

2

16/1
ՀԱՄԱԵՆԻ
ՅԵՐԵՎԱՆԻ
ՊԱՏՄԱՆՈՒԹՅԱՆ
ԳՐԱԴԱՐԱՆ

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWIETKUNST

180
1964/8

ՀԱՅԿՄՈՂ

ՀԱՇՎԱԿՆԵՆԻ

1964

180
1964/8



განმცემის 40 წელი



საქმთა სენიონი

თიანჭვი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კაჩიბაქაჩუკა
ქოჯობაჯაჯი

საბარტოპოლს სსრ კულტურის სამინისტროს
უძველესი მუზეუმი

2-1964

1456
1964

საქართველო
საბჭოთა

№ 2 1964

საქართველოს
საბჭოთა

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ვეაძე

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



ნ. ს. ხრუშჩოვი ლტერატორისა და ხელოვნების მოღვაწეებთან პარტიისა და შივერობის ხელმძღვანელთა შეხვედრის მონაწილეთა შორის. (1963 წლის მარტი).

პარტია—ხელოვნების მელროში

პარტიაში—ლენინიზმის კლასიკოსები ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ადამიანების მხატვრულ აზროვნებას—მასების ესთეტიკური აღზრდის, სულიერი სიმდიდრისა და ფიზიკური სრულყოფის ძლიერ საშუალებას. ასე იყო ყოველთვის, ყოველი დროისა და საზოგადოებრივი განვითარების ყველა ეტაპზე. მით უფრო დიდი მნიშვნელობა ეძლევა მხატვრულ შემოქმედებას ახლა, ვაშლილი კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე, როცა ყველაფერი მიმართულია ახალი დროის მამოქმედებელი მასების ისეთნაირად აღსაზრდელად, რომ სოციალისტური საზოგადოების ყოველი წევრი ადივსოს ცოდნითა და ხალისით,

ძალღონითა და მიზნით სოციალურ და ეკონომიკურ გარდაქმნაში აქტიურად ჩასაბმელად. თანამედროვეობის იდეით შეიარაღებული ადამიანი აღსაესვად დიადი ძალითაც, ჩვენი დროის ადამიანები ღრმად იცნობენ ცხოვრებას, რადგან თვით არიან ცხოვრების შემოქმედნი. ისინი ყველაფერს აკეთებენ, რათა ფართოდ გამოიყენონ ბუნებისა და საზოგადოების გარდაქმნათა კანონები, კიდევ უფრო დაუახლოვდნენ კომუნისტური ბრძოლის მოწინავე ხაზს, მტკიცედ ჩადგნენ შემოქმედებითი წინსვლის ავანგარდში.

ამისაკენ მოუწოდ პარტიამ მხატვრული აზროვნების ყოველ მოღვაწეს, მუსიკოსს და მხატვარს, მწერალს და რეჟი-

სორს, კომპოზიტორსა და კინომოღვაწეს, აქტიორსა და მოქანდაკეს, ლიტერატორსა და ჟურნალისტს, რათა კიდევ უფრო ღრმად ჩასწვდნენ კომუნისტური პარტიის ისტორიულ გადაწყვეტილებებს, ცენტრალური კომიტეტის ინიციას პუნქტების დადგენილებებს, რომლის შესწავლა და ცხოვრებაში გატარებაც ახალ წარმატებებს მოუპოვებს ჩვენს საზოგადოებას კომუნისტების გამარჯვებისათვის ბრძოლაში.

ამ კეთილშობილური მიზნის ხორცშესხმამ განაპირობა ის შეხვედრაც, რომელიც შესხვა შარშან მ მარტს მოსკოვში კომუნისტური პარტიის ხელმძღვანელებსა და საბჭოთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლებს შორის. მას შემდეგ მხოლოდ ერთმა წელმა განვლო, მაგრამ უკვე დაწვინებით შეიძლება თქვას, რომ იგი ძალზე დიდი ნაყოფის მომტანი გამოდგა. ახლა უფრო ნათელი გახდა, რომ ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობისა და ხალხურობის პრინციპის დაცვა არის ჩვენი მხატვრული ცხოვრების ქვაკუთხედი. ხელოვნება და ლიტერატურა ყოველთვის იყო იდეოლოგიური ბრძოლის მნიშვნელოვანი იარაღი და მით უფრო ახლა. ამ შეხვედრამ ხაზი გაუსვა, რომ ცდება ის, ვინც ფიქრობს ანალიზის გატარებას ეკონომიკასა და იდეოლოგიას შორის, ვისაც შეიძლება მიაჩნდეს, რომ რაკი დაშვებულია კაპიტალისტური და სოციალისტური სისტემების თანარსებობა, დაშვებული უნდა იქნას იდეოლოგიური თანარსებობაც. პარტია თავის საგარეო პოლიტიკაში თანმიმდევრულად ახორციელებს თანარსებობის მოთხოვნას, მაგრამ პარტია არასდროს არ ყოფილა ასეთივე თანარსებობის მომხრე იდეოლოგიაში. ეს ბუნებრივიც არის. შეუძლებელია შევფარდოთ სოციალისტური საზოგადოების იდეურობის მრწამსი კაპიტალისტური საზოგადოების იდეოლოგიას. შედეგობა აღზარდით ადამიანები სოციალისტების ერთგულების გრძნობით და ამავე დროს მისაწევიანი ისინი კაპიტალისტური გადაწამებისადმი ლოიალურ დამოკიდებულებას.

საბჭოთა ხელოვნება ყველაზე პროგრესული და ნოვატორული, ხალხური და იდეური, შორს არის აპოლიტიკურობისა და უიდეოებისაგან, ცხოვრების ზედაპირული შენობის მანკიერებისაგან. სოციალისტური ლიტერატურა და ხელოვნება იყო და არის ადამიანების სულიერი და ფიზიკური ძლიერების დაშმარება, იგი იმათ მხარეზეა, ვისაც ხელოვნება მარტო გართობის საქმედ კი არ მიაჩნია, არამედ აღზრდის, ცოდნისა და ცხოვრების ღრმად შეენობის მხატვრულ-ესთეტიკურ საშუალებადაც აღიარებს. ხელოვნება რევოლუციური მფლავარებისა, ტაქტობის, ბრძოლისა და შრომის მადადებელი ძიშინია, რომლის თქმა შეუძლია მხოლოდ იმას, ვისაც გული შესტკივა ხალხისათვის, განიკადის მშრომელი მასისათვის, იცის და იცნობს მშობლიურ ქვეყნის სურთქვას, ხედავს ბედნიერ აწმყისს, მაგრამ თვალს არ ხუტავს დიდი მშენებლობის გზაზე შეხვედრად ჩრდილოვან მხარეებზეც, განჭვრტავს ბრწყინვალე მომავალს, მაგრამ როდი გუგულებულობს კარგი წარსულის სიდაღესაც.

პარტიის ხელმძღვანელებთან საბჭოთა ქვეყნის ხელოვნება და მწერალთა შეხვედრა იყო და არის უდიდესი ისტორიული აქტი, რამაც კიდევ უფრო აღამაღლა ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემოქმედების როლი, უფრო შეტი პასუხის-

მეგებლობა დააკისრა საბჭოთა ინტელიგენციისა და ხალხის ვისაც ესმის მხატვრული შემოქმედების მნიშვნელობა, ვისაც სწამს ადამიანების სულიერ სამყაროზე ხელოვნების ზეგავლენისა, ვისაც სჯერა ხელოვნების წარმმართველობისა და იცის, რომ ესთეტიკურად სრულყოფილად აღზრდილი სოციალისტების მშენებელი ადამიანი უფრო მეტს დაწვინებით უახლოვდება კომუნისტური იდეების საბოლოო ზეიმის დღეს.

1963 წლის მ მარტის შეხვედრა ჩვენი საზოგადოების პოლიტიკური განვითარების კანონზომიერებობა გამოწვეული. პარტია ყოველთვის ამყარებდა კავშირს საბჭოურ ხელოვნებასთან, წარმართავდა ხელოვანთა და მწერალთა იდეურ-მხატვრულ სელას, მაგრამ ის, რისაც ადგილი აქვს ადვილად მხატვრული შემოქმედების ფრონტზე, მწერლობის, თეატრის, კინოს, სახვითი ხელოვნებისა და ჟურნალისტების უბნებზე, პარტიისა და მხატვრული ინტელიგენციის განუყრელი სიმკავშირისა და სიხალისის ნათელი მაგალითია. ნიკიტა ხრუშჩოვის ძე ხრუშჩოვის გამოსვლა იქცა იმ სამოქმედო პროგრამად, რომელიც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანს ხდის ხელოვნებას ჩვენი ხალხის, საბჭოთა ადამიანების იდეური სიმწიფისა და პროფესიული დაოსტატების საქმეში.

მოსკოვის შეხვედრამ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებთან კიდევ ერთხელ ცხადყო, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა აქვს ხელოვნებისა და ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპის გატარებას ცხოვრებაში, ამ პრინციპის დაცვას ყველგან და ყოველთვის, როცა საქმე ეხება სოციალისტური მშენებლობის წარმატების გამოცხადებას, ახალი საზოგადოების შემოქმედი მთავარი ძალის — ხალხის კომუნისტურად აღზრდის მაღალ და საპატიო ამოცანას. ნ. ს. ხრუშჩოვისა და ლ. თ. ილიჩოვის განმარტებამ და მოხსენებამ თვალნათლივ გაარკვეა ხელოვნების, როგორც პარტიის გენერალური ხაზისა დაშმარებისა და ხელმწიფობის მნიშვნელობა. ნ. ს. ხრუშჩოვმა არ დაუმალა ხელოვანთა ძლიერება და მრავალრიცხოვან არმიას, რომ ზოგჯერ ჩვენს რიგებშიც გვხვდებიან ისეთი, რომლებიც თვითონ გზაბანუღნი ცდალობენ მიხმნასაც გზა აუხმნონ. ლიტერატურათა და ხელოვანთა ერთი ჯგუფი, მასთან ძალზე მცირე, იმდენად მიეცა ბურჟუაზიული კულტურის, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღერ, მოღერ-სიტლ-აბსტრაქტულ ბურჟეს, რომ სრულიად დაკარგა სამყაროს რეალურად შეგრძნების უნარი, მოწყდა რეალისტური მეთოდის ყოვლისშემძლიების შეფასების მოთხოვნას, თვალმარტული და ხელმეგამოლიო გაყვია იმ უქმორ ხმას, რომლის კურსი დაცემულობისა და უიდეოებისაგანა მიხმნ-თული. ჩვენი მხატვრული ინტელიგენცია კანონიერი წინააღმდეგობით შეხდა ისეთ მოღერ გამომხატველობას, რომელიც კაპიტალიზმის თეორიების ეპიკონობით იყო გაპირობებული და ამ ავადმყოფური შედეგის დასაწყისშივე პარტიამ ბრძნულად დროულად და თანაგრძნობით გაუწოდა მკურნალის, დაშმარისა და წარმმართველის ხელი. პარტიის ასეთმა მამა-მეოლურმა დამოკიდებულებამ, მოთმინებობა და მოკრძალებით, მოთხოვნითა და რჩევით განმტკიცებულმა წარმმართველობამ ყველა პირობა შექმნა არა მარტო იმისათვის, რომ მშობლებულიყვნენ ისინი, ვინც ბურჟუაზიული და სოციალისტური იდეოლოგიის თანარსებობის მოთხოვნას გუნდურეს



უპყვედნენ, არამედ იმათაც ვინც სხვის მონამღერს ბრმად იმეორებდნენ, თვითონაც სცდებოდნენ და სხვებსაც თან იყოლიებდნენ.

ნ. ს. ხრუშჩოვმა თავის გამოსვლაში არა მარტო დახატა ბურჟუაზიულ იდეოლოგიასთან საბჭოური იდეოლოგიის გამართული მძაფრი ბრძოლის სწორი სურათი, არამედ გვიჩვენა თუ როგორი მგზნებარებით უნდა იცავებინა საბჭოთა ადამიანი კომუნისტური მოღვრების ყოვლისშემძლე თვითრასა, ანთიბუღებდეს მას, აღრნავებდეს და ანმტვიტვინდეს მარქსის, ენგელსის და ლენინის საქმეს. მხატვრებთან და მწერლებთან პირადი შეხვედრისა და ბაასის დროს, მათი ნაწარმოებების გაცნობისა და შეფასებისას ნიკიტა ხრუშჩოვის ძე ხრუშჩოვის შენიშვნები და რეპლიკები იმ მყენიერულ დონეზე იდგა, რომლის მოთხოვნა შეუძლია მხოლოდ მაღალი იდეურობითა და მგზნებარე პარტიულობით აღსავსე ადამიანს, რევოლუციური პირდაპირობითა და პროლეტარული ობიექტურობით დაჯილდოებულ პარტიულ და სახელმწიფო მოღვაწეს. ნიკიტა ხრუშჩოვის ძე ხრუშჩოვა ხელოვნების ღრმა ცოდნით გააჩნია ცალკეულ მხატვართა შემოქმედება, აღნიშნა ბევრის კარგი მხარე და არ დამალო ზოგიერთს ის მოუშორებელი ნაკლიც, რომელსაც ხალხი ამჩნევს, მაგრამ სამწუხაროდ ავტორები ხალხის ამ სამართლიან გულისწყრომას აინუნში არ აგებენ. ნ. ს. ხრუშჩოვის ღრმა ანალიზი იმისი მამყენებელია, რომ მარქსისტულ-ლენინური თეორიით შეიარაღებულ ადამიანს, კიდევ რომ არ შემოაღდეს იგი საციალურად ხელოვნების კონკრეტულ უბნებზე, მაინც შესწევს უნარი მყენიერული ჩაწყდომით და პარტიული გამჭრიახობით, სწორად განსაზღვროს ხელოვნების ფუნქცია და მისი განვითარების გზა.

ასეთმა მართალმა, სწორმა და ბრძნულმა დამოკიდებულებამ ყველასათვის ნათელი გახადა, რომ კრიტიკა, რომელიც დაიმახსურა ჩვენი მხატვრობისა და მწერლობის ზოგიერთმა პირმა, სრულიად ობიექტური, დროული და საჭირო იყო. ეს კიდევ უფრო ნათელი გახადა შეხვედრიდან გასულმა რამდენიმე დღემ, როცა გამოირკვა, რომ უცხოეთში ნამოგზაურებ პოეტს ევენი ეტტუშენკოს ყველაფერი ისე არ გაუკეთებია, როგორც მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო. ევენი ეტტუშენკო მიეცა ბურჟუაზიული თეორიის, სოციალიზმისა და კაპიტალიზმის იდეოლოგიათა თანარსებობის მანკიერი პრინციპი, რომელიც დამგობილია ჩვენი პარტიისა და ხალხის მიერ და რომლის მოწინააღმდეგე მხოლოდ სოციალიზმის ბანაკის მოწინააღმდეგე ბურჟუაზიული საშაარის თეორიული აზრია.

პარტიის ხელმძღვანელობით ხელოვანთა ერთობლივმა შეხვედრამ წითელი ხაზით გამოყო საბჭოური ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძლიერი და მნიშვნელოვანი არამისიანი შემოღობი მუშაობის გადღიერების საჭიროება. შარმანდელმა შეხვედრამ ცხადყო, რომ მხატვრულ ინტელიგენციასთან დაბაბული მუშაობა დროს დაკარგვა არღია. რაც უფრო მეტი ვიმუშავებთ თვითონ და ეკონს, მხატვრობისა და მუსიკის, მწერლობისა და ეურნალისტიკის დარგის მოღვაწეებთან, მით უფრო მეტი ცოდნით, მგზნებარებით შევიტანთ ფართო მასებში ხელოვნებისა და ლიტერატურის ძლიერსა და დამაბურებელ მარცვალს.

ამის ნათელი მაგალითია საქართველოს სინამდვილე. თქმა არ უნდა, ჩვენს რესპუბლიკაში ადგილი არ ჰქონია ისეთ მხატვრულ მარცხს, რომელიც მხედველობაში ჰქონდა ლ. თ. ილიაიშვილს, როცა იგი ლაპარაკობდა ზოგიერთი მხატვრისა და მწერლის მცდარსა და მანკიერი შემოქმედებაზე. ეს ასეა. მაგრამ ეს არც იმის ნიშნავს, თითქმის ჩვენი ამ მწიფდებოდა საამისო პირობები. სხვებისადმი მოდურ მიზანძახს ჩვენიც შეეძლო სწორი რეალიზაციები გზიდან ზოგიერთი ადგენა, მოდერნიზმით გატაცება, აბსტრაქციონიზმის ტყვეობაში მოქცევა, მაგრამ ეს მაინც არ მოხდა. არ მოხდა იმიტომ, რომ საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო რა სიგნალები ზოგიერთ ცენტრალურ ქალაქში აბსტრაქციონისტთა მოძალებებზე, საყვებით დროულად, სწორ შემოქმედებით გზაზე დაყუნა ისინიც კი, ვისაც, შესაძლოა, ჰქონოდა გარკვეული მიდრეკილება მოდერნიზმის ტყვეობის და აბსტრაქციონისტული ცდუნებებისადმი.

პირველ ხანებში, მოსკოვში შედგარ შეხვედრას მოჰყვა ანალიტიკების მათიგებულთა თავის აწივა, ვინც ცდილობდა აუცილებლად მოეზნას საქართველოში ისეთივე მოვლენები, რომლებსაც, სამწუხაროდ, ადგილი ჰქონდა სხვა რესპუბლიკის ზოგიერთ ქალაქში. იყო ცნება, რომ ახალგაზრდა შემოქმედელთა სახელებისწინაში აღმოქინდა მანკიერების ის ნატამალი, რომელიც მხოლოდ დიდი ძიების ნაღვეს წარმოადგენს, მაგრამ პირადი შემოქმედების პროგრამას არ გამოხატავს. ასეთ მცდარ დამოკიდებულებას შეეძლო მივეყვანეთ იქამდე, რომ ახალგაზრდა მხატვართა კარგი, ნოვატორული ნაწარმოებები, ცდები და ძიებები, მიგნებები და შეჯერებანი ქვეყლიყო სროლისა და დარტყმის სანიშნედ, რომლის შედეგად კარგისაგან რტოლების გაბედულება დაგვეკარგებოდა და ძვილისა და შტამპისავე მობრუნება ვაგვიტყებოდა. საქართველოს ფართო საზოგადოებამ, პრესამ, კრიტიკამ, ჩვენი რესპუბლიკის პარტიულმა ორგანიზაციებმა მონახეს სწორი ტონი შემოქმედებითი მინიშნებისა და შესწინებისათვის, რომლის შედეგად ყველაფერი და ყოველივე თავის ნორმალურ კალაპოტში ჩადგა.

რა არის ეს? ეს არის მხატვრული შემოქმედებითი ორგანიზაციებისადმი სწორი პარტიული ხელმძღვანელობის მკაფიო მტავლით. როცა მხატვარი, მუსიკოსი, თეატრისა თუ კინოხელოვნების წარმომადგენელი მუშაობს, წერს და ქმნის შევებით, პასუხისმგებლობით.

დღეს, როცა პარტიის ხელმძღვანელებთან საბჭოთა ხელოვანთა და ლიტერატორთა შეხვედრის წლისთავი შესრულდა, კიდევ ერთხელ უნდა გადავაყოლო თვალი განვილილ პერიოდში გაწეულ მუშაობას და დავახსოვა ახალი ღონისძიებები. ნ. ს. ხრუშჩოვის სიტყვაში მოცემული სახელმძღვანელო ღონისძიებების ცხოვრებაში გასატარებლად. უფრო ახლოს მივიდეთ ხალხთან, უფრო განვამტკიცოთ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ცხოველყოფელი კავშირი ცხოვრებისთან, კომუნისმის მყენებელ ხალხთან. ამის ნათელი მაგალითია ახალი ნაწარმოებები, რომლებიც შექმნა საბჭოთა საქართველოს შემოქმედებითმა ინტელიგენციამ, ვისი ცდილობები, სპექტაკლები, ფილმები უფრო სისხლსასუფერ ასახავენ ახალი საზოგადოების შემოქმედებ ადამიანის სულიერ ბუნების, გვიჩვენებენ



ბენ მის სიცოცხლეს, ბრძოლას, შრომას, დასვენებას და ბედნიერებით აღსავსე აზრიან ცხოვრებას. ახლა უფრო მეტის მონდომებით მუშაობენ ქართველი მხატვრები. კარგი პირი ურანს სამხედრო თემატიკაზე, მშვიდობის, თავდაცვის, საბჭოთა პატრიოტიზმის მაღალ მოტივებზე განზრახულ გამოფენის მოწყობას, რომლის ექსპოზიციისათვის უკვე სერიოზული მუშაობა დაწყებული. წარმოდგენილი უსიკები გამოფენილი იყო მხატვართა კლუბში და უკვე იძლევა იმედს, რომ იდეური და პროფესიული ოსტატობით აღჭურვილი ქართველ მხატვართა ძლიერი გუნდი ყველაფერს გააკეთებს, რათა მომავალი გამოფენა გახდეს უფრო საინტერესო, ვიდრე გასული სამემოდგომო ექსპოზიცია იყო. ასეთვე დაამაიმედებელ, ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა კომპოზიტორთა კავშირიც, რომელმაც წაწირი გზა აირჩია; მოაწყო გამგებელი მუსიკალური პლენუმი რესპუბლიკის სხვადასხვა რაიონებში და ამგვამადაც გვემავს ასეთსავე კონცერტებსა და ლექციებს. დღეს კომპოზიტორთა მნიშვნელოვანი ნაწილი უფრო მეტის ინტენსივობით ქმნის ახალ სიმფონიურ, ვოკალურ, ინსტრუმენტულ და კამერულ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ასახულია ჩვენი საზოგადოების მამოძრავებელი შრომის ადამიანების შემოქმედებითი სახე, განხორციელებულია პარტიის მოთხოვნა, რომ მუსიკა უმზერდეს მშენებლობას და წინ მიუძღოდეს მშენებელი, სიმღერა გაამხნევედეს სიმწიფეების დაძლევაში და გვახარებდეს დამსახურებულ დასვენებაში.

ნაყოფიერ მუშაობას ეწევიან ქართველი კინოდოკუმენტალისტებიც, რომლებმაც საინტერესო სურათები შექმნეს და არაერთი ხიუმიტი გადაიღეს სოფლისა და ქალაქის ცხოვრებაზე, იმაზეც, ვინც საკომუნერტო დოვლათს ამრავლებს და სამწვეწველო პროდუქციას ზრდის.

სამწუხაროდ, ჯერ კიდევ ბევრი აქეთ გასაკეთებელი თეატრებსა და კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“. დრამატული თეატრების სცენაზე დიდი სიხალავათა თანამედროვეობის ამსახველი პიესების დადგმის თვალსაზრისით. ცოტა ისეთი სპექტაკლები, რომლებიც ისევე აღუვებდნენ მაყურებელს, როგორც ამას იმსახურებს ჩვენი თანამედროვეობის შემოქმედი

ადამიანი. ასეთივე მდგომარეობა მხატვრულ კინოსტუდიაში. უკვე საკმარისი დრო გავიდა, მაგრამ მხოლოდ განვლული უნიათობით გამოწვეული კინოშემქმედებითი აზრისა და წარმოების გაყინვას ბოლო არ ეღება. დღესაც გრძელდება ნელი ტემპით მუშაობა სცენარებზე, ისეთ ლიტერატურული მასალის მომზადებაზე, რომელიც სისხლსავად ასახავდეს თანამედროვეობას, საბჭოთა ხალხის ცხოვრებასა და შრომას. მართალია, კინოსტუდიამ ჩაუშვა წარმოებაში, ან უკვე მზადა აქვს ჩასაშვებად რამდენიმე ფილმი, მაგრამ მათგან ძალზე მცირე ნაწილია თანამედროვეობაზე. ასეთი პრაქტიკა ოდნავადაც ვერ პასუხობს იმ მაღალ მოთხოვნას, რომელიც დასახა ნ. ს. ხრუშჩოვმა ხელოვნებისა და ლიტერატურის მუშაებთან შეხვედრის დროს.

საბჭოთა ხალხი მუდამ გრძობს კომუნისტური პარტიის ყოველდღიურ ხელმძღვანელობას, პარტიის წარმართველ ხელს. ეს კანონზომიერიც არის. ამისი ნათელი მაგალითია დეკემბრისა და თებერვლის პლენუმების გადაწყვეტილებები, რომელთა შესასრულებლად დაირაზმა მთელი ჩვენი ქვეყნის მოსახლეობა. ჩვენი სადღესო ამოცანა ვიბრძოლოთ დეკემბრისა და თებერვლის პლენუმების დადგენილებების გასაზოცილებლად, მეურნეობის ინტენსიფიკაციის მისაწევად, მონაშენების ამოსაძირკვევად, ისეთი მატერიალური ბაზის შესაქმნელად, რომელიც საფუძვლად იქცევა კომუნისტური იდეოლოგიის განმტკიცებისათვის, კომუნისზმის მშენებლობის დასაქარებლად, ადამიანების შეგნებაში წარსულის გადმონაშთების ამოსაძირკვევად, ახალი, საზოგადოებისათვის სასარგებლო ნორმების დასაწერგად, კომუნისტური მორალის კოდექსის გასავრცელებლად ჩვენი ცხოვრების ყველა უბანზე და ყველა სფეროში.

ამ დიდი ამოცანების გადაჭრაში მნიშვნელოვანი როლის შესრულება შეუძლიათ ხელოვნებისა და ლიტერატურის ფრონტის წარმომადგენლებს, რომლებიც პარტიის ერთგული არიან, მაგრამ უფრო მეტის გაკეთება მოუთხოვებთ. ეს ავალებს მათ კიდევ უკეთ იმუშაონ, რათა ეკონომიურ დოვლათთან ერთად იდეოლოგიური მოსავალიც ვამრავლოთ.



ვ. კაიდარაშვილი

ახალი სახლი



ასეთი დიდი ამოცანები, რომელიც მთელი საბჭოთა ხალხის წინაშე დასახა პარტიამ, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აქვს. წინასწარ საბჭოთა საქართველოს მშრომლების მოღვაწეობასაც, უნდა წყალობილიც სოციალისტური საშრობლოს საკეთილდღეოდ გარეგნულ-დამაინებლის არის და ნაყოფიერიც, საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის მშრომლების მონაწილეობა საერთო შემოქმედებაში უკველითის იყო საბატიო და მნიშვნელოვანი, რადგან ეკიდებოდა და ეკიდება ერთობლივი საქმე, კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის დიდი საქმე, რომელზე ოცნებანაც შედგა თავისი წარსული არაერთმა თაობამ და რომლის მოპოვებლად და დამაპყროვებლად გამოდის ჩვენი ახლანდელი თაობა. ხალხს ახსოვს და სჯერა, რომ განხორციელებდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამული ჩანართლი სიტყვები „ჩვენ საქვეყნოდ ვაცხადებთ, რომ ახლანდელი თაობა აუცილებლად იტყობრებს კომუნისტურ საზოგადოებაში“.

თ. ა. მდიდნი შიზის განხორციელებლად იბრძინა და იღწვინა საქართველოს მშრომლებში, საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის ადმინისტრაციის — ქართველები, აფხაზები, ოსები, რუსები, სომხები, აზერბაიჯანელები და უკრაინელები, მრავალ ენაზე მოლაპარაკე. მაგრამ ერთი გველთა და ერთი სულით შექმნიდ ადმინისტრაციის იბრძინა იმისათვის, რომ რაც შეეძლება მალე და სრულად განხორციელებდეს გასული წლის დეკემბრისა და მიმდინარე წლის თებერვლის პლენუმის გადაწყვეტილებანი კომუნისტური მშენებლობის დასაქარებლად, დღევანდლისა და სიუბის მოსაპოვებლად, ისეთი მაღალი ეკონომიური მაჩვენებლების მოსაპოვებლად, რომელზედაც დაყრდნობით კიდევ უფრო დამიდებოთა და დაგრძეობი შევადებთ კომუნისტის კარს, უფრო მოვიახლოვებთ საბოლოო მიზნის აღსრულებას.

საქართველოს მშრომლები ახალი მსლავრი აღმავლობით შეზედნენ საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის უწყანსეული პერიოდის ორი პლენუმის გადაწყვეტილებების მოთხოვნას, რომ უახლოეს დროში მივადწიოთ კომიური მრეწველობის გაწვდრებას, სოფლის მეურნეობის ინტენსიფიკაციას, იმას, ურომლისოდაც ახლა შეუძლებელია მეურნეობისა და წარმოების დამიდებულად გაწვლა, ურომლისოდაც შეუძლებელია მოსახლეობის გასრდილი ეკონომიური მოთხოვნების დაწეყოფილება. ეს ავადებს საქართველოს მშრომლებს ღირსეული წელი შეიძინოს კომიური მრეწველობის საშუალო წლიური ზრდის ტემპს და შეიძლებდის ოთ წელიწადში 13, 4 პროცენტი შეადგინა. ამის ნაყოფი დადასტურება თუნდაც საქართველოს ვეფლავ ახლანდელი კავის მოსახლეობის, რუსეთის მრეწველობის მიწვევები, რუსეთის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის და სსრ კავშირის მინისტროთა საბჭოს მილოცვა კარგაქმნის საბჭოთა კავშირის, სხვადასხვა მხარის ნეფლებლის წარმოების საშრობითა კომიტეტის, აგრეთვე მინისტრთა სასტევის წარმოების დამატებითი სიმძლავრის შემზადებისათვის.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტროთა საბჭოს ეს მლოცვა იცეა ახალი ძალის ენთუზიაზმის გამოხატულება წყაროდ, რომლის აფწვრა და სასრატელო შედეგად კიდევ მეფურთა მზლოდ მაღალ მიზანდასახულებას, აღნიშნავს საკეთილდღეოდ, უველას სახედნერიოდ არ, სწორედ ამავე საზოგადოებრივ თაღობადგავაში მოსინის ის კომუნისტური დამოკიდებულება შრომისადმი, რასაც ახე საყუდ იჩენენ საბჭოთა საქართველოს მშრომლები, იჩენდენ წარსულშიც და გამოიჩენენ მომავლშიც. სწორედ ეს არის იმის შედეგი, რომ რუსეთადებმა უკვე პრაქტიკულად დაწეეს ადებუთი ვალდებულებების განადგება.

რამ უწოდველიყო საქართველოს კომიური მრეწველობის ზრდის ასეთი ტემპები? საქართველოს მრეწველობის საერთო წარმატება უკვე შეიქმნა ჩვენი მრეწველობის უკველი სახე, რესპუბლიკა იცეა შეტადღერიობის, მანქანამშენებლობის, დაგზაოშენებლობის, ელმავალმშენებლობის, ატომშენებლობის, სასოფლო-სამეურნეო მანქანა-იარაღების, ფეროშენებლობის, ცემენტის, ავტო-კარბიტისა და მშენ მრეწველობის სხვა მრავალდერიოვანი პროდუქტის მწარმოებლად კიდევაც. იცეა საქვეყნოდ გამოქმნილ, აველისა და მსოფთუი მრეწველობის პროდუქტის გამოშვების მლოცვი რესპუბლიკად.

წარმატებით, რომელიც მოიპოვა საბჭოთა საქართველომ, ძალზე ნაყოფი და სასოვარია. ვინც ცნობილი არ არის, რომ საბჭოთა ხალხის სოფლებში დაწარმოებდენ საქართველოს ვეფლა ელექტრო-სადგურის სიმძლავრე რვა ათას კილოვატს არ ადებებოდა. მლოცინა 1913 წელს გამოშვებულ იყო სულ 20 მილიონი კილოვატ-საათი ელექტროენერჯი, ეს უკვე ახლანდელი შეტადღების, რომ საქართველოს ეკონომიური განვითარების ტემპი შეტად დახალ დონეზე იდგა, სულ სხვა ახლა. მარტო ერთი შეტადღების პროდუქტის მლოცვი რესპუბლიკის სიმძლავრე თოთხრამეტი მილიონი კილოვატს უდრის 1913 წელს გამოშვებულ ვეფლა ელექტროენერჯის სიმძლავრე. უფრო შეტად, — საქართველო

შრომისა და შემოქმედების ორგანიზაციი წელი



იველ საბჭოთა რესპუბლიკას აქვს ისეთი დღე, როცა იგი სასოფლო ვითარებაში ავადებს განწეული ზმოდობის, შრომისა და შემოქმედების შედეგს. ასეთი დღე აქვს საბჭოთა საქართველოსაც. მრავალდერიოვანი საბჭოთა კავშირის სრულყოფილებანი წევრს, რომლის არსებობა და განხორციელება მაღალითა იმისა, თუ რას მიღწევა შეუძლია კვეანას, რიცე იგი სოციალურ და ეროვნულ თავისუფლებას იძენს. საბჭოთა საქართველო თავისი არსებობის ორომცდაშია წლის ოდეს აღნიშნავს ისეთ პირობებში, როცა მთელი საბჭოთა ხალხი, გაწეული კომუნისტური მშენებლობის შემოქმედი ადმინისტრაციის, მონაწილეობა იბრძინა კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გასული წლის დეკემბრის პლენუმისა და მიმდინარე წლის თებერვლის პლენუმის გადაწყვეტილებათა ცნობრებაში განსარტელებლად, სოფლის მეურნეობის ინტენსიფიკაციის განხორციელებლად, ადმინისტრაციის კეთილდღეობის ამოაღებელი სოციალისტური დოღვა-თაობის განსრადებლად.



ელისბედ ჩერქეზიშვილის დაბადების ასი წლისთავისადმი მიძღვნილი საღამო მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში.



ელისაბედ ჩერქეზიშვილის ხსოვნის საღამო

სამოცი წელი და ოთხასი რილი სცენაზე... ეს შთელი ეპოპაა სცენურ ცხოვრებაში... შთელი ერთი სიცოცხლე თეატრში... მისი მვეუტრებული და ნიჭის პატივისმცემელი იყო ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი, ნიკო ნიკოლაძე და იაკობ გოგებაშვილი. ელისბედ ჩერქეზიშვილი ჯერ მათი თანამედროვე იყო, მათი აღტაცების სავანი და შერე ჭვენი... ელისბედ ჩერქეზიშვილის არქივს რომ გადახედოთ სიამაყის გრძნობა მოგიტავთ. მის შემოქმედებით წარმატებაზე წერდა „ივერია“ და „დროება“, „კომუნისტი“ და „სახელოთა ზელოვნება“, „სოვეტსკოე ისესტვო“ და „ზარია ვოსტოკა“, მრავალი სხვა...

ე. ჩერქეზიშვილი კინოფილმში „განაი გურიანი“.



მედამ ხალისიან, სიცოცხლით სავსე, დაუცხრობელ, ენაზე-
 ითა და ახალგაზრდული ენთუზიაზმით არის აღსავსე. მისი მოღვაწეობა
 ქართულ თეატრს და კინოში... ჩერქეზიშვილი ქართულ
 თეატრის ცოცხალი მატთან ეყო. ნახევარ საუკუნეზე ერთი ათე-
 დი წელი მტრია, რაც მან პირველად შედგა ფეხი ქართულ სე-
 ნაზე... რა დიდი გმირობა იყო პატარა ლიხასათვის ამ ნაბიჯის გა-
 დაღმა მამის, როდესაც ქალის სიყვარულ გამოიგნა სამარტხვიროდ
 იგი მიჩნეული და, მიუხედავად ამისა, ვასო აბაშიძესთან, ლადო
 მესხიშვილთან, ნატო ვახუშტისთან, მაკო საფარჯია-აბაშიძესთან, კო-
 ტე უფიანთან, კოტე მესთან ერთად მან ქართული თეატრის ყველა
 პირ-ვარამი გაიზარა და მისი კეთილდღეობისათვის მებრძოდ მო-
 რემად დარჩა...

ილიას და აკაკის მეგობარი წმინდა და პირნათლად ატარებდა
 ქართული მოქალაქე — მსახიობის ქალის მანდილსა და სახელს.
 ლიზა ხალისიანი, სულ მოფხვრული, ლიზა — ხანძარი, ლიზა —
 აზნაურის ენკარტალია ქვრივი („გლახა ქრიაშვილი“) ლიზა —
 ექვემდებარება („შემოსვლიანი ადგილი“), ლიზა — გაღიზიანებული („უღანა-
 შალო დამნაშავენი“), ლიზა — ანა ანდრეევანა (ჩევიზობი), ლიზა —
 თავისი განუყოფელი ქართული მანდილით — შეიჯერა ქართულ
 ექვსა ზალხაში... მისი ჯადოსნური მიზიდველობა, თემდაბლობა და
 გულისმბირება, დაუცხრობელი ენერჯია, თავდადება თეატრისათ-
 ვის ვახდა საბაბი დიდი სიყვარულსა და პატუისციემის თანამოს-
 ცენეთა შორის. მისი გამოჩენა სცენაზე იყო დასრულებული ოჯაკა
 და სიხალისე დარბაზში... იშვიათია თეატრის ისტორიაში, რომ
 ელისაბედ ჩერქეზიშვილის წლოვანების მსახიობის ასე ცოცხლად და
 სრული ენერჯიით ემოღვაწეოს სცენაზე. იგი სიცოცხლის უკანასკნელ
 წუთამდე ატეობდა მაყურებელს და ჯანსაღ სიცოცხლეს იჩვენებდა მას-
 ში... არ შეიძლებოდა ლიზა დაკლებოდა ჩვენს რომელიმე ახალ
 წარმოდგენას... იგონებს შალვა დამნაშავე — იგი პირველი მო-
 დლოდა გენერალურ რეპეტიციასზე. ლეღვად, ჩვენთან ერთად განიც-
 დიდა გამარჯვებასა და შარკისის სიწყვეტს... მისთვის თეატრი
 მშობლიური ენა იყო, თეატრში გამარჯვება — ყველაზე დიდი სი-
 ხარული ცხოვრებაში. ელისაბედ ჩერქეზიშვილის ერთი დღეც ვერ
 წარმოუდგინა უთეატროდ და ავი ასეც მოხდა... ოთხმოცდამეათი
 წლის მოხეტიალე მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობებთან ერთად
 თავისი განუყოფელი ბოხით ზელში ბოდონისი გასცლით სპექტაკლში
 მონაწილეობის მისაღებად გამოადგებულმა, ავტოსადგურზე, ბილეთის



ე. ჩერქეზიშვილი და ე. წუწუნავა კინო-
 ფილმში „ეინ არის დამნაშავე“



ვ. გამარჯობე და ე. ჩერქეზიშვილი
 („მკობიანი“)

მილიონში განიტყვა სელი... მაგრამ მისი შემოქმედება, მისი უაზარო ღვაწლი ერთგულნი თეატრის გამარჯვებისათვის ეცალოდ არ გაქრა. ელისაბედ ჩერქეზიშვილმა თავისი კუთვნილი ადვილი დამძვირებელი პარტიული თეატრის ისტორიის მატრიანეში...

საქართველოში არ არის ქალქი, დაბა ან სოფელი, რომელშიაც ელისაბედ ჩერქეზიშვილი არ ჩასტეულიყოს და თავისი განუმეორებელი კომედური ნიჭით არ მოეხიბლოს მუდურებელი, სიცოლით ცრმლით არ გამოეწვიოს... მისი რაღაც საოცარი სიცილის შესახებ მალე დადიანი წერდა — „სიცილიან არის დაყავშირებული ელისაბედ ჩერქეზიშვილის სახელი და ეს სიცილი არის ჯანსაღი, აზიანი. ვაყინებს და ვაფიქრებს! ვწყველავს თავისი ხალასი ნიჭით, მაგრამ ეთმებით, რადგან სიმართლეს ვერსად გავიქცევით და სწორედ ის სიზარულე ვეიბარობს“.

მარჯანიშვილის თეატრის მუხეუმში ელისაბედ ჩერქეზიშვილი-სთვის განკუთვნილ საარტივო მასალებს შორის უხვდებით სუმა-სამედი-თეიის ჩანწერსაც — „ჩვენი ღიხსი თამაში სარაში — შესანიშნავი იყო... როდესაც იგი ტახტიდან ჩამოვიდა, ქოშები ჩაიყვანა და წელში მოხრილმა გაიარა, ისეთი რეალური, ისეთი ტუხუბრივი იყო მისი სახა, რომ შე ცხადად წარმომიდგა ბეზიბიევი აი, ასეთი მაღალნიჭიერი იყო ჩვენი ღიხსი“ — დასძინს იგი.

ელისაბედ ჩერქეზიშვილის მოღვაწეობა მარტო სცენით არ შემოფარგლდა. მისი პირველი მოთხრობა „პატარა სურათი“ 1888 წელს დაიბედა ევრნად „თეატრში“... შემდეგი მოთხრობა — „საბარლო ნენე“ ილიამ გამოაქვეყნა თავის „ივრიაში“ აქედან მოყოლებული, იგი სისტემატრად აქვეყნებს ჯერ მოთხრობებს და ნოველებს, ხოლო შემდეგ დრამატულ ნაწარმოებებსაც... ელისაბედის კალამს ეკუთვნის აგრეთვე პუბლიცისტური და პოლემიკური ხასიათის წერილები. საინტერესოდ არის დაწერილი მისი მოგონებები, რომლებს ფერცლებზე მრავალ საველისხმოსა და საინტერესო ფაქტს ამოკეთიხავთ.

დრო გადის, მაგრამ ელისაბედ ჩერქეზიშვილის თავისებურ ფიგურას იგი ვერ აფერმჭრითალებს. პარტიული თეატრალური საზოგადოებრიობა, ქართული მწერლობა ყოველთვის დიდის პატივით მოხსენიებს მის შემოქმედებას და ღვაწლს. რისი დადასტურებაც იყო მარჯანიშვილის თეატრში გამართული მსახიობის ხსოვნის საღამო.



ე. ჩერქეზიშვილი — სიღონია („ოცეა რიგინაშვილი“)

ე. ჩერქეზიშვილისადმი მიძღვნილი გამოფენა თეატრის ფოიეში





წიგნების განვითარებას უწყვეტად მსწერის კალამს ეუბნენ მწიგნობარ-მეცნიერო ნაწარმი ცნებითი აზროვნების, წარმოსახვის საფუძველზე შექმნილი განწყობის, მესხიერების, აღჭრისა და ბავშვის ფსიქოლოგიის სფეროში. მისი მრავალი გამოკვლევა თარგმნილია რუსულ, ფრანგულ, გერმანულ და ინგლისურ ენებზე, განსაკუთრებით დიპლომატიკურად მისი კაბიტაღური ნაწარმი „ცნების შემუშავების გუნდის შესახებ“. რევან ნათაძის მიერ დადგენილი ექსპერიმენტული მონაცემები და თეორიული მოსაზრებანი შევიდა „თანამედროვე საბჭოთა ფსიქოლოგიის“ კრებულში, რომელიც გამოცა ინგლისურ ენაზე ბრიტანეთის ცნობილი ფსიქოლოგიის კონსორციის რედაქციით. მრავალმხრივ საინტერესო გამოკვლევებში „წარმოსახვითი განაწარმბელი მოქმედება“ მსოფლიო აღიარება პოვა. მეცნიერმა მიაკვლია ვარდისაფის ფსიქოლოგიური საფუძველსაც, რაც მანამდე თბარტალური ხელოვნებისათვის უცნობი იყო.

მისმა შრომებმა რ. ნათაძეს დამსახურებული ავტორიტეტი შეუქმნეს არა მარტო ჩვენში, არამედ საზღვარგარეთაც. მეცნიერმა მინაწილეობა მიიღო ბერლინში ბავშვის ფსიქოლოგიის საერთაშორისო სიმპოზიუმზე 1961 წელს და ფსიქოლოგთა XV საერთაშორისო კონგრესის მუშაობაში, რომელიც ბრიუსელში გაიმართა.

რევან ნათაძის იუბილე

გასული წლის დეკემბერში ქართველმა საზოგადოებრივებმა ღრმა სიყვარულით აღნიშნა გამოჩენილი მეცნიერის, ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის თვალსაჩინო წარმომადგენლის რევან გრიგოლის ძე ნათაძის დაბადების 80 წლისთავი.

საოუბილყო სადამო, რომელიც უნივერსიტეტის საპტო დარბაზში გაიმართა, ვახსენა უნივერსიტეტის პრორეტორმა მათე შირიანაშვილმა. მოხსენებით რევან ნათაძის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ გა-

მოვიდა დოცენტი აკაკი ზანდუღრაშვილი. სიტყვებით გამოვიდნენ რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი, პროფესორი დავით ლორთქიფანიძე, სახალხო არტისტი ვერუკო ანჯაფარიძე, ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის პროფესორი ალექსანდრე ფრანგიშვილი და ფსიქოლოგიის დარგის სტუდენტი ი. ფლიბაშვილი.

რევან ნათაძის სახელთან მკიდროდ არის დაკავშირებული ჩვენი კულტურისა და მეც-

ნი და მეცნიერულ მუშაობასთან ერთად რ. ნათაძე ნაყოფიერ პედაგოგიურ და საზოგადოებრივ მოღვაწეობასაც ეწევა. მისი აღზრდილები წარმატებით მუშაობენ საქართველოს სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელსა და სამეცნიერო-საეკვლევ დაწესებულებებში. მრავალრიცხოვანი მსმენელებისათვის იგი არა მარტო დიდი მეცნიერი და მწიგნობარული ლექტორია, არამედ გულისხმიერი აღმზრდელი, მწარეული და უფროსი მეგობარი.

უწინაოდ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციის მიხსენება სახელოვან მეცნიერს, უსურვებს დიდხანს სიცოცხლეს და ნაყოფიერ მუშაობას ჩვენი ხალხისა და საბჭოთა მეცნიერების საქეთილდღეოდ.



თუ მოჩვენებითი? თუ ჭეშმარიტია, რატომ ნამდვილად არ აბრძობს ოტელო დეზდემონას? თუ მოჩვენებითი — რატომ გეჯერა მისი სიმართლის? რატომ განიცდილთ მსახიობის სცენურ განცდას, როგორც ნამდვილს? რატომ ეტირით მასთან ერთად?.. ამგვარ კითხვათა დაუსრულებელი რიგი წამოიშლებოდა ხოლმე ყველას წინაშე, ვინც მსახიობის ხელოვნების რაობით დაინტერესებულა. ამიტომ საუკუნეთა მანძილზე ებრძოდნენ ერთმანეთს სამსახიობო განცდასა და წარმოდგენის სკოლის წარმომადგენლები და მათი მომხრეები.

ბუნებრივია, რომ მსახიობის შემოქმედებისადმი ინტერესს იქაც უნდა უჩინა თავი, სადაც ადამიანის სულიერი სამყაროა შესწავლის ობიექტი — ფსიქოლოგიაში. XIX—XX საუკუნის მიჯნაზე ცნობილმა ფრანგმა ფსიქოლოგმა ა. პინემ დაწერა შრომა მსახიობის შემოქმედების შესახებ. რუსეთში ამ საკითხებით ორი ჩვენი თანამედროვე მეცნიერი იაკობსონი და გურევიჩი დაინტერესდა. თვითეულ მათგანს საკითხისადმი მიდგომის საკუთარი კუთხე გააჩნია, დაკვირვების განსხვავებული ობიექტები, ხერხები და შედეგებიც. ერთი რამ აქვთ საერთო — არც ერთი ეჭვს არ ემდებოდა, პირველი ფსიქოლოგი, რომელმაც მსახიობის შემოქმედების სპეციფიკის შესწავლა მეცნიერულ ექსპერიმენტზე დააფუძნა, ქართული მეცნიერი რ. ნათაძეა.

რ. ნათაძე მსახიობის შემოქმედების ძირითადი საკითხით დაინტერესდა — გარდასახვის, სხვაღმცვეის პრობლემაში. უარყო განცდასა და წარმოდგენის საპირისპირო თეორიათა უკიდურესი პოზიციები. საკითხის გადასაწყვეტად კ. სტანისლავსკის „სისტემაში“ მოცემული წარმოსახვისა და მისი სინამდვილის დაჯერების დებულება აღიარა და ამ დიდი ხელოვანის მიერ ინტუიციით მიგნებულ კანონს მეცნიერული დასაბუთება მოუძებნა. უსაძის განწყობის თეორიის სახით.

რა არის განწყობა?

ცოცხალი ადამიანი გარემო სამყაროსთან მუდმივ ურთიერთობაში იმყოფება და ყოველთვის რაიმე სურვილით, რაიმე მოთხოვნილებითაა დატვირთული. ეს მოთხოვნილება ამოძრავებს მას, რადგან სისრულეში მოყვანას მოითხოვს. მაგრამ მოთხოვნილება, როგორც არ უნდა იყოს იგი, მუდამ კონკრეტულ სიტუაციაში იშლება. ეს სიტუაცია განაპირობებს ადამიანის მოთხოვნილების დამყოფილებას და სათანადოდ, მის შესატყვისად მომართავს პიროვნებას მთლიანად — „გარკვეული სახის მოქმედებისათვის მზაობას შექმნის სუბიექტში, შეცვლის სუბიექტს მთლიანად. ხოლო სუბიექტის ეს მოდიფიკაცია, ეს შინაგანი გადასტრუქტურება ანუ განწყობა უკვე წარმართავს მოქმედებას — გაზღის შესაფერ ქვევას“ (რ. ნათაძე).

მასხადამე, განწყობა პიროვნების მთლიანი მდგომარეობაა, მთლიანი შემსაბუბა მისი მოთხოვნილებისა და არსებული სიტუაციის შესატყვისი ქცევისათვის. ე. ი. ქვევას რეალური სიტუაცია განაპირობებს. მაგრამ ადამიანისათვის დამასხადამე თებელია ისიც, რომ მას შეუძლია თავისი ქცევის განსაზღვრა მომავალში მოსალოდნელი სიტუაციით. შეუძლია წინასწარ გაითავალისწინოს. წარმოიდგინოს მომავალი გარემოება და ამ წარმოდგენის საფუძველზე განწყობის შესატყვისი მოქმედების-

მსახიობი ფსიქოლოგის

ლაპროკატორიაში

ნათელა ურუშაძე

(პროფ. რ. ნათაძის ერთი ექსპერიმენტის გამო)



სახიობის ხელოვნებას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. ბევრი დაწერია მის შესახებ. სასცენო ხელოვნების საიდუმლოებათა ამოსხნას ცდილობდნენ თვითონ მსახიობები, თუკატთან დაახლოებული სხვა დარგის წარმომადგენლები — ყველა, ვისაც იზიდავდა ადამიანის გარდასახვის ეს საოცარი უნარი — წარმოსახულ ვითარებაში იცხოვროს სხვა ადამიანის და უსათუოდ ვისიმე თანდასწრებით.

რას ნიშნავს შენად რჩებოდე, მაგრამ სხვად გადაქცევა? შეგვიძლია ნებისმიერად? რას ნიშნავს ეს სხვაღმცევა, სხვისი სახით ცხოვრება, ფიქრი და განცდა? ჭეშმარიტია ეს განცდა

თვის. მან იცის, რომ ეს გათვალისწინებული ცოტა ხნის შემდეგ ჩაუნდებდა იქვე.

ასე ეს ცხოვრებაში — ადამიანს ქვეყნისათვის განაწილებს ან უკვე არსებული რეალური სიტუაცია, ან წარმოდგენილი, მაგრამ გარკვეული დროის შემდეგ რეალურად შესაძლებელი.

როგორც ეს თეატრში, მსახიობის შემოქმედებაში?

ცნობილია, რომ მსახიობის მხატვრული ნაწარმოები ერთი ადამიანის სახეა, რომელსაც იგი საკუთარი თავისაგან ქმნის. ასე შემოცნების იგი სინამდვილეს, ასე ასახავს. მაგრამ ეს ასახვა უშუალო როდია, როგორც მწერლის, მხატვრის ან კომპოზიტორის შემოქმედებაში. მათგან განსხვავებით, მსახიობი სინამდვილეს სხვა ხელოვანის უკვე მზა მხატვრული ნაწარმოების — დრამატურგის მიერ დაწერილი როლის საშუალებით ასახავს. ლიტერატურულ საბირველზე დაყრდნობით მერწავეს იგი საკუთარი თავისგან ახალ მხატვრულ ნაწარმოებს — სცენურ სახეს. ეს ლიტერატურული მხატვრული სახე მეტად თავისებურია და განსხვავდება ბელეტრისტული გმირებისაგან იმით, რომ მხოლოდ წარმომთქმელი სიტყვისაგან, რეპლიკებისგან შედგება. ამ სიტყვებს იქით, საკუთარი ფანტაზიისა და წარმოსახვის წყალობით, უნდა ამოიკითხოს მსახიობმა ყველაფერი, რამაც მის გმირს სწორედ ეს სიტყვები ათქმევინა და არა სხვა, ყველა სიტუაცია, რომელიც განაპირობებს პიესაში ნაგულისხმევ, სცენაზე კი ცოცხლად მიმდინარე გმირის ქცევას. მზასადამე, ეს, სცენური ქცევის გამაპირობებელი და მასტიმულირებელი სიტუაცია, მსახიობმა უნდა წარმოისახოს, მაგრამ ეს საკმარისი არ არის. საჭიროა სპეციფიკური, აქტიური დამოკიდებულებების შემქნა წარმოსახვისლის მიმართ იმისთვის, რომ მან მასტიმულირებელი უზგაგუნა მისამდინოს მსახიობზე და საჭირო ექვეყნისთვის განაწილოს სცენაზე.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, განწყობის თეორია გულისხმობს წარმოსახული სიტუაციით ადამიანის განწყობას, მაგრამ ეს წარმოსახული ვითარება გარკვეული დროის შემდეგ რეალურად იქცევა. სცენაზე ეს ასე არ არის. როდესაც მსახიობი წარმოსახავს მისი გმირის ცხოვრებისათვის საჭირო ყველა ვითარებას, მან ძალიან გარკვეულ იცის, რომ ეს ვითარება რეალურად არასოდეს არ იქცევა. მიუხედავად ამისა, მაინც უნდა ირწმუნოს იგი ისე ძლიერ, რომ მომართოს მთელი მისი მისამბუნება, როგორც ეს ამ გმირს ესაჭიროება.

სწორედ ეს აიტერებსება რ. ნათაძის, როდესაც მან ჯერ კიდევ 1939 წ. დაიწყო ექსპერიმენტული კვლევა იმისა, ახლდეს თუ არა წარმოსახული სიტუაცია სუბიექტის ქცევაზე თავის შესატყვის მასტიმულირებელ უზგაგუნებს მაშინ, როდესაც ეს სიტუაცია არ არის და არც იქნება არასოდეს რეალური. მეტი — როდესაც სუბიექტმა იცის წარმოსახული სიტუაციის არარეალურობა და როდესაც სუბიექტის აქტუალურად აღქმადი სიტუაცია წარმოსახული სიტუაციისგან არსებითად განსხვავდება“ (რ. ნათაძე).

რ. ნათაძემ ექსპერიმენტულად დამტკიცა, რომ „სიტუაციის რეალურობის რწმენა არ არის აუცილებელი სათანადო ქცევის სტიმულაციისთვის სადაც სუბიექტის ამ ქცევის შესატყვისი განწყობა შეუმუშავდა“. მაგრამ მან ისიც დამტკიცა, რომ „ასეთი განწყობის აღმოცენებისათვის არ არის საკმარისი

სათანადო სიტუაციის მხოლოდ „ინტელექტუალური“ დაშვება, ამისთვის აუცილებელია სპეციფიკური აქტი — სათანადო განწყობის შექმნის აქტი, რომელიც განსაკუთრებით ღიდ დასაბუღობას მოითხოვს იმ შემთხვევაში, როდესაც წარმოსახული სიტუაცია აქტუალურად მოცემულს, აღქმად სიტუაციას ეწინააღმდეგება. ეს არის სპეციფიკური აქტი. მისი შესრულების უნარი გაიცემული უფრო გარკვევითაა სასცენო გარდასახვის უნარის მქონე პირებში“. (რ. ნათაძე).

უფიქრობთ, რ. ნათაძემ აქ მიაგონ თეატრის ერთი დიდი საიდუმლოების ამოსხნას. რაში დგამობაში მის საიდუმლოება? მსახიობის შემოქმედება მხოლოდ მაშინ იპყრობს მაცურებელს, როდესაც მსახიობი გულწრფელად და ღრმად განიცდის მისი გმირის განსაცდელს. მაშინ ეს განცდა ჩვენზე გამომოვლდება ხოლმე მაცურებელთა დარბაზში და ხშირად წარმოდებლად შთაბეჭდილებას ვგრძობთ. მაგრამ იმ დროს, როდესაც ეპიზოდი სცენაზე მიმდინარეობს, განიცდის მსახიობი, განიცდით ჩვენ, ხელდავ და გვერა სცენაზე მიმდინარე ამის ქვეშარიტება, ხომ ვიცი, რომ ეს სინამდვილე არ არის? იცის მსახიობმა და ვიცი ჩვენ. რაშია საქმე? რა გვეჯერებს ამ არა ნამდვილის სინამდვილეში? რ. ნათაძე გვასუბობს:

„...თავისებური პოზიციის დატყა სასცენო სიტუაციის მიმართ, ეს ნებისმიერად შექმნილი განწყობა არის ის „არანამდვილი“, მაგრამ „ბელტრული დაჯერების“ შინაგანი მდგომარეობა, — ის უცნაური „დაჯერება“ იმისა, რის არარებობასაც აღვიგნავთ და იცნობს სუბიექტს, რომელსაც მიაგონ ს. სტანილაკის გენიალურმა ინტუიციამ და რომელსაც მან უკონადილოდ სიტუაციამზარებლად აღებული ტერმინით „სიმართლე“ და „დაჯერება“ უწოდა, ანუ გარდასახვის, სხვადაცევის და იმე დროს მსახიობი და არჩევის საიდუმლოების ფსიქოლოგიის საუკველი.“

სხვადაცევის მომენტი შემოქმედების ყველა სფეროში ვლინდება. მწერალი, მხატვარი თუ მუსიკოსი თავის ნაწარმოებში ნაჩვენებ ამ თუ იმ ადამიანის მხატვრულ სახეს უთუოდ საკუთარ შინასამართლოში გაატარებს, მასსადამე, უთუორი სხვადაცევა უდამ იგულისხმება. ლუარსაბისა და დარეჯანის დიალოგს ასე ბუნებრივად და დამარწმუნებლად ვერ დაწერდა ილია ჭავჭავაძე, როდესაც მათი სახით მტკცველდა, რომ თვითონ ხან დარეჯანი და ხან ლუარსაბი არ ყოფილიყო; მაგრამ როგორც პირობება, ვარდასახვის საკითხი მხოლოდ მსახიობის შემოქმედებაში დგას იმიტომ, რომ მხოლოდ მსახიობი ქმნის თავის მხატვრულ ნაწარმოებს საკუთარი პიროვნებისაგან, ე. ი. მისი სხვადაცევისა მასწამალურია.

მიუხედავად ამისა, რადგან ვარდასახვის მომენტი შემოქმედების ყველა სფეროში არსებობს, რ. ნათაძეს, რა თქმა უნდა, შეუძლია ამ პირობების მისთვის საინტერესო კუთხით გადაჭრისათვის რომელიმე სხვა ხელოვნება აერჩია. ეს მან ნამდვილად გაუადვილებოდა, რადგან მხატვრული ნაწარმოებები ნივთიერი სახით გქნებოდა მოცემული და ყოველმხრივით ანალიზის მშვედ შესაძლებლობა მიეცემოდა. მიუხედავად ამისა, მან მაინც მსახიობი აირჩია, ხელოვანი, რომლის მხატვრული ნაწარმოები სცენური სიცოცხლის ციფხალ მიმდინარეობაში არსებობს მხოლოდ და ფარდის დახურვასთან ერთად

ჭრება. ნიუთონის სახით, როგორც რეალური საგანი, არ არსებობს, რაც დაკვირვებისა და შესწავლის საკითხსაც დიდად ართულებს.

რით აიხსნება ეს? ალბათ იმით, რომ რ. ნათაძეს, საერთოდ, ძალიან უყვარს თეატრი და მსახიობის შემოქმედება. იმიტად, რომ მსახიობის ხელოვნება, მართალია, ხელშეუხებელია, მაგრამ სამაგიეროდ ყველაზე მეტად ქმედითი, ქცევადია, თუ შეიძლება ასე ითქვას. მსახიობი ხომ ის ერთადერთი ხელოვანია, რომელიც ცოცხალი, ე. ი. მოქმედ ადამიანს, ცოცხალი, მოქმედი ადამიანის სახით განასახიერებს, არა ფერისა და ხაზის, სიტყვის ან მუსიკალური ბგერის საშუალებით. რადგან მსახიობის მსატკრულო ნაწარმოები ცოცხალი სხვა, მოქმედი (actio — მოქმედება — აქტიური), მოქმედება, ტყეა კი — ის, რაც განწყობის შედეგია, — ბუნებრივია, პირობათა ამ შენარებამ რ. ნათაძე სწორედ მსახიობის ხელოვნებას მიიყვანა. ამას დამატებ კიდევ ერთი, მნიშვნელოვანი ფაქტი. თეატრის დიდი მოყვარული რ. ნათაძე, რომელიც სპექტაკლების მიხედვით უამრავ მსახიობს იცნობდა, იმხანად რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში მიიწვიეს ფსიქოლოგიის ზოგადი კურსის წასაკითხად სამსახიობო და სარეჟისორო ფაკულტეტებზე.

შესანიშნავმა ლექტორმა მალე მოიპოვა თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა სიყვარული. მომავალი მსახიობისა და რეჟისორის ბუნებრივმა ინტერესმა ფსიქოლოგისადმი პედაგოგსა და სტუდენტებს შორის გამოიწვია სახალციქო, რომელიც ჭეშმარიტი აღზრდის საწინდარია ხოლმე ჩვეულებრივ-სავალდებულო საათების გარდა ისინი რეპეტიციებზეც ხვდებოდნენ, რ. ნათაძე სისტემატურად ესწავებოდა მსახიობის ისტაბლის გაკეთილებს, რეპეტიციებს, განსაკუთრებით იმ დროს სრულიად ახალგაზრდა რეჟისორ გ. ტოტსტონოვოვის რეპეტიციებს. რ. ნათაძე აღიარებს, რომ სწორედ აქ დაებადა იდეა მსახიობის შემოქმედების ბუნების გაცნობისა.

„გ. ტოტსტონოვოვის რეპეტიციებით, მის მიერ პიესისა და როლის ანალიზით დანტერესებულმა, კ. სტანილაკის შესწავლა დაიწყო. ამ შესწავლის შედეგად მიმივიდა აზრი, რომ გარდასახვის საფუძველი არის სცენური სიტუაციის წარმოშობით შექმნილი განწყობა. ისეთი შემოქმედნი და პედაგოგები, როგორც გ. ტოტსტონოვოვა, იშვიათად იბადებიან, რადგან ისინი ბუნებით ფსიქოლოგები არიან. სხვანაირად შეუძლებელია ქვეტექსტის ისე განსაკუთრებულად ამოხსნა, როგორც ამას გ. ტოტსტონოვოვი ახერხებს. ამ საკითხში მან ჩემს წინაშე სრულიად ახალი სამყარო გადამალა. ის ერთნაირი სიღრმით და სიზუსტით გაჭრა მსახიობის მოხუცი და ახალგაზრდა გოგონას შინაგანსაზრდოს და უფაქიზეს სულისკვეთებას. მე არ მინახავს ადამიანის სულიერი სამყაროს წვდომის ისეთი ფართი ადამიანი, როგორც გ. ტოტსტონოვოვი ასახიობისა“.

1942-44 წლებში თეატრალურ ინსტიტუტში დასრულებულ რეპეტიციებსა და გაკვეთილებზე სისტემატურმა დასწრებამ და ამ სპეციფიური მუშაობის დაკვირვებულმა შესწავლამ რ. ნათაძე იმ დასკვნამდე მიიყვანა, რომ „როგორც მუშაობს, დაწვრილი, მაკადრისთან მუშაობით“ და გენერალური რეპეტიციით გათავებული, ძირითადად, მიმართულია იმისკენ, რომ

ყოველგვარი ხერხებით და საშუალებებით გაუადვილოს ხიობს იმ ქცევებს განწყობის შემუშავება, რომელსაც, რეჟისორის გაგებით მსახიობი — გმირის მოქმედება გულისხმობს და სასცენო სინამდვილეში“ (რ. ნათაძე). ხოლო კ. სტანილაკის სისტემების თეორიულმა შესწავლამ აზბოლოოდ დაარწმუნა, რომ ეს „სისტემა“ მთლიანად მიმართულია მსახიობში როლისა და სასცენო სიტუაციის შესატყვისი განწყობის შექმნაზე (თუმცა, ცხადია, კ. სტანილაკეი განწყობის ცნებას აპ იცნობდა).

შემდეგ დაიწყო ამ აზრის ექსპერიმენტული კვლევა-დასაბუთება მრავალრიცხოვანი ცდების საშუალებით. ცდისპირები ორ ძირითად ჯგუფად იყოფოდნენ: მსახიობები და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები და ადამიანები, რომლებიც სასცენო ხელოვნებასთან კავშირში არ იმყოფებიან. მსახიობთა შორის რ. ნათაძის ცდისპირები იყვნენ: ვ. ანჯაფარიძე, ს. თაყაიშვილი, ნ. დავითაშვილი, ა. ჟორჯოლიანი, ვ. გომიაშვილი, გრ. კოსტავა, ავ. კვანტალიანი, ვ. ალექსი-მესხიშვილი, ი. იაკუბოუსკაია, ვ. ბრაჯინი, ნ. ერმალოვი, მ. ვიასეშვიცი, მ. ჯაფარიძე, მ. გეგეჭკორი, ი. ტრიპოლსკი. თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტები: ლ. იოსელიანი, ნ. ჩხვიძე, ს. ყანწელი, მ. ჩახავა, გვ. ვანძაძე, ნ. ქუთათელაძე, მ. გიგიყერელი, დ. ქუთათელაძე, ნ. ანდრონიკაშვილი, გ. გვეჯკორი, ლ. საყვარელიძე, ლ. შვერვა, ნ. ქარუნისვილი და სხვანი.

რამი შედგომარებოდა ცდა? ცდისპირს ევალებოდა თვალდახუჭულს წარმოეგინა განსხვავებული სიდიდეები, მოცულობანი ან სიმძიმეები. ამ წარმოდგენილი სიდიდის (შედეგობით), მოცულობის (შეხებით) ან სიმძიმის (აწვევით) 15-ჯერ გაზომვის შემდეგ, როდესაც მათი წარმოსახვით შექმნილი შესატყვისი განწყობა უკვე ფიქსირებული იყო, იწყებოდა კრიტიკული ცდა — საგანთა სიდიდე, მოცულობა ან სიმძიმე (გაანალია ცდის ვარიანტს) რეალურად იცვლებოდა განწყობის გავლენით. სხვადასხვადასაზრდა შორის, რასაკვირველია, იყო როგორც წარმოსახვით განწყობის შემუშავების სიადვილის, ისე სიმტკიცისა და მოქმედების სიძლიერეები. ეს განსხვავება აქტიურული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანის თავისებურებით იყო გაპირობებული. მაგრამ ამ შემთხვევაში მთავარი მსახიობთა შორის განსხვავება კი არ იყო. მთავარი იყო მსგავსება მათ შორის, ის საერთო დასკვნა, რომლის უფლებასაც აძლევდა რ. ნათაძეს ექსპერიმენტ: აქტიურული ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანები განსხვავდებიან ამ რ. წეს მოკლებული ადამიანებისაგან იმით, რომ მათ გაანიათ სპეციფიური უნარი წარმოსახვით შექმნილი განწყობის ადვილად და შექმნილია მათი რეალური სიტუაცია (კულისხმი, ხის დანადგარი, ამაზნავის ნაქნობი სხე და სხვა ამგვარი) სრულიად საწინააღმდეგობა იმისა, რაც უნდა წარმოსახვის მან გმირის სცენური სიტუაციისათვის“.

