



6

•СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST

180
965/3

საქართველო

საქართველოს
საქართველოს

1965

180
1965/3



საქართველო საინფორმაციო

9907

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქიწნა
კაჩიბაქაძე
ქორობა

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
შრომელთა შორის

6 · 1965





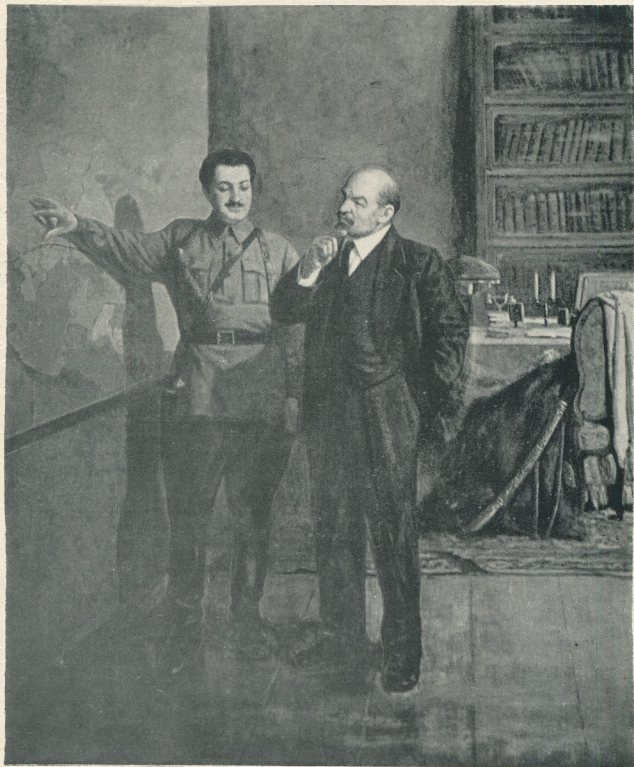
მიხეილ გვაჯია

სამშობლოს ცის მცველები

საბავშვო საბავშვო

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ეგაძე

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



ტარიელ ბარდაძე

ლენინი და კეცეძე რუგისთან

იდეებს, აღნაგებებს საზოგადოების წევრებს რევოლუციური შემოქმედებისა და რევოლუციური გარდაქმნისათვის, ჩვენი სინამდვილის წარმმართველის — თანამედროვე ადამიანის სულიერი სამყაროს გასამდიდრებლად, პიროვნების პარმონიული განვითარებისათვის, როცა პირადული და საზოგადოებრივი ერთობლივ შესამებულ კომპლექსად იქცევა.

საბჭოთა ხელოვნების ამ მაღალმა, საკაცობრივი ჰუმანურმა თვისებებმა გადააქცია იგი მსოფლიოს ხალხების მოწინავე მხატვრული ინტელიგენციის სანიშნო მოქმედების მაგალითად, დიდი და პატარა ადამიანების გულში ჩაშვებულმ ხელოვნებად, რომელიც დღეს უკვე აღიარებულ ფაქტს წარმოადგენს. სწორედ ამით აისხნება, რომ საბჭოთა გავერისაკენ არის მიმართული მრავალი ადამიანის ყურადღება, სოციალისტური ხელოვნების გაგნობისა და შესწავლისათვის ჩამოდიან ჩვენი მრავალი ქვეყნის მხატვრები, კომპოზიტორები, მუსიკოსები, თეატრისა და კინოს მოღვაწეები, ლიტერატორები, მწერლები და ჟურნალისტები.

განა ყოველივე ამის დამადასტურებელი არაა ის, რომ საბჭოთა ქვეყანა იქცა ლიტერატურისა და ხელოვნების მრავალი სახის მსოფლიო მასების ფორუმების ჩატარების ცენტრად! გაეცნონთ დედამიწის ყველა კუთხიდან ჩამოსულ მწერართა თავყიარა, რომლებმაც იმსჯელეს და იფიქრეს ლიტერატურის შემდგომ ამოცანებზე, გულახდილად ილაპარაკეს რას უნდა ებასუხებოდნენ მწერლები და რის წინააღმდეგ უნდა გამბოდინნენ აზრიანი, ჰუმანური ცხოვრების დასაცავად. საბჭოთა საზოგადოების წარმომადგენლებმა, ჩვენმა ლიტერატორებმა და პროზაიკოსებმა, პოეტებმა და პუბლიცისტებმა, ჟურნალისტებმა და ჩაელოებრებმა მიითხველებმა თავიანთ გამოსვლებში ნათლად აჩვენეს საბჭოური ლიტერატურისა და ხელოვნების მაღალი საზოგადოებრივი როლი, ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმმართველი ფუნქცია, მისი ათილმობლობა, ჰუმანურობა, რაც კიდევ უფრო თავისუფალსა და დამოუკიდებელს ხდის შემოქმედს საკუთარ შემოქმედებაში, კიდევ უფრო პრინციპულსა და შემმართველად აჩივებს ყველას, ვინც ხალხის ინტერესების სამსახურის პოზიციაზე დაას, ვისაც საკუთარი შემოქმედების წყაროდ ხალხის ჰუმანური საკაცობრივ ინტერესები აუღია, ვინც ქმნის იმიტომ, რომ სხვების მიერ უკვე შექმნილი დაიცავს და განავითაროს, ვინც იღვწის იმისათვის, რომ მომავლის შემოქმედთ ხიდად გაიდოს. ვინც კავშირს არ წყვეტს წარსულსა და აწმყოს შორის, მომავალს აწმყოში აჩენს და წარსულში მომავლის კარგ ნაყოფს პოულობს. საბჭოური შემოქმედი დროსა და სივრცეში ცხოვრობს. იგი იზოლირებული არაა თავისი ეპოქის მოთხოვნებისაგან. იგი ჩართულია საერთო სააკაცობრივ მოლაწივრობაში და, ბუნებრივია, მას არ შეუძლია აანზე გაუდგეს სიმართლისა და პროგრესისათვის ბრძოლას, მას უღლება არა აქვს თვალი დასუბის რეაქციონულზე, ჩამორჩენასზე და აღმშოთებით არ ილაპარაკოს მავნეზე და უსარგებლოზე.

ამ მხრივ კი საბჭოთა შემოქმედს სათქმელი ბევრი აქვს, დასანანი უამრავია და გასაკითხელი მით უფრო. საბჭოთა ხელოვნანი აულორდებ დირ შესხება, რომ მსოფლიოს მრავალ კუთხურში მაინც არსებობს მონობა, მაინც წილს ითრებს ახალი სახის კოლონიალიზმი, მაინც არ ყრის იარაღს სხვა ადამიანების ცხოვრებაში აახაკურად შეჭრილი იმპერიალიზმი. განა ყოველი კუთხის და ყოველგვარი რწმინის ადამიანს არ უნდა აღმშოთებდეს, რომ დღეს კიდევ არიან ადამიანები, რომლებიცა თავიანთ ბედნიერებას სხვის უიედარობაზე აკიბონ. თავიანთი ქვეყნის სიძლიერეს სხვების თამონებაზე აშინებენ. რათ უნდა სპირიტუალთის ვიკანაწილ ხალხს თავისი სახინაო საქმიების მოსაზარებლად იარაღის აღობს, რათ უნდა ფიქრობდითს ყუმბარები იმ ქვეყანაში, რომილსაც შემოქმედებითი შრომა სწყურია და მტაცელური ომი სძულს.

ხელოვნების ეკლავი ღანივნულაა



საბჭოთა ხალხი უდიდეს დანიშნულებას ანიჭებს ხელოვნებას. იგი მოითხოვს, რომ ხელოვნება ადამიანების მაღალ ჰუმანურობას ემსახურებოდეს, სიხალისესა და ბედნიერებას თესავდეს, სიკეთესა და შემოქმედებითი შრომის სტიმულს აღვივებდეს. საბჭოთა ხელოვნება სწორად და სისხლსავსედ პასუხობს ხალხის ამ მოთხოვნას. იგი თავის ცხოველმყოფელ ძალას ახმარს ახალი საზოგადოების მშენებლობას. შემმართველად დაგას ცხოვრებისეული სიმართლის დასაცავად, მშვიდობისა და ხალხთა შორის მეგობრობის გასამტაცებლად. საბჭოთა ხელოვნობა აიღონს და ადიდებს ადამიანის სიკეთის სათავეებს, ამრავლებს მის ჰუმანურ ძალებს, ჰადაგებს მოწინავე



რად უნდა სდუმდეს ხელოვანი, ვინც ხედავს, რომ უცხო ქვეყნის მდიდარი და ძლიერი ადამიანები სხვა ქვეყნის ღირსი და სუსტ ადამიანებს სოციალურ, კულტურულ და ჰეგონარ პირისგან მიიყვანა. ნაწილობრივ ხელოვანი გულგრილი ვერ დარჩება კაცობრიობისადმი, მტაცებლობისადმი. ხელოვანს არუნიათად აცდილებს ის, რაც მის ახლობელ ადამიანებს აწუხებთ და ადღეულებს ისიც, რაც აწუხებს და გულსა სტკვენს სხვებსაც. ადამიანს, ცოცხალ არსებას, ჰუმანიურობისა და სიკეთის მიუხედავად მასობრივად ადამიანს.

სწორედ პროგრესული, მოწინავე პოლიტიკური სისტემის სიძლიერესა და სისრულეს აჩვენებს და აჩვენებს საბჭოური ხელოვნება, სოციალისტური მხატვრობის შემოქმედება, რომელიც ვითარდება იმავე ძალით და იმავე მასშტაბებით, როგორც ვარდება და ძლიერდება თვით სოციალისტური საზოგადოება. დღეს სოციალიზმის სლიერი ბაზაა უკვე მნიშვნელოვანი წარმართული მხის მიმცემია მსოფლიო ცივილიზაციისათვის და ვინც ამას არ ხედავს, ის სიმეცხეს იჩენს, ვინც ამას წინააღმდეგება, ის უშუალოდ ჭირველობს, ვინც თვალს ხუჭავს, ის საკუთარ თავს სინებთი მოცულ ორბოში აგდებს.

სოციალისტურ ხელოვნებას მზის სინათლეზე გამოკაპავს ბნელიების მოციქულის, რეაქციისა და ბორცების მოქალაქენი. ჩამორჩენილობისა და გვირგვინის მოსურნეები. ამათა ჩვენი ხელოვნების ძლიერება, სოციალისტური მხატვრობის შემოქმედების პროგრესულობა, მისი სიღრმე, ცხოველყოფილობა და დაუტყვევლობა. არ არსებობს ძალა, რასაც შეეძლოს საბჭოური ესთეტიკური კანონების დარღვევა, ისტორიული კანონზომიერების დამუხრუჭება და შეჩერება, ადამიანური ქვეყნისა და ჰუმანიურობის დამცირება. ეს იცის ყოველმა საბჭოურმა ხელოვანმა და ამიტომ არის, რომ იგი გრძნობს თავისი მაღალი ვადიდებულების მნიშვნელობას, გირობს და იცავს თავის გირობას — წმინდას, შემართობის, მაღალს, საკაცობრივს.

სწორედ ეს ავალებს საბჭოთა ხელოვანს იყოს მაკალოთის მიმცემი ყველაფერში. ამით აიხსნება ის მაღალი მოთხოვნა, რასაც უყუებენ ხელოვნებას საბჭოთა ადამიანი. ეს მოთხოვნა იმამია, რომ საბჭოური ხელოვანი ყველაფერ რჩებოდნენ საკაცობრივ ხელოვნების გახეთქარების აკვადრდში, ცვლავად უხმარებოდნენ ყველა ქვეყნის მცხოვრებლებს პროგრესულსა და კეთილშობილურს გაღვივებაში, ცვლავად იძლიერდნენ იმის მაგალითს, თუ როგორ უნდა ბრძოლა ხალხთა შორის მომოსა და მშვიდობის გასამტკიცებლად, ინტერნაციონალური გრძნობებისა და ეროვნული სიამაყის ისე დახასიათებლად, რომ ადამიანი თავი აღარ იჩინოს ეგოისტურმა, სუბიექტურმა, მაგნე ჩვევის გამღვივებელმა და ცუდის ჩამწერებელმა გრძნობებმა.

ჩვენი ქვეყნის ხელოვნება ყოველთვის იყო და კვლავაც იდნება საყვანაშორის მიღწევების დონეზე. განა ამით არ აიხსნება, რომ სწორედ ჩვენთან ჩატარდა კინოფესტივალების სერია, სწორედ მოსკოვი მოიწო საზოგადოური ფესტივალები, ლტერატურისმცოდნეობასა და ხელოვნებისმცოდნეობაზე მოწვეული სიმპოზიუმები. საბჭოთა კავშირში მოიადნა ჩვენი თეატრების მიღწევების გასაცნობად, ჩვენი ქვეყნიდან იწვევი მხატვრებს, მუსიკოსებს, რეჟისორებს, მოცეკვავეებს. განა მოსკოვისა და ლენინგრადის სახელგანთქმული საბალეტო კოლექტივის საზოგადოებრივი მოგზაურობანი მნიშვნელოვანი მოვლენა არ იყო უცხოეთის მხატვრობის ცხოვრებაში, განა რუსული თეატრების გასტროლები დრმა კვლის გამეფლები არა ბევრი ევროპული დრამატული თეატრის აზროვნებაში არ როგორ შეიძლება შემუშავებული დარჩეს უცხოეთის საზოგადოებრიობისათვის საბჭოთა კავშირის მრავალი მუსი-

კალური და ჭორფორაფიული ანსამბლების გასვლა, ისტეტიკის როგორც არის მოსიყვების ხელმძღვანელობით არსებული სახელმწიფო ანსამბლი, „ბერიოზკა“ და სხვა მრავალი. ვინ იტყვის იმას, რომ საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლი ნიხო რამიშვილისა და ილიო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით უდღესად როლი არ ითამაშა ჩვენი ქვეყნის მკვებლობის რიგების გასააქცეველად, კერძოდ, ქართული ხელოვნების უცხოეთში გასატანად, ჩვენი წარსლისა და აწმყის ხელოვნების დონის საჩვენებლად. საქართველოს ხალხური ცეკვის ანსამბლი ძალზე დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის საქმეს აკეთებს, იგი უფრო მეტ როლს ასრულებს, ვიდრე ამის წარმოდგენა მსიძებოდა, იგი ერთნაირად მხატვრობს და პოლიტიკურ მისიას ეწვეა მთ ქვეყნებში, სადაც ჯო კიდევ არ იციან, ან საკმარისად არ იცნობენ, თუ რა წარმატების თანამდებროდ საქართველოს სულიერი კულტურა, მისი მუსიკა, მისი თეატრი, მისი ჭორფორაფია, მისი არქიტექტურა, თეატრი, კინო და მწერლობა, მისი ხალხის შრომა და შემოქმედება.

სწორედ ამიტომ უფრო მეტი როლი უნდა დაეკისროთ ამ ანსამბლს, თუმა უნდა მოგზაობონ სხვა, ასევე მტკვევლი, შთამბეჭდავი და ზეოქმედი. დროა უკვე პრაქტიკულად დაიწყოს საკითხი, რომ ქართველმა მხატვრებმა მოაწონთ თავიანთი გაშლილი ექსპოზიციები უცხოეთში. დროა, რომ ქართული თეატრიც გავიდეს თავისი მიღწევების საჩვენებლად ევროპის სცენაზე, რომ ქართული თეატრი აქედრდეს დასავლეთის საბჭოური და საკინეგრო დარბაზებში. ცალკეულ ქართველ მომღერალთა ბრწყინებულ გამოსვლები თურქეთსა და ბელგრადში, რუმინეთსა და პოლონეთში იმის ნათელი დადასტურებაა, რომ ჩვენ ბევრი ძლიერი და კარგი რამ გაგვანია, რომლის გატანა კიდევ უფრო ამაღლებდა არა მარტო ქართულ, არამედ მიულ საბჭოურ ხელოვნებას. ევროპისა და ამერიკის საზოგადოებრიობა ბევრ ახალსა და საინტერესოს ნახავს ქართველ ხელოვანთა შემოქმედებაში და ჩვენ ამას გზა უნდა მივუკეთო. ახლა საბჭოური ხელოვნება, კერძოდ ქართული ხელოვნება იმდენად აყვავებულია, რომ გამართლებულია მისი მხოლოდ შინა სასიერ საგნად გადაქცევა. ქართული ხელოვნება ბევრ უცხოელსაც აღზრდის ჩვენი მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით და რაკი ეს ასეა, დაყოფება ამ საქმეში სასარგებლო როდი იქნება.

მაგარმ, ყოველივე ეს იმის მიმანიშნებელია, რომ თანამედროვე ქართველმა შემოქმედებებმა მხატვრობა ინტელიგენციამ კიდევ უფრო მეტის მონდომებით უნდა იმუშაოს თავისი მიღწევების გასაშარელებლად, თავისი შემოქმედების იმ დონეზე ასამაღლებლად, რომ იგი ყოველთვის მზად იყოს ყოველგვარი მიწვევისათვის, ყველა სახის საგასტროლო გასვლებისათვის. ამისათვის საჭიროა, რომ მხატვრობი ნივატობრობასთან ერთად ჩვენი სახელოვანი მოღვაწეები არ ივიწყებდნენ თანამედროვე ეროვნული რეპერტუარის ხვედრითი ურუნის გაზრდასაც, თანამედროვეობის ამახველი პოეზიის დადგენას, ჩვენი ცხოვრების გადმოცემა მუსიკალური ნაწარმოებების მიქცნას, ისეთი მხატვრობის ფერწერობა, გრაფიკობა, სკულპტურობა, კერამიკული და ჭეკური ნიშემების ჩამოქნება, რომ მათში იგრძნობოდეს არა მარტო ჩვენი ადამიანების ესთეტიკური სიმდიდრე და სიმკვრივე, არამედ ჩვენი ეპოქის პროგრესულობა, მისი ცხოველყოფილობა, საბჭოთა ხელოვნების მაკოცებელი და მარტოაწმყელი ძალა სიკეთისა და მშვიდობის, ძმობისა და მეგობრობის გასატკიცებლად, ინტერნაციონალური სოლიდარობის გასაძლიერებლად, პირადულსა და საზოგადოებრივის შთავსება-შეხამებისათვის, პარმონიული ადამიანის აღსაზრდელად და ხალხის სასიკეთოდ წარსამართლად.

ტიკული სარგებლიანობა ადამიანების სულიერი სიფაქიზით აღსარდელად, დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მქონე წილეთა მსოფლმდებლობის გამოსაკეთად, მოსკოვისა და ლენინგრადის, კიევის, ერენისა თუ ბაქოს მსგავსად თბილისის სახატრო-სამუსუეუმი და საექსპოზიციო დაწესებულებებიც ბევრსა და მნიშვნელოვანს აკეთებენ, რათა სახვითმა ხელოვნებამ ხალხის გულში დაიბუდროს, ღრმად შეიჭრას მასებში. ამ მხრივ მნიშვნელოვან მუშაობას ატარებენ ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქის საექსპოზიციო დაწესებულებებიც, საქართველოს ხელოვნების მუსეუმი და საქართველოს სურათების გალერეა. საქართველოს ხელოვნების ახალგაზრდა მუსეუმმა, რომელსაც გამოიჩინილი, დეკანოზისილი ხელოვანი და მეცნიერი, აკადემიკოსი მალვა ამირანაშვილი ხელმძღვანელობს, უკვე ბევრი საინტერესო და მნიშვნელოვანი გააკეთა. მუსეუმის კოლექტივი კვალიფიცირებულად მუშაობს, რათა თანამედროვე მეცნიერების მოთხოვნის დონეზე იქონიოს საკუთარი ფონდები, ფაქტობრივად გაივლინოს არა მხოლოდ აზერის, არამედ ასოვლის კიდც, არა მარტო გააკონსონ, არამედ შეყვაროს კიდც სახვითი ხელოვნება, საკუთარი და სხვა ერების მხატვრობა, წარსული დიდი სახვითი კულტურა, თანამედროვეობის ამსახველი ფერწერა, ქანდაკება, ქედურობა, კერამიკა, გამოყენებითი დეკორატიული ხელოვნება.

განსაკუთრებული ენერგიით მუშაობს მუსეუმი ახლა, რათა დირსეულად აღნიშნოს შოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავი. როგორც მუსეუმის ხელმძღვანელმა მალვა ამირანაშვილმა გვაუწყა, მალე დაიწყება შებობის ახალი, მაღალტექნიკის საბუთის დაშენება, რომელშიც განლაგდება შოთა რუსთაველისადმი მიძღვნილი საბუთილო გამოფენა. შენობის დაშენება დამთავრდება მომავალ ზაფხულს და მუსეუმი უკვე ახლა ამზადებს საგამოფენო ექსპოზიციას, ქართველ მხატვართა ნაწარმოებების შერჩევას, რომლებიც ფართოდ ასახვენ საქართველოს სახვითი ხელოვნების დღევანდელ მდგომარეობას. ხელოვნების მუსეუმის ასეთი ენერგიული მუშაობა წარსულში, აქმოსა და მომავალში ხელს უწყობს მთელი ჩვენი ხალხის მხატვრული აღქმის პოტენციის ამაღლებას, ესთეტიკური გემოვნების დახვეწას, ახალი საზოგადოების მშენებელთა სისხლსაცხედ ფორმირებას და სწორედ ეს აქცევს მას, ამ სპეციფიკურ მეცნიერულ-კლავით დაწესებულებას ხალხთან ახლოს მდგომ და ხალხის ყურადღების ცენტრში მოქცეულ მასობრივ ორგანიზაციადც, სადაც ფიზიკური და გონებრივი შრომის ადამიანები მოდიან დასასვენებლად, დასატკობად, გასახალისებლად, სასწავლებლად, გასაკვირებლად, სამუშაოდ. ამიტომ აპყრობს ხალხიც მას თავის მზრუნველ ყურადღებას, ამიტომ უწვევენ მას რესპუბლიკის ხელმძღვანელები სერიოზულ დახმარებას, რის შედეგადაც ბევრად უფრო საინტერესო და ბევრად უფრო ტკვადი სამუსეუმი შენობა გვექნება.

საინტერესო და სასარგებლო მოღვაწეობას ეწევა საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაც, რომელმაც განსაკუთრებით ბოლო წლებში მნიშვნელოვნად გარდაქმნა თავისი მუშაობა, აარაფრთი რესპუბლიკური, თემატური, ჯგუფური თუ პერსონალური გამოფენა მოაწყო თავის ორ მცირე დარბაზში, მრავალ მხატვრულ ნაწარმოებს მისცა გზა ხალხში გასასვლელად. სურათების გალერეა კიდც უფრო მეტს გააკეთებდა, რომ მას გააჩნდეს უკეთესი პირობები საექსპოზიციო მუშაობის გასაძლეად. შერბა, რომელშიც ახლა მოთავსებულია სურათების გალერეა, სრულიადაც არ იყო გათვალისწინებული ასეთი სახის გამოფენებისათვის და, ბუნებრივია, ახლა უფრო მწვავედ იგრძობა ეს, ვიდრე თუნდაც ოც წლის წინათ. „დღევანდის ტაძარი“ — ასე ეწოდებოდა ამ შერბას უწინ და ბუნებრივია მას დანაშნულებაც სხვა ჰქონდა. უწინ აქ იმ იარაღის ნიმუშები იფინებოდა, რომლებსაც მეფის რუ-

მხატვრული

მუხეუმი

და

მხატვრული

კოლიბრაფია

ოთარ ვეაძე



სოტა შემთხვევა, როცა ხელში მოგვხვდებოდა მხატვრული ნაწარმოების კარგი რეპროდუქცია, ფერწერის გამოჩინილი ოსტატების ნახელავის და ნაგრძნობის ისეთი მაღალხარისხოვანი პოლიგრაფიული პროდუქცია, რომელიც ერთხარად ახარებდას მხახველსა და ატტორს, შემსრულებელსა და შეფასებელს. ასეთი მხატვრული რეპროდუქციები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ჩვენი ადამიანების ესთეტიკური გემოვნების ამაღლებაში, ჩვენი საზოგადოებრივი ხედვისა და აღქმის დახვეწაში.

თქმა არ უნდა, დიდა ჩვენი სახვითი ხელოვნების მუსეუმების, საგამოფენო დარბაზების, სურათების გალერეების გამოყენებითი და შემეცნებითი მნიშვნელობა, მათი პრაქ-



სეთის თვითმპყრობლობა განაპირა ერების დასაპყრობად იყენებდა. უწინ აქ იმ მტაცებლების პორტრეტები ეკიდა, ვინც ცცხლებითა და მახვილით ისახებდა თავი პატარა ერების და-მორჩილებაში. ბუნებრივია, ასეთ „დიდების ტაძარს“ არც მნახველი ყავდა ბევრი და არც კვილის მოსურნენი გააჩნდა.

სულ სხვა ფუნქცია აკისრია ამ შენობას ახლა, — გავსა-ლოს და აჩვენოს საქართველოს მხატვართა ნამუშევრები, ქართული ფერწერის, ქანდაკების, გრაფიკის, კერამიკისა და ქელერობის საკუთეს ნიმუშები, გამოვლინის ასევე მხატ-ველური ძალები, მიიზიდოს მნახველთა ახალ-ახალი მასები, გაიტაცოს სახეით ხელოვნება ხალხის სახილავად.

ბუნებრივია, ამ დიდ მისიას სურათების გალერეის პატარა კოლექტივი წარმოადგენს განახორციელებს, თუ მალე გატარ-დება ცხოვრებამში დაიბრუნა, რომ უსალოეს ხანში გალერეას მიეცეს ასალი შენობა. როგორც უკვე გადაწყდა, ყოფილ „კადეტთა კორპუსის“ შენობას დაშენდება მალაქტერინაი, ბუნებრივი განათებით მოწყობილი მივიღო სართული, რომელ-შიც განლაგდება დიდი საგამოფიერ დარბაზი. ეს კიდევ უფ-რო მეტად შეუწყობს ხელს ქართველ მხატვართა ნაწარმო-ებების ხალხში გატანას, ქართული მხატვრობის პოპულარიზა-ციას. ახალი საგამოფიერ დარბაზის დაშენება ერთი ორად გაზრდის საგამოფიერ ღონისძიებათა შესაძლებლობას და სწორედ იმიტომ, რომ ეს შესაძლებლობები მართლაც გაიზ-რდეს, უკვე არსებულმა სურათების გალერეამ არაერთი მომხიფეველი აქ უნდა შეუწყობდეს მოქმედებას. არის ზოგის აზრი, რომ სურათების გალერეის საქმიანული სართულის დაშენების შემდეგ უკვე არსებულ გალერეის შენობა მიიშა-ლოს, რათა ამით რუსთაველის პროსპექტზე შეეგანა ნაკვეთის ხედი გაიხსნას. ვფიქრობთ ერთი ასალი შენობის იმიტომ დაშენება, რომ მეორე უკვე არსებულ მიიშალოს, — ყოველ-გვარ აზრს მოუღებელია. თბილისის სკივრდება მარტო ერთი საგამოფიერ დარბაზი კი არა, არამედ ორად უფრო მეტიც, ძველი ფორგრაფიული მცნებებით რომ ვთქვათ, ავტომა-დი-დურად, ნამალაგებში და ავტომატი-ნავალურად, მიუხედავად მოსახლეობის გათავისებისა, არცერთი საგამოფიერ დარბაზი არ მოგვეპოვება. გამოსაფიერ კი ჩვენი დროის საქართველოს, მის გამჯრად მშრომელ ხალხს ცოტა რამ როდი გააჩნია. ზომ ფაქტია, რომ ასეთი საექსპოზიციო დარბაზი ხშირად აკ-ლიათ არა მარტო მხატვრებს, არამედ სხვა დარგის შემოქმე-დთაც. აქ შეიძლება მოიწყოს არა მარტო სახეითი ხელოვნების გამოფენები, ის რასაკვირველია, მთავარია, არამედ მრავალი სხვა; როგორც დღევანდელმა პრაქტიკამ გვიჩვენა, ამ დარ-ბაზში ეწყობა მხატვრული ფოტოგრაფიის გამოფენებიც, არ-ქიტექტურული პროექტების, ყვავილების, მუსიკალური ფორ-მიტების და შესაძლოა სხვაც — კეთილმოწყობილი აუჯიის გამოფენაც, ტანისმოსის მხატვრული რეკლამის, წიგნებისა და ჟურნალ-გაზეთების, ყველა იმის გამოტანა, რის ჩვენება და გავრცელება კიდევ უფრო მეტ გარგებლობას მოუტანს ჩვენს ხალხს, რუსთაბუიკას, ქვეყანას.

ამგადავ კი საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეა ძირითად სახეითი ხელოვნების გამოფენებს აწყობს და ამით, ბუნებრივია, დიდსა და მნიშვნელოვან საქმეს აკეთებს, ქართულ მხატვრობას ხალხს აჩინოს, თუმცა ხშირად მისი დარბაზები სხვა ღონისძიებებსაც ასახავს.

ქართული მხატვრობის ხალხში გატანის საპატიო ამოცა-ნას ისახავს ამ დღემში ხელოვნების მუშეუბნის გახსნა ამ-ბროლოდში. საზოგადოებრივ საწყისებზე დარსებულ ამ-ბროლოდის მუშეუბნის რამდენიმე ასეულ ექსპონატს ითვლის, რომელთა ატვირთვა ქართველ მხატვრები. თქმა არ უნდა, საქართველოს მხატვართა კავშირისა და ადგილობრივი ორ-განიზაციების ეს კარგი თაოსნობა დიდი კეთილშობილური მოქმედებაა და ამას ხალხი მალე იგრძობთ იხსენიებს. ასეთი

პატარა მუშეუბნის შექმნა დიდი მუშეუბნისა და საგამოფიერ გალერეების გვერდით დიდად ეხმარება შრომობიური სახეითი ხელოვნების მოსახლეობაში გატანის საპატიო საქმეს, ისევე, როგორც ხელი მუშეუბნ მასარების რაიონის სახეითი ხელო-ვნების უკვე არსებულმა ექსპოზიციამაც.

იმისათვის, რომ ქართველ მხატვართა ნაწარმოებები უფ-რო მეტად ხელმისაწვდომი გახდეს მოსახლეობის ფართო მა-სებისათვის, საქართველოს მხატვართა კავშირმა და გორის ადგილობრივმა ორგანიზაციებმა რუსუბუიკის ხელმძღვანე-ლების მხარდაჭერით მიიღეს ერთობლივი გადაწყვეტილება, რათა მიმდინარე წლის შემოდგომაზე, გორის თეატრის 100 წლისთავად დაეკვირვებინათ, ქალაქის მთავარ მიედანზე აგებული ასალი შენობის ქვედა სართული გაიხსნას სურა-თების გალერეა, რომელშიც გამოიფინება ჩვენი მხატვრების საკუთესი ნაწარმოებები. ამ სასიკეთო საქმეში თავისი წვლილი შეიტანეს კულტურის სამინისტრომ, საქართველოს ხელოვნების მუშეუბნმა, სურათების სახელმწიფო გალერეამ, სამხატვრო აკადემიამ და ვატიობის სამინისტრომ, რომელ-მაც მისთვის გამოყოფილი დიდი ფართი ამ კარგი ღონისძიე-ბის განხორციელებას შეაშველა.

თქმა არ უნდა, გორის სურათების გალერეის შექმნას დი-დი მნიშვნელობა აქვს. დღეს კიდევ უფრო ცხოველ ინტერესს იჩენენ მრავალ ჩამოსული უცხოელი და საბჭოელი ტურის-ტები ჩვენი ქვეყნისადმი და მათ შორის გორისადმი. ამიერი-დან მათ საშუალება მიეცემათ არა მარტო გორის ღირსშესა-ღონისხე და ისტორიული ადგილები ნახონ, არამედ მარტო რაიო-ნის კოლმუშეუბნთა ცხოვრებას კაეცნონ, არამედ სურათების გალერეის ექსპოზიციის გაცნობით საერთო წარმოდგენა შეექ-მნათ საქართველოს ხელოვნების მიღწევაზე. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არა მარტო რუსუბუიკის მოსახლეობაში გამო-ვიტანათ ჩვენი მხატვრების სურათები, არამედ უფრო შორსაც, საბჭოთა კავშირის მრავალ კუთხეში და უცხოეთშიაც.

ჩვენი გალია, რაც შეიძლება ბევრმა ჩვენმა მეგობარმა ნა-ხოს თანამედროვე საქართველოს შრომისა და შემოქმედების მიღწევა და რიცა მინაურ თუ უცხოელ ტურისტთა საზოგადო-ურ მართრებში შეტანილი იქნება ქართველ მხატვართა ნა-წარმოებების ჩვენება (სამუშეუბნად დღემდე ხელოვნების მუშეუბნის ჩვენება ჩართული არ არის საექსპოზიციო-ტურის-ტულ მართრებში), მაინც უფრო გამრავლებდა იმათი რიცხვი, ვინც ადტაკციით უყურებს საქართველოს ძველი და ახალი დროის ბრწყინვალე ფერწერლებს, გრაფიკოსებს, მოქანდაკე-ებს, კერამიკოსებს, ქედურს და დეკორაციული ხელოვნების ისეთ ბრწყინვალე წარმომადგენლებს, რომელთა ფერისა და მონასმს, საჭრეოვალ და ფანქარს აღტაცებში მოჰყავთ მხან-ველები. ჩვენ ვერ კიდევ საპირის ვერ ვაკეთებთ, რომ ქარ-თული სახეითი ხელოვნება ისევე სისხლსაქცედ წარსდეს უცხოეთის წინაშე, როგორც ამის ღირსნი არიან ქართველი შემოქმედნი, და მით უფრო საჭიროა, რომ ისეთი საგამო-ფენო ექსპოზიციაც კი, რომელიც გორში მოიწყობა, ჩვენი დღევანდელი სახეითი ხელოვნების უმაღლეს დონეზე იდეს.

ბუნებრივია, მასარაძის, ამბროლაურისა და გორის სუ-რათების გალერეის მოწყობა არ გმარა ქართველ მხატვრე-ბის ნაწარმოებების პროპაგანდის ფართო ნილაგზე დასაყე-ნებლად. საზურნალო უფრო დიდია. ყველა ღონე უნდა ვიხმა-სოთ, რომ სურათების გალერეა მოიწყოს, პირველყოფილსა, ბათუმში, სოხუმში, ცხინვალში, ქუთაისში, აგრეთვე ფოთში, თელავში, ზუგდიდში, ჭიათურაში. საჭიროა მხოლოდ მონ-დობება, თაოსნობა და სახეითი ბოლომდე მიყოლა.

საკამოფიერ გალერეების დაარსება საზოგადოებრივ საყ-ვისებურ დიდი მნიშვნელობის საქმეა და იგი არა მარტო პო-პულარზაციას გაუწყოს თანამედროვე მხატვრების ნაწარმო-ებებს, არამედ გაზრდის მშრომელების ესთეტიკურ გეოფინება-

„სიღირსა შვიკრდენაჲ“

რუსთაველის თეატრში

ხალხის წრიდან გამოსულსა და რევოლუციის საქმიანობის თავდადებულ მებრძოლს სიჭაბუკის ასაკში იშვიათად ხვდომია ისეთი სახელი და პოპულარობა, როგორც ჩვენს სახელოვან თანამემამულეს, სამოქალაქო ომის გმირს ვასილ კიკვიძეს. „ქართული ჩაპეი“ მხოლოდ 24 წლის იყო როცა 1919 წელს მეთოთხმეტე ტრილომა უკანასკნელი და საბედისწერო აღმონინდა მისთვის.

საბჭოთა მთავრობის დადგენილებით ვასილ კიკვიძის ცხედარი საფანგებო შატრებლით პირდაპირ ბრძოლის ველიდან ჩამოასვენნებს მოსკოვს და ვაგანის სასაფლაოზე დაკრძალეს რუსეთის პირველი რევოლუციის გმირის მ. ხაუშანიანს გვერდით. მე-18 დღიწიას კი მისი ლეგენდარული მეთაურის სახელი მიენიჭა.

ხალხმა ჯერ კიდევ ვ. კიკვიძის სიციცხლეშივე შეთხზა მასზე სიმღერები, ლექსები, ლეგენდები... საუოელთაო პოპულარობით სარგებლობს ცნობილი ქართველი დრამატურგის ვ. დარასელიის პიესა „კიკვიძე“, რომელიც შრავალ თეატრში დაიდგა. რაც შეეხება რუსთაველის თეატრს, მან ჯერ კიდევ 1941—42 წლებში თეატრალურ სეზონში განხორციელა მისი დადგმა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის აკაკი ვასაძის რეჟისორობით. აღსანიშნავია, რომ კიკვიძის პრწინაულად სახე შექმნა ავ. ვასაძემ, რისთვისაც სახელწიფო პრემია მიენიჭა.

წლევანდელ თეატრალურ სეზონში რუსთაველის თეატრი ისევ მიუმზარუნდა ამ დრამატულ ნაწარმოებს, მაგრამ უზრალოდ მექანიკურად კი არ აღადგინა იგი, არამედ ახლებურად, შემოქმედებითად გაიარა. ამიტომაც, საჭიროდ მიიჩნია რამ-

↑ მინაი გერასიმოვიწ დუღნიკოვი — თ. ტატიშვილი და გრიშუტკა — კ. საკანდელიძე

ვ. კიკვიძე — კ. შახარაძე (მარჯვნივ),
← მელდოესკი — გ. წიტიშვილი

მარფუშკა — ლ. გულამე და ვ. კიკვიძე — კ. შახარაძე



დენიმე აუცილებელი კუბიური, აგრეთვე ზოგი ახალი მხატვრული შტრიხისა თუ ეპიზოდის (პარტიული კრება) შეტანას მონტაჟი სულაც არ არის უნალო, რამდენიმე სახე ვაფიქროვალდა, მაგრამ დამდგმელმა კოლექტივმა მაინც შესწლო მხატვრული სიმართლით აესახა სამოქალაქო ომის პერიოდი, იმ დაუვიწყარ დღეთა ელფერება, და ეს არის მთავარი.

სპექტაკლი დადგა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა მიხეილ თუმანიშვილმა, რეჟისორია რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი — კოტე მახარაძე, რომელიც აგრეთვე შესანიშნავად ასრულებს ვ. კვიციანი როლს. მხატვრობა ეკუთვნის ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატს ფარნაოზ ლაბიაშვილს, მუსიკა — ბიძინა კვერნაძეს. სპექტაკლში მონაწილეობენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტები, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები მედეა ჩახავა (ელიზავეტა დანილოვნა) და გიორგი საღარაძე (გენერალი სიტნიკოვი), რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები თინა ჩარკიანი და თამარ თეთრაძე (პრასკოვია), გიორგი გეგეჭკორი (შლინი), მერაბ გეგეჭკორი (ბრაზინი), ზუსუტი ჯაქარიძე (მინია გერასიმოვიჩ დუდნიკოვი), კარლო საყანდელიძე (გრიშუტკა), აფხაზეთის ასსრ დამსახურებულ არტისტი ბორის წიფურია (სომენკო), მსახიობები: ლია გულაძე (მარტა), თინა სისაური (ოქსანა), გრიშა წიტიბაშვილი (მედოსკი), გურამ გოგავა და ჯემალ მონიავა (ნიკოლოზ დუდნიკოვი), კახი კახაძე (ტიტოვ), ჯემალ ლაღანიძე (კაპიტანი ციციშვილი), რეზო ბარამიძე (პოლკოვნიკი კორშუნოვი), ოთარ ჯაუტაშვილი (პოლკოვნიკი), დავით შაიშველაშვილი (მოხუცი), გოგი ხარაბაძე და ვლადიმერ ელოშვილი (ოფიცრები), აგრეთვე მსახიობები თეიმურაზ ტატიშვილი, დავით პაპუაშვილი და სხვები.

შლინი — გ. გეგეჭკორი, მედოსკი — გ. წიტიბაშვილი →



ფოტოები პ. შეჩენცისი

ელიზავეტა დანილოვნას (მ. ჩახავა) სიკვდილის სცენა



საკ გამოავლენის ახალ ტალანტებს, დღის წესრიგში დააყენებს ყველა ქალაქში და ყველა რაიონში სამხატვრო სკოლების ყველაზე აუცილებლობასაც.

მაგრამ სამართა სახეით ხელოვნების პროპაგანდაში მართო მუშეობები და საგამოფენო გალერეების რიგებს გაზრდის თარიღი უნდა შევიწოდოთ, მინიშნულთან ყურადღება უნდა მივაქციოთ სახეით ხელოვნების მხატვრული რეპროდუქციის საქმესაც. პოლიგრაფისტების მიერ დამზადებული რეპროდუქციები კიდევ უფრო მისაწოდის ხეის ხალხისათვის ხელოვნების მუშეობებისა და თუ სამხატვრო გალერეების ფორგანს ექსპონატებს. ის, ვინც მუშაობს მხატვრული სურათის რეპროდუქციებზე, ძალიან ბევრს სასარგებლოს აკეთებს ჩვენი დროის ადამიანების მხატვრული გემოვნების ასახალებულად, მათი ბინების და საზოგადოებრივი დაწესებულებების კედლების დასამშვენებლად კარგი რეპროდუქციებით, მხატვრული ალბომებით, ღია ბარათებითა და ესტამპებით.

მაგრამ ვითაუ ველახდება: განა საეკიებით აგამყოფილებს დღევანდელი პოლიგრაფია სამართა ხალხს გაზრდილ კოსტორეკურ და მხატვრულ მოთხოვნებს? სასაუბროვლია არა. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ სტამბაში იყენებენ ელექტროგრაფიების ავტომატებს, თბილქტური კონტროლისა და სხვა თანამედროვე მოწყობილობას, თუნდაც ისეთი, როგორც არის ელექტრონული ფირის კონტროლი, რომელსაც შეუძლია შეამზინოს და შეასწორის მხატვრის ორიგინალსა და რეპროდუქციას შორის წარმოშობით ფურთა დასწავლებულობა, მაინც მთავარ ძალად რჩება არა მანქანა, არამედ დაბანში, მისეულბული, ოსტატე-ხელოვანი. მხატვრული პოლიგრაფისტების მომზადებისა და მათში მხატვრის გაღვიძების საქმეს კი ჯერჯერობით ცოტა ყურადღება ექცევა როგორც ჩვენში, ისე ჩვენი მეყენის სხვა დიდ პოლიგრაფიულ ცენტრებშიც.

განსაკუთრებით მიძიმე მდგომარეობაა საქართველოში. აქ არ არის არც თანამედროვე ელექტროგრაფიატორები, არც ერთი ობიექტური კონტროლირ-ხელსაწყო, არცერთი ელექტრო ფერკონტროლი და არც მრავალფერო სარელების დამლევი ავტომატი. მთი უფრო საჭიროა ყურადღების გამახვილება ხელოვან-ხელოსანთა მიმართ, რათა მათ ანაზღაურონ ის, რაც ვეკლავა უმანქანობისა და უავტომატიზირების შედეგად. თანამ აისხნება, რომ წარმოებაში ჩადის მხატვრის ნათელი, მკაცრი ნაწარმოები, მაგრამ რეპროდუქციაში ვლექბულით ბუნდოვან და ნარისფერ ასლს. თუშეცა ეს არ არის ასლი, იგი მხოლოდ ორიგინალის მინაგვანია, რომელიც მსახეობს ავტორებს და მხატვარსაც აღიზინებს.

ასეთივე მდგომარეობაა არა მარტო ჩვენთან, არამედ სხვა ადამყოფობის მიზეზი უფრო ღრმბა, ვიდრე თანამედროვე ავტომატიზირებული მანქანების უქონლობა. ჩვენის აზრით, ერთი მიზეზი იმამა, რომ მხატვრული პოლიგრაფია მეტ ყურადღებას მოითხოვს თავისადმი და მისი გათქვევდა საერთო პოლიგრაფიულ ღონისძიებებში სასურველ შედეგს არ იძლევა. მხატვრულ რეპროდუქციებზე მომუშავე უფრო მეტი დაბმარება სჭირდება, ვინემ დღეს აქვს და სანამ ეს არ მოგვარდება, ძალზე განუღლებდა ჩვენთვის საჭირო მხატვრული ნაწარმოებების დაწვდილი „ასლების“ მიერ. პირველყოფისა საჭიროა, რომ მხატვრული რეპროდუქციის უმაწველ მუშაობდეს ისეთი ხელოსანი, რომელიც თავისი მხატვრული გემოვნებით პასუხობდეს ამ სპეციფიკურ საქმეს. ამისათვის კი მხატვრებმაც უნდა იზრუნონ მათზე, ასწავლინ, ახანვი, განაწარმოონ, აჩვენონ თუ როგორ შეაჯერონ და შეადარონ მათი ნაწარმოები საკუთარ ორიგინალთან, მოუწყონ სპეციალური ლექციები, სემინარები, პრაქტიკული მეცადინეობანი.

კიდევ უფრო უკეთესი იქნება, რომ სამხატვრო ავტორებმა და პოლიტექნიკურმა ინსტიტუტმა ერთობლივ კოორდინირებას მიიღწონ, რათა უმაწველი ცოდნით აღტურებული პოლიგრაფისტი მხატვრული იყოს, ხოლო მხატვარი პოლიგრაფისტადვე ვარგულეს. ამის გაკეთება შეუძლია აგრეთვე იმისათვის სამხატვრო სკოლებსა და ტექნიკურსაც ისევე, როგორც ამავე უხდა იზრუნონ პოლიგრაფისტთა სკოლის მსგეურებმაც. ტიპოგრაფიულ მანქანებთან უნდა იდენენ ისეთი ადამიანები, რომელთაც ესმით და უყვართ სახეით ხელოვნება. მამინ არა მარტო მთელი სისუსტით იქნება დაცული ტექნოლოგიური პროცესი, რასაც ხშირად ვეღალატობთ პრაქტიკაში, არამედ მთელი მეზნებარებით იქნება ნაგარძობი მხატვრის სული, მისი ხედვა, მისი ფერების სიკაფე, კოლორითული ნაირსახეობა.

მხატვრები, მით უფრო ისეთნი, რომლებიც გამომცემლობებში მოღვაწეობენ, უფრო ახლოს უნდა იყვნენ სტამბებთან, ცნეკოგრაფის მუშებთან, უფრო პრაქტიკულად უნდა წადებოდნენ მხატვრული რეპროდუქციის რთულსა და საჭირო ტექნოლოგიას. აღსაწვე საიაღოვეს უნდა შეუწყობდნენ გამომცემლობების რესტატირებიც.

დღეს ქართულ მხატვრულ პოლიგრაფიაში არაერთი კარგი სპეციალისტი მოღვაწეობს, მათ შორის თუნდაც ძველი გვირჩაინიშლები. მხატვრული პოლიგრაფის კმები მცოდნენ არიანი ხელოვნებაშიცოდნე ბუნო გორდელზანი, მხატვრები — სვეტირან კვეციველი, ალექსი ბალაბუვეი, გიორგი გორდელაძე, იმინერი-პოლიგრაფისტები ერასტი წიგნიაძე, გიორგი ფორჩხაძე და ბუენი შვა. მაგრამ გაზრდილ მოთხოვნილებებს უფრო მეტი ადამიანის მიშველება სჭირდება. მხატვრული რეპროდუქციების საქმეს მაღალ დონეზე უნდა ავიტანოთ, თუ გვესურს, რომ მოგვსთა მამორჩევი მსოფლიო სტანდარტები-საგან. ამისათვის მხატვრებმა ფართოდ უნდა შეაღონ სტამბებისა და ცნეკოგრაფიების კარები, ყოველი ავტორი-მხატვარი გულმოდგინედ უნდა ადგენებდეს თვალყურს თავისი ნაწარმოების რეპროდუქციების, ღრმად უნდა ერკვიდეს პოლიგრაფიულ პროცესში, ექმნებოდეს კორექტირებაში, სასურველი ასლის მიცემაში.

მართალია საქართველოს ბექდვითი სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტმა ბოლო ორ წელიწადში უკვე გადადა გაბმული ნამბიები ახალი მანქანების შემოსახტანად, მხატვრული პოლიგრაფიის ნაწარმოებების გასასუმობესკლად, მაგრამ მარტო სასურველ შედეგს ვერ მიიღწევს, თუ თითონ მხატვრები არ დაეხმარებიან. საქართველოს მხატვართა კავშირი და სამხატვრო აკადემია ისევე უნდა ზრუნავდნენ ამ საქმეზე, როგორც საკუთარი შემოქმედებით უზენესი გაიფიქრებზე. იმის გამო, რომ ჯერ კიდევ არ არის მიღწეული შეთანხმებული მოღვაწეობა საერთოდ პოლიგრაფიასა და მხატვრებს შორის მთელი კავშირის მასტაბით, ძალიან ცოტა გაკეთებული იმისათვის, რომ მუშისა და კოლმეურნის, მოსწავლისა და სწავლის ბინა დაავაშვებოთ ქართულ მხატვართა რეპროდუქციებთანაც. იაფი და კარგი ხარისხის ალბომებით, ღია ბარათებით, ესტამპებით.

უამისოდ კი თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი ქართული მხატვრობა, ისევე როგორც ჩვენი წარსლის გამგებნი ძველი მხატვრობა კიდევ დიდხანს იქნება მისწვდილმი მოსახლეობის ფართო მასებისათვის, იმისათვის, ვინც მათში ცხოვრობს ან ბარში მოღვაწეობს. საგამოფენო დარბაზები და მხატვრული რეპროდუქციები ახლა უფრო მეტ ცხოველ ყურადღებას მოითხოვენ და ამავე პირველ ყოვლის იმათ უნდა იზრუნონ, ვისი მოვლა-პატრონობაც მათი პირდაპირი ვალია.



ეპიგონებსაც, მაგრამ ისინი ყოველთვის ძალზე პატარა, შეზღუდული კალიბრის მხატვრები არიან. ხოლო ის, რომ შაი ასეთი ბედით, თუ ზოგადად ვიმსჯელებთ, ერთგვარი თავისებურებაა, არ ნიშნავს, თითქოს, ამ შემთხვევაშიც შემოქმედებითი ინდივიდუალობა გვეკონდის მოცემული, ამ ცნების ნამდვილი მანუშენლობით.

ყოველი შემოქმედი სწავლობს წინაპრებისაგან, უპირატესად კლასიკოსებისაგან. ეს საყოველთაოდ ცნობილი აუცილებლობაა. მაგრამ, ამავე დროს, ისიც ცნობილია, რომ ყოველ ხელოვანს არ შესწევს უნარი, ძალა ეს დამოკიდებულება წარმართოს საკუთარი შემოქმედებითი ბედის ფორმირების გზით, ე. ი. მიღწევის გარკვეულ დამოკიდებლობას. უფრო ზუსტი იქნება თუ ვიტყვით, ყოველ ხელოვანს არ შეუძლია ტრადიციის ათვისების შერწყმა ნოვატორობასა და „თავისთვის მიხებასთან“. ის კი რაც უახოა, შემოქმედებით საკუთრებას მოკლებულია, ყოველთვის სუსტია და პირიქით, რაც სუსტია—უახოა. მხოლოდ ნამდვილი ტალანტები ეურჩებიან კლასიკოსების პირდაპირი ზემოქმედების (გავლენის) ძალას. ამ შემთხვევაში სწავლა, ტრადიციების გამოყენება, ყოველთვის გათავისებას ემყარება, რაც ინდივიდუალობის მთელი სისრულით გამოხატვის ერთ-ერთ არსებით პირობას წარმოადგენს.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, როგორც ეს მისი აქ მოცემული ზოგადი დახასიათებდანაც აშკარად ჩანს, მთელი თავისი არსებით აიხსნება დეკავშირებული ბელოვების ობიექტურ კანონზომიერებასთან. ამიტომ მისი ანალოზი, თავისთავად ცხადია, ბელოვების არსისა და განვითარების ყველა ასპექტისა და პრობლემის გათვალისწინებას გულისხმობს. ამ ზედმიწევნით მრავალმხრივი და ფართო ხასიათის საფუძველთა სფეროდან ამ შემთხვევაში მხოლოდ იმ მომენტთა აღნიშვნით შემოვიფარგლებინ, რომელთა მთლიანობა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის უშუალო და უარსებითეს სპეციფიკურ გნოსეოლოგიურ ნიადაგს შეადგენს.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საგნებისა და მოვლენების გამოვლენის ფორმა (ბუნებრივი, ემპირიული ფორმა) არ ეთმობება მათ (თვით ამ საგნებისა და მოვლენების) ობიექტურ არსს. იგი არ არის მართლმეტყველო, აღნიშნული არის ცხადი და ადეკვატური გამოხატულება. წინააღმდეგ შემთხვევაში სავსებით მოხსნილი იქნებოდა როგორც ფილოსოფიური და მეცნიერული აზროვნების, ისე ბელოვების სატირება. მაშასადამე, არ იარსებებდა სინამდვილის ასახვის აკტიური ფორმა. ეს ერთი მხრივ, მეორე მხრივ, სინამდვილის ასახვა, საერთოდ აღაშინის ცნობიერების სინამდვილესთან დამოკიდებულება, სხვადასხვა მიმართებას, სხვადასხვა მიზანს, აღაშინაურ ინტერესს ემყარება და გამოხატავს, ამის გამო ასახვის სხვადასხვა წესი (ფორმა) არსებობს. კერძოდ, თუ ასახვა გაიართბებულთა მთელი სამყაროს ან მისი რომელიმე ნაწილის მხოლოდ კანონების აღმოჩენით, ე. ი. მხოლოდ „გონების მოქმედებას“ მტკიცების, ცნებების, საერთოდ აბსტრაქტული განზოგადების ძალას ემყარება, მაშინ საქმე გვაქვს ფილოსოფიასა და მეცნიერებასთან, ანდა, როგორც ჩვეულებრივ უწოდებენ, საკუთრივ შემეცნებასთან (თორიულ შემეცნებასთან). იმ შემთხვევაში კი, როდესაც ამ თავისებურებათა მთლიანობას სცდის განსაზღვრება, ე. ი. ისეთი ასახვა, რომელიც აღაშინის ესთეტიკურ გრძნობას შეეხაზებება, სუბიექტის ყველა უნარისა და მთელი სულიერი სამყაროს ერთობლიობას ეფუძნება, სინამდვილეს სინამდვილისაკვე ანალოგიური გრძნობად-კონკრეტულობით წარმოსახვას, მაშინ ბელოვება იბადება, მხატვრული ასახვა (შემეცნება) გვაქვს მიცემული. ეს კი, ბუნებრივია, იმასაც ნიშნავს, რომ ბელოვნება არც მხოლოდ ასახვა და არც ბელოვანის სუბიექტური მხატვრული თვითიბოლა. აქ ამ გამოვლილი სუბიექტულობა ნაცვლად ობიექტურის მხატვრული სუბიექტურობის, შემოქმედებითი წარმოსახვის კანონები, ანდა ე. ი. პრაქტის ცნობილი სიტყვებით რომ გადმოვცეთ, „სილამაზის კანონები“ მოქმედებდნენ.

მხატვრული ასახვა, მისი აქ აღნიშნული განსაკუთრებულობის (თავისებურების) გამო, მრავალის ერთში გარდაახვას ახდენს, ხოლო თვით ეს ერთი მხატვრული განზოგადების, შეიზღვის საფუძველზე იქმნება. ბელოვების საგანი და საფუძველი სინამდვილეა, მაგრამ ამ სფეროდან იგი ყოველთვის საკუთარი ფრთებით მაღლ-

ხელოვანი

და

ხელოვნება

მამია დულუჩავა



ემოქმედებითი ინდივიდუალობა ბელოვნების განვითარების ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური კომპონენტია. იგი წარმოადგენს მხატვრულ ნაწარმოებათა სხვადასხვაობის სუბიექტურ საფუძველსა და შაი განუმეორებლობის, თვითმყოფობის ერთადერთ ფაქტორს. მისი ნამდვილი სახეობა გვევლინება როგორც ბელოვნების ქმნილებათა სიძლიერის, უპირატესად ესთეტიკური ღირსების დიდწილად მწველად გამოხატულება. ყოველი დიდი ხელოვანი იმის გამოც აღწევს განსაკუთრებულ შემოქმედებით წარმატებას, რომ მას მეკეთრად გამოვლენილი „საკუთარი ხელწერა“, საკუთარი ხილვა ახასიათებს. კემშარიტი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მხოლოდ ძლიერი ტალანტის თვისებაა. მართლაც, მხატვრული კულტურის ისტორია იცნობს ე. წ.

* იბეჭდება შემოკლებით.



დება, ხელოვნების ტიპანტის სილიერისა და სუბიექტური „სულიერი ინდივიდუალობის“, ეპოქისული იდეებისა და ესთეტიკური იდეალის (შემოქმედებითი პრინციპების) შესახებია.

ყველაფერი ეს ნათელ ხდის მხატვრობის ახაბის კიდევ ერთ ძირითად ნიშანდობილ მხარეს — ო რ გ ა ნ უ ლ ს უ ბ ი ე ტ უ რ ო ბ ა ს, შეიძლება ასე ვთქვათ, მხატვრობის წარმოსახვის სფეროს ს უ ბ ი ე ტ უ რ ის გ ა ნ ა ს ა კ თ უ რ ბ ე ა ქ ტ ი უ რ ო ბ ა ს. ეს შემოქმედების პროცესის არსებითი სპეციფიკური ნიშანია, რომლის შედეგად სუბიექტის „მე“ საზოგადოებრივი ცნობარების ან ერთი ფორმის სფეროში არ ვლინდება ისეთი მთლიანი და ყოველმხრივი სახით, როგორც ხელოვნებაში.

5. ჩერნიშევსკის არსებითი შემოქმედების პროცესის ამ, სხვადასხვა მხრივ და თვალსაზრისით ადრე მინიშნულად უპირატესად კი მკვლელის მიერ დასავსებულ განსაკუთრებულაზნაგადე მიუთითებს, როდესაც ნახევრის ხელოვნება ადამიანს „ყველა ძალისა და უნარის“ ერთობლივი გამოყენებით იქმნება. მარტალია, ეს დასკვნა 5. ჩერნიშევსკის ესთეტიკურ ნაწარგეში ვერ პოულობს თანამედრებულ მატერიალისტურ განფთვარებას, მაგრამ ეს ნაწილობრივადე არ ამიყვებს ციტირებულ დებულებას თავისთავად სიწარმისა და პირინკიულ მნიშვნელობას.

ანალოგიური შეზღუდულობის მიუხედავად, ბ. ბელინსკი საკმისი ნაწილად აღნიშნავდა მხატვრობის შემოქმედების იმავე საზოგადოებრივ პოეტურ ტიპანტის დახასიათებას. იგი წერდა: „Поэт прежде всего — человек, потом гражданин своей земли, сын своего времени“². ცხადია, დღემა კრიტიკოსმა შესანიშნავად იცის, რომ „ხალხისა და დროის სული“ პოეტზე უფრო ნაყდებ არ ახდენს გავლენას, ვიდრე სხვა ადამიანებზე. მის არარსებულ აქვს ნაქვამი ისიც, რომ საერთოდ ხელოვანი ვერავითარ მნიშვნელოვან შემოქმედებით წარმატებას ვერ მიაღწევს, თუ იგი თავისი ეპოქის ღირსეული მოქალაქე არ არის. ყველაფერი ეს მისთვის დამტკიცებარული კუშპარობება. ამიტომ ციტირებულ სტრიქონების სახით მას შემდეგ უნდა აქვს, ის რომ „Без естественного непосредственного таланта творчества. невозможно быть поэтом“, რადგან „Прежде всего поэтом делает человека талант“³ ამავე დროს, პოეტ თავის ობიექტებთან შექმნის ან იფარგება მხოლოდ იმის წარმოსახვით, რასაც მას გაერმო კარნახობს. იგი თავისთავადე ავლენს „Может ли поэт не отразиться в своем произведении, как человек, как характер, как натура, — словом как личность? разумеется, нет, потому что и самая способность изобразить явления действительности без всякого отношения к самому себе — есть опять-таки выражение натуры поэта“⁴.

მაგრამ ეს მხატვრობის შემოქმედების პროცესის სუბიექტური ორგანულობის ერთ მხარეს შეადგენს. მის მეორე არსებით გამოხატულება დეველინება მამფრი ემოციურბა და ასახვის სახვის გათავისება.

ცნობილია, რომ თეორიული შემეცნებისათვის არ არის ნიშანდობილი ობიექტის ორგანუად განაცად, აქ სინამდვილესთან დამოკიდებულება გაცილებით უფრო ციკრა, რადგან იგი მხოლოდ კანონის, არის აღმარების სახასებ მონადე, რეაგირული განცდა, ემოციურობა მეცნიერებასა და ფილოსოფიაში უპირატესად შემაფერხებულ უპირატესადე კი დეველინება.

მხატვრობა ასახე ამ მხრივად დამატარალურად საწინააღდეგარბუნებით ხასიათდება: იგი ემოციურობას ან მარტარ ამ გამორიცხავს.

ხავს, არამედ აუცილებელი კომპონენტის სახით მოიცავს მხატვრობის შემოქმედების პროცესს და მისი შედეგად ემოციურობას — უნდა აღვნიშნავდეთ, რომ ეს განმარტებულება, ხელოვნება მთელი თავისი ახებით უნდა განიცადოს ის, რასაც ანახავს, ხოლო მხატვრობის ქმნილება სინამდვილის ემოციურ ამაღლებას უნდა წარმოადგინდეს. ერთი სიტყვით, ემოციური სპეციფიკური მხატვრობა გარდაახმის, განსაკუთრების აუცილებელ სპეციფიკურ ფაქტორებს და ხელოვნების შემოქმედებითი უნარის (ძალატის) ერთ-ერთ არსებით ნიშანს წარმოადგენს. ეს კი, ცხადია, იმასაც ნიშნავს, რომ ემოციურობის ის ხასიათი, რომელიც ხელოვნებას და ხელოვნებისათვის არის ნიშანდობილი მეკვირად განსხვავდება ადამიანთა ჩვეულებრივი ემოციურობა და ემოციურობისაგან. ამ განსხვავების სრული ანალოგი ამ შემთხვევაში არ არის სავალდებულო. აქ საჭიროა აღინიშნოს მისი მხოლოდ ერთი მხარე, ეს არის მხატვრობის ემოციურობის განსაკუთრებული სიღრმე და უაღრესად აქტიური ხასიათი, რაც თავის მხრივ ასახვის სახვის ს უ ბ ი ე ტ უ რ გ ა თ ა ვ ი ე ტ ო ბ ა ს განპარობებს. უაწანსნელი ცნება (სუბიექტური გათავისება), ხდენი აწილი, სახსებით ადევნებულა მხატვრობის შემოქმედების პროცესის ის ზემოთაღე მიითვლება თავისებურებისა, რომელიც ასახვის საგანთან შემოქმედის სუბიექტურ-ემოციური დამოკიდებულების სახით ვლინდება. ცნობილია, რომ ხელოვნაი მხოლოდ მაშინ ქმნის, როდესაც მას შინაგანად აქვს გაცდილი და თავის სუბიექტური საყაროში წარმოიბ ყველაფერი ის, რასაც ანახავს. მან თავისი ინტელექტუალური და სულიერი-ემოციური „მეს“ ნაწილად უნდა აქციოს თავისი თმა და მასთან დეკავირებულა მოვლენებით. ამის გაერზე შემოვხვა ვერ ამაღლება ნამდვილი ხელოვნების დონედ. ცხადია, ეს შეუძლება ეთურ ხასხესაც: ხელოვნაი ვერე მარ შექმნის, თუ სინამდვილე არა მარტარ თავის სუბიექტურ საყაროში არ ჩახასობს, არამედ თვითონაც არ გარდაისა მასუ და არ გათავა. თუ როგორ მოიქციოდა, იმეტყველებდა, იაზროვნებდა, ვარისხდებოდა ან გაიხარებდა მის მიერ შექმნილი პერსონაჟის ანა თუ იმ კონკრეტულ შემთხვევაში. ეს არის ერთადერთი სხვა იმის მისახველად, რომ საზ იყოს მთლიანი და მარტალი. ე. მისი ხასიათი, მოქმედება, მარტალი, შედეგებულება, სულიერი თვისებით ურთიერთსაც შეესაბამებოდეს და ნიშანდობლივად, დამაჯერებელიც იყოს.

