

7

ՀԱՅԿԵՆԻ
ՃՈՂՈՎԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

• СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWJETKUNST

ԵՆՏՔՄՈՂ

ԵՂԸՄՅԵՂԻ

1965

1-325 მთავრე 25725-მ



საგჷმთა სენოვნეა

თეაგჷნი
გუსიკა
გესაგვზოგა
ჟინო
კეჟიგეჟგუკა
ქოგეოგგაჟი

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა

7

•1965





გაიანე ქუთათელაძე
მშვილობა მსოფლიოს



ბორის მანაგაძე

ზაქესი

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ევაძე · სარედაქციო კოლეგია: შალვა ამირანაშვილი, გელა ბანძელაძე, კარლო გოგომე, ალექსი მაჭავარიანი, ნათელა ურუშაძე, გრიგოლ ფოფხაძე, დიმიტრი ჯანელიძე, ვანო წულუკიძე.

ქართული ბალეტის პოპკლისთიკი



ნამედროვე ცხოვრება დიდ ორგანიზებულობას მოიხოვს. ორგანიზებულობა სასუფთაო ახალი ადამიანის საზოგადოებრივი მოქმედებისა, ცერონიორი თუ პოლიტიკური, მეცნიერული თუ მხატვრული, ფოკუსური თუ გინერირივი მოღვაწეობისა. ჩვენი უყოველიერი მუშაობა ნათელი და მასტურება იქნება, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ეძლევა შრომით პროცესში უბუნებისა და საზოგადოებრივი მოვლენების გარდაქმნის შემოქმედება კანონების ცოდნას, აგრეთვე ამ კანონების დატყის დისციპლინას, ორგანიზებულობას, საწარმოო და შემოქმედებით პროგრესული ჩვევების დანერგვას, განმტკიცებას, გავრცელებას.

ისევე როგორც მატერიალური დღევანდის მონაკლებად გავრცელებულ ორგანიზებულობაზე და დისციპლინაზე დაყრდნობა წარმოებს, უდიდესი მნიშვნელობა ეძლევა შინაგანი კანონების დინამიკურ დაფუძნებულ მხატვრულ-შემოქმედებით მოღვაწეობას. რომელიც წარმოადგენს მუშის, ორგანიზებულობის და თანხმების ჩვევების კომპლექსურად გაფორმების გარეშე. შეუძლებელია დიდი ხელგების შექმნა დიდი დიდი, ფართო მოქმედებისა და მტკიცე ორგანიზებულობის გარეშე. უყოველი დიდი და მაღალი დავა დახაზა და ფერწალებული დონეზე, თუ მისი შედეგის პროცესში არ დაუვირინებოთ შემოქმედებითი ძალების მოხიზრებას, ორგანიზების, თანხმების.

ამ თვალსაზრისით უნდა ვუდებებოდეთ თანამედროვე თეატრული ხელოვნებას, რომელიც ასევე და, შესაძლოა უფრო მეტად, დაფუძნებულია მტკიცე მიზანდასახულობაზე, წარმართველი ორგანიზებულობაზე, თანხმობაზე.

თეატრი დიდია დისციპლინირებული, განსაკუთრებული კანონების დამტკიცება და მოქმედება ორგანიზება, რომელიც უყოველიერად ავლენს თავის უკონიონის დაწყოვებულებას დემოკრატიული, კოლექტიური, მაგნიამ ანე დროს უყოველიერად კონკრეტული ცენტრალიზებული მოქმედებისა. შემოქმედებითი ორგანიზება, რომლის დაფუძნებლობა ასახედ, ზოგჯერ კი თავის მიერ მტკიცურული ინდივიდუალ და მოქმედება, ვერ დაეწევა ვერც ერთ დიდ ამოცანას, თუ იგი არ განახორციელებს უყოველიერად პროტექტულ მუშაობას მტკიცე, ორგანიზებულ მოქმედების, თუ არ ააგებს თავის სამოქმედო გეგმებს თანხმის მოღვაწეობის.

თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი მაშინ ავლენს წარმატებებს, როცა იგი კოლექტიური მიზანსაზრტვის თვისებებს ავლენს და ამავე დროს მისი უყოველი წევრია ამ მიზანდასახულებისთვის ბრძოლის ინტეგრუმენტად რჩება. თეატრის დასი, სდაც თავი იყენებს მხარობით, რეისორებით, მხატვრებით, კომპოზიტორებით, ხანდირმატორებით, სდადგომი ხელოვნების მომსახურე, ერთ მთლიან, მნიშვნელოვან ორგანიზება წარმოადგენს, რომელიც უნდა ვერაფერი ავლენდებოთ თუ იგი მტკიცური არის შეკავშირებული. თუ მას დამოუკიდებელი შედეგობის მიზანი და ამოცანები, თუ შვად არის მთელი ორგანიზებისა მათა და ავტორიტატი კოლექტივის თითოეული წევრის მხატვრული-თეორიული მრწამსის განხორციელებას მიზნად. და ამავ დროს, შემოქმედებითი კოლექტივის ყოველი წევრის შესაძლებლობა ერთობლივად სპეის ხორცისუნას მთამართის მხოლოდ ასეთი ორგანიზებულობა მარნადასახულებოდა და შემოქმედებითი თანხმობით არის შესაძლებელი თანამედროვე თეატრული კოლექტივის წარმატება. რომელსაც ექნება ორგანიზებული სახე, მკაფიო ინდივიდუალობა, გამომჩინეობა პრობლემა.

ბუნებრივია, შემოქმედებითი გუნდის, სახისა და ხასიათის განსაზღვრული თითო ადამიანიც არიან, თეატრული დასის წევრები. ისინი განაპრობებენ თეატრის შინაგან არსს და მის გარეგნულ სახეს, ისინი აძლევენ თეატრის შემოქმედებით სიგრძე-სივრცეს, სიღრმე-სიმაღლეს. ამიტომ მათ, თუ ვინ არიან დასის წევრები, რა მხატვრული თანხმების ძალა რტყვენ მათი თანხმობები, შეეწევენ არის დაწყოვებული თეატრის მხატვრული სახის გამოცემა, სიხსლსავეობა, ცხოველყოველობა, მოღვაწეობა. თეატრის დასის შინაგანი ერთობა, მისი წევრების მხატვრულ-იდეური თანხმობა, შრომისუნარიანობა, განიანაზებულობა არის ის მტკიცე ნიდავე, რომლის საფუძველზე აღმოცენდება მთელი კოლექტივის მხატვრული წარმატება, შემოქმედებითი განმარჯვება. სწორად ასეთს თანხმებს, ორგანიზებულ და დისციპლინირებულ მოქმედებას ეყრდნობდნენ უკვე აღიარებული თეატრული დასები, ისეთები, როგორც არის სტანისლავსკისა და ნეშროვიჩ-დანიენოსის მიერ შექმნილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, მაგნიამშვილის და ახმეტელისეული ქართული თეატრული დასები. ასეა საქართველოში, სდაც, მრავალი მღიერი შემოქმედებითი კოლექტივი და, რომლებსაც გააჩნია თავიან მხატვრული სახე, ნათელი და საძოველიერად მოღებული მხატვრულ-იდეური კონცეპტია.

ამ მხრივ გამოსჩინევა ჩვენი წამყვანი თეატრის, ზ. ფლორულის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ტრსთაველის და მარჯანიშვილის თეატრები, რომლებიც რესპუბლიკის სხვა თეატრებთან ერთად წარმადგენენ ინდივიდუალური ძლიერი და მრავალფეროვან შემოქმედებითი კოლექტივებს. ისეთ დასებს, რომელთაც უნარია შესწევთ ვადაქმნა მან წარმო შეგაიონ დიდი და მტკიცე სახის უკეთა შემოქმედებითი ამოცანა.

ოპერისა და ბალეტის თეატრის დასში უკვე ხორციელდება მთელი კოლექტივისა და დასის ცალკე წევრის მხატვრულ-შემოქმედებითი შესაძლებლობების შეგნება, რაცაც ხელი შეუწეო სანდირტრეს სტეკატელების შეგნებას, სანდირტ ვოკალური ძალების გამოვლენას, მათ ზრდას, საოპერო ხელოვნების დონის ამაღლებას. გახტობები, რომლის წარმატება ახლა ფართო საზოგადოებრიობისათვის სავალად დამავრცელებია, ამის უფუარი ფაქტია. ქართული სახადგომი და საოპერო კოლექტივის აღიარება ისეთი შემთხვევისა და მსდენე აუღტორის მიერ, როგორც არის ლენინგადის საზოგადოებრიობა, ნათელი დასტურება იქნება, რომ ქართული საოპერო ხელოვნებაში მდგომარეობა უფრო ვარა, რომ ჩვენი საოპერო ხელოვნება ცხოვრობს ძველი ქართი დონების არსებობდასა და საქართველოს ვოკალური კლასური რეპერტუარი კიდევ უფრო მოვლენას, უფრო მეტ ხვედრია წინა პოლოვს პატრონ-საკავშირის მასშტაბით. ეს კი სტეკატე ამავე რიგისა და ამას აქვდა მკაფიოვებული ნიშნები, თმეცა არამ წალოვებულ ზეგმარების თვალის დახტება. რომლის მოყოლებულობა სავალ უფრო აშკარა გახდება ჩვენი საოპერო და სახადგომი ხელოვნების სტეს, ან ჩრდილოვან მხარეს.

ასეთივე მტკიცე მხატვრულ-იდეური მიზანდასახულობას ვერ წავა თეატრის სახადგომი დასიც, რომელსაც უნდა ვაგვიანა თავისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი ქართული სახადგომი რეპერტუარის შეგნების იმ პერიოდში, როცა წარმატების წარმატება მოსდებდა. „სინალომ“, „გორად“, „ოტოლო“ ნათელი დასტურება ქართული სახადგომი ხელოვნების აღმაშობის, რამაც სავალ-შორი აღიარება მპოვა. ახლა ამოცანა იქნება, რომ მისი განვითარების მიმართ პრივილი არ ნამორსენ იქნება და არ წარმოშვას საშრობა მთოქმედის შეტეობისა. ის მთი უფრო საიმპიონა, რაივანს ქორეოგრაფიულა სიათხიზში მოწვეულ სავალბრის სიმპოქიუმის მიერაა მნიშვნელოვან ნაწილს ითისი სკავისკიკალით აღნიშნავს ქართული სახადგომი თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაზე ზოგად ამ სიეთი, რაც მთელი ჩვენი საზოგადოებრიობის დიდ სიუბილულ მოთხოვნას, ჩვენი არ ვაპირებთ უყოველი იმის გაზარტებას, რაც უნ იქნება, ბევრ შემთხვევაში ტენდენციური და არასწორი, მქნობა აღარ გვეყრდნობს ისეთი თიდი ხილოვანი შემოქმედებითი მოტივებით. ჩოკვაძის არის სახედასახულებო ბაჟ-ს. მისტორია გახტანა ზეობიანი, მქნობა კვლავიარ არ ვაგვიწინ იმის იმითი, მის დასწრეობას, პარავოვებობას, სწორივე ამ თიდი შემოქმედებ მოძიება. თეატრის მოტივების და ქართული ქორეოგრაფიის ვილუმშემატყარის დარწმუნებულნი იმის იქნება. რომ ახლის სახადგომი კოლექტივი თავისი მოთხოვნის თანხმობას უახლოვებს ხანშივე შეგნების ისინი სტეკატელებს, რომლებიც ცხოვრებისა და თანამედროვეობის მოთხოვნის დონეზე აღმჩინდებიან. კოლექტივის, რომელსაც ადვოტორებას სავალბრის საზოგადოებრიობა, უნარის შესწრაფი დაამშვიტოს ისინი, აინც დიდი აუტოპაიბიონი მრტობინ. აინც დღევანდელ ძიებებში ზარიდნდელ წარმატებას ვლარ სტეკატე.

ისინი იმითი რჩება ქართული ქორეოგრაფიული სილუა უპრივილოვანის. იმის იმითი, რომ მას სათავარი უდვას უფრო მრტობისა და ინტორის ხელმძღვანელი გახტანა ზეობიანი, იქნება, რომ ამ ხელოვნა შესწევს მთელი ადლი უკლის წარსულისა და

აწმის გვირგვინებს, დარბიხს და იღვის შერწყმის მოხიზვნას. ვ. ჭაბუკიანი უკუდგების იყო და დღესაც რჩება ისეთ კორიგარა-
დულ, რომელიც მარტო არ არ ცდევად, არამედ თხოვდა ქიმიკ
ცდევას; მარტო არ არ ქნდა ცდევას დღისის, არამედ თავის ტანში
და აზრში წარმოიხიდა ცდევას მიზლიანს. ჭაბუკიანი — მოცუვად
და ჭაბუკიანი — ბალეტმანტიერი ძალზე ხეივნიერი შერწყმა, რომ-
ლის ტილო შესაძლოა ყველა დროის ქართულ სახალტო სცენას
ახე მიიღოს ანა დროისის, და სწორად ამიტომ უნდა გავფრხილ-
დეთ იმას, რაც დღეს მიაღ გვაქვს.

არ არის საჭირო, რომ ქართული სახალტო დღის ისეთვე უწ-
რადღების ცენტრში მოქცეთ, როგორც ეს რადიული წლის წი-
ნად იყო?

ამისთვის საჭიროა ვნებთა მხატვრობის ხელმძღვანელს და
განვირთოს, რომ უახლეს დროშივე იგი შესძლებს საჭირო და
სასწრაფო ვარტების მიზნებს არა მარტო საუკრარ სახალტო
ხელოვნებაში, არამედ მკურნებელთა დროის მასშტაბში, ამ შეფიქრან-
ბული და დამკვეთელ დამოკიდებულებაში. ამისთვის საჭიროა,
რომ ითვი ვ. ჭაბუკიანმა გახელდეთ ვადტარის ცხოვრებაში ის,
რისთვისაც უკუდგების იბრძოდ და ახლაც იღვწის. პირველ რიგ-
ში უფრო რადიკალურად ვადტარის შემოქმედებით დღისცდევას
და ვნებ, შევასის კრიტიკებითი ახალი, პროფესიული მწარის
და პასუხისმგებლობის განზომილი ატვირთვაში — ვაწუვული ახალ-
განგაზ და ძალითი, დაწარინების ახალი სილიტის — მოცუვადობის,
აწვენის ახალი სექტავლები ახალი შემოქმედებების მონაწილეობით,
გამაინანის ძველიც და გამოაღიანის ახალი ვარტების; და-
ანაოს შემოქმედებითი ცდევით მოცუვადობა ვულში,
შეასენის ახალი თანხას, რომ თანავედვე ქართულ სახალტო
თეატრის ხელს დასავსე ხელში და ამიტომ დაუდღადავ უნდა
იზრუნოს დღევ სარქმელად ასაწრევე გამოსახულებად.

ამისთვის საჭიროა, რომ ვახტანგ ჭაბუკიანმა შემდეგაც დარ-
თოდ ვაღიოს კარა ახალ დამკვეთელ ძალებს, ნიჭიერ ბალეტმან-
ტიერებს, უფრო გახელდეთ და დამკვეთელის ცალკე სექტავლები
ეს ცალკე ცდევით, უფრო მეტად მოიხიზვოს, რომ აქველად
დადგამს ქართულად თუ სხვა ადგილებში ახალგაზრდა კორიგარა-
დულმა განააღოს ცდევითი იღვწის, ეძინოს, ვაწინაწინ, ვაწე-
ლადღებინ იმისთვის, რომ უკვე შემდეგ მიიღოს დამოუკიდებელი
დადგენა.

უკუდგოთ ამის მიღვევა კი მაშინ უფრო ვადავლდება, როცა
კორიგარათა და მუსიკა შემოქმედებლებად ვაირგვება. ქართული
ბალეტის მუსიკურმა ძველებიანი კარგი დამოკიდებულება უნდა
დასტურდეს ქართულ კომპოზიტორებისა. ვაწინაწინ არაა,
რომ მხოლოდ ახლი შემოქმედებითმა კონტაქტმა წარმოიშვა ისეთი
კარგი სახალტო სექტავლები, როგორც არის ამთვის ვულში,
„სინათლი“, „იბრუნა“ და „ოტელიო“, პირად სახალტო კომპოზი-
ტორი ანდრა ბაღანიკაძისა, ვიროკო კილიძისა, ვაიო თო-
რიაძისა, ალექსი მაჭავარიანის იყო თავივე ვახტანგ ჭაბუკი-
ანის სახალტო სექტავლები კორიგარათული მხარის ანაწრე-
ვას კომპოზიტორებისა, უფროდინ წერბა და სივარდული აწინებ-
და შემოქმედებით ცდევით რეპეტიციების დროსაც კი. ახლისადღევ
შემოქმედებებს, უწინაგად რწმუნის, რომ სადაც რეპეტიტი ატვი-
რების ეტრო მეორეს უკვედნი, იმ შემოქმედებას ხარბად.

თქმა არ უნდა, ბალეტის დღის შემოქმედებითი ასაწრე, სა-
დაც უკვე მკაიოდ ვილიდნება ატვირთის ნიჭი და უწინა, მაგარა
ბალეტის უფრო მოთხოვის კომპონენტა მარინოლიტისა, ვიდრე
ხილვების სხვა რომელიღე დარგი. ბალეტის კომპოზიტორი წარ-
მატებს მოთხოვნებს კარგი მუსიკით, მაგარა ვაღივებით მცეს მო-
თხოვის კარგი კორიგარათის თანავირობითა. ბალეტის დამ-
დგამელმა ბალეტმანტიერმა, შესაძლოა, ბრწინედალე კორიგარათ-
ული სექტავლები შექმნას, მაგარა, რასაკვირველია, ხერხად ახალ-
ღდება კომპოზიტორის თანავირობითი კომპონენტის და ვა-
წინაწინ იმისა, უფრო მაღალს ქნაინ, როცა ირიგე და ბრ-
მეტიერ და მონაწილე მუსიკოსები, რომლებიც ახალგაზრდა
და მარინოლიტად თხოვან, როცა მუსიკოსი და დამკვეთელი იმას
ქნაინ, რაც მათ ირიგე ერთნაირად ადლებდნ და ერთნაირად
ახარბენ.

რასაკვირველია, არის ვაგალიტობი, როცა ბრწინედალე კომპო-
ზიტორის ბრწინედალე სახალტო მუსიკა შექმნის და ბალეტმან-
ტიერს ვერაფერი დაუშავებია, მაგარა დგება ისიც, რომ არც თუ
ბრწინედალე მუსიკოსის მარტოველი მხოლოდ ნიჭიერი ბალეტმან-
ტიერის შთაფრებით აუღრებელად და დროის ვაწეს ვადარენა.
მაგარა, ვაწე უფრო ბრწინედალე არაა, როცა სტრავინსკი და ბა-
ლუტიანი თანამწილობით, ან ბალანაინა და ჩაიკოვსკი თანავირო-
ბულ არც ის თხოვს მუსიკოსებს, რომ „მეების ვულში“ იტიგონ
მოიავს საერო ალიარება, რომ მას ისეთი ბრწინედალე კომპოზიტო-
რი ვაწინა, როგორც ანდრა ბაღანიკაძე, და ისეთი ბრწინე-
დალე ბალეტმანტიერი, როგორც ვახტანგ ჭაბუკიანი, ახსნე ადს-
ტრუბებს ჭაბუკიანისა და მაჭავარიანის „ოტელიო“ და რაჟი ეს უფრო

რეალური და ხელსაყრელია, რაგონ არ უნდა ვაწინაწინი წაწე-
ვა ახლაც, რაგონ არ უნდა მონაწილედ ბალეტმანტიერები კომ-
პოზიტორებთან იხე, როგორც უწინ. რაგონ არ უნდა თანავირო-
ბითედ მხატვრული იმ ძალით, როგორც აწინედ, ვაწე „ოტელიო“
წარმატება სილიონ ვირსალიანს ვაწირავდეს არ იყო ისევე; რო-
გორც კომპოზიტორისა და ბალეტმანტიერის თუ ასევე, რაგონ
უნდა ვაწირავდეს ბალეტის მუსიკოსთა როგორც ისეთი თანავი-
რობისად უწინა კომპონენტების კოლეგიალია, კომპონენტების
თანავირობა, თანამწილობა, მიწინაწინ ვაწინა, შირს-
სურვები.

იმისთვის, რომ ვაწივადღეს საზოგადოების ინტერესი ქარ-
თული სახალტო ხელოვნებად, ახალგაზრდა მოცუვადობა და
დაწმუნება ბალეტმანტიერებსა თანავირო სიტყვა უნდა ითვი მონა-
წილურ სცენაზე, მაგარა ვაწე საჭირო არაა, იმ კარგი ძალიან მო-
ცუვად, ვინც ახლა საკუთრივ სახალტო ასაწრეს ვსახარბებინა
და მსოფლიოს სხვადასხვა ქალაქების სცენაზე წარმატებით ვა-
მწიდაინ. დაინტერესებულმა პირებმა თუ ირანავიკადი უკუდ-
მხრივ დახმარება უნდა ვაწინაწინ ქართულ სახალტო დასს და მის
მხატვრობის ხელმძღვანელს ვ. ჭაბუკიანს, რომ თბილისის სცენაზე
ხშირად ვიხილოთ ისეთი მოცუვადობი, როგორც არან ბრატკვამ
და ლავროვი; ხშირად ვნახოთ ისეთი კარგი ბალეტმანტიერის და-
გმა, როგორც არის მუსიკოსა და უსტოხილი მოღაწე ჩენი თა-
ნამწილად ალექსი კილიძე, ან იგივე ლავროვი, სერდაროვსკისა
და ლენინგრადში შემოქმედებითად ვაწირავდებოთ ვულხა ვაი-
თოვსკისა. ამის ვაწივადღე არ უნდა დაწინაურთ არც დრო
და არც სასწრაფო, თუ ვინდა, რომ ქართული ეროვნული სახალტო
თეატრის აღმშენებელი დაღდა არ დატოვოს. ამას თვისი ჭაბუკიანი
ამბობს, ამას უფრო ქართული სახალტო დასს განვიხილავთ და ახლა
სიტყვა ამისთვის, ვისაც ამ სათვისთვის ირანავიკადელ ვაწივარს
პასუხისმგებლობა ატვირთ.

ქართული სახალტო დღის მონაწილესალების მწიერ კოლექტივა,
რომლის წინაშე საბჭოთა ამოცანები დგას. ყველას ვაღია ვაწი-
დეს ის, რაც ამ კარგი კოლექტივის მეტი მონაწილესთვის, ირანავი-
ტულობისა და თანოსების უწინაის ვაწივადღეს სასურველმა მის-
ცემს. მხოლოდ შემოქმედებითი სათვისების მტკიცე ვაწივადღე
და ვაწივადღეობა, მხოლოდ საღივითი კორიგარათული ვაწივადღე-
ობის თანაწინად აწინაწინაობი, მხოლოდ წარმოიქმნის ინტენ-
დების ვაწივადღესა და ვაწივადღეობის სცენების ვაწივადღეს
უწივადღეობის მაღალი შეფიქრით არის შესაძლებელი კვლე დაღდა
და უწინა სასწრაფო, თუ ვინდა, რომ ქართული კორიგარათის, საჭივადღეს
სახალტო დასისა, მისმა ძველმა და ახალმა თანამ ისეთივე ღრმა
სიტყვიერი უნდა ვაწივადღეს ცხოვრება, როგორც მის მან სწევია.
ქართული ბალეტის დაწინაწინ ცხოვრება, როგორც მის მან სწევია,
წინააღმდეგე, თეორი ჭაბუკიანი, რომელიც ლავროვი, როგორც არან ვერა-
შვილი, თეორი სანაძე, ვაწივადღეობის ვაწივადღეობა, თანავი-
რობის, ლილი ვაწივადღეობა, ირანავიკადელ, მაგარა ვაწივადღეობა
სკოლა იმისთვის, რომ მათ ვაწივადღეობა აწინაწინ ვაწივადღეობა
და მსოფლიო ახალგაზრდათა, ვინც ხელს ეს უნდა ვაწინაწინა, რასაკ-
ვირველია და დღეს ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით არსებულ
დასი ახარბებდნ.

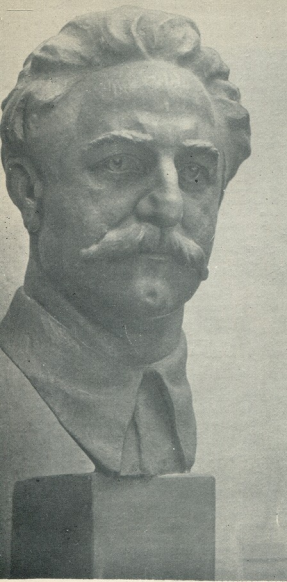
და, ა, ამ შემოქმედებანი როლი ეწივადღეს სახალტო სცენას.
თქმა არ უნდა, რომ ამ სკოლაში, რომლისად სასურველია მათთვის
ცნობილია საზოგადო მოღაწე როგორ ვაწივადღეობა და რაც და-
წინაწინ ვახტანგ ჭაბუკიანმა დავიდა მისმა ხელმძღვანელებმა, უკ-
ანსასელი 15 წლის განმავლობაში უკვე ვაწივადღეს მან ვაწივადღეობა,
კიდევ უფრო ძლიერად უნდა თქვას თანავი სიტყვა, ასეთი მოთ-
ხოვნე სანაწილიანი. მაგარა იმისთვის რომ სკოლის მოთხოვნა,
საჭიროა უკუდგინდეს დახმარება ვაწივადღეობა. კარგი არაა სკოლაში
ახალი შენობა მიიღოს, მაგარა მუშადღეობი უფრო ვაწივადღეს სანს-
კულტურა მხარეს უნდა მიეცეს, უკუდგინდეს და მწინაწინაობის იმ
გზით წარმოიქმნოს უნდა მონაწილეს, არც ყველა ირანავი ადლებული
კარგი მონაწილე მოცუვადობა, მოცუვადობის იმას, რომ უახლეს ხანში სა-
ხალტო თეატრის ვაწივადღეობა ძლიერი საკრებდალტო ვაწივადღეობა
და მსოფლიო ნიჭის სილიტებით.

ქართული კორიგარათული სკოლა აწინააღმდეგე დღის მხარდაჭერას
ცნობის იტივადღეობა განხმა კორიგარათის სახელობის თეატრალური ინსტი-
ტუტის დაწინაწინ განხმა კორიგარათის რეპეტიციის ვაწივადღეობა
და ქართული დამკვეთელ-მუსიკოსების პირველი ვაწივადღეობის
ძალითი კოლმობილობით საქმე ვაწივადღეობის პირველი უწივადღეს
მხატვრულ საწივადღეობით ახალი დარგის ჩამოყალიბება იმისა
თავივადღეობა, რომ ჩენი კორიგარათის მომავალი ამერიკად მწიერ-
ული-შემოქმედებითი ნიდავდა დაწინაწინ და მას სანაწილად
ძალითი ვაწივადღეობა ღილეს. უკუდგინდეს ეს კი იმას წარწინა, რომ
ამ დღისთვისად არ შეიძლება კარგი მონაწილე არ მოქცეს.

მხოლოდ დღის მონაწილესალების, ირანავიტულობითა და
თანოსებით არის შესაძლებელი დღის ხილვების მარტოვების
ვაწივადღეობა და მის შორის ქართული სახალტო ხილვების საჭი-
რობისად სათვისების ვაწივადღეობა.

ვახტანგ მაღრაძე

სერგო ორჯონიკიძის პორტრეტი



ოგბადახლითა

უეპოქეაეაე

გიორგი მასხარაშვილი



იდი სამამულო ომის დამთავრების ოცი წლისთვის მიეძღვნა თბილისის სამხატვრო გალერეის დარბაზებში ექსპონირებული, დიდი სამამულო ომის მონაწილე ქართველ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა.

ამ გამოფენაზე, ძირითადად შემოქმედთა ორ თაობას ვხვდებით — ესენი არიან მხატვრები, რომლებიც ომის პირველი დღეებიდანვე ფრონტის ხაზზე იმყოფებიან, აკეთებენ საბრძოლო ჩანახატებს, მებრძოლთა პორტრეტებს და სხვ. და შედარებით ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები, რომლებიც მათ მხარდამხარ იბრძოდნენ, განვლეს ომის მძიმე გზა, და მხოლოდ სამამულო ომის დასრულების შემდეგ გახდნენ მხატვრები.