რ. ნათაძე ასეთ დასკვნამდე მიდის: „მსახიობის სასცენო გარდასახვის არს სასცენო სიტუაციის, ე. ი. მსახიობის მიერ წარმოდგენილი (არა რეალური) სიტუაციის შესატყვისი განწყობის აღმოცენება შეადგენს: მსახიობი, რომელიც მართლმადიანსაგანა“ სცენაზე, მსახიობი, რომელიც მყურებო-



სათვის დამაჯერებელი ბუნებრივობით სიტუაციის შესატყვის განწყობას შეიმუშავებს და რეპტიციების პროცესში ამ განწყობის ფიქსაციას ახდენს. ხოლო ამ ფიქსირებული განწყობის საფუძველზე მისი სასცენო ქცევა, მართლაც, თითქმის თავისთავად იწმლება და მართლაც დამაჯერებელი ბუნებრივობით მიმდინარეობს.

ამგვარად, რ. ნათაძემ უზნაბისეული განწყობის თეორია გამოიყენა შემოქმედების სფეროში აქტიორის სასცენო გარდასახვის ფსიქოლოგიური ბუნების ამოსახსნელად. დასაყვენა, რომ ფსიქოლოგიური მექანიზმი, რომელიც ამოძრავებს მსახიობს სცენურ სამყაროში, წარმოსახვით განწყობის შექმნის სპეციფიკური უნარიათბაა. არც მხოლოდ განცდას, არც მხოლოდ წარმოსახვას არ შეუძლია გმირის შესატყვისად ამოქმედდეს მსახიობი სცენაზე. ეს უნარი მსახიობის პიროვნების მთლიან შინაგან მდგომარეობას გულისხმობს, მთლიან მომართვას და აწყობას. ამგვარი მთლიანი აწყობა ქცევის პირობა როგორც ცხოვრებაში, ისე სცენაზე, ოღონდ ერთ შემთხვევაში რეალური სიტუაცია განწყობის გამოშვევია (მასტიმულირებელი), მეორეში — წარმოსახული.

რ. ნათაძე იმთავითვე აღნიშნავდა: სტანისლავსკის „სისტემაში“ ყოველდღიური (არამეცნიერული) ფსიქოლოგიური ცნებებით აღწერილი ფსიქოლოგიური მოვლენები და კანონზომიერებები არ იყო გაგებული თანამედროვე მეცნიერულ-ფსიქოლოგიური ცნებების შესატყვისად. ჩვენი ამოცანაა — შევხედოთ ამ საკითხს თანამედროვე ფსიქოლოგიური მეცნიერების ცნებების თვალსაზრისით“. ეს იყო მიზანი. და რ. ნათაძემ მიაღწია მას.

1945 წელს ექსპერიმენტის შედეგად მიღებული დასკვნები პირველად იქნა გამოქვეყნებული ფსიქოლოგიის ინსტიტუტის შრომების მესამე ტომში სათაურით „წარმოდგენით მექანიკული ფიქსირებული განწყობა და სასცენო გარდასახვის უნარი“.

1947 წელს რ. ნათაძემ ექსპერიმენტის შედეგები მოხსენების სახით გააცნო ფსიქოლოგთა საკავშირო საუნივერსიტეტო კონფერენციას ლენინგრადში. კონფერენციას ფსიქოლოგთა გარდა თეატრის მუშაკებიც ესწრებოდნენ. რ. ნათაძის გამოვლევამ ისეთი გამომხატურება ჰყო, რომ კონფერენციის დამთავრების შემდეგ მოსკოვში საკავშირო ფსიქოლოგიურ ინსტიტუტში მოუხდა იმავე მოხსენების წაკითხვა. (მოხსენება დაიბეჭდა კონფერენციის მასალებში რუსულ ენაზე).

1948 წელს ბუშკინის სახელობის თბილისის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის შრომათა მეოთხე ტომში დაიბეჭდა ნარკვევი — „სასცენო სინამდვილის „დაჯერების“ ფსიქოლოგიური ბუნების შესახებ“.

1958 წ. უფრო ფართოდ ეს მასალები გამოქვეყნდა რ. ნათაძის წიგნში „წარმოსახვის განმარტობელი მოქმედება“.

1962 წ. ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნდა მათათვის რ. ნათაძის ამავე თემაზე დაწერილი ვრცელი სტატია — „იქვე ერთხელ „საკუნიერობრივი დავის“ შესახებ“. ავტორი, მუხრანის პროფილის შესატყვისად, ვრცელ თეატრალურ განსაზღვრებებში, რ. ნათაძისთვის დამახასიათებელი სისადავით, აზრის ნათელი და იმავე დროს მღელვარე გადმოცემით აწვდის მკითხველს თავის მოსაზრებებს მსახიობის შემოქმედების რთული ბუნების შესახებ.

1962 წ. რ. ნათაძის ექსპერიმენტული კვლევის შედეგები გამოაქვეყნა „პრიტანეთის ფსიქოლოგიურმა უნივერსიტეტმა“ (ტ. 53, განყოფილება IV) და „ამერიკულმა ფსიქოლოგიურმა უნივერსიტეტმა“ ინგლისურ ენაზე დაბეჭდილმა ამ უნივერსიტეტის მიმხარება ჰყოცა უკვე მსოფლიო მასშტაბით. უდიდესი ამერიკელი ფსიქოლოგები წერდნენ რ. ნათაძეს ამ საკითხზე. მათ შორის — პიროვნების ფსიქოლოგიის დარგში უდიდესი ავტორიტეტი პროფ. გორდონ ოლპორტი, ალმის ფსიქოლოგიის უდიდესი მცოდნე პროფ. ფლოიდ ოლპორტი, სოციალურ კვლევათა ინსტიტუტის ხელმძღვანელი ამერიკაში პროფ. კენტრილი და სხვანი.

ამგვარად, რ. ნათაძის ექსპერიმენტმა ერთსულოვანი აღიარება მოიპოვა ფსიქოლოგთა შორის მსოფლიო მასშტაბით. მიუხედავად ამისა, აღნიშნული ექსპერიმენტის მნიშვნელობა ამით მაინც არ შემოიფარგლება. რ. ნათაძის ექსპერიმენტს და მისგან გამომდინარე დასკვნებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს თეატრმცოდნეობისათვის, რომელიც სასცენო ხელოვნებას შეისწავლის.

კ. სტანისლავსკიმ მექანა მსახიობის ხელოვნების ყველაზე ღრმა და მოწინავე თეორია, თავისი და სხვების გამოცდების საფუძველზე. ამაზე მთლიანი და დასრულებული მოძღვრება თეატრის შესახებ არ არსებობს; მაგრამ წმინდა მეცნიერული დასაბუთება „სისტემაში“ გამოყენებულ ამცნობ დებულებას არ გააჩნია. დ. უზნაბის ახლა უკვე საყოველთაოდ ცნობილი განწყობის თეორია აღმოაჩნდა სტანისლავსკის „სისტემის“ ძირითად საკითხ — გარდასახვის საკითხს, მეცნიერულ საფუძვლად ამ საფუძვლად იგი მეორე ქართველმა ფსიქოლოგმა რ. ნათაძემ აღიარა. იძია და დასაბუთა ექსპერიმენტით. ასე აღმოაჩნდა ქართული ფსიქოლოგიური სკოლის მონაპოვარი სტანისლავსკის „სისტემის“ სასცენო ხელოვნების ყველაზე ღრმა და მოწინავე მოძღვრების — მეცნიერული საბუთი.

თეატრმცოდნეობა ახალგაზრდა მეცნიერებაა. მისი შესწავლის ობიექტი — სასცენო ხელოვნება კი მეტწილად რთული. თავისი სპეციფიკური ბუნების გამო ეს ხელოვნება საუკუნეების მანძილზე საიდუმლოებითაა მოცული. ამ საიდუმლოს ამოხსნა უნდა. ამოხსნას კი სჭირდება დაკვირვებით, დუცხრომელი ძიება, ცოდნა და სიყვარული. ფსიქოლოგთა შორის პირველი ასეთი ადამიანი ქართველი მეცნიერი რ. ნათაძე აღმოჩნდა.



6. ფიროსმანიშვილი

როველი კახეთში

მხატვრის ცხოვრების გზა

(კირილე ზდანევიჩის წიგნი ნიკო ფიროსმანიშვილზე)

...ოთრ კედელთან დგას მხატვარი დახეულ შავ პიჯაკში, თავზე ახურავს რბილი ფეტრის ქუდი. მაღალი, მშვიდი, ამაყი, მაგრამ გულში ჩამარხული რაღაც მწუხარებით. ჩვენ ვიდექით ფიროსმანიშვილთან და გაფაციცებით ვუკურებდით ამ არაჩვეულბრეშ მხატვარს, რომელიც კედელზე ასოებს ხატავდა. კონტრასტი იყო საოცარი — მისი სურათები და ეს ასოები. ფიროსმანიშვილის სახეზე აღბეჭდილი იყო სიმშვიდე, გულკეთილობა. ეს იყო მისი ბუნებრივი მდგომარეობა“.

...ნიკოს ხელში ფუნჯი უკავია და ხატავს. უეცრად წარმოიჩეხა სახალხო დღესასწაულები, მხიარული ქეიფები, დარბაისელ მიქალაქეთა ოჯახური წვეულებანი, თავმომწონე წვე-

როსანი ყანწს სწევს. აქ თავის პერსონაჟებთან და ბუნებასთან ერთად ნიკო მხიარულობს, ისვენებს, საუკეთესო კახურ ღვინოს სვამს, და სატყეელიც თავსაყრელი აქვს. სინამდვილეში კი დუქნის ბნელ კუნძულში ზის ნიკო, ხელში უჭირავს პატარა ჯამი ღობიოთი, რომელშიც შოთის ნატებს ამოავლებს ხოლმე...

ისევ ამუშავდა ფუნჯი, აი უკვე გადაეფარა მაგიდას თეთრი სუფრა, ზედ აღმოცენდა შესანიშნავი ქართული ნატურმოტი: ბოთლები ტიკები, ხელაღები... აი უკვე სუფრას მოუსხდნენ ან უბრალოდ ბალახში ჩასხდნენ ადამიანები, გამორიან შოსამსახურე ბიჭები, მოაქეთ ლანგარზე დაწყობილი მოხარული და მოხარკული ფრინველი. მწვადს ისეთი სურნელი ასდის,

9764



რომ ხელი უნებურად ბოთლისკენ მიიწევს. და ამ უკვე ვეღვა დაჯდა თავ-თავის ადგილას, მემუსიკებმა ააქლერეს დუღუკი, დოლი და დაიწყო ქეიფი.

ნიკო ათავლიერებს თავისი ფანტაზიით შექმნილ ქართული მზის ეკოსს. ყველაფერი რიგზეა, მხოლოდ პატარა რამ დაავიწყდა და სურათის კუთხეში მიაწერა — ნ. ფ. — მისი ხელოვნების მოყვარულთათვის.

ეს სტრიქონები ეკუთვნის მხატვარ კირილე ზდანევიჩს, ნიკო ფიროსმანის ერთ-ერთ აღმომჩენსა და მეგობარს, მისი შემოქმედების უდიდეს მოყვარულსა და შემგროვებელს. მთელი წიგნი — „ნიკო ფიროსმანიშვილი“, რომლის ავტორიც კირილე ზდანევიჩი გახლავთ, დაწერილია ასე სახიერად, რეალურად, დიდი მხატვრისა და ადამიანის მიმართ უდიდესი სიფაქიზით, სიყვარულით, მოწიწებით; ავტორის ეს მოწიწება, მოკრძალება გადადის მკითხველებზე და მათ თვალწინ ცოცხლდება ფიროსმანის დროინდელი თბილისი, სადაც დადიოდა კეთილშობილებითა და ადამიანური ღირსებებით აღსავსე მხატვარი. ცოცხლდება ძველი თბილისის განუმეორებელი კოლორიტი, რომელიც ასე ბრწყინვალედ ასახა ნიკომ თავის სურათებში, ცოცხლდება ნიკოს ძველი დოსტების, მისი გულშემატკივრებისა და თაყვანისმცემლების — თბილისის გარეუბნების უბრალო ადამიანების კოლორიტული სახეები. ცოცხლდება ნიკო ფიროსმანი — ჭეშმარიტი შემოქმედი, რომელმაც სიცოცხლე შესწირა ხელოვნებას და რომლის მთელი ცხოვრება შემოქმედებითი გმირობის მაგალითია.

წიგნი „ნიკო ფიროსმანიშვილი“ გამოსცა გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, 1963 წლის ბოლოს. მხატვრის, ავტორის და გამომცემლობის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მომდევნო წლის დასაწყისისათვის იგი უკვე მთლიანად გაიყიდა... წიგნი გამოირჩევა გაფორმების დიდი კულტურით, სისადავით, მდიდარი ილუსტრაციით (მხატვრები: დ. დუნდუა და ნ. მაღაზონია).

შესავალი წერილი ეკუთვნის სახალხო მხატვარს ლადო გუდიაშვილს, ნიკო ფიროსმანიშვილის ერთ-ერთ დიდ თაყვანისმცემელს... იგი მაღალ შეფასებას აძლევს ამ წიგნს და წერს: „ნიკო ფიროსმანიშვილისადმი მიძღვნილი ლიტერატურა მდიდარი როდია. ამიტომ ყოველი ახალი ნაწარმოები ნიკოზე ჩვენი კულტურული ცხოვრების სასიხარულო და მისასალმებელი მოვლენაა...“

უთუოდ მეტი უნდა იწერებოდეს ამ ჭეშმარიტ, სახალხო ტალანტის შესახებ, რადგან დროთა განმავლობაში ფიროსმანი სულ უფრო დიდ მოვლენად წარმოგვიდგება და საპატიო აღგილს იმკვიდრებს ქართული ფერწერის ისტორიაში. ყოველივე ეს გვაჯღღებს სერიოზულად, მეცნიერულად მივუდგეთ მისი მემკვიდრეობის შესწავლას.

ქართველი საზოგადოებრიობა წელს აღნიშნავს ნიკო ფიროსმანიშვილის დაბადების ასი წლისთავს. და უთუოდ კიდევ ერთხელ გაიხსენებს და დააფასებს ქართველი ხალხის გულწრფელი მეგობრების — ფრანგი მხატვრის მიხეილ ლე-დანტიუს, ძმების ილია და კირილე ზდანევიჩების ღვაწლს, რომ-

ფეილო პოლიონერი
და ბავშვებიანი
ღარიბი ქალი



ღებმაც მთელ რიგ ქართველ მოღვაწეებთან ერთად გადარჩინეს და შთამომავლობას შეუნახეს. ფიროსმანის მრავალი შესანიშნავი სურათი, რომლებიც ახალი ქართული სახვითი ხელოვნების მშვენიერებს წარმოადგენს. ნიკო ფიროსმანიშვილის ცხოვრება და შემოქმედება დიდი ყურადღების ღირსია... ამ წიგნში კი ნიკო ფიროსმანის ბიოგრაფიის მრავალ კუნჭულს ნათელი ვიწინება. ილია ზდანევიჩის ყველა ცნობას ე. ფიროსმანიშვილსა და მის სურათებზე, რომელიც მას საქვეციალურ რეკლამში შექმნიდა, დღეს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

წიგნში საინტერესოდ არის მოთხრობილი ახალგაზრდა მხატვრების კირილე და ილია ზდანევიჩებისა და მიხეილ ლე-დანტიუს შეხვედრა ფიროსმანთან.

1912 წლის ზაფხული იყო. მშები ზდანევიჩები პეტერბურგთან (სადაც ისინი სწავლობდნენ) არდადეგაზე მშობლებთან იყვნენ ჩამოსულები თბილისში. მათთან ერთად ჩამოსული იყო მათი მეგობარი მიხეილ ლე-დანტიუსი. ახალგაზრდა მხატვრები გატაცებული იყვნენ ხალხური ხელოვნებით და ერთდრენ ყოველგვარ მის გამოვლენას საქართველოში... მათ ამ მუხანამო აღმოაჩინეს ნიკო ფიროსმანის მეტად ორიგინალური და არანეულებრივი მხატვრობა, აი როგორ მოხდა ეს: „სადაშა, როცა მზე მთებს იქით ჩაესვენება, თბილისში ფანჩები ინიშება, სტუმართომოყვარულად გაღებულია სამიკიტნის კარები... ისმის ზურნის და არღნის ხრინწიანი ხმა, ქართული სამხარეთელის ცხარე სურნელი დგას ჰაერში...“

ჩვენ სამივენი ვდგავართ სადგურის ახლოს და ვათვალიერებთ სამიკიტნო „ვაოიგის“ აბრას, სადაც გამოსახულია კრეისერი, რომლის სახელსაც ატარებს ეს სამიკიტნო. კრეისერი ებრძვის მტერს. გადავწყვიტეთ შესვლა, ქუჩიდან ჩანს რაღაც სურათები... პირველად სამიკიტნის სიბნელეში კარგად ვერ გავარჩიეთ, მაგრამ როდესაც თვალს მივრვივა, დავინახეთ ახო-

ვანი, უღვაშებგადარებული ყარაჩოღელი, რომელსაც ხელში ღვინით სავსე გრძელი ყანწი უკავია. დიდრონი შავი თვალები, ხშირი შავი წარბები. მისი თეთრი სახე ანათებს ღურჯ ცაზე. ჩვენ დავინახეთ ისეთი ფერწერა, რომელიც სრულიად არ ჰგავს ასეთ სამიკიტნოებში ჩამოკიდებულ ჩვეულებრივ ოლიოგრაფიებს. უბადრუკ სამიკიტნოში იყო შესანიშნავი და ღამაზი სურათები! ხარბი ცნობისმოყვარეობითა და გატაცებით ვათვალიერებთ სხვა სურათებს და ჩვენს წინაა შავ ნაბადში გამობრუნებული, ფაფახიანი „მწყემსი“, წითელ ფონზე კონტრასტულად გამოიყოფება შავი ფიგურა. მეცხვარეს ერთ ხელში უკავია კობალი, მეორეში მხოლოავი გრძელი ჩიბუხი. როცა კარგად დავაკვირდით სურათს, შევამჩნიეთ, რომ შავი ფერი—მუშაშაა, რომელიც საღებავით არაა დაფარული. რა დიდი ოსტატობაა საჭირო, რომ ასე მუშაობდეს მხატვარი! როგორი ძლიერი და გამომსახველი ნახატია!

ჩვენთვის უცნობმა ოსტატმა მძლავრი ხელით უშუალოდ და ბუნებრივად შექმნა კარმონითი სავსე, უბრალო და ორიგინალური სურათები! ასეთ სურათებს პირველად ვხვდავდით და გაკვირვებით შევეყურებდით სასწაულს. ეტყობა ოსტატი თვითნასწავლი იყო, შეიძლება ამიტომ შეინარმუნა აღქმის უშუალობა და განუმორგებელი სურათები შექმნა. ტუნწი და მკაფიო ფორმები, გამომსახველი, თითქოს გულუბრყვილო კომპოზიცია, თავისებური ორიგინალური გამა ფერებისა — რა საოცარი ნიჭიერება! მუშაშაის შავ ფონზე ციმციმი გაქონდათ ყავისფერი, ნაცრისფერი, ინტენსიურ წითელი, ღურჯ და თეთრი ფერებს.

მსუბუქი მტრისებით ლაკონურად და ძლიერადაა გამოკვეთილი მოკლეობითი ფორმები. შესრულების თავისებურებამ და ფურჯის სიმსუბუქემ გააკვირა ფერწერაში დახლებიერებული და გამოცდილი ადამიანები. ვიდექით ფერმონანური



მოვლენის წინ, ჩვენ ვნახეთ ის, რაზედაც ოცნებაც კი არ შეგ-ვეძლო“.

მათ რა თქმა უნდა იმწამსვე დაებადათ კითხვები, ვინ არის სურათების ავტორი? საიდან არის იგი? სად ცხოვრობს....

შეიიხვებზე გაოცებულნი პასუხი მიიღეს... მაშ თქვენ არ იცნობთ ჩვენს მღვბავ ნიკაალას! ეს სულ მაგის დახატულია, ქალაქის გარეუბნების დუქნები და სამიციტნოები სულ მაგის დახატულია!

მაგრამ კითხვაზე, თუ სად ცხოვრობს ფიროსმანიშვილი, ვერაინ გასცა კონკრეტული პასუხი — „მართალი კითხვით, არავინ იცის, ისეთი ღარიბია, რომ საცხოვრებელი ოთახიც კი არა აქვს. მოხეტიალე კაცია, აიღებს თავის ყუთს და დადის! რას დადის, სად დადის, ვერაინ გეტყვით“.

ნიკო ფიროსმანიშვილი კი როდესაც ბინის ქირის გადახდა ვეღარ შესძლო, იძულებული შეიქნა ბინა მიეტოვებინა და დაეწყო ცხოვრება იქ, სადაც მუშაობდა, ხშირად ისეთ „ოთახში“, სადაც ღამის გათვა შეუძლებელი იყო. ვინა ფიცრებზე, საბნად მიციტნის ან სირაჯის ფარჯას წამოხურავდა...

მიუხედავად უკიდურესი სიღარიბისა, იგი არასოდეს არ მიუჯდებოდა უცხო სუფრას, ერიდებოდა ხმაურიან კამპანიებს სამიციტნოებში, ძნელი იყო მისი დაპატიჟებაც. მას თავისი სიამაყისა და დამოუკიდებლობის გამო შეგობრებმა „გრაფი“ შეარქვეს... უკიდურესი სიღარიბეშიც არ დაუკარგავს ადამიანური ღირსების შეგრძნება.

„მაგრამ როცა შეხედავდით ამ ადამიანის სახეს, მის თვალებს — ვკითხულობთ ილია ზდანევიჩის რვეულში — დაგავწყვილებოდათ თუ რა ეცვა. დიდრონ შავ თვალებში გამოსჭვივოდა აზრი, დამკვირვებლობა და ფარული მწუხარება. სახის

მოსაზულობა, წვერ-ულვაში და თმა საოცრად წააგავდა იმათ სახეებს, ვის გამოსახულებასაც ვხედავთ ქართულ ფრესკებზე“.

სამიციტნო „ვარიაცი“ ნიკო ფიროსმანიშვილის აღმოჩენით გატაცებული მხატვრები, ავჯისტოს პაპანაქების მიუხედავად „არაჩვეულებრივი თვითნასწავლი მხატვრის“ გენიალური ქართველი ჯოტოს ნაწარმოებების ძებნას შეუდგნენ. მათ შეურთდათ პოეტი კოლაუ ჩერნიაველი, მხატვარი ზიგა ვალიშვილი. ისინი ბოლკონოვებით ხელში ქუჩა-ქუჩა დადიოდნენ, და ათვალისებრდნენ დუქნებს, სამიციტნოებს.

ილია ზდანევიჩმა პირველმა გამოაქვეყნა წერილი ფიროსმანიშვილზე პრესაში. ამ წერილმა „საზოგადოების“ საშინელი რეაქცია გამოიწვია. ფიროსმანიშვილითან ერთად ლანძღავდნენ მის აღმოჩენებს: „თვითნასწავლი მხატვარი და მისი „მეცნატიები“, „ძლივს მოიჩტებული ბარტყებიო“, მაგრამ ფიროსმანიშვილის დამცველები არ ნებდებოდნენ. ნიკო ფიროსმანიშვილი ინტერესი დღითიდღე იზრდებოდა. ქართველმა ახალგაზრდა პოეტებმა, მხატვრებმა, სკულპტორებმა, მოწაფეებმა შეიყვარეს ფიროსმანიშვილის მხატვრობა. ცნობილმა ეურნალისტმა და საზოგადო მოღვაწემ ალექსანდრე ყანჭელმა ფიროსმანიშვილის დასაცავად გაბედილი წერილი მოათავსა პრესაში.

საზოგადოებრივი აზრი ორად გაიყო... 1913 წელს პირველად ქართულ პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნდა სტატია ხალხურ მხატვარ ფიროსმანიშვილზე. მასში ლაპარაკი იყო მხატვრის ცხოვრებასა და მის მიიზე ხედვებზე, აქვე ნახსენებია იყო მისი ზოგიერთი სურათი, და გაისინა მოწოდება, რომ შეურადღება მიეცინათ ასეთი „არაჩვეულებრივი“ ისტატისათვის.



და მალე მთელი თბილისი ალაპარაკდა ნიკო ფიროსმანი-
შვილზე, ამ არაჩვეულებრივად ორიგინალურ და ტრადიციულ
მხატვრობაზე, რომელშიც უძველესი ქართული ფერსკების ფე-
რები კიაფობს. ალაპარაკდა ადამიანზე, რომელსაც თავისი სი-
ამაყი, საღებავების, თვითნავეთი ყუთისა და ფუნჯის მეტი
არაფერი გააჩნდა...

იმ დროს, როდესაც მხატვრის სურათები სარდაფებიდან
საგამოფენო დარბაზებში გადაქონებდა, და მათ ხილვას მასუ-
რებელი ალტაცებში მოწყადა, ფიროსმანიშვილის ცხოვრება
სულ უფრო და უფრო მწარე ხდებოდა, მაგრამ სითბო, რომ-
ელსაც მის მიმართ იჩენდა ქართველი ინტელიგენცია, აძ-
ლებინებდა. ის, როგორც მარტოხელა კაცი, ნამდვილი შემოქ-
მედი, დანატრებული იყო თავისი პროფესიის ადამიანებს, ოც-
ნობიდან მათთან შეხვედრაზე. მხატვართა პირველ კრებაზე,
რომელზედაც მიწვეული იყო ნ. ფიროსმანი, იგი შემდეგნაირი
მოწოდებით გამოვიდა — „აი რა გვინდა, ძებო. ქალაქის შუ-
აგულში, რომ ყველა ჩვენთაგანისათვის ახლოს იყოს, საჭიროა
ავაშენოთ ხის დიდი სახლი, სადაც შეგვეძლება შეკრება, სა-
ეფიფოთ დიდი მაგიდა, დიდი სამოვარი, დავლოთ ხოლმე
ჩაი, ბეერი ჩაი, ვილაპარაკოთ ფერწერასა და ხელოვნებაზე“...

ამის მტკად ფიროსმანიშვილი მხატვართა შეკრებაზე აღარ
მისულა...

1916 წელს ილია ზდანევიჩმა თავისი შრომების ბინაზე
ფიროსმანიშვილის სურათების ერთდღიანი გამოფენა მოაწყო.
ქალაქში მოსაწვევი ბარათები დაარბევს და დიდალი სახლი
მოვიდა. გამოფენა მამფერი კამათი გამოიწვია, ბეერი კიცხავ-
და ზდანევიჩს „მასურებელთა მოტყუებისათვის“, აღმოჩნდ-
ნენ ნიკოს შემოქმედების დამცველებიც...

მათ შორის იყო მხატვარი მოსე თოიძე, რომელმაც გა-
ხეთ — „სახალხო ფურცელში“ (1916 წელი №579) მოათავ-
სა სტატია — „ნიკო ფიროსმანიშვილი და მისი ნახატები“.
მოგვაგებს ნაწევრები ამ სტატიიდან: „ზოგიერთისათვის ეს გა-
მოფენა სასაცილო იყო. ზოგმა ამგვარი ნახატების გამოფენა
ხელოვნების შეურაცხყოფადაც ჩათვალა. მაგრამ, ჩემის აზრით,
ნ. ფიროსმანიშვილი ისეთი ძლიერი პიროვნებაა, ისე ძლიერად
სცემს მისი გული ეროვნული თავისებურებით, რომ არა თუ
უნდა გვეჩვენოდეს მისი ნახატების გამოფენის, ჩემის აზრით,
მასში უნდა ვეძიოთ ნიადაგი, როგორც დაუმუშავებელ ოქროს
მადანში.“

თუ გვინდა, რომ ქართული მხატვრობა სრულიად არ ჩა-
ინთქას ევროპული ხელოვნების რეფლექსებში, არ იქცეს მხო-
ლოდ და მხოლოდ სხვა ეროვნებათა ხელოვნების უმნიშვნელო,
დაგვიანებულ, მათე და მთელი ასლად და მით არ დაქანდეს
გადავარების უფსკრულისაკენ, უნდა უარვყოთ პედანტური
თავმჯდარეობა და სანამ ხალხს კიდევ შეუნახავს თითო-ორი-
ოღორე პიროვნებაში თავისებური სტილი, ხასიათი, თავი-
სებური ფორმები შემოქმედებისა, უნდა დავეწაფოთ. აქა ჩვე-
ნი ძალა, სიცოცხლე და მის შესწავლა-ძიებაში უფრო დავემს-
გავსებით იმ დაწინაურებულ ერებს, რომელთაც მხოლოდ თავ-
დავიწყებული ბრძოლით და შრომით მოუპოვებიათ დღევანდელ
პატივი და დიდება“.

სტატიის დასასრულს მოსე თოიძე დასძენს: „ახლა ფი-
როსმანიშვილი არადა ჩანს, ვინ უწყის ცოცხალია იგი თუ

მკვდარი. მას ვეღარ ვუშველით. მხოლოდ უნდა ვცვალოთ, თუ
სადმე კიდევ არის მისი ნახატები დარჩენილი, შევიკრიბოთ და
მუზეუმში ვიქონიოთ. თვითგამორკვევისათვის ყველა ამგვარი
ხალხურ შემოქმედებას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს“.

ამ სტატიის გამოქვეყნებიდან ნიკო ფიროსმანმა კიდევ ორი
წელი იცოცხლა. ნიკოს მეგობრები, უმეტესად ხელოვნების მუ-
შაკები, თვითონ განიცდებდნენ მატერიალურ სიღირსოვნებს და
ამიტომ მისი კვანძობიერად ფეხზე დაყენება ვერ შესძლეს...
ნიკო ფიროსმანი უკიდურეს სიღარიბეში გარდაიცვალა...

„1918 წლის გაზაფხულზე, — იგონებს მისი ერთ-ერთი
ნაცნობი არჩილ მაისურაძე, საღამო ხანს მალაქის ქუჩაზე
მდებარე № 29-სახლის სარდაფში შევიდა ფიროსმანიშვილი
და იატაკზე დაწვა დასაძინებლად. ის ავად იყო. სამი დღის
შემდეგ შემთხვევით მომიხდა სარდაფში ჩასვლა და იმ სიბნე-
ლესა და სიცივეში ვერ ვერ ვიცანი და შევევიერე „ვინ ხარ“-
მეთქი... „მე ვარო“ — მიპასუხა ნიკომ. მზაზე შევატყე, რომ
ვერ მიცნო, მხოლოდ მითხრა: „უცდამთა ვარ. სამი დღეა აქ ვე-
ვარ და გარეთ ვერ გამოვსულვარ“. მე მაშინვე მოვიყვანე ეტლი,
მას გვერდით მიუჯდა ილია მაგალობლიშვილი და საავად-

წილობერანა მებადურძო





აქტივისა მარგარიტა

მყოფოში წყვიყვანეთ, მგონი არამიანის საავადმყოფოში, დღნახევის შემდეგ მხატვარი გარდაიცვალა. ქონება მას არ დარჩენია. ჩემის აზრით, ის პეტრე-პავლეს სასაფლაოზე და-მარხულია...

ა. მისურაძე ცდებო. ნიკო ფიროსმანიანი დიდი განძი დაგვიტოვა... მისი შემოქმედება ქართული ეროვნული საზოგადოებრივი ხელოვნების საუნჯეა, რომელიც აღქმის უშუალოდითა და შესრულების ოსტატობით საუკუნეებს გაუძლებს...

ნიკო ფიროსმანიანი ასეთმა ტრაგიკულმა სიკვდილმა ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, მისი ხელოვნების ყველა თაყვანისმცემელი თავს დანაშავედ თვლიდა. ქართველი ინტელექტუალის სასახლის იერიშის მონაწილე არჩილ მიქაძემ, ლადო გუღიაშვილმა, დიტო შვეარდნაძემ, დავით კაკაბაძემ, მიხეილ ჭიაურელმა და მრავალმა სხვამ ნიკო ფიროსმანიანს შემოქმედება განადგურებას გადაარჩინა...

1920 წელს ტიციან ტაბიძემ ენერგიულად მოქმედებდა ნ. ფიროსმანიანის ილუსტრირებული მონოგრაფიის გამოცემას, რომელიც 1926 წელს განხორციელდა. ტექსტი ცქუთუნოდ: ტ. ტაბიძეს, გ. ტქიძეს, კ. ჩერნიავეს, კ. ზდანაძეს, (წიგნი გამოვიდა ქართულ, რუსულ და ფრანგულ ენებზე — ტირაჟი 100 ცალი), წიგნი რამდენიმე დღეში გაიყიდა და ახლა მას ბუკინისტებთანაც ვერ იშოვით.

კირილე ზდანაძე თავის წიგნში არ გამოყოფილდება მარტო ნ. ფიროსმანიანის ცხოვრების აღწერით. იგი ვრცლად ჩერდება მის უდიდეს პოპულარიზაციაზე სიკვდილის შემდეგ. „1930 წლიდან... ვკითხულობთ მონოგრაფიაში, — ნიკო ფიროსმანიანისთვის დაიწყო ახალი ეპოქა, ნიკო ზდანაძე მოელ საბჭოთა კავშირში ფართოდ ცნობილი, პოპულარული და საყვარელი მხატვარი. მიუწყო მისი პერსონალური გამოფენები თბილისში (ორჯერ), ლენინგრადში, მოსკოვში, კიევი, ოდესაში, ხარკოვიში“. (ამ გამოფენების ორგანიზატორი იყო მეტეხის მუზეუმის დირექტორი დიტო შვეარდნაძე).

ნ. ფიროსმანიანის გამოფენებზე უამრავი ხალხი დადიოდა. გახუთება და ეურნალებში იბეჭდებოდა წერილები, შთაბეჭდილებები ნიკო ფიროსმანიანზე... საინტერესოა ლენინგრადის რუსული მუზეუმის მხატვრული განყოფილების მიერ გამოცემული ფურცელი „ნიკო ფიროსმანიანის“, სადაც კვითხულობთ: „საქართველოს გულიდან, როგორც მისი საუკუნოებრივი და ღრმა კულტურის ნაჭები, გამოვიდა მხატვარი, ისეთი უბარლო, რომელიც არ ჰქვამს დედამაულის ცნობილ მხატვრებს, როგორც მხატვარი, ის ყველა ჩვენს მიერ აღიარებულ მხატვრებზე უფრო სრულყოფილი აღმოჩნდა, მათზე უფრო გულწრფელი და მდიდარი, სასიეთი ხელოვნების საშუალებები და შესაძლებლობები მას უფრო კარგად ესმოდა. მისი გამოჩენა მხატვრობისთვის დიდ მოვლენას წარმოადგენდა. მოსკოვმა ქვედი მოიხარა ახალი სახელის წინაშე, რომელმაც გამოავლინა აქამდე არნახული კულტურა.“

უძველეს კედლის ნახატებში, ხალხურ მინიატურებში ჰპოვა ფიროსმანიანის დასაყრდენი თავისი მხატვრული ძიებისა, ეს იყო საიმედო ტრადიცია, საიმედო გამოყოლი საზოგადოებრივი შემოქმედების რთულ ლაბირინთებში.

მაგრამ ფიროსმანიანის ძველი ეპოქების სტილის უბრალო მიზნაძეული კი არ იყო... ძველი ტრადიცია მას დიდ სიმაღლეზე აყვავდა, მასში შთაბეჭდვას ახალ სიყოყმეს, თავისი ცხოვრების გამოცდილებას ცოცხალი შინაარსით ავსებდა.

...ახლა ნიკო ფიროსმანიანის შედის მხატვართა საერთაშორისო ოჯახში, როგორც გამარჯვებული...“

ნიკო ფიროსმანიანის ხელოვნება ისევე მარადიულია, როგორც ხალხი, რომელმაც წარმოშვა ძვირფასი, ხალხის ნიჭით დაჯილდოვებული ოსტატი.

ამ წიგნით ნიკო ფიროსმანიანის შემოქმედების მოყვარულმა საშუალება ეძლევათ ღრმად გაეცნონ ამ ხალხის ნიჭის ხელოვნების ცხოვრებასა და მოღვაწეობას. ხოლო კირილე ზდანაძეს კიდევ ერთხელ უნდა გადაეხედოთ დიდი მდიდრობა ნიკო ფიროსმანიანის ფაქიზი სიყვარულისათვის, მისი მხატვრობის ასეთი სათეთი და ღრმა შესწავლისათვის.



„ასპრატის“ ერთიანობასთან ერთად, მას განასხვავებს სოცეტური პროგრამულობის, მუსიკალურ-სოცეტური აგრეგაციების, სისტემის, საკუთრივ პოეტურობის ნიშნების არსებობა. კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ვოკალურ-სიმფონიური პოემის ეანრული თავისებურების დადგენისათვის მასში გამკოლ დრამატურგიის არსებობა, კანტატის „სტატუარული“ (ბ. ასათვიის გამოქმნა) ეანრისაგან განსხვავებით. სპირითა აღნიშნის აგრეთვე ორქესტრის მეტი ზედრითი წონა და მისი წარმმართაი, მათგანაზებული ფუნქციის პოეტურობა, ხოლო „წმინდა“ სიმფონიურ პოემასთან შედარებით მუსიკალური ფორმის უფრო თავისუფალი ინტერპრეტაცია, ეგრძე კი სონატურობის პრინციპის (მაგ. ისეთი მონეტების, როგორცაა ორი თემის ანტიფა, დამუშავებითი ელემენტები, რეპრიზულობის წესი) თავისუფალი გადამწყვეტა.

ქვემოთ განხილული ნაწარმოებები მათი იდეურ-მხატვრული შენაარის, მუსიკალური სტილისა და არტიტექტონიკის განსხვავებასთან ერთად აღბეჭდილი არიან ამ ეანრისათვის სკეციფიკური და საერთო დამახასიათებელი ნიშნებით. ჩვენის აზრით, მათ მიმართ შეიძლება ვიხმართ აკადემიკოს ბ. ასათვიის სიტყვები, რომ „პოეტურობა აქ წარმოკვიდეგება როგორც მუსიკალური ფორმების აგების პრინციპი (თვით როგორც კომპოზიციის მეთოდუც კი)... როგორც ხიდი, რომელიც აერთებს მუსიკის ემოციურ სამყაროს იდეათა სამყაროსთან“.

გადავივით თვით ნაწარმოებების განხილვაც. ამ ეანრის პირველი ნიმუში — ო. ხარამიშვილის ვოკალურ-სიმფონიური პოემის — „სიმღერა ქარიაშალზე“ — პარტეტრა, სამწუხაროდ, დეკარგულია. სამაშელო ომის წლებში იგი არაერთგზის შესრულებულია თბილისში და სხვა ქალაქებშიც. ნაწარმოების წარმატების დოდად უწერდება ზელს ვერა დავიდავს მიერ სოლო პარტიის ბრწუნვინადე შესრულება.

ბ. შავეკარიანის ვოკალურ-სიმფონიური პოემა „გმირის სიკვილზე“ (შერთული ვინდისა და სიმფონიური ორქესტრისათვის) გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადრინდელი ნაწარმოებია. კომპოზიტორის ნაოული და თვითმყოფელი ნიჭი 40-იან წლებში მომწოდება. შავეკარიანი თითქმის ზედმიზეძ ქმნის ღირსშესანიშნავ ნაწარმოებებს სხვადასხვა ეანრებში, სიხლდ და სიხალისე შეეჭს ქართულ მუსიკაში, ამდირებს და ამრავალფეროვანებს მას ეანრული, თემატური და მუსიკალურ-გამომსახველი საშუალებების თვალსაჩინოა.

შავეკარიანის მუსიკის დამახასიათებელი თვისებები — ემოციური მზურალება და ღირიული სისხეტაკე, ვაკაცურ-ტემპერამენტული და ნატიფი პოეტური სახეების შეთავსება, მის საუკეთესო ქმნილებასთან — საყოლიონ კონცერტთან ერთად სამოაოდ რელიეფურად გამოვლინდა სიმფონიურ ოქუნებში — სიმფონიაში (1947 წ.) და პოემაში „გმირის სიკვილზე“ (1949 წ.). ეს ნაწარმოებები ურრადლებას აქცივენ, როგორც ქართული ღირიული-დრამატული სიმფონიზმის ნიმუშების შექმნის ადრინდელი ელემტი, რაც იმ დროისათვის გაცილებით ნაყლებ იყო განვიორბებული, ვიღრე გმირულ-ეპიკური და ეანრული სიმფონიზმი.

პოემის შენაარსი თვით მისი ეპიგრაფიით არის განსაზღვრული: სმარადისო დიდება ჩენი სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის დადუშულ გმირებს.

ესა, ერთდროულად ვლინება და ზიგბა, რომელიც ვამოკვეტებს ხალხის შეზარბებს და, ამავე დროს, რწმენას იმ საქმის გამარჯვებისა, რომლისთვისაც დაეცა გმირი. ამის შესახამისად პოემაში ორი განაკვეთი, ორი მხატვრულ-ემოციური სუერია მოცემული: სამგლოვარი და გმირულ-საზევიო.

კომპოზიტორის ნაწადერისა და ნაწარმოების მხატვრული შენაარის შესახამისად პოემის არ ვანჩაა სუეტეტურად ვაფორმებული პროგრამა, და თუ არა პოეტური სიტყვის კონკრეტული ელემენტი, რომელიც თან ერთვის მუსიკალურ ტექსტს, პოემა შეიძლება მიგვეყოფინებინა განზოგადებული პროგრამულიის ჩვეულებრივი ტიპისამო.

პოემის პოეტური ტექსტი (ავტორი ა. აბაშელი) ლაიკური და სამოაოდ ვანზოგადებული ხასიათისაა. ორი განაკვეთიდან ვანსკუთ-

ქართული

ვოკალურ-სიმფონიური

კომეგები

გულბათ ტორაძე



ართული პროგრამული სიმფონიური ეანრისა და, ეგრძე, სიმფონიური პოემის ერთ-ერთ სანტრეტესო განსტობებს ვოკალურ-სიმფონიური პოემა წარმოადგენს. ამ ეანრის ნიმუშები ქართულ მუსიკაში ჯერჯერობით ითიზე ჩამოსთვლილია. ეს ვასაგებია, რამდენადაც ვოკალური-სიმფონიური პოემის ეანრი გაცილებით უფრო „ახალგაზრდაა“ მის მიიჯნე და მონათესავე ეანრებზე. როგორცაა ერთსწილიანა ქანტატა და სიმფონიური პოემა (ასე მაგალითად, საბჭოთა მუსიკაში ქრინოლოგიურად პირველი ნაოული ნიმუში ამ ეანრში შექმნა ა. ხატურაძე 1937 წელს).

ვოკალურ-სიმფონიური პოემა ჰობრიდული ეანრია, რომელიც აერთანებს კანტატისა და სიმფონიური პოემის დრამატურგიულ და კომპოზიციურ ელემენტებს. პირველისაგან საშესრულებელი



რატოსად, მიქსილიდორის, დორიულისა და ფრიგიულის) სინო-ზორების კლასიკურ მეორე-მინორულ სისტემასთან, რაც საზოგადოდ დამახასიათებელია თაქთაქიშვილის სტილისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ ამ სფეროში კომპოზიტორის მიღწევები განსაკუთრებით საკულისშია.

სიმფონიური აზროვნების სიმკვლე, ფორმის პლასტიკურობა, მელოდიური საწყისის დომინირება — თვისებები, რომლებიც საზოგადოდ დამახასიათებელია თაქთაქიშვილის წინა სიმფონიური ნაწარმოებისათვის, თავს იჩენს მის ახალ პოემაშიც. აქ გვიხსნება მხოლოდ უფრადლება გავამხვილოთ იმ მომენტზე, რომელიც განასხვავებს „უღმდე და მღინარეს“ მისი წინამორბედისაგან. მხედველობაში გვაქვს ისეთი პრინციპული ზნაითის სიახლე, როგორცია ვოკალის (გუნდის) შეუყვანა სიმფონიურ კსვილიში.

უკვე „მინდიაში“ (უფრო ადრე კი ვოკალურ ციკლებში ვეცასა და ვალსატორის ტექსტებზე) თაქთაქიშვილმა გვიჩვენა თავი ვოკალურ-სიმფონიური ეანრის ნამდვილ ოსტატად; რომელიც მწვენიერად ფლავს ვოკალური გამოსახველი საშუალებების მდიდარ არსნალს.

განსაკუთრებით გამოადგა კომპოზიტორს, ამ შემთხვევაში, „მინდიას“ გამოცდილება. „უღმდე და მღინარის“ ვოკალური (საუნდო) სტილი აშკარა ინტონაციურ და პარონათულ მსგავსებას აქვადანებს „მინდიას“ შესანიშნავ გუნდებთან (ერისი მხრივ, პოეტურ ქორალებთან, მეორეს მხრივ კი ბრავ და იმპულსურ „საბრძოლო“ სიმღერებთან). იმ განსხვავებით, რომ პოემის მუსიკაში საგრძნობლად იზრდება რეგისტრული საწყისის ხვედრითი წონა.

პოემის მთელი ვოკალური (საკუნდო) პარტია მელოდიურ რეგისტრატურა აკტებზე, რომელიც მოქნილი, ნოაინებით მდიდარი და მრავალფეროვანია. კომპოზიტორის მიღწევები ამ სფეროში ფე-

ლბოვლია ნაწარმოების ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ქალღმ მტკაც კორდინაცია საორესტრო და ვოკალურ საწყისებს, შერეულ, რეკტრი გამკლი მუსიკალური განვითარების შორგნრწებელი და შემდაქვირბელი ფაქტორია და ორგანულ მოედს კმნის საკუნდო პარტიათან. როგორც პოემის ანალიზის დროს აღინიშნა, მისი ფორმა ატარებს სონატურობის საკმაოდ მეყოფად გამოხატულ ნიშნებს. კერძოდ, პოემის პარტაჰმის სამი ძირითადი მომენტი ცლდისა და მდინარის ბაისი, წყაღლიობა, მდინარის გამარჯვება), რომელიც მის სამ განაკვეთში (ანდანტე, ალეგრო, ადავიო) არის კონცენტრირებული. პირიქითად, შეიძლება ვამზოდებთ იქნეს როგორც სონატური ფორმის შემადგენელი: ექსპოზიცია, დამუშავება და რტარინა. პირველ მათგანში მოცემულია ორი თემის ანტითეზა, მეორეში — მუშავდება და ეთარება წინა განაკვეთის თემატური მასალა, ხოლო მესამეში ნაწოდობრავ ადღება თავისი პარტაღელი სახით უკვე წინაში თემები და მუსიკალური სახეები. ეპოეობით, უკველივე ეს მაინც პირობითად უნდა იქნეს მიღებული, რადგანაც პოემაში ადვილი აქვს მნიშვნელოვან გადახვევებსაც ტრადიციული სონატური ფორმისაგან. თაქთაქიშვილის ნაწარმოების ფორმა ორგანულად უკავშირდება მის მზატრულ შინაარსსა და პარტაჰმის და ზენგნითად მომდინარეობს მათი განვითარებდან.

ო. თაქთაქიშვილის პოემა „უღმდე და მღინარე“, ევეი არ არის დარჩება სარტერტუარო ნაწარმოებად. მიმდინარე სკონცერტო სეზონში იგი შესრულდება მოსკოვსა და კიევის.

კომპოზიტორის სიტყვებით, მას ძლიერ იზავდა ვოკალურ-სიმფონიური ეანრი და, საფუქრებელია, რომ ახლო მომავალში იგი კვლავ მიმართავს მუსიკალური შემოქმედების ამ გერეგრობით დეფიციტურ სახეობას.

სატვიის მასწავლებელთა ნაშუშეკრების პირველი

რესპუბლიკური გამოცემა

პავლე ნეკერიშვილი



ასული წლის ნოემბერში მასწავლებლის სახლში განისხნა სატვის მასწავლებელთა ნაშუშეკრების პირველი რესპუბლიკური გამოცემა, მიღწევილი რესპუბლიკის პედაგოგიური საზოგადოების II ყრილობისადმი. იგი მოწეყო საქართველოს სსრ განათლების სამინისტროს მასწავლებელთა დახელოვნების ინსტიტუტისა და მასწავლებლის სახლის ხელმძღვანელთა ინიციატივით. საგამოფენო ექსპონატები შეარჩია საგამოფენო კომიტეტმა, რომელშიც შედიოდნენ: რ. გობეგიშვილი (კომიტეტის თავმჯდომარე), პ. ნეკერიშვილი (მოქანდაკე), ი. ლალიძე (მზატვარი), ნ. ერეკლეიძე (მზატვარი). ნაშუშეკრები წარმოადგინეს: თელავის, ზესტაფონის, დუშეთის, გორის, ხაშურის, ცხაატას, ოჩამჩირის, ტია-

თურის, ზუგდიდის, წულგუიძის და სამტრედიის რაიონებმა და თბილისის სკოლებმა. შერჩევის შემდეგ გამოფენაზე მოხვდა 143 ნაშუშეკარი. ექსპოზიციის მოწყობაში საგამოფენო კომიტეტს დაეხმარნენ სამზატვრო გალერეის მუშაკები მ. ყიფიანი და ლ. ზარიძე. წარმოდგენილი იყო: ფერწერის, გრაფიკის, ქანდაკებისა და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები — მის, ქსოვილის და მინის მზატვრულად დამუშავება. მათი ავტორების უმრავლესობა საშუალო და უმაღლესი სპეციალური განათლებითაა. ოთხს დამთავრებული აქვს თბილისის სამზატვრო აკადემია, ექვსი ამჟამად სწავლობს სამზატვრო აკადემიაში (გამოყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა ფაკულტეტებზე), დანარჩენებს მიღებული აქვთ საშუალო სპეციალური განათლება.

მინაწილობრივ აგრეთვე თვითნასწავლი მხატვრებიც.

როგორც ყოველი პირველი წამოწყება, ეს გამოფენაც არ იყო დასრულებული ხარვეზებისაგან. იგი ძალზე მოკლე დროში მოეწყო და ცხადია, თან ახლდა სინდრელებიც. მისი მიზანი იყო რესპუბლიკის ხატვის მასწავლებელთა შემოქმედებითი ძალების დათვალერება, თემის მხატვრულად გახსნის უნარის ჩვენება. ამ გამოფენის მონაწილეთა საშუალება ეძლეოდათ მოესმინათ აზრები თავიანთ ნაშრომებზე და თვითონაც გამოეცხათ შეხედულებები სხვების ნაშრომებზე. გამოცდილება-თა გაზარება უდაოდ ნაყოფიერი იქნებოდა ხატვის მასწავლებელთა პრაქტიკაში.

გამოფენა არ იყო თემატიკური, იგი უფრო თავისუფალ ხასიათს ატარებდა. ექსპონატები ასახავდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პეიზაჟებს, მრავლად იყო წარმოდგენილი ნატურმორტი, უფრო ნაკლებად თემატიკური კომპოზიციები და პორტრეტული ტანრი. ამ მხრივ გამოირჩეოდა ქანდაკების განყოფილება, სადაც პორტრეტებისა და კომპოზიციების შედარებითი სიჭარბე იყო. ნაკლებად იყო წარმოდგენილი გრაფიკის ნიმუშები, ხოლო გამოყენებითი ხელოვნების განყოფილებიდან ეფექტური იყო ლითონისა და ქსოვილის მხატვრულად დამუშავების ნიმუშები.

ფერწერული ტილოებიდან ყურადღების ღირსია თბილისის № 30 საშ. სკოლის ხატვის მასწავლებლის ივ. ლაღიძის ნაშრომები. იგი უმაღლესი სამხატვრო განათლების მქონე პედაგოგია და ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობასაც ეწევა. მისი სურათებიდან აღსანიშნავია: „იალალებზე“ (ზეთი), „უკარმის ციხე“ (ზეთი), „აღაზნის ველი“, „წვიმის შემდეგ“, „სოფლის პეიზაჟი“ (პასტელი) და სხვ. სურათში „იალალებზე“ იგი გადმოგვცემს საკოლმურნეო ცხოვრების სურათს, მწვემების ზრუნვას ცხვირის ფარზე. პრაფისული ოსტატობის მხრივ მხატვრის ნაშრომებიდან ყველაზე უკეთესია „წვიმის შემდეგ“, რომელშიც დამაჯერებლადაა გადმოცემული ნისლიანი და ნოტიო დღე. შთამბეჭდავია „სოფლის პეიზაჟი“. პასტელით შესრულებულ ნაშრომებში, რომლებიც მონასხის სითამამით გამოირჩევა, ავტორი მეტ მხატვრულ ეფექტს აღწევს, მასვე ეკუთვნის კუბელი ხალხის გმირის ფიდელო კასტროს ნახშირით შესრულებული გრაფიკული პორტრეტი.

პეიზაჟისადმი სათუთ სიყვარულს ამჟღავნებს თბილისის № 8 საშ. სკოლის ხატვის მასწავლებელი ვ. ყიფიანი თავის ეტიუდებში: „პეიზაჟი“, „უჩო“, (ქვიშვითი), „ქვიშვითის კუბე“, „სასიმიდნე“, „ძველი წიქვილი“ და სხვ. ავტორის დამაჯერებელი აქვს თბილისის სამხატვრო აკადემია, პედაგოგიური მოღვაწეობას იგი არკავდ უფრადებს შემოქმედებით შრომას.

საინტერესოა თბილისის № 48 საშ. სკოლის ხატვის მასწავლებლის ე. ოსიპოვის პეიზაჟი „ზღვის სანაპირო მთვარიან ღამეში“. მასვე ეკუთვნის ორი კომპოზიცია „მებადურები“, „არჩის მშენებლობაზე“. განწყობილების გადმოცემის თვალსაზრისით უკეთესია ზღვის პეიზაჟი. მასში დამაჯერებლადაა გადმოცემული ცივი ტონების თამაში ზღვის ზედაპირზე. კომპოზიციებში იგრძობა ნახატის სისუსტე.

პოეტური, ოდნავ სევდიანი განწყობილებით ხასიათდება თელავის რაიონის სოფ. ზემო ალვანის საშ. სკოლის მასწავ-

პ. ნევერიშვილი

სელხან-საბა ორბელიანი



ლებლის ივ. მიქელაძის ნაშრომები: „სოფ. თმალო“, „ციხე-კოშკი“, „ეკლესიის ნანგრევები“, მაგრამ პლანების ერთნაირი ინტენსივობით გადმოცემის გამო პეიზაჟები არ იგრძობა სიერცე. ავტორს დაპირდება მეტი მუშაობა სწორედ ამ მიზანთებით. მიქელაძეს დამოუკიდებელი აქვს თბილისის სამხატვრო აკადემია და დიდი ხნის მანძილზე ემსახურება ბავშვთა მხატვრულ აღზრდას მშობლიურ სოფელში.

მეციურთა თბილისის № 25 საშ. სკოლის ხატვის მასწავლებლის ნოსკოვას აკვარელები: „პეიზაჟი“ და „ნატურმორტი“. აკვარელით წერის თამაში ტექნიკით გამოირჩევა მისი „ნატურმორტი“.

თბილისის № 66 საშ. სკოლის ხატვის მასწავლებელს კაიანას გამოფენაზე ქონდა აკვარელების სერია და ზეთის საღებავებით შესრულებული ორი პეიზაჟი: „წიწვიანი ტყე ზამთარში“ და „სოფლის სანაპირო“. ეს ნაწარმოებები შედარებით სუსტია პლანების გადაწყვეტისა და წერის ტექნიკის მხრივ. სამაგიეროდ, აკვარელით შესრულებული პეიზაჟებიდან ყურადღებას იქცევს „შემოდგომა“ და „ზიდი მდინარეზე“.

თელავის რაიონის, ახმეტის საშ. სკოლის მასწავლებელმა ფ. ბეკურაულმა ორი ფერწერული სურათი წარმოადგინა: „სეტყვასთან მებრძოლნი“ და „სეთისა მთვარიან ღამეში“. პირველი ასახავს ბრძოლას სეტყვის დროულების წინააღმდეგ ზარბაზნის გამოყენებით, მეორე კი — მთვარიან ღამის მთის ხეობაში. სურათში „სეტყვასთან მებრძოლნი“ კარგადაა გამოყენებული სინათლისა და მეტი სილუეტის ფერწერული დაბა-



რისპირება, რაც ავტორის უხმარება ჩანაფიქრის გახსნაში. მეორე პეიზაჟი უფრო სალონური და ზერელე ეფექტს ახდენს.

ა. ბიჭაძეს (ზესტაფონის № 3 საშ. სკოლა) წარმოდგენილი ქონდა „ნატურმორტი“, რომელიც ფერში შედარებით სუსტადაა გადაწვეტილი. უფრო მხატვრულია უმაფათის საშ. სკოლის მასწავლებელ ლ. გოგოლის „ნატურმორტი“, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ ფონს, პრიმიტიულად შესრულებული ფარდის სახით.

შ. გიგლაშვილის (დუშეთის რაიონის სოფ. მუხრანის საშ. სკოლა), პეიზაჟები „ავტოგრაფი“ და პეიზაჟი სუსტი ნამუშევრებია. ზამურის რაიონის სოფ. აბისის საშ. სკოლის მასწ. ნ. ქოთლაშვილის ეტიუდში ცა და წინა პლანი ფერწერულადაა გადმოცემული.

თბილისის № 4 საშ. სკოლის ხატვის მასწავლებელ დემიანოვს მიერ ხეზე ამოწვით შესრულებული ნამუშევრიდან საყურადღებოა: „ხე“ და „ჩიტები გალიასთან“.

წერის ოსტატობით გამოირჩევა ზ. აფანასიევის ნამუშევრები: „ეტიუდი“, „გოგონას ეტიუდი“ და „ძველი თბილისი“ ნატურმორტებიდან უნდა დავასახელოთ, ჯ. გაბუხაძის (ზესტაფონის რაიონის სოფ. II სკოლის საშ. სკოლა. სპეც. განათლება) ნამუშევარი, ჭიათურის II სკოლის ხატვის მასწავლებლის ჩაბუნაშვილის მიერ შესრულებული „იმერული ნატურმორტი“, მახარაძის რაიონის სოფ. ბოხეურის რვაწლიანი სკოლის მასწავლებლის ლლონტის ორი ნატურმორტი და პატარა ეტიუდი, ეკლესიის ხედით წინა პლანზე.

თვითნასწავლი მხატვრებიდან ყურადღებს იქცევს გორის რაიონის სოფ. ახალქალაქის საშ. სკოლის ხატვის მასწავლებელი დ. ნავროსაშვილი. მის სურათებში „მშობლიური მხარე“, „მყინვარი“ და „სურამის ციხე“ იგრძნობა განცდის უშუალო და სინამდვილის მხატვრული ჭერტის უნარი. მაგრამ ნამუშევრების ავტორი საჭიროებს წერის ტექნიკის დახვეწას და სივრცის გადმოცემის დაუფლებას. მასვე ეკუთვნის ხის მცირე ზომის ქანდაკება „ტყვე ქალი“, რომელიც პროფესიულად ვერ დგას სათანადო დონეზე. ასევე, გარკვეულ მხატვრულ დონეს აღწევს ზამურის რაიონის სოფ. ჭვიშეთის საშუალო სკოლის მასწავლებელი გ. შუბითიძე (საშუალო სპეც. განათლება) ნამუშევრებში: „მტკვრის ხეობა“, „ტყის ნაპირი“ და ფანქრით ნატურიდან შესრულებულ გრაფიკულ ნამუშევარში „ქალის პორტრეტი“. გამოფენაზე მონაწილეობდნენ სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები, ნიჭიერი ახალგაზრდა მასწავლებელი: კუპრაძე, ძაგნიძე, ნ. ერგემიძე, დ. ჭაბუკიანი და სხვები.

გ. კუპრაძემ (თბილისის № 10 საშ. სკოლა) წარმოადგინა აკვარელბის სერია და ფანქრითა და კალმით შესრულებული გრაფიკული ნახატები. აკვარელბებიდან საინტერესოა „გოგონას პორტრეტი“ და ხეობის ხედები. ჯ. ძაგნიძემ (№ 100 საშუალო სკოლა) დამთავლიერებლები მიიზიდა პეიზაჟებითა და გრაფიკული ნამუშევრებით, რომელთა შორის უნდა დავასახელოთ „წყაროსთან“, „პეიზაჟი“, „მცხეთა“. ავტორი უფრო ძლიერი ჩანს გრაფიკაში. გემოვნებით აქვს შესრულებული ლი-



ნორაკიურები: „მშვიდობის მტრები“, „ურმული“ და „ძველი და ახალი თბილისი“. თავისებური კომპოზიციური ჩანაფიქრით გამოირჩევა დ. ჭაბუკიანის (თბილისის № 71 სკოლა) გრაფიკული ნამუშევრები. მათგან აღსანიშნავია: „მ. რუსთაველი“, „ვაჟა ფშაველა“ (გრაფიკა), „ქალიშვილის პორტრეტი“ (კალამი), და „ოცნება ქალიშვილზე“ (პასტელი).

მხატვრული ალღოთი და თამამი ტექნიკითა შესრულებული ვ. ტოხაშვილის ნახატები კალმით: „თივის ზეინები“, „სახურავენი“, „ხეები“ და სხვ.

ნ. ერგემლიძის (თბილისის № 22 საშუალო სკოლა), მრავალფეროვან ნამუშევრებს შორის იყო ქსოვილთა დასაჩინად შესრულებული ესკიზების მთელი სერია, რომლებშიც ჩანდა მათი ავტორის გემოვნება. კარგი იყო გრაფიკული ფურცლები: „მზე და სიცოცხლე“, „გაზაფხული“ და ლიონის მხატვრული დამუშავების ნიმუშები: „სადღევრძელო“, „ფარი“ და „ვეფხვი“.

ქანდაკეები წარმოადგინეს: ი. გორელაშვილმა (თელავის რაიონის სოფ. დუისის საშ. სკოლა) „ვაჟა ფშაველა“, „სტუდენტის პორტრეტი“. კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ვ. ტოხაშვილის კომპოზიციებმა: „მძიმე ინდუსტრია და სოფლის მე-

ურნობა“, „დაუძლეველი მუზა“. ამ სტატიის ავტორებს მერჯულაძე გამოფენაზე ექსპონირებული იყო „სულხან-საბა ორბელიანი“, „მოხუცი პარტიზანი“, „ქალიშვილის პორტრეტი“, „მსახიობ ა. ტყემალაძის პორტრეტი“ და „ვახტანგ გორგასალი“, ხოლო გრაფიკული ნამუშევრებიდან — „პოეტი“, „ფანტაზია“, „მოხუცი“ (პასტელი, გუაში).

რესპუბლიკის ხატვის მასწავლებელთა ნამუშევრების გამოფენას ინტერესით შეხვდა საზოგადოება და პრესა. შთაბეჭდილებათა წიგნში გამოთქმულია სურვილი ასეთი გამოფენების ტრადიციად დამკვიდრებისა.

კარგი იქნებოდა თუ მასწავლებელთა დახელოვნების ინსტიტუტი მომავლში, თავის ახალ კორპუსში, ხატვა-ხაზვის მეთოდკაბინეტთან ჩამოაყალიბებდა ხატვის მასწავლებლების შემოქმედებით სტუდიას, სადაც მათ შესაძლებლობა ექნებოდათ ემუშავათ ნატურიდან, მოეწყობთ შემოქმედებითი ექსკურსიები და საკუთარი ნაწარმოებების განხილვა. ასეთი სტუდია თავს მოუყრიდა ნიჭიერ კოლექტივს და საწინდარი გახდებოდა მომავლი გამოფენების უფრო მაღალხარისხოვნად ჩატარებისა.

ნ. ერგემლიძე

სადღევრძელო





ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა
საქართველოს
„ნაციონალი“

კრიტიკაში გადადის და ესთეტიკურ შეფასებას იძლევა. ესთეტიკური კოლოგიური ესთეტიკა ესთეტიკური ჭერების ანალიზსა და ესთეტიკური ქვეყნის შესწავლას ისახავს მიზნად. ლოგიკური პრიმატობა ფილოსოფიური ესთეტიკის პრობლემატიკას ეკუთვნის. ფსიქოლოგიური ესთეტიკა აზროვნების ფსიქოლოგიის მსგავსი ცნებაა: როგორც აზროვნების ფსიქოლოგია გულისხმობს აზროვნების ლოგიკას, ისე ფსიქოლოგიური ესთეტიკა პრინციპულად გულისხმობს ფილოსოფიურ ესთეტიკას. საჭიროა ესთეტიკური ფენომენის ვეიდენტური მოცემულობა, რომ საკითხი დადგეს მის განცდაზე, ესთეტიკურ ჭერებაზე. ესთეტიკურის საკუთარ-იმანენტური კრიტერიუმი ფსიქოლოგიას არა აქვს და არც შეიძლება ჰქონდეს. ეს ფილოსოფიური ესთეტიკის პრობლემა, რომელიც ფსიქოლოგიური ესთეტიკისათვის გადაჭრილად იგულისხმება.

ვიგულისხმობ, რომ ესთეტიკური ფენომენი, ბუნებრივი ან ხელოვნური, მოცემულია, ჩვენს წინაა მშვენიერი მოვლენა — საგანი. რა გზით, შემეცნების რომელი ორგანოთი შემოდის იგი ჩვენს ცნობიერებაში? რა გზით ხერხდება მისი განცდა?