რასაკვირვია, სუბიექტური გათავისება კიდევ უფრო მეკვირი სახით გვაქვს მიცულები ღირიული წარმომებების შექმნის პროცესში, რადგან აქ უშუალოდ სინამდვილე კი არ წარმოსახება, არამედ მის მიერ აღმრული განწყობებებზე, განცდებზე, საერთოდ მიცული სუბიექტური სულიერი რეაქცია. მაგრამ ეს შედარებითი განსხვავება და არა აბსოლუტი სხვადასხვაობა.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ასახვის სახვის გათავისება არ ნიშნავს სახისა და სუბიექტურის იგივეობას, ან თანხვედრელებას. აქ ობიექტური ყოველივის ინარჩუნებს დამოკიდებულობას, ისე როგორც სუბიექტურად არასოდეს ან ჰარგავს თავის ხასიათს. ამიტომ აქვე მთლიანობის კანონი მოქმედებს. იგივეობის თვალსაზრისის გათავისებას კი იმდენიველი ვენებებით მივიღოთ ან სუბიექტურების ერთობა, რომლის თვალსაზრისით შემოქმედების პროცესში ობიექტური ხასხებით ეწარება სუბიექტურს (მასხადაზე, მხატვრობა წარმოსახვ მხოლოდ სუბიექტურის წარმოსახვა), ან დეკანონობით ობიექტურ-იდეალისტურ ვაგებას, რომელსაც საბოლოო ანგარიში სუბიექტური ობიექტურის (ახლოდობის ხასხის, სულის) მხგებრბადე (დევეტატურ ხელვად) მაჩინია. მხოლოდ გამართლის შემთხვევაში შევედგეთ შევანარჩუნეთ შედარებით უფრო ზომიერი პოხიკია, და მინაშენ უკეთესი გამოსავალი იმის მტკიცება იქნება, თითქოს, ხელოვნაი სრულიყოფილად ცხოვრების მხოლოდ იმ მხარეს ან მხოლოდ ისეთ ადამიანებს ანახებრბედეს, რომელთა არის თვით მასში მოცულებულ ვარყვეული საწყისის სახით მინც. არავითარ სინდნელს არ წარმოადგენს იმის შემწენვა, რომ ეს მტკიცება მცდარია. განა ლუარას თამაქირბი, ან გოგოლის რომელიც თალღითი პერსონაჟი რაიმე ასპექტში ჰგავს ი. ჰეკვაჟისა და 6. გოგოლს?

ხელოვნაი იმის გამოც არის ხელოვნაი, რომ მას აქვს უნარი გა-

¹ თანამედროვე სპეციალურ მარტისსტულ ლტერატურაში მხატვრობის წარმოსახვის თავისებურებას ტიპურის წარმოსახვის სახით განიხილენ, ეს არ არის სწორი, რადგან როგორც ცნობილია, ტიპურის წარმოსახვა (ცხადია აქ იგულისხმება როგორც ხასიათები, ისე ვარგებ), თავისი ნამდვილი და პირბარობი მნიშვნელობით მზა-ლად ირატარობის სტრუქტურისათვის არის ნიშანდობლივი. მზა-ლადე, იგი მხატვრობის წარმოსახვის გამოყოფის ყველაზე სრულყოფილად ისტარტული ფორმა, მაგრამ მინც მისი ცერობი მანერს, ერთ-ერთი ფორმის წარმობადეს და არა ზოგად არს.

² В. Белинский, Полное собр. соч. т. X, 1956, ст. 305.

³ В. Белинский, Полное собр. соч. т. IX, 1955, ст. 592.

⁴ В. Белинский, Полное собр. соч. т. X, 1956, ст. 305.

ნასახიეროს ის, რაც თვით არ არის. მისი „მე“, საყოთარბუნება კი თვით ამ განსახიერების პროცესში ვლინდება ასახულისადმი უარყოფითი ან დადებითი დამოკიდებულების სახით. ერთი სიტყვით, სუბიექტური გათავისება არც იმ დებულებებს ანართობს, რომლის თანახმად ხელოვანი სრულიყოფილდ ანსახიერებს მხოლოდ იმას, რაც თვით არის ან მასში მოცემული მატიერიალს წარმოადგენს¹⁹. ნამდვილ ხელოვანისათვის ასეთი თემატიკური შეზღუდვა არ არსებობს, რადგან განსახიერების სიღრმე, სინარჩუნად და ესთეტიკური ღირსება სულ სხვა ფაქტორებით არის გაპირობებული.

საერთო დასკვნა, რომელიც მხატვრული შემოქმედების პროცესის ან განხილვით თავისებურებებიდან გამომდინარეობს, ასეთი სახით შეიძლება ჩამოვყალიბოთ:

1. მხატვრული შემოქმედების პროცესის ერთ-ერთი ძირითადი სპეციფიკური ნიშანია ხელოვანის ყველა უნარისა და შესაძლებლობის, საერთოდ მთელი ინტელექტუალურ-სულიერი სამყაროს ერთობლივი მოქმედება, მძლავრი ემოციურობა და ასახვის საგნის სუბიექტური გათავისება.

2. მიტოვებ ქრონიკის სუბიექტური განსაკუთრებული გამოხატვის სახაიდება. საზოგადოებრივი ცნობიერების არც ერთი ფორმა არ ავლენს მოქმედ სუბიექტის (ავტორის) „მე“-ს, პროცესის ისეთი სისრულით და სიმკვეთრით, როგორც ეს ნამდვილი ხელოვანი მხატვრული შემოქმედების პროცესისა და მისი შედეგისათვის — ხელოვანის ქმნილებისათვის.

3. ეს თავისებურება საესენციო ცხადს ხდის ხელოვანებში ობიექტურისა და სუბიექტურის მოლიანობის თავისებურებასაც.

მაგრამ ყველაფერი ეს მხატვრული შემოქმედების პროცესის თავისებურების მხოლოდ ერთ მხარეს ცხადყოფს. მეორე მხარეს შეადგენს მისი ისტორიული არსი, რომლის გაშუქება ქვემოთ გვაქვს მოცემული ჩვენს პრობლემის შესახებაც, ე. ი. არა მთლიანი სახით, არამედ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ანალიზისათვის საჭირო მიმართებით.

მხატვრული შემოქმედების პროცესის სპეციფიკური კანონზომიერების აქ აღნიშნული არის შეადგენს შემოქმედებითი ინდივიდუალობის უფულოდ საფუძვალს. ამირადა, ჩვენი პრობლემის განხილვის ერთ-ერთი ძირითადი, გამოსავალი პრინციპი სახით წაეთქვას იგნება: ობიექტურის (სახსეს საგნის) განსახიერება, მხატვრული გარდასახვა ხელოვანის სუბიექტური ინდივიდუალური სამყაროს ასპექტში ხდება. ხოლო შემოქმედებითი ინდივიდუალობა სწორედ ამ ასპექტის გამოხატულებას, გამოვლენას წარმოადგენს. მასთანამედ, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა გვეყვინება როგორც მხატვრული დანართების სუბიექტურ არსი, არსი, კერძოდ, განსაკუთრებულობა, ანდა უფრო ზუსტად იქნება თუ ვიტყვით, ხელოვანების ქმნილების ყველა იმ თავისებურებათა ერთობლიობა, რომლებიც თვით შემოქმედების საყოთარბუნება, სუბიექტურ ინდივიდუალური თავისებურების სფეროში პოულობს ახსნას, ჩვეულებრივ მას ხელოვანის მანერას, „ხელწერას“ უწოდებენ²⁰. მაგრამ ეს ცნებები

იმ შემთხვევაში შეიძლება მივიჩნიოთ მისაღებად, თუ მათ კონკრეტულ შინაარსს მხატვრული გარდასახვის მხოლოდ გარეგან მხარეს კი არ დავუკავშირებთ, როგორც ეს უმეტეს შემთხვევაში ხდება, არამედ ყველა არსებით ეკრებოთ თავისებურებასა და, თავისთავად ცხადია, საყოფიერ ესთეტიკურ ღირსებასაც. ამ უთანასწოლო მომენტის გათვალისწინება აუცილებელია იმთვის, რომ შემოქმედებითი ინდივიდუალობა არა მარტო ხელოვანის ტალანტის სიმდიდრისა და ხასიათის (შემოქმედებითი მიდრეკილების) გამოხატულება, არამედ, ამავდროულად, მხატვრული ნაწარმოების გასწორებულობის, თვითმყოფობის ძირითადი ფაქტორიც.

ხელოვანის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ყველა ეს ნიშანი ჩვენი პრობლემის ანალიზის შემდგომ განვითარების ხელოვანის ისტორიის სუბიექტურ ფაქტორის გაშუქვის საფუძვლად ხდის შესაძლებელს. ეს საესენციო გასაგებ აუცილებლობა, რადგან ბოლოს და ბოლოს შემოქმედებითი ინდივიდუალობის პრობლემა მთელი თავისი არსებითა დავაკავშირებულ ხელოვანის ისტორიას თვით ხელოვანის როლის პრობლემათთან. ამასთან აქ კავშირი ინდივიდუალობისა, რომელსაც მხარე სავსებით სწორ დასკვნას ვეთავიზებენ ის მკვლევარები რომლებიც პირველს მეორის შემადგენელ ნაწილად აღიარებენ.

ინდივიდუალური ესთეტიკა ხელოვანების ისტორიას ან მთლიანად ხელოვანის ისტორიად უთვლის, ან საესენციო უარყოფს სუბიექტური ფაქტორის არსებით მნიშვნელობას ხელოვანების განვითარებისათვის.

ამ უთანასწოლო პოზიციას თავისებური არგუმენტები ავლენს მხატვრული კულტურის ისტორიის მატერიალისტური გაგების ე. წ. შექმნილ-სოციოლოგიური კულტურისათვის.

ყველა ამ უკიდურესად ცალმხრივ თვალსაზრისის სრულ შესუბამობას ისტორიულ ფაქტებთან საესენციო ნაყოფიერ ხელოვანების განვითარების ობიექტურ და სუბიექტურ ფაქტორთა ინდივიდუალური მოლიანობის თანმიმდევრული მატერიალისტური ანალიზის არ ანალიზ უპირობებს ყოვლისა, იმის დადასტურებას, რომ ხელოვანების ისტორიული პროცესი ისევე არ შეიძლება წარმოვადგინოთ ხელოვანის გარეშე, როგორც არც ხელოვანის საყოთარბუნება, ხელოვანის ისტორიად²¹.

რატომ? ანდა, რა კონკრეტულ მიმართებას გულისხმობს სუბიექტურისა და ობიექტურის ეს დიალექტიკური მოლიანობა ხელოვანების განვითარების პროცესში?

თავისთავად ცხადია, საესენციო სწორია ცნობილი გამოთქმა: „შემოქმედებ იწვევს ტალანტით“, მასთანამედ, სწორია ზ. ბუდინსკის დასკვნაც: „სუბიექტუალს ყოვლისა ტალანტი ქობის ადამიანს პოეტად“²². ასევე, არავითარ ეჭვს არ იწვევს ისიც, რომ ტალანტი ბუნებისყოფი, თანდაყოლილი თვისებაა, ე. ი. სუნება ავიდობობს ადამიანებს ამ დიდი ღირსებით. არავითარ სხვა ძალას, არავითარ ობიექტურ პრობლემს არ შეუძლია წარმოშვას მხატვრული წარმოსახვის, შეოსწავის უნარი იმ სუბიექტში, რომლის მიმართ ბუნებას ან გამოუჩენია ამ მხრივ თავისი სიზნებე, ერთი სიტყვით, ისე როგორც ადამიანის გონებრივი და საზოგადოებრივი მოვლენების ყველა დარგში, ხელოვანებშიც „ტალანტები მიღებულია“²³. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქმის, ხელოვანის ტალანტი, საერთოდ ყოველი ბუნებრივი ნიჭი თვითგამოვლენისა და დამოუკიდებელი მოქმედების სახით იყოს აღქვრივლი.

ტალანტი არსებითად გვევლინება როგორც სუბიექტური შესაძლებლობა, რომელიც განვითარება კი ობიექტურ საზოგადოებრივ პირობებშია დამოკიდებული. ამ პირობების ზომიერების შესდგებ იგი ამ უკვლავდ ქრება, ამ შესაბამის საზოგადოებრივ-ისტორიულ მნიშვნელობას იძენს. ამირადა, ყველი ტალანტის ისტორიულ აუცილებლობად ქცევა (ე. ი. ყოველი ხელოვანის შემოქმედებითი ასპარეზი) შესაბამისი „აუცილებელი საზოგადოებრივი მდგომარეობის“ პროდუქტია. ამ მხრივ მთლიანად ემარს შესაძლებელია დამოკიდებულება ხელოვანის ტალანტის (სუბიექტური შესაძლებლობის) ბილ. „Удается ли индивиду, в роде Рафаэля, развить свой

¹⁹ ეს შესწავლებლება, რომელიც განვითარებული აქვს ი. გრენ-ბურგის თაობა არავითარ წერილში, უფრო დეტალურად განხილული გვაქვს ნაშრომში „მხატვრული სტილის პრობლემა“ (იხ. „ლიტერატურის თეორიისა და „ესთეტიკის საეთხების“, ტ. II, 1965, გამოშ. ცეცხლობა „მეცნიერება“).

²⁰ პირველად ჯერ კლივე რენსანსის სათავეებში გვხვობა მანერა, როგორც შემოქმედებითი ინდივიდუალობის აღნიშვნის ცნება. კერძოდ, დიდი ირალიელი ჩენნი ჩენნი თავის ცნობარ „ნაქატიკის თარგმანის შესახებ“ საყანავებოდ მოითხოვდა: „თუ მის ბუნებაში ნაწილობრივ მინივ დაავიდილავა ფანაზიით, გამოშ-მოშვივს საყოთარბუნება“. როგორც ეხევათ, აქ მანერის გაერთიანება გავიგებ ვაგებს მოცემოთ: იგი ფანაზიის, რეალისტურ ფიქსიებად არის აღიარებული. მომდევნო საკვირისთვის მანერის სახით იმდენად დაავიდილავა, რომ ხელოვანის მოთხოვნა „ხელოვანი“ სტილის თავედ შეიკრება. ამასთან, მას თანადათან მთლიანი მნიშვნელობა აკარგავს: შემოქმედებითი ფაქტორის, ხელოვანობის ან მიზანის აღნიშვნის ცნებად იქცევა.

ტალანт — это целиком зависит от спроса, который в свою очередь зависит от разделения труда и от порожденных им условий прощесения людей⁷.

ლია წერდა: პოეტს ხალხი ახალს ცხოვრებას ძუტუს აწოვებს, ამ საუფრუველი ამბობენ, პოეტსა ხალხს ცხოვრებას გამოთქმულია... თუნდაც რომ იყვნენ ეხლა ჩვენში ბაირონის თანასწორნი ნიქონი, ის ნიქონი ბაირონის ოდენს თავის-დღეში ვერ იქნებდა; ის ნიქონი ხალხს ვერ იძიოვან ღვედს ცხოვრებას; ღვედს ღვედის ძმურ გამოზრდის და, თუ ჩვეულებრივი ადამიანის ძუტული გაიზარდა, ის დევი აღარ იქნება, თუმცა ეს არც ჩვეულებრივი ადამიანი ეგანებდა. დიდ გენის დღი ხალხრადც უნდა მისცეს ჩვენს ცხოვრებას⁸. და შემდეგ: ის იქნება აქამდინაც იყო და უთუოდაც უნდა უყოლიოყო, რომ ცხოვრებას თავისთან გამოეცადა, შეეზარდა, მოემწაზინდა თავის ვითარებასვე ასახსენებდა, თავის საქართველოსვე დასაქმავებულბოდა. თუ აქამდინ არ გამოჩნდა იგი, იმიტომ, რომ იმის ძლიერის სულის შესავალი საქმე არასა იყო⁹.

თავისუფლად ცხოვრობდა, ტალანტი ემოქის ურთიფრული ზემოქმედების კი მხარე არ არის გაიარებულბოდა ემოქის მხოლოდ საერთო შერუდლებულია. აქ არსებითი მნიშვნელობა აქვს იმ კონკრეტულ მოპირებულებას და იდეებს ხასიათისა, რომლებსაც ხელოვანი ვინაობა აქვს თავისი საზოგადოებრივი მდგომარეობის (ხელისობრივი ვინაობის) შესაბამისად. კერძოდ, ცნობილია, რომ დედაცნობრივი მინარულბოდა დიდად ამცირებს ხელოვანის ტალანტის ასპარეზს, ზემოქმედებითი პოეტის გამაღმუნება და ისტორიულ საზოგადოებრივი მნიშვნელობისა. და ეს მაშინ, როდესაც იმვე ემოქის პროგრესული მმართველობა და მსოფლმხედველობა დამატარალურად საწინააღმდეგადად გადუნას ახდენს, ტალანტის განვითარებისა და სრული სხიბი ამტკვევლების დღეებით უჭირავს ვეგვილინება. ერთი სიტყვით, თუ ხელოვანი თავისი ემოქის პროგრესული ტენდენციებს გამოხატავს, ხოლო თვით ემოქ თავის მხრივ დიდად, ძლიერად, მაშინ მხატვრული ტალანტიც ვაგახსნილია და მაქსიმალურად ავლენს თავისთავს. ის კი, რაც რეაქტიულია და, მასხალაზე, ისტორიულად განჭირული, ტალანტიან დამპოვებულბოდას მხრინდაც ასეიფი ურთიფრული ბუნების მატარებელია მაშინაც კი, როდესაც დიდი ემოქი ვაგვს მოცეულია (ე. ი. „ძლიერი სულის შესავალი საქმე“ არსებობს).

მხატვრული ტალანტი აქ დანიშნული ემოქისეული არის, ვეგვილინება როგორც სახესებით მოტივირებულ საფუძველი ცნობილი დებულებების; თვითღი ზემოქმედი თავისი დროისა და ხალხის დღილი შვილია, უფრო ემოქის ეყოფინის და მოხატავს. ამასთან, რაც უფრო დიდად იგი როგორც მხატვარი, მით უფრო მეტად ეყოფინის თავისი ემოქის საზოგადოებრივი ვითარებას.

მართალია ეს დებულება ხშირად დაუპირებლბოდა ცალმხრივ ან ზემოქმედიანი გამარტებულ კონკრეტულ შინაარს (როგორც ცნობილია, ზოგი იდეალიტიც საჭიროდ ხელდახლოლად იმეორებს მას), მაგრამ მისი ეს სხვადასხვაგვარი ვაგვარება სრულიად არ იძლევა იმის საფუძველს, რომ საერთოდ უარყოფი იგი და არ გამოვიყენოთ თავისი ჰუმანარტი ვინცირული შინაარსით.

ამრავად, ხელოვანის ტალანტის სპირეული განვითარება ბუნებია. მაგრამ აქ იგი იბადება როგორც მხოლოდ სასეიფიფური უნარი, სპეციფიფური სუბიექტური შესაძლებლობა. სოციალური ვითარება, ემოქა (ვევლა თავისი მონაცემებით) მისი მეორე საშობლობა. აქ ტალანტი ან უჭურავლობა იყარება ისტორიისთავის, ან ხდება მისი განვითარება, მისი დამაპირის, მიდგომილებების, მიმართულების, მთელი მისი კრედილ ფორმირება. მასხალაზე, ემოქა ტალანტს მშენს როგორც ზემოქმედი სუბიექტს, როგორც საზოგადოებრივ-ისტორიულად მოვლენას.

და თუ აქ იმასაც ვაგვიხსენებთ, რომ ხელოვანი ხელოვნების ობიექტურად კანონების, ანდა როგორც ე. მარქის იტყვია, „სილამაზის კანონების მიხედვით“ მშენს, მაშინ, ერთი სიტყვით, სუბიექტურად

⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс. Немечская идеология, ст. 360.
⁸ ი. ს. ჰავეციანი. ფს. სრული კრებული ან ტომად 3. ინგოროყვას რედაქტორბობით, ტ. III, გვ. 45.
⁹ იგივე, გვ. 464-465.

ტური ფაქტორისთავის აღარც კი რჩება ადგილი მხატვრული კულტურის ისტორიაში. მაგრამ ეს უნდა შეიძლება მოგვეჩვენოს მხოლოდ ერთი შედეგით. როგორც ვთქვით, საზოგადოებრივი ფაქტორთა ძლევაშობლობის მოუხედავად, ხელოვნების ისტორია მხოლოდ ემოქებისა და მათ გამოშობატელ მომდინარეობათა ისტორია კი არ არის, არამედ ხელოვანთა ისტორიაც. ამიტომაც რომ ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერება დაუსრულებული შრავაუფრუველებით ვლენდება ხელოვნების განვითარების პროცესში. საყოველთაო ხელოვანის რძლი მოვლენაა ამ უარტებას რძული მიმართებაში, ერთი მხრივ, ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერებისა და მისი ემოქისეული გაგების (ემოქისეული ესეტიფური იდეალის), მეორე მხრივ, ცხოვრებისა და საერთოდ დროის მთელი სულისკვეთების, საზოგადოებრივ-ეყოფიელ განსაუთრებულობის განსახოვნების სიღრმისა, სინდიფიტების და თავისებურებების მდგომარეობს. თავისთავად ცხლად, ერთიფრუდავე ემოქის ან მიმართულების ვევლა ხელოვანი ეროლად-იფივე იქნებოდა, რომ ეს კანონი არ არსებულოყო.

შ. რუსთაველის გენის „ზემოქმედებითი სტილის“ ემოქამ ვაღუნის ფართო გზა და მისაც ვარკვეული მიმართულება. შ. რუსთაველის პოლიტიკური, ფილოსოფიური, რელიგიური და ეთიფური სუბიექტულობანი, ესეტიფური იდეალი და ზემოქმედებითი პრინციპები, ობიექტური სოციალური სინამდვილით არის გაპირებულბოდა. ერთი სიტყვით, იგი თავისი დროის ღვიძლი შვილი იყო. თავისი ემოქის თვალბოდა ხედვლა და სულეყოფიებითი ქმნლა, მაგრამ მან, რომ ვევლაფერი კი ასე სრულიფრულად გამოაღინა, ანდა რომ ხელოვანი ის ვახდა თავისი დროის იდელებს, თავისი ემოქის სულიერი ცხოვრების დიდმეყოფილბოდა, ე. ი. რომ მის კალმს არ ხეველია წილად „ნადირთა მცირე ზოყა“. ხოლო „ვეუბისტიკოსინაში“ ახეღმება, სრულიფრულად და თავისებურად აისახა ემოქისეულიც და მოეხის ზოგადი კანონზომიერებაც, ვევლაფერიც, არსებობლად, მისი საყოველთაო, მისი ინდიფიფულურ საფუარეში, მისი ზემოქმედებითი შესაძლებლობის, მიდრეკილებებისა და სხვა სუბიექტური თავისებურებათა ერთობლიობაში პოულობს ახსნას. ამ მხრივ რუსთაველი არ არის თავისი დროის მორჩილი შვილი და ჩვეულებრივი მახსოფი. პირიქით, იგი თავისი ასეიფინებს ემოქს და განსაზღვრული უნარის მახს მალედაც დაეს. ეს კი იმასაც იმეუნებს, რომ სხვა რუსთაველი არ შეიძლებოდა უფროდ იმ დროის სანაყოფილბოდა. და თუ რაიმე შემთხვევის გამო ის „ვეუბისტიკოსინაში“ შექმნამდე დაიღუპებოდა ვიფაყოლად, თამარ მეფის ემოქის ქართული ლიტერატურის საერთო მიმართულება არსებობლად იფივე დარტებოდა, მაგრამ მოყლებული იქნებოდა რულიფიფას, უბრაწიფიფის ინდიფიფულურ ნარისხეობის, შეუდარებულ ელვარებასა და სინაფიფის, მრავალ დიდმეყოფილბოდა ფერსა და ნიფუნსს. ერთი სიტყვით, მაშინ მეტად დარბი იქნებოდა თვით ემოქაც და მისი მხატვრული კულტურაც. მაშინ ამ დროის ვევლაფრ ფელსაწინო მაგრამ ხედავს ჩახურხავე მოვევლებლბოდა. თუმცა ჩახურხავე არ არის, რომ სოციალების თანადრო სხვა ზღვისანი რომ დახალებულიყო ერთუთავიფიფული შექმნლა ხარკვეუბა მინც ვალუფიფიფული იქნებოდა, იხე, როგორც რაფაელს რომ ანალიფიფური ხედი ხევეროდა წილად, ლეონარდის, მიქელანჯლოსა და ტიციანის ბრწიფიფიფლბოდა ვერ იხსნიდა რენესანსის არსებითი ვალაფიფისთავსა. და ეს იმიტომ, რომ ხელოვნების ისტორიისეული უცხოა ე. ი. განსაზღვრული ისტორიული ადგილები — რეალმეფირება. აქ ამ მხრივაც შრავაუფრუველების კანონი მოქმედებს: თვითღი მხატვრული ემოქა და მიმდინარეობა მით უფრო ძლიერია, რაც უფრო მეტი დიდად გამოშობატელი ვახს მას, რის გამო უყოლად ტალანტი, აქვს თავისი ადგილი და არსებობის უფლება. ხელოვნებაში „ერთი ნაწილოდმის“ სახიბით არ არსებობს.

აქვე ისიც უნდა ვაგვიავიფიფიროთ, რომ რუსთაველის ნადრევი დაღუპვა აოჩრდილბოდა მოახდინდა ვაგუნას მთელი ქართული ლიტერატურის შემდგომი განვითარების ხსიაოზვლაც, რადგან ვეყოლი დიდი ზემოქმედი ან დიდი მხატვრული ემოქა, ვარკვეული აწრთი, ერთ-ერთი დიდმეყოფილბოდა პირიფადა (ისტორიული საფუძველი) ვინცირული ემოქის ხელოვნებისთავსა, ზერტნული კლასიკა რომ არ არსებულოყო, რენესანსიც არ არსებებდა იმ სხიბთ, როგორიფაც ჩვენ მას ვიცნობთ. უდავოდ, ეს ვარკვეობაც იფიფლისხეობა ანტოყო-

იმ ფაქტს, რომ მხატვრული ქმნილების სრულყოფილების ერთ-ერთი ძირითადი პირობა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შექცევაა გან- მოღწევაა. მაგრამ თუ ჩვენ ეს სახეებით ნაყოფი გარემოება ვაჩ- რად სრულყოფით და ხაზგასმით აღვნიშნავთ, ეს უმთავრად იმის გამოა, რომ ზოგი მარქსისტული მკვლევარი შემოქმედებითი ინდივიდუალობას, მისი ასახვითი ბუნების გამო, არ თვლის სუბიექტურ შემოქმედებე- ში მოხსენიებად. მისი ძირითადი ფაქტორად ასახვის საგნის „ობიექტურ წინადასას“ აღიარებს. ამ გაგების ერთ-ერთი დამაბნელებელია კ. კოსტე- ნოვიცის დასკვნა, პოეტური წარმოსახვის ისეთ ხერხებს, როგორ- ცაა მიმბრუნება, მეტაფორა, შედარება და სხვა, განაპირობებს წარმოსახვის საგნის კონკრეტული ობიექტური არსის, „ობიექტური წინადასის“, ანუ როგორც მკვლელი ამბობდა „თვით საგნის ხასიათი“. დამახასიათებელია, რომ ეს ავტორი ხაზსდებდა იმისა, რომ მკვლელის შეხედულებას ორიგინალიზაციის საგნისეული ობიექტური საფუძვლის შესახებ, თუმცა, იქვე თვითონვე ხაზსდებდა მიუთვლივ ამ შეხედულების იდეალისტურობის შესახებ.

რასაკვირველია, არ არის სწორი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის აღიარება ასახვის ობიექტისაგან. სხვა რომ არ იყოს, შემოქ- მედებითი ინდივიდუალობის აღიარება უმთავრად ისადაა, თუ არადასრულდეს უფრო მეტად და ღრმად, ამდებებს და გაუმყარებელ სახეს აძლევს იგი მხატვრული წარმოსახვის სიმართლეს. ე. ი. მხატ- ვრული გარდასახვის შესატყვისიან სინამდვილის ობიექტურ არს- თაზე. ასევე, ერთად მეტაფორა, მიმბრუნება, შედარება და სხვა ანა- ლოგიური მხატვრული ხერხების სრულყოფილობა იმითაც ისა- ლტება, თუ რა სიღრმით და პოეტური სიმბოლური წარმოსახვევით იხსნი თავიანთ საგანს. მაგრამ ეს საქათხის სხვა მხარეა, რომელიც არავითარ შემთხვევაში არ იძლევა საფუძველს შემოქმედებითი ინ- დივიდუალობის ან კერძოდ აქ მოხსენიებული ხერხების სიძლიერისა და ხასიათის საწინის სინამდვილურ ვეფითა, ასახვის საგნის ობიექ- ტურ წინადასებებზე დაუკავშირებ. ასეთი გაგება ობიექტურად შემოქმედებითი ინდივიდუალობის უარყოფას ნიშნავს. უფრო მე- ტიც, ამ გაგების აღიარების შემთხვევაში ობიექტურისა და სუბიექ- ტურის იგივეობა უნდა ვადაიარაოებდეთ. ერთი სიტყვით, ამ თვალსაზრისით არავითარი საუთერისა, არავითარი ინდივიდუა- ლური ასპექტად აღარ ჩნდება ხელოვნება და ის თავისებურებად იხს- ნება, რომლებიც მეტაფორას, მიმბრუნებას, შედარებას, საერთოდ მხატვრულ ხაზებს განასხვავებს მხატვლობის, დასკვნების, ცნებების, და შეცნობების კანონებისაგან.

ყველაფერი ეს კი, უპირველეს ყოვლისა, მხატვრული შეოხვის სახეობითი არის და სუბიექტურობის დაპირისპირების შედეგად წარ- მოადგენს. ასეთი დაპირისპირების უსაფუძვლოდ არარსობად აღი- შინება ზემოთ მარქსისტული ისტორიკოსის ცნობად პრინციპთა კონფ- ტრადიქციის. ამიტომ აქ კონკრეტულ მაგალითებს მოვიყვანო.

ის ფაქტი, რომ მეტაფორა გარკვეული საგნის, მოვლენის ან გან- ცილის მხატვრული წარმოსახვის თავისებური ხერხია, ხოლო ამიტომ იგი სუბიექტური და შეუსაბამოა, თუ თავისი ობიექტის პოეტურ, ემოცი- ურ-მხატვრულ სახეს არ წარმოქმნის მისთვის ნიშანდობლივ ასპექტ- ში, ნაწილობრივადვე კი არ გამოირცხვას იმის აღიარების შესაძ- ლელობას, რომ თვით ამ პოეტურ სახეს მწერალი იხსნავს. ყოველი მეტაფორის სიძლიერე, გამოსახებითი სიღრმე და პოეტურ-ისტორი- კური ღირებულება, თუ განვხილავთ, მისი კონკრეტული წარმოსახვითი წინა- დასკვნის (ე. ი. ისიც; თუ რა თვისებას, მოვლენას, განცდას, საგანს ადარებდნენ ტანობული გარდასახვა), მთელი თავისი არსებით მწერ- ლის შემოქმედებითი ტალანტის, ფანტაზიის სიძლიერესა და ხასია- თის, ოსტატობისა და სულიერი სიშაჟის თავისებურებაზე და- მოკიდებულია. რასაკვირველია, ამ საკითხს აქვს მეორე მხარე—მე- ტაფორის საერთო ხასიათი შემოქმედების შეთვლით არის გამოიკ- რებებული, რის გამო რეალისტური და დეკადენტური მიმდინარეობე- ბისათვის დამახასიათებელი მეტაფორული წარმოსახვა მკვეთრად განსხვავდება ურობისათვის. მაგრამ, როგორც ამას კვებით ვნა- ხავთ, შემოქმედებითი, ინდივიდუალობის არარსებობის ერთი და იგივე ეპოქისა და მიმდინარეობის სახეობებს გულისხმობს. ამი- ტომ ეს გარემოება არავითარ დამრკობლებს არ ქმნის მეტაფორის

სუბიექტურ-შემოქმედებითი ბუნების აქ მოცემული გაგებისათვის.

შ. რუსთაველის ეპოქისა და მიმართულების რამდენ პოეტსაც არ უნდა განვხილავთ მათი და მწერლის წარმომავლის მეტაფორული წარ- მოსახვა, პერსონაჟის გარკვეული სულიერი რეაქციის გამოვლენისას. ვერც ერთი მათგანი ვერ მოაღწევდა იმ სიღრმეს, მხატვრულ-ემო- ციური სიძლიერესა და თვით გადაბანობის იმ კონკრეტულ ში- ნაარსს, რომლითაც ხასიათდება ვინაილოც მგოსნის ცნობად მე- ტაფორა „ტარიელ შურთა, შენდარა ჩაჩხი ინდოთა ტომისა“. არ გადავანერგებთ თუ ვიტყვით, რომ აქ საგნის „ობიექტური წინადა- სის“ და ეპოქისეული შემოქმედებითი პრინციპების თავდაპირვლი დაგის შ. რუსთაველის გადავითარებდა პოეტური ფანტაზიისა და ოსტა- ტობის წინაშე. იმავე ეპოქის სხვა რუსთაველებიც რომ შეყოლიდა და იმითაც რომ პერსონაჟის იმავე სულიერი რეაქციისა და მსგავ- სი წარმომავლის წარმოსახვა მოეცათ, მაშინაც მკვეთრად თავისებურ შეხედულებათ გვექმნებოდა საქვე.

ასევე, მხოლოდ ვაჟს შეეძლო ეთქვა „წინლი ფქვია შიგნისა“. იგი ვაჟს პოეტური აღმორჩნა და საკუთრება.

იგივე კანონზომიერება ახასიათებს პოეტურ წარმოსახვის საერ- თოდაც. ათას პოეტს რომ შეეცო ნიკორწველის ცნობად ძეგლი და ყველა ეს პოეტე გალაკტიანს ტაბისის რანგისა და მიმართულების შემოქმედე ყოფილიყო, მაინც ვერც ერთი ვერ იტყუა და ამ საოცარ სტრიატიკობას:

„აქ რომ თაღებია,
სცემა მეკონება,
ისე ნაგებია,
სიშარის გეგონება“.

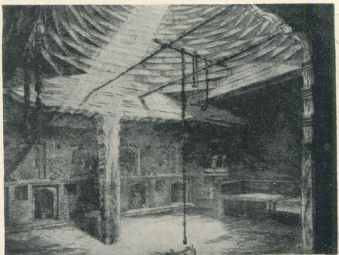
სხვადია, ივავს შეთხვის შესაძლებლობა კიდევ უფრო მეტად გამოიხატებოდა თუ იმავე თემის სხვა მიმართულების ან უფრო შეზღუდული (მატარა) ტალანტის პოეტები შეეძლებოდნენ.

ანდა ავიღოთ ქართული პატრიოტული ლირიკის ერთ-ერთი შე- დევტი „კანთიადა“. მხოლოდ აკაკის ქნარს შეეძლო ამ ხასიათი ათ- ცვენეს ეს დიდი ეროვნული ფიცი:

„ცა-ფარულ მწელით-წურმზებო,
სივლის ჩამდებლო მხარეო,
შენი ვარ, შენდარს მოკვდები
შენსევედ მელოფარეო...“

თვით ილიკი კი ყველა შემთხვევაში სხვაგვარად, სხვა ემოციური ფერადონებით და პოეტური ხილვით განმობატავდა იმავე პატრიო- ტულ გულწინების თავის დიქციონს. ერთი სიტყვით, უმეზობრად დიდი უმეზობრად არა მარტო უფრო შორს, უფრო ღრმად და უფრო მეტს ზედავს, არამედ ინდივიდუალურ თავისებურებასაც უფრო მკვეთრად ავლენს, ე. ი. ამ მხარეცაც გაიცოლებით უფრო მრავალ- მხარევი და ღრმადი საუთრებით ხასიათდება.

ეს კანონი რომ არ არსებობდა, მაშინ არავითარი მნიშვნელოვანი ქენილობა, თვით ხელოვნება, მაშინ რეალისტად, პარაფილოს, ოლიას, აკაკის, ვაჟასა და გალაკტიანს ვეღარ ვავარჩევდით მათი თანამედ- როვე მგოსნებისაგან, მათსავე, მწერლის გვარიც ვარი ანდა იქნებო- და საქართველოს ლიტერატურის ისტორიკოსებისათვის. ამ უჩივრესადაც კალმზრეც და მდარს ლოკური შედეგს ნაწილობრივადვე ვერ ით- ვალდებოდნენ ზემოთ მოხსენიებული მკვლევარები და მათი თანამე- აზრები. როგორც მხარს, მათ არ სწორად აქვთ გააზრებული ის დი- დი მნიშვნელობა, რომელიც შემოქმედებითი ინდივიდუალობის არ- სის გაგებისათვის აქვს კი. მარქსის ცნობად დებულებას ერთი და იგივე საგნის სხვადასხვა ინდივიდუალ (სულიერი ხასიათი) სხვადა- სხვაგვარი გარდამების, ასახვის შესახებ. და ეს მაშინ, როდესაც კი, მარქსის მსჯელობის კონტექსტში არავითარ ეჭვს არ იწვევს, რომ ის სხვადასხვაგვარა, რომელიც ჩვენთვის უკვე ცნობად გარემო- ბათა იგი განსაუთრებელი სიპყვერიით ვინდებდა მხატვრული წარმოსახვის სეროში, სუბიექტური სხვადასხვაგვარა და არა თვით საგნის ობიექტური წინადასის შედეგად, რადაც ეს უკანასკნელი მხო- ლოდ ერთია. კი, მარქსის ეს დებულება არც ერთი დეტალის ხასიათ კი არ მოიცავს სხვა დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას.



დარბაზი სოფ. ყარაღაჯში (კასპის რაიონი) ლ. სუმბაძის გრაფიურა იგიომინაზე

ქართული ლაკაზის ინტერირი

4902

ლონგინოს სუმბაძე

თავის ქვეშ შემდგარი მსრებფართე დედაბოძი ჩუქურთმით მოქარგული მკერდით და თარო-თაღებით დამშვენებული უკანა კედელი — აი, ქართული დარბაზის სახე, რომლის ხუროთმოძღვრულ ფორმათა ზემოქმედების ძალაც ერთნაირად ძლიერია, მიუხედავად იმისა, იგი მზის ირიბი სხივითაა გაბრწყინებული თუ კერის სინათლით, მთვარის ნაწი შუქით თუ ღრუბლიანი ცის სათუთი ანარეკლით.

საკუენების სიღრმეში იკარგება ქართული საცხოვრებელი სახლის ამ უნიკალური ფორმის საწყისები. იმპერატორ ავგუსტეს თანამედროვე რომელი არქიტექტორი და თეორეტიკოსი ვიტრუვი (1 ხ. წ. წ-მდე) აგვიწერს კოლხურ სახლს, რომელიც თავისი სტრუქტურით დარბაზის ძირითადი უჯრედის პირველად სახეს წარმოადგენს.

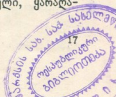
დარბაზი ფართოდ იყო გავრცელებული ჩვენი ქვეყნის აღმოსავლეთ და სამხრეთ რაიონებში. ცალკეული გადანაშთები ამ ტიპისა ვხვდებოა აგრეთვე საქართველოს მთიანეთისა და კოლხეთის დაბლობის ზოგიერთ ადგილებში. ჯერ კიდევ წარსული საუკუნის ბოლოს დარბაზული კომპლექსები ავსებდნენ ისეთი ქალაქების ქუჩებსა და შუკებს, როგორც არის თბილისი და გორი, ახალციხე და მცხეთა, დუშეთი და ახალქალაქი.

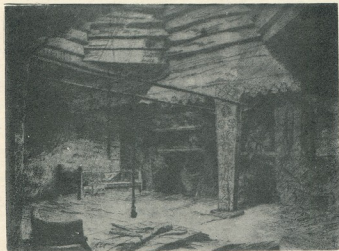
დარბაზის გადახურვა წარმოადგენს ხის კონსტრუქციის ერთ-ერთ უძველეს სახეს, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული ძველი მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში, კორეიდან ეგვიპტის ზღვის ნაპირებამდე, ლადოგის ტბის მიდამოებიდან აზიის იამდე.

დარბაზული ტიპის სახლების გავრცელების მხრივ ამიერკავკასია ყველაზე მდიდარი რაიონია. საქართველოს მიწა-წყალზე კი შემონახულია ყველაზე მეტი რაოდენობა დარბაზებისა, ყველაზე მრავალფეროვანი და მდიდრული გვირგვინებით. ჩვენი ქვეყნის ტერიტორია წარმოადგენს ერთ-ერთ უძველეს და მნიშვნელოვან კერას ამ ტიპის საცხოვრებელი სახლების წარმოშობა-განვითარებისა. მისი ყველაზე პრიმიტიული სახე, როგორც აღვნიშნეთ, კოლხეთშია ფიქსირებული ძველი წელთაღრიცხვის ბოლოში; ყველაზე მდიდრული ფორმებიც სწორედ აქაა დღევანდლამდე შემონახული, ყარაღა-

სახლო, სალხინით ნაშენო, დარბაზო გვირგვინოსანო“... ასე მიმართავდნენ სამცხის მკვიდრი საქართველო მრავალკამიერში გვირგვინით დამშვენებულ დარბაზს, რომლის ხუროთმოძღვრულ ფორმებშიც დღევანდლამდე შემონახულია ქართული სამშენებლო ხელოვნების სანუკვარი ტრადიციები, ჩვენი სახლის თვითმყოფადი გემოვნება და არქიტექტურულ-მხატვრული აზროვნების უკვდავი ძალა.

შესასვლელის მიმართულებით წაგრძელებული შინაგანი სივრცე, ზემოდან განათებული საფეხუროვანი გვირგვინით,





ბერელაშვილის დარბაზი ტინისხილში. ლ. სუმბაძის გრაფიკა
ავიომონაჟი

ჯის თორმეტკუთხა გვირგვინიანი დარბაზისა თუ ახალციხური — სააკაძის დარბაზის სახით, ქსნის ხეობის სამშობიანი ერთობის სახლისა თუ მცხეთის უნიკალური გვირგვინით დამშვენებული დარბაზის სახით.

ამ სახლის პრიმიტიული უკრედი, საუკუნეთა მანძილზე თანდათან ვითარდებოდა და მდიდრდებოდა. ეკუთვებოდა ახალ სოციალურ-ეკონომიურ პირობებს, ახალ მოთხოვნებებსა და გემოვნებას, იპყრობდა ახალ და ახალ რაიონებს და იცვლებოდა კლიმატისა და რელიეფის ახალი პირობების შეზამამისად ჩვენამდე მოღწეულ დარბაზებს თავისი გვეგარეზობით არსით ყველაზე მეტად ფეოდალური ფორმაციის დაღი ატყვია. დარბაზული კომპლექსების სტრუქტურა და მასშტაბი დიდ ოჯახს შეეფერება, ამიტომ მას ქსნის ხეობის მთიანეთში ერთობის სახლსა და მისიან. სახლის ამ ტიპში მატრიარქატის მრავალი გადანაშთიყაა დაცული.

დარბაზულმა სახლმა დასავლეთ საქართველოში ვერ ჰპოვა გავრცელება. როგორც ჩანს, დაგეგმარება და კონსტრუქციები ამ სახლისა უფრო მეტად საქართველოს შუა და სამხრეთ რაიონების ბუნებრივ-კლიმატურ პირობებს შეეფერება, სადაც შეიძლება ადვილად შეგუება რელიეფთან (ფერდობში ჩაჭრა), ზაფხულის სიცხესთან და ზამთრის ყინვებთან. შორალი კლიმატი იძლიოდა მიწური გადახურვის (ბანის) მოწყობის ადვილ საშუალებას.

დასავლეთ საქართველოს რბილი და ტენიანი ჰავა, სწორი რელიეფი და ტყის სიუხვე არ ქმნიდა ნიადაგს დარბაზული ტიპის სახლის განვითარებისათვის. მდიდარმა ხალხურმა ტრადიციებმა აქ თავი იჩინა ცხოველხატულ პეიზაჟში ოსტატურად ამოქარავლი საცხოვრებელი სახლების სულ სხვა ტიპის ჩამოყალიბებაში, რომელიც აჯადოვებს ადამიანს გარე ფორმების პოეტურობითა და სიფაქიშით.

ისტორიულმა პირობებმა, რომლებშიც დარბაზული ტიპის საცხოვრებელი სახლის ჩამოყალიბება ხდებოდა, ამ უკანასკნელის კონსტრუქციულმა სისტემამ და შიდაკომპოზიციურმა აღგზაობამ, რელიეფის პირობებმა და ბუნებრივ-კლიმატურმა არც დარბაზულ სახლთა სურათთმოდლებების განვითარება წარმართა მისი შინაგანი სივრცის დახვეწის მიზართულებით.

ამიტომ არის რომ ქართული დარბაზის სურათთმოდლება ძირითადად ინტერიერულია. რთული გეგმის დარბაზულ კომპლექსებში სხვადასხვა სახისა და დანიშნულების სათავსოთა შორის წამყვანი ადგილი საკუთრივ დარბაზს უჭირავს. იგი ყველაზე მაღალ, მდიდრულად შემკულ და ფაქიზად დამუშავებულ სათავსოს წარმოადგენს.

დარბაზის შინაგანი სივრცის კომპოზიციის საფუძველი — შუანი მოთავსებული კერა და საფეხურებად აზიდული გვირგვინია, რომელსაც ზემოდან ერთდ-სარკმელი აქვს დატანებული.

განათებისა და გათბობის ამ უძველესმა ხერხებმა განაპირობებს დარბაზული სახლის წარმოებაც, განვითარებაც და დაკნინებაც.

გვირგვინის მდებარეობა დარბაზის გეგმაში და მისი შედარებითი ზომები განსაზღვრავს სათავსოს შინაგანი იერიის დანაწევრების პირობებს. თუ ქართულ დარბაზში გვირგვინი უპირატესად მხოლოდ გეგმის შუაში გამოყოფილი კვადრტი იხურება, მესხური ტიპის წამყვანი სათავსოებში გვირგვინი ფარავს შინაგანი სივრცის მთელ ფართს. ეს უკანასკნელი გარემოება პირველ შემთხვევაში დაკავშირებულია ბოძების აუცილებლობასთან: გვირგვინის ნთელი სიძიმე ორ განივ კოჭს გადაეცემა, რომლებიც, როგორც კანონი, შუაში ბოძს და აქეთ-იქით კი კედლებს ეყრდნობა.

მესხურ დარბაზებში გვირგვინის დატვირთვა კედლების გასწვრივ დაწყობილ კოჭებზე გადადის, რომელიც თავის მხრივ ამა სიძიმეს კედლებზე მიდგმულ რვა-თორმეტ ბოძს გადასცემს.

ამგვარად, ქართულ დარბაზებში ჩვენ ვარჩევთ ინტერიერის ორ ძირითად ტიპს. რომელიც, უპირატესი გავრცელების ადგილის მიხედვით, ჩვენ პირობით ქართულ რსა და მესხურს ვუწოდებთ.

როგორც ერთ, ისე მეორე სახის ინტერიერში ვხვდებით გვირგვინთა ყველა მხატვრულ-კონსტრუქციულ ტიპს: ოთხკუთხთვანსაც და რვაკუთხთვანსაც, პარალელური წყობისადაც და კუთხური წყობისადაც. რვა ან თორმეტკუთხთვან სახეს კუთხური გვირგვინისას ქართლში „მერცხლიბუდურს“ ვუწოდებთ.

როგორც ქართული, ისე მესხური ტიპი ინტერიერისა გვაძლევს შინაგანი სივრცის სრულიად თავისებურ გადაწყვეტას, მკაფიოდ გამოხატული კონცეპციის საფუძველზე, რომელსაც ექვემდებარება ყველაფერი, შინაგანი სივრცის საერთო გადაწყვეტიდან მოყოლებული საერთოდ დამუშავებულ დეტალებამდე. ინტერიერის თვითეულ ამ ტიპს შეუწევია მრავალი საუკუნის მანძილზე დაგროვილი გამოცდილება და სიბრძნე უცნობი ოსტატებისა, რომლებიც თავის შემოქმედებას უქვემდებარებდნენ ადგილობრივი პირობების ღრმა გაგებას, სამშენებლო მასალების თვისებათა ზუსტ ცოდნასა და თავისი დროის მხატვრულ მოთხოვნებებს.

ქართული დარბაზის ინტერიერის საფუძველი, მისი გეგმა თითქმის იდენტურია არქაულ საბერძნეთში გავრცელებული სახლის გეგმას, რომელიც მეგარიონის სახელისადაც ცნობილი. ორი მძლავრი განვივი კოჭი დარბაზის წარმოდებულ ფართობს სამ არათანაბარ ნაწილად



1. კარბმუხი



2. კარბმუხი

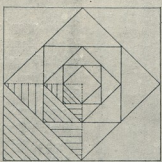


3. კარბმუხი

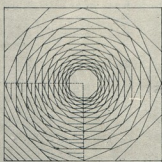


4. კარბმუხი

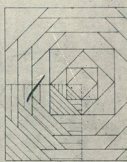
დარბაზთა ფიჭობი
კვირკვის ჭაგარობისა
და ბაზის კარბმუხისა
მოსტყვია



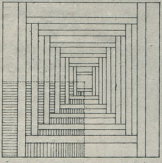
5. ოსტკუბოვანი კოსტური წყობის



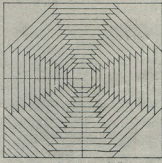
6. რვაკუბოვანი კოსტური წყობის



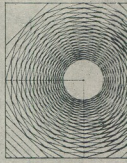
7. შერეულ წყობის



8. ოსტკუბოვანი ჰარკული წყობის



9. რვაკუბოვანი ჰარკული წყობის



10. ოსტკუბოვანი კოსტური წყობის

ქ. ცხ. 23-24

ყოფს. მეორე წყვილი გრძივი კოჭებისა, რომლებიც გვირგვინ-ქვეშა კვადრატს ზღუდავენ. უფრო ფართო შუა ნაწილში გა-ნიერ კოჭებზე ყვრდნობა. დანარჩენი ფართი დარბაზისა ცალ-კე იხურება მცირე დაქანებით კედლებისაკენ. შენობის გრძივი სიმატრის ღერს ერდისა და კერის შემაერთებელი ვერტიკა-ლური ღერძი კვეთს დარბაზის შინაგანი სივრცის ფოკუსში. გვირგვინის ცენტრში დაყოლებული ერდო-სარკელი ძლიერ-და ანათებს დარბაზის მხოლოდ შუა ნაწილს, კედლებამდე კი მეტად მცირე სინათლე აღწევს.

სწორედ ამიტომ ქართული დარბაზების მშენებლებს მთავარი ყურადღება გადაეკეთ ინტერიერის განათებული ნა-წილის მხატვრულ გადაწყვეტას, გვირგვინისა და ბოძების დამუშავებაზე, რომლებითაც სივრცის ცენტრალური ბირთვი გამოიყოფა, იმ კოჭებზე, რომლებიც გვირგვინის ფუძეს მო-ხაზავენ. საგულისხმოა, რომ მუშავდება ამ ელემენტების მხო-ლოდ შიგა, ერდოსკენ მიმართული ზედაპირი, მაშინ, როდეს-საც მათი ჩრდილისკენ მიქცეული მხარე სრულიად დაუმუშა-ვებელი რჩება. როგორც ჩანს, მშენებლებს კარგად ჰქონდათ გათვალისწინებული ინტერიერის ყოველი დეტალის აღქმის რეალური პირობები.

ბოძების განლაგების მხრივ ქართლის დარბაზებში ვარ-ჩევთ სამ ძირითად ვარიანტს: ორბოძიანს, სამბოძიანს და ოთხბოძიანს, მათ შორის განსაკუთრებულ ინტერესს ორი პირ-ველი ტიპი წარმოადგენს. ყველაზე მნიშვნელოვანი ამ დარ-ბაზებში ბოძების განათვისფლების წესია, მალის შუაში სა-თავისო გრძივი ღერძზე, ე. წ. ერთბოძიანობის პრინცი-პი.

მსგავსი ხერხი ძველი მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაშია ცნო-

ბილი (კრეტა-მიკენის კულტურაში, არქაულ საბერძნეთში და სხვ.), მაგრამ იგი არსად არ ყოფილა მიყვანილი ისეთ მხატვრულ სრულყოფამდე, როგორც ქართულ დარბაზებში.

ბოძი ქართულ დარბაზში, რომელსაც ძველთაგანვე დე-დაბოძი აქვს შერქმეული, სვეტების რიგის ერთ-ერთი ელემენტი კი არ არის, როგორც ჩვეულებრივ, არამედ ცალკე მდგარი დამოუკიდებელი საყრდენია. ამით განისაზღვრება მისი წამყვანი როლი ინტერიერში. ხალხს სწამს, რომ დე-დაბოძი დარბაზის კონსტრუქციის მთავარი ელემენტია. რო-დესაც ამირანი ვერაფერს დააკლებს დევს ხელჩართულ ბრძო-ლაში, მას შესძახებენ

„მალა კი ნუ სცემ საბილოსა, დაბლა შემოკარ რბილოსა, ბოძინ რო დაეტრებიან, დარბაზნი დაეცემიანო“.

ხალხისავე გადმოცემით, უსოვარი დროიდან დედაბოძად ცოცხალ ტოტემგადაქრულ მეს იყენებდნენ. სოფელ ხიზაბა-რაში ახლაცაა შემორჩენილი ერთი ძველისძველი შენო-ბა (თენთ-დარბაზი), რომელიც აგებული ყოფილა ცოცხალ ხეზე. მის სამ, კაბად შერჩენილ ტოტზე ყვრდნობდა დღემდე გადარჩენილი 0,7 მეტრი სისქის უზარმაზარი ბოძი (8 მეტ-რის სიგრძისა), რომლის ერთი ბოლოც, თქმულების მიხედ-ვით, ქალის სათხოვნელად მოსულმა ვაჟკაცმა ადგილიდანაც ვერ დაძრა. ოჯახის უფროსს ეს ბოძი დედა-ბოძზე თავისი „დედა-კაცის“ დახმარებით დაუდგია. დედაბოძის პოეტური-რებული სახე ღაღადებს იმ ღრმა ტრადიციების შესახებ, რო-მელთა ფესვებიც ხუროთმოძღვრული ხელოვნების ჩახახვის პერიოტულ პერიოდს სწვდებიან.

დარბაზის შინაგანი სივრცის მხატვრული განვითარება უშუალოდ დაკავშირებულია დედაბოძის აღქმისათვის ყველა-

დამუშავების სპეციალური ხერხებით. ბუღალრის ქვედა წახნაგი უმეტეს ნაწილად მდიდარი პროფილით მუშავდება, რომელიც ხშირად წრიული ვარდნუგებისა და ჩამოკუთხული კბილების რიტმულ თანრის წარმოადგენს.

ქსნის ხეობის ზოგიერთ დარბაზში შემწნეულია კიდევ ერთი დიდი მხატვრული მნიშვნელობის ტენდენცია — დედაბოძის არა ვერტიკალურად, არამედ ოდნავ დახრილად დაყენება ისე, რომ მისი მოჩუქურთმებული ბოძის პირი ერთსა-სარკმლისაკენ იყოს შექცეული. ასეთი გონებამსვილური ნიუანსი სახელს მოუხვეჭდა ხუროთმოძღვრული ხელოვნების დიდოსტატსაც კი. ამაზე არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის გარემოებები, რომ შედაპირი დედაბოძისა, რომლის გვერდებიც პროფილირებულია, არასოდეს არ იფარება ჩუქურთმით, და პირიქით, გვერდები დედაბოძისა, რომლის სიბრტყეც მიდრეკილიაა მორთული, ყოველთვის დაუნიკავი რჩება.

ქართლის დარბაზებში დედაბოძის ზედა ნაწილს აქვთ იქით ე. წ. სააყრეები ან აქვს ჩადებული. მათზე ეყრდნობა ორი წრილი ძელი, ე. წ. აყრები, რომლებზეც გადადებული ჯოხის საშუალებით კერის ზემოთ, ვაკუბის საკედელი ჩამოიშობება. სამშობთან სისტემაში სააყრის მეორე ბოლოები წვილ ბოძში ჩამაგრებულ წრილ ლატანზე გადადებული.

ქსნის ხეობის ზოგიერთ დარბაზებში დედაბოძის ზედატანი წინდან ირმის რქებით იშობა. ცხოველბატული განტეტებთან ამ თავისებურად სამკაულისა, რომელიც დედაბოძის გულში ხისდაა ჩადებული, აცოცხლებს ბოძის სადა ფორმას და არაჩვეულებრივ შთაბეჭდილებას ადენს მხაველზე.

ქართული ხუროთმოძღვრების მდიდარ მემკვიდრეობაში დედაბოძი ხალხის გენიის ერთ-ერთ იშვიათ გამოვლინებას წარმოადგენს; ბოძ-ბალავარის სისტემის ტექტონიკური გადაწყვეტის იმ ვარიანტებს შორის, რომლებიც მსოფლიო არქიტექტურაში ცნობილი, იგი წარმოგადგება ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს და თვითმყოფად სახედ.

დარბაზის გვეგის ფორმა თავისთავად განაპირობებს ინტერიერის მასშტაბობას. გვირგვინის ზომები უშუალოდაა დამოკიდებული გვირგვინქვეშა კვადრატის სიდიდეზე. ხის მასალის რეალისტური გამოყენება, მისი გონივრული დამუშავება შინაგანი სივრცის მასშტაბური დანაწევრების ბუნებრივი საწინდარია. დედაბოძი (მისი საშუალო სიმაღლე 2,5 მეტრია) ინტერიერის მასშტაბის საზომი ხდება. მასზე ამოკვეთილი სამკუთხოვანი ჩუქურთმის ჭრის თავისებურებანიც შესანიშნავად არკვევენ ადამიანს მასშტაბში: რადგან ჩუქურთმის პირველადი სამკუთხედის ზომებიც არ შეიძლება დიდად იცვლებოდეს.

დედაბოძი კაცის თანაზომიერია და ეს თანაზომიერება კარგად შეიგრძნობა დიდი ზომის დარბაზებშიც კი. ფორმა ბოძისა — ინტერიერულია. ეს „ინტერიერულობა“ ხაზგასმულია გასაიყარი ტაქტით. რომ ყველაფერი ეს წინასწარგამიზნულია და შეგნებულადაა გაკეთებული, მტკიცდება თუნდაც იმ უზარალო ფაქტით, რომ დედაბოძის ფორმა არასადარ არარის გარეთ გამოყენებული.

უაღრესად დახვეწილი პროპორციებითა და მხატვრული სიფაჭით დამუშავებული გარეთა ბოძებით ცნობილია და-

საგლეო საქართველოს ლამაზი ოდა სახლები, რომელთა მხატვრული სინაზე და მხატვრული სიკვლეოც ღირსეულად ეხატყვისება დარბაზების ეპიკურ მდიდრებებსა და ძალას.

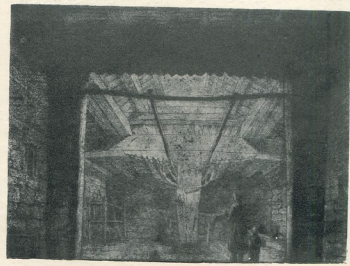
ქართული დარბაზების მესხური ტიპი, რომლის საუკეთესო ნიმუშობაც ფიქსირებულია ახალციხის ძველ რაიონში — არაბისა და სოფელ ვალში, გადხურულია უპირატესად რეკუთხოვანი გვირგვინით, როგორც პარალელური (რანაზი), ისე კუთხოვი წყობისა (ვალში).

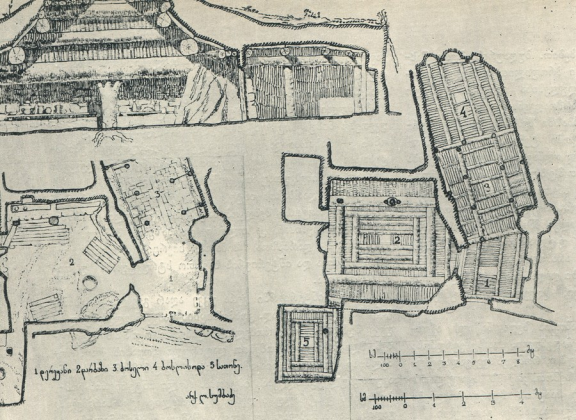
მესხური დარბაზის ინტერიერის ხუროთმოძღვრებას ჩვენ ვიხილავთ, როგორც შემდგომ საფეხურს ქართული დარბაზების განვითარებისას, ქართული დარბაზების შემდეგ. ამას გვიკარნახებს დაბაზთა შინაგანი სივრცის ორგანიზაციის პრინციპებისა და ინტერიერის საერთო სტრუქტურის ურთიერთშეფარება.

მესხურ ინტერიერში კერა უკვე აღარ გვევლინება შინაგანი სივრცის ფოკუსად. კომპოზიციის წამყვან ელემენტად აქ უკვე ბუნარი ხდება, რომელსაც მესხეთში ოჯახს უწოდებენ. მდიდარი ჩუქურთმებით დაფარული „ოჯახის ქვა“, რომელშიაც ბუხრის თაღი ამოკვეთილი, მუდამ მშენებლის განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს. როლი ინტერიერის კომპოზიციის ცენტრალური დერძისა, რომელიც კერა-სარკმელზე გადაის, საგრძნობლად სუსტდება, წამყვანი მნიშვნელობა აქ უკვე კედელს ენიჭება. საჭირო ხდება მისი ხაზგასმა, მხატვრული გამოვლინება.

მესხურ ობიექტებში გვირგვინი დარბაზის ნაწილს კი არ ფარავს, როგორც ქართლში, არამედ იგი მთელი სათავსოს კვადრატულ გეგმას ესატყვისება. გვირგვინის ზომები თუმცა იზრდება, მაგრამ ეს ზრდა სამკაოდ შესულულია კონსტრუქციული სინდრელების გამო. ამიტომაც მესხური დარბაზი ქართლურთან შედარებით ბევრად ნაკლები ფართობისაა. მისი სიმცირე აქ კომპენსირებულია სათავსოთა რაოდენობითა და მოცულობით. ერთსათავსოიანი დარბაზი (რომელიც ქართლისათვის ტიპური) მესხეთში თითქმის არსად გვხვდება. გვირგვინი მესხურ დარბაზში კედლებზე მიდგმულ ბოძებს ეყრდნობა, რომლებიც თვითთავი კედელს სამ ნაწილად ყოფს.

პავლიაშვილის დარბაზი პავლიანთ-კარში (ქსნის ხეობა).
ლ. სუმბაძის გრაფიკა ავთოგონისზე





თეთლდარბაზი ხიზაბაგრაში

საყრდენების ასეთი განლაგება უშუალოდ უპასუხებს რვა-კუთხედიანი გვირგვინის ფუძეს: თვითველი ბოძი რვაწახანგოვანი გვირგვინის კუთხის ქვეშაა შემდგარი. გვირგვინის რვა-კუთხედიანობა ამგვარად განსაზღვრავს დარბაზის კედლების სამად დანაწევრებას. ბუნარი, როგორც წესი, ერთ-ერთი კედლის გვირგვინი მოთავსებული ბოძებს შორის.

გვირგვინის დაკავალირების მშენებლები არ იცავდნენ მაინც-დამაინც დიდი სიზუსტეს და არ მოსდევდნენ ბრძალ ამა თუ იმ გარკვეულ კანონებს. უფრო მეტიც, ისინი არც ცდილობდნენ გამოემუშავებინათ რაიმე „ურყვევი“ კანონები ძირითადი ტექნიკური და კომპოზიციური ამოცანების გადასაწყვეტად. შეიძლება შინაგანი ალღოთი გრძნობდნენ კიდევ, რომ მტკიცე კანონებიდან ზომიერი გადახვევა ზოგჯერ არამც თუ არ ვნებს ინტერიერის მხატვრულ სახეს, არამედ მას ცხოველყოფილობას ანიჭებს. ალბათ ამაში უნდა ვეძიოთ ხალხური შემოქმედების განუმეორებელი მიმოიღველობის საიდუმლოება, სადაც წამოჭრილი წინანდლმგებანი კი არ ისპობა, არამედ რჩება გარკვეული ჩარჩოებით შეზღუდული. ხალხური მშენებლების საუკეთესო ნაწარმოები მართლაც არასოდეს არაა გამოფიტული, მისი ყოველი დეტალის გადაწყვეტა სალი, რეალისტური მიდგომის საუბრეულზეა გააზრებული.