გამოფენაზე საკმაო ადგილი უჭირავს სამამულო ომის თემებზე შესრულებულ ნამუშევრებს, ბევრი ნაწარმოები კი მშვიდობიან შრომას, ომის შემდგომ პერიოდს ეძღვნება თემატიკა ამ მხრივ მეტად მრავალფეროვანია; მრავალმხრივია გამოფენა დარგობრივადაც — ქანდაკება, ვერწერა, გრაფიკა თეატრალურ-დოკორატიული მხატვრობა, გამო-

ყენებითი ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშები.

სამამულო ომმა მრავალი ნიჭიერი ხელოვანის სიცოცხლე იმსხვერპლა. გამოფენაზე საბატიო ადგილი უჭირავს ომში დაღუპულ მოქანდაკეთა რ. თვაძისა და გ. ცომაიას სკულპტურულ პორტრეტებს (მხატვარ კ. სანაძის პორტრეტი, შოთა რუსთაველის ბიუსტი), რომლებშიც ჩანს ამ ახალგაზრდა ხელოვანთა სწრაფვა ადამიანის შინაგანი ბუნების ღრმა გასინსადში.

ყურადღებას იმსახურებს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის კ. ჭანკვეტაძის მცირე ზომის ნაწარმოებები: „მტარვალი“, „ფაშისტების მიერ აფეთქებული წყალსაცავი“ და სხვ. ეს სურათები მხატვრის მიერ 1943 წელს, უშუალოდ ბრძოლის დღეებშია შესრულებული; მათში ნაჩვენებია დასალუბად განწყირულ პიტლერელთა მცეცობა, ის არადადამიანური ტანჯვა, რაც მათ ჩვენ ხალხს მიაყენეს. აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ს. დავლიანიძის ჩანახატები საფრონტო ბლოკონტიდან — საშუაო არმიის მეთაურთა პორტრეტები თუ ბრძოლის ამა თუ იმ ეპიზოდის ამსახველი ოსტატურად შესრულებუ-



დიმიტრი მაღრაძე.

ლენინური გზით.

ქართული ენობრივი ინტელექტუალი

ლი კომპოზიციები; მ. გვაჯაის ფერწერული ტილო „ტყვე გერმანელეზი“, რომელშიც გახსნილია კაცთმომძულე ფაშისტური მანქანის უღღერობა, მისი აღსასრული.

სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ მხატვართა შემოქმედებაში კვლავ თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს სამხედრო თემატიკას. მხატვარი გ. კოტრიკაძე ქმნის მეზღვაურთა ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებს: „რეიდის წინ“, „კრეისერი ღია ზღვაში“ და სხვ. მხატვარი რბილ ტონებში, ფართო მონასმებით გადასოცემს წყნარ ზღვას, ზაფხულის

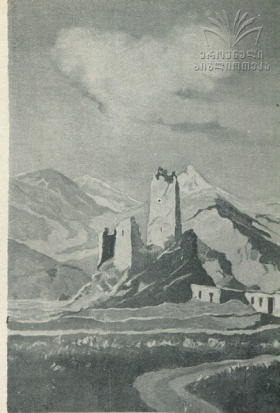
მზიან ამინდს, მეზღვაურთა ნათელ სახეებს. ამავე თემატიკას ეძღვნება ვ. ზარინის დიდი ზომის ფერწერული ტილო „მეზღვაურები მანევრებზე“, რომელიც კოლორიტულად სასიამოვნოდაა გადაწყვეტილი.

ინდუსტრიული პეიზაჟის მიზომენტური წარმოსახვით ხასიათდება ა. ქვლეტის „რუსთავი“. მისივე სურათების სერია საქართველოს მთიანეთს ეძღვნება. ეს პეიზაჟები ინტიმური ხასიათისაა, ოსტატურადაა გადმოცემული თოვლიანი მთების სითიერე და მინდვრის მსუყე ბალახის მომწვანო ტონების კონტრასტები.

შემოქმედებითი აღმავლობა იგრძნობა ბ. მანაგაძის პეიზაჟებში „არმაზის ხეობა“, „ოჩივარი“ და სხვ. მხატვარმა პოეტურად ასახა ჩვენი ქვეყნის ბუნების თავისებურება, მრავალფეროვნება, სიღიადე.

ვ. ადვამეშ რამდენიმე ფერწერული ტილო წარმოადგინა — „პლიაჟი დონზე“, „დილა ქართლში“, „ძველი თბილისი“, და სხვ. მათში ნათლად გამოჩნდა მხატვრის მრავალმხრივი ინტერესები და ფერწერული ძიებანი. თვითეული სურათი საინტერესოა კომპოზიციურადაც. ჭეშმარიტი ოსტატობით ხასიათდება ნ. მეტონიძის პეიზაჟები — „ქვემო ქედი-კავკასიონი“, „სოფელი ხურუთი — რაჭა“ და სხვ.

საყურადღებოა ნ. მიანსაროვ-იოსელიანის პეიზაჟები და თეატრალური დეკორაციები. ფართო პასტოზური მონასმები, ცოცხალი ტონები იისფერისა და ლურჯის, თეთრისა და ბაცი-მოყვითალო ფერების ნათელი კონტრასტები ახასიათებს მის პეი-



ვლადიმერ ბურდული. მთვარიანი ღამე

ზაჟებს. აქვე უნდა აღნიშნოს, რ. ჯალალანიას ცხოველხატული პეიზაჟები.

თანამედროვე სოფლის ცხოვრებას ეძღვნება ა. კობალიანის ფერწერული სურათები — „სიმინდის რჩევა“, „საკოლმურენო ყანები“, „ფერხული“ და სხვ.

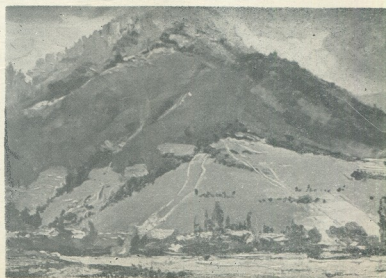
მაღალი პროფესიული ოსტატობით ხასიათდება დ. გაბიტაშვილისა და შ. ხოლუაშვილის დიდი ზომის თეატური სურათები — „ჩაის პლანტაციები“, „ათი შვილი“.

ისტორიულ თემატიკაზე შექმნილ ნაწარმოებთა შორის ყურადღებას იქცევს ტ. ბარდაძის — „ლენინი და კიკვიძე“, „ერეკლე II თბილისის კარიბჭესთან“, გ. ურუბაშვილის —

ალექსანდრე ჟორდანია. შემოღობვა



ალექსანდრე ქვლეტი
თიანეთი





კაპოვი ვოტოვაე

რეილის წინ

„ლენინი“, ა. მკურნალის — „დილა ბოროდინოში“, მეტყველია რ. კეჭემაძის, გ. ბოჭორიძის ტილოები, აღსანიშნავია აგრეთვე მ. კობახიძის, ნ. ჩერნიცკაიას, მ. კალანდაძის, ვ. ელისაშვილის, ვ. ლიტვინოვის, ს. ნიაურის, ვ. ბურდულის, თ. თულაშვილის, ვ. სერგეიენკოს, ს. მანლაიჩუკის, ა. ჯაფარიძის, ა. ოტრეშკოს ნამუშევრები.

ომისა და შვილობის თემებს ეძღვნება გრაფიკული ნაწარმოებებიც: რ. ბოჭორიშვილის ლინოგრაფიურა „დედის დალოცვა“, „ძმათა სასაფლაო“ და სხვ. ა. წითაიშვილის ავტოლითოგრაფიების სერია — „გზა ბახმაროსკენ“, „შტილი“, ირ. არდი-

შვილის ლინოგრაფიურა „ახალი თბილისი“, ი. ტატიშვილის იმავე ტექნიკით შესრულებული „თბილისის ხედები“, ი. კალაძის ოფორტები.

ინტერესს იმსახურებს თ. ყუბანეიშვილის ცნობილი ლინოგრაფიურები (ვაკა-ფშაველას პოემების ილუსტრაციები, საქართველოს ხუროთმოძღვრული ძეგლები). კომპოზიციები ლაკონურია, ფერადოვანი გამასაკმაოდ მკაცრი (თეთრი, შავი, ზოგჯერ წითელი ან თბილი ჩალისფერი), რაც ხაზს უსვამს ნაწარმოებთა საერთო მონუმენტურ ხასიათს.

გამოფენაზე წარმოდგენილ სკულპტურულ პორტრეტთა დიდი ნაწილი

მოქანდაკეთა ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლებს ეკუთვნის და ყურადღებას იქცევს თემატიკის მრავალფეროვნებით; საბჭოთა არმიის მებრძოლები, პარტიზანებისა და გენერლების, მეცნიერების, პოეტებისა და ჩვენი სახელოვანი სპორტსმენების პორტრეტები მკაფიო მხატვრულ სახეებშია გახსნილი.

დიდი უბრალოებით გამოირჩევა ვ. მალაძის მიერ შესრულებული ს. ორჯონიკიძის ბიუსტი. ფაქიზადაა გამოქვეყნილი მალაღი შუბლი, სწორი ნაკვეთები, თვალეში დრმა აზრი გამოსცვივის. საყურადღებოა ა. ყორღანაის „ქალიშვილის პორტრეტი“, „ფრენბურთელი გოგონა“, „ჯარისკაცი“, და სხვ. მოწინავე მუშის დასამახსოვრებელი სახე შექმნა ს. დილბარიაშვილმა. შრომაში გამოწოთილი მამაკაცის ნებისყოფით აღსავსე პორტრეტი გვიჩვენებს მოქანდაკის მხატვრულ ადლოსა და უნარს დამაჯერებლად გამოსახოს ადამიანის სულიერი მდგომარეობა.

მხატვრული მომზიბველობითაა სახე გ. კორძაიას მიერ 1963 წ. შესრულებული „ქალიშვილი მისაკით“. იგი ერთ-ერთი შესანიშნავი სკულპტურული ფიგურაა ბოლო წლების ქართულ ქანდაკებაში.

ფ. მზაყელაშვილის „ვაკა-ფშაველას პორტრეტი“, „ნანა“ და „ქართველი მეფოლადე“ შემოქმედის მრავალმხრივ ინტერესებსა და მხატვრულ ადლოზე მეტყველებს. ფიგურ-

კოტე ტანკვეტაძე

დაბუნება



რის სილუეტის პლასტიკური მოდელირება, ფაქტურის დახვეწილობა, ფორმის ოსტატური ძერწვა ფ. მზარეულაშვილის, როგორც შემოქმედის დამახასიათებელია.

ოთ. ფარულავა ამ გამოფენაზე ექვსი სკულპტურული პორტრეტითაა წარმოდგენილი (აკად. შ. ამირანაშვილი, შ. ნუცუბიძე, ნ. ანთელავა, ელ. ანდრონიკაშვილი, მანოლის გლეზოსი, მსოფლიოს ჩემპიონი როსტომ აბაშიძე). ყველა მათგანი სახის

ოთარ ფარულავა

როსტომ აბაშიძის პორტრეტი



მეტად თავისებური ინდივიდუალური გახსნით გამოირჩევა. თუ ქანდაკებათა ერთი ნაწილი (აკადემიკოსთა პორტრეტები) ფორმის მკვეთრი მოდელირებით ხასიათდება, მეორე შემთხვევაში უფრო ფართო ზედაპირები და შედარებით განზოგადებული ხასიათის გადაწყვეტაა გამოყენებული.

თავისუფალი და სასიამოვნო მანერით არის ნაძერწი მ. ყიფიანის ორი ქანდაკება (დ. დგებუაძე, მეფულადე



ვახტანგ ადგამე

ქველი თბილისი

მეტრეველი), ა. ჟორდანიას, ოთ. მელიქიშვილის, შ. ზაუტაშვილის, ა. დედვარიანის, რ. ამიროვის სკულპტურული ნამუშევრები.

სახეითი საშუალებების მრავალფეროვნება და კომპოზიციების დახვეწილობა, სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის საერთო სისადავე ახასიათებს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის დიმი. თვაძის თეატრალურ-დეკორატიულ მხატვრობას, ამ

ვლადიმერ ზარიძე

შავი ზღვის მებრძოლები მანვერზე





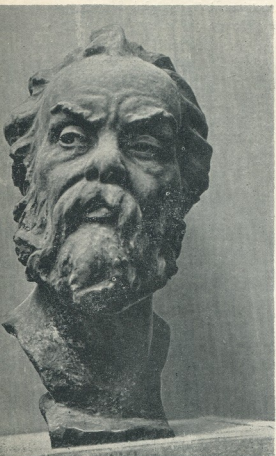
გ. ცომაია
შოთა რუსთაველი

გამოფენაზე მხატვარმა მხოლოდ ორი დადგმის — გ. წერეთლის „პირველი ნაბიჯისა“ და კარაჯალუს „დაკარგული ბარათის“ ესკიზები წარმოადგინა. ეს უკანასკნელი სულ ახლახან დადგა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა, რომლის ისტორიასთან ორგანულადაა დაკავშირებული ამ მხატვრის მთელი შემოქმედება.

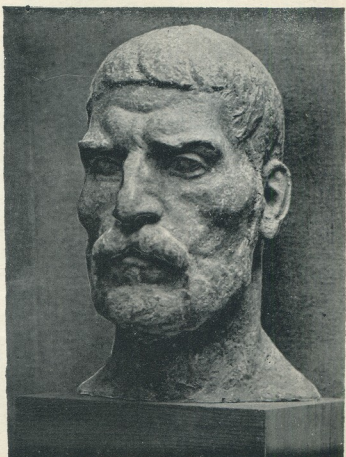
ინტერესს იწვევს აგრეთვე რ. ნერსისოვის და ი. დარაჯანოვის თეატრალური ესკიზები.

საყოველთაოდ აღიარებულია ქართველ კერამიკოსთა უკანასკნელი წლების ნამუშევრები. გამოფენაზე წარმოდგენილია კერამიკული (გ. ქართველიშვილი, შ. ნარიშანაშვილი, ი. მელაშვილი, ე. ლუარსაბოვი) და მინის (აჯიაშვილი) ჭურჭელი. ნაკეთობათა უმეტესობა სადა და მარტივი ფორმებით, ქართული ორნამენტის გამოყენებით გამოიჩევა; ამასთან ყველა შემთხვევაშია გათვალისწინებული მათი პრაქტიკული დანიშნულება.

სამჭოთა ხალხის ყოველდღიური ცხოვრებისა და მიზნების მხატვრული ასახვით, თემის აქტუალობით გამოირჩევა მეომარ მხატვართა მიერ შესრულებული პლაკატები: დ. მალრა-



რუბენ ამირივი
ალ. შრეღლაშვილის
პორტრეტი



ფარნაოზ
მზარეულაშვილი
ვაჟა-ფშაველა



ალფრე კობალიანი

ფერხულო

ძის — „ლენინური გზით“, „გაუფრთხილდით შვიდობას“, ს. შახალაშვილის „აეროფლოტი“ და სხვ.

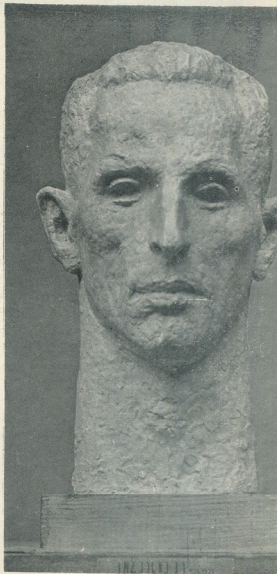
დიდი სამამულო ომის მონაწილე ქართველ მხატვართა გამოფენამ სასიამოვნო შთაბეჭდილება დასტოვა. თემების მრავალფეროვნება, პროფესიული დაოსტატება, შემოქმედთა რეალისტური თვალთახედვა — აი ის ძირითადი თვისებურება, რაც ამ გამოფენას ახასიათებს.

დიმიტრი თავაძე

ლევოაივის ესკიზი სპექტაკლისთვის „დაქარგული ბარათი“



გურამ კორძაია
პარტიზან
ოსიკლიანის
პორტრეტი





თეატრალური კრიტიკის დარგში სანგრძლივი და ნაყოფიერი მუშაობისათვის დაბადების სამოც წელთან დაკავშირებით ცნობილ ქართველ კრიტიკოსს ბესარიონ დავითის ძე ჟღენტს საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება მიენიჭა.

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ულოცავს ბესარიონ ჟღენტს საპატიო წოდებას, უსურვებს მას შემდგომ შემოქმედებით წარმატებებს საზოგადოებრივ მოღვაწეობაში და ბედნიერებას პირად ცხოვრებაში.

ქ ა ტ ი

- ალბათ, თქვენც გაგეხარდათ, რომ გამოჩენილ კრიტიკოსს და თეატრალურ მოღვაწეს, ბესარიონ ჟღენტს დაბადების 60 წლისთავზე საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება მიენიჭა.
- გამეხარდა და მინდა კიდევ, რომ...
- რა, საიუბილეო სტატიის დაწერას ხომ არ აპირებთ?
- ვაპირებ!.. უფრო კი...
- იქნებ ლიტერატურული პორტრეტის დახატვას ფიქრობთ?
- ვფიქრობ!
- არ გინდათ, გაგიჭირდებათ.
- ?!..
- ბესარიონ ჟღენტი როგორც მწერალი, ხელოვანი, მოღ-

- ვაწე და მეგობარი ძალზე თვითმყოფადია და ეს გაგიძნელებთ მასზე წერას, — ნაცნობი ხასიათებისა და ნაჩვევი ფერების გამოყენებას.
- შესაძლებელია!..
- სხვებზე შექმნილი პორტრეტების თარგი კი არ გამოგადგებათ.
- სხვისი მოსარგი ბესარიონს რა სჭირს?!..
- იგი უაღრესად გამოჩენილია, მაგრამ თავს ამით როდი იწონებს.
- თავმდაბალი ყოფილა!..
- თავდაჯერებულიც არის.
- რწმენა ჰქონია!..
- სხვისი ფიქრიც ესმის.

- თანაგრძობაჲც სცოდნია!..
- გონებასხარტი და სიტყვამოუჭრელია.
 - ხერხი სჯობნის ღონესა!..
- აზრით ღრმა და მდორეა.
 - ღონიერი დამდგარა!..
- რა განზრახვითაც არ უნდა შეხედეთ, გულლიად აოგ-საღმებათ.
 - ვაჟაკად ვაზრდილა!..
- თან ჩახმაზზეა შეყენებული.
 - სიფხიზლეს ჩვეულა!..
- ათი თოფი ჰკიდა, მაგრამ ერთ ნიშანში ესკრის.
 - სწორი მიზანი უპოვნია!..
- ასში ერთსაც არ ააყდენს.
 - ზუსტი სროლა სცოდნია!..
- თუ ლულას არ აუკრეს, ისე არ აუსხლტება.
 - ნდობა ცოდვა როდია!..
- მისი ტყვიით დაჭრილებს იარა არ უმიზნუღდებათ.
 - დალოცვილი ხელი ჰქონია!..
- მისი სიტყვა ტყვიაც არის და მაღალმოც.
 - ბარაქალა!..
- მებრძოლიცაა და მკურნალიც.
 - დავულოცოთ მარჯვენი!..
- იგი უზგად არიგებს, მაგრამ როდი რამეს იტაკებს.
 - სანაქებოა!..
- ხალხიც სიყვარულით უხდის.
 - ალალია!..
- იფარავს და ინახავს.
 - ღირსია!..
- ასე გრძელდება 60 წლის მანძილზე.
 - ნამუსიან გზას გაჰყოლია!..
- ეს გზა რთული და მძიმე იყო მისთვის.
 - მამულიშვილთა ხვედრია!..
- თუმცა, საინტერესო და სასარგებლოც.
 - ქვეყნის ვალთან ბარი-ბარში მოსულა!..
- იგი უპარტიოა, მაგრამ ამას ბევრი ვერც ამჩნევს.
 - კარგი ყველას ახარებს!..
- ბესო ქვენტი ქეშმარიტი ქართველია და ამიტომ უყვართ არაქართველებსაც.
 - ბუნებრივია!..
- საკუთარი ერის ბედი აღელვებს და სხვების ხვედრიც აფიქრებს.
 - დარდი ყველას ერთი აქვს!..
- მშობლიურ ენას იცავს და სხვების ენასაც უფრთხილდება.
 - სწორად საზრობს!..
- პირად სარგოს ერთ დღეს ალვის, ხალხისას კი ათს.
 - ერისკაცის ვალია!..
- მჭევრმეტყველი ორატორია და ენაქილიკობის მტერი, გონიერების მუხობზე და ტაკიშასხარაობის მოძულე.
 - ასეთივე დარჩეს!..
- ზოგიერთი ტაშს არ უკრავს, მაგრამ არც ის უკრავს კვერს.

- დახედეს სეტყვას ქვაო!
- მწარე სიშარღეში სარგოს ხედავს, ტბილ მამებლობაში — სავნოს.
 - სწორ გზაზე მდგარა!
- ბატონკაცურ ხმას ვერ ითმენს და უხმო მორჩილებას არ იტანს.
 - გაუმრავლოს მრევლი!..
- თუ არ კითხეს, არ პასუხობს, უთქმელს მაინც უსმენენ.
 - არ მოაკლდეს ნდობა!
- სხვებთან ერთად ქართული კრიტიკის მიუღვამელი აღლია.
 - მუდამ გულთი ზომოს და მუდამ აზრით სჭრას!..
- ბესო იმით უწყრება, ვინც საქართველოში ცხოვრობს და ნებეგრობით თვალეზი ელულება, მაგრამ იმათზეც დარდობს, ვინც შორს არის და სამშობლოზე ფიქრით ძი-ლი არ ეკარება.
 - ეგება გული ჰქონია!..
- იმათაც სძრახავს, ვინც წინაპართა საფლავებს ხნავს და სხვის ნამაგარს თავის პალოს ასობს.
 - ყური ხალხთან ჰქონია!..
- ხალხმაც დეაწლი დაუფასა და სათავაკაცოდ აირჩია.
 - ერთგული და მსახურია!..
- ქართული თეატრის დიდების დამცველია და მისი კედ-ლების დაქაწვრას არავის არ აპატიებს.
 - გაუმარჯოს!..
- ამიტომ იმას ამბობს, რასაც ზოგი გულში იხვევს.
 - პირდაპირობას ჩვეულა!..
- მაშინაც ებმის ბრძოლაში, როცა სხვები განზე დგე-ზიან.
 - ბედი სწერია!..
- მოქმედულ ლახტს არ უშინდებთ.
 - ფალავანის დარია!..
- მოზგავებულ ტალღას არ გაუბრის.
 - მარჯვე მეტივია!..
- მძიმე შრომას არ ეშუება.
 - გამარჯე გუთნისდებია!..
- აზრიან ლხენასაც არ აკლდება.
 - სუფრაც სიბრძნის წყაროა!..
- იგი აურჩევლადაც თამაძობს.
 - მღვდელს ჭიოღოფიც იცნობენ!..
- ჭირშიც იცის გამოდგომა და ღბინშიც.
 - ააშუნოს ღმერთმა!..
- ასეთია ზესარიონ ქვენტი — ქენტი და მრავალისთანა.
 - აცოცხლოს!..
- ძალზე რთული და თანაც უზრალო.
 - კაცი ყოფილა!..
- და, მერე მაინც გინდათ დასწეროთ მასზე?
 - მინდოდა!
- რაკი ასეა, სცადეთ.
 - არაჲ!
- რატომ?
 - გამაიჭირდება!..

ს ამათა ხელზე, მიელი პროგრესული სამყარო გახარებულა ცნობით, რომ უკვე დამთავრდა სოციალისტური რევოლუციის შემოქმედის, დიდი ლენინის მიწვევლებათა სრული გამოქვეყნება, რომელიც მან ტომს შეიცავს. ახლა რუსულად გამოსული ლენინური ტომების გამოცემა გარკვეულად სხვა ენებზეც, რაათა ადამიანებსაც ისწავლონ და დაინახონ თუ როგორია იყო რევოლუციური კლასის გმირული ბრძოლის სიმდიდრე კომუნისტური საზოგადოებების განსამარჯვებლად, კაპიტალისტური სისტემის შესარყევად. სოციალისტის ძლიერი ბანაკის შესწავლელად, იმის მისაჩვევლად, რაზეც ახლა დასაბამი მისცა მიელი მსოფლიოთი კომუნისტური სისტემის წინააღმდეგ წარბაძებით ბრძოლას, ნეოკოლინალიზმის მოსამხან.

ლენინმა შექმნა კომუნისტური პარტია, მარქსისტული ახალი ტიპის პარტია, შექმნა ისეთი ძლიერი, მარქსისტული პოლიტიკური ორგანიზაცია, რომელიც დასაძვლ იყო არ პროლეტარული სტრუქტურებით, ავევალდის აკეთებდა და უყოველი სიმდიდრის სიღვე-

ნებს, ასწავლიდა მუშების და გლეხების სახელმწიფო მართვის, მონაწილეობისა და საგარეო ბრძოლის მიგარების, მათ დამარცხებას, მოსპობას, იგი ამბულდდა და ზრუნავდა ხალხის იმ დღური, ისტორიკული გეგმარების, იმდროინდელი და იცავდა სტრუქტურების და ლეიტენტების დედაგონისაგან, ზურგუარულად უძლიეს მიჩვენებით თავისუფლებასაც, გაგრძინდა და დადავიდებდა ლენინი უკვედღური აკეთების და მხატვარული შემოქმედების ისეთ ძლიერი იარაღად გადასაქცევად, რომელსაც შეეძებოდა ახალი ადამიანების მშაბლი სულით თანამართება, ძველებისაგან განწმენდა, წარსულის უკუდაბრუნებისაგან თავის დაცვება, სულიერად და ფიზიკურად ამაღლება, მორალურად განმტკიცება, ჩაგრული ადამიანების თავიერი ძალებში დაღრმუნება და დიდ სამოქმედო ასპარეზზე გასვლა — ამას ვუწოდებ.

მშენილა ახლი იმის შეფასება — რა ფორმა ღიბი იყო ლენინისათვის — სოციალისტური რევოლუციის ღიბის მომზადება-მოწვევება, ამ იღვის ბრძენებმა თუ მასზე დიდგნობით მოიპოვეთ და მალევედღების შესარჩებება, მშენილა და რთული იყო უკვალდური უკვედღები, რაც სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვების საქმეს ემსახურდა, მნიშვნელოვანი იყო ლენინის ჩანაფიქრების განხორციელება უნდა დაწვდილიყო, მშენილა იყო ლენინის ჩანაფიქრების განხორციელება, რადგან ამას სჭირებოდა არა მარტო სოციალისტური და მანამდე არასული ენერგიის მოწოდებობა, ამიტომ უკვედღების ხალხი ლენინის ამავე, ვინც არც დიდი დამარცხება და არც ენერჯი არც სიცოცხლე და არც პირადი ინტერესები, რაათა თავისი ცხოვრების უკველი წუთი თავისი სისხლის თვითუკული შეფარება მუშათა კლასის განანათავისუფლებელი ბრძოლის გამარჯვებისათვის შეეწირა.

აი, უკველივე ამაზე გვახსენებს და უკველივე ამას ვაგაწავსილი დიდი ლენინის თხზულებათა ნა ტომი, რომლის გამოსვლა არა მარტო ლენინის ხალხის უკვედღებას, არამედ პროლეტარული რევოლუციის იღვების მომზადებას, იგი არის ძველი ბრძოლებზე, თავგანწირვაზე, ნაშინაზზე, კომუნისტის გამარჯვებებზე.

