, როცა ისინი შეიცნობდნენ ხოლმე არა მარტო გარეგნულ ფორმას, არამედ გრძნობდნენ შინაგან არსსაც, რისი გადმოცემაც მე მსურდა“.

გართობა შემოქმედებად გადაიქცა. შემთხვევითი წარმატება არა შემთხვევითი აღმოჩნდა.

სინამდვილეში ანთაძის არაფერი ახალი არ აღმოუჩენია. ჩვენშიც და

უცხოეთშიც გამოდის წიგნები, რომლებიც პატარებს მოუწოდებს მცენარეული მასალიდან გაკეთონ სხვადასხვა ნივთები. მათი მიზანია გააღვიძოს ბავშვებში ბუნების ინტერესი და სიყვარული, განუფითაროს მათ ცოდნის შეძენის წყურვილი, მიხერხებულადაა, მიხვედრილობა. წიგნების მიზანია, ბავშვები მიაჩივოს ვასართობ შრომას, ე. ი. ასწავლის მათ სამყაროს პრიმიტიულ ფორმებში გადმოცემას. ადამიანი, შინაური ცხოველი, საყოფაცხოვრებო ნივთები ბავშვების ყურადღების და შესწავლის საკინ ხდებიან. მაგრამ ეს წიგნები არ ისახავენ მიზნად მოულოდნელ ბავშვებს საინტერესო ამბები. მით უფრო სასიხარულოა, რომ ქართველმა საბავშვო მწერებმა და მხატვარმა ნ. ოქროპირიძემ ითავა ამ ხარვეზის შევსება. ახლახანს გამოცემილია „ნაკადულმა“ გამოსცა მისი ძალზე „საინტერესო საბავშვო წიგნი „ჩხირკედლა“. ბავშვებს ესაჭიროებათ ამგვარი წიგნები, სადაც გარკვევით და ნათლადაა მოცემული მცენარეებისაგან სათამაშოების გაკეთების საფუძველი და ტექნოლოგია.

წიგნი ბავშვის შემოქმედებითი ნიჭის განვითარების კონკრეტული ხელმძღვანელი უნდა იყოს, უნდა შეაჩვიოს იგი თავისი აზრისა და გრძნობების გადმოცემას, დაეხმაროს მის ირგვლივ არსებული რეალური სამყაროს ესთეტიკურ აღქმაში. ამ მიზანს ისახავს ნ. ოქროპირიძის მისი წიგნი — „ჩხირკედლა“, რომელშიც ავტორი ბავშვებს მიზიდავლად აწვდის მასალას.

ანთაძის ნამუშევრები ბავშვებს უღვიძებს სურვილს თვითონაც გააკეთონ მსგავსი საგნები; ამავე დროს, თავისთავად, ისინი მხატვრული ნაწარმოებებია და ხელს უწყობენ ბავშვთა ესთეტიკურ განვითარებას. მათი აღნიშნულებაა მხატვლის არა მარტო თვალის გახარება, არამედ ჩაფიქრებაც გამოხატულზე, მის შინაგან სამყაროზე.

ანთაძის ზღაპრებს, რომილთა სიუჟეტებზე იგი ქმნის თავის ნაწარმოებებს, არავინ იცნობს, მაგრამ მისი პერსონაჟები ჩვენთვის უკვე ნაცნო-

ბებია. თვითელი ნაკეთობა — პატარა სიუჟეტია, რომელსაც წარწერა არ ესაჭიროება. აი ზღაპრული „ტყის მოხუცები“, ფანტასტიკური და ამავე დროს ყველასათვის ნაცნობი ბებია და ბაბუას სახეები. ჩვენ წინაშე არიან უსაზღვროდ კეთილი და მოსიყვარულე მოხუცები. ფსიქოლოგიური გამოხატულება მიღწეულია კაცლისა (მოხუცი კაცის სახე) და გირჩის (მოხუცი ქალის სახე) ბუნებრივი ფორმის მსუბუქი ხაზგასმით აღსატელით. აი, კიდევ — მოხუცი მუსიკოსი. იგი უკრავს და მისი სახე გამოხატავს მუსიკისაგან მიღებულ უსაზღვრო სიამოვნებას.

ეს ფიგურები, როგორც სხვა ნამუშევრები, ფართო გასაქანს აძლევენ ბავშვების ფანტაზიას, აფვიძებენ მათ წარმოსახვას, და თუმცა მათი მსჯელობა და დასკვნები ხშირად ურთიერთსაპირისპიროა, ისინი ყოველთვის უშუალონი და ორიგინალური არიან თავიანთ გამოგონებაში.

ზოგჯერ ყველასათვის ცნობილი ზღაპრული გმირი მოულოდნელ დახასიათებას და ორიგინალურ ქედებას აღიწეს. გულკეთილობისა და უმწეობის იერი ასხვავებებს კუდიანი დედაბარის ტრადიციულ სახეს. იგი იუმორისტულ შეფერილობაში იღებს და ამავე დროს არაფერს კარგავს.

... ერთხელ ზაფხულში კუდიანი დედაბარის შვილიშვილი ესტუმრა — სახრიანი და ცელქი ბიჭი, დაუღევაური და ეშმაკი, უღრან ტყეში კარგად



გრძობდა თავს და ერთობოდა. მრის-
ხანე მოხუცის სამფლობელომ ალაფ-
როვანა ბიჭი, კული დააკლიჯა მო-
ხუც კობის, რომელიც კულიანი დედა-
ბრის ბნელი საქმეების უტყვი მოწყე-
იყო; კულით დაითრია შვიე კატა, რომ-
მელიც ისე ბებერი იყო, რომ ძლივს
გაქცა ბიჭს და ღუმელში შეძრომით
თავს უშველა.

ბიჭმა კიდევ ერთი „გამირობა“ —
ჩაიღინა, გატეხა ცოცხი და როდინი,
რითაც კულიან დედაბერს მიმოსვლის
ძველი საშუალება მოუსპო. გაიქცნენ
მოხუცის სახელობანი მეგობრები,
მხოლოდ ყვავი კენესოდა საწყლად
ტყეების მფლობელის, მოხუცი ჯა-
ნოქრის მოხრილი მხარზე. მოხუცმა
ხელები გაშალა და წამოძახა: „ჩემი
ყველას ეშინია ქვეყანაზე, საკუთარ
შვილიშვილს კი ვერაფერი მოეუ-
ხერხე“.

ანაძე გამობატავს არა მარტო
ადამიანს შინაგან სამყაროს და ხა-
სისთა, არამედ ცხოველების სამყარო-
საც. ხაზს უსვამს მათ გარეგნულ
იერს და დამახასიათებელ თვისებებს.
აი, თავლის მოყვარული დათუნია
სიყვება თავლის სიყვარულისა და
ქურდობისათვის. ჯერ ვერ გამორკვე-
ულა ფუტკრის თავდასხმის შემდეგ,
გაოგნებული ზის სასაცილო გამომე-
ტყველებით. მეტად ბუნებრივია ცხო-
ველის პოზა.

გზად ერთმანეთს პირველად შეხვ-
დნენ მელია და ზღარბი, არ იციან,
რომელია მათ შორის ძლიერი, ათვა-
ლიერებენ ერთმანეთს: მელიას სახე
გამობატავს ცნობისმოყვარეობას და
მტაცებლურ სურვილს, ზღარბისა —
გამაზილებულ ყურადღებას, ყოველ-
გვარი შიშის გარეშე... მელია ფიქ-
რობს: „ეს რა ნადირია ჩემს წინ, შე-
იძლება თუ არა მისი შეჭმა? სადი-
ლად გამოდგება თუ არა?“ თავის
მხრივ ზღარბი ფიქრობს: „რა ნადი-
რია ასეთი? ალბათ ჩემი შეჭმა სურს?
მაგრამ არ დაენებდები, ქკუსას ვას-
წყალი, სინჯოს როგორ იჩხვლიტება
ზღარბის ნემსები!“

მწერების (ობობა, ხოჭო, პეპელა,
ქია) გამობატვის დროსაც ნ. ანათაძე
ეტებს მოვარ, დამახასიათებელ ნიშ-
ნებს, გაურბის ნატურალიზმს. მწე-

რები როდი სტოვებენ უსიამოვნო
შთაბეჭდილებას.

„ტყის ზღარბების“ მხატვრულობას
და დამაჯერებლობას მხატვარი აღ-
წევს არა მხოლოდ გარეგნული ფორ-
მის გამომცემით, არამედ პერსონაჟ-
ების ფსიქოლოგიური დახასიათებით
და მოქმედებაში მათი გამოხატვით.

ანათაძე კომპოზიციაში შესანიშნა-
ვად ფლობს კოლორიტს. ფერს ამ
ნამუშევრებში სათანადო ადგილი
უჭირავს. კაკლის ჩაღრმავება და ზოგ-
ჯაგები ქმნიან მოხუცის დანაოკებულ
სახეს, ფერი კი აძლიერებს სახის
განზოგადებას. გარეული წაბლის
ძველი მონაცრისფრო ქერქი ზღარ-
ბად იქცა. გირჩები და სხვა ნაყოფი,
რომელთაც ფერის გარდა სხვა არა-
ფერი აქვთ საერთო, გამოსასახავ
ცხოველთან, მოულოდნელად იღებს
დათვის, მელის, კუს, თავისი და
სხვათა სახეს, იმდენად მოულოდნე-
ლად, რომ შემდეგ ამ ცხოველების
სახის შექმნა სხვა მასალისაგან ვერ
წარმოიკადგინათ.

ნ. ანათაძეს უყავს ზღარბების ფან-
ტასტიკური კლასიკური პერსონაჟე-
ბიც — ელფები და ქონდრისკაცები.
ასეთია „ქონდრისკაცების გამგზავ-
რება“ ელფების თანხლებით. ქონ-
დრისკაცის სახეს გარკვეული გამო-
მეტყველება აქვს. ძირითადი მიზანი
მხატვრისა არის, რამდენადც შესაძ-
ლებელია, ამ მასალით ზღარბი
ცხოვრებას მიუახლოვოს.

მცენარეული მასალის ფორმისა და
ფერის შემოქმედებითად ათვისების,
პერსონაჟების ფსიქოლოგიური თავი-
სებურებების გამოხატვის უნარი
შერწყმულია ზღმტობისაგან თავი-
სუფალი კომპოზიციის აგების უნარ-
თან. მხატვარი გამოყოფს მოვარს,
რაც ნაწარმოების ამოცანას პასუ-
ხობს, კარგად არჩევს დეტალებს და
ქმნის დასრულებულ რელიეფურ





ილუსტრაციის („შემოდგომა“ და სხვ.).

დამატებითი დეტალები — ყვავილები, ბალახი, სოკოები, ხასის თვალის დამატებობელი სამკაულები კი არ არის, არამედ სიუჟეტის აუცილებელი დეტალებია (ბალი ქონდრისკაცის სახლის წინ — „სტუმრად ქონდრისკაცთან“), ანდა გვიქმნის განწყობილებას. მაგალითად, ბალახი მოხუცი მუსიკოსის ირგვლივ ისე მსუბუქედ და ლამაზად გადახრილა ბალახი მოხუცისაქენ, რომ მნახველს თითქოს მუსიკის ხმაჟ კი ესმის.

5. ანთაძის მინიატურებისთვის ნიშანდობლივია განსაკუთრებული, მხვილი იუმორი, გამოსახვის კომიზმი.

თუმცა „ტყის ზღაპარი“ მხატვრის პირველ ნამუშევართა რიგს მიეკუთვნება, მაგრამ მათი მიხედვითაც შეიძლება მსჯელობა 5. ანთაძის შემოქმედებაზე.

ბოლო წლებში მხატვრის შემოქმედება საგრძნობლად წაივია წინ, გაფართოვდა სიუჟეტური არე. ანთაძე უკვე ლიტერატურული ნაწარმოებების ილუსტრაციებზე მუშაობს. მისი

შემოქმედება ახლა უკვე აღარ არის ფანტაზიის შემთხვევითი გაქანება, თუმცა იგი კვლავ მდიდარი წარმოსახვით ხასიათდება. ანთაძე ძალზე სერიოზულად მუშაობს მხატვრულ ამოცანებზე, თვითუფლ მინიატურის ხვეწს მანამდე, სანამ არ მიადწევს ჩანაფიქრის ზუსტ, სრულყოფილ გამოსახვას.

მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ანთაძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს ქართულ ხალხურ თემატიკას, ჩინებულადაა შესრულებული ქალთა ეროვნული სკეპტი.

შესრულების სიმსუბუქე, ძალდაუტანებლობა, მოხდენილი ზოგჯერ, ხასიათის სიზუსტე, მოქმედების დინამიკურობა, ფერების თბილი და ზუსტი ტონები — ყოველივე ეს აღტაცებას იწვევს. ტყის მასალისაგან გაკეთებული სათამაშოები ხობლავს ამა მარტო ბავშვებს, მოზრდილებიც ხშირად ეკითხებიან მხატვრის „წარმოების ტექნოლოგიის“ შესახებ, მასალის გაშრობის საშუალებებსა და შენახვებზე.

ამჟამად ანთაძე მუშაობს ნაწარმოების ციკლზე, რომელიც თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი და ადამიანის მიერ კოსმოსის დაპყრობის ამბებს ეხმაურება. აი, მაგალითად, „პირველი ადამიანი მარსზე“. შემოდგომის დამკვიდრებელი მცენარეული მასალიდან გაკეთებული მარსის მცენარეულობა უჩვეულოდ გამოიყურება და აღიქმება როგორც არა მიწური.

კოსმონავტის ფიგურა გამოხატავს სიამაყეს ადამიანისა, რომელმაც მიადწია შორეულ პლანეტას და სამყაროს გადახედა. წითელი დროშა, რომელიც მას ხელში უკავია, ნათელი მისწრაფების და ადამიანის შემოქმედებითი შრომისა და მეგობრობის სიმბოლოა.

აი, პირველი შეხვედრა მარსის ცხოველთან. აქ აღბეჭდილია დრამატული მომენტი. დრაკონისებური არსება თავს დასხმია კოსმონავტებს. ერთ-ერთი მათგანი დაჭრილია. ორი მეგობარი კოსმონავტი შეუპოვრად იბრძვის საშიშელი საოცრების წინააღმდეგ...

მეგობრულად ართმევენ ხელს ორი სამყაროს წარმომადგენლები — ადამიანი და მარსის მცხოვრები — იჩანს, რომ ისინი თანაარსებობაზე კი არ თათბირობენ, უკვე ძმები არიან!

მხატვარი თავისებურად და საინტერესოდ გვესაუბრება მეგობრობასა და მშვიდობაზე, ეხმაურება თანამედროვეობის პრობლემებს.

5. ანთაძე ხელმძღვანელობს პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის ბიოლოგიის კაბინეტთან არსებულ წრეს. ეს წრე სულ რამდენიმე თვეა, რაც არსებობს, მაგრამ, წრეში მოშუშვენიერებას ნამუშევრები უკვე ექსპონირებული იყო სასკოლო გამოფენებზე, როგორც თბილისში, ისე საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში, კერძოდ მოსკოვში, ბავშვთა შემოქმედების საკავშირო გამოფენაზე და რესპუბლიკურ გამოფენაზე. ზოგიერთი ნამუშევარი, როგორც ამას პრესა იუწყებოდა, გაზაფხილია ბავშვთა შემოქმედების საერთაშორისო გამო-

ფენაზე ამერიკაში. ყოველივე ეს მოწმობს იმას, რომ ბავშვებმა შეიყვარეს შემოქმედების ეს სახეობა და თავისუფალ დროს ანდომებენ მცენარეული მასალიდან სხვადასხვა ნივთების კეთებას.

ნინო ანთაძემ, როგორც საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს სათამაშოების მუზეუმის მცნებმა მუშავეს, თვითონ შეიმუშავა ბავშვებთან მუშაობის მეთოდები, ამ ნაშრომმა, რომელზეც იგი 1958—59 წ. მუშაობდა, პრაქტიკული გამოყენება პპოვა, მაგალითად, თბილისის № 1 სკოლა-ინტერნატში მოეწყო გამოფენა. წრის ერთმა წევრმა მოხსენება წაიკითხა. ამჟამად წრე ამზადებს ლექცია-გამოფენას, რომლის მიზანია პოპულარიზაცია გაუწიოს ბავშვთა შემოქმედების ამ საინტერესო სახეობას.

დიდი შემოქმედებითი გეგმები, ბევრი საინტერესო ჩანაფიქრი აქვს მხატვარს, იმედი გვაქვს, რომ იგი წარმატებით განახორციელებს მათ „ტყის მასალაში“. მხატვრის მიზანია,

შექმნას ბევრი დასამახსოვრებელი, მრავალფეროვანი ნაწარმები.

„ტყის ზღაპრები“ საქართველოს სსრ სათამაშოების მუზეუმის ერთერთი შთაბეჭდავი ექსპონატებია. ისინი პატარებს უფითარებენ გემოვნებასა და ფანტაზიას.

მუზეუმის შთაბეჭდილების წიგნი ნახავთ მრავალრიცხოვან დამთვალე-ერებელთა ჩანაწერებს, რომლებშიც ისინი მაღალ შეფასებას აძლევენ მხატვრის გემოვნებას, შესრულების მოხდენილობას, გასაოცარ ფანტაზიას.

განსაკუთრებული სიახლოვებით უსმენენ პატარები და დიდებიც ანთაძის მონათხრობს ამ ნაწარმოებთა ირგვლივ.

ბუნებისადმი სიყვარულმა, მისი ღრმად შეცნობის სურვილმა და მხატვრულმა ალლომ შესაძლებლობა მისცეს ნ. ანთაძეს შეექმნა „ტყის ზღაპრები“, რომლებიც ახლა სათამაშოების მუზეუმშია მოთავსებული და წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებს მნახველებზე.



ქალთა სიმღერები

თამარ მესხი

საქართველოს არსებობის მთელ მანძილზე ქალის როლი მეტად მრავალმხრივი და თითქმის ამოუწურავი იყო. ქალი აქტიურად მონაწილეობდა ქართული კულტურის ყოველგვარ გამოვლინებაში, მატერიალურ ფასეულობათა შექმნაში, ქართული დედისა და მუფლლის როლს სხვა სუფიერფასესი თვისებებიც ერწყმოდა: ქალი იყო საქართველოს ისტორიული ამბების მონაწილე, ზოგჯერ კი ქართველი ერის ისტორიული ტრავადიის გმირიც.

ისტორიამ შემოგვინახა ღირსეული სახელები ქალები, რომლებიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში მოღვაწეობდნენ და ხელს უწყობდნენ მწიგნობრობის დანერგვასა და გავრცელებას ჩვენში. „ქართული წერა-კითხვა დღეს სრულიად მოსაპობილი იქნებოდა, რომ ქალებს არ შეეხებოდა იგი. ისე რომ, თუ ვისმე უნდა წერა-კითხვა ისწავლოს, უნდა რომელსამე ქალს მივბაროს სასწავლებლად“, — წერს კათოლიკე მისიონერი არქანჯელო ლამბერტი, რომელმაც 20 წელი დაჰყო მე-17 საუკუნის საქართველოში. მაგრამ ქალების წვლილი მხოლოდ წიგნებზე ზრუნვით, წერა-კითხვის ცოდნითა და გავრცელებით არ ამოიწურებოდა. მათი ინტელექტის არც გაიკლებოდა ფართო და მრავალმხრივი იყო. ქალთა შემოქმედებით ნიჭის გამოძღვანება უფრო დიდა კვალს აჩნევს ქართულ კულტურას და ქალი — გმირი დედა, ეროვნულ პოეტურ ქმნილებათა საუკეთესო მცოდნე და მოამბე, თვითვე გვევლინება ორიგინალურ ავტორად, თავისი დროის პოპულარულ პაროფენად.

მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ქალებმა ხალხური შემოქმედების, ზეპირსიტყვიერების მთელი რიგი ნიმუშების შექმნასა და მათ განვითარება-გამდიდრებაში. ქალებს უტყუარო ნიჭიერებითა და მხატვრულ-შემოქმედებითი უნარით აღბეჭდილი მუსიკალური მეკვიდრებოდა გააჩნიათ. ამ ნათქვამის დაზამდასტურებლად საკმარისია თუნდაც ისეთი კლასიკური ნიმუშების დასახელება, როგორცაა: „იავნანა“, „მზე შინა“, „ბატკნობი“, — რომელთა მუსიკის ავტორიც უდაოდ ქალი იყო, მეტად პოეტური ბუნებისა და მაღალი მუსიკალური გემოვნების მქონე. მართლაც, ვინ არ დამტკბარა „სულიკოს“ სურნელებით? მოსკოვში, 1937 წელს ქართული ხელოვნების დეკადაზე „სულიკოს“ შესრულებამ საბჭოთა პრესის ცენტრალური ორგანოს მაღალი შეფასება დაიმსახურა: „ეს პატარა საუცხოო სიმღერა მთლიანად გაქვნილილია წმინდა ლირიკის არომბიტით“ — წერდა გაზეთი „პრავდა“.

„სულიკოს“ საამო მელოდია, რომელიც მთელმა საქართველომ შეიყვარა და თავისად აქცია, ხომ გვერდს უშვებებს ქართული სიმღერის სხვა ნიმუშებს.

ქალთა სიმღერები ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია ჩვენი ხალხის მუსიკალური ფოლკლორისა. გარეგანი იერიითა და სტრუქტურული თვალსაზრისით ქალთა მუსიკალური პოეზია მთელ რიგ შემთხვევებში პრინციპულად განსხვავდება მამაკაცთა სიმღერებისაგან. მაგრამ ქალთა და მამაკაცთა მუსიკალური შემოქმედების ურთიერთგამიჯვნა არ გულისხმობს ძირეულ განსხვავებას ამ ორ შემოქმედებით განსტოვებას შორის, არამედ ორივეს გააჩნია საერთო ეროვნული ინტონაციური ფუძე, პარმოსია, რიტმი. მათი სიახლოვე და ნათესაობა გამოიხატა ორივე მათგანისათვის თანაბრად დამახასიათებელ მხატვრული პრინციპების თავისებურებაში და ფორმის სიცხადეში, ლექსისა და სიმღერის იშვიათ პარმონიაში, მაღალ ემოციურბუნად.

მხატვრული გაქანების მასშტაბითა და ტემპერამენტის სიძლიერით ქალთა სიმღერები უდაოდ ჩამორჩება მამაკაცთა სიმღერებს, რაც სასებით ბუნებრივია: ქალთა სიმღერებში ჩვენ გვიზიდავს და გვხიზლავს ინტიმური სიუჟეტები თავისი ლირიკული პერსონაჟებით, რომელნიც მუსიკალურ-მხატვრული ფერების სიუჟებით არიან შემკობილი.

ქართული მუსიკალური შემოქმედების ზოგადი დახასიათება არსებითად მამაკაცთა სიმღერების განხილვის საფუძველზეა აგებული. და ქართული მუსიკის რაობაზე მსჯელობა ძირითადად მათვე დაყრდნობით მიმდინარეობს. მართლაც, სწორედ ამ სფეროში გამკაცვანდა მთელი სისრული ხალხური მუსიკალური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ქანრული ნაირფეროვნება, მუსიკალური გამოხატობის ელემენტების თავისებურება. მამაკაცთა სიმღერები დაუშრეტელ მასალას იძლევიან ეროვნული მუსიკალური აზროვნების სხვადასხვა საფეხურების შესახებ წარმოდგენისათვის. ამ სიმღერათა თვითეული ნიმუში, იქნება ეს არქაული ფორმის მატარებელი თუ ოსტატობის მხრივ ხელოვნების მწვერვალზე აყვანილი, შემპირიტ პროფესიონალიზმამდე ამაღლებული სიმღერა, სიძველის იერით შემოსილი ფშვე-ხევისრული „ვერხისა“ თუ ვაკაცური და დიდებული „მრავალამიერი“, გურული „ხასანბეგურა“ თუ მეგრული ლირიკული სიმღერები თანაბარი ძალით გვხიზლავს და გვაღვლებს. მამაკაცთა სიმღერების ქანრულ ნაირსახეობას თვით მათი მოღვაწეობის მრავალმხრივობა, მათი საქმიანობის ფართო არე განაპირობებდა: მათი სიმღერები ყოფითი ქანრის თითქმის ყველა მხარეებს ეხმარება, ასეთია ისტორიული, სუფრული, ლირიკულ-ქანრული, საგმირო და საწესო სიმღერები.

ქალთა სასიძღვრო შემოქმედება, მამაკაცთა სიძღვრებისადაც განსხვავებით, მოკლებულია ყანობრივ კატეგორიათა სიუხვებას და მრავალგვარობას, იგი შემოიფარგლება საყოფაცხოვრებო ყანრის მხოლოდ რამდენიმე სახეობით, როგორცაა: სააკენო, საწესო (იანგანა, დიდება), საფერხელი, ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერები და ერთ და ორ ხმანი ტირილები. აღნიშნული მოვლენა სრულიად კანონომიერად ჩაითვლება, თუ ვაგიოვალისწინებით, რომ ქალ არც მხნე „მეზაფერო“ და არც „მრავალკამიერის“ აგზნებული ტონების გადმოცემა შეეფერებოდა. ქალები უმთავრესად ლირიკულ-ინტიმური სატრფიალო სიუჟეტებით შემოიფარგლენენ, რამაც მათ შემოქმედებაში მელოდიური ჟღერადობის სრული დამკვიდრება გამოიწვია.

ქალთა მუსიკალური შემოქმედების მეტე ნაწილი, როგორც თითქმის, სატრფიალო თემატიკას ეყრდნობა. ლირიკული მღერადი საწყისიც ამიტომ ბატონდება მათ სიმღერებში, რომლებიც აგებულია, უმთავრესად, ზოგად ემოციურ გამოხატულობაზე. ზოგჯერ მათში სიუჟეტი გადმოცემისაა მელოდიური რეჩიტატივის საშუალებით. აქ, უფრო მეტად ვიდრე სხვა ჟანრის სიმღერებში, გასაქანი ეძლევა მომღერლის მგრძობიარებას, აპოეტური სახეების სახიფათო წარმოდგენას. ქალთა სატრფიალო სიმღერების თითქმის მეტე ჯგუფი გამოხატავს პირადი სიყვარულის გრძობას; სინაზე და თავდავიწყება საყვარელი არსებით, ეჭვიანობა ან მისი უკავშირებით გამოწვეული სევდა სხვადასხვაგვარად ვარირდება ლირიკულ სიმღერებში.

„სიყვარულმა დამწვა, დამწვა, ხომ კი იცი ვაგმწირა, მე ვენდევ და არ დამინდა, ცხარე ცრემლით მატირა“. ლირიკულ-სატრფიალო სიმღერების სიჭარბე ძირითადად გურულ-მეგრული ფოლკლორისთვისაა დამახასიათებელი. საქართველოს სხვა კუთხეთა ქალების რეპერტუარიდან ამ ჟანრის სიმღერა ჩვენ არ ვაგვაჩინა, თუმცა ეს ვარეზობა სრულიად არ გამოირიგება მათი არსებობის შესაძლებლობას.

გურიანშიც და სამეგრელოშიც ქალთა მუსიკალური შემოქმედება უმთავრესად წარმოდგენილია სოლო სიმღერით, რომელსაც თან ახლავს ამ მხარეებში მეტად პოპულარული საკრავის ჩინგურის აკომპანიმენტი. მეგრულ ქალთა სიმღერების დამახასიათებელი თვისებებია ლირიზმი ლექსისა და მელოსის მგრძობიარება.