ვინაიდან ყოველი ესთეტიკური ფენომენი გრანობადად-თვალსაჩინო ხასიათისაა, მისი წვდომა-განცდისათვის ე. წ. შეგრძნების ორგანოა საჭირო. წმინდა ინტელექტუალური არსება (რომ დავეუშვათ ასეთი ფიქცია) ვერასოდეს ვერ ნახავს მშვენიერებას. ამიტომ პირველი და აუცილებელი პირობა ესთეტიკური ფენომენის ასათვისებლად არის შეგრძნების ორგანო. მაგრამ შეგრძნების ორგანო, თუ მის საკუთარ ფუნქციას იზოლირებულად, წმინდა სახით წარმოვიდგინოთ, შეგრძნების შეტეს ვერაფერს მოგვცემს, ხოლო შეგრძნება, როგორც ასეთი, ესთეტიკური საგნის ათვისებად ვერ ჩაითვლება. შეგრძნება, აღებული თავისთავად, ჩვეულებრივი, უბრალო აღქმისათვისაც არ არის საკმარისი, რომ აღარაფერი ეთქვას იმის შესახებ, რომ ბუნებრივსა და ნორმალურ პირობებში ე. წ. წმინდა შეგრძნება, შეგრძნება, რომელიც მხოლოდ ამა თუ იმ რომალობას შეიცავს, არც არსებობს. მაშასადამე, ესთეტიკურის შეგრძნება არ შეიძლება, თუმცა შეგრძნების გარეშე ესთეტიკურის წვდომა შეუძლებელია. შეგრძნება უსაგნოა, ესთეტიკური განცდა ინტენციონალურია, მის ყოველთვის აქვს საგანი. მაგრამ, ინტენციონალურია ცნობიერების ყოველი სახეობა. შეგრძნება ამიტომაც ცნობიერებად ფიქციად, ხელოვნურ პროდუქტად. ის, რაც შეგრძნების მონაწილეობას გულისხმობს და ინტენციონალურ ხასიათსაც ატარებს, არის აღქმა. ამიტომ ბუნებრივი პასუხი ჩვენ კითხვავ ექნება შემდეგი: ესთეტიკური ფენომენის წვდომა შეიძლება აღქმის გზით და მხოლოდ აღქმის გზით. მაგრამ მყისვე დგება მორიგი საკითხი, რომელიც იმავე დროს ჩვენი პასუხის შემოწმებასაც იძლევა: არის თუ არა ყოველი აღქმა ესთეტიკურის აღქმა? რასაკვირველია, არა! მართალია, ყოველ გრძნობად აღქმას ახასიათებს შეგრძნების მონაწილეობაც და საგნობრივი ინტენციონალობაც, მაინც არ არის ყოველი აღქმა—ესთეტიკური. უთუოდ რაღაც არის კიდევ დამატებით საჭირო. თუ ყოველი ესთეტიკური ფენომენი აღქმით შეიცნობა, მაგრამ ყოველი აღქმა ესთეტიკურ ფენომენს არ ვგაძლევს, დგება საკითხი სპეციფიკურ-ესთეტიკური აღქმის შესახებ. მაგრამ ჯერ ისაა დასადგენი, არის თუ არა

ესთეტიკური ტკობის შესახებ

ანგია ბოჭორიშვილი

1. საკითხის დაყენება. ესთეტიკური ფენომენი, როგორც ემპირიული მოცემულობა, მიმართებითი ცნებით აიხსნება: ის გულისხმობს სუბიექტ-ობიექტის სპეციფიკურ მიმართებას, სადაც ესთეტიკური ფენომენი ობიექტის, საგნის სახით გვევლინება. ხოლო სუბიექტი ან შემოქმედებითი ან აღმქმელი აქტის სახით. ესთეტიკური საგანი ფილოსოფიური ესთეტიკის ობიექტია, ესთეტიკურ აქტებს, შემოქმედითსა და ჭერების, ფსიქოლოგიური ესთეტიკა შეისწავლის. პოზიტიურ-ფილოსოფიური ესთეტიკა თავის ანალიზურ მუშაობას უზაგრესად ორი მიმართულებით აწარმოებს: ესთეტიკური საგნის სტრუქტურის ანალიზისა და შეფასების მიმართულებით. შეფასებითი კვლევის პოზიტიური მონაცემები ესთეტიკურ

საერთოდ აღქმა საკმარისი ესთეტიკურის წვდომისათვის. ზომ არ გავცილებით აღქმის ფარგლებსაც, როცა ესთეტიკური ფენომენის წვდომის ორგანოს ვუძებთ? შევრძინებდნენ აღქმაზე იმიტომ გადავიდეთ, რომ ესთეტიკურმა ფენომენმა საკმარისობა გამოავლინა და ამის მისაღებად ინტენსიონალური აქტი შეიქნა საჭირო. ასეთად ამ შემთხვევაში აღქმა უნდა მიგვეჩინა. მაგრამ რატიოდეს ეს არ არის საკმარისი. ესთეტიკური ფენომენის მისაღებად დამატებით საჭიროა სპეციფიკური კვალიფიკაცია, მოცემული მოვლენის მშვენიერ მოვლენად (resp. მახინჯ მოვლენად) მიჩნევა. ეს აღქმის კომპეტენციას შორდება. აღქმის საყოველთაოდ მიღებული გაგების მიხედვით, აღქმის საგანში მხოლოდ ინდიფერენტული ობიექტობა იგულისხმება, კვალიფიკაცია-შეფასება აქ უადგილოა. გარდა ამისა, ესთეტიკურის წვდომა ემოციასთან კავშირის გულისხმობით. ეს კავშირი უბრალო ასოციაციური არ არის. შეფასებით კვალიფიკაცია კი არ მოსდევს აქ ემოცია, არამედ ერთგვარად მის საფუძვლეს წარმოადგენს. პრობლემაც კი დგას ასეთი: ემოცია და მსჯელობა-შეფასება იგივეა, თუ სხვადასხვა. ყოველ შემთხვევაში, ცხადია ის, რომ აქ ესთეტიკურის მიღებისას ისეთი მომენტები იჩენენ თავს, რომელნიც სრულიად უცხოა აღქმისათვის, ხოლო არსებითია ესთეტიკურის წვდომისათვის. ამიტომ დგება კითხვა, რა არის ის აქტი, რომლითაც ვწვდებით ესთეტიკური ფენომენს?

ხშირად ამ აქტის აღსანიშნავად იხმარება „ესთეტიკური აღქმა“, რაშიც, შევრძენების და საინფორმაციო ვარა. იგულისხმება მის ნიშან-თვისებები, რომელიც ესთეტიკურის წვდომას ახასიათებს. ყოველ კერძო შემთხვევაში საჭირო ხდება დამატებითი ახსნა-განმარტება იმის შესახებ, თუ რა სპეციფიკური ნიშნებით განსხვავდება ესთეტიკური აღქმა ჩვეულებრივი, ინტელექტუალური აღქმისგან. ეს მდგომარეობა შესაწყნარებელი იქნებოდა, სპეციფიკურ-ესთეტიკური ნიშნებით, რომელთაც ადგილი აქვთ ესთეტიკურის წვდომისას, აღქმის უბრალო დამატება რომ იყოს და, საერთოდ, ამ აქტით აღქმის ფარგლებს არ ვშორდებით. ფსიქოლოგ¹ აქტი, რომლისთვისაც მთავარი და არსებითი საგნის უშუალო ეგზისტენციულობის კონსტრუქცია არ არის, აღქმის აქტად ვერ ჩაითვლება. ესთეტიკურის წვდომის აქტში საგნის უშუალო მოცემულობა იგულისხმება, მაგრამ ამ არ არის ამ აქტის ძირითადი „ამოცანა“, მისი ინტენციის თემა, არამედ მხოლოდ აუცილებელი წინაპირობა, პირველი საფეხური. აღქმა „შეიცავს“ შევრძენებას, მაგრამ, რადგან აღქმას შევრძენება კი არ აქვს ინტენციის ობიექტად, არამედ საზრისთან საგანი, მას აღქმა იწოდება თა არა შევრძენება. აღქმა „შედის“ ესთეტიკურის წვდომის აქტში, მაგრამ, რაი ამ აქტის თემა არ არის იგივე, რაც აღქმის თემა, სახელწოდებაც მას განსხვავებული უნდა ჰქონდეს. თუ უხსტად ვიმსჯელებთ, „ესთეტიკური აღქმა“ შინაგანი წინააღმდეგობის შემცველ ტერმინად უნდა მივიჩნიოთ. უკეთეს ტერმინის უქონლობის გამო, ჩვენ ვიხმარებთ „ესთეტიკურ განცდას“, რომელსაც ის უბრალოდსავე აქვს, რომ ის არ არის წინასწარ შეუღლებული პეტროგულური ელემენტებით და კვლევა-ძიებისათვის არ ქმნის რაიმე შეფერხებას.

ესთეტიკურ განცდაში ბევრი რამ იგულისხმებულია: არმოწონება, სიამოვნება-უსიამოვნება, მიღება-არმიღება და სხვ. ეს განცდები შეიძლება დაავჯუფოთ, განსხვავებით იმ განცდებისაგან, რომელთაც ადგილი აქვთ ესთეტიკურის შემოქმედის, ხელგაშლის ცნობიერებაში. მართალია, ხელგაშენი შეიქნა ტოვებს შემოქმედის პოზიციას და ესთეტიკურის მჭვრეტლის, მისი „მომხმარებლის“ პოზიციას იჭირს, მაგრამ ამ შემთხვევაში იგი აღარ არის შიშობელი და „მაყურებელი“ კატეგორიაში თავსდება. შემოქმედის და მაყურებლის განცდები, უძველად განსხვავებულა, თუქმა, სამწუხაროდ, ამის შესახებ ბევრი არათარი ვიით. აქ ჩვენ ვუხებთ მხოლოდ ესთეტიკური ფენომენის განმცხიციოს ფსიქიკურ მდგომარეობას და ისიც მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც იგი ტიპობაში გამოიხატება.

მთავარი და პრინციპული ხასიათის სინდენდ, რომელიც ფსიქოლოგიურ ანალიზს ელბება წინ, ეს აქაც საწყისი საკითხია. რგორ მივანთო საკვლევი ობიექტს? ჩა მივიჩნიოთ ესთეტიკურ ტიპობად? არის თუ არა აუცილებელი ესთეტიკური ტიპობის ანალიზს წინ უსწრებდეს ესთეტიკური საგნის ანალიზი? იქნენ ფსიქოლოგიას აქვს საკუთარი კრიტერიუმი, რომლითაც ესთეტიკური ტიპობის ამოცნობა შესაძლებელია?

ცნობილია, რომ ადამიანის სულიერი ცხოვრების ფენომენები ემპირიულ მოცემულობაში ერთიმეორეში არიან შერწყმული. ეს შემეხვევით ანალიზს უდიდეს სინდენდს ქმნის. ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა ანალიზის ფსიქიკურისათვის განკუთვნილი კატეგორიებით შეიარაღება. მაგრამ სინდენდს აქ არის: როგორ და საიდან მივიღოთ საანალიზო კატეგორიები? ფსიქიკურში მისი უშუალოდ ამოცნობა ფსიქოლოგიური „ხედვის“ შემწობით, რასაკვირვებია, შეუძლებელია. კატეგორიის არც წვდომა და არც მისი გამოყენება საკუთრივ ფსიქიკურ აქტს არ წარმოადგენს. ესთეტიკური ტიპობაც, რამდენადაც აქ ტიპობის გარკვეული კვალიფიკაცია მოცემული, ფსიქოლოგიის კომპეტენციას შორდება. ინსტანცია, რომელსაც ძალუბს მოგვეცეს ეს კვალიფიკაცია, ესთეტიკაა, რომელიც ერთადერთი უფლებამოსილი მცენიერება ესთეტიკური კატეგორიების დადგენისა თუ განსაზღვრების საქმეში. მართალია, შევდომიდან აბსოლუტურად დასუდეული არც ესთეტიკაა, შესაძლებელია, ესთეტიკამ ესთეტიკურ ფენომენად გამოაცხადოს ისეთი მოვლენა, რომელიც ნამდვილად ესთეტიკური არ არის. მაგრამ ამ შევდომის გამოვლენება მანც ესთეტიკის საქმეა და ამიტომ პრივილეგიური უფლება ესთეტიკურის განსაზღვრისა კვლავ ესთეტიკას რჩება. ამგვარ შემთხვევაში ფსიქოლოგიური ანალიზი, რომელიც მცდარ ესთეტიკურ განსაზღვრებას ეყარებოდა, მთლიანად ძალაში რჩება, მაგრამ მას ეცვლება ნიშანი — სახელწოდება: ესთეტიკური განცდის ანალიზად მიჩნეულს, ესთეტიკურის სახელი ჩამოცილდება და შესაფერი სახელი დაერქმის: შინაარსული მონაპოვარი ანალიზისა ძალაში რჩება². ფსიქოლოგიური ანალიზი ესთეტიკურის განცდისა,

¹ ფსიქოლოგიის ისტორია ცენობს ასეთ ფაქტებს: ასოციაციური ფსიქოლოგიის ზოგიერთი ნარკვევი, რომელიც ახრთენებს განსხვავდ იყო გამოხული, საიანად კორიკული შესწავლის შემდეგ შეხსტების კვლავად იქნა მიჩნეული.



საჩივრად და კერძოდ, ესთეტიკური ტკბობის ანალოზი უნდა შეარქობდეს ესთეტიკის საწესიას, მის მიერ დადასტურებულ ესთეტიკური საგნის მოცემულობას. ამის შემდეგვე ფსიქოლოგიას ბევრი მუშაობა ჰქონდა იმისათვის, რათა ესთეტიკური ტკბობა შეესაბამებინათ ფსიქოლოგიურ განცდებისაგან გამოსულ და შეცნობისათვის საჭირო სინამდვილეს წარმოადგინოს.

იმისათვის, რომ შევედგეთ ესთეტიკური ტკბობის მეცნიერულ ანალოზს, ეს მოვლენა მოცემული უნდა გვეჩვენდეს. უნდა არსებობდეს ინსტანცია, რომელიც მოგვცემს იმის გარანტიას, რომ ეს მოვლენა ნამდვილად არის ესთეტიკური ტკბობა და არა სხვა რამ. ვინ უნდა მოგვცეს ამგვარი გარანტია?

ტკბობა განცდა და განცდა ფსიქოლოგიის კვლევის ობიექტია. საქმეს ართლებს ტკბობის კვალიფიკაცია. „ესთეტიკური“ ისეთ ვითარებაზე მიუთითებს, რომელიც გასტერბარია ფსიქოლოგისათვის; ეს ცნება სხვა მეცნიერების, ესთეტიკის კუთვნილებაა. ამიტომ ესთეტიკური ტკბობის შესახებ ორმა მიცნობა უნდა მოვითხოვოს, მაგრამ არა იმ აზრით, რომ ამ მოვლენას ისინი გაიწვევიან, ან მის სხვადასხვა მხარეებს შეისწავლიან. არა! „ტკბობა“ და „ესთეტიკური“, რომლებიდანაც შედგება ჩვენი კვლევის ობიექტი, სრულიად განსხვავებულ უნქნებს ასრულებენ ამ ნომინაციაში. კვლევა ეხება ტკბობას, რომელიც არის განცდა და შეტყ არაფერია. ფსიქოლოგია ტკბობას რომ იკვლევს, სხვა მეცნიერების დახმარება მისი განსაზღვრისათვის არ ესაჭიროება. ფსიქოლოგიური კატეგორიები, რომლებიც მოგვება და გამოყენება ფსიქოლოგიის საქმეა, ტკბობის შესასწავლად სასურველი საკმარისი უნდა იყოს. აქალი საკითხი „ესთეტიკურს“ ეხება. რას ნიშნავს იგი?

ესაბა, ესთეტიკური ტკბობა ტკბობის ის სახეობაა, რომელიც თავის სპეციფიკას იძენს ესთეტიკური ობიექტიდან, ესთეტიკური ფუნქციონიდან. ფსიქოლოგიის ენაზე ეს ასე შეიძლება გამოვთქვათ: ტკბობა, რომლის გამოშვევი გამიღვიანებულ არის ესთეტიკური საგანი, არის ესთეტიკური ტკბობა. იმიტომ, რომ მოვიპოვით ჩვენი კვლევის ობიექტი, ესთეტიკური ტკბობა, უნდა მივმართოთ ესთეტიკას, რომელიც შესაფერის საგანს დაგვისახელებს. ამ საგნის „აქუსის“ შედეგად მიღებულ განცდას შევისწავლით და ამოცანა გადაჭრით იქნება. ჩვენს პრიობლემასთან მისასვლელი ეს გზა უმარტივესი გზა იქნება, ამას რომ გართულებანი არ სდევდეს თან.

დაეშვათ, რომ ესთეტიკამ იცის, დღეს მაინც, საგნები, რომლებიც უშველად ესთეტიკური საგნებია (თუმცა, თუ რა არის ესთეტიკური, ამგვამად პრობლემას წარმოადგენს). სად არის იმის გარანტია, რომ ესთეტიკური საგნიდან მიღებული განცდა ესთეტიკური ტკბობაა, რომ ამ ობიექტიდან სხვა რამ პრიობით დამევა: ვთქვათ, ერთი და იგივე ესთეტიკური საგანი ყოველთვის და ყოველთაში ერთსა და იმავე განცდას იწვევს (რაც ნაწილად დასაჯერებელია), მაინც რჩება კითხვა: ეს განცდა მხოლოდ ესთეტიკური ტკბობაა, თუ სხვა განცდებაც შეიცავს? როგორ უნდა გამოვითხოვოთ ესთეტიკური ტკბობა იმ განცდებიდან, რომლებიც ესთეტიკური განცდები (გვების) არაა? ამისათვის ხომ საჭირო იქნებოდა იმ ნიშნების ცოდნა, რომლითაც ესთეტიკური განცდა განსხვავდება სხვა განცდებიდან? მაგრამ ამ მოცემულ განცდაზე ხომ მხოლოდ ის ვიცით, რომ იგი წარ-

მოშობილია ესთეტიკური საგნიდან. თვითონ ტკბობის ესთეტიკური ტიპის მარეზენბელი ჩვენ არაფერი გვაქვს. გამიღვიანებულად, ლად ესთეტიკური საგნის ყოფნა ამისათვის ამიტომ არ გვარა, რომ ეს საგანი სხვა განცდებაც იწვევს. ესთეტიკური საგნი უდიდესი აბსტრაქციის შედეგია. ის, რისგანაც ის გამოიყოფილია ესთეტიკური ხედვის უწყალობით, ფაქტობრივად რჩება თავის ადგილზე და განაგრძობს სუბიექტზე შემოქმედებას. ამის შედეგი ისაა, რომ ამ რთული გამიღვიანებლით გამოშვეული განცდა არ შეიძლება იყოს მარტო ესთეტიკური ტკბობა. ის, რაც ჩვენზე რეალურად მოქმედებს, ესთეტიკური საგანი კი არ არის, ამ სიტყვის ზუსტი, ესთეტიკური ნიშნელობით, არამედ რთული შემადგენლობის ობიექტი, რომელიც ერთ-ერთი მომენტი ესთეტიკური საგანია. ისიც არა გამოიყოფილი, რომ ამ მომენტის შემოქმედება სუბიექტზე უკანა პლანში მოექცეს, ანდა სულაც დაიჩრდილოს. ამის შედეგი ის იქნება, რომ ესთეტიკურ განცდად მივიღებთ იმას, რაც ესთეტიკური არ შეიძლება იყოს, რამდენადაც ეს არის დამოუკიდებელი გამიღვიანებულზე.

შეშასადამე საჭიროა: ესთეტიკური ხედვა, ესთეტიკური საგნის ათვისება და მის მიერ გამოშვეული განცდის ცნობიერება ერთიანი აქტის ობიექტი გახვს. როგორც, მაგ., სიერის აღქმის ფსიქოლოგია მოითხოვს ცნობიერების კავშირს სიერესთან და ამ კავშირის ნიადაგზე შესაბამისი განცდის აღმოცენებას, ისე ესთეტიკური განცდის ფსიქოლოგია საჭიროებს ცნობიერების კავშირს იმ ესთეტიკურ საგანთან, რომელიც განსაზღვრავს თავისი ბუნების მიხედვით განცდის თავისებურებას. ესთეტიკური განცდის მკვლევარი ისევე უნდა იყოს დახელოვნებული ესთეტიკური ფუნქციონის ხილვაში, როგორც ესთეტიკოსი, რომლის შესწავლის საგანიც ეს ფუნქციონია. რასაკვირველია, მას ამას გარდა, მოეთხოვება ფსიქოლოგიური კვლევის უნარი, რადგან ესთეტიკური განცდის კვლევა ფსიქოლოგიაა და არა ესთეტიკა. ესთეტიკა აქ დამსმარე როლს ასრულებს: ის გვასწავლის, თუ როგორ მივაგნოთ საგანი, რომელიც ესთეტიკური ტკბობას მოგვცემს.

ამით დასრულდებოდა მოსაშადაბელი მუშაობა და ფსიქოლოგი შეუდგებოდა თავის საქმეს, ესთეტიკაში რომ ფყოს დადგენილი ესთეტიკური საგნის კრიტიკიში, მისი არსებითი ნიშნები.

ვინაიდან ფსიქოლოგიური კვლევა ვერ დაუცდის იმას, თუ, როდის განჩებვა ყველას მიერ მიღებული განსაზღვრება ესთეტიკურისა, მან თვითონ უნდა გადაწყვიტოს, თუ რომელ ესთეტიკურ კონცეფციას დაეყაროს. ფსიქოლოგმა, რომელიც ესთეტიკურ განცდას იკვლევს, უნდა გვითხროს: რას გულისხმობს იგი ესთეტიკური საგანში, როგორ აღწევს იგი იმას, რომ ესთეტიკური ტკბობა ჰქონდა კვლევის საგანად.

საქმის ვითარება ჩვენ ასე გვაქვს. ამოვილით ფსიქიკური მოვლენების ტრადიციული კლასიფიკაციიდან და დავასახელოთ საგნის წვდომის ის ორგანი, რომელსაც ესთეტიკური ფუნქციონის „ხილვა“ შეუძლია. უშველად ასეთ ორგანოდ განიშობა უნდა ჩაითვალოს. როგორც ინტელექტული „ხედვის“ სწორსა და არასწორს, ჰუმანარტსა და მცდარს, ისე გრძნობა „ხედვის“ მშვენიერსა და მახინჯს, ლამაზსა და ულამაზოს. ინ-



ტექნიკური განწყობა შეიძლება ეწოდოს ისეთ განწყობას ჩვენი სულისა, რომელიც ჭეშმარიტებაზე მიმართული, გოლი-ტური განწყობა, განწყობა ნებისყოფისა ისაა, რომელიც მიმართულია სიკეთისა და ბოროტების „ხედვაზე“, მათ „აღქმანზე“. ამის მოგავსად, ესთეტიკური განწყობა არის გრძნობის ისეთი მხარითა, რომელიც მოვლენებს, საგნებს მშვენიერისა და მახინჯის კვალიფიკაციას მისცემს. თუ გრძნობას შევექმნით ობიექტურ და სუბიექტურ პირობებს იმისათვის, რომ მან ესთეტიკურის წვდომის ფუნქცია შესარულოს, ჩვენ ხელთ გვექნება ის განცდა, რომელიც გვიანტერესებს.

ობიექტურ პირობაში უნდა ვიგულისხმობთ საგნის ის ნიშნებს, რომელნიც ესთეტიკური განწყობით შეიარაღებულ სუბიექტს ამ საგნის მშვენიერად ამ ნახინჯად წარმოუდგენს. სუბიექტურ პირობაში ვგულისხმობთ გრძნობის მომართვას საგნის „თვისებებისადმი“, რომელიც საგანს მიეწერება, იმ გაგებით, რომ ამ თვისებებს ინდიფერენტული დამოკიდებულება აქვთ სუბიექტის მოთხოვნილება-საჭიროებასთან და არ განსაზღვრებიან და არ შეუცვლადიან ამით.

თუ ამ პირობების დაკმაყოფილების შემდეგ ცნობიერებაში წამოიჭრა ტკბობა, ეს იქნება ესთეტიკური ტკბობა.

II. რა არის ტკბობა?

1. რას გვადგენს ესთეტიკური ტკბობის ანალიზი? როგორი სურათი იშლება ჩვენ წინაშე, როცა ამ განცდის ანალიზს ვაწარმოებთ?

ესთეტიკური ტკბობა ტკბობის ერთ-ერთი სახეობაა. მისი სპეციფიკის გარკვევა შესაძლებელია მხოლოდ ტკბობის ზოგადი დახასიათების ფონზე. ჯერ უნდა გაირკვეს, რა არის ტკბობა, როგორც ასეთი და შემდეგ ექნება გამართლება იმ განმარტებულ ნიშნების აღწერას, რომლითაც ესთეტიკური ტკბობა განირჩევა სხვა სახის ტკბობიდან. ასე მოიქცა ამ საკითხის ერთ-ერთი მკვლევარი, მ. გ. ა. ე. რ. ამომის პოზიტიკური მონაპოვარი ამ საკითხში დღეს საყოველთაო აღიარებას პპოვებს.

რა არის ტკბობა?

ტკბობის მეცნიერული შემეცნება გულისხმობს იმ ადგილის ჩვენებას, რომელიც უჭირავს მას სხვა განცდათა შორის, იმ მიმართების დადგენას, რომელიც არის ეს განცდა განმცდელ მესთან და ესთეტიკურ საგანთან, იმ მიმართების განსაზღვრას, რომელიც არის მე და მისი აქტები ამ განცდასთან, და ა. შ. ცხადია, რომ ტკბობის ცოდნა მიუღწეველი იქნებოდა, სხვა განცდების ცოდნა რომ არ გამოგვეყენებინა ამისათვის. განცდის სპეციფიკის მიგნება ერთ-ერთ ძირითად პირობად განმარტებული ნიშნების დადგენას გულისხმობს. ასეთი მუშაობა აქ მით უფრო საჭიროა, რომ ხშირად ტკბობის დახასიათება შემოიფარგლებოდა იმის ჩვენებით, რომ მას მიუწინდენ ადგილს სასაიმიონო გრძნობათა ჯგუფში. ასეთი დახასიათება სწორია, მაგრამ ძალიან ცოტას მოქმედი საკუთრივ ტკბობის შესახებ. ზეგარა ისეთი განცდა, რომელიც სასაიმიონო ვლფერს ატარებს, ამ განცდების განსხვავების ჩვენება არის ფსიქოლოგიის პირველი და უმნიშვნელოვანესი ამოცანა. ტკბობა უნდა გამოითვლით იმ განცდებიდან, რომელიც მასავეთ სიამოვნებას გვეყრინა.

შეგადართო ერთმანეთს სიხარული და ტკბობა. ორივე სასაიმიონო განცდა და ორივეს ახსიათებენ ინტენსიონალიზმა, ე. ი. ობიექტურ მიმართება. სიხარულსაც აქვს ობიექტი და ტკბობასაც. ცნობიერებაში უშუალოდ არის მოცემული როგორც სიხარული, ისე ტკბობის ობიექტი. განსხვავება ამ გრძნობებს შორის პირველ რიგში ეხება მათ დამოკიდებულებას მოტივთან. სიხარულს აქვს მოტივი, ტკბობას მოტივი არა აქვს მე რომ შეიძინო, რატომ მიხარია მაგ. აშხანავის მოსვლა, შ. მიძილა ვუპასუხო. მიხარია იმიტომ, რომ მასთან საქმე მაქვს ერთ საქმეზე რჩევა უნდა ვკითხო. ტკბობის მიმართ მაქვს კითხვა უაზრობა. მას მოტივი არა აქვს, მოტივს იგი არ საჭიროებს, თუ მოტივში მის ნამდვილ შინაარსს ვიგულისხმებთ. როგორც გრძნობის ობიექტი, მისი ინტენსიონის საგანი, ისე მისი მოტივიც გარეთ მდებარე ვითარებაა. სიხარული და მისი მოტივი სხვადასხვაა, ისინი ურთიერთგარეთ მდებარეობენ. სიხარული არ შეიძლება იყოს საკუთარი თავის მოტივი, როგორც არ შეიძლება იგი იყოს თავისი თავიანი. ტკბობა „გამართლებას“ არ საჭიროებს. მას თავის საგანი აქვს გამართლება. სიხარულს უკვეყვად ესაჭიროება მოტივაცია. არ არსებობს სიხარული, რომელსაც თან არ ახლდეს მისი მოტივის ცნობიერება. შეუძლებელია ტკბობის მითითება მოგვეცეს იმაზე, რაც მის გარეშე და რისთვისაც ის თითქმის უნდა ხდებოდეს ტკბობა არაფრისათვის არ ხდება. იგი, ასე ვთქვათ, თვითღირებულებაა². „...ტკბობა ამ მითითებებს თავის ობიექტის მიღწეს ისეთ რამზე, რაც მის მოტივაციას იძლევა“³. სიხარულის განცდაში ასეთი გასწვრივი ხედვა ობიექტის მიღმა მდებარე მოტივზე აუცილებელია.

ტკბობის უმოტივობა დანახვას ხელს უშლის მოტივის აღრევა-გაიკვება საფუძვლის ცნებასთან. კითხვა: „რატომ გვატკბობს ესა თუ ის ნაწარმოები ხელოვნებისა“, ნამდვილად ეხება არა ტკბობის მოტივს, არამედ ტკბობის საფუძველს, ეს იქიდანაც ჩანს, რომ არსებობს კითხვა, ე. ი. ძიების საჭიროება. მოტივი არ შეიძლება ისე არსებობდეს, რომ ამ იყოს ცნობილი. მისი ძებნა, მისი კითხვა უაზროა, ზედმეტია. გრძნობის საფუძველი შეიძლება არ ვიცოდეთ და ამიტომაც ვაყენებთ კითხვას მისი რაობის შესახებ. ისიც შეიძლება, რომ ესა თუ ის განცდა იყოს უსაფუძვლო. მაგალითად, შთაგონების საფუძველზე მშვენიერ მოვლენად მივიჩნიოთ ის, რასაც ამ მოვლენაში საფუძველი, გამართლება არა აქვს. ვინც ამას არ გაიზარბეს, ის უთუოდ ურევს ერთმანეთში მიზეზსა და საფუძველს. მიზეზი ყველაფერს აქვს, საფუძველი ყველაფერს არა აქვს შთაგონებით გამოწვეული მოწონება უსაფუძვლოა, მაგრამ უმაზეუო იგი არ არის. მისი მიზეზი არის შთაგონება.

უნდა ავიმოთოთ თავიდან აგრეთვე ვიწერო სახის აღრევა მიზეზს და მოტივიც სხვადასხვა. უმოტივობა არ ნიშნავს მიზეზსმოკლებულობას. ტკბობას მიზეზი აქვს, მოტივი არა.

განსაკუთრებით უნდა ვიზრუნოთ იმაზე, რომ განავსებოთ ტკბობის მოტივი ტკბობისაყენ მისწავლების მოტივისაყენ.

² სიხარულის ტკბობაზე დამწერებელი იხ. M. Geiger, „Das Bewusstsein von Gefühlen“. 1911. ამავე ავტორის ცნობილი ნაშრომი — „Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses“. 1913. (Genuss).
³ „Genuss“, გვ. 568.

ტპობა თვითონ რომ უმოტივოა, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ტპობისაგან მისწრაფებას არ ჰქონდეს მოტივი. ესთეტიკურ ტპობას, მაგ., შეიძლება ვინმე ემებღეს იმიტომ, რომ თავდა-
ფრწებას მიეცეს. მისი მისწრაფება ესთეტიკური ტპობისაგან
მტკიერებულა, მაგრამ ეს არ ეტება თვითონ ტპობას. ის
მოტივის ტარეშე არება. შეიძლება ეს ვითარება ასეე გამო-
კვეყნა: ტპობა, ესთეტიკურიცა და არასეთეტიკურიც, თავის
სადა შეიყვანს თავის მოტივს, ის თვითმტკიერება, რაც უნდა
განსახვით თვითმინურისაგან. კ. გრისის თეორიაში ეს ორი
ენება არეულია ერთმანეთში. თამაშის ტპობა და ესთეტიკური
ტპობა ორივე თვითმტკიერება, მაგრამ არა თვითმინური.
არა აუცილებელი, რომ თამაში და ხელოვნება გამორიცხავდ-
ნენ მათ გარეშე არსებული მიზნის სამსახურს. ასეთი მიზანი
მათ შეიძლება ჰქონდეთ, მაგრამ მაინც თამაშად და ხელოვნე-
ბად აღიწერენ. კ. გრისის თეორიით შეუძლებელი ითვლება.

ტპობის უმოტივობას, ანდა მისი მოტივის იმანენტობას
წინაშეშეღებანი თვისებები სდებს თან. ტპობა თავის თავში
დასრულებული განცდაა, იგი თვითმტკიერებაა იმ აზრით,
რომ არ მოიხმოს და არ საჭიროებს სხვა განცდასთან გა-
ვინარს, სხვა განცდაში გადასვლას. რაბან ტპობის მოტივი არა
აქვს. მას არც ის აქვს, რამაც იგი შეიძლება მიგინდან შეეცა-
ლოს. ყოველგვარი ცვლილება ტპობაში გამოწვეულია გარე-
განი ფაქტორიან. ტპობა თავისთავ, შინაგანი რესურსებით არ
შეუცვლება, მისთვის მოტივიერებული ცვლილება უცხოა. მის
არსებობას განახლებურს მისი ობიექტი. სანამ არის ცნობი-
ერება ეს ობიექტი, ტპობაზე არის, როცა ეს ობიექტი გადის
წინაშეშეღებანი, ტპობაზე ეტება. ტპობა არასოდეს არ „ფიქ-
რებს“ შეეცლას, სხვადა ქვეყას, გაქრობას. ის მუდამ იქნებოდა,
მისი ობიექტი რომ არ იცვლებოდა.

2. როგორია მეს დამოკიდებულება მის განცდისადმი, რო-
ცა განცდად ტპობაა მოცემული?

ტპობის აქტი შეორეულია. მას წინ უსწრებს აქტი, რომ-
ლიც გვედგება ცნობიერებაში ტპობის ობიექტი. როგორ
განვიყვანო ტპობას? როგორია ჩვენი მეს დამოკიდებულება
ამ განცდისადმი? აქ საკითხი ეტება სულიერ მოძრაობას, რო-
მელსაც ორი ძირითადი მიმართულება აქვს: საგინდან მესკენ
და მუდან საგინდას. რამდენადაც ტპობა არის საგინთ ტპო-
ბა, მეს აქტი საგანზეა მიმართული, ასევე ეს სისარული შე-
თხვევაზე. და, საერთოდ, ინტენციის აქტი ყოველთვის მუდან
მიდის და საგინისკენ მიმართება. ახლა ჩვენ სხვა გვიანტიერ-
ებს: საით აქვს მიმართულება ამ განცდას, რომელიც ტპო-
ბის ობიექტზე აქვს მიმართულების გამო ჩნდება?

აქ შევადგინო ერთმანეთს მის სწრაფება და ტპობა.
მისწრაფების შემთხვევაში აქტიცა და შინაარსიც ობიექტისკენ
არან მიმართული. აქტი, რომელშიც გვედგება მისწრაფების
საგანი და განცდა-შინაარსი, რომელიცა და უსთეორობაში
ჩნდება, მიმართულია აგრეთვე ამ საგანზე. ტპობის განცდას
საწინააღმდეგო მიმართულება აქვს. ტპობა საგინად მიდის,
იქ იმდებდა და მესკენ მისწრაფვის. ამიტომაც, არან ტპობის
განცდას ერთ-ერთი პირობაა — გავუსხნათ გზა ტპობის სა-
განს შემოქმედებისათვის. ამ შემთხვევაში ლაბანაკობენ მეს
გადცემაზე საგინს განკარგულებაში. ყოველგვარი თავშეკავე-

ბა აქ ტპობის განცდის შეფერხებას იწვევს. ერთადერთი მიზანი
წრაფება, რაც ტპობის მომინტში დასაშვებია, ეს ისაა, რომ
ხელი ავიღო ყოველგვარი მისწრაფებაზე და სასებთ პასიურ
მდგომარებაში ვაყოფიო ჩვენი მე ტპობის მიმართ. ეს იმ
მიზნით, რომ ტპობის ობიექტმა მაქსიმალური შეგავლენა მო-
ახდინოს ჩვენზე. შოლიანად გადმოვეცეს ყველაფერი, რაც არის
მის შესაძლებლობაში. ტპობის მიმართ პასიურ მდგომარე-
ობაში ყოფნა არ ნიშნავს ტრფობის მისაღებად საჭირო აქტი-
ვობაზე უარის თქმას. სპორტი და თამაში უაღრესად აქტიური
ქცეებია, მაგრამ აქტივობა აქ ეტება თვითონ თამაშისა და
სპორტის აქტივის შესრულებას. საგინს მიმართ ისეთი გან-
წყობა, რომ მისი „შთანთქმა“ გვაქვს განზრახული, არ ეტება
ტპობას, მისკენ მიმართულ აქტივობას არ ნიშნავს.

ფსიქოლოგიაში ცნობილია განცდათა ისეთი დაპირისპი-
რება, სადაც ერთ შემთხვევაში ლაბარაკია განცდის გამოსხი-
ვებაზე მუდან და მის წარმართავს საგინისადმი, ხოლო მეორე
შემთხვევაში განცდის მიღებაზე მეს მიერ საგინდან. ტპობა
კუყოფინს განცდათა ამ უკანასკნელ ჯგუფს, ხოლო პირველი
ჯგუფის განცდების ტპობურ შემთხვევას მისწრაფება წარმოად-
გენს.

3. მეს დამოკიდებულება ტპობის ობიექტისადმი არ არის
შეფასებითი ხასიათისა. როცა ვამბობთ: „მომწონს ეს“, შეეცა-
სების აქტს ვაღწენთ, ვამფლავებთ ჩვენს დადებით დამოკი-
ბულებას მოცემულ საგანთან. აქ ინტელექტუალური აქტიცა
განხორციელებული, რომელიც სხვა შემთხვევაში შეიძლება
საგინს უარყოფითი კვალიფიკაციით დამთავრებულიყო. მეს
დამოკიდებულება ტპობის საგანთან, საერთოდ, გამორიცხავს
კრიტიკულ მიდგომას. ტპობის აქტი ის უკავშირდება საგანს,
რომ მე მისი ღირებულების შესახებ საკითხსაც არ აყვებს.
ვინც საგინთ ტპება, ის საგინს აწონდაწონვას არ აწარმოებს.
ტპობა ვოლუნტარულ მომინტს გამოირიცხავს. საგინთ ტპობა
და საგინს მოწონება სრულიად განსხვავებულ აქტებს წარმო-
ადგენენ. მოწონება ისეთი საგინთაც ტპებოდეს ადამიანი,
რომლის მოწონება მას არა აქვს. ესთეტიკის დასაბუთება
ტპობის ცნებით (ომ არ შეიძლება, ეს იქიდან ჩანს, რომ
ტპობა შეუცვლად გამოირიცხავს, ხოლო ესთეტიკა შეფასების
გარეშე არ წარმოადგინება.

რა მოსდებს შეფერხება იმ ფაქტს, რომ მეს დამოკიდებულება
ტპობის ობიექტისადმი არ არის შეფასებითი? თუ შეფასებითი
არ არის ეს დამოკიდებულება, მაშინ როგორია იგი?

ეს დამოკიდებულება შეიძლება დავასახაოთ, როგორც
მეს მიერ თავის თავის მიყვანა ობიექტისადმი. ეს ვითარება არ
უნდა აუერიოთ მასთან მჭიდროდ დაკავშირებულ მეორე აქ-
ტთან, რომელიც ტპობის საგინდან შინაარსის მიღებაში
მდგომარეობს. მე ობიექტს ეძლევა, ხოლო ობიექტის ეფექტის
მიმართ იგი მიმღების როლში გამოდის. აქედან გასაგებია ის
ცნობილი ფაქტი, რომ მკაცრი პრინციპების ადამიანი ასე უარ-
ყოფითად არის განწყობილი ტპობისადმი. ეს განცდა მოით-
ხოვს „ქედის მოხრას“ ტპობის წინაშე, თავის პიროვნებაზე
ხელის აღებას ობიექტის სასარგებლოდ. ეს პრინციპების სიმ-
ტიკიცეს აღწერებს, ადამიანს პასიურს ხდის. ტპობით გატაცე-



ბული ადამიანი, რამდენადც მისი პიროვნული ელფერი ამით არის განსაზღვრული, პასურია.

კრიტიკისა და ტკბობის აქტები საწინააღმდეგოა. კრიტიკისი, იმის გამო, რომ ტკბობის ობიექტს კრიტიკულად უყურებს და დისტანციას იცავს მის მიმართ, ტკბობის უნარს ასუსტებს. ინტენსიური ტკბობის უნარის მქონეს სწორად უწოდებენ ობიექტისადმი კრიტიკული მიდგომის უნარი.

4. ფსიქოლოგიაში რამდენიმე მუზე ლაპარაკობენ. მათ შორის, პირველ რიგში, უნდა განვსვავთ ფენომენალური მე — მე-განცნობა. პირველი ყოველი განცდის „მესაკუთრება“ და მხოლოდ ამ დამოკიდებულებაშია მათთან. მეორეს ერთნაირი დამოკიდებულება არა აქვს ყველა განცდასთან. ზოგი მისთვის უცხო და გათემე რამაა, ზოგიც მასში იღებს დასაბამს. ისეთი განცდები, მაგ., როგორცაა სურვილი, სიყვარული, გულმოსულობა და ა. შ. ისე ჩნდებიან ჩვენს ცნობიერებაში, რომ თვითონ მე-განცდა ამაში არავითარ მონაწილეობას არ იღებს, მეს ამით წაომოქმანზე არაფერი ეკითხება. ისინი ზოგჯერ არც ექვემდებარებიან მეს, მისი ნების საწინააღმდეგოდც ვითარდებიან. გულმოსულობა, სიყვარული... ჩვენთან მისულად განიცდებიან და არა ჩვენ ნაწარმოებად. ამ ვითარების გამოთქმას იძლევიან ფრაზები: „რა გქნა, მიყვარს“, „გედარ მოვიომინე“, „დეკარტე წონასწორობა“ და სხვა მრავალი. აქ ყველგან იგულისხმება, რომ განცდას მეს თანხმობა-საწყევია არა აქვს. ეს განცდები ამას არ საჭიროებენ.

საწინააღმდეგო მდგომარეობა გვაქვს მეს დამოკიდებულებაში ტკბობასთან. არ არსებობს ტკბობა, რომელიც არ შეიცავს მეს მონაწილეობას. ტკბობა არ შეიძლება, თუ მე ამის საწყევიას არ იძლევა. თავის დასაწყვის ტკბობა მეში იღებს. ამით იგი ერთგვარად უახლოვდება ნებისყოფის აქტს, მაგრამ მისგან მაინც თვალსაჩინოდ განსხვავდება იმაში, რომ ნებისყოფის განცდა უმეტესად მეს გულიდან, მისი ღრმადმდებარე ფენიდან მომდინარეობს ყოველთვის. ტკბობითვის ამგვარი სიღრმე წარმოშობისა არაა აუცილებელი და დამახასიათებელი. მისთვის მეს პერიფერიატ საცამარისია წარმოშობისთვის, თუმცა მას აქვს ტენდენცია — შეიქრას მეს ცენტრში და მთლიანად დაეუფლოს მთელ სულიერ ცხოვრებას. მაგრამ ეს მხოლოდ ტენდენციაა, რაც იწვევს დაზნორცილებდა რეალურად. როცა ამგვარ მდგომარეობას მაინც ეძლევა ადგილი, შემფასებელი, კრიტიკული მე მომენტით ქრება და ტკბობის სუბიექტიტა რჩება.

არის უთუოდ განსხვავება ადამიანთა შორის იმის მიხედვით, თუ როგორ არიან ისინი განწყობილი „გულის სიღრმეში“ ტკბობისადმი. ზოგი თითქმის „ამისთვის დაბადებულია“, ზოგიც სულაც არ არის პიროვნულად საამისოდ განწყობილი. მაგარმა თვითონ ტკბობის არსებით ნიშანია მისი წარმოშობა მეს მონაწილეობით, მისი საწყევია. სხვა საკითხია, საიდან მომდინარეობს ეს საწყევია: მეს ცენტრიდან თუ მეს პერიფერიიდან. ადამიანები, რომელნიც ტკბობაში სხედვენ უბაღეს ღირებულებას, „ტკბობას თავის დასაბამს მეს ცენტრში მისცემენ. სხვები მას „პერიფერიულ საწყევიას“ მისცემენ ანდა სულაც უარს იტყვიან ტკბობაზე. ტკბობა ყოველთვის არის მეს საქმე და არა უბრალო პროცესი ცნობიერებაში, რომლის მიმართ

მე უბრალო მაყურებელია ან მოწინააღმდეგე. თუ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მწუხარება და სიყვარული ტკბობის ჩვენში გარედან და თანდათანობით გვიპყრობენ, ტკბობაზე უნდა ითქვას, რომ ის კი არ მოდის ჩვენთან, არამედ ჩვენ მიედგიათ მასთან. ტკბობა არ არის ისეთი განცდა, რომელიც მეს მიერ არის განცდილი უბრალოდ, როგორც მისი აღქმის ობიექტი, არამედ მასში მუც არის განცდილი, მოცემული, მონაწილე.

არ არის სწორი ის აზრი, რომლის მიხედვით, ყოველგვარი გრძობა მეორეები ხასიათისაა. გრძობადი სრმომადი, მაგ., გრძობას მივეუფნება, მაგრამ იგი შეიძლება არ იყოს მეტორი, არ განიცდებოდეს, როგორც ისეთი განცდა, რომელიც დასაწყისი მეში აქვს. არიან გრძობადი სიამოვნებანი, რომელთაც ტკბობა არ ახლავთ. ყოველი ტკბობა სიამოვნების ელფერს ატარებს, მაგრამ სიამოვნება ტკბობა არ არის და არც არის მასთან განუყოფლად დაკავშირებული. „ერთი და იგივე“ ობიექტი შეიძლება ტკბობის საგანიც იყოს და სიამოვნებისაც თუ, სახეობდნენ, რომლის, ამ საკითხს წყვეტს მეს მიდგომის ხასიათი ობიექტისადმი.

5. ამგვარად იმისათვის, რომ ტკბობის განცდას ჰქონდეს ადგილი, აუცილებელია, მიმართული ვიყოს ტკბობის საგანზე, მე განწყვის საგნიდან მომდინარე შინაარსის სიამოვნებად. მეს თავისი თავი ტკბობის საგნის უფლებაში უნდა გადასცეს, ხოლო ამ საგანმა უც უნდა იმოქმედოს მეზე, რომ თავისი ნიშან-თვისებებით შეაღწეოს მასში.

გვეჭვს თუ არა უკვე ტკბობის განცდა, როცა ეს ყოველივე განხორციელებულია?

არა! თვითონ ტკბობა არ არის ეს ყოველივე ერთად აღებული, თუმცა მისი აუცილებელი პირობაა. საჭიროა მოხდეს კიდევ ერთი ფაქტი, რომელიც სათანადოდ დაავიწოვების ამ მოსაზრებად მუშაობს. ეს არის მეს „აგზნება“, მეს რეაქცია იმაზე, რაც აღნიშნულ პირობებში საგნიდან მეში შეიჭრა. ტკბობა — რეაქცია, პასუხია მესი აღნიშნულ „გამოზიანებულზე“. ეს სუბიექტის მდგომარეობაა, მისი იმანენტური საზნაროა. ყოველ ტკბობაში არის „აგზნების“ მომენტი, ტკბობა ყოველთვის არის მეს „გაღიზიანება“.

ამ გარემოების ნათესაყოფად შევადაროთ ტკბობის ეს მომენტი სინარლის იმ მომენტს, რომელიც მეს დამოკიდებულება გველვეს სასიხარულო ამბისადმი, სიხარულის ობიექტისადმი. მეს მონაწილეობა აქაც იგულისხმება, მაგრამ სულიერი მომართვა სიხარულის განცდაში მედან საგნისავე მიმართის, თანაც აქ მეს აქტი წინდაა, საგნისადმი განწყობის მეტს არაფერს შეიცავს, მხოლოდ „ხედვა“ სასიხარულო ვითარებისა. ტკბობაში აქტი მარტო საგანზე მიმართება არ არის; ამას ერთობ ახალი და არსებითი მომენტი — მეს „აგზნება“, „აფიცირება“, რომელიც იმიტომ განიცდება საგნიდან მომავალ პროცესად, რომ საგნიდან მომდინარე „უემოქმედების“ გამოზნაურება იგი მეს შხრივ.

აქ აღწერილი საქმის ვითარება უფრო ნათელი იქნება, თუ გავითვალისწინებთ სიამოვნების განსხვავებულ ადგილს სინარულსა და ტკბობაში. თავისთავად ეს კითხვაც, სიამოვნების ადგილის შესახებ, ამტკიცებს იმას, რომ სიამოვნება და ტკბო-



ბა არა ერთი და იგივე. სიხარულის შემთხვევაში სიამოვნება თან სდევს საგნისაკენ მიმართულ პროცესს. სიხარული შეფერულია სიამოვნების ელფერიანი და ამის გამო ის საგნებიც იღებენ სიამოვნების ტონს და გამოიყოფიან სხვა საგნებიდან.

სხვა მდგომარეობაა ტკბობის შემთხვევაში. სიამოვნება ევგერის ტკბობას არა იმ მომენტში, როცა მე მიმართულია საგნისაკენ, როცა მე საგნობრივ აქტს ასრულებს. არც მაშინ, როცა საგნიდან მისი „შინაარსის“ მიღება ხდება მეს მიერ, არამედ მაშინ, როცა მე „აიგუნება“ ამ „ზემოქმედებით“ და ამით თავის დამოკიდებულებას გამოავლენს. ეს „ა გ ხ ე ბ ა ა“ არსებობდა ის განცდა, როცა მე ეს აქტებობა ეწეოდა. აქ არის ტკბობითი სიამოვნების დასაწყისი, აქედან ვრცელდება იგი ტკბობის მთელ პროცესზე.

ამით აიხსნება, რომ რიგორისტული ეთიკა არ ამბობს უარს ზოგიერთ სიხარულზე, რამდენადაც სიხარულის სიამოვნება, აღქმის სიამოვნება იმ მდგომარეობის გამოა სიხარული, რაც მეს გარეთ არის, მისგან დამოუკიდებელი ვითარებაა. სიხარული თავისი შინაგანი არსით არაა მოწოდებული იმისათვის, რომ აღმაშინოს სიამოვნება მოჭკვაროს. ეს არ არის მისი მისია.

საწინააღმდეგო მდგომარეობა გვაქვს ტკბობის შემთხვევაში. ტკბობა მეს მდგომარეობაა და არა მის გარეთ არსებული

ვითარება. რიგორისტისათვის ასეთი „ეგოისტური განცდა“ ეთიკის მოთხოვნას ეწინააღმდეგება. ამიტომ ტკბობა ერთგვარად თან შეუთავსებლად არის მიჩნეული. ტკბობას აქვეყნებენ მისი ასიაშინის ადამიანი. ასეთი ამოცანა ეთიკურად არ ითვლება რიგორისტის თვალში. ყოველგვარი სიამოვნება თვითსიამოვნებაა საკუთარი მეს მდგომარეობით. ამის თქმა სიხარულზე უაზრობა იქნებოდა: სიხარულის ობიექტი მე არ შეიძლება იყოს. სიხარული შეიძლება ინტერესის გარეთ იყოს, ტკბობა ასეთი რამ ვერ იქნება, ის ყოველთვის არის „ინტერესიანი“, მეს „ინტერესი“ მასში არსებითად იგულისხმება.

6. ამგვარად, ყოველგვარი ტკბობა აუცილებლად შეიცავს შემდეგ ძირითად ნიშნებს:

ის არის უმოტივო განცდა, ყოველგვარ ტკბობაში მეს მონაწილეობა იგულისხმება, ტკბობა არის მიღებული განცდა, ტკბობა არ შეიცავს მისი ობიექტისკენ მიმართულ შეფასებებს, კრიტიკულ თვალსაზრისს, თავისი ტენდენციით ტკბობა ავსებს მეს მთელ მოცულობას.

ტკბობა არის მეს აფიცირება, ტკბობა არის მიმართული მეს ცენტრისაკენ, რამდენადაც ტკბობიდან კრიტიკული თვალსაზრისი მოხსნილია, ის უნდა დახასიათდეს, როგორც სრულიად არანიტელექტუალური გრძნობა.

რ. სტურუა

ჭიათურის თეატრის პლაჟონი





სკენა სპექტაკლიდან — „თოფიანი კაცი“.
 ვ. ა. ლაშინი — მ. კობახიძე
 თოფიანი კაცი — ლ. ხეციშვილი

დაახლოებით ამგვარ შეუსაბამობად თვლიდა მამრ ს. კი-
 ზენშტეინი თეატრისა და კინემატოგრაფის ერთად არსებობას.
 მან აზრიც კი გამოთქვა თეატრის გარდუვალ დასაღწეაზე. სწა-
 ღია, უკვე შედგებოდა იმაზე ლაპარაკი, რომ მომდევნო წლებ-
 ში ს. კიზენშტეინმა უკუაგდო ეს მცდარი მტკიცება, მაგრამ
 ფაქტი მაინც ფაქტად დარჩა.

ამ ფაქტის ანალოგიით დღესაც არა ერთხელ გვიხდება აზ-
 რის გამოთქმა ალექსანდრე მაკედონელის უკვე არა ორ, არა-
 მედ სამ „თავის ქალაზე“. მხედველობაში გვაქვს ხელოვნების
 ის ახალი სახე, რომელიც სკვპ პროგრამაში კინოსა და თეატ-
 რის გვერდითაა მოხსენებული. ტელეხედავას ჯერ კიდევ გუშინ
 ბევრი აღიარებდა მხოლოდ ტექნიკურ სახსლედ (თითქოს ამა-
 ნი იყო მისი მთავარი ღირსება), დღეს კი იგი ითვლება, მარ-
 თალია უმცროს, მაგრამ საპატიო წევრად მუშათა მეგობრულ
 ოჯახში. დრამატული ხელოვნების სამი სხვადასხვა დარგის
 ერთდროული არსებობა უკვე მომხდარი ფაქტია, თუმცა ხან-
 დახან კვლავ ცდილობენ, როგორც ადრე, იწინასწარმტყველონ
 თეატრის აუცილებელი დაღუბა და ტელეხედავის „უწიფა-
 რობა“.

ჩვენი აზრით, გაცილებით სასარგებლოა დრამატული ხე-
 ლოვნების არა ერთი რომელიმე დარგის უპირატესობის მტკი-

ტელეხედავის ბუნების შესახებ

ცება მეორის ხარჯზე, არამედ იმის ცდა, რომ გავერკვეთ თვი-
 თუელი მათგანის თავისებურებებში.

როგორც ცნობილია, ადამიანთა ხასიათების სიმართლეს
 ხელოვნების სხვადასხვა დარგები მათთვის დამახასიათებელ
 ფორმაში გადმოსცემენ, მაგრამ სახეითისაგან განსხვავებით დი-
 ნამიკური ხელოვნების შესაძლებლობები უფრო მრავალია.

მაყურებელი თეატრში მხატვრული სინამდვილის პროცესის
 თანამონაწილეა, მას არ ესაჭიროება სხვადასხვა ზომის ობი-
 ექტები, რომ ამათუნი გვიჩვენოს სულიერ განცდებს უფრო და-
 უახლოვდეს, გამოდევნოს თვალთახედვიდან, ან კონტრასტუ-
 ლად დააკავშიროს პლანები, გამოიყენოს რაკურსები. იგი სცე-
 ნაზე წარმოებულ მოქმედებას აღიქვამს „ნატურალურ“ მდგო-
 მარეობაში, სივრცისა და დროის პირობითობის ატმოს-
 ფეროში. თეატრში ჩვენების დრო ფიზიკური დროის თანაბა-
 რია.

კინოში ადამიანთა ხასიათების სიმართლით აღქმა სხვაგა-
 რად ხდება. ჯერ ერთი, მოქმედება უწყვეტია. იგი წარმოებს
 არა იმ მომენტში, როცა მას მაყურებელი უქცობს, არამედ
 კარგანხით ადრე, შესაძლოა ათეული წლით ადრეც. კინომაყუ-
 რებელმა იცის, ვერაზე გათავსებული მიზანსცენები, სიტუა-
 ციები რეჟისორის მიერ მრავალჯერ შეკარებულა ფიქსირე-
 ბულ მასალასთან.

ტელეხედავას გამოსახვითი საშუალებების თვალსაზრისით
 ბევრი საერთო აქვს კინოსთანაც და თეატრთანაც. მაგრამ ტე-
 ლეხედავა ხელოვნების ერთადერთი ისეთი დარგია, რომელიც

ნიკო ლეონიძე



ამორჩენილი რეჟისორი ს. კიზენშტეინი ოციანი წლე-
 ბის ერთ თავის წერილში ხუმრობის ტონით წერდა
 ვინმე კოლექციონერზე, რომელიც სენსაციის მოყვა-
 რულებს ამყადა უწევინებდა გასაოცარ ექსპონატებს: ალექსან-
 დრე მაკედონელის ორ თავის ქალას. იგივე კოლექციონერი
 განმარტებასაც იძლეოდა, რომ თითქოს ერთი თავის ქალა
 ეკუთვნოდა ალექსანდრე მაკედონელს თხოუმეტი წლისას, ხო-
 ლო მეორე — მასვე, მაგრამ უკვე 35 წლის ასაკში.



მატრული მასალის აღქმისათვის არ საჭიროებს მანძილს. ხშირად ტელეხედვის მუშაკები იჩენენ ერთგვარ უარყოფით ტენდენციას, რაც გადასაცემი მასალის წინასწარ ფიქსირებაში განიხილვა. ადრე დამუშავებული, ფირზე გადაღებული მასალა იოლია ერთში გასაწვებად, ნეივრეულობასა და ფუსფუსს არ მოითხოვს და სხვ.

სატელევიზიო სტუდიების მუშაკების ამგვარი „ნოვატორია“ შესაძლოა გამართლებულიც იყოს ზოგიერთი სტუდიის დღევანდელი პირობების გამო, მაგრამ იგი არ წარმოადგენს ტელეხედვისათვის დამახასიათებელ თვისებას. ეს არის მიზრუნება კინოსაკენ, უფრო მეტიც, მისი აკვნის პერიოდისაკენ, როცა ტექნიკა და შემოქმედებითი ფანტაზია ღარიბი იყო.

მთელი გადასაცემი მასალის წინასწარი ფიქსირება და დამონტაჟება ტელეხედვის სასაქონლოსათვის დამახასიათებელი არ არის. იგი „ბრმად“ გადმოღებულია კინემატოგრაფიდან. მისი დანერგვა ტელეხედვაში, სულ ცოტა, გატაკნილი გზით საიზღუდ ნიშნავს. აქ, რასაკვირველია, არ უნდა აფრთხილებინათ, რომლებშიც გამოყენებულია ფირი და გადაცემები, რომლებიც მთლიანად აგებულია ფირზე. ჩვენ უკანასკნელი შემთხვევა გვაქვს მხედველობაში. ფირი სატელევიზიო გადაცემაში არის დამხმარე და არა განმსაზღვრელი. იგი უდრის გამოსახვითი საშუალებების რიგს.

აქ ის არის სწორი, რომ დღესდღეობით ტელეხედვის განმარტებით საშუალებების რიგს მიეკუთვნება ფირის მონტაჟი. როცა ტელეხედვაში მონტაჟს ვგულისხმობთ, მხედველობაში ვაქვს არა ფირის მონტაჟი, რომელსაც თავისთავად დიდი წააფუნება აქვს ტელეხედვაშიც, არამედ ის მონტაჟი, რომელსაც უშუალოდ პულტთან რეჟისორი ან რეჟისორის ასისტენტი აწარმოებს წინასწარი სარეჟისორო სცენარის მიხედვით.

მონტაჟი ტელეხედვაში განსხვავდება კინოს მონტაჟისაგან:

1. თუ კინოში მონტაჟი ხდება ერთი ტიპის მასალისაგან, ფირისაგან (რაც შეტად პრიმიტიული ხერხით წარმოებს, ფირის ნაჭრების ერთმანეთზე მიბმით) ტელეხედვაში მონტაჟი წარმოებს სხვადასხვა ტიპის მასალისაგან, რაც შეტად რთულია და მაღალ გემოვნებასა და ოსტატობას მოითხოვს. მაგალითად, გზობის სუბიერტი ტანჯვის გამოხატვის მიზნით, რეჟისორმა მ. ოუზინიშვილმა „დარისპანის გასაჭირის“ (დ. კლდიაშვილის პეისის მიხედვით) ერთ-ერთ სცენაში, როცა კაროქანს (რეს. სასალო არტ. შ. ჯაფარიძე) ჭიკა უვარდება ხელიდან, კადრში მონტაჟის ხერხით „შემოიტანა“ კაროქანს მამის, დარისპანის (საბჭ. კაემ. სხ. არტ. ს. ზაქარაიძე) სახე, თვალები (კინო-ფირზე გადაღებული). მას კვლავ მონტაჟურად მოჰყვა „ზოგა სტეილის კამერადან“, ზოგი კინოფირის არხიდან) მსახიობთა გარეგნული, პირისახით გამოხატული განცდები. მთელი ეს „სცენა“ ჩატკია მინიმალურად ცოტა დროში, ნახევარ წუთში, მაგრამ რეჟისორმა ამ საშუალებით მაღალი უდიდეს მხატვრულ ეფექტს. აი ეს არის ტელეხედვის სასაქონლოს, ეს არის ტელეხედვის წესებით გააზრებული მონტაჟი.
2. თუ კინოში რიტმული მონტაჟი თვალსაჩინო გავლენას ახდენს კინოაპერებულზე, ტელეხედვაში მისი როლი ძალზე შესუსტდება.

განესწინით რეჟისორ ჩუხრაის ფილმი „მოქმენდილი ცა“,

რომელშიაც შემდეგი ხასიათის სცენა გვხვდება: ვაჭარულ საშენდრო ეშელონის გამოჩენას ელოდებიან ომის საშენდროები განაწილები ქალები, რომლებიც უნდა შეხვდნენ თავიანთ ქმრებს, ძმებს, შვილებს. და აი, სადღაც შორს გამოჩნდა მატარებელი, რომელიც თანდათან უახლოვდებოდა მომლოდინე ხალხს. მატარებელი შემოვიდა სადგურში, ისეთივე სისწრაფით ჩაუქროლა მათ და მერე მიიმალა. რეჟისორმა ამ ეპიზოდში გადმოსცა ადამიანთა გრძობების რთული ევოლუცია: მოლოდინი, ელღვი, დამოღობ, იმედის გატყუება. მონტაჟით ეპიზოდის ზემოქმედების ძალა მიღწეულია მონტაჟის რიტმული აგებით. დასაწყისში ნახევრები იყო გრძელი, საერთო პლანები, შემდეგ რიტმი აჩქარდა, ხოლო ეპიზოდის დასასრულს, როცა ნათელი გახდა, რომ შეხვედრა უახლოეს ადამიანებთან, ვისაც



პ. ლონდონი — „კაცის მოკლე“ (მ. ჩახავა და გ. ვაგაქვიანი)

აგრე რიგად ელოდნენ, აღარ შედგებოდა, გამოჩნდა მტირალი ქალების ძალზე მოკლე და მსხვილი პლანები.

შესაძლებელია თუ არა ასეთი რიტმული მონტაჟი ტელეხედვაში?

ტელეხედვის მუშაკებს არაერთხელ უცდიათ გამოყენებინათ კინოს ეს ეფექტური ხერხი, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევებში ვერ მიღწეულია სასურველი მიზნისათვის. მსახიობები, ხალხი, რომლებიც გამოდიან სატელევიზიო კამერის წინ, არ ძალუბთ იმპორტან პირობითობის სიერეცხსა და დროში იმ მასშტაბებთან შედარებით, როგორც კინოს აქვს. მათი მოძრაობანი, ვესტები ისეთივე რეალურია, როგორც ცხოვრებაში. რიტმული მონტაჟი კი უწინააღმდეგება მოქმედების რეალურ ხერხს. კინოში მომარჯვებული რიტმული მონტაჟი აბათილებს მოქმედების ნამდვილ სურათს. მოქმედება იქ იყოფა ცალკეულ ელემენტებად, მათგან უმრავლესობა ან მცირდება, ანდა ძლიერდება და მოძრაობა კინოგარანზე იღებს სასულიად სხვაგვარ რიტმს, ვიდრე ეს სინამდვილეში იყო. და თუ კინოში რიტმის შექმნის ძირითად საშუალებად მონტაჟია აღიარებული, ტელეხედვაში რიტმი გადმოიციმა მოქმედების, მსახიობთა თამაშის შინაგანი დინამიკით.

თუ ჩვენ ტელევიზორის გერანზე ვუკრებთ გადაცემას, თუ ჩვენ ვიცით, რომ ყველაფერი, რასაც ვგირეგებენ, ხდება იმავე



მომენტში, მაშინ ჩვენ ტელევიდეისგან მოვითხოვთ არა რაკურსების ოინზაზობას, არა სასწაულებს, არამედ ცხოვრების სიღრმეში შეჭრას, ადამიანების ხსიათების სიმართლით ჩვენებას, მოვითხოვთ მისგან ოპერატულობას, დამაჯერებლობას, მაღალ ხარისხს... წინასწარ გადაღებული კადრების დაკავშირებაზე კი არ აივება სატელევიზიო გადაცემა, არამედ იმ მოქმედებაზე, რომელიც გათამაშდება ჩვენს თვალწინ თავიდან ბოლომდე, მართალია თავისი სიმართლით და დაფუძნებულია მოძარბის რეალურობაზე.

სატელევიზიო ტექნიკის განვითარებასთან ერთად წინ მიდის შემოქმედებითი არსენალის სრულყოფა, სატელევიზიო ფორმების გადახალისება და დახვეწა. გამოსახულების ფორზე „ჩაწერამ“ (და არა აღბეჭდვამ), სატელევიზიო ტექნიკის ამ ახალმა სიტყვამ, შესანიშნავი შესაძლებლობები შეუქმნა ტელეხედავას. შემოქმედების სრულყოფის ასეთი ტექნიკური საშუალება არც ერთ ხელოვნებას არ მოეპოვება და ესეც მის ზრდაზე მეტყველებს. უკვე კარგახანია პრაქტიკულად იზრცივლდება უშუალოდ ტელევიზიანიდან საუკეთესო სატელევიზიო გადაცემების ფორზე აღბეჭდვა.



სცენა სატელევიზიო დაფიქიდან — „მუხუბების საცრებელოში“. ხევისი — ე. მანჯგალაძე, დრამის მუხა — ზ. კვერინხილაძე

ყველასათვის ცნობილია, რომ სატელევიზიო დადგმა დაკავშირებულია უამრავ სიმწიფეებთან და იგი ერთხელ გადაცემისათვის არის განკუთვნილი. კინესკოპი საშუალებას იძლევა, რომ ვერძემ გადაცემული მასალა (დადგმა, ნარკვევი, ინტერვიუ, ჟურნალი და სხვა) იმავე პროცესში აღბეჭდვით და შემდეგ, როცა მოგვესურება, კვლავ გავუშვათ მსახიობებისა და სხვა პერსონალის დაკავების გარეშე.

ისმება კითხვა, ხომ არ მოუწადება ინტერესი გადაცემებისადმი, რომლებიც ფირზე გადასვლამდე აგერ რიგად მართალი იყვნენ თავიანთი სიმართლით, დამაჯერებელი იყვნენ „დასწრების ეფექტის“ შემწეობით.

ამგვარი საკითხების დამუშავების დროს ტელეხედავას უფრო აახლოვებენ თეატრთან, ვიდრე კინოსთან, რადგან ტელევიზიანი ძალზე უახლოვდება (მხოლოდ უახლოვდება) თეატრის პირმოთხოვნას, მის სცენურ გარდასახვით სიტუაციებს. ვინც ტელევიზიანის სპეციფიკას უფრო ღრმად ჩაუკვირდება, შეამჩნევს, რომ კინესკოპის საშუალებით ფირზე აღბეჭდილი მხატ-

ვრული ნაწარმოები სწორედ ისეთია, რომელიც თეატრის გამოსახვითი ხერხებით არის შექმნილი. თამამად შეიძლება ითქვას, იგი რომ არ ყოფილიყო ასეთი, მაშინ სატელევიზიო ფორმასთან კი არ გვექნებოდა საქმე, რადგან კინონაწარმოებთან, რადგან როგორც უკვე აღვნიშნეთ კინემატოგრაფის კუთხით „დანახული“ მოქმედება ტელეხედავის სპეციფიკა არ არის.