ქართლის დარბაზის შინაგანი სივრცე მ რ ა ვ ა ლ უ ი ლ ა დ ი ა. გვირგვინქვეშა კვადრატი ამ სივრცის მხოლოდ ნაწილს, ძირითად ბირთვს შეადგენს. ამისგან განსხვავებით მესხური დარბაზი ერთ მთლიან სივრცეს წარმოადგენს, საფუძვროვანი გვირგვინით დამთავრებულს. გვირგვინის დიდი ზომების წყალობით (მისი სიმაღლე იატაკიდან ზოგჯერ რვა მეტრს აღემატება) ინტერიერი ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს: ზედა სინათლე აქ თანაბრად ანათებს დარბა-

ზის მივლ სივრცეს, რბილად იჩრდილება მხოლოდ გვირგვინის ფუძის შიგნით დარჩენილი კუთხეები. კარგად განათებული კედლები თვითონაც უკუკართებენ სინათლეს, რის წყალობითაც თანაბრდება და რბილდება საერთო განათება. ჩრდილ-სინათლის კონტრასტი მესხურ დარბაზში გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ქართლის ობიექტებში.

რამათის უნიკალური დარბაზების გვირგვინთა კონსტრუქცია სრულიად განსხვავებულია სათანადო სახის ქართული გვირგვინისაგან. გვირგვინის წყობის თვითველი რიგი აქ განხორციელებულია ოთხი კოჭისა და ოთხი მათს ბოლოებში ჩაჭრილი ფიცრისაგან. შემდეგ რიგში ფიცრების და კოჭების თანმიმდევრობა იცვლება. ამის გამო თვითველი რიგის სიმაღლე რამათის დარბაზთა პარალელური წყობის გვირგვინებში თითქმის ორჯერ დიდია, ამავე სახის ქართული გვირგვინის რიგთან შედარებით. გაორკვეპული სიმაღლის რიგები აღნიშნულ შინაგანი სივრცის მასშტაბს. ასეთი გვირგვინი ვერდიოზულ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ინტერიერისათვის უფრო ინტიმური სახის მოსაგებად მშენებლები მიმართავენ კედლის დამუშავების სხვადასხვა ხერხს. კედლის სამწილადი დანაწევრება, ბოძების შეზღუდული სიმაღლე (მაღალი გვირგვინის პირობებში კედლის სიმაღლე არ შეიძლება იყოს დიდი); ბუნების გაპირტებით, გარკვეულად განაპირობებენ ინტერიერის მასშტაბურობას, ეტალონს უქმნიან მას სტაბილური ელემენტებით, რომელთა ზომებიც თითქმის ერთი და იგივეა, მიუხედავად იმისა, დარბაზი დიდია თუ პატარა.

იმ ხერხების ანალოზი, რომლითაც დარბაზის კედლებია დამუშავებული, გვიჩვენებს, თუ რამდენად ღრმად ესმოდით ისტატებს ახალი სიტუაცია, რომელიც შეიქმნა კერის კე-



დღემი განაწილებების შედეგად. რაბათის დარბაზები იძლევიან კედლების მსატრულ-დეკორაციული დამუშავების იშვიათ ნიმუშებს. დეკორით აქ იფარება კედლის ბოძები და ბუღარები, დოლაბის კარები და „ოჯახის ქვა“ (ბუხარი). რვა კედლის ბოძიდან განსაკუთრებით მუშავდება ის წყვილი, რომელთა შორისაც ბუხარია მოთავსებული, ე. ი. დარბაზის მთავარი კედლის ელემენტები. დეკორის ზომები, მისი განაწილების სისტემა შესანიშნავად ეგებვა ბოძების მასშტაბსა და აღქმის პირობებს. წყვილ ბოძში იშვიათია ორივე ბოძის ერთნაირი რუქურთმით დამუშავება. სააკადის დარბაზის ერთ-ერთ ბოძზე ძნელად ამოსაკითხი სამშენებლო წარწერაა დედებრული ამოკვეთილი. აღსანიშნავია დოლაბის კარების მოპირკეთება, რომელთა კონსტრუქციის გადაწყვეტის სისტემა დღესაც კი გამოიყენება მასობრივ მშენებლობაში.

კარის ან კედლის სიბრტყის დეკორით დასაფარად გამოიყენებოდა თავისებური „ინდუსტრიული“ ხერხები. რთული სხვადასხვა სახის ნახატი აწყობილია პატარა სამკუთხვანი, სწორკუთხვანი ან რომბული ფორმის პროფილირებული ან ამოღარული ფორფიტებისაგან, ინკრუსტაციის წესით. ეს ელემენტები ფერულ ფილაზე სპონუნდის ნაჭერზე იფიქსირდებიან ლურსმნებითაა მიკრული, რომლებიც თავისთავად ორნამენტული მოტივის აქტიურ ელემენტს წარმოადგენს.

ბუხრის საერთო ფორმა, მისი ორნამენტული დამუშავების წესები დაკავშირებულია მთელი კედლის კომპოზიციასთან. ჩუქურთმის ტრის ძირითად წესად აქვს, როგორც ხისათვის, სამკუთხვანი ჩარბა რჩება, თუმცა გამოიყენება ქვის ჩუქურთმისათვის ჩვენში მიღებული ხერხიც — ორნამენტის რელიეფური კვეთა ჩაღრმავებულ ბრტყელ ფონზე. განსაკუთრებულ ინტერესს ამ მხრივ სააკადის მცირე დარბაზის ბუხარი წარმოადგენს. ამ ობიექტის ხუროთმოძღვრება თავისი კომპოზიციური გააზრებითა და მონუმენტურობით, საერთო გრანდიოზულობითა და მსატრული დეკორის შესრულების სიფაქიზით ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების უნიკალურ ნიმუშს წარმოადგენს.

ასალციხის ზოგიერთ დარბაზში შემორჩენილია შინაგანი სივრცის გადაწყვეტის ერთი საინტერესო ხერხი, რომელიც მდგომარეობს დარბაზის ერთი მხრიდან მდებარე სათავსების ორ იარუსად გადაწყვეტაში, ყირქუსლიანთ ცნობილ დარბაზში ასეთ ზედა სართულში ე. წ. აჯილაკი ა მოთავსებული, რომელიც დარბაზთან რიკულებით შემკული „აინითაა“ შეერთებული. ასახლეული აჯილაკში დარბაზიდანაა მოწყობილი. ს. ს. ორბელიანის ლექსიკონის მიხედვით აჯილა — „საქორწილო ტახტია“. მეტად საგულისმთა, რომ მიდრეკილი კედლებითა და ბუხრით შემკულ დარბაზებში გვირგვინის კოჭები თითქმის არასოდეს არ იფარება ჩუქურთმით. ასეთი თავდაბერილობა რეკუთხოვანი გვირგვინის ფორმათა ტექნიკური დამთავრებულობითა და სიმდიდრით უნდა აიხსნას... ჩრდილსინათლის არარეკულებრივი სიმძაფრე არ საჭიროებს ფორმების დამატებითს დაქუცმაცებას, დეტალების გართულებას. ასეთი იყო, ყოველშემთხვევაში, იმ ხალხური მშენებლების კონცეპცია, რომელთაც შექმნეს ასალციხის დარბაზების განუმეორებელი ინტერიერი, გამსჭვალული მშვიდი დიდებულებითა და კეთილშობილური უბრალოებით.

ქართული დარბაზის ინტერიერში ჩვენ ყურადღებას უნდა გვაქციოთ ღრმად გააზრებულ, კლასიკურიდან განსხვავებულ გადაწყვეტას ბომ-ბალავარის ტექნიკური ურთიერთობისა, რომლის წყალბოთიაც სათავსის ხუროთმოძღვრებაში თითქოს ცხოველი სუთქვა იგრძნობა. მალის შუაში ბოძის აღმართვა, ამ უკანასკნელის მკვერდივით გამოღობა, ზემოთკენ გაჯანთრებული სიბრტყე, ბუღარისა და კოჭ-ბალავარის მსუბუქი შეზნელობა, ბყვამ ან ელემენტის უაღრესად თავდაბერილი და ღრმად მოფიქრებული შემკობა, — აი ის ძირითადი ხერხები, რომლის წყალბოთიაც ქართლის დარბაზს განუმეორებელი შთაბეჭდილები ძალა ენიჭებოდა.

ისმება კითხვა: რატომ იყო იგნორირებული საკუთრების განმავლობაში ჩამოყალიბებული ეს ღრმა ტრადიციები მესხეთის დარბაზებში?

ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ჯერ საჭიროა გაიკრძვას: რა პირობებში წარმოიშვა და განვითარდა ქართული ინტერიერის აღნაგობა, მისი ნაწილების მსატრული დამუშავების წესები.

დღემდე შემორჩენილი მდიდარი მასალის შესწავლამ უნიკალური ობიექტებიდან დაწყებული და გათავებული პრიმიტიული, თითქმის პირველყოფილი ობიექტებით, რომლებმაც რელიგიურულად შემოინახეს მშენებელთა პირველი გაუბედავი ნაბიჯები — დაგვარწმუნა იმში, რომ ყველა ეს ხერხი თ ა გ და პ ი რ ვ ე ლ ა დ მ ო წ ო დ ე ბ უ ლ ი ი ყ ო უ მ თ ა გ

დარბაზი სოფ. კაკარიში (ვარძიის ახლოს) ლ. სუმბაძის გრაფიკრა ავიომონაჟი





ნასკიდაშვილის დარბაზი სოფ. ვალეში

რესად ტექნიკური ამოცანების გადასაწყვეტად.

ჩვენმა კვლევამ დაგვარწმუნა იმაში, რომ ერთობიანობა დარბაზისა თავდაპირველად მასალის გონივრული, ეკონომიური გამოყენებით იყო გაპირობებული. შესულადი სიგრძის (5-7 მტ.) განივ კოჭს არ სჭირდებოდა შუაში ერთ ბოძზე მტეი საყრდენი.

დედაბოძის წაგრძელებული (არაკადრატული) კვეთი, მისი „სიბრტყილობა“ დაკავშირებულია კოჭ-ბალავარის სიგანეზე: არ არის მიზანშეწონილი, რომ ბოძის სისქე აღემატებოდეს მასზე დაყრდნობილი კოჭის სიგანეს.

დედაბოძის შემოთქენ გავანერგება გამოწვეულია კოჭისათვის ფართო და მოხერხებული საყრდენის მოწყობის სურვილით. ამავე ამოცანის გადაწყვეტასთანა დაკავშირებული ბულარის დატანება კოჭსა და ბოძს შუა. იგი ამსუბუქებს კოჭს, აადვილებს ბოძის ვერტიკალის პირიზონტულ კოჭთან დაკავშირებას. ტენდენცია დაყრდნობის ფართის გადიდება იგრძნობა ყველა ქვეყნის არქიტექტურაში, მისი განვითარების პირველ ტაპზე. ხიზანერას ფესვგადგმული დედაბოძის სამტრტა ზედა ნაწილიც ამ პრობლემის გადაჭარაზე იყო გაანერგებული. ქართული დედაბოძის პირველი სახე სწორედ ტოტემის განშტობაზე გადაჭრილ ხეში უნდა ვეძიოთ.

კოჭ-ბალავარის შეზნეილობა ყველაზე ორიგინალურად მნივლად განსამარტი ხერხისა ხის ხუროთმოძღვრულ ფორმებში. იგი ქართულ დარბაზში საუკუნეების სიღრმეშია დაბადებული დე და განვითარებული.

ჩვენმა კვლევამ აქაც დაგვარწმუნა, რომ ეს ხერხი თავდაპირველად გამოყენებული იყო გვირგვინის აქეთ-იქით მდებარე ბრტყელი ბანისათვის ქანების მისაცემად. გახრილი კოჭის გამოყენება ამ საკითხის ტექნიკური გადაჭრის ერთ-ერთი (თუ არა ერთადერთი) გონივრული საშუალებაა.

ამ ამოცანის გადაწყვეტაში დიდი როლი უნდა ეთამაშა აგრეთვე სამშენებლო მასალის ხასიათსაც. მუხის, წაბლის და სხვა ფოთლოვანი ხეობის ხეებში, რომლებიც ქართულ დარბაზებშია გამოყენებული, ძნელი არ იყო ბუნებრივად გახრილი კოჭის ამორჩევა.

მესხური დარბაზების მშენებელთა არ დასჭირვებიათ ამ ტექნიკური ამოცანის გადაჭრა. დარბაზის კვადრატული სათავსო მთლიანად იხურება გვირგვინით. ამიტომ ცალკე მდგარი დედაბოძი აქ არ არის საჭირო. კედელზე მიდგმული მომცრო ზომის ბოძები მიზანშეწონილი იყო გვირგვინის ფუძის რვაკუთხედის კუთხეებში შეყენებისათ: კედლის შუა ადგილი ხომ ინტერიერის წამყვანი ელემენტით, ბუნებრივად დაკავებული! მალევის სიმცირის გამო ბოძებს არ სჭირდებათ ზედა განივგანაგებ. ამას გარდა, ფიჭვი და სოჭი, რომლებიც ამ დარბაზებშია გამოყენებული, ადვილად დასამუშავებელი მასალაა. ეს გარემოება აპირობებს ფორმების გეომეტრიულ სიზუსტეს. არავის სჭირდება აქ კოჭის გახრაც ბანისათვის დაქანების მისაცემად, რადგან დარბაზის ფარგლებში ბანი არ არსებობს ეს ფართი მთლიანად გვირგვინითაა გადახურული. სამშენებლო მასალა და განვითარებული ტექნიკური ხერხები (მესხური დარბაზის ტიპური სახე ბევრად გვიან უნდა იყოს ჩამოყალიბებული ქართული დარბაზებთან შედარებით), საშუალებას იძლევიან უფრო ზუსტად და სუფთად გამოიკვეთოს ხის კონსტრუქციები.

ამიერებს თუ არა ქართული დარბაზების მშენებელთა ღირსებას ის გაერმოვება, რომ მათი ნაწარმოების სრულყოფილობა დაკავშირებულია წმინდა ტექნიკური და ეკონომიური ხერხების გამოყენებასთან? პირიქით, მათი მოვარის დამსახურება იმაშია, რომ უწყვეტ-ტექნიკური მხარაგები ასე სისტატურად შეუთავსეს მსატრულ-ხუროთმოძღვრულ პრობლემებს და ეს მოთხოვნილებანი ზოგადი არქიტექტურული სახის გადაწყვეტის კონკრეტულ ამოცანებს დაუკავშირეს.

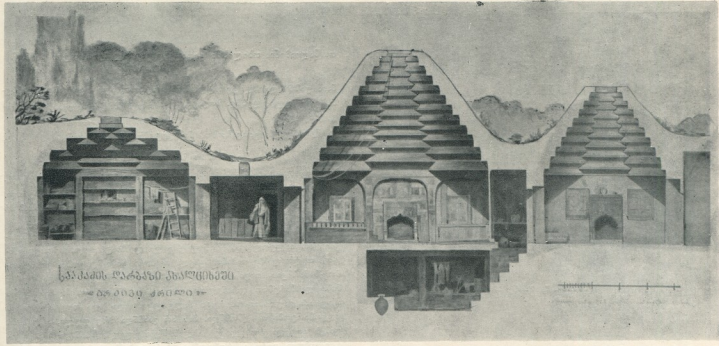
ამ მსატრულ ფორმათა წარმოშობის პირვანდელი მიზეზები დიდი ხანია გაჭრა, მაგრამ ხალხური ტრადიციების ძალამ ეს უნიკალური ფორმები დღემდე შემოინახა. „მეტყველები პლასტიკური ფორმები ხუროთმოძღვრებაში გაცილებით მეტს ცოცხლობენ, ვიდრე ის კონსტრუქციები, რომლებშიც ეს ფორმებია ჩასახული. სწორედ ასევე გარდაქმნის ნამდვილი მგოსანი რეალურ სინამდვილეს პოეტურ სახეებად. იღებს რა ამ სინამდვილიდან მისთვის დამახასიათებელ კანონზომიერებას, იგი ტიპობს ხდის მას და ანიჭებს უჭკნობ, ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას.“ (ბ. მისაილოვი, „ეტიკური და ელადა“ გვ. 189).

საუკუნეების სიღრმეში ჩასახული ქართული დარბაზი, რომელმაც მთელი წინა ფორმაციების მანძილზე შეინარჩუნა თავისი მთავარი დამახასიათებელი სახეები, უცილობლად კვდება მხოლოდ ახალი სოციალისტური ყოფის ძლევამოსილი შემოჭრის შედეგად. განათების, გათბობისა და სახურავის მოწყობის ის პრინციპული წესები, რომლის საფუძველზეც დამყარებულია დარბაზის აღნაგობა, შეუთავსებელია სოციალისტური მშენებლობისა და კეთილმოწყობის პრინციპებთან. კერის შეცვლამ ბუნრით, ტექნიკურმა სიახლეებმა სინათლის მოწყობაში და ახლებურმა გეგმარებამ, რომელსაც ახალციხის დარბაზებში ვხვდებით, მხოლოდ ცოტათი გაახანგრძლივეს სახლის ტრადიციული ტიპის არსებობა; მათ ვერ მოხსნის ის მთავარი წინაღმდეგობანი, რომლებიც წამოიჭრა

ბინის ტრადიციულ ფორმებსა და ახალ ყოფა-ცხოვრებას შორის. დაკარგა ყოველგვარი აზრი დარბაზული სახლის თითქმის ყველა იმ უპირატესობამ, რომელთა წყალობითაც იგი საუკუნეთა განმავლობაში შერჩა ჩვენს მიწაწყალს.

მიუხედავად ამისა, დიდა ქართული დარბაზის მნიშვნელობა. გვევლინება რა საუკუნეთა გრძელ მანძილზე სახლის ხალხურ ტრადიციულ ფორმად, იგი თვით ახდენდა აშკარა გავლენას ხალხის ესთეტიკურ მისწრაფებებზე, ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ტრადიციების ჩამოყალიბებაზე.

ქართული დარბაზი ხალხის გენიის შესანიშნავი ქმნილებაა. იგი წარმოადგენს ჩვენ წინაპართა მნიშვნელოვან წვლილს მსოფლიო ხუროთმოძღვრების საგანძურში.





თ. შალიაინი. თბილისში გადაღებული პირველი ფოტო. 1892 წ.

შალიაინი საქართველოში

მიხეილ დოლინსკი,

სიმონ ჩერტოვი



უსულ ხელოვნებაში შალიაინი, ისე როგორც პუშკინი მთელი ბოქაა. გორკის ეს სიტყვები ზუსტად განსაზღვრავს გენიალური არტისტის შემოქმედების ადგილსა და მნიშვნელობას მსოფლიო კულტურის ისტორიაში. ინტერესი შალიაინის პიროვნებისადმი კვლავ დიდია. ამ უკანასკნელ წლებში მისადმი მიძღვნილი არაერთი წიგნი და სტატია დაიწერა. მაგრამ ყველა ესენი მომღერლის ცხოვრების იმ პერიოდს ეხება, როდესაც მისი სახელი უკვე საქვეყნოდ ცნობილი იყო.

თედორე შალიაინის არტისტული გზის დასაწყისი, საქართველოში გატარებული დრო — მისი ბიოგრაფიის ნაჟღებად შესწავლილი ნაწილია. მოსკოველი ეურნალისტები მიხეილ დოლინსკი და სიმონ ჩერტოვი ამთავრებენ წიგნს „შალიაინი საქართველოში“, რომელშიც ასახული იქნება შალიაინის არტისტული გზის დასაწყისი. თავები ამ წიგნიდან ქვეყნდება ეურნალურში „მუსიკალ-

ნაია თინა“ და „ლიტერატურნაია გრუპა“, აგრეთვე გაზეთ „კომუნისტის“ ფურცლებზე. ზოგიერთი თავი შემდეგ საფრანგეთის პრესაში გადაბეჭდა.

მკითხველს ვთავაზობ ნაწილებს ამ წიგნიდან.

ნ ა ც ნ ო ბ ო ბ ა თ ბ ი ლ ის თ ა ნ

1891 წლის ზაფხულში, დერჟაჰის „მალოროსიული“ დასი, იმერეთის მხარეში გასტროლების შემდეგ ბაქოსკენ მიემართებოდა. ეს ფაქტი თავისთავად ხსენებადც არ ეღიბებოდა, დასში რომ არ უოფლიყო ახალგაზრდა სოლისტი თედორე შალიაინი.

დერჟაჰთან სამხატვრო იოლი როდი აღმოჩნდა: ფულს იგი თითქმის არ იძლეოდა. ამასთან უხუში და დესპოტი იყო. სწორედ ამიტომ თედორე შალიაინი შეხვდა თუ არა სიმონ იაკობის ძე სემონოვ-სამარსკის, თავის პირველ ანტიპარენიორს უახანსა და უფაში, მისი დახმარებით ფრანგულ ოპერებაში მოეწყო, მაგრამ ბედმა აქაც არ გაუღიმა: ოპერება მალე გაკურტდა და თედორე უარეს მდგომარეობაში აღმოჩნდა. მას არ გააჩნდა არც ფული, არც ბინა ღამეს ათედა რომელიმე სახლის შესასვლელში, ხან კი ხის დაცარიელებულ ცირკში, რომელშიც ქარი უმოწყალოდ დათარშობდა. შალიაინმა მხოლოდ ერთხელ მოახერხა მონაწილეობა მიელო კონცერტში. მართალია, ამაში ფული არ მიუციათ, მაგრამ სამაგიეროდ ირი დღის განმავლობაში აქმუდუნდნ სადილსა და ვახშამს.

ცხოვრება სულ უფრო ძნელდებოდა. იყო შემთხვევები, როდესაც დღეებს უჭეშლად ათენებდა და აღაზებდა. ამას ინიც დემატა, რომ ქალაქს ხოლერის ეპიდემია მოედო. მაშინ, 1892 წლის აღრიან გაზაფხულზე შალიაინმა ქეშიანი ბაქნიდან დასტოვა ბაქო და ბედის საძიებლად თბილისს მიაშურა.

თბილისმა შალიაინი გააბრუა ბაქოსიანი მშთი, ფერების სიუხვითა და მრავალფეროვანი მოუფლფუნე ადამიანებით. ამ ნაჟღებად ცნობილ, მაგრამ მომზიბილად ფერადოვან ქალაქში მან უცერად იგრძნო გასაკიცარი შეება, და თუმცა ხშირად შიშშიღოლოდა, დღისით არ იცოდა ღამეს სად გაათედა, რადც კარნახობდა: საქირთა მოითმინო და დარჩე, აქ შეიძლება სერიოზულად ცადო ბედი.

სემიონოვ-სამარსკიმ, რომელსაც იგი ხელმოწერად შეხვდა თბილისში, თავის მეგობარი კლუზაროვის საოპერო ანტრეპრისში მოაწყო. მოვიდა რა ეს შეხვედრა, სემიონოვ-სამარსკიმ ცხრაშეტი წლის შალაიანის გარეგნობა ასე აღწერა: „ხეთთანში, ახალგაზრდა, ფერმართალი, ძალიან გამზდარი, მუდგადრე სახე და როგორცდ ერთიანად შოაოვსებული“ შალაიანი კლუზაროვთან ერთად საგატროლად ბათუმსა და ქუთაისში გამგზავრა. მან სწრაფად მოიპოვა კარგი, უკრალი ხივის რეპუტაცია. რადესაც დღემარხაზე მსახიობებს რუსულად სიმღერა აუკრძალეს, შალაიანი იმავე საღამოს იტალიურად მღეროდა: დღითი უცნობი სიტყვები რუსული ასოებით გადაწერეს და მან უკვლადფერი დაიმარსოვრა.

მაღლ კლიუზაროვის დასი დიამალა და შალაიანი იძულებული გახდა თბილისში დაბრუნებულიყო. ახლა ამ ტანჯვასთან შედარებით წარსული ტანჯვა არაფრად მიიანდა: დამეს ქუჩაში ათედა და ხშირად მთელი ოთხი დღის განმავლობაში არაფერს ჰკამდა. აუტანელი გახდა ქალაქში სიარული, სადაც ღია ცის ქვეშ იწვოდა მწვადი და იღვრებოდა კახური, სადაც თათრის მოედანზე პირდაპირ მიწაზე ელავა ხილის მთები. იწვებოდა თავბრუდახვევა და გულის შეღონება. მიწაუღებდა ეთხოვა? ამის გაცეობა მას არ შეეძლო.

მაშინ დაებდა საშინელი აზრი — თვითმკვლელობით დაემთავრებინა სიცოცხლე. შევიდა იარაღების მაღაზიაში და შოიბოვა ეხვენიანთ რევოლვერი. ნოქარმა შეათვალერა კლიენტის და იარაღი არ ანდო. მაშინ იგი გამოვარდა მაღაზიიდან და ნიკოლეტსკის ხილისაქენ გაქტეა; რათა მტკავარში გადავარდნილიყო. გზად არავინ შეხვედრია, მხოლოდ კავკასიის მეფისნაცვალი ვორონცოვი იდგა ხილის თავში და თავისი პედებსალიდან ხრინჯაოს მკაცრი თვალენი იუბრებოდა. როდესაც შალაიანმა ფეხი ხილის მოაჯირზე შედგა, ამ დროს, ხელი სტყა მისმა მეგობარმა, რომელთან ერთად იგი კლიუზაროვის დასში მუშაობდა და აღარ გაუშვა სანამ სახლში არ მიიყვანა და არ დაანაყრა.

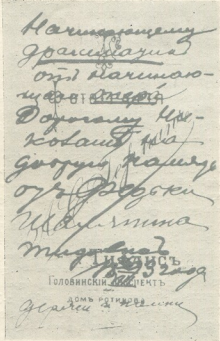
მრავალი წლის შემდეგ შალაიანი იკონებდა: „მე ყოველთვის უკრავდებოდი გაბუქარს; დასაწესში, ასე ვთქვაო, ჩემი ცხოვრების გარეგანზე, ცუდად ვუბოვრობდი. ცუტადღენი გაბუქარსა უკვლავან მინახავს, მაგრამ საოცარი ის არის, რომ ორი ქალაქი — ბაქო და თბილისი იყო ის ადგილები, სადაც მე წამდილად ვუმიშობოდი“.

შემორჩენილია მხოლოდ ერთი ფოტოსურათი, რომელზედაც აღებდილია შალაიანი თბილისში 1892 წელს, ე. ი. თბილისში სამოსლოდან ცოტა ხნის შემდეგ. რა თქმა უნდა, ამ დარბისელი ეწაწვილის გარეგნობა სრულიად არ შეესაბამებოდა თბილისში გატარებულ მძიმე თვეებს. 1915 წელს, როდესაც მისი სასცენო მოღვაწეობის 25 წლისთავი აღინიშნა, საიდუმლოება თვით არტისტმა გასცა. შალაიანმა ფოტოსურათის მეორე მხარეზე წაწერა: „პიუჯაი და თოდები მათხოვა ანტრეპრენიორმა სემიონოვ-სამარსკიმ, რათა შემეწყო ფოტოგრაფიაში; საყულო და ჰალდუსები გუტაფისინსა. ტანისმოსო მაცკია შიშველ ტანზე — ვერაფრით ვერ ვიყოფდ პერანგი“. მოგვიანებითაც კი, როდესაც შალაიანი უსატოვან წყალობად, მხოლოდ ერთი პერანგი გაიანდა, რომელსაც იგი თვითონ რეცხავდა მტკვარში და „წვავდა“ ლამაფრად, რათა გაეწადღებრებინა მასში შეიღობლ დასახლებული აბეზარი მწერი.

შალაიანი თბილისში გაეცნო და დაუმეგობრდა ახალგაზრდა ზორისტს, მომავალი ცნობილ კინოსახიობსა და რეჟისორს ივანე პერესტიანის. ისინი ერთმანეთთან დააკვირრა ახალგაზრდობამ, საერთო პროფესიამ და იმ მეოცნებობამ, რომელსაც როგორც შემდგომში ხუმრობით ამბობდა პერესტიანი, შედგომწვევითი ავითარებს ცარიელი უკუი. ერთად ადვილი იყო გასაპიროს ტანა. ერთობლ მათ როგორდაც ბოთლი ლუივი იშოვებს და ექვსი საათის განმავლობაში აკეთებდენ იმპროვიზაციას — ზარმადღენდენ ზარს; ისინი ხან სტუმართმოყვარე მებატრონები იყვნენ, ხან კი სხვადასხვა ფენისა და მფლობარეობის კლიენტები. მეგობრები ხშირად თევზობდენ მტკვარზე და მღეროდენ მათთვის საუკვარის სიმღერებს, ხოლო ყველაზე მძიმე დღეებში ჰქეპადენ ნაგის გორებს და ეძებდენ პაპირის ნაწილებს, ხან კი ნაცნობ მეღუქებს ევიდებოდენ გა-



თ. შალაიანი — მედისტოველი („დუხსტი“) ფოტო გამოუგზავნილია იტალიიდან შალაიანის ვაჟის თედორეს მიერ.



ივანე პერესტიანისადმი მიძღვნილი ფოტოს მეორე მხარე შალაიანის ფოტოგრაფიი. 1893 წ.



თ. შალიაინი — მეისტიკლე „აალი“ 1893 წ.

ემტობისა მათთვის ერთი ცხელი კვირი. ოცდასამი წლის შემდეგ შალიაინი გვიამობდა:

— თქვენ იცით რა არის მოგონება „სუნით“? როდესაც რამდენიმე დღის განმავლობაში აღმიაინ არაფერს ჰკამს, საცდრად უვითარდება ყნოსვა. მას ელანდება საქმელი და მისი სუნი დევნის მას. დამიჯერეთ: თუ მე ვდგავარ, ვთქვით ვორიციციის ქუჩაზე, ხოლო მწვადი იწვის მუხლადაში, მე ვგრძნობ მის სუნს... სწორად ეს მოგონება „სუნით“ სამუდამოდ დამჩნა მე...

იმ დღებში შალიაინმა ახლოს გაიწერ თბილისი და იგრძნო თუ რაოდენ მზიარული, ფართო და კეთილი სული აქვს ამ ქალაქს, სურამიძეებზე ღარიბები აჰმევენდნ მას საქმელს და აჰლედენდნ ღაბის გასათვის. მას სწაფად აითვისა ქართული სალაპარაკო ენა. საოგონებზე დედოფალი ხალხური სანაძიბობის საეჭრებლად ისმენდა სიმღერებს და რაც უფრო უკეთ ეცნობოდა საქართველოს, მით უფრო უყვარდებოდა იგი.

აუტებდა მისახეობის დიდი სიყვარული მუსიკისადმი. ქალაქის ევროპულ კვარტალში მწვადე შეცვდილით სახლს, რომლის ფანჯრებიდან არ ხშირად რომაის ან ელითის ხმა. ხოლო ძველი ქალაქი კი მდებარე. ამ დროს სახურავებზე გამოდიოდა მთელი მოსახლეობა, უსმენდა მომღერლებს და ხმას აულოდნდა მათ.

...შალიაინმა, როგორც იქნა მოახერხა მოწყობილეთი ხორისტად პუშკინის ბაღში, მიხაილოვის ქუჩაზე. ეს ცოტა ფულს იძლეოდა. მაგრამ არტიტი უკვე აღარ მშობილდა. თავისუფალ დროს — თავისუფალი დრო კი ძალიან ბევრი იყო — შალიაინი და პეტრესტაინი ქალაქში დაეხებოდნენ. მათ არ უყვარდათ სოლოლოვი გავლა — ქართული არისტოკრატიის და სომეხი ვაჭრების სოლოლოვი, ძველი ქალაქის ღაბინიანები უფრო იზიდავდათ, სადაც სახლები იზრდებოდნენ მთებდა, სადაც ერთი სახლის მიწის სახურავი იყო

აივანი და ეყო მასზე დაშენებული მეორე სახლისა და ქმ. შემდეგ თითქმის ზეცამდე. ამ ქუჩებში ხალხი არა მარტო სერინობდა, არამედ მუშაობდა კიდევ. დუქნები სახელსონები, კაფეები და სადლაქობები გამწვლებს აწვეობდნენ და გადაყავდათ ვიწრო ტროტუარიდან. აქ ღია ცის ქვეშ მუშაობდნენ ხარაზები, დლაქები და თერძები; ღაბაჩობდნენ, კაბათობდნენ და ვაჭრობდნენ უამრავ ენაზე. ხმის ჩახლჩინად ღრიალებდნენ კინტობები, მწვიდად იცოხნიდნენ ყროყინა სახეობები და გორბები. ხანდახან ქუჩაში გაივლიდა საზღვარგარეთული საქონლით დატვირთული აქლემების ქარავანი. ამ დროს ყოველი მზიდან მობობდნენ ფეხშიშველა ბავები და აღტაცებული შეძახილებით მისდევდნენ ქარავანს.

ხანდახან მეგობრები ქალაქის საუეთესო ქუჩაზე — გოლოვიანის პროსპექტზე გაივლიდნენ, რომელიც დვორცოვის ქუჩის უფროდებოდა. აქ, გენერალ-ადიუტანტს ს. ა. შერემეტევიცის სასახლის შესასვლელთან გუზაგად იდგნენ ციფერ ჩერქეზულებში გამოწყობილი და ხმადაწოწდილი ბადრაგა კაჩაკები. დვორცოვის ქუჩა ერევნის მოედანს ეურდობოდა. მოედანზე იყო სახლი, საიდანაც ხშირად ისმოდა მუსიკის ხმა — ეს იყო რუსული მუსიკალური სასოგადოების თბილისის განყოფილების სახლი. მეგობრებმა ერთხელ შვედსეველა გადაწყვიტეს, მაგრამ ბოლო მომენტში დაფრთხნენ. მათ გვირ კიდევ არ იცოდნენ, რომ მაღალ და ქრათიანა ვახუცის, რომელიც ატარებდა ყველასათვის უცნობ ვაგარს — შალიაინის და პუშკინის ბაღში გამოდიოდა წითელი ხალათით, უკვე მკაიციეს უყვარდებოდა აღმიაინებმა, რომლებიც ამ სახლი იყრიდნენ თავს. ისინი ამბობდნენ, რომ ახალგაზრდა მომღერალს კარგი და შთამბეჭდავი ხმა აქვს. ეს ამბავი შალიაინმა მხოლოდ 1892 წლის ზაფხულის მიწურულში შეიტყო, ე. ი. თბილისში ჩამოსვლიდან რამდენიმე თვის შემდეგ.

ს ვ ა ე ლ ა უ ს ა ტ ო ვ თ ა ნ

შალიაინმა თბილისში თითქმის ნახევარი წელწინად დაქუ და მაინც ვერ მოეწყო თეატრი, რომელიც ბავშვობიდანვე იზიდავდა. ბოლოს გადაწყვიტა დაეტოვებინა ქალაქი, მან ანგარიში გაასწორა ამირკავკასიის რეინიგის სამხარეთლოში, სადაც კონტრას მონსამთრედი მუშაობდა, და მომზადა უაწანში წასასვლელად. უაწანში მას პეროვსკის ოპერაში მუშაობას სთავაზობდნენ.

თბილისშივე მეგობრებმა შალიაინს ურჩიეს გამწვარების წინ ერთხელ კიდევ ეცადა ბედი — წასულიყო თბილისის მუსიკალური სასწავლებლის პედაგოგთან დიმიტრი ანდრასის ძე უსატოვთან, რომელიც კერო ვაკეყოფილებსაც აძლევდა.

არტიკის გარეგნობა არასახარბილო იყო. მისი „ტროიკა“ (იგლისხმება კოსტუმი), როგორც შემდგომში თვითონ იგონებდა, ზედმეწვენით გაცვეთილი და გაქონილი იყო. ზარის ხმაზე გამოვიდა მსახური ქალი და უცნაური სტუმარი ეკვით შეაფაღღერა. მაგრამ მისი მოსვლა უსატოვს მაინც მოახსენა. რამდენიმე წუთის შემდეგ კარებში გამოჩნდა პატარა კაცი, რომელსაც აგრებილი უღვაწიები ენებოდა.

- რა გინდა? — არც თუ ისე აღერსიანად კითხა მან.
- რჩევისათვის გეხებლით, მოწაფელი პატონი.
- რა რჩევასთავის?
- ამგვარად უაფილოდ ვარ, ადრე კი ხორისტად გახლდით ოპერაში, რამდენადაც ვგრძნობ, რომ ხმა მქვს, ამიტომ მოგმართით თქვენ.

არ ციცი — იგონებდა შემდეგ შალიაინი, უსატოვი ჩემმა გარეგნობამ დააინტერესა თუ უბარაოდ უნდოდა გამოყვლიდა თავისი არც თუ ისე ზრდილობიანი მოწყობა. ასე იყო თუ ისე, მან მხოლოდ ეს მკითხა: სად ვისწავლე სიმღერა და რომელი პარტიები ვიცილი. შემდეგ წამიყვანა დარბაზში, სადაც ამდენივე მთელი რიგი ნუბები თვით მაღალ ფა-დოეიანად. ბოლოს დარბაზში მხსნოლი მოწყვებისაყენ შემტარადა და წამოიხატა: — ეს ხომ ნამდვილი basso cantante-ა!

საუბრის უფრო მეგობრული გახდა. დიმიტრი ანდრასის-ქმ იცითხე მამაწვილის სხელი და გვარი, აგრეთვე საცხოვრებელი ადგილი. ამ კითხვაზე თიდერის გარკვეული პასუხის გაცემა მუსიკალად,

იგი ღაშვს ხომ ექ ათედაც, სადაც მუშუდებოდა. შალიაინი უსატოვს მოყვდა, რომ საშუშაოს თავი გააწვნა და ძალიან უჭირს. საუბარი დაშავრდა იმით, რომ დიპტირი ანდრიას ქემ იგი დაანაყრა და კოსტოვი კი აჩუქა. თავის ავტობიოგრაფიაში შალიაინი იგონებს, რომ უსატოვმა იგი წერილობით გააგზავნა „რომელმაც ავთიაიკისა თუ საფთოთკო საწყობის პატრონთან, აღმოსავლური გარეგნობის კაცთან“ ამ კაცმა წაკითხა უსატოვის წერილი და შალიაინის უთხრა, რომ ყველგოლიერად დავნიშნავდა ათ მანეთს და იგი მანეთი წინაღწი მისცა. იმავე დღეს თედორემ უსატოვის დახმარებით მენსაგროთა უჭრაზე დაიპირავა ითაბი. თბილისიდან წავსალაზე ფიქრიკი კი აღარ შეიძლებოდა.

ყველგოლიერს ეს წაღაბრს გავდა. დღემდე არავინ იცის, რომ „აღმოსავლური გარეგნობის კაცი“ მარტოოდენ საფთოთკო საწყობის მებაძრინე როდი იყო. კონსტანტინე მიხეილის ძე ალიხანოვს პეტერბურგის კონსერვატორიაში პქონდა დამოაგრებულნი და თბილისში იცნობდნენ როგორც პიანისტს, თბილისის განყოფილებაში მოღვაწეს. მან მ. ბ. სავანისსა და ა. თ. მიწანდარაძის ერთად 1878 წელს თბილისში გახსნა პირველი მუსიკალური სასწავლო დაწესებულება — კურსები, რომელთა ჯერ სასწავლებლად, ხოლო შემდეგ კი კონსერვატორიად გადაკეთდა. მისევე თაოსნობით დაახსდა რუსული მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილება. საიმიდდობაინი წლებიდან მოყოლებული, ამ წელზე მერტი ხნის განმავლობაში, იგი მეთაურობდა თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელს (მისი პორტრეტი დღესაც კიდია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახლობის კონსერვატორიაში), ხოლო იოსებოდალიანი წლების დანაწესებით უფეც კომერციას მპყო ხელი და ერეგვის მიგდანაწე მუსიკალური მადაზნა გახსნა. იგი ამის შემდეგაც არ ჩამოშორებდა თბილისის მუსიკალურ ცხოვრებას. ალიხანოვი მუსიკალური საზოგადოების საპატრონო წევრად და „თბილისის მუსიკალური წრის“ წევრად აირჩიეს. ყველა ნიჭიერი სოლოვანი, რომელმაც ფინანსურად უჭირდა, დახმარებას მისგან იღებდა. სწორედ ამიტომ, უსატოვმა იცოდა, რომ ალიხანოვი დაწყევე მამიდღარას უსათოულ დაუხმარებოდა.

უსატოვთან მეცადინეობამ 1898 წლამდე გასტანა, ზუსტად ერთ წელიწადს. რა თქმა უნდა, უსატოვი შალიაინის, უპირველეს ყოვლისა, ასწავლიდა იმას, რასაც საერთოდ ასწავლიან სიმღერის მასწავლებლები: „დაეყრდენით დიაფრაგმას“, „ნუ ისუნთქებთ ზერედელად“, „გასცარიით კბილებში“, „ხმა მოაქციეთ ნიღბში“, ესე იგი ხმის დამორჩილების ტექნიკას. მაგრამ მარტო ამით როდი ემყოფოდებოდა იგი. მეგერი რამით განსხვავდებოდა უსატოვი მუსიკის სხვა მასწავლებლებისაგან. მარიამ გრიგოლის ასული იზმიროვა თავის ჯერ კიდევ მთლიანად გამოუყვეყნებულ მოგონებებში გვიამბობს: „უსატოვი — ეს შესანიშნავი აღამაინი, გაკვეილებში სდებდა მთელ თავის სულსა და ნერვებს. იგი გვასწავლიდა არა მარტო სიმღერას, არამედ საოპერო მომღერლის ხელოვნებასაც. იგი ხმას გვაუღლებდა სიმღერის დრის, იცოლიდა ინტონაციას ყოველ ფრაზაზე და თვით სიტყვებზეც კი. იცოლიდა სახის, თვალბვისა და ტუჩების გამომეტყველებას.

უსატოვი მოწაფეებისაგან მოითხოვდა გამომატყველ მიმიკას და გულწრფელ განცდას. გვასწავლიდა, როგორ შეგვეცავლა გამომეტყველება სიხარულისა და მწუხარების დრის. იგი გვეციობებოდა: „როგორ ფიქრობთ, გვაქვს ჩვენ ცხოვრებაში სახის ერთნაირი გამომეტყველება სიხარულისა და მწუხარების, სიცოლისა და ცრემლის დრის?“ იგი გვარწმუნებდა: ჩვენ ისეთივე უნდა ვიყოთ სცენაზე, როგორც ცხოვრებაში ვართ. სცენაზე მარტო კი არ უნდა ვიმღეროთ როგორც მოსამართმა თოჯინებმა, არამედ უნდა ვიციფეროთ კიდევ. თუ ჩვენ ვიმღერებთ განცდის გარეშე, მაშინ რა საუბოო ხმაც არ უნდა გამოვცეთ, მაინც ვერასოდეს ვერ გავხდებით არტიტები, მხოლოდ ხელოსნები ვიქნებით. იგი გვიარქვდა: ჩავფიქრებოდი თუკველი ნამღერი ფრაზის აზრს და მიკველო სახის თვალბვისა და ტუჩების შესატყვისი გამომეტყველება. იგი იღწვოდა, რომ ჩვენგან ოპერის არტიტები დამდგარიყვენ.

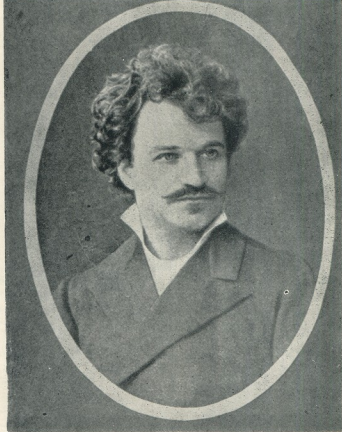
უსატოვმა შალიაინი ღრმად დაინტერესა მუსორგსკით. ყვე-

ლაფერი, რასაც კი უსატოვი მუსორგსკიდან უტრავდა ან მერგობდა — იგონებდა შემდეგ შალიაინი — უცნაური ძალით მოქმედებდა ჩემს სულზე. მაშინ მე ვგრძნობდი რაღაც უჩვეულოდ ახლოებულსა და მშობლიურს. მუსორგსკის მუსიკიდან უსატოვის თეორიების გარეშეც მძაფრად ეუწონებოდა მშობლიური და სტრენდოვანი ბალახების სქელ ნაყენს. ვგრძნობდი, რომ — ეს ნამდვილად რუსულია“.

და მაინც, ახალი წავლების უტყვად და მთლიანად ათვისება მას გაუძენდა. ეს სწავლება ძალიან შორს იყო ყოველად იმისაგან, რაც ადრე სწენოდა. ახალგაზრდას ეპევიბ აწვავლებდა, იგი ფიქრობდა: შეიძლება „Сердце красави!“ მართლაც სწორედ ის არის, რაც მომღერალს ქირდება, ხოლო მუსორგსკი თავისი ვარლამებითა და მიტუბუნება მამამა ხმისთვის, როგორც ამას ზოგიერთი მოწაფე ამბობდა, მაგრამ სამავიეროდ ყოველივე ეს რამძაფრად მოქმედებს, იყრობს სულსა და უსაზღვროდ გაღვივებს უსატოვი ხედავდა, რომ ნიჭიერმა ახალგაზრდამ ცოტა იცოდა, არ კითხულობდა, არ ქონდა შეთვისებული კულტურის ილემენტარული ჩვევები. ამიტომ მან შალიაინი თბილისის ინტელექტუარ ახალგაზრდობის წრეში შეიყვანა. იგი თავის ახალი მეგობრების წყალობით ისე შეიყვავა, რომ ვეღარც კი იცნობდით: გაბაცეებით შეუდგა კითხვას, შეიძინა დიდ ცოდნა, ცნობა ნამდვილ მუსიკალურ და თეატრალურ კულტურას, გამოიმუშავა მწვიფი თვითდაჯერება, ისწავლა თავის დებეკა და ღლაპაკის თავისუფალი მანერა. თბილისში არ იყო უნერვისიტები, სტუდენტების როლს მკე ასრულებდნენ უფროსი კლასის გიმნაზიელები. შალიაინი დაუხლოვდა ბევრ მათგანს და ეს ნაცნობობა შემდეგ მჭიდრო მეგობრობაში გადაიზარდა.

უსატოვმა იგი „თბილისის მუსიკალური წრეს“ დაუხალგოვა, (ამ ¹ „Сердце красави!“ — ჰერცოვის ბალეტის პირველი სიტყეები ვერლის „როგოლტოვან“.

თბილისელი მუსიკის მასწავლებელი დ. ა. უსატოვი, შალიაინის პირველი პედაგოგი.



წრეს აგრეთვე „არწრუნის წრეს“ უწოდებდნენ, რადგანაც იგი არწრუნის სახლი იკრიბებოდა. (ახლა ამ შენობაში თბილისის სამხატვრო აკადემია). ამ წრეს, რომელიც დღემდე საოპერო და დრამატულ სექტორებში, მეთაურობდა ენერგიული და ნიჭიერი მუსიკოს მოყვარული ნ. მ. ვართანოვი. შალიაინი სიმოფინებით აკეთებდა ყველაფერს, რასაც მას ავალებდნენ — ცეკვადა და მღეროდა, მოწაწრობდა ოპერებში და დრამებში, წმენდა და მუშავებდა, დამყარებდა ცხურებზე, აქედმდე და ლურსმნებს, არ თაკილობდა არავითარ სამუშაოს, თუ იგი დაეკავშირებოდა იმს თეატრთან. წრემ შალიაინის უკეთესი თეატრი სტიპენდია დაუნეროებდა მისთვის რაოდენობით.

ქალაქის მუსიკალურმა საზოგადოებამ შალიაინი ერთხმად აღიარა. მას დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებდნენ. უსტატოვის კლასის აკომპანიატორმა ნ. ი. ალექსიევა-მესხმა 1898 წლის 25 მაისს შალიაინის ახუკი თავისი ფორტაპიო წარწერით: В добрый час, чудный бас! мечта ваша прекрасна и будущность ясна, только бы не ленится и над талантом потрудиться». უსტატოვა დიდი როლი თამაშა ახალგაზრდა არტისტის ჩამოყალიბებაში, დიმიტრი ანდრიაძის ძის ნეკრატორაში. სპარტოლიანად იყო ნათქვამი, რომ „მისი გავლენით, მისი სულიერი ზემოქმედებით ჩამოყალიბდა შალიაინი“. თედორე ივანეს ძემ სამადამდე შეინარჩუნა მადლიერების გრძნობა თავისი თბილისელი მასწავლებლებთან, ხოლო მასწავლებლის სიკვდილის შემდეგ — შალიაინი უსტატოვის მეუღლეს მარიამ პეტრეს ასულს სიცოცხლის უანასკნელ დღეებამდე ემსარგებოდა.

თ ბ ი ლ ის ს ი ო პ ე რ ა შ ი

1898 წლის სექტემბერში შალიაინი მიიღეს თბილისის ეკრძო ოპერის სცენაზე. დასაწყისში იგი საზოგადოების განსაკუთრებულ

კ. შ. ალიხანოვისადმი მიძღვნილი ფორტაპი



ყურადღებას ვერ იმსახურებდა. ვარდების პერიოდს დაეცა მოხლოდა მაშინ, როცა მან შეარქულა ტრინის პარტია „ჯამბაჯებში“. ამ შესრულებამ პრესისა და მაყურებლის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. ძალიან მაღლ შეფასებაში თეატრში წამყვანი მდგომარეობა დაეკავა. მას ავალებდნენ ხანის თიითმის ყველა პარტია. სწორედ ამ სცენაზე იმღერა მან პირველად რამდენიმე ადამიანი: „მუსიკალური“, „ფუსტისმი“, „გაღლილი“, „დებრისმი“, „მონტერნი“, „რეკონსტრუქციონი“, „გერმინი“, „ივეგენი ინგენიში“, „სენ-ბაი“, „პუგენდებში“, „ლოტარიონი“, „მინიონში“, „ტუნია“, „კარბონში“. ლონდონ კოცხურა „ურთა პარიზში“, მეჩსკელო „ააღლი“ და დიდ ბაზოლო „სტეილილი დალაქში“, ამას გარდა მღეროდა ვერდის „ბაღ-მასკარადში“ და ჩაიკოვსკის „პოეზის ქალში“.

საოპერო თეატრის დირექტორი იტალიელი ტარული დამტკრებული რუსულით ამბობდა: Но такой талант я вижу в первый раз. Этот Черт Иваныч Шалинин — талант огромная. Но он постоянно меняет и всегда хорошо. Другая дирижер палочка бросит и уйдет. Но я его люблю, понимаю, какая это артист. Он чувствует музыку и понимает, что хотел композитор. Но я так устаю... Он требует особого внимания. Это такая великая артист...

1894 წლის 4 თებერვალს, სკოლის ბოლოს შედგა შალიაინის ბუნების. მან აირჩია „ჯამბაჯები“ და „ფუსტისმი“. შალიაინის წარმატება ისეთი დიდი იყო, რომ ცნობამ ამის შესახებ პეტერბურგის პრესაზეც კი მიავლია. პეტერბურგის „ტეატრალანია გაზეტა“ წერდა: თბილისის ოპერის საუკეთესო მანი ბატონი შალიაინი ხალხის არტისტია ვაგსონული ვერტოვანდუბელ „პროზადან“. ორი წლის წინ შალიაინი მოვიდა თბილისში სპირიტუო დისი ხორისხად, და მის შესენსხვად ხმას მამუნე მიაქცია ურადღებმა სიღღრის დამსახურებულმა მასწავლებელმა, მოსკოვის საიმპერატორო ოპერის ყოფილმა არტისტმა დ. ა. უსტატოვა. სწავლების ხანმოკლე დროში შალიაინი პატყვეულ შედგომან ჩამოყალიბდა სახლოვან არტისტად. ბუნებთ მინიჭებულ ტალანტს თორიორი დემატა და საბოლოო ჯამში მივიღეთ ის, რასაც თბილისელთაგან არავინ მოულოდა. ჩვენს მელომანებს, რომელთაც ასსოვად შალიაინი — მოწოდ, გამოცხადდა შალიაინი არტისტი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. ბატონ შალიაინს აქვს დიდი წარმატება და თუ იგი არ შეჩერდება თავისი არტისტული განვითარების გზაზე იოლად მოყოვებული დაუნებით გართული, მაშინ ახლო მომავალში იგი ერთერთ პირველ ადგილს დაიკავებს წამყვანი არტისტების რიგებში“.

ნ. პერესიანი შემდგომში იგონებდა: „ქართველმა მაყურებელმა ჯერ კიდევ მაშინ აღიარა ქაბუკი შალიაინი, როდესაც იგი „აღლის“ პრემიერა შორის შეამჩნია. საქართველო საერთოდ ძალიან მუსიკალური ქვეყანაა და მთელი ხალხი მღერის. აქედან გამომდინარე მაღალი მომთხველობა მომღეროლისადმი. საქართველოში მიღწეული წარმატება მომღეროლისათვის, ისევე როგორც ყველა სხვა მუსიკალური შემსრულებლისათვის ყოველთვის იყო ერთგვარი „მარკა“. ეს თავისებურება კარგად იცოდა მთელმა მუსიკალურმა რუსეთმა და ის ფაქტი, რომ პირველი აპლოდისმენტები შალიაინის მიმართ სწორედ აქ გაისმა, შემთხვევიანობა კი არ იყო, არამედ პირველი და ყველაზე უფრო ძვირფასი შეფასება შალიაინის გენიისა.

ლენინგრადში მუშაობს კონსერვატორიის პროფესორი ვირგინია ბაგრატიის ასული არწრუნი. ახალგაზრდობაში როდესაც იგი თბილისში ცხოვრობდა, ხშირად დადიოდა თავის ბიძასთან კიბლის ეკიმ ზ. მ. არწრუნთან, რომელიც შალიაინთან მეგობრობდა. იგი იგონებს, რომ ბანკეტზე, რომელიც არწრუნმა მოაწყო შალიაინის პატყვევად მისი თბილისიდან გამგზავრების წინ, თედორე ივანეს ძემ წარმოსთქვა სიტყვა, რომელიც არწრუნმა მუხრავულ მაღლობა გადაუხადა მეგობრებს, არამედ ვანაცხადა, რომ თბილისის ტემო-სფეროში, მისმა კულტურულმა ცხოვრებამ, ქართველმა ხალხის სულმა, მისმა მუსიკამ მასზე უღებში გააღწენ მოახდინა, დაეხმარა მას უბრალო ხორისტიდან ოპერის არტისტი გამხდარიყო, და ახლა იცნობა უნაღებმა მისცა ბედის საძიებლად დედაქალაქში გაემგზავრას.

1894 წლის მაისის ბოლოს შალაიანი და მისი თეატრის მეგობარი ტენორი პავლე ოგნივიცი საფოსტო სადგურში მოვიდნენ. შევედრე სადავეები მოსწია და ცხენები საქართველოს სახმელედო გზაზე გაკენდნენ. ამ გზის განუყოფებელ სიღამაზე შალაიანის ბეგრის რამ ქონდა გაგონილი, მაგრამ ახლა კი ვერაფერს ვერ ამჩნევდა ირგვლივ: იგი ივონებდა გარდასულ წლებს, თბილისელ მეგობრებსა და ცრემლები უსვლებდა თვალებს. მხოლოდ ანაწრის გავლის შემდეგ — როგორც თვითონ გვიამბობს — კავკასიონის დიდებულმა სილამაზემ დაამოვიდა იგი.

მოსკოვსა და პეტერბურგიდან თბილისელ მეგობრებს ხშირად მოსდიოდა წერილები შალაიანისაგან, იგი დაწერილებით იწერებოდა თავის წარმატებებსა და მარცხზე, პირდებოდა მათ, რომ ჩამოვიდოდა „ქალაქში, რომელიც ძალიან უყვარდა“ და რომელსაც „სასწაულმოქმედს“ უწოდებდა. მისმა თბილისელმა მეგობრებმა — უფროსი კლასის გიმნაზიელებმა 1894 წელს გიმნაზია დაამთავრეს და პეტერბურგის უმაღლეს სასწავლებლებში შევიდნენ — ახლა კი შალაიანი ხშირად ხედებოდა მათ, ხან თავის სახლში ფანჯარაზე (იგი ცხოვრობდა მცირე თეატრის პირდაპირ) ხან კი თბილისელ მეგობრებთან. 1891 წელს ცნობილი მუსიკალური კრიტიკოსი ვ. დ. უორლანოვი გახტო „კავკაზში“ წერდა „თბილისელების მოდაზე და სანაქრო სისუსტეზე, აღმოჩინა და დახმარებოდნენ ახალგაზრდა ტალანტებს“. შალაიანის ბედი ამ სიტყვების სათელი დადასტურებია.

...რა თქმა უნდა, ზედმეტად არ უნდა შევაფასო შალაიანის მიღწევები თბილისის ოპერაში: იგი აქ მხოლოდ ნიჭიერი მოწაფე იყო და ბევრ რამეს მის შესრულებაში ჯერ კიდევ შტამის ცვალი ემჩნეოდა. სულ სხვა შალაიანი იხილეს თბილისელებმა 1900 წელს, როდესაც მან კერძო თეატრში გამართა გასტროლები. (თეატრი იყო უკვე არა წყალსაზიდის ქუჩაზე, ზედ შტეტის ნაპირს, არამედ გოლოვინის პროსპექტზე ახალ შენობაში).

თბილისის ოპერის თეატრი, ყველაზე ძველი რუსეთის იმპერიაში, მაშინ ორმოც წელზე მეტი ხნის დასრულებული იყო. მაგრამ არსებობის პირველ ათწლეულში მისი რეპერტუარი ძირითადად იტალიური იმერებისაგან შედგებოდა. თბილისის საზოგადოება აღზარდილი იყო იტალიურ კანტილენაზე, სიმღერის რუსული სკოლა, რუსული საოპერო რეპერტუარი თბილისის მოსოველების მოპოვებას მხოლოდ მაშინ იწვეოდა. შალაიანის მიზანი იყო დახმარებოდა თბილისელ მსმენელებს, გაეგოთ და შეეყვარებოდათ მუსორგსკი და რიმსკი-კორსაკოვი, რომელთა იმერები იშვიათად იდგებოდა კერძო თეატრში. შალაიანი — გოდუნოვი უდაოდ დეხმარა თბილისელ მაყურებლებს, ნაშლადაც გაეგოთ და შეეყვარებოდათ მუსორგსკი.

შემდეგი სპექტაკლი იყო „ალი“. თბილისის საზოგადოება მას დიდი ინტერესი ეკლავა. მეწინავედის არია შალაიანმა პირველად ხომ უსტაფთან მოამზადა 1898 წლის სექტემბერში თავისი ბენეფიციანისათვის. ხოლო 1894 წლის 6 თებერვალს კი იგი თბილისის თეატრის სცენაზე შესრულდა. ამ შესრულებას შემდეგ იგი თვითონ უწოდებდა „ნაებრადმოწაფურს“. თვლიდა რა მის მიერ განსახიერებულ მეწინავედს „უბარაო, მოსვენარ და უნაოდ გულბუკი“. ახლა კი თბილისელებს შეეძლოთ დარწმუნებულყვნენ თუ რაოდენ გაღმარება ეს სახე, რამდენი ახალი, ვასოცარი და ფსიქოლოგიურად ნაშდელი დღებლი შევიდა ეს სპე.

„მოკარტმა და სალიერიმ“ განაკურებიტი მიიზიდა მსმენელი. ეს ოპერა თბილისში საერთოდ არ იდგებოდა, მაგრამ აშფერდა იგი შალაიანის გასტროლებში მისვე მოიხივი იქა შეტანილი. შალაიანი შეუდარებელი სალიერი იყო. ძნელია ვაღმოსცე ძალი, რომლითაც არტიტმა განახორციელა პუშკინისეული ხასიათი, საოცრად ღრმად და ლიერად დაგვიხატა მან თავისი გმირის ფსიქოლოგიური ტრეკადია. თუ პირველი აქტი მოსწენლს უჩვეულოდ მოეწონა და იგი უფრადლებს დაძაბეთ მისწინა, სამაგიეროდ სპექტაკლის დაძაბვების შემდეგ მთელი სცენა ყვეალებში სურავდა. გასტროლების მშვენება იყო ეწუნის მეფისოფელი.

...მეფისოფელი შალაიანის ერთობი ადრინდელი როლია. შალაიანმა იგი პირველად თბილისის მუსიკალურ წრეში შესრულა, 1892 წელს. სპექტაკლის დაწეებამდე არტიტს ესახებდა მუსიკის



თ. შალაიანი თბილისში (ქვეყნდება პირველად)

- კრიტიკოსი ვ. დ. უორლანოვი და ეს სახუბარი ჩაიწერა. მან კითხა:
- გინახავთ თუ არა ეს როლი კარგი არტიტების შესრულებით?
 - არა, მე უფსტ არასოდეს მინახავს.
 - იცნობთ თუ არა ამ კლასიკური როლის შესრულების რაიმე ტრადიციულ ბერებს?
 - არა, არ ვიცნობ.
 - წაგიტოხავთ თუ არა გოეთის „ფაუსტი“, ანდა რაიმე მასზე?
 - არა...

შალაიანის ვემა თედორე თედორეს ძემ, რომელიც ამჟამად რამში ცხოვრობს, გამოგვჩვენა უნუშიათის ფოტოსურათი: რომელზედაც აღბედილია შალაიანი თბილისის მუსიკალურ წრეში მეფისოფელის გრამისა და კოსტუმში. ფოტოსურათზე არტიტისავე ხელით წერია: „მუს. არწრის წრე, 1892 წ. წამთარი. თბილისი“. თედორე თედორეს ძემ ამ სურათის გამო ამბობს: „შეხედავთ რა ამ ფოტოსურათს, შეგიძლიათ შეუდლომდე თქვათ, რომ ამ კაცს არტიტობა არ შეუძრის. მაგრამ ეს არის შალაიანი 18 წლის ასაკში, ხოლო რამდენიმე წლის შემდეგ იგი უკვე სახლოვანი არტიტი გახდა“.

რა თქმა უნდა, ასეთი მეფისოფელი შალაიანის ვერ დაეკუყოფილებდა. ჯერ კიდევ მარის თეატრში იგი ცდლობდა ამ სახეში შეტანა რაღაც საკუთარი და ახალი. მაგრამ საიმპერატორო თეატრის აღმისწრაკიამ მას დაჯანონებელი კოსტუმის ჩაცმა უბრძანა, ხოლო მისებრად გაკეთებულმა გრამმა საერთო დაცინვა გამოიწვია. მხოლოდ მამოტვინის თეატრის დემოკრატიულ ატმოსფეროში შესვლი შალაიანმა პირდაპირ ეთქვა, რომ მეფისოფელის



შალიანი — მეფისტოფელი („ფუსტი“) ფოტო მიძღვნილია ა. გ. რეველიანსადმი 1898 წ. (ქვეყნდება პირველად)

სახლის ძველდებურ გაგება მას აღარ აკმაყოფილებდა, რომ იგი ამ რაიოს ახლა სხვაგვარად ხედავდა, სხვა კოსტუმს და გარემოს. მამონტოვს უკვე შექმნილი ჰქონდა სხვა მეფისტოფელი: მაღლა აპრებილი ულვატების გარეშე, აბსოლუტურად სხვა კოსტუმში, თვით კოსტუმის ტანადიკული წითელი ფერი წარინჯისფრად შეიცვალა. შალიანის ცნობილი ბიოგრაფი ე. სტარკი ადარებს ეს შალიანისეული მეფისტოფელის სხვადასხვა ვარიანტს, პირველ გარის თბილისურს უწოდებს.

პირველსა და ბოლღ გარბის შორის, — წერს იგი — არაფერი ხაერთო არაა. თბილისური გარბი სასაცილო და ჩვეულებრივია, ხოლო თანამედროვე ვარიანტი იორიანული და მხატვრულია მნიშვნელოვანი.

თბილისელი მკურნებელი დაპყრობილი იქნა. მათთვის ნათელი გახდა, რომ თედორე შალიანი, რომელიც მთავან არამდინეწუ წლის წინათ ნიჭირ მოწაფედ წავიდა, გენიალურ არტისტად გაიზარდა.

ათი წლის შემდეგ

მარტის გახტარობების შემდეგ შალიანის მიმოურება ჰქონდა თბილისელ მეგობრებთან. ხოლო როდესაც თბილისელებს სხვა ქალაქებში ხვდებოდა, ბოლო აღარ უჩანდა შეიხიხეხისა და მოგონებებს. ვირგინია ბაგრატიის ასული არწრული ვეპაიძისა თუ როგორ უნდა იგი თედორე ივანეს ძეს საზღვარგარეთის გახტარობებზე. შალიანიდან ყოველნაირად ხაზს უსვამდა თავის სიმათიებს მისდამი, ცდილობდა სასრავებლო ყოფილიყო რაიმეთი. როდესაც ვირგინია არწრული გაიცდა და ჰკითხა — რით იყო გამოწვეული ასეთი ურადღებეა, შალიანიმა უპასუხა: თქვენ ხომ თბილისიდან ბრძანდებით, მე კი ამ ქალაქისაგან ფრთად დავაფლებული ვარ...