სიმღერთა ერთი ჯგუფი მელოდიური განვითარებითა და მგრძობიანთ გამოირჩევა. ამ ტიპის მაგალითებად შეიძლება დასახელდეს: „დღეი ოყვილარი მაფუ“, „ვაი ღმერთო“, „მეგრული არანანუ“. მუ ეჭვინა, ბედი ჳვილ-ქა“ და სხვ. დასახელებულ სიმღერათა საერთო თვისებებია, გარდა იმისა, რომ ყველა ისინი ლირიკული ლექსების ეწყარებინა, მელოდიის მღერადობაში გამოიხატება. ხოლო სტრუქტურული თვალსაზრისით, შესრულების ხასიათისა და სახეების მხრივ ისინი მეკვთრად უპირისპირდებიან ერთიმეორეს. მაგალითად, „მეგრული არანანუ“ და „მიკვირის როგორი ღმერთმა ჩემზედ მოიკლას“ მღერა საქართველოს შემსრულებელთა მხოლოდ ვოკალურ ჯგუფს. ისინი ჩინგურის თანხლების გარეშე სრულდებიან.

მეგრული არანანუ — ეს მეტად სასიამოვნო სიმღერა, მეგრული ლირიკის ნიმუშია, რომელიც დასავლეთ საქართველოს მუსიკალურ პრაქტიკაში მუდამ ხმარებულ შემთხვევების სახედ (ვოლიდა, ვირირა, არანანა) შემდეგარ „ტექსტზე“ სრულდება ორხმად. პირველი ხმა მეტად გამოხასხვებულ, ფართო სუნთქვის მელოდიის მღერის და თუმცა მას არ გააჩნია სიტყვიერი ტექსტი, მსმენელთათვის სიმღერის შინაარსი უმაღვე ცხადი ხდება. მხოლოდ და მხოლოდ ლირიზმი შეიძლება ჩაითვალოს მისი განწყობილების უმთავრეს სფეროდ. საკუნდო პარტია არა მხოლოდ ფონის შემქმნელია, არამედ მას დამოუკიდებელი მოძრაობის უნარი გააჩნია და ლაკონური, მაგრამ მოქნილ ინტონაციურ ხეყულებს ქმნის. ამით იგი ერთის მხრივ უფრო გამომხატველი ხელის სიმღერის მუსიკალურ კარვას, მეორეს მხრივ კი ხელს უწყობს მისი ბუნების-მღერადობისა და ოცებისანობის უფრო მეტად გამოხედვებას. „მეგრული არანანუ“ — მონაწილე ხმეში საინტერესო ინტერვალიურ შეხამებებით ყურენ და პოლიფონიურობის ელემენტებს ქმნიან, რაც, თავის მხრივ, საინტერესო ფაქტად ჩაითვლება იმის აღსანიშნავად, რომ პოლიფონიურობა დასავლეთ საქართველოს არა მხოლოდ სახმანი სიმღერების დამახასიათებელი თვისებაა, არამედ ეს მომენტი უკვე ორხმანიანობაში და, კერძოდ, ქალთა სასიძღვრო შემოქმედებაშიც შეინიშნება. ამრიგად, ბანის ასრტია იმდენად გააქტიურებულია, რომ იგი კვარტულ დიაპაზონს აღწევს (მაშინ, როცა მელოდიის დიაპაზონია ბატარა სექტიმა) კვარტა კი, ბანის მელოდიური მოძრაობის უკვე საკმაოდ გაფართოებულ საზღვარს წარმოადგენს. ვაგისინით, რომ ზოგიერთი სიმღერის წამყვანი მელოდიის სწორედ ამ ინტერვალის ფარგლებშია მომწყვდეული. (აქ უკვე აღარ ვილაპარაკებთ ქართლ-კახური სიმღერების ბანზე, რომელიც მხოლოდ პარმონიული ფუნქციის შემსრულებელია).

„არანანუ“ საყურადღებოა ანალიტიური თვალსაზრისითაც; მელოდიური ხაზი უმთავრესად მდიოე სვლებით ვითარდება, თუმცა ნახტომებსაც შეიცავს ტრეციასა და კვარტაზე. ფორმით იგი 17 ტაქტინი პერიოდიან, რომელიც 2 მოდულირებულ, ქართული სიმღერისთვის დამახასიათებელ 9-9 ტაქტინი წონიდადების შეიცავს. მოვლაციური გეგმა არ არის გართულებული, იგი მხოლოდ ორი კილოს, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში არც თუ ძალიან ხშირად ხმარებული დორიულის და მეტად ნიშნადლობივი — ერთსახელიანი ეოლიურის მონაცვლეობას წარმოადგენს. კადანსი VI-VII — საკმაოდ კოლორიტულია. აღნიშნული თვისებებით „მეგრული არანანუ“ — თითქმის ყველა სიმღერისაგან გამოიყოფა.

ლირიკულ სიმღერათა მეორე ჯგუფში გამახვილებულია რეჩიტატიული მღერა, რომელიც მოკლებული არ არის სირბილესა და ელვებურობას — თვისებებს, რაც თანაბრად ტიპიური იყო სიმღერათა ჳემოთ აღნიშნული ჯგუფისათვის. მათში დელამაციურობა ალაგ-ალაგ იცვლება და ლამაზდება მღერადობის ელემენტებით.

ორ ო ფ ა ი — აღნიშნული ტიპის სიმღერათა მეტად

ნიშანდობლივი მაგალითია. რეიტინგით პრინციპზე ადებული ეს სიმღერა იმ მხრივაც არის საინტერესო, რომ იძლევა მუსიკალური გამომსახველობის ახალ ხერხს, რითაც განსხვავებული ხასიათი შეაქვს მეგრულ ქალთა სიმღერების ლირიკულ ნაკადს. გარდა ამისა, დ. არაგიშვილის კრებულში წარმოდგენილი სხვა სიმღერებისაგან განსხვავებით, გუნდი არა თუ პასიურ ხაზს იძლევა, არამედ მისი პარტია გარკვეულად ინდივიდუალიზებულია. იგი მოკლე, მაგრამ საზოგადოებრივი ქმნის პარმონიულ ვერტიკალს და პოლიფონიურობის ელემენტით ამდღერებს მის ფაქტურას (ცილო-იონიური სოლ). ეს დამოკიდებულება ნათლად იგრძნობა თვითეული შემსრულებლის პარტიაში მთელი სიმღერის მანძილზე. განსაკუთრებით კი საკადანსო ტაქტში. აქ, წინააღმდეგ სხვა სიმღერათა დაკანონებული კადანსისა, რომელიც უმთავრესად ვოკალისა და ინსტრუმენტის სრულ უნიზონურ თანხვედრას გულისხმობს, სოლისტი და გუნდი მღერის სოლ იონიურის პირველ საფეხურს, მაშინ, როდესაც ჩონჯურის აკორდულ ფაქტურაში საკადანსო კვარტ-სექსტაკორდი მოიხმის.

დასახელებულ სიმღერათა ანალიზი მათ შორის მთელ რიგ მსგავს მომენტებს ააშკარავებს. ესენია:

- 1) საკრავისა და მომღერალთა მონაწილეობის და სიმღერაში მათი ურთიერთ შენაცვლების სქემა: საჩონჯე-რო პრელუდია, სოლისტი-გუნდი-ჩონჯური და კვლავ ინსტრუმენტული პოსტლუდია.
- 2) საკადანსო ფორმულა VII-I.
- 3) მინორული მიზრილობის კილის — ეოლიურის სიჭარბე, ვეგდება იონური კილოც, მიქსოლიდიური — ნაკლებად (ერთ სიმღერაში). იშვიათი გამონაკლისის სახით ვხვდებით ტონალურ ვადახერხს.
- 4) ფორმის მხრივ ეს სიმღერები უმთავრესად წინააღმდეგებს წარმოადგენენ.
- 5) რიტმი სადაა, ორ წილადი ჩონჯურისათვის მეტად დამახასიათებელია...

ან... მობრძობა... კი უხვად გამოიყენება სიმღერის მთელ ფაქტურაში, როგორც ვოკალურ, ასევე ინსტრუმენტულ პარტიებში.

გურული სატრფიალო ლირიკა თავისი ბუნებით, მუსიკალური აზროვნებით, სტრუქტურისა და ზოგჯერ თვით სიუჟეტური ტექსტებითაც ბევრ საერთო პოულობს მეგრულ სიმღერებთან, რადგან ამ ორ კუთხეს ბევრი რამ აახლოებს და ანათესავებს—გეოგრაფიული მდებარეობა, ტერიტორიალური მეზობლობა თუ მის მკვიდრთა ფსიქოლოგიური წყობის თავისებურება. გურული ქალებიც ჩონჯურის აკომპანემენტით ასრულებენ თავიანთ სიმღერებს, მაგრამ მეგრულ ქალთაგან განსხვავებით, ასრულებენ ერთმანად და არა, დამატებით, გუნდის მონაწილეობით, როგორც ამას ადგილი ჰქონდა მეგრულ ფოლკლორულ ნიმუშებში.

თუ რო დ ი ს მ ე ქ მ ა რ ს მ ა ღ ი რ ს ე ბ ს. — აღსანიშნავია, რომ აკომპანემენტი მთელი 25 ტაქტის განმავლობაში ერთადერთი აკორდით ამოიწურება. ასეთ შემთხ-

ვევაში, რა თქმა უნდა, ვერ ვილაპარაკებთ მის გამომსახველ საშუალებათა მაღალ განვითარებასა და მხატვრობის შესავერ ხარისხზე. რე მიქსოლიდიურის ტონიკური ფუნქციის უწყვეტი ხმოვანება და, დამატებით, საწყისი რიტმული ფუნქციის ასევე უცვლელი დაფიქცირება მთელ ინსტრუმენტულ პარტიაში უარყოფით დამსაგამ სიმღერას და ზოლდავს მღერაობის გამოვიტენებას მასში. სიმღერა ძირითადად რეიტინგის პრინციპს ემყარება. მასში ჭარბობს მდორე, უმეტეს ნაწილად, სკეუნდლური მოძრაობა, იგრძნობა მდრეტიკლება დადამავალი სტესისაკენ, რიტმის პერიოდული ცვლა არა თუ განსხვავებულ შეფერადებას აძლევს ინტონაციას, არამედ კიდევ უფრო ამყარებს მელიოდურობის გამოვიტენებას მასში. ამრიგად, ახალ მონაკვეთში სასიმღერო ხაზი უკვე გამიშვლებული, მშრალი, მექანიკურად მოძრავი მელიოდის სახით წარმოვადგება, რომელიც გამახვილებულია არა ინტონაციური მხარე, არამედ რიტმული საწყისი, რომლის თანდათანობით გამოკვეთასაც ხელს უწყობს ხშირი სინკოპური მოძრაობა ჩონჯურის განზომილი აკომპანემენტის ფონზე. მსგავს შემთხვევაში მოსალოდნელი იყო სიტყვიერი ტექსტის წინ წამოწევა, მისი განვითარება, მაგრამ სწორედ სინკოპური სასიმღერო ხაზის გამორჩენასთან წყდება ლექსი და ამიერიდან მომღერალი იფარება მხოლოდ შექსილების წარმოთქმით: „ვაღილა“. მეორე სტროფი და ლექსისა საყურადღებოა იმით, რომ სატრფიალო სიტყვებში შერეულია ახალი მოტივი — სამშობლოს სიყვარულის გრძნობა.

ქალთა სასიმღერო ლირიკის უნიკალური ნიმუშია განთქმული მეგრული „დიდა ვოა ნანა“. ეს მომხიბვლელი სიმღერა სრულდება გუნდისა და მისი თანხმლები ჩონჯურის მონაწილეობით. აქ ჩვენ ვერ ვილაპარაკებთ მუსიკალური ფაქტურის სირთულესა და ორიგინალურ მომენტთა სიმრავლეზე: მასში ყველაფერი მთელი სიმღერის საერთო კანონზომიერებებს ემორჩილება (იწყებს ჩონჯური, რომლის თემატური მასალა აგებულია გუნდის მუსიკაზე. ხმათა ურთიერთდამოკიდებულება უმეტესად ტერციული შეთანაბრებით განისაზღვრება). „დიდა ვოა ნანა“ სიბოთ და მისი მომხიბვლელის მთელი საიდუმლოება მელიოდურ ხაზში. მის, ერთი შეხედვით სადა, ფაქტურაშია ჩაქსოვილი, რომელიც, გარგნული ელფების ერთგვარი სიმარტივის მიუხედავად, ემოციური ზემოქმედების და გამომსახველობის დიდ სიღრმეს აღწევს.

როგორც ვხედავთ, ლირიკული სიმღერები ერთ-ერთი ცენტრალური ძანრია ქალთა რეპერტუარისა, მაგრამ ქალთა მუსიკალური მექანიკირობა მხოლოდ ამით არ ამოიწურება. საწყისი ძანრის სიმღერები მნიშვნელოვან მასალას გვაძლევს ქალთა სასიმღერო შემოქმედების განხილვის დროს, მისი ბუნებისა და თავისებურების გამომკვლავების თვალაზროვნისათვის.

ქალთა შემოქმედების ყველაზე უშუალო, უანგარო გრძნობის განმსახიერებელი მელიოდები დაკავშირებულია აკენის „ნანებთან“, რომლებშიც გამოიხატება დღის სიბოთ და სიყვარული ჩვილი არსებისადმი. დედა „ნანა-

ში“ აქსოს თავის ღიღ და უნაზეს გარძნობას, რომელიც შესატყვისად გამოიხატება სირბილითა და სიტკბოით აღსავსე მელიოდში. ნაწიბი უმეტესად ელიფურ კილოში იმღერება, რაც თავისი დამახასიათებელი განწყობილებით შეესაბამება ამ ტიპის სიმღერათა წყნარ ბუნებას და ელემენტარობას. მათში უკარბობს სკუნდური, მძორე, მელიოდური მოძრაობა, მაგრამ ზოგჯერ მელიოდური ხაზი შეიცავს რიტმულად გართლებულ მელიოდურ ხვეულებს ხშირი ფერმატლებით, პაუზებით, ამგვარი მელიოდები შესრულებას იმპროვიზაციული მანერით ხასიათდებიან.

საკვეთო სიმღერათა მეტად საინტერესო ნიმუშად დავასახელებთ ხევსურულ „ნანებს“, ისინი წარმოადგენენ ხევსურული მუსიკალური დიალექტის ისეთ ფორმებს, რომლებიც უკვე აშკარად გამოიხეულია არქაიკისა და უკიდურესად პრიმიტიული აზრობითი დადასმული ხევსურული სიმღერებისაგან. ეს უკანასკნელი ფაქტურად უფრო სალამარკო ინტონაციას უახლოვდებიან, ვიდრე მელიოდურობის ელემენტებს შეიცადენ. „ნანების“ სახით კი, თუ საკვებით დახვეწილ მელიოდის არ ვიკმნთ, ცალკეულ, გამოკვეთილ ინტონაციასთან მაინც ვაძვეს საქმე, მათი განხილვისას მტკიცდება ის აზრი, რომ ხევსურული სიმღერა, მიუხედავად მუსიკალური ენის უკიდურესი სიმარტივისა, არ წარმოადგენს აბსოლუტურად სტატურ შემოქმედებას, რომელიც მთლიანად გაიყინა მისი წარმოშობის და არსებობის ერთ სახეობაზე.

მღერადობის ყოველგვარ ნიშნებს მოკლებული, ნახტომებითა და ქრომატული მელიოდური სვლებით აღსავსე „ქორწილის სიმღერის“ (დ. არაყშილიან მე-3 ტომი გვ. 155) მოსმენის შემდეგ მუსიკალური აზროვნების შედარებით მაღალ საფეხურს ვგრძნობთ, თუნდაც სულ ოთხი ბეჭითაგან შემდგარ, ხევსურულ „ნანაში“.

მართლაც, ეს სიმღერა ჩაკეტლიან კვარტის დიაპაზონში და წარმოადგენს არსებითად ერთი ინტონაციური მარცვლის მრავალგზის გამეორებას, მაგრამ შემოქმედებითი ევოლუციის აღნიშნული მომენტი სწორედ აქ უფრო ნათლად იჩენს თავს, ვიდრე სხვა, ფორმით უფრო განვითარებულ ნიმუშებში. ცხადია, აღნიშნული სიმღერა არ ჩაითვლება მომწიფებული ხელოვნების სრულქმნილ ნაწარმად, იგი კვლავ აშკარად პრიმიტიული აზროვნების ჩარჩოებში იძყოფება, მაგრამ, ნათელი გამომსახველობით და რაც მთავარია, ემოციური საწყისის შემოჭრით იგი, დასახელებულ წინა სიმღერებთან შედარებით, აშკარად მაღლა დგას.

„ნანა“ სრულდება წყნარად, მშვიდ ტემპში. შესრულების ამგვარი ხასიათი უფრო გამომსახველს ხდის მოკლე ინტონაციას, რითაც უფრო მეტ შთაბეჭდილობას ანიჭებს მის მელიოდის. ამრიგად, ღანობრივი კლასიციკაცია ხევსურულ მუსიკაში. მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვიერი ტექსტის მეშვეობით როდი ხდება. თვით მუსიკის ხასიათიც ხელს გვიწყობს მისი ფუნქციის ზუსტად გარკვევაში. მეორე „ნანა“, ასევე ნათად, იმავე პრინციპზეა აგებული. როგორც წინა, თუმცა უფრო ვიცილი მელიოდური დიაპაზონის და ფართო განვითარებისა. განსხვავება იმაში-

ცაა, რომ თუ კი წინა სიმღერაში უცვლელად მეორდება და მეორე ინტონაციური მიმოქცევა, რაც მას უკვე მონოტონურობას ანიჭებდა, აქ მეორდება მთელი ფრაზა, ამასთან ყოველი შესრულება არ არის ზუსტი განმეორება საწყისი სიმღერის ინტონაციისა, არამედ რიტმის ან მელიოდური ხელების უცვლელი იქმნება მისი ახალი ვარიანტი. ამრიგად, მუსიკალური მასალა მთელ მანძილზე სახეცვლადია, რაც ერთგვარი საბუთი იქნებოდა იმის სათქმელად, რომ ხევსურისათვის სიმღერა ერთხელ და საშუალოდ დაკანონებული ინტონაციის ზუსტ, შეუცვლელ შესრულებას არ ნიშნავდა. ამ შემთხვევაში ვხედავთ შემოქმედებითი გააზრების, თუმცა საკმაოდ შუზღედულ, მაგრამ მაინც სასარგებლო კვალს.

განცალკევებით განვიხილავთ კიდევ ერთ „ნანას“ (დ. არაყშილი III ტვ. გვ. 83). ეს სიმღერა „ნანას“ თვისებში იმუშავი ნიმუშია, რომელიც იზიდავს მსმენელს თავისი გამომსახველი მღერადობითა და ღრმა შინაგანი პოეტურობით. მელიოდური ორნამენტაციის პრიციპის გამოყენებას და, უფრო სწორად, თვით ინტონაციურ ხვეულებს თავისი ხასიათით ერთის შორე აღმოსავლური პოეზიის სურნელება შეაქვს მასში, ამავე დროს კი მელიოდის დამამთავრებელი ბეჭეტი ამჟღავნებენ ევროპულ პარმონასთან ბუნებრივი შეფუების მიდრეკილებას. ასე, რომ ეს 14 ტაქტანი სიმღერა სამ, აშკარად გამოხატულ, ორგანულად შერწყმულ და ურთიერთ შემაჯავებელ მუსიკალურ კანონზომიერებებს ითავსებს; აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კლასიკური პარმონიული საფუძვლის ერთდროული არსებობა არ ანელებს და არ ჩრდილებს მის ქართულობას.

„ნანებთან“ ახლოს მდგომ სიმღერებს მიეკუთვნება საწყისი ღანრის მეორე სახეობა „იავნანას“ სახით, ეს სიმღერები უკავშირდება „ბატონების“ რიტუალს, რომელსაც ქალბივე ასრულებენ. სიმღერის ტექსტში გადმოცემულია ხოტბა „ბატონებისადმი“. დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ტკილ-სიტყვაობას, ვარდ-ყვავილთა მოხსენიებას:

„იას ვერფე, ვარდას ვკონავ,
შენს აკვანას ავაყვავებ, ვარო ნინანო!“

თვით ვოკალური ხაზი მეტად გულთბილი და ამასთანავე პოპულარული მელიოდია, რომლის დიაპაზონიც კვინტის საზღვრებში თავსდება, მაგრამ, ამ ფარგლებს მიუხედავად, იგი გამოკვეთილი, ნაზი და დასრულებულია. ი ა ვ ნ ა ნ ა (რატული, დ. არაყშილიან III ტომი) საინტერესოა როგორც მუსიკალური დიალექტიკის ტიპური ნიმუში, ამასთანავე, საფუძვლს იძლევა იმ აზრის გამოსათქმელად, რომ ქალთა სიმღერა ერთიანი მხატვრული მოვლენაა საქართველოში და არა მხოლოდ მისი ცალკეული კუთხეების მუსიკალური ცხოვრების შემადგენელი ნაწილი. უკრადლება იქცევის სიმღერის კონსტრუქციის თავისებურებაში.

აქ მინდავეთ ვერც ერთ ხმაზე ვერ ვიტყვიო გარკვეულად, თუ რომელია მელიოდის წამყვანი, თვითული მათ-

განი დამოუკიდებლად, თითქმის არც თუ განსაკუთრებულ ხაზს ქმნის, მაგრამ მათი კომპლექსური ხმოვანება თავისებურ, განუმეორებლად ორიგინალურ იერს იღებს და რომელიმე პარტიის გამოითქვამს საცესებით დაარღვევდა რაჭული სიმღერის მეტისმეტად ინდივიდუალურ კეთილ-ხმოვანებას, მის კოლორიტს. დამწყები უნდა ხმა, მაგრამ მესამე ტაქტიდან, როცა მასთან ერთად ამღერდებიან პირველი და ხანი, მელოდიური ხაზის წამყვანი უნქცია თანაბრად ნაწილდება ზედა ორ ხმას შორის. აღსანიშნავია კომპლექსური აკორდული სვლები სამივე ხმისა, კვარტული სვლების კვარტი ხმოვანება, რაც რაჭული და ასევე სვანური ხალხური მუსიკის დამახასიათებელი ელემენტებია. სიმღერის მელოდია, როგორც ეს ხშირად ხდება, ალტერირებულია, ხანაც უფრო განვითარებულია, — იგი მოძრაობს არა მხოლოდ რიტმულად, არამედ მკაფიო ინტონაციურ სვლებს აკეთებს. სიმღერა მეტად საინტერესო აზრს იწვევს იმის შესახებ, თუ თავისი საყოველთაო მისაწველობით, უშუალოდ რაოდენ ფართო გავრცელება მოიპოვა „იავნანას“ ცნობილი მოტივით საქართველოში. იგი არა მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხის შემოქმედებაში, არამედ მალაქითან რაჭაშიც გავრცედა, თუმცა რაჭველებმა ადგილობრივ შეფარდება მისცეს, რაჭული აზროვნების ქურაში გადაამუშავეს და ახლებური ქვერით წარმოვიდგინეს „იავნანას“ ახალი ვარიანტი, რომელშიც, თუ კი ცალკეულ ხმებს დაკვირვებულად მივუვადებთ ყურს, ცნობილი ინტონაციის შევიცნობთ. მელოდიური ხაზი აქ ახლებურ განვითარებას განიცდის არა ორნამენტაციის გზით, არამედ მდორე ინტონაციური სვლების განაწილებით ხმებს შორის. მეორე მუხლში იქმნება საინტერესო პარმონიული შეხამებანი. სიტყვიერი ტექსტის განაწილებაში მარცვლების ზომიერად დაყოფის წესი არაა დაცული. მელოდიური ხაზის განვითარებამ გამოიწვია დამატებითი მარცვლების, ზოგჯერ ცალკეული სიტყვის ჩამატება. მაგ. იავდანანავადა — ნაცვლად იავნანას.

ტექსტუალური შინაარსის მხრივ — „იავნანასთან“ ახლოს დგას „ბატონები“, რომელსაც მხოლოდ დასავლეთ საქართველოში ასრულებენ. მასში შენარჩუნებული მელოდიური გამომსახველობის ელფერი, რაც, საზოგადოდ,

მთავარი თვისებაა ქალთა სიმღერებისა, განსაკუთრებით კი იმ სიმღერებისა, რომლებიც „ყოცის შემძლე კეთილ სულთა“ გულის მოსალობად და ავადმყოფ ზავებთან შესასრულებლად არიან განკუთვნილი.

„ბატონები“ ფორმით მწყობრია და დიდი მუსიკალურ-მხატვრული გემოვნებით არის აღბეჭდილი. ეს სიმღერა ქართველ ქალთა მუსიკალურ შემოქმედებას ამდიდრებს სამხმანობის კიდევ ერთი შედეგით. მასში ქალთა სიმღერებისათვის დამახასიათებელი, უკვე აღნიშნული ნიშნები — სინაზუ და ნატიფი მღერადობა შერწყმულია უტყუარი შემოქმედებითი ოსტატობის მომენტებთან. ხმების ურთიერთ შეთანაბრება სიმღერის მთელ მანძილზე, ხანის მკაფიო ინტონაციური სვლებით, რომელსაც თავისი კვინტური პარალელებით წამყვან მელოდიურ ხაზთან განსაკუთრებული კოლორითი შაქცს ნახევარკადანსსა თუ კადანსში. ყურადღებას იქცევს აგრეთვე რიტმული ცვალებადობა ფაქტურაში:

ყოველი კუთხის ქალთა რეპერტუარის აუცილებელ ნაწილს შეადგენს „ტირილები“, რომლებიც პოეტური ფორმის თვისებური აღნაგობითა და სპეციფიური მუსიკალური კონსტრუქციით ხასიათდება. ეს ვარემოება იმით არის გაპირობებული, რომ დატირების დროს ხდება იმპროვიზირება, ლექსისა და მუსიკალური ტექსტის სახელდახელოდ შექმნა. წამყვანი ელემენტია სიტყვიერი ტექსტი, რომელშიც გამოიხატება საყვარელი ადამიანის დაკარგვით გამოწვეული მწუხარება. ხოლო მუსიკალური ინტონაცია კი, რომელიც რეჩიტატივს წარმოადგენს, — „დატირების“ ემოციურობის გამაძლიერებელი საშუალებაა. მიცვალებულის დატირებას ხშირად ჭირისუფალთა მოწვევით ასრულებენ „დატირების ტალანტით“ დაჯილდოებული პირები, რომელთაც ხალხი „მოზარებს“ ან „მოტირალებს“ უწოდებს.

ქალთა მუსიკალური შემოქმედების თუნდაც ერთეული, მაგრამ ტიპური ნიმუშების განხილვა კიდევ ერთხელ აასპარავებს ჩვენი ხალხის მუსიკალური პოტენციის სიმდიდრეს და მრავალფეროვნებას, რომელმაც გამოხატულება ჰპოვა საქართველოს ყველა კუთხის შემოქმედთა მემკვიდრეობაში როგორც მამაკაცთა, ასევე ქალთა სიმღერებში.