კინოსაგან განსხვავებით სატელევიზიო დრამატურების გამოსახვითი საშუალებანი პირობითობას ითმენ: როცა ეფიქსიკანზე გამომყვებული მოქმედების გვეკრა მაშინაც, ტელე იგი აშკარად გამოსატულ პირობით დეკორაციოში იხლება. ტელეხედავაში მაყურებელს აინტერესებს ადამიანის ის განცდები, რომლებსაც ისინი გამოხატავენ, ვთქვათ, ფილმ-საქეატელ „ასი კარენისაში“ (დოლის გვიხოლში ცხენების ჯირითი არ არის მოცემული, მაგრამ იგი „დანახულია“ იმ განცდების, მსახიობთა იმ რეაქციების მიხედვით, რომლებიც ეკრანზე ჩანან, ან ისინი). ფილმ-საქეატელის ასეთი ხერხი ვერ დაამყარებებს კინომაყურებელს, რადგანაც კინემატოგრაფიული მოქმედებს ემყარება სხვა კანონებს. კინო გადმოგვცემს ისეთ სიტუაციებს, რომლებიც უფრო „ნატურალურია“, მაგალითად კინოფილმ „ჩაპაევიში“ ასახულია „რეალური“ შეტყვის სურათი, კინოფილმ „ორომცადკერში“ — ნამდვილი უღბანო, კინოფილმ „გაუზგავენელ წერილში“ — ნამდვილი ტაივა, ნამდვილი ხანძარი.

ამგვარი დაკვირვებების შედეგად შესაძლოა არასწორი დასკვნაც გავაკეთოთ, რომ კინოხელოვნება უფრო რეალისტურია, ვიდრე ტელეხედავა. მაგრამ ეს, რასაკვირველია, ისეთივე შეცდომაა, როგორსაც ხელოვნების სხვა დარგებთან მისი დაპირისპირების დროს მოვიხდით. აქ საქმე გვაქვს სინამდვილის ერთი და იგივე მასალის სხვადასხვაგვარად დამუშავებასთან (ტექნიკური ფაქტორების გათვალისწინების გამო).

ტელეხედავაში დრამატული ნაწარმოების შექმნისას დროისა და სივრცის ერთიანობას განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა. მაშინ, როცა კინოხელოვნება თავისუფალია დროისა და სივრცის პრობლემისაგან, მის კანონებში არ არის მკაცრად მოქცეული, ტელეხედავისათვის ამ პრობლემას სპეციფიკური მნიშვნელობა ენიჭება. ამ თვალსაზრისით ტიპიურ მაგალითს წარმოადგენს ცნობილი ამერიკელი ტელედრამატურის რუჯინალდ როუზის „ტრაგედია დაბაში“, დრამატურგი მკაცრად იცავს დროისა და სივრცის ერთიანობას.

სცენების ისეთი კონსტრუქციები, როგორც რ. როუზის პიესაში, შეუძლებელია იყოს კინოში. ყველა სცენა, პიესის კადრები, დაყოფილია სამ აქტად. ყველაზე ზეაწეულ დრამატულ ადგილებში მოქმედება წყდება. ბევრი ტელედრამატურგი დამთ შორის რ. როუზზე არ ასრინავს, რომ ტელემაყურებელი გადაცემას ყველაზე უკეთ აღიქვამს მაშინ, როცა იგი არაუმეტეს იყო-ოცდაბუთი წუთის ხანგრძლივობისა.

ამრიგად, ტელეხედავაში შექმნილი ნაწარმოები, რომელიც მისთვის არსებულ სპეციფიკური ხერხებით გადაიჭრება, შეიძლება დამსუავსოს კინოს, თეატრის ან ხელოვნების სხვა დარგის პრობლემებს. ამდენად მისი შექანიკურად გადატანა კინოფირზე არ ნიშნავს ტელენაწარმოების კინონაწარმოება გამოცხადებას, არ ნიშნავს „დასწრების ეფექტის“ უარყოფას.

ამასთან დაკავშირებით შეგჩერდებით ისეთ კინოფილმებზე

რომლებშიც უფრო მეტია ტელეგენიური, ვიდრე კინოსთვის დასაბასათიებული ხერხები.

ჯეით უკვე მოვიხსენიეთ ლ. ტოლსტოის „ანა კარენინას“ მიხედვით შექმნილი ფილმი-სპექტაკლი, რომელშიაც მოქმედება წარმოებს წმინდა თეატრალური ნორმების მიხედვით. ეს არც არის უცხო, რადგან სიტყვა ფილმი ხსენებულ სპექტაკლს მხოლოდ იმიტომ დაერქვა, რომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დადგმა გადატანილ იქნა კინოფირზე (ჯოჯოხეთი უმნიშვნელო დასატების დართვით) და სპექტაკლი, რომელიც ადრე სცენაზე „ცხოვრობდა“, ახლა მხოლოდ კინოს ენით ამეტყველდა. სხვათა შორის, მსოფლიოში არიან ხელოვნების ისეთი მუშაკები, რომლებიც კინემატოგრაფს ხელოვნებად თვლიან იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოადგენს (მათი გაგებით) მხოლოდ სტუდიური ნაწარმოებების ხორცშესხმას. ამ თვალსაზრისს ადგენს ცნობილი ფრანგი კინორეჟისორი მარსელ პანიოლი „ხმოვანი ფილმი — ფირზე თეატრის ფოტოგრაფირება, ამ ფირის ფირირება და მისი გამარჯვება...“ კინოს ხელოვნება? — კინოხელონის მარსელ პანიოლი — ასეთი რამ ჩემთვის უცნობია¹.



სცენა სპექტაკლიდან — „ოდილიოს მეფე“. ოდილიოსი — ს. ზაქარაიძე. ფირანი — ნ. ლავინი

ამ აზრის გახიზარება შეუძლებელია, მაგრამ სიმართლის მარცვლები მასში მაინც მოიპოვება. მოიპოვება თუნდაც იმიტომ, რომ უხუმად რომ ვთქვათ, „ფირზე თეატრის ფოტოგრაფირება“ ტელეხედვის სპეციფიკა უფროა. ეს უკანასკნელი კი ბუნებრივია, კიბო ვერ იქნება. ანა რა უნდა იყოს იგი? ამ კითხვას მ. პანიოლი პასუხს არ აძლევს, მაგრამ ჩემთვის ნათელია, რომ ასეთად მივაგანია ტელეხედვის თავისებურებანი, რაზეც ჯეით უკვე გვეჩვენა დაბარაკი. ამ მსჯელობებიდან იმის თქმა არ გასულს, რომ ფილმი-სპექტაკლი, ანდა ფირზე გადაღებული დრამატული ნაწარმოები უკვე ტელეხედვია. არა, ამ აზრისაგან ჩვენ შორს ვედავართ, მაგრამ თავიბო ბუნებით, ტელეხედვის სპეციფიკის ხერხების გათვალისწინებით იგი აძლევს ახლოს დგას ტელეხედვასთან, ვიდრე კინოსთან. ყური მივუგდით კვლავ მ. პანიოლის: „თეატრალური ხელოვნება აღორძინებას განიცდის. ახალ ფორმაში მას ელის ჯერ არანაზული აყვავება. მოლავაწოების ახალი ასპარეზი იხსნება დრამატურების წინაშე და ჩვენ შევძლებთ შევექმნათ ის, რაც ვერ შეძლებს განხორციელებინათ ვერც სოფოკლეს, ვერც რასინი, ვერც მოლიერს². და იქვე — „მოლაპარაკე ფილმი — თეატრის მეორეად გამოსახულება“³.

მ. პანიოლის შემოქმედებას მრავალი მოწინააღმდეგე ჰყავს, რომლებიც ერთმანდალად იბრუნებიან მისი შემოქმედების ცალმხრივობას, უფრო სწორად არაკინემატოგრაფიულობას, „რომ ყველაფერი მას ძალზე ცოტა აქვს საერთო იმასთან, რასაც ჩვენ კინოს ვწოდებთ“⁴.

მ. პანიოლის კრიტიკოსები ვერ ურიგდებიან მის გაუთავებელ მსხვილ პლანებს, მოქმედების ნელ ვითარებას, ნაწარმოებთა გაუთვრობას, ხანგრძლივ დიალოგებსა და ა. შ. სხვათა შორის იგივე კრიტიკოსები ვერ ეგუებიან ტელეხედვასაც, შე-

საძლია იმიტომაც, რომ მ. პანიოლის ფილმებს ბევრი საერთო რამ აქვთ ტელეხედვასთან.

„ფირზე თეატრის ფოტოგრაფირება“ ძალზე ახლოს დგას (მაგრამ პრინციპულად სხვაა) ისეთ ფილმებთან, როგორიცაა ფრანგი რეჟისორის რობერტ ბრესონის „სიკვდილმისკინი გაიქცა“, სადაც მთელი მოქმედება მიმდინარეობს ერთ პატარა ახლოსში და ემუქნება ტყვეობაში მყოფი კაცის ცდას, თავი დააღწიოს ფაშისტურ საკურობილეს, ანდა აშშ მხატვრული ფილმი „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“, რომელშიც მთელი მოქმედება მხოლოდ ერთ ოთახში წარმოებს. მსაკულები დაგომენ დროის იმ მონაკვეთში, რაც რეალურად დასტურდება სხდომის მსვლელობას.

ამგვარად, მივიღეთ სამი სახის სხვადასხვა შემთხვევა:

1. კინოფილმები, რომლებიც აღიარებულია ფილმ-სპექტაკლებად.

2. კინოფილმები, რომლებიც „ფირზე თეატრის ფოტოგრაფირებას“ წარმოადგენენ (ე. ი. სპეციალურად კინოსთვის მზადდება).

3. კინოფილმები, რომლებიც კინემატოგრაფიულები არიან, მაგრამ კინოს სპეციფიკისაგან განსხვავებით, ჩვენების დრო ფიზიკური მოქმედების დროის თანაბარია.

კინემატოგრაფმა თავისი განვითარების პირველ სტადიაში შეიღო აქტიურად გამოყენებას ხელოვნების სხვა დარგების გამოსახულებითი ხერხები და საშუალებები. მაგრამ მისმა შემდგომმა განვითარებამ მოიყვანა იგი სხვა, ახალი გამოსახვის საშუალებების დაბადებასა და აღმოცენებამდე, რომლებიც სპეციფიკური იყო მხოლოდ მისთვის, მაგალითად: მონტაჟი, რაკურსები, ხედები, კამერის მოძრაობა, განათების ეფექტები, სწის თავისებურებანი და ა. შ.

შემდგომში კინოს ძირითადი გამოსახულებითი საშუალებანი „გაიზიარა“ ტელეხედვამაც, თუმცა ტელეხედვამ მათი გამოყენების მეთოდები განსხვავებდა კინოს ხერხებისა და მეთოდებისაგან. ამის მიზეზია, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ტელეხედვის, როგორც სახვითი საშუალებების თავისებურებანი.

მაკურებელი ტელევიზორზე უფრო მეტად, ვიდრე კინოში, უნდა ზედადგეს მსხვილ პლანებს, ხოლო მონტაჟის ტემპი საგ-

¹ ჰიჯრ ლებრონი — „თანამედ. ფრანგი კინორეჟისორები“ გვ. 328, 1960 წ.
² ჰიჯრ ლებრონი — „თანამედროვე ფრანგი კინორეჟისორები“ გვ. 332, 1960 წ.
³ რენე ჯერო — „ფირები კინოხელოვნებაზე“, გვ. 146, 1958 წ.



სცენა სპექტაკლიდან — პრინატი III^ე. ჩინარდი — ე. ვაძიასფელი
ლული ასა — შ. მიხელელი

რძობობლად შეწელებული უნდა იყოს. სიუვეტის განვითარების დროს გადაწყვეტ რომ არ თამაშობენ არც გაფორმების დეტალები და არც განათების ნიუანსები.

კინოსცენარისაგან განსხვავებით სატელევიზიო გადაცემის სტუდია უფრო ითმენ შედარებით მეტ დიალოგს და შედარებით ნაკლებ მოქმედებას. მსახიობის ტემპარირტი „მართალი თამაში“ ტელეუბედვაში უფრო დიდ მნიშვნელობას იძენს, ვიდრე კინოში.

ტელეუბედვაში ყურადღება უნდა მიექცეს მოქმედ პირთა რაოდენობასაც, მასობრივი სცენებისაგან თავი უნდა შევიკავოთ.

კინემატოგრაფის ახალი გამოთქვითი საშუალებების აღმოცენების შემდეგ კარგა დრომ განვლო. მისი სპეციფიკური თვისებები ხელოვნების ისეთ დარგთან შედარებით, როგორც ტელეუბედვა, ერთი შეხედვით აღარ შეგსებულა. მაგრამ აღნიშნული სამი შემთხვევა, რომელიც ფირზე აღბეჭდილ ნაწარმოებებს კინოფილმებთან აღიარებას ბევრს სტრიოზულად აფიქრებს. კინემატოგრაფის ის თვისებები, რომლებიც მას ანსხვავებენ ტელეუბედვისაგან, ვერ ეთვისება სამ შემთხვევას, რაც უკვე აღვნიშნეთ. პირიქით, ისინი მის საწინააღმდეგოდ მეტყველებენ. ეს თეორიულად. მაგრამ პრაქტიკულად „თორმეტი განრისხებული მამაკაცი“ „სიკვილიშისჯილი გაიქცა“ „მარი ოქტომბერი“ „ანა კარენინა“ და სხვანი ითვლებიან კინოფილმებთან, რომლებშიც მყურებლებს გვირ არ ეპარებათ.

გამოსატყვის ცხოვრებისეული სიმაართის შეგრძნება, ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის პროცესში გადადის ესთეტიკურ ხარისხში, რომელსაც უნარი შესწევს ძლიერი აღმზრდელიობით გაეღუნა მოახდინოს ადამიანის გონებასა და გრძნობასზე.

ცხოვრებისეული სიმაართე სხვადასხვაგვარად იჭრება ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებში. თეატრში, ჩაგალითად, ცხოვრებისეული სიმაართის მივალწვეთ მსატყველი სახეებისა და ხასიათების გახსნით, მსახიობთა ოსტატური თამაშითა და საერთოდ სპექტაკლის მაღალმხატვრული გადაწყვეტით. ეს სიმაართე ხელოვნებაში არ ნიშნავს ნატურალისტურ გაგებას.

ცხოვრებისეული სიმაართე ფილმ-სპექტაკლის შემხმის დროს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ორ საფეხურს გაივლის.

დრამატურგიული ნაწარმოების განხორციელებას სცენაზე

თან სდევს დიდი სიძნელებები, სანამ პიესა ახალგაზრდას ან ახალგაზრდას, ლიტერატურული ნაწარმოები მოგვცემს თეატრალური ნაწარმოების ჩარჩოებში, ამტყვევდება ცოცხალი გმირების ენით. ერთი სიტყვით ხელოვნების ახალი ყალიბი ჩამოისმება. თეატრის სუნთქვა ცხოვრებისეული სიმაართის სუნთქვაა, მისი გამოხატვაა და ამდენად, თუ იგი მყურებელმა აღიარა ძლიერი, სასოგადოებრივი პრაქტიკის აუცილებელი ატრიბუტი გახდება. ცნობილია ის ფაქტი, რომ სპექტაკლი, რაგინდ კარგი იყოს, შედამ ვერ იცოცხლებს სცენაზე, გარკვეული დროის შემდეგ იგი მინც „დატყუნება“ და თეატრის ისტორიას მამარდება. საჭიროებამ დღის წესრიგში დააყენა საუკეთესო სპექტაკლების შემონახვა მომავალი თაობებისათვის და მას ამ შიორედ დახმარების ხელი კინემატოგრაფმა გაუწოდა. ამგვარად, მოხდა თავიდან ბოლომდე სპექტაკლის ფიქსირება ანტრაქტების, რამპების სახეობი ცერემონიის, განწყობილებათა გარეშე უღმარებელი და მყურებლის იმპუთიური შეხვედრის გარეშე. მისასადავად, დრამა სპექტაკლი უოუატროდ და მისთვის დამასასათიბელი ესთეტიკურის გარეშე. მაგრამ სპექტაკლმა ამ თვალსაზრისით უფრო მეტი „პოპულარობა“ მოიპოვა, თუმცა იგი ის აღარ არის, რაც თეატრშია. ამგვარ ფილმ-სპექტაკლს თუ ტელეუბედვაში გაუშვებოთ, იგი მეორედ დამაღებას იხიუმებს, „აღდგება“ პირობითობის ატმოსფერო. ამგვარად, სპექტაკლის ამტყვევება კინოში მისი არსებობის, მისი ცხოვრების მეორე საფეხურია, რომელიც სასესიო ეტეუბა ტელეუბედვის პირინიჭებას, ვიდრე კინოფილმისას.

ფირზე გადაღებული დრამატული ნაწარმოების გზა კი ორსაფეხურიანიც არის და ერთიანიც. აქ მხუფელობაში გვაქვს პიესა, რომელიც უნდა განხორციელებულიყოს თეატრში. მაგრამ ამ შემთხვევაში ორსაფეხურია პიესის გარდასახვის გარდასახვაში არ მდგომარეობს. პირველ საფეხურს აქ დრამატული პირველწყარო წარმოადგენს, რომელიც ფირზე თეატრის ფორტოგრაფირებისათვის“ სპეციალურ დამუშავებას განიცდის.

ფირზე გადასაღებად სპეციალურად მომზადებული დრამატული ნაწარმოები უკვე განსხვავდება პირველი შემთხვევისაგან. ორსაფეხურიანისაგან. როგორც პირველ, ისე მეორე შემთხვევაში „ფირზე აღბეჭდილი თეატრი“ არ ემსახურება არც ფილმ-სპექტაკლს არც კინოფილმს, არამედ იგი სულ სხვაა, რასაც თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ სატელევიზიო დადგმა „დასწრების ფუქტის“ გარეშე. ასეთი ტიპის კინოგადაღებება უდიდესი კანონი უნდა შეიქმნას ტელევიზიის დრამატურგიის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ტელეუბედვის დრამატურგიას მარსულ პანიოლის სახით დასრულებული თეორეტიკოსი და უდიდესი პრაქტიკოსი ჰუავს (თუმცა იგი ასეთად თავის თავს არ აღიარებს). მართალია, „ფირზე აღბეჭდილი თეატრი“ თავისი უარყოფითი თვისებებიც გააჩნია ტელეუბედვიდან გამომდინარე თვალსაზრისით (ხანგრძლივობა, საერთო პლანები, მოძირების მუხუღუღელობა), მაგრამ ეს მან შოამომავლობით მიიღო კინოსაგან და იოლი გამოსასწორებელია შემდგომი მუშაობის პროცესში.

კინოფილმების მესამე კატეგორიის რიცხვს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, შეადგენს ისეთები, რომლებიც უსილაგი ძალით, ჯერ დაუდგენელი კანონების წყობით ძალზე შორდავან კინოს



სპეციფიკას და უახლოვებიან თეატრისა და ტელეუბედვის თავიებურებებს, თუნდაც იმ ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიშნის მიხედვით, რასაც ეწოდება ჩვენების დროისა და ფიზიკური მიქმედების დროის თანაბარობა.

ერთი შეხედვით თითქოს აქ თავისებური არაფერია, მაგრამ ასეი „სისალო“ უხმო კიოს დროს შეუძლებელია ყოფილიყო. იგი ცხადზე უკსადესია, რომ კინემატოგრაფს გამოსახულება ანტრესებს, ხოლო სიტყვა კი ანტრესებს იმდენად, რამდენად დასმარებას უწყებს სიტუაციების გადმოცემის დროს, მიქმედება პირთა შინაგანი მღელვარების გახსნის შემთხვევებში.

კინოფილმების ჩვენს მიერ პირობით დასახელებულ მესამე კატეგორიის რიცხვს კი სიტყვა უფრო ანტრესებს. ვიდრე გამოსახულება, რაც წინააღმდეგობაში აგდებს კინემატოგრაფს.

ჯერ კიბზე ადრე, ვიდრე კინო ახალ პერიოდს დაიწყებდა, ხშირად გახდებოდა, ტექნიკის ამ პროგრესს სინარულით არა-კარგ რჩევებში. ისეთი გამაოჩნელი ფრანგი კინორეჟისორი, რო-ჟან კოჩენ რჩევებს კლერია გულისტეკიული მისტიკოდა კინოს უხმო პერიოდის დასმარებას. მწელი დასაჯერებელია, რომ ხშირად კინოს დაბადების შემდეგ, მალევე შექმნილიყო ფილმი, რომლის მიქმედება ჩვენების დროისა და ფიზიკური დროის თანაბარი ფილიოფი.

ტელეუბედვის ჩამოყალიბებამ და განვითარებამ გზა გაუხსნა ასეი დრამატურგიის დაბადებას, ჩვენ ვიტყვით, ურთულესი დრამატურგიის განვითარებას. ის, რაც ადრე შეუძლებლად მანჩესტი კინოში, შესაძლებელი გახდა. ამ მხრე უკომპანოდ შეიძლება ვთქვათ, რომ „პრალი“ მიუძღვის ტელეუბედვს. ტელეუბედვა არაუფრო განიცდის კინემატოგრაფის გავლენას, არამედ თითონაც გავლენას ახდენს მასზე. მართალია, კინოფილმები „თორმეტი გარისხებული მამაკაცის“ ან „მარი ოქტომბერი“ და სხვანი კინოკრანებზე სასიაზოფინო საყურებელია, მაგრამ ისინი კინოსათვის დამახასიათებელი ფილმები არ არის. ანა-ლოგიურ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე, როცა ვამბობთ, რომ შესანიშნავი მარსელ პანიოლის ფილმები, როგორც კარგი დრამატული ნაწარმოებები, მაგრამ კინოსათვის არ არიან და-მახასიათებელი.

თუ მ პანიოლის „ფირზე თეატრის ფოტოგრაფირების“ ჩვენ თამაშად ვუწოდებთ დადგმა „დასწრების ეფექტის“ გარე-ზე, მაშინ „თორმეტი გარისხებული მამაკაცის“ მსგავს ფილ-მებს სატილევოზი ფილმებად მოვხარლავთ.

ლენინგრადის სატილევოზიო სტუდიაში ამ რამდენიმე წლის წინ ფირზე აღბეჭდა ნარკვევი „ენფისის საიდუმლოება“, რო-ბუელი ცნობილი მწერლის ი. ანდრონიკაშვილის მონაწილეო-ბით შეიქმნა. როგორც იტყვიან, ეს ნარკვევი წმინდა სატილევო-ზიო ხერხებით იქნა გადაწვევტილი. ავტორი-მოსახურე უშუ-ლოდ მიმართავს მყურებელს, პირდაპირ ხედება მათ. ტე-ლეუბეჭდვებს თხოვს უჩვენონ მყურებელს ლერმონტოვის ადგი-ლელს ამსახველი კინოფირი, იქვე განმარტავს, როგორ გადა-იღეს ეს ადრები. გადაცემამი ჩართული ავტორი თვით ახდენს მასალის ორგანიზებას: ნატურის გადაღებები კავკასიაში, არ-ჭივის დოკუმენტების ანალიზი, ნარკვევის გმირებთან შეხვედ-რები ორგანულად ერწყმის ნაწარმოების ქსივილს.

რა არის ეს, სატილევოზიო დადგმა „დასწრების ეფექტის“

გარეზე თუ ფილმი-სატილევოზი? არც ერთი, არც მეორე უკმარე-სამაგალითო სატილევოზიო ფილმი-ნარკვევი, რომელშიც უკმარე-ვად არის შესული სატილევოზიო სპეციფიკის ელემენტები. ხსენებული ფილმი-ნარკვევი „დასწრების ეფექტის“ ატმოს-ფეროში რომ ყოფილიყო გახვეული, მაშინ გვექნებოდა ტიპი-ური სატილევოზიო გადაცემა.

ტელეუბედვის პრაქტიკაში ხშირად გხვდებოდა სატილევოზიო დადგმები, რომლებიც ფირზე ადრეტილი კინესკოპის საშუ-ალებით. ასეთ ხერხს მაშინ მიმართავენ, როცა სურთ მაღალ-მხატვრული ნაწარმოების შემონახვა. მაგრამ თუ სატილევოზიო დადგმა უშუალოდ მიმდინარეობს სტუდიიდან, მას განსაკუთ-რებული უფორმების უნარი შესწევს, რასაც იწყებს „დასწ-რების ეფექტი“. საკმარისია იგივე სატილევოზიო დადგმა კი-ნესკოპის საშუალებით ფირზე მოხვედეს, რომ დადგმა უკვე და-კარგავს ტელეუბედვისათვის ეგზოზმ დამახასიათებელ „დასწრ-ების ეფექტს“.

ბუნებრივად წამოიჭრება ასეთი საკითხი: ხომ არ აჯობებს, რომ კინესკოპის დასმარებით ფირზე აღბეჭდილ გადაცემებზე უარი ვთქვათ, რადგან მასში იკარგება ტელეუბედვის ყველაზე დამახასიათებელი მომენტები?

დღესდღეობით ამგვარი ხელგამოილობა საქმეს არ შეე-ლის, პირიქით — გადაღობებთ ჩვენს ყოველდღიურ გადაცე-მებს. ხოლო დროთა ვითარებაში სატილევოზიო დადგმები, ურნალები, ნარკვევები, სატილევოზიო ინტერვიუ, შემოქმედე-ბითი პორტრეტები, კინოვიტორინები და ა. შ. მოიპოვებენ დამოუკიდებელი არსებობის ფორმებს და გაცილებით უფრო მიზნიდელი და საინტერესო იქნებიან ცხოვრებისეული სიმატ-ოლის თვალსაჩინოებით.

რა ადვილს დაიჭრეს ტელეუბედვა საზოგადოებრივი ცხოვ-რების შემდგომ ეტაპებზე? შეინარჩუნებს თუ არა მაღალ მო-წოდებას, რომელიც ადამიანთა ესთეტიკურ აღზრდაში მდგომარე-ობს თუ დაკმაყოფილებდა გაცილებით წვრილმანი ამოცანე-ბით, მიაღწევს მყურებელს დასვენებისა და გაართობის საშუა-ლება. რა მიმართულებით განვითარდება ტელეუბედვის ხელოვ-ნება, მისი ესთეტიკა, მხატვრული მეთოდი და პროფესიონალუ-რი ტექნიკა? გასვენება იაფფასიანი სანახაობითი ფორმების გზას, თუ ამაღლებდა ღრმს ფსიქოლოგიური ინტერესების დო-ნემდეც არ იქნებ სულ სხვა, ჯერ შეუცნობილ გზას დაადგეს?

პანდარევი — მსახობი ი. უჩაინიშვილი
სატილევოზიო სპეტიკალიზან — „მოსტრობა ტელეკამერებში“.





აი საკითხები, რომლებიც ტელეზედვის წინაშე ერთიერთ-მეორეთუ წამოიჭრება და აღუდგის მათურებს. სად უნდა ვეძებოთ აკითხებზე პასუხის გაცემის ვასალები? მათზე პასუხით თვით ტელეზედვის შემოქმედებამ უნდა გავცევს.

გადაცემები, რომლებშიც ვხვდებოდა ტელეზედვის მხოლოდ ცალკეული მხატვრული საშუალებები ჯერ კიდევ არ წარმოადგენენ სატელევიზიო ხელოვნების ნაწარმოებს. ეს თვალსაზრისით უნდა იყოს მიზნული ტელენაწარმოების შეფასების კრიტერიუმად. უნდა გვახსოვდეს, რომ ყველაფერი, რაც ტელევიზიასზე გაიუღვებს, არ არის ხელოვნება. ასე მაგალითად, უამრავი გადაცემები სპორტული მოვლენებიდან, რეპორტაჟები ფაბრიკებიდან, საკომერუნო მინდერებიდან და სხვა. ისინი, მართალია, „სარგებლობენ“ „დასწრების ეფექტით“, მაგრამ, როგორც ცნობილია, მარტო „დასწრების ეფექტით“ შორს ვერ წავალთ. ისიც სწორია, რამე ხსენებული გადაცემების დროს მაყურებელი თავს გრძობს როგორც ამის უშუალო დამსწრე, მაგრამ ისინი მაინც ვერ სცილდებიან ერთული ფაქტის ზედპირულობას, მათში არ არის დიდი განსჯადგებანი, არ არის გახსნილი ადამიანთა ხასიათები, მოკლებულია სიღრმეს.

აქ საქმე ეარში როდია, არამედ გადაცემის ჩატარების დონეში, ბევრი რამ არის დამოკიდებული მათ ავტორთა კოლექტივის გამოცდილებაზე და ისტატუსზე. „ტელევიზიონის“ ცალმხრივი გაგებას მივყავართ რაღაც ერთული ხერხებით გატაცებამდე, იქამდე კი, რომ ვცდილობთ რაღაც ერთ რაიმეში აღმოვაჩინოთ ტელეზედვის სპეციფიკა.

სატელევიზიო ხელოვნების ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს მხოლოდ ისეთი გადაცემა, რომელშიაც „ტელევიზიონობა“ იგულისხმება, უპირველესად ყოვლისა, დრამატურგის ჩანაფიქრშივე ცხოვრების მოვლენებისადმი გულისხმიერ მიდგომაში.

ტელეზედვის ხელოვნების თავისებურება დრამატურგისაგან მოითხოვს შინაარსის გახსნის განსაკუთრებულ ფორმებს: მოქმედების სიმატლეს, შინაგანი კვანძის უაღრესად შეყვას, ხასიათების ლოკირება და ინტეგრირება გამმოცემას, ერთმხრივი ლექსიკის სიმდიდრეს პერსონაჟთა მკაფიოდ დასახასიათებლად, სიცოცხლის უნარიანობას, უშუალოდ. სატელევიზიო დადგმის იდეა უნდა იხადებოდეს მოქმედებამ, ბრძოლაში, ადამიანთა ბუნების გადმოცემის პროცესში.

ამით, შესაძლოა, არაფერი ახალი არ გვითქვამს. როგორც ტელეზედვაში, ასევე თეატრშიც იდეა მოქმედებაში, ბრძოლაში იხადება. მაგრამ ეს მოქმედება და ბრძოლა ტელეზედვაში იმდენად უშუალოდია და ინტეგრირებულია (ფართო გაგებით) პირშივეა გადაწყვეტილი, რომ სცენაზე წარმოდგენილი ერთი „უშინაშენლო“ მიხანსცენა, ადვილი შესაძლებელია, მაყურებელს შეუმჩნეველად დარჩეს, ვერ გაყვას მის აზრს ვერტიკალურდული დისტანციის არსებობის გამო. მაგრამ ტელეზედვის სიძლიერე (ამ შემთხვევაში) ამ დისტანციას უღმობლად შლის. იგი საორიენტ ახალგვით თვით „უშინაშენლო“ დეტალურებაც, მსახიობთა ოდნავ სიყვადე, ამიტომაც, ასე აუკარად მორანს მის ვერანზე. ამ თვალსაზრისით, რასაკვირველია, ტელეზედვაში გადმოცემული მოძრაობა და „ბრძოლა“ გაცილებით უფრო აღქმითია, შთამბეჭდავი, ვიდრე თეატრში.

ასეთი ტიპის სახვითი დეტალები ყოველ შემთხვევაში გვხვდება ტელეზედვაში და სათანადო კურსდღებას ვერ ვაქცევთ, თუმცა მათგან თანდათანობით ტელეზედვის სპეციფიკის არის იქმნება. ხშირია შემთხვევები, როცა თეატრალური დრამატურგის ნაწარმოებები ტელეზედვაში იდგება. თუ ტელეზედვაში კარგ პიესას იმგავადვე განახორციელებენ როგორც სცენაზე, მაშინ მივიღებთ პიესის დამახინჯებულ, არაკომერსიულ გამოსახულებას. ტელეზედვა, თავისი ბუნების გამო, უცვლელი სახით ვერ გულისხმავს ხელოვნების სხვა დარგის ნაწარმოების დემონსტრირებას თავის ვერანზე. აქ სიტყვები „ვერ გულისხმავს“ იმას ნიშნავს, რომ, ვთქვათ, კინოფილმი ისეთ ესთეტიკურ სიამოვნებას (მითუმეტეს თუ ფერადია) ვერ ანიჭებს მაყურებელს, როგორც კინოთეატრში. იგივე ითქმის სახვით ხელოვნების ნაწარმოების ტელევიზიონალურებაზე და სხვა. ვერ გულისხმავს ხელოვნების დამოკიდებულ ფორმას და ამიტომაც მის სპეციფიკას შეყარდებული გადაცემები მაყურებლისათვის ღირსეული და მასწავნი გამოვა.

თუ კარგ პიესას ტელეზედვაში „გადავიტანო“ და მივიხეხრებოთ ავალაპარაკებთ, მაშინ პიესამ უნდა „დათმოს“ თეატრის ბევრი ელემენტი და, რასაკვირველია, უნდა შეიძინოს ტელეზედვის უფრო მეტი საშუალება, სხვაფრივ იგი „ერთ ადგილზე ტკენას გამოვა“. თბილისის ტელევიზიის სტუდიამ ამ რამდენიმე ხნის წინ განახორციელა ა. კასონას „შვიდი კვირული თვანეში“ (რეჟისორი ი. კაკულია, მხატვარი თ. საშინაძე). სცენა წარმოადგენდა სართულნახევრიანი გემის იმიტაცია კაუჭითა და გემშიანთა. ტელევიზიის განსაზღვრებას სამი ობიექტის ასათვისებლად. მაგრამ ეს ობიექტები ერთ სიბრტყელად და ერთ ხაზზე არ იყვნენ. სატელევიზიო გადაცემაში პროცესში, ბუნებრივია, მსახიობები იცვლებოდნენ ადგილებში, მაგრამ მიხანსცენები იმდენად დეტალურად იყო დამოკიდებული, რომ ოპერატორები პლანებს დაუფიქრებლად ამუშავებდნენ, ქმნიდნენ მათ ვარიაციებს. და რა მოხდა? მოქმედების შინაგანი დინამიკის ნაწარმოების წყალობით (რაც პლანების ხშირ ცვლაზე, მსახიობთა ზუსტ თამაშზე, ტექსტის დრამატულ ხასიათზე იყო დამოკიდებული) სატელევიზიო დადგმა გამოვიდა ცოცხალი სანახაობა, რომელშიც ესთეტიკური მომენტი შესანიშნავად იყო წარმოდგენილი აზრობრივ და მასშტაბსა. საბოლოო ქაში მივიღეთ კინოფილმი „მარი ოქტომბრის“ ტიპის (მაგრამ ამ შემთხვევაში უკვე სატელევიზიო) გადაცემა პიესის „დასწრების ეფექტით“ აღჭურვილი.

მართალია, სატელევიზიო დადგმა „შვიდი კვირული თვანეში“ ტექნიკური სრულყოფის თვალსაზრისით არ იყო უწყალო, მაგრამ ჩვენთვის (ამ შემთხვევაში) ამას მნიშვნელობა არა აქვს.

ა. კასონას პიესის ტელეზედვაში განხორციელებას იმნაყ შეუწყურ ხელი, რომ გამოყენებული იყო კინოჩანართები. საზოგადოდ კინოჩანართებით ზედმეტად გატაცება ტელეზედვაში არ არის მიხანსწეონილი, მაგრამ რეჟისორის მიერ მათი ამ დადგმაში გამოყენება გამართლებული და დამაჯერებელი გამოვიდა; ვერცოდ, პიესის მიხედვით, გემი იღუბება, მასთან ერთად იღუბებიან ყველანი: ახლადდაბადებული ბავშვიც, დედაც დადებით გმირთა ბანაკის მომხრეები. რეჟისორმა ტელეზედვა-

ხო პიესას ოპტიმისტური ფინალი მისცა: დამამთავრებელ კლბებზე შორანდა ნაეი (კინოზანართი), რომელსაც ისხდნენ ოქანაშის, სიკეთის, სიცოცხლის მოტრფიალენი და ავტორის სურს მიმავალი დახატული პიესის გმირები. რეჟისორმა ამ სხილთ ახალი იდეა წამოჭრა, რომლის განვითარება მაყურებელს მანდო და რომელიც თეატრში თითქმის შეუძლებელი იქნებოდა.

ამრიგად, თეატრალური პიესის ტელეუბედვაში „ამეკყე-ღება“ უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა რეჟისორისათვის. ამ ერთს ხელოვანი უნდა იყოს გამოცდილი, ფაქიზი გემოვნების ქონი და შორსმჭვრეტელი, რომ თეატრის დრამატურგია ახალ ფორმში გადაიტყდარი სასიათოფნი ესთეტიკური აღზრდის სწავლებად აქციოს.

ტელეუბედვაში მოქმედ პირთა რიცხვზობრიობა მთავარ როლს ანაშაშობს, იქ მთავარია გადაცემის მომსახურების ხარისხი. დაშაშობს ხასიათების გახსნის სიზართლე და მაღალმხატვრული დონე.

ხელოვნების სხვა დარგებისაგან განსხვავებით ტელეუბედვაში სიტყვის პრინციპზე ისიც შეტყველებს, რომ საკმარისია ხს ვრანზე გამოვიყვანოთ გამოცდილი ხელოვანი, რომელსაც კარდასახვის უნარი აქვს და დაეუთმოთ თუნდაც ნახვარი სათი, ჟამში მივიღებთ დასრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებში, რომელიც მაყურებელს ესთეტიკურ გემოვნებას განუვითარებს.

ტელეუბედვის შემოქმედების მეთოდის ანალიზის დროს თვალში გვეცოდა განსაზრციყოლები მასალისდმი ტელეუბედვის კოლექტივის კეთილსინდისიერი დამოკითხვებზე. ტელეუბედვაში დრამატული თუ სხვა სახის გადაცემა ორიოდ იქვს მიერ არ იქმნება (რადინდ დიდი ტალანტით იყინდ და-კალდებულნი), როგორც, ვთქვათ თეატრში, ან კინოში, სა-და რეჟისორი ბატონ-პატრონია მხატვრული პროდუქციის შემსწის პროდუსერი. ტელეუბედვის შემოქმედებითი მეთოდი განსხვავდება ხელოვნების სხვა დარგების შემოქმედებითი მეთოდისაგან. ტელეუბედვაში ავტორმა, რეჟისორმა, მოთმამტორმა, ოპერატორმა, მხატვარმა უნდა იფიქროს არა მარტო სა-ერთოდ მაყურებელზე, რომელიც შეიძლება წაეთის ამითომ სპეციალურ თეატრში, ან სასიათოფნი ფილმზე კინოთეატრში, არამედ ტელეუბედვის შემოქმედებითი კოლექტივის ზრუნვა ენიშნაბა იმ მაყურებლების მიმართ, რომლებიც ყოველ-ღვი მივაჭურებენ არანდ ტელევიზორს. ამ თვალსაზრისით ტელეუბედვა ერთვარნი სკოლაა, ხოლო მისი კოლექტივის წევრები მისწავლებენ, რომელიც გულდასმით, მოთმინებით, ეთილსინდისიერებით აზრაციყოფინდ სინამოფილისაში ეს-თეტიკური დამოკიდებულების განზომიერებათა შეცნობას.

აქედან გასაკვებია ის ხიორთული, რაც ტელეუბედვას დაბათე-ბიდან თან დაჰყვება. მაყურებლის გემოვნება ყოველდღე იზრ-ღება, ამდენად იგი ყოველდღე მისგან მოითხოვს ახალ-ახალ ფორმებს, სრულყოფას, დამაჯერებლობას. ტელეუბედვის სპე-ციფიკა აქაც იჩინს თავს. თუ თეატრი რამდენიმე თვეში ერთ სპეციალს დგამს, ან კინემატოგრაფია განსაზღვრულ ფილ-მებს უწევს, ტელეუბედვამ (მაყურებლის უკვე დატენებითი მოთხოვნით) ყოველდღე უნდა შექმნას მაღალმხატვრული ნა-



სცენა სატელევიზიო სპექტაკლიდან — „ღარისპანის ვასტაში“. ღარისპანი—ს. ზაქარაიძე, კაროენა — მ. ჯაფარიძე, პელაგია — თ. ჩარკვიანი.

წარმოებები. თუ უკანასკნელი კი, იოლი საქმე როდია. ავტორები, რომლებიც წარმატებით მუშაობენ თეატრსა და კინოში, გამოუცდელია გამო ტელეუბედვაში „ვერ ბედვენ“ ძალებს მოსინჯავს. ხოლო ისინი, ვინც ახალ ხელოვნებაში ნიჭს ამკლავებს, ძალზე ცოტაა. მაგრამ, რადგანაც მაინც იქმნება დრამატული ნაწარმოებები, დადგმები, შემოქმედებითი პორტრეტები და ა. შ. ტელეუბედვის იმ მინაგანი ბუნების დამახასიათებელია, რომელსაც შემოქმედებითი კოლექტივის ერთიანობა ქმნის. კოლექტიურობა აქ ყველაფერს განსაზღვრავს. ავტორი ტელეუბედვაში ძლიერია მაშინ, როცა ერთიანად ძლიერია რეჟისორიც, რედაქტორიც, რეჟისორის ასისტენტიც, ოპერატორიც და მხატვარიც. დავა იმის შესახებ, ტელეუბედვაში რეჟისორია წამყვანი თუ რედაქტორი ფუჭი და ყოველგვარ აზრს მოკლებულია.

საილუსტრაციოდ მოვიტანთ თბილისის სატელევიზიო სტუდიის მიერ განზორციელებულ სატელევიზიო ოპერა „გამ-ზრდელს“, რომელიც ორი წლის წინ იყო ნაჩვენები. მუსიკა ამ ოპერისათვის დაწერა სტუდიის მისი რეჟისორმა, კომპოზიტორმა ნ. გვიგაზმა. რეჟისორმა ს. ევლახიშვილმა იგი სატელევიზიო სტუდიის ჩაროებში ოსტატურად მოაქცია. მაგრამ რომ არ ყოფილიყო რედაქტორი, რომელმაც ავტორსა და რეჟისორს საერთო ენა გამოუნაბა, მოგვარა მრავალი შემოქმედებითი საკითხი პარტეტურის რედაქტირებით დაწყებული, ვიდრე ოპერის იდეური ხაზის გადაწყვეტამდე დამთავრებული, არ გამოვიდოდა საუკეთესო ნაწარმოები, პირველი სახე-შოთა სატელევიზიო ოპერა. ისმება კითხვა, ვინ არის მთავარი ამ ოპერის განზორციელების თვალსაზრისით ავტორი-კომპოზიტორი, რეჟისორი თუ რედაქტორი? ერთიც, მეორეც და მე-სამეც სკუდიის ოპერატორებთან, რეჟისორის ასისტენტთან, მხატვართან ერთად. ოპერაში მთავარ მოქმედ პირებს ასრულებდნენ დრამატული თეატრის მსახიობები, ხოლო მათ მაგვერად მღეროდნენ (წინასწარ ფირზე ჩაწერილი) საოპერო თეატრის მსახიობები.

სიტყვამ მოიტანა და უნდა შევიჩრდეთ ტელეუბედვაში დამ-კვიდრებულ მანკერ მხარეზე, რაც გამოიხატება ხმის წინასწარი ჩაწერით და გადაცემის პროცესში ამავე ხმის იმიტაციით. ამ მხრივ ტელეუბედვის მუშაკები, როგორც იტყვიან, რის-



კზე მიიღება. ყოფილა შემთხვევები, როცა მაგნიტოფონი გა-
მორიყვება და მავურებელს „ხელში ჩრება“ პირგაღებული,
ხმაურსული მომღერალი... ეს ფაქტი იმასაც ეწინააღმდეგება,
რომ ირვევა „დისკების ეფექტი“.

არსებობს ერთი მოსაზრება, რომ თითქმის კინემატოგრაფია
გაცილებით მაღლა დგას თავისი ბუნებით, უფრო რეალის-
ტურია, ვიდრე ტელეხედევა. მაგრამ აქ სიტყვა რეალისტური
ძალზე საციფიფიკური გაგებით არის ნახმარი, რადგან ტელე-
ხედევა არანაკლებ რეალისტურია, მეტი თუ არა, ვიდრე კინო-
ხელოვნება.

ესადაა, კინო რეალისტურია არა თავისთავად, არამედ
ასეთად იგი მაშინ იქცევა, როცა თავისებურია მიდგომის
თვალსაზრისი. მაგრამ ნათქვამი იმას როდი ინიშნავს, რომ არ
დავინახათ რაღაც ისეთი, რაც უთუოდ ყურადსაღებია. ეს არის
ღრმა რწმენა იმაში, რომ „რეალიზმის ესტაფეტა“ უკვე „მიღე-
ბულია კინემატოგრაფის მიერ თეატრის ხელიდან“, რომ
კ. სტანისლავსკის იდეები, რომელსაც თეატრი მიჰყავდა მთე-
ლი შემოქმედებით და სულიერ ძალთა დაძაბვით უკიდურეს
სცენურ რეალიზმამდე განუზოხრციელებელი დარჩა სცენაზე.
მაგრამ სამაგიეროდ წარმატებით ხორციელდება ცხოვრებაში
კინოსა და ტელეხედევის ხელოვნების საშუალებით.

კ. სტანისლავსკის სკოლის მსახიობის თამაშის ინტიმუ-
რობა იწვევდა სპექტაკლის გადატვირთვის შეუმწვეელი დე-
ტალებითა და „თეატრალიზმით“, რომლებსაც ტელეხედევა-
ში შეუძლიათ მიიღონ აუცილებელი და საჭირო განვითარე-
ბა, რადგან ამ ახალ ხელოვნებაში მხატვრული სიმათლე მსა-
ხიობის თამაშით, თავისი ბუნებისა და ფორმის გამო, არაჩე-
ვულბრავად ახლოა რეალისტურის ცხოვრების სიმათლესთან.
სწორედ ამ თვალსაზრისით კ. სტანისლავსკის „რეალიზმის ეს-
ტაფეტა“ გრძელდება, უფრო იხვეწება და მომავლის ახალი
ხელოვნების ხელში უფრო ქმედითი ხდება.

დღეს ჩვენ უკვე შეგვიწეს უნარი გამოვიაროთ რამდენიმე
სპეციფიკური ნიშანი, რომელიც დამახასიათებელია სატელევი-
ზიო სპექტაკლისათვის.

პირველი: სატელევიზიო დადგმები თეატრისაგან განსხვა-
ვებით უნდა იყოს ძალზე ახლობელი მავურებლისათვის, ყო-
ველი სიტყვა, თვითიული ფესტი წინასწარ გაანგარიშებული
და უადრესად თბილი. შესაძლოა ამას ისიც აპირობებს, რომ
ტელეეკრანის მიღმა მყოფი შემსრულებელი უშუალო კონტაქ-
ტშია მავურებელთან, ვინც მუდროდ, ყოველგვარი პრეტენ-
ზიების გარეშე, გულახდილად ზის ოთახში და (შეიძლება
მარტო) უყურებს ტელეევიზორს. წარმოდგინებით ასეთ სიტუა-
ციამ „ოიდიოს მერვის“ გულთან ახლოს მიტანა, ანდა „ყოფ-
ნა, არ ყოფნის“ განცდა. ამით ჩვენ იმის თქმა კი არ გვსურს,
რომ სატელევიზიო დადგმა უნდა შემოიფარგლოს ვიწრო ყო-
ფითი, ანდა უმინიმუმოდ ფსიქოლოგიური სიტუაციებით, არ

ახსნას ფართო საზოგადოებრივი პრობლემების განსმარებას.
მაგრამ სატელევიზიო დადგმამ სწორედ იმით უნდა მიიზიდავს
მავურებელი, რომ ინტიმურობის სასიმულემო გააბეჭდოს ის ქე-
მარტივად ესთეტიკური მოთხოვნილებანი, რომლებიც აგრე რი-
ვად ესატირობა საბჭოთა მავურებელს.

სატელევიზიო სპექტაკლის მიერ დამახასიათებელი ნიშა-
ნია თანამედროვეულობა. ტელეხედევისათვის, როგორც იტ-
ყვიან, გულთან ახლოა ჩვენი დაივი თანამედროვე საზოგადო-
ების, მისი ცხოვრების, ადამიანების ასახვა და გამოხატულება.
ხელოვნების არცერთი დარგის სპეციფიკა არ წარმოადგენს
ასეთი უდიდესი სწრაფვა თანამედროვე თემატიკის ასახვისა-
კენ, როგორც ტელეხედევის. თანამედროვე ცხოვრება მხატვ-
რულ ფორმებში მოცემული სატელევიზიო სპექტაკლის სული
და გულია, მისი უკიდურესი ნაწილია, რომლის გარეშეც
მას არსებობა არ შეუძლიან. თუ გონების თვალს გადაავლებ
ტელეხედევის მთელ განზოხრციელებულ დადგმებს, დარწმუნ-
დებით, რომ დიდზე დიდი უმარაკლებია ჩვენი დროის ადამია-
ნიზზეც აგებული. აქა-იქ გამოჩნულ ისტორიულ თემებზე შექ-
მნილ სატელევიზიო სპექტაკლებს ვერ გაუმართლება ტელე-
მავურებელთა მოთხოვნილება, ვერც მხატვრული სიმათლთი
და ვერც დადგმაზე გაწეული ხარჯებით. აქ „საიდუმლოება“
იმაში მდგომარეობს, რომ ისტორიული დრამა თუ კომედია
თეატრში მხოლოდ მისთვის (ჩრადიციული შთამომავლობით)
დამახასიათებელი პირობითობის შემზღებელი ძალთი ეღერს.
ხოლო ტელეხედევაში თეატრალურ პირობითობის ჩენომოცი-
ლებული შიშველ რიტორიკასა და არაფრის მთქმელ რომან-
ტიკას ემსავლება.

თუ სატელევიზიო სპექტაკლს საფუძვლად დაედება ჩვენი
კლასიციების ისეთი ნაწარმოებები, რომლებიც აქტიურად
(ვიმოქრედ აქტიურად) ესმარება ჩვენს აწმყო მოვლენებს,
მაშინ ჩვენი მსჯელობა მათზეც გაავრცელდება.

სატელევიზიო სპექტაკლის ეს დამახასიათებელი ნიშანი
ძალზე საყურადღებოა და მომავალი მუშაობისათვის გასათვა-
ლისწინებელი.

შესაძლებელია ხელოვნურად აღმოვიჩინოთ მას საწინააღ-
მდეგო კონტრთუსიები, მაგრამ მუშაობის პრაქტიკამ უკვე
დაგვანახა მისი ცხოველყოფილობა. ისიც უნდა აღვნიშნოთ,
რომ თანამედროვეობა ტელეხედევის მარტო სპექტაკლების და-
მახასიათებელი როდია, იგი ვრცელდება მის თითქმის ყველ
ფორმასა და ჟანრზე. იგი უნდა ვალბაროთ ტელეხედევის საერ-
თო შემოქმედების სპეციფიკურ ნიშნად.

ზემოთ ნათქვამი დამახასიათებელი ნიშნები სატელევი-
ზიო სპექტაკლს გზას უხსნის ხელოვნებისაკენ, მისი დღევან-
დელი დღისაკენ. მათ გარეშე წარმოვდგენელია ტელეხედევა
მათზე დაყრდნობით, გათვალისწინებით უნდა ხდებოდეს სა-
ტელევიზიო სცენარე მუშაობა.

სპილოს ძეგლის ფირფიტა
ბით გამოსახულ
ბით



ლილი გვარამაძე

უძველესი ქართული რიტუალური ქალთა ცეკვები

ვენამდე მოღწეული მატერიალური კულტურის ძეგლები ადასტურებენ უძველესი დროის საქართველოში მატრიარქატის არსებობას. ქალს მნიშვნელოვანი ადგილი და როლი გაენიჭებოდა პირველყოფილ საზოგადოებრივ წყობაში, იგი იყო არა მარტო გვარში უფროსი, არამედ კულტის მსახური და დამამკვიდრებელიც.

თიხისაგან ნაქერწი ქალის ფიგურები, რომლებიც ნაპოვნია საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში წარმოებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, მტკიცებენ იმაზე, რომ სა-

ქართველოში თყვანის სცემდნენ არა მარტო მამაკაცური, არამედ ქალური საწყისის ნაყოფიერების ღვთაებასაც. ნაყოფიერების მამაკაცური საწყისი წარმოდგენილი ჰყავდათ ციური მნათობის-მთვარის სახით. ლიტერატურული წყაროები საშუალებას გვაძლევენ დავადგინოთ, რომ ბერძნულ აფროდიტეს უძველეს საქართველოში წარმოდგენდა ნაყოფიერების ქალღმერთი ანინა ან ლამარია (დალი).

1946 წელს ბაგინეთის (მცხეთის ახლოს) გათხრების შედეგად ნაპოვნი იქნა სპილოს ძეგლის ფირფიტა ქალის ფიგურის რელიეფური გამოსახულებ-

ბით. ხელებისა და ფეხების მდგომარეობა ამ ფიგურას არა აქვს ჩვეულებრივი: მარჯვენა ფეხი გადაჯვარედინებული აქვს და ერგაცერებზე დგას. მარჯვენა ხელის მტევანი მარჯვენა მხარზე უდევს, ხოლო მარცხენა ხელი თავისუფლად აქვს ჩაშვებული თეძოს გასწვრივ. ფიგურა გამოსახულია საცეკვაო პოზაში. იგი ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის არქეოლოგიის განყოფილების გამგე ა. აფაქიძე (მაღლობას ვუძღვნით მას სურათის გამოქვეყნების ნებართვისათვის), რომელიც ხელმძღვანელობდა ბაგინეთში წარმოებულ გათხრებს, გამოთქვამს აზრს,



რომ აღნიშნული ძეგლის ფირფიტა ნაპოვნი იყო „სვეტებიანი დარბაზის“ გათხრისას, რომლის აგება შეიძლება მიეკუთვნოს IV-III ს. ს. ძვ. წელთაღრიცხვით. აუვაიქ ფიტობრბს, რომ ძეგლის ფირფიტა იქ უფრო მოგვიანებით მოხდა, II-ს. ძვ. წელთაღრიცხვით. მოცეკვავე ფიგურების გამოსახება დამახასიათებელია პართიული ეპოქისათვის. მოცემულ შემთხვევაში გამოსახული ფიგურა წარმოადგენს სამკაულს რომელიდაც ძვირფასი ყუთისათვის, რომელიც ინახებოდა მცხეთის აკროპოლისის სასახლის ტიპის ნაგებობაში.

მოცეკვავე ქალის ფიგურების მსგავს გამოსახულებას ვხვდებით ვერცხლის ჭურჭელზე, რომელიც აღწერილი აქვს ინვალისელ ხელოვნებათმცოდნეს ა. პოპს, პოპის აზრით, ჭურჭელზე გამოსახულია ქალის შვიდი ფიგურა, რომელიც ნაყოფიერების კულტისადმი მიძღვნილ ფუნქციას ასრულებს. განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას ზემოთა ფიგურა (მარჯვნივ), იგი თავდაყირა დგას. ასეთი აკრობატული ხერხები ნაყოფიერების ღმერთისადმი მიძღვნილი რიტუალის განუყოფელი ატრიბუტს შეადგენენ. დანაჩენი სამი ფიგურის (ჩვენს სურათზე ჭურჭლის შუა ნაწილი მოცემულია ოთხი მოცეკვავეთ) დაკვირვებული განხილვისას შესაძლოა მოინახოს საერთო დინამიკაში ბაგენიეში ნაპოვნი ძეგლის ფირფიტის მოცეკვავე ქალის გამოსახულებასთან. შესაძარბელი ფიგურების ხელებისა და ფეხების განლაგება მიეკუთვნება მათ საცეკვაო მდგომარეობაზე. ორივე შემთხვევაში მარჯვენა ხელი მოხრილია ნიდაცში, მარცხენა კი ჩაშვებულია თემოს გასწვრივ. ძეგლის ფირფიტის მსგავსად, აქაც მოცეკვავე ფიგურას ერთი ფეხი ოდნავ მოხრილ მდგომარეობაში აქვს. ყურადღებას იპყრობს მოცეკვავის თავსამკაული — რიდეს მსგავსი მაღალი ქუდი.

1920 წელს სამთავროში სამარხის გათხრისას აღმოჩენილ იქნა ოთქის თავსახური, რომლისავე რიდეს ფორმა აქვს, და გვერდით რამდენიმე წყებად ჩალაგებული წვრილი ნაწნაფები დაყ-

ვება. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური განყოფილების გამკის ა. ჯავახიშვილის აზრით, ეს არის რიტუალური მორთულობა, რომელიც შეიძლება დათარიღდეს ჩვენი წელთაღრიცხვის V-VIII ს. ს.

სამთავროში ნაპოვნი თავსამკაული ძალზე წაავგეს ბაგენიეში ნაპოვნი მოცეკვავე ფიგურის თავსამკაულს. ეს ვარაუზება გვაძლევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ მცხეთის რაიონში (სამთავრო, ბაგენიეში) ოდესღაც ვარკვეული რიტუალი სრულდებოდა სპეციალური თავსამკაულით მორთულ ქალთა ციკლის თანხლებით.

თუ ქალი საქართველოში კულტის დამამკვიდრებელი იყო XIX საუკუნეშიც კი, იმაღება აზრი, რომ იგი ამ ფუნქციას გაკლებით უფრო შორეულ წარსულშიც შეასრულებდა.

ვახუშტი წერს, რომ წარმართულ საქართველოში კერპებს სწირავდნენ ბავშვებს. ეს ბოროტება დღე ხის მანძილზე გრძელდებოდა. „შემდეგ ბავშვების შეწირვა გააუქმა მეფე რვე-მარშაშვილმა 186-213 წ. ჩვენი წელთაღრიცხვით და ბრძანა კვლევი ცხოველები შეწირათ“. ამ ტექსტს აქვს მთარგმნელის შენიშვნა... „მან (რვე-მარშაშვილი) აკრძალა ღმერთების სათვის ბავშვების შეწირვა და მცხეთის შესასვლელში აფრთხილეს კერპი აღმართა“...

აშენდა თუ არა აფრთხილეს კერპის მახლობლად ტაძარი, ამის შესახებ ვახუშტის მთარგმნელი მ. ჯანაშვილი არაფერს წერს, ალბათ საკერპე არსებობდა და საცხებით შესაძლებელია, რომ მსხვერპლის შეწირვის დროს იქ იმართებოდა ქურუმი ქალების ციკლი. სანიტარესოა აღინიშნოს, რომ სულხან-საბა ორბელიანი ხუთშაბათს აღწერს აფრთხილეს დღეს უწოდებს.

არმაზის ყველაზე მაღალი წერტილიდან კარავდ მოჩანს მცხეთის ახლო მდებარე რაიონები. ა. აუვაიქიძე („მცხეთა — საქართველოს უძველესი დედაქალაქი“) მიუთითებს — ქალაქის ასეთი ადგილმდებარეობა და გათლილი ქვის შენობის ნანგრევები საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ამ ადგილზე მდებარე-

ობდა მცხეთის საკულტო ადგილი და საკერპე შემდეგ მკვლევარი განაკრძობს, თუ მცხეთაში არსებობდა წარმართული ღვთაების არმაზის კულტი, მაშინ შეიძლება ვთქვათ, რომ სწორედ ამ ადგილზე იყო აღმართული კერპი.

სავარაუდოა, რომ არმაზის კერპის შორიხლოს აღმართული იყო სხვა კერპებიც და მათ შორის აფრთხილეს ქანდაკებაც. ვახუშტის მიერ წარმართული ღვთაებების პანიონში აფრთხილეს მოხსენება არმაზისა და ზადენის გვერდით იძვრა სასუძველესი ვიფრთხო, რომ აფრთხილეს კულტი ცნობილი იყო უძველეს საქართველოში. ამ ვარაუზებას ადასტურებს აკად. მ. ბარი („წარმართული საქართველოს ღმერთები“). იგი აღნიშნავს, რომ უძველესი რედაქციის ქართული ანტიანეები შვიდი ღვთაების რიცხვში აფრთხილეს კერპსაც სველიან, რომელიც საქართველოში ბერძენმა ქალმა სეველიამ, ლოკოფეტის ასულმა და ქართველი მეფის ვიროს მუელემ შემოიტანა.

ივ. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიაში“ მოხსენიებს სვენების ღვთაება ლამარიას, რომლის ფუნქციები შეესაბამება აფრთხილეს უძველესებს.

ქართული მატანეები იტყობინებიან („შ. ამირანაშვილი „ქართული ხელოვნების ისტორია“), რომ ამ ქალღმერთის ქანდაკება აღმართული იყო არმაზში ღმერთების სხვა გამოსახულებასთან ერთად და მყოფთ მისი სურველთა სხეული — აინა.

ამრიგად, წარმართულ საქართველოში არსებობდა ნაყოფიერების ღვთაების კულტი, რომელიც სხვადასხვა სახელით იყო ცნობილი-აფრთხილეს, აინა, ლამარია (ნადრობის ქალღმერთი დალი სვანეთთან). ამ ღვთაებისადმი მიძღვნილი რიტუალის დამამკვიდრებელი იყვნენ მოცეკვავე ქალები. ამ მოსაზრებას ადასტურებს ბაგენიეში აღმოჩენილ ძეგლის ფირფიტაზე გამოსახული მოცეკვავე ქალის ფიგურა. ნაყოფიერების ღვთაების კულტი უძველეს საქართველოში ნათელს ჰქვს „თეთრი გიორგის მონა-

ქალების" ცეკვების წარმოშობას. ცნობების უქონლობის გამო მწიფა იოტება, საიდან წარმოიშვა ეს სახელწოდება და როდის დამკვიდრდა.

ცნობილია, რომ ეგვიპტეში ამონის ტაძართან იყვნენ მოცეკვავე ქურუმი ქალები, რომელთაც „ღმერთების მხველავებს“ უწოდებდნენ. ინდოეთში სკურთხევლის მსახურთ—მოცეკვავე ქალებს უწოდებდნენ „ღმერთის მონა ქალებს“ — „დევადაზებს“. მსგავსი ფაქტები სხვა უძველეს ხალხებშიც ვხვდებით.

„თეთრი გიორგის მონა ქალის“ კულტის წარმოშობა შორეულ წარსულში უნდა ვეძებოთ, იმ ეპოქაში, როცა ქართველთა რწმენით, გიორგიმ ჭრისტიანულ პანთეონში მთვარის ადგილი დაიკავა.

იგ. ჯავახიშვილის აზრით, სტრაბონის მიერ ხსენებული მთვარის ტაძარი კახეთში მდებარეობდა. იგ. ჯავახიშვილი ამ ტაძარში მთვარის სახელზე გამართული დღესასწაულის მომენტებს ადარებს თეთრი გიორგის სახელზე გამართულ დღესასწაულს. ამ უკანასკნელზე იყვნენ ქადაგები, ხდებოდა მხსვერვალის შეწირვა, მორწმუნეთა ღამისთევა ეკლესიის კარმიდამოში მთვარის ავსებების დროს. ჯავახიშვილი, ადარებს რა ამ ორ მოვლენას, მიდის დასკვნამდე, რომ საქართველოში დიდად გაერკიდებული თეთრი გიორგის დღესასწაული (14-15 აგვისტო) წარმართობის დროის მთვარის კულტის გამომავალი უნდა იყოს.

ამ დღესასწაულის დღეებში ქალები ნებაყოფლობით ეწირებოდნენ წმ. გიორგის. აი, სწორედ მათ უწოდებდნენ „თეთრი გიორგის მონა ქალებს“. ისინი ეკლესიასთან ცხოვრობდნენ და შეამალის როლს ასრულებდნენ თურთღორგისა და მორწმუნეთა შორის. აი, როგორ აღწერს ამ თავისებურ ჩვეულებას ვაჟეთი „კაკვაზი“ ერთ-ერთ ნოემრში: „თეთრებში ჩაცმული ქალი ცეკვავს ლეკურს, ცეკვავს ხმარად სწყვეტს კრწინზების მავგარი

მოძრაობებით, მაგრამ მაინც დაულავად განაგრძობს ცეკვას. მკურებლები ხედავენ ამ დაუსრულებელ ცეკვას და აღადგენენ თეთრ გიორგის. მოცეკვავე ახალგაზრდა ქალი თეთრი გიორგის ამორჩეულია და სწორედ იგი აიძულებს ქალს შესარულოს საქორწილო ცეკვები“.

ვ. ბარდაველიძე თავის დღიურში „ივერიელ ფშავებთან“ მოგვითხრობს ცეკვაზე, რომელიც მას „ლაშარობის“ დღეობაზე უნახავს. ავტორი მოგვითხრობს ცეკვებზე, რომლებსაც „მონა ქალს“ გაეცხვით აწყვეტინებდნენ. რელიგიური ურჯულობის ამ ფაქტს ადგილი ჰქონია ჩვენი საუკუნის 40-იან წლებში და იგი ქალიშვილი-ქადაგის ფსიქონერგიული დაავადებით უნდა აიხსნას.

აფხაზეთში არსებობდა ვიტას საცეკვაო სიმღერა „ატლარკობას“ ან „არშიშრას“ სახელით. აფხაზი ერთოვრაფის ა. მარღანიას სიტყვით, არშიშრა „ატლარკობას“ შინაარსია, რომელიც ძველად სრულდებოდა ვინმეს მიძიდვად დაავადების შემთხვევაში ანდა „წმ. ვიტას ცეკვით“.

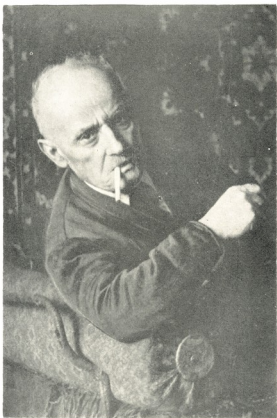
ცნობილმა ნეეროპათოლოგმა ა. მინდაძემ ამგვარ „ცეკვით დაავადებას“ სპეციალური სამეცნიერო გამოკვლევა მიუძღვნა. იგი წერს: „ეს დაავადება „ხორეიას“ სახელწოდებით წარმოდგება ბერძნული სიტყვიდან *Xoreia*, რაც ციკვას ნიშნავს. ამ ტერმინის წარმოშობა ისტორიულად დაკავშირებულია ფსიქიური წარმოშობის მოშლილობასთან“.

თეთრი გიორგის პატივსაცემი ქალის სარიტუალო ციკვი გვიან პერიოდამდე იყო შემონახული კახეთში. ერთ-ერთ შრომაში ა. ხუციას წერს, რომ იგი „მონა ქალის“ ციკვის მოწმე იყო 1952 წ. ალავერდობაზე. მუსიკისმიკოდნი ო. ჩიჯავაძე აღნიშნავს საინტერესო დეტალს ამ ციკვის შესრულებაში. მისი სიტყვით, ქალთა საფერხულო წრის შუაში რამდენიმე ქალი ცეკვით აკეთებს მთვარის ნამგლის მავგარ ნახაზს.