ლენინის ამ ნაშრომი ღრმად არის გაშუქებული და განათავისუფლებული კაბადღებებს უკვედღების სიკეთესა და სიბრძნისა და სუბიექტური წინამძღვრებით სოციალისტური საზოგადოებაში რევოლუციური გადასვლისათვის. ლენინის მომზადებული შესწავლა ვაყვარებ, რომ სოციალისტური გამარჯვება შესაძლებელია იცავს უკვედღება რაზედმე, ან ერთი რამდენიმე ქვეყანაზე კი ლენინმა ვაყვარებ, რომ პროლეტარული ღიბიტატურის გადამწყვეტი ნაშრომებია ამას სოციალისტური რევოლუციის განსამარჯვებლად, ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობის განსაძებნებლად, მხარა მათ, რომ ანგარიში უნდა გაეკონსილერებინათ სხვადასხვადას, სხვადასხვა ქვეყნის ისტორიკული პირობების სხვადასხვადას, ლენინმა ვაყვარებდა ერთგული საეთობის სწორად გადატანა, მან შეურიგებელი ბრძოლა გამოცხადდა დიდიგმირიბულ რევოლუციონარ და ადვილიბადი ნაციონალიზმს, მოსოკი შუღლისა და ანტაგონიზმის წინააღმდეგ, მტკიცე პოლუტარული ინტერნაციონალიზმის დროშის ქვეშ დააყენა პარტია, მასები, მსოფლიო პროლეტარული სოლიდარობისაგან შეწყვიდა თვისი და უყოველი. შავი და ნარევი კანის ადამიანების, უკვალდის ვინც ამოქმედებდა წინააღმდეგ ადამიანებს, ჭუნწუნარობა, კიბილმედიულობა და შველიბრძოლისათვის ბრძოლის სურვილი.

ლენინური იფებისათვის მებრძოლი კომუნისტური პარტია, სამჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია უკვედღების იყო და რჩება თავისუფლებისათვის მებრძოლი აყვანადღები, იგი ამ ბრძოლაში მანებს რაზეც ლენინის დიდი მოძღვრებით, იმ მოძღვრებით, რომელიც მომზადდა მოცულობა ამ ახალ, მებრძულ გამოცემაში.

ნა ტომი — აი, ის უღვივებო საუნაგე, რომელიც ლენინმა დაავტოვდა. მასში ბეჭიბა ახალი, დღიმიდ უღვივებო, ბეჭიბი იყო ისეთი, რომელიც არ იყო ერთიან გამოცემაში შტინალი, ლენინის გამოცემათა სრული კრებულში შევიდა მ ათასამდე ნაწარმოებები და დოკუმენტა, რომელთაცაც ნახევარზე მეტი არ იყო შესული წინა გამოცემაში, თუმცა გამოქვეყნებული იყო ლენინის კრებულები, მიგანათესებოდა მეტი დოკუმენტა იმ საერთოდას პირველად ქვეყნდება, ის შეიქმნა ნარევიბრძოლა დაბეძვლილი იყო უცხო ენებზე, ახლა უკვე სტინალითა მებრძული სრული გამოცემა და პირველად ქვეყნდება რუსულ ენაზე.

უკველივე ამას მიზნად დიდად ვაგანაბრებს სამჭოთა მოიხილებს, მსოფლიო სახლების, უკველას, ვისაც ადღებდეს თავისუფალი კაცობრიობის ბედი ვინავე სურს, რომ ქვეყნა იყოს სიხშირედი, სუღვიდეს თავისუფლებად, მოსამხან ტორიანა და გამოცემის წინააღმდეგ, ემსახურება დღემარტობა.

რუსული ენაზე ლენინის თხზულებათა ნა ტომის გამოცემის დათავრება ამავ დროს არის იმისა დიდი მუშაობის და გამოქვეყნების სხვა ენებზე ამ ნაშრომების გამოსაცემად, ის სასაბო ამოცანა ბევრს აუთებს საქართველოს გამომცემლობისა და პარტიკულათვის ორგანიზაციებს, ექვი არ არის, რომ ქართველი ხალხი ისტორიკურად სხვა სამჭოთა ხალხებზე, ღირსეული საქმეის მიღებდა, რაც საბოლოოდ დაამთავრებენ ლენინის თხზულებათა თარგმანს.

უკველივე

და მარქსიზმის დიდი მოძღვრების განხორციელებლად.

ლენინმა 1898 წელს დაიწყო თავისი დიდადღები და უსახელოდ ნაყოფიერი მოღვაწეობა, რამაც 30 წელი გადსწავა და კაცობრიობას უღირსება დიდმნიშვნელოვანი იღვური სავანდური დაუტოვა. სამაგალითო თანამშრომელი იღვური სავანდური დაუტოვა ლენინის ცხოვრებისა და ბრძოლის პირველი ნაბიჯების შესწავლა. მისი სწავლა დარბი ინტელიგენტების რუბანში მის გარშემო გაბეჭდილი დესპოტიური რეჟიმი და აბრმავების, რომელიც რიგად და აუჯერდა პრობლემები ადასტურებდა. სტუდენტები მღელვარებანი უყარნის უნფერისებრივად, გადასახლება, ემიგრაციის მნიშვნელოვანი, იმეგრების რევოლუცია, რუსეთის დაბრუნება, ოქტომბრის ადამიანების სოციალური ჩადგობა, მუშათა და აღმსოპოთა პირველი სახელმწიფოს შექმნა, სამოქალაქო ომის სიმდიდრების გაღვალავა, დანაწილება მეთურნიობის აღდგენა, უკვალდის დაქვემდებარებული საზოგადოების გაერთიანება, სახელმწიფოს გაშავარება, მსოფლიოების შესარყევად, — უკველივე ის იყო მებედა დიდი საქმე, რომ გატარებასაც სჭირებოდა გრანდიოზული ძალები, ტიტანური მუშაობა, მანამდე მებრძოლული ენერგიის გამოვლინება, აღწევნა და ამოქმედება.

და, აი, უკველივე კი მომხიქმედა დიდად ლენინმა, მის მიერ შექმნილმა კომუნისტურმა პარტიამ, რუსეთისა და მასში შეიკვალმა მშობლიურმა ხალხმა, ვისი უმუშაოდ მოსწავლითობა და წინამძღოლობითი შესაძლებელი გახდა კაბადღებური და მემარქსისტური წესწამოღების საზოგადოებრივი ურთიერთობის მიშუალა, ახალი, სოციალისტური წესწამოღების შექმნა, პროლეტარული ღიბიტატურის პირდაპირების მტკიცე გატარების მისაველი პროლეტარული სხეულებების დაარსება, რომელიც მიზნად მიხავდა ისეთი ეკონომიკური და პოლიტიკური წინამძღვრების განვითარებას, რასაც უნდა მოესალა კაბადღებური ექსპლოატაციის უკვალდებური ჩვევა, ადამიანზე ადა-

იღვივებ

მიანის ბავირობა, მორალზე ფულის პარაზიტი, სიბრძოლული სიბინძურის განგებლობა, სიყვარული ბრძოლებში მობრძინებლობა, ლენინი იყო სწორად ის გენიალური ადამიანი, რომელიც წინაწარ შეყოფილმდა გაშქვრება რუსეთის მონარქიული-ფეოდალური სახელმწიფოებრივი წყობის უნაბობა და ხალხს მისცა გვიჩ ახალი, თავისუფალი, ბეჭიბიერი, შემოქმედებითი, სისხლსაც ცხოვრების მოსაპოვებელი, დიდი, ძლიერი, ეკონომიკური და სულიერად აუყვებულარი პროლეტარული სახელმწიფოს განსაძებნებლად.

30 წლის მანძილზე ლენინი დიდადღები და განურჩევლად იმ ბრძოლა მარქსიზმის დიდი მოძღვრების განსამარჯვებლად თავის განრმობა იყრებდა მილიონობა მშობლივი მაცემის, არჩევი პარტის ხელმძღვანელი ძლიერი კოორდატორი, მშენილა პროლეტარული რევოლუციის მემოქმედი შტაბს, წრთავდა მებრძოლებს, აუღვივებდა პრაქტიკული ბრძოლისა და სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის წე-

ჟურნალ „ტეატრში“ ასეთ ცნობას ვკითხულობთ. „პირველი აბონემენტის მესამე სექტაკლად განახლდა „ცხოვრების ბრჭყალებში“ კ. ა. მარჯანიშვილის ძეგლი დადგმით, რომლის გვარი აფიშაშიაც კი არის შეტანილი“.

არსებობს ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მოხსენებითი ბარათი სამხატვრო თეატრის სამბოს, სტანისლავსკისა და ა. სტახოვიჩის სახელზე, სადაც ნემიროვიჩ-დანჩენკო თითონვე აცხადებს, რომ „ცხოვრების ბრჭყალების“ დადგამში მონაწილეობა არ მიმიღიათ. „მართალია, ყოფილა შემთხვევები მხატვრული ნდობისა, რომლებიც წარმატებით არ დასრულებულა, მაგრამ არის შემთხვევები, როდესაც წარმატებით დასრულდა. შორს არ წავაღ, „ცხოვრების ბრჭყალებში, მართალია, მისი ჩანაფიქრი არ მომწონდა, მაგრამ მაინც განუყუცხადე: იმუშავეთ ღვთის წყალობით. მე ვენდე მათ და სანანებელიც არ დამრჩენია“¹.

კიდევ ერთი საყურადღებო დოკუმენტი. ეს არის სექტაკლის მხატვრის ვ. სიმოვის მოგონება, რომელიც 1935 წელს გამოქვეყნდა: „კამსუნის პიესაზე „ცხოვრების ბრჭყალებში“ მუშაობა ჩემთვის განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია. შეუხვედი უცნობ დამდგმელს. ახლა კი ქართული რეჟისორის, აწ განსვენებული მარჯანიშვილის სახელი მთელი თეატრალური მსოფლიოსათვისაა ცნობილი. 25 წლის წინათ კი მას მოსკოვში ნაკლებად იცნობდნენ.“

კონსტანტინე ალექსანდრეს-ძე თეატრში ზამთარში მოვიდა. შუა სეზონში და შლიერი პიროვნების შთაბეჭდილება მოახდინა, რომელსაც მხურვალე ტემპერამენტი და დიდი მხატვრული ალღო აქვს. სექტაკლს შეეწ ვდგამდით დირექციის მითითებისა და რჩევის გარეშე. მარჯანიშვილს არავინ არ ესმარებოდა. თეატრს ალბათ განზრახვა ჰქონდა გასტროლიორი შეემოწმებია. ჩაეტარებია რაღაც გამოცდის მსგავსი“².

ვ. სიმოვის ამ მოგონების შემდეგ სადაო არაფერი რჩება. „ცხოვრების ბრჭყალებში“ კ. მარჯანიშვილის სრულიად დამოუკიდებელი დადგმა იყო.

კ. მარჯანიშვილი თავის „მემუარებში“ გადმოგვცემს, რომ ამ პიესით მას განზრახული ჰქონდა სრულიად სხვაგვარი სექტაკალი შექმნა, ვიდრე სამხატვრო თეატრის სექტაკლები იყო. „დაფიქრიდი იმაზე — წერს მარჯანიშვილი — შეიძლება თუ არა ისეთი ნათელი, მზიური სექტაკლის შექმნა, რომ მაყურებელი არ ჩაფლულყფო ცხოვრების ყოველდღიურობაში, სულიერი მემჩანობის განწყობილებაში“.

ვ. სიმოვის მარჯანიშვილის „ცხოვრების ბრჭყალების“ დადგმის გეგმა მოსწონებია. ის წერს: „მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მრავალი წლის განუწყვეტელი მუშაობის შემდეგ, მე სიამოვნებით მივიღე მარჯანიშვილის გამოწვევა, რომ გადაესულიყავით დეკორატიული გაფორმების გადაწყვეტის ახლებურ პიზიციებზე. 10 წლის მანძილზე მაყურებლის დადგმების ზედმეტი სირთულით დაიღალა, როდესაც სცენაზე არა მარტო პავლიონები, არამედ მთელი არქიტექტურული ნაგებობანი იდგმებოდა. მაყურებელი, განსაკუთრებით კი კრიტიკოსები ყოფილი შტრინხებით გადატვირთულ სურათს უყურებდნენ და ამით ყოველგვარი სიახლე დამაჯერებლობას მოკლებული იყო. ყველა მიჩვეული იყო, რომ სამხატვრო თეატრში ცხოვრების წერილობითი ენაა.“

რამი განიხილავს „ცხოვრების ბრჭყალების“ მხატვრული თავისებურება და რთი დასცილდა ის სამხატვრო თეატრის სექტაკლებს?

პირველ პასუხს ამ კითხვაზე, როგორც ზედავთ, აძლევს მხატვარი სიმოვი, რომელიც 35 წლის მანძილზე სამხატვრო თეატრის მთავარი მხატვარი იყო და რომელიც თეატრის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი სექტაკლის გაფორმების

ს ა მ ხ ა ტ ვ რ ო თ ე ა ტ რ შ ი

გიორგი ხარატიშვილი

„ცხოვრების ბრჭყალებში“



ოტე მარჯანიშვილისათვის სამხატვრო თეატრში პირველი დამოუკიდებელი დადგმა იყო ნორვეგიული დრამატურის კ. კამსუნის პიესა „ცხოვრების ბრჭყალებში“, თუმცა დოკუმენტებით იგი ნემიროვიჩ-დანჩენკოს დადგმად ითვლება, რაზედაც სრულიად საფუძვლიანი პრეტენზია განაცხადა მოსკოველმა კრიტიკოსმა ბ. კ. კრიტიკომ.

შემონახულია ამ სექტაკლის მხოლოდ 1913 წლის აფიშა, რომელშიც მარჯანიშვილის გვარიცაა შეტანილი. (პრემიერა კი შესდგა 1912 წლის 22 თებერვალს). მოსკოვის

* ვაგონებზე. დასაწყისი იხ. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 3 1965 წ.

¹ Ж. „Театр“, 1913 г. декабрь, № 1404.
² В. Немирович-Данченко — Избр. письма — т. 2, ст. 310.
³ Театр и Драматургия — 1935 г. № 9, стр. 51.

აგრორია. სიმოვს სრულიად დიროულად და ბუნებრივად მო-
ყენება კ. მარჯანიშვილის მიერ სპექტაკლის დეკორაციის ახ-
ლები უდავწყვეტის სურვილი. მარჯანიშვილმა ამ სპექ-
ტაკლში გადმოიყვანა მოცულობითი დეკორაციები და ითაყვის
სწრაფად დაწვავა ფერად ქსოვილები შექმნა, ჩვეულებრივი
ავეჯის ნაცვალად კი ფერადი, ბრჭყყალი ნივთები დადგა.
შეგება აგრეთვე მხანობლა თამაშის უმდებლო ბუნებრიობა,
მხანობით ალაპარაკა „მკვითრად, ფეროვნად, გამომეტყველი
ფესტი“.

კ. მარჯანიშვილი მემუარებში ივწინა „ცხოვრების
ბრჭყალების“ რეპეტიციებს: „მძიმედ მიდიდა რეპეტიციები,
მძიმედ მწებდებოდნენ არტიკლები, ვიდრე საცის გადმობე-
და მუსიკამ ისინი არ გადარია. მხოლოდ კანალოვი ერთბაშად
მიხვდა ბასტის თოვლ ფეხოტკვას და თითოეული მისი სიტ-
ყვა, თითოეული მისი მოძაბა დაფრთხილი იყო ისეთი ნექ-
ტარით, რომ ამაზე მეტს ვერაფერს ვერ ვინატრებდი. და-
ნარჩუნებს... არ, გიცი, არა ერთხელ მიუშარიათ ნე-
ჩორიკისათვის და მე აქამდის მაკვირდება, რატომ არ შემო-
იჭრა იგი ჩემს რეპეტიციასზე და დროულად არ მისპო
„სკანდალი“.

„ცხოვრების ბრჭყალების“ პრემიერა 1911 წლის 28 თე-
ბერვლამ შედგა. მას წინადა ხვდა არაჩვეულებრივი წარმა-
ტება. ვ. ნიშიროვი-დანჩენკო 1911 წლის 7 ნოემბერს თე-
ატრის დირექციის სახელზე შედგენილ მოხსენებაში ხაზს
სუვსამ იმ გარემოებას, რომ „ცხოვრების ბრჭყალებმა“ დი-
დი მატერიალური სარგებლობა მისცა თეატრს. სტანისლავსკი
1911 წლის 27 მარტს სტახოვიუს წერდა — „Так как
„План“ делают удивительные сборы“.

მსატარ კ. სიმოვის გადმოცემით „ცხოვრების ბრჭყა-
ლების“ ნახვის შემდეგ მოსკოვშიც ხმარებაში შემოვიღიათ
ისეთი ანაჟურები. ბალონები, თავსაფრები, მოსახლები, რო-
გორსო სპექტაკლში იყო.

მოციყვან რამდენიმე ამონაწერს იმ რეცენზიებიდან,
რომლებიც დაიბეჭდა სპექტაკლზე.

— „თეატრში აჩვენეს ისეთი ახალი ბრწყინვალე რამ, რაც
უჩვეულოდ იყო სამხატვრო თეატრისათვის“.

ამ პირობით შთაბეჭდილება სპექტაკლსაგან. „დადგმა
მართლაც რომ დიდებულია. სილამაზით და სიმდიდრით, ის
უკან იტოვებს ბევრ დადგმას, რითაც წინათ სამხატვრო თე-
ატრს აღატაკებდა მოყავლით“.

— „პასუხის პოესის — „ცხოვრების ბრჭყალების“ დად-
გის შემდეგ მინდა ვიფიქრო, რომ სამხატვრო თეატრმა ნახა
გამოსავალი იმ ჩინიდან, რომელშიაც ის მოექცა.“

ამ დადგმაზე ჩვენ ვსაუბრობთ გენერალური რევიკი-
ციის მიხედვით. თეატრმა დასწავიჭრა კავშირი მოდერნიზმთან.
რომელიც მას ღუპავდა და დადავად ვართო და ნათელ ჯგუხს“.

მართლაც, სამხატვრო თეატრს ამ პერიოდში ძირითადად
სიმბოლოსტრები და იმპრესიონისტული სპექტაკლები ჰქონდა
დადგენილი: ს. ჩირაკოვის „ივან მირონიჩი“ (1905),
ან. ანდრეივის „ადამიანის ცხოვრება“ (1907), მ. მეტერლინ-
კის „ლურჯი ფრინველი“ (1908), ლ. ანდრეივის „ანა-
თემა“ (1909) და სხვები.

— „ნუთუ ეს იგივე თეატრია, იგივე დასა, რომელშიაც
ამ დღემდე... მძიმე კარამაშოვენი“ ითამაშა და გუშინ კი
„ცხოვრების ბრჭყალები“?

იქ თეატრის დაჭიკთება იყო. აქ კი მისი წამდელი ამაღ-
ლება, იქ თეატრის რღავე — შეშვევა იყო, აქ კი თეატრის
მდიდარი დღესასწაული“.

— „ის რაც გააკეთა სამხატვრო თეატრმა პასუხის პოესის“
„ცხოვრების ბრჭყალების“ დადგმით, სხვანაირად არ შეიძ-
ლება წერილს თუ არა ხელოვნების დიდ დღესასწაულად.

მე არა ვარ წარმობილი, რომ სამხატვრო თეატრის მი-
მართ რამიმ გადაწყვიტა. პირიქით, ყოველ ნაბიჯზე დაბეჯი-
თებით აღვინებავ ამ თეატრის შეცდომებს, ჩემთვის პერიოდის
შემდეგ კი იმდენი შეცდომები ჰქონდა, რომ შეუძლებელი-
ცა მათი ჩამოთვლა. მით უფრო სამაგრებით ვაპარაკობ
ახლა მის წარმატებაზე. დიდ, გადამწყვეტ წინადადებაზე,
რადგან ვგვიჩნა, რომ ამ თეატრს გამოსავლის პოვნა აღარ
შეუძლია“.

ვიდრე მოსკოვის სამხატვრო თეატრში ნაჩვენები იქნებო-
და პასუხის „ცხოვრების ბრჭყალებში“, რამდენიმე დღით
ადრე სახელმწიფო სათათბიროში სიტყვა წარმოთქვა ცნო-
ბილმა მონარქისტმა და რეპუბლიკონმა ვ. მ. პურიშკევინმა,
რომელიც ამკიცებდა, რომ რუსული თეატრი სიკვდილის
პირზეა.

გაზეთი „გოლოს მოსკვი“ ყიფინ სტებს და პურიშკევინს
ასე პასუხობს: „აუშინ სამხატვრო თეატრში შედგა ღია რეპე-
ტიცია კენტ პასუხის დრამისა — „ცხოვრების ბრჭყალები-
ში“. დარბაზში იყვნენ მწერლები, მხატვრები, არტიკლები,
აქ იყვნენ: იუჯინი, სადოვსკი, იაბლოკინა, გულკერი, ფე-
ლოტოვა, პასენაია, ტამარინა, ჩინიროვი, ლისნოვი — ერთ-
იანი სიტყვით ყველა თეატრმა თავისი საუკეთესო წარმობად-
გენელი გამოვლანა. და როცა ამ ძალებს უყურებ, ძალაუწე-
ბურად იჩინებოდა გეიმება ბ-ნი პურიშკევინის სიტყვებზე,
განა ახლა დასაშვებია გოლებმა რუსული თეატრის დაცემაზე.
დრამის პირველი აქტის შემდეგ აპოლოდისმენტები გაის-
მა. მეორე აქტი რამდენჯერმე შეწყვიტეს აპოლოდისმენტე-
ბი. დიდხანს ვერ შესძლეს დაიწყონ შესაბამე აქტი, რადგან მა-
ჟურებიც მხოლოდ აპოლოდისმენტები შეხვდა ლამაზ, თა-
მამად ვაკეთებოდა დეკორაციებს. როდესაც ყველაზე საინტე-
რესო, ძლიერი შესაბამე აქტი დასრულდა, ხალხი, ის ხალხი,
რომელიც პირველი ორი აქტის დრამის ტაშს უკრავდა — დუმ-
და. იგრნობოდა, რომ დრამამ დაიპარო მაჟურები და
აპოლოდისმენტები მხოლოდ დიდი პაუზის შემდეგ დაიწყო.“

ეს ხელოვნების წამდელი დღესასწაული იყო, და კიდევ
ირობული ღიმილი სახეზე, რადგან გამოჩნდა თავზე ხე-
ლალბული ადამიანი, რომელიც თეატრის დაცემაზე დაპა-
რაკობს, სწორედ იმ დროს, როდესაც ხელოვნების ისეთი
ტაძარი არსებობს, როგორც სამხატვრო თეატრია, რომელიც
მთლიან თავისი ძალებით ასე აყვავდა. იმ დროს, როდესაც პა-
რიზში, ბერლინში, მილანსა და ხელოვნების ყველა ცენ-
ტრში რუსმა არტიკტებმა დაისასურეს განსაკუთრებული
ყურადღება.“

არასდროს რუსული თეატრი არ ასულა ასეთ სიმალღვემ,
როგორც დღეს. არასოდეს“.

ასეთი მათალი შეთავაზება მიიღო ამ სპექტაკლმა. გ. კ.
კრიტიკა წერს: „სამხატვრო თეატრში მუშაობის დროს
კ. მარჯანიშვილი მხოლოდ ერთხელ ამ სპექტაკლით „გაუთ-
ვნელა თავისთვის“ და ბრწყინვალე გამარჯვებასაც მიაღწია.“

ქართველი თეატრმოციფი ალ. ბურთიაშვილს, რომელიც
იმ დროს მოსკოვში სწავლობდა, ასმოსეს ის დიდი წარმატება,
რომელიც ამ სპექტაკლს ხვდა. იგი წერს — „მოსკოვი ყოთ-
ნისას ხშირად მომისმენია. — წაფიქრო სამხატვრო თეატრში.
ინახოთ პასუხის „ცხოვრების ბრჭყალებში“. მარჯანიშვილის
მიერ სიკეთაზე დადგომული უშელობიელი სიპარძის ფრადლოვ-
ნებით გაეპარათ თათლი, სინათლის ფერთა ელვარებისა და
მისხანსცემებით დატყვევით“.

4 K. Станиславский — Собр. сочинений, т. 7, стр. 521.

5 „Новости сезона“, 1911 г. № 2149.

6 Газ. „Московские ведомости“, 1912 г. № 49.

7 Газ. „Московская газета“, 1912 г. № 66.

8 Газ. „Речь“, 1912 г. № 102.

9 Ж. „Театр и искусство“ (И) 1911 г. № 10.

10 Газ. „Голос Москвы“, 1911 г. № 47.

11 ა. ბურთიაშვილი „თეატრალური პორტრეტები“ 1962 წ.



„ცხოვრების ბრჭყალებმა“ ასეთივე დიდი გამომწვევები გამოავლინა დასავლეთ ევროპაში; 1919 წელს იტალიაში მილანის კინოტელამ გადაწყვიტა კ. მასუნის დროის გადაღება. მთავარ როლებზე კ. მარჯანიშვილის მიერ მომზადებული მსახიობები მიიწვიეს, მსახიობებმა მიწვევა მიიღეს და იტალიაში ფოთის ნავსადგურთან თურქეთის გზით, გაემგზავრნენ, მაგრამ კონსტანტინოპოლში იტალიის კონსულმა სამართა მსახიობებს ვიზა არ მისცა და ამიტომ ისინი უკან დაბრუნდნენ¹².

კ. მარჯანიშვილი „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ასეთი მარჯანიშვილის გამო „მემორები“ წერს: „ვემზარება, რაც მე აქამდე ვაკეთებდი, ყოველვე რუსული იყო, რუსულია და მიუღებელი. მაგრამ მე ახლა ვამთავრებ კეთილსინამდვილე მიუღებელი და გამოდივარ დამოუკიდებელ გზაზე“.

ჭეშმარიად, „ცხოვრების ბრჭყალებში“ პირველი ჩვენი ქართული წარმოდგენა იყო, დღე, მას თამაშობდნენ რუსულ ენაზე, რუსი არტისტები, რუსულ თეატრში, მაინც იგი მთლად ქართული ქმნილება იყო. და ეს, რე კი არ გავაგებო, არამედ ჩემი შრომების მიერ ჩაგონებულმა სამშობლოს მოგონებაში.

დავფიქრობ იმაზე, შეიძლება თუ არა ისეთი ნათელი. მხოლოდ სპექტაკლის შექმნა, რომ მაყურებელი არ ჩაელოთ-იყო ცხოვრების ყოველდღიურებაში, სულიერი მემწანობის „განწყობილობაში“: რასაკვირვალა, პიესა ისეა აკრებული, რომ ძალიან ადვილად შეიძლება მოხატვარ სამხატვრო თეატრის ჩვეულებრივი სპექტაკლის შექმნა: მოწყალე „ადამიანები ფულთარებში“, მათი მონური დამოკიდებულება ყოველდღიურობაში და სხვ. დარწმუნებული ვარ, პიესა რომ სტანისლავსკის აფხვის დროს დადგმოლიყო, ან ნემროვიჩის დანადგ, იგი გამოვიდოდა ერთ-ერთი ან წარმოდგენათაგანი, რომელიც მაყურებელს თავისი „განწყობილებით, ჩვეულებრივი ფსიქოლოგიით და მიმოჩინებულა. ცოცხა გამოქმდებულ იყო სჯობია, სტანისლავსკიმ ბოლოს და ბოლოს სულაც არ მიიღო ჩემი განმარტება პიესისა. მართალია, პიესის მსახივს შეუძლოა მის ჩემთვის სიყვარული ან უთქვამს, მაგრამ სწორედ ამ სიზრულში აშკარად ვერძინობდი, რომ იგი მისთვის მიუღებელი „არარელობა“ იყო.

— „შეუწინებელი გრძობით შევივლი ნემროვიჩთან თხოვნით, რომ ჩემთვის დატკობილია პიესა დასადგმოლად. ნემროვიჩი-დანჩინკო რომ იმის წაკითხვა შესძლებოდა, რაც ჩემს სულში ზღბდოდა, რასაკვირვალა იგი არ მომიგონა პიესის დასადგმოლად. ეს იყო კავასიელი აზრების აშკარა აყარული თავდასხმა წყნარ, ფიქრბორეულ სამხატვრო თეატრზე“¹³.