სცენა ბალეტიდან „მზინარე მზეთუნახავი“, ა. ზალაბუჯიის ფოტო

კოტე მარჯანიშვილის დაბადებიდან 90 წლისთავის გამო

მარჯანიშვილი კორექტურულ რეპეტიციავში

კუკური პატარიძე

კოტე მარჯანიშვილის ქართულ თეატრში მისვლამდე თეატრის მხატვრულ შემოქმედებით მუშაობას ერთი წამყვანი ხელმძღვანელი არა ჰყავდა, თუმცა სამხატვრო ხელმძღვანელების თანამდებობაზე ოფიციალურად იყო გაფორმებული პიროვნება. ერთს მხრივ მხატვრული საკითხების გადაჭრაში მონაწილეობდა თეატრის დირექტორი, მეორეს მხრივ დამდგმელ რეჟისორთა ჯგუფი, რომელიც აქტიურ როლს ასრულებდა შემოქმედებით მუშაობაში, მაგრამ მისი თვითღებული წევრი თავის ინდივიდუალურ შეხედულებებს ნერგავდა, რის შედეგად რეჟისორთა მუშაობის მეთოდების სხვადასხვაობას და გაითიშვას ჰქონდა ადგილი (რაც ხელს უშლიდა თეატრის მთლიანობის ჩამოყალიბებას). თეატრში იყო მხატვართა ჯგუფიც, რომელიც საკუთარ გემოვნებას და შეხედულებებს ნერგავდა, ხშირი მოვლენა იყო, რომ დეკორაციები შერწყმული არ იყო სპექტაკლის გააზრებასთან.

თეატრის რეპერტუარი ცქნებოდა დასის შემადგენლობის მიხედვით. პიესის შერჩევა ექსკლუზიური მსახიობის შესაძლებლობასთან იყო დაკავშირებული. შესაძლებელია, ეს მოვლენა, საერთოდ, უარყოფითი არ იყოს, მაგრამ ზოგიერთი განხილვებში „პრემიერი“ ამით ბოროტად სარგებლობდა, მიითხოვდა პიესის ისეთ მონტაჟს, რომელიც მისი სცენური მონაცემების სრულ გამოვლენას შეუწყობდა ხელს. ეს არ იძლეოდა ანსამბლის შემქმნის საშუალებას და ამასთან ამახინჯებდა პიესის ავტორისეულ ჩანაფიქრს.

ყველაფერი ეს ერთად აღებული ერთიანი, ნაციონალური თეატრის შემქმნას აფერხებდა.

ასეთ ვითარებაში იმყოფებოდა ქართული თეატრი, როდესაც მას მოვლენა კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც ქართული თეატრის ნახევრად დამოუკიდებელი წევრა, გააერთიანა და მთლიანი შემოქმედით ორგანიზში შემქმნა მისგან. ყველა მოელოდა, რომ კოტე მარჯანიშვილი არსებული ჯგუფიდან შეარჩევდა ცალკეულ მსახიობებს, რეჟისორებს, მხატვრებს როგორც ეს საყოველთაოდ დაწესებული იყო მანამდე, მაგრამ არაფერი ასეთი არ მოხდა. კოტე მარჯანიშვილმა დასი მთლიანად დატოვა, მიუხედავად იმისა, რომ თეატრში ამ დროს სამი სხვადასხვა თაობა მუშაობდა, რომელთაგან ყველას თავისი მისწრაფება ჰქონდა. იგი დარწმუნებული იყო, რომ გზადაგზა, მუშაობის პრიციპში შეუთანხმებელი თავისთავად ჩამოშორდებოდნენ საკმეს და, ამრიგად, თვითონ შემოქმედება შეადგენდა და დაკავშირებდა მათ, ვინც თავდადებული და გამოხადები იყო საქმისათვის. საკითხისადმი ასეთი მიდგომა გამართლებულია, ცხოვრებას არაკონსულ უწევნება, რომ ხე-

ლოვნურად შეოწოვიებულ თეატრალურ კოლექტივს ხანგრძლივი არსებობის დღე არ უწერია. კოტეს მეთოდით შემქმნილმა თეატრმა გვიჩვენა, რომ შემოქმედებითი საქმიანობით შედარებული კოლექტივი (რომელიც, შემდეგ, განშტოვდა), დღესაც ინარჩუნებს თავის დამახასიათებელ სხეს, და ქართული თეატრალური კოლექტივი იმ ძლიერი ფესვებით საზრდოობენ, რაც კოტე მარჯანიშვილმა ჩაუყარა, ხოლო მის მიერ აღზრდილი კადრები ახლაც ამშვენებენ ჩვენს სცენას.

ქართული ნაციონალური თეატრის შესაქმნელად საჭირო იყო აგრეთვე ეროვნული ფორმის საწყისების მოძებნა და შემდეგ მათი საფუძვლად ქცევა. ამისათვის მან ქართულ ხალხურ თეატრს მიმართა. კოტე მარჯანიშვილი ამბობდა, რომ ხალხური თეატრი ხალხის სული და გულია, რომ ქართული პროფესიული თეატრი მისგან უნდა საზრდოობდესო. ქართული ხალხის დაღვწობულმა ბრძოლამ თავისუფლებისათვის დამპყრობელთა წინააღმდეგ ბრწყინვალე გამოსახულება ჰმოვა სრულიად ორიგინალურ სანახაობაში, (მაგ. ყვე-ნობა). ყოფიანობის ბრძოლის სატრული ფორმაა ბერიკაობა, ჯამაზობა, ტრფიალება. ყველაფერი ეს აირჩია კოტე მარჯანიშვილმა ქართული თეატრის ფორმის მასაზრდოებელ წყაროდ. ეს სრულიად არ ნიშნავდა იმას, რომ კოტე მარჯანიშვილს უნდადა ყვერების, ბერიკაობის ან ჯამაზობის სცენაზე დადგმა. სცენაზე უნდა გამოყენებულყოფი ამ სანახაობების ქმედითი ელემენტები, რაც როგორც წარსულში, ისე დღესაც დამახასიათებელია ჩვენი ერისათვის. ჩვენს ხალხს ახასიათებს თეატრლობა თავის ადათებში და ყოველდღიურ ზნე-ჩვეულებებში. ეს თეატრლობა არ არის მხოლოდ გარეგანი, იგი დაკავშირებულია ადამიანის ბუნებასთან — ემოციებთან. არც ერთ ქვეყანაში არ მოძებნება ისეთი ფორმა, როგორსაც ვხვდებით ქართულ ლხინში, ღრეობაში — ეს არ არის მხოლოდ ნადიმობა, აქ დანაწილებულია როლები — სუფრის მძღოლების, დამხმარეების, განაწილებულია თანამიმდევრობა სადღვერდოების, სიმღერის, არის მთელი რიგი გარეგანი წესები, გამართლებული შინაარსობლივად, რომელიც გარკვეული რიტუალით სრულდება და რომელთაც შინაარსთან ერთად, აქვთ საკუთარი ფორმა. ქართული თეატრლობა საკმარისად ნათლად ჩანს ლხინის მოპირდაპირეში — გლოვამი. აქაც გულწრფელი თეატრლობაა. მაგალითად, ასაბია, ანდა მოზარნი, რომელთაც გარკვეული ქცევა მართობ, გარკვეულ ფიზიკურ მოძრაობებს ასრულებენ და გარკვეული შინაარსით გამოთქვამენ გოდებას, ტირილით მოგვითხოობენ მცვალებ-

ბელის ბიოგრაფიას. ყველა ეს წარმოდგენის — სპექტაკლის სახეს ატარებს.

შინარჩინა და გარკვეულ სპექტაკლს მოგვაცანებს ყველა ქართული ხალხური ცეკვა. ყველა მათგანს აქვს დასაწყისი, განვითარება და დასასრული.

აუარებელი მაგალიტი შეიძლება მოვიყვანოთ ქართული ზნე-ჩვეულებების თეატრალობის შესახებ, მაგრამ ყველა მათი დასახელება საჭირო არ არისო, ამბობდა კოტე. ეძებთ იგი ცხოვრებაში, ყოველდღიურობაში, შეისწავლით, შეითვისებთ, ჩასწვდით მას სულში, აზრში, ქცევაში და მაშინ გახდებით ნამდვილი ქართული მსახიობი. და ეს ყველაფერი თუ შეერწყმის შინაარსს, ვინაიდან ფორმა და შინაარსი განუყოფელია, მივიღებთ ქართული თეატრის მსახიობს

ყველა ადამიანის განცდა, გამოწვეული ამა თუ იმ ემოციით, სხრთ, ერთნაირია, მხოლოდ გარეგანი გამოვლინება აქვს ადრდასხვა. კოტე მარჯანიშვილი ამტკიცებდა და გვასწავლიდა, რომ ყოველივე კლასიკურ თუ თანამედროვე პიესაში გრძნობათა აღნაგობა ერთნაირია, მხოლოდ მათი გამოვლინება ნაციონალური თვისებებით გადმოცემაა. ეს იყო ის შეხედულებები, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა საფუძვლად დაუდო ახალ ქართულ თეატრს. მათი შთანერგვას კოტე ერთ-მანად არ ცდილობდა, ეს პრინციპები უნდა თანდათანობით შესისხლავდა თეატრს.

ამრიგად, კოტე მარჯანიშვილმა დასახა მთავარი გეზი, მისცა მილიანობა თეატრს, მოსპო შიგ არსებული უთანმიბრებელი მსატკრის შემოქმედებით საკითხებზე და თავის ხელში აიღო თეატრის ხელმძღვანელობა. მასთან კოტე მარჯანიშვილს სულდა შიშველი ადმინისტრაციული ზომები. მისთვის ერთი იყო დიდი და პატარა მსახიობი, ყველას ერთნაირად, ერთნაირი თავგებებით უნდა შეეტანა თავის წვლილი ქართული თეატრის შექმნის საქმეში. და თუ უკიდურეს შემთხვევაში სასჯელის დადება იყო საჭირო, დიდი და პატარა ერთნაირად ისჯებოდა, მხოლოდ დიდს უფრო მეტი პასუხისმგებლობა ეიხიებოდა.

კოტე მარჯანიშვილის იდეალი იყო შეგნებული დისციპლინა, მას კარგად ესმოდა, თუ რა დიდი ნაკოფი მოაქვს ამი შემოქმედებას. ამრიგად, თეატრში თითქმის თავისთავად გაჩნდა სამსახტრო ხელმძღვანელი.

რეპერტუარის კოტე მარჯანიშვილი მხოლოდ თვითონ ადგენდა. აქ შევხვდებით სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის პიესებს, მაგრამ იგი განსაკუთრებით პატივს სცემდა ორიენალურ დრამატურგებს და მოწადინებულ იყო სცენარად განეხორციელებინა იგი. მას ძალიან უყვარდა დრამატურგთან მუშაობა, გატაცებით აძლევდა შენიშვნებს, მიითმებებს, რომ პიესა უფრო სცენური გაეხადა, გაეღრმავებინა სიუჟეტი, თანამედროვეობის მაჟისცემის გამომსახველი გაეხადა.

ყოველ დღედაც კოტე მარჯანიშვილი თვითონ ხელმძღვანელობდა, მიუხედავად იმისა, იყო თუ არა მის მიერ გამოყოფილი სადადგმო ჯგუფი, რეჟისორის მეთაურობით. თუ დადგმა მინდობილი ჰქონდა ახალგაზრდა რეჟისორს, მაშინ იგი წინასწარ თათბირობდა მასთან, მიუთითებდა პიესის ღირებებზე, მიითხოვდა მისგან ჩანაფიქრს, წარმოდგენის გადაწყვეტას.

თუ რეჟისორი რაიმე ნათელ აზრს მოუტანდა, სწრაფად ჩაეჭიდებოდა, მის აღტაცებას სახლვარი არა ჰქონდა. უნდა აღინიშნოს, რომ კოტე მარჯანიშვილს განსაკუთრებით უყვარდა ახალგაზრდები. ისინი ყოველთვის კოტეს თვალათხედვის ქვეშ იყვნენ და ხშირად იგი იჭერდა ახალგაზრდებში ისეთი თვისებებს, რომელიც სწავისთვის გამოუვლიბი იყო. ახალგაზრდა რეჟისორს ჯერ დაარბევდა, თუ როგორ უნდა მოქცეულიყო რეპეტიციებზე და შემდეგ გაუმშვებდა სარეპეტიციოდ კოტე მარჯანიშვილი ამბობდა, რომ კარგი რეჟისორი არის ის, ვინც შეუქმნის მსახიობს ყოველგვარ პირობებს როგორც შემოქმედების სფეროში, ისე ყოფა-ცხოვრებაში. კარგი რეჟისორი ის არის, ვინც გარკვეულ დავის იატაკს, რომ მსახიობმა მასზე ფეხის დადგმისას იგრძნოს მისი დიდი სიყვინდე.

როცა კოტე მარჯანიშვილი მოვიდოდა ნამუშევარის გასასინჯად, აღლველები სახეგარეგანობელი ახალგაზრდა რეჟისორისგან მოგარბალებით აიღებდა ნებათვას. იგი წყნარად დაჯდებოდა სარეჟისორო სკამზე, ახალგაზრდა რეჟისორის გვერდით, თითქმის იგი დამოუკიდებელი იყო მისგან. გასინჯვის დროს კოტეს მხოლოდ უაღრესი კმაყოფილება ესაბტებოდა სახეზე. რეპეტიციის დამთავრებისას რეჟისორს მადლობას გამოუცხადებდა, შეიძლება მისთვის წინასწარ გამსადებელი პატარა საშუაქრი მიეცა, საბასსოფრად. შემდეგ დასს მიმართავდა, რომ ნამუშევარი კარგია და თავის კმაყოფილებას გამოთქვამდა. ხოლო როდესაც ახალგაზრდა რეჟისორს კაბინეტში წაიყვანდა, იქ იწყებოდა რეჟისორის განსაცდელი. გაფთრებული კოტე საწინელ მსჯავრს სცემდა მას, (თუ, რა თქმა უნდა, ნამუშევარი არ აკმაყოფილებდა). ასეთი მოქცევით კოტე მარჯანიშვილი ახალგაზრდა დამწყობ რეჟისორს ავტორიტეტს უქმნიდა, დასი დარწმუნებული რჩებოდა რეჟისორის სიმართლეში, ხოლო თვით რეჟისორს აუსხნიდა, გაემარტავდა, უჩვენებდა მის შეუღობებს და სწორ გზაზე დაყვინებდა ისე, რომ ეს სხვისთვის შესაძმწევი არ ყოფილიყო. (კარგი იქნებოდა, რომ ზოგიერთმა ახლანდელმა მთავარმა რეჟისორებმა მიბძახს მის მაკალთს).

კოტე მარჯანიშვილს ყოველდღიური კავშირი ჰქონდა იმ რეჟისორთან, რომელსაც დადგმას მინადობდა, ყოველ დღე ეკითხებოდა, თუ რა იყო გაკეთებული, როგორ მუშაობდნენ მსახიობები, ხომ არაფე უყურებდა ჭევის თვალთ რეპეტიციას, კმაყოფილი იყო თუ არა თვითონ ნამუშევრით. ახალგაზრდა რეჟისორს კოტე თვითონ დაუკავშირებდა მსატვარს, მაგრამ გაყოფილების საკითხი წინასწარ შეთანხმებული უნდა ყოფილიყო კოტესთან. ამის შემდეგ გაუმშვებდა რეჟისორის მსატვართან საბასსოდ. ესკიზების დამტკიცება კი კოტეს მონაწილეობით ხდებოდა. კოტემ წინასწარ იცოდა რეჟისორის აზრი და შეთანხმებული იყო მასთან და თუ მსატვარს არ ჰქონდა სათანადოდ შესრულებული, ის უშუალოდ ჩაეროდა და არწმუნებდა მსატვარს რეჟისორის სიმართლეში. აქ ხომ მისი ავტორიტეტი უდიდესი იყო. ასევე კომპოზიტორთანაც. მუსიკა კოტე მარჯანიშვილისათვის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტი იყო პიესის დადგმაში. მუსიკა — ეს ადამიანის მინიგანი დინების გადმოცემის საკუთესო საშუალებაა, — ამბობდა კოტე, და უდიდეს ყურადღებას აქცევდა

იმას, თუ როგორ ერწყმოდა მუსიკა პიესის შინაგან განვითარებას.

ყოველ წარმოდგენას აქვს თავისი რიტმული სახე. „რიტ-მული ორგანიზაციის არარსებობას სცენურ ერთფეროვნეზამდე მივყავართ“ — ამბობდა კოტე მარჯანიშვილი. „ამას გარდა, ურიტმობა აღარჩებებს, ამასინებებს ცხოვრების გამო-სახსულებას. ხელოვნების რიტმის უპირველესი დანიშნულებაა ხელი შეუწყოს ცხოვრების სწორ და ღრმა გაგებას. ცხოვრება არ არსებობს რიტმის გარეშე. ცნება „რიტმს“ ყოვლისშემყველი ხასიათი აქვს, იგი ადამიანის შრომით მოღვაწეობას და ობიექტურ სინამდვილის მრავალ მოვლენას ახასიათებს. რიტმი შემთხვევით კი არ აღმოცენდება, არამედ გმირის ხასიათიდან.

კოტე მარჯანიშვილისათვის მთავარი იყო რიტმის სწორი გაღვივება როგორც ცალკეულ ხასიათში, ისე მთლიანად წარმოდგენაში.

როცა რეპეტიციები დასასრულს უახლოვდებოდა, მხოლოდ მაშინ ჩაეფიქრებოდა უშუალოდ კოტე მუშაობაში, შესწორებდა დეფექტებს, ამტკიცებდა წარმოდგენას და უკვე სცენაზე, რეპეტიციებში მისცემდა სპექტაკლს საბოლოო სახეს. მაგრამ ეს ახალგაზრდა რეჟისორის გარეშე არ ხდებოდა. წარმოდგენის დღეს კოტე დებიუტანტთან ერთად უაღრესად ღელავდა და სურდა მისი ყოველმხრივი გამარჯვება.

კოტე მარჯანიშვილს არ უყვარდა სურვეტიციო პერიოდში დიდხანს მაგიდასთან ჯდობა, გაარკვედა მთავარს, დაადგენდა სახეებს, გაასწორებდა როლებს და გადავიდოდა „ფიზიკურ მოქმედებებზე“. იგი ამბობდა, რომ სიტყვა და ცოცხალი აზრი იხადება მაშინ, როდესაც მსახიობი ფიზიკურ მოქმედებაშია. ფიზიკურ მოქმედებაში მსახიობმა უნდა გამოავლინოს თავისი აზრი, როლის განვითარების ლოგიკა, შინაგანი დინამიკა, ტემპერამენტი. ფიზიკურ მოქმედება — ეს ყველაფერია, დიდი დახმარება იმისათვის, რომ მსახიობმა მონახოს ის ჩანასახები, რომელნიც შემოქმედებითი კმაყოფილებისა და სხარტულისათვის სჭირდება მას.

კოტე მარჯანიშვილი ანსხვავებდა გონების და ტემპერამენტის აქტიორებს. იგი ამბობდა, რომ მსახიობი თავის შინაგან ბუნებას უნდა ემორჩილებოდეს და არ უნდა „ჭკუობდეს“ ტვინს, რაც ასაქურისებს მსახიობის შემოქმედებას, აღმოფრენას. მსახიობი თავისი შემოქმედებით, ნიჭით ზეგავლენას უნდა ახდენდეს მაყურებელზე.

ორიგინალური რეპერტუარის სიღარიბე ყოველთვის საჭირვარამო იყო ქართული თეატრისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ კოტეს დროს მრავალი დრამატურული მოსწარფოდა თეატრისაკენ და მან მალე შემოკრიბა მწერალთა ძირითადი ბირთვი — მიუხედავად იმისა, რომ თეატრი გამოცოცხლდა, აღორძინდა, ბევრი შესანიშნავი ნაწარმოები დაიდგა — ორიგინალური რეპერტუარის სიმცირე მაინც იგრძნობოდა.

ასეთ ვითარებაში იყო ქართული თეატრი, როდესაც ნ. აზიანამ მოიტანა უაღრესად საყოფაცხოვრებო პიესა, რომელსაც ნატურალიზმის ნიშნებიც კი ახასიათებდა. მე მინდა სწორედ ამ პიესის დადგამაზე შევეჩერდე. ნ. აზიანის „დეზერტირებას“ თეატრისათვის სემონური ხასიათი ჰქონდა. პიესაზე

მუშაობისას გამოვლინდა კოტე მარჯანიშვილის მრავალმხრივობის ბევრი დამახასიათებელი მომენტი.

პიესის კითხვის დროს გაბოროტდა, რომ პიესაში მრავალი მახვილი სცენა იყო, მაგრამ მთლიანად იგი არ შეფერებოდა რუსთაველის თეატრის და კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედების თავისებურებებს. კოტემ მიიღო პიესა დასადგმელად, მხოლოდ გაეუხიდა ავტორს: „მეწნებთ, დამიტოვებთ პიესა, მხოლოდ იგი უნდა დაიდგას არა როგორც საყოფაცხოვრებო, არამედ როგორც დაძაბული პოლიტიკური სატარა“. მართლაც, კოტეს მონტაჟის, მისი გააზრების შედეგად პიესამ უელსება სახე მიიღო. თვით სახელი „დეზერტირება“ კოტემ შეაჩქავე პიესას. მან განავითარა პიესა, გადააკეთა იგი სატირად, მრავალი ახალი სცენა — ინტერმედია შეიტანა და მანინე როცა თეატრის კოლექტივი ამბობდა, რომ პიესაში ავტორის მხოლოდ ჩონჩხი დარჩა, ხოლო ყველა დანარჩენი კოტეს მიერ იყო ხორცშესხმული, იგი ამგვარ ლაპარაკს უსიამოვნოდ ისმენდა და მოქმედს ტუქსავა კადეც.

უცხად იქნა განაწილებული როლები. მხატვარი მიეცა სწრაფი დავალება. კომპოზიტორი არ მოუწვევია, მუსიკას რეპეტიციების შესვლაშივე ნაწინაო მოტივებიდან აქსოვდა. მუსიკას ამ პიესაში უფრო ილუსტრაციული ხასიათი ჰქონდა. კოტე ამბობდა, რომ ამ პიესაზე ბევრი დროს დახარჯავდა არ შეიძლება და პრაქტიკულად შეუდგა მუშაობას.

„დეზერტირება“ იწყება პირველი მსოფლიო ომის უკანასკნელი პერიოდის აღწერით, მოქმედება წარმოებს ძველი თავადიშვილის ოჯახში, სადაც შეკედლებული იყვნენ ტურნოვლოვენიის ზოგიერთი წარმომადგენელი. ექსპოზიციამ ვენონობილით სცვლდასხვა ფენების წარმომადგენლებს, (ველდ-ლურისა და ბურეუაზის), მათ დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი, უფარდლობას და ზნედაცემულ მოქმედებას. პირველსავე მოქმედებაში მოდიოდა ცნობა რევოლუციის შესახებ, რევოლუციისა, რომელსაც მაიაკოვსკიმ „კარდისფერი“ უწოდა.

მომდევნო მოქმედებაში აღწერილი იყო მენშევიკების დროებითი მთავრობის კამარლია. მოქმედებაში გამოხატული იყო ის, რომ თავად-აზნაურობისა და ბურეუაზიისათვის არსებობდა არაფერი შეცვლილი და გამოცვლილი იყო მხოლოდ მმართველობის ფორმა.

მესამე მოქმედებაში ნაწევები იყო მენშევიკური მთავრობის დაშობა და საბჭოთა ხელისუფლების დამყარება. ხოლო მეოთხე მოქმედება კი საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, მისი განმტკიცებისათვის ბრძოლას და უნადაგოთა გააპარტახებას და უსუსურ დემოკრატიის აღწერდა. ეს უკანასკნელი წარმოდგენილი იყო როგორც „დეზერტირების“ ბაზარი. „დეზერტირება“ იყო ბაზარი, სადაც თავს იყრიდნენ ფრთხილად გამოქცეული დეზერტირები, წვრილი ბურეუაზის წარმომადგენლები, თავად-აზნაურობის ნაშთები და ნაძირალები, სადაც ხდებოდა ძველმანების ყიდვა-გაყიდვა და სადაც ვრცელდებოდა უსაფუძვლო ტორები, მიოლი პიესა მამფრ სატირისტულ ფორმაში იყო გახსნილი.

კოტეს ეს პიესა დამაშაბებელი ნაწარმოებად არ მიაჩნდა. თუმც სოვლიდა, რომ პიესა მახვილი ენით იყო აღწერილი და სათანადო სცენების და ინტერმედების ჩამატების

შემდეგ, შესაძლებელი იყო გადაქვეყლიყო პოლიტიკურ სა-
ტორად.

კოტე მარჯანიშვილი რომ გატაცებით და თავადღებით მუ-
შაობდა თავის საეტაპო მნიშვნელობის სპექტაკლზე, ეს გასა-
კვირა არ არის, მაგრამ მას ასეთივე სურვილი შეეძლო ისეთ
სპექტაკლზე მუშაობა, რომელსაც ათეულობა მორიგ, რიგით
სპექტაკლად, სუზინის მავსებლად. მე განებე შეგრძერდი „დე-
ზერტრაცაზე“, იმისათვის, რომ მომხდინა ილუსტრაცია, თუ
რამდენად ნაყოფიერი იყო კოტე მარჯანიშვილის მუშაობა, ამ
სახის პიესებზეც კი. მაგრამ ერთი კი იყო, მაშინ, როდესაც
საეტაპო სპექტაკლზე მუშაობის დროს კოტე მარჯანიშვილი
დროს არ ზოგავდა, რეპეტიციების რიცხვს არ საზღვრავდა და
მუშაობდა მანამ, სანამ სპექტაკლს დასრულებულად არ ჩათ-
ვლიდა (თუმცა, სხვებთან შედარებით, მისი რეპეტიციების
რიცხვი მაინც ნაკლები იყო, და კოტეს გატაცებებით ნაკლებ
დროში შეეძლო გაკეთებინა ის, რასაც სხვები ათჯერ მეტი
დროის დასარჯვისას ვერ აღწევდნენ), „დეზერტრაცის“ ტიპის
პიესისათვის იგი წინასწარ განსაზღვრავდა მეტად მცირე დროს
და პრეზენტის დღესაც დანიშნული, წინასწარწავებული
იყო, რომ კოტეს არ უნდოდა დასის გადაღლა, მთავარ სამუ-
შაოდან მისი ჩამოცილება.

კოტე შეუდგა მუშაობას. ხანმოკლე განმარტებების შემდეგ
პირდაპირ ფიზიკურ მოქმედებაზე გადავიდა. პირველი ინ-
ტერმედის მუსიკა რეპეტიციულად დაიწყო. კოტე ისეთ ფონს
უქმნდა პიესას, რომ იგი ყოველთვის დონისგან გათვით-
სწავლებინა და ფონად აბორიქებული, წინააღმდეგობათა
მთავარი ბრძოლა შექმნა.