თბილისში ჩაისვლილის სასურველად შალიანის 1910 წელს მივიდა, როდესაც იგი სავსატროლოდ სამხრეთ რუსეთში იყო მოწვეული. თედორე ივანეს ძე 15 სექტემბერს კრასნოდარიად მოსკოვში თავის შვილებს წერდა: „..... თავად კი ავტომობილით კავკასიის მთებში წა-

ვალ, საქართველოს სამხედრო გზის გაკლით“. თბილისში იგი 18 სექტემბერს ჩამოვიდა. მისი ჩამოსვლის წინა დღეს გაუთხო „კურიერ-კაპიტა“ ირწმუნებოდა: „ოკების რომდღისის ხვედრი — მოგონება და ისიც მჭირე ხნით“. რამდელა პარაფიქსია ათი უმეტედ თბილისმა არა თუ დაიწყო შალიანი, არამედ მოუთმენლად ელოდა მასთან შეხვედრას.

ბილეთები მრავალი დღით აღრე გაიუიდა. ჯერ კიდევ ათში, უთენია, თეატრთან უსასრულო რიგი გაიქცა. იგი სულ იზრდებოდა და იზრდებოდა, ხოლო როდესაც სასარო ვაგელებ, ისეთი ამზავი შეიქნა, რომ წესრიგის აღსადგენად აუცილებელი გახდა პოლიციის გამოძახება. ყველა მომავალ კონცერტზე ლაპარაკობდა, რამაც „ტიფლისკი ლისტოკს“ უფლება მისცა ეთქვა, რომ ქალაქში დაიწყო „შალიანიონშია“. გლოვიანის პრესბიტერე სახელ № 9-ში, სადაც აქციონერთა საზოგადოება „გრაფიონის“ მაღაზია იმყოფებოდა, გაიქცა ვეებერთელა რიგი და სულ მალე აღარ დარჩა შალიანის არცერთი ფირფიტა. რიგში ნახავდი თუკა ასაკის, პრეფესის, მდგომარეობისა და ეროვნების ადამიანს. ახალგაზრდობა ხარბად უსმენდა უფროსებს — მათ, რომლებმაც ნახეს და მოუსმინეს შალიანის თბილისში, ადრე; მათ, რომლებიც პირადად იცნობდნენ შალიანის, „თბილისი იყო შალიანის აკვანი, — წერდა „ტიფლისკი ლისტოკი“. — ძველებს ასწავთ თუ როგორ აქრობდა იგი რიხიანი ხმით ფარებს. ბევრი პირადად იცნობს შალიანის“. ხოლო ვაჭიტი „ნოვია რენ“ დასძენდა: „თბილისელებს უყვართ შალიანი, მას თავისინად თვლიან, ამკუობენ მისი მიღწევების და შინადა შრომლიური სიყვარულით იხრიათ ქედს მისი ტალანტის წინაშე“.

კონცერტო შედგა 19 სექტემბერს არტისტული საზოგადოების თეატრში (ამჟამად რუსთაველის სახ. თეატრი). ჯერ კიდევ კონცერტის დაწყებამდე თეატრის შესასვლელთან უარჩავი ხალხი შეგროვდა — ათასობით ადამიანი ხვდებოდა შალიანის. საბოლოო ვაკედლი დარჩა სწავილები იყო მართული და ელექტრულიც კურაგდა. რიგისის შესრულების შემდეგ პირველხვე პაუზაზე (შალიანიმა დაიწყო ვალსონოვის „ბახუსის სიმღერათი“) წინა რიგში მისვლა მშენებლობა გაიგონეს თუ როგორ უთრია შალიანი. შა თბილისში ამჟამინათობდა. ე. უ. ქუჩენის: „რა ლამაზი დარჩაზო“.

რეპერტუარი ფართო და მრავალმხრივი იყო. არჩენისი — „შენსტრელი“, რიბინშტეინის „ბალადა“, კანენიანი — „სამი გრა“ და „როგორ მიდიოდა მეფე ომში“, მუსორგისი — „სიმღერა რუსულზე“ და მრავალი სხვა. თითქმის ყველა სიმღერას განმეორებით ასრულებდნენ. „მსმენელით განწომა ამაღლებული და საჩემო იყო. მომდერლის სცენაზე გამოსვლის და სცენიდან გასვლის მკურნებლები გულთადად ხვდებოდნენ. მეგობროვდა და დაფრთხილ მოითხოვდნენ სულ ახალ და ახალ სიმღერებს. შალიანიმა სიმუნე არ გამოუჩინა; პრეგამა გაიზარდა აოჯერი, წერდა, „გოლოს კავაჯა“. როდესაც მომდერლამ შესარულა „ორი გრენდერი“, რომელშიც უკანადა ისმის „მარტელიანი“ მელიდი, „მტკიცის“ ძაბობა: ჰაბერე შეარჩა. სიმღერებდა არაკომპოზიციული თედორე ივანეს ძემ კონცერტი დაამთავრა სკიატლეციის ლექსით — „შედეგლი“. ლექსის უჩანსკული სიტყვები და უჩანსკული სტროფონი „და რკინის გულში დაკაში“ ატაკცებულ შებისებულს ჩაიძირა. ლექსი ადვივდა სიმულტანს „ჩემის გულბისადმი და ამაღლებდა აუღატრისი რეკლამულიურ განწოლობებს, — ირწმუნებდა ამ კონცერტზე დასწრე ახალგაზრდა ურნაისტი, ამჟამად ცნობილი საბჭოთა მწერალი ლევ ნოულონი.

ვაჭიტი „ნოვია რენ“ კონცერტისადმი მიძღვნილ რეცენზიაში წერდა: „შალიანი ის შედეგლია, რომლის შესახებაც თვითონ წაკითხა მელიდი. იგი არის შედეგლი, რომელიც ურნაზე ურნაზე ურტყამს ურის, რათა უფრობი მასიდან გამოსტეკოს ასალი ფორტები და შალიანი თავისი მთელი ხმით ვირტუოზო თქვენ, მთავაგზობი თან და გაიწულები ვაკუთე ლევი შორს, და შორს, იგი ურნაურად გადახვებთ თავის განწოლობებს და ამ ბარის თქვენ განიცდით არანაწულებ წოტებს, რომლისთვისაც მზად ხართ გაიბრთო ყველაფერი, აბატით ყველას ყოველი შეცდომა“. თბილისელმა მეგობრებმა იცოდნენ, რომ შალიანის ძალიან

უყვარა ქართული მელოდები. ამიტომ თხოვეს მას შეეტანა კონცერტი რომელიმე ქართული ხალხური სიმღერა. „ნოვაია რეჩ“ წერდა: სასარგებლოს დედაქალაქს, მისი დიდი მომავლის აჟვანს უშლება ჰქონდა, ეუბნება, რომ შალიაიანი ქართულ მოტივებსაც იმღერებდა“. მაგრამ მას არ უყვარდა რაიმეს გაკეთება მოყვარულის დინეზე. თუ სიმღერა, მაშინ დაე უმაღლეს პოეზიულ დონეზე იყოს. ჯერ კიდევ რამდენიმე წლის წინ რომდესაც პარტიში შალიაინს თხოვეს შეესრულებინა რომანსები ფრანგულ ენაზე, მან უპასუხა: „მე არცერთ სხვა ენაზე, გარდა რუსულისა, სიმღერა არ შემიძლია“ და ამჯერადაც სერიოზული მომზადებისა და რეპეტიციის გარეშე შალიაინმა ქართული ხალხური სიმღერების შესრულებაზე უარი თქვა. ეს სიმღერები შალიაინმა თავის მეგობრებისათვის შეასრულა მეთერ დღეს სასტუმრო „ორიანტის“ ნომერში, სადაც იგი ცხოვრობდა.

შალიაინის კონცერტი უდიდეს მოვლენად იქცა თბილისის მსატერულ ცხოვრებაში. გაზეთი „ზაკავაზე“ წერდა: „თვითუღლისხაფის, ვინც კი ესწრებოდა კონცერტს, ნათელ გახდა ის მომზიბლოაობა, რომლითაც მოყოლია ამ დიდი ხელოვანის სახეობი“. თვით შალიაინისათვისაც კი არახალული ეს წარმადება — დედაქალაქის პრესამაც აღნიშნა. გაზეთი „რუსკიე სლოვო“ წერდა: „ჩვენ გვიღებუშებენ თბილისიდან: გუშინ დიდი წარმატებით ჩატარდა შალიაინის კონცერტი, რომელმაც ოცი წლის წინათ დაიწყო აქ თავისი სასცენო კარიერა. ვეებერთელა თეატრის შესასვლელთან ხალხმა შალიაინის მოწეუ მსურველ ოვაცია“.

უკანასკნელი შეხვედრა

შალიაინის ახლი მეგობრებიდან თბილისში მოღვაწეობდა მუსიკის კრიტიკოსი და შალიაინის პირველი რეცენზენტი ვასო დავითის ძე უორღანოვი: 1915 წლის მარტში, როდესაც რუსეთი შალიაინის მოღვაწეობის 25 წლისთავის აღსანიშნავად ემზადებოდა, უორღანოვმა შალიაინს მიწერა წერილი, რომელშიც თხოვდა, საგატროლოდ ჩამოსულიყო ქალაქში, სადაც მან თავისი არტისტული გუნდი დაიწყო. შალიაინმა თანხმობით უპასუხა.

თბილისი თუფომიტეი წლის მახისში გასტროლოირებით მიღღარა იყო. სომხური გამოგანმრთობით უცდიდა, რათა კონცერტები გაემართა. თბილისში გამოდიოდა მარინის თეატრის ბალეტად დედღღღევილი დენი. გელცერს და პეტროგრადის სახელმწიფო მუსიკალურ კვარტეტს ჩუპინინოვიცის, საფონოიცის და მშები კედროვიცის შემადგენლობით. მაგრამ შალიაინმა თავისი ჩამოსული უყვლა დაჩრდილა.

კონცერტი შედგა ოპერის თეატრში 15 მაისს, ზუნენრივია, რომ კონცერტამდე უდგა ხნით ადრე გაიყვდა უყვლა მიტოვდა და განმგერდა უყოველიც ის, რაც საერთოდ ზებებოდა შალიაინის გამოგენის წინ: ხალხის დღვა, პოლიციელები თეატრის საღაროებთან და გადაყოფელები აუიოტაუი. მაგრამ როდესაც არტისტი მისი ძველი მეგობრები და კოლეგები მივიდნენ, მან ისინი ვერ გააზნილა და წარღლები მიწერა იმპრესარიო ვ. დ. რუსკოვიცს, რომელმაც იმუშებულ გახდა შალიაინის მეგობრები საარტისტრი რომში მოიყვანებოდა, ხლო მუსიკალური სასწავლებლის პედაგოგები — სცენის უყან.

კონცერტის სმ განყოფილებაში შალიაინმა შეიტანა რომსკი-კორსაკოვის „ნანარია“, რუბინშტეინისა და მუსორგსკის ბალადები, გლინკას, დარგომიშესკისა და რახმანინოვის რომანსები, აგრეთვე დ. კ. უორღანოვის „იდეგია“. „კავკასკიე სლოვო“ წერდა: „მისი სმ კვლავ მშენიფიერა, კვლავ ნათელი და მშღარა, კვლავ მარსხანენ და ხაზში, კვლავ აუწრღღღა და ნახა, კვლავ ვასაოცრად მკაიფი თვით მიწაზედული ჩურჩულის დროსაც კი. მის მიმართ, კვლავ დეკლამაციურ ტალღატს ტალი არა უყან. მერწმუნეთ, თვით ესტრადღღღევიც კი, სადაც ის რამდენიმე შტრიხით ქმნის ცლითა და რელიეფურ რიხით წარუშღღღელ მთელ რიგ სახეებს, იგი ისეთივე დიდღა როგორც სცენაზე“. იგრძობდა და ამავე აღნიშნავდა „კავკასკიე სლოვო“, რომ არტისტი აღედგებოდა იყო. უყვადფერი მოყოლი იყო შალიაინის სტიქიით: ქუჩაში შედრავული ჯგუფები, რომლებიც სპორტი ზებებოდნენ და აცილებდნენ დიდ ხელოვანს, აგრეთვე



ვანი სარაჯიშვილისადმი მიძღვნილი ფოტო

აუტრაცებლ მოზიემ, აღტაცებული და განცვიფრებული აუდიტორიაც.

...უფრდა დაუშვეს მხოლოდ ღამის პირველის ნახევარზე. არტიტი პირღამიარ უყვავილებით დეფარეს. უყვავილები ზღუში აღარ ტებოდა და იატკეზე ცვიოდა. იგი ფრთხილად და ნაზად კრუღდა მით იატკაიდან. ხალხი აღარ იშღებოდა. დარბაზში სინათლე ჩააქრის, მაგრამ ამაოდ, შალიაინი აიშულეს ერთხელ კიდევ გამოსულიყო სცენაზე. „კონცერტი გადაქცა ნამდვილი ტრიუმფად და განუწყვეტებლ ოვაციად ამ განსაკუთრებული ხელოვანის გამო“, — წერდა „გლორის კავკასი“.

მიმღღარებულა პირველი მსოფლიო ომი და შალიაინმა, როგორც თვითონ სიტყვა, თავის „ზნეობრივ მოვალეობად“ ჩახთვალა, კონცერტის შემოსავალი აქარის მოსახლეობის სასარგებლოდ შეეწირა, რომელიც ყველაზე მეტად დღარარღღღა ომის დროს, მან სიტყვა: „იქ, სადაც მწუხარება, მე მოვალე ვარ დავებმარო, და მერწმუნეთ, ეს ცარიელი ფრანკ არ არის. თბილისში მე უნდა გავმართო საველმოქმედლო კონცერტი თუნდაც იმიტომ, რომ ამ ქალაქმა დიდი როლი შესასრულა ჩემს პეტროგრად ცხოვრებაში“.

ვიკრას, 17 მაისს, თედორე ივენეს ძემ ინახულა რუსული მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების მუსიკალური სასწავლებელი. შალიაინმა აქ წარმოსიტყვა სიტყვა, რომელშიც მოიგონა, რომ ამ ქალაქში, სადაც ასე ღამაშავდ უყვან ვარდები და ასე მშღარად ანათებს მზე, მან აქიყო თავისი არტისტული მოღვაწეობა. შალიაინმა გამოსიტყვა ჩემენა, რომ თუ მხედველობაში მიიღებენ სასწავლებელში ნათლობის დაუცვლის საქმეს და შენობის ეკთლომონუყობას, სასწავლებელი მზად არის გადაქცეს კონსერვატორიად.

იმავე დღეს ვ. დ. უორღანოვმა შალიაინის საპატივსაცემოდ სა-

ჩვენი ეპოქა თავისი მრავალფეროვნებითა და წინააღმდეგობით გამოიხატა და დინამიურია. სწორედ ამიტომ არსებობს მისი ასახვის მხატვრული მრავალფეროვნება. რეალიზმი ყოველთვის იყო და რჩება ძირითად ესთეტიკურ შეხედულებად სამყაროზე. ამისათვის იგი თხოულობს ესთეტიკურ ფილოსოფიურ ანალიზს, რათა გზა დაეხსოს დილექტანტიზმს.

რეალიზმი სხვა არაფერია, თუ არა ობიექტური სამყაროს რეალური შეგრძობა, მხატვრული აღქმა და განზოგადება. განზოგადება და ტიპიურობა კი პირობითობისა და აბსტრაქციების გარეშე შეუძლებელია. თუ ლოგიკურად გავეყვებით ფორმას, როგორც მხატვრულ კომპონენტს, აუცილებლად წარმოიშვება მსჯელობა, რომელსაც ტექნიკურ ტიპებს დადგენამდე მივყავართ. დილექტანტიზმს და შემოქმედებით უსუსურებას ვერასოდეს ვერ იხსნის მოგონილი მხატვრული იზმებისა და შეთოდების მოშველიება. მეთილად პირობითი მცნებაა, სახელწოდებაა. მთავარია მხატვრული სიმართლე, სიცოცხლის უნარიანობა, აზრის ტექნიკა, არსებული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი რეალური ცნებები და მისწრაფებები.

თუ გადავხედავთ ხელოვნების განვითარების ისტორიას, დაგრწმუნდებით, რომ უძველესი დროიდან ადამიანი ისწრაფვოდა გადმოეცა ცხოვრების მშვენიერება და ყოველთვის ისეთ ფორმებს ეძებდა, რომლებიც უფრო სრულყოფილად განასახიერებდა ამ მისწრაფებას. კერძოდ, საუკუნეების მანძილზე შემუშავებული კანონებიც (ანტიური, ანატომიური თუ პერსპექტიული) წარმოადგენდნენ მხოლოდ სწრაფვას მაღალი მშვენიერების გამოსაცემად. ეს სწრაფვა კაცობრიობამ მიქლანჯელოთი და ლეონარდოთი დააგვირგინა. თუ ეს კანონები საფუძვლად ედო მხატვრული ნაწარმოების შექმნას, შემდგომ საუკუნეებში ამ კანონების ფორმალურმა გამოყენებამ განაპირობა „აკადემიზმის“ წარმოშობა. ხდება ახალი მხატვრულ-ესთეტიკური ელემენტის გამჟღავნება, ახალი მხატვრული გამომსახველობითი ხერხებისა და კომპონენტების გამოყვანა (დეფორმაცია, უტირება, აბსტრაქტიზმ და სხვ.) მიქლანჯელოს, ვლ გრეკოს, ტინტორეტოს და სხვათა შემოქმედებაში. დეფორმაციას უკვე შემოაქვს მხატვრობისათვის აუცილებელი და გვირგვინი პრიციპი, რომელიც ნელ-ნელა შორდება საგნების ზუსტი ასახვის პრობლემას და აქცენტი გადააქვს საგნის შინაგანი არსის გახსნაზე. აქედან უკვე იწყება ახალი ანბანის დადგენის ცდაც, მრავალი ახალი სიტყვის წარმოშობა. მაგალითისათვის ავიღოთ ვლ გრეკოს შემოქმედება, სადაც მეტწილად სხეულის დეფორმაციას და უტირების გარდა, დეფორმირებული და აბსტრაქტიზებული პერსონაჟთა წარმოსახვაში, კოსტუმები. ასევე შეინიშნება სტეპატური აბსტრაქტიზმის ცნობილი ესპანურ პეიზაჟშიც.

ავიღოთ პიკასოს ცნობილი ნამუშევარი „მრცხევი ქალი“. ამ ფიგურაში გარდა ანატომიურად დეფორმირებული სხეულისა, დეფორმირებული აგრეთვე საგნის ფერი (ხორცის ფერი, თმის ფერი და სხვ.). ყველაფერი გამოყენებულია სურათის იდეური მხარის მძაფრი გამოსახვისათვის. ნარკების ფერის კულტივირება, ხელის უზომო დეფორმაცია ხაზს უსვამს შრომით გაწმენილი ქალის ყოფას. დრამა ემიციური გამოსახვა აქ მიბაძვით კი არ არის განპირობებული, არამედ არსის

მხატვრული პირობითობისა და აბსტრაქტიზმის შესახებ სხვაობა ხელოვნებაში

ჯიბსონ ხუნდაძე

ყოველი სიახლე ბრძოლის ქარცეცხლში იწრითობა და იბადება. რეველუცია, რომელიც ხალხმა მოახდინა, ახალი ადამიანის მორალური და ესთეტიკური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება ერთი ხელის დაკრით არ ხდება. არის უამრავი პრობლემატური საკითხი, რომელსაც დროის სიბრძნე ამოაკტივებს და დოგმად მიღებულ ყალბ ტექნიკებს აქარწყლებს; ამ ცვლილებათა პროცესში, ერთნაირად საშიშია როგორც რეალიზმის სამოსელში გახვეული ნატურალიზმი, ისე „ნოვატორულად“ მოიგნებული აბსტრაქციონიზმი.



ექვივალენტით, რაც პიკასომ პლასტიკური აზროვნებით და ფორმის იდეური სიღრმით გამოხატა.

იმევე პრინციპით, მაგრამ სხვაგვარი საშუალებებით იძლევა სუზანი სამყაროს ახლებურად გაგების გასაღებს. სამყაროს მატერიალური არსისა და მისი მაცოცხლებელი ძალის შეგრძნებას იგი გამოხატავს ფერწერული და პლასტიკური ექვივალენტით და არა ბუნების პასიური მაგნიტოფონური მადებით. მაგრამ სუზანის ხელოვნებაში არსებული მონარონა მხატვრების ნაწილის მიერ გაგებული იქნა როგორც ახალი საშუალებებით ფორმის ლინარისფერული გაგებისათვის ხარკის გადახდა. ისინი სამყაროს შინაგანი გამოსახვის წყურვილით შეპყრობილი გადავარდნენ კუბიზმში, რომელიც შემდგომ მაკორე რკალად შევირა. ყველაფერი თავდებოდა კუბიზმით, აბსტრაქციონიზმად ამ „მაკორე რკალიდან“ მოძრაობისაკენ და საილისაკენ სწრაფვის ცარ და იწყო. მეორე ნაწილი მხატვრებისა თვლის, რომ სუზანის მხატვრული ფორმა რეალიზმისათვის დიდ კონტრასტშია და საკურობებს სრულყოფას. ისინი იჭამდნენ მიდიანს, რომ ბრალს დებენ სუზანს საგნების გადმოღების დაუშვარებლობაში, რის გამოც იწყებენ მის „განვითარებას“. საგნის ხედვითი ფორმის და მისი მოცულობის მოდელირების კულტივირებით. ამ უკიდურესობამ ისინი ფორტრაფიზმში გადასწავს.

რეალიზმის გაგება ხელოვნებაში ეპოქების მიხედვით იცვლება: ადამიანები, მთები, ზღვები, ხეები გარეგნული ფორმის ლინარადობა და სუზანის დროის ენონიარი იყო, მაგრამ გაიჭრა არსებულ ფორმებს ყოველთვის იყენებდნენ ეპოქალური ენებების გამოსახატავად. ამიტომ, დიდ შემოქმედში ყოველთვის ნათლად კითხულობენ ეპოქის ენებებს.

ყოველი საზოგადოება მისთვის დამახასიათებელი აზროვნების შესატყვისი ფორმისა პაღებს. და რაც არ უნდა დაევიწყოდოთ ეპოქის მიერ წარმოშობილ ფორმას, მაინც ვერ უარეყოფთ. მას მხოლოდ დროის სიბრძნე განსჯის. ჩვენ დღეს ვამბობთ: სუზანი ეპოქაა, მაგრამ ამას არ ამბობდნენ გუშინ. დღეს ჩვენ ვამბობთ: დელაკრუა ეპოქაა, ამას არ ამბობდნენ გუშინ, და ასეთი მრავალი მაგალითის მოტანა შეიძლება.

ხელოვნების განვითარება ყოველთვის განისაზღვრებოდა ხელოვნებაში ახალი ანაზის წარმოშობით. მისი განვითარების პროცესი ყოველთვის იყო ბუნების დიდი წიგნის წაკითხვის ცდა. იწყება ახალი კანონების ძებნა და დეფორმაცია. აბსტრაქტიზმად როგორც კანონი, იწყებს ძალაში შესვლას. საგნის სინონიმად დასახული სიმბოლო საგანთან ერთად არსებობის უფლებას პოულობს. ნაწარმოების თხრობითი მხარე აბსტრაქტიზმით იხსნება. მაგალითისათვის ავიღოთ ცნობილი სატრაქტივისტის არმიო გორკის ნამუშევარი „ჩანჩქერი“. ეს ნამუშევარი მართლაც უსაგნოების ნიმუშს წარმოადგენს. ლოდებს შორის წყლის ჟინვა და ქვაზე ვარდნილი წყალი ამ სურათში გრძობითი სამყაროთი კი არ არის დანახული, არამედ ხედვითი რეალიზმა, თუქცა მამუშევარმა სცადა ამ ხედვითი რეალიზმისაგან თავის დაღწევა აბსტრაქტიზმისაკენ სწრაფვით. მაგრამ თავის საუფველში ამ სურათის მიზანი მაინც გაიჭრა ფორმის ფიქსირება და მიმავება. ამიტომ იგიც ნატურალიზმის ნაირსახეობაა.

ახალი ხელოვნების აზრი მარტო ხედვითი საგნების სქე-

მატიზირებითა და აბსტრაქტიზმით როდი განისაზღვრება, სქემატიზირება და აბსტრაქტიზმად საგნების იგივე ანატომიური კანონი და ღღეს, და მარტო ანატომიური კანონის ცოდნა არასდროს არაა ქმნის დიდ ხელოვნებას. საგნის სწრაფვა სიმბოლოსა და აბსტრაქტიზმისაკენ სრულიადაც არ უნდა ნიშნავდეს, რომ გამოსახვა შეიზღუდოს საგნის სქემატიზირებით ან ნეგატივობით. მაგნიტოფონში ჩაწერილი ხმების მაგად, ან დაბალ ტონში დავწვიტო მუსიკალმა არ შეივლება. მელოდია, რიტმი და პარონია უნდა იცვლებოდეს შინაარსის კარნახით. ისე როგორც გადამეტებული მატერიალურულობა სურათში მთორე ბლანში ადგებს მხატვრულ ფორმას. ასევე ფორმათა სქემატიზირების ლიტერატურული თხრობა ვერ შესძლებს არსის გაღრმავებას.

ისევე, როგორც თავის დროზე აკადემიზმში, აბსტრაქციონიზმი აკადემიზირებულ ფორმას მიიღებს და მაგორე რკალად შეიკვრება, თუ საგანთა აბსტრაქტიზმებს და სიმბოლიკას მაცოცხლებელი ძალა არ მიეცა. მაცოცხლებელი ძალა კი სამყაროს სტაბილურობისა და მუდმივობისაგანა გამომდინარე. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს აბსტრაქციონისტული იმპრესიონიზმი, აბსტრაქციონისტული ექსპრესიონიზმი და აბსტრაქციონისტული სურერალიზმი, ეს საშიშროება ყველა სათვის იყო და იქნება. „თუ თავისუფალ სურვილთა ქაოსში მხატვრებს სისტემა და წესრიგი არ ჩამოყავალბა, ეს თავისუფლება უკვე მასში ექცევა“ (ბენ ხელერი). ამისათვის კი საჭიროა ინტელექტუალური წესრიგი, რათა კანონზომიერი ჭეშმარიტ მხატვრული აღქმა სტიქიურად არ მოექცეს ქაოსში. თუ ფორისმანის შემოქმედების თანამედროვეობის თვალთი განვიხილავთ, მასში არსებული აბსტრაქტიზმისა და განზოგადებული ტერტის წყალობით, იგი ჭეშმარიტ ხელოვნების დილისტიკაზე გვერითი სამართლიან ადგომას ისაკუთრებს. გასხვლდება „ეოკონა წითელი საპერო ბუშტი“, „კინტის ბიჭი“ და ფორმის მონუმენტურობა, ძერწვის სისხლადვე. ფერადული დეკორი, სიბრტყობრიობიდან წარმოქმნილი სიღრმე, სივრცის შეგრძნება, ყველაფერი ეს ძალაუნებურად მატისის სიბრტყობრივი აზროვნებისა და სუზანის მონუმენტურ ხედასთან ქვენიბორე კავშირზე მივივითობთ. მაგრამ ეს კავშირი თავისი ერთგულ სულის დიდი შეგრძნებით არის გაპირობებული. უფრებთ „ადდომის კრავს“ და მივილი სიმბოლიკა — საცოდავი თვალები უღანაშალო საადდომი მსხვერპლისა, ფორისმანის დიდი უშმახური აზროვნების მანინშეულია. გამოსახვის ფორმა აქ ლიტერატურული თხრობით როდა განპირობებული, წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი არ მოახდენდა ღრმა ემოციურ ზემოქმედებას. უფრებთ ვერტიკალურად განლაგებულ დიდი თევზების, ძქვის, ქათმისა და სხვა საგანთა ნატურმოტრეს, და ფორმათა სიმარტევის, შინაგან გეომეტრიულ სისტემას, მის მონუმენტურობას და პარონისა დიდი ხელოვნების სამყაროში გადაფყვართ. სურათში საგანთა განაწილების შინაგანი მუსიკალური წყობა საოკარია: ცენტრში გამოსახული თევზის ვერტიკალი, ვერდირი შამფურზე აცხული მწვადის დიაგონალი, შემდეგ ისევე მცირე ფორმის ვერტიკალი და ისევე მწვადის დიაგონალი მარჯვენა მხრიდან, ფონში მოღვევილი პატარ-პატარა პორნიოტალები კიტრისა და ატმისა თევზით იწყებენ ყური მუსიკალიზი

ამისგანს დიდი ფორმის ჰორიზონტალი — ქათმის ტიკისა და გრძელ თევზზე მსხლის მწკრივით. თუ რამდენს ეძებდა მსატკარი, იქედანაც ჩანს, რომ ნატურმორტი მსხლის ორი მწკრივის მიგრირ ფორმებმა დაიკავეს ადრე ანატალიუ ატ-მის მრგვალი ფორმები. ეს გადაკეთებულ ადგილი ნათლად ატყვია სურათს. „უცოდინარ“ მსატკარს რა სჯიდა, რომ არ დატოვა და დიდი სიყვარულით მსხლის მწკრივად აქვია დამ-თავრებული ატმის მწკრივი. ავიღოთ „მწყემსი და ცხვრის ფარა“. არც აქ არის მარტო ცხვრისა და კლდის ფეჭისრების პრბობლება. მწკრივი ცხვრის რიტმული ფორმებისა ისე აბს-ტრაგირებულია და შერწყმული კლდის რიტმულ ფორმებთან, რომ ფორმათა მუსიკა უცნაურად მეტყველებს. ავიღოთ „და-თვი მთავარიან ღამეში“. ეს ნამუშევარი კლასიკური კომპოზი-ციური მითლიანობით, საცოდაო პოეტური განწყობით ჩრდილ-სინათლის წინაწარმოებისა და ფერის დაკონტრირი კილორის-ინტელუ აზროვნებით ხასიათდება. იფიფრისა და შავის მუსიკა-ლური ხმოვანება, ხის ფორმათა მინუმენტური მთლიანობა, დიაგნალი, რომელიც აგებულია გადაწოლილი ხით, ხეზე გასული დათვი და უკანა პლანში მდგარი შუნობის პროფი-ლით, უპირისპირდება წინა პლანის ხის ვერტიკალს. ეს დია-გრალი შესანიშნავად გადადის ზემოთ რიტმულად დატვირთი სახლის პროფილზე და ფანჯრის პატარა ფორმაზე. დათვის ზურგის შემადგენლა მორთაობას ანიჭებს ამ დიაგრამებს, ხო-ლო ფანჯრისა და სურათის ზემო კუთხისაკენ აწული კედ-ლის ტექნილი პროფილი მას სრულყოფილად აგვირგვინებს. შესანიშნავადაა დაკავშირებული ფორმები: სახლის გეომეტ-რიზირებული კვადრატული ფორმები, ხის ტანისა და ტოტების ცილინდრული ფორმები, მთავრის სფეროვებული ფორმა, და-ბოლოს მრგვალი ფორმები შეკრულია ფანჯრის ვერტიკალუ-რი ხაზებით. მთელი ამ ფორმებისა და ხაზების დაპირისპირე-ბაში იგრძნობა მსატკრული ინტელექტი, აზროვნება, რომელ-ღაც ეთოდენ მოკლებული არიან ზოგჯერ „განსწავლული“ მსატკრები.

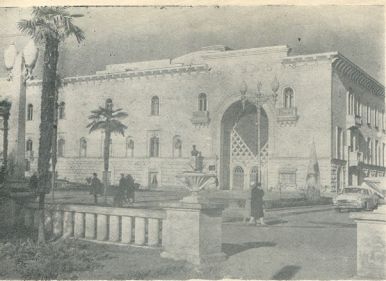
მიქელანჯელოს ფრესკა კი — „სამინელი სამჯავრო“ მარტო ლიტერატურული თხრობა როდია. ამ სამინელების მუ-სიკალური ხმოვანება, ფორმათა შინაგანი ემოციაციაა. ფორ-მათა „კოსმოსი“, მისი დრამატუზმით და არა ანატომიური ნა-სატვის „სისწორით“ არის განპირობებული ამ ფრესკის სიღია-და. ვის ასხედდება ქრისტეს ხელი, ან ქრისტეს ფეხი, როდესაც ფორმათა სიმფონია უზარმაზარ ემოციურ და მუსიკალურ ში-ნაგან წესრიგშია მოყვანილი და აბსტრაგირებითაა ამტყვე-ლებული.

ეპოქის ნებებით და იდეებით ხელოვნებაში საუკუნეების მანძილზე ფორმით გამოისახება, ფორმები კი საუკუნეებში არსებულ იდეებისა და ვნებების ცვლით იბადება. ახალ ხე-ლოვნებაში დეფორმაცია, როგორც მსატკრული გამომსახვე-ლობითი კომპონენტი იწყებს კულტივირებას და მკვიდრდება, როგორც დროის კანონი. მას თან მოაქვს შინაგანი თავისუფ-ლება საგნებისა და მოვლენებისადმი დამოკიდებულებაში, რაც ყოველთვის გააჩნდათ მიქელანჯელოს, ბოტიჩელს, რემ-

ბრანდტს, გოიას და სხვებს. დღეს ამ თავისუფლებამ აღიარე-ბა მიიღო ხელოვნებაში. იგი დროის კანონად იქცა. მაგრამ უდებს რა საფუძვლად შინაგან თავისუფლებას, აბსტრაქციო-ნისტების ერთი ნაწილი ყველაფერს იფიწყებს, მიდის იკამედ, რომ სრულადაა უარყოფს საფორმობის სისტემას სამყაროში მისგან ზურგშეკცვით ქადაგებს უსაგნო ხელოვნების არსს. ეს კი დიდი სიძაფრეა, უსაგნობის კულტივირებით იგი ემსაგე-სება ნატურალიზმს, რომლისთვისაც თვით საკანი გადატყვე-ლია კულტად. განსხვავება აქ მხოლოდ ფორმაშია, რადგან არცერთ ეპოქაში არ ყოფილა ხელოვნება სინამდვილის ზუსტი ასახვა, მითუმეტეს, დღეს, მაგრამ სინამდვილის ახლებურად დანახვა და მის სიღრმეში ჩასვლა პრბობლება იყო ყოველ ეპო-ქაში. წარმოდგენა რეალობისა არ არის ერთხელ აღმოჩენილი და სამუდამოდ დაკანონებული, იგი ყოველთვის ახალ აღმო-ჩენაშია და ძველ დაკანონებთან შეგარდებაში ვითარდება. წა-მიდგენა რეალობისა უსასრულოდ ცვალებადია ისე, როგორც უსასრულოდ ცვალებადია ადამიანების აღქმაში ობიექტური სამყარო.

ხელოვნების ნაწარმოების ძირითადი აზრი ყველა საუკუ-ნეში ერთი იყო. მას როგორც დედისა და ფორმის სისტემას ემოციური შემოქმედების უნარი გააჩნდა ადამიანზე. (ეს ტებობისა, თუ საშინელების შეგრძობის, სიხარულის, ტრაგი-კული მომენტისა და სხვა ემოციების აღძვრა) ემოციური ზე-მოქმედების ამ ძირითად მომენტს მაღლად ხელოვნება ვერ-სად გაეცემა. აბსტრაქციონიზმი მიზნად ისახავს შექმნას ფორმისა და მხატვრული იდეის სისტემას, რომელიც ემოციური ზემოქმედების კანონს დაეყარება, მაგრამ ამ მიზნის მი-საღწევად იგი უარყოფს კონკრეტულ ფორმებს და აბსტრაქ-ტული ფორმების სისტემით ცდილობს შექმნას ემოციების ექ-ვივალენტი. ეს კი უიმედო საქმეა, რადგან აბსტრაქციონიზ-მის ერთ ნაწილს სურს სამყაროსაგან ზურგშეკცვით მდგომა-რემ აღძვრას ემოციური ზემოქმედება. იგი ვერც მიაღწევს მი-ზანს, რადგან სამყაროს უარყოფით და უსაგნობის კულტივი-რებით აბსტრაქციონიზმი ემსაგვსება იგივე ნატურალიზმს, მხოლოდ სხვა ფორმით. ისე, როგორც არსილ გორკის ერთი ნამუშევრის „ჩანჩქრის“ მავალითვე აღენიშნეთ, ყველაფე-რი სახესხვაობაა ფორმისა და შინაარსით კი ბრტყელი ხედვაა. როგორც არსებობს ბრტყელი ფოტოგრაფიული აზროვნება, ბრტყელი ფოტოგრაფიული ხედვა, ასევე არის ბრტყელი აბს-ტრაქტული აზროვნებაც, რომელიც მიზნად ისახავს სამყაროს შეგრძნების გაგრეშ შექმნას უსაგნო ხელოვნება. მოკლებული სიცოცხლემ რა ეფუძრების უნარსა და სწრაფვას. სიცოცხლის დამკვიდრებაა, ან, მთავარი მიზანი ხელოვნების განვითარებისა. რა ფორმაშია ეს გადმოცემული, განა აქვს ამას რაიმე კა-ნონი?

შისისაგან მონიჭებული სიცოცხლის გამოსახვა და არა მზის ასახვა, მიწის, წყლისა და ჰაერისაგან გაპირობებული სიცოცხლის დამკვიდრება და არა მიწისა და წყლის გამოსატ-ვა. სამყაროში არსებული წარმისა და მოვლენების პლას-ტიკური ფორმის სისტემით საგნისახვა და არა ხედვითი წყა-ლობის მექანიკური ასახვა.



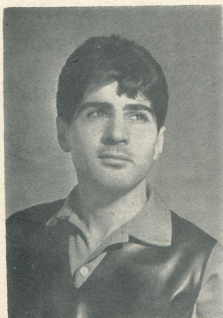
სოხუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრი



თეატრის მთავარი რეჟისორი
ანზორ ჭუთიაშვილი



რეჟისორი გიორგი
სტურიაშვილი



რეჟისორი სანდრო
შრეველიშვილი

მზატავარი ე. კოტლიაშვილი, რეჟისორი ს. შრეველიშვილი, რეჟისორი
თანაშეშეშე ს. ნაშეშეშე, მზატავარი-დუკორატორი გ. შატბერაშვილი
განზიბილავენ ესკიზებს დადგმისათვის „ყოზილი ჯარისკაცი“ შვეიცარიის



რეპეტიცია სპექტაკლისა „მამაო
თედორე“ თედორე — ნ. შიქაშვიდი,
მურად-ფაშა — ვ. სალაყაია,
სრაფილი — ბ. ბოკუჩავა,
ჯარასკაცი — ე. ხუბაშვილი



სოხუმის
თეატრი



კომპოზიტორი მამია
ბერიკაშვილი



მხატვარი-დამდგმელი
თეიმურაზ ჟვანია

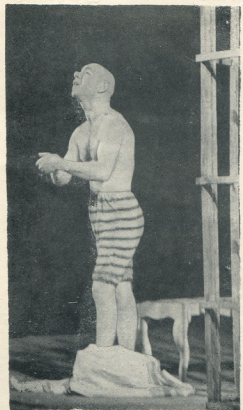


რეჟისორი ვ. სულკაშვილი
მსახიობებთან ერთად
„მამაო თედორეზე“
მუშაობისას.



სენა სპეტაკოლდან

„ყოჩაღი“ ჯარისკაცი შეიქი



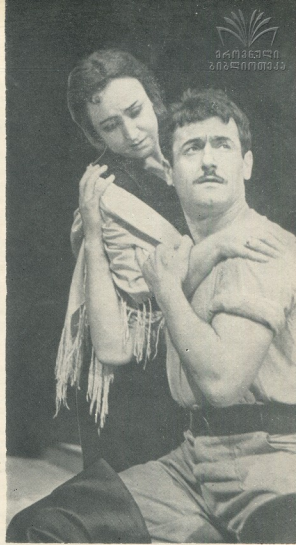
შეიქი —
შ. გაბელია

ლუკაში — ლ. ფილფანი, შეიქი — შ. გაბელია





„წიადილობა“ (ლ. ფილფანი, ფრენიანი კაცი — ტ. ხორავა)



„წიადილობა“ (ლ. ფილფანი — ნიფარიძე, ლ. ფილფანი)

„როგორ მოვარჯულოთ ცოლი“ (კაბიტანი პერეცი — ნ. მახსელაია, სტეფანია — გ. ნეფარიძე)

ფოტოები შ. ბაბოეისა



„არაყუნე კიმეიმელი“ (ემოკრიტი — ვ. ნინიძე, არქიპო შუმშაბერიძე — გ. ზურცილაძე, არაყუნე კიმეიმელი — შ. გებელია)





ვ. ანჯაფარიძე შეცბუნებული იყო. „პუშკინის ტატიანა და მე? რა საერთოა ჩვეს შორის, მე ხომ ქართველი მსახიობი ვარ და როგორ შევძლებ ვითამაშო „რუსული სულის“ ტატიანა?“

მამინე 5. ოხლოპკოვმა ვერიკოს ცევი ლუნაჩარსკის გაუზიარა. მან უპასუხა „ვერიკო ლიოიკოს მსახიობია, ეს კი მთავარია!“ ხოლო შემდეგ დასძინა: „კომისარკვესკაიას შემდეგ ჩვენ ასეთი ლირიკოსი მსახიობი არ გვეყოლია“.

ეს იყო ნათქვამი მტკიცედ, გარკვეულად, როგორც საერთოდ ჩვეოდა ა. ლუნაჩარსკის. და ამ განსაზღვრაში, რომელიც სრულიად არ უგულვებელყოფდა მსახიობის შემოქმედებითი პროფილის ეროვნულ ხასიათს, ღრმა აზრი იფარებოდა: სიჭის თვისება, მისი არსი და განმასხვავებელი თავისებურება შეზღუდული არ არის მხოლოდ ეროვნული ნიშნებით და როგორი სივრცლითაც არ უნდა იყოს გამოკვეთილი მსახიობის შემოქმედებითი ხასის ეროვნული სპეციფიკა, ეს ვერ შეზღუავს მის შემოქმედებით დიაპაზოსს. პირიქით, იგი ორგანულად ერწყმის მის შემოქმედებით ინდივიდუალობას და მსახიობის ხელოვნებას აქცევს არა ეთნორაფიულად, კარნაკტილად, არამედ საყოველთაოდ მისაწევდომ, ყველასათვის გასაგებ ხელოვნებად.

რა ზუსტად მიუღებდა შემოთქმული ვერიკოს! თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში მას სწორად გამოუხატავს თანაგრძობა არა მხოლოდ ქართველი, არამედ რუსი და სხვა ეროვნების ქალთა ბედის მიმართ. ისინი მტკიცედ დამკვიდრდნენ მის სცენურ ცხოვრებაში, მისი სპეციფიკური მსახიობური ბუნების ნაწილად იქცნენ, ხოლო თავის მხრივ ეს ბუნება აღმოცენებულია ქართულ ნიდაგზე და განაყოფიერებულია თავისი ერის, თავისი ხალხის თვისებებით.

5. ოხლოპკოვს არ დაუდგამს „ონგინი“ და არც ვერიკოს უთამაშნია ტატიანა, მაგრამ მსახიობის ნიჭის განსაზღვრება — როგორც ლირიკული ნიჭისა — განუყოფელ ნაწილად შევიდა მის შემოქმედებითის საფაროში.

ვერიკო ანჯაფარიძეს არასოდეს უთამაშნია ჩეხოვისეული თოლია. მაგრამ რატომაც ჩვენს ცნობიერებაში მისი მსახიობური იერი თოლიას ასოციაციებს იწვევს — მოფართვალე, აღუღებელი, ლირიკითა და დრამატისმით აღსავსე, დამაფიქრებელი სველია და ნათელი იდეალისადმი ჩაუჭირალი რწმენით აღსავსე თოლიასი... ტრეპლევის მწუსარებით მოსილი მღვიმიდან გამოფრენილი თოლიასი, რომელიც მსადაა შეეხება საწუთროს გაუტანლობასა და სიმძიმის, მედრად იბრძოლოს და ამ ბრძოლაში ან გამორავიოს ან ამაყად მოკვდეს! ცხოვრებას დაწაფებული და ცხოვრების შეჭარბის პირისპირ უმისრად აღმდგარი თოლიასი...

უცნაური, ვერიკო ანჯაფარიძეზე ლაპარაკი დავიწყეთ იმ როლებით, რომელნიც მას არ უთამაშნია. დავიწყეთ იმით, რაც მხოლოდ ვარაუდით შეიძლება ქვეულიყო მის გამარჯვებად. მის ორგანულ ნაწილად. ხომ არ არის აქ მკვლევარის იმგვარისი, რამაც იგი შეიძლება ფათურაკში გააბას. ამგვარი შესავალი ხომ არ ზღუდავს მსახიობის შემოქმედებითი გაქანების, მისი თავისებურების თვით საკითხის არსს? და ბოლოს რაღა ვუყუთ მის მიერ განსაზიერებულ ივლითსა და კლოპატრას, მარია სტუარტსა და მედეას, რომლებიც არაფრით არ თავსდებიან ლირიკის სფეროში და სასენებთ ნაღვლად მიყვარათ ტრაგედიაში, პათეტიკურში, ძლიერი ვნებების სამყაროში? ამას გარდა, ვერიკო ანჯაფარიძე ხომ თავისი შემოქმედების მანძილზე თამაშობდა არა მხოლოდ ოფელიასა და დენდემონას, მარგარიტა გოტიუხა და ლუიზა მილერს, არამედ ისეთ კომედურ როლებსაც, როგორიც გახლავთ მირანდოლინა გრაფინია აღმაიკვა და თვით მკვეთრად სატრული სახეები ამერიკული ქალისა (დ. შენგლასის „თეთრები“ და დარეჯანი 0. მოსაშვილის პიესაში „მისი ვარსკვლავი“).

თითქმის იმავე ადგილი არა უნდა იყოს, რომ მსახიობის ამგვარი ტრანსფორმაცია მის შემოქმედებით დიაპაზონში

პერიკო

ანჯაფარიძე

ეთერ გუგუშვილი



ერიკო ანჯაფარიძის სახელი გასაფხულს მოგვაგონებს. ეს გასაფხული აღსავსაა ნაღვლიანობის ოდნავ გამოსაცნობი ნიუანსებით, მოთბული ბალახის საამო სურნელით. სიყვარულის თრთოლვით და მოლოდინის იდუმალებით. გრძნობათა გაურკვეველი, გამოუცნობი მდელვარებით, რომელიც სახალეს, საწადლის მიწოდობასა და აღსრულებას გვიპირდება.

ოდესღაც — ეს გახლდათ ოცდაათიან წლებში — 5. ოხლოპკოვი ოცნებობდა თავის თეატრში „ვეგენი ონგინის“ ინსცენირება დაედა. მან გადაწყვიტა ტატიანას როლი მიეცა ვერიკოსათვის, რომელიც მამინ მის დასში ირიცხებოდა.

გვებია, აღგვიწმინა, როგორც მსგავს შემთხვევებში სწავლიან ლომზე გამოძახებულ ხერხების სიფართოვე და გაქაზება, სცენური პლიტონის მრავალფეროვნება, მხატვრული კონტრასტებისმიმდინარეობა...

ყველა სხვა შემთხვევაში ასეთი რამ სავსებით განონიშნობიერი იქნებოდა, მაგრამ სულ სხვა ვერცა ანკავარაქიძე. მისთვის დამახასიათებელია არა სხვადასხვაგვარობისაგან, სხვადასხვა ამპლუაჟიკაგან ლტოლვა, არა სცენური პლიტონის მრავალპლანაინობა, არა დაუმურაველი ფანტეგა საუნების, არამედ უბრალო სახათის და ჟანრის მიხედვით განსხვავებული როლებში შემოქმედების ტენდენციები. მათი დახარისხება პირადი ემოციებისა და გრძნობების უაღრესად ინდივიდუალური სამყაროსადმი, ხაზგასმამ იმისა, რაც კი არ ამორებს მათ, არამედ რაც ანათესავებს და აახლოვებს.

ვ. ანჯაფარიძის მსახიობური სამყარო რთული და უჩვეულოა. მხატვარი იყო ა. ლუნარსკის, როცა მას ლირიკული ყაიდის მსახიობი უწოდა. მაგრამ მას არ დაუმთავრებია სათქმელი, თითქმის უკა გზავს შერქრადი. ლირიკული სფერო არ სურდას, არ მოჰყავს ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებით პოეტისკენ. ლირიკა მის შემოქმედებაში გადაეწეა და შეეწყა მაღალ ტრავადიას. მის შემოქმედებაში კომედიური (თუცკი ეს არც ისე ხშირია) სუნთქავს რბილი, მომხიბლავი ქალურობით, სატირული კი (თუ კი არის ასეთი რამ) აღსავსაა ვნებათა ძალით უარყოფის პათეტიკით. და ვერც ამ გამხმის არსად არ არის მკვერი, კონტრასტული ტონები. მის ხმის რბილი მოაღრესე ინტონაციები, მოძრაობათა ნატივი მოქნილობა თანდათანობით იზრდება ხოლმე და ადის უძლიერეს ელვარებობამდე. ლირიკული შემოქმედება მოიცავს ტანჯვათა სიმძაფრე, ვნებათა კარ-ციცხლებს. ზოგჯერ ძნელა მსახიობის ამ თანდათანობით გარდაქმნის დანახვა. ვნებათა და ემოციათა გრძნობები მის სცენურ პლიტონზე მუსიკის ელემენტს, ბუნების განწყობილებას მიაჯავან. სიმოქნიურ ორკესტრში პაისიონის ხმები ასე შემოქმედდება ავარდებიან ხოლმე ამაყ ფორტემდე, ასე სითბოს და სინათლის გამომსახველი ლაფარდოვანი ცა ნელა იბრუნება რბილობით და მეფე იწყებს ღრუბლა და ქუჩის, უცებ სანიშ რამდე გადაიქცევა ხოლმე, მაგრამ ორივე შემთხვევაში ფაქტურა უცვლელი რჩება, იცვლება მხოლოდ განწყობილებათა შექ-ჩრდილივით. ხმათა შეთანხმების ორგანული შეერთება ორკესტრში წარმოქმნის ერთიან და მთლიან თემის ვარიაციას, ...ცა უჭირდილობის ნაირნაირი თამაშის მიუხედავად მაინც რჩება ცად, რომელიც ხვალ კვლავ გაბრწყინდება გასაფხვლისა და ლაფარადის ფერით. ჩვენ ვიზიარებთ მსახიობის ნიჭის თვისების ლუნარსკისებურ განმარტებას, მაგრამ დავსძენთ, რომ მისი სფერო ასევე ტრაგიკულიც.

ვერიკო ანჯაფარიძე უზარმაზარი ტრაგიკული სიმძაფრის მსახიობია. მაგრამ ეს ტრაგიკული რაღაც განსაკუთრებულ, თავისებურ საპურველობა გახვეული, მას გარს ახვევია პოეტური სვედის ნისლი, ლირიკული ზემოთავილება, ქალური საწყისის მომხიბვლელობა.

დაბს, ლირიზმი და ტრაგიზმი ერთმანეთს შერწყმენ ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებაში. მაგრამ ეს ლირიზმი არ არის მოთხოილი, გასავეებული გამწყურებულ-იდილიური სიტკბოებით, იგი დასორებელია სენტიმენტალიზმს და წირილმან მგრძობიარობას. ეს არის ლირიკა ვაკეცაკური, ამაღლებული გრძნობების და ტრაგიზმი, რომელშიც არის სურნელოვანი გასაფხვლის რაღაც სათყარი გამჭვირავლება, გაყისკროვნება, სანქმედ, სინორტი. ამაყად ფორეგამშობლი, სიფეცებო რიხივად მოსრიავლ ფრინველის თქნილობა და მოძრაობა, ნახი ნუსკალობა, რომელიც თავისი ნატივი პლასტიურობით მაყურებელს ნეტარებით სთავაძებს.

მეფური სიდიდემ მის თამაშში ერწყმის ნიუანსების გულისხმი ინტონაციებს, ძალა ხელისუფალისა უცებ შემობრუნ-

დება ხოლმე შესაბარლის უმწობად. მის თვალებს ძალით გამოახსივთ მისიხანება და სიძულვილი, მიმხილელი ხალხვლიანობა და ნათელი გაყისკროვნება. მისი დიმილი ხან მტრისადმი მომწამვლეული სამსელი არის სასვე, ხან დამატყვევებელი, მოუკერებელი მომხიბვლელობით, მიმხიბვლელობით და სითბოთა და ვიწროვით, ერთი არ ყრინაღმდეგება მეორეს, ეს ჩრდილავს ერთმანეთს კონტრასტულობით. ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე შემუწმენველი, ძლივს გამოსახივნი გადასვლით ნიუანსების ნატივი გადასვლები — ემოციუბითა და განწყობილებებით მოქსიფილი — ყველაფერიც ქმნის ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებითი სახის განუმეორებელ თავისებურებას.

ვ. ანჯაფარიძის ხელოვნების შესახებ ვერ იტყვი, რომ იგი მოხდენილია — იგი უმაღ ნატივია. მასში არ არის გრაციოზული ელვანტრუბოა როგორც ვთქვამთ (თუ წარსული მიგმართავთ) მარა საინება ანდა (თუ უფრო ახლო მაგალითს დავყვარდნობით) მარა ბაბანოვას შემოქმედებაში. ვერიკის სახეები ავარდებულ არაა. მივლ მათი სინატფისა და დასვეყოლობის მიუხედავად იგი არც გრავაჟულია. ისინი უბრალომხისესული სიმსუყით, რენუარისესული ქალურობითა და მომხიბვლელობით არიან აღმებდნული, მათში ყოველთვის არის ნეტარი მუსიკალობა. მათში მგრძობიარობაც სუნთქავს, მგრამ ამ მგრძობიარობით არ არის საცნაური არაფერი ტრაგიკული, თვალისათვის უხერხული. თუ შეიძლება ასე ვთქვას, ეს მგრძობიებლობა ამავე დრის გახლავთ უბიწო, დიდებული, უმევიერი როგორც მისი ლირიკო-ტრაგიკული არის.

ვერიკო ანჯაფარიძე არის მსახიობი განცედილი — ამ სიტყვის პირდაპირი რწმუნებლობით, განსხვავებით ყველა სხვა მსახიობისაგან, რომლებიც მიისწრფვიან სრული სცენური გარდასახვისკენ, მას ყოველ წამს ახსოვს, რომ მისმა გიმიკს კარგება უნდა ატარონ და განამტკიცონ რაღაც მისეული, უძირფასესი, მისთვის ახლობელი და გასაგებო გრძნობათა აღმადრება. მას, როგორც მხატვარს არ უეჭვია და არც მიუნდობია თავისი გრძნობების „გაუცხობია“. იგი ანდობს ხოლმე თავის უხვ გულს, ხუღს გაუხსნის ხოლმე, თავისი სისხლის განუყოფელ ნაწილად აქვეებს მათ, უყვარს მათს ბედში ექილის, რაც მისთვის — მსახიობ-მსახიობისათვის დასეთსალი და ახლობელია.

სცენური სახეების შექმნისას ვერიკო ანჯაფარიძე არ მიისწრფვიის დიდი მხატვრული განზოგადებისაკენ. არა იმიტომ, რომ მისთვის მიუწყემდობია განზოგადების ნიჭი, არა იმის გამო, რომ კი არაფრად ავადებს ტიპური ნიშნების ძიებას, არამედ იმიტომ, რომ ყოველ თავის გვირგვინს მას სურს დაამკვიდროს თავისი საკუთარი იაქი, თავისი თანაზარობა მათ ბედობლათან. მის გვირგვინზე ვერ იტყვი — ეს ივლითა, ეს მარაგრიტა, ეს კლოპატარა. მისი ივლითი მხოლოდ მისი ივლითია, მის მარაგრიტა — მხოლოდ მისი მარაგრიტა, ისინი არავის არ გვენან, დრამდ ინდივიდუალურნი და პირადულნი არიან.

დაბს, თავის სცენურ ქმნილებებში ვერიკო ანჯაფარიძე არასოდეს არ ლატკობს თავის თავს. და უცნაურია, რომ ეს სრული და უნაპირო „კათქვეუა“ სცენურ სახეში მას ხელს არ უშლის შევიგრძნოს მისი თეატრალური ბუნება.

ცდება მის, ვინც ცდილობს დაამტკიცოს თითქმის ვერიკო ანჯაფარიძის თამაში თავისი ცხოვრებისესული სიმართლით გვიანულებს დავიწყოთ, რომ ეს პოეტური ხდება. პირიქით, როცა ვ. ანჯაფარიძის თამაშს აღიქვამთ ერთის წუთითაც არ იფიქრებთ თეატრს — მის თეატრალურობას, ამაღლებულ პოეტურ არა ცხოვრებისესულ ვნებათს, მის პლასტიკურ გამომსახველობას, ნახატის მკავერ გააზრებას, შეხევატურ-რიტმულ ხატოვანებას. ამაში იღებს სწორად სათავის გარტეხული ფორმის პირველადობა ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებაში. ფორმის ძიებისა ვ. ანჯაფარიძე მიმართავს უკიდურეს

ხერხებს. მას არ ეშინია იყოს ხაზგასმულად პოლემიკური და შესაძლოა, სწორედ ეს პოლემიკურობა, უფრო მეტიც — როგორც გარეგნული ნახატის გადაწყვეტის გამოძევები სითამამე შეადგეს მისი მსახიობური ნიჭის ერთ-ერთ ყველაზე მიმზიდველ მხარეს.

ამ პოლემიკურობას საფუძვლად უდევს ნახატის საკულდა-გული გამაყვარება, მოძრაობისა და შესტების მოულოდნელია და თამამი რაუკრები, წაღვრებითი, ზოგჯერ მისი ინტონაციური გამოსი პრეტენზიურობა, ის გადაწყვეტი დასკვნებით რომელთაც მსახიობი თავის ძიებებში მიდის. და აქ არაფერია უთქმელი, დამთავრებული, პირიქით — გარეგნული ნახატის კატეგორიულ და უაქვალაციო ხილვას იგი მიჰყავს თეატრში თეატრალურობის მძაფრ ვაგონებამდე.

აღმფრენათა და დაქანებათა მსახიობი ვ. ანჯაფარიძე ენებათა თვალშეუდგამ სიმალღებამდე ადის, ზოგჯერ ისე მალ-რათა, რომ შესაძლოა თავებრ დაეცას ყოველი უზერხელი მოძრაობისა თუ შესტის გამო. მაგრამ მას არაფრის არ ეშინია, იგი დარწმუნებითა თავის ძალებზე და თავდაწყებითი მიეკანება ძირს. იგი მიფრინავს უკან მოუხუდავად, მსუბუქად და ძალიდად იმედოვნებს და ყველაზე განსაკვირვებელ ნახტომს აკეთებს მომხიბლავი და გლეგანტური უშუალოებით. ამ დროს ისთვის აზარტი სრულიადე არ აცილებს მის ყურადღებას იმ უმთავრესი და მთავარისაგან, რისკებზე მოუხუდავს მას ხელოვნებაში საკუთარი მოვალეობის შეგება. მას ძალუბს შეაღწიოს ადამიანის სულის იღუმე ზვევლებში და ამ დროს, სიმართლის სასოშია მისი მინაგანი რწმენა ყველა მისი მიმართ, რასაც იგი აკეთებს, მისი უნარი — დაარწმუნოს მაყურებელი, რომ ყველაზე მთავარი და უტყუარი ცხოვრების სიმართლება.

ამ რწმენით, ამ თვითდაჯერებით, სცენური სიმართლის ფაქტი შეგრძნებია სწორედ ძლიერი ვერიკო ანჯაფარიძე. ზოგჯერ მას უკვირებენ სტილიზაცია, ზედმეტ მანერულობას. შესაძლებელია მის ქვეყნში მართლაც იყოს ისეთი რამ, რამაც წარმოქმნა ამგვარი საყვედურები — გნებავთ იგივე პოლემიკურობა და ნახატის საკულდავლო გამაყვარება, წამოღებრა მეტყველებისა და სხვა, რაც ჩვენ ზეითადად აღვნიშნეთ...

და მინც უდიდები უაზრობაა, რომ ვერიკო ანჯაფარიძეს უსაყვედრო სტილიზაცია და მანერულობა. სტილიზაცია იქნებოდა თვით ვერიკოს მიზანა. მას კი ასახიათებს გარეგნული ფორმის ბრწყინვალეობისადმი მიდრეკილება — ეს არის მისი საკუთარი, არავისგან წამოღებული, ორგანულად შესული მისი გმირების გრძნობათა, აზრობა, ზრუნვათა სამყაროში, მათს ყოფაში. მაგრამ ყოფა მას ესმის არა როგორც ცხოვრებისეული რამ, არამედ როგორც ამაღლებული, გაზრდილი, ზეაწეული ემოციონალიზა.

რასაც არ უნდა თამაშობდეს ანჯაფარიძე — თუნდაც ისეთ მაღალტრაგიკულ როლებს, როგორცაა მედვა და კლიოპატრა, მა კულმინაციურ ჟღერასაც არ უნდა მიაღწიოს მისმა გმირებმა, იგი ყოველთვის არის ადამიანური და გულითადი, ხელი ზოგჯერ კი — უშუალო და განმარტობული.

ვ. ანჯაფარიძის გმირები ყოველთვის სიყვარულს ძიებენ. მათ სიყვარული იცინა უნაპირო, სრული, თავგანწირული. საკუთარი თავის მსახიობურად შეწირვის შეგება ახლავს მათ ამ დროს. ვერიკო ანჯაფარიძისათვის სრულიადე არა აქვს მნიშვნელობა სიყვარული არის მებრძოლი, მეამბოხე ურილისადმი თუ ბრწყინვალე ფედერანდისადმი, გზასადენილი, მიკვეთილი შევილისადმი დედის სიყვარული თუ სიყვარული ერთი დღისა მერისადმი, რომლის გამო უნდა გასწიროს საკუთარი სილამაზე და დასთმო შედვირება. მთავარი აქ ისაა, რომ ეს სიყვარული ყოვლისმომცველია, ცცესლოვანი, გახლებული, თავდადარწმუნებამდე მისული.

თვითშეწირვა! იგი ყოველთვის იხილავს ხოლმე ვ. ანჯა-

ფარიძეს. მაგრამ ამ მაღალ ცნებაში მსახიობი არ ეძიებს თავ-სესაფარს, რათა თავსურებლს დემაგოგიურად უღაცეობს, იგი არ აქცევს ამას თავისი გმირების მუხანათობა და უხედრებ-ლით რაღაც ტიტობად. მას ძალუბს ამ ცნებას მიანიჭოს რაღაც დიდებულვი, კომპონის სულის ამაღლებული ნათელი და თავის ტახტული გმირები აქციოს მშვენიერი, თვითობტიმისტური ხიზახსების მატერიალობა.

ერთხელ შევსრამბა ვიქტორ გაბესკირიამ შენიშნა, რომ ვ. ანჯაფარიძის გმირები ყოველთვის ბუნდებობისაგან მიიწვრავები, მაგრამ მისც უხედრები არაიონ ბილის.

ცხოვრებისეული სიბრძნის მიხედვით ეს, შესაძლოა, მართლაც ასეა, მაგრამ საკმარისია ვ. ანჯაფარიძის გმირების ტრაგიკულისა და დრამატული პირობლება განვიხილოთ მაღალი სოციალური იდეალების პოზიციადან, დროისა და მათი დიდების მოსიყვიებას, (რათა ნათელი გახდეს, რომ მათი ქუხარტი ბედნიეობა სწორედ მათს ღრმა და უკომპრომი-სო პრინციპულობაშია, მათი სახიათის თამბიდეობაში და მთლიანობაში, რაღაც საყვარ ვეკატერ მისმთობაში, და სრული ფრასის პირისპირაც კი შეუწყველდ სიტკატული (ჩვენ აქ გვულისხმობთ ფიზიკურ და ანა თორაულ კრასს). ვ. ანჯაფარიძის გმირები ყოველთვის გამაოჯგებულხი კვდებიან ბოროტის ველზე. ისინი უპირობო თავთან ყოვერც გაათრევაებს და მათი სიველი სიყვარის მრისხანე გამოწვევასათი ისმის. მათს სიველით იყო რაღაც ამაღლებულად შეცვნიერი. აქ იყო გმირთა სიყვარულისათვის, თავდადება მოყვასის გამო, ადამიანური ღირსების, თავისუფლების პიხბი.