საყურადღებოა ერთი გაგრძობა, რომ კენტ მასუნმა საქართველოში იყო, ცოტახანს იტალიაში კიდევ, გაიქცო ქართულ სახლს, მის ზენე-ჩვეულებას, ისტორიას, კ. მასუნმა დაწერა წიგნი — „ზღაპრულ ჭიანჭველაში“ და პიესა „თამარ მეფე“. ორივე ეს ნაწარმოები 1903 წელს გამოვიდა, ხოლო „ცხოვრების ბრჭყალებში“ გაცილებით გვიან საქართველოში ფოთის შიშვალ დასწერა. შესაძლებელია საქართველოში მარჯანიშვილმა რაიმე გავლენა იქონა კ. მასუნის შემოქმედებაზე.

მხატვარი სიმეონ 1935 წელს გარდაიცვალა. იგი მოგონებამი წერს, რომ „ცხოვრების ბრჭყალებში“ მუშაობა ეს იყო „ნაშაურობებოლო მოვლენა ჩემს შემოქმედებით ცხოვრებში, მიხიბობა, ეს პრინციპი უფრო განმხილავთბინა. მაგრამ, საშუალოდ მი იფიქრონა მოვხები „ცხოვრების ბრჭყალებში“ და ვეღარ შევძელი ოცნების განხორციელება“¹⁴.

1920 წელს, როდესაც სამხატვრო თეატრის მსახიობების ერთი ჯგუფი თბილისში იყო გასტროლებზე, მათ „ცხოვრების ბრჭყალებში“ აჩვენეს. თბილისის პრესამ მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლს.

სამხატვრო თეატრის მეორე გასტროლებისას თბილისში 1925 წელს „ცხოვრების ბრჭყალებში“ თითქმის იმავე შემადგენლობით უჩვენეს. „ზარია ვოსტოკაში“ 1925 წლის 9 მაისის ნომერში ვრცელი რეცენზია მიუძღვნა.

სპექტაკლი „ცხოვრების ბრჭყალებში“ რადიკალურად განსხვავებულია სამხატვრო თეატრის სხვა დადგმებთან და ამიტომ მკვერად იჩინა თავი იმ შემოქმედებითა უთანხმოებამ, რომელიც კ. მარჯანიშვილმა და მოსკოვის სამხატვრო თეატრის ხელმძღვანელთა შორის წარმოიშვა და რომელიც შემდეგ კიდევ გაღრმავდა იხსენის — „პერ გიუნტის“ დადგმის დროს.

1912 წლის 23 მარტს ანუ „ცხოვრების ბრჭყალების“ პრემიერის ერთი თვის შემდეგ, გასული „ზაკავასკიანა რჩეი“ წერდა, რომ კ. მარჯანიშვილი მიწვეულია პარიზის „გრანდ თეატრში“ რომსკი-კორსაკოვის თეატრის „სადკოს“ დასადგმებლად, რომელიც შალაიანის უნდა მიეღო მონაწილეობა. კ. მარჯანიშვილის განმარტებების შემდეგ 1933 წლის მაისში სამხატვრო თეატრმა 22 წლის შემდეგ ავადგინა „ცხოვრების ბრჭყალებში“ თეატრის ვეტერან მსახიობ ა. ლ. ვიშნევსკის ოუნილობის დაკავშირებით, გაზეთმა „სოვეტსკოე ისუსტუი“—მ 1933 წლის 20 მაისს დაბეჭდა კრიტიკობა და ტალნიკოვის ვრცელი რეცენზია, საიდანაც ვიკიბობობ, რომ სპექტაკლი აღდგენილი იქნა ანსოლუკური სიზუსტით ისევე როგორც ის დაღვა კ. მარჯანიშვილმა 1911 წელს. იგივე დაკორცეებით, იგივე მიზანსწავლებით, იგივე გავლენა ხასიათების, შემსრულებელთა შემადგენლობა თბილისის იგივე იყო, მასტის როლი კვლავ ვ. კაჩალოვმა შესრულა.

„პერ გიუნტი“

კ. მარჯანიშვილის მეორე დამოუკიდებელი დადგმა სამხატვრო თეატრში იყო კ. იხსენის „პერ გიუნტი“, რომლის პრემიერაც 1912 წლის 9 თებერვლის შესდგა. სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა რჩეიმმა. მუსიკა ეკუთვნის ედ. გრიგის („პერ გიუნტისათვის“ მუსიკა გრიგის დრამატურგის თხოვნით ჰქონდა დაწერილი).

კ. მარჯანიშვილი თავის მემორებს „ცხოვრების ბრჭყალებში“ ამთავრებს და მასში „პერ გიუნტზე“ სრულებით არაფერს არ ამბობს.

თეატრალურ ლიტერატურაში არც „პერ გიუნტის“ დამდგმელი რეჟისორის საკითხია სწორად განმარტებული. სტანისლავსკი და ნემროვიჩი-დანჩინკო თავიანთ შრომებში არაფერს არ ამბობენ ამ სპექტაკლზე.

ნემროვიჩი-დანჩინკოს რჩეული წერილების მეორე ტომს დართული აქვს ცნობარი სამხატვრო თეატრის მიერ შექმნილი სპექტაკლებისა და „პერ გიუნტის“ დადგმის მხატვრულ ხელმძღვანელად დასახლებულთა ნემროვიჩი-დანჩინკო, მარჯანიშვილი და გ. ბურჯალოვი კი რეჟისორებიად.

სამხატვრო თეატრის მსახიობი ლ. ლეონიძე (პერ გიუნტის როლის შემსრულებელი) თავის მოგონებში, რომელიც 1960 წელსაა გამოქმული, წერს, რომ თითქმის სპექტაკლის რეჟისობრბა მთლიანად ხელში აიღო ვ. ნემროვიჩი-დანჩინკო და მარჯანიშვილი კი მის დახმარება დადგინეს. სერავიმა ბირმანი კი წერს: „პერ გიუნტი“ დადგა სამხა რეჟისორმა: ნემროვიჩი-დანჩინკომ, მარჯანიშვილი და გ. ბურჯალოვმა“. პეტროვლანია ქურნალი „სპექტაკლი“ კი იტყობის მივიდა, რომ „პერ გიუნტის“ რეჟისორად მხატვარი რეჟისორ გამოაცხადა.

სინამდვილეში „პერ გიუნტი“ მხოლოდ კ. მარჯანიშვილი დადგა. ნემროვიჩი-დანჩინკოს და გ. ბურჯალოვის მის დადგ-

¹² Н. Таланов — Качалов, 1962 г. стр. 153.
¹³ კ. მარჯანიშვილი, „მემორები“, გვ. 67—68.
¹⁴ Ж. Театр и драматургия, 1935 г. № 9.

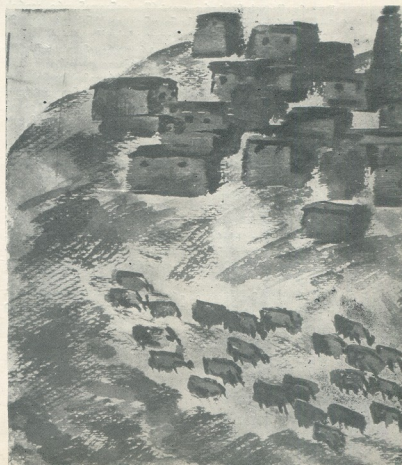




თენგიზ პირზაუვილი



თენგიზ პირზაუვილის თეზური ჩანახატები ერთ-ერთი საინტერესო ფურცელია მხატვრის შემოქმედებაში. აქვე ვათავსებთ მისივე ილუსტრაციებს და თავსართებს ლონჯელოს პოემის „სიმღერა მაიავატაზე“ ახალი ქართული გამოცემისათვის.





მანით“ დაიწყო გორკის პიესების დადგმების ჩათვლითაც ეყო გასცდა სინამდვილის ყოფით ასახვას, მაშინ როდესაც კ. მარჯანიშვილი მოიხიზდა, რომ თეატრი ყოველდღიურ სინამდვილეს მალა მგზარაიყო, გამსჭვალული ყოფილიყო საზოგადოებრივი იდეალი და ადამიანი წართქვევა სინარული და მოზავლის რწმუნის განწყობილება. განსხვავების სამხატვრო თეატრსა და მარჯანიშვილის შემოქმედებით მრგვალ შორის მალე მიუხვდა გორკი, რომელიც თავს დავსხა ვ. დოსტოევსკის ნაწარმოებთა ინსცენირებას სამხატვრო თეატრში და მსარი დაუჭირა მარჯანიშვილის — „თავისუფალ თეატრს“.

ეს ის პერიოდი იყო, როცა რევოლუციის დამარცხებითა და რევაციის გაძლიერებით შემხიზნული ლიბერალური ინტელიგენცია განუხე გაუდგა პროლეტარიატის ბრძოლას, უიდეობისა და წინააღმდეგობის გაუწყობლობის ქადაგება დაიწყო. სამხატვრო თეატრზე ვერ გაეჭია ასეთ გეგმუნას. მან კურსი, რამოტოე თეატრ ნემიროვიჩ-დანჩენკო ამაზდა და მოყვნიე აიღო, — სექტუალ მისტერიისაკენ მისწრაფოდა და ყოველივე ამგვარი ანარტლებდა „სულის მალაილი მოთხოვნიტი“²².

სამხატვრო თეატრის ასეთმა არასწორმა კურსმა საზოგადოებრიობის მწვავე პროტესტი გამოიწვია. გორკი უსაყვედურებდა თეატრს, რომ იგი დააგდა ავადმყოფი სულის შექმნის გზას. „საჭიროა სინაღლის ქადაგება, საჭიროა სულიერი სისადგე, მოღვაწეობა, და არა თეიჭერება, საჭიროა დაგებრუნდეი ენერჯის წყაროს, დემოკრატია, ხალხს, საზოგადოებრიობას და მეცნიერებას“. გორკის ამ მხას შეუერთდა, ლენინური გაზეტი „პრავდა“. მხედველობის მჭიხითა რა სამხატვრო თეატრის სცენაზე დისტრექციონისათვის კარის გახსნა, „პრავდის“ მკითხველები გორკის მიზანდაზნენ: „განვიხილოთ რა თქვენი ეს გამოხვლა „აგი სულების“ წინააღმდეგ სამხატვრო თეატრის სცენაზე, გულსრეფოდა ვერუოდებით თვევის პროტესტს. წყვილადის მოიქეულების ქადაგება ხელოვნების სამსახურის საბაბით რეაქციისადმი საზარცეობის სამსახურს ნიშნავს“²³.

სწორედ ეს ამოქმედებდა მარჯანიშვილს, როცა იგი მოიხიზნოდა, რომ სამხატვრო თეატრის სცენაზე დადებულიყო ბრძოლისა და გამარჯვების ხალხის დახმარება სექტუალულები.

მარჯანიშვილი სამხატვრო თეატრიდან წაიკაი იმ განზრახვით, რომ შეეჭმნა ახალი თეატრი, სადაც თეატრალური ხელოვნების ყველა ჯანის გააერთიანებდა, სადაც უფრო მეტად შესძლებდა სინარულიას და დღესასწაულის განწყობილების შექმნას.

სამხატვრო თეატრიდან წასვლისთანავე კ. მარჯანიშვილმა თითქმის მთელი ვერობა შემოიპოვა. იყო ბერილობი, მიუნქენში. რომში, ფლორენციაში, ვენაში, პარიზში, ხვდებოდა იმ დროისათვის დიდ მწერლებს, რეჟისორებს, კომპოზიტორებს, მასხიობებს, მხატვრებს, ეძებდა ახალ პიესებს, ძველი მუსიკალური ლიბრეტოების ორიგინალებს.

კ. მარჯანიშვილის წასვლამ დიდი ტკივილი მიაყენა მოსკოვის სამხატვრო თეატრს. მას ბერი ნიკიორი ახალგაზრდა გავა: მასხიობი ალისა კოინიდა და სხვ. კ. სტანისლავსკი განიციდა ალ. კოინინის წასვლას და ნაწყინი დარჩა კ. მარჯანიშვილზე. 1913 წლის 16 აპრილს სტანისლავსკი წყრდა მასხიობ გზოვსკაიას — „მიმიქდე განვიციდ წყყნას, რომელიც კოინენმა მომაცუნა. ოთხი წლის მუშაობის შემდეგ მოიდა ჩემთან და ქალური თაქარიანობით განმცხადა, რომ მიიდა სამხატვრო თეატრიდან. ვინანებე ცოლგას, მე ტიროდი წასვდა და გავდეი ოთახიდან“.

გაზეტი „ობოზრენიე ტეატროე“ კი წყრდა — „მარჯანოვი სამსახურში იღებს სამხატვრო თეატრის ახალგაზრდობას.

აძლეეს მათ მეტ ხელფასს, ვიდრე სამხატვრო თეატრში ღებულობდნენ. აისი შედეგად სამხატვრო თეატრში მარჯანიშვილის სახელოს გასცენებაც კი არ სურდა და ენათაწერებელი ხალხი გავარყუნეს, რომ „პერ გიუნტის“ დეკორაციები პანინას სახალხო სახლის ანუქებს, იმისათვის, რომ გაეჭო ყოველგვარი მოგონება მარჯანოვზე, რომელმაც „პერ გიუნტი“ დასდგო“²⁴.

მდგომარეობის გამწვავება კი მარჯანიშვილსა და სამხატვრო თეატრს შორის დიდ ხანს არ გაგრძელებულა. სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მოსწოდათ და უყვარდათ ყველაფერი, რაც ნამდვილი ემბოტოდება იყო. მათ მალე დაივიწყეს ეს კონფლიქტი და მარჯანიშვილის პატივისცემულადი დარჩნეს, ისე როგორც კ. მარჯანიშვილი სიციცტლის უკახსხეულ წუთამდე მოწყნებით ისხენიდა მათ, როგორც თავის მასწავლებლებს, ჩვენი გიოქის უდიდეს ხელოვნობა.

1925 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრი სტანისლავსკის მფუარებით საგანგებოლოდ ეჭვია ობიოლის. 13 წლის შემდეგ კ. მარჯანიშვილმა ერთხელ კიდევ ნახა თავისი ვანტაზინითა და შრომით შექმნილი „კარამაზოვის“ და „ცხოვრების ბრჭყალები“ და ძვირფასი მემორებისა და სტუპირების პატივსაცემად ვანბასოდ მოაწყო აღსტრინას „სიმამარას“, რომელიც საინტერესოდ აქვს დაწერილი საქ. რესპ. სამ. არტისტს და ახთავს ახლანან გაბოცებულ წიგნში — „დღეები ახლი წარსოლისა“.

ვანბასმ დასწრებია კ. სტანისლავსკი და თითქმის მთელი დღისი. ყოფილან ქართული მსახიობებიც. კასოლეს და ვეროი აზგაფაიძეს წაუთხიათ ელექტო. მისკოვის მოუღენება ვოლგაზე გატარებული დღეები და მარჯანიშვილიან ერთად უმღერია ქართული სიმღერა, რომელიც ნახ უთუოდ მარჯანიშვილმა პარავლა სამხატვრო თეატრში ყოფნის დროს. სტანისლავსკის ვფხზე ადომით მუშესამს ქართული კულტურის სადღვერდეთი. მსახიობი ოლდა კინაიჩ-ჩეხოვის გულწყვებით თუქმნა მარჯანიშვილისათვის „Котэ, котэ, неугомонный ты, как ты нас бросил и почему?“ ვანბამი დილამდის გაგრძელებულა.

მეორე დღეს კი სტანისლავსკი დასთან ერთად ასულა მთაწმინდაზე და დიდი ოღისას სავფიერ ცოცხალი ყვავილების გეირვებით შეუგაჰა.

1930 წელს მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლებზე ყოფნისას მოსკოვში საზეიმო სხდომაზე სხებთან ერთად იყო მოსკოვის სამხატვრო თეატრის დღეღეღეც, რომელსაც პროფ. პ. ა. მარკოვი მეთაურობდა და მან ასე მიმართა კ. მარჯანიშვილს: „იოსტანტინე ალექსანდრეს ძევე, მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა მისასღმებლად გამოგზავნა თქვენი ძველი ამხანაგები — ო. ლ. კინაიჩი, ა. მ. მოსკოვინი და ა. ლ. ვინენკი. სამხატვრო თეატრს კარგად ახსუს შენი მათთან შემოშის წლები. როდესაც ადამიანები ხელოვნების ფორტზე ერთად მუშაობენ, მესხიერებამ ეს დიდი ხნით აღიბჭედა, აღიბჭედა ის ღრმა კავშირი, სცენის ხელოვანთა შორის რომ მეკოდრება. ასეთი კავშირი დამყარებულია თქვენსა და სამხატვრო თეატრს შორის. თეატრში თქვენი სოსენა მუდმივად არის“.

ხოლო კ. მარჯანიშვილის თეატრალური მოღვაწეობის 40 წლისთავთან დაკავშირებით გამოგზავნილი დეპეშაში ს. ნემიროვიჩ-დანჩენკო და კ. სტანისლავსკი წყრდნენ — „სინარულით ვიგონებთ თქვენთან მუშაობის დღეებს. გიგანებით ჩვენს მოლოცვას და საუკეთესო სურვილებს. ველით თქვენს ახალ გამარჯვებებს და მაგარად გართმევენ ხელს“.

კ. მარჯანიშვილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მუშაობის პერიოდში ეწეოდა დიდ საზოგადოებრივ და საქველმოქმედო მოღვაწეობას, მოსკოველ ქართველთა საზოგადოების ხაზით, რომელიც 1907 წელს იყო დაარსებული. (გამ-

²² Немирович-Данченко, „Из прошлого“, стр. 220.
²³ „За правду“, № 23, 1913 г. 30 октября.

²⁴ „Обозрение театров“, № 2094, 1913 г.

გეობის თავმჯდომარე — ა. სუმბათაშვილი-იუენი). სა-
სოციალურმა მიზანმა ისახავდა გაცემო რუსეთისათვის და რუ-
სეთში ჩამოსვლულ უცხოელთათვის ქართული კულტურა და
მატერიალური დახმარება გაეწია მისივე უმაღლეს სას-
წავლელეში მოსწავლე ქართველი სტუდენტებისათვის. ირ.
ტატიშვილი და თ. დეკანოზიძე შრომითი, მოსოვის უნივერ-
სიტეტი და ქართველი ახალგაზრდობა ავეჯწუნებ რამოდენ-
ნამე ეპიზოდ კ. მარჯანიშვილის მოღვაწეობიდან.

1910 წლის 14 იანვარს ალექსანდრე სუმბათაშვილმა
ქართულ საღამოზე მოიწვია ინტელიგენცია და ფრანგი სტუმ-
რები, მათ შორის იყვნენ ლიბე-ჯორჯი და პუასკარე. ამ სა-
ღამოს კოტე მარჯანიშვილის მიერ კეთილშობილთა საკრებუ-
ლის ყველაზე დიდ დარბაზში შესანიშნავი დამაჯერებლობით
იყო მოწყობილი თბილისის თათრის მოედანი სპარსული სა-
ჩაივებით, არხებით, კინტოების ქეფით, — წარმოდგენილი
იყო ყველაზე თბილისში. ქართველი სტუდენტობა ქულაჯე-
სა და ჩიხებში იყო გამოწყობილი. საკრებულის სტუდენტებიანი
დარბაზის დერეფანში გამართული იყო ვაზის სხვიანი ყურ-
ძნის ცოცხალი მტვერებით. ყველას შეეძლო მიეჭრებოდა ორიო-
დე მარცვლი და პირი ჩაეტკბარებოდა. საღამოს დასასრულს
პუასკარე ხელში აიღო საშაისი და დიდი ქება-დიდება შეას-
სა ქართულ ტრადიციებს, ქართულ კულტურას, მას სუმბათ-
აშვილის და მარჯანიშვილის გადაუხადა უღრმესი მადლობა
ასეთ შესანიშნავ საღამოზე მიწვევისათვის²⁵.

მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ასეთივე დიდი სა-
ღამო მოეწყო 1921 წელს, საღამოს მოწყობა აღიზნავდა მოს-
კოვში ინგლისის პარლამენტის წევრების ჩამოსვლას. ამ სა-
ღამოსაც მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა. იგი 20 იან-
ვარს შედგა. აკეთილშობილთა საკრებულისა და დარბაზები
მორთული იყო ქართული ორნამენტებითა და ხალიჩებით.
ყველაზე დიდ დარბაზში წარმოდგენილი იყო თბილისის ბა-
ზარი, აქ ყოფილი დეტალი ისე ცოცხლად იყო ასახული, რომ
ვისაც კი ის ერთდღე ენახა, მაშინვე თვალწინ წარმოუდგე-
მოდა. აქეთ-იქით მოდიან ქართული ურბნის, მათზე დადებუ-
ლი ღვინით სავსე ტიკვებით, ბაზრის კუთხეებში მოწყობილია
სალა-ქაბაბის, ხინჯის ჯისურები, აზიური სახელოსნოები,
აღლაკი, ბურ-ღვინით მოვაჭრე სარდაფები: კინტოებად
გადაცმული სტუდენტები თაბახებით თავზე დაატარებდნენ
ხილულობას და გაიძახოდნენ — „იბლო, იბლო“ და სხვ.
ბაზრის ერთ მხარეს შეზურნებში გამშალად შეურჩებოდა,
თავდაუზოგავად აყრუდნენ ყველას და ყველაფერს. სტუმ-
რების დიდი ნაწილი ჩიხებსა და ქულაჯეშია გამოწყობილი.
ინგლისელი სტუმრები სტუდენტობა სახეობი ვითარებაში
მიიღო, გადაჯარღინებული ხმლების ქვეშ შემოუშვეს ყვე-
ლანი ცალკავე დარბაზში. ქართულ საღამოზე ისინი ქალა-
კის თავმა წაჭოვება მოიყვანა. გუჯრეთს სტუმრები დიდი თე-
ატრინად გამოყვანა სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ.

²⁵ ი. ტატიშვილი, თ. დეკანოზიძე — მ. მოსოვის უნივერსიტეტი
და ქართული ახალგაზრდობა. 1960. გვ. 291-292.

სტუმრებს მიეგებენ ა. სუმბათაშვილი, ი. თულაშვილი, კ.
სუბაძე, ს. კანდელაკი, შუისოვლისთანავე ერთერთმა
სტუმარმა წარმოთქვა მისასაღებელი სიტყვა, რომლითაც
დიდი პატივისცემა გამოხატა რუსი და ქართველი ხალხების
მიმართ და დიდი სიბრძნე შეასხა ქართულ კულტურას და შე-
ლოცებებს.

საასუხო სიტყვა შეაგება სტუმრებს ალექსანდრე სუმბათ-
აშვილმა. სიტყვა ამ შესანიშნავმა ოსტატმა თავისი დარ-
ბაისული ხმით ისეთი გულთბილი სიტყვა უთხრა სტუმრებს,
რომ ისინი მიუხედავად რუსული ენის არც თუ ისე კარგად
ცოდნისა, აღფრთხილებით უხედიდნენ მადლობას.

როდესაც სტუმრებმა ბაზრის დათვალიერება დაამთავ-
რეს, სტუდენტობა მათ „ნევე-პატარალო“ წარმოუდგინეს.
მაკურთხეის თვალწინ ქართველმა სტუდენტებმა მხიარული
სიძველითა და ყოფინით ჩაატარეს საკურთხეო ტანსაცმელსა
და გვირგვინებში მორთული ჯვრისაწყარად გამზადებული
ახალგაზრდა ქალ-გვი.

შემდეგ სუმბათაშვილმა სტუმრების პატივსაცემად ფრან-
გულად წარმოთქვა სიტყვა.

სიტყვა წარმოთქვა ი. თულაშვილმაც. ამის შემდეგ ქარ-
თველ სტუდენტთა გუნდმა იმღერა „მოავალკამიერი“. და-
სასრულს გაიმართა ქართული ცეკვები. სტუმრებს მიაღრეს
შამაჩაბური. შეუთხა მართალი აღფრთხილებული სადღერძე-
ლო. ბოლის სიტყვა თვით სტუმარმა მეფეხი უოლემსა წარ-
მოთქვა: — „ჩვენ სრულიად მოულოდნელად მოხვდით
თქვენს ეროვნულ დღესასწაულზე. ეს ჩვეთვისი მოულოდნე-
ლი სასიხარულო ამბავი იყო. ჩემმა ამხანაგებმა იცოდნენ,
რომ სადღაც კავკასიის მთებში ცხოვრობდა პატარა, მაგრამ
სიმამკურთხეო ერი. პირადად მე ყოფილვარა საქართველოში,
მინახავს თქვენი საცხოვრო, შეუდარებელი მთები და მძლეო-
ები. დღეს კვლავაც განვიციდი ნახავს და შობაქცილებას ამაყ
კაგასიაზე. აქ ინგლისელ ქალთა სადღერძელო დალიეს, მე
კი ვსვამ ქვეყანაზე უნახეს ქმნილებათა, ქართველ ქალთა სად-
ღერძელოს“. უოლისის სიტყვას დამსწრენი დიდი ოვაციებით
მიეგებნენ. წასვლის დროს სტუმრები კვლავ გაატარეს გა-
დაჯარღინებული ხმლების ქვეშ და დაფაურნითა და მხედ-
რული სიმღერებით მიავიწყეს სასტუმრო „მეტროპოლიამ-
დე“²⁶. ასეთივე ქართული საღამო, კ. მარჯანიშვილის ხელ-
მძღვანელობით მოწყობილი ყოფილა 1912 წლის 8 მარტს.

ჩვენ დიდი ამბავსწერები გაავაკეთეთ სხენებელი ოციანი
მხოლოდ იმისათვის, რომ დავიხსოვოთ თუ როგორი დიდი
ენერჯისა და, დაუმრეტელი ფანტაზიის ადამიანი იყო
კ. მარჯანიშვილი. როგორი გრძობით და სიყვარულით მი-
ღებულ იყო ქართულ კულტურის პროპაგანდას.

ასეთია მხოლოდ მარჯანიშვილის რეჟისორული მოღვაწეო-
ბის ისტორია მოსოვის სამხატვრო თეატრში, რაც ჯერ კი-
დეც სათანადოდ შესწავლილი არ არის. ამ პერიოდის შეს-
წავლას კი დიდი მნიშვნელობა აქვს კ. მარჯანიშვილის მემ-
კვიდრების ათვისებისათვის.

²⁶ იქვე. გვ. 292-293.



რი აქ უკიდურესად გახლდათ გამაფრებელი. მას შემდეგ რაც ისევე წარმოუდგენელი თავგანწირული ტანჯვა, როგორც თავგანწირული სიცილი და ტირილი. დაუფარავი გულუხვობით აჩენდა მსახიობი თავისი წამიერი ქალური სისუსტის აფეთქებას ანდა ვნებათა სიძლიერეს.

ვერიკო ანჯაფარიძე სტეპობოდა მზეთუნახავი კლუბპატრას მეფური დიდებულებით. მაგრამ არც ამ დიდებულებას, არც პატივმოყვარობასა და სიამაყეს არ შეუშლია მისთვის ხელი კლუბპატრასი ქალი დანახა. სპექტაკლში ყოველთვის ცოცხლობდა კლუბპატრას უნაპირო დაუფარავი ქალურობა, მოუგერიებელი და ყველაფრის დამმორჩილებელი მგრანობიარობით.

რასაც კი არ აკეთებდა კლუბპატრა — წყნარად დადიოდა თუ კედლებს აწყდებოდა აქეთ იქით, იტანჯოდა თუ უყვარდა, ეჭვიანობდა თუ მრისხანებას აფრქვევდა, — ყველაფერში იგი იყო განსაკუთრებულად პათეტიკური და ყველაფერს უკიდურეს საზღვრამდე ამაფრებდა. მისი ეჭვიანობა არ იყო უბრალო ეჭვიანობა — არამედ თავისებურად ამადლებული. იგი იკვებებოდა ნათლად, ხელშეხახებად, ძალუმადა. მისი ვნებანი მსგავსად მუხის გავარდნისა ბოობოქრობდნენ უცნაური გახელებითა და აულაგმაგი სიშმაგით.

თვით ვერიკო აღიარებს, რომ კლუბპატრას როლმა მისგან სრული ძალთახმევა მოითხოვა. „მე მრავალი დრამატული და ტრაგიკული როლი მითამაშვია, იგონებს იგი — თითქმის ყოველ როლში უნდა განმეცადა ტანჯვა, უნდა მეტირა, მოემკვდარიყავი, მაგრამ იმგვარი მწუსარება, რასაც მე კლუბპატრას როლში განვიცდიდი — არსად არ ყოფილა. მე ყოველთვის მეგონა, რომ მეტს ვეღარ ავიტანდი ამას!“.