ორი-სამი რეპეტიციის განმავლობაში მან მოხაზა პირვე-
ლი მოქმედება, მისიკალურად „ფიზიკურ მოქმედებაში“ —
მიხასხივებში. ასევე მოექცა მეორე მოქმედებას. პიესა ისე
შებრუნდა, რომ მთავარი გმირები, რომელთაც თითქმის ხელ-
ში გვირათ ცხოვრების საჭე, გარიყული დარჩნენ და მათი სა-
ზოგადოებრივი მოღვაწეობა სასაკილო ვითარებაში მოექცა.
მოელი თეატრი, ყველა მონაწილე უკვე დანტერესდა წარ-
მოადგენის რეპეტიციების მსვლელობით, თუ ვინმე იღვწავდა
გულგრილად კვიდებოდა პიესას, ვერ ბედავდნენ შინაგან
პროტესტის გამოძევადებას, ახლა ყველა უშუალოდ ჩაება
მუშაობაში. თანამშრომლები კი ესწრაფებოდნენ ამ უჩვეულო
რეპეტიციებს და ხედავდნენ როგორ იქმნებოდა, როგორ იწე-
ვებოდა ახალი ტექსტი, როგორ იძებნებოდა მუსიკა. კოტე
მასხიობების წინადადებებს ხარბად იჭერდა და შეკატბდა მოქ-
მედებაში. მან მოხაზა ორი მოქმედება და გადასცა რეჟისორს,
რათა მას გაკეთებული გამაგრებინა და შემდეგ ამავე ხასი-
ათში, ასეთივე ფორმით, ასეთსავე სტილით გაკეთებინა მესა-
მე მოქმედებაც.

დროის სიმკირის და კონსტრუქციის სირთულის გამო რე-
პეტიციები გადატანილი იყო სცენაზე. სცენა წარმოადგენდა
მოუღანს, სადაც აღმართული იყო მრავალთაობიანი, სამარ-
თულიანი სახლი, ავიგებით. ამ სახლში სხვადასხვა პროფესი-
ის, სოციალური წყობისა და ეროვნების ხალხი ცხოვრობ-
და: წერილი ვაჭრები, ჩინოვნიკები, თავად-ანულოვანები წარ-
მომადგენლები, სარდაფში — მუფრეგები და სხვ. ყველა
საკუთარი ინტერესი ჰქონდა ცხოვრებაში, რაც უნდა გამოეღო-

ნებულები კიდეც მათ სცენურ მოქმედებაში. ფარდის ახსნისას
მოქმედება შემდგენარაოდ იწყებოდა: უკვე გასაქცევად მომზა-
დებული მენეჯერი მინისტრი ეთხოვებოდა მოსახლეობას და
ფიცს სდებდა, რომ ისევე მალე დაბრუნდებოდა თავის მთავ-
რობასთან ერთად. ტონი მეტისმეტად ტრაგიკული იყო. მოე-
დანაზე და სახლის ფანჯარაში გამაფიქრებელი მოსახლეობა თავ-
ჩაღუნული უსმენდა მას. მინისტრი კი, როგორც ვინმე დიდი
პიროვნება, განხრული ძაღლმომრებისაგან, ქანდაკებასავე
თივდა სუფიორების წინ, ავანსცენაზე. სცენა კამოლოდეს სტა-
ტიკური, უმოქმედო და უფერული. რეჟისორმა სცადა რამ-
დენჯერმე გაეფორმებინა მესამე აქტი, შეეკრა იგი, მაგრამ იგი
რატომღაც არ „დგროდა“ იყო უმიზნო, უფერული. პირველი
და მეორე აქტის რეჟისორი ჩანაფიქრი, გამქცვე ხალხს
თანაგრძნობა არ უნდა გამოეფიქრა, მესამე აქტის მსვლელობა-
ში კი — პირიქით, თითქმის განარახული იყო ამ თანაგრძნო-
ბის გამოქცევა. სცენის გათავისების შემდეგ მინისტრი მიდოდა
დაფიქრებული, თითქმის ვაგარცმული. და შემდეგი სცენები
სრულებით არ ერწყმოდა ამ პირველ სცენას. წარმოდგენამ
ვანი, ფორმა და ხასიათი დაკარგა. მასხიობებიც უმიზნოდ
დახეტიალობდნენ. რეჟისორული ვაგარების მიხედვით, ყვე-
ლანა უნდა ჰყვარებოდა სახლი. მაგრამ ვერცერთი მათგანი
ამას ვერ გრძობდა. ტანისმოსოვი კი უჩვეულო იყო მათთვის,
მოდრობა შეუხამებელი. ასეთი ხასიათის რეპეტიციები დიდ-
ხანს ვერ გაგრძელდებოდა. წარმოდგენაში უკვე იღრედა
სტილი. კოტე მარჯანიშვილი საქმის სრულ კურსში იყო, სა-
თანადო რეგულაციებზე აძლევდა რეჟისორს, მაგრამ ეს ვერ
სრულდებოდა, ამაში დანაშაუვ აჩანენ იყო, ვერ მოიძებნა
გასაღები, რომელიც სწორად გახსნიდა ამ აქტის მსვლელობას.
უკვე დრო იყო, რომ კოტე სწვევდა რეპეტიციას საკორექტუ-
როდ. კოტემ რეჟისორი გააფრთხილა, რომ მეორე დღეს ჩაიბა-
რება მოქმედებას. მაგრამ, როგორც წესი, მონაწილეებს ეს არ
უნდა სცდომოდათ. მეორე დღეს რეპეტიცია ჩვეულებრივად
დაიწყო. ცოტა ხნის შემდეგ გამოჩნდა კოტეც, იგი კულისებში
სივრცობდა, შემდეგ სცენის მთავარი შემსაქმნე გამოიძახა,
დეკორაციების სიმაგრე შეამოწმა. მცირე ხანს დადგომდა და
სცენის არემი, ფეხაერფით შევიდა, სადაც რეპეტიცია მამდი-
ნარეობდა, რეჟისორის სთხოვა დეკორაციების ტექნიკური მზა-
რის დათვალეობისთვის. ამის შემდეგ კოტემ სცენიდან წასვლა
დააბოთა. მასხიობები თვალმოშორებულად შეუცქერდნენ მას.
ამ დროს რეჟისორმა სთხოვა რეპეტიციაზე დასწრება. კოტემ
კითხა: „მა ხელს არ შევიშლით მუშაობაში?“ ამ შეკითხვამ
ყველას დიდი მოაჯარა. ეს ყველაფერი წინასწარ განარახო-
ვლი იყო, მაგრამ აქ ისე ხდებოდა, თითქმის მოულოდნელი
იყო. ეს, რა თქმა უნდა, რეჟისორის ავტორიტეტის დაცვა
იყო.

მოქმედება დაიწყო. რეპეტიცია უწყვეტად წავიდა. ისე-
დაც გაურკვეველი მასხიობები სულ დაიბნენ და შესრულება-
ში „გათავაშებეს“ ჰქონდა ადგილი. აქტი უფერულად მიდო-
და. მასხიობებს ეტყობოდათ, თითქმის რაღაცაში დანაშაუვ-
ნი იყვნენ. რეჟისორსაც საბეჭე სიწითლის აღმური ასდიო-
და, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის დამწვევებული და მი-
მილინაზე სახე, თანაც ადგილ-ადგილ მისი რეაგირება — ჩემი
ხიზობით, მათ ამვიდებოდა. აქტი დამთავრდა, კოტე წამოდ-

გა, მაგიდასთან გაჩერდა და დასხ, სცენას, გარემოს თვალი მიმოავლო, ყველას ისეთი შთაბეჭდილება ჰქონდა, თითქოს კოტე მხოლოდ მას უყურებდა. კოტემ გაიღიმა, ასწია ხელი, თითქოს ვინმეს ესალმებოდა და სთქვა: „კარგია! მე მომწონს!“ არაფერ ადგილიდან არ იძიროდა. რეჟისორმა სთხოვა შენიშვნები და შესწორებები მიეცა. კოტემ გულბოლიდა უკასხუხა: „თუ ეს საჭიროა, სიამოვნებით! ჯერ მირე შეხვედნება გამოაგებათ!“ — მიმართა მან თანამშრომლებს.

შესვენების დროს კოტეს რეჟისორთან და სხვა მონაწილეებთან ჰქონდა საუბარი. მისიზობები არ დაძაბულად ადგილი-დან. გაისმა ზარი და დაიწყო რეპეტიცია. კოტე ამბობს: „მე მინდა ოდნავი შესწორება რეპეტიციის თუ თქვენ, რასაკვირველია, ამაზე დამეთანხმებით, მთავარი მოქმედი პირის, მინისტრის ხასიათზე გამოვლენებში. საქმე იმაშია, რომ თქვენ ტრავმადიას თამაშობთ, მინისტრი ისე დგას, თითქოს არაფერის ემინია, თითქოს იგი თავის საკუთარ კეთილდღეობაზე კი არ ზრუნავს, არამედ ქვეყნის ჭირ-ვარამს განიცდის, ეს არ არის ძირითადში მართალი.“

„თქვენ გერქარბათ!“ — მიუბრუნდა კოტე მინისტრს — „თქვენი ბარგი უკვე მატარებელია, თქვენ გემინიათ, არ მოგიპრობოთ წითელმა ჯარმა, აქ არ დარჩეთ, არ ჩამორჩეთ თქვენს ქონებას, ამიტომ თქვენ სწრაფად მოქმედებთ და აზროვნებთ. თქვენი მოქმედება და აზროვნება ისტერიკულია. თქვენ მრავალ მიტინგზე გამოხვედით, ყველაზე ჩქარაობით, ხმა ჩაგხლეჩიათ, შემდეგ მიმართა სხვა მონაწილეებს: — თქვენ, ყველა თუ არა, უმრავლესობამ მაინც, უკვე ნიღბა დაკარგეთ ამ მინისტრისადმი, თქვენ სხვაგვარად უყურებთ ახალ ცხოვრებას, ახალ მომავალს. ზოგი უკვე ფიქრობს, რომ მლოქვენილობით, ემსაგობით თავი მოაწონოს ახალ ხელი-სუფლებას, როგორც მიჩქმალის თავისი წარსული და მოტყუებით ნიღბა მოიპოვოს. თქვენს შორის არ არიან მუშა-პრო-ლეტარიატის წარმომადგენლები — ისინი უკვე წასულან ახალი ხელისუფლების შესახვედრად. მე არ ვეთანხმები თქვენს სცენურ განლაგებას, მიზანსცენებს. მინისტრის ავანსცენაზე დგომა არასწორად მიმანჩია. ის სომ იქ, მესამე სართულზე ცხოვრობს, ის ემზადებოდა წასასვლელად, შემდეგ, თითქოს სახლის მოთხოვნით, გამოვარდა აივანზე და სიტყვას ამბობს“. უცბად მიმართა მინისტრის როლის შემსრულებელს: — „მობრძანდით თქვენ სახლში და გამოდით აივანზე, თქვენ კი — მუელდ, ნათესაობა, მდივნები, შემოხვევითი გარშემო, თქვენც სომ გერქარბათ გაქცევა. აბა, დავიწყეთ!“

მინისტრის როლის შემსრულებელი გამოვიდა აივანზე და ისევ იმავე ტონით დაიწყო სიტყვა, როგორც ამას აკეთებდა მოკარანხის წინ ავანსცენაზე. კოტე მარჯანიშვილის სწრაფი, ხმაყალი წამოახილი გაისმა: „არა, არა, თქვენ მართალი არა ხართ, ასე არა!“ უცბად მოწყდა ადგილიდან, ეღვის სის-

წრაფით აირბინა კიბეები და გამოჩნდა აივანზე. ჯერ კიდევ არ გამოსულიყო, რომ ისმოდა მისი ისტერიკული ყვირილი: „და...ხ, ჩვენ წაავალი, მარამ მალე დავბრუნდ...იიი!“ კოტეს სახე სრულიად შეცვლიდა, მის თვალებში შიშის ზარი ინახებოდა, უქულოდ, გასტყუორდებული, ხელების სწრაფი მოძრაობით, ნერვიულად ურტყამდა ხელს აივანის მოაჯირს, ცალ ხელში ცხვირსახოცი ეჭირა და ხშირად იწმენდა ოფსს.

ყველა მოქმედ პირში უეცარი გარდაქმნა მოხდა, ყველა გამსტრებული უცქერდა კოტეს. იგი უცბად მიუბრუნდა მინისტრის როლის შემსრულებელს: „აბა, გთხოვთ! გთხოვთ!“ — მიმართა მას იმავე კილოთი. მინისტრის როლის შემსრულებელმა იგრძო, განიცადა მოცემული პირობები, და მისმა ისტერიკულმა ყვირილმა შეძრა იქაურობა, ამ ყვირილში ინახებოდა უმეობა და ჩქარი გაქცევის სურვილი. დანარჩენმა მონაწილეებმაც სწრაფად მონახეს თავისი ადგილი. ამ ერთი შტრიხის ჩვენებამ გარდაქმნა აქტი, მონაწილეები თავისთავად განლაგდნენ ისე, რომ მათთვის ეს შინაგანი განწყობა მთლიანად გამართლებული იყო. კოტე შეუმჩნეველად დაუბრუნდა თავის ადგილს და გაუცოცხლებლად ადევნდა თვალყურს ყველა მოქმედ პირს. მას არ გამოუტოვებია არცერთი მონაწილე, ყველას მაიმუტრედებოდა და თან იმ გამოსახულებას იღებდა, რაც ამ მოქმედ პირს შეესაბამებოდა. მსახიობებიც მთელი ყურადღებით უმსერებოდნენ მას, კიბხულობდნენ მის სახეზე, მის მოძრაობაში მოცემულ ამოცანას და სწორად ასრულებდნენ მას. სცენა გაცოცხლდა, თავის მიზანდასახულებას მიაღწია. აქტის მსვლელობა გრძელდებოდა, კოტეს არც კი შეუჩერებია იგი და მოქმედება მივიდა ბოლომდე.

ასე მიუწანა კოტემ გასაღები და მიზანდასახულება მოქმედებას. მონაწილეების აღტაცებას სასლვარი არა ჰქონდა. კოტემ შესთავაზა მას: „აბა, ერთხელ კიდევ გავიმეოროთ, დავაუხსტოთ სცენა. მე მგონია, სწორად არის გაგებული და ათვისებული“.

მესამე მოქმედება ხელახლად დაიწყო. მსახიობებმა ბოლომდე გაიარეს მთელი მოქმედება. ერთმა პატარა ჩვენებამ, სწორი გასაღების მიზანხედავად გარდაქმნა მთელი აქტი. ამასთან, ეს ისე იყო გაკეთებული, რომ არც რეჟისორის ავტორიტეტი შედალულა დასის წინაშე, არც ხანგრძლივი საუბარი და ლექციები გამძაბრა საჭირო. საგმარისი იყო ერთი ბიჭი, სწორი ტონის მოძებნა, და სპექტაკლს სათანადო მიმართულება მიეცა. მესამე მოქმედებაც მოქმედა იმ მძაფრ საცტირულ ფორმაში, რომელშიც პირველი ორი მოქმედება იყო წარმართული.

მეოთხე მოქმედებას დასჭირდა სულ რამდენიმე რეპეტიცია, ორ გენერალურ რეპეტიციას თვითონ კოტე ხელმძღვანელობდა რეჟისორთან ერთად და „ღვესტრირკას“ პრემიერა დანიშნულ დროზე წაივდა.





ზთარ ფირალიშვილი

ქართველი ქალი ნაბაღში



იზი „რეპოლუციას ღვამდა“

გრიგორი კოხინცივი

ცნობილი კინორეჟისორმა გრიგორი კოხინცივმა დაწერა ფრაიდ საინტერესო წიგნი „ღრმა ცარიანი“. გ. კოხინცივის ფილმები „ტრი-ლოგია მაქსიმოზე“ და „კობორგის მხარე“ საბჭოთა კინემატოგრაფიის კლასიკურ ნიმუშებად არიან მიჩნეული. ამ წიგნის ფურცლებზე იგი მოგვითხრობს თავისი განვლილი გზის შესახებ. მეოთხედის წინაშე ცოცხლდება რევოლუციისა და სამოქალაქო ომის მრისხანე დღეების რომანტიკა. ავტორი დიდა ოსტატობით ხატავს მრავალ საბჭოთა ხელოვანის პორტრეტს. გ. კოხინცივი განსაკუთრებულ სიყვარულით იგონებს თავის პირველ ქუმზარტ მასწავლებელს კოტე კობანიშვილს და უძველეს მას მთელ თავს „ღენინის სახ. თეატრის მომსახირი“. მცირედილი შემცირებით ვებედავთ ამ თავს. ახლახან გამოვიდა კოტე მარკაჩინიშვილის მეორე მოწაფის, ამაჰმად მსოფლიოში სახელმწიფოებელი კინორეჟისორის სტრეტი უტკუევიჩის წიგნი „რეჟისორის კონტრაპუნქტი“. ამ წიგნში საცვა-ღაღერი წერილი ძველდება დიდ ქართულ რეჟისორს. ეს წერილი გამოქვეყნდება ჩვენი ჟურნალის მორგე ნომერში.

...შინობებზე გაკრული იყო პროკლამაციები: „რას წარმოადგენს წითელი ვარსკვლავი?“

ადამიანებს, რომელთა ქუდებსა და ბოხბოხის წითელი ვარსკვლავი ამბობდა, გაათავისუფლეს კიევი (...1919 წელი იყო). მათ განდევნეს ოკუპანტები და ბანდიტები, რადა, დირექტორი, გუტმანი, ჰაიდამაკები, აღკვეთის პოვროძეები და თითქმისამართლებმა, დაამყარეს სახალხო ხელისუფლება და უმაღ. რევოლუციურ ქალაქში, ხელოვნების ყველა დარგი გაიფურჩქნა. საქმიანი და ხალისიანი ადამიანები მაკიდებნა და სკამებს დაგმუნენ ხელოვნების სრულიად უკრაინის განყოფილებათ. ურბივი კომიტეტები, სექციები და ქვესექციები მთელი მსოფლიოს კლასიკური ლიტერატურის დადგმის, მასობრივი დღესასწაულების გამართვის, საპირველმისაოდ მოედნათა მართვის გეგმებს განიხილავდნენ.

ინსერებად სტუდები და სახელსწორები. დიდი ვენებითა და გატაკებით სწავლობდნენ და ასწავლიდნენ ხელოვნებას, და საერთოდ რას არ ასწავლიდნენ! იკითხებოდა ლექციები ტრეკერებზე და მენესტრელებზე, უკრაინულ ბაროკოზე და იაპონურ „კაბუკუა“. დიაგლოვის ბალეტის ბალერინა ბრინის-ლავა ნიენსკიკა სტრაინისკის „პეტრუშკას“ დადგმა, მ. აღკვეცივი (მომავალი აკადემიკოსი) თეატრალურ რეჟერტურას ადგენდა.

მე ვეწალობდი არა მხოლოდ გიმნაზიაში, არამედ ფერწერის სკოლაშიც. აღკვესანდა გესკერი ახლავარდათა მცირე ჯგუფს ამცადინებდა. მოსწავლე წინაშე ნატურმორტი იყო გაშლილი — გაშლი — თეთრ ხელსაბოცზე და თიხის სურა. ესები უნდა გამოეყვასა, მაგრამ სულ სხვა სახებით იყო დასაბლბული ჩემი სამყარო. მე მესმოდა საყვირების საუბროს ხმები, უკანურად გამარადლებული რამის წინ წამიერად ჩნებოდნენ და უმაღ. იყარებოდნენ საყვარელ წიგნათა გმი-რები, ნაყურწყაათა ბლუჯა სცივიდა დაფერებულ ხმლებს, მწკრივი გათვობდნენ ჯალბორების თავადნი „სამიწელი შერისკებიდან“ და ცხენებზე დუხების ცემით ნაპარალებს ევლე-ბოდნენ მუშტიკობის. ნატურმორტს ვერავრცე უყვებოხიდი, სამაგიეროდ ვიხსავდი პაროდებს, ვხატავდი კარიკატურებს, ვაგებდი არარსებული პიესების დეკორაციებს.

ჩემმა უფროსმა მეგობრებმა, უკვე მანდვლამა მხატვრებმა

ს. ვიშნევიცკიამ, ი. რაბინოვიჩმა, ა. ტოშურბამ, ნ. შიფრინმა ავიტმატარებლის მოხატვის დაკვეთა მიიღეს. მათ მეც შემი-კვდელს თავიანთ ბრიგადაში, თუმცე ხეირიანად არაფრის გა-კეთება არ შემეძლო. ამ მხატვრებთან ერთად ვაფორმებდი ქალაქსაც. დამით, მოსატული ფარნებით დატვირთულ საბარ-გო ავტოში, ხის პლაკატების მოჭანავე ხროვაზე წამოწოლი-ლი, ბნელი და ცარიელი ქუჩების გასაგონად ჩვენ გავეყრიოდით პეტროგრადიდან ახლად მიღებულ სტრიოქობებს:

Довольно грошовой истины
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти,
Площади — наши палитры!

თუმცა ძველის გულიდან ამოვღება ჩემთვის მაინცდამაინც ძნელი არ იყო. არავითარი, თვით იტისიოდენა ტემზარიტებაც კი, მე არ გამაჩნდა.

და, აი ბოლოს, იმ სამყაროს კარი, რომელიც აქამდე მხო-ლოდ მეზღვებოდა, გაიხსნა ჩემს წინ. მხატვარი ისაკ რაბი-ნიოიჩი მიწიწევის სოლოგეცივის ყოფილ თეატრში — ახლა ლენინის სახ. თეატრში — და მან, რაკი კარგად იყოდა ჩემი გატაკების ამბავი, ა ვისი ხელშეწყობდა ამოყვანა. ჩემი მოვა-ლეობანი არ იყო რთული. დაბალტურთან და გრძელ სადეკო-რაციო სახელების თიხის ჯამებს უნდა გამოეყვანებოდა წიგნის საღებავი, შემდეგ ვერბა ფუნჯი ამომავლო შიგ და იატაკზე გაშლილ ტოტოს მხატვრის მიერ წინასწარ მიხსნულ ფე-რის ლაქა დაშლედ.

სახელოსნის კარი გადიოდა ვიწრო, რიკულეობან ხიდზე, რომელიც ბნელი სკანის წიშით გვიდა. საიდუღებინად ეზვებ-ბოდნენ ბაღებზე დაკრული მგვთა სასხლეები, მაღალი ხეები, რაღაც ქუჩების მცირე პერსპექტივები. ყვილიყვირი დაღრე-ცილი და დამტერული იყო. ობოლი მთარხები მსწავლ კა-ფობდნენ ნისოთან ბნელში. ხშირად მთელი დამებინი გვიხ-დებოდა მუშაობა. სახელოსნოში სიცივე და სიცარიელიე ვეფობ-და. ხანდახან წყნარად იღებოდა კარი და მოჩვენებისაგანი რუ-მად შემოდინებდა მოსუვი დეკორატორი. ხშირად იგი საქამოდ შექვიებინებოდა იყო. დაბინდული თვალებით შესჭქრდა-დასხვევრად მშრლდ დეკორაციებს და საკვირველ ფასდებეს. აუხ-სნელი გაუგებრბა ბუნებრივ ტყუავდა მის თვალთაგან. მთელი ვე-რების მანიბლზე იგი ყოფილ პიესას რამდენიმე ფარდისა და წყვილი კულისის მოხებით აფორმებდა. ბუკაფორიისა და ავეჯის ღარიბი არსნული ემსაურებოდა რეჟერტურას. აქამ-დ იგი მუშაობდა წყნარად, ელოდა ბენიების და მაინც ეს კი მოხუცი ბენეფიციანტი გაიფლვება სულ სხვაგვარი ეფექტი— ბაღში გამოკიდებდა გირლიანდებდა აშუშბლოე ვერად ფარ-ნებს. ახლა ეს რაღაც უჩვეური რამ ხდებოდა. ნაცვლად სო-ლიდურ ანტერპრინში მუშაობისა, როს კარგ მასიბობებს შე-ეძლოთ მაყურებელი აცხრებლებინათ „შემოდგომის ვიოლინი-ობში“ და შემდეგ მხარული სიცილით განეკტრებინათ მაიი წუთელი „ჩარლის დეიდაში“, ამტკადარა რაღაც ქაჟური, თვალშეუღლები კორინტკი...

თეატრში მხოლოდ შემოიჭრა ცხოვრება, ახლდნენ ვნება-ნი ქუჩის მიტინგების ახერბების დარად აბიკლდა მუხამე-ბა ვერბა, რომელიც მიაგავდა წითელი დროშების ელვარე-ბას გაზაფხულის ლურჯ ცისკიდურზე.

6. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 6.

რევოლუცია იყო არა მხოლოდ პროვინციალური თვარტის მიღმა, არამედ მის სიგნალებიც.

დილობით ნახევრადმხედველ, ცარიელი პარტეზის ბოლო რევოლუციონერებთან მჭიდროდ ადრის და სუფიანაბლი ყველად რევოლუციის დასაწყისს. მალე თავს იყრდნენ მსახიობები და მისაღმების შემდეგ ცისა და ქვეყნის ამგებს შეკვიპდნენ. მართლად განაბებულ სიგნაზე გასვლით ფარებისა და შეღანძვლილი ნიღურებისა მითერ მოთხებით იყო შექმნილი. სარეკსტორი ნავიდან ამოდიოდა სხვადასხვა ინჟინერებთან არეული ხმები. შემოთილიდა საშუალო ტანის კაცი, მავ სამუშაო ქურთუკში გამოწყობილი. მიუჯდებოდა დარბაზში მდგარ პატარა მაგიდას, პაპირისს მოუკიდებდა და იწყებოდა მუშაობა.

და უცებ, ჩემთვის შეუჩნევლად, მე ვიღარ გხედავდი უბრალო სამოსს, მოსაწყენ სახეებს, აყირაებულ დეკორაციებს. მსახიობთა ხმაში ჩნდებოდა განსაკუთრებული ძალა, გაფანტული მოძრაობა იკვრებოდა ერთიანი რიტმით, ორგანული იწყებდა დაკარას და სატაკტიკებთან ერთად რისხვით დგებდა დასუსტე ხალხის ბრბო.

განსაკუთრებული, შეუდარებელი ატაკტებმა ეუფლებოდა მივლ ჩემს არსებას. ყველაფერი სასწაულს გაადა და მი გხედავდი მხოლოდ ერთ კაცს, რომელიც ამ სასწაულს ქნინდა. ჩემს წინაშე იყო ის, ვინც აიბოლა მთელი ეს სამყარო, შერყეულიყო და ხმა გამოიღო. სამუშაო ქურთუკში გამოწყობილი კაცი, რომელიც მაყურებელთა დარბაზში პატარა მაგიდას უჯდა, თითქმის სასიცილოდ ეჩერებოდა აუშუშლადიანი იყო. ვერც მსახიობები, ვერც სტატიკები და ვერც მუსიკოსები ვერ შესძლებდნენ ამ ახალი ცხოვრებით ექვოვრება, რომ ამ ყოფილიყო ის ვინაა, რითაც ყელთამდე აღსვლელი იყო ეს კაცი. და რომელსაც შეხებისთანავე გათავისუფლებდა ყელსა. ამ შეხებისას ხდებოდა ხილოვების სასწაულები: მართალი-აიღვარდებოდა, შეუმჩნეველი-იხრდებოდა, მოთენილი-ძლიერდებოდა.

ჩემს წინაშე იყო კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მარჯანიშვილი.