ზემოთ მოყვანილი მასალის საფუძველზე ჩვენ ვვარაუდობთ, რომ თეთრი გიორგის მონა ქალების უძველესი წინაპრები იყვნენ მოცეკვავეები-ნაყოფიერების კულტის მსახურნი სტრაბონის მიერ მოხსენებულ მთვარის ტაძარში, ანდა აფროდიტის საკერპეში.

თეთრი გიორგის „მონა ქალების“ ცეკვა გაღმონათობა უძველესი რიტუალური ქალთა ცეკვებისა, მან ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიაში თავისი გამომავალულება ვერ პოვა ხელის შემწყობი ნიადაგის უქონლობის გამო.



ვასილ ჯევანიშვილი

საკალო

ხელოვნების

ოსტატი

ირაკლი ხმალაძე



ლ ეკორაციული მებაღეობა მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი თავისებური, უძველესი და მნიშვნელოვანი დარგია, იგი გამოყენებითი ხელოვნების სფეროს მიეკუთვნება და ამავე დროს ბიოლოგიურ მეცნიერებაზეა დაფუძნებული.

თუ მხატვარი სურათს ტილოზე ფერებით წერს, მებაღე პარკის სურათებს ცოცხალი ხეების, ბუჩქებისა და ყვავილები-საგან ხატავს.

პარკების, ბაღების, სკვერების და ქუჩის გაზონების მორთვის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი ყვავილებია. პარ-

ტერებში, კლუმბებში, რაბატებსა და არაბესკებში მხატვრულად განლაგებული ყვავილები ქმნიან ლამაზ ფერადოვან გამას, დეკორატიულ ლაქებს.

ყვავილნარების გაფორმება აგრონომ-დეკორატორისაგან მოითხოვს მხატვრულ გემოვნებას, ფერთა პარმონიული შეხამების ძირითადი კანონების ცოდნას.

მხატვრული მებაღეობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია მებაღე-ხელოვანი ვასილ ჯევანიშვილი. იგი უკვე ნახევარი საუკუნის წინათ ფართოდ იყო აღიარებული, როგორც ხალიჩოვანი მუყავილების ოსტატი. მან ჯერ თბილისში შემდეგ კი რუსეთში, საფუძველი ჩაუყარა მხატვრულ პორტრეტს დეკორატიულ-საბაღო ხელოვნებაში.

ვ. ჯევანიშვილი დაიბადა სოფ. მარტყოფში 1888 წლის 12 სექტემბერს, პედაგოგის ოჯახში. ბავშვობა მარტყოფის



ულამაზესი ბუნების გარემოცვაში გაატარა. ალბათ ამ ბუნების მგზნებებამ შთააგონა იგი შესულიყო თბილისის საბაღოს-ნი სასწავლებელში. 1906 წელს დაამთავრა ეს სასწავლებელი და ყოფილ მიხეილის საავადმყოფოში მებაღე-დეკორატორად დაიწყო მუშაობა. ოთხი წლის მანძილზე გულმოდგინედ სწავლობს, სრულყოფს საბაღო არსებობას და ორნამენტების გამოყენების ტექნიკას. საავადმყოფოს ბაღი თითქოს მხატვრის საბეჭდოა იქცა, სადაც ტილოსა და პალიტრის როლს ასრულებდნენ მიწის სიბრტყე და დეკორატიული მცენარეები.

ვასო ბეგანიშვილმა 1911 წელს შექმნა პირველად მხატვრული პორტრეტი ცოცხალი მცენარეებისაგან. ეს იყო ლევ ტოლსტოის შესანიშნავი პორტრეტი, შესრულებული მწერლის გარდაცვალების წლისთავის აღსანიშნავად.

პორტრეტში ბეგანიშვილი დიდი ოსტატობით გადმოგვცემს არა მარტო გარეგნულ მსგავსებას, მწერლის შინაგან ბუნებასაც. მიწის ზედაპირიდან 35° კუთხით დაჭანებული ეს პორტრეტი გადაწვევტილი იყო ორი ფერით — სედეშითა და ცენასტეშით. პორტრეტის რეპროდუქციები გამოფენილი იყო ტოლსტოის გარდაცვალებისადმი მიძღვნილ გამოფენაზე, 1911 წელს კი გაზეთი „ტიფლისკი ლისტოკი“ (№ 203) წერდა: „ყვავილანრში მწერლის სახე იმდენად მხატვრულად არის გამოხატული, თითქოს პორტრეტი დაწერილია ზეთის ფერებით. ნამდვილად კი ტოლსტოის სურათი შესრულებულია ცოცხალი ყვავილებისაგან მებაღე ბეგანიშვილის მიერ, რომელიც მის შექმნაზე ოთხ თვეს მუშაობდა. დეკორატიულ მებაღეობაში ეს პირველი შემთხვევაა ცოცხალი ყვავილებისაგან პორტრეტის გამოსახვისა“.

1912 წელს ბეგანიშვილი მოსკოვს გაემგზავრა, სადაც უკვე ში გამოილი იყო მზადება 1812 წლის სამამულო ომის გამარჯვების 100 წლისთავის საზეიმოდ აღნიშვნისათვის. მებაღეობის მოყვარულთა რუსეთის საზოგადოებამ ვ. ბეგანიშვილს გადასცა გასაფორმებლად ერთ-ერთი ბაღი ტაგანკაზე, სადაც მას ალექსანდრე პირველისა და ნაპოლეონის პორტრეტები, ბოროდინის ბრძოლის ამსახველი სურათები ყვავილებით უნდა დაეჩატა.

ნიჭიერმა ახალგაზრდა დეკორატორმა ბრწყინვალედ შეასრულა დავალება და თვალნათლივ აჩვენა ის ფართო შესაძლებლობანი, რომელსაც შეიცავს საბაღო ხელოვნების ეს ფორმა.

ამავე წელს ცნობილი სამხატვრო კრიტიკოსი სერგეი მამონტოვი გაზეთ „რულში“ წერდა: „ტანმორჩილი დეკორაციული მცენარეებისაგან ხალიჩოვანი ყვავილანარების შექმნა ახალი ამბავი არ არის, მაგრამ დღემდე მგონი მათთვის ხელი არავის მოუკიდია, როგორც ნამდვილი მხატვრული ნაწარმოების შექმნის საშუალებისათვის, არავის მოხვლია აზრად, რომ მცენარეების ელფერით შეიძლება შედგეს პალიტრა და გამოყენებულ იქნას როგორც მოზაიკა“.

ა. ნენაროკოვი ეურნალ „სად ი ოგოროდში“ იზიარებდა კრიტიკოსს ს. მამონტოვის აზრს და აღნიშნავდა: „დეკორაციულ ხატოვან მცენარეთა თავისებურების და ფერთა შესწავლის საფუძველზე ბეგანიშვილს სურს მხატვარი-პორტრეტისტის საღებავები შევკლოს მცენარეებით და მისი საშუალებით მიწაზე შექმნას ის, რასაც მხატვარი ტილოზე ქმნის. ამოცანა ფრიად ძნელია, თუ მივიღებთ მხედველობაში იმას, რომ საღე-

პირველი სასოფლო-სამეურნეო გამოფენა მოსკოვში 1923 წ.





თბილისი ვაჟა-ფშაველასაგან. მოსკოვი 1912 წ.

ბავები ტილოზე არ იზრდებიან. ბეჟანიშვილმა კი ანგარიში უნდა გაუწიოს იმას, რომ მისი პორტრეტი იზრდება და არ რჩება ერთსა და იმავე მდგომარეობაში.

ყველა ჩვენი ყვავილდოვანი კლუმბები იმდენად შაბლონური და უსიცოცხლოა, რომ უწყველო მოწყვნილობას იწვევს. ბეჟანიშვილის ნამუშევრები კი ხსნიან ახალ სფეროს მხატვრულ მებაღეობაში — წერდა იგი.

1912-13 წლებში ბეჟანიშვილი მოსკოვში, „ცხვეტნიო ბულვარზე“ იმ დროისათვის მეტად ორიგინალურ და უცნაურ საყვავილეს ქმნის. 12, 26 მ-ის სიმაღლეზე მან აღმართა მარმარილოს — იასპის მსგავსი მწვანე სვეტი — თბილისკი. სვეტი გამორეული იყო სიღრმე კარნუშით. მისი კვარცხლბეკის გვერდებზე მრავალფეროვანი ხატოვანი მცენარეებით გამოსახული იყო მოსკოვის კრემლის ქონგურებიანი კედლები, კოშკები, კრემლის ტაძრების გუმბათები და სასახლეები. ამ გობლენის მსგავს სურათებს შორის, ორნამენტებით მოხატულ მედალიონებში, ცოცხალი მცენარეებით ჩახატული იყო სხვადასხვა მინიატურული სილუეტები.

ბეჟანიშვილის შემოქმედებაზე წერდნენ ეურნალები: „ვივოე სლოვო“, „სოლნეც რისიი“, „ოგონიოკი“. გაზეთი „რანნეე უტრო“ (პე 190, 18/VIII, 1913 წ.) აღნიშნავდა: „ვასო ბეჟანიშვილმა მთელი გადატრიალება მოახდინა დეკორაციულ

მებაღეობაში. თუ აქამდე პარტერებსა და კლუმბებს აკობდნენ გეომეტრიული ფიგურებითა და არშიებით, ბეჟანიშვილმა მებაღეობას შესძინა მთელი რიგი ახალი შესაძლებლობანი. საინტერესოა ის, რომ მისი გამოგონება წარმოადგენს რუსულს, რომლის მსგავსი საზღვარგარეთ არც ვეროპასა და არც ამერიკაში არ იყო ცნობილი“.

ბეჟანიშვილის მიერ შექმნილი ფიგურული კომპოზიციები ყოველთვის გამორჩეულად არა მარტო ტექნიკური სირთულით არამედ მხატვრული დამუშავებითაც.

1913 წლის აგვისტოში გაზეთი „გოლოს მოსკვი“ წერდა, რომ ბეჟანიშვილმა მცენარეებით შექმნა მრავალფეროვანი პალიტრა, რომელიც არაფრითი ნამორჩება ფერმწერლის საღებავებიან პალიტრას. მიუხედავად იმისა, რომ ბეჟანიშვილის ზოგიერთ პორტრეტში მცენარეთა ხუთი კოლერი იღებს მონაწილეობას, მიღწეულია გრანდიოზული შედეგი, პორტრეტული მებაღეობა — საინტერესო და სრულიად ახალი ნამუშევრება.

მებაღეობის მოყვარულთა რუსეთის საზოგადოების საექსპერტო კომისიამ ეს ნამუშევრები დიდ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საქმედ მიიჩნია და ბეჟანიშვილს მხატვარი-მებაღე პორტრეტისტის წოდება მიანიჭა, დააჯილდოვა დიდი ოქროს მედლით. უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი წოდება მანამდე არავის ჰქონია რუსეთში.

თბილისკმა და პორტრეტებმა ცხოველი ინტერესი გამოიწვია გერმანულ პრესაში. 1913 წელს გაზეთი „ბერლინერ ტაგებლატი“ ბეჟანის ბეჟანიშვილის ნამუშევართა რეპროდუქციებს და ადასტურებს, რომ ყვავილებისაგან პორტრეტების შექმნა ახალი საქმეაო.

მეორე გერმანული ეურნალი „გარტენ ფლორა“ სატიკული ფურცელზე ათავსებს ბეჟანიშვილის ნამუშევარს — ტოლსტოის პორტრეტს.

დღემოდს ჩვენთვის ცნობილი იყო ის, რომ ბეჟანიშვილს ტოლსტოის პორტრეტი შესრულებული ჰქონდა თბილისში, ხოლო როგორც გერმანულ ეურნალ „გარტენ ფლორადან“ ირკვევა, მას ეს პორტრეტი მოსკოვშიაც გაუმოკრებია. პორტრეტი შესრულებულია ორ ფერში — ორგვარი ჯიშის მცენარეებით.

შემდგომი ნამუშევრები, რომლებიც ბეჟანიშვილმა შესრულა მოსკოვსა და პეტერბურგში 1913-14 წლებში, გახდა უდავო საფუძველი იმის აღიარებისათვის, რომ ბეჟანიშვილს ეკუთვნის ახალი საბალო-დეკორაციული ფორმის დანერგვის პირიტიტი.

ეურნალი „პროგრესიონეე სადოვოდსტოიში“ (1913 წ. პეტერბურგი) ნაშრომი წერდა: „გააღვლეთ ახლა პარალელი, რაც შექმნილია ამ დარგში დასავლეთი ევროპაში და ბეჟანიშვილის ნამუშევრებს შორის. და თქვენივე ნათელი გახდება რა ნაბიჯს რაც მტკიცედ იყო ფესვამდგარი ხალხოვან მებაღეობაში და მუშაობს როგორც ჭეშმარიტი მხატვარი, ქმნის საკუთარ სკოლას, ფართო სარბიელს უხსნის ახალ ხელოვნებას“.

მართლაც, ნოვატორული იყო ბეჟანიშვილის შემოქმედება. იგი მუდამ ეძებდა, ქმნიდა. ცოდნის გაღრმავების მიზნით მოსკოვის არქეოლოგიურ ინსტიტუტში ისმენდა ლექციებს ხელოვ-



ნების ისტორიაში და ფერწერას სწავლობდა მოსკოველი მხატვრების ვ. მაშკოვისა და მ. ბოგატოვის სტუდიებში.

1917-1922 წლებში მატერიალური სიფიქროვის გამო ბეჟანაშვილი იძულებულია მიიტოვოს საყვარელი საქმე, 1923 წელს კი იგი უკვე მიწვეულია მოსკოვის საჭაღალო მეურნეობის ინჟინერისა და ქალაქის საბალო-დეკორატიულ გაფორმებაში სხვაწილების მისაღებად, რაზეც 1931 წლამდე მუშაობდა.

1931-32 წლებში იგი ხელმძღვანელობს ქალაქ დონეცკის წყნარ მშენებლობას, ხარკოვში აფორმებს თემატურ სურათებს კლბოებზე. მიაჩნა რუსეთის ბევრი ქალაქი.

მოსკოვში დიდი თეატრის წინ მდებარე სკვერში ბეჟანაშვილის ესკიზებითა და ხელმძღვანელობით გამოასახლი იყო თეატრული სურათები. ამ ნაშუავერებმა იმდენად დიდი ინტერესი გამოიწვია, რომ 1923 წელს ვ. ბეჟანაშვილს სთხოვეს პირველ საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე ცოცხალი ყვავილებისაგან შექმნა ვ. ი. ლენინის პორტრეტი.

ლენინის მონუმენტურმა ყვავილოვანმა პორტრეტმა, რომლის სიმაღლე 12 მ. იყო, შორს გაუთქვა სახელი მის ავტორს. მალე შეფასება მისცეს ამ ნაშუავერას გაზეთებმა „პრავდაში“ (№ 195. 31. VIII. 1923) და „იხვესტიამ“ (№ 190. 1923 წ.)

გაზეთ „მრავალში“ კორნიეცი წერდა: „გამოფენის მთავარ პარტერი ღამაზად განლაგებულ მალალ პალმებსა და ზღვა ყვავილებს შორის აღმართულია ათასობით ცოცხალი ყვავილებსაგან მოჭარბული, ბუმბერაზი ადამიანის — ლენინის პორტრეტი.“

...მიუხედავად იმისა, რომ მცენარეები იზრდებოდა, იცვლდა შეფერილობას და მორჩილულობას, ოდნავადაც არ ყვებოდა ლენინის ცოცხალ სახეთთან მსგავსება“...

შემდეგ კორნიეცი იხსენებს ბეჟანაშვილის 1911-12 წლების ნაშუავერებს და დასძენს, რომ იმ ხანებში მას მატერიალური დახმარება არავისაგან არ მიუღია, წინანდებურად ყოველდღურ საარსებო პურისათვის უხდებოდა ზრუნვაო.

ეს კი იმ დროს იყო, როდესაც ბეჟანაშვილის მხატვრულ ნაწარმოებს აქვეყნებდა რევოლუციამდელი რუსეთის და უცხოეთის პრესა, ხოლო მის ნაშუავერათა რეპროდუქციები ღია ბარათების სახით ხელიდან ხელში გადადიოდა არა მარტო რუსეთში, არამედ მთელს ევროპასა და ამერიკაშიც კი.

ლენინის პორტრეტის შემდეგ ვ. ბეჟანაშვილი მონაწილეობს მოსკოვის ძველი პარკების რეკონსტრუქციასა და ახლის მშენებლობაში. ამასთან დაუღალავად მუშაობს საბალო-დეკორატიული ხელოვნების ახალი ფორმის — მცენარეებისაგან „ფერწერის“ დეკორაციისათვის. ბაღებში, პარკებში, ძირითადად კი მოსკოვის გორაკის სახელობის კულტურისა და დასვენების ცენტრალურ პარკში 1924-1941 წლების მანძილზე ვასო ბეჟანაშვილის მეთოდით, ტექნიკური ხერხებითა და მისი უშუალო ხელმძღვანელობით იქმნებოდა სხვადასხვაგვარი გამოასახულებანი და კომპოზიციები, რომლებიც შემდეგ ფართოდ გავრცელდა ქვეყანაში.

პროფ. ა. სიდოროვი ეურნალში „სად ი ოგოროდ“ (1924 წ. № 4-5) გამოქვეყნებულ წერილში „პორტრეტები მცენარეებისაგან“ წერდა: „მიმდინარე წელს მოსკოვში, სვერდლოვის

მოედანზე საყოველთაო ინტერესს იწვევდა დეკორატორ ბეჟანაშვილის მიერ შესრულებული რევოლუციურ მთქმული პორტრეტები. დიდი თეატრის წინ, სკვერში, მაღალი პირამიდის ოთხ გვერდზე ყვავილებით იყო დასატული სვერდლოვის, ლასალის, ვორონცევისა და ვორესის პორტრეტები. ეს პორტრეტები ყვავილებით გამოძერწილ ცოცხალ სახეებს წარმოადგენდნენ.“

პროფ. სიდოროვი იხსენებს 1924 წელს მოსკოვის საბჭოს შენობის წინ სკვერში მოთავსებულ ლენინის ბავშვობის პორტრეტს და წერს, რომ იგი მონუმენტური ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშიაო. ბეჟანაშვილის „ცოცხალი ძეგლი“ იმსახურებს დიდ ყურადღებას, რომელიც მომავალში ფართო გავრცელებას პოვებსო. სამწუხაროდ, ამ ხელოვნების უწვეულობა ის არის, რომ იგი მხოლოდ ზაფხულის თვეებში შეიძლება შეიქმნასო. და შემდეგ: „ბეჟანაშვილის პორტრეტები საინტერესოა იმით, რომ ავტორი ყვინდა მორთულობითი“ მანერიდან ნაბიჯს დგამს სახეობით ხელოვნებისაკენ. დეკორაციული მებაღეობის ნაშუალებებით გამოჩენილ მოღვაწეთა პორტრეტების შესრულება პრინციპულად უაღრესად სწორი აზრია. ძველი, თავისებურ ფერწერად გადაქცეული თვით ბუნების მიერ, ცოცხლობს მზისა და წვიმის ქვეშ... ცოცხალი ძეგლის იდეა დიდ ყურადღებას იმსახურებს და, ვფიქრობ, მომავალში იგი ფართო გავრცელებას პოვებს“...

ლევ ტოლსტოის პორტრეტი მცენარეებისაგან





„რამბოზია მოსკვა“, ათავსებს რა ლენინის ბავშვობის პორტრეტს, აღნიშნავს, რომ „მხატვარ-დეკორატორის ვასო ბეგანიშვილის მიღწევებით, რევოლუციურ მოღვაწეთა პორტრეტებით დაგრწმუნდით, რომ საბალო ხელოვნებამ გააფართოვა თავისი ჩარჩოები, წმინდა ესთეტიკური და იგი ასრულებს პოლიტიკური აღზრდის საქმის“.

ბეგანიშვილმა ცხოვრებისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის დიდი ნაწილი რუსეთში გაატარა. მრავალი მიმდევარი გაიჩინა საბჭოთა კავშირის ყველა კუთხეში, რის შესახებაც ჯერ კიდევ 1924 წელს პროფ. სიდოროვი წინასწარმეტყველებდა.

დღესაც, საქართველოსა და საბჭოთა კავშირის ყველა კუთხეში, ლარნაკების, სვეტების, გლობუსებისა და სხვა ფიგურალური გაფორმება ტექნიკურად ვასო ბეგანიშვილის მეთოდით ხორციელდება, მან ხომ პირველმა ჩაუყარა 50 წლის წინ საფუძველი ამ საინტერესო საბალო ხელოვნებას.

1926 წელს სვერდლოვის მოედანზე, სკვერში, კლუბში — პირამიდაზე ბეგანიშვილმა შეასრულა ძერჭინსკის პორტრეტი. პროფილის მონასაზეში რამდენიმე შტრიხით მოცემულია მახვილი პორტრეტული დახასიათება. როგორც ვახუთი „ვერჩინაია მოსკვა“ (III-1926 წ.) წერდა, მან ეს პორტრეტი ორ დღეში დახატა.

ოვალურ ჩარჩოს ვაკეაკური, მძლავრი პროფილი ავსებდა. მწკანე ფონზე სახის ენერგიული ნაკვთები თითქოს საჭრეთლით იყო ამოკვეთილი.

ამ პორტრეტებს შემდეგნაირი ტექნიკური მეთოდით ასრულებდა ბეგანიშვილი: კონტურს წინასწარ ჭაღალდზე გამოსახავდა, შემდეგ წვეტილებად ამოკვეთდა, შაბლონს აკრავდა ნიადღაზე და ძირითად ხაზებს თუნუქის ნაჭრებს ამაგრებდა. ისინი სახლფარავდენ ჩრდილს და შუქს, ერთ ფერს მეორისაგან; როცა მცენარეები იზრდებოდნენ, ამ სახლფარებში ხდებოდა მათი გაკრეჭა.

1933-40 წლებში ბეგანიშვილი ძირითადად მუშაობს მოსკოვში გორკის სახელობის კულტურის პარკის დეკორაციულ გაფორმებაზე. იგი მუდამ მისთვის ჩვეული ენთუზიაზმით იწყებდა ახალი პორტრეტის შექმნას. 1934 წელს, მთავარ პარტერში ბეგანიშვილი ყვავილებით ხატავს მ. გორკის პორტრეტს. პორტრეტში თითოეული „ფერწერული მონასმი“

ცოცხალი მცენარის ყვავილს, ფოთლოს ან ღეროს წარმოადგენს.

როგორ ცნობილია, მხატვარი-ფერწერი სურათისათვის ტილოზე წეროს გრუნტს ამზადებს. ყვავილებით პორტრეტის დახატვისას კი გრუნტი სხვადასხვა შედგენილობის მიწისაგანაა. აქ მთელ სიბრტყეზე მცენარეთათვის შესაფერისი ნიადღაები მზადდება. პორტრეტების ხატვა დიდხანს რომ არ გაგრძელდებოდა, მას ზოგჯერ 4-5 დღე-ღამის განმავლობაში უხდებოდა ათეულ-ათასობით მცენარის დარგვა. ლენინის პორტრეტის შესასრულებლად 85 ათას ცალი მცენარისათვის უნდა მოეწაა ადგილი.

როცა ადარებთ თითქმის ხუთი ათეული წლის წინ (ტოლსტოი) მის მიერ შესრულებულ პორტრეტებს, მთელი შემდგომი პერიოდებისა და ბოლოდროინდელ ქმნილებებს, არ შეიძლება არ შეინიშნოს, რომ ვასო ბეგანიშვილი მწიფდებოდა და ყალიბდებოდა როგორც მებაღე-მხატვარი.

თუ ადრინდელი ნაწარმოებები ძირითადად ორი სამი ფერთაა გადაწყვეტილი, თანდათანობით მებაღე-მხატვარი ილტვის ფერთა ხშირებისაკენ.

მის პორტრეტებში არა მარტო დიდი გარვენული მსგავსებაა მიღწეული, არამედ გახსნილია თვითთვის შინაგანი ბუნებაც.

ვასო ბეგანიშვილი ხშირად კითხულობდა მოხსენებებს ახალი საბალო დეკორაციული ხელოვნებისა და მისი მნიშვნელობის შესახებ. აყენებდა საკითხს, რომ აუცილებელია შეიქმნას საცდელ-საკვლევი სადგურები, რათა ჩატარდეს ექსპერიმენტული, საწვინებელი და მცენარეული მუშაობა ყვავილოვან-დეკორაციულ მცენარეთა სახეობებზე, რომლებიც შეიძლება გამოყენებულ იქნას „მცენარეებისაგან ფერწერისათვის“.

1943 წლიდან 1954 წლამდე ბეგანიშვილი ხელმძღვანელობს მოაწმინდის კულტურისა და დასვენების პარკის საბალო-დეკორაციულ გაფორმებას, ხოლო 1957-59 წლებში მუშაობს თბილისის გამწვანების მეურნეობის ტრესტში.

ორმოცდაათ წელზე მეტს იგი თავდადებით და კეთილსინდისიერად ემსახურებოდა მხატვრული მეყვავილეობისა და გამწვანების ხელოვნებას. გარდაიცვალა 1962 წლის 18 აგვისტოს მოსკოვში.



მსახობა დარეჯან მწელაძე



მ ო ზ ა რ დ თ ა ს ც ე ნ ა ზ ე

ტარიელ ხავთასი

იღის ს. მიხალკოვის პიესის „წითელი ყელსახვევის“ წარმოდგენა. სცენაზე უდროოდ დაობლებული ბიჭი შერა ბადეიკინი-დარეჯან მწელაძე. მყურებლის წინაშეა ბავშვი, რომელსაც მშობლების დაკარგვამ მძიმე სულიერი ტრავმა მიაცენა, მაგრამ ყმაწვილური სიხალისე და სიცოცხლის წუერილი ხელს უწყობს მას გადატანის ეს მძიმე დანაკლისი.

დ. მწელაძის შურა კეთილი, შორს-

მჭვრეტელი და ამაყი ბიჭუნაა. მისი ყოველი მოქმედება მოზარდი საბჭოთა ადამიანის უკეთილშობილესი თვისებებით არის გაპირობებული. მან იცის, რომ ცხოვრებაში მარტო არ არის, რომ მისთვის ზრუნავს საბჭოთა მთავრობა, ადამიანები, რომ სიმაართლე და პატიოსნება არასოდეს დაიკარგება. შურასა და ვალერის დაპირისპირება მთლიანად ავლენს ბიჭუნას ხასიათსა და ბუნებას.

დ. მწელაძემ მოზარდ მწყურებელთა

ქართულ თეატრში მისვლისთანავე შეძლო ალღო აეღო თავისი პატივსაცემი განსაკუთრებულად ცნობისმარჯვარე მწყურებლისათვის. მან მალე შეითვისა და შეიგრძნო ნორჩი მწყურებლის ინტერესი, მხატვრული ესთეტიკური მოთხოვნილებანი და გემოვნება. ამიტომაც არის, რომ იგი ყოველ როლში დედააზრს მკაფიოდ გამოკვეთს, რომ ადვილად გასაგები იყოს მწყურებლისათვის. ხასიათი რელიეფური და ხატოვანი გახდეს.

ოსტროვსკის „შემოსავლიან აღგილი“ ნაწევნება ძველი დროის მოხელეთა ცხოვრება, მათი სულიერი სიმანინჯე. სპექტაკლში იულინკას როლი დ. მწელაძემ განასახიერა. მისი იულინკა ლამაზი, ცბიერი და ფუსკავატი ქალიშვილია. იგი საქმროსთან ურთიერთობაში ავლენს თავის ქარაფშუტულ ბუნებას. ცბიერი ღიმილი, რომელიც იულინკა—დ. მწელაძეს სახეზე დასთამაშებს, მწყურებლისათვის გასაგებს ხდის ამ ლამაზი, მაგრამ განცხროშია და უდარდელი ცხოვრების მოტრფიალე ქალის სახეს.

მაგრამ სულ სხვაა დ. მწელაძის ნასტია („უეცარი სიმდიდრე“). აქ იგი ფაქიზად, მაგრამ ღრმა დრამატუზმით გადმოგვცემს თავისი გმირის განცდებს, მის შეუპოვარ ბრძოლას, ვაჟკაცურ შემართებას მოძალადეთა წინააღმდეგ.

დ. მწელაძე მრავალი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული სცენური სახის ავტორია. მდიდარი შინაგანი ბუნების, მტკიცე ნებისყოფის, ხალხის ინტერესებისათვის მებრძოლი ქალიშვილის ლილის სახე შექმნა მან „ამჭევნიურ სამოთხეში“. პიესაში ასახულია ბულგარელი ხალხის ცხოვრება, მათი ყოფილი და დღევანდელი ომის პერიოდში. თადარიკის მაიორი ვიტან ლაზარევი მშვიდობიან ცხოვრებას ეწვევა. მას სურს, რომ ყოველგვარი პოლიტიკური ვითარებისაგან შორს იყოს. გავიგებოდა საერთო ცხოვრების მაკულტურებისა და აშენებს თავისთვის პირადულ „ამჭევნიურ სამოთხეს“. მაგრამ მის დამშვიდებულ ყოფაში ყუმბარასავით იფეთქებს მისი ვაჟიშვილის პოზიცია და ერთიანად წააღვას „ამჭევნიური



„გამომგონებელი“
ნინო — დ. ძნელაძე

სამოთხის“ ვებირს. ბორისი ფაშისმის ერთგულების შხამით „მოინათლება“, რითაც იგი დაფიქრისპირდება თავის დას ლილის, — სახალხო საქმისათვის თავდადებულ მებრძოლ პატრიოტ ქალიშვილს.

დ. ძნელაძემ ფსიქოლოგიურად ღრმად გაიაზრა ლილის როლი, იგი დასაჯერებელი საღებავებით შეაზავა და მასურებლის წინაშე წარსდგა შეუღრეკელი მებრძოლი ქალიშვილი, რომლისათვისაც საზოგადოებრივი-სახალხო ინტერესები პირადულზე გაცილებით მაღლა დგას. ბორისს უნდა, რომ ბულგარელი პატრიოტები ფაშისტებთან დაბუხლოს, ამით ფაშისტების ნდობა მოიპოვოს, კარიერა გაიკეთოს. ლილი წინ აღუდგა მისი განზრახვას,

კამათის დროს დ. ძნელაძე — ლილის თვალეში ისეთი ცუცხლი იელვებს, რომ ადვილზე მიაღერსმავს მოღალატეს. მაგრამ პირადი განდიდების სურვილი იმდენად მძლავრობს ბორისში, რომ იგი ვერ სცვლის გადაწყვეტილებას. მაშინ ლილიში ნამდვილი პატრიოტის საამაშო თვისებები იფეთქებს და, როცა ძმა კარებისაკენ გაიწვივს წასასვლელად, მის ხელში რევოლვერი გაიღვლებს და განგმირული ბორისი კარის ზღურბლზე დაეცემა. ამას დ. ძნელაძე ისე დამაჯერებლად და ოსტატურად აკეთებს, რომ მასურებელი გრძნობს, თუ რაოდენ დიდია ამ პატარა ქალში საერთო საქმისადმი სიყვარული და თავდადება.

როგორც ცნობილია, ნორჩი მასურებლისათვის საინტერესო და საყვარელი სანახაობაა სათავგადასავლო თემებზე შექმნილი სპექტაკლები. ამდენად, ბუნებრივია, თუ რაოდენ დიდი რეზონანსი უნდა ჰქონოდა ყოველ ვერის სათავგადასავლო რომანის „მშობელი დედამიწის ვარშემოს“ მიხედვით შექმნილ სპექტაკლს. წარმატებას განსაკუთრებით შეუწყო ხელი მსახიობთა ჩინებულმა თამაშმა. დ. ძნელაძემ ამ სპექტაკლში უდანაშაულოდ დატანჯული და ბოლოს თავის დამსწვლელი შეჯერებული თვალის-ქაღაბის როლი განასახიერა. კოცონზე დაწვისაგან გადარჩენილ, შურააცხყოფილ და დამცირებულ აუღამი ფაქიზი და უნახესი გრძნობები იღვიძებენ. მსახიობი ზომიერების დიდი გრძნობით ავლენს აუღამი გაღვიძებულ სიყვარულს, რომელიც სიკვდილისაგან დახსნის საფასური კი არ არის, არამედ გულის კარნახია, რაც ჩანს აუღამს ყოველ მიზანსცენაში, მოქმედებაში, ფიქრებას და დაილოცაში.

მაგრამ სულ სხვაა დ. ძნელაძე რ. სტივენსონის სათავგადასავლო რომანის „განძის კუნძულის“ მიხედვით შექმნილ სპექტაკლში, რომელზეც სამიკიტნის პატრონის, ნაადრევად დაქვრივებული, მეტად სათნო ქალის მისის ჰოკინსის როლი განასახიერა. დ. ძნელაძის — მისის ჰოკინსი უადრესად მზრუნველი დედაა, მის დამრგებლურ, ადამიანისადმი პატივისცე-

მისა და სიყვარულის შუამავლობებლ ტონს მაგიური ძალის მქონე მკრეხვერთი ვაჟიშვილის უკმისადმი. მართალია, ეს როლი სპექტაკლში ემიზონებულია, მაგრამ მსახიობმა შესძლო იგი ისეთი სისადავითა და გამომსახველობით წარმოედგინა, რომ მასურებელმა იგრძნო, თუ რაოდენ დიდი შინაგანი ბუნების მატარებელი ეს შავებით მოსილი ქალი. მის დიდობნ, ქვიან თვალეში მუდამ გამოსჭვივს სიკეთის ნაბერწყალი, ხოლო ამ სიკეთის ანარეკლი, ადამიანური თვისებების დიდი პოტენცია ხელშესახებდ შეინიშნება მისი ვაჟიშვილის ყოველ მოქმედებაშიც. ამდენად, დ. ძნელაძემ როლის ისეთი გამომსახველი ფერები მიუსადაგა, რომლებიც მთლიანად ავლენენ მისის ჰოკინსის სტივენსონისეულ სათნობასა და დიდბუნებუნებას.

მომხიბველი სახეები შექმნა დ. ძნელაძემ „ბაში-აჩუში“, რომელშიაც პირიმთვარისასა და პირიმთვარისას როლები შესრულა. მსახიობმა ტყუილების სახეების შექმნით ნორჩი მასურებლის თვალწინ გააცოცხლა ჩვეულებრივი გმირული წარსულის კვიცერთი საინტერესო ფურცელი, სადაც მხატვრული უშუალოობითა აღწერილი პატრიოტი მამულიშვილი ქაღაბის ცხოვრების, მათი ბედისა და უბედობის ამაღლევებული ემიზონდა.

დ. ძნელაძემ პირიმთვარისასა და პირიმთვარისას გარეგნულად მსგავსი პორტრეტები დიდი ურთიერთგამომსახველი საღებავებით დაასურათბატა. ნორჩმა მასურებელმა იმთავითვე შეიყვარეს ტყუილი დები. ეს სიყვარული დ. ძნელაძის, როგორც ნიჭიერი მსახიობის, ალიარების დადასტურება იყო.

„ბავშვების მსახიობი ისეთივე უნდა იყოს, როგორც დიდების, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ამ რიგის მსახიობების შემოქმედება უფრო რთული, უფრო ძნელი და ზოგჯერ სახიფათოცაა.“ — ამბობდა რუსული თეატრის დიდი რეფორმატორი კ. სტანისლავსკი.

დ. ძნელაძეს ესმის ამ დებულების ღრმა აზრი. იგი ავტორის ჩანაფიქტ

ხს, როლის ათვისების, სახის მიგნე-
სისა და გახსნის ჩინებული ოსტატია.
მხოლოდ უფრო და სჯერათ მისი
ნორჩ მაცურებლებს.

დაძაბულ შემოქმედებით შრომაში
კარა 22 წელიწადმა.

1941 წელი. დიდი სამამულო
ომის მისახანე დღეები. ეს პერიოდი
დემიხვა დარეჯანი ძნელადის მისვლას
ზოხარდ მაცურებელთა ქართულ თე-
ატრში ერთ-ერთი პირველი როლი,
ნოზლითაც პატრიოტი გოგონას სახე
წქმნა, იყო ზელმა სპექტაკლი „ვაკ-
რძელება იქნება“. ღელავდა ახალ-
ყარდა მსახიობი, მას უნდა განესახი-
კარებინა უფროსი, მტკიცე ნებისყო-
ფის მქონე გოგონა. მსახიობმა ჩინე-
ულად გაიანზრა ზელმას თვისებები,
მისი სანიშნოუ ხასიათი, თავადაც
კარაიქმნა და იცხოვრა თავისი გმი-
რის მღელვარე ცხოვრებით. ყოველი-
ვე ამან განაპირობა და ძნელადის გა-
მარჯვება სცენაზე. მალე კეთილი,
საქვემოქმედო საქმეებით გატაცებუ-
ლ გოგონა ზელმა ნორჩ მაცურებელ-
თა მისაზადი გმირი გახდა.

გაღიდა დრო. მოზარდ მაცურე-
ბელთა ქართული თეატრის საინტე-
რესო შემოქმედებითი ცხოვრების აქ-
ტიური მონაწილე ხდებოდა დარეჯა-
ნი ყოველ ახალ როლს მსახიობის
ზრდისა და ოსტატობის აშკარა ნიშ-
ნები ეტყობოდა.

ახლა სიამოვნებით იკონებს და ძნე-
ლად განვილი წლებს. მის მესხიერე-
ბის სასიამოვნო მოკონებებს იწვე-
ვენ წლები და ადამიანები, ადამიანე-
სი, რომლებთანაც უხდებოდა ურთი-
ერთობა სწავლის პერიოდში თუ სცე-
ნაზე პირველი ნაბიჯების გადადგმი-
სს.

თეატრი ბავშვობიდან მიტაცებდა,
ყარდებოდა და თეატრისაკენ სწრაფ-
ვე სულ უფრო და უფრო იპყრობდა
სწეს სულსა და გულს, — მორიდებით
ამბობს დარეჯანი.

პროლოგ, საშუალო სკოლის დამ-

თავრების შემდეგ სასოფლო-სამეურ-
ნო ინსტიტუტში მოეწყო, ფარულად
კი, მშობლების სურვილის წინააღმდეგ
თეატრალურ სტუდიაში ისმენდა ლექ-
ციებს. ცნობილმა რეჟისორმა და პე-
დაგოგმა გ. ტოვსტონოვოვმა უმაღლე
შენიშნა და ძნელაქმი ნიჭი და ურჩია
მას თეატრალურ სტუდიაში დარჩე-
ლიყო. დარეჯანი მოწოდებდასა და გუ-
ლის კარნახს დაემორჩილა. მალე სტუ-
დია თეატრალურ ინსტიტუტად გადა-
კეთდა და და ძნელაქმაც ისახელა თა-
ვი, როგორც ნიჭიერმა და ენერგიულ-
მა სტუდენტმა.

თეატრში რესპუბლიკის სახალხო
არტისტის ალ. თაყაიშვილის ხელმძ-
ღვანელობით ყალიბდებოდა იგი, რო-
გორც პროფესიონალი მსახიობი. ჯერ
მასობრივ სცენაში გამოჰყავთ გა-
მოსვლელი ახალგაზრდა გულმსურით
აკვირდება გამოცდილი მსახიობების
თამაშს, სწავლობს მათგან სცენურ
ოსტატობას, ეუფლება სამსახიობო
კულტურას.

ალ. თაყაიშვილი შეუდგა უ. შექსპი-
რის კომედიის „ჭირვეულის მორჯუ-
ლების“ დადგმას. რეჟისორმა უშუა-
ლოდ და ძნელადისათვის გადააკეთა
მოსამსახურე ბიონდენოს როლი ბიჭის
როლად. და ძნელაქმე შესანიშნავად
გაიკო რეჟისორის ჩანაფიქრი. თავისი
გმირი კომიკურ სიტუაციებში ჩააყენა.
მსახიობმა იუმორის კარგი გრძნობა
გამოავლინა. ცრუ, მოხერხებულნი,
ავარა ბიონდენო — და ძნელაქმე ათას-
გვარი ხრიკებით ატყუებს თავის ბო-
როტსა და მუქთახორა ბატონს. ეს
როლი მსახიობისათვის კარგი დებიუ-
ტი იყო. ამ დღიდან მოყოლებული იზ-
რდებოდა და ძნელადის შემოქმედები-
თი ბოვარაფია, იზრდებოდა მისი ვე-
ტორიტეტი და სიყვარული მაცურე-
ბელში. ოცდობრი წლის მინიმალზე
მტკიცდებოდა ეს სიყვარული. ხან გო-
გონას, ხანაც ბიჭის საშობო მორთუ-
ლი და ძნელაქმე დღესაც სიძლიერით
წარმოადგენს თავის გმირებს და ყო-



„ბაში-ანუი“. პირიშისა და პირიშეთაისა—
დ. ძნელაქმე

ველ მათგანს სცენის ნიჭიერი ოსტა-
ტის მაღლი სცხია.

და თუ გადავხედავთ და ძნელადის
მიერ შემქნილი სცენური სახეების გა-
ღერვას, ადვილად შევამჩნევთ საინტე-
რესო როლებს, როგორებიცაა: სერი-
ოვა („მურისძიება“), ვალია („ვალია
სოკოლოვა“), ციაგო („ორჯონიკიძის
ხმალი“), ციცინო („ტირიფის ქვეშ“),
მარვა („კიკიძე“), ვიტია („ბაღნარ-
ში“), კორინკია („უღანაშაული დამ-
ნაშავენი“), ჯუდიტი („შემაქის მო-
წაფე“), კატია („ორი კაბატანი“) და სხვ.

ახლა დარეჯან ძნელაქმე შემოქმე-
დებითი სიმწიფის პროცესშია. ნიჭი
და ოსტატობა ორგანულად შეერწყნენ
ერთმანეთს. ხოლო დიდმა თეატრა-
ლურმა პრაქტიკამ ეს ორი აუცილებელ
ფაქტორი მტკიცედ შეადლბა. წინ
კიდევ მრავალი თეატრალური სე-
ზონია. ნორჩი მაცურებელი მსახიობი-
საგან ახალ-ახალ საინტერესო სახე-
ებს მოვლის. ეს კარგად იცის და ძნე-
ლაქმე და ყოველ ახალ როლზე ჩვეუ-
ლი ენერგიითა და სიყვარულით მუშა-
ობას გეპირდება.



ივრის ხეობაში

დიმიტრი გონაშვილი



ახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, ივრის ხეობაში (ამჟამად სიღნაღისა და გურჯაანის რაიონების ზამთრის საძოვრები) ოდესღაც კომლ-მრავალი სოფლები ყოფილა გაშლილი: „განა იყო ალახნის შესართავამდე და ვიდრე სამგორამდე შენობანი დიდ ფრიად, არამედ მოხორდა გამოსვლასა ბერქასსა და შემდგომად ლანგთემურისაგან, რომელნი ჩანან დღესაც“. („საქართველოს გეოგრაფია“, გვ. 133). ვერაგი შაპ-აბახის მიერ კახეთის ორგზის აოხრებამ და მოთარეშე ურდოების ხანგრძლივმა რბევამ საბოლოოდ გაწყვიტა ივრის ხეობის მოსახლეობა. გაუკაცურდა



ქოლკიანი, სურ. 1.

ოდესღაც შრომის კიენით ახმინებული ველ-ბორცვები. ნასოფლარები ტყემ და ეკალ-ბარდებმა დაფარეს. შამშმა გადუარა კახელი გლეხის ოფლით გაპოხიერებულ ველ-მინდორს.

ჩვენი კოლმეურნეები დღესაც მრავლად პოულობენ ივრის ხეობის ძველ მკვიდრთა ნამოსახლარზე ჯანგისა და მიწისაგან გამოხრულ სხვადასხვა ნივთებს: ქვევრებს, დოჭებს, სამაგულებს და სხვ.

მატერიალური კულტურის ძეგლებიდან ჩვენამდე შემონახულა ოთხი ქვაბული კომპლექსი მონუმენტური მონასტრებით, სენაკებით, მღვიმეებითა და სათავსებით. ეს ძეგლები იმ უდაბნოთაგანია, რომლებიც შორეულ წარსულში დავით გარეჯელის მოწვევებს თუ მის მიმდევრებს დაუარსებიათ სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ადგილებში.

ვახუშტი ასე აღწერს: „გარეჯის მთას არს მონასტერნი კლდეა შინა გამოკვეთილნი, სენაკნი, ტრაპეზნი, პალატნი... არამედ ყოფილან მონასტერნი მრავალნი ვიდრე მწარე წყლამდე და მოწყითა საესენი“ („საქართველოს გეოგრაფია“, გვ. 66-67). იმ „მრავალ მონასტერთაგან“ სახელოვანი გეოგრაფიის მსოფლიოდ ხუთს ასახელებს. ჩანს, სხვა უდაბნოები დიდინით ადრე ყოფილა დავიწყებული, თორემ მათაც უბრალოდ მაინც მოიხსენიებდა. დავიწყებისათვის იმ გარემოებასაც უნდა შევეწყო ხელი, რომ ხსენებულ ოთხ გამოქვაბულთა კომპლექსი დიდი მანძილითაა დაშორებული დავით გარეჯის და მის ახლოს მდებარე სხვა უდაბნოებისაგან. ალბათ, ასეთი სიმოჭქონადა მხედველობაში მოწამეთის ერთ-ერთ წინამძღვარს, რომელმაც დასათვალთვინებლად მისულ მურავიოვს დაანახა რადლოს მონასტერი და ჩიჩხიტური, სხვათა შესახებ ეუბნება: „დანარჩენები მეტად შორსაა გაბნეულიო“ (Muraviev, „Грузия и Армения“, ნაწ. I, გვ. 103).

იმ „მრავალ მონასტრებზე“ პირველ ცნობას პლ. იოსელიანი იძლევა. იგი თორმეტ უდაბნოს ასახელებს: დავით გარეჯა, ნათლისმცემელი, დოდოს რქა, ბურთუბანი, ჩიჩხიტური, თეთრი სენაკები, მოხატული, მაღაჯანა ანუ მღვიმე, მოწამეთა, ვერა

ქარვა, ქოლაგირი და პირველდართი. („Описание древностей города Тифлиса“, გვ. 33). ამავე ცნობას იმეორებს მ. ჯანაშვილიც თავის რედაქტორობით გამოცემულ „საქართველოს გეოგრაფიაში“ (გვ. 67, სქოლიოში).

ქართული ხელოვნებით მრავალმა დანიტერესებულმა პირმა იმოჯაურა ხსენებულ ისტორიულ ადგილებში და პატივსაცემი შრომებიც დაგვიტოვა მათ შესახებ.

ჩვენი ქვეყნის კულტურის აღორძინებისა და აყვავების ერა სისხლმორცველად საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დიდ ისტორიულ თარიღთან არის დაკავშირებული. ამ პერიოდში მრავალი ფასდაუდებელი ძეგლი შეედინა ლიტერატურისა და ხელოვნების საგანძურს.

რამდენიმე ექსპედიცია გაიგზავნა დავით გარეჯის და მის კანონიერულ სხვა მონასტრთა შესასწავლად და გამოსავლიანებად. ერთ-ერთი ასეთი ექსპედიცია 1921 წელს იყო, მეთორჯ კი — 1929 წ. აკად. გ. ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით. ექსპედიციის საძიებო მუშაობა მანამდე ცნობილი ობიექტების ფარგლებს ვერ გასცილდა, ვერ მიაგნეს სხვა, ახალ ძეგლებს. ამ გარემოებამ ქვეყნს ქვეშ დააყენა პლ. იოსელიანის ცნობა. გ. ჩუბინაშვილმა თავის დიდმნიშვნელოვან კაპიტალურ ნაშრომში „Пещерные монастыри Давид-Гареджи“ უწოდა: ხუთი უდაბნოს გარდა... სხვა არაფერი არა გვაქვს“ (გვ. 17) ე. ი. სხვა მონასტრები სინამდვილეში არ არსებობენ. მათი სახელწოდებანიც „ხელოვნურადაა შექმნილი“, გაზოგონილი. ჩვენ კი ვამბობთ — პლ. იოსელიანის ცნობა ორმეტყ უდაბნოს შესახებ სრულ ჭეშმარიტებას წარმოადგენს და ჩამოთვლილი სახელებიც რეალურია, გეოგრაფიულია. ახლმნიშვნელობა აღარა აქვს იმას, რას ვეყარებოდა პ. იოსელიანი, ბერების ზეპირი გადმოცემას, თუ რაიმე ისტორიულ წყაროს. ფაქტი ფაქტად რჩება.

ჩვენ მიერ აღმოჩენილი ოთხი ქვაბულის კომპლექსი იმ ორმეტყ უდაბნოთაგანია, რომლებსაც პლ. იოსელიანი იხსენებს თავის შრომაში. ის გავრემობა, რომ ზოგიერთ მათგანს დღემდე აღარ შემოუნასახვს თავისი ისტორიული სახელწოდება, მათი დაიწვევების შედეგია. აღდგენა შესაძლებელი გახდება, როგა საძიებო მუშაობის დახმარებით ყველა ძეგლი აღმოჩენილი იქნება. ამის იმედი კი უსათრუოდ უნდა ვეჭოროთ, ჩვენ ვცავს ზოგიერთი ცნობა ამის დამადასტურებელი.

ახლად აღმოჩენილ მონასტრებს სოფ. ბოდბისა და მადარის კოლმეურენ გელებმა ამ სახელებით იცნობს: ქვაბები, ქოლაგირი და მალაზოები, ანუ მალაზანები. ისტორიული სახელწოდება მხოლოდ ორს შემოუნასახვს — ქოლაგირი და მალაზანები, იგივე მალაზანა. უკანასკნელის სახელით ორ სხვადასხვა მონასტრს იხსენიებენ. ვფიქრობთ, აქ ერთი სახელწოდება გადატანილი მეორეზე, საკუთარი სახელის დაკარგვის გამო. ერთი მეორეში რომ არ აგვერიოს, პირობითი ერთს ვუწოდებთ ზემო მალაზანას, ხოლო მეორეს, რომელიც იმავე მთის აგურტყლების ქვემო წილში მდებარეობს, ქვემო მალაზანას.

სხსენებულ ქვაბულთა კომპლექსები მდებარეობს მდ. ივრის ორივე მხარეს, სახელდობრ: ქვაბები აღმოსავლეთით, დასაჩრქნი სამი კი — დასავლეთით. დავით გარეჯის უდაბნო მათგან, დაბლობებით, 50-60 კილომეტრით უნდა იყოს და-

ქოლაგირი სერ. 2.



შორებული ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით. მონასტრთაგან განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია ზემო მალაზანა. ესაა ჩვენი მატერიალური კულტურის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი არქიტექტურული ნაგებობა, დიდი ოსტატობით გამოკვეთილი, მაღალი გუმბათით, სვეტებით და თალებით. გუმბათიდან კორპუსის შუა წელამდე ჩამოკიდებულია ქანდაკებული სქელი ჯაჭვი. ტაძარი შედგება რამდენიმე განყოფილებისაგან, რომლებიც ერთმანეთთან დაკავშირებულია სხვადასხვა ფორმისა და სიღრმის გასასვლელებით. კედლები უხვადაა შემოკობილი ფრესკებით. წარწერებით და ორნამენტებით. მსატრობა ძირითადად საცვლესიო ხასიათისაა, მაგრამ მათ გვედღენ წარმოდგენილია საერო ფერწერის ნიმუშებიც — დიდფრესკები ძვირფასი თალებით მოჭვდილი პროვნული ტინისამონით და სხვა დიდძალი. წარწერების მრგვლოვანია, ვხვდებით უცხო დამწერლობის ტექსტსაც.

რამდენიმე სიტყვა ხსენებული უდაბნოების აღმოჩენის შესახებ.

ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს ვინახულე ქვაბები. მისი არსებობის შესახებ ზიღებულ ილია ბენაშვილისაგან შევიტყვეუდით. მათორის მკაცრი ყინვების გამო (თებერვალი იყო) მოკვლე ზოგადი დოკუმენტებით დაგვამყოფილენ. მოკვლე ცნობა ამის შესახებ გახ. „კომუნისტში“ გამოქვეყნდა (წელი ზუსტად არ მახსოვს — 1927-28 წ წ წ.), სადაც გონაშვილის მაგივრად მონაშვილად ვყავი მოხსენებული. სხვადასხვა მიზეზების გამო დიდი ხნის მანძილზე ვეღარ განავანორციელე სურვილი — ჩავსულიყავი და სათანადოდ შემესწავლა გამოქვაბულები. 1938 წ. მაღაროელი მწყემში ზურაბ ჯანიკაშვილი ახალ ცნობებს მაწვდის ქოლაგირისა და მალაზანების გამოქვაბულთა კომპლექსებზე. 1939 წ. იმავე ჯანიკაშვილის მეგზურობით ათ დღეს ვიმოგზაურე ისტორიულ ადგილებში, უკანასკნელად კი 1941 წ. თებერვალში. მუშაობის მიველ მანძილზე დეტალურად ავეწერე ყველა უდაბნო — გადმოვხატე ფრესკები და გადმოვიწერე არსებული წარწერები.

აღმოჩენილი გამოქვაბულების შესახებ მოხსენება წავიკითხე ქ. ცხინვალის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის



ქოლაგირი. სურ. 3.

სამეცნიერო სესიაზე 1945 წ. 25 ივნისს. მოხსენებთა თეზისები დაიბეჭდა.

გაზ. „სასაზღვო განათლებათაში“ 1950 წ. 9 აგვისტოს, № 32 (1092) გამოქვეყნდა ჩემი წერილი — „ისტორიული მონასტრები ივრის ხეობაში“. რედაქციამ წერილის ტექსტი საგრძნობლად შეამცირა.

გსარგებლობთ ძველი ჩანაწერი მასალებით და მათსებლებს ვაცნობთ დღემდე უცნობ ისტორიულ ძეგლებს.

ქოლაგირი

ქოლაგირი, ანუ, როგორც გვლებთა უწოდებს, ქოლაგირები. მდებარეობს სოფ. ბოდბის მთაველიან საძოვრებში მალაზანების მთის ვაკრძელების დასასრულში. ეს მთა არ წარმოადგენს ერთ მთლიან მასივს — ქვემო მალაზანიდან შედარებით უფრო დაბალ სიმაღლეს დებულობს და მოკლე მანიძლის სერებად იშლება. შემდეგ კი, უსალოდებდა რა მდ. იორს, ერთბაშად წყდება და მალაღ კლდის ქმნის. იმ კლდის ძირშია გამოკვეთილი გამოქვაბულები. უკანასკნელი თუ ზრგოთია მიტოვლი მალაზანებისაკენ, სამაგიეროდ პირდაპირ გაჟაგრებენ ქებაებს. ორივე მონასტრიდან თითქმის თანაბარი მანძილთაა დაშორებული — 3-4 კილომეტრით.

ქოლაგირს სამხრეთით ხრამებიანი სერები სასლვრავს, ჩრდილო-აღმოსავლეთით კი რამდენიმე მეტრის დაშორებით, ჩამოუდის მდ. იორი. უკანასკნელი აქ მდორეთ მოვიდინება და ორივე ნაპირს ნორჩი ტყის ვიწრო ზოლი უშვინებს. წინ მეტად დაქანებული ფერდობი ჩასდევს, რომელიც მოპირდაპირ მთების შორის გაშლილ მცირე განის ვილს უერთდებდა. ფერდობზე, აქა- იქ, კიდევ გვხვდება რამდენიმე ძირი ბრწყველისა და კვეთის ხე. უკანასკნელი ადგილობრივ ტყეებში არსად არ არის; საფიქრებელია, ხელოვნური ნარგავი იყოს, რადგანაც საყლე-სიო წესების შესრულებისას საკმეველის მაგიერობა შეეძლო გაეწეა; ცვეცილი ნედლსაც კარგად ვკიდებდა და საამურ სურნელებს აგებებს.

გამოქვაბულები მდებარეობს ერთი-მეორის მიმართ პორიზონტალურად. მათი რიცხვი მეტად მცირეა — სულ რამდენიმე. ამ მხრივ ქოლაგირი ბევრად ჩამორჩება თავის მეზობელ მონასტრებს; სამაგიეროდ, მხატვრობის მხრივ მეორე ადგილი უკავია ზემო მალაზანის შემდეგ.

გამოქვაბულები გალესილი ყოფილა და სათანადოდ გაფორმებული, მაგრამ ეპითა ვითარების გამო დიდი ცვლილებს განუცდათ: კლდის ჩამონგრევის შედეგად შესასვლელი კარი არცერთს აღარა აქვს. ფრესკები და წარწერა ალავ-ალავ გადარეცხილა, გაფორმებათალებულა. ზოგიც ადგილობრივი მწყვესებისა და მონადირეთა უხეში მოპყრობით დაზიანებულა.

ქოლაგირის განყოფილებებიდან ყველა როდია ყურადღების ღირსი და ამიტომ ჩვენც მხოლოდ იმათ შევხვებით, რომელთაც ცოცხა თუ ბევრად მნიშვნელობა აქვთ.

გამოქვაბული, რომლითაც აღწერას ვიწყებთ, სამხრეთიდან მესამეა. ჩამონაშალ და წვიმა-ქარისაკან შემოიზღულ მიწის კედლის მხატვრობის ქვედა ნაწილი დაუფარავს. უკანასკნელი, სათანადო გაწმენდის შედეგად შეიძლება აღდგეს მხატვრობა სხვადასხვა სცენას წარმოადგენს: უკანა კედელზე ლურჯ ფონზე, გამოხატულია ვიღაც მხედარი წითელი ცხენით, რომლის მდიდრული მოკაზმულობა (თვლებით მოქედული სამკერდული და უნაირი) ვგაფორმებინებს, რომ მისი პატრონი ვიღაც საერო დიდგვარიანი უნდა იყოს. ცხენს სადავე დაბლა აქვს დაშვებული, მხედარს კი ორივე ხელი წინ გაუწვდია და ვიღაცას ეხალმება. ამავე კედლის კუთხეებთან ერთი მეორის გვერდით, გამოხატულია ორი ფიგურა. ორივეს სახე დაზიანებული აქვს. ერთ მათგანს თავზე ადგას ძვირფას ქვებიანი გვირგვინი, წამოსხმული აქვს შინდისფერი გრძელ მანკრ, მფრადი ძაფით ნაქცევი და მოთავალური, ქვეშ კი მოჩანს მხეგილი ლაღლებით უხვად შემკული თეთრი სასტყლი. მარჯვენა მხრის მალა, მოწითალო ფონზე, ასომთავრული წარწერაა. უკანასკნელი საგრძნობლად გაფორმებათალებულია, ქარაგმის გახსნით ასე ამოიკითხეთ — ბარბარაბ. (იხ. ნახატი 1). მეორე სურათს შუბლის ზემოთა ნაწილი აღარ აქვს სახის მოხაზულობა შენახულია. მასაც წამოსხმული აქვს მუქ-წითელი ფერის მანკრ. უკანასკნელი მეკრდთან ღლით აქვს შეკრული და შემდეგ მხრებზე გაბრუნებული ზურგს ჰრავს. ქვეშ აცვია პირველის მსავსევე ძვირფასი ჯიანსაშობი. მუხლებთან გამოხატული აქვს თვლებით მოქედული რაღაც ფარის მსგავსი, შუაში ვერის გამოსახულებით. (იხ. ნახატი 2).

ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხეში სამი პიროვნების გამოხატულია. ამათგან ორი ერთ მხარეზე დგას, პირველი, რომელიც წინა ხაზზეა და სრულიად ფარავს მეორეს, ქალი უნდა იყოს; თმა შუაზე აქვს გაყოფილი და ხეკვლებად ზურგზე დაფენილი; აცვია უსაკელო, ფერადი ტანსაცმელი. სხეულით წინაა გადახარლი. ორივეს ხელები მიუმარათავს მათ პირდაპირ მდგომარე ქალისაკენ, რომელსაც მარჯვენა ხელი მათკენ გაუწვდია, ჩანს, ერთმანეთს მიუხალმებთან. აღნიშნულ სცენას სცვლის რამდენიმე ფერადი წრე, რომლებშიაც მხატვრობა ვგავილები. ფრესკებთან ერთად კედლებს ამკობს ხელნა და სპირალური ხაზები. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ თავის

არსე ხსენებული განყოფილება უფრო მდიდარი უნდა ყოფი-
ლა.

აღწერილ სენაკს სამხრეთით აკრავს მოზრდილი ნიში.
იქაწობთ, ეს უკანასკნელი იმ ნაწილში იყო მოთავსებული,
ჩვეულებრივ განყოფილებებს დერეფნის სახით წინ ჰქონდათ გა-
სუვითილი. ხსენებული ნიში განსაკუთრებული ყურადღების
არსა. თალი ლურჯადაა შეღებილი, სამივე კედლის სიყენა
ამხატავს მთელ კრებულს; ყველას ერთნაირად აცვია. მო-
ზრდურ თავსებურებს შუბლთან ოთხი წითელი წერტილი
ქვე გამოსახული. ხელში უჭირავთ გრძელი, წითელი საშა-
სანი ჯიბი, საანგელოზო კვერთხი, თავს ირგვლივ სხვადასხვა
ფრის წრე აქვთ შემოვლებული — სიწმიდის ემბლემა. ღაწ-
ვებს შუაგული და შუბლი შევარდისფერებულია. ამთავან ერ-
ნი ღვალსაწინოდ გამოირჩევა (ჩრდილოეთის კედლის ფრეს-
სა); იგი ყველაზე წინ დგას, აცვია ფართო სახელოებიანი,
ფრფრას ქვევით უხვად შემკული ტანსაცმის, განიერ და
ქრალად ჩამოშვებული სამაჯურებზე თვლით მოხატული
სტატილი დაწვრილი აქვს მოვლებული. სარტყლის შემკულობა-
ში აშკარად მოჩანს სიმბოლური ოთხი წერტილი; ხშირი,
ჩვეულებრივ თმა შუაზე აქვს გაყოფილი და ტალღებად ზურ-
ვზე დაფენილი; თავი ოდნავ მარჯვნივ მოუქცევია და მოგრძო
სტატილი ცერად გამოიყურება; მასაც, როგორც სხვებს, მარ-
ჯენა ხელში კვერთხი უჭირავს. უკანასკნელი აქ უფრო მკაფი-
და წარმოდგენილი. მარცხენა მხართან დიდი ფრთა აქვს
ამხატული, ხოლო მარჯვნივ მკლავის უკან, ფრთის ფონზე,
ლურჯი ფერის რაღაც დაკბილული მოჩანს. საფეხურებელია,
სხეილ რამ მარჯვენა მხარესაც ჰქონდა. კედელი ამ ადგილას
გაზიანებულია, ნალესი ჩამოშლილია (იხ. სურათი 3).

უკანასკნელი სენაკი, რომელიცა გამოავრთობ ადურვას,
სხეულოთ შედარებით ნაკლებადაა დაზიანებული. თითოეულ
კედელზე სამ-სამი სურათია და, როგორც ნაკვალევებიდან ჩანს,
სთანადო წარწერაც ჰქონია. მათი ჩამოშლილია მთელი სიხვა-
ლი გვაუწყებს, რომ ყველა — წარჩინებული, როგორც სა-
რ, — ისე საეკლესიო პირი უნდა იყოს. ამათვთ სამი იქ-
ვეს უფრო ყურადღებას. თავზე მხურავთ ძაფით ნაჭარკი,
ფრად ბარტყულა. უკანასკნელს, წინა მხარეს, სიმაღლეზე
და საეკლესიო-სამაჯურებს სხვა ფერის ნაჭრით აქვთ მოვლე-
ბული. სახელოებზე უჩანთ მოკერებული სხვა ფერის ლინკი.
სამხრეთის კედლის ერთ ფრესკას (იხ. ნახატები 4) შედარებით
სრულად შეჩინვია ქარაგმინი ასომთავრული წარწერა. უკ-
ანასკნელი სიკვება, რომელიც აგრეთვე ქარაგმითაა წარმოდგე-
ნილი, — ეწის, შეიძლება გავივით ან როგორც ვარდანის (ი),
მარტყენის (ი). ტექსტი ქარაგმების განხილთ ასე ამოვივით-
ხუ:

„ბოჟენ ძე ერისთავთ-ერისთავისა (ა) ვარდანისი (?)
(ვარჩინისი?)“ კონტექსტის ბოლო მარცვალი საგრძნობლად
ყურმერტალებულია, მაგრამ ნაკვალევში სანის ცნობა გვქვს
არ მადებს.

სენაკის ბერი გამოსატავს ლურჯი ცის კამარას მოკაფე
ქარკვალეებით. მის შუაგულში ფერადნაზებინი მოზრდილი
სიწველა. უკანასკნელის ორივე მხარეს, ერთიმეორის პირ-
დაპირ, წყვილი ფრთოსანი ანგელოზია; წრებაზის ცენტრში



ქოლგარის სურ. 4.

რაღაც გამოსახულება ყოფილა, ამჟამად ამოშლილია. ანალო-
გიური სიმრგვალე იმავე ჭერის დასავლეთ ნაწილშიცაა. იგი
განსხვავდება პირველისაგან: მისი დიამეტრი მოკლეა და წრი-
ულ მონასზევით ერთი შავი ფერითაა შესრულებული. ხსენე-
ბული ორი სიმრგვალე ორი სამყაროს სიმბოლური გამოსატე-
ლებას უნდა წარმოადგენდეს: პირველი, სიმბოლური ნიშნე-
ებით — ანგელოზები, მოციმციმე ვარსკვლავები — ციურ ქვე-
ყანას, ხოლო მეორე კი — ქვეყნებს, ბნელეთის სამყაროს.

ქ ვ ა ბ მ ბ ი

სოფ. ბოდბის წამთრის საძივარ ადგილებში ერთ-ერთ
მთას ქვაბები ეწოდება. ქვაბები არაა მისი ისტორიული სახე-
ლი, რადგანაც იმ თორმეტ მონასტერთაგან, რომლებსა რიცხვს
უსაუბოდ ისიც გვეუთვნის, ამ სახელით არც ერთი არ იხსენიება.
იგი შედგენვია შერქმეული იმ გამოქვაბულების გამო, რომლე-
ბიც მის კლდეშია გამოკვეთილი.

ქვაბების მალღობი წარმოადგენს სამი-ოთხი კილომეტრის
სიგრძის ქედს, იწყება მდინარე ივრის მარცხენა ნაპირის მცირე
განის ველიდან და დასავლეთიდან აღმოსავლეთისაკენ მო-
ემართება, ოდნავ სამხრეთისკენ განხრით. დასაწყისში განცალ-
კვებულ ბორცვებადაა გამოილი, შემდეგ კი ყალიბდება ერთ
მთლიან მასივად და სიმაღლეცა მატულობს.

ქვაბების მიდამო ბუნებით საგრძნობლად ღარიბია; მცენარე-
რულობა მხოლოდ მის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კალთებზე
გვხვდება; იზრდება ძეძვი, მარადმწვანე დაბალი ღვია და
ფოთლოვანი ბუჩქები; სამხრეთ-დასავლეთის კალთები კი,
რომელსაც ალაგ-ალაგ მცირე სიმაღლის კლდის სარტყელი
გასდევს, სრულიად მიშლილია და მხოლოდ გასაფხულის და-
საწყისიდან იფარება მწვანე ბალახით.