სპექტაკლში ზემოთადა კლუბპატრას სიყვარული. სიყვარული გაეგუელი მისი უკიდურესი, ეგოისტური ზრახვებით, მისი დამპყრობლურ-მესაკუთრული, ერთპიროვნული აზრით.

სიყვარული ანტონიუსის მიმართ.

სიყვარული ეგვიპტის მიმართ.
პიესის რეჟისორულ მიონტაჟში და მის კვალად სპექტაკლშიც განსაკუთრებით იყო ხაზგასმული, რომ ამაყ დედოფალს — კლუბპატრას კარგად ესმოდა ეგვიპტეში ანტონიუსის ყოფნის აუცილებლობა — არა მარტო პირადად მისთვის, პირადი კეთილდღეობისათვის, არამედ რომის დასაშინებლად, თავისი ქვეყნის კეთილდღეობისათვის. ქალი-კლუბპატრა-ანჯაფარიძე ერთის წამითაც არ ჩრდილიავდა — დედოფალს. ისინი სულ ერთად იყვნენ, ურთიერთშეწირულნი, ზეღონელჩაიკედებულნი, ხოლო ფინალში, წამიერად დედოფალი იმარჯვებდა ქალზე. კლუბპატრა-ანჯაფარიძე კვდებოდა როგორც ამაყი და გაუტყმელი ხელისუფალი, როგორც ქალი, რომელმაც დაკარგა სატრფო და მასთან ერთად აზრი ცხოვრებისა, იმედი ეგვიპტის ზედნიერებისა.

ვ. ანჯაფარიძე არანად არ ეძიებდა ნიუანსებს, ნახევარტონებს, დეტალებს. მხატვრული სახის დახასიათების დეტალები და ნიუანსები სათავეს იღებდნენ ზოგადი გააზრებიდან — აღმოსავლურიდან, რომელიც, როგორც ძირფასის ჩარჩო ისე ევლებოდა კლუბპატრას აბობოქრებულ ბუნებას.

პერიკო

ანჯაფარიძე

ეთერ გუგუშვილი



ალზე ცოტა რამაა საერთო მორჩილ, მორთოლვარე მარგარიტასა და თავის ვნებებსა და მრისხანებაში დაუცხრომელ, გახელებულ კლუბპატრას შორის. ვგონებ ერთი კი აქვთ მათ საერთო — „უძირო სიყვარული“, რომელსაც ორივე გმირი გაუთანავავს.

შალვა ნუკუბიძემ ვ. ანჯაფარიძის კლუბპატრა დაჭრილ ვეფხვს შეადარა. მართლაც რომ უკეთეს შედარებას ვერ იპოვნით. მის კლუბპატრასი იყო გონისწამლები გახელებდა. მისი მოძრაობა იყო მკვეთრი, ძლიერი, კონტრასტული. ყველაფე-

გაგრძელება. დასაწყისი ხს. „საბუთო ხელწოდება“ № 6

1 ეფრნალი „Театр“, 1964 წ. № 5, გვ. 116.



კუპრითი შავი თმების სადა, სწორი ვარცხნილობა მკაცრ ეფუგურ აძლევდა მის ჭკვიანურ და ცისებულ სახეს. მისი მკვეთრი, კუთხოვანი მოძრაობანი და შესტები, რომლებიც კვლავ იმავე აღმოსავლურ ნეტარებას ასხივებდნენ, მკაცრად და შთაგონებით გამოიყურებოდნენ და ბრწყინვალედ გამოსატყავდნენ მის გახელებას, ავანსულ მოქნილობას. თვალები აფრქვევდნენ იმავე ენებას, იმავე სიფიქსს.

სურბულთსური თვალთახედვით რომ შევხედოთ კლეოპატრა-ანჯაფარიძეს, მასში თითქმის არ იყო ყველდღიური შესტი, არცერთი ბუნებრივი ინტონაცია. ყველაფერი იყო ხანსაცმელად გადაჭარბებული: — ხმის მოდულაციაცა და ტანჯავათა ტონუსიც, მოძრაობათა ექსპრესივაც, ეგზალტიციამდე მისული შესტების მოწყვეტილი გაქანებაც.

მაგრამ ეს იყო კომპლექსი. და ისევე როგორც შეუძლებელია ახლოდან აათვალიეროთ ფერმწერის მიერ ზეთის საღებავებით დახატული ტილო (ვინაიდან ფერწერის საგანთა რელიეფური გამოსახვის ნაცვლად ჩვენს თვალწინ გაიშლება მონასტრის ქაოსი), ასევე ვ. ანჯაფარიძის მიერ შესრულებული კლეოპატრას აღქმა შესაძლებელი იყო მარტოოდენ მთლიანის ერთიანობაში, როლის ყველა კომპონენტის თავმოყრით. შეუძლებელი იყო ამ მთლიანის დანაწევრება. და თუკი მიდებოდა ლაპარაკი კომედიის გამართლებულ ვეება, ყოვლისშემძველ, გადაჭარბებით შექმნილ ფორმაზე, მაშინ ამ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია ვისჯავლით ძიპერბოლზე ტრაგიკულ ჯანრში. ამის გაკეთება მხოლოდ ტექნიკურად და დიდ მხატვარს ძალეში. ვ. ანჯაფარიძემ გაბედა ეს და გაიმართა. რა ვუყოთ, რომ ყველაფერი უყოყმანოდ მისაღები არ ყოფილა მის კლეოპატრაში, რომ ზოგჯერ კამათს იწვევდა მის მიერ ჩაეჭვებული როლის ნახატის სიმკვეთრე, სამაგიეროდ, ერთი რამ კი უმჭველი იყო: კლეოპატრას მხატვრული სახე — ეს ნახელავია ოსტატისა, რომელმაც მოიპოვა უფლებები ფორმის თავებრდამხვევი დაკაუსებისა, მხატვრული გააზრების მოულოდნელად და ყველაზე უცნაური, თითქმის წარმოუდგენელი აღმაფერხისა.

ვ. ანჯაფარიძის შემოქმედებით სამყაროში მტკიცედ დამკვიდრდნენ შექსპირი და შილერი. და თუცდ იმ ტრაგიკოსების ჰიესებში ვერკოს მაინცდამაინც ბევრი როლი არ ჰქონია, ყოველი მათგანის მნიშვნელობა მსახიობის სცენურ ბიოგრაფიაში უზარმაზარია...

რამდენ რამეს ამბობს, მაგალითად, ერთის შეხედვით მცირე აგრზოდ ვერკოს შემოქმედებაში: — მას ერთხელ ბედმა ეპოვა დიდ რუს მსახიობ ვ. კარალოვანი ერთად შექსპირის „რიჩარდ III“-ში გამოსვლა. (ვერკოს ასრულებადელი ანას, ვ. კარალოვი რიჩარდს). მომსწრეთა მესხიერებაში დღესაც წარსულელთა თვალისმომჭრელად მოუგერიებენ; მოვლავთ თეთრ კაბაში ჩაცმული ანა — ვ. ანჯაფარიძე და დიდებული რიჩარდი — კარალოვი. ვ. კარალოვი ღირსსსხოვარი დღის აღსანიშნავად ერთ-ერთ წერილში წერდა: — სულეზად ვისცენებ შექსპირზე მუსაობით. გკითხულობთ „რიჩარდს“ მშვენიერ მსახიობ ვერკოს ანჯაფარიძესთან ერთად“.

ვერკო ანჯაფარიძის უდიდესი შემოქმედებით გამარჯვება იყო მარიამ სტიუარტი შილერის ასავე სახელწოდების

ნივთაში. ამ როლში, ისევე როგორც კლეოპატრაში, ვერკო ანჯაფარიძე უპირატესად არ ანიჭებდა არც დიდოფალას და არც ქალს. ისევე როგორც კლეოპატრაში, ისინი არსებობდნენ ერთად, წარმოქმნიდნენ ერთიან დასრულებულ მხატვრულ სახეს მსოფლიო ისტორიის ერთ-ერთი უაღრესად საინტერესო და წინააღმდეგობების აღსაყვს პიროვნებას.

მარიამ სტიუარტი მსახიობის მიერ შესრულებული იყო „შექსპირული“ ძალით. ვ. ანჯაფარიძის მარიამ სტიუარტიმ შეთის მისი ქალური მომხიბვლელობის, სულიერი სიკეთის-ვის, პოეტური ბუნების გვერდით ყოველთვის იგრძნობოდა „სული მემამობისა“. ეს იყო ქალი თხემით ტრფამდე, მაგრამ ქალი, რომლისთვისაც ამ ქვეყნად ყველაზე მაღლა დგას — წყურვილი ძალაუფლებისა.

ვ. ანჯაფარიძე მარიამს არ აიძვალვდა, არ აქცევდა მას პაიროვან-უბიწო, დიდ მარტვილად, რადც თვითნებების უღანაშალო მსდევრებად, ვინმეს მტრად ან რაყუბად. ვ. ანჯაფარიძეს თამაში გვარწუნებდა იმაში, რომ მარიამი — საყუთარი ქრისის მოკვლის გამო მონაწილის გრძნობით შეპყრობილი, მარიამი — ტყვე ელისაბედისა, მორჩილებისა და შეგუების შემდეგ — სრულიად არ ეწინააღმდეგებდა მეორე მარიამს — მრისხანეს, მკაცრს, დაუნდობელს, რომელიც ყოველთვის მზდადა ძალაუფლების გულისათვის ახალ-ახალი დანაშაული ჩაიდინოს.

უნატყვისი სულიერი ნიუანსების რთული გამაზ მსახიობის მიერ გააზრებული იყო დიდებული, შემარწუნებელი სი-მართლი და დასჯის სცენაში ყოვლისშემძველ გამოსატყულებას ჰპოვებდა.

ამაყად მიბაიჯება ემუფოტისავე მარიამი — ვ. ანჯაფარიძე. იგი მაღლა კულისების მარჯვენა კუთხეში იდგა, შემდეგ ნელა ეშვებოდა დაბლა, გარს უვლდა სცენის წერს და პირდაპირ რამასთან ქვევით, თითქმის, მიწისქვეშეთში ჩაიღობდა.

საქტაკლის რეჟისორი ვასო ყუშიბაშვილი ცდილობდა დიდხანს ყოფილიყო ვერკო მკურებლის თვალწინ, რათა მესხიერებას სამუდამოდ აღებედა მისი მოხიბველ სახე...

იგი ჩაცმული იყო სადღესასწაულო თეთრ კაბაში, ბრწყინავდა სამკაულებში და თავი ოდნავ უკან გადაუხიდა. მასში არ იყო ოიტის ოდნავ ჩრდილი ბედისადმი მორჩილებისა და შეგუებისა, კარს მომდგარი გარღვალა უბედურების, ტრაგიკული აღსასრულის პირისპირ მას შეუდგოვლად ეჭირა თავი. შეუვალი, მომზობლავი, მურყყვეული ქალი მიემართებოდა სასჯელის ადგილისაკენ. ეს იყო დედოფალი და ქალი მთელი მისი დიდოფლური და ქალური დიდებულებით აღსავსე, თავისი ქალური და დამატყვევებელი გრძნობით აღტურვილი. იგი მიემართებოდა ისე, რომ გამარჯვებულ ელი-საბებს ემუფოტთან დაემზობილი სასიკვილოდ განწირული ქალის სიდიადე შეშურებოდა.

დაბას, ამ სცენაში დიდოფალი და ქალი ანარცხებდა მეორე დედოფალსა და ქალს, მაგრამ გამარჯვების აზრი მდგომარეობდა არა მარიამის მორალურ-ეთიკურ უპირატესობაში; არამედ მის სიმტკიცეში, შეუპოვრობაში, ვაჟაკობაში და თვით დასჯის მომენტშიც კი თავის პრინციპების ერთდულე-ბაში. და უნებურად ვფიქრობდით — ნება რომ მიეცათ მის-



თვის იგი შეებმებოდა მეტოქეს, არ შეჩერდებოდა შუაგზაზე. მიეცეთ თავისუფლება და იგი გახლიდა თავის ამაყ მძევურ ფრთებს. მაისა-ანჯაფარდის ნაბიჯში ჩნდებოდა სიმსუბუქე ფრონსის, იგრნობოდა შინაგანი გატაცებულობა.

სიყვარულის უსყვარული სად არ შეუხედრია ეს ვერიკოს თავის სიყვარულის ბოგარაფიში — ლარსას „უშინოთში“, ანო — „მეფე ენკელში“, მუთფალა — „დავით აღმაშენებელში“, მუცივარი — „გიორგი სააკაძეში“, ლიხა — „მელოდემი“, მემგნე ბანუ — „ლევინდა სიყვარულზე“ — ყველას აქ ვერ ჩამოვთლით. მათ ყველას აერთიანებდა ეს გაფორმება სიყვარულში, საყვარელი ადამიანისადმი უსაზღვრო ერთგულება, შინაგანი სიწმინდე და კეთილშობილება, ყველაფერი ის, რაც შეადგენს მსახიობ ვ. ანჯაფარდის ხელოვნების თემასა და არსს.

და ამავე დროს რა რიგად განსხვავდებოდნენ ურთიერთი-საკან ვეს გმირები! ლარსას (ა. ოსტროვსკის „უშინოთში“) უსაზღვროდ უყვარდა პირატოცა. ამ სიყვარულში იყო რაღაც აღტაცებული ნეტარების განწყობილება, იგივე მზადყოფნა თავანჯარისათვის, იგივე გატაცება, იგივე აღმაფრენა, ლარსას სიტყვები: „გადაფურინდებოდი ვოლაგაზე“... წარმოთქმული ვ. ანჯაფარდის ბავთაგან აღიქმებოდა, როგორც რაღაც კონკრეტული, ხელშეკრები. ისე გვეგონებოდა, თითქმის მაინც მზად იყო ლარსას სივრცეში აჭრალიყო. შორეთში მიმართული მისი დაფიქრებელი, ნაღვლიანი, მაგრამ აღვსებული მზერა, მოსრიალი, თითქმის მოფარებულ ვესტს ხელისა, შინაგანი გატაცებულება — კვლავ და კვლავ ქმნიდა აღმაფრენის ილუზიას. წარმოქმნიდა გაფრენილი ფრინველის სიმბოლური სახე... თოლიას ასივსიციები...

საკმაოდ განმტკიცდა ანჯი იმის შესახებ, რომ ვ. ანჯაფარდის სტეპია უცხოური დამპყრობის სროლებია, რომ ქართულ პიესებში შექმნილ სახეებს იგი ნაკლებად ეტანება.

საკითხის ამგვარი დაყენება ძირშივე მცდარია.

ანო, მუთფალა, მუცივარი, მაცყალა... მათში, ვ. ანჯაფარდის შესრულებით განსხვავდა კდმამოსილება და ნაწი საინთერესო ქართული ქალისა, უდიდესი სიროლით გაიხსნა ვ. ანჯაფარდის ინდივიდუალობის ნიშნები გახვეული ერთგულად, უადრესად ქართულ სამოსელში. პოეტ ბესიკეზე შეყვარებულ ანო — ანჯაფარდი თვით იყო სიყვარულის პოეტის ნაწი მოხალეულები ჰქონდა უსყვარლო გრძნობა ამაღლებული-სა. იგი იყო ქალიც და თავისი ქვეყნის პატრიოტიც და სწორედ ეს შერწყმა ნატიფი სინაზისა, დამატყვევებელი ქალურობისა და გასულდემულებული სიტყვიანისა სახეს ანიჭებდა განუმოზრებელ, მიმზიდველ, რომანტიკულ შეფერილობას. ამავე რომანტიკულ მორთულვარებში იყო გამსჭვალული მისი მაცყალა — პირველ ხანებში როგორცაღაც განმარტებული, გულჩახვეული, მაგრამ არსებითად აღსავსე უზარმაზარი პოეტური ემოციური ძალით. ასევე გახლდათ მუთფალა — ძლიერი ბრუნებება, რომელიც მოწყალის სცენაში მადღებლობდა ტრაგიკის მალა ნოტივამდე; და მუცივარი — ეს ნაწი, ღირული არსება, სიცოცხლის და ხუმრობის მოყვარული, ემზაკი-გველუცი, (რომელსაც ძალუქს გვეკუცოს დავით მეფესაც კი), შემდეგ გადიოდა ტანჯის სვე-

როში, ენებათა პათეტიკაში (ეს ყველაზე ნათლად ვხვდებით ზოდა მისი დარბაზების სცენაში).

ვერიკო ანჯაფარდის ბრწყინვალე როლები იყო აგრეთვე გინატრე („ინიშვილის გურია“) და ჯავარა (ვაჭა ფშაველას „მოკვეთილი“). სხვადასხვა დროს ითამაშა მან ეს როლები — „ერთი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, მეორე სიმწიფის ხანაში. მაგრამ უნდათა ერთი რამ: განსხვავებული შინაარსისა და წყობის როლებს ვ. ანჯაფარდის თამაშის მოხებები მრავალი ჰქონდათ საერთო. უპირველესად კი თმა დედობისა.

გინატრეში იგი უპირველესად ხედავდა მისიყვარულედ დას — გახლებულს ამ სიყვარულში. აქ ყველაფერი იყო, სიყვარულის ენებანი, მოუთოკავი აღმადრენა, უსაზღვრო თავანჯარა, გონისწამლები დარდი დაკარგული შვილის გამო. სასოწარკვეთა და დარდი აყვანილი იყო უმაღლეს ექსტაზამდე, რასაც თვითმკვლელობა მოსდევდა.

ა. იმედაშვილი ამბობდა, რომ გინატრე-ანჯაფარდის მონოლოგი, რომელშიც იგი თავის უსაზღვრო მუწუნარებას განხილავდა, ჟღერდა როგორც „ყოფნა არ ყოფნის“ მონოლოგი — „პაღლებში“. ვ. ანჯაფარდის-გინატრეში აირჩია „არ ყოფნა“! და აქ, მაცურებელთა თვალწინ საოცარი ტრანსფორმაცია ხდებოდა — გინატრე, რომელიც უკვ ამხანაშის წარმოსთქვამდა სულის შემძრულ სიტყვებს, სულე მშვიდდებოდა, იქნდა სიმტკიცესა და გრძნობას, რომლებმაც თითქმისაქამდე სამუდამოდ დასტოვეს მისი სულის საუფლო.

არა, იგი არ ღვიადა. მშვიდად, თითქმისადა გამომდელი ცნობისმოყვარული ათვლიებდა რეჟისურებს. და მის თვალში იმდენს მაგარი რაღაც სხივი კიაფობდა. „იქედვე ერთი წუთი და შევ იქნები თავისუფალი; თავისუფალი უყვლავთაგან...“ თითქმის ამბობდა მისი ელვარე გამოხედვა და ამ დროს ტურბზე სუსტად უკრთოდა ღიმილი. შემდეგ ისმოდა სროლის ხმა, გინატრე უნდა შემოხაზავდა წრებს და მიცელილოვით ეყვებოდა ძირს. თითქმის საკუთარ გულისცემას უსმენს გვერდზე ონდა თავადანროლი.

გინატრე-დედა ზემობდა თავის განათავისუფლებას. გინატრე-ქალი და ადამიანი მისისანე გამოწვევას უგზავნიდა მათ, ვინც ფეხით სთელავს ყოველგვარ ადამიანურ ღირსებას და აბურღ იცვებს ადამიანს. ვ. ანჯაფარდის შესრულებით გინატრეს ტრაგედია გახსნილი იყო მგრძობის მისი სიცალური და საზოგადოებრივი სინაქსილით.

ასევე იყო იგი მოკვეთილი ბაბას დედის — ჯავარის როლიცა. მსახიობის მიერ ღრმად და ფაქიზად გახდილი დედის ტრაგედია თავის თავში ატარებდა არა მარტო პირადი მწუნარების თემას, არამედ გადაგვიშლიდა კიდევ პიესის კონფლიქტის დიდ, პატრიოტიკულ აზრს. დედობის პრობლემა აწყავდა მაღალ მორალურ-ეთიკურ, თვით სიციველურ პრობლემამდე. ამ გზით მიდიოდა ვერიკო ანჯაფარდი ქართველ გმირ ქალთა სახეებამდე — კვლავ თავისი, თვითმცოდნე გზით, ყურდნობდა ტრაგიკული და ღირითული ინტონაციების უნებურ და დიდებულ შეზამებას, ერთის წამითაც არ ჰკარგავდა თავის დამოკიდებულებას ამ ცნებათა მიმართ, ინარჩუნებდა ღრმად ადამიანური ემოციებისა და ნატიფად გააზრებული გარგნული ფორმის გამოსატლებების ერთიანობას.



ბორჯომის ხეობა

რუსუღან

ჯავრიშვილის

პეიზაჟები

ივალთოს აკადემიის ნანგრევები

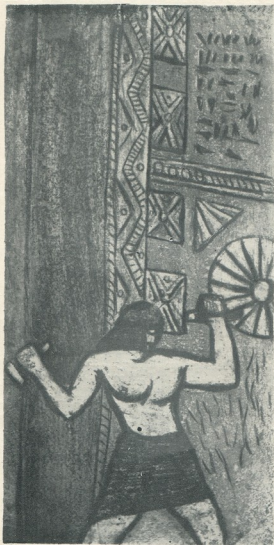


შახტანზ ონიანის

სვანური ჩანახატები

ეროვნული
მუზეუმი

ჩუჭოთისის მარელო



სვანის თუჯები

სვანი გოგონა





დახს, ცდებიან ისინი, ვინც ცდილობენ დამატკიონ თითქოს ქართულ პიესათა გმირებს ვერიკო ანჯაფარიძის შემოქმედებაში თვალსაჩინო ადგილი არ უტარაო! საკმარისია გავხსენებთ მისი მწვეინარი, მყავლა, მწეფთავა, ანო, ქრისტიანა (ვ. ნინოშვილის „ქრისტიანე“), რომანტიკული ცაბუ (შ. დადიანის „ნაპერწყლანე“); გმირულ-ტრაგიკული გინანტრე და ჯაგარა, ავი, გვიოსტური მოღვრის სტელში შესრულებული მემწანა ფატი (ვ. გაბესკირას „მათი ამბავი“), მომღიმარი, მომხიბლავი აიშე (ვაკეის „სური“), ნანი, მიშქოლი ვლექე (ლ. არდაშვიანის „სოლომონ ისაკიან მჯედანუშვილი“) და სხვა მრავალი, რათა დაგვრწმუნდეთ თუ რა მიდღიარი და შინაარსიანია მსახიობის მიერ შექმნილი ქართულ ქალთა სამყარო. და რაკი საქმე უბრალო ჭეშმარიტებათა მტკიცებადმდე მივიდა, მაშინ უადგილო არ იქნება აქვე დადგინებით, რომ საბჭოთა ქალების სახეების შექმნაში ვ. ანჯაფარიძის ერთ-ერთი საბატო ადგილი ეკუთვნის ქართულ საბჭოთა თეატრში. საკმარისია ითქვას, მის მიერ შესრულებული როლები განსხვავდა საბჭოთა დრამატურების პიესებზე მოედს. ამის გასხენება მით უფრო აუცილებელია, რომ ხშირად ამგვარი როლები მირჩება ხოლმე ჩრდილონ კავკასიურს.

ახალგაზრდობის წლებში ითანამა ვ. ანჯაფარიძემ ტატიანა ბ. ლავრენიევის „რდევავი“. ეს ახლა ყველას რთილად ახსოვს. მაშინ როდესაც ეს მხატვრული სახე მისი შესრულებით იძინდა რადაც განუმეორებელ შინაგან ნათელს. იგი გაამბარა იყო ქალური მომხიბვლელიობით, სილბოთი და შუაძლიერ აამში მდგომარეობა სწორად, რაც ასე რიგად აკლიათ ხოლმე ტატიანას როლის შემსრულებლებს, რომელთაც ეს სახე ესმით როგორც მარტოოდენ ანტიპოდი აფორიატებული და თავაშეხებული ქსენია და ტატიანას აქცევენ ხოლმე რადაც გამომწარალ, დიდატკიკურ სიმართლეს მამიებულ სიმბოლოდ.

ვ. ანჯაფარიძე ყოველთვის მისწრაფობდა სულით ძლიერი და მხევე ქალების სახეთა შექმნისაკენ, მაგრამ არასოდეს ცმაყოფილდებოდა მარტოოდენ მათი დადებითი მხარეების ჩვენებით. იგი მსახიობი-ფსიქოლოგია და თავისი გმირების მორალური გამარჯვების გზას არ აიკლავს. მას არ სურდა და არც შეეძლო ამის გაკეთება თავისი შემოქმედებითი კრედიტის გამოდ ექცია ისინი სწორხაზობრივი-პირადულ შინაგან წინააღმდეგობისაკენ თავისუფალ გმირებზე. „ღვთიური ნაპერწყლის“, სიყვარულის, შთაგონების გარეშე.

რაოდენ მომხიბვლელობა და ქალურებრივი უშუალობა იყო მისი ტენიაში (ა. აფთიონკევის „შორელი“), რა აორთოლებული ალტკინება ცოცხლებდა მის მამაში (ბ. პოგოდინის „კრემლის კურანტები“) და სეგტლანაში (მ. ჭეზარევისა და დ. ასათიანის „1917 წელი“). რა სულიერ სითოსა და ქალური ერთგულების სათნოებას ასხივებდა მისი ღიზა (ვ. სიმონოვის „მელოდე“) და რა დაუნდობელი იყო იგი ჯვისის (ვ. სიმონოვის „რუსეთის საეთიხი“) მიმართ.

ამ როლებში იგი ჭეშმარიტად ცხოვრების სითრულებებთან ორთაბრძოლაში ემებებოდა და ცდილობდა ვჩვენებინა თავისი გმირების არა მხოლოდ ძალა, არამედ მათი სუსტი მხარეებიც. ჯვისის რომში იგი მიდილობდა თავისი გმირის სრულ მორალურ მსიღებამდე.

მხდალი, წვრილმანი ჯვისი ანჯაფარიძისათვის არ უნდა იყოს „საკუთარი“ როლი. მის არ მოსწონდა ჯვისის მწეფობა, ჭკობანი, მისი „ფრთხილბა“, მხდალი სიყვარული სმიტის მიმართ. ვ. ანჯაფარიძის გმირებს ყოველთვის ახასიათებდათ თავდავიწყებული სიყვარული. ჯვისის როლში ეს არ ყოფილა. მას უყვარდა სმითი სწორად „ფრთხილად“, უძლური იყო მსხვერპლისა და ბრძოლისათვის, მკაცრი ცხოვრებისეული განსაცდელისათვის. და მაინც იქ, სადაც კი ეს შესაძლებელი იყო, მსახიობი ცდილობდა ვჩვენებინა მისი კარგი ადამიანური თვისებები. იგი ეძიებდა ამ როლში ვაჭკაიობისა და მოქალაქებრივი სითამამის თემას და პოულობდა მას ჯვისის სმითან მისვლის სცენაში, მის, თუმცე გაუბედავ, სურვილში დაეკავშირებინა თავისი ბედი ამ კაცთან. მაგრამ იქ, სადაც ჯვისი უკან იხეგდა, იქ სადაც იგი მსახიობის ნდობას ვერ ამართლებდა — იქ, ვ. ანჯაფარიძე მამაცი და შეუდრეკელი მებრძოლის პოზიციებიდან „ძირფსკვიანად“ ამხელდა მას. ჯვისის იგი თავს აცხვდა თავისი ადამიანური მრისხანების მიეულ ძალას, დაუნდობლად დასცილობდა მას სმითან ქურდულად განსოვების სცენაში. „როგორ იპოვნეთ თქვენ სიარულის ეს გაბეფრული, მხდალი მანერა, რითაც თქვენ გარბინართ, როგორც გარბინან ვირთხები ჩაძირული გემიდან“ — სწერდა ვერიკო ანჯაფარიძეს ცნობილი მსახიობი რანევსკაია და დასძებდა... და ეს შთაბეჭდილება ყველაზე ძლიერია, რაც მე ოდესმე თეატრიდან გამომყოლია.