ეს იყო „ფუნქტაქ ოპიუნას“ რეჟისორი. თითქოს-და მარჯანიშვილის ეხებებოდაში არაფერი იყო და არც შეიძლება ყოთითიყო ამ რეჟისორებზე უროდ მნიშვნელოვანი. სიყნავე მომხდარი ამბები ირრკლებოდა მის შავ, დანისოულ თვალებში. ამ თვალთა გამოსხივავ ყოველ წაშს იყოლებოდა. ხან იგი ატაკტებით ინობითა და სრული უტენიანობით აღსასი ხმამაღლა, ისე რომ მისი ხმა სწრაფებითა მთელი დარბაზის ყოველ კუნჭულს, განათობდა მსახიობს, მარჯან წაშიდა და მისი კამოსითავ იყოლებოდა, მუწუარბობდა და შორანყობის ნიღაბი გვერობდა სახსს. მოულოთნოდა და ოაუმსახურებოთა კოტე მარჯანიშვილი ოკებოდა რთავი უახრობის, მისი მწუხრის. მისი ცხოვრებისოლი აზრის შერყავსყოფის პირისპირ, მაშინ მისი თვალი რისხილი ოკაოუნენ, იგი მართლავ არჩობოთა შიმშილებობობის, ახლა იგი იყო საშინლად მომობიონი. ჭირბოლოი, მრავლოაზის მორბობობთა სიყნა, ვიდრე მსხერი ამ ხრობოდა თვალიშორავი იყოლობა და აკლავ მსხერიული ნათელი ჩაღებოდა ხოლო კოტეს თვალებში.

ცხადია, რაღაც განსაკუთრებული ძალა ცოცხლობდა ამ მაღალ მოთხოვნებლობაში. მსახიობს ასე ვაკლახად არ შეეძლო მთავლიყო თეატრიდან თუ არ იხილავდა მარჯანიშვილის თვალბის მხიარულ ნაპერწკლებს.

მე მიზედა მოგიბთხით ამ რეჟისორის უკანასკნელი რეჟიტიციის გაბო.

ეს ჩემთვისაც ახლახანს გახდა ცნობილი.

...სამხედრო ძნელი სიყნა იყო. შემსრულებელი ვერ უშვავდებოდა როლს. კიდევ ბევრი მუშაობა იყო საჭირო, დრო კი, როგორც ყოველთვის თეატრში, ადარ ითმუნდა.

რეჟისორს ადარ შეეძლო კიდევ გაემართა რეჟეტიციები... პრეკ საღვთო იდგა კოტე მარჯანიშვილის ცხედრთან. იგი პირდაპირ ეუყრებოდა გარდაცვლილ რეჟისორს და კიდევ ერთხელ უკიხავდა მის მიერ დადგმულ მონოლოგს (ეს იყო ფორმა უკანასკნელი გამოთხვებისა). ადრე ეს სიყნა „დონ კარლოსში“ არ მიდიოდა — იგონებს საღვთსე, ახლა მთელი რის სიტყვებით აღმებრდა ჟღერდნენ. კოტე მარჯანიშვილი, ალბათ, კმაყოფილი დარჩებოდა.

წაწერა ვაგნერ — «ДЛЯ УСТРИ» — ჩემთვის კუბისთან შეხვედრას თითქმის ერთ მოთხრობას მიაგვანა. ხალხისთვის პუშკინის სსოენის მოპარავ სურდათ. იმპერია მიაცილებდა პუშკინის ცხედარს კუბრიან ღამეს, ჟანდარმებოთა და კუბის ქვეშ გაფენილი ერთი კონა ჩალით.

ადამიანთა ხმები ურთიერთს არ გვანან და ასევე განსხვავდება მათი უკანასკნელი დუმილიც.

თეატრს თავისი ჩვევები აქვს. ჟურან ფილიპმა სიდის კოსტუმი დაარძალა ისურვე. მსახიობს ყწადა იმ გამოსახოთვარ საღამოზე თავისი საყვარელი როლი გამოსულიყო. მარჯანიშვილიც ის სივდლის კიდევ ერთი რეჟისორია მოპარა...

ვინსებენ ჩემს მასწავლებლობს ოა მე მინდა მისი გაკავთილის არსს ჩავევდე. რა აღმთვარჩე მე მასში: პრეფისის იდუმილობა, ოსტატობის საიდუმლო, დადგმის ხელოვნების კანონები?

არა, არაფერი ამის მსგავსი არ მინახავს „ფუნქტაქ ოპიუნას“ რეჟეტიციებზე. სულ სხვა რამ მიტაკებოდა — უმაღლეს, ქვემოწინელად. თვალმოუწყვეტლად შეეჭვროდი ამ მსატარის, რომელიც შეყვარებულ იყავა ხელოვნებით გატაკების მთელი პირველი ძალით და მომხიბვლელობით და მე გხედავდი მისი მუშაობის ადამიანურ ძალას.

ამ ექვსლის ბუნებზე მსურს დაფიქრება. კოტე მარჯანიშვილის აღმავრობა იყო განსაკუთრებული და ასევე განსაკუთრებული გაჩეობებოდაში შობილი.

ჩემი ცხოვრების მანძილზე მე მომსწერე ვყოფილარ რეჟისობოთა თავგასულობისა, დასის წინ რომ გათამაშებდნენ ხოლომე „შემოქმედების ტავგავა-გაბისა“. ეს აღმანიშნული თითქოსდა სასწორკეთილინ გაბრდნენ რეჟისორკით თოხიანად, ინვენიუდნი და კოცინდენ მსახიობებნი თითქოსდა მედნიერებით აღდროთავინაზოლინ. ანდა პატარა თოხაში გაკავებულად გაკავიროდნენ. განწყობილებოთათა ეს წარმავლობა ნეწარსტინის ხსნათთა ატარებდა და თან „გენიოსობას“ თარგზე იყო გამოჭრილი. არაფერი ამის მსგავსი არ ყოთლა მარჯანიშვილიში. განწყობილებოთა ცილა, რომელიც მის სახეზე აიერყობოდა, ნერვოზულობის შეთხვი კი არ იყო, არამედ სრულქმნილი მინავანი დაამატებოდაში. ულიადესს სიყნავე ახლდა მის ხელოვნებში. მუშაობის დროს იგი განიცდიდა პიესის მთავრობებოთა და ხსნათათა გამოირონილ სამყაროს, როგორც რეალობას. დროსა და სიფიცის მის სასწრაფობრივ ხილოებში იგი ცხოვრობდა თავისი ხელოვნური არსებობის მთელი სიწავსით.

რა მხიარულად გრძნობოთა თავს იგი ამ სიერცეში!

იგი ასახლებოდა ამ სამყაროში აღმანიწესს, ამკობდა მათ. უშეობრივ და ამინებდა. მათი კათოლიკური უოთიებულისობანი, კოტე მარჯანიშვილის ნებოთ, გაქვადნენ და ოქრის თოჯინებოთა იქინენ: ისინი მხოლოდ ტახტზე, ისინენ, ხელოვნურ ხელობს ასავაგობდნენ და ლაპარაკობდნენ მკვდარი, მექანიკური ხმით. ამის საწველოთ ცხოვრების მთელი ფორმოთხებით აინთო სოთლიო ფუნქტაქ ოპიუნას. ყველაფერი ეს მას მარჯანიშვილს უკობდა, თითო უბრალო კოთეჟური ოსიენიკ ი ფლამანიშვილ გულუბრებობაში (კურავოთა—მოთლი სციენის სიტრბოთა მოგახრობდნენ უსასრულო მარჯანე ჩამოკითხული ქაიბობი და იხები, თეჟეს და ოთრი, ხილი და ბოსტანული. ყველაფერი დანატაკტური ზომის იყო და აბრალობოთი „გადამაგული“ ფერებით. სოლოფიცის თეატრის სიყნა ვერ

იტყვად მისი გამოგონებლობის მიუღ გაცქინდა. შე არ ვიცი, ვასკევი იყო თუ არა რეჟისორისთვის მეხოთმებელ სასკუ-
ნის კათალიციკოში, მაგრამ მე მჯერა, რომ ქართული კოჩქ
მარჯანიშვილი ესპანური ცის ქვეშ, სოფელი მეგნანების
წრეში თავს ისე გრძობდა, როგორც საკუთარ სახლში. მან
იყიდა ფირი, სინათლე, გუნდა სახმრთისა. სახმრთის სიუსვე
თვით მასში იყო. მასთან მომუშავე მსახიობებს, მხატვრებს,
კომპოზიტორებს ქუშმარტივი ხელგალალობით განებობდა იგი
რითაც ავით იყო აღსავსე — სახმრთის მისი მხურვა-
ლებსა, თვალისმოპყრული ფირების სიმჭკრესს, გმირობის,
ერტყობის, სიყვარულის შესანიშნავი გრძობების გამოლე-
ნის გზებანობას.

ახლახანს გამოქვეყნდა მარჯანიშვილის ლიტერატურული
მემკვიდრეობა. კვითხულობით მის მიერ დაწერილ სტატიებს,
მისი ცხოვრების სტენოგრაფებს და მათი მე მდივს ეცნო-
ბით მას. ცხადია, თავისთავად ეს ფურცლები საინტერესოა,
მაგრამ მათ ვერ თქვითუნახათ ცხოვრებისეული სიითი. იგი
ნაკლებ იყო თორეტიკოსი ან კრიტიკოსი. იგი განსაკუთრე-
ბული წყობის რეჟისორი იყო. მისი აზროვნება პოეტური იყო:
გრძობათა აღმთფრენის სიმალღების გარეშე მისი ხელოვნება
არ არსებობდა. იგი ამოწმებდა საქმეკატლებს ან ამაღლის
ლოგიით, არამედ სიმხურვალის გრადუსით. ეს იყო რომანტი-
კული ხელოვნება ყველაზე მაღლა გაავით. იგი კი არ რეჟი-
სორიბდა, არამო ახლებდა გრძობებს, ამაფრთხიდა ფირებს.
იგი მეტივრად ქმნიდა ფორმებს, ხახს უსვამდა კონტრასტებს,
ათვიერებდა გამომსახველობას. ცხადია, ეს ყველაზე ნაღები
ნიშნავს იმას, თითქმის მარჯანიშვილი—ერთ-ერთი იმ გამო-
ჩეული რეჟისორთაგანი, რომელიც თავის დროზე სახალკარო
თეატრმა მიიწვია — ვერ ფლობდა ფსიქოლოგიური ანალიზი-
სა და ხასიათთა გახსნის ლოგის უნარს. მან ბიერი იმ დე-
დად, მაგრამ მის ხელოვნების გამოჩეულად წარმოსახვის პო-
ეტური ძალა ხდოდა სწორედ.

ეს ძალა უკვე არ გამოჩეენილა, და არც ამ მხატვრის სუ-
ლოერი სამყარო ჩამოყალიბებულა ასე უბრალოდ.

კოტე მარჯანიშვილი ჩემი მესიხურების ნასესით ჭბუკად
დარჩა (თუცა იმ დროში იუდასთან გადაცილებული უკვე ბე-
ბური გვეყვია) — იგი დამახსოვდა მუსუბე, მორავა, ელვის
უსურაფუსა აღვსნებად. ახლა გადავხედე მისი ბიოგრაფიის
თარღებს: იგი დაიბადა 1872 წელს, 1919 წელს იგი ორმოც-
დაშვიდის იყო. მან გაიარა ძეგლია — მოგსურბდა პრო-
ვინციებში, დიდხანს ვერ სძლედა ერთ ადგალას და მყუდრო
ნავთსაყუდლებში დაგვანდა. იგი მუშაობდა სტანისლავსკისთან
და გორდონ კრეფთან, ჩამოყალიბდა „თავისუფალი თეატრი“ —
ფანტასტიკური „ქარვასლა“, სადაც აღმთვი სტუმრები უნდა
ყოფილიყვნენ მართაპინი და დუშე, ახლა კი, იქ, სულაზე
ცოცხად ხარვებს მირეკავდნენ „სორჩინის ბაზრობასი“ და
„მეყნიერი ელენეს“ მიუღ სცენაზე ბრუნავდა ხიდურებზე
შეშდგარი კარუსელი.

ყვილფერი ეს, წარმოშობით ბენგალური ცეცხლის სენ-
საციონი, უმაღ იწვოდა და იშლებოდა და იგი კვალდ მომთა-
ბარებოდ ქალაქებში, ანტრეპრისებში, სტილსა და ქსარებში.
უცმარობის სული სიღვიბდა მას. კოტკის არ შექმლო „სამ-
სახური“, მონაწილეობის მიღება „საქმეში“.

რეჟოლეუის პირისპირ, როგორც სხვა ყველა ნიჭიერი
რეჟისორი, იგი ნაწერეებზე მდგარი აღმჩინდა. მართლაც, რა
არ სცადა მან! საქმეკატლებს დავადა მიდერლუ, ფერადფერად
დგორაციებში და საყვიბით დუდორადიერად, ამცირებდა დია-
ლოგს და სანაცვლოდ მსახიობს აკითხებდა ავტორის ყვილა
რემარკას, ებრძოდა თეატრის პირიბითობას, სინთეტურ
ფორმებს, იქნებოდა ნატურალიზმს, რუტინას, უნიათობას,
შემწინაბრებას. იგი იყო ნიჭიერი, მაგრამ ვერ შესძლო
უწინში მატეტიკების აღმჩინა. იგი მაძიებელი იყო, მაგრამ
ხშირად მისი ძიებების მიწის წიაღი უწყაოფო იყო.
სინთეტური თეატრი მხოლოდ პროგრამად დარჩა, სადაც

სინამდვილეში სხვადასხვა მსახიობები ასრულებდნენ ოპე-
რას, ოპერეტას, პანტომიმას. ქარი ვერ ავსებდა იალქნის
უბებებს.

ათას ცხრას ცხრამეტი წლის ქარი შემოიტყრა სოლოცვეის
თეატრში. ქარხანათა სიმორცხვიდან, სამეტიკო მისი ფრნ-
ტიდან მიმართული ქარი დათარგმობდა თეატრს და იალ-
ქნები დანაწერებ ამ ქარის ძალით.

რეჟოლეუციონმა მთავრობამ დაწინაა მარჯანიშვილი სას-
განათლების თეატრალური განყოფილების გაგებად და ლენინის
სახ. თეატრის კომისარად. იგი საპირფარეოსში დადგმას აშნა-
დებდა. ჩვენს დღეებში ეს სიტყვა ჩვეულებრივი ექვთია. მა-
შინ თითოეული ეს სიტყვა პირველად წარმოიქმნა და
უსწარმზარია ძალის ცხოვრებისეულ ასოციაციებს აღწრავდა. ამ
ასოციაციებმა შექმნეს საქმეკატლის პოეზია. საქმე ეწებოდა
არა კლასიკის „გათანამედროვეობას“ ან ლოკე დე ვეგას ზეგუ-
ქვას მომეტეს საჭიროებასთან. მარჯანიშვილი არაფერს არ
უხუედა რეჟოლეუციას. იგი მით სულადმუდობდა. ყველაფერს
იგი ეღებობდა როგორც მაღალ ქუშმარტივებს. ამ სიმარ-
ტულემ პოეზიის ცეცხლით შეაღებდა მეთხოვრებელ საუკუნის
გილანათა ბუნტი რეჟოლეუციური ქალაქის სინამდვილესთან,
შეაღებდა და არა შეუცვლა ერთი მხერვის.

როცა ახლა, მრავალი წლის შემდეგ, ხანდახან ლაბარა-
კობე ტენდენციურობაზე, როგორც მოსაწყენ-დამორიგებულ
მიმართებაზე, რომელიც შეუთავსებელია მხატვრის შინაგან
თავისუფლებასთან, მე მაგონდება ყველაზე მეზნებარე რომან-
ტიკული საქმეკატლი, რომლის ხილვის ბედნიერებაც მქონდა —
„ფუცხეტი ოვებუნას“. ლოკე დე ვეგას სიტყვები პროვაცინდის-
ტული იყო, ამ ცნების სრულ აზრით, სენსაზე დატრიალი-
ბული ამების საპასუხოდ დარბაზმა იმეურა „ინტერნაცი-
ონალი“. აქ ყველაფერი იყო ტენდენციუ, ატიკატი, მოწოდე-
ბა. და აქ ყველაფერი პოეზია იყო. არაფერი არ მოდიოდა გა-
ანგარიშებიდან, წინასწარგანზრახულობის გულგრილობიდან.
ეს ხელოვნება ისეთი საწყავით მიმრბობდა, რომ სულს ედებ-
ოდა ცეცხლო.

ეს იყო თეატრის აყვავება, შეუძლებელი რეჟოლეუციამდე,
შეუდარებელი საზფერავარითის თეატრებს დადგმების უდი-
დაესი მიღწევების გვერდით. თეატრის ადამგლობაში აისახა
ახალი ეპოქის ცხოვრებისეული ზესსურაფვა. მარჯანიშვილმა
შექმნა რეჟოლეუციური გზნების საქმეკატლი და მე ვამბობ
იმით, რომ „ფუცხეტი ოვებუნას“ ლერჯი ცა შობატული იყო ჩე-
მი, სახესებით არაკვალიფიციერებელი, მონაწილეობითაც.

ხანდახან ხელეწიება რჩობის ლეგენდა, მაგრამ ისეც ხდება,
რომ თვით იგი აღმეცხება კომისი ელგენდა. იმ კიოვრე ქალაქ-
ხელს, კუშინა ქეჩნაზე, ახლად აფთქებული წაბლის ხეების
გასწორე სიმღერით მიდობდა რეჟოლეუციური პოეზია. ცუ-
დად შეიარაღებული და შემოსილი ადამიანები, მოღუსუმებლი
ჭრილობით — თავმეხეულინი ამ მღვალანამოცილებლინი —
შევიდნენ დაბალ შემნობაში, რომლის დასახლებ ნაძეირე ნიდ-
ბები იყო მიკრული. ჯარისკაცები, შაშხანით ხეიმი, ხაჯერ-
დები საყარბელო ჩახსდნენ. ფარდა აიწია — ესპანეთმა მიმარ-
თა უკრანასა.

რა ნახეს ამ ადამიანებმა, როგორ დაამახსოვრდით მათ ეს
საქმეკატლი? ჩამყვნილი ჭბუკო იჯდა მაცურებელთა შორის.
მეტყვანამფრეკებელ და პოლიტიკურად ვსეყოლოდ ვინმეტი მოე-
ლი თავისი სულიერი შემართობით შემართული იყო, რათა შეეხან
ამ დადგმის მიუღლი ატმოსფერო. მისი მოთხრბობა აღსავსეა
რეჟოლეუციის პირველი დღეების ენერგიული მომწინებლის რა-
ლად განსაკუთრებელი, აღფრთოვანებელი შგვრძნებებით —
ჩვეულებრივი პაიეტიკურად იქცა!

- „ჩემი რეჟოლითა პოლიკი კიევისაქენ გამოემურა...
მარჯანიშვილი მივოდა კიევის პარკიოო კომიტეტში:
- რა შემობლია გაეკავიოთ თქვენიოთ?
- თქვენ რისი გაეკეთება შევიდითო?
- მე შემობლია დავეცა ესპანელი მწერლის ლოკე დე

გვგას ბიესა გლუხთა აჯანყებაზე. თქვენ რითიღა შეგძლიათ დამეხმაროთ?

— არაფერი არა გვაქვს ჩვენ.

ვიწმინდების სიტყვებით, თვით საღვთავიცი კი არ იშვებოდა. აღმოჩნდა მხოლოდ მშრალი ოხრა. მაშინ ისააკ რაბინოვიჩმა სთქვა: „მოიტეხა ოხრა, მე ამ ოხრიგან ესპანეთის ოქროს ქვიშას შევექმნა“.

მაგრამ მხოლოდ ქვიშა, თვით ესპანურიც კი, საქმეს ვერ შევლოდა. „ჩვენ წავიდეთ მრეკვეთებთან, ჩამოვაროთ მათ ლილა და რაბინოვიჩმა სთქვა:

— ლილისაგან ჩვენ შევექმნით ლურჯ ცას.

...დარბაზში ბრძოლის წინ შევედით, მაშინა მხარზე გვექონდა გადაკიდებული. მსახიობები შესანიშნავად თამაშობდნენ, ჩვენ შეგვძრა ამ ძალამ. მაყურებელთა მთელი დარბაზი გაიხიზნული იყო...

მსახიობები ყვიროდნენ და ყვიროდა პოლიცი, მსახიობები მღეროდნენ და მთელი პოლიცი მღეროდა, პოლიტმუშაკები კი დღეაღმდეგ და გაკყვიოდნენ — ჩქარა, ჩქარა, გვაგვიანდება! ჩვენ ტაშს ვუკრავდით მსახიობებს და მივჭროდით გუბზე — ბრძოლაში“.

ამ აღწერას ყველაფერში არ ეთანხმება ჩემი მეხსიერება — თეატრი მუშაობდა და სადეკორაციო სახელოსნოში მარტო მშრალი ოხრა როდი იყო დარჩენილი. მარჯანიშვილისადმი დამხარება შევეძლო და ჩვენ მას ვეხმარებოდით. მაგრამ მე შეხმის ვიწმინდების სიტყვის ინტონაცია და ჩემი ეჭვებიც ჰქრებოდა. სდებდა მეხსიერება; ყველაფერი იყო ისე, როგორც მან აღწერა და ულტრამარინიც, რასაკვირველია, შეეცავენს ჩამოვაროთ!

შესანიშნავია ლევნად ხელოვნება და შესანიშნავია ხელოვნება, რომელსაც ძალუმს ლევნადს ეძევა.

მაგრამ მე მინდა რეალობას დავეხებუნდე. იგი იყო რთული და ხელოვნათა გუბით გაკეცულ ტრასებზე არ გადიოდა.

რამდენიმე დღის შემდეგ თეატრში ახალი დადგმის რეპეტიციები დაიწყო. მსახიობები რვეულში კითხულობდნენ უაღრეს „სალომეას“.

ვინ იყო ის ესთეტიკი, ორხილვის ყვაილით მეგრულზე, სპიონის ძვლის კოჭის ბინადარი, რომელმაც გახედა გაფორმა დაკადრებომა რვეულეურობა ქალაქის ხელოვნებაში, ქალაქისა, რომელიც ებრძოდა მტერს და შიმშილს, და გაფორმა სწორედ იმავე სცენაზე?

იგივე მარჯანიშვილი!

გეზუნებარდ ლაპარაკობდა იგი იმ სულიერ ცენზურაზე, რომელსაც ოდესღაც ეს ბიესა აკრძალა, ლაპარაკობდა იმაზე, თუ როგორ ოცნებობდა ვერა კომასარაძეცკაია, ეთამაშა ეს როლი, პიროვნების პროტესტის ტრაგედიაზე.

ცხადია, ძნელი არ არის „ფეტიტე ოცნება“ დიდ წარმატებად ავიარო, ხოლო „სალომეა“ — უკანდახვედა, განსაზღვრო პირველი ნაშრომის ნახტომის სიღრმე და ბიბლიური პრინციპის ისტორიისაკენ უკან გადადგმული ნაბიჯების რაოდენობა. ყველაფერი ეს მართალია. მთელი სირთულე იმაში დგომოა: რეინთა, რომ მატყარი ნახტომს წინ და ნახეჯებს უკან ერთდროულად აკეთებდა. თუ ეს შეუძლებელია სპორტში, მით უფრო შეუძლებელია იგი აზროვნების პროცესში. მატყარის

ცხოვრება კი ნაწილებად არაა დაყოფილი. რვეულეების დღეებში მარჯანიშვილი არ ფიქრობდა, მიიღო თუ არა იგი, მაგრამ შრომობდა რვეულეებისათვის, ცხოვრობდა მისი დაძაბულობით, მუუჭულებს იღებდა მისი კოცინიდან. იგი შრომობდა როგორც შეშელო, მის დღევანდელბაში უკვე ცოცხლობდა სვანდელი დღე და კვლავ განაგრძობდა არსებობას ტუმინდელი. მაგრამ უკვე სხვა ვენება ასებდა ყოველივე იმას, რასაც იგი ქნისდა. ამ ვენების არის გაგების გარეშე შეუძლებელია რამე გაიგო ამ მატყარის შემოქმედებაში და იმ წლების ხელოვნებაში. მე ფიქრობ, რომ 1919 წლის „სალომეა“ არაფრით ჰგავდა ამ ბიესის ძველ დადგმებს. მიმჭრალი ტონებისა და დეკადენტური მოთენილობის სანაცვლოდ სცენაზე იყო ენერგია, ვენება, ელვარება.

1920 წლის ზაფხულს პეტროგრადში ჩამოსული მისამე ინტერნაციონალის მთავრ კონგრესის დელეგატების საპატივცემულოდ საფინდი ბირვის პორტალზე დადგმული იქნა მასობრივი სცენა „მსოფლიო კომუნისაკენ“. დადგმის უფროსად, როგორც მაშინ წერდნენ, მარჯანიშვილი იყო; მასში მონაწილეობდა ოთხი თასილი წითელარმიელი და მუშათა თეატრალური წრეების მონაწილენი. ორმოცი ათასამდე მაყურებელი შეეკრებოდა ამ სპექტაკლს, თეატრის ისტორიკოსი აღწერდა ამ ინსცენირებას: „ქალთა ცეცხლ ლურჯ ბიწვი მარჯანიშვილის „სალომეს“ მოვლავინება“.

ახალი მაყურებელი მოვიდა თეატრში. ძალან ცოტა რამის გაგება შეიძლება იმ დროის მხატვართა შემოქმედებით, თუ ვერ წარმოვიდგინთ იმ მაყურებელს, რომელთათვისაც ისინი იღწვიოდნენ. ახალი თეატრი დაიწყო არა მარტო სცენაზე მომხდარი ამბების ცვლილებით, არამედ, უპირველესად, მაყურებელთა დარბაზის ცვლილებით. მაგრამ საქმე მარტო იმაში როდი იყო, რომ აუდიტორია სცენაზე თამაშს რეალობად ლეხულობდა. მაგანი იდეალური მაყურებელი, თეატრალური მეშუაგებში ქებაშესხული, მაყურებელი-ველური, — რომელმაც სცენაზე იაგოს ესროლა, იოტისიღენდაც არ ჰგავდა ამ ადამიანებს.

კულტურის უღრმესი პატივისცემა, ხელოვნების აღწმისაგან მომდინარე ბედნიერება ახასიათებდა მათ. კ. სტანისლავსკი იცინებდა: „ეს მაყურებელი არანვეულებრივად და შეთატალური აღმოჩნდა. იგი თეატრში სხვათაშორის კი არ მოდიოდა, არამედ სულიერი თრთოლვით, რაღაც აქამდე უხილავისა და დიდის მოლოდინით აღსასვს“.

მარჯანიშვილი სპექტაკლებს დგამდა არა მარტო ამ აუდიტორიისათვის, არამედ მასთან ერთად. ხოლო ამ მაყურებლის გრძობათა სიმჭურავლს შეეძლო გარდაეკმნა თვით „სალომეა“.

ერთ-ერთმა შურნალმა ასახანს გამოაქვეყნა 1918 წლის სარატოვის თეატრის ერთი აფიშა. ლენინის სახელობის სასკოლო თეატრმა მუშათა და გლეხთა შვილებისათვის გამართა უფასო სპექტაკლები. ისინი თამაშობდნენ „ლურჯ ფრინველს“.