ქვაბების შთა, აღწევს რა საგრძნობ სიმაღლეს, უკიდურესობა და სამი მხრით მალალ კლდეს ქმნის; ამ კლდეებშია გამოკვეთილი მღვიმეები, სათავსოები და სხვა სახის განყოფი-
ლებანი.

კლდეში ქანების თანმიმდევრობა რელიეფურია: ზედა სარ-
ტყელს წარმოადგენს ქვანი დაწარმევი, კონგლომერატი, ქვე-
მოთ კი მას ცვლის ყვითელი თიხნარი. ქანების ასეთი თანმიმ-
დევრობა არაა მყარი, ზოგან დარღვეულია.

ქვაბულები გამოქრულია ქანების ორსავე სარტყელში, გან-
ლაგებულია იარუსებად. საერთო რაოდენობა სამოცამდე აღ-



წევს. წარსულში მათი რიცხვი გაცილებით მეტი უნდა ყოფილიყო ამას გვაფიქრებინებს ნაკვალევი, რომელიც ახლაც კარგად ამჩნევება. იოლი მისადგომია მხოლოდ კლდის ძირში მდებარე მღვიმეები. მალა მდებარე გამოქვაბულთან მხოლოდ ორის დთავალიერება შეეძლოთ, ისიც დიდი გაჭირვებით.

შესასვლელი, რომელია მეტი ნაწილი დღევანდლამდე შემონახულია, ვიწრო ოთხკუთხედიან მომრავალა. თითოეული, როგორც ეს ნახული მღვიმეებიდან ირკვევა, იზოლირებულ განყოფილებას წარმოადგენს. ქვაბულები ყველა ერთნაირი ხელოვნებით არ არის გამოკვეთილი. თინარ სარტყელში გამოჭრილი მღვიმეები შედარებით უფრო მაღალი ოსტატობითაა შესრულებული, გამოირჩევიან გემის სირთულით: მხოლოდ ამ სარტყელში ვხვდებით ნიადაგში ამოკვეთილ ქვევრებს, კიბეებს და ვიწრო ტალანებს ეს არ არის ქვიანი ქანების სენაკებში, რადგან თინარს უფრო ადვილად ემორჩილება გამოკვეთის ტექნიკას, ამიტომ ნაკეთობაც სუფთა და ფორმასრულია.

ჩრდლოკიდან მისავალი, პატარა კლდეში პირველად ვხვდებით შედარებით რთული კონსტრუქციის ობიექტს, იგი შედგება ორი განყოფილებისაგან, ამათგან პირველი, რომელშიც უშუალოდ შევდივართ, ფართობით შედარებით მოზრდილია; ჭერი საგრძობლად შებოლილია, ეტყობა, რომ დიდი ხნისაა; შიგნით ღვარს უდენია და შუზოდულ მიწას იატაკი მოლად დაუფრავს; ეს გარემოება გვაფიქრებინებს, რომ კედლების სიმაღლე არსებულზე გაცილებით მეტი უნდა ყოფილიყო. მეორე განყოფილება საკუთრივ ქუჩას წარმოადგენს; მისი კარის ხერვლის ნაოსნებური თაღიდაა დარჩენილი. ქვედა ნაწილი კი ნაყრილია და ჩამონაშალი მიწითაა დაფარული. ღუმელის მარჯვნივ გამოჭრილია ორი მოზრდილი ნიში. ჩვენი კარაულით, სხენებელი გამოქვაბული ჭურჭლის გამოსაწავი უნდა ყოფილიყო. ამ მოსაწავებს დამაჯერებელსა ხდის ის გარემოებაც, რომ, როგორც ქვემოთ დავინახათ, „ქვაბების“ ფერდობებს მრავლად ვხვდებით გადაყრილი ჭურჭლის ნამტარევეებს.

კლდის ძირში მდებარე მღვიმეების დასათვალისწინებლად მნახველმა ჯერ წვიმა-თოვლისაგან ჩამორეცხილი აღმართი უნდა აიაროს. ამ წყების გამოქვაბულთანგან ურადლებას იპყრობს ერთი, რომელიც საშხრეთიდან მეთაეა. შესავალი მოზდენილადაა გამოჭრილი თინარ ზოლში. შინაგან მხარეს არსებითი ცვლილება არ განუცდია. იატაკზე დაყრილი ქვა და ნაშალი მიწა კლდიდან ჩამონადენი ღვარისაგანაა შესხრილი. პირველად ამ მღვიმეში ვხვდებით ნიადაგში დიდი ოსტატობით ამოჭრილ საშუალო ზომის ორ ქვევრს, რომლებიც ისე უდმიწვევით ანსაზიერებენ ნამდვილი ჭურჭრების ფორმას, რომ მნახველს ერთი შეხედვით იჭვიც კი არ შეეძარება; ამოკვეთილია იატაკიდან რამდენიმე სანტიმეტრით დაბლა და პირების გარშემო მრგვალი კალაპოტების აქვთ, რაც იმის მაწუწებულისა, რომ სარქველებიც ქონიათ და საჭიროების მიხედვით

ზემოდან მიწის აყრიდნენ. რა დანიშნულებას ეძახებოდა ესეიგი ყინებული სხენებელი ქვევრები, ანდა რით იყო გამაგრებულნი მათი ჭურისებური ფორმა? ამ კითხვასზე დამაჯერებელი პასუხის გაცემა ძნელია. ვარაუდით შეიძლება ითქვას — სამეურნეო დანიშნულების სათავსოები უნდა ყოფილიყო, მარცხლელის ან სხვა რამის შესანახად. ანალოგიურ ქვევრებს ორ სხვა გამოქვაბულში ვხვდებით; ამათგან ერთი მდებარეობს კლდის მარცხელ მხარეში, მეორედა სამი განყოფილებისაგან ერთ-ერთი პირველი რომელშიც შესასვლელი ხერვლით შევდივართ, წარმოადგენს ფართო სათავსოს. მნახველის ყურადღებას იქცევს ქვევრების პირების ახალი ფორმა — მოგრძო ოთხკუთხედი. ორი სხვა განყოფილება, რომლებიც პირველს გვერდით სივრცის გაგრძელებას წარმოადგენს, საგრძობლად ვიწრო და დაბალაა. ამათგან მხოლოდ ერთშივე ვხვდებით ამოკვეთილ ქვევრს.

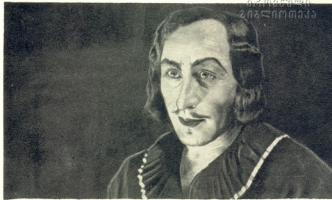
უკანასკნელი გამოქვაბული, რომლითაც ვამთავრებთ აღწერას, შედარებით უფრო მაღლა მდებარეობს. იგი გამოკვეთილია კლდის ქანების ორივე სარტყელში და კლდის ჩამოჭრების გამო წინა კედელი აღარაა აქვს. შევდივართ თუ არა, შესამჩნევია ხდება მეორე განყოფილების არსებობაც. აქაც ვხვდებით ჩვენივეს უკვე ნაცნობ ჭურჭრებს (სამი ჭურია). მნახველს ყურადღებას უნებნებოთ იპყრობს მათი განლაგების წესი: სამივე გვერდით ეკვლებთან ისეთი სიახლოვეთაა ამოჭრილი, რომ სარქველებისათვის საჭირო კალაპოტის ერთი ნაწილი ეკვლებშია შეჭრილი. ოსტატოს ვარაუდს, ალბათ, ფართობის სიფარდობაც განსაზღვრავდა.

მეორე განყოფილება, რომელიც პირველთან ორსაფეხურაინი გამოკვეთილი კიბითაა დაკავშირებული, მეტნახველი დაბლა მდებარეობს. დაკვირვებიდან ცხადი ხდება — ისიც საკუწხაოდ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული.

მთვალ გამოქვაბულთანგან ურადლებას იქცევს სამხრეთის მაღალ კლდეში მოზდენილად გამოჭრილი შესასვლელი. იგი ერთადერთი ობიექტია ქვაბების მთელ სისტემაში, რომელიც გარეგანი ხედით მაღალი ხელოვნებითაა გაფორმებული. შესასვლელს ზემოდან გადავლებული აქვს ორ გამოკვეთილ სვეტზე დაყრდნობილი თალი. საფიქრებელია, რომ შიგნით შეიძლება ისეთივე მონასტერაი იყოს, როგორიც ზემოთ მაღაზანია.

ქვაბების წინაშედბარე ღრატოიანი ფერდობი ფერადი ჭურჭლის ნამტარევეთაა მოფინილი, ჩანს, იქ მეტურჩლობასაც მისდევდნენ. იქვე, ცის ქვეშ, ვხვდებით მიწაში დამარხულ ნამდვილი ქვევრებსაც. როგორც მწყესებმა გადმოგვიცხად, რამდენიმე ჭური ვიცავ მოდებულ გლებებს წუღილით სახლში.

დაკვირება გვარწმუნებს, რომ ქვაბები სამეურნეო ხასათის ბაზა უნდა ყოფილიყო, რომელიც ამბარაგებდა მხლობელ მონასტერებს, როგორც პროდუქტებით, ისე სხვა საჭირო ნივთებით.



ვ. აბაშიძე — როლერი (შილერის „ვაჟალები“)

აშვილი, დავით კლდიაშვილის ახლობელი, სცენისმოყვარე ყოფილა და საოჯახო წარმოდგენებში ბევრჯერ აკაკი წერეთლის პარტნიორობა გაუწევია.

ეფროსინეს ოჯახში განათლებული სასოფაღოება იკრიბებოდა. იმართებოდა საღამო კონცერტები, წარმოდგენები, ეფროს რვა შვილი ჰყავდა. ერთ-ერთი სიმონ კლდიაშვილი ცნობილი არქიტექტორი იყო, რომელმაც თბილისის სახელ-

ხელოვნთა ოჯახი

ბორის მირცხულავა, დავით გეგენავა



ვ. აბაშიძე — როლერი

ქ

ვენს წინ ორი ფოტოსურათია. ერთზე — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ვანო (ვანიკო) დავითის ძე აბაშიძეა როლერის როლში შილერის „ვაჟალებში“. მეორეზე — მისი შვილი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, უკვე ცნობილი კინოსახიობი დავით აბაშიძე, იმავე როლში. რაოდენ სასიხარულოა, როდესაც შვილი, რომელმაც მამის გზა აირჩია, მისი ღირსეული ცვლა დადგა.

ამ შემოქმედი ადამიანების მემკვიდრეობითი შტო მარტო მამა-შვილით როდი იწყება. ვანოს, ან როგორც მას ახლობლები ეძახდნენ, ვანიკოს ბებია (დედიდან) ეფროსინე კლდი-



ვ. აბაშიძე — ხაფიზია (პ. სასონიძის „სალტე“)

მწიფო უნივერსიტეტის შენობა დააპროექტა. ცხოვრობდა იქვე ახლოს, უნივერსიტეტის წინ, ამჟამად ვარაზისხევის ქუჩაზე, მის მიერ აშენებულ მეტად ორიგინალურ სახლში. ეს შენობა თავისი არქიტექტურით ახლაც იქცევს ყურადღებას. ეფროს მთორე ვაჟი ალექსანდრე (საბა) ქიშიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი და ცნობილი რევოლუციონერი იყო. იგი 1905 წელს კაზაკებმა მოკლეს. ოდესიდან საბას ცხედრის თბილისში ჩამოსვენებას (რომლის კინოფირიც დღემდე არის შემონახული) დიდძალი ხალხი დაესწრო. მისმა თანამედროვეებმა იგი დიდის პატივით დაკრძალეს. უფროსი ქალიშვილი მარიაში ქართველთა შორის პირველი მომ-

ღერალი ქალი იყო, რომელმაც უმაღლესი მწიფეულური განათლება პეტერბურგის კონსერვატორიაში მიიღო. ხოლო მისი ქალიშვილი თამარ ძნელაძე — ცნობილი მევიოლინე.

ვანიკო აბაშიძემ ბავშვობა ბუბია ეფროსინესთან გაატარა. ხოლო შემდეგ თამარ ძნელაძის ოჯახში იზრდებოდა. მას სიმღერა, მუსიკა ბავშვობიდანვე იტყებოდა და ალბათ ამიტომაც იყო, რომ ქუთაისის სათავადაზნაურო გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ სწავლა კონსერვატორიაში განაგრძო, მაგრამ ზოგჯერ ულომელად აკაცი ფალგას დრამატულ სტუდიაში გადავიდა, რომლის დამთავრების შემდეგ 1924 წლიდან რუსთაველის თეატრში იწყებს მუშაობას. თორმეტი წლის მანძილზე აქ მან 50-მდე დიდი და პატარა როლი შეასრულა. ვისაც ვანიკო აბაშიძე სცენაზე უნახავს, ალბათ ეხსოვება მის მიერ განსახიერებული თორღვა — „ლამარაში“, დიანოზი — „მირცხულავას“ „განჯაში“, ხაფიზია — პ. სასონიძის „სალტეში“, როლერი — ფ. შილერის „ყაჩაღებში“, კომპოზიტორი — გ. მუხნიაშვილის „ნაბიჭვარში“, მეოთხე მუსტაფაური — ლავრენიევის „რდევეში“, პირველი მებადური — „ანზონი“ და სხვა.

1932—33 წლების სეზონში რუსთაველის თეატრში წარმატებით მიდიოდა ა. მირცხულავას პიესა — „განჯაში“, რომელიც ქართული ორიგინალური დრამატურგიის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია. მადურ კონფლიქტებზე აგებული ეს დრამა ჩვენს ქვეყანაში საკოლმეურნეო მოძრაობის დასაწყისის ასახავს. სპექტაკლში დიდი წარმატება ხვდა მსახიობებს: ვ. აბაშიძეს, ვ. აფხაძეს, მ. ლორთქიფანიძეს, ა. ზორაფას, გ. საღარაძეს და სხვებს. დიანოზი წამყვანი როლი არ არის სპექტაკლში, მაგრამ ვ. აბაშიძემ მსხვილი შტრიხების გამოხატვით იგი დასამახსოვრებელი გახადა. ქლესა, გაქსუებული და მოხერხებული იმერელი გლეხის სახე ერთ-ერთი საუკეთესო მსახიობის შემოქმედებაში.

გმირის დასახატავად იგი არ იშურებდა ფიქრებს. გარეგნული თავიებურების გარდა, გრიმისა და შესამოსის ყოველ წვრილმანს ითვალისწინებდა და ახერხებდა სრულად წარმოედგინა გმირის შინაგანი ხასიათი, მეტყველება შეეფარდებინა გარეგნობასა და მოძრაობასთან.

დიანოზის სახის შექმნისას, მრავალ სახასიათო შტრიხთან ერთად, მეტყველების შესაფერისი, სიცილის უცნაურ დეტალი დაამუშავა: სიცილის დროს ასო ყ-ს გაზანგრძლივებული მიმართა სვეტურებელა დარბაზში ხარხარს იწყვედა.

ვ. აბაშიძის დიანოზი მოქიქნელების, თალღითების და ორპირების მშობელი იყო.

პ. სასონიძის პიესა „სალტე“, დაწერილი 1930 წელს, ქართული საბჭოთა დრამატურგიის ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია. იგი ასახავს საკოლმეურნეო მშენებლობის სოფლად, როცა ზორციელდებოდა წვრილმუსკატურული სოფლის მეურნეობის გადაყვანა მსხვილ, სოციალისტურ მეურნეობაზე როცა საბჭოთა სახელმწიფო თრგუნავდა კულაკების წინააღმდეგობას და ქმნიდა სოციალისტური წარმოების საფუძვლად სოფლის მეურნეობაში.

დრამატურგი მსხვილად გვიჩვენებს ახლად ჩამოყალიბებული კოლმეურნეობის შინაგან სინელებს.



პიესაში კოლორიტულად არის დახატული ორი ზარმაცი — ხაფინია (ჯ. აბაშიძე) და დათუნია (ქ. აფხაძე); ისინი ხაფინიის გულზე არიან, კოლექტივიდან გაიქცევის რა დი ეშინათ: „ჩვენ ისეთი ღარიბები ვართ, ბუნებას ვერ შეგვკარხვენ თავზე“ — გაიძახის ხაფინია. გოლიათური ტანის დათუნია კი სულ მუშტზე იტყობა და უფროსად არავის ენათ: „კოლექტივი იმიტომ კი არ დავაარსეთ, რომ უსომო შრომით წულუქე ფეხი დავიდგათ და ტიპი ჩავიწყვიტოთ“ — ამბობს იგი.

ეს ორი ზარმაცი, უქნარა მეგობარი მოქნილი, ენატყატა-ხაფინია და ღონიერი, ყვეყნი დათუნია — სპექტაკლში გამიორჩეულა. მასყურებელი იცინოდა ხაფინია-ჯ. აბაშიძის შეგნულ ყოველ იმპროვიზაციულ რეპლიკაზე, მის მოქმედებაზე; კოლმეურნეთა გაცარებული მუშაობის დროს ჩრდილში წამოწოლილი დათუნია (ქ. აფხაძე) სიმღერით ტყებოდა, ხოლო ბუხების ჭერით გათული ხაფინია უდიდეს ნეტარებას განიცდიდა. მისი ხელის ყოველი მოქმედება და ბუხის დაჭერის სხვადასხვა მეთოდი მასყურებლის ოცაცას იწვევდა. როცა „სალტეს“ გენერალური რეპეტაციის დროს, ყველასათვის მოულოდნელად, ხაფინია-აბაშიძე სცენაზე შემოიჭრა ბურტყენილი, სალამურივით წაწვეტილი ცხვირით, ჩაიდნის სახელურივით მოღრეცილი კისრით, დაფლეთილი ტანისამო-სათ, პარტნიორებმაც კი ვერ იცნეს, ხოლო შემდეგ, როცა მან ამოიღო და თავივით დაიწრაპინა, თავი ვერაფერ შეიკავა და სცენაზე ხანგრძლივი სიცილი ატყდა. იცინოდა ყველა, ჭეცხორი და მსახიობი...

ს. აბმეტელი ვანო აბაშიძის შემოქმედებით მიღწევად ანონსა, ხაფინიას და სხვა ბრწყინვალედ განსახიერებულ ხოლებს შორის მუზღაურსაც ასახელებდა ლაფრენივის — „რღვევაში“. ვანო აბაშიძის მუზღაური თუმცე ეპიზოდური ილი იყო და სხვა თეატრებში დადგმულ სპექტაკლებში მას უფრო კი გამოარჩევდით თავისი ეარგონით და ხასიათით და-ნარჩენი მუზღაურებისაგან. ვანიკომ თავისი უსადო ნიჭის ცალობით დამახასიათებელი სცენური ნიშნებით შეამკო და პრიმისებური ტემპერამენტით აამოქმედა იგი.

თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტებთან ერთ-ერთ ლექციაზე ს. აბმეტელს განუცხადებია: „ — აი მსახიობი, დი-დი ნიჭის, დიდი ერუდიციის, ცხოველი ფანტაზიის, სრული ეარდასახვის, გარდაქმნის უნარით, რომლის ერთი როლი ჭირეს რადიკალურად არა გავს. სულ მცირე დეტალითაც კი პირდაპირ საოცარია, ამ შმწვნიერი, ვაყვავური გარვენი-ობის და იურის მქონე მსახიობს შესწვეს უნარი ასე გარდაქ-მნის, სრულიად სხვად იქცეს. თუ კი ეს როლისათვის საჭი-როა. — დამატარავდეს, დაჩიავდეს კიდევ იმდენად და ისეთ-სადად, რომ კერკეტა კაცის ნაჭუჭშიც კი ჩაძვრეს და იქი-დან გაგაოცოს თავისი არტიტული ფანტაზიის ნაყოფით. ის ტებს დაუსრულებლად და პოულობს კიდევ გუმანით, თუ რა-დღე საოცარი ალლოთი ცხოვრებაში ისეთს მართალს, ამა თუ იმ როლისათვის ნამდვილად ზედგამოჭრილს, ტიპიურს, ეყვორად დამახასიათებელ დეტალს, რომ ალტაცებაში მო-იხსნარ. უყურებ მას სცენაზე, რომელ როლშიც არ უნდა იყოს მისთვის მცირე და დიდი როლი არ არსებობს) და გულში

იღმულად ამბობ შენთვის: აი, როგორი უნდა იყო მსახიობი რიტი მსახიობი. მისი მუშაობა მაღალი ნიშნობა ყოველი მსახიობისათვის, რომელსაც კი სცენა და თავისი თავი უყვარს. ის შეუზღუდავი, „აულამგავი“, ფართო დაიპაზონის მსახიო-ბია, რომელიც იწვის და იდავება სცენაზე შემოქმედებითი ცეცხლის თეატრით, სულ ყველაზე უფრო მეტად მევეთრი სახასიათო და კომიური როლებიდან დაწყებული, დამთავრე-ბული მფართო ტრაგეკული როლებით“.

სამსახიობო მოღვაწეობასთან ერთად ჯ. აბაშიძე მრავალი სპექტაკლის რეჟისორიც გახლავთ. იგი აქაც დიდ ნიჭსა და შემოქმედებით პოტენციას ამტკიცებდა. თუმცა ლანჩხუთის სახელმწიფო თეატრში რეჟისორად სულ ორიოდე წელი იმუ-შავა, მაგრამ რაიონის მშრომელთა დიდი სიყვარული დაიმ-სახურა, ხოლო მის მიერ დადგმულმა სპექტაკლებმა საერთო აღიარება პოყვეს.

ჯ. აბაშიძე — თორღვაი („ლამარა“)





ნ. ანდრონიკაშვილი — დროთაღვა (ლოპე დე-ვეგის „ოთხე და ავი ძალღო“)

1937 წლის თებერვალში ლანჩხუთის სცენაზე „ნინოშვილის გურიას“ აბაშიძისეული დადგმით მიზიზღული შ. დადიანი გაზეთ „კომუნისტში“ წერდა: „ნინოშვილის გურია“ ბევრმა სხვა თეატრმაც დადგა, მაგრამ ვანიკო აბაშიძის დადგმას სხვა ეფში და ჯავარი ახლავს. ამის მსგავსი სხვაგან მე არაფერი მინახავს.“

ვანო აბაშიძის მეუღლე ნინო ანდრონიკაშვილი ჯერ რუსთაველის თეატრში, შემდეგ ლანჩხუთის თეატრის სცენაზე მეუღლესთან ერთად წამყვან როლებს ასრულებდა, ხოლო ვანოს დალუპვის შემდეგ, 1937 წლიდან თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის მსახიობია. ამ თეატრში შ. დადიანის

„ნაიერწლიდან“ დადგმასთან დაკავშირებით 1939 წელს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ კრიტიკოსი ე. ქარელიშვილი წერდა: „ნ. ანდრონიკაშვილმა შესანიშნავად შეასრულა ფატიის როლი. მისი თამაში მდიდარი იყო, როგორც ბუნებრივებით, ისე აქტიურული ხელოვნებით, ანდრონიკაშვილის მიერ შესრულებული ფატი დაჩრება ერთ-ერთ საუკეთესო სცენურ სახედ“.

ვანიკოს ვაჟი დოდო (დავითი) სცენისაღმე დიდი სიყვარულით ანთებული მივიდა თეატრში და მალე სავსებით სამართლიანად დაიმსახურა ნიჭიერი შემოქმედის სახელი:

ამის საწინდარი იყო თავიდანვე მისი წარჩინებული სწავლა. თეატრალურ ინსტიტუტში იგი კოტე მარჯანიშვილის სხელობის სტიპენდიანტი იყო. ინსტიტუტი წარმატებით დაამთავრა. პედაგოგებმა ი. მოსაშვილის „ჩაძირულ ქვეშეში“ შექრისა და „მარად მწვანე ქედებში“ ერემას როლის შესრულებისათვის მაღალი შეფასება მიცეს.

დოდო აბაშიძისათვის რუსთაველის თეატრი მშობლიურია, მისმა დედ-მამამაც აქ აიღვა ფეხი. დოდოც აქ დაიჭადა როგორც მსახიობი. 1950 წელს ახმეტელის მიხედვით აღდგენილ საქეტაღში — „ყაჩაღები“ — როლერის როლი შეასრულა. ოცი წლის წინათ, მამის — ვანიკო აბაშიძის ტანზე შეყვრილმა ტანსაცემელმა უჩვეულო მღელვარება გამოიწვია მასში. ტავერნის სცენაში როლერის კეთილშობილური განცდა „ქარიშხლისა და შეტევის“ სულისკვეთებას გადააჯაჭვო.

ვანო აბაშიძის როლერი — მშვიდი, თვინიერი, კეთილგულის აღამიანი დროდადრო აწყვეტილი ქარიშხალივით გრგვინავდა, ბორავდა სცენაზე. დოდო აბაშიძის როლერი კი ლალი თავისუფალი, უაღრესად კეთილი, სიცოცხლისმოყვარული იყო. ბოქმის ტყეში — ტავერნის სცენაში, საბრძოლვიდან თავის დაღწევის დროს დოდოც გრივალავით აიშლებოდა, მაგრამ მერე ზღვის ქარიშხლის დადგომასავით მზუდდებოდა. სიცოცხლე სწყუროდა და მაცურებულს სიცოცხლს სიყვარულით აჯადოებდა.

დ. აბაშიძის მიერ რუსთაველის თეატრის სცენაზე განახიერებული როლები: პეპო — „პეპოში“, გოდუნი — „არღვევაში“, გიორგი — „ოთარაანთ ქვრივში“ და სხვები — სამსახიობო ისტატივის მაღალი ნიმუშებია.

ყოველ ახალ როლზე მუშაობისას იხივ გულდასმარქმებს, შთაგონებით და დაღუღავდა შრომობს, და ეს შრომის ყოველთვის სასურველ ნაყოფს იღებს. ამ მხრივ ერთ-ერთი განსაკუთრებით საყურადღებოა პეპოს სახე.

პეპო დ. აბაშიძის შესრულებით, — წერდა გაზეთ „კომუნისტში“ ე. ბუხნივაშვილი — შინაგანი სიბოთითა განწყვეტილი. მსახიობი თავდაჭერილია, არა აქვს ის ყალბი პათეტიკური და ტრაგადრეტული პოზიორობა, რაც ძველად ამ როლის ზოგიერთ შემსრულებელს ახასიათებდა. პეპო დ. აბაშიძის შესრულებით ჩვეულებრივი, უბრალო ხალხის შვილი და ხალხის ყველა კეთილშობილური გრძობა ახასიათებს“.

დოდო აბაშიძის აქტიურულ ბიოგრაფიაში ერთ-ერთი სუკვიფესო სახეა გოდუნი, ლავერნიცვის „არღვევაში“. დ. აბაშიძემ გოდუნი მეტად თავისებურად დახატა და მაცურებულ დიდი მოწონება დაიმსახურა. გოდუნის შესახებ აი რას წერ

ახუთი „სოვეტსკაია კულტურა“. „გოდუნი — სპექტაკლის ყველაზე დიდი წარმატებაა. იგი ახალგაზრდა და უმუშაო; მიუღი არსებით რევოლუციური საქმიანობის გაგვლენის ქვეშა მოქცეული. არავითარი შერყეობა, არავითარი კომპრომიზები; მისიერი, მძაფრი რეაქცია გარემოსადმი; სწრაფი, მგზნებარე გამოხედვა — აღშფოთებული ან მადლიერი, აღსაქვე გულია აღტაცებით. ან უკერდად მტისმეტად ფხიზელი ხედვა მდგომარეობის შემფასებელი პოლიტიკოსისა, ხედვა მგზნებარე ტაქტიკისა... იგი რევოლუციონი, როგორც საკუთარ სტიქიაში, ისე გრძობის თავს. ის თვითონაა რევოლუციის შვილი და სწორედ ამაშია მისი ძალა, ძალა, როგორც ხელმძღვანელისა, აღზეების დამრასმველისა, მძლავრი ძალა, რომელსაც თვით სერსენევიც კი შეიგრძნობს“.

მეტად საინტერესოა დ. აბაშიძის მოღვაწეობა კინოში. ჯნ არ მოხიბულა მის მიერ განსახიერებელი როლებით: აბდუშაჰილი — („ბაში-აზუცი“), მანქანის მძღოლი ბიჭი-კ — („ჭირჭინაში“), უშანგი — („მე ვიტყვი სიმართლეს“), მართალი და თავისუფლებისათვის მებრძოლი, პატიოსანი ბოზო — („ჭიაკოვანაში“) და სხვ.

როგორც თეატრში, ისე კინოში დ. აბაშიძის გამორენას დიდი სიყვარულით შეხვდა ქართველი მაყურებელი.

შემოქმედებაში მუდამ ახლის მაძიებელი მსახიობი დოდო ასმიძე ბუნებრივი და ზომიერია კინოფილში — „მე ვიტყვი სიმართლეს“, სადაც იგი სოფლის სახანძრო რაზმის უფროსის უშანგი ხეივანს როლს ასრულებს. ამ როლში მსახიობი უბრალო საბჭოთა რიგითი მოკალატის ცოცხალ სახეს ქნის. იგი ყველასათვის ნაცნობი და ახლობელი ადამიანია, რომლის ალაღმართალ განცდას მაყურებელი გულწრფელად აღარებს. აქ, ამ როლში, არცერთი ზედმეტი შტრიხი და ყაბი ადგილი არ არის, მაყურებელი მთელი გულით იგი-მის, როდესაც უშანგი ხეივანს ქეთინოს გულის მოსაგებად სახანძრო რაზმის მანქანას უაზროდ დააქროლებს, ან კიდევ ზღვაში ბანაობისას, ქეთინოს ემუდარება — გულში ცეცხლი ჰქონია, ვიწრო მომეშველეო. მსახიობს შესანიშნავად აქვს დაუმუშავებელი ცალკეული ეპიზოდები. გავიხსენოთ თუნდაც სენა, როდესაც სიყვარულით თავგზაბნეული ახალგაზრდა, ზღისპირას რევოლუციის დაეძებს, ან სასამართლოზე — ალაღმართალი „დამნაშაის“ სენა.

დიდი მოწონება დაიმსახურა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოებმა, ახალმა ფილმმა — „თეთრი ქარავანი“. სურათი მოგვიხიბობს ქართველ მეცხვარეთა დაულაღვ შრომაზე, მათ უანგარო, გმირულ შემართებაზე. იმ ადამიანებზე, რომლებმაც მთელი საქმიანობა მეცხვარის ხიფათით საყვე ცხოვრებას დაუკავშირეს.

თავისებური, მაგრამ ალაღმართალი, თავისი საქმისა და სიტყვის ერთგული, ადამიანთა მოსიყვარულე, ახალგაზრდა აკტომძღოლი დღეირა, რომლის როლსაც დოდო აბაშიძე პაატრული ტაქტით, ზომიერებით და ღრმა ადამიანური სიბოთი ანსახიერებს, მაყურებლის დიდ სიმპათიას იმსახურებს. მსახიობი იმ წარმატებას მისთვის დამახასიათებელი უშუალობითა და გარდასახვის შესანიშნავი ნიჭით აღწევს.



ნ. ანდრონიკაშვილი — კალბატონი ზიკოვა (მ. დადიანის „ნაებრეკლიდან“)

დოდო აბაშიძე ქართული თეატრის სცენაზე და კინოში მოვიდა რიგით, მოკრძალებით, მაგრამ იგი სულ უფრო მტკიცედ და კანონზომიერად იმკვიდრებს თავის ადვილს ქართველ სცენის ოსტატთა შორის.

დ. აბაშიძე — აბდუშაჰილი (კინოფილში „ბაში-აზუცი“)



ტატა თვალტურელიძე



ილში „ალავერდობა“ გიორგი შენგელაიას და ალექსანდრე რუხვიასვილიის—მოსკოვის საკავშირო კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სტუდენტების—სადაპლომო ნაშრომა. თავიდანვე ვუტყვით: ამ ფილმში გამოვლინდა ის აუცილებელი თვისებები, რომლებიც ნაწარმოებს ხელოვნების ხარისხს ანიჭებენ. იდეური ჩანაფიქრის კონკრეტული მხატვრული ხორცშესხმა, გემოვნება, პროფესიონალიზმი, მხატვრული ზომიერების გრძნობა — ყველაფერმა ამან ფილმი „ალავერდობა“ ქართული კინემატოგრაფიის ერთ-ერთ საინტერესო მოვლენად აქცია. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჯერ ადრეა ახალგაზრდა შემოქმედთა დამახასიათებელი ხელწერაზე, მათ ინდივიდუალურ თვისებებზე ლაპარაკი.

„ალავერდობა“

ფილმის სახვითი მხარე, საერთო განწყობილება, ტექნიკურად რთული გადაღება, თვითიული კადრის კომპოზიცია მეტაფორების ინახვა, რომ ალექსანდრე რუხვიასვილი თითქმის ჩამოყვანილობული ხელოვანია, ოპერატორის ხელოვნებას უკვე დაუფლებული, კინოკამერის საშუალებით ძირითადის ჩვენების ოსტატია. გიორგი შენგელაიაც არ მიილტვის გარეგნული ეფექტისაკენ. იგი უფრო აზროვნებს ეკრანზე, აზროვნებს კინემატოგრაფიულად, თანამედროვედ, ნაწარმოების სიღრმიდან გამომდინარე. შედეგი ამისა კი არის ეკრანზე ამტკველებული, გურამ რჩეულიშვილის ნიჭიერი მოთხრობის თითქმის ადეკვატური ნაწარმოები.

„ალავერდობა“ რელიგიურ ცრურწმენათა წინააღმდეგ ბრძოლის თემასთანა დაკავშირებული. ჩვენს წინაშე აგვარა კონფლიქტია, რომლის ბუნება არ განისაზღვრება რაიმე კლასობრივი მოტივით. ფილმში მეტად სახეიფიერია, ავტონომიური წრეა წარმოდგენილი. ეკრანზე წარმოსახება სწორედ ამ წრის ადამიანთა დღესასწაულის — ალავერდობის დღევანდელი სურათი. და ჩვენ ვგრძნობთ ამ ადამიანთა სულიერ სიცარიელეს, ვუკურებთ კადრებს, რომლებშიც აღბეჭდილია დეგრადირებული მორწმუნენი, თვანათლივ ვეხდავთ რწმენისადმი ერთგულების, გამოფიტულობის შემადრწმუნებელ სურათს. ეს კი საგრძნობლად სცილდება კონკრეტულ ანტირელიგიურ თემას და ილაშქრებს საერთოდ იმ ადამიანთა წინააღმდეგ, ვისთვისაც იდეა ცრურწმენად, ზოლო ჩვეულებაში გამკვდარი ესა თუ ის ზნეობრივი ფორმა კრუტარადიციად

იქცა. და თუმცა „ალავერდობის“ მხატვრული კონფლიქტი ანაკითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ჩაითვალოს ჩვენი სინამდვილისათვის ტიპიურ მოვლენად, სურათი მაინც აქტუალურად უნდა მივიჩნიოთ, რადგან აქ მსჯავრია გამოტანალი საერთოდ ყოველივე გადაგვარებულის, დღევანდლობისათვის შეუფერებლის მიმართ.

ფილმის გმირი სიუჟეტურად გარედანაა მოსული, მაგრამ თავივე ფუნქციებით, მოქმედების სფეროთი იგი ამავე რკალშია მოქცეული, თუმცა გამოანაკლისად გვევლინება.

და აი ჩვენს, ისევე როგორც გმირის, თვალწინ იშლება იდეური გამოფიტულობის შემადრწმუნებელი სურათი. „გრძნობს ალავერდობა აღარ არის ალავერდობა, გრძნობს ეს რელიგიური დღეური გამოფიტულობის შემადრწმუნებელი სურათი. „გრძნობს“ (გ. რჩეულიშვილი). ერთგვარი სიმბოლური დაბეჭდვით, „რევისორის მთავარი ჩანაფიქრის“ მსგავსად, წარმოდგენილია სახე ორი მოცვევაგისა, რომელთა ცვცვა თითქმის საკუთარ სულიერ სიცარიელეში ფართხალს განასახიერებს. „სად არის ქართული ცვცვის ლახათი, ვაკეცური შერკინებს მოჭიდავეებისა, გაფრენილი ცხენების ჯირითი“.

ფილმის დადებით მომენტს, თუნდაც პოტენციურს, სწორედ ის შეადგენს, რომ ადამიანი მაინც ადამიანად რჩება, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად ექცეა იგი. ეს ის „ნარჩენი“ ადამიანია, რომელსაც ყოველთვის შესწევს ძალა ბოლის მაინც განაცხადოს პრიტესტი, აღსდგეს საკუთარი სიცარიელის წინააღმდეგ და სძლიოს კიდევ მის ადამიანში ამ დადებით საწყისს ანსახიერებს ფილმის გმირი (გვიდარ ფელვანდშივილი). იგი ხედავს ამ უზროდ მოხტენავე ადამიანებს და იტანჯება, გრძნობს, რომ „აუცილებელია მოქმედება, რაიმეს გაკეთება, რაც წამით მაინც შეუვლის რალცებს, ატიტისტულ არენად აქცევს ყველაფერს და მკურებელს დაინტერესებს ერთი ამბით. ერთი მიზნით, ამ წუთში ერთი ბედით“. სწორედ ეს შინაგანი ინსტიტეტი არტიტისა — დაინტერესოს ყველა მის გარშემო — მთლიანად აკურბოს მას.

...„მოწყვეტით გავარდა მხედარი სიგრძილიდან გახურებულ მინდორისაკენ, ვხვდავებს აიყოლია ცხენი. ათას ხმებად დაიშალა კოლონა წვილი, ამიტვერა ჩალა, ალავრდა გამხდარი შალაფა, რგოლებად დაიხლიჩა დასიქსული ჰაერი, გახურდა მხედარი, გასწორდა წამოწეული ცხენი და თვლის დანამხამებაში ორივე ერთ ხსეულად იქცა“. ...„ტუის კიდიდან ლარითი გაწოლილ შარაზე გამოვარდა ტენეირად მომავალი მითულური ცხენი... გიგანტური თეთრი გემივით იხრდებს მის წინ ულამაზესი და უდიდესი ტაძართა შორის — ალავრდა... მის წინ ზრამად იხლიჩება მიწდორი და მიწდორის კიდეზე ერთ მთლიან მასად აღიქვამს იგი ხალხის მოკვებულ სახეებს“ (გ. რჩეულიშვილი). ამ, ერთის მუხედვი უცნაურ გამოხდომას მკურებელი ეკრანზე ნაჩვენებ ადამიან-



თა დაცემულობის წინააღმდეგ ამბობდად აღიქვამს. შემდეგ „მალცა აბედეს მუხურენებმა და დაკრა შეწყვეტეს...“ გუმბათის ლავარდანზე წინასწორიბისათვის ხელეგანალო მიდის ფილმის გმირი. „აძვირდნენ ახალგაზრდა გულები, აღუდნენ მოხუცები. ქალბიო თვალს ვერ ამორებენ გუმბათის. გავარდა ხმა, კაცო ღდას გუმბათის ლავარდანზე და ყოველ წაშს შეიძლება გადმოვარდეს. ხმა გაიდა გალავნის გარეთ, მერე ხვევ გალმა და იწყო ხალხმა გალავნის შიგნით დენა... პირველი წუთებში ვფეტი მთლიანი იყო...“ იმ დროს, რადგან რადაცა მიხედვარები, რაღაცით შეტყუებული და დარცხვენილი ხალხი (ახლა სწორედ — ხ ა ლ ხ ი, თორემ მა-ზანდე მ რ ბ ო), უყურებს დიდებული ალავრდის გუმბათების ფონზე „გამოცხადებულ“ მამობებს, იგი თავის თავს, თავის ს ა უ კ ე თ ე ს ს ს ცნობს მასში. აქ უკვე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ დაცემული, თითქმის მიწასთან გასწორებული ადამიანი თვითონვე, თავის თავში, ადამიანად აღდგომის ნდობასაც იპოვებს, ღონესაც და შესაძლებლობასაც. რაქციის სწორედ ასეთი ფორმით ვლინდება აზრი, რომ თვით ამ ადამიანებში მომწიფებული გამოფხიზლების აუცილებლობა, რომ ეს გამოფხიზლება, რა სახისაც არ უნდა იყოს, მართლაც უნდა მოხდეს. და ადამიანები საკუთარი ადამიანური ღირსეების კარნახით დევარდაციის უშიშმესი ვითარებიდან პოვებენ გამოსავალს. ჩვენ ვხედავთ რწმუნას ადამიანის შინაგანი ძალებისადმი.

ფილმის დადებითი ძაითის თავის კულმინაციას აღწევს, როცა ტაძრის კვარცხლბეგიდან გმირს ალაზნის უზარმაზარი ველი გადაეშლება თვალწინ. „...ერთმანეთზე მიყრილი და უასარლობამდე გაშლილი სოფლები, სასეს და დიდებული, ჩაფლული გაუთავებელი ვახის ხეივანები...“ ამ დროს შინაგანი დაძაბულობის რიტმი, აღმავლის ხაზით განვითარების ლოგიკა, შეკვერდის აღწევს... მაგრამ, სამწუხაროდ, იქვე იკარგება კულმინაციის მთლიანი ვეფტი, რადგან მაყურებელს ღლის ერთგვარად გაჭიანურებული ფინალი.

„თეთრი ქალიშვილი“

ჩვენი სინამდვილე ახალ მოთხოვნებს უყენებს ხელოვნებას. ცხადია, ეს ქართული კინემატოგრაფიის მიზნობაც ვრცელდება. მაყურებელს სურს მოწვევ ვახდეს აზრის სიახლისა, იგრძნოს შთანაფქრის სისრულე, იხილოს გამოსატყვის ახალი ხერხები. ამიტომაც იწვიათად გამოდის მაყურებელი კინოთეატრიდან დაკმაყოფილებული, იწვიათად მიჰყვება ფილმის გმირები მის ფიქრებს, განცდებს, იწვიათად იმართება ცხარე კამათი ქართული ფილმის ირგვლივ არც „თეთრი ქალიშვილი“ (სცენარის ავტორი ი. ოსელიანი, დამდგმელი — რეჟისორი

ლ. გორდელაძე, ოპერატორი ი. ამასისკი, კომპოზიტორი ფ. ლლონტი) ქქონია ის საზოგადოებრივი გამოხატულება, რომელიც მოჰყვება ხოლმე ზოგჯერ მარცხსაც, თუ ის ნამდვილად შემოქმედებითი ექსპერიმენტით არის გამოწვეული. აზრის, ჩანაფიქრის, ასე ვთქვათ, ნაწარმოების იდეის მხრივ ეს ფილმი შეიძლებაოდ ქვეყნელი ჩვენი სტუდიის ერთ-ერთ დადებით მოვლენად. მართლაც, რა შეიძლება იყოს იმაზე ღამაში და ამაღელვებელი, რომ სიყვარულმა, შრომამ სიცოცხლე შთაბერა ავადმყოფს, გამოაჯანსაღა და შრომის

გარდა მთავარი გმირისა, ფილმში დადებით საწყისს უნდა შეიცავდეს თვით ტაძარი ალავრდი, როგორც ეჭვგარეშე სიმბოლო ხალხის შრომისა და მხატვრული გენიისაა. მაქანასა სამწუხაროდ, ეს მომენტი რეჟისორს თითქმის სულ არ აქვს გამოყენებული. ბევრი ველოვნებით გადაღებული კადრი, რომელიც უშუალოდ ალავრდის ტაძრის ასახავს, ვერ იძენს მხატვრულ ვუქციის და ხშირად დოკუმენტურ მნიშვნელობას ვერ სცილდება.

ფილმის მთავარი გმირისა და ცერანზე ასახული ადამიანების პირობითი დაპირისპირება კი სწორად გაიგო მაყურებელმა. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება ის წარმოვიდგინოთ, თითქმის მთავარი გმირი საზოგადოებისაგან ინიციაციულად განდგომილი იყოს. იგი მოწინავე საზოგადოების პირშია, რომელსაც აწუხებს. აღაფთოთებს ყველგან მანკიერი და რომელსაც შესწევს ამ მანკიერებისადმი დაპირისპირების უდიდესი ძალა. გმირი არც ერთ სიტყვას არ წარმოთქვამს, ცხატა „დემონურადაც“ კი გამოიყურება ამ ჰერელ, არეულ და მართლაც ადამიანთა შორის. მის შინაგან მდგომარეობას და აზრთა მსვლელობას დიქტორი გვატყობინებს. მაგრამ მსახიობისა და ფილმის ავტორების უდავო დამსახურებაა, რომ ჩვენ ვგრძობთ მის ერთგვარ შინაგან წინააღმდეგობასა და დამაძაბლობას, რაც აუცილებლად რაიმე ფორმით უნდა გამოიყვანებულყო. იქნებ ეს იმიტირაც ხდება, რომ უკვე ვინმით ფილმის ლიტერატურულ საფუძველს — გუმბარ რწმუნობის ამ მოხმობას, ამ იქნებ იმიტირაც, რომ ამ ბრბოს შემყურე ჩვენც გვიპყრობს ასეთივე აფორიაქება სულისა.

„სიადნ მოდის ეს სიციფლისუნარაინობა?“ — კითხულობს ფილმის გმირი და თვითონვე პასუხობს: „ის თვითონ ჩემშია, ის თვითონ ხალხშია, მაგრამ აქ ზოგიერთნი დაბნეულნი და ვეღარ გრძობენ შემოქმედების ნამდვილ სიამოვნებას, სიამოვნებას შრომისა, რადგან ვენების სიმამფრე შენებამა და არა აშენებულთ ტებობაში...“

ფერხულში ჩააბა. მაგრამ სამწუხაროდ, ავტორებმა მეტად უფერულად წარმართეს ეს ჩანაფიქრი, უინტერესოდ და შეიძლება ითქვას, პრიმიტიულად გადაჭრეს პრობლემა.

სურათი საქართველოდ იწყება—ჩვენს თვალწინ საქართველოს ერთ-ერთი ღამაში სოფელია. ახალგაზრდა ძალღონით სასეს ბრიგადირი (ი. ბურქულაძე) დღამადრია ჩამოუვლის სოფელს, მზიარულად აუწყებს სამუშაო დღის დაწყებას. ბოლოს განაპირას მდგომ სახლსაც მოუახლოვდება. მუსიკა, რეჟისორი, მსახიობი ამახვილებენ ამ სახლზე ჩვენს ყურადღებას; ეგრძნობთ — ფილმის ამპაკი ამ სახლთანაა დაკავშირებული. ჩვენი გმირი



მოხუც დიასახლისს მივხმარება, შეშას დაუპობს, შემდეგ ერთხელ კიდევ ნაღვლიანად გადახედავს სახლს და გზას განავრცობს.

ექსპოზიცია ხელთ გვაქვს. იწყება ძირითადი თემის გაშლა. და აი ფილმის გმირი იმავე გზას ჩაურბენს, ისმის იგივე მუსიკა, სოფლის ისევ ის ადგილები იშლება ჩვენს თვალწინ... შემდეგ გამოჩნდება თეთრი ქალიშვილიც (მ. გორდელაძე). იგი ავადმყოფია, სახლში ზის, მას ყველა უფრთხილდება, თვითონ კი ქარის შემობერვისას ეწინაა. ახალგაზრდა ბრიგადის უყვარს თეთრი ქალიშვილი, ყოველდღე მოდის, სურს შრომის სიხარული, სიცოცხლის წყურვილი ჩაუნერგოს ავადმყოფს... მიაღწევს კიდევ მიზანს. და აი ფილმის ფინალსაც: ხელი-ხელ ჩაკიდებულები მირბიან ახალგაზრდები ტრიალ მინდორში, დაქერობანასაც თამაშობენ, ჩვენ კი უნდა დავიქვიტოთ: ხელიდან, ან უკეთ,

დღეიდანვე ეზიარება ავადმყოფი თეთრი ქალიშვილი შრომის ბედნიერებას.

ეს ყოველივე არ მოგვეჩვენებოდა გულბერკევილოდ, რომ მიზნის მიღწევის გზები როგორც სიუჟეტურად, ასევე მხატვრულადაც დამაკვირვებელი და გამართლებული ყოფილიყო. აქ კი ჩანაფიქრი არ განიცდის რაიმე ვარიაციებს, ახალ სახეობრივ ვახსნას. ამდენად ფილმი მოკლებულია შინაგან დინამიკას. ეკრანზე თითქმის სულ ერთი და იგივე კადრები მეორდება, და ის სურათები, რომლებიც დასაწყისში რაღაცით მაინც საინტერესო იყო, შემდგომ მომაბერებელი და ტრაფარეტული ხდება. როცა მხატვარი რაიმე გარკვეულ მოვლენას, ან სიტუაციას დაკინებთ იმეორებს, ეს იმიტომ ხდება, რომ სურს ჩვენი ყურადღება გააგახვილოს სწორედ ამ კონკრეტულ სიტუაციაზე, რომ მას იგი შინაგანი შინაარსის შეცვლად მიაჩნია. ასეთ

შემთხვევაში მყურებელი თვითონვე ერკვევა ქვეტექსტში, ქვესურვილად ახდენს მის ანალიზს, ამით მას ეძლევა ფიქრის, მიხედვრის საშუალება. ასე, ფილმში ბრიგადირის ფრაზა „წავედი ახლა მე“ ექსპოზიციის კონტექსტში გარკვეულ ქვეტექსტს შეიცავდა — გავაძრწობინებდა, რომ გმირის ცენზურადაც თავისი გრძნობების გამხელა. მაგრამ შემდეგ კადრებში, როცა იგივე ფრაზა, იმავე მიზნით და იმავე კონტექსტში მეორდება, აღარ იწყებს ეფექტს, რადგან აღარაფერს ახალს აღარ გვაუწყებს. გამოფიტულია და მოკლებულია თავის პირვანდელ შინაარსს.

დილოგების ზედაპირულობამ, სქემატურობამ, რეჟისორული ხერხის გაუმართლებლობამ განაპირობებს, რომ მსახიობებმა ვერ შესძლეს შეექმნათ დამაკვირვებელი მხატვრული სახეები, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია სიცოცხლე ეკრანზე.

დიდ შემოქმედებითს

გზაზე

ლია მიქაბერიძე



ადიომაუწყებლობისა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრი დიდი ტრადიციების მატარებელი კოლექტივია, რომელიც დღიდან დაარსებისა დღისეულად ასრულებს მეტად საპასუხისმგებლო ამოცანას — ეწვევა ქართული პროფესიული მუსიკის პროპაგანდას. ამ კოლექტივის სახელთან არის დაკავშირებული ქართველ კომპოზიტორთა მრავალი ნაწარმოების პირველი ხორცშესხმა. ორკესტრის არაერთგზის უხილავს ამა თუ იმ ქართველი კომპოზიტორის პირველი „სადირიგორო ნათლობაც“ საქუთაინი ნაწარმოების შესრულებისას. მათ: შ. თაქთაქიშვილი, მ. ახმაი-ფრაზაშვილი, ა. მამაგარიანი და სხვ. რადიომაუწყებლობის სიმფონიურ ორკესტრს დაუკავშირეს თავიანთი სამეწარმელო მოღვაწეობის პირველი ნაბიჯები მიმავალი ცხოვრება მომღერლებმა და ინსტრუმენტალისტებმა — ე. სოსაძემ, ნ. ცომაიამ, დ. გამრეკელმა, დ. ბადრიძემ, ი. ბუხრინდომ, ლ. შიუკაშვილმა, გ. ბარნაბიშვილმა და სხვ.

საქართველოს რადიომაუწყებლობის სიმფონიური ორკესტრი შეიქმნა 1930 წელს, როდესაც რუსუბოლიკაში ჯერ კიდევ არ იყო სხვა მუდმივი საორკესტრო კოლექტივი (1924 წელს შექმნილი პირველი სიმფონიური ორკესტრი, გამოჩენილი ქარ-

თველი დირიგორის ივანე ფალიაშვილის ხელმძღვანელობით ამ დროისათვის დაიშალა, ხოლო სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი მოგვიანებით შეიქმნა — 1931 წელს).

თავისი არსებობის 34 წლის მანძილზე ორკესტრმა მრავალი დირიგორი და ხელმძღვანელი გამოიყვალა. თვითველი მათგანის განსხვავებულმა შემოქმედებითმა ინდივიდუალობამ, რატომ უნდა, თავისებური კვალი დაამჩნია კოლექტივის საშემსრულებლო ოსტატობას. პირველ ხანებში რადიოს ორკესტრს არ მკავდა მუდმივი დირიგორი. მას ხელმძღვანელობდა კონცერტმისტრი-მეგობრები ე. ბროდსკი. 1933 წელს რადიოს ორკესტრი გაერთიანდა სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან, რომელსაც დირიგობდა ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსი ევგენი მიქელაძე. შემდეგ წლებში, ხელმეორედ გამოყოფილ რადიოს სიმფონიურ ორკესტრს შენაცვლებით ხელმძღვანელობენ კომპოზიტორი შალვა თაქთაქიშვილი, დირიგორები — ალექ-



ჩადიშაუწვევლობისა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრი

სანდრე გველეხიანი, მიხეილ ბუხინდერი, (ამეკამად ნოვოსიბირსკის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი დირიჟორი), ხოლო დიდი სამამულო ომის წლებში დირიჟორები — ბ. პონომარენკო, მ. ბორჩაძე. რადიოს ორკესტრის პროფესიული ღონის ასამაღლებლად ხშირად იწვევდნენ ჩამოსულ დირიჟორებსა და შემსრულებლებს. სხვადასხვა დროს ორკესტრისათვის უდირიჟორებთან ა. გაუკს, ა. მელიქ-ფაშაევს, ა. სტასევიჩს, გერმანიიდან — პაულ პელას და სხვ. შემსრულებელთაგან კი დავასახელებთ მევიოლინეს, პროფ. ვ. ვილშაუს, კაპლანს, ვიოლონჩლისტს ვ. კაპელინიცის და სხვ.

1930 წელს ორკესტრი პირველად აწყობს გასვლით კონცერტებს საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში (გორი, ხაშური, სამტრედია, ბათუმი). აღსანიშნავია, რომ რადიოს ორკესტრი პირველი კოლექტივია, რომელსაც მოუსმინეს ამ ქალაქების მცხოვრებლებმა. ამიტომ გასაგებია ის პასუხისმგებლობა, რომლითაც ორკესტრი მოვიდა ამ მნიშვნელოვან ღონისძიებას. გასვლითი კონცერტების პროგრამა მთლიანად დაეთმო პოპულარულ ქართულ მუსიკას. შემსრულებელთაგან მაშინ მინაწილეობა მიიღეს მ. ნაკაშიძემ, დ. გამრეკელმა, ლ. გერმესაშვილმა, გ. ლომიძემ.

1944 წელს რადიოს ორკესტრში დიდი ცვლილებები მოხდა: ორკესტრი რიცხვობრივად გაიზარდა 18 შემსრულებლამდე და მთავარ დირიჟორად დაინიშნა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, კომპოზიტორი შალვა აზმაფარაშვილი, ხოლო მეორე დირიჟორად მიხეილ ძიძიშვილი. ცალკეულ კონცერტებს სანდახან დირიჟორობდნენ ე. დიმიტრიადი, შ. თაქთაქიშვილი, ვ. ფალიაშვილი, ვ. ბარნაბული და სხვ. 1945 წელს აქ შემოღებულ იქნა ჩაწერის სისტემა. ამ პერიოდში ჩაიწერა ა. ბალანიშვილის I სიმფონია, შ. მშველიძის II სიმფონია, ა. მაცაყარიანის საფორტეპიანო კონცერტი, ა. ბუკაის I სიმფონია.

რადიოს ორკესტრის მუშაობის შემდეგი ეტაპი დაკავშირებულია დირიჟორების ზ. ხუროძისა (მთავარი დირიჟორი) და

ა. ნასიძის სახელებთან. მათ დროს პირველად იქნა ჩაწერილი შ. მშველიძის სიმფონიური პოემა „მინდია“ და „პოლიფონიური სუიტა“, თ. თაქთაქიშვილის სიმფონიური პოემა „მწიერი“ და სხვ. ამავე პერიოდში რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის მიერ თბილისის ოპერის გუნდთან და სოლისტებთან ერთად ჩაიწერა ქართული კლასიკური ოპერები: ზ. ფალიაშვილის „ლატარა“ (დირიჟორი ვ. ფალიაშვილი) და მ. ბალანიშვილის „დარჯან ცხიერი“ (დირიჟორი დ. მირცხულავა).

1959 წელს რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის სათავეში ჩაუდგა ახალგაზრდა დირიჟორი ლილე კილაძე, მოსკოვის კონსერვატორიის, პროფ. ალ. გაუკის აღზრდილი. გაუკს დიდი წვლილი მიუძღვის ქართველი დირიჟორების დაოსტატებაში. ესენი არიან: ე. მიქელაძე, ვ. ფალიაშვილი, ჯ. გოკიელი. ლილე კილაძემ, როგორც ნიჭიერმა დირიჟორმა ყურადღება მიიპყრო ჯერ კიდევ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების მეორე დეკადის დღეებში, როდესაც სახელმწიფო სიმფონიურმა ორკესტრმა შესარულა ბეთოვენის VII და შოსტაკოვიჩის V სიმფონიები. პროფესორი შალვა ასლანიშვილი ეურნა „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე (1957-№ 7 გვ. 54) აღნიშნავდა: „ლ. კილაძემ თავი გამოიჩინა, როგორც საკმაოდ მკვეთრად ჩამოყალიბებული შეხედულებების მუხისოსმა. ამ კონცერტებმა გამოავლინა, რომ დირიჟორი მსმენელთა წინაშე გამოდის პარტიკულარზე მხოლოდ დიდი შემოქმედებითი მუშაობის შემდეგ“.

ლ. კილაძის მოსულამდე რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრი სავეზეთ დამოუკიდებელი კოლექტივი არ იყო, რადგან იგი არსებითად შედგებოდა ისეთი მუსიკოსებისაგან, რომლებიც თავიანთ სამუშაო დღეს უთავსებდნენ ან სახელმწიფო ორკესტრს, ან ოპერის თეატრს. „შოთავსება“ ახეთი კი ბუნებრივია ორკესტრის შემოქმედებითი ზრდის პერსპექტივას ვერ „შეუთავსებოდა“. ამიტომ კილაძის წინაშე პირველ ამოცანად დაისახა ორკესტრში ახალგაზრდა მუსიკოსების მოზიდვა, სრულიად დამოუკიდებელი სიმფონიური კო-



ლექტიის შექმნა კონსერვატორიის საორკესტრო ფაკულტეტის საკუთარი ძალების ფონდიდან. ამ ნაშრომს სარგებლობა მოჰქონდა არა მარტო ორკესტრისათვის, არამედ მომავალ პროფესიონალ-შემსრულებელათვისაც, რომლებიც სწორედ ორკესტრში მუშაობით შეიძენდნენ მდიდარ პრაქტიკულ გამოცდილებას. გაბეჭდილ და დეკორირებულ ნიჭურ ახალგაზრდობას — აი. ლ. კახიას მუშაობის დღეში. ამასთან, რა თქმა უნდა, იგი არ იფიქრებდა იმ გარემოებასაც, რომ ორკესტრის პროფესიული დონის ამაღლებას ესაჩივრება გამოცდილი მუსიკოსების კეთილდაყოფიერი გავლენა. სწორედ ამიტომაც, რომ დღეს რადიოსა და ტელევიზიის ორკესტრში მუსიკოს-ვეტრანების გვერდით — ს. შანიძე (ორკესტრის კონცერტმასისტერი), ს. სეგალი (I ვოლინი), ბ. კრასილნიკოვი (ჩელო), ვ. პატარძი (ალტი), ვ. სალტიკოვი (კონტრაბასების კონცერტმასტერი), ნ. ლევევიშვილი (კონტრაბასი), გ. კიკაბიშვილი (I ფლეუტა), გ. გალუსტოვი (I კლარნეტი), დ. კვბაყაძე (ინგლ. ქარასხა), ჯ. ანდულაძე (I ფაგოტი), ლ. ტყაბლაძე (I ვალდჰორნი) და ვ. თათაროვი (ბასონტი) — ჩვენ ეხედვით ახალგაზრდა კადრებს — გ. ბერიძე, ტ. სტეფანაძე (პიპიო), ნ. კიკნაძე და რ. ღვინერაძე (ფლეიტისტები), ა. იაყობიკოვი (კლარნეტი), დ. ირმისაშვილი (ფაგოტი), ს. ურუშაძე და ვ. ხურცილავა (ვალდჰორნისტები), ი. ჯავახიანი და ო. შვიტი (საკვირი), ა. მარგველავილი, მ. ღვინერა (ტრომბონი), გ. დემეტრაშვილი (ტრუბა), ო. ინასარიძე, დ. ბოგომოლოვი, გ. კემულარია (დასარტყამი ჯგუფი) და სხვ.

სადღისოდ, რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრი არსებითადაა სამი სახის სამუშაოს ასრულებს: I — რადიოაქცია, II — ტელევიზიით გამოსვლა, III — აკადემიური ხასიათის ღია კონცერტები. თითოეული სახის სამუშაო ორკესტრისაგან მოითხოვს მისთვის შესატყვის გეგმას, რომელიც ემსახურება ერთ საერთო მიზანს — ქართული მუსიკის პროპაგანდას.

სწორედ ამიტომ ლილე კილაძე ორკესტრის სამუშაო გეგმას რადიოჩანაწერებისათვის ადგენს კომპოზიტორთა კავშირთან შეთანხმების საფუძველზე. საერთოდ აღსანიშნავია ტრადიციად ქვეული მჭიდრო შემოქმედებით კონტაქტი რადიოს ორკესტრსა და ქართულ კომპოზიტორთა შორის. ლ. კილაძე განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას ქართულ მუსიკალურ ლიტერატურაზე. ამასთან ჩასაწერ პროგრამაში დიდ ადგილს უთმობს რუსული და ვერძოლული მუსიკის საუკეთესო ნიმუშებსაც. ორკესტრის ჩანაწერების ფონდზე რომ ვიჭინოთ წარმოდგენა, შეიძლება მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი თუნდაც უკანასკნელი სამი წლის განმავლობაში ჩაწერილი ქართული მუსიკის ლიტერატურადან: ი. ტუსკია — ყველა ძირითადი ნაწარმოები რადიოგადაცემებისათვის (დირიჟორი ლ. კილაძე), შ. შველიძე — ორი საუკეთესო უვერტურა (პირველი შესრულება ავტორის დირიჟორბობით), ნ. გუდაშვილის II საფორტეპიანო კონცერტი (სოლისტი თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტი ე. გუდაშვილი, დირიჟორი გ. აზნაფარაშვილი), ა. მაგუარიანი — სიმფონია e-ნაილ (დირიჟ. ავტორი), რ. ლაიძე — სიმფონიური პოემა „სამ-

შობლოსათვის“ (დირიჟ. ო. დიმიტრიადი), ა. ჯაბაძარი — რაფსოდია და საფორტეპიანო კონცერტი (მარგველი/შქერულაძე, სოლისტი დამს. არტიკი თ. გოგოლაშვილი/სტრასე ზ. ხუროთ), გ. ყანჭელი — კონცერტი ორკესტრისათვის (პირველი შესრულება, დირიჟ. დ. კილაძე) და სხვ. არ შეიძლება დამატაყოფილებლად ჩაითვალოს ყველა ჩანაწერის ხარისხი, რაც ძირითადად ტექნიური მხარის სისუსტეს უნდა მივაწეროთ. საფიქრებელია, რომ მომავალში შენობისა და აპარატურის გამოცვლა ამ მხრივაც შეუწყობს ხელს ორკესტრის მუშაობას.

რაც შეეხება მეორე სახის სამუშაოს — ორკესტრის ცოცხალ გამოსვლას ტელევიზიით, აქ უნდა აღვნიშნოთ ორი კაპიტალური ნაშრომი. პირინა ორი ტელეობკრა: I — საბჭოთა კავშირში ამ ეანრის პირენის, კომპოზიტორ ნ. გიგარის „გაზრდელი“, ა. წერეთლის ამავე სახელწოდების ოპერის მიხედვით და II — თ. თავთაქიშვილის „ჯილილი“, მ. ჯაბახიშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით. გარდა ამისა, ორკესტრი აქტიურად მონაწილეობს ტელედაცემებში, რომლებიც მიძღვნილია ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებით პორტრეტებისადმი. მაგალითად: ა. ბალანჩივაძეზე, გრ. კილაძეზე, ი. ტუსკიაზე, ო. თავთაქიშვილზე, ბ. კვერნაძეზე, აღსანიშნავია აგრეთვე ორკესტრის მონაწილეობა ე. წ. სააქტრო კონცერტებში, როდესაც სადირიჟორო პულტთან თვით ავტორ-კომპოზიტორი დგება. ასეთები იყო შ. შველიძისა და ნ. რაკოვის კონცერტები. კლასიკური მუსიკის პროპაგანდის მიზნით ორკესტრის კამერული შემადგენლობა ხშირად გამოდის ტელევიზიით უძველესი კლასიკური მუსიკის რეპერტუარი. ვფიქრობთ, ურიცხვ არ იქნებოდა, რომ ტელესტუდიის მუსიკალურ რედაქციას უწარმოებინა გადაცემათა ციკლი ცალკეული ეპოქების, სტილისა და ეანრების შესახებ და აგრეთვე სიმფონიური ორკესტრის სტრუქტურულ თავისებურებებზე ცალკეულ ინსტრუმენტებზე ყველა ამ გადაცემათა ცოცხალ ილუსტრატორად შეიძლება რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის ამ მოღიანი, ან ცალკეულ შემსრულებელთა ჯგუფის გამოყენება.

აკადემიური ხასიათის ღია კონცერტები რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის შემადგენლობაში სიახლეს წარმოადგენს, და იგი ახალგაზრდა დირიჟორის ლ. კილაძის უშუალო ინიციატივასა და ეთუთაზმს უნდა მივაწეროთ. ადრე რადიოს საჯარო კონცერტები იმართებოდა რამე საზეიმო თარიღთან დაკავშირებით (მაგალითად: რადიოს დღე, ბეჭდვითი სიტყვის დღე და სხვ.) და ამ კონცერტების პროგრამა თითოეულწინებდა მხოლოდ პოპულარულ ნაწარმოებებს. ბოლო დროს კონცერტების ხასიათი შეიცვალა. უკვე პირველმა აკადემიურმა კონცერტმა, რომელიც ორკესტრის სტაბილური შემადგენლობის დადგენიდან სამი თვის შემდეგ გაიმართა (1960 წლის 12 იანვარი), ცხადყო კოლექტივის შესაძლებლობანი და ჩატარებული მუშაობის დიდი სერიოზულობა. „კონცერტმა დაგვანახა, — აღნიშნავენდენ გაზეთ „ზარია ვოსტოკში“ მუსიკოსმოდენ გეგი ორჯონიძე და კომპოზიტორ სულხან ნასიძე — რომ სერიოზული მუშაობის შედეგად ორკესტრს ყველა პირობა გააჩნია მნიშვნელოვანი შემოქმედებით



ამოცანების გადასაჭრელად. ყურადღებას იპყრობდა პროგრამა თავისი მრავალფეროვნებით: 1 განყოფილება — 1. კვალდი — პატარა სიმფონია სიმებიანი ჯგუფისათვის (თბილისში პირველად შესრულდა). 2. ჰენდლი — Crave ჰობოსათვის სიმებიან საკრავთა თანხლებით (სილისტი გოგი ბუჩიძე). 3. ბახი — პასაკალია.