ვ. ანჯაფარიძის ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი გმირი თანამედროვე დრამატურგიაში იყო აიშე ითან ვაკეის „შური“. ვ. ანჯაფარიძის აიშე უყვარდა ფიქსელი სურვილით — სიცოცხლიდან მიეღო რაც შეიძლებოდა მეტი სიყვით. იგი უყვარდა ცოდნის წყურვილის, მეცნიერებისაკენ გახელებული მისწრაფების, ახალ ჭეშმარიტებათა აღმოჩენის სურვილის გამო. ვ. ანჯაფარიძის აიშეში ცოცხლობდა პირველადმიმჩენის აღმაფრენა და ეს მისი მიზანსწრაფვა უჩვეულო ორგანულობით ერწყმობდა მის პირად თემას — ჯემალის სიყვარულს. ეს იყო ნათელი, უბიწო, ფაქიზი სიყვარული. აიშე — ანჯაფარიძე სმითაღეს, სითოს, სიხარულს, სიცოცხლის სიყვარულს, სანაყროსადმი, ადამიანისადმი პოეტურ, ამაღლებულ დამოკიდებულებას ასხივებდა.

თითქმის აბვე ხანებში ითანამა მან ცაბუ შ. დადიანის პიესაში „ნაპერწყლანე“ გულმამაცი, მებრძოლი ქალმოცილი, რველოცვათთან მისული გლეხის უბრალო ქალმოცილი ცაბუ სპექტაკლში დაჯილდოებული იყო რომანტიკული ამაღლებულიობით. მას ახასიათებდა სწრაფი აღვზნების უნარი მომხდარი ამბების გამო, სიჯიუტე და მჩქეფარე ტემპარამენტი, რომელიც დიდებულ ფონს უქმნიდა მის გულკეთილობას და ქალურობას. და თითქმის პიროვნების ჩამოყალიბების ამ პროცესს აგრძელებს, გაცილებით გვიან ვერიკო ანჯაფარიძემ შექმნა დიდებული სახე საბჭოთა ქალის ვარვარასი (ი. გიანი — „სიყვარული გარეოტრუქა“), რომელიც ატარებდა მისი ცხოვრებით, მწუხარებით, სიძინელებით, წინააღმდეგობათა გადალახვით მიყენებულ დაღს. ეს იყო თავდადებული მშრომელი, რომელსაც არცერთ ვითარებაში არ დაუკარგავს ოპტიმიზმი და ნათელი იდელებისადმი რწმენა.

კომედურ როლებშიაც გაატარა ვერიკო ანჯაფარიძემ

ცხოვრებისადმი თავისი ოპტიმისტური და ნათელი დამოკიდებულება. თუკი ვ. ანჯაფარიძე სრულიადაც არ არის კომედიური მსახიობი, ცხოვრებაში კი მას არ აკლია არც იუმორი და არც გინება-მასხვილობა. უჩვეულოდ გულისხმიანი, შემარბული, ყოველთვის ამანდლებულ-დამოხეობი, იგი, ყოველთვის ყურადღების ცენტრშია და სიხარული აფრქვევს (მაგრამ მიუხედავად ამისა მან მაინც თავისი მიუზღო ამ ჯარს). კომედიებში მას იტყვებდა ფორმის სიმასხვილე, ზოგჯერ კი ექსცენტრიულობა არსი.

ახალგაზრდობის წლებში მან ითამაშა ამერიკელი ქალის როლი დემნა შენგელაიას „თეთრები“ . ვ. ანჯაფარიძის თითქმის უკვე მიმზადებულ სპექტაკლში მოუხდა შესვლა. როლი არ იყო დიდი და სწორედ ამაში იყო სიძნელე. ვერიკო უფრო და უფრო გრძნობდა, რომ მას გაუჭირდება რეპეტიციასზე შესვლა. დადავ გაისინჯებდა, იგი გამოვიდა სცენაზე და „დამხმარენი“ სთხოვა რეჟისორს. მან მიითხოვა ოფიცერი — მარჯანი, ბიჭუნა — მარცხენი; — მკვეთრი, რიტმული — ჩამოქნილი, ფოტოგრაფის მაგარი მუსიკა და ვერიკო ანჯაფარიძე გემბანის კიბეებზე ამ მუსიკის ტაქტზე ადიოდა, მას თან ახლდნენ ოფიცერი და ბიჭუნა, ხელში ეჭირა სტეკი, გზაზე, ისე სხვათაშორის ვიღაცას გადახვევდა ხოლმე ხელს, განვებ გაეხანუხებოდა, ვიღაცს გაუკინებდა, ადიოდა გემბანზე და ჯდებოდა მოაჯირზე, ფეხებს ზღვისაკენ იშვრდა. იგი იყო ექსტრაგანტური, მაგრამ მაინც ქალურად გველური, ელგანტურად დახვეწილი. აქ უკვე სიტყვები აღარ იყო საჭირო. ყველაფერი ნათლად იყო შემოხაზული — ძალზე მკვეთრი, ერთბაშად თვალისმიმჭრელი რელიეფურობით ჩამოქნილი როლის ნახატები.

მკვეთრად სატრიული სახე დარეჟანისა შექმნა მან ი. მონაშვილის პიესაში — „მისი ვარსკვლავი“. ამ როლის შესრულებისათვის მან სახელმწიფო პრემია დაიმსახურა.

თითქმის დარეჟანის ყველა თვისება — მისი თანდაყოლილი მეშინაობა, ყოყლოინიზება და შეზღუდულობა, ერთის სიტყვით, ყველაფერი ის, რაც ადამიანს აქცევს ყვეგვრად პრიმიტიულ არსებად — ეწინააღმდეგებოდა მსახიობის შინაგან სამყაროს, მის ბუნებას. მაგრამ ამისდა მიუხედავად დარეჟანის როლი მან ითამაშა დიდი აზარტითა და ბრწყინვალეობით. მკვეთრი ფორმისადმი, ნათლად განსაზღვრული ღრმა ფსიქოლოგიისადმი მისთვის დამახასიათებელი სიყვარულით.

რეჟით უკვე ვილაპარაკეთ, რომ ჩვენი მსახიობის შემოქმედებაში ხდებოდა ხოლმე მოულოდნელი შემობრუნებანი, წარმოუდგენელი, თავებრუნამხვევი გარდაქმნები. ერთ-ერთი ასეთი გარდაქმნა იყო მისი მეშინე ბანუ ნაზმი ჰიქმეთის პიესაში „იღვენად სიყვარულზე“.

ყველაფერი საოცრად გამძაფრებული იყო ამ სახეში, — მისი ფილოსოფიაც და ცხოვრებისადმი დამოკიდებულებაც, სიყვარულისათვის თავგანთირების აზრიც, ერთგულების ილიაც და თვითშეირიცაც. ამასთან უკიდურესობამდე მიყვანილი სიტუაციების ამ სიმძაფრეში ვერიკო ანჯაფარიძე კვლავ იზრუნებდა და იძინდა თავისას, სასურველს, ახლობელს...

...შეთუნანავი მექმნე მახინჯდებოდა, ქალი რაღაც უჩხულს ემეკანებოდა. მაგრამ ფიზიკური სივალახით ძირს-

დაცემული ადიოდა თვალუწვდენელ სიმაღლეებამდე თავისი დიდებული, განსაცვიფრებლად ვაკეკაციური თავგანწირვით. და აქ თავს იჩენდა — ტრაგიკული კოლოზია, ადამიანის ფსიქოლოგის წიაფში მიმავალი ჯგუში, ყოფილითა ამოფრქვევანი, სიყვარული და სიძულვილი, სიმორცხე და ბოროტობა. გრძნობათა რა თავმოყრა, გადასვლათა რა გამმა, რა აღმაფრენა — ბოტური შეგრძობიდან ტრაგიკულ გახლებამდე — იყო ამ როლში! ამის შემდეგ — კვლავ ახალი გარდაქმნა: ანჯაფარიძე თამაშობს ბებოს ა. კასონას პიესაში „ხეები ჭეხურად ვეცდებიან“.

მარად ახალგაზრდა ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ ბებოს როლის შესრულების თვით ფაქტიც რაღაც მოულოდნელი ამბის მავწყვეტილი იყო. თვით მსახიობმა გამოსთქვა თავისი ამპლუსისთვის შეუფერებელ გმირთან შეხვედრის სურვილი. იგი თამაშად გადადიოდა ახალ, ჯერ მისთვის უცნობ სფეროში. ეს კი ჩვენს ყურადღებას ამძაფრებდა.

მაგრამ ბებოს როლთან პირველ შეხვედრისთანვე გაჭრა ყოველი ეჭვი. მეტიც, მსახიობის ეს გარდაქმნა მოულოდნელი და მშვენიერი აღმოჩნდა. იგი თამაშობდა ბებოს, მაგრამ არსად, არცერთ წუთს არ ცდილობდა მისი სიბერე ეთამაშა. პირიქით — იგი თითქმისა მიყვარებდა სტანისლავსკის რჩევას და თავისი შესრულებით ცხადყოფდა უბრალო სცენურ ტექნარიტებს: „როცა მოხუცს თამაშობ, ქივი სად არის იგი ახალგაზრდა“. ვერიკოს აინტერესებს არა ასაკი, არამედ ხასიათი ბებოსა. და ყველაფერი, რაც მის შესრულებას ხელაღს თან, რაც მას ახასიათებს (ხელჯობი, ოღნა მობრლი ფიგარი, ცხოვრებისაგან მოქანცული ადამიანის მძიმე ნაბიჯი) — ყველაფერი „მორიგი აქუსუარია“ — შტამპებია, რასაც ზოგჯერ ასე ხშირად და ასე მარჯვედ იყენებენ სცენაზე მოხუცებს, ფეხების მობაკუნე, მორჩილედ მოხუცების განსახიერებისა. დიახ, ვერიკო ანჯაფარიძეს არ აინტერესებდა თავის გმირის ის, რაც მას მოხუცს ამგებებს. იგი ეძიებდა მხოლოდ მის ინდივიდუალურ, მხოლოდ ღრმად პირადულს და ბებია ეუხნა თითქმისა აგრძელებდა ძლიერი და პოეტური, შთაინებული და ალტერნატიული მომენტების შერწყმის ხაზს, რაც ვ. ანჯაფარიძის ყველაზე განმასხვავებელ და ყველაზე არსებით ნიშანს შეადგენს და რაც მის გმირებს რაღაც განსაკუთრებულ და თავისებურ გმირებად აქცევს.

ვ. ანჯაფარიძე ბრწყინვალედ გრძნობდა ბებოს ახალგაზრდად სულს, იგი ხაზს უსვამდა ეუხნას სიციცხლის სიხალისეს, მწველ ცნობისმოყვარობას, ცოცხალ ჭკუას, იუმორს და თუ გნებავთ მის სიანცხაც კი.

შმაგი ბებია შვევილია ყვეოდილთ მის წაიყვას სპექტაკლში. ახალგაზრდობისას იგი უეჭვოდ თამაშდებოდა იქნებოდა თანატოლების სიანცის და სიეშმაკის. გადიოდა წლები, იგი არ ბერდებოდა და ხუმრობის, კვიმატი სიტყვის სიყვარული არ განლებია მას. იგი მიხლდა თავის შვილიშვილსაც მიუტყობს „სიანცე“ — პირველად უწყინარო, ბავშვური, შემდეგ უკვე სერიოზული, საშინი. ამგარი დამოკიდებულება სათავე იღებდა არა ყოფილიმორტიკეულ შემრებილობაში, არამედ კარგი საქმისადმი რწმენაში, წმინდად სულში, ცხოვრებისადმი უბიწო დამოკიდებულებაში, კაცთმოყვარეობაში და რაც უფრო ნათლად იკვეთებოდა ვ. ანჯაფარიძის—

ბებიაში ეს ნიშნები და თვისებანი, მით უფრო მძლავრდება — და, უფრო შეუპოვარი ხდება და მისი მოქალაქეობრივი სიმკაცრე, ამაყი გაცაცურება და პრინციპულობა სულეირი ძალების უშლელსი განსაცდელის გამს.

ა. კასონას პიესაში, სადაც ერთმანეთს ებრძვის სიმარტოლე და სიერე, სწორედ ბების ეკისრება დამამწვიდებელი სიერესადმი განაჩენის გაბოტანა. იგი მოვალე ამჟამინის თვით ყველაზე მწარე, გულმისოგველი სიმართლე. აქ კი ვერიკო ანჯაფარიძის ოსტატობა მოუწვდომელ სინაღუმედ აღის. სამეტკალის გადამწყვეტ სცენაში — თავის შვილიშვილ მათისთანან შეხვედრის სცენაში — ბებია ანჯაფარიძე მაყურებელთა თვალწინ წარმოსდგება, როგორც ამაყი და ბრძენი ადამიანი. ბებია მათისთან შეხვედრისას შვილიშვილის თვალში ეძებდა მონანიების სხვის, შიდა იყო მის ერთ ცრემლზე ყველაფერი მიეცა, თვით საკუთარი სიცოცხლეც კი. მათისთან კი ბებიათან მოვიდა იმ განზრახვით, წაგლიჯოს მას. მიწარაფებათა რა უცნაური დაუმთავრებლობა! ბებია თავს იმაგრებს, მთელ ძალებს ძაბავს, რათა შეაჩეროს მისისანება, დაფაროს სიძულვილი ზნედაცემული კაცისადმი. და როგორც მღრღობულ ცაზე სინათლის სხივი გაიკაფებს, ისე ბებუტავს და ძალას იკრებს მისი იმედის — გაუბედვი, სუსტი, ურწმუნო — იქნებ მოხდეს სასწაული და მათისთი გარდაიქმნას.

მაგარი სასწაული არ ხდება. იფეთქებს ბების მრისხანება. იგი დღეის განსაცდელი შვილიშვილს და თან მათს მოკლებს გულის სიღრმედაც აღმოსცდარ, თითქოს სისხლით შეფერილ წამობისილს — „ლანარი“. უცნაური: ვერიკო ანჯაფარიძე აც აქ დალატებს საკუთარ თავს. აქაც იკავებს თავს, თავისუფლებს არ ატლევს სიტყვას, საკუთარ მრისხანებას. მისგან ამ ერთი სიტყვის წარმოთქმაც საკამრისია. ამაში ჩააქსოვა მან მთელი თავისი გულისწიხლი, მძულვარება.

სამეტკალის ფინალური სცენა — ბების სიკვდილი — გადაწყვეტილია პირობითად, სიმბოლურადაც კი. ეს სავსებით დასაშვებია, თვით საბურთივე ხომ უმწვენიერესი სიმბოლო იგულისხმება. სხვაი ზეზურად კვდებიან! ზეზურად კვდება ბებია და ვერიკო ანჯაფარიძის თამაში გვარწმუნებს მომხდარი ამბის სიმართლეს. მსახიობის ღრმა შინაგანი ცაცისკროვნების წყალობით ურწევლო გარეგნული დედალი ქვეყანა არა მხოლოდ სარწმუნოდ, არამედ უარესად დამაჯერებელ რამედ. გაუტეტელი და ამაყი დგას ბებია — ვერიაკო ანჯაფარიძე, ორივე ხელი ხისთვის შემოჭვდი. გიზიგია ალთი ბრწყინავს მისი თვალებში — მათში ახლა ნათლად დაუსადგურება. ხმა ყრუდ იმის და თანდათანობით სუსტდება. ბებია დუდა, როგორც დიდებული რამ ქანდაკება, როგორც ადამიანის არსში არსებული ყველი მშვენიერის სიმბოლო, ისე რჩება იგი მაყურებლის მესხიერებაში.

მშვენიერის სიმბოლო, სიმბოლო სიყვარულის! სწორედ ამგვარი წარმოსდგება ჩვენს წინაშე მედია ვერიკო ანჯაფარიძის შესრულებით და უცნაური, თითქმის პარადოქსალური გვეჩვენება მედია — ბოროტმოქმედი, მედია — საკუთარი შვილების მკვლელი და ამავე დროს მშვენიერის სიდიადის გრძნობა! რა შეიძლება იყოს უფრო შეუთავსებელი, რომელ

ლოგიკას ძალუქს დაგვარწმუნოს შეუძლებლის შესაძლებლობაში?!

როგორც ჩანს მხოლოდ ერთს — ხელოვნების ძალას, შემოქმედის ჯაღორღოდ ძალას, რომელიც ზოგჯერ არ ემორჩილება არც ლოგიკასა და არც ცხოვრებისეულ კანონებს... ვერიკო ანჯაფარიძის შემოქმედებაში წარმოსდგა როგორც ერთი, ისე მეორე.

ვერიკოველი გმირის მხატვრული სახე თითქმის და იწვევს ადამიანური ტანჯვის უსაზღვრო კომპლექსს, ქალური გახვლების ძალას, ტემპერამენტს, დიდობას, ვნებას ტრფიალებისას, მათი ძიებრობული, გადაჭარბებული სასიერეთით. და ქემარტივად დიდი მსახიობი, ოსტატი უნდა იყო, რომ გადმოსცე გრძნობის ეს სიდიადე, შესწოდო მონუმენტური ფორმის პათეტიკა შეურწყო ჩვეულებრივს, ფსიქოლოგიურ სიმართლეს, მედია-ადამიანის განცდების სიმართლეს; ანტიკური ტრადიციის გმირი აქვით ჩვეულებრივი მაყურებლისათვის ახლობელად და გასაცემად.

ვერიკო ანჯაფარიძემ სრულყოფილად შეიძინო ფსიქოლოგიური თეატრის გამოცდილება, იგი თავისუფლად ფლობს ფორმის მასშტაბებს და მედვას მხატვრულ სახეზე მუშაობისას სწორედ ამგვარი შეწრფისაგან მიისწრაფოდა. უსარმაზარი, პათეტიკას გახვლებულ ძალასთან, ვნებებთან და სულის შემძებრელ მუხატარებასთან ერთად მისი მედია ყოველთვის რჩება უარესად რბილი, ნაზი, დაუცველი, თვით ურწმუნოც კი. აი, გამორჩა იგი მაღალ კავრცობებზე და დიდი თავისი ნაღვლიანი მონოლოგი იაზონის დაღატაკის, ადამიანთა უმადურობის და ბედის უსამართლობის გამო.

გულისწიხობის სიდიდე — ასე შეგვიძლია დავასახაოთ თითო მედია — ანჯაფარიძის პირველი გამოჩენა. მას თან ახლავს ქორის კეთილგანწყობილი ხელების პირობითი, კუთხოვანი მოძრაობა, მათი რიტმული, საზოა დასრულებული სურათი. და მედვას ეს მიუდგომელი სიმკაცრე და დახვეწილი ხაზები ქორის თითქმის დასრულიდაც არ ეთანხმება მსახიობის ოღნე მონორი ფიგურას, მის დაღლილ, განაწამებ ნაბიჯებს, მის შინაგან დაბნეულობას.

მაგარი ამავ დროს ამ სავანეებო კონტრასტში არის რაღაც, რაც ქნის ნატივით პარმონის შვერებას. ამ მოხრელი ფიგურის, თავისი ურწმუნობა დაუფარავი ქალური ცრემლების, ჩვეულებრივი ადამიანური მოთქმის, ქანცმალეული ადამიანის მწარე მოგონებების გარეშე არ იქნებოდა ცხოვრების სიმართლე, რომლისაგანაც მოგვიხიბობს არა მხოლოდ ვერიკო ანჯაფარიძის ხელოვნება, არამედ თვით ანტიკური ტრადიციის ასე.

სამეტკალი „მედიაში“ არის სცენა, სადაც მედია იხსენებს თავის საშობლოს, სასლს, ახლობლებს. მან მიატოვა საშობლო, ხოლო ნათესავებს უდალდა.

მედია-ანჯაფარიძე იტაკვე ხის, მუხლებზე ხელები შემოუჭიდა. შორიდან ისმის მხოლოდ და მისი თანხლებით ტირის მედია. ეს ტირილი წამიერდაც კი არ იქცევა გამძინავრებულ, არაადამიანურ ღრიალად. იგი მოიყვება მშვიდ რიტმულ გამმას, ასევე მშვიდი და ნაზი ქართული მხოლოდ ახლავს მას თან. ეს ტირილი გვიჩვენებს არა მხოლოდ დამწუხრებულ მეუღლეს, არამედ იმ ადამიანს, რომელსაც თვი-

თონაც გაუქვლავს რაღაც კანონები, თვითონაც ყოფილა შეურაცხყოფილი და ახლა ამ წუთში მას შეუგნია ჩადენილ დანაშაულთა მთელი სიმძიმე. რა სადა ყველაფერი ეს, რა ჩვეულებრივია და რა დიდებულად მკაცრია ყოველივე! მართლაც ანტიკური ტრაგედიაში, რომელსაც ვენბათა პათეტუკური ძალა ახასიათებს, ძველი წარმოსადგენია უფრო ჩვეულებრივი მიზანსცენა. მედავ დაეშვა ანტიკური გმირის ოჩოფხეზბიდან ჩვეულებრივი, მოკვდავი ქალის შდგომარობამდე — ახლა იგი არის მეუღლე, თავის, შვილი, უბრალოდ დამიანი, რომელიც ცრემლს ღვრის დაღვს წარმოუდგენლად ტრაგიკული ბედის გამო. და ეს აღმოჩნდა შესაფერი თვით ვ. ანჯაფარიძის ხასიათის, გმირის სცენური ცხოვრებისეული წარმოსახვისა. მედავს ტირილი — ეს არის ანტიკური გმირის ტანჯვის მაღალი ტონუსი, მისი სულის გამოცხადების კულმინაცია მსახიობის მიერ გადმოცემულია უტყუარო ფსიქოლოგიური სიმართლის ღრმა პლანში. დიას, ვერიკოს არ ეწინაა ითამაშოს მედავს უღლურება. ეს მისთვის ძალზე ნიშივნელოვანი და პრინციპულია, თუ გნებავთ ფინალში მედავს დანაშაულის გასამართლებაც კი. იგი თამაშობს მედავს დაბნეულობას, მის განადგურებას და ამით მსახიობი თითქოს და ნათელყოფს აზრს დარღვეული პარანოიის, ალკონების, შმაგი მშფოთარების, ცნებათა აღრუების, ერთი სიტყვით, ჭაოსის (რომელიც ადამიანის სულში ისადავრებს და მიჰყავს იგი უფსურების პირას) არსებობის გამო. და ეს აღმაფრენა და დაცემა, თავებრდამხვევი რაკურსები და წარმოუდგენელი, შემაძრწუნებელი ცვალებადობა ვენბისა ყოველთვის ახლავს მსახიობს. მაგრამ სწორედ ცვალებადობა, პარნოიული შეთანხმება, ერთიანის სინთეზი და არა კონტრასტები და ნათელიერ დანაშაულებს ფორმას, რომელსაც გარდუვალად მივყავართ სქემამდე, უსულებული აბსტრაქტულ გაუფულობამდე. სხვათაირად თამაში არ ძალუძს ვერიკო ანჯაფარიძეს. ამაში მდგომარეობს სწორედ მისი ხელოვნების ჯადოქრული ძალა. წელთ დაღმართს ნათამაშები მედავს როლი — კიდევ ერთი უბრწყინვალესი დადასტურებაა ამ ჯადოქრული ძალისა და მსახიობის ნიჭის უტყნობი სილამაზისა.

სულ ახლახანს ვერიკო ანჯაფარიძემ შესარულა დედის როლი კ. ჩაპკის პიესაში „დედა“. ეს როლი და საინტერესო პიესა მსახიობისაგან თვითგამომხატვის მაქსიმუმს მოითხოვდა. აკი მას, დედას, პიესის მთავარ გმირის დრამატურგის მიერ მიუთვინებელი აქვს ყველაფერი — ინიციატივაც მოქმედების მოძრაობაში, მოვლენათა ლოგიკის გააზრებაც, პათეტის შემტევი ძალაც და პირიქით, კონტრადრატქვითა თავისთავზე მივრებს, რადგან პიესის ყველა სხვა მონაწილე ავტორის მიერ თითქოს განწირავს ჩაყენებულია ამ მთავარი გმირისადმი „დამორჩილებულ“ მდგომარეობაში.

ყოველივე ამის მისაღწევად ვერიკო ანჯაფარიძე იოლსა და ავილუ ზუსტ რიდი ირჩევს. დასახული მიზნისაკენ იგი მიდის გარკვეული სირთულეების გადალახვით. მცირესა და უმნიშვნელოდან — დიდისა და მნიშვნელოვანისაკენ. მარტივიდან — რთულსაკენ.

ანჯაფარიძე სცენაზე გამოდის ჩვეულებრივი, აუჩქარებელი, რაღაც საოცარი ინტიმურობით, ერთი წუთითაც არ

შორდება ამ ინტიმურობას და უეცრად იწყებს ასვლას იმ მიუწვდომელ სიმაღლეზე, რომლიდანაც შესაძლებელი ხდება ადამიანურ გრძნობათა სიწმინდისა და უსულობის ქაღალეება და რომლის მიღწევაც ყველას როდი შეუძლია.

ანჯაფარიძე ჩვეულებრივ ქალს თამაშობს. ჩვეულებრივის ყველაფერში — თავის უღლურებასა და უწყობისა, თავის რაღაც უჩვეულოდ მომხიბვლელ სირბილესა და მომავადობებულ ქალბუნებაში. და დედის კი ჩვეულებრივი ბუნება უეცრად, ათხილის შემუწმნელად და საცხებიდ ბუნებრივად გამოაღვინს თავის საწინააღმდეგო მხარეს — საოცარ დიდ განმაზოგადებელ ძალას, რომელსაც კაცობრიობა დედობას უწოდებს. კერძო, კონკრეტული ზოგადად იქცევა. სახე ცოცხალი სიმბოლოს მნიშვნელობას იძენს.

ერთ თავის სტატიაში ვერიკო ანჯაფარიძე აღტაცებითა და პატივისცემით წერდა იმ მსახიობზეც, რომლებმაც წელთა მანძილზე შეინარჩუნეს ახლის ძიების უნარი, შემოქმედებითი ენერჯია, სიცოცხლის სიყვარული, მაღალი შთაბრძნა, „ამგვარი მსახიობების შემოქმედება — წერად ვერიკო — ახალგაზრდადღა თვით ღრმა მოუცუბელობამაც კი“³...

ფიქრობდა თუ არა ამ სტრუქტურების წერისას ვერიკო ანჯაფარიძე, რომ ყოველივე ეს სრული უფლებით შეიძებდა ითქვას მის მიმართაც.

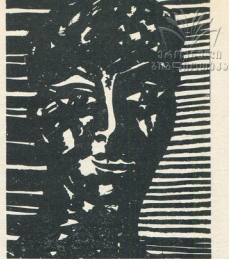
მარად დაუბერებელი, ჩაუქრობელი ენერჯით, მჩქვფარე ტემპერამენტით, ზემოაღონებითა და სულიერი მღელვარებით ალსაყვდ ვერიკო ყოველთვის რაღაცეა გათანაგული წარმომგვიდგება ხოლმე დედსაც სცენაზე. წლებს არ გაუზუნებით მისი ტილანტი, არ ჩაუქრიათ მასში შთაგონებული ხელთიანი, არ მოუკლავთ სიცოცხლის, შვენიერის სიყვარული და არ გაუწვდობიათ ბრძოლის ვინი. ვერიკო ანჯაფარიძე ყოველთვის ბრძოლაშია, ყოველთვის მიძრაობაში, ყოველთვის მღელვარეა. მას ვერწივდება ჩვეულებრივი ცხოვრებისეული ჩარჩოები და იგი ცდილობს მათ გარღვევას, შეამაღლებას — ღართოდ გაშლილი თავისი მძლავრი ფრთებით.

ეს ასეა ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. შესაძლოა აზიტომაც, იგი გამოირჩევა როგორც ცხოვრებაში ასევე სცენაზეც. დაე. ძნელია მასთან ერთად მოხვედეთ რომელიმე საზოგადოებაში და არ დაგატყვევოთ მისმა მომხიბვლელმა. ამ მოუგებებელ მომხიბვლელობაშია ძალა მისი ცხოველმყოფელობისა, ძალა მისი ნიჭისა. მას უყვარს პოლემიკური გაბნულეობი, უყვარს კამათი. და იქვე კი, სადაც იგი არ არის მართალი, ზოგჯერ მაინც ექცევი ხოლმე მისი — თუ არა ლოგიკის ტემპერამენტის გაჯვლენის ქვეშ მაინც.