არქივში შემონახულია ამ სპექტაკლის მაყურებელთა დეპეშე ლენინისადმი. მასში არის ასეთი სიტყვები: „სარატოვის პროლეტარიატის შვილები ამბობენ: ჩვენ დღეს წავალდენითან და ჩვენ ვეყავით ლენინთან და ვნახეთ ლურჯი ფრინველი, რითაც ისინება თეატრი. გაუმარჯოს რუსეთის სოციალისტური ფედერაციული საბჭოთა რესპუბლიკის ზე“.

ლადს ამხ. ვლადიმერ ილიას ძე ლენინს! გაუმარჯოს კომუნისტების ბედადს!¹⁴

ასლა არ არის ძნელი განჭიკება იმ აზრისა, თითქოს მეტერლინგის მეოხებით შეიძლება აღზარდო ბავშვები, მაგრამ გაცილებით რთული იყო 1918 წელს მოგენასათ პიესა საბავშვო თეატრის გახსნის დღისათვის. და, რაც მთავარია — სარატოვილი ბავშვები „ლურჯ ფრინველში“ მამის სრულიადაც არ ხელდადნენ იმას, რასაც აღიქვამდნენ დღევანდელი მაყურებელი და რაც აინტერესებდა რევოლუციამდელ პარტიებს. მე არაფერი იცი ამ სასაოლო სპექტაკლის ირველი, მაგრამ მე შემძლია ვივარაუდო, რომ ბევრი ამ ბავშვთაგანი — „ლურჯი ფრინველის“ მაყურებელი, შემდეგ, სამოქალაქო ომის მიხედვით, შიმშილისა და ტიფის ატმოსფეროში იგონებდნენ თეატრში თავიანთი პირველი მისვლის რაღაც განსაკუთრებულ ნათელ დღეს და იმას, თუ როგორ ეძებებდნენ ბედნიერებას გოგონა მიტლი და ბიჭუნა ტილტორი. მე ვგონებ, რომ დაბრუნება მუხსიერებაში აღდგენადაა არა მეტერლინგის მიხედვით ბურჟუაზი, არამედ შორეულად მოკაიფე ხუთქმიანი ვარსკვლავი — კეთილი და მიაღერებლამდე ბუნება და სიყაროელი.

სწორედ ამ ვარსკვლავის ანარეკლი ეცემოდა პროლეტარათა და გლეხთა ბავშვებისთვის გამიზნულ უფასო სპექტაკლს — „ლურჯ ფრინველს“.

იმისათვის, რომ გავიფიქრო რევოლუციის პირველი წლების თეატრი, საკმარისი არაა მხოლოდ გეგანაწილით სპექტაკლების შინაარსი, არამედ საჭიროა ცოდნა იმ საწვავისა, რაც ეს ხელშეწყობდა ამოძრავებდა.

ასალაზარდა მაიაკოვსკი პირველი მსოფლიო ომის წლებში წყარდა, რომ ეს ომი გავლენას ახდენს ყოველ სიუჟეტზე, და მასალაზე.

„მე არასდროს ვყოფილვარ ოლონეცის გუბერნიაში — ამბობდა იგი — მაგრამ ნამდვილად ვიცი, რომ მისი პიუხაეი უცნაურად შეიცვალა იმის გამო, რომ ანტეკრეპინთან ორმოცდაორი სანტიმეტრისანი ქვემეხები გრგვინავდნენ“.

„შეიძლება არ ვწეროთ ომზე, მაგრამ უნდა ვწეროთ ომი თ!“

„მთელი სხელით, მთელი გულით, მთელი შეგნებით — უსმინეთ რევოლუციას!“ — მოუწოდებდა ალექსანდრე ბლოკი 1918 წლის იანვარში. მთელი შეგნებით რევოლუციის გაგება, მისი პირველსავე წელს, ხელთიანა მცირე გამონაკლისის ბედნიერება იყო. მარჯანიშვილი უსმინდა მას მთელის არსებით, მთელი გულით.

იგი „რევოლუციის დაბნა“.

ამ რამდენიმე წლის წინათ მე შეხვდები ასლად სწავლადამთავრებულ ასალაზარდა რეჟისორს. ჩვენ ვლაპარაკობდით წინა დღით ნანახ სპექტაკლზე. ჩემი მოსაუბრის კრიტიკული ნიჭიერება აშკარა იყო. მან გახსნა რეჟისორის სისულენი, განასაზურა შეუხაამობა ავტორის იდეასა და სცენურ ფორმას შორის, ძალზე დაბალი შეფასება მისცა მასობრივ სცენებს, და იქვე განმარტა, თუ როგორ უნდა დადგმოლიყვნენ ისინი. მას მოჰყავდა მაგალითები სამხატვრო თეატრის პრაქტიკიდან, სადაც მსგავსი ამოცანები დიდი ხნის წინათ სრული გარკვეულობით იყო გადაწყვეტილი.

იგი დასცინოდა მხატვარს, რომელსაც ვერ ძალედვა გა-

მოყენებინა სიგრცე და სინათლე, დანადლიანდა, შემოქმედებითი გაბეჭდვით რომ ვერ იხილა. ამოიხარა ცუდქმედობის გამო. ნემირილოვი-დარნიევის ციტატები ზეიარდა მოჰყავდა.

შემდეგ მე ვნახე ამ რეჟისორის დადგმა. რაღაც გაუვალი მოწყენილობა, მოთენილობა, უგერელო ფუფუნური მსახიობები სცენაზე. მოწყენილობისაგან დაუსაძვლებელი მსახიობები, რომელთაც წანად ჩაესმინდა მაყურებელთა ხელება. არც ერთ შტრისში არ სტყვიოდა ცხოვრებისეული აზრი.

ძველი პროვინციული თეატრი — უკან დაკიდებული თავისი ძველი ტყით, მოჭატავ სტატისტიებით და საკუთარ რისკზე მოთამაშე პრემიერებით აქ აღდგენილი იყო მთელი თავისი პირველსაბით.

მე მომავინდა ჩვენი საუბარი და გავოცდი. საქმე ხომ მარტო ნიჭში არაა. ძნელი იყო იმის თქმა, რომ ჩემ მიერ ნანახ სპექტაკლს არ ემჩინება ავტორის ნიჭი, მაგრამ სწორად უკულტურობით და უმარჯვობით გამოირჩეოდა იგი. ცოდნა, რომელიც ასე კარგად აუთვისებია იმ ახალაზარდა რეჟისორს, რატომღაც მუშაობაში არ გამოსდგომია. თავისთავად ეს ცოდნა ფრიად სასარგებლოა რეჟისორის პროფესიისათვის და დიდი შემოქმედება გამოიწვევს, მართლაც, შეიძლება გამოადგეს კაცს. მაგრამ, რატომღაც, მოხდა ისე, რომ მთელი ეს ცოდნა სადაც, გონიერების განცალკევებულ საგანძურში იდგა და სწორედ მაშინ, როცა აუცილებელი იყო ამ მარტის გამოყენება, საგანძურის კარი მაგრად მოკეტული აღმოჩნდა. სიტყვები ვერ იქნენ მოქმედებათა წინამძღოლებად.

სამხარეულო წიგნში ასხინილა, თუ როგორ შეიძლება ამა თუ იმ წვნიანის შესაღება. სორცი და ბოსტნული იყრება წყალში, ქვაბი იდგებოდა ცეცხლზე, უმატებენ საწებელს. მზარეული სინჯავს „გემოთი“: ადუღების შემდეგ წვნიანი მზადა.

თუ ამ მუშაობას ხელოვნების შრომას შევდარებთ, შეიძლება ითქვას, რომ ორივე შემთხვევაში საჭირო საკვები მხოლოდ და მხოლოდ დღეღობის შემდეგ მიიღება. ცალკე შეძენილი ცოდნა, მსგავსად ნედლი პროდუქტისა, არ გადადის ახალ ხარისხში — მაგარი დღეღობის გარეშე.

კუსტარული სინჯი „გემოთი“ — არა ნაკლებ როლს თამაშობს აქ. ასალაზარდა რეჟისორმა იცოდა, ფაბრიკა-სამზარეულოს ენით რომ ვთქვათ, — პროდუქტთა ნომენკლატურა და მათი ნორმები. მან არ იცოდა მხოლოდ, თუ როგორ გაეჩაღებინა ცეცხლი, რაზედაც ყველაფერი ეს უნდა ადუღებულყო. იგი კარგად ერკვეოდა ხნის ხორცილს, კარტოფილის და კამის საკითხებში, მაგრამ არაფერი იცოდა ცეცხლის შესახებ. აქ კულნარის მუშაობა ზერე უფრო ადვილია, ვიდრე რეჟისორის — ჩვენს საქმეში მკაც კიდ არ შეუქმნიათ არც გაზის დაწვარები და არც ნავთურები.

პუშკინისდმი მიძღვნილ მესხულ სტატიაში ბელნისიკი განმარტავს ამ ცეცხლის ხასიათს. „ყოველი პოეტური ნაწარმოები არის ნაყოფი პოეტის მუფვე ძლივაგმოსილი აზრისა“ — წერდა კრიტიკოსი. მაგრამ ამ აზრის თვისებანი განსაკუთრებულია — „თუ კი ვიფიქრებდით, რომ ეს აზრი მისი გონიერების მოქმედების შედეგია, ჩვენ ამით მოვლადით არა მარტო ხელოვნებას, არამედ, სართოდ, ხელოვნების შესაძლებლობასაც კი“.

პოუზის ცოცხალი შემოქმედების დგირად ბელნისიკს მიაჩნდა ანა განყენებული ფილოსოფიური და განსჯითი იდეა,

არამედ პოეტური იდეა, „ხოლო პოეტური იდეა არ არის სი-
ლოგიზმი, არც დოგმატი, არც კანონი, იგი — ვენაა, იგი —
პათოსია“.

როცა მარჯანიშვილის გაკვეთილზე ვფიქრობ, მე მაგონ-
დება მისი შემოქმედება — გამსჭვალული პათოსით. რევოლუ-
ციურ ცნობილობათა სული, ახალ სასოგადოებრივ ურთიერთო-
ბათა სილოგიზმის რწმენა, მიმოდარი მოვლენების ისტორიული
მასშტაბის გრძობა — ამ პათოსის სათავე იყო.

1919 წელს მე ცოტა რამ მესმოდა, მაგრამ ქვეშევსეულად
ვერძნობდი, რომ ხელოვნებასთან შეხების ბედნიერება შეუძ-
ლებელია ადამიანის მთელი არსების შემსრებელ ვენაბათა გარეშე.
მარჯანიშვილის გაკვეთილების შემდეგ ანაგრაზიანი ქორწი-
ნება ხელოვნებაში არასდროს მომიჩვენებია მე მომხიბლუე-
ლად.

* * *

ერთი რეპეტიციის შემდეგ, მოვიკრიბე მთელი ჩემი სიმა-
მაც და მარჯანიშვილს ვუჩვენე ესკიზები. გულისყურით დაა-
თვალეირა მან ისინი და მითხრა, რომ გამაცნობს ერთ, სხვა
ახალგაზრდა მსატყარს და ორივეს შეფიცავს დეკორაციებს
თავისი რომელიმე ახალი დადგმისთვის. ჩემი ხნის ცხვირ-
წვეტიანი, მრავალგზის უსწორმასწოროდ დაუთოვებულ პე-
რანგში და მწვანე, კეცილ შარვალში გამოწყობილი ბიჭი,
ვიწროდ გასერილი თვალებით, უმაღ წარმოსდგა ჩემს წინაშე.
თავს უშეშებდა ჭრელი ტუბითი, ხოლო თითებით აწვავდა
წვირილ ჩხარს. ერეკვა მას სერიოზო, გვიანი-უტკვევინი. მარჯა-
ნიშვილმა ოპერეტა „მასკოტას“ დეკორაციები შეგვიკვეთა. და
აი აქ დაიწყო ყველაზე განსაკვივრებელი რამ: იგი გველა-
პარაკებოდა ჩვენ ისე, თითქოს არც კი ასოვდა ჩვენი ასაკი.
სახელმწიფებელი ოსტატო, მრავალგზის ნამუშევარი განთქმულ
მსატყარებთან თავის ჩანაფიქრს განიხილავდა ბიჭუნთან ისე,
როგორც პროფესიონალ დეკორატორებთან. მან მოგვცა პიესის
ტექსტი თავისი შენიშვნებითა და აღნიშვნებით. აგვიხსნა სცენ-
ის შესახებ, ინტერესი ჩვენი მისწრაფებებისადმი.
უცნაურს არ ხედავდა ამ შეკვეთაში და ოდნავდაც არ ეპარე-
ბოდა ეჭვი ჩვენს ძალებში. ახლა მე მიჭირს გავიგო — ეს იყო
ჩვენი გამსწვევების ხერხი თუ რწმენა ახალგაზრდული ძალებ-
ისადმი, ინტერესი ჩვენი მისწრაფებებისადმი.

ჩვენ ესკიზებზე დავიწყეთ მუშაობა. მაგრამ ამით არ
დასრულდება საქმე. საკუთარი თეატრის შექმნის ფანტასტი-
ურმა იდეამ დაგვიმხრობდა ჩვენ.

გამოჩნდნენ ახალგაზრდა მსახიობები. ერთ-ერთი მათგანი
იყო ალექსეი კაპლინი, მომავალი სცენარისტი. თანამზარხვე-
ლებს ჩვენ აღვივალდ ვპოულობდით. ხელოვნებაში ჩვენ ყვე-
ლანი ერთ ღმერთს ვფიცილობდით, ხოლო რწმენათა ერთია-
ნობა გადამწყვეტად მიგვჩინდა. ჩვენ ცოტა რამ ვიცოდით ამ
ღმერთის ირგვლივ. ყურმოკვრივ გავვეყო მხოლოდ, რომ იგი
ფლობდა უძლიერეს ბანს და იყო ძალზე მაღალი. ბედნიერებს
ქჷნდნდა უცნაურად გამოცემული მისი ლექსების რვეულები.
ასეღივ მხოლოდ სიებით მიოვდა. ჩვენ უმაღ ვსწავლობ-
დით მათ ზეპირად, ვვითხოვლობდით ხმამაღლა და მთელი
დღეების მანძილზე ჩვენთვის ვუბუბუბებდით. მასთან ვდგე-
ბოდით დილაობით და ვწვივდით საღამოს. ჩვენ ხეირიანად

არ გვესმოდა მათში ნაგულსნმევი აზრი, მაგრამ რიტმებისა
და სახუთა ენერგია, სტრიქონებში გამდარი შემრხვეი ძალა
გულს გვიკუშვდა. ძლიერების, ვნების, ბედნიერების შეგრძ-
ნებათაგან სუთქვა გვეკროდა. რაღაც ახალი და მშვე-
ნიერი სამყაროს წინათგონობის ალტკინება გვაგებოდა
ჩვენ.

მარჯანიშვილმა მოისინა ჩვენი გეგმები ისეთივე სერი-
ოზოლოებით. კვივის მთელი თეატრების მთავარი რეჟისორის
კაბინეტიდან გამოვედით ხელმოწერილი და ბეჭედდასმული
ქაღალდი, რომელიც იუწყებოდა, რომ ჩვენ თეატრის ჩამო-
ყალიბებისათვის გვევლიდა სარდაფი, სადაც უწინ კაბარე
„კოჭლ ჟიშო“ ედგა ბინა.

ხნელ კიბებს ჩავევით ქვევით. ასანთის მერთალ შუქზე
ძლივს ვიპოვეთ გასაღების ტილი. გასაღებმა გამოჩრიალა,
კარი გაიღო. დარბაზში ყვარა აყირავებული მაიხრები, ცა-
რეილი ბოთლები, ქაღალდის ნაგლეჯები. ერთ ციციქნა სცე-
ნაზე ჩამოსხული მაუდი გვიდა. ჩემად, სულგანაპურთ ავე-
დით ჩვენ დაბალ ზიღარზე, ვიპოვეთ ღენის გამანაწილებელი
სახელური, ჩაერთო იგი. აინთო სოფიტები. თუმც ყველა
ნათურა არ იყო მივლი, მაგრამ ენთენ სოფიტები, ნამდვილი
სოფიტები! სცენის პორტალის მიღმა, ხელმარცხნივ მაწვიბი
გვიდა. ერთ-ერთი მათგანის დაჭიმვა ვცადეთ. ფარდა მოძ-
რარბდა, ნამდვილი თეატრი ჩვენი ფარდა! ჩვენ მრავალგზის
ვაღვდით და გხრავდით მას. შემდეგ ჩავდით დარბაზში,
კუთხეში მივყარეთ მაგიდები და სკამები, მოვანხეთ ცოცხი,
გულმოგინდნად გავრცეთ იატაკი, მწკრივად დავაწყეთ სკა-
მები, დაესხეთ პირველი რიგში და დიდხანს მდურავედ შეე-
ცქირეთ სცენას. ამიერიდან ეს ჩვენი თეატრის იყო. მას-
სადგებულად ავირჩიეთ ტრაგედია „ველიამერ მთავოვსკი“.
ცხადია, ამ ტრაგედიის შინაარსი ჩვენთვის ცხრაკლიტულში
ჩაკეტილ საიდუმლოდ რჩებოდა. კრახი პირველსავე რეპეტი-
ციაზე განვიცადეთ.

მარჯანიშვილმა იმგვარივე სერიოზოლოებით მოისინა ჩვენ-
ნი მარცხის ამბავი. მან სთქვა, რომ პიესა, მართლაც, ძალზე
რთულიაო; მას არ დამუშავებია „თქვენთვისო“. არა, ყველა-
სათვის არიბო ძნელი. და გვიჩინა, ჩვენ თითოთი შევევთხზა
რაიმე... რაიმე კლოუნადა — დასძინა მან.

ამ წინადადებაზე უმაღ გამოიწვია ჩვენი ასაკისათვის ახ-
ლობელი და გასაგები მრავალი ასოციაცია.

* * *

რამდინიმე წლის შემდეგ მე პეტროგრადში აღმოვჩნდი,
„პალასის“ თეატრის მარმარილოს დამზარული კედლებისა და
ბუტაკოფილით თიბის ლევივის ფონზე მე ვანხე მარჯანიშვი-
ლი. იგი ხელმძღვანელობდა კომიკურ ოპერას და ბრძანება
გასცა სტდილის რეჟისორად ჩემი ჩარიცხვის გამო. აქ იგი მუ-
შაობდა ოპერეტებსა და კომიკურ ოპერებზე. იგი მათ დღამდა
უსაზღვრო ფანტაზიით, ბუფონადისაყენ მიდრეკილებით. მისი
სპექტაკლები თვალს ახარებდნენ ელგავებით, რიტმით, მაგ-
რამ სასწულის შეგრძნებები, რომელსაც კვიემი განვიციდით,
უკვე გაქტრა...



ძველი თბილისის ყოფა და ვანო ხოჯაბეგოვი

თეიმურაზ ბერიძე

ბევრ მოგზაურს და მკვლევარს აღუნიშნავს გასული საუკუნის თბილისის ეგზოტიკური სილამაზე. აქ შეხვდებიან სხვადასხვა რჯულისა და ზნე-ჩვეულების ხალხს. საქართველოს რუსეთთან შეერთებამ თბილისი უფრო მრავალეროვანი გახადა.

XIX საუკუნის თბილისი ნელ-ნელა კარგავდა თავის ნაციონალურ-ტრადიციულ სახეს, იგი ევროპიზირდებოდა. ეს პროცესი უფრო ინტენსიურად XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, კაპიტალიზმის ზრდასთან დაკავშირებით ვითარდება. საქართველოს შინამრეწველობა, ხელოსნური წარმოება კაპიტალისტური წარმოების გავლენის ქვეშ ექცევა. საფაქრო კაპიტალის ფართო მიმოქცევა, შემოტანილი ფაბრიკატები, ძირს უთხრიან შინამრეწველობის მრავალსახეობას. იწყება თბილისელ ხელოსანთა გაპროლეტარება, ახალი სოციალური ფენის წარმოშობა. გაპროლეტარებული ხელოსანი და ვაჭარი კარგავდა თავის პირვანდელ სახეს, ივიწყებდა ძველ ჩვევებს, ეთნოგრაფიულად და ისტორიულად საინტერესო ადათებს. თბილისური ძველი ყოფა გზას უთმობდა ახალს, რომელიც შეუჩერებლად იკავებდა ძველის ადგილს.

ყოველივე ამან ასახვა პოემა არა მარტო ქართულ ხელოვნებაში, არამედ უცხოელთა შემოქმედებაშიც — პოეზიაში, მხატვრობაში.

ერთ-ერთი თბილისელითაგანი, რომელმაც ფაქტობრივად აღბეჭდა თავისი თანამედროვე თბილისის ყოფა, იყო ფანქრის ოსტატი ვანო ხოჯაბეგოვი.

ბუნებრივი ნიჭის, მაღალი გემოვნებისა და აბსოლუტური მესხიერების მქონე ხოჯაბეგოვის შესახებ, სამწუხაროდ, ძუნწი ცნობები მოგვეპოვება. წყარო, საიდანაც ვსარგებლობთ ვანო ხოჯაბეგოვის ცხოვრების შესასწავლად, არის იმ თბილისელ მხატვართა ზეპირი მოკონებები და გადმოცემები, რომლებიც იცნობდნენ ვანოს. საინტერესო ცნობებს გვაწვდის მისი ცხოვრებიდან მხატვრის მეუღლეც.

ვანო ხოჯაბეგოვი დაიბადა გორის მაზრის სოფ. წყაროს უბანში 1875 წლის 14 იანვარს. დედა — მელანია, შინ საქმიანობდა, მამა — გიორგი კი მეწულე იყო. დაწყებითი სწავლა, ხელმოკლეობის გამო, არ მიუღია. ბავშვობა უფროსი ძმის ხილ-ბოსტნეულის დუქანში გაატარა.

ხატვა ვანოს ბავშვობაში დაუწყია, ჯერ კიდევ ძმის დუქანში ყოფნისას. როცა კი მოიცლიდა, ხატავდა ყველაფერს, რაც კი შემორჩებოდა მის იშვიათ მესხიერებას.

„საფრანგეთში წასვლამდე — ივონებს მხატვარი ლ. გულიაშვილი, — შინ მიმავალს გზად ხშირად შემიგ-



ჭიფიდან დაბრუნება



ჭიფიდან დაბრუნება

ლექანა „ზალატიე გოსტი“





ყოჩების ჭიდილი

ყოჩების ჭიდილის შემდეგ



ყენობა



ლია ვანოსთან დღუქანში. მას ანტერესებდა ძველი თბილისის ყოფა. იცნობდა კლასიკურ მხატვრობასაც; საუბარი უყვარდა რაფაელზე. ისეთი ვატაცებთ ლაპარაკობდა, რომ ამ დროს შემოსულ მუშტარის არც შეხედავდა, ცალი ხელით მიაწვდიდა საქონელს ისე, რომ ჩემთან ლაპარაკს არ შესწყვეტდა".

1910-იან წლებში მხატვარ ფოგელს ვანოსათვის ყურადღება მიუქცევია და წუყყენია მხატვარ ნ. ვ. სკლიფასოვსკის კერძო სამხატვრო სასწავლებელში. მაგრამ ვანოს იქ დიდანს არ დაუყვია. მხატვრობის კლასი და პროფესიულობა დიდად არ აუმაღლებია, ვინაიან ამ დროს იგი უკვე ჩამოყალიბებული საკუთარი სტილის მხატვარი ყოფილა. როგორც მხატვარი ფოგელი იკონებს, ვანო ნატურიდან ისე კარგად ვერ ხატავდა, როგორც წარმოდგენით.

გ. ხოჯაბეგოვს 1916 წელს დიდების ტაძარში (ახლა სამხატვრო გალერეა) მოწოდებულ სამხატვრო გამოფენაში მიუღია მონაწილეობა.

1920-21 წ. წ. ვ. ხოჯაბეგოვს ვხვდებით სამხატვრო სასწავლებელში, მაგრამ, როგორც ჩანს, ხანში შესულმა ვანომ ვერ შესძლო აკადემიური მეცადინეობა და ორი თვის შემდეგ სწავლას თავი დაანება.

აღსანიშნავია, რომ ვანო ხოჯაბეგოვი საზოგადოებრივ მუშაობასაც ეწეოდა. მას ბევრი რევოლუციური პლაკატი და დროსა გაუფორმებია. საქართველოში სამშოთა ხელი-სუფურების დამყარებისთანავე ვანო პროფესორში შევიდა.

სიცოცხლის უანანსენელ წლებში სასტუმროს კარისკაცად მუშაობდა. ცხოვრებისაგან ჯანჯატხილმა ფილტვების ანთება ვერ გადაიტანა. 1922 წელს 47 წლის ასაკში გარდაიცვალა ეს შესანიშნავი ნიჭის მქონე თვითნაწილი მხატვარი; დაკრძალულია ვერის ძველ სასაფლაოზე.

ვანო ხოჯაბეგოვმა მდიდარი მეჭვიკდროება დაგვიტოვა შესანიშნავი გრაფიკული ნახატების სახით.

ვანოს ნახატების ნახვისას ნათლად წარმოვიდგებთ ძველი თბილისის მკვიდრი — ყარაჩოხელი, კინტო, მოკრივე, ყენი თავიანთი ადათ-ჩვეულებითა და დამახსიათებელი გარეგნობით, ჩაცმულობით. მისი ნახატები თბილისის ცხოვრების დიდი სიმწონია. ხოჯაბეგოვის მხატვრობა ისეთივე ორიგინალური და დამოუკიდებელია, როგორც ძველი თბილისის ყოფა. ვანოს ნახატებში იკრძნობა რეალისტი შემოქმედის ხელი განუყოფრებელი სტილითა და ინდივიდულობით. მის შესანიშნავ ნახატებში მართალი სახეა ჰჰოვა თბილისის ყოფითმა სურათებმა.

მხატვარი სინანულით ეთხოვება წარსულს, გულწრფელად და იუმორით ასახავს ყოჩების ჭიდილს და მამლების კინკლაობას, ყენობას, ყარაჩოხელთა ქეიფს, ტივით სეირნობას, ლოყბდაბერილ მელდუღუკეებს, არღანზე მოქივთ კინტოებს, მექელეხეებს, კრივს, ჭიდაობას.

ვანო ხოჯაბეგოვმა ძველი თბილისის ყოფის ამსახველი მთელი სერიები შექმნა. მათ შორის საყურადღებოა: "ყოჩების ჭიდილი", "მუშტი-კრივი", "ყენობა", "მზითვის ჩვენება", "ხატობა", "ამქარი", "საყასობები", მე-

ნახშირე“, „მუშა კურტინი“, „საალდგომო ბაზრობა“, „მენახშირე ვირით“, „შეთულუხე“, „ჭილაობა“, „ნავით ქეფი“, „ტივი მტკვარზე“, „კინტო სასწორით“, „მექელეზენი“ და მრავალი სხვა.

ყოჩების ჭიდილის ამსახველი ნახატები მომენტების მიხედვით ლაგდება. ჭიდილის დასაწყისი, ჭიდილი, ჭიდილის გახურება, ფინალი, ქეფი, ქეფის შემდეგ. თუ სურათებს ამ თანმიმდევრობით მივყავებით, მივიღებთ კინოფირის კადრებს, სადაც მოძრაობას დავინახავთ.

ძველ თბილისში აქლემებსაც აჭიდავებდნენ, აკინკლავებდნენ მამლებს. საამისოდ მამალს საცეკაოლურად არჩევდნენ. მამლების ჩხუბი ეწყობოდა ბაზარში, ტუჩგზში, ბანიან სახლის სახურავზე.