ამ ცხოვრებიდან ისინი მაყურებელთა თვალწინ მიდიან არა ნაკვეთი და უხედრები, არამედ დიდებულხი და ახყერი. ისინი ცოცხლობენ არა მხოლოდ მათს მუხანათობაში, ვინც იხილა ისინი, არამედ ადამიანთა მოქმედებაში და ცხოვრებაში — ვითარცა სიმბოლო მშვენიერებისა.

ვერიკო ანჯაფარიძის გმირები ყოველთვის გახლებულნი არიან. გახლებლა — სიყვარულით, გახლებლა — სისუღვილე-ნი. გახლებლა ყველაფერში, რაც შეადგებს მათი ემოციებისა და ბგრძობიარობის საყვაროს. ყოველივე ეს მრავალ წლის მუშაობის შედეგად როდ შეუქმნა მსახიობის. იგი უმაღ, შე-მოქმედებითი გზის დასაწყისშივე გამოიკვეთა.

ვერიკო ანჯაფარიძე თამაშობდა იაუმას ბრიცს პიესაში „რელოია“: ეს იყო მისი პირველი როლი სცენაზე, მისი პირველი გამოჩენა მაყურებელთა წინაშე.

ამ პირველი როლის წვდომისათვის რთული და თამამი გზები აირჩია ვ. ანჯაფარიძემ. დღეს თვით იგი იტობებს, რომ პირველხანებში როლი იგი გამოძინდა, თითქმის ჩემს ძალ-ლებს აღმეტატებდა რაღაც შემასწრენი, ტატორი სიხატულ-აუმასი, მისი განვევული ვერჩანვევულობა, ის უკიდრესად დაძაბულობა, რომლითაც ელოდება იგი სატროს. ძელი იყო შეცნობა იმ გამშველული, თავაღებულობისა, რითაც მან უკებ გადაწყვეტა მსხვერპლად შეწირვად მინდინე ნიღოს. ყველაფერს — ძალას, მუშაობრებას, აულაგამე ვნებთან გახლებლას და თვითშეწირვის სტიქიას მოყვარ თავი იმაში. და ყველაფერი ეს მსახიობს არა მარტო უნდა გაეაზრობას, არამედ სცენურად გამოართობიან. საჭირო იყო ამ რთული სუ-ღიერი ექსტრემის გამოსახტავად უკიდრესად გამაძფრებული ვერების მონახვა. და ვერიკო ანჯაფარიძე, ჟურ კიდევ სასყე-თი ახალგაზრდა მსახიობი, ამ უკიდრესობის გზას გაყვა. მას აუცილებლად სურდა იაუმას როლით ეთვნა და ხაზი გაეგვა უჩვეული, გამონაბოლსი თვისებებისათვის. გასაკვირი არაა, რომ ამ ფორმამ და ძიებებმა მსახიობი მიიყვანა გარეგნული სახიათის დეტლებთან და ნიუანსებთან, უფრო სწორად კოს-ტუმის ტრანსფორმაციასთან. ამის შემდეგ იქნა მიგნებული სწორი მინაგანი განწყობილობა.

ვ. ანჯაფარიძე იტობებს, თუ როგორ სტანაყავდა მისი შეგ-

ნება, რომ ვერ იბრუნა რაღაც ერთი შტრახი, ერთი დეტალი. მას ხულს უსუთავდა, ევიწროვებოდა მხატვრის მიერ შემოთავაზებული რთული ეგვიპტური კოსტუმი. მან ჩამოიცილა ყველაფერი ზედმეტი, დამამძიმებელი და ბოლოს დარჩა მხოლოდ გამჭვირვალე, აკეროვან, უსმუშუქეს ტუნიკაში. ყოველგვარი ზედმეტი სასაქალაქოაგან განათიხარულგებულად ეს ტუნიკა ელემენტარად შემოტანსინდა ვ. ანჯაფარიძე — იაუმეს ქალწულბერი სხეულის, გამომკვეთად მისი ტანის ყველა კონტურებს და კმნიდა ზემოთაგებულად, აყვავებულად სიტყვების განწყობილებას.

მუხეზიანად ამ საშობის სითამამისა და გამომწვევი სისადებისა, მასში არ იგრძნობოდა ეროტიკული საწყისი. იაუმა — ვ. ანჯაფარიძის მივლი გამომყვებლებმა ხაზს უსვამდა მისი უხესრადებას, განხელების, შინაგან გაცისკროვებას, ქალური სიბნობის სინაზების და ვაკუკურ მზადყოფნას — ქვეყნის გადარჩენისათვის გაწვირა თავი.

ბღი სწყალობდა ვ. ანჯაფარიძეს. ამ ბღმმა განუბობა მას პირველ ნაბიჯებთანვე ეყვნა სცენაზე ამდღებელი მგრძობიარობის რეზბანი და ემოციები და მანვე განუხანჯა მას შესაძლებლობის ფარგლები.

ქაღალი, მხოლოდ განუხანჯდა, მაგრამ არ ამოუწურავს. ეგვიპტე ქალს იაუმეს თავისი პირველქმნილობით მხოლოდ შორგულად თუ შეეძლო ეგრძნობინებდა. მისთვის ქალური სულის დღაღალი სველგული. იაუმეს როლში ვერგიომ პირველად ამითიხარა რეზბის ამოუცნობი და ბუნდობლი იდუმლობა. ასე ეძლევა ხოლმე ნორჩ არსების ცხოვრების რეზბა. იგი მიუამრთება შიშით და კრძალობით. გაუზრდავად, ბნელში ხელეზბის ცვალებით. უმაღ გრძობის, თუ რაში მდგომარეობის ცხოვრების ჭკმნარჩების აზრი.

ვერგიო ამბობს: „მე როლუმში ყოველთვის გამონათებას ვეძებ, არ მიყვარს ტრაგედიის თამაში“. და იგი თამაშობს ბუნებრივად, სულიერ აღმადურნას თავდავიწყებამდე აბიულოლი.

ვერგიო ანჯაფარიძის შემოქმედებით ლაბრატორიაში, ამ აზრით, ივდიის ყველაზე საპატიო ადგილი უჭირავს.

ყოველ მსახიობს აქვს ისეთი როლი, რომელიც მივლი ცხოვრების მანიფესტ თან გააყვებდა ხოლმე. ეს თანამზავარი მსახიობის იმდენად შეეისისხსობრცა, რომ მისთან გაყრა უკვე წარმოუდგენელი რამაა, ისევე როგორც გაყრა ღვიძლ შეილთან...

ვერგიო ანჯაფარიძისათვის ანჯაფარი როლი, როლი-თანამზავარი არის ივდიობა „ურიდო აკოსტაში“.

თავისი ახალგაზრდობის პარაოტრაქტულ ითამაშე მან ივდიობით. ამ როლის თამაშობს იგი ახარება. ოცდაათ წელსზე მეტი ხნის შემდეგ... ეს უკვე გასლავთ გმირობა, რომლის ჩადენა ყოველ მსახიობს როდი ძალუძს.

ივდიობა ვერგიო ანჯაფარიძის საუკეთესო როლია, თუმცა ამის მტკიცებლად უპასულებელი არ შეიძლება. მის ასევე „საუკეთესო“ როლუბაა მიწურული მარკარაბა გოტიკ და კლოპოპატრა, ბეზბა ა. კასნოსა პიუსიდან... ყოველ მათგანს თავისი მიეზღობა...

მავრამ ივდიობა — ეს სინთეზია. ამ სახეს უჭირავს არა მარტო განსაკუთრებული როლი თვით მსახიობის, არამედ მილიანად ქართული თეატრის ცხოვრებაში. ეს სახე იწოვებს ყველაფრს — მსახიობის ყოლისმომიყვლი ფსიქოლოგური ანალიზის სიღრმეს, ფიზრბის უზრუნველგაუს ჩამოქმნილობას, სპექტაკლის რეჟისორული ხილვის დიდიბულ მილიანობას, სპექტაკლის სხვა სახეების ურთიერთავგმირს.

მარტო თავისთავად, თავისი პირადი მნიშვნელობით როლია ძლიერი ვერგიოს ივდიობა, არამედ მილიანად სპექტაკლის გამომსახელი ურთიერთავგმირებით, ხერხების კომპლექსით, სხვა მოქმდი პირების მივლი თავისი კომპონენტობით. ამ აზრით სასებუთ უღლებამოსილინ ვართ თვითპარაკით ანჯაფარიძის.

რძიის ამ სახის მხატვრულ სრულქმნილებაზე, მის იმეათობაზე.

დაიხ, ივდიობ ვერგიო ანჯაფარიძე მივლი თავისი სიცოცხლის მანიფესტ თამაშობს. ივდიობან ურდილის როლის შემსრულებელი, წავიდა უშანგი ჩხიძე, წავიდა პიერ კობახიძე... ურდილ თამაშობდა სერგო ზაჩარაძეც. მხოლოდ ივდიობა უცვლელი, ვ. ანჯაფარიძე-ივდიობა.

ვ. ანჯაფარიძის შესრულებით ივდიობა მისი განსახიებრება სიწმინდისა და სინათლის, გამჭვირვალე ქალწულბერიობისა და უშანგიების, განსხეულება — ახალგაზრდობისა, სიყვარულის და სატრფოსადმი ერთგულებისა.

რასაკერძოვალა, ახლა ის აღადრა ივდიობა, რომელიც ქართული თეატრის სცენაზე ოცინა წლებიის დასასრული იმეა. როლის ნახაზე უცვლელი დარჩა. დარჩა როლის ურდინდური ნახატი, ვახუტერულ დარჩა ივდიობის თემა: — მისი უკომპრომისობა, მისი მაღალი მოქალაქობრივი მოწოდება, ბრძოლა სიყვარულისათვის, სიმართლისათვის, პატრიონებისათვის. შეიცვალა მსახიობის დამოკიდებულება ამ ცნებებისადმი, ივდიობა იმეგარდა, როგორც შიოდება შეიცვალის დაბრძნებულად „დაღვიბულად“ ადამიანის დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი როგორც მტრის გამოწვევა, როგორც განდიდება მოქალაქობრივი პრინციპულობისა, ისე იმის მისი განთქმული „რაბინი, სტყუი“.

თუ ადრე, ახალგაზრდობის ეაჟში ამ ფრანაში იგრძნობდა მეტი კანდიერბა, მეტი ქალწულბერივი სიმამაია. მეტი იმეათობა და ემოციები — საკუთარ ძალთა შეგრძობიდან გადმორჩევილი, ახლა ამ სიბავყვის ამბობს უკვი დაბრძნებული ადამიანი, რომელიც შეიზნებულად მიდის ბრძოლის ველზე, ვიდიობის ივდიობა სიყვარულის ძალასა და სალამაზის, თვითწმინდობის, შემართობის სიდიადის განსახიებრება. იგი მიაავება იმ ყვავილს, რომელიც მხატვარ პეკარე ოქცელის ფანტაზიამ შექმნა ივდიობის და ურდილის პირველი შეხიებრის სცენაში. ეს ყვავილი — ყვითლი როგორც ნათელი შუბანი დღე გახანჯულობს. ოღნავ მობრძლი ორთობი, რომელსაც შეემათი შემოსება ვერ ვერ მოუწერი, მივლის არსებით ღაყვარლთვანი ქისანო იყო მიწურულიბობი. და უწინურა ვიგირბობლი ამის შემყურენი: რა არის ის, სიმშობლე? შესაძლოა ყოველშემთხვევაში ეს ყვავილი არაჩვეულებრივი ჰარმონიულობით ვერწყობდა ანჯაფარიძის ივდიობის სახის. იყო მისი ითინტარი თავისი ითინებლობითა და სრულქმნილობითა და რიცა რაბინისა სპინილი წყველისაგან განადმორბეული ივდიობა-ანჯაფარიძე ფრთობს ივდიობა. როცა მისი მორთოლავრ სხეული რიბმულად იხრბობდა მუსიკისა და ამ ყველის ყვარობა. შუუქმნილი იყო არ აჯახსებრებდა ოქცელის ყვარობა. მავრამ აი გახელებული აღხეზება, ივდიობის და რაბინის ყვავილას ფანავს ქალწულის მისხანდა დაქუება: „...რაბინი, სტყუი!“ — ღირი იმართებობა. იგი ხილავდა ციციხელებობდა, თითქმის დამყოცხლებლი ნამი შეიწოვათ და მტკიცედ იმართებობდა თავის მავარ წიათის გადგეობა ვესგებზე. ვიროკ-ივდიობა დუოტავებლი სისწრაფით მილოტების თავისი ურდილისაგან, ივდიობა, იმართება, აი. აფრინდა იგი კიბებზე, ვაზუხე ვათალას ყავლა. მათ შორის რაბინი და ახლა უკვი ზემოდან იმისი მისი მოხიბვე — ნეკარი ხმა, ამაყი და მვერნილი: „ახლა ჩემი ხარ, ჩემი, ურდილი!“

ივდიობა-ანჯაფარიძე სწორად იმ ადგილზე დგას, სადაც სულ ახლანამ ყვავილს დამმორბელებლი რაბინი იდგა. ამაყად იწვის იგი ყვარობაზე მაღლა და თვითი ვერგევივითი შოლის თავის ფრთისებრივ ხეობის. სწორად აქაა მისი ათობი. ვინაიდან ახლა იგი ყვარობაზე მაღლა დასას და ყველაზე მვერნილია. იგი გამარჯებულია. მან დაამარცხა არა მხოლოდ რაბინი, დრო და ეპოქა, არამედ საკუთარი თავი და ეს გამარჯებბა მას ითლად არ მოუპოვებია. რა ვუთხრო მერი, რომ დროს ვერგიო ანჯაფარიძის უტერის ზევით, კიბებზე ატრა იმეგარი-

ვე სიმსუბუქეთა და სისწრაფით როგორც ძველად და მისმა
ნამბევებმა დაკარგა ქალწულებრივი პატივგებვა, მთავარია
რომ უწინდებულად ბრალდება მის სულში ალი, მასში იგივე
პოტენციური სიმსუბუქეა, პოტენციური ძალა; იგივე სიმსუბუქე,
რაც იყო ოცდაათი წლის წინათ.

და ეს დიდებულია.
ახლა როცა მის იველთს ვუყურებთ, განცვიფრებულნი
ვართ — სად ღრუბულობის სათავეს ახალაზრდობის ეს დაუნარ-
ვგველი ძალა, სად არის მისი დაუბრუნებელი ენერჯის, ტა-
ლანტის, ქალური მომხიბვლელობის საიდუმლო. და განა სასა-
წული არ არის ის, რომ ახლა ითამაშა მან ფერპიძისეული
მედეა, სწორედ დღეს, როცა, ტრაგიკული უსწარმასწარი პო-
ტენციური ძალა ამ სახისა მისგან სულერი და ფიზიკური
ძალების მაქსიმუმს მოითხოვდა. მეორეს მხრივ, შესაძლოა აქ
ამალიბოლეს გარკვეული კანონზომიერებაც. ვერცხვ თავისი
მედასაკან მემკრთებოდა, როგორც შემოქმედებითი მწვერ-
ვალისაკენ, როგორც თავისებური შემადგამიელი სახისაკენ, რო-
მელიც გააერთიანებდა გათვალისწინებულ და ოსტატობასაც და
მის შიროქობითს სიდაღიერაც.

პირველქმნილი ევკლიდესი ქალის იაუმას სიმშადად
მოყოლებული ვიდრე ასევე შმაგ, მაგრამ საესეთის მომყოფე-
ბულ კარიბითის შეთადიმე ძეგს არა მარტო როლთა სიზრგ-
ვლე, არამედ მთლი სიყოფიერე. სიყოფიერე გაკარბებული დაუც-
ხრომელ ძიებში და აღმოჩენათაგან მოაფირი სისარულში —
სიყოფიერე ხელთაინისა. შემოქმედისა, რომელიც საკუთარი
ტვირთის ჯიშ არ მოხერხდა. მარად წინ მისიწრაფვის და თა-
ვის გმირებში ამ მისწრაფებას ეძიებო.

ახალაზრდობის წლებში ვერცხვ ანჯაფარიძემ ითამაშა
ოფელია, დედმეგობრა, ლუბას; ეს როლები არ განეკუთვნებინა
მალა ტრაგიკული თუმცა შემქმნილი არიან ტრაგიკული გაწ-
რის პიესებში. მათში ვ. ანჯაფარიძე ეძიებდა სწორედ იმას,
რაც მიახლოებდა მათ ტრაგიკული არსთან. მსახიობი არ
მისაღდა ამ როლებს ეგერეთოდებულ თეატრალური ინტე-
ნიტეს დამახასიათებელი თვისებებით. იგი მისწრაფდა აღეც-
ხა ისინი გმირობისა და შემადრთების ნიშნებით, ვნებათა ჯგუფ-
მართი აღმარებით.

... მისი ლუბას როდი გახლდათ მდამით წრადთა კომპო-
სური უბრალო ქალი, მსგავსი ვრეტქებისა, პასიურად რომ ნებ-
დებდა საკუთარად მტრებს. ეს იყო ძლიერი და ამაყი ნების
ფრთხა, რომელიც თამამად იჭრებოდა მასზე ძლიერ და უმე-
ველ მტრებთან ბრძოლაში. ლედი მილოფრდიანა შეტაკების
სცენაში ლუბას-ანჯაფარიძე გაატარებდა ამაღლებული კე-
თილოზობიებით, სიხვადით და შინაინდი ღირსების შეგნე-
ბით მას თავი უბრალოდ, მაგრამ არა პირველყოფილი შემდეგ-
ობით ეჭირა. სცენაზე იწინა, მაგრამ მტკიცე და მიდრეკი-
ლიდა იყო ჯიშურ უზრუნველ მილოფრდის. მის თვალებში კაცობისა
გამომწვევი ცვეცხლი, თავგანწირვა, შეტვირთი მტკიცე გადაწე-
ვებტილება. და იგი ერთის ნამბავითა არ ისევდა უკან. არა-
სოდეს არ შეურბილებია თავისი გამოსვდის სიმაყური. მთლი
მისი გამომწვევილება ბრძოლისათვის მზადყოფნას მოწე-
მობდა. მასში განუწყვეტელი იგრძობოდა რაღაც ჯიშურე გა-
ხლებლა, რომელსაც არბლებდა მხოლოდ მისი მომხიბვლეუ-
ბიანიდან გაყენებულგნებელი გარეგნობა. ვ. ანჯაფარიძის —
ლუბასში ყოველთვის იგრძნობოდა გმირობის უმელო დიდეს-
ლოებაში ადამიანი. ეს მსახიობ-ანჯაფარიძის ბუნებისათვის
ახალი არ ყოფილა — ეს იყო მის თემა, მისი სტაქტია.

... თავის ოფელიაში (სილკაგან მოიცავდა და უნდა ვთქვათ,
რომ თვით ანჯაფარიძის აოსრებით ეს როლი მას თავისი საყ-
ვრითა როლები რიცხვით არ ეკულობა) იგი იდობობდა
ამოტივდა ვეკლავიერი ის, რაც აღამალებოდა ოფელიას იმ
წირობდნა და უმნიშვნელი როლზე შექსპირის ტრაგედიაში
რომ აქვს მას განკუთვნილი.

... არ როლში ეს ძნელი მისაღწევი იყო. ერთობ მტრულად

იყო განწყობილი მსახიობი შექსპირის ამ გმირის მიმართ. მას
არ მიიანდა ოფელია დიდ საქმეთათვის მოწოდებულად. ვე-
რცეო ანჯაფარიძე ასე ახასიათებს მას: „ეს გოგონა მრეკლებ-
რივი არსებდა, რომელსაც არავის წყენა არ სურს, კეთილი
და საინო, უკვარს ზომიერება, მორჩილია, ანჯაფარიძი ნიჭით
არ ბრწყინებდას“. — შემდეგ მსახიობი დასძენს — „ალბათ
ოფელიაზე ლაპარაკი ამჯერად მივლებდი არ არის, მით-
უმეტეს — ამჯერად თამაში. მაგრამ ამაში იყო (ჯერ ინტერ-
ესები, შემდეგ შედეგებული) — ამ როლის ჩემი ახსნა. და თუმც
არსებობდა დიდი ცთუება რადაცის გარაულებლას როლში,
მე ჩემი თავისთვის არ მიმიცია უფლება გავცილებოდი ოფე-
ლიას შესაძლებლობათა ფარგლებს“.

მაგრამ ვ. ანჯაფარიძე არ ამთავრებს თავის სათქმელს.
საკუთარი თავის და განწყობილების საპირისპიროდ მისი
ოფელია მაინც სცილდებოდა მის შესაძლებლობათა ფარგლებს.
მისი ოფელია პატივგანი და გამაჭვირებელი იყო. მსახიობმა პირ-
მინდად უარკყო რეისისთვის მიერ შემოთავაზებული აზრი სი-
კივის სცენაში გმირის ქაჩვისა (რომლის მიხედვითაც ოფე-
ლიას გამოსვლას თან უნდა ზღუდოდა ისტერიული სიცილი)
და ოფელიას სიკივის სცენას ლიტიტობიერად უღედა ტი-
რილს. სკირთდა ოფელია, ირწილას ნაკადული სიდილი
თვალსადა და წამიერად ეგვირდებოდათ აი, ახლა დაუბრუნდე-
და მას გუნება და ბინდი გადაეღებოდა, თითქმის მოუღე-
ნელობისაგან შემტრთული ოფელია ცრემლს აკანდა თან თავის
გამოუკულო მუხარებებს. უშუიობას და სასოწარკაყიას, სუ-
ლოერი ძალების ვეგებრილია დაბალბობას, ტანჯვის გულ-
წრფილობასა და სიღრმეს. ყოლიაფირი ეს ერთად აღებული
ადამიანის უბედურების შემადრწინებელ სურათს ქმნიდა და
ოფელიას ტანჯვა ობიექტურად აჰყავდა ტრაგიკულ სინაღ-
ლებში.

ტრაგიკული იქცა მისი-მარგარიტას ძირითად არსად,
თუმც ეს სახე ეძიებამ არ არის აღჭურვული ესოდენ მაღალი
თვისებებით. ა. დიუმას შეედლო მსახიობი მელიორანმატიკის
გაზზე „შეეტკუნებინა“

ვ. ანჯაფარიძემ პირველიდან უარკყო ეს ვაჟს, არ უღელატა
თავის პირიციმებს, და მტკიცედ ილწობდა თავისი გმირის ად-
სამაღლებლად, მისი განცდების ტემპმარტივად ტრაგიკულ ძღე-
რადობამდე ასახიდა.

მეორე დრო გადიოდა მას შემდეგ. რაც მარგარიტა პირვე-
ლად გამოჩნდებოდა, სკანანზე და შემდეგ კვიებოდა, ყველა-
საგან მივიწყებული, მაგრამ მთებით უშულო. მაგრამ ეს იყო
მთლი სიყოფიერე, რომელიც მას გაატარა ტანჯვისა და შე-
მართების მაღალი ნიკაბებზე, იმ უსწარმასწარი ფსიქოლოგიურ
ძაბაზე, რის გამოც სცენური სახე მზატერულ სრულქმნილებად
იქცევა.

... დიას, ვერცხვ ანჯაფარიძი მისიწრაფვდა ადამიანის სუ-
ლოერი სამყაროს ამ აუღონისმიმცავი, ყოველისმომწურავი
გახსნისაკენ. ეს სამყარო სხვადასხვა მდგომარობათა უზანუ-
ერი თავმოყრის გამო გახლართული იყო რთულ შინაგან წინაა-
ღმდეგობებში. მარგარიტა ზენადეცემული ქალი, დამა-
კამელოებით, ყოლისათვის ირთობ დიდობდა ხოლმისწრაფობი,
თავის სულოერი გაყისკონიონებით და ადამიანური სიამაყით
უბრე დებობდა რაღაც თვალსუკუაო, მიუწრფილი სინაღლიზე.
აქ კი უკვი ნათელი იყო — ვ. ანჯაფარიძის იზიდავდა მარ-
გარიტას არა წინააღმდეგობიანი, არამედ მისი ბუნების მთლი-
ანობა, არა მისი სისუსტე და უზიზისყოფობა, არამედ შეუც-
რეკილი სინამაყე და მებრძოლის ჭიბუძურეკი ძლიერება.

მარგარიტა-ანჯაფარიძე იცრებოდა არ აღრწევდა, არ
სლუკუნებდა. არ სრწინიშნატლობდა, თავის განცდებს უბრა-
ლოდ ამ ფანტაზიად. პირითი იგი ყოველთვის ცდილობდა
ღრმად დაემატა ისინი, განტრინდებინა ცრფილევიყოფათა შეე-

1 უკრნალი „Театр“, 1964 წ. № 5 გვ. 114.



რისგან, არ გამოეთვანა ადამიანთა სამსჯავროზე. მისი სიყვარული უნაპიროა, ამაღლებული. ამავე დროს სულის სიღრმეში ჩაფლულს ვერაინ ამოიკითხავს. არმან დუვალი აღმოჩნდა პირველი, რომელმაც შეაღწია მის იდუმალ სამყაროში. იგი იყო პირველი და უკანასკნელიც. მის შემდეგ რჩებოდა მხოლოდ — სიკვდილი.

გ აწავაფარიძის შესრულებით მარგარიტა გოტიე ტრაგიკული სახე იყო. მსახიობის ცხოვრების გარკვეულ მონაკვეთზე.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

ჩვენი ერის სახელოვან შვილს, ქართული მუსიკალური კულტურის დიდ მოამაგეს, მუდამ მხნე და ენერგიულ მოხუცს, კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილს.

დიმიტრი არაყიშვილი ახლოს გავიცანი რადიომავწყებლობასა და ტელევიზიაში მუშაობის დროს. იგი სწორად დადიოდა ჩვენთან, გვაძლევდა რჩევა-დარიგებას, შეინიშნებდა ჩვენს მუსიკალურ გადაცემებზე.

რა სიმპათიური, საყვარელი, ტკბილმუშობარი, ბრძენი მოხუცი იყო იგი! სამშობლოს რა დიდი სიყვარულით იყო აღგზნებული ამ ერთუზიასტის გული, თავდავიწყებამდე რომ უყვარდა ეროვნული მუსიკა და დაულაღადა ზრუნავდა მისი განვითარებისათვის. ხალხური მუსიკალური ფოლკლორის შეკრებაში ხომ თავგადადებული იყო. ამის საილუსტრაციოდ ერთ ეპიზოდს ქვემოთ მოგახსენებთ. ახლა კი მინდა მოვიფიქრო, რომ რადიოკომიტეტში მისი ერთ-ერთი მობრძანებისა და საუბრის დროს დააყენა მეტად შესანიშნავი საკითხი: რომ სხვა ენებზე დაწერილი ყოველი მუსიკალური ნაწარმოები, იქნება ეს ოპერა თუ სიმღერა საქართველოში ქართულად უნდა სრულდებოდეს. ყოველ მუსიკალურ ნაწარმოებს უკრაინულად მღერიან და ეს შესანიშნავია. სწორედ ესაა ის, რასაც ფორმით ეროვნულსა და შინაარსით სოციალისტურს ვუწოდებთ“.

აშკარა იყო, რომ ჭეშმარიტება დაღაღებდა ამ სათნო მოხუცის პირით.

— მერე რატომ არაფერი კეთდება, ბატონო დიმიტრი, ამ თქვენი შესანიშნავი აზრის განსახორციელებლად? — შევბედებ მას.

— აბა რა გითხრათ, ქომაგი არ უჩანს ამ საქმეს, ან და ხარჯებს თუ ერიდებიან, ცხადია, იგი ხარჯებს მოითხოვს.

ადვილად მისახვედრი იყო, რატომ აყენებდა მსოფიანი კომპოზიტორი ჩვენს წინაშე ამ საკითხს — „თქვენ მაინც სცადეთო“ — ასეთად გვენიშნა მისი აზრი. ყველაფერი ამის განხორციელება, რა თქმა უნდა, ჩვენს შესაძლებლობებს აღემატებოდა. ოპერებს ვერ შევწვდებოდით, რომანსებისა და სიმღერების გადმოქართულებას კი შევედგით. მთელი რიგი სიმღერები ვთარგმნეთ ქართულად. ამ საქმეში დიდად დაგვეზარაწნა მოეტევი დავით გაგჩილაძე და აწ განსვენებული ბიძინა აბულაძე, რომლებიც ეკვირითმულად თარგმნიდნენ ტექსტებს, ხოლო მომღერლები სწავლობდნენ და ასრულებდნენ მათ ქართულად. შემსრულებლებს ძალიან მოსწონდათ ეს და დიდი სიყვარულითა და მონდომებით შევადინებოდნენ. მსმენელნიც დიდი მოწონებით შეხედდნენ ამ წამოწყებას და თავისი კმაყოფილება მრავალი წერილით დაგვიდასტურეს.

როგორიც დაეკანსსოვრდა

ანტონ კელენჯერიძე

ქურნალისტიკა მით არის საინტერესო და მომხიბვლელი, რომ ადამიანს, რომელიც მას ირჩევს სამოღვაწედ, ბევრი შესანიშნავი ამბის მონაწილეს ხდის, ბევრ ადამიანთან ახვედრებს.

მეც, ჩემი თითქმის ოთხი ათეული წლის ქურნალისტური მოღვაწეობის მანძილზე ბევრ დიდსა თუ პატარა მოღვაწეს შევხვედრებარ. მრავალი მათგანი ამოიშალა მესხიერებიდან, უმეტესი კი მტკიცედ ჩაიბეჭდა თავისი განსწავლულობით, საზოგადოებრივი ღვაწლით, ხალხისადმი უანგარო სამსახურით, ადამიანური თვისებებითა და დრესებებით.

ასეთ ადამიანთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უკავია

ამ იდეის ავტორი და სულისჩამდგმელი კი უკვლავი დი-
მიტრი არაყვიშვილი გახლდათ.

ახლა კი იმ დიდი ენთუზიაზმის შესახებ, რომელსაც დი-
მიტრი არაყვიშვილი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის
შეფარებისადმი იჩენდა.

იგი მაშინ სამოცდაათს უკვე გადაცილებული იქნებოდა.
ერთ კვირა დღეს, როდესაც შინ ვიყავი, ზარი დაირეკა. გაგა-
ვლე კარი და ჩემს წინაშე ბატონი დიმიტრი აღმოჩნდა ცნობი-
ლი მოხეტიალე მუსიკოსის ილიო ჭურხულის თანხლებით.
წიმილდ სუნთქავდა, რადგან მესხეთი სართულზე ვიხივობოდი
და თანაც ძნელად ამოსასვლელი დაკიდებული კიბეები
გვეწონდა. უსზომოდ გამეხარა საპატიო სტუმრის მიზრძანება.

— მიზრძანდით, ბატონო დიმიტრი, რას მივაწერო თქვე-
ნი მოულოდნელი სტუმრობა? — ამ სიტყვებით შევედი შინ.
იგი მძიმედ დაეშვა სკამზე.

— ჯერ დამცათ, სული მოვიტყვა, ამ სიმაღლეზე რო-
გორ დადიხართ ყოველდღე. თუშეა თქვენ რა გვიერთ, დღეში
ორჯერ ახვალთ, თქვენმა მეუღლემ იციხოს! — გახუხუხა.

ვიდრე ამბავს დაიწყებდა, სხვათა შორის, თავისი ვაჟის
შესახებაც მკითხა, თუ როგორი კმაყოფილი ვიყავი მისი მუ-
შაობით. მისი ვაჟი გიორგი რადიოს მუსიკალურ გადაცემათა
რედაქციის მუშაობდა მაშინაც და ახლაც განაგრძობს მუ-
შაობას.

— აჭარაში ექსპედიციას ვაწყობ ხალხური სიმღერების
ჩასაწერად და თქვენი დახმარება მჭირდება — მაგნიტოფონი
და ოპერატორი უნდა გამატანოთ. გაგივთ, რომ აჭარაში გიმუ-
შავინათ, აჭარლები გიყვართ და თვითონაც დაგაინტერესებთ
ამ საქმის კეთილად დაგვირგვინება.

რასაკვირველია, მყივან დაგუდასტურე, რომ ყოველმხრივ
დავეხმარებოდი, თუშეა ცოტა ძნელი კი იყო მაშინ ამის გაკე-
ოება: სულ ორი თუ სამი პორტატული მაგნიტოფონი მოგვე-
პოებოდა იმხანად.

— და, რაც მთავარია, ეს მალე უნდა გაკეთდეს, ხვალ სა-
ღამოს მივემგზავრებითო — დასძინა.

მოგახსენე, რომ ყველაფერი რიგზე იქნებოდა.

დიდად კმაყოფილმა დიმიტრმა ახლა საუბარი ჩვენი ქრის-
ტიანული მუსიკალური კულტურის შესწავლაზე გადაიტანა.

— ჩვენი სიხანა მუსიკალური ხალხი ბევრი არ მოიპოვება
დედამიწაზე. საქართველოს უმდიდრესი მუსიკალური ფოლ-
კლორი გააჩნია, მას შეფარება და ჩაწერა უნდა, რათა არ
დაგვეკარგოს ეს განძი. ბევრი რამ ჩაწერილია, უფრო მეტი
კიდევ ჩასაწერია და ამაში რადიოს დიდი დახმარების გაწვევა
შეუძლია, მითუმეტეს ახლა, როცა ხმის ჩაწერის ისეთი სრულ-
ყოფილი აპარატები შემოვიდა, როგორიც მაგნიტოფონია.

შემდეგ იგი ლაპარაკობდა, თუ საქართველოს რომელი
კუთხის ხალხი როგორ მღერის. კერძოდ თქვა, რომ ფშავ-ხე-
სურეთის ფოლკლორი რამდენადაც მდიდარია პოეზიასა და
ზეპირსიტყვიერებაში, იმდენად ღარიბია მუსიკაში. ადაც,
პიანინოსთან მივიდა და რამდენიმე ხვესურული სიმღერა იმ-
ღერა.

— და გასაოცარი იცით რა არის? სვანებიც ხომ მთის
ხალხია, მაგრამ შესანიშნავი სიმღერები და მუსიკა აქვთ. განა
საინტერესო არ არის მისი შესწავლა?

ამით დამთავრდა ვიზიტი.

ექსპედიციის თავისი საქმე გააკეთა და მისი შედეგებით
დიდად ნასიამოვნები დიმიტრი ახლა უკვე დაწესებულებაში
გვეწვია და უღრმესი მადლობა გადაგვიხადა გაწეული სამ-
სახურისათვის.

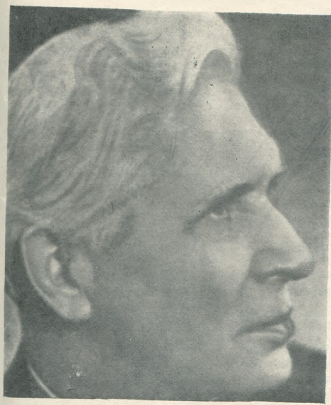
არასოდეს არ დამაიწყებდა მისი კმაყოფილებით აღსა-
სე, სათნო, მომღიზიანო სახე და ქუქუნა თვალები. თუ თვალ-
ში ადამიანის სულის სარკია, ეს მთლიანად შეიძლება დიმიტ-
რი არაყვიშვილის მაგალითზე დავადასტურო. მართლაც, მის
თვალში იმ ნათელი პიროვნების მთელი ხსიათი და კე-
თილშობილი ბუნება აისახებოდა.

უდიდესი ამაგი დასდო დიმიტრი არაყვიშვილმა ჩვენს მუ-
სიკალურ კულტურას, ბევრი იშრომა და იღვაწა უახვაროდ ამ
ტკბილმა ადამიანმა მისი განვითარებისა და აყვავებისათვის.
სასეგბით ვალმოხდობი წავიდა იგი ამ ქვეყნიდან და დავგი-
ტოვა უბაღლო ნიშნში იმისა, თუ როგორ უნდა ემსახურებო-
დეს ადამიანი სამშობლოს, ხალხს.



მარცხნიდან (პირველ რიგში) ბარხუღარიანი,
დ. არაყვიშვილი, დ. შოსტაკოვიჩი, გ. ცილა-
ძე, გ. კაკელიძე, (მეორე რიგში) ი. ტუსკია,
პროფ. მ. ხუტუა, ა. მაჭავარიანი, პროფ.
შ. ასლიანიშვილი, მუსიკისმცოდნე ა. ბეკუ-
ჯანოვი, (მესამე რიგში) ნ. გულდიაშვილი,
ო. თაქლაიშვილი; ხელოფენისმცოდნე
შ. ბახტაძე.

სურათი გადაღებულია 1950 წ. დ. შოსტაკო-
ვიჩის თბილისში ყოფნისას.



ივანე კავალერიძე

ჩვენი ჟურნალის გასული წლის № 12-ში დაიბეჭდა ცნობილი მოქანდაკისა და კინორეჟისორის ივანე კავალერიძის სტატია „ფიქრი კინოსელოვნებაზე“ (პირველი ნაწილი). რედაქციამ მიიღო მეთხველია წერილები, რომლებშიც გვთხოვენ მოვუხროთ ამ ხელშეწყობის ცხოვრების გზაზე. აქ ვაჭვევებით შ. ნოზაძის წერილს ი. კავალერიძეზე, აგრეთვე ვებეჭადთ სტატიის „ფიქრი კინოსელოვნებაზე“ დასასრულს.

მოქანდაკე და კინორეჟისორი

შოთა ნოზაძე

ს იყო 1935 წლის ზაფხულზე. ქართული პრესა იუწყებოდა, რომ თბილისში ჩამოდიან კინორეჟისორი ივანე კავალერიძე. ჩვენი კინოსტუდიის შემოქმედებით მუშაობდა ერთი გავლენი ინტერესთა და სიხარულით გავდიოთ რკინიგზის ვაგზალზე ჩვენი თანამემამულის შესახედარად. რომელიც საქართველოში არასოდეს ყოფილა. მატარებელი ჩამოვდა... გავოცდით, როცა ვაკონდიან ჩამოვიდა ტიპოური უკრაინელი, მაღალი, ბრგე, თმაშეპარაჩავებული,

შუახნის მამაკაცი, მარცხენა მკლავი იდაუნი ღიწველი მოხრილი ჯვან (გვიან გავიგეთ, რომ პირველ მსოფლიო ომში ყოფილა დაპირილი). ვაკონის კიბეებიდანვე მოსისაზრა, თუ რომელინი ვიყავით შეხვედრანი... უველის ხალხით გადაგვცხვია, თითქოს დიდი ხნის მეგობრები ვყოფილიყავით. ■
ვაგზლის მოედანზე შეჩერდა და დაეთინებით მიაჩერდა დიდებულ მთაწმინდას, ფუნეიკულიარის. თვალზე ცრემლი მოაღდა... მიზეზი გავიგებოდა:
— ვიცო, რომ მამა-პაპით ქართველი ვარ,

აქაური. ალბათ, ჩემში კიდევ ჩქეუს ქართული სისხლი. მე კი ქართული ენა არ ვიცო, საქართველოში არასოდეს ვყოფილვარ, — და დაუნატა — ჩემი ძმა ხშირად ჩამოდის, იგი აგრონომია. ■
სახტუმრო „ინტურისტამდე“ მივაცილებო დამე ნებისა ვუსურვეთ. არ გავგეგვა, უველანი შეგვიპატოვა. ზაფხვითი ალტაცებულო იყო, ზეგის გვეკითხებოდა საქართველოზე, თბილისზე, ქართულ ზენ-ჩეულებზე, ტრადიციებზე და სხვ. ეკითხა იაკობ ნიკოლაძე, ღლაო გუდიაშვილი, მოსე თოიძე... ილაპარაკა ე. მარჯანიშვილზე, რომელითაც ახლო ნაცნობობა ჰქონია მისი კიევიშ მუშაობის პერიოდში. გვეკითხებოდა ნიკოლოზ შენგელაიაზე, აკაკი ხორავაზე, აკაკი ვასაძეზე, დიდად აფასებდა უშანგი ჩხეიძეს, რომელიც მოსკოვში უნახავს „ურთიელ აკოსტაში“ და „ჰოპლა“-ში (აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ 1937 წ. როდესაც ი. კავალერიძე შეუდგა ფილმის „ჯაგორიული დუნაის იქით“ გადაღებას, უშანგის სტუდიანის როლი შესთავაზა. უშანგიმ უარი თქვა ავადმყოფობის გამო... ■
რომელიც ჩვენთანავე მორიდებით მკითხა: რის გადაღებას აპირებთო, მოკლედ უპასუხა: — ორი მტერი ერთმანეთისა — რევოლუცია და მფის რუსეთი, ის, რაც ერთისათვის სიცოცხლეს ნიშნავს, მეორესთვის სიკვდილია... გამოუცნებელი მაქვს შეგჩენკოს პოემის „კავკასიის“ მოტივები. გასული საუკუნის ორმოცდაათიანი წლები, რევოლუციის პირველი ჩანასახი: რუსი, უკრაინელი და ქართველი ხალხის ბრძოლა ცარიზმისა და ბატონუმობის წინააღმდეგ. ფიქრობ მეორე სერიის გადაღებასაც — „დენკრის“ სახელწოდებით. ეს იქნება ცარიზმის დამბობა. აქაც იგივე მსახიობები მიიღებენ მონაწილეობას...
სურათში იქნება ბატალური ცენები, რომელიც გადაღებას რამდენიმე დღეში დაიწვევებ. პარალელურად შევარჩევ ქართველ მსახიობებსაც, რომლებიც ჩემს სურათში ქართულად ილაპარაკებენ, რუსები — რუსულად, უკრაინელები — უკრაინულად...
ეს კი სრულიად ახალი მოვლენა იყო კინოში. საუბარაც ენით წარმართა, თუ ეკარნაშიან სხვადასხვა ენაზე ღლაპარაკს რომ ვიძიებდა მყოფრებელი. ვავისნენო კავალერიძის სხვა ფილმები „რევოლუციის გმირები“, „კოლოიშმინა“, „პერეკოპა“...
შემდეგ წლებში კავალერიძეს დაავადეს



საბჭოთა კინემატოგრაფიაში სრულდება ახალი ეპოქის — კინოოპერის გაძლიერება.

მიუხედავად იმისა, რომ ენარს ფორმა არ ჰქონდა მოძებნილი, მან მაინც გახედულად და ჩვეული ენერგიით მოკლე ხელი და წვიმიანად გადაიღო ცნობილი უკრაინული ოპერები: „ნატალკა პოლტავკა“ და „შაპოროვლი დუნაის იქით“ გახვთმა „პრავდამ“ ივ. კავალერიძე ამ ენარის — კინოოპერის პიონერად აღიარა კინემატოგრაფიაში.

ამ დღე ერუდოლის ხელოვნაზე ბევრი დაწერდა და ლაზთა მომავალშიც დაწერება. იგი სწავლობდა ჩვენი საუკუნის უდიდეს მოქანდაკე როდენთან საფრანგოში, პარიზში სროზონის უნივერსიტეტში ისმინდა დეკორატიული ხელოვნებასა და ფილოსოფიაზე. აღსანიშნავია, რომ როცა კავალერიძემ სწავლა დაამთავრა, მასწავლებელმა მოწვევით მიუძღვა ანუჟა წაწერითი: „ჩემს უნივერსიტეტში მოწვევს. როდენი“.

სამშობლოში დაბრუნებული ივანე კავალერიძე მთელი ენერგიათ იწყებს ინტენსიურ მუშაობას სკულპტურაში, ქმნის ვ. ი. ლენინის, შვეიცერიის, ბოგდან ხმელნიცის, კიროვის, შტერნსკისა და სერგაევის — არტების ძეგლებს.

დიდი ლენინის უახლოესი თანამებრძოლის არტების მოწოდებულ მუშახტეთა ქალაქ არტმოსკოში დადგა. მე მინახავს ეს მონუმენტი ომაზედ. მასში იგრძნობოდა

დიდი ძალა და შებნობება გმირისა, მისი რწმენა, რომ დავილულები, მაგრამ მილიონთა იდეა გაიმარჯვებს... ოცი კილომეტრის სიშორიდან ჩანს ეს მონუმენტი. შავი ქალაქის ღურჯი ცის ფონზე. მარჯვენა მკლავი აწვილილი აქვს. ასე შეერყინა სერგევი — არტემი დნეპრის ხიდის ორივე მხრიდან შემოსულ თეთრგვარდიელებს და უთანასწორო ბრძოლაში დაიღუპა... 1942 წელს გერმანელმა ფაშისტებმა, როგორც ბევრი სხვა ძეგლი, არტემის მონუმენტრანი მონუმენტიც წაანგრევებად აქციეს. მაგრამ ნიჭიერი ოსტატისა და მხატვრის ხულით იგი კვლავ ცოცხლოს და მოქანდაკე ხანდაზმულობის მიუხედავად მის აღდგენაზე უჭირბო.

ივანე კავალერიძე 1929 წლიდან კინოში მუშაობს.

1941 წელს, 21 ივნისი. იგი გაღამებულ ჯგუფით ბრესტლიტოცკსკოა და იღებს „ბრონისლავი იცინის“.

ბიტლერული ვერმანია თავს ესხმის საბჭოთა კავშირს. მტერმა გაძლიერება სახლურები. შემოიჭრა კივეში... ბრესტლიტოცკიდან კიევისაკენ მომავალი გზები მტრის ჯარს უჭირავს. ი. კავალერიძის მეთაურობით გაღამებულმა ჯგუფმა 200 კილომეტრის უფით გაიარა. ისინი ტყე-ბუჩქოვანი, კიევისაკენ მიემუშრებინა. ამ ბტკეში იღებს დავალებას პარტიზანთა მეთაურ კოვკავისა-

ვან, რომელიან კავშირი მთელი ომის პერიოდში არ გაუწყვეტია. იგი პირნაოლად ასრულებს ყველა დავალებას. შავი ღრუბლები ჩამოაწვა კიევის. შიშოლი, დამცირება, დახვრტე... ოთხი საშინლად მძიმე წელი. ი. კავალერიძე კიევიდან არ გასულა... იგი ერთ-ერთი იმთაგანი, რომლებიც იხსნენ დღევანდის ხალხობის კონსოლიდაცი დაწარმისაგან. ასევე გადაარჩინეს ოპერის და ბალეტის თეატრი და სხვა ნაგებობანი კიევის ტრეტორიაზე. მაგრამ ვერ იხსნა თავისი ბრძოლა, რომელშიც მთელი თავისი ხული და გრძობა ჰქონდა ჩაქოვილი. ვერ იხსნა ერთადერთი პირშიც, ქალმთელი, რომელიც ვერანაღებმა დახვრტევის.

შრომისმოყვარე, ოპტიმისტი, დიდი ენერგისი, ინტელექტუარი მოქანდაკე და კინორეჟისორი ი. კავალერიძის ბედნიერებას.

1964 წელს ი. კავალერიძის დაბადების 75 წლის აღსანიშნავი იუბილი გაღაუხადეს კიევის.

საასახუო სიტყვაში როდენის დანახარები გამოიჭრა: „ყველაფერი გაქვს, საჭიროა მუშაობა, შრომა, მუშაობა“. და იგი შრომობს, იღწვის როგორც მოქანდაკე და კინორეჟისორი. აქვს თავისი დევიზი: „რაც იცი, ასწავლე სხვას“ და იგი ასწავლის, ემზარება და გამოიღებებს უზაიარებს ახალგაზრდობას.

უიქრი

კინოხელოვნებაზე

ივანე კავალერიძე



ცდაათან წლებს ვებრუნდები *. მაშინ ჩვენი კინემატოგრაფიის წინაშე პირველად დადგა ახალი პრობლემები: ინდუსტრიალიზაცია და კოლექტივიზაცია, მრეწველობაში გლუხობის მოზიდვა. იმსხვერპლად არა მარტო წინა თაობების მემკვიდრეობა, არამედ ხალხის მრავალსაკუნეო ინსტიტუის ტრადიციებიც.

არინ ხელმარდი ადამიანები, რომლებიც პრინციპულად მხოლოდ თანამედროვე მასალაზე აკეთებენ სურათებს. ისტო-

რისა „ჩამორჩენილებს“ უტოვებენ... მაგრამ, ამბობენ, ვინც წარსული არ იცის, იგი ვერც დღევანდელბოში გაურკვევაო. უფრო ხშირად ისინი თანამედროვებოში მხოლოდ ცხვირს ყოფენ და ვერაფერს კი ვერ ხედავენ. და იქნება სურათები, რომლებიც მხოლოდ ყოველდღიური ცხოვრების დროებით, გარდამავალ საკითხებს ეხებიან, რომლებიც დიდხანს დასამახსოვრებელ, საინტერესო მხატვრულ ნაწარმოებებად ვერასოდეს ვერ იქცევიან.

ოცდაათიანი წლები. ხარკოვის სატრაქტორო შრომანი და დნეპროპოქსი. ჩვენი ქვეყანაში ჯერარნახული მშენებლობანი. შრომის მექანიზაცია, მანქანა-გიგანტები, უცხო დეტალები მათი როლი ამ დიდი პროცესში!.. ისინი ადამიანის გენიამ შექმნა!

მათ საშუალო, მსხვილი პლანებით ვიღებთ. საერთო პლანეზევა — ინდუსტრიული პეიზაჟი ისეთი ფანტასტიკური გადამკეპებით, როგორსაც ბუნებაში ვერასოდეს შეხვდებით... და ყოველივე ცოცხლობს და რაღაც არაჩვეულებრივია ეს ცხოვრება, ადამიანის ფსიქიკას რომ გარდაქმნის.

აი, თვითონ ადამიანიც. იგი ქმნის, გეგმავს, ახორციელებს და უცებ... გაუთვალისწინებელი ძალა — წყავლიდობა, წარლენა... ადამიანის ბრძოლა სტიქიასთან. დღეები და ღამეები გრძელდება ეს შერკინება... თვით სასკომსაბჭოს თავმჯდომარე ჩუბარაქ აქ ჩამოვიდა. იგი ყველაზე წინ, ჯებრის ყველაზე სახიფათო ადგილზეა. ინჟინერია, დონხანსში, შახტებში ათასჯვარ ავარის მუსწრებია...

* გაგრძელება. იხ. ჩვენი ჟურნალის 1964 წ. № 2.

სენარი დამტკიცებული, დადგენილი გეაქვს, მაგრამ თუ დიდი მშენებლობის სწრაფმავალი ცხოვრების ყოველ წუთს არ ავლენებ და არ დაიჭირებ — ჩამორჩები. აქ არის შრომის პერიოდი, მისი ბოუზია, რომანტიკა, იგი ფანტაზიასაც ფრთებს ახსამს და ქრონიკალური — ნამდვილი ცხოვრებისეული მასალაც არის...

მოგონებებიდან ისევ დღევანდლობაში გადმოვდივარ: ყოველ სიახლეს კინოსურათების წარმოებაში შეუმჩნევლად, თანდათან ვლევულობთ. თვდათი წლის მანძილზე ბევრი რამ შევიცალა: ერთ-ერთი ჯერ ის იყო, რომ კინოფაბრიკის მთავარ კორპუსს თანდათან სახელად „ადმინისტრაციული“ დავუმკვიდრდა. სწორედ ამ „ადმინისტრაციულიდან“ იყო ის კაცი, ერთხელ რომ მიიხზარა:

— თქვენ ხომ არ გგონიათ, რომ ძიებმასაც დაგიგებთ? კინოფაბრიკა მხატვრის სტუდია არ გვეფიქროს?

მე არაფერიც არა მგონია, მაგრამ თვითონ „ადმინისტრაციული“ იატრის და კინოფაბრიკას დაარქვეს კინოსტუდია. ეს მაშინ მოხდა, როცა იგი თანდათან კარგავდა სტუდიის სახეს და სწორედ ფაბრიკას ემსახურებოდა...

ახლა ვიგონებ ხელოვნების იმ სახეობას, რომელსაც ოდესღაც „ლიად მუნჯს“ უწოდებდნენ. როცა იგი დაეკაჟცადა, მომძაგრდა და გამშვენიერდა, განკურნება მოუხდომეს. იგი მუნჯი იყო, მაგრამ ლაპარაკობდა მთელი მსოფლოს, კაცობრიობისათვის გასაგებ ენაზე, ისე სასესედ და სრულფასოვანდ გულდა, როგორც მუსიკა სიმფონიაში. მუსიკა კი ყველასათვის გასაგებია, განსაკუთრებით კი მაშინ, თუ მას დიქტორი არ ავუშებს.

კინოში გაჩნდა მეტყველება, ხმაური... მშვენიერი „სიმოფონია“ თანდათან იქცეოდა „ოპერად“. არ შეიძლება ოპერის წინააღმდეგი იყო. არავინ უშლის არსებობას ხელოვნების ამ გემრიელ „ვიინერტესს“.

ოპერა — მშვენიერი დასვენებაა, ესთეტიკური ტკობაა. მასში ყველაფერი გასაგებია — სიუჟეტი გადმოცემულია სიტყვებით. მოქმედება გიტაცებთ, ადამიანთა ბედი გაღელვებთ, ამ გრძნობათა გასაძლიერებლად კი მომარჯვებულა მუსიკა, ფერწერა, ბალეტი, შუქის ეფექტები. ოპერაში მუდამ რბილი საყარწებო გულით, ხოლო ანტრატქტი — ბუტერბროდი რა შესანიშნავი დასვენებაა!..

მაგრამ არსებობს კიდევ კამერული, სიმფონიური მუსიკა... არსებობს ფერწერა, მაგრამ პარალელურად ვეაქვს გრაფიკა... „ლიადმა მუნჯმა“ რაღა დააშვა, რად ჩამოვარდითი პასპორტი?..



კინემატოგრაფიული ოპერა სასარგებლო ახალი ჟანრია. თუ საკმე გეგმის შესრულებაზე მიდგა, იგი მუდამ ხსნის წარმოებას. მუნჯი კინო კი უფრო ძვილია. ახალ კინემატოგრაფში თუ გამოხატულებამ გიმტყუნა, სიტყვას მიაშველებ სათქმულს — შემოიყვან დიქტორი. თუ სახვითი მხარე მყარი არ არის და ფილმი ირღვევა, შეგიძლიათ ყოველის მხრიდან საყრდენები შეუყენოთ: მუსიკით, ფერით, სივრცით, ფართო ფორმატით... იქნებ ვინმემ თქვას: — თუ გამოსახულება კარ-

გია და მას ეს ყველაფერიც დავუმატებ?... მაშინ არ ვიცი, იქნებ ეს ყოველივე შესანიშნავი იყოს...

მაგრამ აი... ბეთოვენის „მთვარის სონატას“ რომ დიქტორის ტექსტი ახლდეს და რეალიზან მთვარის სურათი ჩამოგვეკიდა... ნამდვილად, კარგი არ იქნებოდა!

ჩემი თხოვნა: იყოს ხმოვანი კინო, მაგრამ არა როგორც საბოლოო სიტყვა, რომელიც გარდაცვლილ „მუნჯს“ შესცვლიდა. დაე, ეს იყოს ახალი ჟანრი, ერთი იმათგანი, რომელსაც უნდა მივაგნოთ.

ჩვენ გვეკრძება „ფორმალისტები“?.. წინწკლებში ჩასმულ ამ სიტყვებში მე ვგულისხმობ მაძიებელ მხატვრებს. ხშირად ახალი ცხოვრება, რომელსაც ძველი ფორმით ვარგვენთ, რაღაც მოძიებულადა, მოსაწყვედა გვეჩვენება ხლმე. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ცხოვრება კი არა, არამედ თვითონ ხელოვნების ფორმაა მოძიებულადა და მოსაწყვეტი.

რადენჯერ შევსწრებივარ, როცა უნითო რეჟისორს მიუთითებ — კუს ნაბიჯით დადისარო, ის კი აღმოფთებული გაჭყირის: „მე ეიუნშტეინის მოწაფე ვარ... დოვერტოს მოწაფე ვარ!“ იმას კი აღარ უფიქრდება, რომ მხოლოდ ესღა რჩება ღირსებად.

ეიუნშტეინმა და დოვერტომ თავიანთი დროსათვის კინოხელოვნების „ახალი დღე“ დაიწყეს. ისინი იყვნენ არაჩვეულებრივი გონების ადამიანები. ამის სწავლა კი შეუძლებელია. ეიუნშტეინი და დოვერტო დიდი ტალანტის მხატვრები იყვნენ. ასეთები კი მხოლოდ იბადებიან. მიბაჟა, დასესხება, ასლის გადმოღება — ხელოვნება არასოდეს ყოფილა, ამას ტალანტის გარეშეც მოახერხებ, ამის „სწავლა“ შეიძლება...

ტალანტი გადამდები სენი როდია... მაგრამ არც მარტო პირველადმოქმენზე დგას მიოელი ქვეყანა ესეც ჭეშმარიტებაა...



ფილმი „სასტუმრო დამკევი“ ჩემი უკანასკნელი მუნჯი სურათია. რა მასწავლა, რა შემძინა მან?

საკუთარ წვეწმში ვიხარშებოდი და უკვე აღარ ვიცოდი ვის მხარეზე ვიყავი, რომელ კინოს ვემხრობოდი. უკვე აღარ ვიცოდი რა არის „კინოს სპეციფიკა“, ან ვინ იყვნენ „კინოკები“, რომელთა შესახებაც სხვადასხვა აზრი არსებობს.



1923 წელი. „კოლონიზაცია“.

თემა ჯერ კიდევ „მერხიდანაა“ ნაწყობი. მაგრამ მინდა, რომ გმირები ლაღობდნენ, ლაპარაკობდნენ, საქორწილო სიმღერებს მღეროდნენ, საკუთარი ცხოვრება ჭქონდნენ და დიდ გმირობას სჩადიდონენ, სამართლიანობისათვის ბრძოლაში კიდევაც იღუპებოდნენ...

— მაშ სურათი ხმოვანი იქნება?

— არ ვიცი. ყოველ სურათს ანა-ბანანდ უნდა იწყებდე. კინოხელოვნება — გზადგზა მოპოვებულ გამოგონებთა ცოცხალი ჯაჭვია. არ მინდა ვისმეს რჩევა ვთხოვო, რა საჭიროა? მჩრეველი თავის აზრს მოგახებებს, ხოლო თქვენს ნაწარმოებში ყოველი უცხო წვეთი ერთი კოეზი ჭუბრი იქნება კასრ თაფლიმ გარეული.



„ზაბოროცილო — დუნიის ვაღმა“. როლებში მამალიაი და შ. ნოზაი

დასატულია ფეოდალიზმი. მეფრამეტე საუკუნე! არც ცაში, არც ჯოჯოხეთში, არც ზღვის ფსკერზე, არც სიციხეებში და არც სიკვდილის შემდეგ არ მოგეშვება, ხსნა არ გექნება მის ზელთან, ყველგან მოგაწვდება ეს ყოვლისშემძლე და ყველგან მოგთხოვს მორჩილებას!..



ეპიზოდი „კოლიეშინიდან“:

მწუხრის ზარები, დედის გლოვა, დაკითხი... წარსულ დროთა მომენტები. ამ უტყუარი ისტორიული მასალიდან დგება გამოსახულება:

ქარი სცემს სახურავებზე დაფენილ ჩალას, ქარი ყმუის საკვამურებში. იღვინთება თაფლის სანთელი...

სიმღერები — საჭოწილო, ლირიკული, ტვირთმძიმობისა, საარძლო — ლამაზად წასვლის სიმღერა. სახე-ნაყში და სიმღერა — ჩვენი ისტორია.

გოგოლი ამბობდა: „უკრაინისათვის სიმღერა ყველაფერია — პოეზია, ისტორია, მამის საფლავიც. ვინც მათ ღრმად არ ჩასწვდება, მას არაფერი ეცოდინება რუსეთის ამ აყვავებული ნაწილის ძველ ყოფაზე“.

მრავალენიანობა: რუსული, უკრაინული, პოლონური, ებრაული, ძველსლავური...

იაკობ ლიბერტი სამიკიტნოში ანგარიშს უსწორებს სიჩაჩს. რა კოლორიტული ადგილია! რა მშვენიერად ქდურს დიდი არტიკლის მიერ წარმოთქმული ძველბრაული სიტყვები! შეინებრე კი (მიკიტანი) საუკუნის წინანდელ ჟარგონს ხმარობს, ისიც ანგარიშს უსწორებს მოჯამაგირეებს. შეინებრე გსაც და ლიბერტსაც ისეთი გამოხსაველი ინტონაცია აქვთ, რომ ენის ციფნა სულ არ არის საჭირო მათი ნათქვამის გასაგებად. მოჯამაგირეები თავს იმართლებენ მიკიტნის წინაშე და მათ ენაში შეიმჩნევა რაღაც თვალშეუვლები ელფერი უბრალო ხალხის მეტყველებისა... შემდეგ — გრაფი პოტოცი და მისი მმართველი, პოლონელი გლეხი, უკრაინელი მიწის მამურალი, უკრაინელი პანი, პეტერბურგელი — ეკატერინის გენერალი კრეჩენტიკოვი. მისი ჯარისკაცები: ურალელი მუშა ბოლოტნიკოვი და რიაზანელი გლეხი... და ბოლოს — ძველსლავური ენა და ის, თუ როგორ წარმოთქვამს მას მიცვალებულის წინაშე უკრაინელი მედავითნი...

ეს ფერები როგორ კვეთენ გამოსახულებათა ხასიათებს! როგორ მდიდრდება პალიტრა!.. და რა უგემოვნობაა სტუდიის რედაქტორთა მოთხოვნა, რომ კონსურათში ტექსტი საგაზეთო ენას უნდა ეთანხმებოდეს. წარწერების ნაცვლად — ლაპარაკი. თავს კი იმართლებენ: „ხალხი ვერ გაიგებს!.. „ფართო მასებამდე ვერ მივა...“ ყოველივე ეს კი შემოქმედებითი სიმხდალის ბრალია. ხოლო როგორც ცნობილია სიმხდალისაგან ადამიანის არცერთი თვისება ისე არ იზრდება, როგორც სისულელე.



საჭიროა თუ არა ისტორიული სურათები? დიხი, ძლიერი საჭიროა, ჩვენ არა ვართ უკომონი, უწარსულო. გვაქვს ჩვენი ისტორია, ჩვენი ეპოსი, რეგოლუციური წარსული და მისი გამოჩენილ გვეყვანა.

სურათები, რომლებსაც დღევანდელიაზე ვქმნით, ჩვენი

მხოლოდ საკუთარი გულის კარნახს უნდა მიენდო. როგორ ხშირად ვიგონებთ სიტაბუკს, იმ ბედნიერ წლებს, როცა ჯერ კიდევ „არ ვიცნობდით ცხოვრებას“. სიმღერა გვსურდა — ვმღეროდით, ცეკვა გვინდოდა — ვცეკვავდით... ვცინებოდით... გვიყვარდა... ხშირად ანგარიშშიუცემლად ვცხოვრობდით, არ ვითვალისწინებდით „საჭიროებებს“, „აუცილებლობებს“, გარდუვალობას... რა გონიერია სიტაბუკე თავისი სიგაფით! რა ძალაა მის სიმსუბუქეში! ფლანგავც სიტაბუკის ზემოთა. გაუმარჯოს სიტაბუკს! გაუმარჯოს „დაიდ მუნჯს“!



ერმევეკვაში საცოდავად გაისმის მკვდრის გამო ჩამოვრული ეკლესიის ზარის ედარუნი. ქარი სცემს სახურავებზე დაფენილ ჩალას, ქარი ყმუის საკვამურებში... მკვდარ შვილს მოთქმით დასტორის დედა. და გაისმის მოხრობელის ხმა:

«Камо пойду от духа твоего
И от лица твоего камо бежу...»

ისევ მგლოვიარე დედის გამოსახულება და ისევ მოხრობელის ხმა:

«Аще взиду на небо, ты тамо еси,
Аще сиду вод, ты тамо еси,
Аще возьму крыле мои рано,
И веселюся в последних моря...
И тамо рука твоя удержит мя,
И поставит мя десница твоя...»

იღვინთება თაფლის სანთელი — ცრემლად იღვრება ყვირილი ცვილი.

რა საშინელებაა!.. რა მონობაა!..

ყოვლის მიწყალი ღმერთისადმი მიძღვნილ ამ ლექსში

ისტორიული სურათების ერთგვარი გაგრძელებანი უნდა იყვნენ. ჩვენი სახლენი დაიბადნენ და კანონზომიერად ჩვენივე რევოლუციური წარსულიდან აღმოცენდებიან.