11 განყოფილება: 1. ბელა ბარტოკი — „დიდებული პორტრეტები“. სოლის ჩელოზე ასრულებდა სერგო მანიძე.

2. ჰინდემიტა — სიმფონია „მხატვარი მატისი“. (თბილისში პირველად შესრულდა) იგივე იქნებოდა მეორე აკადემიურ კონცერტზეც, რომელშიც მაიდნისა და ბრამსის სიმფონიებთან ერთად პირველად შესრულდა ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორის გია ყანჭელის Largo და Allegro სიმებიანი ორკესტრის, ლიტაჯერებისა და ფორტეპიანოსათვის.

ამ პროგრამების მიხედვით თვალნათლივ ჩანს დირიჟორილივე კლასის მისწრაფება — კლასიკური რეპერტუარის განმტკიცებასთან ერთად ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა (ზოგჯერ დამწვევ კომპოზიტორთა) ნაწარმოებების პროპაგანდასაც. ეს სტიმულს აძლევს შემოქმედებაში არა მარტო ახალგაზრდა კომპოზიტორს, არამედ სიმფონიურ კოლექტივსაც. ახალგაზრდა ქართველ კომპოზიტორთა სახელები — ნორად მამისაშვილი, გია ყანჭელი, რომან ქარუხნიშვილი, ნოდარ გაბუნია და სხვ. ცნობილი გახდა მშენებლებისათვის სწორედ რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის მეშვეობით.

რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის მუშაობის ყველა დადებითი მომენტის გათვალისწინებასთან ერთად იხადება კითხვა: მიადგინა თუ არა საორკესტრო კოლექტივმა შესრულების მალღ პროფესიულ დონეს? უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზოგჯერ ორკესტრი ამ საკითხში ვერ დგას სათანადო სიმაღლეზე. ეს ებება პირველ რიგში ორკესტრის წყობას, ცალკეული ჯგუფების ხმოვანების არასწორ ინტონირებას (განსაკუთრებით შეეხება სპილენძის ჯგუფს), რაც ორკესტრმა მომავალში უნდაოდ უნდა გამოსაწიროს. შესრულების მაღალი მხატვრული დონე მალღ პროფესიულობის გარეშე ხომ წარმოუდგენლია.

რადიოსა და ტელევიზიის მოღვაწეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს გასვლით კონცერტებს, რომლებსაც აწყობს საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გასვლით პლენუმებთან დაკავშირებით. უკანასკნელი ოთხი წლის მანძილზე ორკესტრმა ჩაატარა ამ სახის კონცერტები ბათუმში, სოხუმში, თელავში, მანარაძეში, სამტრედიოში. გასვლითი კონცერტების მიზანია რესპუბლიკის მშრომელებსა და ხელოვნების მუშაკთა შორის მტკიცე ურთიერთობის დამყარება. ამისათვის საჭიროა გასვლითი კონცერტების რეპერტუარში ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებების გარდა შევიდეს რუსული და ევროპული კლასიკური ქმნილებებიც. ასეთი სანიშნო კონცერტ ჩატარდა თელავში, სადაც ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებების გვერდით შესრულდა ჩაიკოვსკის, ვივალდის, მაიდნის, მოცარტისა და ბერლიოზის საორკესტრო ნაწარმოებები.

რადიოსა და ტელევიზიის ორკესტრი აქტიურად მონაწილეობს კომპოზიტორთა კავშირის ყრილობების მუშაობაში და შემოქმედებით დათვალეთვებში. უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ამ ორკესტრის მონაწილეობა მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების დია კონცერტებში.

ორკესტრის მოღვაწეობის ერთ-ერთი სერიოზული სფეროა საშეფო კონცერტები. უკანასკნელი წლების მანძილზე კოლექტივი გამთვად რუსთავში, თბილისის სართავ-სასოფი კომბინატის, აბურმუხაქსოვი ფაბრიკის მუშათა, სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ლენინის სახელობის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის პროფესორებისა და სტუდენტთა წინაშე. კოლექტივი მართავს კონცერტებს აგრეთვე ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის ნაწილებისთვისაც.

ბოლო დროს რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის სისტემატრად მონაწილეობს საქართველოს კინოსტუდიის მიერ გამოშვებული მხატვრული ფილმებისა („მე, ბებია, ილიკო და ილარიანი“, „ზღვის ბილიკი“, „კანთაიდა“ და მულტიმედიკური ფილმების გახმოვანებაში, სადაც განსაკუთრებით გამოიჩინეს თავი კომპოზიტორებმა — მერი დავითაშვილმა და ნუგზარ ვაჟაძემ. სამწუხაროდ, ამ ფილმებზე დაწერილ რეცენზიებში არაფერია ნათქვამი ორკესტრის შემსრულებლობით მხარეზე. ეს კი ხელს შეუწყობდა შემსრულებლების პასუხისმგებლობისა და მონდომების ზრდას.

აღსანიშნავია ორკესტრის მონაწილეობა რესპუბლიკის დრამატული თეატრების შემოქმედებაშიც. ორკესტრმა ჩაიწერა მუსიკა რევაზ ებრაღიძის პიესისათვის „თანამედროვე ტრაგედია“ და კ. გუცოვის „ურიელ აკოსტასათვის“, შექსპირის „ირინარდ III“-თვის (ქუთაისის თეატრი), „მეფე ლირისა“ და „ოტელოსათვის“ (ბათუმის თეატრი), ზოლო ტრიბუნდოვის თეატრისათვის — ვიბსონის „ორნი საქანელაზე“ და ზღობინის „მშვენიერი დღე“.

ამჟამად რადიოსა და ტელევიზიის ორკესტრი სამოც შემსრულებელს აერთიანებს. ამ რიცხვის გაზრდა სასურველია თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებულთა კადრების ხარჯზე. გარდა მთავარი დირიჟორისა, ორკესტრის მუშაობს დირიჟორი გიგა აზმაფანაშვილი.

უახლოეს ხანში ორკესტრი ამზადებს ახალ საკონცერტო პროგრამას მაიდნისა და ვაგნერის ნაწარმოებებისაგან, აგრეთვე სწავლობს ი. სტრავენსკის სიმფონიასა და ბელა ბარტოკის ნაწარმოებებს.



მიხეილ ვარდიშვილი სახელოსნოში

სიცოცხლის

სივპარულით

შთაბრუნებელი მხატვრობა

შალვა კვასხვაძე



ვენს ხელოვნებაში ეს მხატვარი მისი მძლავრ მდინარესავით უეცრად მოიჭრა. ასე იცის ხოლმე მთაშია, წვიმს, წვიმს და მერე ერთბაშად მოიჭრება ხოლმე თქორი... უკვირს მგზავრებს, სად და როგორ დაგროვდა ამდენი წყალი და როგორ მოვარდა ასე უჩუმრად. ის კი არ იცის მგზავრმა, რომ მთაში ხანგრძლივი და დიდი წვიმა იყო... ცხოვრებაშიაც ასე ხდებდა ხოლმე, ასე ხდებდა ხელოვნებაშიც... ასევე გამოჩნდა ქართულ სახვით ხელოვნებაში მხატვარი მიხეილ ვარდიშვილიც. საოცრად თავისებური, პროდუქტიული, ხელოვნების სიყვარულით აღზნებული შემოქმედი. მისი

ცხოვრების გზა ერთი შეხედვით უბრალოა და ჩვეულებრივი. მაგრამ მასში არის ერთი გასაოცარი რამ, — დაუცხრომელი ბრძოლა საკუთარი თავის მიგნებისათვის.

სწრაფვა მიზნისაკენ მხატვრის ხასიათსა და ბიოგრაფიას ბავშვობიდანვე გასდევს. იგი ცდილობს ცხოვრების მხატვრულ გააზრებას მუდმივი განვითარების, მოძრაობისა და ცვალებადობის თვალსაზრისით... მისთვის შემოქმედებითი პროცესი, — ესთეტიკური მოვლენის შექმნისას, — სხვა არა არის რა თუ არა მოვლენათა არსის ესთეტიკური რაობის შეცნობა და მათი მხატვრული საშუალებებით გადმოცემა.

მიხეილ ვარდიშვილი დაიბადა სოფელ დაბალ ჯუმათში 1917 წ. (მახარაძის რაიონი) გურული გლეხის ოჯახში. მამა — კირილე მიხეილის ძე და დედა — მარიამ ალექსანდრეს ასული დარჩია მამის სოფლად მუშაობდნენ.

მხატვრის მამას დაუმთავრებია ოთხი კლასი, დედას კი სკოლის კარგი სრულებით არ უნახავს, შინაურობაში წერა-კითხვა შეუწავლია.

შობლებს დიდად უზრუნველთ შეილებს აღზრდას და მათთვის განათლების მიცემაზე.

მხატვრის ოჯახი ჯერ ოზურგეთს, ხოლო შემდეგ კი თბილისში გადმოსახლებულა. თბილისში ამთავრებს იგი საშუალო სკოლას (1936 წ.) და იმავე წელს გამოცდებს აბარებს მისთვის საოცნებო სასწავლებელში — სამხატვრო აკადემიაში ფერწერის ფაკულტეტზე. მაგრამ უშედეგოდ. უმაღლესი განათლების გარეშე რომ არ დარჩეს, შედის ამიერკავკასიის დაუსწრებელ ინდუსტრიულ ინსტიტუტში სააღმშენებლო ფაკულტეტზე, საიდანაც მეორე წელს პუშკინის სახელობის თბილისის პედაგოგიურ ინსტიტუტში გადადის საბუნებისმეტყველო-გეოგრაფიულ ფაკულტეტზე, რომელსაც 1939 წელს ამთავრებს.

ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ კი მასწავლებლობას იწყებს დუშეთის რაიონის სოფ. ზევის არასრულ საშუალო სკოლაში. აქ იგი ასწავლის საბუნებისმეტყველო საგნებს და ხატვასაც.

ხატვა მიხვილს ბავშვობიდანვე იტაცებდა, მაგრამ მისთვის არასოდეს ცვალა. უფრო სწორედ, მას ცხოვრება არ აცლიდა და სხვა მიმართულებით ეწეოდა. ხატვება მხოლოდ მაშინ, როცა ამას შექმნილი პირობები და აუცილებლობა მოითხოვდა. ხევიც იმითკი ასწავლიდა ხატვას, რომ აქ სხვა არავინ მოიძებნებოდა ამ საქმის მოსურნე, მცოდნე თუ წამძღოლი.

1940 წელს, მიხვილი სოფ. ზევიდან საჩხერის რაიონის სოფ. კორბულის საშუალო სკოლაში გადადის. იგი აქ ასწავლიდა ისევ საბუნებისმეტყველო საგნებს და ხატვას. იმავე წელს, კორბულიდან სოფელ საირხის არასრულ საშუალო სკოლაში გადასაყვებ. ხატვას აქაც ასწავლის. იგი მხოლოდ ამ გზით უახლოვდება მისთვის საოცნებო საქმეს.

სამამულო ომის პირველმა ხმამ ვარდიშვლის გაკვეთილზე შეუსწრო. მეორე დღესვე, 23 ივნისს იგი ფრონტზე მიემგზავრება.

1942 წლის 17 მაისს ქერჩზე შეტყვისას, მძიმედ დაიჭრა და მარჯვენა, რომელმაც შემდგომში მის ოცნებას ხორცი შეასხა, კინაღამ იქ არ დაჰკარგა...

ახალგაზრდა კაცს მაშინ სიკვდილისა ისევ არ ეშინოდა, როგორც ხელის დაკარგვისა.

1942 წელს იგი საშხერო სამხახურდიან გაათავისუფლოს, როგორც ომის ინვალიდი. იმავე წლის შემოდგომაზე, ასპინძის რაიონში სოფ. ზევის საშუალო სკოლაში იწყებს მუშაობას სასწავლო ნაწილის გამგედ, ხოლო ერთი წლის შემდეგ ისევ გადის მისაღებ გამოცდებზე თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, ფერწერის ფაკულტეტზე შესასვლელად. ამჯერად აკადემიაში ხვდება. მაგრამ აქ იგი მხოლოდ ერთ წელს სწავლობს.

მაღე ისევ იწყებს პედაგოგობას ასპინძის რაიონის სოფ. ხიზაბაერის საშუალო სკოლაში. აქ იგი მაღალ კლასებში უცხო ენას ასწავლიდა, დაბალ კლასებში კი რუსულს. პარალელურად კი თვდავიწყებით მუშაობს ჩანახატებზე. სწავლობს ბურენას — ხეების, კლდეების, ღრუბლების თუ ყვავილების აგებულებას. ეს მას უღვივებს სიყვარულს ბუნების მშვენიერებისადმი.

1950 წელს ვარდიშვილი თბილისის 85-ე საშუალო სკოლა-

ში ხატვის მასწავლებლად მუშაობს. თითქოს სულს-სულს გაწვდნა რჩება მიზნად... ორი წლის ლოდინის შემდეგ, 1952 წლის გაზაფხულზე, იგი კვლავ გადის თბილისის სამხატვრო აკადემიაში მისაღებ გამოცდებზე და წარმატებით ჩაბარების შემდეგ გრაფიკის ფაკულტეტზე იღებენ.

35 წლის ოფადხილი, ჯაფავადატანილი ვაკაცი, შემოქმედებით მუშაობას გვიდგება არა მარტო დიდი სიყვარულით, არამედ დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობითაც.

ვარდიშვილს აკადემიაში ასწავლიდნენ: დ. წერეთელი, ვ. ჯაფარიძე, გ. გრიშულიანი, ლ. გრიგოლია, დ. დ. ვლ. ქუთათელაძეები, ი. მამალაძე, ი. გაბაშვილი, დ. გაბაშვილი, ვ. კეშელაშვილი, ს. ნადარეჟიანი. მათთან მიღებული პროფესიული განათლება მხატვარს დიდად დატეხმარა მომავალ მუშაობაში. აკადემია დაამთავრა 1957 წელს აწ განსვენებული დოცენტის დ. ე. ქუთათელაძის კლასით და შემდეგ, წლების განმავლობაში იგი მუშაობდა თავის თავზე სახლში. ამ პერიოდში გააფორმა მან მუსიკალური ფონდისათვის ნ. ექსანი-

ხეთა აზრს, ხეთა ფიქრს ქარი ზრის... (ფერადი მონოტიპია)



შვილის ნოტები — „მოთქმა დავითისა“ (დ. გურამიშვილი-ისა) და კომპოზიტორ ო. თაქტრიშვილის ნოტები — გალაკტიონის ოქტეტის თემაზე.

1960 წელს იგი მუშაობას იწყებს საქართველოს სამხატვრო ფონდის ლითოგრაფიის ექსპერიმენტულ სახელოსნოში, სადაც მას პირველად ეძლევა საშუალება ნიჭის გამოვლინებისათვის.

დღეისათვის მხატვრის მიერ შესრულებულია ასობით ნაწარმოები. მათ შორის მხოლოდ ათი — დიპლომისთვისაა გაკეთებული.

მ. ვარდიშვილი ნაყოფიერად მუშაობს გრაფიკის სხვადასხვა დარგში: განივი გრაფიკის, ფანქრით თუ აკვარელით ჩანახატის, ლითოგრაფიისა და სხვა სახეობაში. იგი ყოველ მათ-



განს სრულყოფილად ფლობს, შეიძლება ითქვას, თავისუფლად და ვირტუოზულადაც კი.

მხატვარი შესანიშნავად იყენებს შავისა და თეთრის ურთიერთ შეთანხმებისა და კონტრასტულობის ძალას. ამავე დროს, ფერთა ორგანოტიპობას, მათი პოლიფონიურ თუ მონოფონიურ ელერადობაში გააზრების მხრივ, უაღრესად დიდი არტისტიზმითა და ნიუანსირების მეტად სათუთი ტაქტიით იყენებს.

მხატვრის კომპოზიციები, იქნება ეს პეიზაჟი, ნატურმორტი, ვანრული თუ პორტრეტი, აყვანილია ხოლმე სურათოვნულ სრულყოფილებამდე და ყველა შემთხვევაში ისინი ხასიათდება მაღალი, ოპტიმისტური, მებრძოლი რომანტიზმის სულით.

მხატვრის პეიზაჟებში გადაშლილია საქართველოს ლანდშაფტის მოშიბელობა, მისი თავისებურებანი და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სული ადგილის დედისა. სწორედ ეს აძლევს მას საშუალებას დიდი მხატვრული ძალით განაზოგადოს კონკრეტული და დამახასიათებელი.

განსაკუთრებულ ყურადღებასა და ანალიზს ითხოვს მხატვრის მიერ თემათა პლასტიკური წარმოსახვა და მათი მხატვრულ-კომპოზიციური გააზრება, აგრეთვე სურათის არსებითი შხარის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პოეტურ-ფილოსოფიური ასპექტისა და მისი წარმოსახვის თავისებურებანი, რაზეც ქვემოთ შევჩერდებით.

ვარდიშვილის სურათებში თვალნათლად ჩანს ის უჩვეულო ფაქტი განცდა ბუნებისა, რაც თან სდევს მხატვარს ბავშვობიდანვე. იგი გასაოცარი ძალით გამოსახავს და გრძობს ბუნებას. ჩანს, რომ მისი გამოსახვა ემყარება ნათელ ცოდნასა და გამოცდილებას, რომ ეს მხატვარს მიღწეული აქვს თავის თავზე დიდი მუშაობითა და სინამდვილის შესწავლით.

ვარდიშვილი არასოდეს არ მიმართავს ბუნების უბრალო-პირად გამოხატვას, მისთვის ეტიუდირება პეიზაჟისა უცხოა და დაუშვებელი. მხატვარი სინამდვილეს ბუნებასთან პირდაპირ ყოფნისას დიდს გულმოდგინებით შეისწავლის. მისთვის უდი-

დესი მნიშვნელობა აქვს ბუნების იერსა და სახეს. იგი მისთვის ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში საოცრად ინდივიდუალიზებულია. მნიშვნელობა აქვს მის აგებულებასა და ხასიათს, ფაქტურასა და ფერს, მის ნიუანსებს, მხატვრის პირად განწყობასა და დამოკიდებულებასაც, და ყოველივე იმას, რასაც კი შეუძლია მას შთააგონოს კომპოზიციის თხზვისას.

ვარდიშვილის სურათებში, შემთხვევითაც კი, ვერ შევხვდებით ეტიუდს, ეს გარემოება კი მხატვრის მუშაობის თავისებურ მეთოდზე მიუთითებს. მისი ყოველი სურათი სინამდვილის ღრმა ცოდნისა და ამ სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებისა და განწყობის მხატვრულ გადამშეშვებას ემყარება. პეიზაჟი მის ნაწარმოებებში ყოველთვის დამყარებულია მეტაფორულ ხილვაზე, პოეტურ წარმოსახვასა და ესთეტიკურ გააზრებაზე. მხატვრის მიერ ფორმა, ხაზი თუ მოცულობა, ფერი თუ ტონი, ისე აღიქმება, როგორც პოეტებისაგან სიტყვა. ეს ყველაფერი, მისთვის ერთგვარი პოეტური სტროფები და ეპიტეტები.

მხატვარი რეალიზმის დიდი ტრადიციებიდან ამოდის, იგი ბრწყინვალედ იყენებს დეტალებს. მათი მხატვრული განზოგადებისა და მაღალ ხარისხში აყვანით აღწევს თავისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელ დიდ ელერადობასა და მოწონებულ მენტრობას.

მისთვის მთავარია მაყურებელამდე მიიტანოს ჩვენი ქვეყნის მშვენიერება, კერძოდ კი, პოეზია საბჭოთა საქართველოს სოფლისა და ბუნების. იგი, ასე ამაღლებულად წარმოადგენს — ჩაის პლანტაციებს, ზღვის სანაპიროს, ტყეებსა და მთებს, მინდვრებს და ველებს. თავისებურად უმღერის ადამიანის შრომას. მის სურათებში ვერ ნახავთ რიტორიკას, გარკვეულ ბრწყინვალეობასა და მოტკბო „სუდეებს“. მოვლენებს იგი ასახავს მიწილი მისი მოშიბელობით და სიღრმით, მისი პეიზაჟები თავისებური კიშნია, მიღწილი ადამიანისა და ბუნებისადმი. იგი საოცარი ძალით, შეიგრძნობს ჩვენი ცხოვრების მშვენიერ, პოეტურსა და ღრმა შინაარსს და ეს ამაღლებს მას.

შატკარს წინა პლანზე წამოწეული აქვს მოვლენებისა თუ საგნებისათვის დამახასიათებელი ვიზუალური მხარე, რაც მას აძლევს საშუალებას სურათის დედააზრის — შინაარსის ამოწურავს, პლასტიკურად და ფსიქოლოგიურად მეტყველი, სრულყოფილი დახასიათება-გახსნისათვის.

ტყე და მთები, ცა და წყალი, ყვავილები და მზე, მთვარე და ღამე, დაისი და განთიადი, ნიაგი და ქარიშხალი — ყველაფერი ცოცხლობს, სუნთქავს, დარღობს, ხარობს, უცქერის გარემოს და გრძნობს, თუ როგორ უცქერიან მასაც... ბუნებაში ყველაფერი ერთმანეთს ელტვის, ყველას ერთმანეთი უკვარს და ერთ დიდ პარმიონულ სამყაროს ჰქმნის ადამიანის საამებლად, ყველაფერი მშვენიერებისა და სიცოცხლის ზეიმიითაა მოცული.

ვარდნივლის სურათებიდან გამოსტევიის ადამიანური სვე-დაცა და სიხარულიც, მწუხარებაც და ალტაცებაც, ქარიშხალი ადამიანურ ვნებათა. მართო სურათების სახელწოდებანიც კი ნათლად მეტყველებენ იმ საოცარ პოეტურ განწყობაზე, რაც შატკარს ასდევნებია სიყრმიდანვე და სდევს დღესაც, როგორც განუწორებელი რამ. მისი სურათები: „ხეთა აზრს, ხეთა ფიქრს“, „ასეთ საღამოს, მშვიდს და საამოს“, „მთვარის მიძინება“, „მერთალი ნათელი სახე მთვარისა“, „მზე ქარიშხლის მილოდინში“, „ამოდის, ნათდება“, „ასე ეტყობა ყვავილს ყვავილი“, „ხეთა ნუგეში“, „ქარიშხალი ტყეში“, „მთელი დღე ქროდა ზღვის მხრიდან ქარი“, „ტყეს შეეპარა ოქროსფერი“, „ტყის ნაყში — თეთრი სიმფონია“, „ზე და ხნულები“, „დაისი და თეთრი ღრუბლები“, „ელეგია — საღამოს მწუხარი“, „იდუმალება დამისა“, „დუმილი“ და სხვა მრავალი, მეტყველებენ თუ რაოდენ ფაჭიზი, ღრმა აზრებითა და განცდებით არის მოცული შატკარი, რაოდენ არის გასულდგმულებული შატკარის მიერ ბუნება და მისი მოვლენები. რაოდენ რომანტიკულადაა დანახული ჩვენი ღიადი სინამდვილე, რაოდენ ესთეტიკური და ამალღებულია იგი.



მზე მთაში. (განთი ვრავიერა ხეზე)

შატკარის შემოქმედებაში თვალსაჩინო ადგილი უკირავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებთან დაკავშირებულ პოეტურ ზილვესსაც, წარმოდგენილს ისეთ სურათებში, როგორიცაა: — „დრაცენები გურიამი“, „ნასაკირალის პეიზაჟი“, „პალაშები და ცა“, „აქ გამვილია“, „მთების პეიზაჟი თვითმფრინავიდან“, „ჩემი სოფლის ზამთარი“, „ვაჭა-ფშაველას მოტივი“, „ფრთებშეღწეული ვეკალიბტივი“... შატკარი დიდ განმარზოგადებულ ძალას აღწევს და კონკრეტულ თემას ღრმა შინაარსის მომცველ კომპოზიციითა სახით წარმოგიდგენს. ყოველი მისი თემა, თვითიული მისი აზრი, სურათში გადასული, სუნთქავს ჩვენი ადამიანის ცხოვრებასთან დამოკიდებუ-



ქარა პირისპირ. (ფერადი მონოტიპია)



ლებით. მისი სურათები, თანამედროვე ადამიანის ფიქრთა მხატვრული ხორცშესხმაა.

მხატვრულად სრულყოფილი და მუსიკალურია მისი ნატურმორტები და მოტივები ქსოვილთათვის. მიტყველია მხატვრის მცირეოდენი, მაგრამ სიყვარულით შესრულებული და ფსიქოლოგიურად ღრმა გრაფიკული პორტრეტები.

მხატვრის მიერ შექმნილ კომპოზიციათა შორის, თვალსაჩინო და მეტად თავისებური ადგილი უჭირავს ფანტაზიებს პეიზაჟის თემაზე. ისინი მხატვარს გადატანილი აქვს პოეტურ ასპექტში. მართლაც და გვაოცებთ მისი — „სპილთა სიზმარეული სასაფლაო“, „პეიზაჟი ლეონარდო და-ვინჩის „ჯიოკონდას“ მოტივზე“, „სამყაროს შექმნა“, „ფანტაზია მთვარის თემაზე“, „მთები — ქართული ზღაპრის მოტივზე“ და სხვა, რომლებშიაც მხატვარი სინამდვილის მასალაზე ქმნის რაღაც უსაზღვროდ ფანტასტიკურსა და ვიზიონერულს... ხოლო ცალკეულ შემთხვევაში კი, ეხმარება იმ დიდი კოსმორეალგაფრენების ქარიშხალს, რომელიც დღეს ჩვენ სამყაროს დაუფლებია.

ამ უკანასკნეო თვეებში ვართიშვილმა სცადა ფიგურულ-თემატიკური კომპოზიციების შექმნაც... ჯერჯერობით, რასაკვირველია, ძნელია რისიმე გადაჭრით თქმა, მაგრამ მის მიერ თემის გააზრება, ცხოვრებისეულ მოვლენათა დანახვა გვირუნებს, რომ მხატვარს აქაც ექნება წარმატება. ენახოთ, რას გვიჩვენებს ხვალინდელი დღე. ის კი, რაც დღეს მას აქვს გაკეთებული, წარმოგვიდგენს მეტად თავისებურ, ადამიანის სულის მეტად ფაქიზ და თვალნათლივ მზილველ მხატვარს.

მისეულ ვარდიშვილი ჩვენი თანამედროვეობის მეტად საინტერესო, თავისებური, შემოქმედაა. მის გზას ქართულ სახვით ხელოვნებაში მხოლოდ ახლა ედება სათავე და იგი პირდაპირ ჩვენს თვალწინ იწყება. ეს გზა აღვსილია ჩვენი დიადი სინამდვილის, ჩვენი სამშობლო ქვეყნის, მისი ადამიანების სიყვარულითა და სიმართლით.

იმის მიხედვითაც კი, რაც საქართველოს მხატვართა ფონდის ლითოგრაფიის სახელოსნოს ფონდში არის, ცხადი ხდება, რომ მისეულ ვარდიშვილის სახით ქართულ მხატვრობას შეემატა მეტად სერიოზული, დიდად შრომისუნარიანი, პოეტური ბუნება-განწყობის მხატვარი, რომელიც თავის შემოქმედებაში ეყარება არა მხოლოდ ეროვნული კულტურის საუკეთესო ტრადიციებს, არამედ ცდილობს კიდევ, ამ ტრადიციების განვითარებასა და ახალ საფუძვრზე აყვანას, ჩვენი თანადროულობის შესაფერისად და შესატყვისად.



ლური კომედია „არსენალს“
შეარჩია. ამ გარემოებამ თავდაპირვე-
ლად ჩვენი სამართლიანი გაოცება და
შიში გამოიწვია, მაგრამ ხელმძღვა-
ნელმა გაგვაშხენება, ნუ გემინიათ, თუ
მონდომებით ვიმუშავებთ, ნამდვილად
გავიმარჯვებთ.

დაუვიწყარია 1944 წლის აგვისტოს
დღეები, როცა ჩვენი ქართული დრა-
მატული კოლექტივი დაიბადა. რეჟე-
ტიციებისათვის საჭირო იყო სცენა.
კინოთეატრს ჩვენივსი არ ეცალა, ასე
რომ, ისევ საზაფხულო კლუბი უნდა
გამოგვეყენებინა. მაგრამ მისი სცენა
სარეკონსტრუქციო იყო. მავურებელ-
თა დარბაზს იატაკის დაგება და გა-
დახურვა ესპეცირივდა. ადგილობ-
რივმა პარტიულმა და სამეურნეო ორ-
განიზაციებმა ქმედითი დახმარება
გავგიწიეს. არც მონაწილეებს დაგ-
ვიზოგავს თავი. სამსახურის შემდეგ,
სცენისა და დარბაზის კეთილმოსაწ-
ეობად ვმუშაობდით. საღამოობით რე-
პეტიცივებს გავდიოდით. ყველაფერი
ჩქარი ტემპით სრულდებოდა, რადგან
დრო ცოტა ვერჩებოდა — 14 სექტემ-
ბერს პრემიერა იყო დანიშნული. სპე-
ციალურად მოწვეულ ცნობილ ქორე-
ოგრაფებს უანო ზაგრატიონსა და ქი-
ცა ხერხეულიძეს გაუკვირდათ, ამ
მოკლე დროში ასეთი რთული როლანი
როგორ დაძლიეთო. აღსანიშნავია,
რომ ცუკვები მათ დაგვიდაცეს. მუსი-
კალური გაფორმება კი ნიჭიერ პია-
ნისტ მიხეილ სებუას (ამჟამად ხე-
ლოვნების დამსახურებულ მოღვაწე)
ვთხოვეთ.

1944 წლის 14 სექტემბერი ლამა-
ზი წელსაა იუწყებოდა, რომ ამ
დღეს საზაფხულო კლუბში წარმო-
დგენილი იქნებოდა „არსენალს“
ალან“. დარბაზი 700 კაცს იტევდა,
მაგრამ ბილეთები მაინც მთლიანად
გაიყიდა. მხოლოდ, ამინდს არ უჩანდა
კარგი პირი და ეს გვაფიქრებდა, რად-
გან კლუბის გადახურვა ვერ მოვასწა-
რით. მართლაც, მესამე მოქმედების
დასასრულს, საშინლად გავვიგდა. მი-
უხედავად ამისა, დარბაზი არავის და-
უტოვებია. მავურებელმა გულთბილად
მიიღო სექტეტალი.

ამის მოგონება უთუოდ საგულის-

ოჩამჩირის თეატრალური

კოლექტივი

ვლადიმერ ნაყოფია



ოჩამჩირის დრამატული და-
სი დიდი სამამულო ომის
მძიმე დღეებში შეიქმნა.
რაიონის პარტიული ხელმძღვანე-
ლობა იმდენად დანიტერესდა ამ
წამოწყებით, რომ წულუკიძიდან
სპეციალურად მოიწვიეს რეჟისორი
მ. ბახტაძე. იმ დროს ჩვენს რაიონს
მხოლოდ ერთი კეთილმოწყობელი
კინოთეატრი და ერთივე გადაუხურავი
საზაფხულო ესტრადა გაჩნდა, სადაც
მოუხერხებელი იყო წარმოადგენების
გამართვა. ამ სიძნელეების მიუხედა-

ვად, მ. ბახტაძემ ენერგიულად მოკი-
და საქმეს ხელი და მოკლე ხანში თა-
ვი მოუყარა ადგილობრივ სცენისმოყ-
ვარებს, ესენი იყვნენ: გ. დიაკონიძე,
გ.რ. ჭურღულია, ა. ყალიჩავა, ნ. კახა-
ძე, ელენე და ნუცა დიაკონიძეები,
ე. ხარჩილავა, ვ. შენგელია, ნ. მოისწ-
რაფიშვილი, ნ. გადელია, კ. კერესე-
ლიძე, ნ. სიჭინავა, გ. ბოკუჩავა, ვ. კა-
ცია, ჭ. ჯიშკარიანი, შ. ჩიქობავა,
ნ. ჩხეტია, ლ. აქროთავა, გ. ბასილაია
და ამ წერილის ავტორი.

სადებიუტოდ რეჟისორმა მუსიკა-



ბნოა, რადგანაც მაშინდელ მძიმე პირობებში, შესაძლებელი გახდა ისეთი დადგენების განხორციელება, როგორიცაა „არშინ-მალ-ალან“, „ხანუმა“, „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“, „ყვარ-ყვარ თუთაბერი“, „ქვის სტუმარი“ (რუსულად), „უღანაშაული დამნაშავენი“, „როგორ“, „პატარა კახი“ და სხვ. იმდროინდელი დადგმებისა და შემსრულებელთა ოსტატობის ზუსტ ანალიზს ჩვენ არ ვაპირებთ, მაგრამ საჭიროა აღინიშნოს შემდეგი: ყვარ-ყვარეს და ტიტე ნატუტარის როლები კარგად განასახიერეს შალვა ტაბიძემ და კოტე გაბუნიაშ, სულთანბეგი აწ განსვენებულმა გ. დიაკონიძემ. ასკარი — ა. ყალიჩაშვილმა, ხანუმა — ნუცა დიაკონიძემ და ა. შ. ყველა ამ დადგმის წარმატებას ხელს უწყობდა მ. სებუს მუსიკალური გაფორმება.

დრამატულმა კოლექტივმა 1950 წლამდე იარსება. 5-6 წლის განმავლობაში ორამხრის რაიონის თითქმის ყველა კოლმეურნობასა და საბჭოთა მეურნეობას მოვემსახურეთ. აგრეთვე ჩავატარეთ ვასტროლები როგორც მეზობელ რაიონებში, ისე ქ. სოხუმშიც. 1950 წელს დრამწრე დაიშალა.

მთავარი მიზეზი ის იყო, რომ რაიონულმა ხელმძღვანელობამ ხელი ვერ შეგვიწყო ამ კეთილშობილურ საქმეში.

გავიდა ხანი. გაიზარდა ჩვენი რაიონი. აიწია მისი კულტურული მოთხოვნილების დონე. აშენდა კულტურის სახლი. ახლა ჩვენ უკვე გვაქვს ორი კეთილმოწყობილი კინოთეატრი. საზაფხულო ესტრადა. კლუბი. მაგრამ ერთხანს დრამატული წრე რატომღაც მაინც ვერ ჩამოყალიბდა. ეს სამართლიან უკმაყოფილებას იწვევდა ორამხრის ინტელიგენციაში. 1960 წელს კულტურის სახლმა თითქოს განახალა 10 წლის წინ ჩაშლილი საქმე. ახალგაზრდა კოლექტივს სათავეში ჩაუდგა მსახიობი ეთერ მატუა, რომელმაც დადგამა აბშილაშვილის „ალტაის მთებში“ და თ. მახარაშვილისა და ნ. რაზმაძის „პირველი მერცხლები“. კომკავშირლები ხალისით მოეკიდნენ ამ საქმეს, მაგრამ კულტურის სახლის ადმინისტრაციის მოუქმელი მუშაობის შედეგად ეს კოლექტივიც დაიშალა.

შარშანდელი წლის გაზაფხულზე ორამხრის კულტურის სახლის 1/2-

ხატვრი ხელმძღვანელებმა ახალგაზრდა პოეტის ალიო ქობალია, რომელმაც თავიდანვე ენერგიულად მოიკადა ხელი მუშაობას. ისევ შექმნა დრამატული დასი, რომელიც ძირითადად ახალგაზრდებით დაკომპლექტდა. მაგრამ აუცილებელი იყო უფროს თაობის ჩაბმაც. ა. ქობალიას პირადი ინიციატივით სცენას დაუბრუნდნენ ისეთი ნიჭიერი და გამოცდილი სცენისმწერეები, როგორცაა ა. შიოსწრაფიშვილი, ნ. გადელია, ნ. ჩხეტი, ი. სოსელია, გ. ფარცვენი, ნ. ჩიქვანი და სხვ. წრის ხელმძღვანელად გ. მატუა აირჩიეს. გადაწყდა ა. ყაზბეგის „არსენას“ დადგმა, რომელიც 1 საშუალო სკოლის პედაგოგს, ძველ სცენისმწერს ნ. ჩხეტიას მიენდო.

მისი ის დამდეგს დაიწყო რეპეტიციები, 3 ივნისს კი პრემიერა შედგა. აღსანიშნავია, რომ ნ. ჩხეტიამ დადგმასთან ერთად, მხატვრულადაც გააფორმა სპექტაკლი. აქვე არ შეიძლება მადლობის გრძობით არ მოვიხსენიოთ სოხუმის სახელმწიფო თეატრის რეჟისორი გ. სულაკაძე, რომელსაც გარკვეული წვლილი მიუძღვის „არსენას“ დადგმის წარმატებაში. სპექტაკლი მყურებელმა გულთბილად მიიღო.

არსენას გმირული სახე საკმაოდ მაკერებლობით გადმოგვცა ახალგაზრდა მსახიობმა ილია სოსელიამ. მშვენიერი გარეგნობა, ხმის სასიამოვნო ტემბრი და კარგი დიქცია ხელს უწყობს მსახიობს სწორად გვიჩვენოს სახალხო გმირის სახე. არც ნენოს როლის შემსრულებელი ნინო გადელია ჩამორჩება თავის პარტნიორს. თამაში არ შეიმჩნევა ნაძალადეობა და ხელოვნურობა, რაც, უდაოდ, მისასალმებელია.

კარგად შესრულა ვარსევანის როლი გ. ფარცვენამ. განსაკუთრებით ძლიერია იგი ნენოსთან შეხვედრის დროს. გლეხის ქალის დამცირების, გაქვლეტის სურვილით შეპყრობილი მატონი ფიზიკურ ძალადობაზე გადადის, მაგრამ მედგარ წინააღმდეგობას აწყობდა. ცინიკურად იღიმება მატონი, თან ახალი იერიშისაფრის ეშვადება. მაგრამ, საკმარისია გამოჩნდეს

სცენა სპექტაკლიდან „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“



არსენა, რომ ეს „რანდი“ მუქისოდ-

ნა ხდება სახალხო გმირის წინაშე.

ქალბატონ სიდონიას როლს ასრულებს ძველი სცენისმოყვარე ნ. მოისწრაფიშვილი. ამპარტუნოვა, ფუქსავატური ცხოვრების ტრფიალი, მდაბიოთაგან თავის შორს დაქურა — აი, რა ახასიათებს მის სიდონიას. მსახიობი ფილოს ქართული მეტყველების კულტურას. მისი ქესტი და მიმიკა პროფესიონალი არტისტის თამაშს გვაგონებს.

სირაჯის სახე კომიურად განასახიერა გ. ჯალალნიამ. როგორც ჩანს, მისგან სახასიათო როლების ნიჭიერ შემსრულებელს უნდა ველოდეთ. ასევე კარგად შეასრულეს თავიანთი როლები ა. ნიკოიანმა (თედო) და გ. აქირთაევამ (პეტრე).

„რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ დადგა მსახიობმა ბ. თოხაძემ. უნდა ითქვას, რომ დრამწერემ დიდი მუშაობა გასწია ამ სპექტაკლის მოსამზადებლად. ყველაზე მთავარი მაინც კონსტუმების საკითხი იყო. თვითუღმლა

მონაწილემ საკუთარი ხარჯებით შეიძინა ტანსაცმელი. დეკორაციები კი ჩხეტიამ და ი. ფირსოვამ დაამზადეს.

ი. სოსელიას გიჟუამ მკურნელის წინაშე ძველი თბილისის ყარაჩოდელის სახე გააცოცხლა. მაგრამ ერთი რამ უნდა შევნიშნოთ: ი. სოსელიას გიჟუას ზოგჯერ არსენას იერი გადასკრავს, ეს გარემოება, რა თქმა უნდა, შემდეგისათვის უნდა გაითვალისწინოს ნიჭიერმა სცენისმოყვარემ. კარგად შეასრულეს თავიანთი როლები გ. ფარცვახიამ (დავითი), ნ. გადელიამ (ლიზა), ნ. ჩიქოვანმა (კატინა), დ. იზორიამ (ზაქარ დავიდიჩი), ა. ნიკოიანმა (ივანიჩი), ნ. მოისწრაფიშვილმა (ორომსე) ვ კობალიამ (სოსანა), ი. ახოზაძემ (ფიჩხულა), ე. თოხაძემ (საქულა), გ. აქირთაევამ (მოურავი), გ. ჯალალნიამ (კორდაია) და სხვ. ცალკე აღნიშვნის ღირსია ყველაზე ნორჩი მსახიობი — 11 წლის ბეჟან თოხაძე (ილუა).

კარგადაა გაკეთებული მასობრივი სცენები, სიმღერები, ცეკვები, ყარაჩოდელთა ღზინი.

დრამატული კოლექტივი უკეთესად დადგმის ნაკლად ის უნდა ჩაითვალოს, რომ არცერთი მათგანი არაა გაფორმებული მუსიკალურად. გარდა ამისა, მსახიობებმა მეტი უნდა იმუშაონ დიქციაზე, რათა სცენიდან ნამდვილი, გამართული ქართული მეტყველება ისმოდეს.

ამჟამად დრამწერე, ნ. ჩხეტიას ხელმძღვანელობით, დასადგმულად ამზადებს ა. აბშილაძას პიესას „ვიღრე ცოცხლები ვართ“.

ამ ახალგაზრდა კოლექტივის კარგი პერსპექტივა აქვს, მაგრამ საჭიროა მეტი დახმარება, მხარდაჭერა. კულტურის სახლსა და რაიონულ ხელმძღვანელობას შორის მეტი კონტაქტი უნდა იყოს.

თუ ადგილობრივი პარტიული, კომკავშირული და პროფკავშირული ორგანიზაციები ქმედით დახმარებას აღმოუჩენენ დრამატულ დასს, ახლო მომავალში ოჩაჩირეში სახალხო თეატრი გვექმება.

სცენა სპექტაკლიდან „არსენა“





ქართული
საქართველო

შემოქმედი მუშაები ხელოვნების საკითხებზე

ტურით, გათავებული მეოცე საუკუნის ხელოვნებასა და კულტურაში არ არის აღმოცენებული და მისი ფორმა და შინაარსი ყოველთვის არსებული საზოგადოების პოლიტიკური შეხედულებების გამოხატულებაა.

ანტიკური სიფაქიზე, მონუმენტურობა, ფეტიში ადამიანის სხეულის და სულის სიღამაზისა, საგანთა ხასიათების ღრმა არქიტექტონიკა და ფორმათა ქარმონია, აი, დამახასიათებელი ნიშნები ანტიკური კულტურისა, რომელიც თანაბრად აისახა კომერსის „ილიადასა“ და „ოდისეაში“, პითაგორელთა მუსიკაში, ფიდაისის თუ პოლიკლეტის ქანდაკებებში. აღორძინების ეპოქა, იტალიური რენესანსის სახით, ეპოქა ტიტანებისა, აზრისა და გონების ზედსწრადფისა, ეპოქა ლეონარდო დავინჩისა, მიქელანჯელოსი, დანტესი, თუ რაფაელისა, და ბოლოს, მე-19 და მე-20 საუკუნე, ტემუიკისა და ინტელექტის საუკუნე, ყველაზე გამოკვეთილად და ამაღლებულად წარმოგვიდგენს საზოგადოების კულტურულ შემკვიდრეობას, სადაც ძნელია გამოჰყო და განსაზღვროს რომელიმე მათგანის უპირატესობა საერთო ზოგადსაკოცობრივ კულტურის საგანმურში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ყველა მათგანს განვითარების ერთი საერთო მაგისტრალური ხაზი ქონდა და გამოსახვის სპეციფიკურ განსხვავებულ საშუალებებს ფლობდნენ. ამ მაგისტრალურ ხაზში ყველა დარგი ხელოვნებისა ერთმანეთს ავსებდა, ამდიდრებდა და გამოსახვის მხატვრული საშუალებებით ერთ საერთო ქარმონიულ სტილს ქმნიდა. არქიტექტურა პართონონისა და ერზეთეიონისა თავისი ტექნიკით, სახასიათით და პლასტიკით პოლიკლეტისა და ფიდაისის ქანდაკებებთან, ხოლო წმინდა პეტრეს ტაძარი თუ კლონივერის არქიტექტურა მიქელანჯელოსი და დონატელოს შემოქმედებაა. არქიტექტორი კორბუზიე — ეს პიკასოს მხატვრობაში, ხოლო სუნანი, მაღროს სიტყვებით რომ ვთქვათ, მთელი მეოცე საუკუნის არქიტექტურაა.

საშუალებები ადამიანის მიერ ცხოვრების აღქმისა და გამოვლინისა საუკუნეების მანძილზე თითქმის არ შეცვლილა. თანამედროვე მოქანდაკეები: მური, ალტონენი თუ კონენგოვი სამუშაოდ იყენებენ თითქმის იგივე მასალას, რასაც ანტიკური დროის მოქანდაკეები — სკოპასი, პრაქსიტელი ან მირონი იყენებდა (ველინსხმოთ თიხას, სანთელს, მარმარილოს, ბრინჯაოს და სხვ.). ასევე არ შეცვლილა საშუალებები გამოსახვისა ფერისა და ხაზის სახით მხატვარ-ფერმწერალთა შემოქმედებაში, თუმც, შესაძლებელია, გაიზარდა ხარისხი ფერებისა, რიყები მათი ფერადონებისა და ძალა ინტენსიურობისა. რაც შეეება არქიტექტურაში ასალი მასალის გამოყენის, რომელმაც რამდენადმე განსაზღვრა თანამედროვე არქიტექტურის სტილი და ხასიათი, ამაზე ჭევემთ შეგჩერდებით.

მაშ, რამ განსაზღვრა თვითიული ეპოქისათვის დამახასიათებელი სტილის თაიხებურება? შეიცვალა დამოკიდებულება მოვლენებთან, ადამიანებთან, საგნებთან, შეიცვალა ხარისხი ემოციებისა და განცდებისა, შეიცვალა ტემპი, რიტმი ყოფისა, დამოკიდებულება სიღამაზის მიმართ. ყოველგვარმა დოგმატიკამ მსჯელობაში შემეხიერებაში თუ სიმამინფის განსაზღვრის დროს შეფარდებითი დამოკიდებულება მიიღო. ესადაია, მხატ-

საეციფიკურობისა და მხატვრობის შესახებ სახვით ხელოვნებაში

ელგუჯა ამაშუკელი



ლასტიკური ხელოვნების მრავალსაუკუნოვანმა არსებობამ გამოიშუქა მუთლი განვითარებისა, რაც გამოიხატება ფორმისა და შინაარსის მუდმივ ცვლაში.

ხშირად დაობენ იმის შესახებ, თუ რა არის სპეციფიკა მუსიკისა, ქანდაკებისა, არქიტექტურისა და ა. შ. გამომდინარე ეპოქებისა და საზოგადოების პოლიტიკურ-ეკონომიურ წყობათა სხვაობებიდან, იმისათვის, რომ გაკეთდეს ანალიზი, ნათლად წარმოვიდგინოთ და შევაფასოთ თანამედროვე ხელოვნების პრინციპები და მისი განვითარების კანონები, საკმარისია გადავხედოთ ისტორიულ წარსულს და დავრწმუნდებით, რომ არცერთი ეპოქის ხელოვნება, დაწყებული ელინური კულ-



ერული ფორმა განიცადა ეკონომიკა, მისი ძირითადი ხასიათი შემოქმედის მხატვრული იდეით განისაზღვრება. შემოქმედების პროცესი, დაწყებული უაღრესად პრიმიტიული ხერხებით და დამთავრებული თანამედროვე უმაღლესი ტექნიკით, მხოლოდ დასაშვალადაა მთვლენების აღქმისა და შეცნობილის გამომსახველი, და, მიუხედავად განსხვავებული თვისებებისა, მხოლოდ და მხოლოდ შემოქმედის მხატვრული იდეის ფიქსირების საშუალებად რჩება. სიტყვა „სპეციფიკის“ შემოტრისა და დამკვიდრების მიზნით აღქმისა და გამოსახვის საშუალება სხვადასხვაობაა და იგი აუცილებელ ფაქტორად იქცევა დარგების შორის ატომარული კავშირის დადგენისათვის. სპეციფიკურია ის, რაც დამახასიათებელია; ის, რაც პირდაპირ პასუხობს მოვლენისა, თუ საგნის ხასიათს, ის, რაც არ შეიძლება გარკვეულ მომენტში შეიცვალოს სხვა რაიმე. პოლიკულტურისათვის სპეციფიკური იყო ის ფორმა, რითაც მან გადმოსცა თავისი მხატვრული იდეა ქანდაკებაში „დროიანის“, ხოლო მიქელანჯელოს „დაივით“ სპეციფიკურად განსხვავებული ნაწარმოებისა და ამიტომ განსხვავებული ესთეტიკური იდეის მატარებელიცაა. კიდევ უფრო დიდი სხვაობა სპეციფიკურობისა როდენის „ბალზაკისა“ და მაიოლის „პომინას“ შორის ეჭვს ქვეშ აყენებს მათს ერთ პერიოდში მოვლადობას. ძერწვის მანერა, ფორმათა სიმკვრივე, თუ სიმსუბუქე, ფერთა ინტენსიობა, მრავალფეროვნება თუ ერთფეროვნება არ განსაზღვრავს ნაწარმოების სპეციფიკურობას, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ყველა დროის ყველაზე დიდი მოქანდაკე ბრანტუსი იქნებოდა, ხოლო ყველაზე დიდ ფერწერებად მოჩტიჩელი და პოლაკი დაბრტყობდნენ. რადან ბრანტუსი, ეს არის გრანტიზმი შესრულებული მკვირი ფორმების პარამონა, ხოლო მოჩტიჩელი და პოლაკი — ფერთა მრავალფეროვნება და სიტყვლე.

სიტყვა „სპეციფიკა“ შემოქმედებაში, სინონიმა უნისა, რითაც ადამიანი გადმოსცემს საკუთარი თვალით და გონებით აღქმულ მოვლენათა თუ საგანთა ხასიათებს და ამას თავისებურ, დამთავრებულ სახეებში წარმოგიდგენს. სპეციფიკურობის განმსაზღვრელი ლიტერატურაში, მუსიკაში თუ მხატვრობაში, ღრმა ინდივიდუალობა და თავისებურება, ადამიანის საკუთარი ხედვა და სიმღერაა, რომელიც შესატყვის მასალაში და შესატყვის ფორმებში გადმოიცემა. ფერწერის, ქანდაკების ნაწარმოები, თუ იგი მხატვრულია, არ შეიძლება სპეციფიკურად არ იყოს, არქიტექტურა, პლასტიკურად და ფუნქციურად გამართლებული, სპეციფიკური არქიტექტურაა, და როგორცაა ახალმა სააღმშენებლო მასალამაც არ უნდა შეცვალოს ძველი, ფუნქციას, პლასტიკას და ესთეტიკას ვერაფრითა. მასალა ვერ შეცვლის, ისინი მუდამ დარჩებიან არქიტექტურაში მთავარ და უცვლელ კომპონენტებად.

ბუნებაში, საზოგადოების, ცხოველთა, თუ საგანთა არსებობას სპეციფიკური გარემო განსაზღვრავს, რომელიც იძლევა იმ პირობებს, რაც აუცილებელია არსებობისათვის, არსებობა კი, თავისთავად, სიცოცხლის შემცველია. ნაწარმოები, რომელიც კვდება, არასპეციფიკურია, სპეციფიკური ნაწარმოები კი არასოდეს არ კვდება, რადან იგი ბუნებაში პარამონიულად ჩართული სიცოცხლის პატარა ნაწილია.

თუ ხელოვნების ნაწარმოები ადამიანს ესთეტიკურ სიამოვნებას

ნებას ანიჭებს, სველის მის განწყობილებას, ხდის მას კეთილშობილსა და ჭკუანერს, ასეთი ნაშრომები ხელოვნების ტექნიკური კმინილება და მისთვის სპეციფიკურობა და მალაღმხატვრულობა იქნება დამახასიათებელი. სიტყვა „მხატვრულობა“ ზოგჯერ არ ფერადება ხოლმე ნაშრომებში, რომლის მიმართ შეიძლება იყოს იგი გამოყენებული. იგი ხშირად გაიკვირებულია ოსტატობის მცნებასთან და ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას უკანასკნელით განსაზღვრავენ. როგორი სიზუსტითაც არ უნდა იყოს დანახული საგანთა ფორმები თუ ადამიანთა ხასიათები, თუ ხედვა მოცლებულია შემოქმედის საკუთარ, მაგრამ დიდებით სხვებისათვის დაფარულ, უხილავ ემოციებს, ასეთი ხედვა სინამდვილის ფოტო-ფიქსირების შემცველია და იგი თვალის ოპტიკურ თვისებებს არ სცილდება. ჩვენ ვიცით, რომ ხელოვნება პირობითობის გარეშე არ არსებობს, მისი მხატვრული, ემოციური მხარის განმსაზღვრელი — პირობითობაა. სადაც შეტია პოეტური პირობითობა, იქ შეტია ხელოვნება. ხელოვნება დამაჯერებლობა და მას ნაღვესა საერთო აქვს ემპირიულ სინამდვილეში ფაქტების თუ საგნობრივი სიტუაციების სიზუსტით გადმოცემასთან. ხელოვნების ტექნიკურ ნაწარმოებს პირობითობის გარდა გააჩნია კიდევ ერთი თვისება, რომელიც ართულებს მის უეცრად შეცნობას და აღქმას. ეს თვისებაა, როდესაც კითხვებს, მნახველის მიერ დასმულს, იგი არასოდეს პირდაპირ არ პასუხობს და ხშირად ამ პასუხს ათეული წილობითაც კი აგვიანებს. შეიძლება თუ იყო მიზეზი იმისა, რომ ტექნიკური ნაწარმოები ხელოვნებისა მეტ ტაქტს იჩენს ხოლმე ადამიანების მიმართ, ეიდრე ადამიანები მის მიმართ იჩენენ. ისე როგორც ყველა ადამიანის შეცნობა არ შეიძლება ერთი ან ორი ნუგვედით, ასევე შეიძლება ტექნიკური მხატვრული ნაწარმოების ერთი ან ორი შესხედვით შეცნობა. რაც უფრო ღრმაა ადამიანის ბუნება, მისი ინტელექტი, მით უფრო მწელია მისი შეცნობა. რაც უფრო ღრმაა ნაწარმოების მხატვრულ ემოციური მხარე, მისი მხატვრული იდეა, მით უფრო დაგვიანდება ასეთი ნაწარმოების აღქმა და შეცნობა. ის, რაც ყველასათვის უეცრად გასაგებია — მარტივია. რთული — მწელია შესცნობა და ეს სიმწელი, რა თქმა უნდა, ნაკლად არ შეიძლება ჩაითვალოს. ნაწარმოების სპეციფიკური მხატვრული მხარე კლასიკურის ფართული, უცნობი ფუნოშენია, რომელიც ერთი შესხედვით არ ჩანს, და უფრადდება, სერიოზულ დამოკიდებულებას მოითხოვს. ვირტუოზული მტრისი, ხაზი, ფერი, კოლორიტი ნაწარმოებშია, რომელთაც აზარფერი საერთო ან აქვთ მხატვრობასთან, ეიდრე ყოველივე ეს არ დამორჩილება მხატვრის განცდებს, მის მხატვრულ იდეას, გარემოს თავისებურად აღქმასა და დანახვას, ღრმს, რომელიც ნაწარმოებებს განუმეორებელ თავისებურებას ანიჭებს. ძალიან ხშირად ადამიანები ნაწარმოებში, შემოთქმულის საფუძველზე, ნაწინბ ასოციაციებს ეძებენ და რომ ვერ წააწყდებიან, კრიტიკას იმარჯვენენ და თავს ესმდიან მას. თუ ნაწარმოები მათ არ აგონებს ერთხელ ნახულსა და განცილდის, ასეთი ნაწარმოები მათ საკვლად და მიუღებლად მანჩინათ. დეკა არ მხატვრის შორის შემოქმედებითი დაპირისპირების საფუძველზე იწყება მაშინ, როდესაც თითოეულ მათგანში თავს იჩენს საკუთარი ესთეტიკური ხედვა, კულტურ



რული მემკვიდრეობის კრიტიკულად ათვისების შედეგად, ყოველი შემოქმედი, ვიდრე შეიძინოს საკუთარ თავს, ვიდრე ჩასწვდება თავის სულიერ სამყაროს და იპოვის მისი გამოსახვისათვის მხატვრულ ფორმას, განიცდის გავლენას იმ მხატვრისა, რომელიც ყველაზე მეტად ენათესავება მის ესთეტიკურ მწიწამს. მწვლად შეიძლება მოიძებნოს ისტორიაში მხატვარი, რომელიც ასცდნობდას მეორე მხატვრის გავლენას. ჩვენ ვიყენებით, რომ სიტულ ხანგრძლივ მხატვარი მოვლენების თუ საგნობრივი სიტუაციების მიმართ ლოიალურია და მისი იტვიანი ჭკრება, ძირითადად, საგანთა გარეგნული ფორმებისა და ხასიათების აღქმით განისაზღვრება. მისთვის არსი მოვლენებისა, საგანთა ხასიათებისა, მეორეხარისხოვანია, რადგან მას ჯერ ანბანი უფრო აინტერესებს, ვიდრე საგანთა შინაარსი და ქვეტექსტები. კომპოზიცია, პროპორცია, ფორმა, ხაზი, ფერი— აი ანბანი, რომელიც არ შეიძლება მიზნად იქცეს, რადგან ისინი საშუალებებია მხატვრის განცდების გადმოცემად. ნაწარმოები, რომელიც ურადგანს მლიპკრის რთმეული მოთვანით, ასეთი ნაწარმოები საექტო და სადავო მხატვრული ღირებულებისა იქნება. დამთავრდეს ნაწარმოები — ეს ნიშნავს დაიფაროს კვალი ყოველივე იმისა, რაც ხნის და აჩვენებს პროცესს მუშაობისას. დამთავრდეს ნაწარმოები — ეს ნიშნავს მხატვარმა თავისი საკუთარი სტილით, მოსპოს ნაწარმოებში მუშაობის კვალ და განამტკიცოს თავისი მხატვრული იდეა. მშორად ამის გამო უბრალო ჩანახატი, მონასში უფრო დამთავრებული და მხატვრულად ღირებულა, ვიდრე სურათი, ან ქანდაკება, რომელთა ემოციურ მხარეს და მხატვრულ ღირებულებას დახარჯული წლები უსწრებს. ყოველივე შემოთქმულის შემდეგ ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების შეფასებისა და განსაზღვრისათვის საჭიროა ადამიანმა დაიჭიროს პოზიცია, საიდანაც ნაწარმოებს მოვლენებთან კავშირი წაიკითხავს.

ნიკო ფიროსმანი ქართველ მხატვართა შორის, შეიძლება ითქვას, სხვებზე ცუდად ხედავდა საგანთა გარეგან ფორმებს, პროპორციებს და ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ ზოგიერთი დილეტანტი თუ პროფესიონალი მხატვარი მის შემოქმედებაში აკადემიურ კანონებს ეტყება და ადამიანთა, თუ საგანთა პროპორციებს ფოტოსათვის შესაშურებელი თვალთ შომავდა. ნიჭი და პოეტენცია თხემით ტერფამდე უზადო მხატვრისა, გულისით და თვალთ მართალი მხატვრის შემოქმედება ისტატიბის ყაღბ გაგებას ეწირებოდა და შეეწირა კიდევ ისე, რომ მის თანამედროვეებს მხედველობიდან გამორჩათ მისი არსებობა, და მისი პიროვნება სანახევროდ გაურკვეველი და შეცნობი დაჩაჩა.

ფიროსმანი დიდოსტატია ადამიანთა თუ მოვლენათა შინაგანი არის გადმოცემის დროს. ის შეუდარებელი მხატვარია თავისი ხალხის ფიქრების, განცდების, მწუხარებისა თუ სიხარულისა. იგი პოეტენციური გამოხატულება ქართველი ხალხის ნიჭისა და შესაძლებლობისა. თუ ისტატიბა მხატვარის სტირდება იმისათვის, რომ განამტკიცოს თავისი მხატვრული იდეა, მაშინ ფიროსმანი ბუმბერაზია, რომელიც გამოყვეთილად დგას ყველა იმ დიდოსტატთა გვერდით, რომლებმაც თავიანთი

ცხოვრებით და შემოქმედებით წარშულთი კვლევე დგანოქ თავიანთი ხალხების კულტურულ ცხოვრებას. სამეცნიერო ფიროსმანის მაგალითი იქნებ უფერულად მოგვგვენებოდ, რომ ისტორია კიდევ უფრო საშუაზრო და საგალო კურიზების მოქმე არ იყოს (რემბრანტი, სუანი, ვან-გოგი, გოგენი, მოდილიანი და სხვ.).

ისე, როგორც ყველა ადამიანს გააჩნია შინაგანი საშუაზრო, საკუთარი ბუნება, ასევე საგნები და მოვლენები ხასიათდება შინაგანი მუხებრებით და მათი მშვენიერებაც ამ შინაგან ლოგიკურბაში უნდა იქნეს დანახული.

მხატვრული განცდების, მხატვრული იდეის სრულყოფილსათვის არ არის საკმარისი ბუნებაში არსებული მშვენიერების ფოტოფიქსირება, იქნება ეს ფერში თუ თიხაში გადატანილი. მოდელი, როგორი მშვენიერიც არ უნდა იყოს, მხოლოდ საბაბია მხატვრული იდეისა და მასში არსებულ მშვენიერის შერწყმებას და განზოგადებისათვის. არცერთი მხატვარი მონას არასოდეს არ შეადგენდა და არ შეადგენს თავს მოახვიოს ადამიანებს თავისი ესთეტიკური კრდო მშვენიერისა და მიზნად დაისახოს რაიმე კანონის, ან წესის დადგენა მისი გამოსახვისათვის. ყოველ მხატვარში ზის უბილავი ესთეტიკური ფერმენი, რომელიც უბიძგებს მას საკუთარი ხედვისა, საგნებისა და მოვლენების თავისებურად დანახვისა და აღქმისკენ. რუბენის ქალები არ გვანან ტიციანის ქალებს, ისე, როგორც ბოტიჩელის, ან რაფაელის ქალები არ გვანან მათილისა და მოდილიანის ქალებს, მაგრამ ყველა მათ საერთო აქვთ ის, რომ არიან ისეთები, როგორებაცადა მათ ავტორებს ესახებოდენ.

ყველა დილეტანტი ხელოვანიისათვის ყოველთვის იყო და დღესაც არის დამასათებელი შეურთებლობა მეორე ხელოვანის შემოქმედების შეფასების დროს, როდესაც საქმე ვება დროის ჩვეულებით გამოწვეულ გარკვეულ ცდებს, მიღებულ და აღიარებულ ნორმების დარღვევა-შეცვლას, ისინი ფიქრობენ, რომ ამით მათ ეცლებათ საფუძველი, და ვეღარ ხედებიან, რომ ამ შემოფოთებით ისინი ეტეს ქვემ აყუებენ თავიანთ შემოქმედებით პრინციპებსაც და მოქალაქობრივ სიწმიდესაც.

ასეთ შემოქმედ-დილეტანთა შესახებ დელაკრუა ამბობდა: „სასაცილოა მათი თვადჯერება დადგენ მხატვრულ ცხოვრებაზე მალა და უკარნახოს საზოგადოებას თავიანთი ვნებები და უკველი კანონები, მაშინ, როდესაც ტეშმარტი ხელოვნების კანონზომიერება ის, რომ მან არ იყოს შემოფარგულა და შესულუდა თავისი განვითარების გზაზე, რომ ეს განვითარება ფორმისა და შინაარსის მუდმივ ცვლით გამოხატება.

საბოლოოდ, ნაწარმოების სპეციფიკური მხატვრული ღირებულების აღქმისა და შეფასების ობიექტურობისათვის, საჭიროა მაყურებელი ისევე კრიტიკულად განეწყოს თავისი ხედველობითი კულტურის, აღქმისა და შეცნობის უნარის მიმართ, როგორც ისინი განეწყობიან ხოლმე ყოველი მეორე შემოქმედის მიმართ მათი ნაწარმოების შეფასების დროს, რათა შეძლებისდაგვარად, თავიდან იქნეს აცილებული ის უსიამოვნო საუბარი, რომელიც ყველას ეწება მიუმხრობელ პოლემისტთა — დროსთან.

ვალერიან მიზანდარი



ვალერიან მიზანდარი ქერქავს პოეტ ანდრია სინაულის პოსტრეტს

ალექსანდრე შენგელია



ავშობიდანვე მახსოვს ვალერიან მიზანდარი. ხშირად მოდიოდა ჩვენთან, მუდამ ჩაფიქრებული და დინჯი, საერთო საუბარში იშვიათად თუ ჩაერეოდა და თავის აზრს ტუნწად, რამდენიმე სიტყვით გამოთქვამდა. თუ საუბარი მის პროფესიას შეეხებოდა, აქ იგი ჩვეულ სიტყვაპირობას ივიწყებდა და ალღევებით კამათობდა, გიხსნიდათ.

ამ ცოტა ხნის წინათ მის სახელოსნოში ვიჯექი და განვლილი დღეები ცოცხლდებოდნენ ჩემს მესხიერებაში. ვალერიან მიზანდარი თავისი გვარის ღირსეული გამგრძელებელია. ამ გვარის წარმომადგენელთაგან არა ერთსა და ორს შეუტანია საყურადღებო წვლილი ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. მან თავიდანვე მოწოდების მიხედვით აირჩია მომავლის გზა. 1924 წელს შევიდა ქუთაისის ოთხწლიან სამხატვრო სტუდიაში, სადაც ცნობილი პედაგოგის ივანე ჭიჭინაძის ხელმძღვანელობით მეცადინეობდა.

აქედან დაიწყო მომავალი ხელოვანის გზა, აქ შეხება ფერებს მხატვრის თვალით და აქვე აირჩია თავისი საბოლოო პროფესია მოქანდაკისა—სული ჩადგა ქვისთვის, ამეტყველებინა იგი.

1928 წელს ვალერიანმა დაამთავრა საშუალო სკოლა და სამხატვრო სტუდია. იმავე წელს, საკმაოდ დიდ კონკურსში გამარჯვებული ჩაირიცხა სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტზე, იაკობ ნიკოლაძის კლასში. დაიწყო სერიოზული მუშაობის საინტერესო წლები. ნიჭიერი ახალგაზრდის შემოქმედებით მომწიფებას ხელი შეუწვეს ცნობილმა პედაგოგებმა — აკადემიკოსმა ევგენი ლანსერემ, პროფესორმა იოსებ შარლემანმა, მოსე თოიძემ და სხვებმა.

თავის უშუალო აღმზრდელად იგი მიიჩნევს ქართული ქანდაკების ფუძემდებელს იაკობ ნიკოლაძეს. შესანიშნავი პედაგოგების ხელმძღვანელობით მუშაობამ თავისი ნაყოფიც გამოიღო. ჯერ კიდევ აკადემიაში სწავლის პერიოდში ყურადღებას იქცევდა მისი საკურსო ნამუშევრები, ხილო სადი-



აკაკი წერეთლის პორტრეტი

ლომონოსოვმა „კოლმურენემ“, პროფესიული ოსტატობის თვალსაზრისით მოწონება დაიმსახურა.