ხოჯაბეგოვს „მამლების კინკლაობა“ დინამიკურად აქვს ასახული. დეზემუმართული მამალი ცდილობს თავის მოწინააღმდეგეს თავს დააცხრეს. იქვე დგანან სიერის მაცურებლები.

ძველი თბილისელები საყველიერო დღესასწაულს იწყებდნენ დიდი საკარნავალო სანახაობით, ყვენობით.

ხალხური გადმოცემა ამ დღესასწაულს უკავშირებს საქართველოში შაჰ-აბასის შემოსევას. მოძალადეების თავგასულობას ხალხი აუღიღებია. ქართველებს შეუპყრიათ საპარსი მოხელე. პირგამურული მუსყამთ ვირზე უკლმა, ხელში დაუჭერინებიათ ვირის შეუდი და მთელი ქალაქი შემოუტარებიათ. ბოლოს მტკვარში გადაუგდიათ.

ხოჯაბეგოვის ყვენომა პოლიტიკური კარიკატურის სახეს ატარებს, დიდმარხვის პირველი დღეა; ზურნა ჭიქყინებს; ხალხი გამოჩნდა. ავერ ყვენის ტაკიანასარა, თვით ყვენი აქლემზე ზის, აცვია გადაბრუნებული ტყავი. საცერემონიალო სვლას გვერდით „ტუსალი“ — კინტო მოჰყვება საცვლისამარა. ხელფხზე ბორკილი ადევს. მას გვერდით პოლიციელის მუნდირში გამოწყობილი ორი კინტო მოუძღვება, რომლებსაც მხრებზე ხის თოფები აქვთ დადებული. მათ დანახვაზე ხალხი ხარხარებს.

ხელოსნურ-ვაჭრული თბილისის ცხოვრებაში დიდი ადგილი ეკავა წვრილ კუსტარულ სახელოსნოთა კორპორაციებს, სადაც გაერთიანებული იყვნენ ერთნაირი ხელობის და პროფესიის ხელოსნები. ამ კორპორაციას ამქარი ეწოდებოდა.

ვანი ხოჯაბეგოვს ამქრების საცერემონიალო სვლა აქვს დახატული: „ამქრები ხვედნიან საპატო სტუმარს“. ამქარს წინ მედუღუკეები მიუძღვებიან, შემდეგ მედროშენი, წინა რიგებში ხელიხელ გადახვეული ექვსი ახალგაზრდა ოსტატია. წელზე ფოჩიბიანი სარტყელი არტკათ, რაც მათ ახლად ამორჩევაზე მეტყველებს. შემდეგ რიგებში თაიგულებიანი ოსტატებია, მარჯვნივ დგას საპატო სტუმარი, ფრაკში გამოწყობილი მაღალი ტანის მამაკაცი, რომელსაც ხელში ჯოხი უჭირავს. მის გვერდით პოლიციელი დგას.

ძველი თბილისის კულტურულ ცხოვრებაში დიდი ადგილი ეკავა სპორტულ თამაშობებს. „კრივით, ართურით, მიჭკამალაყით, შურდულთ, განჯაფით, ბურთაობით, წრელახტით და სხვა ამგვარი ფიზიკური ვარჯიშობით



ცეკვა ღოჭით



მეყასებები

ქეფი ღელან „ნე უუზაი გოლუზიყ მით“





ქართული ჭილაობა

ძველი თბილისელის სხეული იწრთობოდა, იქნებოდა და ფოლადებოდა“.

მუშტი-კრივი ერთ-ერთ საყვარელ სანახაობად ითვლებოდა თბილისელთათვის. ძველად კრივი იმართებოდა ავლაბარში, სიონის ქუჩაზე, აბასაბადის და პურის მოედანზე.

ჭილაობა, მუშტი-კრივის მსგავსად, იმართებოდა ღია ცის ქვეშ, მინდორზე, ქუჩაში და ბაზრის მოედანზე. თვითულ მოჭიდავეს ყავდა თავის მომხრეები — გულშემატკივრები, რომელნიც თავის მხრივ სანადგლოს სდებდნენ ერთმანეთში. ჭილაობა დიდი სიყვარულითა და პოპულარობით სარგებლობდა თბილისელებში, რომლებიც ამ სანახაობას ხალისითა და სიამოვნებით ესწრებოდნენ.

ვანოს ჭილაობის ყველა მომენტით აქვს ასახული: მისი დასაწყისი, ჭილაობა და ფინალი. ჭილაობის ფინალში მხატვარი დიდი რეალიზმით გადმოგვცემს. ერთი ბეჭებზეა წაქცეული, ცდილობს თავის განთავისუფლებას. გამარჯვებულის ქომაგები სიხარულის ყივიანს სცემენ, წრის გარღვევას ლამობენ. მათ ვანზახვას ხელს უშლის არბიტრი სახრით ხელში. დამარცხებულის მომხრეთა ჯგუფი გაოგნებულია მომხდარი ფაქტით. ზოგიერთი პროტესტის ნიშნად ხელებს აქნევს.

ვანო ხოჯაბეგოვის მიერ შექმნილი სურათები რეალისტურად გვიხატავენ თბილისელთა დროსტარებას. ნახატებში აღბეჭდილია მომენტები: ქეიფი, ქეიფის შემდეგ... ამ სურათებში ყოველ პერსონაჟს თავისი სახე აქვს.

ვანო ხოჯაბეგოვის დაკვირვებული თვალი და გამჭრიახი გონება ჩანს ყოველ ნაწარმოებში. მისი თანამედროვე ყოფის დამახასიათებელი შტრიხები, ღრმა სოციალური ძვრები მხატვრის შემოქმედებაში ღრმა და გულწრფელ ასახვას პოულობს.

ვანო ხოჯაბეგოვი ნახატის ოსტატად და საკუთარი მანერის მხატვრად გვევლინება. მისი წვრილი, კონტურული ხაზები გამოირჩევიან სიზუსტით, ლაკონურობით. ისინი შეუცდომლად მოხაზავენ სახასიათო ფორმებსა და დეტალებს.

ვანოს ნახატებს შეიძლება მხატვრის დღიური ვუწოდოთ. მის ამ დღიურებში ბევრი ნაღველია, ბევრი სევდიანი ფურცელი. ასეთია „მექელეხენი“, „მუშა კურტნი“, „მეთულუხე“ და სხვ. მხატვარს არცერთი საყოფაცხოვრებო სცენა არ დარჩენია შეუმჩნეველი და არ იქნება გადაჭარბებული, თუ მას მხატვარ-ეთნოგრაფს ვუწოდებთ. ვანო ხოჯაბეგოვის ძირითადი სამხატვრო მასალა იყო ფანქარი და მცირე ზომის ქაღალდი.

გარდა გრაფიკული ნამუშევრებისა, როგორც გადმოგვცემს ცნობილი მწერალი ანა ანტონოვსკაია, ხოჯაბეგოვს ჰქონია აქვარელით შესრულებული ნახატებიც. თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცულია ვანო ხოჯაბეგოვის ნახატების მდიდარი კოლექცია (76 ცალი ორიგინალი). ნაწილი სურათებისა გამოფენილია მუზეუმის დარბაზებში, რომლებიც მნახველს ნათელ წარმოდგენას აძლევს XIX საუკუნის მეორე ნახევრის თბილისურ ყოფაზე.



შობითვის ჩვენება

მექელეხენი



სცენურ ბოზირბანუხ

ნინო გვათუა

უკვე მეოთხედი საუკუნეა, რაც აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი ქსენია დოლიძე სასცენო ასპარეზზე მოღვაწეობს.

უმრეტეს შემოქმედებითი ენერგიით აღსაცემ მსახიობს მრავალჯერ გამოუძერწავს რთული და მკაფიო სცენური იერსახეები.

საშუალო სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, ქსენია მღვთისა და კაიშაურის სკოლებში მასწავლებლობდა. შემდეგ სამუშაოდ თბილისში გადმოვიდა და პედაგოგიური მუშაობის პარალელურად მარჯანიშვილის თეატრის სტუდიაში დაიწყო მეცადინეობა. 1937 წელს სტუდია დაამთავრა და ჩარიცხული იქნა ამავე თეატრის დასში.

ქსენია დოლიძემ, რომლისთვისაც სასცენო ხელოვნების სამსახური ცხოვრების მთავარ მიზანს შეადგენდა, იმთავითვე მიიქცია ყურადღება განცდათა უშუალოებით.

გულწრფელობა და უშუალოება ახალგაზრდა მსახიობმა ჯერ კიდევ თეატრალურ სტუდიაში გამოამჟღავნა. პირველსავე სპექტაკლში (მოლიერის „ძალად ექიმი“), ოსტატურად შეასრულა ჟაკლინას როლი. ამის შესახებ 1937 წლის 4 იანვარს გაზეთი „კომუნისტი“ აღნიშნავდა: „ქსენია დოლიძის მიერ შესრულებული სახე საესკა ცხოველყოფილი იუმორით, მიმზიდველი უბრალოებით, ბუნებრივობით, ამავე დროს მასში ბევრია ნამდვილი თეატრალობის ელემენტები“.

1939 წელს ქ. დოლიძემ მიიწვილებოდა მიიღო სტუდიის სადიპლომო სპექტაკლში. ეს იყო ა. დენერის „ღები ჟერარი“, რომელიც ვერკო ანჯაფარიძემ დადგა. მსახიობის მიერ დამაჯერებლად განხორციელებულმა გრაფინიამ მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა.

მსახიობის მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ბიოგრაფია ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რა დიდი მომთხვენელობით ეკიდებოდა იგი თვითველ ახალ სასცენო სახეზე მუშაობას.

ქსენია დოლიძე ეკუთვნის იმ მსახიობთა რიცხვს, რომელთაც თავდავიწყებამდე უყვართ თეატრი, სცენა, იგი დიდი პასუხისმგებლობის გრძობითაა გამსჭვალული საკუთარი შემოქმედებისადმი. რეჟისორი ვ. ყუშიტაშვილი კმაყოფილებით იგონებდა ქ. დოლიძესთან ხანმოკლე მუშაობას და სინაულის გამოსთქვამდა ნიჭიერი მსახიობის მარჯანიშვილის თეატრიდან წასვლის გამო.

თეატრალური ხელოვნების დიდი ოსტატი ვერკო ანჯაფარიძე ასევე მაღალ შეფასებას აძლევს მის შემოქმედებას: „მე მასში ვხედავდი არა ჩვეულებრივ მსახიობს, არამედ ჩემთან ძალზე ახლო მყოფ ადამიანს, რომელსაც ესმის შენი ვნებათა დღევა, თანაგვიერნობის და შუად არის სიცოცხლეც არ დასრულოს განსაცდელში მყოფი თაუხის სათაყვანებელი ადამიანის“ საშველად. ქსენიას თამაში სითბოთი და თანაგრძობით აძებდა ჩემს სცენურ ცხოვრებასო“, — გვითხრა ვ. ანჯაფარიძემ.

დამატებული ნიჭის გარდა ქ. დოლიძე ცეკვის ნიჭითაცაა დაჯილდოებული. ჯერ კიდევ დრამატულ სტუდიაში ყოფნი-



„შვის ამოსვლის წინ“. დაერხანი — მსახ. ქს. დოლიძე

სას მას პლასტიკასა და სასცენო მოძრაობას ასწავლიდა ბალეტმეისტერი დ. მაჭავარიანი. როდესაც მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა „მარგარიტა გოტიე“, ცეკვების დამდგებლმა დ. მაჭავარიანმა სცადა დრამატული მსახიობი ქსენია დოლიძე ეცეკვებინა კარნავალში. გულდასმით მეცადინეობის შემდეგ ქსენიამ ბრწყინვალედ შეასრულა პუნტებით ცეკვა და მისმა კოლომინამ მასწავლებლის მოლოდინს გადააჭარბა.

ქ. დოლიძემ რვა ათეულზე მეტი სხვადასხვა სასაითვის როლი განახორციელა, რომელთა შორის კლასიკოს დრამატურგთა პერსონაჟებიცაა და თანამედროვე მოწინავე ადამიანთა სახეებიც. მის მიერ შექმნილ სახეთა შორის უნდა დავასახელოთ მოლიერის ჟაკლინა („ძალად ექიმი“), ლოპე დე ვეგას ხასინტა („სტერის წყარო“), უ. შექსპირის ირასი („ანტიონის და კლეოპატრა“) და ემილია („ოტელიო“), ა. დიუმას ნანინი („მარგარიტა გოტიე“), ოსკარ უილდის დედოფალი („პადუის დედოფალი“), ფ. შილერის ლედი მილფორდი („ვერაობა და სიყვარული“), ა. დენერის გრაფინია („ღები ჟერარი“), ა. პუშკინის მარინა („ბორის გოდუნოვი“), ნ. გოგოლის აგაფია ტხინონევა („ქორწინება“), ილია ჭავჭავაძის სასომე და გენია („გულახის ნაწიბობი“ და „ჩატკილი ხიდი“),

1 ქ. დოლიძე ვ. ანჯაფარიძესთან ერთად მონაწილეობდა „მარგარიტა გოტიესა“ (ნანინი) და „ანტიონის და კლეოპატრაში“ (ირასი).

დ. კლიაშვილის ტუფია („უბედურება“), ძმები ტურის და შერინის ზინაიდა პავლევა („პირისპირ“), ნ. პოგორინის ნილა („ინჟინერი სერგეევი“), ნ. ნაკაშიძის ფატი („ფინ არის დამნაშავე“), მ. მრეკელიშვილის მანანა („პარათაშვილი“), ლ. გოთუას თეკლა ბატონიშვილი („მეფე ერეკლე“), მარკვა პარათაშვილის ელიზბეტ („მარინე“), ს. შანშიაშვილის მარგარიტა („ახალი ფუტე“), გ. მდიენის ასათია („პარტი-ზანები“), პ. კაკაბაძის ლორა („ყვარული თუთაბერი“) და გ. ნახუცრიშვილის პაპე („ავლაბრის სტამბა“), კ. ბუაჩიძის მუხა პლატონოვა („მეცხრი ქალიშვილები“) და მ. ლაკერ-ბაის შუბა („დაწყაიკა“), ნ. დუმბაძის და გ. ლორთქიფანიძის ბებია („მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“) და სხვ. შრავალი.

მსახიობ დოლიძის შემოქმედებაში მთავარია პიესის გმი-რის ბუნების სწორი გაგება, მისი ჯეროვანი სცენური განსა-ხიერება. ასეთია იგი როგორც მთავარ, ისე ეპიზოდურ რო-ლებში.

მსახიობის მიერ შექმნილ სახეთა შორის აღსანიშნავი: გმირი აშუ (ი. გაველი, „შური“). ამ სათნო ახალგაზრდა ქალიშვილის დამაჯერებელი წარმოსახვით მსახიობმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მაყურებელზე. ჩვეულებრივ ამ როლის ვერყო ანაფაზიძე ასრულებდა. ქ. დოლიძე არ მოყვებოდა გაველი-ნის ქვეშ და ეს სახე თავისებურად გახსნა.

მსახიობმა მაიხოვარი ქალის დასამახსოვრებელი იერსახე შექმნა ნ. პოგორინის პიესაში „კრემლის კურანტები“ (გ. ტაბიაშვილის დადგმა); ცოცხლად დაგვიხატა უკუღმარ-თი დროის ბრჭყალებში მოქცეული განწირული ადამიანის ბედნი. ამის შესახებ დ. ჯანელიძე წერდა: „გაგვიხატა ახალ-გაზრდა მსახიობმა ქ. დოლიძემ (მაიხოვარი ქალი). სახა-სიათი როლი კარგად შესარქმა, ცხოვრების ცოდნაც გამოამ-ჟვლანდა და თავისი ნიჭის მიხმარების უწი და უნარაც გვიჩვენა“ (გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 1941 წ.).

ძმ. ტურისა და შერინის პიესაში „პირისპირ“, რომელიც მარჯანიშვილის თეატრში რეჟისორმა ს. ჭელიძემ დადგა, ქ. დოლიძემ ეპიზოდური როლი განასახიერა. გაზეთ „ლიტერ-ატურა და ხელოვნებაში“ შ. აფხაიძე აღნიშნავდა: „შემსრუ-ლებელთაგან უნდა გამოიყოს აგრეთვე ქ. დოლიძე, რომელიც ექიმის ცოლის როლს ასრულებს, ისიც საკმაოდ უშუალოდით სწევდება თავის ეპიზოდურ როლს“.

1951 წლიდან მსახიობი გადადის სოხუმის სახელმწიფო მხატვრულ თეატრში.

ოსკა უაღდის „პადლის დედოფალიში“ (დადგმა საქ. ხელ. დამს. მოღვაწის ლ. ჭელიძის) ქსენია დოლიძე ასრულებ-და მთავარი გმირის — დედოფლის როლს. ვერყო ანაფა-ზი იმ დროს სიხუმში ყოფილა და დასწრებია რეპეტიციას. მას განსაკუთრებით მოსწონებია ქ. დოლიძე მკვლავლობის სცენაში და უთქვამს „ეს სცენა შესანიშნავია“. ქ. დოლიძის მიერ განსახიერებულმა დედოფალმა მართლაც ღრმა შთაბეჭ-დილება მოახდინა მაყურებელზე.

აღსანიშნავია ქ. დოლიძის მიერ შექმნილი ფერადკანიანი ქალის — ფიტას სახე პიესაში „ხვალისდელი დღე ჩვენი იქნება“. ცხოვრებისაგან დევნილ ფიტას, რომელიც საუ-შაის საქმენულად დახეტიალობს, უწნეო ქალის სახელი აქვს გავარდნილი, თუმცა იგი მაღალი სულისა და მეტად მგრძნო-

ბიარე გულის ადამიანია. ძლიერია სცენა, როდესაც მჭიდვ-დება დოლიძის გმირის ზოგიბრივი ღირსება. ფიტას თავ-დაფრუებაზე უფარის თავისი ქვეყანა, ზოხლო უყურებს ძლიერ ამ ქვეყნისა, რომელიც ფიტქვეშ თელავან დამონე-ბული ფერადკანიანი ხალხის სახესა და ღირსებას. ამ როლ-ში მსახიობი ღრმად ჩაწვდა თავისი გმირის სულებრივ გან-ცდებს. საყოველთაო მოწონება ხვდა მსახიობის მიერ დიდი უშუალოდობა და სითბოთი შესრულებული იმ სცენას, როდესაც ფიტა თავის მიჯნურს სემს ხვდება.

ძლიერად გადმოგვცა აგრეთვე მსახიობმა საბჭოთა ქალის ნინა კორნაშის ნებისყოფა, სულის სიძლიერე და ამტანობა სობკოს პიესაში „კაიხიდა კორნუნი“. მანვე მაღალი ოსტა-ტობით წარმოგიდგინა ტიასა შულავინას როლი (ა. სტროფ-სკის „უღანაშალო დამნაშავენი“). უარყო რა ზოგიერთთა მცდარი აზრი, თითქმის ეს მეორე პლანის როლია, მან შექმნა სახე მაღალი წოდების ქალიშვილისა, რომელსაც არავინ და მიაჩნა საერთოდ მორალის ნორმები.

არანაკლები წარმატება ხვდა ქ. დოლიძის აგრავია ტიხო-ნოვანს (გოგოლის „ქორწინება“). ეს საქმეტილი სოხუმის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა გოგოლის დაბადების 100 წლისთავს უძღვნა. ქსენიამ თავის აფავია ტიხონოვანს ახალგაზრდული სული შთაბერა, დაგვიხატა სიცოცხლით სასუ-ქალი, რომელსაც სურს შექმნას მყუდრო ოჯახი.

გ. როზოვის პიესაში „მისი მეგობრები“ დოლიძემ მომ-თხიერა და ამავე დროს მშობელივით მზრუნველი სკოლის დი-რექტორი განასახიერა.

გ. გამბიკიანის პიესაში „უფსკრულთან“ მსახიობმა დიდი უშუალოდით შესარქმა სოფელი ქალის — ევას როლი. ამის შესახებ გაზეთი „საბჭოთა აფხაზეთი“ აღნიშნავდა: „მაყუ-რებელმა გულთბილად მიიღო აფხაზეთის ასსრ დამსახურე-ბული არტისტის ქ. დოლიძის მიერ შექმნილი რეალისტური სახე იმ სოფელი ქალის, რომელიც ალაქის ზმირ სტუმ-რადაც ითვლება. ევა, რომლის როლსაც ასრულებს მსახიობი, გულწრფელი, კეთილი და პირდაპირი ადამიანია. იგი არავის არ ერიდება, პირში მოქმედებს. ამგვარი ხასიათი უწინად ახა-სასარებელი მდგომარეობაშიც აყენებს, მაგრამ რადგან იცინა მისი გულკეთილობის ამბავი, მის პირდაპირობას ზოგჯერ ყურადღებასაც არ აქცევენ. მსახიობი ქ. დოლიძე ისე მუწე-რივად, გულწრფელად წარმოგიდგინა ევას სახეს, რომ ავ-ტორის ჩინაფქობით ეს მორეზარისისოვანი პერსონაჟი, საქმე-ტარკლში პირველ პლანზე დგება და მის გამოჩინას სცენაზე სიცოცხლედ და მოქმედება შეაქვს“.

გ. შატერაშვილის პიესაში „უცნობი ქალი“ დოლიძემ დოლიძის როლის შესრულებით ერთხელ კიდევ გამოამჟღავნა მაღალი არტისტული შესაძლებლობანი.

რომღე მუშაობისა და დოლიძეს მუდამ ახსოვს კ. ს. ხატინს-ლავესკის სიტყვები — „მხოლოდ იმით კი არ უნდა ვიხელ-მძღვანელო, რაც ცხოვრებაში ჩვენ განვიცდიდა, არამედ სა-ჭიროა თვითონ შევიცნოთ სხვა ადამიანების განცდები, გრძნო-ბები და გულწრფელად თანავუგრძნოთ მათ“.

აფხაზეთის ასსრ დამსახურებულმა არტისტმა ქსენია დო-ლიძემ ნაყოფიერი და ხანგრძლივი შემოქმედებითი მუშაობით მაყურებელთა გულწრფელი სიყვარული დაიმსახურა.



სეკონდის ქრონიკა

ლენინური

პიონერული ორგანიზაციის

ჩვენმა ქვეყანამ ზემოთ აღნიშნულ ლენინური პიონერული ორგანიზაციის დაბადების 40 წლისთავი უდიდესი მნიშვნელობა აქვს პიონერულ ორგანიზაციის პარტიის რეზერვის, მომავალი, ახალგაზრდა თაობის კომუნისტური სულისკვეთებით აღზარდის საქმეში. შესანიშნავად იცოდა პიონ-

40
წ
ე
ლ
ი

რული ორგანიზაციის ეს მისია ყველამ ვინც საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს სხდომაზე დარბაზში შევიკრიბა 21 მაისს, რომ აღენიშნა ვ. ი. ლენინის სახელობის პიონერული ორგანიზაციის 40 წლისთავი. საზეიმო საიუბილეო საღამოზე შევიკრიბნენ პიონერებთან ერთად ჩვენი საზოგადოების ყველა სფეროს წარმომადგენლები, მეცნიერები, კულტურის, პარტიული და საზოგადოებრივი მოღვაწენი. აქვე იყვნენ ძველი ბოლშევიკები, პიონერული მოძრაობის ვეტერანები.

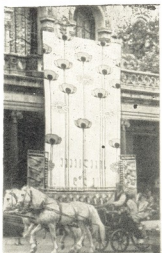
დამსწრენი მხურვალე ტაშით შეხვდნენ ჩვენი რესპუბლიკის პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელებს მუშაების გამოჩენას. საზეიმო სხდომა გახსნა საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდიანმა ო. ჩერქეზიამ. საპატიო პრეზიდიუმში არჩეულ იქნა სკკ ცენტრალური კომიტეტის პრეზიდიუმი ნ. ხრუშჩოვის მეთაურობით.

პიონერული ორწლედის რესპუბლიკური შტაბის წევრები! თიმურაზ მახარაძისა და თინა კუშპაძის წინადადებით, პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელები ყველა უფროსი მეგობარი აირჩიეს საპატიო პიონერებად და იქვე დარბაზის გრილში სტუმრებს წითელი უელსახვევები გაუთეთეს.

შემდეგ გამოვიდნენ ახალგაზრდა ორატორები, ჩვენი რესპუბლიკის ნორჩი ლენინელები თბილისიდან და სხვა ქალაქებიდან. იხიენ დამსწრეთ ესაუბრენ თავიანთ საქმიანობაზე.

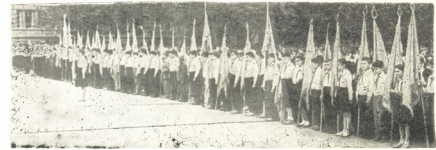


ყვავილების დღესასწაული თბილისში



მაისის ბოლო კვირალე კვლავ დღესასწაულად იქცა ჩვენი ქვეყნის მშრომლებისათვის. ადრე დილიდან გვიან ღამემდე ზეიმობდა ვარდ-ყვავილების სამოსელში გახვეული ჩვენი დედაქალაქი. ყველგან დამატობილი სურნელები სუფევდა. ყვავილების დღესასწაული წელს მეოთხედ მოეწყო თბილისში და უკვე საერთო აღიარება მოიპოვა.

შესანიშნავი სანახაობა იყო პარკებისა და ბაღებში. ქუჩებისა და სკვერებზე ფანალებს, ეუოებს, აივნებს ნაირნაირი ფერადი ყვავილები ამშვენებდნენ. სპეციალურად მოწყობილი სუფავიანი ჯიხურები გამოვლენებს ეპატივებოდნენ.



თბილისის ბნე-სკოლის მესამე კლასელები სიმღერით ხვდებიან ზემოთ — დღეს გაიკეთებენ წითელ უელსახვევს.





სხალი ქართული ოპერა

ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა მორიგ პრემიერად მსუბუქი უკრანა ქ. შეღვინეთუხუცესის ოპერა „დავით გურამიშვილი“, ოპერის ლირიკული ეკუთვნის შ. დადიანსა და რ. ქორჭიას. ოპერის დადგმა განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა ჯ. ანჯაფარი-

ძემ, ოპერას დირიჟორ-პარტიები შეასრულეს: რობაქ ზელოვნების დამკვიდრებელი (დავით სახურებელი მოღვაწე გურამიშვილი), ზ. ხოჯა. კახიძე, მხატვრულად რაგამ (ქეთევანი), რ. გაფორმა შ. ჩიქოვანმა, კაგამაძემ (ვახტანგ VI), ცეკვები დადგა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ზ. კიკალაძემ, ხორმისტერია თ. სანაია. პრემიერაზე მთავარი



„დავით გურამი- შვილი“



ოპერა „დავით გურამიშვილი“ თბილისელმა მსახივრებმა გულთბილად მიიღეს.

11 მაისს გაიმართა საქართველოს საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის პლენუმი, რომლის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს თვალსაჩინო მეცნიერებმა, წევრებმა, მხატვრებმა, არქიტექტორებმა, მსახიობებმა, საზოგადო მოღვაწეებმა, სამრეწველო საწარმოთა, დაწესებულებათა და სასწავლებელთა წარმომადგენლებმა.