თუ მოქანდაკეს დაავალეს პორტრეტის გამოძერწა, იგი ვალდებულია ჩაისხატოს მოდელის მთელი ფიგურა, შეისწავლოს იგი, რომ მხოლოდ თავში, მის მოძრაობაში გადმოსცეს და თქვას ყველაფერი გამოსახაში ადამიანის შესახებ. ხალხის ისტორია — მთლიანი ფიგურაა. როცა მას შეისწავლით, მეზრე რომელი ფრაგმენტიც გნებავთ, რომელი ეპოქაც გინდათ, ის აიღეთ. მისში მუდამ იქნება დღევანდელიც.

კანდაკებს არ აფერადებენ. წარსულში, ძველად აფერადებდნენ, ზოგიერთი ცელქები ახლაც სჩადიან ამას, მაგრამ მკაცრი კანონით ეს არ შეიძლება.

— რაღა გამოვიდა? კანონები არ უნდა დაირღვეს?

— უთუოდ უნდა დაირღვეს, მაგრამ ეს დარღვევა — დრომოშეშლისა და ძირმომპალის წინააღმდეგ ბრძოლას ნიშნავს. ფერი შელამაზება კი არა, გააზრებული კომპონენტი უნდა იყოს.

კინოხელოვნებაში კანონები არ არსებობს, იგი ყაზირია. აქ ძიებას ზღვარი არ უძევს. მას არა აქვს თავისი ფრჩხიტი, ლუვრი, უკან ვერაფერს მისტირის. მაგრამ ერთი კანონი აქც ძალაში შედის: უსახური ხელოვნება არ არსებობს. თუ მხატვარი ხარ, შენი თქვი, ისე გამოსახე, როგორც გული და გონება გიკარანახებ, ნურავის ნურავფერს დაეკითხები, თორემ სხვათა გულისმოგებას მიეჩვევი.

სამხატვრო აკადემიაში არყის ხის ხატვას ასწავლიან. თუ ისე დახატავ, როგორც ასწავლებს, დიპლომსაც მიიღებ. მაგრამ ლეკვანი თავისებურად ხტავდა ხეს, ვასილვეი სხვაგვარად, კუნჯი, რჩიხი, ნესტეროვი — ყველა სხვადასხვანაირად გამოსახავდა, ყოველი მათგანი რაღაც თავის ახალს ამზობდა. ისინი განსხვავებული, დიდი, განუმეორებელი მხატვრები არიან. არყის ხესაც განსხვავებულად ხატავდნენ. დიდები კი იმიტომ არიან, რომ ყველაფერს ისე კი არ აკეთებდნენ, როგორც აკადემიაში ასწავლებს, არამედ უკან ჩამოიტოვებს ის, რაც სწავლისას მიიღეს, იქნებ მათთან კონფლიქტიც კი მოუვიდათ...

უკრაინაში განმათავისუფლებელი ბრძოლის სამი საუკუნე მინდოდა წარმომედგინა სამ სერიად: „კოლივიზნის“, „პრომეივის“, „დენპრის“. დიდი ისტორიული ტილო მეოცე საუკუნეში ხალხის გამარჯვებით მთავრდება. ტრიბუნიკის — ამ სამი სურათის დრამატურგიაში განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ქალის ბედი.

მეთვრამეტე საუკუნეში არსებობდა კანონი — „იუს პრიმი ნოვისის“ (პირველი ღამის კანონი). მომწიფებული აჯანყების დაწყებისათვის ეს კანონი სახეს ფილაში წვეთის დამატებას.

მეცხრამეტე საუკუნეში ბატონი თავის ყმა ქალს საროსკობის მიტყიდის, მის საქმროს კი სალდათად გაამწყესებს.

მეოცე საუკუნეში ქალიშვილი კაცის თანაბრად აქტიურად იბრძვის მწავრეტლად წინააღმდეგ.

„პრომეივის“
როლებში — შ. ნოზაძე
და ნეკრუჩენკო



„პ რ მ ე თ ე ო ს ი“..

კურთხეულ იყოს სახელი შენი! სახე შენი!. სურათის სახელწოდებამ მრავალი სიხარული და 26 წლის „კეთრფანობა“ მარტუნა.

სურათი „პრომეივისის“ სამი ქვეყნის — რუსი, უკრაინელი და ქართველი ხალხის ძმობის ისტორიას ეძღვნება... პეტრებურგი, ვოლგა, კავკასია, უკრაინა... სურათში ყველა გიწერი თავისი ხალხის ენაზე ლაპარაკობს. მაგრამ საერთოა ერთი ენა — ენა რევოლუციისა...

ამ სურათის ექვს დღეს უჩვენებდნენ ლენინგრადში. მოსკოვში რეკლამას უკეთებდნენ, მაგრამ ევრანზე არ გასულა. მილოცვები, მთავრობის ჯილდო, აღფრთოვანებული პრესა... ლონდონი, პარიზი, პრდა...

და უცებ... სურათის დემონსტრირება შეწყვიტეს... ოთხ დღეს ასამართლებდნენ ავტორს დიდ კრებაზე პოკროვიჩისის, ფორმალიზმის, ნატურალიზმის, ნაციონალიზმის გამო... პოკროვიჩინა? — აკადემიკოსის, ისტორიკოს პოკროვიჩის შეცდომები... ფორმალიზმი? — აი, მცალითი, ფილმიდან: „ორი მტერი ერთმანეთისა — რევოლუცია და მეფის რუსეთი. ის, რაც ერთისთვის სიცოცხლეა, მეორისთვის სიკვდილი ნიშნავს... კავკასიონის მთები... მდინარის ერთ მხარეს — მეფის ჯარები, მეორე ნაპირზე — ამოხმებული მთიელი... გენერალი პირიდან ცეცხლს ყრის, იმუქრება, ფეხი წინ წაუდგამს, თითქო კაცისთვის ყელზე მიუბჯენიაო. და მთიელთა დასამორჩილებლად აჯანყის პოლკებს... —ერთმოლოდი მოდის, დაშომშინდი კავკასიაჟ...“ სახლები დაცარიელდა. „ამოხმებული მთიელი“ ბრძოლად გასულან. „—ო, ახლოს მოდი, სარდალ-უმრეულუ, ოჰ, მოდი ახლოს!.. მთიელი გენერალს ჩასაფრებია... სიურჟეა... და აი, „ურ-რა-აა!“ მეფის ჯარი მოაწ-



ვა მდინარის პირს... მთიელთა თოფის გრიალი დახვდათ... „სისხლი და ცრემლი, ცრემლი და სისხლი. იმდენია, რომ ეგულა იმპერიალისტის მოუკლავდა წყურვილს“ ჯარისკაცის ქუდი მოაქვს მდინარეს, ორი ქუდი, ხუთი, ათი... ბევრია ერთად. მდინარის ტალღები ატივტივებენ მუზარადებს... შორსაა მხიარული მარში, ახლსაა — სამელოვიარო მუსიკა. „ხალხი სადღა? სად არიან ჯარისკაცები? ისინი უნდა დარბოდნენ, კვდებოდნენ. აქ კი მხოლოდ ქედებია. ეს ხომ ფორმალისზია!“ ნატურალიზმის მაგალითი გნებათ? აი ისიც: ნისლი ჩამოწრილია ტბაზე. ფიჩხს აფენენ წყალზე. ივასი მოდის. — რას აკეთებთ? — მიმართავს წვერმოშვეულ, ჭკვიანთავალებიან ყმა გლეხებს. „— ბაყაყები ვაფრთხობთ, რომ მოსვენებით ეძინოთ პანებს“, იყო პასუხი. ეკრანზე კი ჩნდება წარწერა: „მცირე რუსეთი — პოეტური და უადრესად ორიგინალური ჭკვიანაა“ (ბ. ბელინსკი). „— გამიფრთხობ, მიმართავს ივასი გლეხებს, — ბაყაყები კი არ უნდა დავაფრთხობთ, არამედ...“ მთვარის შუქზე ბაყაყები ამოცურდნენ წყლის ზედაპირზე, მხიარული ყიყინი მორთეს... — რა გაზოვიდა — ბაყაყები, ყიყინი, — ეს ხომ ნატურალიზმია!“... მეთოხე ბრალდება — ნაციონალიზმი — დიად დასტოვეს. არავის განუმარტავს რა იყო ეს.

გავიდა 25 წელი. 1961 წლის 27 დეკემბერს კი აღნიშნეს, რომ რეჟისორმა ივ. კავალერიძემ ფილმ „პრომეთეოსში“ გვიჩვენა თავის დროისათვის მაღალი გამოხსავლობითი კულტურა, რომ ფილმმა „პრომეთეოსმა“ — თავისი კუთვნილი ადგილი უნდა დაიკავოს საბჭოთა კინოსელოვნების განვითარების ისტორიაში...“

ყველაფერი კარგია, რაც კარგად მოთარღდება.



1957 წელი. საბჭოთა მხატვრების პირველი საგაგმირო ყრილობა მოწვევის. უკრაინის მხატვართა კავშირის დელეგატორი გარ, მოსკოვს მიემგზავრებიან... მხატვრებულში ძილი არ მეკარება. თვალებს ვხუჭავ, მაინც ვერ ვიძინებ. მხატვრების ბორბლები ხმაურობენ. მათ ტაქტზე იბადება სიტყვები, ჩამუსხმის ხმა — გულშიჩამწვდომი და ბრძნული, მესმის მხოლოდ ალექსანდრის ნათქვამი: „ტალანტი ფულივით არის, თუ გაქვს — გაქვს, თუ არა და — არა გაქვს“.

აი სწორედ ამაზე — ტალანტზე უნდა ვილაპარაკოთ ყრილობაზე, სწორედ ტალანტზე! შორს ერთფეროვნება, შტამბი! ისევე უნდა ვთქვათ, უნდა ვიფიქროთ! განა ლენინი, როდესაც მონუმენტური პროპაგანდის შესახებ სწევდა, არ იბრძოდა უნიჭობის, „ფართომომხმარების“ უხამსობის წინააღმდეგ!..

ისე მომეჩვენა, თითქოს ხმამაღლა ვამბობდი ამას... თვალს გავახილვე. ვაგონის გამცილებელი შემოვიდა კუბეში, ცარიელი ჭიქა აიღო, „ღამე მშვიდობისა“ მისურვა და წყნარად გავიდა.

რა დროს „ღამე მშვიდობისა“, როცა ამდენი რამე გაუუხებს, ამდენი გაქვს სათქმელი. წინ ხომ ყრილობაა, მხატვართა ყრილობა!

ხსლომების დაწყებამდე სასტუმროს ნომრებში, რესტორანში მაგიდასთან, კულუარებში რამდენი რამ ითქვა საინტერესო, რამდენ მშვენიერ აზრს გამოთქვამდნენ დელეგატებ-

ბი!.. მდელეგატებ... შთაგონება!.. განა კინოში, ცენტრში გვაქვს მოსავაგებელი, გავრკვევლი?..

აი თუნდაც გაერთიანებები ავიღოთ, ვინ განმარტავს ბოლომდე — რა არის ეს? ვიცით როგორ შეიქმნა: „მოგუწაია კუჩა“ — ეს მეგობრული შეგავშირება ინდივიდუალურად ნათელი მხატვრებისა, რომელთაც ახლის მიგნების სურვილი აერთიანებდა; „ბარბოზონლები“ — იმპრესიონიზმის წინამორბედნი; „სელოვნების სამყარო“ — სომოვი, ბაკსტი, ლანსევი, დობუშინსკი, ალექსანდრე ბენუა, რომელთაც დრომოქმული სკოლების წინააღმდეგ და ასალი მხატვრული ფორმებისათვის ბრძოლა აერთიანებდა... მე არ შეგვხები სხვა სტუდენტებს, მაგრამ კიევის კინოსტუდიის მაგალითზე ვიტყვი: რა ნიშნების მიხედვით არიან აქ დაჯგუფებული შემოქმედებით მუშავენი? რა გაერთიანებაა ეს? როგორ ჩამოყალიბდნენ და რა მიზნით? ამ კითხვებზე გარკვეული და გონივრულად ვერაზინ ვერაფერი მიპასუხა...



1961 წელი.

სკკპ პროგრამაში ნათქვამია, რომ სოციალისტური რეალობის ხელოვნება ფართო სივრცეებს უხსნის მხარეკლეროვნად შემოქმედებით ფორმებს, სტაბლს, ჟანრებს. ეს კი ორიენტაციას გვაძლევს ძიებისა და აღმოჩენებისაკენ. როგორ ვთავისუფლებთ ანტიმეცინიერული შეხედულებებისაკენ!

ადამიანმა გამოიონა ბორბალი. მერე მას მიახმარა ორთქლი, ელექტრობა, ატომური ენერჯია. დაიწყო სწრაფად მოძრაობა, ტერითის ტარება მიწაზე, ზღვაზე, წყალქვეშ, პაერში.

1961 წლის 12 აპრილს 10 საათს და 55 წუთზე კოსმოსური ხომალდი — თანამგზავრი „აღმოსავლით“ მშვიდობიანად დაბრუნდა ჩვენი სამშობლოს წმინდა მიწაზე („ნიცესტია“, № 88).

მსოფლიოს ხალხები შესძრა საბჭოთა მეცნიერების ამ გამარჯვებამ, საბჭოთა ადამიანის გმირობამ. უცნობი ადამიანები, ეროვნებისა და კანის ფერის მიუხედავად, ერთმანეთს ესხვეოდნენ, კოცინდნენ...

მოსუცი ქალი გაოცებით მხრებს იჩნავს: — ნება რა ახმაურებთ? ყველაზე წინ ხომ ქრისტე ამაღლდა ცაში?

— დედაბერო, ქრისტე მიწას არ დაბრუნებია. ეს კი ჩამოვიდა!..

ეს მოხუცი ქალი არ გამოიფრთხობია, იგი ცოცხალი დოკუმენტია, დღესაც ცოცხალია და სამოცი წლისაა. იგი თავის დროზე ხელჩაკიდებული მიჰყავდა დედას, ისევე როგორც დედამისი მიჰყავდათ ხოლომე ბებიას, ნათესავეებს, მეზობლებს კიევიში განზრახ თუ უნებლად კოცვების მოსანანიებლად. ეცემოდა მუხლებზე, თაყვანს სცემდა და სანთელს უნთებდა ხატებს, ხელებს უკიდვდა მსუქან მღვდლებს, სწირავდა მიძიმ შრომით მოპოვებულ შაურაანებს და იმედს ჰქონდა, რომ სიციფლებში თუ არა, სიკვდილის მერე მაინც ეღირსებოდა დაპირებულ სასუფეველს... მას შემდეგ გავიდა ორმოცდაათი წელი... მხოლოდ ორმოცდაათი!..

დღეს კიევის გზებზე უამრავი მანქანები მოძრაობენ. ხალ-

მზრავლობა „ლაგერში“, „სოფლაში“. ახლა აქ მუშეუშები, სამუშეო ქალაქი-ნაერძალია. ხალხი პატებს სიგმს თავის წარსულს, სათუთად უკვირს არქიტექტურულ ნაგებობათა ნარჩენებს, ისტორიულ ძეგლებს... შენდება ახალი გრანდიოზული ნაგებობები, კულტურის სასახლეები, სასპორტო დარბაზები, თეატრები, კლუბები, საზოგადოებრივი დია ესტრადები... კინოთეატრების უდიდესი ქსელია...

სახეობი ხელოვნება წარმოდგენილია სურათების გალერეებით — უკრაინულ, რუსულ, დასავლეთ ევროპულ მუშეუშებში, შემოქმედებით და ოფიციალური სახელები, და კიდევ ვინ მოთვლის... დიდი დარბაზები აქვს დათმობილი პერიოდულ გამოფენებს — ფერწერის, სკულპტურის, გრაფიკის, ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებისთვის... ორიგინალი უწელი... ძვირების, ქარიშხლების, შემოქმედ-

ებითი სასწაულების ორიგინალი უწელი... მე ამ ცხოვრებაში ვადარებ მოუსვენარ, სიცოცხლით სასვე მშეუშანასებს, ტანს ომის ნაიარეგები რომ ამწევი, მინდვრად მუშაობით რომ გარუჯულა, ხელედდაკაპიწეული, შემოქმედებითი გზებით ასე-ღაც რომ იბრებს, ღელს, მფითავს, ეკამათება ყველა დრო-მიტმულს, შტამს, სიყალბეს...

ორდენებით მკერდამშენებული მოხუცი მიიჩქარის, უნ-დე მიაწეროს, ხოხონა აქვს თორემ — კოსმოსში საფრენად ღრის გული, სურს, რომ მივიარეუ პირველმა დადგას ფეხი.

— მოხუცი, ვინ გაიგონა ეს ამბავი შენს ასაკში.

მოსუსტს ეწყვიან, იუკადრისა კიდევ.

— სამოცდახუთმეტი წლისა ვარ, განა დავებრდი. ვირი თექვსმეტი წლისაც ბებერია, არწივი კი ასი წლისაც ბუკია!..

კულტურის სახლები

დავით ქუთათელიძე

რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი



კულტურის სახლებს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს რაიონისათვის, სოფლისათვის. ამაში ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი ვახუშტის, როცა ე. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობები სპასტეროლო მოგაზრობისას ახლო გავცანილი ჩვენი რესპუბლიკის ბევრ კუთხეში კულტურის სახლების და თეატრების მშენებლობის საქმეს.

ფაქტს საიმედოებს, იმდენი რამ გავითვებულ ამ მხრივ ჩვენში. ზოგ სოფლებს და დაბნულ ისეთი კარგი კლუბები თუ კულტურის სახლები აუშენებიათ, რომ ბევრი მაგარი მარჯანიშვილის თეატრსაც კი შეზღუდვოდა. მაგალითად, სოფელ შრომის, ღაბაშის, შემოქმედის, ინჯირის, ზემო მანსანის, ონი, ამბროლაურის, ცაგერის, ტუჩხლის და სხვა რაიონების კლუბები. ყველა ეს ნაგებობა მაღალი მხატვრული გემოვნებით გამოირჩევა. მაყურებელთა დარბაზს მოკაშვებს მხრივ უპირველესად აღსანიშნავი სოფელი წარმოებს და ქობულთის კულტურის სახელი. მათ ურბოლო, სავა, მაგრამ ძალიერ მოხერხებული და მომზადებული შესახებობა აქვთ. თალი, ჭერი და მთლი დარბაზი მოხატული და მორთული მუშეუშულია არა ძვირდებით, თეატრების დამახასიათებელი დაშტამებული ორნამენტებით და ჩუქურთმებით, არამედ თანამედრო-

ვი, ჩვენი ცხოვრების ამსახველი სურათებით. ასეთ ნაგებობაში ადამიანი ნამდვილად დაისვენებს.

მაგრამ არის რაიონები (მაიაკოვსკი, ვანი, წნორი, თელი და სხვ.), რომლებზედაც ასე ვერ იტყვი. აქ ისევ ძალიან მამაპაპისეული მოუხერხებელი მშენობები. ასეთივე მოუხერხებელი მშენობა იყო ქობულთში, მაგრამ იგი რამდენიმე წლის წინ დაწერა უღდას. კარგი იქნებოდა „ზღვის ეს სამართლიანი მშენებანა“ ურად ელოთ და გამოეწერებოდა, მაგრამ ჯერ-ჯერობით ფაქტია, რომ ქობულთის კულტურის სახლი არ აქვს.

რა თქმა უნდა, კულტურის სახლების შემდგომი მშენებლობის დროს საჭიროა გაცივ-ვალისწინიო ბევრი რამ. უპირველეს ყოვლისა, სცენის აგების, ტექნიკური მოწყობის, აუსტრისის საკითხები. აუსტრისის საკითხების გადაწყვეტა ყველაზე ძვირია. ეს საკითხი ზოგიერთ დარბაზში მოწყობილია, ზოგან არა. ასევე ზოგ თეატრში სცენის გარკვეული ნაწილიდან ხმა დარბაზში კარადვად გადის, ზოგ ნაწილში კი სრულდებით არა, თითქოს ირგვლივ ყველაფერი დაბნულია. ასე არის, მაგალითად, ყუბლტურის, ინჯირის, შემოქმედის და სხვა კულტურის სახლია დარბაზებში. მშენებლობებმა ურადვდება უნდა მაიაკოვსკის იმასაც, რომ სამშერი ადგილები სთავადაოდ მაღალ-

ბული და წრიული იყოს, სცენა კი ორი-ორ ნაწივად სართულიაი. სცენის სიმაღლე აცილდეს სცენის ოთახს, ის საჭიროა, იმი-თვის, რომ გაიზაროს დეკორაციები, და-იკილოს ფარდები, შევილოთ მათ ზეითი კა-დების აყევ-დაწევა. ამას აუსტრისისთვისაც აქვს დიდი მნიშვნელობა და იგივეა, — სცენის განივი და ზემო-სავრცე აუსტრისებ-ულია წარმოდგენების გაჩაღვისათვის. სცენის სტევაგარი მშობრებისათვის მოთვლებს ჩვენს დროში, როცა მიმოსვლის საფულე-ბახი ისე განვითარდა, რომ რესპუბლიკის წამყვან თეატრებს საშუალება ეძლევათ სპექტაკლები გაჩაღონ რაიონულ და სა-სოფლო კლუბებში, აუსტრისებოდა სცენის განათება, როგორც მთავარი, ისე გვერდითა ზემო და ქვემო ადგილებიდან. ის რაც სცენაზე ხდება, მკაფიოდ და გარ-კვეთი უნდა ჩანდეს. მოსაგარებელია საგ-რიზიროსა და გადასამელო ოთახების სა-კითხი. ბევრ კლუბს ის საერთოდ არ გააჩნია, ბევრგან კი მოუხერხებელ ადგილას არის აგებული. ზოლო რაც უნებია სცენის გა-დებს, ფარდების დასაკიდ კაუბებს და მათ საწევე-დასაყვე ოწნარებს, ისინი ისევე აუსტრისებოდა, როგორც კანცელარების მაგილება, საწერ-კაბე, მელანი. საჭიროა აუჯან ფარად, რათა მსახიობის სამართა-დებოში მიიქვს. იგივე უნდა გვერდითი გან-ვი ფარდებზეც.

კულტურის სახლი ყველაზე უფროს, ცენტრალურ ადგილზე უნდა აშენდეს, სწორედ ასეა საშურში, ხარკაველში, მაგრამ ზოგ რაიონში კულტურის სახლები ქუჩისა განაჩიას არის აგებული. ურადვდება უნდა მიეცეს შესახებლის განათებაც. როგორ შეიძლება კულტურის სახლი რაიმე ონ-სახიანება ტარდებოდეს და შესახებულა. სალონი ჩანაბრებულად იყოს ამ მხრივ ზემო მანარის კულტურის სახლები. ერთი ვლებისა: ა. როლი, ა. სანაშენაგა, ურის ვლებისა: მ. მხობრტული ადგილას, ყველაზე უფროს კვირბითა და სხვა საშუალებებით მაღალ ე-დენისას შეენებდნენ მას კი სიბნელი. ცო-რამუნა შექმნიდა ხალხში. ახლა კულტურის სახლებებს, რომლებიც ხალხში სიბნელი, ცოცხალი, დიდი რწმენა შეიქვს, რატომ არ უნდა ვაწინდელი მდგომარეობა უფროს ა-დგილებზე, მათე უფრო დამაზ კვირბითა და სამკაულებით?"

სცენა
ბალეტდან
„ოლესია“



ვახტანგ ნალირაქე პროსკი

ლიდია დოლოხოვა



დამიანი ბუნებისაგან განუყოფელია, იგი ბუნებასთან ერთად უნდა სუნთქავდეს, უნდა უკუაგდოს ცხოვრების უსიამოვნო და წვრილმანი ამბები, ამაღლდეს მასზე და იყოს უფრო კეთილი, წმინდა. ასეთია ლესია უკრაინკას ქმნილების „ტყის სიმღერის“ ფილოსოფიური კონცეპცია, რომელიც საფუძვლად დაედო უკრაინელი კომპოზიტორის მ. სკორულსკის ბალეტს. ამ ნაწარმოებს ლესია უკრაინკამ დრამა-ფერია უწოდა. ფეერული ფორმა ყველაზე ახლა ბალეტის პირობით, პოეტურ და მომხიბვლელ ენასთან.

„ტყის სიმღერა“ არაერთხელ დადგმულა კიევის ტ. შვეინეოს სახელობის თერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე, მაგრამ ამ თეატრში სსრკ სახალხო არტისტის ვახტანგ ივანეს ძე ნადირაძე-ვრონსკის მოსვლის შემდეგ ბალეტმა სულ სხვა სახე მიიღო. ამ ბალეტის დადგმისას მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ბალეტმასტერ ვრონსკის განსაკუთრებულმა გულისხმიერებამ სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში. მხატვარ ანატოლი ვოლნეგოსთან ერთად ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიებისა და დაძაბული მუშაობის შემდეგ მოქმედების ადგილი — ტყე, რომელიც მწერალს ნაწარმოების მთავარ მოქმედ გმირად გამოჰყავს, მუდამ მომხიბვლელია, ჩამავალი მზის სხივებით განათებული, თუ ღამის წყვდიადში გახვეული.

მაგრამ მთავარი ბალეტში მაინც მისი პლასტიკური ქსოვილია. პირველი ნისლის მიძრაობასთან ერთად იწყება ბუნებისგან განუყოფელ სახეთა ეს ქორეოგრაფია. ეს ბუნებრივი, ლირიკული დასაწყისია იმ პლასტიკური სცენებისა, რომლებიც შემდგომში შეუმჩნეველად ვითარდებიან და მუსიკასთან შერწყმულნი გადაიზრდებიან ალის ცეკვასა და გაზაფხულის ნაკადში, ალების ფერხულში, მეტყვევის ცეკვასა და მაცვასა და ლუკაშის პირველ ქორეოგრაფიულ დიალოგში, რომელიც დამდგმელს გადაჭრილი აქვს გაუბედავი მორცხვი მოძრაობებით. შემდეგ მოქმედებაში შმაგი ცეკვით გრიგალივით შემოიჭრება პერფლესტიკა. ემოციური, კონტრასტული და გამოსასველია დრამის კონფლიქტის შემდგომი ეპიზოდები, როცა ერთმანეთს ეჯახებიან მაცვა და ლუკაში, ბატონ-ყმური მიძიე უღლისაგან წელში გაწყვეტილი ლუკაშის დედა და მისი ცოლად დაწინდული კიონია.

ლაშაშა მჭორე მოქმედებაში მინდვრის ალების ცეკვები, რაც ქარში მობიბინე ჯეკილს მოვავაგონებს. ამ ცეკვებით ბალეტმასტერმა მიაღწია განჯამის, მინდვრის არსებათა შიშით ძრწოლის ასოციაციას, შიშისა, რომ აი ახლა მოცეკვას მათ ადამიანის ხელი. ქორწილის სცენა გადაწყვეტილია სახიფანად, განზოგადებულად, ზედმეტი ენთორაფიული და ყოფითი დეტალების გარეშე, მაგრამ მახვილადაა მოცემული მოქმედ პირთა განწყობილების მთლიანი გამა. მაცვასა და ლუკაშის უკანასკნელი დუეტი ამაღლებულ, სასიყვარულო



ტრაგიკულ დუეტად ქდერს. შემდეგ წამოვა თოვლი და ყველაფერს ყინული დაფარავს.

ამ სახოვანი, გამოსახველი ტრაგიკული ატმოსფეროს განტვირთვა ხდება მოახლოებული გაზაფხულის სურათით, რომლითაც პოეტურად მთავრდება ეს შთამბეჭენებელი სპექტაკლი. ბალეტმაისტერი ნადირაძე-ეროსიკი მრავალი წლის მანძილზე მუშაობს უკრაინაში. იგი დაჯილდოებულია ქართველი ხალხური საერთოდ და მასანიათებლის, საცქვია ხელოვნებისადმი სიყვარულით, ნიჭითა და განსაცვიფრებელი შრომისუნარიანობით.

ვ. ნადირაძე-ეროსიკი დაიბადა თბილისში, აქვე გაატარა ბავშვობა და სტაბუკე. ბავშვობიდანვე დაიწყო ხატვა და ძერწვა.

მუსიკისადმი სიყვარული დედის სიმღერებმა ჩაუნერგა. ვახტანგის დედა მღეროდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს. მონაწილეობდა მუშაობა კლუბის მოყვარულთა სპექტაკლებში. „მშინ მალ-ალანში“ მთავარ როლს ასრულებდა. პატარა ვახტანგისათვის ეს პირველი ნაცნობობა იყო თეატრთან და შემდეგ ბავშვი არ აცდენდა დღის არცერთ გადოსვლას. ზეპირად იცოდა ოპერა „ქეთი და კოტე“ და სხვა ქართული მუსიკალური პიესები. ცნობისმოყვარე ბავშვს ძლიერ ოზიდავდა ცირკი. ეუროში ბავშვებთან ერთად იმეორებდა ცირკის არენაზე სანახს. ვახტანგი ადრე დაობდა. ბებია, რომლის კმაყოფიანზე დარჩა ბავშვი მშობლების სიყვარლის შემდეგ, თავის მცირე მერხასგანდა უყიდა იაფფასიანი ვიოლინო და ვახტანგმა დიდი გატაცებით დაიწყო შეყვანილობა პედაგოგთან. მაგრამ ეს დიდხანს არ გაგრძელდა. გაკვეთილების სადასურის გადადგმა გაუჭირდა და იძულებული იყო მხოლოდ რეალურ სასწავლებელში (შემდეგ ქიმიურ ტექნიკუმად გადაკეთდა) სწავლით დაემყოფილებულიყო.

ტახტებზე მუშაობა დაიწყო გარეშე, მძილიის მოწაფედ, ისე რომ ტექნიკუმისათვის თავი არ დაუნებებია. სადამოებითი კი, სამხატვრო სკოლაში სწავლობდა ქანდაკებას.

და, აი, მან ნახა სპექტაკლი. ეს ხომ გაცოცხლებული სკულპტურაა! ბოლო მიეღო შერყეობას. ჯადოსნური მუსიკის პანგებზე ადამიანის სხეულის ლამაზმა მოძრაობებმა დაატყვევა იგი.

1919 წელს თოთხმეტი წლის ვახტანგი შედის თბილისის საბალეტო სკოლაში, რომელსაც მარია პერინა ხელმძღვანელობს. პირველად გაუჭირდა, მაგრამ ახალბედა ბევრს ვარჯიშობდა და კუნთები ჩქარა გაუმარტავდა, მოძრაობები დახვეწეწვა. სხეული მოძრაობა თანდათან უფრო პლასტიკური ხდებოდა.

ყველაზე დიდ სიამოვნებას იმის შეგნება ანიჭებდა, რომ საბოლოოდ იპოვნა ნამდვილი, საყვარელი საქმე.

პერინის მოწაფეების უფროსი კლასი იმ დროს უკვე მართავდა სპექტაკლებს, საშფოთ კონცერტებს. როდესაც მონაწილეები არ ყოფნიდათ, უფროსი კლასის მოსწავლეებიც განსაკუთრებით. სწავლის დაწყებიდან რამდენიმე თვის შემდეგ ვახტანგი უკვე გამოდის სცენაზე მასობრივ სცენებში. ერთხელ, სპექტაკლის წინ, ავად გახდა კოპელიუსის როლის შემსრულებელი ბალეტ „კოპელიაში“. უფროსი კლასელებიდან ვერავინ შეცვლიდა მსახიობს. მასწავლებლის არჩევანი ისევ ვახტანგზე

შეჩერდა. ახალგაზრდა მოცეკვავემ თავისი მუსიკალური საცეკვაო ხელოვნებისადმი სიყვარულისა და შესანიშნავი მხეხიერების წყალობით როლს ჩინებულად გაართვა თავი.

ასე მიიღო ვახტანგ ნადირაძემ პირველი დებიუტი. ამის შემდეგ ის სისტემატურად მონაწილეობს სპექტაკლებში და კონცერტებში, პარალელურად განაგრძობს სწავლას მ. პერინისთან.

1923 წლიდან ვ. ნადირაძე პროფესიონალ მოცეკვავედ მუშაობს როსტოვის მუსკომედიის მოძრავ თეატრში. მაშინ მსახიობებს შორის გავრცელებული იყო ფსევდონიმები. ამხანაგებმა ვახტანგი ვრონსკად მონათესეს. ეს „ვრონსკისი“, ადვილად დასამახსოვრებელი ვაგირი ჩქარა დაინერგა.

1926 წ. ვ. ვრონსკი უკვე გამოცდილი მოცეკვავეა. მუშაობს ბაქოში. მონაწილეობს მრავალრიცხოვან სპექტაკლებში, ცეკვავს სხვადასხვა პარტიებს და ამ სამუშაოს თანდათანობით მიყვას იგი ცეკვების დადგმამდე, რაც მის მოწოდებას შეადგენდა. რეჟისორული მუშაობა საკონცერტო ცეკვების დადგმით დაიწყო. მდიდარი ფანტაზია კარნაობდა ახალ გადაწყვეტას, ახალ კომპოზიციებს. მუშაობდა აღფრთოვანებით, იჯონებდა მოძრაობებს, ჭაღალზე ხატავდა მსახიობთა სცენის „გემებს“, პარალელურად მუშაობდა თეატრში კონცერტმაისტერად.

ცეკვები მაყურებელმა კარგად მიიღო და ბალეტმაისტერ ს. გვერტიუბის მოწვევად დაიმსახურა.

მსახიობისათვის მაშინ მთავარი მინჯ ცეკვა იყო. ტომსკის, ტაშკენტის, სარატოვის, ბაქოს სცენებზე რამდენი ცეკვა შესრულებია, რამდენ სპექტაკლში მიუღია მონაწილეობა!

თეატრის დირექციის დავალებით ბაქოში ვ. ვრონსკი დგამს ცეკვებს ოპერებისათვის „კარმენი“ და „სამსონ და დალილა“, შემდეგ კი ს. გვერტიუბთან ერთად ბალეტს „ქალწულის კოშკი“. ვ. ვრონსკი უკვე არა მარტო პირველი მოცეკვავე, არამედ რიგითი ბალეტმაისტერიცაა.

და ბოლოს, იგი დამოუკიდებლად დგამს ბალეტებს „კოპელია“ და „კორსარი“. ეს ძველი, დამტკამული დადგმის აღდგენა როდი იყო. ბალეტმაისტერი ახლის, საინტერესო მიზანსცენების ძიების, ცეკვების შექმნის გზით მიდის. ამიტომაც ხდება თ ადამგებს წარმატება.

ამ წარმატებამ კიდევ ერთხელ დაარწმუნა ვახტანგი თავისი არჩევანის სისწორეში. რამდენიმე თვე მუშაობდა ვრონსკი სარატოვის ოპერის და ბალეტის თეატრში, პარალელურად ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თეატრალურ სასწავლებელში. თავი გამოიჩინა, როგორც მცოდნე და გულისხმიობა პედაგოგმა. მისი მოწაფეები შემდეგში შესანიშნავი მოცეკვავეები გახდნენ. სარატოვის ოპერის თეატრში „დაისი“ დადგა.

1937 წელს იგი ბაქოში ბრუნდება აზერბაიჯანის ხელოვნების დეკადის რეპერტუარის მოსამზადებლად. 1940 წლამდე, მან შესარულა უმარავი როლი — ბრინჯი, აგედების ტამაში, ლო-მან-ფუ, წითელი ყყაჟოში, ივანეშკა „კუჩიან კვიცი“ და მრავალი სხვ.

ამ პერიოდში თანამშრომლობდა იგი ცნობილ ბალეტმაისტრებთან, როგორებიც იყვნენ დები ა. და ვ. ურსოვები,



ვ. ნადირაძე-კერესელი რეპერტოლის ღრს

ვ. ადამეცკი, ე. ჩიკვაძე, ვ. ჭაბუკიანი, ი. არბატოვი, ა. ალბერტი.

მთელი ამ ხნის მანძილზე ვ. ვრონსკი აგრძლებს სწავლას, ეცნობა სტანისლავსკის სისტემას, ვსწრება მოსკოვისა და ლენინგრადის თეატრების საუკეთესო დადგმებს; განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდება ხალხური ცეკვების შესწავლას. სადაც არ უნდა იყოს იგი — მთაში, აულში, გახაკთა სტანიაში, თუ ვოლგისპირეთის თათართა ქალაქში — ყველგან ეძებს, პოულობს და იწერს ხალხური საცეკვაო ფოლკლორის ნიმუშებს. იგი არა მარტო ფიქსირებას უკეთებს პოზებს და მოძრაობებს, არამედ სწავდა კიდევ ცეკვით გამოსახულ სახეს, აზრს და განწყობილებას.

აღმოსავლური ცეკვების ცოდნის დიდმა გამოცდილებამ თავისი შედეგი გამოიღო. აზერბაიჯანულ დეკადანზე ქორეოგრაფიული ნაწილის დადგმისათვის მიიღო პირველი ჯილდო — „საპატიო ნიშნის“ ორდენი. 1940 წელს კი — აზერბაიჯანის დამსახურებული არტისტიკა წოდება.

1940 წელს უკრაინის ხელოვნების კომიტეტმა ვრონსკი მიიწვია ოდესის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარ ბალეტმასიტრად. აქ დადგა ბალეტები „ესმერალდა“, „რიაიმონდა“, „გედების ტბა“, „წითელი ყაყაო“, „კოპილია“, „ქუზიანი კვიცი“. გარდა ამისა, მას ეკუთვნის ცეკვები ოპერა „კარმენისთვის“. ყველა ეს დადგმა გამოირჩევა ორიგინალური გადაწყვეტით. იგრძნობა ახალი შემოქმედებითი აზრი, ქორეოგრაფია გამომსახველი და პოეტონა.

სამაშლო ომის პერიოდში ვ. ვრონსკი დიდ მუშაობას ეწევა შავი ზღვის სამხედრო ნაწილებისათვის კონცერტების მოსაწყობად, მონაწილეობას იღებს წითელელტაშელთა სიმფონიისა და ცეკვის ანსამბლების ორგანიზებაში.

თეატრის დასი კრასნოთარსკში გადადის, სადაც ვ. ვრონსკიმ გააჩაღა მუშაობა ძველი დადგმების აღდგენაზე, ახალი სპექტაკლების დადგმაზე და რაც მთავარია, მართავენ საშუალო კონცერტებს.

1944 წ. ვრონსკი მსახიობთა დასთან ერთად მიემგზავრება რუმინეთში, სადაც საბჭოთა არმიის ნაწილებისათვის მართავს კონცერტს.

ომის შემდეგ ბალეტმასიტრი იწყებს მუშაობას თანამედროვეობის ამსახველ საბალეტო სპექტაკლების შექმნაზე, რაც

მას ჯერ კიდევ ომამდე ჰქონდა განზრახული. ასეთი „ახალი“ ბალეტები ე. რუსინოვის „ოლესია“ ჩქარა შეიქმნა კიდევ: ლიბრეტო დაწერა ბალერინა ა. რინდინამ. უკრაინულ საცეკვაო ფოლკლორის განსაკუთრებით ახასიათებს მამაკაცის ცეკვის რთული ტექნიკა: ჩამუსხვა, თავბრუდამხვევი ბრუნვები, ნახტომი, ტრიალი. „ოლესიას“ დადგმისას ვრონსკის ტექნიკური მხარე უკვე დაძლეული ჰქონდა. სირთულეს შეადგენდა თანამედროვე ადამიანების ჩვენება ბალეტში. განსაკუთრებით ძნელი შეიქნა სამხედრო თემატიკის გადმოცემა. „ოლესიას“ ლიბრეტო გვიხატავს უკრაინის ერთ-ერთი სოფლის ცხოვრებას ომის დროს. მოგვითხრობს გმირ პარტიზან ქალიშვილზე, რომელიც ვრონსკი თავის შეყვარებულს ხვდება. ისტორია თავდება გამარჯვების ზემოთ სოფელში.

ამ ისტორიის ქორეოგრაფიის ენით გადმოსაცემად ვრონსკიმ ეცებინა და განცდების, ძიებისა და მიგრების რთული გზა გაიარა. რამდენჯერმე გადაყვინდა ლიბრეტო, შეიცვალა აგრეთვე მუსიკალური ფაქტურა. დიდი შემოქმედებითი მუშაობა ჩაატარა კომპოზიტორმა ე. რუსინოვმა და მხატვარმა პ. ზლოჩევსკიმ.

„ოლესიას“ დადგმით ვრონსკიმ დაამტკიცა ქმედითი ცეკვის საშუალებით არა მარტო ემოციების, არამედ რეალური სიტუაციების გადმოცემის შესაძლებლობა.

პირობითი ხელოვნებით — ქორეოგრაფიით გამოხატული ეს სიტუაციები მოიხიზვს უფრო პირობით გაფორმებას, ვიდრე ოდესის დადგამში იყო გამოყენებული. ეს დადგმის ნაკლები. მაგრამ უდავოა სპექტაკლის წარმატება. ხალხურობა, პატიოტული თემა, სცენური გადაწყვეტის სიახლე, რეჟისორის უნიკალური ბალეტმასიტრული მიგნებების მომხიზველობა — ამ წარმატების განმარტებელი ელემენტებია.

1948-54 წლებში ვ. ვრონსკი ოდესის თეატრში დგამს მთელ რიგ საბალეტო სპექტაკლებს: „მანჩინარაის შადრევანი“, „რუხი ქალიშვილი“, „მჩელკუნჩიკი“, „შურალე“ და სხვ. მანვე აღადგინა ყველა ომამდელი დადგმა.

გარდა ბალეტებისა, იგი დგამს მ. კოვალის ახალ ოპერას „სეგესტოპოლეში“. რეჟისორული თვალსაზრისით ეს დადგმა ორიგინალური და დინამიკური იყო.

1951 წელს, ოდესის თეატრში საბალეტო დასის ხელმძღვანელობის პარალელურად მას ნიშნავენ უკრაინის ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის მხატვრულ ხელმძღვანელად. აქ მან დადგა ხალხური ცეკვების ორი სხვადასხვა ხასიათის პროგრამა, ამავე დროს ორნაწილიანი კომპოზიცია, რომელიც მიეძღვნა უკრაინის რუსეთთან შეერთების 300 წლისთავის ზეიმს 1954 წელს.

1951 წ. მოსკოვში უკრაინის ხელოვნების დეკადის ფინალისათვის ვრონსკის ჩანაფიქრით განხორციელდა მასობრივი ცეკვა, ასი მონაწილით. მასში შევიდა თვითშემდეგი საცეკვაო ჯგუფი.

1954 წელს უკრაინის ცე ბუროს გადაწყვეტილებით ვ. ვრონსკი მიიწვიეს კიევის შეფენქოს სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარ ბალეტმასიტრად.

დედაქალაქის სცენაზე ვრონსკის ბალეტური იყო ს. პროკოფიევის „რომიო და ჯულიეტა“. ბალეტის განსაკუთრებული მუსიკალური მონაცემები ბალეტმასიტრისაგან ასეთივე ნა-

თელ და გამომსახველ განხორციელებას მოითხოვდა. ვრონსკიმ ეს ბალეტი საკუთარი რეჟისორული ხერხებით გადაწყვიტა.

მის მეთრე ნამუშევარი კიევში იყო კომპოზიტორ ფ. იარულინის „შურალე“ 1955 წელს. ეს ბალეტი გამოირჩევა ეთნოგრაფიული კოლორიტითა და ორიგინალური მუსიკით. ლიბრეტოში გაცოცხლებულია თათრული ხალხური ზღაპრების გმირთა სახეები. საბალეტო პიესის გმირს, ბათირს ხალხი ეწმარება. ბორტი ძაღები შურალეს მეთაურობით ტყის ფანტასტიკური არსებებია, რომელიც ქალწულებს ფრინველებად გადააქცევს.

„შურალეს“ ხშირად ყოფით პლანში წყვეტენ, ვრონსკიმ კი პირიქით, — ხაზი გაუსვა ნაწარმოების ფანტასტიკურობას. სპექტაკლში ამით მივიგო, ხალხური გმირული ეპოსის ელერაღობა მიიღო. ბათირი უბრალო მონადირიდან გოლიათად იქცა. მეტად პოეტურ გარემოში ცხოვრობენ ბათირის მეგობრები და მეზობლები. ზღაპრულ პლანშია გადაწყვეტილი სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება. მაცურებელს ხიბლავს არაწვეულებრივი ფერები და ფანტასტიკური ხაზები.

თვითეული ბალეტმასტერის შემოქმედებაში განსაკუთრებულ ადგილი უჭირავს ისეთ დადგმას, რომელიც მანამდე არსად განხორციელებულა. ასეთი ბალეტები ვრონსკისთვის იყო „ოლესია“ ოდესის თეატრში და ე. ჟუოგესკის „როსტის-ლაკი“ — კიევის თეატრში.

ეს ბალეტი-ზღაპარი მოვეითხრობს თათრების თავდასხმის შესახებ უკრაინაზე. სიუჟეტი ახალი როდია. ლიბრეტოს სხვა ნაკლიც გააჩნია. მაგრამ მაინც უდავოა ზღაპრის ღრმა პოეტურობა და ამადლევებულია გმირი ქალის სამშობლოსათვის თავგანწირვის თემა. სრულყოფილი არც მუსიკალური მხარეა, მაგრამ ვრონსკის დადგმის წყალობით სპექტაკლის პლასტიკურმა ნაწილმა ქორეოგრაფიული პიესის ყველა თვისება შეიძინა.

კიევის სცენაზე ვრონსკიმ 1956 წელს კიდევ ერთი ბალეტი დადგა. ეს არის ტ. შვერნეკოს ნაწარმოების მოტივებზე დაწე-

რილი კ. დანკვეიჩის „ლილეა“. ლიბრეტო ეკუთვნის ვ. ჩაგოვეცს. კომპოზიტორმა ბალეტისათვის უკრაინული ხალხური ეპოსი გამოიყენა. უკრაინული ქალიშვილისა და მამაცი კახაკის სტეფანის საინტერესო სახეები სპექტაკლში ორიგინალურად იყო დამდგმელის მიერ გადაწყვეტილი. შეიქმნა თავისუფლებისმოყვარე ხალხის ბრძოლის სურათები.

ბალეტი „ლილეა“ მეთრე შეხვედრა იყო ვრონსკისა კინემატოგრაფიათან. პირველი იყო კინოფილმი „სიმღერები დენპრის პირას“ ქორეოგრაფიული ნაწილი. ეს კინოფილმი ასახავდა უკრაინის სიმღერისა და ცეკვის თვითმოქმედი კოლექტივების მუშაობას. ვრონსკიმ გადაამუშავა ძველი ცეკვები, დადგა ახალი.

„ლილეს“ ეკრანიზაცია უფრო რთული საქმე იყო. რეჟისორ ვ. ლაპოკინიზთან ერთად ვრონსკიმ შექმნა ორიგინალური მხატვრული ფილმი. ნატურული გადაღებისათვის გადააკეთა ცალკეული სცენები, ამავე დროს დადგა ბევრი ახალი სცენა. ნიჭიერმა ოსტატმა განსაკუთრებით კარგად განახორციელა უკრაინული ხალხური და ბოშების ცეკვები. შემსრულებელთა შორის გამოირჩევა უკრაინის დამსახურებული არტიტი ვალერია ფერო.

„ლილეს“ დიდი წარმატება ხედა როგორც საკავშირო, ისე უცხოურ ეკრანებზეც. ვრონსკის მნიშვნელოვანი დადგმების მართო ჩამოთვალა კი ძნელია. აღვნიშნავთ მხოლოდ „ფრანჩესკა და რიმინის“ საინტერესო ტრაქტოვას, ახლებურად გახსნილ „ესმერალდას“. ორივე სპექტაკლი შთამბეჭდავი დეტალებით — სკულპტურული ჯგუფების გამოძრწვით, მოცეკვავეთა პოზეზითა და გაფორმების ცალკეული შტრიხებით გუსტავ დორეს ილუსტრაციების ასოციაციას იწვევს. მართლაც ძნელი იყო „ფრანჩესკა და რიმინისათვის“ უკეთესი სტილისა და სახეთა მონახვა, ვიდრე ეს ფრანგ მხატვრის აქვს გამოყენებული დანტეს „ლეოთაბრივი კომედიის“ ილუსტრირებისას.

სტილის გრძნობამ და რეჟისორის ფანტაზიამ „ესმერალდას“ დამდგმელი მიიყვანა საინტერესო შემოქმედებით მიე-

სცენა ბალეტში „ტყის სიმღერა“



ნებად: სპექტაკლის ჩარჩო გამოყენებულია კათოლიკური ეკლესიის პორტალად და კარიბჭედ. პორტალზე მთავარანგელოსის გამოსახული. იგი საშინელი განეიხების დღეს ამცნობს ხალხს, აჭეთ-იჭით წმინდან კათოლიკეთა სკულპტურული პორტრეტები. ასე აქვს ვახსნილი დამდგმის პუგოს „პარისის ღვთისმშობლის ტაძრის“ იდეა. ასეთია ბალეტის გამომსახველი მხარე პროლოგში და თანდათან, ყოველ ახალ სურათში მკვიდრდება შუასაუკუნეების ატმოსფერო, უბრალო ხალხზე კლერკალიზმისა და რთილისტური არისტოკრატის ძალ-მომხრების პირქვეში პერიოდი. ტრაგიკული ამბები სდება და ეპილოგში კვლავ გულგრილად იყურებიან მთავარანგელოსი და ჯალათებისადმი კეთილად განწყობილი წმინდანები.

1960 წ. ვროსსკის შესთავაზეს შეექმნა უკრანული ანსამბლი „ბალეტი ყინულზე“. დიდი შრომა გასწავა, მხატვრული ალღო და რეჟისორული გამოგონებლობა გამოიჩინა ბალეტმაისტერმა ამ მისთვის ახალ საქმიანობაში. ყველაფერი თავიდან უნდა დაეწყო. ბევრი ახალგაზრდა მსახიობი ციკურებზე საერთოდ ვერ დადიოდა. ვროსსკიმ მიზნად დაისახა შეექმნა ციკვები ციკურებზე და მიაღწია კიდევ ამას.

ჩვენმა მაყურებლებმაც ნახეს რეჟისორული ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით საინტერესო სცენა „შობის წინა დამე“ (გოგოლის მიხედვით) და დიდი, მრავალფეროვანი დივერტისმენტი. ახალი ჟანრი წარმატებით იქნა ათვისებული.

ვროსსკის დადგმები არაერთხელ იქნა ნაჩვენები უცხოეთში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო და დიდი წარმატება ხვდა ანსამბლის მოგზაურობას ამერიკის შეერთებულ შტატებსა და კანადაში 1959 წ. ვროსსკი ავტორია მრავალი ლიბრეტოსი. ბევრს მუშაობს კომპოზიტორებთან.

ბალეტმაისტერ ვროსსკის შემოქმედების დამახასიათებელი მხარეა კლასიკისა და ხალხური ციკვების სინთეტიკური შერწყმა. ამაში ნახულობს იგი მისთვის საჭირო გამოსახვის ჭორფორაფიულ საშუალებებს. მისი ნიჭის არსებითი თვისებაა რეჟისორული აზროვნების შერწყმა ბალეტმაისტერის ტალანტთან.

ორგანიზატორული ნიჭი, ადამიანებთან მუშაობის უნარი, მათი ხასიათის თავისებურების, არტიკულური შესაძლებლობების გაგება, ბალეტმაისტერის შესანიშნავი ღირსებებია.

ვროსსკის აღზრდილია მოცეკვავეთა მთელი პლეადა: უკრანინის სახალხო არტიტები ე. ერსოვა, თ. პოტაპოვა, ნ. აბუტჩინი, ა. ბელოვი, უკრანინის დამსახურებული არტიტები: ა. გაფრილენკო, ვ. კალინოვსკაია, ვ. ფერო, ა. მიჩინი, ვ. პოტაპოვა, რ. კლავინი, ფ. ბაკლანი, მ. ნოვიკოვი და მრავალი სხვა. მისი პედაგოგიური მუშაობის დამაგვირგვინებელია კიევის სახელმწიფო ჭორფორაფიული სასწავლებლის გამოსაშვები კომისიის თავმჯდომარეობა.

წინ კვლავ ახალი შემოქმედებითი გეგმებია, თანამედროვე ადამიანების სახეების ჩვენება ბალეტში, ოცნება ქართული ბალეტის დადგმაზე, ახალი პროგრამების განხორციელება ბალეტისთვის ყინულზე, ახალი მხატვრული „ფილმი-ბალეტების“ შექმნა.

კვლავ დიდი და დაუღალავი მუშაობა ელის ღვაწლმოსილ ბალეტმაისტერს ვასტანგ ნადირაძე-ვროსსკის ხელოვნების სარიბელზე.

ამაწინაო მოსკოვში გამოვიდა ცნობილი საბჭოთა კინო-მცოდნის როსტილაფ იურენკის საინტერესო მონოგრაფია „საბჭოთა კინოკოლეჯი“. ავტორს უდიდესი შრომა გაუწევია, რათა თანამედროვეობა და დამატებული ინტენსივობა ის როდული, დაუცხრამული შემოქმედებითი მიხედვით აღსაყვანად, საბჭოთა კინოკოლეჯიდან განვლილ მწვეთ კინემატოგრაფის პირველი კომედიური ლენტებიდან დადგენ. რ. იურენკეს წინა შევად სასა-მოცნო შოკადიდელებს ტრავმა. პირველი გვერდებიდანვე გვიტყვის ამ ქელტანიანი ნაშრომის დახვეწილი ფორმა, შინაარსი გაპრობებული ნების ხაზიანი და თავისებური მანერა, თეორიული თუ ფაქტობრივი მასალის მწვერუბის ავტორიული უნარი. მას კიდევ უფრო მეტ შემეცნებით ღირებულებას ანიჭებს.

ავტორი დიდი პასუხისმგებლობის ტანშითი მოკიდებია ამ მძიმე და რთულ საქმეს. ამიტომაც, სჭირდ მინჩნეს, ყოველგვარი გაუგებრობის თავიდან აცილების მიზნით, დასაწუხის რამდენიმე თეორიულ საკითხსაც შეეხოს, კერძოდ, შეუთანხმდეს მკითხველს იმ სპეციალური ტერმინებისა და ცნებების შინაარსს შესახებ, რომლებსაც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, წინის თითქმის ყოველ გვერდზე ვხვდებით. ესენია — სიცილი, კომეკური, სატირა, იუმორი, ვანრი, ტრიკიკი, და ა. შ. წერილად ამ საკითხების ვარჯიშ-ვახ ცნდება წინის საქმალ ვრცელი შესავალი.

ეს სწორი შეცნეირული ალღო და მეთოდი, თანამედროვე მკითხველის მიმართ ასეთი უპრადელბისა და პასუხისმგებლობის გამოჩენა, წითელი ზოლოთი გასდგვს რ. იურენკის მთელ წინეს, რაც მას კიდევ უფრო მეტ შემეცნებით ღირებულებას ანიჭებს.

საბჭოთა კინოკოლეჯი

ძმალ ოსტატთან დამსახურება
მარონულ კინოსტუდიოთა კომიდიები
„პაპი“ და სხვაში
მეზოზობობთან — დასახარებლად

რიტისლავ იურენკეი



აბჭოთა კინოკოლეჯის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ ცდებს, რომელსაც ატარებდნენ რეჟისორის ძველი ოსტატები ი. პრეტაზანოვი და ი. პურესტიანი კომედიური სახეებისა და სიტუაციების შემწინთ არაკომედიურ ფილმებში, მაგრამ, თავისთავად, ეს ფილმები კომედიის ცალკეულ ელემენტებს შეიცავდნენ.

1923 წ. ი. პურესტიანმა მწერალს — კომუნისტის პ. ბლი-ახინის სცენარის მიხედვით დადგა ორსერიანი სურათი „წითელი ემშაკუნები“. მახინოელთა მიერ მოკლული რკინიგზელის ქალ-ვაჟისა და ნოვოროსისკში ამერიკულ გემს ჩამორჩე-



თემის საერთო კომპოზიციური მთლიანობისა და სისრულის მიზნით, წიგნს წამყვანად რეზუმე აქვს განყოფილება „რევოლუციამდელი რუსული კინოკომედია“. არ თქმა უნდა, ზემოთაა ლაპარაკი რევოლუციამდელი რუსული კინემატოგრაფიის ტრადიციებისა და შემკვლერებოზე იმ გავეთილ, როგორც ეს თქმის, მავალიათა, ავტორიტეტის, მუსიკისა და თეატრის შემკვლერებოზე, მაგრამ პერსონაჟი მანც მინიშნა საერთოდ (და სამართლიანად) ვაგუშუქებინა საკითხი, თუ როგორი ნიადაგი და ტექნიკური ხანა დახვდა საბჭოთა კინოკომედიას.

რ. იურენევის წიგნი ოთხი თავისგან შედგება: „ოციანი წლები მსწერი კინოკომედია“, „ოცდაათიანი წლების მსოფიანი კინოკომედია“, „კინოკომედია დიდი სამამული ომის წლებში“, „ომის შემდგომი და თანამედროვე კინოკომედია“. ავტორი თავიდანვე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ თუ რევოლუციამდელი კინოკომედია უბრალოდ გაერთიანდა საშუალება იყო, რევოლუციის შემდეგ იგი უკვე ავტოკონია და პროპაგანდის მშლავი იარაღი იქცა. ამიტომაც, საბჭოთა კინოკომედიის პირველი ნაბიჯებიც სწორად იდურობდნენ და რეალობის გზით წარიმართა. ახალდაწყება და ენთუსიატებთან ერთად თავი გამოიჩინეს ძველმა ახალდაწყება: პ. ჩარნიანი, ი. პრუტკანოვი, ი. პერეტკანაი, ი. პანტელევები. ავტორი სპეციალურ შემოქმედებით პირველებს უძღვნივს ისეთ ოსტატებს, როგორც არაბი ი. პრუტკანოვი, ივარ. ილიჩი, პ. ზარნდი, ივ. პირიევი, ალ. შევედანიანი, ვარ. ალექსანდრევი და სხვ. ასევე ცალკეულ თავებს უთმობს ფილმებს (ციკრიკა), „ვლადკავ-ვლადკა“, „ტრაპეზო-

რისტიბი“, „ერთგული მეგობრები“, რომელთაც განსაკუთრებული როლი ითამაშეს საბჭოთა კინოკომედიის განვითარების საქმეში.

რ. იურენევის წიგნი „საბჭოთა კინოკომედია“ ჩვენი კინოლიტერატურის მნიშვნელოვანი შენაძენია. მას არ აქვს მარტო ვიწრო, სპეციალური მოზანდასახულება. ამ წიგნს ერობრივი ინტერესით გაეცნობა ყველა დანიტერესებელი მკითხველი. ავტორი წიგნს მოზარდათა უწოდებს, მაგრამ თავის ზეჯ მასალით (მს. საავტორო თაბიბი), მსჯელობის ფართო მასშტაბებითა და დარბა პროფესიული ანალიზით მას თავისუფლად შეიძლება ვუწოდოთ საბჭოთა კინოკომედიის ნამდვილი ისტორია.

ჩვენივე განსაკუთრებით სასამოვანა იმის აღნიშვნა, რომ ერთგული კინემატოგრაფიების ნიშნებიდან ავტორი ყველაზე მნიშვნელოვან როლს საბჭოთა კინოკომედიის განვითარებაში ქართულ კინოკომედიაზე ანიჭებს, თუმცა ვხვდებით აშკარა შედღერებებსა თუ უმნიშვნელო ლაფსუსებსაც. რ. იურენევი განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას აძლევს ისეთ ქართულ ფილმებს, როგორცაა ს. ფალაქანიშვილის — „იხუტება მშოთვივი“, ზ. მაკაროვის — „ნახაზები“, ლ. დომიანი — „კერქიანი“ და სხვ. ზოლო მსაბიბიბიბიდან ხაზსასმით გაერქმევის ჩვენი საბჭოთა სალიტო ერთეულოვანება.

ამ მხრივ, მისწავნეწინადად ჩავთვალეთ ქართველი მკითხველისათვის მთავრეწოდინება ამ წიგნიდან ერთი მცირე მოზაკვეთის თარგმანი.

ნილი ზანევი ბიჭის თავდადასავალში ფილმის ავტორებმა გაანაზიერეს რომანტიკული სული რევოლუციური ახალგაზრდაობისა, რომელთაც სინამაფის, სინამაფის, თოვანწერივისა და ნებისყოფის სასწაულები გვიჩვენებს... მაყურებლის ხიბვლად გონებამთავრული ოთხეტი „წითელი ეშმაკუნებისა“, რომლებსაც ასრულებდნენ ციციკის მსახიობები პ. უსკოვსკი, სიფიო თოხუფი და კადორ ნიკ-სელიმი... განსაკუთრებით ნათელი სატირული სახე შექმნა ახალგაზრდა თიბილისელმა მსახიობმა, შემდგომ შესანიშნავი კომედიის — „ნახვამლის“ ავტორმა ზ. მაკაროვმა. მისი ფერითგორი, რომელიც გერმანულ ოკუპანტებს ჩამორჩა და ასლა მასნოსთან მსახურობდა ჯალათად, ნამდვილი რისხვით იყო გათამაშებული, მას როლის ნეტად ბორთიტი გარეგნული ნახატი ჰქონდა.

„წითელი ეშმაკუნების“ ფინალურ ეპიზოდებს მეგობრული სარხართ ხვდებოდნენ არა ერთი თაობის მაყურებლები. ხის ტრიბუნაზე, რომლიდანაც ლევენდარული არმიის საარდაბუდოები მეზუნებარ სიტყვას წარმოთქვამს, ყმაწვილი მსვერბელი ვიკინურული ტომარას ამოთარვევენ, იქედან ე. მამიკო“ მასნის — გაკოჭილს, დამკუჭვილს, მტკრიანს, ბერავს. მაყურებელმა იცოდა, რომ სინამდვილეში არაფერი ამის მსგავსი არ მომხდარა, მაგრამ ეს კომედიური ეპიზოდი, რომელიც დასციინდა ბანდიტ-ანარქისტების ისტორიულად განწირულ ბელადს, მხატვრულად მართალი და პოლიტიკურად ლსორი იყო. სიცილი ეს სულად არ უშლიდა ხელს ფილმის ფინალის გმირულ ინტონაციებს, პირიქით — თვალსაჩინოდ გამოჰყოფდა მათ. „წითელი ეშმაკუნების“ კომედიური ეპიზოდების იდეურობა და შინაარსიანობა იყო ამ ფილმის უდღესი ისტორიული მიღწევა...

მოკლემეტრაჟიანმა კომედიებმა აგრეთვე ცალკეულმა ეპიზოდებმა ი. პერეტკანიის — „წითელ ეშმაკუნებში“, ი. პრო-

ტკანოვის — „ავლიტას“ და ა. პანტელევების „სასწაულ-წოქედანი“, გვიჩვენებს, რომ საბჭოთა მაყურებელი ხალხის იღებს მხიარულ, მხნე და ბრისხანე სატირულ ფილმებს, რომ რევოლუციური შინაარსი შეიძლება გამოიხატოს კომედიური ფორმითაც, რომ ჩვენევი გაგავარნა შემოქმედებითი ძალელი და შესაძლებლობანი სასაცილო და შინაარსიანი, მხიარული და გონიერული სურათების შესაქმნელად...

ერთგული თავისებურებით, განუმეორებელი ხალხური იუმორით გამოირჩეოდნენ რესპუბლიკური სტუდიების კომედიები, განსაკუთრებით ქართული და სომხური ფილმები, რომლებიც შექმნეს მიხელო ჭიკაურელმა, ამო ბეკ-ნასაროვმა, ზ. მაკაროვმა, ს. ფალაქანიშვილმა¹ და სხვ.

ოციანი წლების მეორე ნახევარში მოკავშირე რესპუბლიკათა ერთგულმა კინემატოგრაფიამ სწრაფად და მტკიცედ დაიწყო განვითარება... მაგრამ ეს პროცესი იოლად და თანაბრად როდი მიმდინარეობდა ყველა რესპუბლიკაში... საბერძნობი, წარუმატებლობებს უკარანსა და ბელორუსიაში შეიძლება დაუვიზირისპიროთ წარმატებანი საქართველომა და სომხეთში. კინო კავასიის რესპუბლიკებში მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ლიტერატურასთან, თეატრთან და ფერწერასთან, იქ სწრაფად გამოვლინდნენ ნიჭიერი ოსტატები, რომელთაც რადენიმე მაღალმხატვრული ღირსების კომედია შექმნეს...