1932 წელს ვ. მიზანდარმა დაამთავრა სამხატვრო აკადემია და იაკობ ნიკოლაძის ასისტენტად დატოვეს. მალე იგი ქართული ორნამენტის ხელოვნებაზე და მუშაობს მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის საქ. ფილიალის შენობაზე. ამ შენობის გახსნაზე ჩამოსულ აკადემიკოს შუხევს — პროექტის ავტორს, საჩუქრად გადასცეს მიზანდარის ნამუშევარი „ქართველი ქალი“ (ტერაკოტა).

ვალერიან მიზანდარი ცხოვრობდა და მუშაობდა იაკობ ნიკოლაძისთან,

რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდა მისადმი. ცდილობდა ახალგაზრდა კოლეგა დაეყენებინა იდეურად მიზანდასახულ შემოქმედებით გზაზე, რაც მოითხოვდა შეუპოვარ შრომას და მაღალ პროფესიულ ოსტატობას.

იაკობის მიერ შექმნილი მელიქი-შვილის ბიუსტი ვალერიანმა ქვაში გადაიტანა. იგი დღესაც სახ. უნივერსიტეტისა და სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის ეზოებს ამშვენებს.

დამოუკიდებელი ნამუშევრით გამოჩვეული შემოქმედებითი სიხარული განიცადა ახალგაზრდა ვალერიანმა, როცა 1934 წელს პირველ საკავშირო

გამოფენაზე შრომის გმირის, ბაქოელი მემანქანის კოსტა ტანასიჩენკის პორტრეტი მოწონება დაიმსახურა. მას მოხუცა ბარელიეფი „მწველავი ქალი“, რომელიც საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის მხატვართა გამოფენაზე განსაკუთრებული ინტერესით სარგებლობდა.

1935 წლიდან უფრო ნაყოფიერად ვალერიან მიზანდარის შემოქმედება. თითქმის არ ყოფილა არცერთი საკავშირო ან რესპუბლიკური გამოფენა, რომელშიც მას მონაწილეობა არ მიეღოს.

ვ. მიზანდარის შემოქმედება ძირითადად პორტრეტულ ქანის მოცავს, თუმცა, ბოლო წლებში, ვხვდებით ფიგურული ქანდაკების საინტერესო ნიმუშებსაც.

მრავალფეროვანია მიზანდარის ნამუშევართა გალერეა. მისი პირველი პერიოდის ნაწარმოებთაგან აღსანიშნავია ვოლოგინის ყვითელი მარმარილოდან გამოკვეთილი „ლენინი — სტუდენტის პორტრეტი“ (1937 წ.).

„კოლხიდელი ქალიშვილის“ პორტრეტი (1938 წ.) გამოკვეთილია თეთრი იტალიურ მარმარილოში. პორტრეტი კომპოზიციურად ლაკონურია, მეტყველი. მასში ჩანს, რომ ახალგაზრდა მოქანდაკეს უკვე საკმაოდ განვითარებული მხატვრული გემოვნება ჰქონია.

სწორად არის შერჩეული მასალა „დედის პორტრეტში“. ხანდაზმული, თავსაფრიანი ქალის მშვიდი გარეგნობის ქვეშ შინაგანი სულიერი მოძრაობა იკითხება. პლასტიკური გამოსახვის საშუალებებით იგი ემოციური და დამაჯერებელია.

ვ. მიზანდარის შემოქმედებაში ვხვდებით აკრეთვე მონუმენტური ქანდაკების ნიმუშებსაც, ისინი აღმართულია ჩვენი საშობლო სხვადასხვა მოლაქებში, ამშვენებს მოედნებს, პროსპექტებს, სკვერებს... მის მიერ შექმნილი სტუდენტის ქველი პეტერგოლის, დიდი რუსი მხედართმთავრის სახელობის სახმედრო სასწავლებელში დგას.

მოქანდაკე ვ. ნიკოლაძისთან თანამშრომლობით ვ. მიზანდარს შექმნილი აქვს ჭაბუკი მაიაკოვსკისა და სა-



მოქალაქე ომის გმირის ვასილ კიკვიძის ძეგლები. პირველი მათგანი ქუთაისის, შაიაკოვსკის სახელობის საშუალო სკოლის ბაღში დგას, მეორე თბილისში, ლენინის ქუჩისა და ვარაზის ხევის კუთხეში მდებარე სკვერში არის აღმართული.

მეფოლადე ნანიტაშვილის (1952 წ.) და მოწინავე მუშის ჩარკვიშვილის (1954 წ.) პორტრეტები კიდევ ერთხელ მეთყველებენ ხელოვანის შემოქმედებით სიმწიფეზე. ეს პორტრეტები გამოირჩევიან დამუშავების თავისუფალი მანერით. მოქანდაკე მარტივი კომპოზიციით ახერხებს მოგვეცეს უბრალო შწრომედი ადამიანების საინტერესო სახეები.

იაკობ ნიკოლაძის, არქიტექტორ შავიშვილის, ქვის ცნობილი ოსტატის ლავრენტი ალაძის, პროფესორ ლევან გოკიელის, რევოლუციონერ საბაკლიაშვილის, პოეტ ანდრია სინაურის, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის იპოლიტე ხვიჩიას და სხვა მრავალი საინტერესო პორტრეტი გამოძერწა ვალერიან მიზანდარმა.

გ. მიზანდარის ყოველი ახალი ნაწარმოები მხატვრის ახალი გამარჯვებაა.

ვ. მიზანდარი ავტორია რამდენიმე საინტერესო სკულპტურული ფიგურისა.

ჩვენს წინაშეა შიშველი ჭაბუკი, წელიწადში მოხრილი და მუხლებზე დაყრდნობილი. ავტორმა მას „უსახლკარო“ უწოდა. „უსახლკარო მდინარე სენის ხიდქვეშ“. ასე ეწოდებოდა თავდაპირველად ამ ქანდაკებას. სახელწოდების შეცვლამ კონკრეტული იდეა განაზოგადა. თითქოს ჭაბუკი დანებებია ბედს, ბრძოლის უნარი დაუკარგავს, მაგრამ ფართოდ გახეილ თვალეში, ოდნავ დაჭიმულ სახის კუნთებში მომავლის იმედი ბრწყინავს.

ასეთივე ჩანაფიქრი უდევს საფუძვლად მეორე ნამუშევარს „უღელქვეშ“ (1957 წ.). ჭაბუკის შიშველი სხეული თითქოს დიდ ტვირთს მოუხრია. თავი მარცხენა მკლავზე დაუდვია, სახე დაუფარავს და ტერფებთან ჩაუტანია. უცქერი ამ დაჭიმულ კუნთებს და გჯერა, რომ ის გაიშლება, სხეული წამოიშრება, გაიშრება საბოლოო

ნიკო ნიკოლაძის ძეგლის ესკიზი





ოდ და აღარასოდეს მოიხრება.

„კოლონიის შვილები“ — (1960 წ.)
 ორფიგურიანი კომპოზიციაა. გამოხატულია კოლონიური ქვეყნების ორი უსახლკარო ბიჭი, ისინი ნავსადგურებსა და რკინიგზის სადგურებში ტვირთს ეზიდებიან. სადაც დაულამდებათ იქ ითენებენ და ერთმანეთთან ჩახუტებულნი ერთიმეორის სითბოთი თმებიან.

ვ. მიზანდარის მიერ შექმნილი ფიგურული კომპოზიციები გამოირჩევიან ანატომიის ღრმა ცოდნით, ნამუშევარ-

თა შესრულების ტექნიკაში შესამჩნევია დეტალების ზუსტი გადმოცემისა და დამუშავების მისწრაფება.

საყურადღებოა ვალერიანის მიერ ამ ბოლო ხანებში შექმნილი მცირე ზომის ბარელიეფები — სუვენირები (თამარ მეფე, შოთა რუსთაველი).

მრავალი ჩანაფიქრი აქვს ამჟამად მოქანდაკეს, ზოგის ესკიზი უკვე შექმნილია.

ვ. მიზანდარს აქვს შემოქმედისათვის ესოდენ აუცილებელი თვისება — ახლის გრძნობა. მისი ნამუშევრების

თემა ყოველთვის აქტუალური და იდეურად გამართულია.

თავის ძირითად პროფესიას ვ. მიზანდარი უთავსებს საზოგადოებრივ მუშაობას. თორმეტი წლის მანძილზე იგი ქუთაისის თოჯინების სახ. თეატრში მოქანდაკე-მექანიზატორის თანამდებობაზე მუშაობდა. გაკეთებული აქვს 50-ზე მეტი პიესის ტიპაჟი. მხატვრულად გაფორმებული აქვს ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის რამდენიმე სპექტაკლი.

საქართველოს დამსახურებული

მიხატვის ვ. მიხანდარის შრომა და ლეწლი სათანადოდ არის დაფასებული. წლების მანძილზე იგი ქუთაისის საქალაქო საბჭოს დეპუტატია.

ვ. მიხანდარს არა ერთი და ორი ნიჭიერი მოწაფე აღუზარდია. მოქანდაკემ დაამთავრა და გამოსაცემად მზადდება მოგონებები ი. ნიკოლაძეზე. მალე მკითხველი იხილავს მის ბიოგრაფიული ნოველების კრებულს.

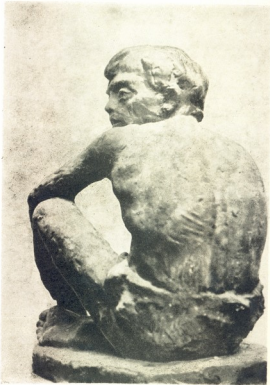
ხშირად ხდება და გასაკვირიც არ არის, რომ შვილები მამის პროფესიას ირჩევენ. ვალერიანის ვაჟს, გივის პატარაობიდანვე იზიდავდა მამის საქმიანობა. იგი ხშირი სტუმარი იყო სახელმწიფოს, ფერადი პლასტიკისაგან ძერწვა იტაცებდა.

გივი მიხანდარმა ხუთი წელია დაამთავრა სამხატვრო აკადემია და ყურადღება მიიქცია, როგორც ნიჭიერმა მოქანდაკემ. მისი სადიპლომო ნამუშევარი „ოსვენციში არ განმეორდება“ ექსპონირებული იყო ქართული ხელოვნების ნიმუშთა გამოფენაზე პოლონეთში.

ამჟამად გივი მივლინებულია ვიეტნამში, ხანოის ახლად დაარსებულ უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებელში, პედაგოგად.



ვ. კიკვიძის ძეგლი თბილისში



სენის ხიდჭეუ (ლ. ნ. ხიდჯევი)



ქართული

მულტიკლიკაციური

ფილმი

ვლადიმერ ვარსანიძე



ულტიკლიკაცია საბჭოთა ხელისუფლების პირ-
მშობა საქართველოში. ქართულ ნახატ ფილმს თა-
ვის 25 წლის მანძილზე დიდი მიღწევები აქვს.
ფილმ „არგონავტივით“ იწყება მისი ისტორია. იგი დადგა
განსვენებულმა რეჟისორმა ვლადიმერ მუჯირმა, რომელ-
მაც 12 მულტიკლიკაციური სურათი გადაიღო და საერ-
თოდ დიდი ღვაწლი დასდო ამ ფრიად საყურადღებო ეან-
რის განვითარებას. მის სახელთანაა დაკავშირებული ქარ-
თული საბჭოთა ნახატი ფილმის თითქმის ყველა პირველი
მიღწევაც.

ქართული მულტიკლიკაციური ფილმების საწარმოო
ბაზა მხოლოდ სტუდია საბჭოთა კავშირში. სავლისხმოა,
რომ მოსკოვის „სოიუზმულტფილმის“ შემდეგ იგი ერთად-
ერთი წარმოებაა, რომელიც საკმაოდ დიდი ხანია უშვებს
ფართო მაყურებლისათვის საინტერესო ფილმებს. აქვე უნ-
და აღვნიშნოთ, რომ ერთ დროს მას მულტიკლიკაციური
ფილმების სტუდიას უწოდებდნენ, შემდეგ ეს სახელწოდებ-
ა რატომღაც შეუცვალეს და სრულიად გაუმართლებლად
დაარქვეს მულტსაამქრო. ამჟამად კი მულტიკლიკაციური
ფილმების წარმოებას უწოდებენ. ჩვენს აზრით მას კვლავ
უნდა დაუბრუნდეს პირველი სახელწოდება. ამისათვის
ყველაფერი გაგვაჩნია — ტექნიკური ბაზა, საამქროების
საწარმოო აღჭურვილობა, გამოცდილება და, რაც მთავა-
რია, წარმოების კვალიფიკაციური კადრები.

გაზუთი „იზუესტია“ აღნიშნავდა, რომ საერთოდ გამ-
ლა-განვითარების პროცესი შეეხო თითქმის მთელი კინე-

მატოგრაფის სფეროს, არ შეგებია მხოლოდ მის ერთ-ერთ
საყურადღებო და საინტერესო ეანრს მულტიკლიკაცი-
კაციურ ხელოვნებას. ეს ეანრი კი დღეს, ისე როგორც არც
ერთი ეანრი კინემატოგრაფიისა, მოითხოვს გამწას, გა-
ფართოებას, განვითარებას, მოითხოვს მეტ ყურადღებას,
მეტ დახმარებას. პირდაპირ რომ ვთქვათ, მულტიკლიკა-
ციას წინათ არც თვლიდნენ საკადრის საქმედ, თუ შვიდ-
ღებზე ასე ითქვას. ეს ხელოვნება დაფასებული არც იყო
ჩვენში. ეს იმ დროს, როდესაც მაყურებლის სიყვარული
და პატივისცემა მისდამი ესოდენ დიდია და განუზომელი.
საქართველოში წლების მანძილზე მრავალი კარგი
ფილმი გამოვიდა. განსაკუთრებით უკანასკნელ ხანს და-
იდგა ფილმები, რომლებმაც საერთაშორისო კინოფეს-
ტივალზე სრულიად ღირსეულად მაღალი შეფასება დაიმ-
სახურეს.

როცა მულტიკლიკაციური ფილმების რაოდენობისა და
ხარისხის ზრდაზე ვლაპარაკობთ, პირველ რიგში მხედვე-
ლობაში უნდა მივიღოთ ამის საფუძველი—მხატვარ-მულ-
ტიკლიკატორები. თუ 5-6 წლის წინათ სტუდიაში ძლივს
მოიძებნებოდა 2-3 მულტიკლიკატორი, დღეს მათი რიცხვი
10 კაცამდე გაიზარდა. რასაკვირველია ესეც ცოტაა, მაგ-
რამ არც ამის მოგვარება იყო ადვილი — ყველას როდი შე-
უძლია ამ უაღრესად რთული პროფესიის ათვისება. მულ-
ტიკლიკატორი — ეს ხომ იგივე აქტიორია ნახატ ფილმში.
ამჟამად ჩვენ გვყავანან გამოცდილი და ნიჭიერი ახალგაზ-
რდა მულტიკლიკატორები: კ. ხუსკივაძე, ბ. შოშიტაშვი-
ლი, ა. ნერსისოვი, ი. დოიაშვილი, გ. ბურჯუერი, ბ. ნონი-
კაშვილი, გ. ნასყადაშვილი, მ. ბახანოვი, ე. კენჭაძე,
ე. ულიანოვი და სხვ. ჩვენთან მუშაობდნენ უფროსი თაობის
მხატვარი-მულტიკლიკატორებიც: ნ. შალიკაშვილი, გ.
ლაგველაშვილი, ს. პომორცევა, ლ. პობოვი, გ. ჩხუტოვი,
ი. შამაი, ბ. გიგოლაშვილი, ნ. კილოსანიძე, ე. ჯაბადარი და
სხვ. ამთავან ორი — ნ. შალიკაშვილი და ე. ლაგველა-
შვილი ახლაც წარმატებით მუშაობენ. პირველი დამდგმელ
მხატვრად, ხოლო მეორე — რეჟისორად; იგი დამოუკი-
დებლად ქმნის შეკეთილ ტექნიკურ ფილმებს. განსაკუთ-
რებით გვჭირდება ამომხატველების, მხატვარი-ფაზიორის
და მეკონსტრუქცი-ფეკისტების კადრები. უნდა მოეწყოს საკ-
ვალფიკაციო კურსები იმათთვის, რომლებსაც ახლად
მოიფიქვით ჩვენთან სამუშაოდ. საჭიროა მოსკოვის კინემა-
ტოგრაფიის სახელმწიფო ინსტიტუტში გაიჯაზანის ახალ-
გაზრდა მხატვრები სათანადო კვალიფიკაციის მისაღებად.
განსაკუთრებით გვაკლია მთავარი მხატვრები. უნდა დაგ-
მულტმაროს საქართველოს სამხატვრო აკადემიაც იმით, რომ
უფრო გულმოდგინედ, მეტი გულსიყვრით მოეცადოს
მულტწარმოებისათვის კვალიფიკაციური მხატვრების გა-
მზორდას. მხატვრის გარეშე შეუძლებელია არსებობდეს
მულტწარმოება. იგი მთავარი ფიგურაა მულტიკლიკაცი-
აში. თუ ამ საკითხს დადებითად მოგვეგარებთ, მხოლოდ
მაშინ შეგძლებთ საქართველოში სრულყოფილი მულტ-
ფილმების წარმოებას, რომელიც შემდგომში თავისუფ-
ლად შეუძლია იარსებოს დამოუკიდებელ მულტიკლიკაცი-
ური და თოჯინური ფილმების სტუდიადა.

ჩვენში უკვე დაიწყო პირველი თოჯინური ფილმების შექმნა. დაიწყო ისე, რომ სახისოდ არ გაკვანდა სცენა-ალურად მომზადებული კადრები, არც განსაკუთრებულად ამისათვის აღჭურვილი ტექნიკური ბაზა გვექონია. ვფიქრობთ პირველი ფილმი „სიკო და ნიკო“. ფილმი მიღებულია საკავშირო გერანზე, ეს პირველი, ექსპერიმენტული ფილმი საინტერესოდ იყო შესრულებული. სურათს ქართულმა საინსტიტუტომა შეფასება მისცა. საულისხმოდ, რომ ფილმის დადგმაზე, რომლის სცენარი ეკუთვნის ამ სტრუქტურების ავტორს, მრავალჯერ გამოცდილ რეჟისორ შალვა გედუძეანშივლითან ერთად მუშაობდნენ ნიჭიერი ახალგაზრდები: რეჟისორი კ. სულაკაური, მთავარი მხატვარი გ. კასრაძე, ოპერატორი გ. კასრაძე, მხატვარი ა. ვაგნერლიძე აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მუშაობის პროცესში გაიზარდა თოჯინების წამყვანი სპეციალისტი ე. ვაძგვა, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანი პროფესიაა ასეთი ფილმის გადაღებისათვის. საერთო არაა შეჭერდით, კვლავაც განვაგრძოთ თოჯინური ფილმების წარმოება.

საქართველოს მულტფანრობების ბაზაზე უკვე დაიწვეს ახალი სახის პროდუქციის-დიფილმების გამოშვება. ახლა ამ საქმეზე ხელმძღვანელობს ნიჭიერი მხატვარი ნელი ოქროპირიძე, რომელმაც უკვე გააკეთა რამდენიმე დიფილმი, მათ შორის „ჩხიკვაძე ქორწილი“, „საქართველოს სიძველენი“, „ღარიბის ბედი“, „მტრობა“, „ჩხიკვედლა“ და სხვ.

ახლა უკვე გადაუტარებულად შეიძლება ითქვას, რომ 1947-1960 წლებში ქართული მულტფილმის ფილმის აღმშენებლის პერიოდია. სწორედ ამ წლებში შეიქმნა ნახატი ფილმები, რომლებმაც სახელი მოუხვეჭეს ამ ენის ქართულ სურათებს: „ოქროს ბიბილო“, „გაჯაგრებული სათამაშოები“, „გაზაფხულის სტუმრები“, „ნახიკო“, „ბეკვა“, „ეურმა“, „მზეტაბუცი“, „ნიკო და ნიკო“, „ხელმარჯვე ოსტატი“, „ჩხიკვაძე ქორწილი“, „მტრობა“, „საყვირის შემდეგ“, „ვეფხი და ვირი“. მათ შექმნაზე მუშაობდნენ ცნობილი მწერლები, სცენარისტები, რეჟისორები, მხატვრები, ოპერატორები, კომპოზიტორები. კვლავს ჩამოთვლა შორს წავიყვანდა. მაგრამ სამოვინებით უნდა აღინიშნოს: მათი ოსტატობისა და დიდი სიყვარულით მუშაობის შედეგია ის ფაქტი, რომ ამ 5 წლის მანძილზე გამოშვებული ყველა ფილმი, უკლებლივ, მიღებულია საკავშირო გერანზე; უფრო მეტიც: ისინი შეიძინა „სოვეტსპორტფილმმა“ და ახლა ქართულ მულტფილმის სურათებს მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში უჩვენებენ. მაგალითად, „ხელმარჯვე ოსტატი“ და „ჩხიკვაძე ქორწილი“ უკახეთის 40-მდე სახელმწიფომ შეიძინა. მოსკოვში გამართულ I საკავშირო კინოფესტივალზე „ხელმარჯვე ოსტატმა“ III პრემია მოიპოვა. 1960 წელს მინსკი ჩატარებულ II საკავშირო კინოფესტივალზე ნახატმა ფილმმა „მტრობამ“ II პრემია მიიღო, ხოლო იმავე წლის ბოლოს ამერიკის შერითებულ შტატებში, ქალაქ სან-ფრანცისკოს საერთაშორისო კინოფესტივალზე ქართულმა მულტფილმმა

„საყვირის შემდეგ“ სპეციალური დიპლომი დაწმასტრის არაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ უფრო ადრე „ჩხიკვაძე ქორწილმა“ საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. ქართული ნახატი ფილმების ეს საერთაშორისო აღიარება, ცხადია, მათი მაღალი მხატვრული და ტექნიკური დონის შედეგია.

მულტფილმების წარმოების უკანასკნელ პერიოდში ჩაისახა და ჩამოყალიბდა როგორც თემატური, ისე ნაწარმოების სპეციალური მულტფილმის გადამწეობის თვალსაზრისით ორი ძირითადი მიმართულება, ორი გარკვეული ხაზი: — ორიგინალური სცენარების მიხედვით თანამედროვე თემაზე შექმნილი ფილმების, ე.წ. სუფთა მულტფილმის ხაზი. იგი გულისხმობს ნაწარმოების ისეთი პლასტიკური და გამომსახველობითი ხერხებით გახსნას, რომლებიც უშუალოდ შეესატყვისებთან მულტფილმის სპეციალური თვისებებს, ამ უღარესი პირობების მქონე კინოხელოვნების დარგს. სწორედ ამ გზით სვლის ცდილობს დამდგმელი კოლექტივი იმ ფილმების ციკლის, რომლებიც „ხელმარჯვე ოსტატს“ მოჰყვნი:

შეორე ხაზი ჩვენი ოტერატურის კლასიკოსთა ნაწარმოების თავისებური კერანოზაცია, ცნობილი ფოლკლორული სიუჟეტების შემოქმედებითად გააზრების გზა („ჩხიკვაძე ქორწილი“, „მტრობა“, „წუნა და წრწუნა“, „ნახევარწილი“). საყურადღებოა, რომ ეს ორი ხაზი კარგად ავსებს ერთმანეთს და, მიუხედავად ფილმების მცირე რაოდენობისა, ქმნის მრავალფეროვან რეპერტუარს.

სასამოგანო აღინიშნოს, რომ ქართულ მულტფილმის საშუალოდ მოვიდა რეჟისორი მიხეილ ჭიაურელი. იგი რეჟისორ შალვა გედუძეანშივლითან ერთად ფრანგი დრამატურგის როსტანის ცნობილი ნაწარმოების „შანტლეირის“ მიხედვით დგამს ხუთნაწილიან ფილმს. ამ სურათის დადგმაზე იმუშავეს 40-მდე ძირითადი მხატვარი, ამდენიც მხატვარ-ფაზიონი და მკოწხტურ — ფეისიტი.

კვლავ წარმატებით განაგრძობს მუშაობას რეჟისორი ვახტანგ ბახტაძე. „ხელმარჯვე ოსტატი“ დაწყებული სერიის შემდეგ იგი დგამს ახალ ნახატ ფილმს „ნარცისა“, რომლის სცენარი ეკუთვნის ნ. ბენაშვილს.

უნდა გავაზროვდეს და გაღრმავდეს ახალი გზებისა და გამომსახველობითი ხერხების ძიება, როგორც სამულტფილმის სპეციალური დრამატურგის დარგში, ასევე პლასტიკური გამოსახულების, ფილმის მუსიკალური და ხმოვანი გაფორმების სფეროში. არ უნდა მოვიწყეთ ტრადიციის შეზღუდულ ჩაროგებში და არც უსადაო მაძიებლობისა და მშრალი ნოვატორობისკენ გადავიშვათ. მუდამ გვახსოვდეს, რომ ჩვენ იდეოლოგიური ფრონტის შეფარები ვართ. პარტია თავის თანამემყდე გვეფლის, განსაკუთრებით — მომავალი თაობის კომუნისტური აღზრების როლუ და საპსუხისრგებლო საქმეში. მულტფილმის სადაც რეალობა და ფანტაზია შერწყმულია, პირველი საჭიროების ხელოვნებაა ბავშვებისათვის, იგი მათ ესტეტიკურ გრძნობას, გემოვნებას უმუშავეს.



მ. გრიშკევიჩი — ირემი („გორდა“)



ნის „კატერინაში“ (კატერინა და დამა), რომ მიწვეული იქნა ლენინ-გრადის მცირე აკადემიურ ოპერისა და ბალეტის თეატრში, სადაც ქორეოგრაფიას ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი ბალეტმეისტერი ლ. ლავროვსკი, მაგრამ მარგარიტა გრიშკევიჩმა ირჩია ვსევკა კიროვის სახელობის აკადემიური ოპერისა და ბალეტის თეატრის კორდებალეტში და შეესწავლა ეს ხელოვნება ისეი გამოჩენილ ოსტატებთან, როგორებიც იყვნენ იმ დროს გ. ულანოვა, ვ. ტაბუკიანი, მ. სემიონოვა, ნ. დუნიანკაია, ტ. ვიჩესლოვა, კ. სერგევი, მ. იორდანი... 1938 წელს მარგარიტა გრიშკევიჩი თეატრში მუშაობის პარალელურად სწავლობდა ლენინგრადის ქორეოგრაფიულ სასწავლებლის პედაგოგიურ ფაკულტეტზე, რომელიც ა. ვაგანოვას კლასით წარმატებით დაამთავრა. ლ. ლავროვსკიმ, რომელმაც შეხვდა ა. ვაგანოვა კიროვის თეატრში, გუზი აიღო ახალგაზრდობის წინ წამოწევაზე, ვ. ტაბუკიანის მიერ დადგმულ „ლაურენსიაში“, ახალგაზრდობის სპექტაკლში, მან შეასრულა პასკუალას როლი, რომელიც მსახიობის ერთ-ერთ უსაყვარლეს როლად იქცა შემდგომში. პასკუალას როლის დამუშავებამო მ. გრიშკევიჩს აქტიურად ესმარებოდნენ ტ. ვიჩესლოვა და ვ. ტაბუკიანი, რომელთა მემკვიდრეობაც კიდევ უფრო დაიხვეწა ეს რთული საბალეტო სახე. პირველ გამარჯვებას მეორე მოჰყვა, წარმატებით განასახიერა ნუნეს პარტია ა. ხაჩატურიანის „გაიანეში“ და შემდეგი კი, აქსანასი „ტარას ბულბაში“.

მარგარიტა გრიშკევიჩის

შემოქმედებითი გზა

ვაჟა გვახარია



მარგარიტა გრიშკევიჩის ყველაზე საუკეთესო შემოქმედებითი წლები მძიმე განსაცდელს, დიდი სამამულო ომის პერიოდს დაემთხვა, ომმა და შიმშილმა იმსჯერებლა მამა, დედა, ძმა, თვითონ სინათლე დაკარგა, წელი დაუხინდა, მაგრამ მისმა მძლავრმა შინაგანმა ენერგიამ, მიზანდასახულობამ, ხასიათის სიმტკიცემ გააძლიერა, სიცოცხლე შეუნარჩუნა და მატერიალურად განადგურებულმა, დაობლებულმა მსახიობმა ქალმა ისევ სცენას მიაშურა.

ხანგრძლივი მუშაობით, მძლავრი ნე-

ბისყოფით მან შესძლო სცენის წამყვანი მსახიობი გამხდარიყო, მაგრამ განვლილმა ტრავმებმა და ცხოვრების მძიმე გაკეთილებმა თავისი დაღი დაამჩინა მოთელს მის შემდგომ შემოქმედებას.

მარგარიტა გრიშკევიჩის მამა გეოდუზის პროფესორი იყო ლენინგრადის უნივერსიტეტში, დედა კი კეთილშობილი და სასწავლებლის პედაგოგი. მარგარიტა გრიშკევიჩმა 1937 წელს წარმატებით დაამთავრა ლენინგრადის ქორეოგრაფიული სასწავლებელი პროფ. ა. ვაგანოვას კლასით და დასკვნით საღამოზე იმდენად კარგად იცვკვა ა. რუბინშტეი-

1947 წელს მ. გრიშკევიჩს კიევში სურდა გამეზავრება, მაგრამ ვახტანგ ვაბუკიანის მოწვევით თბილისს გამოემგზავრა. ვახტანგ ვაბუკიანის სკოლის მეოხებით ამ დროს თბილისი ერთ-ერთი მორჩივე საბალეტო ცენტრად იქცა საბჭოთა კავშირში, ამ პერიოდში გამოივლანდა ტალანტი ვ. წიგნაძის, ზ. კიკელიშვილის, ი. ალექსიძის, თ. სანაძის, რ. მაღალაშვილის, ა. წერეთლის... დავით ჯავრიშვილის ინიციატივით შექმნილ თბილისის ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში გამოჩენილ ხელოვანს, როგორც ოპერის სცენაზე, ასევე ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში. სხვებთან ერთად, აქტიურ დახმარებას უწევდა მარგარიტა გრიშკევიჩიც, რომელმაც დიდი ამაგი

დასო კლასიკური ცვცვის განვითარებას საქართველოში, მ. გრიშვენიერის მოწაფეები იყვნენ ჩვენი ოპერის ახალგაზრდა წამყვანი მსახიობები: ლ. მითაიშვილი, ე. ჭაბუკიანი, ს. ბურაღვლა, მოსკოვის ნაწილობრივი-დანერგვის სახ. თეატრის მსახიობი გ. რუხაძე, კიევის ოპერის თეატრის მსახიობი მ. ლევიტოვი, ახალგაზრდა სოლისტები: ც. ბალანჩივაძე, ლ. კაპანაძე, ა. ავალიშვილი და სხვ...

მ. გრიშვენიერი ოცდაათი წელი უმსახურა საბალეტო ხელოვნებას, იგი წარმატებით გამოდიოდა როგორც კლასიკურ, ასევე სახასიათო ცეცხლებსა და როლებში. თბილისის სცენაზე მან წარმატებით მიიღო მონაწილეობა ქართულ, ევროპულ და რუსულ საბალეტო საექტაკლებში. თბილისის სცენაზე განსახიერებული აქვს — მარია — ი. ასაფივიკის „ბახჩისარაის შადრევანში“, ოდილია და ილია — ჰ. ჩაიკოვის „ვედების ტბაში“, კეთილი ფრანა — გ. კილაძის „სინათლში“, ნატაშა — დ. თორაძის „მშვიდობისათვის“, ირმა — დ. თორა-

ძის „გორდამში“, ემილია — ა. მაჭავარიანის „ოტელიოში“, პასკუაღა — ა. კრეინის „ლაურენსიაში“, მელია „ექიმ აიბოლიტში“ და სხვ...

მარგარიტა გრიშვენიერის კლასიკური ცეცხლების რეპერტუარი გამოირჩეოდა ლირიზმით, უაღრესად დახვეწილი მოძრაობებით, განსაკუთრებით „ადეიოები“, ამ მხრივ აღსანიშნავია რომანსი „წიფელი ყაყაოს“ II მოქმედებაში წოდებული „სინათლეს“ II სურათიდან. „სვლები“ ეფექტურად სრულდებოდა, მაგრამ ხტომებში და ადგილზე ტრიალში მსახიობს ემჩნეოდა განვილი ტრავმების კვალი, ამ ნაჯღის იგი მაღალი მსახიობური ოსტატობით ფარავდა. მ. გრიშვენიერის შესრულება გამოირჩეოდა მოძრაობათა დიდი ყურნით, სიზუსტით. მეორეხარისხიანი როლიდან, როგორცაა მელია „ექიმ აიბოლიტში“, მან შექმნა მაღალმატერული, ეფექტური, უაღრესად სახასიათო სახე, განსაკუთრებით ძლიერი იყო იგი ბარმალენისთან გაქცევის სცენაში. პასკუაღას რო-

ლი მსახიობმა კიდევ უფრო ადახვეწა თბილისის ოპერის სცენაზე, ვახტანგ ჭაბუკიანის მითითებით, მან თავი დაანება ზემდგომარეულ მოძრაობასა და ფუნქციონირებას და მშვენიერად წარმოგვსახა გმირი ქალის სახე, უაღრესად ჰუმანური, სიყოფილი სახე.

მარგარიტა გრიშვენიერი მონაწილე ქართული კულტურის II დეკადისა მოსკოვში, 1958 წელს მას მიენიჭა რესპუბლიკის ახალგაზრდა მსახიობმა თავი დაანება თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენას და მთელი მონდომებით ხელი მიჰყო ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში ახალგაზრდა კადრების აღზრდასა და დაოსტატებას.

ამგებამ მარგარიტა გრიშვენიერი იმყოფება ქაბაში და დიდ ენთუზიაზმს იჩენს კუბის ეროვნული ბალეტის ახალგაზრდა კადრების აღზრდის საქმეში.

თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი სპექტაკლებისადმი თეატრალური ახალგაზრდობის რესპუბლიკური დათვალიერება



ხალი ეპოქის ბელადებმა, რომელიც მომავლის ადამიანისადმი მიმართული, აღაშენებ ზეგნს არს, გრძნობებს. იგი აფიქტებს ადამიანს იმს შესახებ, რაც წინააღმდეგობის ურთაღმდეგობა გარეშე რჩებოდა, ბედებს სწრაფვას უკეთესსა და მშვენიერსავე. ახე ზღვა იმ ბედნიერ შემთხვევაში, როდესაც თეატრში მოდის დაკვირვებულ, დახვეწილად გამოვლენის შემოქმედელი, რომელიც იცნობს ცხოვრებისა და ხელოვნების კანონებს, იცის ადამიანის ფსიქოლოგია. მომავლის სპექტაკლის შემქმნელებში იგი ზედაა თვისია შემოქმედების თანამოაზრეობის, თავისი საქმის უშუალოდ და გახედულ ენთუზიაზმებს. ასეთ ადამიანთა ერთობლივი მუშაობა ბელადების წამდელ ნაწარმოებად იქცევა ხოლმე. მაგრამ თეატრის შემოქმედებითი მუშაობის უკუდასრულებად მიღწევაა კი, რომელიც კლასიკური რეპერტუარისა, თუ საზღვარგარეთული დრამატურების განხორციელების შედეგად არის მოპოვებული, ვერ შეიძლება შემოქმედის ამ სახარულ, რომელსაც მას ანიჭებს ჩვენი თანამედროვე ადამიანების გვირგვინი საქმეებით შთაგონებული სპექტაკლი. ამიტომ აქვს ახე დიდი ძალა და მნიშვნელობა თანამედროვეობის თემას.

პარტიის XVII ყრილობის გადაწყვეტილებებში, იდიოლოგიის საკითხებზე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ინიციატივით ბუდების დადგენილებში აღნიშნულია, რომ თეატრის მოწოდებულთა ასახის თანამედროვე ცხოვრება, დაბატონ დაბატონ გმირი, გვიწვიებს მისი თავადება და სიუჟეტული საქმიანობა, ეს თავადება გახალისის მისაბამ მაკლითად და შენდება აღფრთოვანის ასახვითი მუშაობების, ნაწარმის მას კომუნისტური იდეების ერთგულად.

აქციოს აგი უყვითეს მერამისისათვის მებრძოლად. ამიტომ იბრძვიან ჩვენი თეატრები — გააუმჯობესონ თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ნაციონალური რეპერტუარი, იბრძვიან მისი ხარისხისა და ხედვითი წონის ამაღლებისათვის, თავისი გარემო რეპერტუარს ძველი თაობის დრამატურების, ასევე ახალგაზრდა ნიჭიერი მწერლების შემოქმედებისათვის.

სპექტაკლების იდეური შემოქმედების ძალა და მხატვრული ხარისხი დიდად არის დამოკიდებული აქტიურულ შესრულებაზე. საქორაო სისტემატური ზრუნვა თეატრალური ახალგაზრდობის პროფესიული დაოსტატებისათვის, ახალი სიმბოლო ძალების გამოვლინებისათვის.

ამ მიზნით ვასული წლის 15 ნოემბრიდან 31 დეკემბრამდე საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრომ, საქართველოს ლექსცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ მოაწეს თანამედროვეობის ამახედვით სპექტაკლებისა და თეატრალური ახალგაზრდობის რესპუბლიკური დათვალიერება, რომელიც მოხდა ისახავდა თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ რეპერტუარს საზოგადოების და აქტიურულ ოსტატობაში ნიჭიერი ახალგაზრდობის გამოვლენისათვის.

ფორუმი შევიდნენ: საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის მოადგილე ა. ვალოშვილი (თავმჯდომარე), საქართველოს ლექსცენტრალური კომიტეტის მდივანი ა. მებრძოლი (მომადგენელი), საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარის მოადგილე გ. იაკუბაძე (მოადგილე), რეგისტრირები: ჰ. ტრაქაიშვილი და შ. კალაშნიკი, მხატვარი ფ. დავითაშვილი, თეატრმცოდნეები: თ. ჯანა-



ლემე, შ. ცხომარია, ნ. შუანგორაძე, კომპოზიტორი პ. ვერნიკი; სპორტკლუბის ახლ. ც. კომიტეტის ინსტრუქტორი ჩ. ხანაძე.

დათაღიერების მონაწილეობდნენ ჩვენი რასულბაიის სხვადასხვა ენობის 21 საბუნების თეატრის მსახიობები, რეჟისორები, კომპოზიტორები, მხატვრები; ისინი ვისაც კარგად უნდათ თეატრის შემოქმედებას უწლის სტაჟი გაიჩინა. მონაწილეობა იყო მიიღეს სხვა-სხვა ქართული და აზერბაიჯანული საბუნების თეატრების კოლექტივებში.

თეატრში დაგეგმილად ნახს 16 სექტაბელი, გარდა ზოგადი შ. დღისაგან საბუნების თეატრისა, რომელიც ამჟამად გარის პ. გრისთაიის საბუნების თეატრის სტაიონარზე იმყოფებოდა.

ძირითადად წარმოდგენილი იყო საბუნია დრამატურების ნაწარმოებები, რომლებიც ასახავდნენ ჩვენი თანამედროვეების, ახალგაზრდების, კომპაზიტორების ცხოვრებას. თუ არა მარტო ჩვენი სინამდვილის ამსახველი საბუნია ავტორების პიესები, არამედ არა-საბუნია ავტორების თანამედროვეობის მიმდევრი ნაწარმოებებიც. ზოგ შემთხვევაში, ერთი და იგივე სექტაბელი ისინებობდა როგორც თანამედროვეობის, ისე ახალგაზრდა შემოქმედთა დათავიერების თეატრისათვის.

თანამედროვეობის მიმდევრი სექტაბლებიდან ციურის მხედრობის სანდვ იქცა მხოლოდ ის სექტაბლები, რომლებიც საფუძვლად დაედო ჩვენი დღევანდელთა და დაწერილი თუ საბუნია ავტორების მიერ.

რესულტურ დათავიერებებს დიდი მასუბისმებლობით მოეკიდნენ თუბანიშობის საბუნობის იესობისა და ნაღვლის აკადემიური თეატრი, გრიბოდღის საბუნობისა და მოზარდადურბელობა რუსული თეატრები, რომლებიც დროულად დაწესდნენ ახ დროისათვის ჩატარებისათვის და სესეაღური პროგრამები და აფიშებიც კი ვაჩუფდნენ. საქმისაფი ასევე სტიბიზმული დამოკლებულად გამოიკლებინებ. ახანობის საბუნობის მუსიკალური კოლექტივის, ქუთაისის, შაურის და თელავის საბუნსწერი თეატრები.

თანამედროვეობის მიმდევრი სექტაბლები და თეატრული ახალგაზრდობის ამ რესულტურმა დათავიერებამ ერთ-ხელ კიდევ უფლებურ, რომ ერთი პიესა მადღარაბობით სექტაბელი აუთავიერებოდა საფუძვლით. ახად დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა რეჟისორის შემოსახს, იმის, თუ როგორ მიხვდა მას მხანობელი. როდესაც ვეძლი ეს მხარე ვთავისწინებლობა, მაშინ სექტური ნაწარმოებები წარმოებებს აწევენ. დათავიერებამ ასევე ნაღვლით ნიჭიერი ახალგაზრდობის პროფესიული მოწოდება (გამაჯლი სათადებ ძაღვნი, როგორც დრამატურბაზა, ასევე რეჟისურისა და ავტორბული ინტაბობანი. თუთრში ასეთი სექტაბლები და ახალგაზრდობა, წახალისებს ბიწით, სხვადასხვა ხასის ჯილდო აწინებს).

საქართველოს კულტურის სამინისტროს, ახლ. ცენტრალური კომიტეტისა და თეატრალური საზოგადოების დახმობით დაჯილდოვდა მარჯანიშვილის საბუნობის თეატრის სექტაბელი „შე ვხედავ შუეს“. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და თეატრალური საზოგადოების ხელშეხებით — გრიბოდღის თეატრის ნაწარმოები „ოცენი“, გ. გრისთაიის საბუნობის გარის თეატრის დაჯილდოვდა „შე ვხედავ შუეს“ და მახარათის თეატრის სექტაბელი „აჩარყენე“.

ახლ. ცენტრალური კომიტეტის ხელში მოიპოვა რუსთაველის სსრ თეატრის დაჯილდოვდა „ვახშიობის წინ“, მოზარდადურბელობა რუსული თეატრის სექტაბელი „კოცა იალმუჩის ლინტაბე“ და ქუთაისის თეატრების თეატრის ნაწარმოები „ბიჭები ეხებენ ვაჯახულს“.

შემოქმედებითი მივიღებთ მოსკოვში დაჯილდოვდნენ: პ. მაკოხანაშვილი (თელავის თეატრის მთავარი რეჟისორი, ავტორები მტკარის პირს“ დაფხმისათვის), ვ. ურდანიას (შაურის თეატრის მთავარი რეჟისორი, ა. სამხონის პიესის „ჩვენი შვილი სიმონის“ დამმულები); მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი ვ. ქუთაიამდ ს. სოხაის („შე ვხედავ შუეს“, მარჯანიშვილის თეატრი) და ზახას („ვახშიობის წინ“, რუსთაველის თეატრი) როლებში შესრულებისათვის; მუსიკალური კოლექტივის თეატრის მსახიობი ვ. მგვალაშვილი ქუთაირი აკადემიის („შესანიშნავი სექტაბელი“) როლის შესრულებისათვის; იესობისა და ნაღვლის თეატრის მსახიობი ი. ლაფტარიშვილი, ცნაფხას („დაისი“) როლის შესრულებისათვის; ქუთაისის თეატრის მსახიობი ვ. ქუთაიამდ, აბრამო გოდუნის და გრავადა კიდის „რეღვა-ვა“ და „თორი ჩადღებები“ როლებში შესრულებისათვის; შემოქმედებითი მუშაულობით კიევიში დაჯილდოვდა გარის თეატრის მსახიობი ვ. კახლავაშვილი, ხატის („შე ვხედავ შუეს“) როლის შესრულებისათვის.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, საქართველოს ახლ.

ცენტრალური კომიტეტის, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების დახმობით მივიღებთ: პ. სტურუას (რუსთაველის კულტურის რეჟისორი) სექტაბელი „ვახშიობის წინ“ დაფხმისათვის; ე. მებრეჩაშვილის (რეჟისორი) სექტაბელი „ჩვეულებრივი საწარული“ დაფხმისათვის (გრიბოდღის თეატრი); შ. შუანგორაძის სექტაბელი „ჩვეულებრივი საწარული“ მხატვრობებისათვის (გრიბოდღის თეატრი); ჩ. კარანაძის სექტაბელი „არცა ასეთი სიყვარული“ მხატვრობისათვის (ცხინვალის თეატრი); ვ. კუხინაძის (ავტორი პიესის „ბიჭები ეხებენ ვაჯახულს“), ა. სამხონის (ავტორი პიესის „ჩვენი შვილი სიმონი“), ე. კოხლანიძის (გრიბოდღის თეატრის მსახიობი), ვ. რაჭვასის („ვახშიობის წინ“) როლის შესრულებისათვის; ვ. კარანაძის (მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი) ხატის („შე ვხედავ შუეს“) როლის შესრულებისათვის; დ. ჩინალაშვილის (მუსიკალური კოლექტივის თეატრის მსახიობი) ჩინტის („ჩინტის კოცნა“) როლის შესრულებისათვის; ი. ხატავას (მოსარდ მუყურბელობა რუსული თეატრის მსახიობი) ვოკალის („კოცა იალმუჩის ლინტაბე“) როლის შესრულებისათვის; გ. ზუგავეის (ცხინვალის თეატრის ისტორი დასა-სახიობი) მაგისტის („ღვეწვა სიყვარულზე“) როლის შესრულებისათვის; დ. ოზგაბაშვილის (გარის თეატრის მსახიობი) ს. სოხაის („შე ვხედავ შუეს“) როლის შესრულებისათვის; ი. ლახხიანი („დ. მებრეჩაშვილის საბუნობის ქუთაისის თეატრის მსახიობი), ტიტანას („რეღვა“) როლის შესრულებისათვის, ნ. მებრეჩაშვილის (ს. კუჯავასის საბუნობის ბათუმის თეატრის მსახიობი) სიმონის („ჩვენი შვილი სიმონი“) როლის შესრულებისათვის; დ. ლლისნი (ს. კუჯავასის საბუნობის ბათუმის თეატრის მსახიობი) ზახას („დაისიან დაბრუნდა“) როლის შესრულებისათვის, და ვაჯიკის (დ. მებრეჩაშვილის საბუნობის ქუთაისის თეატრის მსახიობი) იჩინს („თეატრი ჩადღებო“) როლის შესრულებისათვის.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ხელშეხებით დაჯილდოვდნენ: უ. დარია (რეჟისორი) სექტაბელი „ჩინტის კოცნა“ (მუსიკალური კოლექტივის თეატრი) დაფხმისათვის; ვ. ვაძე (რეჟისორი) სექტაბელი „შე ვხედავ შუეს“ (გარის თეატრი) დაფხმისათვის; თ. მუსხი (რეჟისორი) სექტაბელი „თორი ჩადღებო“ (ქუთაისის თეატრი) დაფხმისათვის; შ. მებრეჩაშვილი სექტაბელი „კომბიუს“ (ბიბლიის თეატრის ქართული თეატრი) მხატვრობისათვის; დ. კიკელიძე (გრიბოდღის თეატრის მსახიობი) ანტის („ოცენი“) როლის შესრულებისათვის; შ. მავარაძე (ბიბლიის თეატრის მსახიობი) ხატისათვის („კომბიუს“) როლის შესრულებისათვის; და ვაჯიკის (ს. მგვალაშვილის საბუნობის ცხინვალის თეატრის ისტორი დასა-სახიობი) ასარას („ღვეწვა სიყვარულზე“) როლის შესრულებისათვის; ნ. ვაჯიკის (ქუთაისის თეატრის მსახიობი) კახლავაშვილის, შერქელის („ბიჭები ეხებენ ვაჯახულს“) გარბონებისათვის.

საქართველოს ახლ. ცენტრალური კომიტეტის ხელში დაჯილდოვდნენ: გრიბოდღის თეატრის მსახიობი ვ. ქუთაიამდ, პირი-ხილის („ჩვეულებრივი საწარული“) როლის შესრულებისათვის; შუანგორაძის საბუნობის თეატრის დრამის მსახიობი, აბრამის („ბიჭები“) როლის შესრულებისათვის; მოზარდ მუყურბელობა რუსული თეატრის მსახიობი ვ. ნიკოლაშვილი, თენას და თელავის როლებში („კოცა იალმუჩის ლინტაბე“ და „კოლხეთი ბიჭები“) განსაზღვრისათვის; შუანგორაძის საბუნობის ცხინვალის თეატრის ქართული დასა-სახიობი ვ. ვაჯიკი, კიკელიძის („არცა ასეთი სიყვარული“) როლის განსაზღვრისათვის.

რესულტურ დათავიერებით ციურის მთავარი, რომ თანამედროვეობის მიმდევრი ზოგირი პროგრამის სექტაბელისა და ახალგაზრდა მსახიობის მოსარჩი მუშაობის მიზნებზედა, ჩვენი თეატრის დღევანდელი მუშაობისათვის ერთ კიდევ მიიღეს სისრულით ერთ-სახიობის დასმულ ამოცანებს. ჩვენი ვეძლი პირბა ვაჯიკისა ქართული თანამედროვე დრამატურბაის ამამდღობისათვის. გვეყვანს ნიჭიერი რეჟისორები, მსახიობები, მავარა, მიხედვით. გვეყვანს ამისა, მაინც ვერ უფლებთ, რომ ჩვენი თეატრის სათანადო სიმაღლედ იღებენ. თანამედროვეობის თეატრ შემქმნელმა სექტაბელმა სულ უფრო უნდა მიიღოს მუყურბელობა. ამისათვის იგი უნდა იყოს ცოცხალი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფი. თეატრის შემოქმედებითა კონტაბელობა ამ მუშაობის უნდა ნაყოფის მიიღოს ნიჭი, ინტაბობა, გონება, სული. მხოლოდ მაშინ უნდასუბებს იგი თანამედროვე ამოცანებს.

საქართველო სსრკ-ის



შინაარსი

პარტი — ხელმწიფების მემკრძე	3	ზორის მირცხულვაჲ, დავით გიგინეჲ —	
მკრძეშისა და შიმოქმედების ორმეცხასაში წილი	7	ხელმწიფისა ოჯახი	65
ელისაბადე ჩინოქვიშვილის ხსოვნის სახარო	9	ტატა თვალტრეილი —	
კიკნაჲ ნათასის იტალია	12	ონი კინოწიფისა	70
ნათელა ურუშიე —		ლია შიქაბერიე —	
მსაინოზი უსოილოვის ლაბორატორიაში	13	დიე შემოქმედებითი გზახე	72
გიორგი ნახტე —		შალვა კახხაიე —	
მხატვრის ცხოვრების გზა	17	სივოხლის სინემატლიე შინაგონებლიე მხატვრობა	76
გულბათ ტორაიე —		ელაძეგერ ნეოფია —	
კართული ვისალურ-სიფოინერი კოიშიბი	23	ოჩაიჭიკის თეატრალიე კოლექტივი	81
კახლე ნევერევილი —		ელაფუკა ამუჯილი —	
ხატვის მასწავლებლიე ნაშრომების კიჩვილი კისახე-		საბოიჭიკოვისისა და მხატვრულიე შესახებ საბოი	
ლიტერი გომიჭიბა	28	ხელმწიფისა	84
ანია მოქროვილი —		ალექსანდრე შენგელი —	
მსოიბიჭი კიკოვის შესახებ	33	გელმინე მიხაილაი	87
ნიკო დეონიე —		ელაძეგერ კარსანიე —	
ტილიმეშის გონების შესახებ	46	კართული შოლბილიკიერი ფილი	92
ლილი გვირაიე —		ფეა გვირაიე —	
ერვალში კართული კიჩხულიე კალთა ვიკივი	49	მანბანიტ გონიკივიის შემოქმედებითი გზა	94
ირაკლი ხმაიე —		ნიკო შენგერიე —	
სახარო ხელმწიფის ოსტატი	52	თანამოქმედობისაში მიმღვნილი სამეცხადონი და	
დიმიტრი გონიკილი —		თეატრალიე სალავაროვის დავალიერიე	95
ივრის ხმობა	59		

მე-3 გვ. ნ. ს. ხრეშოვი ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებთან პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელთა შეხვედრის მონაწილეთა შორის; მე-9 გვ. ელისაბედ ნერქეშივილის დაბადების 100 წლისთავისაში მიღწეული საღამო (ფოტოილუსტრაციები ტექსტით); მე-12-ე გვ. რევაზ ნათასის იუბილე (ფოტომასალა ტექსტით); 17-22-გვ. გვ. ნიკო ფიროსმანიშვილის ნამუშევრები; 29-31 გვ. ხატვის მისწავლებლია ნამუშევრები; 32-ე გვ. ნ. აფაქიე ლელის როლი (სუბიე); 39-ე გვ. რ. სტურუა — ვაითრის თეატრის პოლიტი; 40-47 გვ. გვ. სიენებო სატელევიზიო სექტელებიდან; 49-51 გვ. გვ. უმეღესი რელიეფები ქალის გამოსახულებით; 52-ე გვ. ვასილ ზეანიშვილი; 53-55 გვ. გვ. ბეკანიშვილის ნამუშევრები სახლო ხელოვნებაში; 59-62 გვ. ქოლავის მონასტრის ფრესკები; 65-ე გვ. ვ. აბაშიე — როლერის როლი, დ. აბაშიე — როლერის როლი; 66-67 გვ. ვ. აბაშიე ზეფიჩიას (სალტე) და თორღისა (სლახარა) როლებში; გვ. 68-69 ნ. ანდრონიკივილი, დაროთეას (სოფა და ავი ქალი) და ზეკოას (ნაპერქეილიან) როლებში, დ. აბაშიე აბდუშაილის (ინოფილი „აბი-აიუი“) როლი; 73-ე გვ. რადიოაქუეულობისა და ტელევიზიის სიფონერი ორქესტრი; 76-80 გვ. გვ. მხატვარ შიხელ ვარდიშვილის ნამუშევრები; 82-83 გვ. სიენებო სექტელებიდან; 87-91 გვ. გვ. შიქინა-დაე ვალერიან მანბანიის ნამუშევრები, 94-ე გვ. მარგარიტა გომიკივი ირემას როლი (სტორა).

უა და ტიტული მხატვარ თინეზ სასონანისა

მხატვარი პ. გელაშვილი, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარალაშვილი, კონტროლიორ-კორექტორი ლ. ანინიშვილი

ხელმოწერილია დასაბუდედ 4/IV-64 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24. ფე 04284. შიგ 95-ქილდის ფრეკლი ნ. საეტროო თახხის რაიღენობა 17,25. სააორციხო-საგომიკელო თახხის რაიღენობა — 16,29. ტ. 4500. ფსი 1 8ან.

გომიკელობა „საბოთა საჭართელო“

ბეღლითი სიტვის კომპინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА



СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ПАРТИЯ — ЗНАМЕНОСЕЦ ИСКУССТВА	3	Борис Мирихуава, Давид Гегенава —	
СОРОК ТРИ ГОДА ТРУДА И ТВОРЧЕСТВА	7	ТВОРЧЕСКАЯ СЕМЬЯ	65
ВЕЧЕР ПАМЯТИ ЕЛИЗАВЕТЫ ЧЕРКЕЗИШВИЛИ	9	Тата Твалчрешидзе —	
ЮБИЛЕИ РЕВАЗА НАТАДZE	12	ДВЕ КИНОНОВЕЛЛЫ	70
Натела Урушадзе —		Лия Микаберидзе —	
АКТЕР В ЛАБОРАТОРИИ ПСИХОЛОГА	13	НА БОЛЬШОМ ТВОРЧЕСКОМ ПУТИ	72
Георгий Бахтадзе —		Шалва Квасхвадзе —	
ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА	17	ИСКУССТВО ВДОХНОВЛЕННОЕ ЛЮБОВЬЮ К ЖИЗНИ	76
Гуабат Торалде —		Владимир Накония —	
ГРУЗИНСКИЕ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ПОЭМЫ	23	ОЧАМЧИРСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОЛЛЕКТИВ	81
Павел Некершвили —		Элгуджа Амашукели —	
ПЕРВАЯ РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА РАБОТ		О СПЕЦИФИЧНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В	
УЧИТЕЛЕЙ РИСОВАНИЯ	28	ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	84
Ангия Бочоршвили —		Александр Шенгелия —	
ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ НАСЛАЖДЕНИИ	33	ВАЛЕРИАН МИЗАНДАРИ	87
Нико Леонидзе —		Владимир Карсанидзе —	
О ПРИРОДЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ	46	ГРУЗИНСКИЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЙ ФИЛЬМ	92
Лили Гварамадзе —		Важа Гвахария —	
ДРЕВНЕЙШИЕ РИТУАЛЬНЫЕ ГРУЗИНСКИЕ ЖЕНСКИЕ ПЛЯСКИ	49	ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МАРГАРИТЫ ГРИШКЕВИЧ	94
Ираკлий Хмаладзе —		Нино Швангирадзе —	
МАСТЕР САДОВОГО ИСКУССТВА	52	СМОТР СПЕКТАКЛЕЙ ПОСВЯЩЕННЫХ СОВРЕМЕННОСТИ И ТЕАТРАЛЬНОЙ МОЛОДЕЖИ	95
Дмитрий Гокашвили —			
В ИОРСКОМ УЩЕЛЬЕ	59		

На 3 стр. Н. С. Хрущев среди участников встречи деятелей литературы и искусства с руководителями партии и правительства; на 9 стр. вечер памяти Елизаветы Черкезишвили (фотоиллюстрации с текстом); на 12 стр. юбилей Ревазы Натадзе (фотоматериал с текстом); на 17—22 стр. работы художника Нико Пирсоманишвили; на 29—31 стр. работы учителей рисования; на 32 стр. фото — артистка театра им. Марджанишвили Н. Авакидзе в роли Лели («Звани» М. Мрвалишвили); на 39 стр. худ. Р. Стуруа — плафон члнатурского театра; на 40—47 стр. сцены из телевизионных спектаклей; на 49—51 стр. древнейшие рельефы с изображением танцующей женщины; на 52 стр. портрет В. Бежанишвили; на 53—55 стр. работы В. Бежанишвили; на 59—62 стр. фрески Колагирского монастыря; на 65 стр. В. Абашидзе в роли Роллера, Д. Абашидзе в роли Роллера; на 66—67 стр. В. Абашидзе в ролях Халичия («Салте») и Торгва («Ламара»); на 68—69 стр. Н. Андрионкшвили в ролях Доротей («Собака на сене») и Зыковой («Из искры»); Д. Абашидзе в роли Абдушахид (кинофильм «Ваши-Ачуки»); на 76—80 стр. работы худ. М. Вардишвили; на 82—83 стр. сцены из спектаклей драматической труппы очамчирского дома культуры; 87—91 стр. работы скульптора В. Мизандари; на 94 стр. М. Гришкевич в роли Иремы («Горда»).

Гл. Редактор Отар Эгвадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амирашвили, Гела Вандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Вако Цулукидзе.

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

Издательство «Сабчота Сакартвело»

Тбилиси

1964

SABCHOTA KHELOVNEBA



SOVIET ART

CONTENTS

PARTY—THE STANDARD—BEARER OF ART	3	Dimltri Gonashvili	
THE FORTY YEARS OF THE LABOUR AND CREATION	7	IN THE YORI RAVINE	59
THE MEMORIAL MEETING OF ELIZABET CHERKEZISHVILI	9	Boris Mirtskhulava, David Gegenava	
THE JUBILEE OF REVAZ NATADZE	12	THE FAMILY OF ARTISTS	65
Natela Urushadze		Tata Tvalchrelidze	
IN THE LABORATORY OF A PSYCHOLOGIST		TWO FILMSTORIES	70
ACTOR	18	Lia Mikaberidze	
Giorgi Bakhtadze		ON THE WAY OF BIG CREATIVE WORK	72
THE WAY OF LIFE OF AN ARTIST	17	Shalva Kvashvadze	
Gulbat Toradze		ART INSPIRED BY LOUE OF LIFE	76
GEORGIAN VOCAL—SYMPHONIC POEMS	23	Vladimer Nakopia	
Pavle Nekerishvili		THE OCHAMCHIRE THEATRE COMPANY	81
THE FIRST REPUBLICAN EXHIBITION OF THE		Elgudja Amashukeli	
WORKS OF TEACHERS OF DRAWING	28	ON THE SPECIFICITY AND HIGH ARTISTIC VALUE	
Angia Botchorishvili		OF IMITATIVE ART	84
ON THE AESTHETIC DELIGHT	33	Aleksandre Shengelia	
Niko Leonidze		VALERIAN MIZANDARY	87
ABOUT THE NATURE OF TV	46	Vladimer Karsanidze	
Lilly Gvaramadze		GEORGIAN CARTOON FILM	92
ANCIENT GEORGIAN RITUAL WOMEN DANCES	49	Vazha Gvakharia	
Irakli Khmaladze		THE WAY OF CREATIVE WORK OF MARGARITA	
THE MASTER OF THE ART OF GARDENING	52	GRISHKEVICH	94
		Nino Shvangiradze	
		REVIEW OF THEATRICAL YOUTH AND PERFORMANCES DEDICATED TO THE PRESENT	95

On p. 3, N. S. Khrushchov among the members of the meeting of the workers of literature and art with the leaders of the Party and Governme; on p. 9, The memorial moriaing of Elizabet Cherkezishvili (photos with] texts) On p. 12, jubilee of Revaz Natadze (Photos with texts); on p. p. 17—22, the works of Niko Pirosmanshivili; on p. p. 29—31, the works of teachers of drawing; on p. 32, N. Apakidze as Lela («The Avalanche»); on p. 39, the plafond of the Tchiatura Theatre, by R. Sturua; on p. p. 40—47, scenes from TV performances; on p. p. 49—51, ancient images of women in relief; on p. 52, Vasil Bezhaniashvili; on p. p. 53—55, V. Bezhaniashvili's works in gardening; on p. p. 59—62, the frescoes of the Kola giri Cloister; on p. 65, V. Abashidze as Roller, D. Abashidze as Rotler; on p. p. 66—67, V. Abashidze in the roles of Khapichia («The Hoop») and Torghvai («Lamara»); on p. p. 68—69, N. Andronikashvili in the roles of Dorothea («The Hay and the Dog») an Zikova («From the Sparks»). D. Abashidze as Abdushahil (from the film «Bashi-Achuku»); on p. 73, the symphony orchestra of the Radio and TV; on p. p. 76—80, the works of Mikheil Vardishvili; on p. p. 82—83, scenes from performances; on p. p. 87—91, the works of sculptor Valerian Mizandari; on p. 94, Margarita Grishkevich as Irema («Gorda»)

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

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

Marjanishvili Street, 5, Tbilisi, Georgian SSR.

Tel. 5-10-24.

SABTSCHOTHA CHELOWNEBA



SOWJETKUNST

INHALT

DIE PARTEI—BANNERTRÄGER DER KUNST	Dimitri Gonaschwili	
DREIUNDVIERZIG JAHRE DER ARBEIT UND DES	AN DER SCHLUCHT DES FLUSSES* JORA	59
SCHAFFENS		73
JUBILÄUMSABEND VON ELISABED TSCHERKESI-	Boris Mirzchulawa, Dawid Gegenawa	
SCHWILI	DIE KÜNSTLERFAMILIE	65
JUBILÄUM VON REWAS NATHADSE	Tata Thwaltschrelidse	
	ZWEI FILMNOVELLEN	70
Nathela Uruschadse	Lia Mikaberidse	
SCHAUSPIELER IM LABORATORIUM DES PSY-	AUF DEM WEG DES GROSSEN SCHAFFENS	72
CHOLOGEN	Schalwa Kwaschwadse	
Georg Bachtadse	DIE MALEREI IN LEBENSFREUDE	76
LEBENSWEG DES KÜNSTLERS	Wladimer Nakopia	
	DIE THEATERGESELLSCHAFT IN OTSCHAMTSCHIRE	81
Gulbath Thoradse	Elgudsha Amaschukell	
GEORGISCHE VOKALISCH — SYMPHONISCHE	ZUR SPEZIFIK UND SCHÖNHEIT IN DER DA-	
POEME	RSTELLENDE KUNST	84
	Alexander Schengella	
Pawel Nekerischwili	WALERIAN MISANDARI	87
DIE ERSTE REPUBLIKANISCHE AUSSTELLUNG	Wladimir Karsanidse	
DER KUNSTERZEUGNISSE VON SCHULZEICHNERN	DER GEORGISCHE ZEICHENFILM	92
	Washa Gwacharia	
Angia Botschorischwili	SCHAFFENSWEG VON MARGORITTA GRISCH-	
ÜBER ÄSTHETISCHEN GENUSS	KEWITSCH	94
	Nino Schwangiradse	
Niko Leonidse	SICHTUNG VON SCHAUSTÜCKEN UND THEATER-	
ZUR NATUR DES FERNSEHENS	JUGEND DER GEGENWART	95
Lili Gwaramadse		
RITUELLE FRAUENTÄNZE IM ALTEN GEORGIEN		
Irakli Chmaladse		
MEISTER DER GARTEHKUNST		

Auf der 3. Seite: N. S. Chruschtschow unter den Teilnehmern des Treffens von Partei- und Regierungsleitern mit den Meistern der Kunst und Literatur. S. 9 Jubiläumsabend zum Gedenken der Schauspielerin E. Tscherkesischwili (Fotos mit Text). S. 12 Jubiläum von R. Nathadse (Fotos mit Text). S. 17—22 Kunstwerke von N. Phirosmanischwili. S. 29—31 Kunsterzeugnisse von Schullehrern. S. 32 N. Aphakidse in ihrer Rolle als Lela („Die Lawine“). S. 39 R. Sturua—Plafond des Theaters in Tschiatura. S. 40—47 Szenen aus Fernsehstücken. S. 49—51 Vorgeschichtliche Reliefs mit Frauengestalten. S. 52 Wasil Beshanischwili. S. 53—55 Erzeugnisse von Beshanischwili in der Gartenkunst. S. 59—62 Wandbemalung des Klosters in Qolagir. S. 65 W. Abaschidse als Roler, D. Abaschidse in derselben Rolle. S. 67—67, W. Abaschidse als Chapbitscha („Die Schlinge“) und als Thorgwai („Lamara“). S. 68—69 N. Andronikaschwili als Dorothea („Das Heu und der böse Hund“) und als Sikowa („Aus dem Funken“). D. Abaschidse als Abduschahit (aus dem Film „Baschi—Atschuk“). S. 73 Das symphonische Orchester des Rundfunks und Fernsehens. S. 76—80 Erzeugnisse des Künstlers Michail Wardischwili. S. 82—83 Szenen aus Bühnenstücken. S. 87—91 Kunstwerke des Bildhauers Walerian Misandari. S. 94 Margaritta Grischkewitsch als Irema („Gorda“).

Chefredakteur — Othar Egadse.

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

Georgische SSR, Tbilissi, Mardshanischwilitstr. 5.
Telephon: 5 - 10 - 24

0 123/91



**Индекс
76178**