პლენუმმა 1961 წელს გაწეული მუშაობისა და მორიგი ამოცანების შესახებ გააკეთა საქართველოს საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საზოგადოების განვითარების პრეზიდიუმის თავმჯდომარემ ა. გაგიაშვილმა.

პლენუმზე მოხსენების ბრძანებით კამაოში მონაწილეობა მიიღეს საბჭოთა კავშირ-რუმინეთის მეგობრობის საზოგადოების საქართველოს განყოფილების თავმჯდომარემ ვ. ბერიძემ, პროფესორმა დ. ლორთქიფა-

საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საზოგადოების კენჭისყრა

პლენუმზე მხატვარმა ლადო გულიაშვილმა, პროფესორმა ნ. ჯაგაიშვილმა, პროფესორმა პ. გუგუშვილმა, სპორტის დამსახურებულმა ოსტატმა ე. გოციოშვილმა და ტექნიკურმა ვ. კოლიცკიმ. პლენუმზე გამოვიდა საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საბჭოთა საზოგადოების კავშირის პრეზიდიუმის წევრი ლ. კიხიძეც. პლენუმმა აირჩია საქართველოს საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საზოგადოების პრეზიდიუმი.

საქართველოს ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ა. გამსახურდიას, მხატვრულად გაფორმებამა — ო. ქონიკიძეს, ა. სლავინსკისა და ი. ჩიკაიძეს, კომპოზიტორმა სულხან ნასიძემ, ქორეოგრაფი დ. შავკაიანი. მთავარ როლებს ასრულდნენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ლ. ძიგარაშვილი, ე. სიხარულიძე, მსახიობი ბ. ბარამიძე და სხვ.

მეორე სექტაკლი, რომლისთვის თეატრი წარსულ მოსკოველი მსუბუქი ს წინაშე არის „სიცილი“ (დამდგმელი-არტისტი ი. ა. გამსახურდი, მხატვარი ფ. ლაშაშვილი, მუსიკალური გაფორმა ი. ბობოხიძემ, ქორეოგრაფია — აპარის ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე ვ. ოდიკაძე). როლებს ასრულდნენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ნ. ხორავა, ვ. არეშიძე, მსახიობები ბ. ჯგაფარიძე, ვ. რვაწიშვილი და სხვ. სექტაკლი დაიდგა მოსკოვის სახელმწიფო თეატრის ფილიალში. მეოთხე აგრეთვე ორივე სექტაკლის გადკეცვა ტელევიზიით. მოსკოველმა მსუბუქებმა გულთბილად მიიღო ქართული თეატრის ორივე დადგმა.



„მადანკ-კვულნი“

მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა მსუბუქი უკრანა ქ. შეღვინეთუხუცესის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრმა მორიგ პრემიერად უკრანა ქ. შეღვინეთუხუცესის ოპერა „დავით გურამიშვილი“, ოპერის ლირიკული ეკუთვნის შ. დადიანსა და რ. ქორჭიას. ოპერის დადგმა განახორციელა ახალგაზრდა რეჟისორმა ჯ. ანჯაფარი-



„წარმობა“ და „სიცილი“ მოსკოვში

პლენუმით ორგანიზაციის 40 წლისთავისადმი მიძღვნილ საპაემო თეატრების საკავშირო დათვლიერების მესამე ტურში მონაწილეობის მისაღებად მოსკოვში იმყოფებოდა მოზარდ მსუბუქი მსახიობი თეატრი. მოზარდ მსუბუქებელთა ქართულმა თეატრმა მოსკოველ მსუბუქებელს უჩვენა ვ. გოგოლაშვილის ბიესა თანამდროვე თეზარ „წარმობა“, რომელიც დაიდგა ქრემლს თეატრში. ბიესის დადგმა ეკუთვნის



თბილისის ოფიცერთა საოლქო სახლში მოეწყო მხატვარ გიორგი კოტორიძის ნაწარმოებთა გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო ასორტივული ნამუშევარი. მათში მხატვარი გულწრფელად და სიმართლით მოგვითხრობს თავის შობადებულეებზე ფართოდ და მრავალმხრივად ასახავს დღევანდელობას.

მხატვრის დაკვირვებულ თვალთ

არაფერს არ ტოვებს უყურადღებოდ, ბევრს ეჩხვს და მიმართავს ტექნიური შესრულების სხვადასხვა ხერხებს.

გ. კოტორიძის უყვარს ბავშვები სიხარულითა და გართობის შესახებ მოთხოვნა, ტაცებს სცენებში პლიაფზე, პარკეტში, ქუჩებში და თავის ჩანახატებში უზარალოდ და დამაჯერებლად გამოჰყვამს ამ სიხარულს, დიდს ბედნიერებას.

მხატვრის ფერწერული ნაწარმოებების კოლორიტი თავშეაყვებულად და კეთილშობილია, სასიამოვნოა გამჭვირვალე ვერცხლისფერი ფერადიანი გამა, გარგნულ ბრწყინვალეობას მოუტანს მუხრანო უფროსი სუფიერების ადამიანსაღმდებრივ ინტერესებზე მეტყველებდნ, მხატვარი არ მიმართავს არავითარ ფერით ტექნიკებს, მის მოყმადღებულ და თავისაღ-

მი მოზოხვნიან. არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ისტატურად და მსუსულ დაწერილი მისი პატარა ზომის ფერწერული ეტიუდი „ძველი თბილისი“, აგრეთვე „სანაირიოზე“, „წაფი ქალი“, „ფიქრები წარსულზე“, „მდინარის ნაპირას“ და სხვა გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო გავაშის ტექნიკით შესრულებული ნამუშევრებიც: „ნორჩი მხატვრები“, „მეტეხის ხიდი“, სოფლისა და თბილისის მიდამოების პეიზაჟები, მათ შორის „ხეების დარგვა თბილისის ზღვასთან“.

აქ ვნახეთ ეტოდუბიც, თემების მხრივ მრავალფეროვანი, სასიამოვნო კოლორიტი. ნამუშევრების სხვა მასალაშიც არის შესრულებული — ფანქრით, საწვინით, ტუშით, აკვარელით და მკვთიოდ, სახიჯვანად ასახავს ჩვენს სინამდვილეს.



სომხეთის ფლანდრიის მცირე დარბაზში გაიხსნა საქართველოს ფოტოსტატთა გამოფენა. მისი მისანიანა მფლობრობის ურთიერთკავშირის გავრთობება ორ რესპუბლიკას შორის. გამოფენა გახსნეს საქართველოს წარმომადგენელმა ასახანავა ვ. ჯივინოვამა და სომხეთის წარმომადგენელმა აშხ. ზოსროვმა.

გამოფენაზე მრავალი ფოტომოყვარულის უყრადღება მიიჩიდა. უმაღლესი შეფასება მისცა ქართველი ოსტატების ნაწარმოებებურნად „სოვეტკან გეარტესტის“ შთავარმა მხატვარმა აშხ. ბ. კოჩარმა. მან განსაკუთრობებისა და დიდოვის, მაღალბუების, ვახტანგის, ჯივინოვის და თიკამძის (ფერადი ფოტო: „სახაშრო“ და „თავთაი“) ნამუშევრები. მრავალი ნამუშევარი დადგინოთად შეაფასა სომხეთის ძველმა ფოტომოყვარულმა ლ. არუთინიანმა. მისი უყრადღება მიიპყრო ნამუშევარმა „უშა“ და არაბელების „კლიბინი“.

გამოფენა მოუხარბოს სომეხ ხალხს მომხმ საქართველოს ცხოვრებაზე, მის მიღწევებზე ეკონომიკაში, მეცნიერებასა და კულტურაში.

ცხოვრებას. გამოფენაზე მონაწილეობდნენ მხატვრები: ელ. ახვლედიანი, მ. ამირხანოვა, ე. ანდრონიკაშვილი, ვ. ბელეცკია, ა. ბლიოტკინი, ა. და ი. გეგოლოშვილი, მ. თარიშვილი, ტ. ნალბანი ანი, ნ. დიბრაძე, ნ. შალიკაშვილი, ც. შანშიაშვილი, ნ. ფალავანდიშვილი, ნ. ჩიქოვანი.

დღის
ლაიანი

თბილისის ფ. ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში გაიმართა ფინეთის ეროვნული ოპერის წამყვანი მსახიობების დორის ლაინენა და კლასუს სალინის პირველი გამოსვლა პ. ჩიიოკვისის ბალეტ „ვედის ტბაში“.

დორის ლაინენს თბილისელი საზოგადოებრიობა გაცივნი ჯერ კიდევ შარშანს, როცა იგი პირველად იყო ჩამოსული საქართველოში. სასიამოვნოა აღვნიშნოთ, რომ ნიჭიერ მსახიობს ცქა-

ვები და თამაში გაუმდიდრებია ახალი შტრიხებით, რომელთა ოსტატური გამოყენება კიდევ უფრო დრამატიზირებულია გახდა ორდებრილია — კლასიკური ქორეოგრაფიის ერთერთი ურთულესი სახე.

საქეთესო პარტიორობა გაუწია დორის ლაინენს მისმა თანამემამულემ კლასუს სალინმა, რომელმაც პრინც ზოგორდის როლი შესრულა. სალინი ქორეოგრაფიულ მალად ტქინიკას.



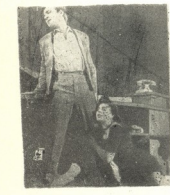
ბ
ს
მ
ო
ფ

„ორფოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“

გრიბოედოვის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა 17 მაისს მორიგ პრემიერად უჩვენა ტინეს უილიამსის პიესა „ორფოსი ეშვება ჯოჯოხეთში“. დღემდე ეკუსთნის ხელ. დამს. მოღვაწედ, რეისორ ა. რუბინს.



საქართველოს მხატვართა კლუბში გაიხსნა ქართველ მხატვართა ერთი ჯგუფის ახალი ნამუშევრების გამოფენა. საქართველოს სახალხო მხატვრის ელენე ახვლედიანის თაოსნობით ეს ჯგუფი მოგზაურობს ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა რაიონებში და აღბეჭდავს მის პეიზაჟებს, აღმანიანების შრომიის



საქართველო

შ ი ნ ა კ რ ს ი



რობერტ ვახტანგვი —	4
ჩაკოვასლის სახელმწიფო II საერთაშორისო კონგრესში	4
ნუგზარ ამაშუგელი —	12
„მშვიდობა ანალიზისთვის“	12
ნოდარ ჯიჯიაშვილი —	15
ლიტერატურის კლასიკოს ნაწარმოებთა უკანონოების	15
საკანონმდებლო	15
ლილი კოლატაძე —	28
პიერ გონაშიაძე	28
ეფრემ გულუღანი —	33
მუსხიშვილის რაინდის სიგელი და ციხის ანაბალი	33
მესხი მტრეველი —	38
ფინანს და აჯანყება	38
თორე ჩიჯავაძე —	41
იკა კარბატიშვილის მუსიკალური მემკვიდრეობა	41
დიდუა პატივცემული ნინო (ქართველ მეცნიერთა ლია	44
ბარათი სახალხო არტისტ ნუცა ჩხეიძისადმი)	44
ჯონ ლიტონი —	46
დიდი ინდოელი მწერალი-დრამატურგი	46
კიტ მანაშელი —	49
არმენიანების მემკვიდრეობის თასი ანტიონის ბაგრატიონი-	49
ბიტი	49

ოთარ ალექსიშვილი —	60
მხატვრისა და კომპოზიტორის როლი დრამატულ თეატრ-	60
ში	60
სკარლატ კალიშვილი —	63
ანთონიო ნივარდო და რუმინეთ-საბერძნეთის ურთი-	63
მართობა	63
პავლე შვეტიცაძე —	65
ბატონ ზაბარაძე (ვეტორის ფოტორეპროდუქციები)	65
თამარ მესხი —	70
ბალატი სიმონიძე	70
კუჭური პატარიაძე —	76
მარჯანიშვილი კონსტანტინე	76
გრიგორ კოჭნეველი —	81
იბრაჰიმოვიჩის დრამა	81
თეიმურაზ ბერიძე —	87
მკვიდე თეოდოსის უფროსი და ვანო ხოჯაბაგოვი	87
ნინო ვეჯიანი —	91
სკანდინავიური ზოგადი	91
ხელისუფლების მონიშვნა	93

მე-2—3 გვ. გვ. ელისო ვირსალაძის და მარინე მდივნის პორტრეტები — მხატ. ა. ბალაბუგის; 6—11 გვ. გვ. ჩაიკოვსკის სახელობის II საერთაშორისო კონკურსში მონაწილეობის ჩანაწერები ა. ბალაბუგის; მე-13—14 გვ. გვ. კარგი ფილიძის „მშვიდობა ანალიზისთვის“; მე-16 გვ. მსახიობი ს. იაკოვლევი თავად მშენიანის როლში (ფილმი „დიდობა“); 18 გვ. კარგი ფილიძის „დიდობა“; 20—21 გვ. გვ. კარგი ფილიძის „თორე ლამეხი“; 26—27 გვ. გვ. დიდი თეატრის ბალეტის სოლისტები თბილისში (ფოტოები); 28-ე გვ. მსახ. პიერ კობახიძე; 29-ე გვ. პარატოვი, პ. კობახიძე (ფოტოები); 30-ე გვ. პ. კობახიძე ვ. ი. ლენინის როლში; 31-ე გვ. პეტრუჩიო — პ. კობახიძე („კორეული კოლის მორაგულება“); 32-ე გვ. ურიელ ავისტა — პ. კობახიძე; 33-ე გვ. მესტიის კულტურის სახლის „შვიდ-კაცა“ (ფოტო); 34-ე გვ. პ. დადანი (ფოტო); 37-ე გვ. მხატ. ი. ონიანური — ვეა-ფშაველა; 38—39 გვ. გვ. ფოტოლუსტრაციები წერტილისა „წინა და ახლა“; 44-ე გვ. ნ. ჩხეიძე (ფოტო); 49—57 გვ. გვ. ფოტორეპროდუქციები წერტილისათვის „არმენიანების ვერცხლის თასი ანტიონის ბაგრატიონის“; 58—59 გვ. გვ. საქ. სსრ სახ. არტისტის ე. სატინას ოუბლეს ამსახველი ფოტოები; 75-ე გვ. სკანდინავიური მემკვიდრეობის თასი ანტიონის ბაგრატიონის „მშვიდობა ანალიზისთვის“; 87-ე გვ. გვ. მხატ. ვანო ხოჯაბაგოვი — მკვიდე თბილისის ამსახველი სურათები; 91-ე გვ. მსახ. ქს. დოლიძე დურხანის როლში — „მზის ამოსვლის წინა“ (ფოტო).

ფერადი ჩანაწერები: მხატ. გ. კალაძე — პარატონი; მხატ. გ. დავითაია — დედოფალი; მხატ. ო. ფირალიშვილი — ჭაღი ნახეთი.

უფრო მეტი მხატვარი და მწერალი
მხატვარი პ. ბალაბუგისი, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარალაშვილი, კონსტრუქტორი-კორექტორი ლ. ლინიანიშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18/VI-62 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. უფ. 04518 შ.მ.პ. № 527.
 ქედლის ფურცელი 6, საბეჭდო თაბახის რაოდენობა — 18.03. საბეჭდო-საგამომცემლო თაბახის რაოდენობა — 18.29. ტ. 4500,
 ფისი 1 მბ.

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





САБОТА

ХЕЛОВნება

СОДЕРЖАНИЕ

Роберт Вахтангов — НА II МЕЖДУНАРОДНОМ КОНКУРСЕ ИМ. ЧАЙКОВСКОГО	4	Кити Мачабели — СЕРЕБРЯНЫЙ КУБОК С ИЗОБРАЖЕНИЕМ АНТИНОЯ, НАЙДЕННЫЙ В АРМАЗСКОМ УЩЕЛЬИ	49
Нугзар Амашукели — «МИР ВХОДЯЩЕМУ»	12	Отар Алексивили — РОЛЬ ХУДОЖНИКА И КОМПОЗИТОРА В ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ	60
Нодар Джинджикашвили — К ВОПРОСУ ЭКРАНИЗАЦИИ КЛАССИЧЕ- СКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИИ	15	Скарлат Калимак — АНТИМОЗ ИВЕРСКИЙ И РУМЫНО-ГРУЗИН- СКИЕ ОТНОШЕНИЯ	63
Лили Копаладзе — ПЬЕР КОБАХИДЗЕ	28	Павел Шевченко — ЧЕСНЫЕ СКАЗКИ (С ФОТОРЕПРОДУКЦИЯ- МИ АВТОРА)	65
Ефрем Гуздани — АНСАМБЛЬ ПЕСНИ И ПЛЯСКИ МЕСТНИ- СКОГО РАЙОНА	33	Тамара Месхи — ЖЕНСКИЕ ПЕСНИ	70
Максим Мегревели — РАНЬШЕ И НЫНЧЕ	38	Кукури Патаридзе — МАРДЖАНИШВИЛИ НА КОРРЕКТУРНОЙ РЕПЕТИЦИИ	76
Отар Чиджавадзе — МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВЗГЛЯДЫ И. КАРГАРЕТЕЛИ МНОГОВУЖАЕМАЯ, ДОРОГАЯ НИНА! (ОТ- КРЫТОЕ ПИСЬМО ГРУЗИНСКИХ УЧЕНЫХ К НАРОДНОЙ АРТИСТКЕ Н. ЧХЕИДЗЕ)	41	Григорий Козинцев — ОН «СТАВИЛ РЕВОЛЮЦИЮ»	81
Джон Литон — ВЕЛИКИЙ ИНДИЙСКИЙ ПИСАТЕЛЬ-ДРА- МАТУРГ	44	Теймураз Беридзе — БЫТ СТАРОГО ТБИЛИСИ И ВАНО ХОДЖА- БЕГОВ	87
	46	Нина Гагуа — НА ПОДМОСТКАХ СЦЕНЫ	91
		Хроника искусства	93

На 2—3 стр. стр. портреты Э. Вирсаладзе и М. Мливани—худ. А. Балабуев;

На 6—11 стр. стр. Участники II Международного конкурса им. Чайковского—зарисовки А. Балабуева;

На 13—14 стр. стр. кадры из фильма «Мир входящему»; На 16 стр. акт С. Яковлев в роли князя Мишкина (фильм «Идиот»); На 18 стр. кадр из фильма «Идиот»; На 20—21 стр. стр. кадры из фильма «Белые ночи»; На 26—27 стр. стр. Солисты балета Большого театра в Тбилиси (фото); На 28 стр. акт П. Кобахидзе; На 29 стр. Паратов—П. Кобахидзе («Бесприданница»); На 30 стр. П. Кобахидзе в роли В. Ленина; На 31 стр. Петручио—П. Кобахидзе («Укрощение строптивой»); На 32 стр. Уриель Акоста—П. Кобахидзе; На 33 стр. «Швидкаца» Местийского дома культуры (фото); На 34 стр. П. Дадвани (фото); На 37 стр. худ. И. Очиаури — Важа-Пшавела; На 38—39 стр. стр. фотоиллюстрации к статье «Раньше и нынче»; На 44 стр. Н. Чхеидзе (фото); На 49—57 стр. стр. фотопроизведения к статье «Серебряный кубок с изображением Антиноя найденный в Армазском ущелье»; На 58—59 стр. стр. Юбилей народной артистки Грузинской ССР Е. Сатиной (фотоиллюстрации); На 75 стр. Сцена из балета «Спящая красавица»—фото А. Балабуева; На 87 стр. худ. Ваню Ходжабегов—картины изображающие старый Тбилиси; На 91 стр. Арт. Кс. Долидзе в роли Даурхана «Перед восходом солнца» (фото).

На цветных вкладках: худ. Г. Каладзе—Парфенон; худ. В. Давитана—Дельфы, худ. О. Пиралишвили—Женщина в бурке.

Гл. Редактор Отар Эгадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амирашвили, Гела Банделадзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Ваню Цулукидзе.

Госиздат Грузинской ССР «Сабота Сакартвело»
Тбилиси
1962

საბჭოთა CHELOWNEBA



I N H A L T

Robert Wachtangow AUF DEM II. INTERNATIONALEN TSCHAIKOW- SKI — WETTBEWERB	4	Kiti Matschabeli DER SILBERNE BECHER AUS ARMASI MIT ANTI- NOIS BILDNIS	46
Nugsar Amaschukeli „GRUSS DEM ANKÖMMLING“	12	Othar Alexischwilli DIE ROLLE DES KÜNSTLERS UND KOMPONISTEN IM DRAMATISCHEN THEATER	60
Nodar Dshindshichaschwilli ÜBER DIE FRAGE DER VERFILMUNG VON KLAS- SISCHEN LITERATURWERKEN	15	Skarlat Kalimak ANTHIMOS VON IWERI UND RUMANISCH—GEOR- GISCHE BEZIEHUNGEN	63
Lili Koplatadse PJER KOBACHIDSE	28	Paul Schewtschenko WALDMÄRCHEN (MIT FOTOREPRODUKTIONEN DES VERFASSERS)	65
Ephrem Guledani EINE VOLKSKUNSTGRUPPE AUS DEM MESTIA — RAYON	33	Thamar Meschi FRAUENLIEDER	70
Maxim Metreweli FRÜHER UND HEUTE	38	Kukuri Pataridse MARDSHANISCHWILI BEI DER KORREKTURREPE- TITION	76
Otar Tschidshawadse GEDANKEN VON IA KARGARETHELI ÜBER MUSIK „VEREHRTE, TEURE NINO!“ (EIN OFFENER BRIEF GRUSINISCHER WISSENSCHAFTLER AN DIE VOLK- SKÜNSTLERIN NUZA TSCHSCHEIDSE)	41	Grigor Kusinzew ER BRACHTÉ DIE „REVOLUTION“ AUF DIE BÜHNE	81
		Theimuras Beridse DAS LEBEN IM ALTEN TBILISSI UND IWAN CHOD- SHABEKOW	87
John Liton EIN GROSSER INDISCHER SCHRIFTSTELLER UND DRAMATURG	46	Nina Gwatua AUF UNSEREN BÜHNEN	91
		CHRONIK DER KUNST	90

S. 2-3 Portraits von Eliso Wirsaladse und Marina Mdiwani — von A. Balabuew. S. 6-II Teilnehmer am II. internatio-
nalen Musik-Wettbewerb-Zeichnungen von A. Balabuew. S. 13-14 Szenen aus dem Film „Gruss dem Ankömmling“. S. 16
Der Schauspieler S. Jakowlew als Fürst Mishkin (aus dem Film „Der Idiot“. S. 20-21 Szenen aus dem Film „Weisse
Nächte“. S. 26-27 Solisten des Moskauer Grossen Theaters in Tbilissi (Fotos). S. 28 Pjer Kobachidse. S. 29 Paratow — P.
Kobachidse („Braut ohne Mitgift“). 30 P. Kobachidse als W. Lenin. S. 31 Petruccio — P. Kobachidse („Der Widerspenstigen
Zähmung“). S. 32 Uriel D'Akosta — P. Kobachidse. S. 33 „Schwidkaza“ aus dem Kulturhaus von Mestia (Foto). S. 34 P.
Dadwani (Foto) S. 37 Otschlauri — Washa Pschawela. S. 38-39 Fotoillustrationen zum Aufsatz „Früher und heute“. S. 44 N.
Tschcheidse (Foto). S. 49-57 Fotoreproduktionen zum Beitrag „Der silberne Becher aus Armasischewi mit Antinois Bildnis“.
S. 58-59 Fotos zum Jubiläum der georgischen Volkskünstlerin E. Satina. S. 75 Szene aus dem Ballett „Dornröschen“ — Foto
von Balabuew. S. 87 Wano Chodshabegow — Bilder vom alten Tbilissi. S. 91 Die Schauspielerin Dolidse als Daurchan
 („Vor dem Sonnenaufgang“). Foto.

Auf farbigen Einlegebogen: G. Kaladse — Parthenon; W. Dawithaia — Delphi O. Phiralischwilli — Frau mit Tsochoa.

Chefredakteur — Othar Egadse.

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

2-179/228



SABCHOTA KHELOVNEBA

CONTENTS

Robert Vakhtangov AT THE II INTERNATIONAL CHAIKOVSKI COMPETITION	4	Kitti Machabelli A SILVER BOWL FROM ARMAZISKHEVI WITH ANTINOE'S IMAGE	49
Nugzar Amashukeli "PEACE TO THE NEWCOMER"	12	Otar Aleksishvili THE ROLE OF ARTIST AND COMPOSER IN THE DRAMATIC THEATRE	60
Nodar Jinjikhashvili ON THE PROBLEM OF FILM VERSIONS OF CLASSICAL WORKS OF LITERATURE	15	Scarlat Kalimaki ANTIMOZ IVERIELI AND ROMANIA-GEORGIAN RELATIONS	63
Lili Koplatadze PIER KOBAKHIDZE	28	Pavel Shevchenko THE TALES OF THE FORESTS (WITH AUTHOR'S PHOTOREPRODUCTIONS)	65
Eprem Guledani THE SONG AND DANCE ENSEMBLE OF THE MESTIA DISTRICT	33	Tamar Meskhi THE SONGS OF WOMEN	70
Maksimé Metreveli EARLIER AND NOW	38	Kukuri Pataridze K. MARJANISHVILI AT THE PROOF REHEARSAL	76
Otar Chijavadze IA KARGARETELI'S MUSICAL VIEWS	41	Grigori Kozintsev HE "STAGED THE REVOLUTION"	81
MOST RESPECTED DEAR NINO! (ADDRESS OF GEORGIAN SCIENTISTS TO PEOPLE'S ARTIST NUTSA CHKHEIDZE)	44	Teimuraz Beridze THE LIFE IN OLD TBILISI AND VANO KHOJABEGOV	87
John Litton THE GREAT INDIAN POET AND PLAYWRIGT	46	Nino Gvatusa ON THE STAGE	91
		Chronicle of Art	90

On p. 2-3, portraits of Eliso Virsaladze and Marine Mdivani, by A. Balabuev; on p. 6-11, participants of the II international Chaikovski competition — sketches by A. Balabuev; on p. 13-14, stills from "Peace to the Newcomer" on p. 16, S. Jakovlev as Mishkin (from the film "The Idiot"); on p. 18, still from the same film; stills from the film "White Nights"; on p. 26 27, the ballet-dancers of the Moscow Bolshoi Theatre in Tbilisi; on p. 29, P. Kobakhidze as Paratov; on p. 30, P. Kobakhidze as Lenin; on p. 31-32, P. Kobakhidze as Petruccio and Uriel Acosta; on p. 33, the vocal group "Shvidkatsa" of the Mestia palace of Culture (photo); on p. 37, Vazha Pshavela, by I. Ochiauri; on p. 38-39, photoillustrations for the article "Earlier and Now"; on p. 44, N. Chkheidze (photo); on p. 49-57, photoillustrations for the article "The Silver Bowl from Armaziskhevi with Antinoe's Image"; photos reflecting the jubilee of People's Artist of Georgia, E. Satina; on p. 75, a scene from "Sleeping Beauty" - photo by A. Balabuev; on p. 87, Vano Khojabegov's drawings reflecting the life in old Tbilisi; on p. 91, K. Dolidze as Daurkhan. "Before Sunrise" (photo).

On the supplementary Sheets colour reproductions — Parthenon by I. Kaladze; Delphos, by Davitaia; "Woman in the Felt Cloak" by O. Piratishvili.

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

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

230