თუმცავე მოზაფეროვნებს, თანამედროვე და ისტორიულ კომედიებში წარმატებებს მიაღწიეს ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა.

თავდაპირველად მათ კომედიების მასალად ძველი, თ-

¹ უნდა იყოს ს. ფალაქანიშვილი. (მთარგმნელის შენიშვნები).

ატრას და ლიტერატურაში ნაცადი სიუჟეტები გამოიყენეს. მაგრამ ასლავარდა კინორეჟისორები პირველწარმოების აძლევენ არა მარტო მწვავე კინემატოგრაფიულ ფორმას, არამედ თანამედროვე საკინორეჟისო ელენებისასაც. ასე, მაგალითად, ქართველების საყვარელი მუსიკალური კომედია² „ქეთო და კოტე“, რომელიც ალ. წიქრიანი დადგა, ძველი ყოფილი გადმოწამების წინააღმდეგ მიმართული სატირული იარაღი იყო. კინოფილმს წოდდა „ხანუმა“. ხანუმას როლს ასრულებდა ცნობილი თეატრალური მსახიობი ელ. ჩერქეზიშვილი, რომელმაც უხვად გამოიყენა მკვეთრი, გროტესკული ფერები. სხვა როლებში გამოვიდნენ ასლავარდა, მაგრამ უკვე ცნობილი მსახიობები: ს. ჟოხვიციანი, მ. ჭიაურელი, თ. ბლაგაძე³, კ. მიქაბერიძე. მათ სიტყვობით სასვე თამაშში თანამედროვეობის ქოლა იგრძნობდა.

„სამანიშვილის დედინაცვალის“ (დ. კლდიაშვილის მოთხრობის მიხედვით) დადგმაში სცენარისტის სახით მონაწილეობა მიიღო მომავალი საქართველოს ერთ-ერთმა საუკეთესო კინორეჟისორმა ნიკოლოზ შერვაშიაძემ. ფილმის დამდგმელი რეჟისორი, თეატრის უდიდესი მოღვაწე კოტე მარჯანიშვილი განსაკუთრებით კარგად და უნაჩინად მუშაობდა მსახიობებთან. ა. ვასკაძე, შ. ლამბაძე, ნ. ჯაფარიშვილი თანამდებდნენ სათლად, ძალიანადა. მაგრამ თვით ამ შესანიშნავ ანსამბლშიც კი გამოირჩეოდა სანდრო ჟორჟოლიანი. მისი ფიგურა და მონარქიკო იმერელი თავადი, გარკვეულწილი რომ დღვარდინი გაორეული შესცქერის, ნამდვილი შედევრი იყო კომედიური ოსტატობისა. სანდრო ჟორჟოლიანის სახელი „სამანიშვილის დედინაცვალში“ დაწყებული ქართული კინოკომედიის საუკეთესო ნაწარმოებთან არის დაკავშირებული. თუ იგორ ილინისკის კომედიურ სახეებში ექსცენტრიკადა გვაცინვებდა თავისი ბუნებრიობით, ხოლო ქვეცის არარეველებრიობა შესანიშნავად ვერწყმდა ყოფით ფონსა და თავის უაზრობით ხაზს უსვამდა ხშირად ჩვეულებრივის უაზრობას, თუ ხაჩანიანი⁴ ექსცენტრიკის ქვეშ ეშმაკს მალავდა და ამით გამოხატავდა სომეხი გლეხის ხასიათს, სანდრო ჟორჟოლიანმა თავის მრავალრიცხოვან კომედიურ სახეებში გამოსახა ქართველი ხელოვნის კინტოს⁵ ერთგული თვისებები. მის გარეგნულ მოუსვენარ გულბრწყინობასა და გულკეთილ შფოთიანობაში ქართული ხალხური იუმორი ცოცხლობს, „სამანიშვილის დედინაცვალში“ წარსული საუკუნის ფილოზოფი თვადის როლის შესრულებისას, ჟორჟოლიანმა არისტოკრატულ ჭიშკვაბაქოთის კინტოს ჩვეული შეუხამა და შესანიშნავ კომედიურ წარმართვასაც მიღწია.

ლიტერატურულ და მუსიკალურ-თეატრალურ მემკვიდრეობაზე დამყარებულ კომედიებთან ერთად საქართველოში თანამედროვე რეჟისორებსაც მიეყვანა ხელი. საყვარელთა რეჟისორი ე. კახიძის კომედია „კოფი — მამაკე მფრინავი“, რომელშიც გულთბილად არის ნაჩვენები ქართველი ბიჭუნების

საყოველთაო გატაცება ავიაციით და რეჟისორ კ. მიქაბერიძის „მეზიანეში“, რომელიც ბიუროკრატიზმსა და პროტექციონიზმს დასცინის. ორივე ფილმი ძველისა და ახლის ურთიერთგადასლართივით აღბეჭდვლია საქართველოს თანამედროვე ყოფის ცოცხალი ნიშან-თვისებები.

ქართველი კინემატოგრაფისტების ყურადღება ახლანდელი, მაიი უნარი — გვიჩვენოს ახლის შეჯახება ძველთან, ნათლად გამოვიჩინდა ს. ერეკლეშვილის მიწაფის სიკო ფლავანდშივილის ნიჭიერ კომედიაში „უქუენის მზითივი“... რომელშიც საკომუნურნი ქართული სოფელი, მისი ასალი შრომითი ურთიერთდამოკიდებულება ნაჩვენები იყო უჩვეულო. მაგრამ შთამბეჭდავი თვალსაზრისით. ფილმის გმირი იყო ცხენის ქურდი, ამ პროფესიის ნამდვილი რომანტიკოსი.

ასლავარდა მისიბიბულომა მსახიობმა ვ. კავთაშვილმა კარგად გამოხატა, თუ როგორ უბიძგა ასლავარდა ვარდენს ახალი ცხოვრების შიშმა, რომელიც კიდევ უფრო გაღვივდა კულაკისა და ქურდის წაქეშებითა და შთაგონებით, დაქუყო ცხენის ქურდობა. მაგრამ კომედიურენია ნდობა, ცხენის სიყვარული და, რა თქმა უნდა, კომუნურნიობის თამაჯდომარის ქალიშვილის ექუენის (ა. თოიძე) შავი თვალები საბოლოოდ შეუცვლის მას ძველ რწმენას. მრავალი მხიარული თვადასავლის შემდეგ იგი გარდაიქმნება და კომუნურნიობის ცხენების ერთგული მცველი, საკომუნურნი საკუთრების შვენებული დამცველი გახდება. მთლიანი უპერსპექტივობა ყარაღური საქმიანობისა საკომუნურნი სოფელში, სადაც ცხენები კომუნურნიობის საკურთებაა, სადაც მოპარულს არავინ იყიდის, სადაც ინდივიდუალური კეთილდღეობა დამოკიდებულია საკურთოზე და სადაც შრომა თავისუფალია, ქმნის გონებასხეულად, ნამდვილად კომედიურ სიტუაციებს. უფრო უხუტად არის მიცემული ხაზი მანგებელი კულაკისა, მისი ძირგამომთხროლი მოქმედებისა კომუნურნიობის წინააღმდეგ. მაგრამ მიუხედავად ამისა, ნათელი, მზიარული, ორიგინალური კინემატოგრაფიული ენით მოთხრობილი ფილმი „უქუენის მზითივი“ უღაოდ წარმატება იყო...

მუნჯი ქართული კინოფილმების გვირგვინად იქცა რეჟისორ გ. მაკარაულის ფილმი „ნახავამის“, რომელმაც „საბარდაზე“ ნაკლები როლი როდი ითამაშა სამჭოთა კინოს განვითარების ისტორიაში: ეს არის არარეველებრივი, შეტად თავისებური სურათი რგორც თემატიკის, ისე მხატვრული საუბრელების მხრივ.

„ნახავამის“ ისტორიულ-რეველუციურ თემაზე აგებული კინოკომედიის ურთუთესი მავალეითაა ვ. ცაგარელისა და ბ. კუპრაშვილის⁶ სცენის საფუძვლად დაედო ლეგენდარული კამის რეველუციური მოღვაწეობის რამდენიმე ეპიზოდი. კომედიაში ორგანულად ექმნებოან ერთმანეთს მამაკე რეველუციონერის კეთილშობილური სახე და სატირული სცენები, რომელთაც საშუაროზე გამოაქვთ მეფის სულეური პოლიციისა და ყოყნა, შარანი ქართველი თვადადების ცხოვრება.

რეველუციონერ სპირიდო ლომიძეს სასამართლო 20 წლის კატორღას მიუსჯის... მეგობრები ვერ ახერხებენ მის გა-

² „ქეთო და კოტე“ არის არა მუსიკალური კომედია, არამედ კომპოზიტორ ვ. ბოლქვიანი ოპერა.
³ იწინა იყოს თ. ბოლქვიანი.
⁴ ხაჩანიანი — ცნობილი სომეხი მსახიობი.
⁵ აქ ავტორი გულისხმობს ს. კორკოლიანის შემოქმედებაში ქალური იუმორის ნაკადს, მის კინტოს როლი არსოდეს არ უღამაშნია არც კინოსა და არც თეატრში.

⁶ უნდა იყოს ბ. კუპრაშვილი.

პარებსა და სპირიდონი მეტეხის ციხეში აღმოჩნდება... ეს დასაწყისი სხვა რომელიმე ფილიმიდან შემთხვევით მიტანასწორ სცენაზე გვჩვენებთ, როცა მოქმედება გადადის თავად ირმელების მამულში. მდიდარი, გაბღენილი, ჩასქელებული და ვითა და მისი განატყავებული, გაფლავებული და უშმაკი ძმა ჯიმშირი ხანჯლებით შეიარაღებული მთელ ბატონობებს მართავენ ხის საპირფარეშოს გამო, რომელიც მათი მამულების საზღვარზე დგას. როცა ჯიმშირი სასამართლოში გამოიძახებს დავის, ეს უკანასკნელი თავის გაეიშვილს, ლოთ-შფოთ თენჯინის გააგზავნის...

თენჯიზი კი, რა თქმა უნდა სასამართლოს მაგიერ დუქანში შევა. აქ დრამატულად შთაგრძობა მისი ლოთობა... რომლის დროსაც მისდაუნებურად მოაწერს ხელს ბიძამისის ადვოკატის მიერ ფარულად შემოპარებულ ქაღალდს საკამათო მიწაზე უარის თქმის შესახებ. განმორებისას თენჯიზი სწორლას ატყვას და მსუბუქად დატყრის ერთ-ერთ ამხანაგს. მარგარა მის აგონია კაცო მოვკალიო და პირდაპირ დუქნის ფანჯრიდან სდება მტკვარში.

და სწორედ აქ იწახლება კომედიის კვანძი წამიერად და ორიგინალურად. მტკვარში ერთმანეთის მიყოლებით სტეპა ორი მივსვარავე. აჭაფებულ მორცხვი ისინი შეგდებათ და ასე ვთქვათ, ბედს უცვლიან ერთმანეთს. გამოფხიზლებულ თავად-დივიდოს სპირიდონ ლომიძის მეგობრები ამოიყვანენ, დაარწმუნებენ მკვლელი ხარ და აუცილებლად უნდა მიიშლიო. სპირიდონი კი თავად ირმელის საბუთებით საზღვარგარეთ აპირებს წასვლას. მაგრამ ვითარება ხელახლა შემობრუნდება: სპირიდონს იცნობენ¹ სადგურზე, აპატიმრებენ და დასაკითხად მიჰყავთ.

მსახიობი მიხეილ გელოვანი სპირიდონს ხან ირონიითა და ხან სათითოთი თამაშობს. თავმოწმონე თავადი აღმოსოთ-დგება, როგორ თუ გაბედულ, ვიდრე გაქვეყნად კატორღელი გგონივართო და პირდაპირ გააშტერებს პოლიციელებსა და ჟანდარმებს. მაგრამ მსახიობის თვალდევნი ხედავთ მხარულ და გააფთრებულ ცეცხლს, რომელიც გვაღელვებს, გვათითოლებს და... გვაყინებს გმირთან ერთად...

რეჟოლუციონერის არისტოკრატიად გადაქცევის სიტუაციას ხშირად იყენებდნენ მუნჯ კინოში... „ნახვამობა“ შემქმნელები ადვილად შეიძლება გაკვირდნენ გასართობი „კვი-პრო-კოს“ გზას, ასე ბუნებრივად რომ აღმოჩნდება ხოლმე გადაცმულ გმირებს. მაგრამ მათ აირჩიეს სხვა, უფრო ორიგინალური და ახლებური გზა, რომელმაც მეტი კომედიური ეფექტი გაზიარა.

ჟანდარმები მაინც გადაწყვეტენ გაარკვიონ „თავად ირმელის“ ვინაობა. ამას კი მოყვება რამდენიმე შესანიშნავად დადგენილ ამბავებზე და სასაცილო, გმირული და სატარული სცენა.

სპირიდონ ლომიძის თანასოფლელები წინასწარ გააფრთხილეს რეჟოლუციონერებმა და ისინიც, როგორც ერთი კაცი, უარს ამბობენ სპირიდონის ნაცნობობაზე, პირველად ეხედვით. შესანიშნავად მიტყავს მამასახლისის როლი სანდრო ჟორჟოლიანს. მისი ტრამპაზა მამასახლისი, რომელიც ახ-

ლასან დიდის ამბით უამობობა ცოლს, ვითომდა ასე და ასე გაუსწორებდნენ ურჩ გლეხებსო, უცებ მათ, ამ გლეხებს, ხედავს საკუთარ ოთახში შეიარაღებულნი რომ შემოუჭვდებიან მაგიდას. მსახიობმა არჩვეულებრივი გამომსახველობით გაითამაშა მკვებარობიდან მოიქველურ პოზიციაზე გადასვლა.

ამ კომიკური პანტომიმის გვერდით განსაკუთრებულ დრამატუზმსა და სიბოლს იძენს სცენა, როცა სპირიდონის მოხუცი დედა (ნ. ჩხეიძე) თვალს ვერ მოსწყვეტს შვილს, თითქოს ეალურსებაო, მაგრამ მაინც უარს ამბობს მის ცნობაზე.

გასაკადურად არის გადაწყვეტილი „თავად ირმელის“ გამოცნობის სცენა საკუთარი ნათესავების მიერ. რა თქმა უნდა, იმა ჯიმშირი მზაკერული სისხარული ამტიკეებს სპირიდონი ჩემი ძმისშვილი თენჯიზიაო... თვით მამა კი, აპარტკვანი თავადი და ვითი, რომელსაც არ დავიწყებია, რა სამარცხვინოდ წავაო მისმა ვაჟმა პროფესი, რისთვის ავხადებს სასამართლოში — შვილი, რომელიც მამას გაპყიდის, შვილი კი არა, ძაღლის შვილიაო. სასამართლო ამას, რა თქმა უნდა, მიიღებს როგორც მამის ადიარებას...

მეტად მაკარი და მოკრძალებული აღმოჩნდა რეჟისორ გ. მაკაროვის ბედი კინოხელოვნებაში. თავდაპირველად მან იმით დაიწყო, რომ ი. პერესტიანის ასისტენტი იყო „წითელი ეშმაკუების“ შექმნისას. ამავე ფილმში შთამბეჭდავად ითამაშა მახინელი ჯალათის როლი... შემდეგ ათ წელზე მეტი იგი ასისტენტობდა სხვადასხვა რეჟისორებთან, თამაშობდა პატარა პატარა როლებს, მუშაობდა სცენარისტზედაც... და ბოლოს, პირველი დამოუკიდებელი ფილმი!

„ნახვამობა“ — გ. მაკაროვის დიდი ნიჭიერების, გონება-მახვილეური, მხატვრული გემოვნების, მაღალი კინემატოგრაფიული კულტურის უტყუარი ნიშნებია. მუშაოდგენლმა სიკვდილმა შეწყვიტა შემოქმედებითი გზა კომედიოგრაფისა, რომელიც ასე ბევრს გვაპირებოდა.

ს. ფალავანდიშვილის სიკვდილი... სიკვდილი გ. მაკაროვისა... მიხეილ ჭიკაურელი განუდგა კომედიურ შემოქმედებას. ასე ჩაიშალა ქართული კინოკომედიის შესანიშნავი აღმადრენა 30-იანი წლების დასაწყისში. რამდენიმე წლის შესტეხების შემდეგ მოვიდნენ ახალი რეჟისორები, რომლებმაც სატატის კეთილშობილური ბასრი მახვილი ლირიკული ვოდვილების ყვაველებითა და სიმღერებით შეცვალეს. ამ ვოდვილებს აკლდათ აზრის სიბრძნე და სიმწვავე. მაგრამ ცოცხალი ხალხური იუმორით დაბადებული, ეროვნულ ლიტერატურულ და თეატრალურ ტრადიციებზე აღზრდილი მაღალი ქართული კომედია, რომელიც კარგად უხამებს ერთმანეთს ღვარძლიან სატატისა და სიციფილის სასუე იუმორს, მე მჯერა, ისევე აღსდგება...

30-იან წლებში ჭიკაურელისა და მაკაროვის, პროტაზა-ნოვისა და პირივის, მედვედკინისა და სხვა რეჟისორების მიერ შექმნილი კომედიები მაღალიდურგობითა და მხატვრული ღირსებებით გამოირჩეოდნენ... მაგრამ ამ კომედიების „სიმწვაჟე“, მაშინ როცა ხმოვანი კინოს პოპულარობა თანდა-

¹ სპირიდონს კი არ შეიცნობენ პოლიციელები, არამედ თავდაპირველად იგი შემთხვევით აღმოჩნდება პოლიციისა.

თან იზრდებოდა, არა მარტო ზღუდავდა მათი, ამ მუნჯი ფილმების გაგრძელებას, არამედ ავიწროებდა მსატრულე გაკანებას, ამცირებდა მათ შემოქმედებით მნიშვნელობას...

მუნჯი ქართული სატირული ფილმები, „ხაზად“ და „ნახვამდის“ თავიანთი შინაარსით, შემართებით, მსატრულეობით ბევრად სჯობნიდნენ მისსეთეს და ლენინგრადში გამომდებულ მრავალ მუსიკალურ „ვარდისფერ“ ოპუსს.

დიდი წარმატება ხვდა წილად პირველ სხოვან კომედიას, რომელიც ერევნის კინოსტუდიასში შექმნა ამო ბექ-ნახარაშვილი 1935 წელს. ეს იყო „პეპო“... სამწუხაროდ, სხვა ასეთი წარმატება სომხეთის კინემატოგრაფიას კომედიის სფეროში არ მოუპოვებია.

უფრო მეტი წარმატებანი ჰქონდა მეზობელ ქართულ კინემატოგრაფიას. მუნჯი სატირული კომედიის „ნახვამდის“ ტრადიციები გაგრძელდა რეჟისორ დ. როინდელის ხმოვან ფილმში „დავარგული სამოთხე“ (ანუ „შემოდგომის აზნაურები“ 1937 წ.). სცენარისტმა გ. მდივანმა ცოცხლად, შთამბეჭდავად აღწერა ყოფაცხოვრება გაღატაკებული ქართველი მემამულეებისა, რომლებიც ნახევრად მშვივები ცხოვრობდნენ, მაგრამ ძველ, ფოლკლორულ ჩვევებს მაინც მამლაცინოვურად იცავდნენ. მსახიობები ა. ხინთიბიძე, შ. ჯაფარიძე, მ. ბეჟუაშვილი და, რა თქმა უნდა, სახელგანთქმული ქართველი კომიკოსი სანდრო ჟორჯიანი მისუბუქად და მხიარულად დასაციხოდნენ ამ ყოყლოჩინა დარბი-ღატაკებს. მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა კომედიასში კომპოზიტორ ა. ბალანჩივაძის სიმფონიურმა მუსიკამ.

მ. ჭიაურელიმ თავის პირველ სხოვან ფილმში „უკანასკნელი მსაკარაიდი“ მოგვცა რამდენიმე შესანიშნავი სატირული სცენა, რომელიც ამხელს ბურჟუაზიული საქართველოს მენ-შევიც-მმართველებსა და ანტანტის მიერ გამოგზავნილ ვერაკ მფარველებს. ამ ისტორიულ-რეველუციურ ფილმში შესანიშნავად ერწყმოდნენ ერთმანეთს ეპიკური, რომანტიკული და სატირული მოტივები, რაც ფილმს მომხიბვლელ თავისებურებას ანიჭებდა.

სატირულ კომედიებთან ერთად საქართველოში ლირიკული კომედიებიც იქმნებოდა. ნ. შენგელაიას „ნარინჯის ველის“ შემდეგ გამოვიდა „მფრინავი მღებავი“ (სცენარი გ. მდივანისა, რეჟისორი ლ. ესაკია). რომელიც უბრალოდ და სადად გვიამბობდა ახალგაზრდობის გატაცებაზე საავიაციო სპორტითა და ქართველი ყმაწვილის სიყვარულზე რუსი გოგონასადმი, აგრეთვე, „დაგვიანებული სასიძო“ (სცენარი კ. გოგოძის და ვ. კარსანიძისა, რეჟისორი კ. მიქაბერიძე) და „ქალიშვილი ხიდონიდან“ (რეჟისორი დ. ანთაძე). ეს ფილმები კომმუნურეთა შრომასა და სიყვარულზე მოვითხრობდნენ.

ამ ფილმების დრამატურგიასა და რეჟისურაში ბევრი და თვალსაჩინო ლაესუსი შეიმჩნევა. მათი სიუჟეტი იმდენად სუსტი და მოდუნებულია, რომ მაცურებელს ხშირად არც აინ-

ტერესებს, რა ხდება, ხოლო ტრიუკები, რომელთა საშუალებითაც რეჟისორები ცდილობენ გაამხარალონ მაცურებელი, მეტად პრიმიტიულია... მაგრამ მაინც გუსრის აპატიო ამ ფილმებს ეს გულბრუნვილი ატრიბუტები, რადგან მათში არის ნამდვილად გასასრობი და ამაღლებული სცენები, რომლებიც ქართველი გლეხების გულისსმეირებას, ექსპანსიონობასა და სიკეთეს გვიხატავენ...

მოკლედ შევიჩრდეთ იმ პერიოდზე, როცა კინო დახმარებას ეძებდა თავის თანამოქმედობას. რაღაც კარგი ხომ მაინც აბოვნა.

ლიტერატურასთან განსხვავებით კინემატოგრაფი უფრო დაკნინებით მიმართავდა თეატრს... ფილმ „რევოლუციონ“ ბერი არსებით ნაყოფანება გაიანდა... მასში შესუსტებული იყო გოგოლისებური სატირა ე. ი. ის მთავარი, საჭირო და აქტუალური, რისთვისაც დაიდგა ფილმი.

შეუღრებით მეტი წარმატებით შეძლეს რეჟისორმა ნ. დოლიძემ და სცენარისტმა ლ. ხოტივარმა მ. ბარათაშვილის თანამედროვე ქართული კომედიის „ჭრიჭინა“ ეკრანზე. ისინი, რა თქმა უნდა, გაცილებით თავისუფლად მიუდგნენ კომედიის ტექსტს, შეიტანეს მასში ახალი ეპიზოდები, გააღიადეს მოქმედების ადგილი და ა. შ. მაგრამ ამავე დროს, შეინარჩუნეს პიესის ძირითადი თავისებურება—სიმუსუბუქე, ლირიზმი. დიდაქტიკას მოკლებულ ჭკუისდამირიგებლობა. ავტორებმა უხვად გამოიყენეს თეატრალურ პრაქტიკაში არსებული „ჭრიჭინას“ სახის გააზრება და მის ეკრანზე გადასატანად თავისუფლად ისარგებლეს კინემატოგრაფიის გამომსახველობითი საშუალებებით. ამ კომედიის საუკეთესო მიღწევა ახალგაზრდა მსახიობის ლილია აბაშიძის მიერ შესრულებული „ჭრიჭინას“ როლი. მისმა ცოცხალმა, მხიარულებითა და ირონიით საყვე თვალეზმა, მისმა მძაფრმა და მოხდენილმა მოძრაობამ, მისმა გულანამა დიმილმა მყისვე აქცია მსახიობი საჭოთა კინოს ერთ-ერთ საუკეთესო კომედიურ მჭირად. ამ საყვარელ, ჭკვიან და ცელქ გოგონას სახესთან მჭიდროდ არის დაკავშირებული კომპოზიტორ კ. ცინცაძის სიმღერის საამო მელოდია. ოპერატორ ტ. ლობოვას პეიზაჟები კარგი და ახლობელი აღმოჩნდა ნათელი, ლირიკული და სიციხვითი საყვე პიესისათვის. მხატვარ ლ. შენგელაის კი უნდა ვუსაყვედუროთ დეკორაციის ზედმეტი ფუფუნება. ქალაქისა და სოფლის კვარტალების გადაჭარბებული გაშლილობა. მივიდრეულ მორთულობა ფილმში მეტად დათავილდა და არადაჭარბებულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მაგრამ მიზეზდავად ამისა, კინოკომედია „ჭრიჭინა“ — უდაო წარმატება.

* უნდა იყოს ს. (სულხან) ცინცაძე.

თბილისი. რუსთაველის თეატრი. 1935 წ. სცენა: შ. აღმაძეძე, ა. კორნეიუკი, ა. მანუაშვილი, დგანან: ირ. გამრეკელი, უკრაინის მწერალთა კავშირის თავმჯდომარე სენჩენკო და ა. ევასიძე.



ჩვენი თეატრის დიდი შეგობარი

(აღ. პირენიოზის დაბადების 60 წლის ბაშ)

ნინო შვანგირაძე

ქ

ართველ და უკრაინულ ხალხთა დიდი ტრადიციების მქონე მეგობრობაში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის უკრაინელი საბჭოთა მწერლის, საბჭოთა კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის ნამდვილი წევრის ალექსანდრე კორნეიუკის მოღვაწეობას.

სიჭაბუკის წლებში პირველი პიესებით — „მიჯნაზე“ და „ჭეის კუნძულით“ უკმაყოფილო დამწყებმა დრამატურგმა სამწერლო ძალის გამოცდა კინემატოგრაფიაში სცადა და ამ მიზნით კინოექსპედიციასთან ერთად შავი ზღვის სომალდების

ესკადრას გააყვა. მეზღვაურებისაგან მან შავი ზღვის ფლოტის ისტორიის ერთ-ერთი გმირულ-ტრაგიკული ეპიზოდი შეიტყო, სახელდობრ, თუ როგორ ჩასძირეს მეზღვაურებმა სომალდები, რათა ფლოტი მტერს არ ჩავარდნოდა. ალექსანდრე კორნეიუკი დიდი ინტერესით ეცნობოდა ამ სამაყო ისტორიის უწერილმანეს დეტალსაც კი. ეცნობოდა მასალებს, ესაუბრებოდა ეპოპის მონაწილეებს. და ერთხელ, შავი ზღვის ზნელ დამეს, როდესაც სომალდის ქიმზე წყლის გამუდმებული ტყლაშუნი ისმოდა, მოხუცმა მეზღვაურმა თავისი თხრობა სომალდების ჩაძირვაზე ასე დაამთავრა: სომალდების ჩაძირვის წინ გამოვაცხადეთ ავრაღი. თითქმის ყველაფერს ავაცილეთ სპილენძის ნაწილები და ჩვენი საცხოვრებელი ბინა ზღვის ფსკერს გაგუყენეთ. მეზღვაურებს გვიყვარს ზღვა, ჩვენი სამშობლო, ახალგაზრდა მშრომელთა რესპუბლიკა.

ეს სიტყვები, რომელშიც მეზღვაურის გულწრფელი სიყვარული გამოსჭვივოდა ზღვისადმი, სამშობლოსადმი, გაქედნითლი იყო რევოლუციის გამარჯვების რწმენით. მეზღვაურის სწორედ ეს განწყობილება დაედო საფუძვლად კორნეიუკის პიესას — „ესკადრის დაღუპვა“, რომელმაც საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა თეატრი მოიარა და ავტორს დამსახურებული სახელი და წარმატება მოუპოვა.

ეს პიესა პირველად საქართველოში მარჯანიშვილის თეატრმა დადგა 1934 წელს.

მიუხედავად იმისა, რომ მასში უარყოფილია ფსიქოლოგიური განცდების გზა, ნაწარმოები საესუა მძაფრი ინტრიგებითა და სიტუაციებით. უკრაინის სამოქალაქო ომი, შავი ზღვის ფლოტის ჩაძირვის აუცილებლობა, წითელი მეზღვაურების ბრძოლა პეტლიურასთან უკრაინული შოვინიზმის დამტყუბთან და სხვა, — ყველაფერი ეს თეატრისათვის საინტერესო მასალას იძლეოდა, რამაც დიდად შეუწყო ხელი უაღრესად რეალისტური და მხატვრულად სრულფასოვანი სპექტაკლის შექმნას.

დამდგმელმა რეჟისორმა დიომიდე ნაკაშიძემ პიესის გაცნინურებისას ამოცანად დაისახა რევოლუციის სინამდვილიდან აღებული ეპიზოდებისათვის სცენაზე შენარჩუნებისა მხატვრული სიმართლე და დაზაჯერებლობა. რეჟისორმა ეს შეძლო: განამატკაცა პიესის ძირითადი ტონი, მთელი რიგი

სცენები მხატვრული სისადავითა და ლაკონურობით გამოორჩეოდა. თითოეული სახე, მიზანსცენები, მასობრივი სცენები და მთლიანად სპექტაკლი აღვივებდა მასყურებელს, აღლევდა თავის რევოლუციური პათოსს.

სპექტაკლის მხატვარი იყო დავით კაკაბაძე, რომელმაც შესანიშნავი გარემო შექმნა მსახიობთა მოქმედების გასაძლევად. დეკორაციების გაფორმებაც აგებული იყო ფერებისა და სივრცის განაწილების ოსტატურ გამოხვედრებით.

კომპოზიტორმა ანდრია ბალანჩივაძემ სპექტაკლში მუსიკალური გაფორმების ლიტმობრივად რევოლუციური და კონტრასტისათვის ბურჟუაზიულ-მემანური განწყობილების როტაციები აიღო. მუსიკალური რიტმი სასიამოვნოდ იყო შეზრდილი სპექტაკლის დინამიკასთან.

თამარ ჭაჭავაძის მიერ აქტიური გამოხსავლობით შესრულებულმა ოქსანას სკვიდრობის სცენამ, ხოლო ვასო გოძიშვილის მიერ დიდი ოსტატობით განსახიერებულმა ბოცმან კობზას სახემ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირა ამ ორი მსახიობის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. გამოირჩეოდა აგრეთვე ჩიხიელ სარაულის მიერ მეტად თბილი საღებავებით შესრულებული, მოხუც ბოცმან ბუხტას სახე. დიდი ნაქტი და სანაძერტრეს გააზრება ჩანდა პიერ კობახიძის ნაშეყვარანს. იგი გაიდაის როლს ასრულებდა. ამავე როლში გამოიხიდა გარდასახვის ტუმბარტი ოსტატი გიორგი შავგულიძე.

სპექტაკლი იმითაც იყო შესანიშნავი, რომ მასში აქცენტით იყო გადატანილი მეზღვაურთა ჭარბონულ ტყვევებამზე.

1957 წ. მარჯანიშვილის თეატრმა ხელახლა დადგა „ესკადრის დაღება“. ამჯერად მისი დადგმიდან 23 წლის შემდეგ. სპექტაკლი თეატრმა ოქტომბრის რევოლუციის 40 წლისთავს მიუძღვნა. (რეჟისორი — ლ. ლორთქიფანიძე, მხატვარი — ნ. ყაზბეგი, კომპოზიტორი — ა. ჩორგოლაშვილი.) ამ ახალ სცენიურ ნაწარმოებში გ. გოძიაშვილმა კვლავ მოხიბლა მაყურებელი თავისი ბოცმან კობზათი. ხოლო მასში ჯერ კიდევ ახალგაზრდა ნიჭიერ მსახიობს ო. მეღვინეთუხუცესს გაიდაის როლის განსახიერებისათვის საინტერესო შემოქმედებით მომავალი უწინასწარმტყველეს. პიესამ წარმატება მოუტანა ოქსანას როლის შემსრულებელს ნათელა აფაქიძეს და ელენე ყიფშიძეს, რომელმაც იუნგას სახე შექმნა.

ეს სპექტაკლი თეატრს 1958 წელს მოსკოვში გამართულ ლიტერატურულ და ხელოვნების ფესტივალზე ჰქონდა წარდგენილი.

ამის შემდეგ კორნეიჩუკის დრამატურგიამ ქართულ საბჭოთა სცენაზე მტკიცედ მოიკიდა ფეხი. მეორე პიესა, რომელიც ჩვენში განხორციელდა, იყო „პლატონ კრემიტე“. იგი პირველად კიევიში ფრანკოს სახელობის თეატრში დაიდგა 1934 წელს. ერთი წლის განმავლობაში ეს პიესა 15 ენაზე ითარგმნა. ნიჭიერად მოტანილმა სიუჟეტმა და დროულად მიგნებულმა თემაში, თანამედროვეობიდან მოსულმა ახალმა ადამიანებმა, ზრუნვამ ადამიანზე, მის მომავალზე, საბჭოთა კადრების აღზრდაზე, მათ ყოველმხრივ შესწავლაზე პიესას დიდი აღიარება მოუტანა და საბჭოთა დრამატურგიის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მოვლენად იქცა. ამიტომ დაიდგა იგი მოსკოვის სახმატრო თეატრში, ლენინგრადში, ხარკოვში, გორკში, ბაშკარში.

საქართველოში „პლატონ კრემიტე“ რეპერტუარში შეი-

ტანა ე. წ. საქართველოს მოძრავ „სანაგიტ თეატრმა“. (დადგმა ვიქტორ ნინიძისა). „პლატონ კრემიტე“ უკეთეს სპექტაკლთა შორის რომ იყო, ისიც დასტურებს, რომ 1936 წლის 16 დეკემბრის თეატრმა მუშაობა თბილისში სტაჟიონარულ შენობაში ამ სპექტაკლით დაიწყო. პირველი სახეიმი განწყობილებაც თეატრის მიმდებარებულმა უკრაინელი დრამატურგის ამ მადლიანი პიესით მიიღო.

1935 წლის 9 დეკემბერს „პლატონ კრემიტე“ რუსთაველის თეატრმა წარმოადგინა.

პრემიერის წინ შეეჩვენაოს სახელობის ხარკოვის სახელმწიფო თეატრის მსახიობები განსაკუთრებული სიხარულით ესალმებოდნენ რუსთაველებებს და გამოთქვამდნენ დიდ სურვილს, რომ ამ სპექტაკლს მნიშვნელოვანი როლი შეეძრულებია მათ შემოქმედებით წარსულში.

და მართლაც, ამ ტუმბარტიად სანაქემო, უკრაინული დრამატურგიის ერთ-ერთმა საუკეთესო ნაწარმოებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა რუსთაველის თეატრის ისტორიაში.

ცნობილია, რომ ქართული საბჭოთა თეატრის ჩამოყალიბების პირველ წლებშივე რუსთაველის თეატრმა სახეობით ბუნებრივი და ჯანსაღი ტენდენცია გამოამჟღავნა. იგი მჭიდროდ მივიდა თანამედროვეობის პრობლემატიკასთან, საბჭოთა სინამდვილის ასახვასთან. თეატრიც სწორედ წყვეტდა იმ ამოცანებს, რომელიც საბჭოთა კავშირის ყველა ერთიანი თეატრის წინაშე იდგა. მან ხელი მიჰყო მისთვის დამახასიათებელი სტილის ძიებას.

1935 წლიდან რუსთაველის თეატრი ცდილობს ახლებურად გასახიეროს როგორც ქართული, ისე მომხმ ხალხების ორიგინალური დრამატურგია. თეატრმა „პლატონ კრემიტეს“ დადგმით ტუმბარტი თანამედროვე ადამიანის სახე შექმნა. წინ წამოიწია ახალ ადამიანთა შორის შემქმნილი ურთიერთობანი. და, მართლაც, რეჟისორ შოთა აღსაბაძის, მხატვარ სერგო კობულაძის, კომპოზიტორ იონა ტუცუასა და მსახიობთა მიერ ჩატარებული სტრიოზული მუშაობის შედეგად მასურიებელმა თავისი მადლობა და აღტაცება გულწრფელი აპლოდისმენტებით გამოხატა.

შესანიშნავი ახალგაზრდა ქორუგი, ყოფილი მუშა პლატონ კრემიტე ადამიანების სიცოცხლეზე მზრუნველთა გამსჭვალული. იგი ოცნებობს, რომ ნაადრევ მოხუცებულობას შეეღობოს, სიკვდილს დრო წაართვას, მომავალ თაობას მითონი მოზიანი დღე დაუბრუნოს. საავადმყოფოს გამე არაკადი და ქალაქის ჯანმრთელობის განყოფილების გამე ბოჩკაროვა კრემიტის მიერ დაწყებულ გაბედულ მეცნიერული ცდების უნდობლობით გვიცდობას და ხელს უშლიან. მაგრამ კრემიტის მზარში ამოუდგება აღმასკომის თავმჯდომარე, რომელმაც უნდა დაამტკიცოს არაკადის საცოლო, არქიტექტორ ლიდას ახალი საავადმყოფოს პროექტი. აღმასკომის თავმჯდომარე კი პროექტის ბედს არ წყვეტს ნიჭიერი ქორურგის პლატონ კრემიტის მონაწილეობის გარეშე. კრემიტე ამწვეს პროექტის ნაგუს და მის დაკავთებას მოითხოვს.

შენიშნები ლიდაში გალიზიანებას იწვევს, მაგრამ ამავე დროს გრძნობს, რომ მასსა და პლატონს შორის ძლიერი სიყვარული ისაღებურებს. დრამატურგული სიტუაცია კიდევ უფრო მძაფრდება კრემიტის მიერ ჩატარებული ურთულესი ოპე-

პლატონ კრეჩეტი —
ე. ხორავა



რაციის შემდეგ, ლიდას მამა კვდება, რასაც ბოროტად იყენებს არკადი და უშწურო მდგომარეობაში დარჩენილ ლიდას კრეჩეტის დანაშაულში აჯურებს. ლიდამ დატოვა მორალურად განადგურებული პლატონი. ფსიქოლოგიურად ამ უაღრესად დაძაბულ მომენტში კრეჩეტს ოპარაციაზე ეძახის ბერესტი (ალმასკომის თავმჯდომარე). ქირურგმა უნდა იხსნას მისიმდე დაშავებული სახალხო კომისარი. აღვლევებულ პლატონს არ შეუძლია დამიორჩილოს ზელები, მაგრამ მან უნდა იხსნას ადამიანის სიცოცხლე და მოვალეობის მოწოდებით გამხსნეველი გააკვეთა ბერესტს. ოპერაცია დამთავრდა, ქირურგმა უზრუნველყო სახალხო კომისარის სიცოცხლე, მაგრამ ნერვული მდგომარეობით მოთენთილი პლატონ კრეჩეტი გრძნობდა აკარგული იყვნენ.

ქირურგის ამ ზომამდე მიყვანილ გაოცებული ბერესტი აქტიურად ერევა საქმის ვითარებაში და პირადი კარიერისტული ინტერესებით გატაცებულ არკადის აპოკალიფსებს. უკვე კრეჩეტის სიმართლეში ლიდას დარწმუნებაც აღარ გავდა ანელი. პიესის დასასრულს ბერესტი აღწევს პლატონ კრეჩეტისა და ლიდას პირად ბედნიერებას.

რეჟისორმა სპექტაკლის ლეიტმოტივად „პლატონ კრეჩეტის“ ავტორისეული აზრი გაიხადა. ალ. კორნეიჩუკი წერდა — „ყველაზე მეტად სახის შინაგანად გახსნის პრობლემა მაღელვებდა. მე მიხნდა, როცა ფარდა აიხდებოდა, მაყურებელმა იგრძნოს, რომ ჩემს გმირებს აქვთ მდიდარი, ამაღლებული წარსული, მსურს მაყურებელი მიხედვს, რომ პიესის დამთავრების შემდეგ ისევ გრძელდება ამ გმირების სიცოცხლე, განვითარება და ბრძოლა. მე მიხნდა მაყურებელმა წარმოიდგინოს ჩემი გმირების შემდგომი გზა, რომ მათ განუჩრეველად და გულბრალად არ მოეკიდოს“.

რუსთაველის თეატრმა სწორად გაიყო ავტორის ეს სურვილი. სპექტაკლის დამთავრების შემდეგაც გრძელდებოდა პიესის გმირების სიცოცხლე, განვითარება და ბრძოლა. მაყურებელმა წარმოიდგინა ბერესტისა და კრეჩეტის შემდგომი გზა.

რეჟისორი შოთა აღსაბამე პიესის გახსნისას პირადულიდნ, გმირთა სუბიექტური განცდებიდან არ გამოსულა, არამედ იგი საერთოდ ზოგადიდან გამოვიდა და ამით მან სპექტაკლს მაღალი მოქალაქეობრივი ქვეყნადობა მისცა, ფართო პერსპექტივა მოხაზა და რეალისტური ნაწარმოები შექმნა, რომელიც რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ისტორიაში ერთ-ერთი საინტერესო ფურცელი გადამაშალა, აკაკი ხორავას კრეჩეტი ერთ-ერთი ბრწყინვალე სცენიური სახეა, გახსნილი დიდი შთაგონებითა და ადამიანური მომხიბვლებლობით. მისი ყოველი გამოჩენა სცენაზე მაყურებელზე ღრმა შთაბეჭდილებას ახდენდა. კრეჩეტი ახალი სიტყვა იყო ხორავას შემოქმედებაში. თუ ამ როლამდე მაყურებელი მას იცნობდა უმთავრესად როგორც გმირული პათოსით აღსავსე მსახიობს, ახლა კრეჩეტით ა. ხორავამ დაამტკიცა, რომ ის ფართო დაიპაზონის მსახიობია, და მისი ბუნებისათვის ისევე ახლავს ლირიკა, როგორც მაღალი ტრაგედიულობა. აკაკი ხორავამ ამ როლით, უპარტიო საბჭოთა ინტელიგენტის, შემოქმედი ადამიანის ხასიათის დიდბუნებუნებას შეასხა ხოტბა.

პლატონ კრეჩეტის როლი რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა გიორგი დავითაშვილმა შეასრულა და მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა.

ახალი ცხოვრების შემოქმედის ბერესტის საინტერესო სახე შექმნა აკაკი ვასაძემ. მის მიერ ეს როლი დიდი ოსტატობით იყო განსახიერებული. ყოველი ფრაზა და ქუსტი მხურვალე გულისხმირებას გამოხატავდა. ბერესტის მომხიბლავი სიწრფე და სითბო გაპრობებული იყო მსახიობის მიერ ოსტატურად დამუშავებული ყოველი დეტალით.

ალექსანდრე კორნეიჩუკი წერდა: „პლატონ კრეჩეტისა და ბერესტის სახეები, შექმნილი საბჭოთა სცენის ბრწყინვალე ოსტატების აკაკი ხორავასა და აკაკი ვასაძის მიერ, მე, როგორც ავტორს, არა მარტო მაკმაყოფილებს, არამედ ღრმად მაღლვებს ვიღაც“. — და არა მარტო ეს მსახიობები, არამედ მთელი ანსამბლი ქვეყნადურები სისადავითა და გულწრფელობით.

თ. ბაქრაძისა და ნ. ლაფანის სიცოცხლითა და ნებისყოფით სახე ლიდას, ემ. აფხაძისა და გ. სარჩიშვილის საინტერესოდ გახსნილ ბუბლიკს, დიმიტრი შვაჯას და გ. საღარაძის სწორედ გაგებულ არკადის, ნ. დავითაშვილის კეთილი და მოსიყვარულე დედის — მარია ტარასოვის, ნ. მესხიშვილის გულბრწყინო გოგონას — მაიას, რ. ბერიძის — ვალიასა და სხვებს მხაზველი დიდხანს ვერ ივიწყებდა.

ეს სპექტაკლი წლების მანძილზე შერჩა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარს და დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

„პლატონ კრეჩეტისადმი“ ინტერესი დღემდე არ შეწყვეტილა. იგი იდგმება ჩვენი რესპუბლიკის კლასიკებისა და რაი-



„პლატონ კრეჩეტი“
ბერესტი —
ა.ვ. ვასაძე

ონების როგორც პროფესიულ, ისე თვითმოქმედსა და საკოლ-
მურნო თეატრებშიც. 1935-1936 წლის სეზონში რეჟისორ
ნიკოლოზ გომიაშვილის რეჟისრობით იგი ბათუმის თეა-
ტრის ახალგაზრდობის თეატრში დაიდგა. კრეჩეტს მსახიობი თეი-
მურაზ ლორთქიფანიძე ასრულებდა, ბერესტი — ა. მაგრაქვე-
ლიძე, ლიდა — რ. ლორთქიფანიძე, ბუბლიკს — ს. ბერძე-
ნიშვილი.

წ. გომიაშვილმა „პლატონ კრეჩეტი“ ფოთის სახელმწიფო
დრამატულ თეატრშიც დადგა დასახელებული შემადგენლო-
ბით (1937 წ. 18 მარტი). ამ სპექტაკლების მაღალპროფე-
სიულობა დადასტურებულია იმ რეცენზიებით, რომლებიც
ჩვენმა პრესამ მიუძღვნა.

1940-41 წლის სეზონში „პლატონ კრეჩეტი“ ჩხარის სა-
კოლმურნო თეატრში დაიდგა. 1941 წელს გორის სახელ-
მწიფო თეატრში (რეჟ. პავლე ფრანგიშვილი). სპექტაკლმა
მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა. ამის შემდეგ, 1946-47
წლებში იგი დაიდგა თბილისის სახელმწიფო თეატრში, აგ-
რეთე ლანჩხუთში, ცხინვალში, ხელთსი, სოხუმსა და ქუ-
თაისში.

ქუთაისში „პლატონ კრეჩეტი“ 1946-47 წ. წ. სეზონში წარ-
მოადგინეს. დადგმა დიდი ანაბეჭა და ს. თყეშელაშვილმა ეკუთ-
ვნოდა. შემოქმედებითა კოლექტივმა დიდი სიფაქიზითა და
კოლორატის დაცვით წარმოადგინა უკრაინული ხასიათები.
მსახიობ ვახტანგ მეგრელიშვილის პლატონ კრეჩეტი გამოირ-
ჩედა უშუალოდ. მაყურებელმა ნახა დანჯი, თანა ძალა-
ში დარწმუნებულად სპეციალისტი, რომელიც საქმით ახადგუ-
რებს პირადი ანგარებით ამოქმედებულ მოწინააღმდეგეს.

სოხუმის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა 1953

წელს „პლატონ კრეჩეტი“ თბილისის მაყურებელს უჩვენა.
რეჟისორმა გიორგი ვასაძემ სპექტაკლი საინტერესო და კარ-
გად გააზრებული მიზანსწეებით განაწყო.

არქიტექტორი ლიდა — სალომე ყანჩელის ერთ-ერთი
საინტერესო სცენური სახეა.

განსაკუთრებული ყურადღება ამ სპექტაკლში ახალგაზრდა
მხატვარმა ალექსანდრე ვერულიშვილმა მიიქცია, რომელ-
მაც სპექტაკლს დრამატული გამოხატულებით ალასაყე ფო-
ნი შეუქმნა. პირველ მოქმედებაშივე დეკორაციების განათება
მეტად მოხერხებულად შეუთანხმა მასალის ფერად ორგანი-
ზაციას. ამან საინტერესო კოლორიტული გადაწყვეტა მოგვცა.

„პლატონ კრეჩეტისადმი“ შეუწელებელ ინტერესს ადას-
ტურებს ის გარემოებაც, რომ იგი, ოცი წლის განმავლობაში
განუწყვეტილ ცოცხლობდა საქართველოს თეატრებში.

ალ. კორნეიჩუკის „ბოგდან ხმელნიცი“ პირველად სა-
ქართველოში რუსთაველის თეატრმა დადგა. პრემიერა 1941
წლის 5 მარტს შედგა. თბილისელები ბოგდან ხმელნიცის
ჯერ კიდევ ტარას შევერენოს სახელობის ხარკოვის უკრაინუ-
ლი თეატრის გასტროლებიდან (1939 წ.) იცნობდნენ.

რუსთაველის თეატრის ეს სპექტაკლი შედგევი იყო იმ შე-
მოქმედებითი შეჯიბრებისა, რომელიც ქართულ თეატრსა და
კიევის ფრანკოს სახელობის უკრაინულ თეატრს შორის მიმ-
დინარობდა.

რუსთაველის თეატრი 1939 წლის ზაფხულში გასტრო-
ლებზე იყო ყავებში. 4 აგვისტოს, უკრაინის დედაქალაქის ხე-
ლოვნების მუზეუმთან მეგობრულ შეხვედრაზე, რუსთაველის
თეატრმა სოციალისტურ შეჯიბრში გამოიწვია კიევის ივანე
ფრანკოს სახელობის თეატრი. უკრაინელებმა საპასუხოდ „გი-
ორგი სახაიას“ დადგმაზე დაიწყეს მუშაობა.

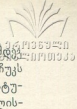
„ბოგდან ხმელნიცის“ წარმოდგენამ დიდი ინტერესი გა-
მოიწვია თბილისელ მაყურებელში. დარბაზი სასყე იყო მეც-
ნიერების, ხელოვნებისა და ლიტერატურის გამოჩენილი მოღ-
ვაწეები.

სპექტაკლზე ჩამოვიდა ავტორი — ალექსანდრე კორნეი-
ჩუკი, რომელმაც თეატრის კოლექტივს შესანიშნავი სპექტაკ-
ლისათვის გულწრფელი მადლობა გადაუხადა.

„ბოგდან ხმელნიცი“ ასახულია უკრაინელი ხალხის გმი-
რული ბრძოლა პოლონელი პანების ბატონობის წინააღმდეგ.
ამაზე ვიხიბა მე-17 საუკუნის პირველ ნახევარს. უკრაინელი
გმირი ხალხი აჯანყდა. მას სათავეში ჩაუდგა სახალხო გმირი
ქეტმანი ზინოვი — ბოგდან ხმელნიცი, რომელმაც თავის ერთ-
გულ თანამებრძოლებთან ერთად გაანადგურა პოლონელი პა-
ნების რიცხობრივად გაცილებით უფრო ძლიერი ჯარი, ტყვედ
იგდო პოლონელი მეფის მიერ ჰეტმანად დასმული პანი პო-
ტოცკი და უკრაინელი ხალხი ხანგრძლივი, დამამცირებელი
მონობის მიძიმე უღლისაგან იხსნა.

უკრაინა ბოგდან ხმელნიცის მეთაურობით რუსეთს შე-
ურთდა, რაც უდიდესი პროგრესული მოვლენა იყო უკრაი-
ნელი ხალხის ცხოვრებაში.

რუსთაველის სახელობის თეატრმა ამ პიესის საფუძველზე
შექმნა იდურ-მხატვრულად საინტერესო სპექტაკლი, რომ-
ელშიც, მკვეთრად გამოვლინდა ავტორის ძირითადი მიზან-
დასახელობა, რომ ხალხის საუკუნოებრივი ბრძოლა ერთნე-



ლი და სოციალური თავისუფლებისათვის მუდამ აღწევს მიზანს, როდესაც იგი აღმოცენებულია შესაფერ ისტორიულ პირობებში და პოულბოს გარკვეულ ორგანიზაციულ და იდეურ ხელმძღვანელობას.

პიესა დადგა აკ. ვასაძემ, მხატვარი — ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე ირაკლი გამრეკელი, კომპოზიტორი — რევაზ გაბრიჭაძე.

სექტაკლის რომანტიკული პათოსით აღტაცებაში მოიყვანა მწახველი. იგი საინტერესო ანსამბლით, უაღრესად მკაფიო კოლორიტითა და ცხოველი რიტმით გამოირჩეოდა. მასურებელმა სცენაზე უკრაინის ისტორიული წარსულის ამსახველი სურათები იხილა.

ბოგდან ხმელნიცის როლს გიორგი დავითაშვილი ასრულებდა, რაც სახელოვანი მსახიობის შემოქმედებაში უაროდ აღე მიღწევად ჩაითვლება. დაუღალავი მუშაობის შედეგად გ. დავითაშვილმა სახალხო გმირის ნათელი სახე შექმნა, რომელიც დიდი უშუალობითა და სიწრფელით გამოირჩეოდა.

ბოგდან ხმელნიცი — გიორგი დავითაშვილის შესრულებით სცენიური გარდასახვის საუკეთესო მაგალითი იყო.

საინტერესო სახეები შექმნეს მსახიობებმა: ნინო დავითაშვილმა (მარგალი), ემ. აფხაძემ (დაკვანი გავრილი), დიმიტრი მგავიამ (ლოზოვუბი), გიორგი საღარაძემ (ბოგუბი), ნინო ლაფანა (სალომია), მ. ჩიხლაძემ (მაქსიმ კრივონისი), ა. აფხაძემ (კუნძა), გ. სარჩიშვილემ (შაითანი) და ხუციშვილმა (ტურქი) და სხ.

ალექსანდრე კორნეიუკი ამ სექტაკლის შესახებ წერდა: „მე, როგორც პიესის ავტორს, მასხარის სასექტაკლის ყველა შემსრულებლის მიერ ჩატარებული დიდი შემოქმედებითი მუშაობა. მთელი სექტაკლი აღსავსეა უკრაინული ხალხური კოლორიტით. „ბოგდან ხმელნიცი“ ქართველი და უკრაინელი ხალხების მშური თანამეგობრობის კიდევ ერთი ნათელი დადასტურებაა. იგი გამომხატველია მთავრ ქართველი ხალხის უსაზღვრო სიყვარულისა და პატივისცემის უკრაინელი ხალხის გმირული ისტორიისადმი“.

სექტაკლში დიდი შთაბეჭდილება მასობრივმა სცენებმა მოახდინეს. იგრძნობოდა უკრაინელი ხალხის გმირული სული და ძლიერი ნებისყოფა. ამ სცენებში თვითოული ადამიანი თავისი ცხოვრებით ცხოვრობდა და ამავე დროს მას წარმოადგენდა ერთ მთლიანს. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი იყო სექტაკლის ფინალის კომპოზიცია და მონუმენტულობა.

სექტაკლი განსაკუთრებით აღსანიშნავია ირაკლი გამრეკლის დიდი გამარჯვება. ნიჭიერმა მხატვარმა მასზე გაუსვა ენ ვრონულ კოლორიტს, რომლითაც გამსჭვალულია ეს ნაწარმოები. ისტორიული სიმაართის დაკვირა და დიდი შემოქმედებითი ფანტაზიით ასახა ბოგდან ხმელნიცის ეპოქა. სექტაკლის შემქმნელებს დიდი ზღაპრება გაუწვია აკადემიკოსმა ზვარნიცემ, რომელმაც თეატრს ბოგდან ხმელნიცის ეპოქის ამსახველი მდიდარი მასალა მიაწოდა.

მუსიკა აგებული იყო უკრაინულ კლასიკურ მუსიკასა და მრავალფეროვან ფოლკლორზე.

სექტაკლის გამარჯვებას დიდად შეუწყო ხელი პიესის შესანიშნავმა თარგმანმა, რომელიც შალვა დადიანის მაღლიან კალამს ეკუთვნოდა.

წარმატებით ჩატარებული პირველი სექტაკლის შემდეგ მ. მარტს, გასულ „კომუნისტის“ რედაქციამ, ა. კორნეიუსს შესვედრა მოუწყო თბილისის სტახანოველებთან, ლიტერატურის მეცნიერების და ხელოვნების მუშაკებთან, უკრაინელებთან. ამ შესვედრაზე კორნეიუკმა განაცხადა: „მოუხედავად იმისა, რომ უკრაინისა და ქართველი ხალხის ისტორიული წარსული ძალიან ჰგავს ერთმანეთს, მაინც ველავადი პრემიების ჩვენებისას. დავა თუ არა ქართველ მასურებელმდე უკრაინელი სახალხო გმირების სახეები? მაგრამ რუსთაველის თეატრმა ისეთი მაღალი ხელოვნებით დადგა „ბოგდან ხმელნიცი“, ისე სწორად გახსნა პიესა, რომ თბილისის მასურებელმა უსაზღვრო აღფრთოვანებით მიიღო იგი“.

ქართულ თეატრს კარგად დაწყებული ტრადიცია ალექსანდრე კორნეიუკის დრამატურგიის სცენაზე გაკოტვებისა დაღმდეგ არ შეუწყვეტია. 1950-51 წლის სეზონში სოხუმის, ქუთაისისა და ცხინვალის მასურებელმა ნახა კორნეიუკის ცნობილი ლირიკული კომედია „ძახვლის ჭალა“.

ეს პიესა ქართულ ენაზე პირველად სოხუმის თეატრმა განახორციელა. ხელოვნების დამსახურებელ მოღვაწეს, რეჟისორ სერგო ჭელიძეს არ უცდია შეექმნა მხოლოდ მხიარული სექტაკალი სასამაზონო დასასრულთ. მან სექტაკლში წინა პლანზე წაბოსწია პიესის ძირითადი კონფლიქტი — მოწინავე კოლმეურნეთა შვჯახება კოლმეურნეობის უადრდელ, ჩამორჩენილ ხელმძღვანელობასთან. მსახიობებმა ძლიერი სატირული ფერები იბოვეს დასამახსოვრებელი სახეების შესაქმნელად. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ივანე რომანიუკის როლის შემსრულებელი, რესპუბლიკის დამს. არტიტი მ. რუბინიძე. უბრალო საბჭოთა ადამიანის — უკრაინელი გლეხი ჭალის დამაჯერებელი სახე შექმნა ა. სანაძემ.

სოხუმის შემდეგ „ძახვლის ჭალა“ დაიდგა ქუთაისში, რეჟისორ გიორგი იოსელიანის მიერ, ხოლო იმავე პერიოდში იგი კოსტა ხუთაგუროვის სახელობის ცხინვალის სახელმწიფო თეატრის ქართულმა თეატრმა წარმოადგინა.

შემთხვევითი არ არის ის გარემოებაც, რომ საქართველოში თეატრალურმა ინსტიტუტმა ალექსანდრე კორნეიუკის დრამატურგია მიიჩნია ისეთ მასალად, რომელზეც საბჭოთა ახალგაზრდა აქტორული კადრების აღზრდა შეიძლებოდა. ამიტომ 1952 წ. პროფესორ აკაკი ხორავას კლასმა წარმოადგინა „პლატონ კრეჭიტი“, ხოლო 1954 წელს კორნეიუკისავე — „მაკარ დურგატი“. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის ამ სექტაკლებმა ნათლუკვეს, რომ პედაგოგის სწორი ხელმძღვანელობის შედეგად მისწავლე სტუდენტებმა სიმართლით გააცოცხლა უკრაინული საბჭოთა დრამატურგიის საუკეთესო ნიმუშები.

ალექსანდრე კორნეიუკი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრებით დაუკვირდა ქართულ საბჭოთა თეატრს და დიდად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მის ისტორიაში. ცხოვრების დრმა შექმნა, კონფლიქტებისა და ხასიათების გადმოცემაში შემოქმედებითი გაბედულება, ჰუმანიზმი და ხალხთა მეგობრობა — აი თვისებები, რომლებითაცაა აღსავსე კორნეიუკის დრამატურგია, რისთვისაც მას დიდად აფასებს და პატივს სცემს ქართველი ხალხი.

„აქვარიუმი“



პროფ. პ. გურგენიძე — ს. ზაქარიაძე,
მისი მეგობარი — გ. აფხაიძე



ირინე —
ზ. გზირიშვილი
ლევანი—ჯ. მონიავა

ასე ეწოდება პოეტ თამაზ ჭილაძის პიესას, რომელიც რეჟისორმა გიზო ყორანიაშვილმა (აჭარის ასრის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე) დადგა შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში.

პიესის ასეთი სათაური, რა თქმა უნდა, სიმბოლურია და თავიდანვე ნათლად ვეჩხატავს მთავარი მოქმედი გმირის პროფესორ პეტრე გურგენიძის კარჩაკეტილ ოჯახს. მისი მოზონადრებისათვის მთავარია მხოლოდ საკუთარი კეთილდღეობა და სიმშვიდე, სიმშვიდე, რომლის გარდღეულ დარღვევას „აქვარიუმი“ ჩვენი თანამედროვეობის მჩქეფარე მაქისცემა შეუძლებს. „აქვარიუმი“ იმსხვრევა, ოჯახი ხელახლა იწყებს ნამდვილ, ადამიანურ ცხოვრებას.

ახალგაზრდა რეჟისორმა წინ წამოსწია, მაყურებელამდე სწორად დაიყვანა პიესის ეს იდეური ხაზი და შექმნა ჩვენი ყოველდღიურ ცხოვრებაზე დამაფიქრებელი სპექტაკლი.

სპექტაკლის მხატვარია ოთარ ლითანიშვილი საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ქორეოგრაფი იური ზარეციკი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ლევან ქიშიშვილს. როლებს ასრულებენ: საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი სერგო ზაქარიაძე (პროფ. პ. გურგენიძე), რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ემანუელ აფხაიძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი სლომე ყანჩელი (ასმათი), თ. ჩარკვიანი და ნ. მკალობლიშვილი (ნიხი), ს. ისნელი (მილიციელი), მ. იტრიაშვილი (პირველი ექთან), მსახიობები: თ. გაბუნია, ნ. ფაჩუაშვილი, მ. კახანაძე, ლ. გულაძე, ჯ. მონიავა, ლ. თავაძე, გ. ხარაბაძე, ტ. ყველაიძე, გ. ჭიჭინაძე, აგრეთვე გ. ზაქარაძე, ე. პატარაია, ნ. გოდერძიშვილი, ლ. გაბუნია, ბ. მდივანი, ი. ასათიანი, უ. კახანაძე. აღსანიშნავია, რომ ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებს თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი ზეინაბ გზირიშვილი, რომელიც სასიამოვნო შთაბეჭდილება სტოვებს.

საქირთა, რომ თეატრი შემდეგმაც მზრუნველობით მოეკიდოს ახალი, ორიგინალური პიესების გამოშვებებს, რეჟისორმა და სცენარზე დამკვიდრებამ და ამით ყოველმხრივ შეუწყოს ხელი ჩვენი ეროვნული დრამატურგიის ზრდა-განვითარებას.

სცენები სპექტაკლიდან

კვირის
სპექტაკლი



ისმაილ — ს. ცანელი
ლევანი — გ. მონიაუ



ირინე —
ზ. გზირიშვილი
ვაჟა — გ. ხარაბაძე

ირინე — ზ. გზირიშვილი





კაკლის ხეივანი ბელაქან-კახის გზატკეცილზე

ინჰილოვებთან

ნიკოლოზ ამბიანიძე

საინჰილო კარგა და საინტერესო წიგნსა ჰკავს, რომელსაც რამდენჯერაც არ წაიკითხავ, ყოველთვის რაღაც ახალსა და მიმზიდველს აღმოაჩენ. აი, კვლავ ვხედავ ერთხელ თვალმოგლეხულ მთასა და ბარს, გზასა და მდინარეს, რამდენი რამ ვერ აღმიქვამს მაშინ, როცა პირველად ვიყავი ამ მხარეში...

ლაკოვების აღმოსავლეთით, იქ სადაც მდებარეობს საქართველოს საზღვრისპირა სოფელი ცოდნა, ჩვენმა „ვოლგამ“ დინჯად აიარა მაწიშის ხეობა და მოსაფალტებულ სწორ გზაზე გაიჭრა. გზის მარცხნივ მთავარი კავ-

კასიონის თეთრნაბაღწამოსხმული გრებილები მოსჩანს, მის თემებზე საავტომობილო გზა გასდევს, გზის მარჯვნივ საინჰილოს ვაკეა გაშლილი კაკლებით, თხილის ბაღებითა და ტყით დაბურული.

— აი, ეს კედელი თამარის დროინდელია, — მეუბნება ჩემი თანამგზავრი, თბილისის ბუშკინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული ინჰილო მამედ გულმამედოვი, — და ტყითკირის ძველ ყორზე მიუთითებს. მანქანის მანძილშიცხველმა 2,5, 10 კილომეტრი უჩვენა. მამედი კვლავ ამ კედელზე შესაუბრება, კედლის დასასრული ჯერ არ ჩანს. მართალია, დროდადრო იგი მხედველობის არიდან ქრება, მაგრამ კვლავ წარმოვვიდგება ხოლმე თავისი მორღვეული ადგილებით. 120 ვერსზე გასდევდა ეს კედელი კავკასიონის მთაგრეხილის სამხრეთ კალთებს, რომ მოთარეშე ურდობიდან დევცვა ძველი ჰერეთის, ხოლო შემდეგში ინჰილოს სახელით ცნობილი ხალხი...