„ამგვარი მსახიობების შემოქმედება — ახალგაზრდული იქნება თვით ღრმა მოუცუბელობამაც კი“... უნებურად გახსენდება კი სიტყვები ახლა, როცა უყურებ „უჩილდ აკოსტას“, სადაც კელავინდებურად ბოპოქრობს ყოვლისმძლე ენებთანბა იფდითისა, რომელიც ჩვენში აღძრავს მოგონებებს მარად ქალურობაზე, სიყვარულზე, მზურზე. გაზაფხულზე და მის ყვავილუბზე, ლაფვარდოვან ცაზე და მის სიყვარულში აჭრლი თოლიაში.

ვერიკო ანჯაფარიძე — ეს გაზაფხულია... ქართული თეატრის გაზაფხული... ქართული სცენის თოლია...

³ „Заря Востока“, 11 ივნისი, 1963 წ.



ელისო ცაგაიის ნახატები



ამ ნამუშევრების ავტორია თბილისის 24-ე სკოლის X კლასის მოსწავლე ელისო ცაგაიე. ელისოს ნახატებს ფართო საზოგადოება პირველად გაეცნო გასულ წელს თბილისის ხელოვნების მუზეუმში მოწყობილ მოსწავლეთა და ბავშვთა ნამუშევრების გამოფენაზე. ელისო არა მარტო კარგად ხატავს, არამედ მოდელში გაბედულად უსვამს ხაზს სახსიაოს, იძებს ტიპურს. იგი კარგად გრძნობს და ახამებს ფერებს. ელისოს ნამუშევრებმა დიდი შოწონება დაიმსახურა აგრეთვე წელს ხელოვნების მუზეუმში მეორედ გამართულ მოსწავლეთა ნამუშევრების გამოფენაზე.

ამჟამად ელისო თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შესასვლელად ემზადება და შონდომებით ვარჯიშობს ხატვაში, სწავლობს აკადემიასთან არსებულ მოსამზადებელ კურსებზე.



ეოქანლაქე ელგუჯა აეაუუქალი

გიორგი გაჩეჩილაძე

ფილოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატი

ქ

ოველ ქალაქს აქვს თავისი განუმეორებელი სახე, იერი. არის ისეთი ქალაქებიც, რომელთა წარსულს არ ამძივებს დიდი ღამეებისა და ჭრილობების ზმა-ნება, მათ ფიქრებს არ აწვალავს მომავლის ხედილი.

ქანდაკეები ამ საერთო იერში აღბეჭდილი იღუმლა აზრებს კონკრეტულობას ანიჭებს. შეიძლება ეს იყოს წარსულის რომელიმე ფაქტის ილუსტრაცია, ან, სულაც, ისტორიული მიზნის გამახსატლება. მიქელანჯელოს „დავითი“ ფლორენციელითა საბერძნო სულისკვეთებაა, ისევე როგორც, როდენის „ჟაკლეს მოქალაქენი“.

თბილისის იერში ისტორიული წარსულის ნაკვალევი ისეა ჩაჭდობილი, როგორც ნახმლევი და ნაოჭები ძველი მეომრის სახეზე. მისი ფიქრების იდუმალი აზრი ნათლად ისახება ქალაქის თავზე თავდახრილი უზარმაზარი ქანდაკების ელვარებაში. ქალაქის ისტორიული ცხოვრების ფონზე ქანდაკების სიმბოლური აზრი თვალში საცემია და ნათელი: სიკეთე — სიკეთით მოსულს, მახელით დახვედრა ყველა ჯურის მომხდურს. ქანდაკება ისე ბუნებრივად ერწყმის ისტორიული ყოფის სულისკვეთებას და თავისი ზნეობრივი სიმრთელით იმდენად თანადროულია, რომ თითქოს არც გვჯერა, რომ იგი ახლახან დაიდგა და მისი ავტორია ახალგაზრდა მოქანდაკე ელგუჯა ამაშუკელი.

ე. ამაშუკელის „ქართვის დედა“ ისტორიულ სამოსელში მცემული უაღრესად თანამედროვე ნაწარმოებია, რადგანაც ისტორიის ცნობიერი წარმოდგენის ფუნქცია რეალურ ცხოვრებაში უშუალო მონაწილეობაა. პოლ ვალერის თქმით, „წარსულის იდეა აზრსა და ღირებულებას იძენს მხოლოდ იმ ადამიანისათვის, რომელიც თავის თავში მომავლისაკენ ლტოლვის ენებას ატარებს“. ამ თვალსაზრისით, „ქართვის დედა“ მოქმედი ისტორიული იდეის შემცველია და რეალური მატარებელი მიმდინარე სასიცოცხლო ინტერესებსა. ამიტომაც, რომ მისი „არქაულობა“, როგორც მხოლოდ ფორმა რომანტიული ამაღლებულობისა, ჩვენს წარმოდგენაში ერთი წუთითაც არ ენებს მისი უშუალო თანამედროვეობის შერცხნებას. ამაშია ამ ქანდაკების ცხოველმყოფელობის ძალა. ამით მოიბოვა მან მოკრძალება და პატივისცემა, როგორც კონკრეტულმა სახემ და როგორც სიმბოლომ.

გარდა იმისა, რომ პლასტიკური ხაზის გრძნობის თვალსაზრისით, „ქართვის დედა“ ახლებურია, იგი უაღრესად ხალხურია, ადვილად მისაწვდომი და გასაგები თავისი მხატვრული აზრის ისტორიულობისა და ტრადიციულობის გამო. მისი მისაწვდომობა რამდენიმე „ლიტერატურულ“ საწყისებზეა დაფუძნებული, მაგრამ ამ მომენტში ლიტერატურულობის ცნება გარკვეულ კორექტივს საჭიროებს. ცხადია, რომ ლიტერატურის სფეროს იქით გამოვლენილი ლიტერატურულობა სიტყვებით გამოთქმული იდეის პლასტიკურ ილუსტრაციას გულისხმობს, ანუ პირველადი და არსებითი საწყისის სხვა ხელოვნების ერთი გადმოცემა. ასეთ შემთხვევაში, მისი თავისთავადობა არასრულყოფილია და გაშუალებულია იმ შინაარსისაგან, რომლის გათავისუფლებაც საფუძვლად დაედო ასეთ ნაწარმოებს; სიტყვებით გამოთქმული ფაქტი, ან აზრი პოულობს სურათობრივ, პლასტიკურ გამოხატულებას. ე. ამაშუკელის „ქართვის დედა“ სიმბოლური ნაწარმოებია, და როგორც ასეთი, ლეგენდების შინაარსს გულისხმობს. ასეთი იყო მისი შექმნის პირობა. მაგრამ ავტორის შემოქმედებითი გამარჯვება იმაში გამოიხატა, რომ მოხდა თავისებური უკუშექცევითობა; პლასტიკურ სიმბოლოებში აზრი კი არ იძენს თავის სურათობრივ გამოხატულებას, არამედ, პირიქით, პლასტიკური ფორმა იწვევს და ქმნის ემოციონალურ აზრს. ეს აზრი თუ შინაარსი ხალხურია და ისტორიული. ამიტომ ცხოვრობენ ისინი და მამოუკიდებლობის უფლებით, ამიტომ მიიღო და შეიცვარა ისინი ხალხმა.

„ქართვის დედა“ და „გორგასალი“ უაღრესად ეროვნე-

ლია თავისი შინაარსით და ფორმის ინსტიტუტური გარნობით. ამ თვისებანი ყველაზე უფრო უტყუარად გამოიხატება ე. ამა-სეულის ნიჭის თავისთავადობა, რომელიც შემოქმედებით უნარს და საერთო მხატვრული კულტურით შექმნილ ჩვევებს არ დაუნრღვევს ფორმის ეროვნულ-ფსიქოლოგიური გარნობა, როგორც ეს ბევრ ნიჭიერ ხელოვნს დაემატა ჩემში. ამ შემთხვევაში მე მინდა ყურადღება გაავასახელო ერთი მომენტის მიხედვით.

„ქართლის დედა“ მიუხედავად მკაცრი მონუმენტურობისათვის უჩვეულო სილბოხა და ლირიკულობის გმირული სულისკვეთების ნაწარმოებია. მაგრამ გმირულის განცდა აქ უაღრესად სპეციფიკურ ელფერს ატარებს. ეს როდია რიუდის „მარსელიუსას“ ბრძოლის ყინითა და ექსტაზით თავდავიწყებულობაში, ეს არ არის არც დელტარეუს „პარიზის კომუნის“ მკერდმომოხვების, ბოლდურის სიტყვებით „სატანური სილამაზის“ რეველუციონარი. ისინი მოქმედებში, უშუალოდ ბრძოლის მომენტში გვევლინებიან. ცხადია, მათ აკლიათ ის ტიტანურთა, რაც ბრძოლისათვის შემართულ მიქელანჯელოს ნაშრომებს აქვთ, მაგრამ საბრძოლო შემართებულობა მათი თვისებაა. „ქართლის დედა“ არ ფლობს შემტევ განწყობილებას. იგი სიკეთის, სიმშვიდისა და პარმონიის პედესტალზეა და მისი ძლიერების რისხვა, და არა მუქარა, მუდამ თავდაცვითი ხასიათისაა. გაისინეთ გალაკტიონის:

„და მებრალბა მე ჩემი მტრები
არ ვიცი მტრობა“

ან

„მე მტერს იმავე ხმით ვემუქრები
რომ მოვა ჩემთან შინაგნებით“

აქ არ არის არც პაკიფიზმი და არც სიმშალე. გმირობა აქ ისეთი ბუნებრივად თავისთავადი თვისებაა, როლის მოქმედებაში გამოვლენა პოტენციურობაში, იგულისხმება. ცხადია, გმირულის გამოვლენის პირდაპირი საბრძოლო გზა, ხშირ შემთხვევაში მხატვრული აზროვნების სწორზაზგნებაზე მიუთითებს. ამ შემთხვევაში გმირული სულისკვეთების სიმშვიდეში აღბეჭდვა გაცილებით რთული და ტყვადია. ეს თვისება ანტიკის საკუთრებას შეადგენს. და საგულისხმოსა, რომ „ქართლის დედა“ ისევე გადმოყურებს თბილისს, როგორც ოდესღაც სომეხი დედა და წინააღმდეგობათა ძლიერ შინაგანი რწმენით გამსჭვალული ფიდაისის „ქილდმერთი ათენა“ დასცქერდა თავისივე მოსახელე ქალაქს. ცხადია, ეს არ არის ანტიკურობისაკენ თვისობრივი მიზნების ისეთივე ფაქტი, რომელიც თანამედროვე ეტაპზე თავისებურად გამოიხატვანდა თუნდაც მაიოლის ქანდაკებებში ან ე. ტაბიძის ლირიკაში.

ე. ამაშუკელის ქანდაკება, ამ მომენტში, უშუალოდ ესისხლორცება ეროვნულ-მხატვრული ტრადიციების სულისკვეთებას. საქმე იმაშია, რომ საბრძოლო გმირული სულისკვეთება ქართული ხელოვნების უნივერსალურად გამოხატვით, სელო ბრძოლის პროცესში არის ტიპიზაცია და პლასტიკური ფორმის გამოვლენის თავისებური საშუალება. ქართულმა ხელოვნებამ არ იცის ბრძოლის სიმძიმის ნატურალური განცდა და შიში. ასეა ეს ქართულ ფოლკლორში, ასეა ეს „ვეფხისტყაოსანში“, ვაჟასთან, და, განსაკუთრებით, გალაკტიონის

ლირიკაში. გავისხნით ქაჯეთის ციხის შეევალობის შესახებ ავანტილიის სიტყვები: „მუნ მისვლა მიჩანს თამაზად, თუცა გზა საომარია“. ან გალაკტიონის: „დე თამაზის თუ ბრძოლის ვიყო ცქერით გართლი“.

სიმსუბუქის სფეროში ბრძოლის სიმძიმის განცდა თავისებური „დავიწყების“ კომპლექსია, რომელიც მუდმივი ბრძოლების წინაშე მდგომარეობს ერის ფსიქოლოგიამ შემოქმედა. სიმძიმე იცვლება სიმსუბუქით და სილამაზით. „ქართლის დედა“ ძლიერებაც, ცხადია, არ შეიძლება იყოს ფიზიკური ძლიერების ფაქტორი. თუნდაც იმით, რომ იგი ქალია. მაგრამ საქმე იმაშია, რომ ქართულმა ხელოვნებამ სიკეთის პოზიციის გმირულ სულისკვეთებაში საერთოდ მოხსნა ფიზიკური ძალის პრიმატი. ვინ არ მოხიბულა, მაგალითად, რუსული ხალხური ფანტაზიის ისეთი ტიტანებით, როგორიცაა ვასკა ბუსუცივი, ილია მურომიცი, მიოლა სელიანინოვიცი, რომლებიც ერის გმირულ წინაშე მოწყობეს განასახიერებენ. ბოროტი ძალების დათრგუნვა მათ უხედავ სწორედ ფიზიკური ძალის უპირატესობის შეგნება. ასეთივე მათი პორტრეტები გრუბელთაა, ვანსეკოვთან და სხვებთან. ამ შემთხვევაში ქართული ხალხური ფანტაზია აბსოლუტურად განსხვავებულ ტენდენციითა აღბეჭდილი. სიკეთის იდეალის მატარებელი გმირები არისტარტული გარეგნობის მშვეტაბუკებია და თუ ისინი მათზე ფანტასტიკურად ძლიერ დევნეს ამირცხენზე, იმარჯებენ არა ფიზიკური უპირატესობით. მათი ძლიერება სიკეთისა და სილამაზის ძლიერებაა. შესაბამისად, მათ მიერ შესრულებული აქტი გრაციოზულია და სილამაზითა მოსილი. ქართული ხელოვნებისათვის უცხოა ყოველგვარი ნატურალური სიმძიმის განცდა. ეს მომენტი თავს იჩენს თვით ფორმის განცდის დროსაც და, ბუნებრივია, როდესაც უყურებ კოლოსალური მოცულობის მქონე „ქართლის დედის“ ქანდაკებას, ჩვენს შგერნებაში აბსოლუტურად გამოირცხლება სიმძიმის მომენტია. მონუმენტურობისა და მოცულობის გრანდიოზულობის მიუხედავად (იგი 20 მ. სიმაღლისაა), „ქართლის დედის“ ფორმა მსუბუქია, ლირიკული და გრაციოზული.

ე. ამაშუკელის ფართო მასშტაბის ნამუშევარი, რომელმაც საერთო აღიარება დაიმკდრა, იყო მოდელო მონუმენტისა „გორასალი“. ამ მონუმენტის შექმნის საკონკურსო პირობა ცნობილია, მაგრამ საქმე სწორედ იმაშია, რომ ავტორმა აქ რამდენადაც გვირდ დაუქცია მონუმენტის კომპოზიციური თბილისის დაარსებასთან დაკავშირებულ ლეგენდას და აქცენტი გადაიტანა თვით გორასალის პიროვნების ძლიერებაზე, რომლის დამაჯერებელ გამოხატულებასაც წარმოადგენდა თუნდაც დედაქალაქის დაარსების ლეგენდა. სწორედ ამ მომენტზე ყურადღების გამახვილების ინიციატივამ განაპირობა მოდელის სტილიზებული განცდა. დია კომპოზიციის, რომელიც საერთოდ აღაწინააღმდეგებდა ე. ამაშუკელის ნამუშევრისათვის ყურადღებას იქცევს საოცარი ვერტიკალი, როგორც სწრაფვა, ლტოლვა სიმაღლისაკენ. ეს ფაქტორი პოეტურობას ანიჭებს უმაღლესი სუფერის ფიზიკური და სურვიერი მოუტეხელობის შგერნებას. ამ მომენტს ავტორგვირვინს შემართული მარჯვენა, რომელიც თავისი ექსტო განაწყვეტილობისა და ნების უნიტეოვად გამოსახულებით სხვადა შორის, ხელის ექსტო საერთოდ ქანდაკებისათვის სახიფათო მომენტი; მიზნის მიითთვის

შაბლონურობა აუფასურებს ესთეტიკური ათვისების სიღრმეს. ამ მომენტში ე. ამაშუველიმა ფესტის მოხსნა მიზნის მითითების ტრაფარეტული ფუნქცია და იგი მეფის ხასიათისა და უტყბი ნების მაუწყებელი ფაქტორად აქცია. ჯანდაცვაში გორგასალი ცხენზეა ამხედრებული. ცხოველიც თითქოს ინსტიქტურად გრძობს მყაროელის ძლიერებას და მისი ნებითა მოხუტული. აქ არც ცხენია მოვლის ნატურალურობით აღბეჭდილი. იგი კლდის პირად შემართული არქიტექტურული ძეგლის ინტელექტუალურებას ტოვებს.

ცაბეკა აღსანიშნავი გორგასალის თავი. ცხადია, მასზე ყურადღებას გამახვილებთ არა იმიტომ, რომ სახე საერთოდაა ჯანდაცვისათვის ადამიანის განწყობილებისა და ხასიათის განხნის ყველაზე მეტყველი მომენტი. საქვე იმართა, რომ გორგასალის პიროვნება ქართული ისტორიის ლეგენდაცაა და რეალიზაცია. „მელის თავი“ ანუ სასარულად გორგასალი, უკვე-ველია ფიზიკურისა და ნებისყოფის ძლიერების გრძობით შეტყუებს მას. ჯანდაცვაში აქცენტი გადახატულია სწორედ ლეგენდის ამ შინაარსზე. გორგასალი ძლიერცაა და ამავე დროს ინტელექტუალური სიღრმე ამშვენებს და დამაჯერებელს ხდის მისი ფესტისა და გადაწყვეტილების მნიშვნელობას.

ე. ამაშუველის ჯანდაცვების მოდელები, მიუხედავად მცირე ზომისა, საწყისივე მონუმენტურია, რადგან მასების თაღისებური ტექტონიკა და ფორმათა პარინიანა მათ სივრცობრობას და მასშტაბურობას უქმნის. ე. ამაშუველის ამ ტიპის ნამუშევრებისგან გამოირჩევა მოდელები მონუმენტისა „კახეთი“.

„კახეთი“ თავისებურად უჩვეულო მოვლენაა. ამ ჯანდაცვების სპეციფიკობა თვით მხატვრული ამოცანის თავისებურებიდან გამომდინარეობს. ეს არა არის სკულპტურული პორტრეტი, მისი მიზანი არაა სიმბოლურ ფორმაში წარმომავლი-ნის რაიმე პლასტიკური იდეა, ფაქტი ან მოვლენა. ამოცანაა სკულპტურაში შექმნას სიმბოლური სახე ყოველ კუთხისა. და აი, მოყიჭებული, შემოდგომის დოვლათში ყვანამდე ჩაფულული კაცი, რომელსაც შემართულ ხელში ღვინიანი ჯამი უჭირავს, პირველვე შეხვედრისთანავე გვეგრძობინებს თვით ბუნების სიმდიდრეს, რომელიც ადამიანის სასიკეთესაა გადაშლილი. მაგრამ სიუხვე არ არის მხოლოდ ბუნების ნიჭი. იგი ადამიანის ფიქრისა და მარჯვენის მონაპოვარია და ამიტომ-მაც, რომ შრომით მოპოვებული დღეღათი და ადამიანი ასე შესრულია ურიოთრის.

ცხადია, ადამიანთან კავშირში მოცემული ბუნების სიუხვის სიმბოლიკა ახალი და ორიგინალური როლია. ხელოვნების ისტორია მას იცნობს ანტიკვიდან მოყოლებული დღემდე. მაგრამ ე. ამაშუველის სკულპტურაში იგრძნობა ამ კავშირის მაქსიმალური ინტენსივობა. აქ სახეზეა თვით სიუხვის ესთეტიკა და არა პირიქით. მოჭარბებული სიუხვე პარაქსის შემოდგომის გავსებს არა ელასტიკურობითა და გრაციით, არა სიკოხტავით, არამედ სიუხვის თავისთავადობით.

ფორმის გრძობისა და განწყობილების სრულიად განსხვავებით იერთ აღბეჭდა ე. ამაშუველის „ილია“ „მისი კომპოზიციის არ არის დახშული. იგი ღიაა და თავიდანვე აშკარაა მასში ასახული დრამის სიმძაფრეს. თუ ჩვეულებრივ, კომპოზიციის ყველაზე მეტყველ და დამაგვირგვინებელ

მომენტს ადამიანის სახე წარმოადგენს, რომელიც კონდენსირებულია მიელი განწყობილების ელფერი, ამ ჯანდაცვაში აქცენტი გადატანილია არა კონკრეტულად ქალის სახეში აღბეჭდილი სვედის მიმოქცევაზე, არამედ მთლიან ტექტონიკაზე, სადაც თანაბრი გამომსახველობით ფუნქცია ენიჭება აკურბილ ხელებს, შემართული ტანის მოქნილობას, სახეს და სხვა... ეს გარემოება ამბავებს სასწარმვეთილებისა და მიუსაფრობის განცდას და უაღრესად გამომსახველს ხდის ჯანდაცვას.

უნდა ითქვას, რომ პლასტიკური ფორმის სტატიურობა ამ ჯანდაცვაში მოითხოვდა შინაგანი დრამატუზმის ისეთი „დოზით“ შეტანას, რომელიც თავის ლოგიკას დაუზოიჩინებდა არა მარტო მოდელის ტექტონიკას, არამედ პოეტური შინაფიქრის სტიმულაციას.

ამ ნაწარმოების ერთ-ერთ ღირსებად მე მიმაჩნია მისი ზოგად-პრობლემატური ხასიათი, სადაც განწყობილების მიხედვით-პრობის მოხსნისა კონკრეტული ფაქტისათვის ნიშნად-დობლივი ჩარჩოები. სწორედ ამ მომენტადან ენიჭება მას მასშტაბურობა და მნიშვნელობა.

„ილია“ პოეტური განწყობილების ნაწარმოებია. თავის დინამიკურებაში, ერთი შეხედვით, იგი უფრო ლირიკული ლექსის ან მუსიკალური ნოტურების თემაა, ვიდრე ჯანდაცვებისა. მასში არის პიროვნული განცდობის ის სწორედ, რომელიც ლოცვის პათოსში აღბეჭდება. ავტორის შემოქმედებით გამარჯვება დამწყო იმ მომენტადან, როდესაც მხატვრულმა ინტუიციამ იგი მიიყვანა სწორედ სიწველისა და უშუალო-ნის პათოსთან. უნდა ითქვას, რომ ფორმისა და განწყობილების უაღრესად კამერული შინაარსის განსხვავების მომენტს აქ უკვე აღარა აქვს ე. ამაშუველის სხვა ჯანდაცვებისათვის არსებითი მონუმენტურობის ფუნქცია და იგი ინტელექტუალისა და უშუალობის ატმოსფეროში გველდება. მიხეცი თვით თემის უაღრესად კამერული განწყობილების სათავეებშია სატყბი. შესაძლებელია ე. ამაშუველიმა აქ თავისებური ხარკი გადაუხადა ან სულაც შემოქმედებითი გააკეთებდა გამოუცხადა ინტიმური განწყობილების მონუმენტში ამტყველებების ტენდენციას. ჯანდაცვებისათვის ეს არ არის არაბუნებური და უჩვეულო თუნდაც მას შემდეგ, რაც მაიოლმა დეკაპიტივი ყოფილობისათვის ნიშნად-დობლივი მდგომარეობები და პოზეში შემოიტანა სკულპტურაში.

თავისი შინაგანი ტენდენციით ეს ნაწარმოები ახლსაა პიკასოს „ვარდისფერი პერიოდის“ ცნობილ სურათთან „გოგონა ბურთზე“. ასოლუტურად განსხვავებული კომპოზიციისა და სიუეტის დამუშავების სხვადასხვაობის მიუხედავად მათ ანათესავებთ სიკეთისა და სილამაზის სისუსტეში განცდის მომენტს. „ილიაში“ არის თავისებური ავტორის რთული სინამდვილისთან პარინიანის მოპოვების ეფექტი. აქ ისეთივე კონტრასტია მძიმე მონუმენტურობაში ასახული ცხენის ძლიერებასა და ქალის მთროლოვანზე, ნახ ფიგურათა შორის, როგორც ესაა პიკასოს ბურთზე მდგარ გოგონასა და მასთან დამპირისპირებულ მამაკაცის ტანზე სხეულთა შორის. „ილიაში“ არის სამყაროსთან პირისპირ დგომაში აღბეჭდილი შეკრთობის განცდა. ნაწარმოების პოეტურობას ზრდის ის გარემოება, რომ ინტელექტუალობის დაწოლა არ ტრიათავს

ქალის პირველადი შთაბეჭდილების სიწრფელეს. ამიტომაც, რომ მისი ვედრება უაღრესად პირფუნულიცა და იმავე დროს გაღებულ ყველაათვის, ვისაც ეს უგრძნია სიმარტვისა და სიერეების უსაზღვრობის სვედა.

ის კონფლიქტი, რომელიც „იდილიაში“ სიკეთისა და სილამაზის წინაშე ისახება. ფაქტურად სინამდვილის უღმრთეობის სიკაცურად აღბეჭდილი დრამაა. მიუხედავად ილუქტურ მითლიანობისა აქ მოხსნილია მაქრონიკისა სულსა და მატერიის შორის, რომელსაც იდილიისა და სიმშვიდით ტკობის ფაქტორი გულისხმობს. იდილიას აქ ჩამოერთვა თავისი პირვანდელი აზრი და მისი მნიშვნელობა გაგებული იქნა საპირისპირო ვითარებაში. ამდენად, ამ ნაწარმოების პათოსში, ცხადია, არ იქნება სწორი ვეჭვით სინამდვილეში დამკვიდრების ატკურული სულისკვეთება ან მის წინაშე არსებული კონფლიქტების ბრძოლით გარდევების რენესანსული ენერჯია. იგი აქ ამკვიდრებს პარმონისა და კანონზომიერებას, არამედ პირიქით, პატივით საჭიროებს და თავად თხოულობს მას. ასე წყდება ამ ნაწარმოების წინეობრივი პათოსი და ამაშია მისი პუმანისტური სულისკვეთების ძლიერება. ცხადია, ეს არ არის დასმული პრობლემაზე გაცემული სრულყოფილი და უკანასკნელი მხატვრული პასუხი და იგი ავტორის შემოქმედებითი ევოლუციის მომენტს უკავშირდება.

ე. ამაშუკელის შემოქმედებითი ინტერესები ფართოა და ამან განაპირობა ის ყანრობრივი მრავალფეროვნება, რომელსაც იგი მიმართავს. იგი წარმატებით მუშაობს გრაფიკაში, ძირწაღეს ბარელიეფებს და მედალიონებს, მაგრამ ყუდალაზე დიდ სახესღეს მის შემოქმედებაში მაინც ფერწერა წარმოადგენს. აღსანიშნავია, რომ მისი ზოგიერთი ნაწარმოების ფორმით აღდრულ ასოციაციებს ხშირად მივეყვართ გლავატორისა და ვაგას პოეზიის საწყისებთან. გლავატორის ლექსის ფორმის სიმსუბუქე და გამაჭირვალბობა, მიუხედავად პოეტური საგნის სიმძიმისა ე. ამაშუკელისათვის არის იმპულსი ფორმის ფლობის თავისებურებაში.