შაჰაბასის შემოსევისას, მე-17 საუკუნის პირველ მეოთხედში, დაიწყო ჰერეთის მოსახლეობის განსაკუთრებული ძნელებდობა.

გააქტიურებული მტერი, რომელმაც ვარეკახეთის მოსახლეობა ფერეიდანს გაგზავნა სამუდამო გადასახლებაში, აქ საკუთარ მიწაზე ახდენდა ჰერეთის მოსახლეობის ასიმილაციას. მტრის ფიქრით, ქართული ენისა და გვარის ამოძირკვისათვის, აუცილებელი იყო პირველ რიგში ხალხის მამამადის სარწმუნოებაზე გადასვლა, რასაც მახვილით ახორციელებდა დაუპატიჟებელი სტუმარი. მტრის განზრახვა უსაფუძვლო როდი გამოდგა, სარწმუნოების შეცვლამ ადგილობრივ მკვიდრთა სახელისა და გვარის შეცვლა გამოიწვია.

საბედისწერი ბრძოლა გადაიტანა ჰერეთმა XVIII საუკუნის პირველ მესამედში. მომხდურმა მტერმა, ამავე რად ყიზილბაშებმა მონობის ახალი უღელი დაადგეს მას. ამ დროს გაჩნდა სიტყვა „საინჰილოც“, იგი თურქულად ახლადმორჯულებულს ნიშნავს, ე. ი. გამაჰმადიანებულს.

როცა ამიერკავკასიაში ქართველთა ერთმორწმუნე რუსეთი დამკვიდრდა, იყო ცდა ძალით გამაჰმადიანებულ მხარეს მიშველებონ. გასული საუკუნის ორმოციან წლებში პატრიოტმა ინჰილომ ივანე ბუღულაშვილმა აღმოსავლეთ საინჰილოდან დაიწყო ძველი ჰერეთის მოსახლეობის კვლავ ქრისტიანულ რჯულზე მოქცევა. მესამედმა საინჰილომ აღიღვინა ქართული გვარი, მაგრამ არ ეძინა მამადის მსახურთაც — მტრის ტყვიამ განგმირა ბუღულაშვილი, შუფერხბა დაწყებული საქმე. ამ დროს გაიყო საინჰილო ორ ნაწილად, კახეთიდან უფრო შორს მდებარე ქრისტიანული სარწმუნოების გახდა, ხოლო ახლომდებარე მაჰმადიანური დარჩა.

ასე იცვლებოდა ამ ხალხის ბედი საუკუნიდან საუკუნემდე, ხან მამაწილ მოიშველდებოდა მხრებზეკმ და ხან ქრისტე გადმოხედვდა „მოწყალების თვლით“. გამუდმებულმა ომებმა და სისხლისღვრამ გააჩანავა და დასცა ძველი ჰერეთი. იგი ხალხთა რბევისა და კინკლაობის ასპარეზად იქცა.

დიდმა ოქტომბერმა დააფრთხო მაჰმადიცა და ქრისტიც: ამოისუნთქა ჩაგრულმა ხალხმა. ოქტომბერი აზერბაიჯანს 1920 წლის 28 აპრილს ეწვია. ამიერიდან ახალი დრო დაუდგათ მრავალტანჯულ ინგილოებს...

საბჭოთა აზერბაიჯანის ბლდაქნის, ზაქათალისა და კახის რაიონებში, ე. ი. საინგილოს ტერიტორიაზე, ახლა მეგობრულად ცხოვრობენ და შრომობენ ქართველები და აზერბაიჯანელები, ავარელები და წახურელები, სომხები და სხვები.

როგორც იტყვიან, სიუხვის კალთა დაუბერტყია ბუნებას საინგილოს მიწაზე. შესანიშნავი ფლორაა ამ მხარეში. მართო ის რად ღირს, ბელაქან-ზაქათალა-კახის მოასფალტებულ საავტომობილო გზას ჩაჯარული კაკლები რომ მისდევენ ხეივანად. აქაურ კოლმეურნეობებს დიდ შემოსავალს აძლევს თხილი და კაკალი. ამიტომ არის, რომ საკარმიდამო ნაკვეთებშიც უმეტესად თხილის ბაღებია გაშენებული და ცადაწვილილი კაკლის ხეები დგას. საინგილოში საკმაოდ ფეხმოდგმულია მესაქონლეობა. ამ დარგის განვითარებას ხელს უწყობს შესანიშნავი ადგილობრივი საზაზრო და საზაფხულო საძოვრები. აქ მოჰყავთ სიმინდი, ხორბალი, ბრინჯი, თამბაქო, სურნელოვანი და გემრიელი ხილი; მისდევენ მებაზრეშეშეშებს, საინგილოში ჩაის მთელ პლანტაციებს შეხვდებით, დიახ, ზაქათალის რაიონში კარვად ხარობს ჩაი. ეს კულტურა, რა თქმა უნდა, საბჭოთა ხელისუფლების წლებში დაინერგა ამ მხარეში. პლანტაციებიდან რამდენიმე კილომეტრზე მდგარი კავკასიონი ჯერ კიდევ ოქტომბერში წამოისხამს თოვლის თეთრ ზეწარს, მაგრამ აქ ვასაკვირი არაფერია, ასევეა გურიაშიც, ზახმარის მთა სექტემბერში დაითოვლება, ხოლო მის ძირში, ნასაკირალში ამ დროს ჩაის ქორვა დაუკვებია იზრდება და იკრძევა...

ჩვენი მანქანა სოფელ ითითალას ცენტრში გაჩერდა. გზის მარჯვნივ კოხტად შემოღობილ ეზოში კოლმეურნეობის კანტორა, საწყობებია, ხოლო მარცხნივ სკოლის შენობაა, კარგი, კეთილმოწყობილი ეზოთი.

ვეინდა პირველები მივსალამთო გზაზე ჩვენსკენ მომავალ ორ კოლმეურნეს, მაგრამ ისინი როდი გვაცლიან—ათიოფდ მეტრზე მოგვიახლოვდნენ თუ არა, ქართული გამარჯობა მოგვამახსენ და მერე ხელებიც პირველებმა განოგვიწოდეს. ჩვენც ხელგაწვდილი ვხვდებით გალიმებულ მასპინძლებს. მასპინძლები პატივისცემის ნიშნად, როცა მარჯვენა ხელს გვართმევენ, მორე ხელსაც იშველიებენ და ჩვენი მარჯვენა ჩაბაღუჯული უჭერიათ დაკოჭრებულ ხელებში.

— რა გვარისა ხარ, — ვკოთხები ერთ მაღალ ინგილოს.

— ალიევი, — მეუბნება იგი და სულმოუთქმელად დასძინს — წინ, წინ აბრამიშვილი ეიყავიო.

— შე კი, — ერევა საუბარში მეორე, მურადოვი, — წინ, წინ ბაღურაშვილი.

წუთით სიჩუმე ჩამოვარდა...

სკოლის ერთ-ერთი საკლასო ოთახის ღია ფანჯრიდან გარკვევით მოისმის ჭაბუკი ინგილოს ხმა:



„მესმის, მესმის სანატრელი ხალხთ ბორკილის ხმა მტვრევისა, სიმართლის ხმა ქვეყნადა ჰქუსს, დასათრეუნად მონობისა...“

დიდებულო ილიავ, ასრულდა, რასაც ნატრობდი, კიდით-კიდებდე გაისმის სიმართლის მკვექრე ხმა, აღსდგა, აყვავდა მამული. იაკობ გოგებაშვილის — „დედა ენა“ ჰველა ქართველი შავგისი კუთვნილებად იქცა, მათ შორის ინგილო ქალ-ვაჟებისაც.

ისევ მასპინძლები აქტიურობენ, თითქოს ძველ ნაცნობებს, გვეითხებიან, როგორა ვართ ოჯახში, რა არის ახალი საქართველოში, როგორი ამინდებია თბილისში.

მასწავლებელი ქალი ჩაირი ნაბიჯით მოიჭრა სკოლის ეზოს კიშკართან და ხმა არ ამოგვადებინა. ისე შეგვიყვანა სკოლის შენობაში. შაჰფერ აბდურახმანოვას (ბაბა-ლაშვილს) თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი დაუმთავრებია და ახლა სოფელ ითითალას ქართულ საშუალო

„თამარის კედელი“





ს. ალიაბადის ქართული საშუალო სკოლა

სკოლაში ქართულ ენასა და ლიტერატურას ასწავლის. თბილისში აქვთ უმაღლესი განათლება მიღებული ამავე სკოლის მასწავლებლებს: შალვა და უზეირა რამაზანოვებს, ვახაბ ისკანდაროვს და სხვებს. შაჰვერ აბდურახმანოვსთან-სტუმრად ყოფილა სიმე, ალიაბადელი ილია დათუნაშვილი. მალე ილიაც გავიყვანით. გადაწყვედა, მასთან ერთად უშორეს მხარეს კახსა და ზაქათალის რაიონის სოფელ ალიაბადს წვეწოდი. ილია დათუნაშვილი ინგილოა. მას 1962 წელს დაუშთავრებია თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აღმოსავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტი და ახლა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტში მუშაობს თბილისში უმცროს მეცნიერ-მუშაკად. გარდა ქართული, რუსული და აზერბაიჯანული ენებისა ილიამ საფუძვლიანად იცის თურქული და სპარსული, ხოლო ნაწილობრივ არაბული ენა.

კახი საინჟინო ადმოსავლეთი რაიონია. იგი 70-ოდე კილომეტრზეა დაკლებული ლავოდებს. სოფლის ერთი ნაწილი აზერბაიჯანელი მოსახლეობითაა დასახლებული, მეორე ქართველებით. აქ ცხოვრობენ ოქროუანაშვილები, ყურაშვილები, პაბიაშვილები, ლომაშვილები, როსტიაშვილები და სხვ.

კახის რაიონის ქართულ სოფლებში მევენახეობასაც მისდევენ, რაც საინჟინოს სხვა რაიონებში რატომღაც მივიწყებულია.

სოფლის კოლმეურნეობა, რომელსაც სათავეში უდვას კიბო ტარტარაშვილი, ერთ-ერთი ძლიერი კოლმეურნეობაა კახის რაიონში. შიი აზერბაიჯანის სსრ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატია.

სოფელ კახში ქართული საშუალო სკოლაა. აქ არა მარტო ამ სოფლის ბავშვები სწავლობენ, არამედ მშობლიურ ენას ეუფლებიან კახის ახლომდებარე პატარა სოფლების — ქოთოქლოს, ალათემურის, პატარა-ალათემურის, მეშაბაძის, ყიზობურის, ქეშუთანის პატარები.

ზემოთ დასახლებულ სოფლებში მხოლოდ რვაწლიანი და დაწყებითი ქართული სკოლებია, რომელთა დამთავრების შემდეგ მოსწავლეები სწავლას კახის საშუალო სკოლაში განაგრძობენ. კახის ქართული საშუალო სკოლის ფართო ენოში სასწავლო კორპუსების გარდა აღმართულია რამდენიმე შენობა, რომლებშიც მეზობელი სოფლებთან ჩამოსული მოსწავლეები ცხოვრობენ.

იკანად უკან გამოზრუნებულმა, ზაქათალამდე 6 კილომეტრი რომ დარჩა, ხელმარცხნივ შევვსვიეთ და ას-

ფალტირებული გზით კურსი სოფელ ალიაბადისკენ ავიღეთ.

ალიაბადი ერთ-ერთი დიდი სოფელია საინჟინოში. სოფელში 1.100 კომლია, თითქმის 7.000 მცხოვრებით. ადრე ამ სოფელს ელისენი ერქვა. სხვათაშორის ახლანდელ საინჟინოს მიწა-წყალს კაკ-ელისენსაც ეძახდნენ მე-16 საუკუნის შუაღელიდან, ვიდრე მათ დამპყრობნი ახალ სახელს—საინჯილოს დაარქმევდნენ. მტერმა 1725-35 წლებში სოფელ ელისენსაც სახელი შეუცვალა და ალიაბადი დაარქვა. ალი-დამპყრობთა მედროშის სახელი იყო, — ამბობს ილია დათუნაშვილი, —ხოლო ახალი მომხდურთა ენაზე ქალაქს, დასახლებულ პუნქტს ნიშნავს. იმ დროის მწარე მოკონების ნაშთი ახლაც დგას სოფლის ცენტრში: მეჩეთი და მინარეთი—მოლას საქადავო კოშკი, რომელსაც ილია მეტრი დიამეტრი აქვს და 30 მეტრზე აზიდულაა მოლია.

ახალ ალიაბადში სამი ქართული სკოლაა. საშუალო რვაწლიანი და ოთხწლიანი.

წიომის წითელი დროშის ორდენისანი მასწავლებელი ნინო რამიშვილი 20 წელზე მეტია რაც თბილისიდან ჩამოვიდა და რამდენიმე თაობა აღზარდა.

იჩაკლი აბაშიძის ლექსში „მასწავლებელი“ სტრიქონები:

„მე არაფერი არ მეხარებება...
მაგრამ ნამდვილად გამეხარდება —
საინჯილოში მის გვერდით დავგრე
და „დედაუნა“ ვასწავლო ბავშვებს“,

ნინო რამიშვილზე არის ნათქვამი — ირწმუნებიან ინჯილოები. თუ რამდენად სწორია ეს, არ ვიცი, მაგრამ ერთი კი ცხადია, რომ ნინო დიდი პატივისცემით სარგებლობს ინჯილოებში. ბევრი მისი ყოფილი მოწვევ მასთან ერთად ალიაბადის სკოლაში, ხოლო უფრო მეტი ახლომახლო სოფლების სკოლებში მუშაობს მასწავლებლად და ბავშვთა აღზარდის საბაბო საქმეს დიდი სიყვარულით ემსახურება.

მტერმა ავედობისას სოფელს სახელი შეუცვალა და მოსახლეობას სარწმუნეობა, სამაგიეროდ ხალხმა შეინახა სოფლის უბნების, მდინარეების, ტყეების ძველი ქართული სახელები — ზემითუბანი, წიქვილიუბანი, ნაცვლიანთუბანი, (ე. ი. ნაცვლიშვილების), ჩიტისუბანი, ქურა (მოხუცები ამბობენ, რომ ამ უბანზე რამდენიმე სამეკდლო იყო). მდინარეებს ქვია ლაშისა, შავწყალი, ბებრის-სევი, იფნიანი, მინდვრებს — მუხრანი, კუნძიანი, ქედეციანი, ტყეებს კი ჭიპლიანი, ყარალა ბიზია ტყე (ე. ი. ყარალა ბიძია ტყე). კახეთში ახლაც ცხოვრობენ ყარალაშვილები. ვინმე ყარალაშვილის ტყე ყოფილი — ამბობენ სოფლის მკვიდრნი. ყურადღებას იქცევს ერთი გარემოება: ნათესაობის გამოზატყველი სახელი ბიძა იქნებულ კოლონია გავრცელებული, მოხიერნი გვხვდება ბიძი, ინჯილოურში ბიზია, ქართსა და კახეთში კი ძია. როგორც ვხედავთ, იმერულის მსგავსი გამოთქმა შემონახულია მოხიერსა და ინჯილოურ კილოებში. უფრო მეტი, ჩვეულებრივი საუბრის დროს სოფელ ალიაბადის მცხოვრებნი ხმა-

რობენ წმინდა იმერიზმებს — საცხა, მოი (მოდის ნაცვლად), წაი (წადის ნაცვლად)...

კათხრების დროს სოფელ ალიაბადში ქვევრები აღმოუჩნენით. ილია დათუნაშვილი ამბობს: რა თქმა უნდა ღვინისათვის ხმარობდნენ ამ ქვევრებს ძველი ელისენის მცხოვრებლებიო. სოფელში კი ვაზი დიდხინია გადაშენებულია. მოხუცები ფიქრობენ, რომ იგი ამ მიწაზე ვერ იხარებს. ილიამ მამა დაითანხმა ვააშენონ ვაზი. ნერგები მართლაც ჩაუტანია, დაურგავს, მოვლას არ დააკლებენ. იგი დარწმუნებულია სხვებიც მიზაძვენ მას და ალიაბადი კვლავ ვენახებით დაიფარება.

ილიას მამას ისლამს ექვსი შვილი ყავს — ოთხი ვაჟი და ორი ქალი. იგი უკვე 11 შვილიშვილის პაპაა. ყველაზე უმცროსი ბაირამი, თბილისში სწავლობს 57-ე საშუალო სკოლის მეშვიდე კლასში. ილიამ წაიყვანა დედაქალაქს პატარა ძმა. ილია ისლამის მრავალწევრიანი ოჯახის პირველი უმადლესდამთავრებული წევრია. მან პირველმა დაიბრუნა ძველი გვარი — დათუნაშვილი. მიხუცი მამა აღტაცებით ლაპარაკობს თბილისზე, სახელმწიფო უნივერსიტეტზე. მალე პატარა ბაირამიც ილიას მიზაძვსო, — ამბობს იგი, ისიც დათუნაშვილი გახდება, მას სხვებიც მიჰყვებიან ჩემი უფროსი შვილები და შვილიშვილები, და ბოლოს მეც. ჯერ ახალგაზრდებმა იარონ წინ, მათთვის შენდება მომავალი, მათმა წიგნებმა მოიტანა ჩემს ოჯახში საუკუნეთა ოცნება — სინათლე, ჩაუქრობელი მზე და სითბო თვალთდაუნახავი და ხელშეუხებელი, როგორც სიყვარული.

ისლამის დისწული, ილიას მამიდაშვილი, ფათულა ბაღაევი ფინგანის მუშაკია. უყვარს ნადირობა, სტუმარი და მასთან მასლაით. ღამე ჩემთან უნდა გაათითოთ — შემოგეთავაზა ფათულამ და ეს ისე იყო ნათქვამი, რომ სტუმრებმა და ვერც მასპინძლებმა უარი ვერ შეუკადრეთ. ფათულამ ირაკლე აბაშიძის ლექსების წიგნი გამოიღო კარადიდან. მას ეამაყება, რომ პოეტმა ინგილოებს რამდენიმე ლექსი უძღვნა:

„ავდგეთ, ვახსენით ჩვენი ძველები,
ივგ ბრძენნი და ივგ ლომები;
ჩვენი იბერნი, ეგრისელები,
ჩვენი მესხნი და ინგილოები;

ვინც გზებს იცავდა დედულ-მამულში
ერთი უღრუბლო დღის მონატრული,

დამსახურებელი
მასწავლებელი ნინო
რამიშვილი



ვინც შეგვინახა ქართლში ნამუსი
და საინგილოს — ენა ქართული“;

ჩვენს ტყეში ამ წიგნის ავტორსაც უნადირნია, აი, ნახეთ ლექსი „მონადირის ღამე“, ჰე, განა არის ჩვენთან ისეთი მონადირე, რომ საქართველოდან ჩამოსულ სტუმრებთან ერთად არ ეთიოს ღამე ტახისათვის, მაგრამ ვერ გავიგე ვინ იყო ის ბედნიერი, პოეტს რომ შეხვდა ალიაბადის ტყეში.

რა კარგად ამბობს:

„ჩამოვდგით დინჯად გავსილი გზისთვის
ხელადა, როგორც ძვირფასი განძი

200-მდე ინგილო სწავლობს თბილისის უმაღლეს სასწავლებელსა და ტექნიკუმში. აი, მათი ერთი ჯგუფი. შუაში ზის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის უმცროსი მეცნიერ მუშაკი ი. დათუნაშვილი





და საქართველოს მიწის და მზისთვის
ინვილიომ შესვა პირველი ყანწი“.

ფათულა წინა დღეებში თბილისში ყოფილა. ხელზე ხორცმეტი გამოსვლია და ოპერაცია გაუკეთებია. თბილისიდან წირის გამოუვლია ძველ ნათესავეებთან — ყაჯრი-შვილებთან. წუხს, ისეთ დროს ვეწვიეთ, რომ გარეული ტახის ხორცი ვერ გავგვიმასინძლდა. რა დროს ატყეული ხელი, ერთი კვირის შემდეგ მოურჩება, ყველაფერი რიგზე იქნება, და განა შორს უნდა წავიდეს სანადიროდ? აქვე, ალაზნის პირას.

— ზემო ქედი იციტ ალბათ, — გვეუბნება ფათულა, — აი კობა ჩოხელმა კომუნა რომ დააარსა. ახლა ხომ მაგ სოფლის კოლმეურნეობას არსენ კობაიძე უდგას სათავეში. დაიხ, არსენი ჩვენი მეზობელია. ზემო ქედი ალაზნის მარჯვენა მხარესაა, ჩვენ კი მარცხენა ნაპირზე ვცხოვრობთ.

— შორს არის ზემო ქედი აქედან? — ვეკითხებით ფათულას.

— ჰო, თქვენ შეიძლება არც კი გაგიათ, ახლა ჩვენს სოფელსა და ზემო ქედს შორის ახალი ხიდი გაკეთდა ალა-

ზანზე. ამ ხილმა დაგვიახლოვა მეზობლები ზემო ქედისკენ. ი, არხილოსკალოელები და შირაქის ველის სხვა სოფლელები. ჩვენ სოფლებს შორის ოციორდე კილომეტრია, ხილს გაღმა მათ, ხოლო გამოზრმა ჩვენ შესანიშნავი ტყეები, სანადირო ადგილები გვაქვს. ჩვენი სოფლიდან ვიდრე ხილიდან მივიდეთ ისეთი ადგილები ვიცი, რომ ღამის გათევა და სამფუთიანი ტახი თითქოს საძებელქვე იწვეს — ამბობს ფათულა.

მართალია, მონადირეებს, ცოტა არ იყოს, გადაპარბუზა უყვართ, მაგრამ ჩვენი მასპინძელი არ უნდა ტყულებს. ამას ადასტურებს ოთახებში მოფენილი ნადირთა ტყავები.

მეორე დღეს ილია დათუნაშვილი ჩვენთან ერთად, ჩვენივე მანქანით, გამოემგზავრა ი ბილისში. როგორც წინადღით, ამ დღესაც გაკვირვებული ვიყავი, ამ უგუნახო სოფელში საიდან მოიტანეს ამდენი ლაიონფერი ციწრე. გზა დაგვილოცეს თბილისში მომავალთ. ილიას მამა, მოხუცი ისლამი თავს გვეგულბოდა, მესამედ დაღლია და სტუმარ-მასპინძლებს ყველას დაგვაღვივინა დედსაქართველოს სადღერძეძლო.

სცენისმოყვარე — დამსახურებელი არტისტი



ხოლოდ ჩამოსული კაცი თუ იკითხავს მის ვინაობას, ისე უყვლა იცნობს მას რაიონში, უყვლა პატრიისცემითა და სიყვარულით ესალმება.

უცხო თითქმის ნაგვარი საუფლოა, რაც სამტრედიას ცხოვრობს და მოღვაწეობს სახლიო თეატრის დიდი ენთუზიასტი არტისტი სიგუა. ბავშვობისა და ყრბობის წლებში მან რეჟოლუციურ ბაქოში გაატარა, სადაც უფროს მამასთან ერთად მუშაობდა ფეხსაცმელების სახელოსნოში.

1919 წ. იგი სამტრედიასში ჩამოვიდა და მეწაღეობას შეუდგა, შემოიკრიბა ირაველი რეჟოლუციურად გაწეობილი ახალგაზრდები და უყვებოდა მათ ბაქოს ამბებს... საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას სიხარულით შეხვდა ა. სიგუა. 1924 წ. იგი კომპოზიტორი შედის, კერძოდ მუშაობას თავს ანებებს და არტელში გაერთიანების ერთ-ერთი ინიციატორი ხდება.

ერთხელ, თხოვეს, მუშაობა კლუბში პიესას ვდგამთ და მოწაწილობა უნდა მიიღო. არ იცოდა რაგორ მოქცეულიყო, მაგრამ ერთი კია — სცენისაკენ გაუწია გულწა... ასე მიიღო თეატრალური ათალობა ა. სიგუამ 1927 წელს სპექტაკლში, რომელიც კომკავშირელთა ინიციატივით დადა ახალგაზრდა სცენისმოყვარე დავით სტურუამ.

— როცა წარმოდგენა დამთავრდა — იგონებს ა. სიგუა — უგუნებოდ გავხტი. მინდოდა ისეე თავიდან დამეწყო, რაღაც ბევრი რამ გამომჩა, ბევრი რამ არ გამოვიდა, მინდოდა ისეე ავსულიყავი სცენაზე...

ამ დღიდან მოყოლებული არტიფოს არასდროს შეუწყვეტია ფიქრი თეატრზე. სცენა ვახდა მისი მეორე სუყვარელი საშუაო ადგილი. საგრძნობლად გაამდიდრა და გააღრმავა თავისი რეპერტუარი. მუშაობა დრამარეც მოლონიერდა. თუ უწინ ვეცტ-

ჩებითა და ერთმომედებიანი პიესებით კმაყოფილებოდა, ახლა სერიოზულ პიესებს მოჰკიდეს ხელი („შოქოშოვლება“, „როგორ“, „თელულელი“), რომლებშიც ა. სიგუა მთავარ როლებს ასრულებდა.

1927 წ. სამტრედიასში შეიქმნა სახელმწიფო თეატრი, სადაც, რა თქმა უნდა, ა. სიგუაც მიიწვიეს. აქ სრულიყოფილად გამოვლინდა მისი ნიჭი, როცა შექმნა საინტერესო სცენური სახები — ნაცარქქია, ქუჩარა და სხვ. პერიოდულად პრესა მაღალ შეფასებას აძლევდა მის ოსტატობას. ერთი წლის შემდეგ იგი პარტიის წევრად მიიღეს, რამაც კიდევ უფრო მეტი შემოქმედებითი ცუცხლთი ააწიო ენთუზიასტი სცენისმოყვარე. არტიფოზე უკვე უმაპარაკობენ, როგორც ნიჭიერ მსახიობზე, მაგრამ დაიწყო დიდი სამაშალო ომი და ა. სიგუაც საშრობობს დამცველთა რიგებში დგება.

ხუთი წლის შემდეგ ვაშლიზობილი ჯარისკაცი ისეე უბრუნდება მშობლიურ ძაიონს, დაზსხა და სცენას. ისეე ვახარა მაყურებელი თავისი უბრალო და გულწრფელი ოპაშით.

სახალხო სცენის ენთუზიასტი დაუფასდა ამკი. ხანგრძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის მას საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის სახატიო წოდება მიენიჭა.

საქართველოს ქრონიკა

ქართული ფილმების დეკადი

ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში სახორავლებო მოვლენა იყო ქართული ფილმების დეკადი, რომელიც ჩატარდა ივნისის თვეში. ნაჩვენები იყო სამი ახალი ნაწარმოები. ამთავან ერთიან დუბლირების მოთხოვნის შემდეგ მუსიკალური ჯგუფის სცენარის ფილმისთვის დუბლირების ერთად დაწერა და დაიწყო რიგში, დადგმა მასვე ეკუთვნის, ოპერატორია გ. კალატოშვილი.

რომანი „მე ვხედავ მუსიკას“ ჩვენს საზოგადოებრივ ფილმების დეკადში იყო მისი გამრეხი, შემდეგ ნახა თე-

ატრის სცენაზე განხორციელებული. და აი, ახლა ფილმის რეჟისორი იგი. ფილმი ერთდროულად აჩვენებს თბილისში, ქუთაისში, სოხუმში, ბათუმში, და რესპუბლიკის სხვა კალაქებში, უძველეს, მკურნებელი მოწონებით შეხვდა მას.

მეორე ფილმი „ბოდბე“, თქვენ გელოთ სიყვლილი“. სცენარის ავტორები არიან ა. თაყაიშვილი და ზ. ჯავახიანი, რეჟისორია გ. მგელაძე, ოპერატორია გ. რაჭველიშვილი. ფილმი სატირულ პლანშია გადაწყვეტილი.

დეკადაზე ნაჩვენები მესამე ფილმი „რაკ გინახავს, ვიდრე ნახავს“.

ა. ცაგარის ეს ცნობი-

ლი პიესა მუდამ დიდი წარმატებით მიდიოდა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე.

ფილმში მონაწილეობენ სახელგანთქანი ქართველი მსახიობები: ა. ხორავა, ვ. ანჯაფარიძე, ვ. გოძიაშვილი, ა. კვანტალიანი და სხვ. აგრეთვე ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე აღიარებული მსახიობები: ს. კაპურელი, გ. შენგელაია.

სცენარის ფილმისთვის დაწერეს რ. წიგნისკრიძე და მ. ტყეშელაშვილი, ფილმის დამდგემელი რეჟისორია მ. კაპურელი.

ახალი ქართული ფილმების დეკადამ დიდი წარმატებით ჩაიარა.

ხუთი წლის შემდეგ ისევ გვესტუმრა ლალი მესხიშვილის სახელმძღვანელო სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, აკაკი ვასაძის მხატვრული ხელმძღვანელობით.

ქუთაისელთა გასტროლები 5 ივლისამდე გაგრძელდა. საგასტროლო რეპერტუარი უმთავრესად ორიგინალური პიესებით იყო შევსებული. ესენია: პოლიკარე კაკაბაძის „ცხოვრების ჯარა“, ოტია იოსელიანის „როცა ასეთი სიყვარული მოვა“, ოთარ მამფორიას „ტაგუ“, ორდე დგებუაძისა და ამირან აბუშაველას „განთავადის დედოფალი“, ლევან სანიკიძის „მედია“, ოთარ ჩიკვაძის „თეთრი ჩრდილები“. თეატრმა წარმოადგინა აგრეთვე უკვე შექმნილი „რიჩარდ მესამე“, ცნობილი ესპანელი პოეტისა და დრამატურგის ფედრიკო გარსია ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ და თანამედროვე გერმანელი მწერლის ვ. ციტლინერის „გარსკვლავიანი ჩამოსვლი კაცი“.

ჩვენი ქურნალის უახლოეს ნომერში, გამოგაქვეყნებთ მასალებს ქუთაისის თეატრის გასტროლების შედეგებზე.

„ბერიოჯას“ თბილისში

თბილისში კონცერტები გამართა სახელგანთქკულმა ქორეოგრაფიულმა ანსამბლმა „ბერიოჯას“.

ანსამბლის ხელმძღვანელი, ხალხური შემოქმედების ფაქიზ მცოდნის ნადეჟდა ნადეჟდინა შეხანიშვილი ხელოვნებით სულ უფრო სრულყოფილი ხდება და იხვეწება თვითული ქორეოგრაფიული ნომერი. ხალხის შემოქმედებაში ქორეოგრაფი ნახულოვს უძევებს შესაძლებლობებს მხატვრული ქმნილებებისათვის. საცეკვაო ფოლკლორისა და კლასიკური ცეკვის სინთეზის საფუძველზე იგი პროფესიულ ქორეოგრაფიაში ახალ, განუმეორებელ ხელოვნებას ქმნის. „ბერიოჯას“ კონცერტებს დიდი წარმატება ხვდა.

თოთხმეტი წელი გვიდა მას შემდეგ, რაც რსულს სახალხო-არტისტი აკაკი რაიკინი უკანასკნელად იყო თბილისში. ამ ხნის განმავლობაში ჩვენ მხოლოდ ეკრანზე თუ გვეჩინა შეხვედრებილი გვეხილა სასულიერო ისტორიის შესანიშნავი ისტორია. ამიტომაც, ბუნებრივად ის დიდი ინტერესი, რაიც გამო-

პრაკლი რაიკინი ციგინი

წვია არკადი რაიკინის ახლანდელმა ორდინამა გასტროლმა ჩვენს დედაქალაქში.

სასურველი სტუმარი გვეწვია და დავატყობთ თავისი შესანიშნავი ხელოვნებით, ახალი და საინტერესო ნომერებით, მინიატურული სცენებით.

არკადი რაიკინის მდიდარი და მრავალფეროვანი

რეპერტუარი ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების საინტერესო სათქმულებიდან არის მძიმართული, იგი დაუნდობლად ამოთრახებს ბიფორმას ტიპს, კარკინიზმს, პირფერობას და სხვა მანერებს. სწორედ ამისთვის მისი ხელოვნების ცხოველყოფილებით ძალა და ელვარება, მისი არჩევნულეებრივი წარმატება.





„წარსულის ფურცლები“

„საზავსლო მოთხრობები“

ამ რამოდენიმე წლის წინათ ქართველმა მკურნებელმა თბილისის ეკრანებზე წახა მოკლემეტრაჟიანი ფილმების აღმანახი, რომელსაც ეწოდება „საზავსლო მოთხრობები“. ფილმი შესდგება სამი ნოველიდან. „გაზო“ შექმნილია ა. სალუქაძის სცენარის მიხედვით. დამდგენელი რეჟისორია ნანა მეტელდი, ოპერატორი — შ. კილდე, მხატვარი — შ. სენსაშვილი, კომპოზიტორი — ე. ჯგერაშვილი.

ფილმში მონაწილეობენ სცენის ცნობილი ოსტატები: ე. აფხაძე, ი. ხვინია, ე. უიფშიძე, დ. ზაქარაძე, ქ. სალუქაძე და სხვ. ა. სალუქაძის სცენარის მიხედვით არის შექმნილი მეორე ნოველიც „სალამური“.

სცენარისტმა და მისმა თანაავტორმა, დამდგენელმა რეჟისორმა ოპარ ახსნაშვილს სურათს საფუძვლად დაუდგინა ბარბადელის ცნობილი მოთხრობა. „კაკაბედილი ბიჭები“, შესანიშნავად გადართანა ეკრანზე ეს ნოველი ოპერატორმა ა. აღუბინსკიმ.

მესამე ნოველია „ბოჟი და ძალი“.

სცენარი საუთარი მოთხრობის მიხედვით დაწერა ა. სულაკაძემ. სურათი ახალგაზრდა რეჟისორის თინეჯი გომისის დივიდუტს წარმოადგენს. ოპერატორია — ა. ფარდაშვილი, მხატვარი — რ. მახარაძე.

კომპოზიტორი — ა. კერესელიძე, რეჟისორი — შ. გვაზაძე.

თბილისის ეკრანებზე აგრეთვე წარმატებით უჩვენეს მოკლემეტრაჟიანი ფილმების მეორე აღმანახი — „წარსულის ფურცლები“.

პირველი ნოველის „მიკელას“ (დ. კლდიაშვილის მოთხრობის მიხედვით) სცენარის ავტორია და დამდგენელი რეჟისორია ელდარ შენგელაია, ოპერატორი ალექსანდრე რეზიაშვილი, მხატვარი — ქრისტინია ლებანიძე, კომპოზიტორი არაკლ ზუგუაძე.

როლებში: გრიგოლ ტუაბლაძე, ზინა კვიციანიძე, მიშა ხვიციანი, მანანა მანავაძე, დათო მლიძე, ვლადიმერ წულაძე, დილია თურმანიძე, კაპიტონ აბესაძე.

„ალავერდობის“ დამდგენელი რეჟისორი გიორგი შენგელაია აქამდე გვეცნობება, როგორც მეორე ნოველის „გოლიდის“ (შ. ჯგერაშვილის მიხედვით) სცენარის ავტორი და რეჟისორი. ოპერატორია — ივარ ამასიაძე, მხატვარი — ალექსანდრე შავარცი, რეჟისორი — ზაადურ წულაძე, კომპოზიტორი ფ. ლონტი, როლებში: სესილია თაყაიშვილი, ბონდო გოგონავი, ლევან ფილფანი და სხვ.

მესამე ნოველის „იბას“ ავტორი გაზლავთ მერაბ

კოკიაშვილი. ფილმი მ. ი. შ. ჯგერაშვილის მოთხრობას „მუსუსის“ მეტად საინტერესო ეკრანიზაციაა. ა. ფილმის ოპერატორია გიორგი გერსამია, მხატვარი — ვასილ არაბიძე, კომპოზიტორი — ნოდარ მამისაშვილი. ხმის ოპერატორი — ელდარ გასი, როლებში: ზურაბ ქვაფინაძე, მიხეილ ჩუბინიძე, მანანა ზახტაძე, ავთანდილ მახარაძე, ნინიკო ჩხეიძე, ეკატერინე ვერულიშვილი და სხვ.

ამ ცოტა ხნის წინათ მოსკოვში, კონს ცენტრალური სახელმწიფო მოწყობის ქართული მოკლემეტრაჟიანი ფილმების საბაზო, რომელზეც დედაქალაქის კინომატრაგოფისტებმა გაეცნენ „წარსულის ფურცლებს“. განსაუთრებელი წარმატება ხვდა ნოველი „იბასს“.

კინორეჟისორია ნ. კლავდიმ, მისმა აღიარა სადამოს საუკეთესო ნოველი.



„სასტუმროს დიასახლისი“

მოზარდ მკურნებელთა რუსულმა თეატრმა თავის რეპერტუარს კიდევ ერთი ახალი დადგმა შემატა. წარმოდგენილი იქნა იტალიელი დრამატურგის ე. გოლდონის „სასტუმროს დიასახლისი“. ამ შესანიშნავი კომედიის მოქმედება ფლორენციაში მიმდინარეობს. სექეტაკლი დადგა რეჟისორმა ვ. ვოლოჯკინმა, მხატვრულად გააფორმა საქ. ხელ. დამს. მოღვაწე ი. შენგერმა, კომპოზიტორია ა. გულტუნინი, ბალეტმანისტური საქ. დამს. არტ. გ. გორბაჩი. სექეტაკლი მონაწილეობენ საქ. დამსახურებული არტისტები — ა. იუდინი, ე. აკალანოვა, გ. ბალოშვა. არტისტები: ფ. აივაზოვი, მაკიროვი და სხვ.

ფრანგი მომღერლის ბასტროლავი

ჩვენი დედაქალაქის საესტრადო ხელოვნების მოყვარულებს კიდევ საამოვნებო მოუტანა ცნობილი ფრანგი მომღერალი ფილპე ბუკის კონცერტებმა, რომლებიც სასტრადო ფილარმონიის საზაფხულო თეატრში და სპორტის სასალოში გაიმართა.

მოსკოვის, ლენინგრადისა და ბაქოს შემდეგ ექვია მომღერალი ჩვენს დედაქალაქს და აღაფრთოვანა მსმენელები თავისი ხელოვნებით.

ქალბურთე ბუკი თავის კონცერტებზე გაიციინა არა მარტო როგორც მწვერილი საესტრადო მომღერალი, არამედ როგორც კომპოზიტორიც: ყველა სიმღერის ავტორი თვითონაა მომღერალი. კონცერტის პროგრამაში უაღრესად მშდობრივ და მრავალფეროვანია. ყილბერ ბიკო სიმღერას არა მარტო მღერის, არამედ ინსცენირებაც ახდენს. მთხედვად პატარა ხმის იგი იმდენად დაუფლებელი სიმღერის ხელოვნებას, რომ ცალკეულ სიმღერებში დრამატულ ეფექტსაც აღწევს. მაგალი დანტია, დახვეწილი მუსიკალური გემოვნება, შესანიშნავი არტისტული, გარდასახვის დიდი უნარი ახასიათებს მას. ბუკის სიმღერები ენათობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა კონცერტში მომღერალი გამოდის საესტრადო ანსამბლთან ერთად.

ამერიკელი სიმფონიური ორკესტრი თბილისში

ქ. კლიფონდის (აშშ) სახელგანთქმული სიმფონიური ორკესტრის გასტროლები ჩვენს დედაქალაქში საყურადღებო მოვლენა იყო.

ორკესტრი, რომლის ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორია ჯორჯ სელი, შედარებით ახალგაზრდა მუსიკალური კოლექტივია ამერიკის შეერთებულ შტატებში. იგი დაარსდა 1918 წ. მისი პირველი ხელმძღვანელი იყო დირიჟორი ნიკოლოზ სოკოლოვი. ორკესტრში ამჟამად ამერიკის 100-ზე მეტი საუ-

კეთესო მუსიკოსი და ამიტომაც არის, რომ მათ გამოსვლებს აღფრთოვანებულ გვება მსოფლიოს მუსიკალური პრესა კრიტიკოსები ერთხმად აღნიშნავენ მტკიცედ მეგრულ ანსამბლურობას, ცალკეული ჯგუფების დიდ წონასწორობას, დახვეწილობას, ზომიერებას და საერთოდ დირიჟორისა და მთელი ანსამბლის მათალ მწარგურულ გემოვნებას.

ორკესტრის წარმატებას დიდად უწყობს ხელს ახალგაზრდა ნიჭიერი პიანისტის ჯონ ბრაუნინგის შესანიშნავი შესრულება.



სეზონის გოლო პრემიერა

მარჯანიშვილის თეატრმა სეზონის მორიგ, მეცხრე პრემიერად წარმოადგინა ნიჟერის თანამედროვე ქართველი მწერლის თორე ჩხეიძის პიესა „ვისია ვისი?“, რომელიც ჩვენი სოფლის ყოფაცხოვრების თემაზეა დაწერილი.

„ქვესკნელშიც რომ ჩაამწყვდით სი-მართლეს, იგი მანაც იპოვის გზას და გამოვა“ — ერთ-ერთი მოქმედი პირის ამ სიტყვებში გამოსატყლია სექტაკლის იდეური მრწამსი, რომელიც რეჟისორმა ი. კაკულიამ ნამდვილი ხალხური იუმორით დაიყვანა მაყურებლამდე. რეჟისორის სასამელოდ უნდა ითქვას, რომ მან მტკიცედ შეჰკრა და შეადუღა აქტიური ოსტატობის თვალსაზრისით ეს უღრესად პარმონული სექტაკლი.

როლებს ასრულებენ: რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ე. ვიციძე, (მაგლო), თ. თეთრაძე (სოფიო), ი. ტრი პოლსკი (დათა), ა. სისარულიძე, დ. ქუთათელაძე, ი. ოსაძე, ბ. მიმინოშვილი, გ. ვოცირელი, მსახიობები ე. ვერულაშვილი (ანიკო), ი. ბოკუჩავა (ვისი), თ. სხირტლაძე, სართანია, შ. სხირტლაძე, ჯ. მაზიაშვილი, გ. ციციშვილი, გ. ბერიკაშვილი, ბ. გოგინავა, ა. ვერულეიშვილი, მთავარ როლებს ჰყავს აგრეთვე სხვა შემსრულებლები: ლ. შოთაძე (მაგლო), მ. ბიბილეიშვილი (ვისი), ზ. ზაღ-დასტანიშვილი, გ. გოგუა, თ. მისიურაძე.

სექტაკლის მხატვარია შ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი ა. ჩორგოლაშვილი (ხელ. დამს. მოღვაწე), ქორეოგრაფი ჯ. ბაგრატიონი (ხელ. დამს. მოღვაწე).

თეატრმა 12 ივნისს მეორეჯერ წარმოადგინა ეს სექტაკლი, ამით დახურა 1964—65 წ. წ. სეზონი და სავასტროლოდ გაემგზავრა ქუთაისსა და ბათუმში. მომავალი სეზონის გახსნა ნაწარადევი ამავე სექტაკლით ა. წ. 4 სექტემბრისათვის.

საქართველოს მუსიკალურ სკოლებს მტკიცე შემოქმედებითი კავშირი აქვთ დამყარებული მოძმე რესპუბლიკების „კოლეგებთან“. შემოქმედებითი კონტაქტები ხშირად შერეული კონცერტის ხასიათს იღებს, რომელშიც მონაწილეობას იღებენ ნორჩი მეგობრები, ახალგაზრდა მუსიკოსები. ასეთი შეხვედრები მუსიკალური სკოლების ცხოვრებაში მოვლენად იქცევა ხოლმე. იგი თავისებური „შეჯიბრია“. რომელიც ავლენს რესპუბლიკის მუსიკალური სკოლების საუკეთესო აღზრდილებს, კარგ პედაგოგურ შედეგებს და მუშაობის სწორ გეზს.

ასეთი მეგობრული შეხვედრა სასწავლო წლის დასასრულს მოაწყო თბილისის მესამე მუსიკალურმა სკოლამ ერევნის კ. სარაჯევის სახელობის მუსიკალურ სკოლასთან. კონცერტში მონაწილეობა წილად ხვდა მე-3 მუსიკალური სკოლის საუკეთესო მოსწავლეებს. მათ შორის იყვნენ მანანა კანდელაკი, ეთერ ანუაფარიძე (მ. ჭავჭავაძის კლასი), ნინო მერაბიშვილი და ნანა ალადაშვილი (მ. ადამიას კლასი), ირინე პლატონოვა, ნატაშა ჯღნცა (დ. ხირსიანის კლასი), თამარ კიკაბიძე (ნ. დღევას კლასი), მარინე კარანაძე (მ. ციციშვილის კლასი), ამირან გურგენიძე (მ. სირილიძის კლასი).

სტუმრების საკონცერტო ნომრებიდან განსაკუთრებით გამოირჩეოდა ანსამბლები. აღსანიშნავი იყო ტრიო (ა. აიღინიანის კლასი), რომელმაც სხვა ნაწარმოებებს გარდა წარმატებით შესრულა სულხან ცინცაძის „მწყემსური“.

მამოზარული შახაძეა



თბილისის სახელმწიფო სურათების გალერეაში გაიხსნა საქართველოს მხატვართა სახელმწიფო ნაწარმოების გამოფენა. როგორც ყოველთვის, ექსპოზიცია მრავალდატვირთულია და მრავალფეროვანია. წარმოდგენილია სახიფათო ხელოვნების უკვლე სურათი. იგი ინტერესს იწვევს ენარობრთვადაც: გამოფენილია ფერწერული პორტრეტები, პეიზაჟები და ნატურმორტი, სულბატურული ფიგურები, ბიუსტები, ქედლორანი, გრაფიკული ფურცლები, ესტამპები, პლაკატი. სპეციალურ ვიტრინებში ექსპონირებულია მცირე ნაყოზიანი-მინიატურები მესამე რეულონიდან და სხვადასხვა სახისადაც. მათში ჩანს მხატვართა დეკორ. გემოვნება, გამოპოზონება, იუმორი.

„სახელმწიფო გამოფენა“ ცხდამოვს ახალგაზრდა შემოქმედებას წინსვლას, განვითარებას დასტურებს. იგი იწვევს ხელოვნების სახტეტის ერთ-ერთი მორიგ ოსტატებს შემოქმედლებში აწვარში.

„სხადმდნარი ბახახუნი“

„სტუდენტური ვახახუნი“ ასე უწოდეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებმა თავიანთი ნამუშევრები გამოფენის, რომელიც მხატვართა კლუბში მოეწყო. წარმოდგენილი იყო ფერწერული ტილოები, პეიზაჟები, პორტრეტები, ნატურმორტი, კრამიკული და მუხრის ხელოვნების ნიმუშები, რომელთაშიც ახალგაზრდა ავტორები ცდილობენ გადმოსცენ დღევანდელი დღის, დღევანდელი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი მხარეები. სტუდენტთა ნამუშევრებში შეინიშნება ფორმის მრავალფეროვნება, მხატვრული გერეხების ვაბეულე გამოყენება.

ძირითადი და წამყვანი იდგენილება ეკავა თანამედროვეობის ამ სახელე თემატკას. მოიწონება ხვდათ რ. თბილაშვილისა და ბ. ახმელდის ტილოებს „რინი-გულიები“ და „ვაბახუნი“. სანტერესო იყო სანუაღ ფხვლს ნამუშევრები, რომლებიც ავტორთა თვისებური მხარეები გადმოავლეს თიარის სამშობლო-ზახიბარის მეტრობა სახეებს.

გემოვნებით შესრულებული პეიზაჟები წარმოადგინეს ი. ენეგეშიძემ, ჯ. იმინაძემ, ა. გოგოლაშვილმა, ე. კინდელაშვილმა. ქანდაკებიდან და კრამიკული ნამუშევრებიდან გამოირჩეოდა ნ. ლაშაძის, თ. ცხომელის, ი. თვარაძის და სხვათა ნაწარმოებები.

გამოფენამ გამოიჩინა საზოგადოებრიობის ინტერესი გამოფენა.



ფოტოები შ. ბაბოვისა

ქართული
ინჟინერია



ამერიკის
ეკონომიკური
გაყვანის
სტუდია





საქართველო საბჭოთა ენციკლოპედია

შ ი ნ ა ა რ ს ი

ბილკონგინის მავალი დანიშნულება	4	შოთა ნოზაძე —	
ოთარ ევაძე —		გიჟანდაკაძე და კინოკამერისტი	49
მხატვრული მუზეუმები და მხატვრული გოლიზრავნი	6	ივანე კავალერიძე —	
„სიმღერა შვედრანოზი“	8	ფიკრი კინოხელოვნებაში	50
მამია დუღურაძე —		დავით ქუთათელაძე —	
ხელკონანი და ხელოვნება	11	კულტურის სახეობები	55
ლონჯინო სუმბაძე —		ლილია დოლოხოვა —	
პატარული დარბაზის ინტერიერი	17	მასტან ნაღობაძე-პრონსკი	56
მიხეილ დომინსკი, სიმონ ჩერტოკი —		როსტისლავ იურენევი —	
შალკაინი საპრემიუმოზი	26	საბჭოთა კინოკომედი	60
ჯიხონ ხუნდაძე —		ნინო შვანგირაძე —	
მხატვრული პირობითობისა და აბსტრაქტიზმის შესახებ	35	ჩხვინი თეატრის დიდ მემობარე	65
სოხუმის თეატრები	38	„სამკრთხში“	70
ეთერ გუგუშვილი —		ნიკოლოზ აზნაიანი —	
მირიკო ანჯაფარიძე	42	ინტელიტები	72
ანტონ კელენჯერიძე —		შაფვა ჩიტიშვილი —	
როზგორი დავახანოვიძე	47	სკანდინავიური — დასახლებული არტისტი	76
		ბილკონგინის კინოტი	77

მე-2-ე გვ. მ. გვაჯია „სამშობლოს ცის მცველები“; მე-3-ე გვ. ტ. ბარაძე „უნინი და კიციკი“; მე-8-9-ე გვ. გვ. სცენები რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „სიმღერა შვედრანოზი“; მე-17-25-ე გვ. გვ. ქართული დარბაზების ინტერიერი, ტიპოლოგია, გეგმა, შრიტი; 26-34-ე გვ. გვ. თედორე შალაიანის მიღწეულის თბილისის პეროიდის ფოტოები, შალაიანი სხვადასხვა როლში, ფოტოები შალაიანის ავტოგრაფებით; 29-ე გვ. თბილისელი მუსიკის მასწავლებელი დ. უსატვი; 38-41 გვ. გვ. სცენები სოხუმის თეატრის სპექტაკლებიდან, რეჟისორის მომენტები; 38-ე გვ. რეისორები ა. ქუთათელაძე, გ. სულაშვილი, ს. შიგელშვილი; 39-ე გვ. კომპოზიტორი მ. ბერეკაშვილი, მხატვარი თ. ქვინია; 48-ე გვ. კომპოზიტორი დ. აბაყიშვილი (პირველი რიგში მარტინიდან მეორე) კომპოზიტორთა და მუსიკოსმცოდნეთა შორის; 49-ე გვ. მოხატაძე და ანთრეისორი ივანე კავალერიძე; 52-ე გვ. კადრი კინოფილმიდან „ზაფხულიანი დღის ვაღში“, 53-ე გვ. კადრი კინოფილმიდან „პროფეთოსი“; 56-ე გვ. სცენა ბალეტიდან „ოლეოსი“; 58-ე გვ. უკრაინელი ბალეტმასტერი ვ. ნალიჩკინის რეჟისორის დროს; 59-ე გვ. სცენა ბალეტიდან „ტყის სიმღერა“; 65-ე გვ. უკრაინელი მწერლები კორნეიჩუკი და სეჩენკო თეატრის ქართულ მიღწეუთა შორის, თბილისი. 1935 წ.; 67-ე გვ. აკ. ზორაძე პლატონ კრეჩეტის როლში; 68-ე გვ. აკ. ვასაძე ბერესტის როლში; 70-71-ე გვ. გვ. სცენები რუსთაველის თეატრის სპექტაკლიდან „აქვარეში“; 72-74-ე გვ. გვ. სინგილის პეიზაჟები, ისტორიული მემკვიდრეები, სოფ. ალიბაბის ქართული საშუალო სკოლა; 75-ე გვ. დამსახურებული მასწავლებელი ნინო რამიშვილი; 77-80-ე გვ. გვ. ხელოვნების ქრონიკა.

უცხო და ტიტული მხატვარ თანხი სასწრაფო

მხატვარი პ. ბალაშაშვილი, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარაბაძე, კონტროლიორ-კორექტორი ლ. ლინიანიძე

ხელმოწერილია დასაბუქდალ 23/VI 65 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24 შუკ 03365 შუკ. № 685
 ქალღმერთი ფურცელი 5, სააქტორი თაბახის რაოდენობა 12,55, ხაღორცული-საგამომცემლო თაბახის რაოდენობა — 12,95 ტ. 4500.
 ფასი 1 მან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

ბეჭდვითი სიტყვის კომპიანიტი. თბილისი. მარჯანიშვილის ქ. № 5.

საბჭოთა ხელოვნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО О

СОДЕРЖАНИЕ

ВЫСОКОЕ НАЗНАЧЕНИЕ ИСКУССТВА	4	Шота Ногадзе —	
Отар Эгაძე —		СКУЛЬПТОР И КИНОРЕЖИССЕР	49
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МУЗЕИ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ		Иван Кавалеридзе —	
ПОЛИГРАФИЯ	6	РАЗДУМЬЕ О КИНОИСКУССТВЕ	50
„ПЕСНЯ О СОКОЛЕ“	8	Давид Кутателадзе —	
Мамия Духуაва —		ДОМА КУЛЬТУРЫ	55
ХУДОЖНИК И ИСКУССТВО	11	Лидия Долохова —	
„Лонгинос Сумбадзе —“		ВАХТАНГ НАДИРАДЗЕ-ВРОНСКИЙ	56
ИНТЕРЬЕР ГРУЗИНСКОГО ДАРБАЗИ	17	Ростислав Юренев —	
Михаил Долинский, Семен Черток —		СОВЕТСКАЯ КИНОКОМЕДИЯ	60
ШАЛЯПИН В ГРУЗИИ	26	Нино Швангирадзе —	
Джибсон Хундадзе —		БОЛЬШОЙ ДРУГ НАШЕГО ТЕАТРА	65
О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ УСЛОВНОСТИ И АБСТРАК-		„АКВАРИУМ“	70
НОСТИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ	35	Николай Абзианидзе —	
В СУХУМСКОМ ТЕАТРЕ	38	У ИНГИЛОИЦЕВ	72
Этери Гугушвили —		Шалва Читишвили —	
БЕРИКО АНДЖАПАРИДЗЕ	42	ЛЮБИТЕЛЬ СЦЕНЫ — ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ	76
Антон Келенджеридзе —		ХРОНИКА ИСКУССТВА	77
ТАКИМ ОН ЗАПОМНИЛСЯ МНЕ	47		

На 2 стр. М. Гваджая „Стражи родины“; на 3 стр. Т. Бардадзе „Лени и Киквидзе“; на 8—9 стр. стр. Сцены из спектакля театра им. Руставели „Песня о Соколе“; на 17—25 стр. Интерьеры, типология, план, разрез грузинского дарбази; на 26—34 стр. фотоснимки тбилисского периода деятельности Ф. И. Шалапина; Шалапин в разных ролях, фотоснимки с автографами Шалапина; на 29 стр. педагог музыки Д. Усатов; на 33—41 стр. стр. сцены из спектаклей Сухумского театра, моменты рететици; на 38 стр. режиссеры Сухумского театра А. Кутателадзе, Г. Сулишвили, С. Мрвалишвили; на 39 стр. композитор М. Берикашвили, художник Т. Жвания; на 48 стр. композитор Д. Аракишвили (в первом ряду слева второй) среди композиторов и музыковедов; на 49 стр. скульптор и кинорежиссер Иван Кавалеридзе; на 52 стр. кадр из фильма „Запорожец за Дунаем“; на 53 стр. кадр из фильма „Прометей“; на 56 стр. сцена из балета „Олеся“; на 58 стр. В. Надирадзе — Вронский на рететици; на 59 стр. сцена из балета „Лесная песня“; на 65 стр. украинские писатели Корнейчук и Сеченко среди грузинских деятелей театра. Тбилиси. 1935 г. на 67 стр. Ак. Хоравა в роли Платона Кречета; на 68 стр. Ак. Васалдзе в роли Береста; на 70—71 стр. стр. сцены из спектакля театра им. Руставели „Аквариум“; на 72—74 стр. стр. пейзажи Саянгило, исторические памятники, грузинская средняя школа в селе Алиабди; на 75 стр. заслуженный педагог Нино Рамишвили; на 77—80 стр. стр. хроника искусства.

Гл. Редактор Отар Эгაძე

Редакционная коллегия: Шалва Амираншвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанаелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхалдзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

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

Издательство «Сабчота Сакартвелო»

Тбилиси

1965



საბჭოთა გელონება

SOWJETKUNST

I N H A L T

<p>„DIE HOHE MISSION DER KUNST“ 4</p> <p>Othar Egadse KUNSTMUSEEN UND KUNSTPOLIGRAPHIE 6</p> <p>„LIED VOM FALKEN“ 8</p> <p>Mamia Dudutschawa DER KÜNSTLER KND DIE KUNST 11</p> <p>Longinos Sumbadse INTERIEUR DES GEORGISCHEN WOHNRAUMS— DARBASI 17</p> <p>Michael Dolinski, Simeon Tschertok SCHALJAPIN IM GEORGIEN 26</p> <p>Dshibson Chundadse ÜBER DIE BEDINGTHEIT UND DAS ABSTRAHIEREN IN DER BILDENDE KUNST 35</p> <p>IM SÜCHUMER THEATER 38</p> <p>Etheri Guguschwilli WERIKO ANDSHAPHARIDSE 42</p> <p>Anton Kelendsheridse WIE ICH IHN IN GEDÄHNHTNIS BEHALTEN HABE 47</p>	<p>4</p> <p>6</p> <p>8</p> <p>11</p> <p>17</p> <p>26</p> <p>35</p> <p>38</p> <p>42</p> <p>47</p>	<p>Schota Nosadse BILDHAUER UND FILMREGISSEUR 49</p> <p>Iwane Kawaleridse GEDANKEN ÜBER DIE FILMKUNST 50</p> <p>David Kuthatheladse DIE KULTURHÄUSER 55</p> <p>Lidia Dolochowa WACHTANG NADIRADSE—WRONSKI 56</p> <p>Rostislav Jurenew SOWJETISCHE FILMKOMÖDIE 60</p> <p>Nino Schwangiradse DER GROSSE FREUND UNSERES THEATRES 65</p> <p>„AQUARIUM“ 70</p> <p>Nikolos Absianidse BEI INGILOERN 71</p> <p>Schalwa Tschitschwilli BÜHNENAMATEUR-DER VERDIENTE KÜNSTLER . 76</p> <p>CHRONIK DER KUNST 77</p>
---	--	--

Seite 2. M. Gwadschaia—„Die Beschützer des heimatlichen Himmels. S. 3. T. Bardadse—„Lenin und Kikwidse“. S. 8—9. Szenen aus dem Schauspiel des Rusthaveltheaters „Lied vom Falken“. S. 17—25. Interieuren, Tipologien, Pläne und Durchschnitte der georgischen Wohnräume—Darbasi. S. 26—34. Photographien aus der Tbilisser Tätigkeitsperiode Theodor Schaljapin, Schaljapin in verschiedenen Rollen, Photos mit Schaljapins Autographen. S. 29. Der Tbilisser Musiklehrer D. A. Usatow. S. 38—41. Szenen aus den Schauspielen des Suchumer Theaters, Momente der Probe. S. 38. Die Regisseuren A. Kuthatheladse, G. Suliaschwili, S. Mrewlischwili. S. 39. Der Komponist M. Berikaschwili, der Maler T. Schwania. S. 43. Der Komponist D. Arakischwili (in erster Reihe, zweiter von links) unter Komponisten und Musikwissenschaftlern. S. 49. Bildhauer und Filmregisseur Iwane Kawaleridse. S. 52. Szene aus dem Film „Saporoger jenseits der Donau“. S. 53. Szenen aus dem Film „Prometheus“. S. 56. Szene aus dem Ballett „Olesia“. S. 58. W. Nadiradse—Wronski während der Probe. S. 59. Szene aus dem Ballett „Waldlied“. S. 65. Die ukrainische Schriftsteller Kornitschuk und Setschenko unter den georgischen Theaterkünstlern. Tbilissi. 1935. S. 67. Ak. Chorawa in der Rolle von Platon Kretschet. S. 69. Ak. Wasadse in der Rolle von Berest. S. 70—71. Szenen aus dem Schauspiel des Rusthaveltheaters „Aquarium“. S. 72—74. Landschaften, historische Denkmäler im Ingiloten, die georgische Mittelschule im Dorfe Aliabad. S. 75. Die verdiente Lehrerin Nino Ramischwili. S. 77—80. Chronik der Kunst.

Chefredakteur — Othar Egadse.
Redaktionskollegium: Sch. Amiranashwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Matschawariani, N. Uruschadse
 G. Pepochadse, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

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



SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

HIGH PURPOSE OF ART	4	Shota Nozadze	
Otar Egadze		SCULPTOR AND FILMDIRECTOR	49
ART MUSEUM AND ARTISTIC POLYGRAPHY	6	Ivane Kavaleridze	
"THE SONG OF A HAWK"	78	THOUGHTS ON FILMART	50
Mamia Duduchava		David Kutateladze	
ARTIST AND ART	11	CULTURAL HOUSES	55
Longinoz Sumbadze		Lidia Dolokhova	
INTERIEUR OF GEORGIAN DARBAZI	17	VAKHTANG NADIRADZE—VRONSKI	56
Mikhail Dolinski, Simon Chertok		Rostislav Yurenev	
SHALYAPIN IN GEORGIA	16	SOVIET COMEDY FILMS	60
Jibson Khundadze		Nino Shvangirladze	
ON ARTISTIC CONDITIONALITY AND ABSTRACTION IN ART	35	A GREAT FRIEND OF OUR THEATRE	65
AT THE SUKHUMI THEATRE	39	"THE AQUARIUM"	70
Eteri Gugushvili		Nikoloz Abzianidze	
VERIKO ANJAPARIDZE	42	WITH THE INGLOES	72
Anton Kelenjeridze		Shalva Chitishvili	
HOW I REMEMBER HIM	47	STAGEAMATEUR—HONOURED ARTIST	76
		CHRONICLE OF ART	77

On p. 2, "Defenders of the Native Sky" by M. Gvajaya; on p. 3, "Lenin and Kikvidze" by T. Bardadze; on p. 8—9, scenes from "The Song of a Hawk" at the Rustaveli Theatre; on p. 17—25, interiors of Georgian darbazi, typology, plan, cut, on p. 26—34, photos reflecting the Tbilisi period of Fyodor Shalyapin's work, Shalyapin in different roles; photos with Shalyapin's autographs; on p. 29, the Tbilisian music—teacher D. Usatov; on p. 38—41, scenes from the Sukhumi theatre performances, glimpses of rehearsals; on p. 38, stage—directors A. Kutateladze, G. Sullashvili, S. Mrevlishvili, on p. 39, composer M. Berikashvili, stage—designer S. Zhvania on p. 43, composer D. Arakishvili (second from left in front row) among composers and musicians; on p. 49, sculptor and filmdirector Ivane Kavaleridze; on p. 52, a still from the film "A Zaporozhian over the Danube"; on p. 53, a still from the film "Prometheus"; on p. 56, a scene from "Olesya"; on p. 58, V. Nadiradze—Vronski at the rehearsal; on p. 59, a scene from "The Song of the Forest"; on p. 65, Ukrainian writers Korneichuk and Sechenko among the Georgian theatrical workers. Tbilisi, 1935, on p. 67, A. Khorava as Platon Krechet; on p. 68, A. Vasadze as Beresti; on p. 70—71, scenes from "The Aquarium" at the Rustaveli Theatre; on p. 72—74, Saingilo landscapes, historical monuments, the Georgian secondary school in the village of Altabadi; on p. 75, Honoured Teacher Nino Ramishvili.

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

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

Marjanishvili Street 5, Tbilisi, Georgian SSR.
Tel. 5-10-24.

6/10/198



ИНДЕКС
76178