ამ ნაშრომებში ურთიერთს ავსებენ მოქანდაკე და ფერწერი. ე. ამაშუკელის მხატვრულ ტილოებში სპეციფიკურია არა ფერადობანი გამის მომერტი, არამედ ფორმათა ურთიერთმიმართების პრინციპი. შესაბამისად, წინა პლანზეა არა ფერთა, არამედ ფორმათა პარმონია. ამიტომაც, რომ ტილოებში ექსტრემად გადტანულია ფორმის კონტურსა და ხაზულობის მომენტზე. ამ ფაქტორმა განაპირობა აქ თვით ხაზის სპეციფიკა. როდერ ფრანც ცნობილი გამოკვლავაში „მხედველობითი სახე და ნახატ“ წერდა: „ხაზი სიმარტყვეუ. უპირველეს ყოვლით, ემსახურება სამყაროში განლაგებულ საგანთა მოცულობის გადმოცემას; სიმარტყვის სივარტილის შევსებითა და მის დამუშავებაში სილამაზის საწყისების შეტანით ხაზი ასრულის დეკორატიულ დანიშნულებას; და ბოლოს, ხაზი არის იმ რესტის გამობაჰლებია, რომელსაც სურათში ავლენს მხატვარი“. ცხადია, ამ მომენტთან ხაზი უკვე ლირიკული საწყისის, გრძობის მიმოქრევათა მარყუებლობა. ხაზის ფუნქციის ასეთი მრავალმნიშვნელობანობა არ ნიშნავს იმით დამოუკიდებელი თვისებით წარმოდგენას. სხვადასხვა ნათესაობითი იგი სამივე მნიშვნელობითაა გამოყენებული ყველა მხატვრის შემოქმედებაში, მაგრამ ინდივიდუალობის, ტემპერამენტისა და

შემოქმედებითი ინტერესების შესაბამისად, ჩვეულებრივ, წინა პლანზე დგება მისი რომელიმე თვისება. ე. ამაშუკელის სურათებში ხაზს ავტორის ხელწერა განაპირობებს, რომელიც მხატვრული შთანაფერისა და პოზიციის თავისებურებიდან გამომდინარეობს. მისი თვისებაა წყვეტილი რკალების თანაზომიერი რჩევადობა. ეს გარემოება სურათში მოცემულ ფორმებში ქმნის როგორც ზედაპირის, ისე შინაგანი ვიზრაციის შთაბეჭდილობას.

ე. ამაშუკელის სურათები გამოირჩევიან თემისა და განწყობილების თლიანობით. მისი სხვადასხვა ტილოები ხშირად ქმნიან ერთი განწყობილებისა და თემის ვარიაციული ეფექტს. ამ თვალსაზრისით ისინი პოეზიისათვის ნიშანდობლივ „ლირიკული ციკლის“ შთაბეჭდილებას ტოვებენ, რომელთაც, ძირითადად, ტყვისა და ზეგების კოლორიტი აერთიანებთ. ე. ამაშუკელის სურათები იმ ტიპის პეიზაჟები როდია, რომელთა წარმოდგენაც შესაძლებელი იქნებოდა ცოცხალი ბუნების შემადგენელ ნაწილად ამ რომელიმე ლოკალისათვის დამახასიათებელი კოლორიტით. (მაგ. ე. კაკაბაძის ცნობილი იმერეთის პეიზაჟები, სადაც წინა პლანზე სწორედ პეიზაჟის სახისათა პოეზიას). არა. აქ კერავინ იპოვის ბუნების ნაცნობ სახისთა ან სურათს. ისინი უფრო მხატვრის სულიერი სამყაროს ასლს წარმოადგენენ და სწორედ იმ კონფლიქტებს და შინაგან დრამატიკოს ავლენენ, რომელიც თანამედროვე ემოციონალიზმს და სინამდვილეს შორის არსებობს. ამდენად, ეს ტილოები მხატვრულ პირიპირობათაზე აგებული და ძირითადად დეკორატიულ საწყისებს ეყრდნობა. ბუნების აქ გამოცდილი აქვს მის სიციხველესი აღბეჭდილი თვისობრიობა, მაგრამ მინიჭებული აქვს სხვა სიციხველე, სხვა ენერჯია. აქ არის არა ის შთაბეჭდილება, რაც ცოცხალ პეიზაჟს მოუტენდება ხელფრანზე, არამედ განწყობილებისა და აზრის ის ეფექტი, რის გადმოსაცემაც ხელფრანს ყველაზე სრულყოფილად ტყვისა და ზეგების კოლორიტი დაუსახავს.

ვაჟა ფშაველას აქვს გენიალური მოთხრობა „ტყე ტიროდა“. აღამინებმა მოკლეს ტყის თავისებური მშვენიერება და სიამაყის სიმოლო — ირემი. ზეგების დრამა ირმის დაკარგვით გამოწვეულ შეშლელ სიამაყეში გამოიხატა. ხეთა ტანებში გაიარა სურათმა ჟურნალელმა და სანახაობით შექმნილი ტყე ტიროდა.

ვაგას მოთხრობაში უშუალოდ ამ „ტიროლის“ მიზეზზეა ყურადღება გამახვილებული. აქ არის იმ უმაღლესი პარმონის ინდევბა, რომელიც ცოცხალ სინამდვილესა და ამინის პრაგმატიკულ სფეროს წინეობრივ კონფლიქტში ისახება. ფაქტურად ეს მოთხრობა „ვეგლის მჭამელის“ ერთ-ერთი ძირითადი მოტივის თავისებური ვარიაციას. ე. ამაშუკელის სურათებში ბუნება არ ტირის. იგი შეგრძობალია. რამ შეკრთობის ისინი, რა ჟურნალელმა დაიარა ხეთა ტანებში, რომელთა მთქონილი რტო და სხეული დაწყვეტილი სიმებივით ირკალებიან?

ცხადია, ფერწერაში ამ შეგრძობის ემოციური საფუძველი ისევ იმ ლეიტმოტივის შემოქმაცა, რომელიც თავისებურად აიხას „იდილიაში“. ქანდაკებაში ამ განცდას მომეტებულად გადაპკრავდა ინტიმური ელფერი. სურათებში იგი უფრო შთაბეჭდილობას, ზოგადია, სადაც დრამატიკოს ძლიერი

გრძობა არ არღვევს ფორმათა საერთო პარნიონის პრინციპს.

ე. ამაშუკელის ნამუშევრების თემები და მოტივები, ძირითადად, საქართველოს ისტორიისა და ხალხური პოეზიიდან, ერის ყოფიდან და კლასიკური ხელოვნების სათავეებიდან იღებს დასაბამს. ამ მხრივ, ძალზე საყურადღებოა ბარელიეფი „ვეფხი და მოყმე“, რომელიც ხალხური ბალადის თემაზეა შექმნილი. ავტორის ყურადღება გამახვილებულია ვეფხისა და მოყმის ბრძოლის ეპიზოდზე, როგორც არტიტიზმისა და მოქნილობის გამოსატყუებაზე. სამკვდრო სასიცოცხლო ბრძოლა აქ მოკლებულია ბრძოლის სიმძიმის ნატურალისტურ განცდას და გადადის სიმსუბუქისა და გრაციოზულობის სფეროში. საყურადღებოა საქართველოს ისტორიული მუზეუმის ფასადისათვის შექმნილი ბრინჯაოს ტონდო, რომლის დეკორატიული ხასიათის რელიეფი და კომპოზიცია შერწყმულია ასომთავრული შრიფტის დახვეწილობასა და რუსთაველის სახის ნაკვეთების სინატიფესთან. იგი პროსპექტის თავისებური პასპორტია. ფორმის სიმბოლური გააზრებით ხასიათდება ისეთი ბარელიეფები, როგორცაა „რთველი“, „გაუფრთხილდი ეულტურის ძეგლებს“ და სხვ.

ე. ამაშუკელის შემოქმედებით ინტერესებში ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილს მაინც დიდი გარდატეხების და აზრთა ტევადობის, ფაქტის, იდეის, ალკეორიისა თუ სიმბოლოს წარმოსახვა იჭერს. ამას ადასტურებს მისი უკანასკნელი ნა-

მუშევარი „რევოლუცია, 1917“. ეს ქანდაკება თხემით ტერმინად ფამდ რევოლუციური იდეით გამსჭვალული მხედრის სახეს იძლევა. კოლოსალური ენერჯია და რწმენა დასახული იდეის გამარჯვებისა რევოლუციის მხედრის ნაბიჯს ხდის დამარწმუნებელს და შეუპოვარს¹.

ე. ამაშუკელის ყველა ნამუშევართა შორის, ჯერჯერობით მაინც ყველაზე მეტი დიდების პედესტალზე დგას მისი „ქართვლის დედა“, რომლის გამოც მას, პირველ ქართველ მოქანდაკეს მიენიჭა რუსთაველის პრემია. ეს უდიდესი ზეგნობრივი ღირებულების ფაქტია, როგორც ხალხისა, რომელიც აფასებს ჭეშმარიტ შემოქმედებას, ისე ავტორის, რომელიც უმაღლეს პასუხისმგებლობას გრძნობს ხელოვნებისა და ხალხის იდელების წინაშე.

ცხადია, ყველაფერი ის, რამაც გვალაპარაკა, არ არის ე. ამაშუკელის უკანასკნელი სიტყვა, შეჯამება ძიებებისა. მისი ყველაზე უკეთესი ნამუშევარი ჯერ არ გამოკვეთილა, არ დახატულა. ამის პირობაა ძიების ის ფინი, რომელიც თვალში ეცემა მისი ნამუშევრების მნახველს, ამის პირობაა ის წინააღმდეგობანი და დაპირისპირებანი, რომელიც დამახასიათებელია მისი შემოქმედებისათვის და რომელიც ყოველი გამარჯვების სრულყოფილების უკან რჩება.

¹ ამ ქანდაკების ვრცელი ანალიზი მოცემულია ო. ევაძის წერილში: ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1965 წ.





გიორგი გორდეღაძე
ცხრა მმა ხერხეულობე

ვახტანგ ონიანი

კავკასიონის დაცვა



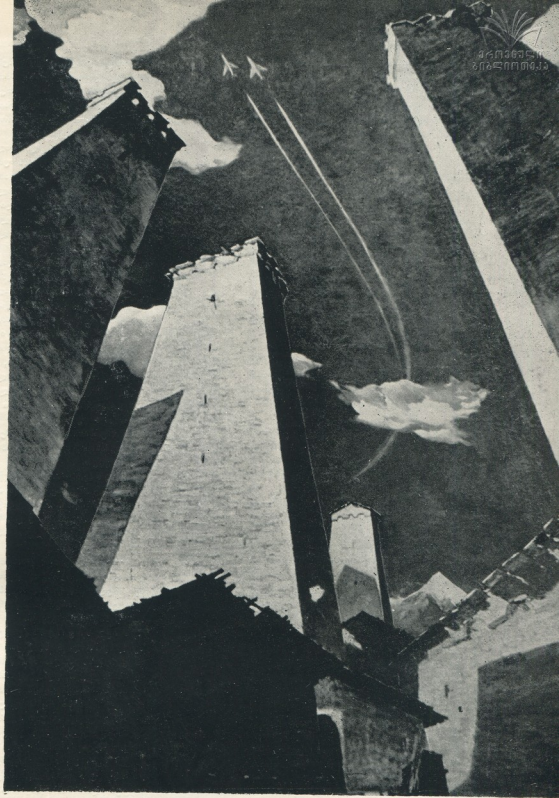
გურამი გაბაშვილი

ისევ შრომა



ლევან ხოჯელანი
გამარჯვებულნი

საბჭოთა
გრაფიკის
სამსახური



ანთიმოზ გორგაძე
საბუთო იარაღი





* როდესაც ხელოვნების შესანიშნავ ნიმუშზე ვლადიმერ ილიჩ ლენინი ვართ შევხვით მთელ ხელოვნების საერთოდ: ვინაიდან უკველი ქმნილება მას ასახავს და უკველი კაცს ძალუძს, ამ ერთეული შემოხვევიდან, შექმნილებისდაგვარად გამოიყენოს ზოგადი დანაკვები; ამიტომ ჩვენ სპირიტუალური და ამ წირობის ცტა რამ ზოგადი წავუმდვარეთ.

ხელოვნების უკველი დიდებული ნიმუში ადამიანის სახეს ასახავს. სახვითი ხელოვნება უმთავრესად ადამიანის სხეულითა და ინტერესებული და ჩვენც აქვამად მხოლოდ მის შესახებ ვილაპარაკებთ. ხელოვნებას მრავალი საფეხური აქვს, ამ საფეხურებზე უკველითაა მოსალოდნელი დახელოვნებული ოსტატია გააჩენა. მაგრამ ხელოვნების სრულყოფილ ნაწარმოებში თავმოყრილია ყველა თვისება, რაც სხვა დროს მხოლოდ განცალკევებულად თუ შეიგვეხვედრება.

ჩვენთვის ცნობილი უდიდესი ქმნილებები ხელოვნებაა, ნათლად წარმოგვიდგენენ ცოცხალ, მაღალგანვითარებულ სახეებს. აქ უპირველეს ყოვლისა აუცილებელია ადამიანის სხეულის ზედმიწევნით ცოდნა, უკველი ნაწილის ზომის, შინა და გარეგანი დანიშნულების, ფორმისა და მოძრაობის შესწავლა მთლიანად.

და მ ა მ ხ ი ა თ ე ბ ე ლ ი. უნდა ვიცოდეთ ამ ნაწილია სხვადასხვაობა ურავ და ქმედით მდგომარეობაში. უკველი თვისება გამოყოფა და ცალკევდება, აქედან წარმოიშობა დამახასიათებელი და იქმნება შესაძლებლობა დამარჯვებ მშობრება სხვადასხვა მხატვრულ ნიმუშებს შორის, დასრულებული ქმნილებისა ნაწილებიც ზომ გარკვეულ მიმართებაში იმყოფებიან. საგანი ან მოძრაობა, ან უძრავად ან წარმოადგენილი. უკველი ქმნილება თუ მისი ნაწილები შეიძლება სრულიად მშვიდ მდგომარეობაში ავსახოთ, ან კიდევ ავამოძრაოთ, ავამოქმედოთ და მტყვევლო სახე მივცეთ.

ი დ ე ა ლ ი. ამის მისაღწევად ხელოვანს ღრმა, საფუძვლიანი, პირობითი გონება უნდა მონდეს, რომელიც ამასთან ამაღლებულიც უნდა იყოს, რათა მოიცავს საგანი მთელი სისახით, მიკანონის ასახვის უმაღლეს მომენტს, შეზღუდულ სინამდვილეზე მაღლა და აყენოს ის და იდეალურ სამყაროში მიანიჭოს ზომა, ზღვარი, რეალობისა და ღირსება.

მ ი მ შ ი დ ე ვ ე ლ ო ბ ა. მაგრამ საგანი და მისი ასახვის ხერხები ხელოვნების გრძნობად კანონია — წყობას, გარკვეულობას, სიმეტრიულობას, ურთიერთდაპოკიდებულებას და სხვა მოთხოვნილებების ექვემდებარებაში. სწორედ ამიტომაც ნაწარმოები თვალისთვის საამო, ანუ მიზნადგელი.

მ შ ე ვ ე ნ ი გ რ ე ბ ა. უკველივე ამის შემდეგ საგანი ზომიერებაზე დამყარებული სულიერი სილამაზის კანონებსაც ემორჩილება. ამ კანონებს სილამაზის წარმოსახვისა თუ გამოვლინების შემდეგ ადამიანი თვით უკიდურესობასაც უქვემდებარება.

იმ მოთხოვნილებების წინასწარ წარმოადგენის შემდეგ, რომლებსაც ჩვენ მაღალმახატვრულ ნაწარმოებებს ვუყენებთ, მე შევძლებ მცირედი სიტყვით ბევრი რამ ვთხროთ, თუ დავამტკიცებ, რომ ჩვენი სულტატურული ჯგუფი უკველივე გამოვლინების აქმა-ყოფილებს და რომ უკველი ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა მარტოოდნ ამ ჯგუფის განხილვითაც შეიძლება.

ზედმედი იმაზე ღაპარაკი, რომ ლაოკონის სულტატურული ჯგუფი ადამიანის აღნაგობის ცოდნას ამუღვენებს, ავლენს მასში არსებითსა და მეტეორიტულივლად გამოვლინების ვენებათა დღევან. ქვემოთ ნათელი გახდება, რა სრულად და იდეალურადა წარმოადგინო ეს საგანი; იგი რომ ღამაში, ამაში აღმათ ექვი არავის შეეპარება, თუ ეს შეიძლება რაოდენი სიძლიერითაა ნაჩვენები ფიზიკური და სულიერი ტანჯვის უკიდურესი ზღვარი.

შესაძლებელია ვინმე პარადოქსულად ეტყენოს ჩემი მტკიცება, რომ ეს ჯგუფი ამასთანვე მიზნადგელიცაა. რამოდენიმე სიტყვა ამის თაობაზე.

უკველი მხატვრული ნაწარმოები მხოლოდ იმდენადა მხატვრული, რამდენადა მასში მოსწარს ის, რასაც ჩვენ გრძნობად სილამაზის, ანუ მიზნადგელობას ვუხვებით. ჩვენი წარმართი ჩამოყარებული იყვენ თანამედროვე უთავბოლოსაც, თითქოსდა მხატ-

იოპან ვოლფგანგ გოეთე

ლაოკონისათვის

თარგმანი ვერმანულოდანი
ზურაბ ჩხენკელისა



ხელოვნების ზემოაღიტი ნიმუში, მგავსად ბუნების ქმნილებისა, მარად მოუწვდომელი რჩება ჩვენი გონებისათვის: შეიძლება მისი ვერტება, აღქმა, იგი გავლენას ახდენს მაუწყებელზე, მაგრამ შეუძლებელია მისი შეცნობა მთელი სისახით და მით უფრო ძნელია მისი არსისა და ღირსების სიტყვით გამოხატვა. მაშასადამე, რაც აქ ლაოკონის შესახება ნათქვამია, არავითარ შემთხვევაში არ წარმოადგენს სწრაფვას ამოწურვად აღწეროს ეს საგანი; ამ შესანიშნავი ძეგლის ირველი უფრო მეტია დაწერილი, ვიდრე საკუთრივ მასზე. დეი, ეს ქანდაკება კლავიანდებურად ისე წარმოგვიდგინოთ, რომ უკველი მოყვარული აღტაცებში მოყვანოს მას და უკველი მათგან თავისებურად გაერჩოს მისი სილამაზე.

ჩიბი ან წუთიერი, მტკივნეული, მოულოდნელი გაღვიანებითა გაპარობებული.

მაგრამ წერაინ იფიქრებს, თითქოს მე ადამიანური ბუნების ერთიანობის დაყოფა მსურდეს, ურაცუოდვე ამ დღერითივი აგებული კაცის სულიერი ძალის ზემოქმედებას და არ მგნოდეს ძლიერი ბუნების სრავდა და გულისკეთილი. ჩემის აზრით კრომა, შინა, ზარს და მამობრივი სიყვარული სიკვლე და ძარღვეში, იგივე გრძნობა ღამობს გულ-მკერდის ამოხეთქვას და ნაქმეული დარაკი ფართო უზულს; სიამოვნებით ვაღიარებ, რომ ფიქსურის ცუდილობის გვირგვინ აქ სულიერი ტანჯვაყა უმაღლეს სახე-ბურუნე ძალიანი; მაგრამ ნუ შევედობინე მხატვრული ნაწარმოები მოგონების შთაბეჭდილების უკანმოუხედავად საყვირვე ამ ნაწარმოებზე გადატანას, განსაკუთრებით არ უნდა ვეძიოთ შინის კვალი, გველისაგან ახლად დაუბნეულ სხეულზე; არ უნდა ვეძიოთ სასიკვდილო განპარობება შესანიშნავ, მორკინალ, ჯანმრთელ, ოდნავ გაქარულ სხეულში. ნება მომეცით შევეწინო მცირე რამ, რაც სახეთი ხელგეგმვისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია: ათონის ის უღელდის გამოვლინება, რისი წარმოსახვა მას შეუძლია, ერთი მდგომარეობიდან მეორეში გადასვლის მომენტია მხოლოდ ნაწარმოებგნეთ ცოცხალი ბავშვი, ძალით აუღსნივ, ნაჯარდს დანატარებელი, რომელიც დარბის, დატბის, ინტარბებს და უტყარად ერთი ამხანაგთან მივიღო მუჯღუღუღეს სიავარობას ან რაიმე ფიქსურით თუ მორალური გზით აუგნებს ტკივილს; ეს ახალი მტარძნება ელექტრონიკით დურბუნს მიიღოს სახეულ და ასეთი ნახტომი უღელდისა პარტიზური, ის ისეთი გადასვლა, რომლის გაგება გამოცდილების გარეშე უკვლად შეუძლებელია. აქ ახლანად ამიანის როგორც ფიქსური, ისე ფიქსურის მხარე იჩენს თავს. თუ ამგვარ გადასვლა კიდევ ერთხელ წინააღმდეგობის ნათელი კვალი, მაშინ იქნება შესანიშნავი სიუჟეტის სახეთი ხელგეგმვის თვისება; ამას ჩვენ ვხედავთ ლაოკოონში, სადაც სრავდა და ტკივილი ერთ მომენტშია ადგილი.

ეგრადიას I, ყვავილობის ვიწვე მიზანს, ტრფუნე ჰუმენს გველი. უფოლდ პათეტური იქნებოდა მისი ქანდაკება, თუ ნებიერი წინასვლისა და ტანჯული უსუცევის ორმაგ მოქმედებას მარტო დარბული ყვავილობით კი არა, მთელი სხეულის ნაწილები და საშინის ნაქობა რხევიდაც განთავსდა ხელგანა.

თუ ამ სახით წარმოვიდგინო მთავარ ფიგურას, მაშინ შეუცდომლად და ძალდაუტანებლად ჩაქვედებით ურთიერთობითა, თანდათანობითი გადასვლებისა და ერთი მომლანი ნაწარმოების ცალკეულ ნაწილთა პარისპირ დგომის დედარას.

არჩიული სიუჟეტი უკეთესია მათ შორის, რისი წარმოდგენაც ძალდს გონებას. საპრტლ ცხოველებთან მორკინალი ადამიანები, ცხოველებთან, რომლებიც მასით და ერთიანი დაწოლით კი არ მოქმედებენ, არამედ დანაწევრებულ ძალით იმუქრებიან ყვავილობისად, მათ არ აშინებს შეჩვიებულება და ერთმანეთე წარმართული წინააღმდეგობა, წარატლებული სხეულის წყალობით ისინი ხელ-ფეხს ურაცვენ ადამიანებს. მიუხედავად უღელდის მოძრაობის ამ გზით მიღწეული პარალელუბა მიიღო კანდაცვის მონე ერთიანობისა და სიმშველის კვალს აშინებს. გველების მოქმედება თანდათანობითაა გადმოცემული. ერთი მომლნი ვხევა ადამიანებს, მეორე გარისხებულთა და გესლავს მოწინააღმდეგებს. საივე ადამიანიც შეტად ბრძნულადაა შერჩეული. მძღარე, შესანიშნავი ანდაგობის მწიწნი კარს, უღელდის ენერჯიის წლებს გადაცილებულს, უკან აღარ შეუძლია ტკივილისა და უხელოების უღრმეცხეულია ჯანა. მის ადგილას რომ ჯან-ღონით უღრმეცხე უბავუო წარმოვიდგინოთ, მაშინ მთელი გრუფით დაქარაგვს თავის ღრმეცხეობას. ლაოკოონთან ერთად ირთ ყრმა იტანჯება, ბებეცე ზომითაც უფრო პატარანი აჩიან და ტკივილსაც ვეღარ თმუნენ უფლებდა უზრუნველს ჰიდილი, იგი არაა დატვირთ, შემინებულია მხოლოდ; მამა თავგანდობილით იბძვებს, მაგრამ ამაოდ, მისი წინააღმდეგობა საპირისპირო

გამომახილს პოულობს. იგი აღიზნება თავის მტრისა და გველიც ვეცლავს მას. უფროსი შვილი ყველაზე ნაყვლიდაა დაწინაურებული; ველო არ გუდავს მას, არც ტკივილს აუგნებს. მოულოდნელად დამტრია მშის მოძრაობით დამტრიალად ჰაბავუ უნებურად შეტყარებს. იგი ცდილობს ფეხიდან მოიშოროს ქვეწარმავლის კული; მანასადე ჩვენს წინ მომდარე უხელოების შეთავაზებზე, მოწინააღმდეგეა წარმოდგენილი, ნაწარმოებუ აბით მოარგუნება.

აქ განსაკუთრებით მინდა შევეწინო ის, რაც უხელო გვიკრთ მოვისტელებს; საივე სხეული ორგანო მოქმედების ამქვეყნებს და მათი მოძრაობა უადრესად მრავალფეროვანია. უმცირესი ვაფი ზეაწეული მარჯვან ხელით ცდილობს გველის საღებვას ათავისუფლებას, მარცხენაი კი მის თავს იმორებს, მას სურს გველით უხელოების შემსუბუქება და მოხვადი სანაწილების თვადნა აბიგება—ამის მეტს ვერაფერს შეძლებს დაბრკოლებით ყრმა. მამა ცდილობს გველის ნარწყვებს დამუსხტებს და მისი სხეული უკუარკბენის გამო ვარწყებინება. მამის მოქმედებით შერჩევილებული უფროსი ვაფი ისრავფვის ფეხიდან ჩამოაცილის შემოხვეული გველის უკედ.

ჩვენ უკვე ადვინიშეთ, რომ ხელოვნების ამ ნაწარმოებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს დაბატბლობის უღელდრების მომენტის წარმოსახვა, ახლა კი განსაკუთრებით შევერტებ მასზე.

დავეუფაო, რომ მამა-შვილს ძილის დრის ჩვეულებრივი გველით შემოგება და შემდეგ თვალთ ვადევნოთ მოქმედების თანდათანობით განვითარების მომენტებს. პირველი წაბი, როცა გველები იტარგუნება მინარე ადამიანებს, თავისთავად მტდლ ბეგრის მოქმედება, მაგრამ ხელოვნებისათვის დიდ ღირებულებას არ წარმოადგენს. შეიძლება და მაგალითად მინარე მტრუდების სახება ამ მომენტში, როცა გველი მის დარბარის ცდილობს, მაგრამ მისი ჰაბუური სხეული და შვილი გამომეტყულება ადგილად ვეკარწონებინდენ, თუ რა დიდ დადავებულად გველს მისი გამოვლებების თვისება.

განვკრთოთ ჩვენი გველი და წარმოვიდგინოთ მამა, რომელიც შევიღებთან ერთად გველებითა ვარშემობრწყული; ვდგომარობას მინაშენებლობა არა აქვს; ამ შემთხვევაში მხოლოდ ერთ მომენტს შეუძლია აღრას ცხოველი იტბრებს: როცა ერთი ადამიანი განწირულია, როცა მეორის, დატვირთ კიდევ აქვს ბრძობის თავი და როცა მესამეს შეუძლია ვაიქვს. პირველი უფროსი შვილია, მეორე — მამა, მესამე კი უფროსი უნდა. ამ ნაწილან კიდევ სხვა შემთხვევა ამა სცადონ და ამაზე უკეთ ვაანალიზონ რომელი!

თუ ყოველ მოქმედებას თავიდან ვავარჯიშებ და ვაღარებთ, რომ ამ უამს მან უმაღლეს წერტლს მალწია, მაშინ მომდევნო და შორტული მომენტების განხილვისას დავრწმუნებოთ, რომ მთელი გრუფით საცაა უნდა შეიცავდეს მისივე, მხატვრულად ტრფალასოსიანი წილის მონახვა ყვლად შეუძლებელია. სასიმოხელი უმცირესი ვაფი შემოსაღებული გველი ამ დადარბობს ან თუ ვარჯიშდა — დატბნს. არც ერთი შემთხვევა არა გამოსახევი, ერთკა და მეორე უღელდრებობა და მათი სახება და საპირისპირო რაც შეტება მამას, თუ გველი მას შავა ადგილას ადგავს. მაშინ სხეულის მდგომარობა შეიცვლება და დაუფრავი ნაწილების ცენტრ მუყურბელებში მხოლოდ ზოლს გამოიყვება. ხოლო თუ გველი შემობრუნდება და უფროს ვაფს შეტავს, როცა ჰაბუი საყურას თავს იქნება დანდილი, მაშინ წარმოვიდგინო სურათი და დასრავებს ერთიანი მინაწილითაგანს. იმედის უანასკელი სხვი მიატრებს ქანდაკებას და ტრავტული ამავა, ამარჯუნი გახდება. პირა, ბრტომთენ მამას მამა მოვლისკენ უნდა ებრუნებინა და ცენტრალური ფიგურა უბრალი თანამინაწილ უნდა დასრავდეთ.

ადამიან მხოლოდ ერთმანს, შინსა და სიბრალევი განდილს, როცა საყურას უხელოების შეიგრძნობს, ამ როცა სხვისი ვაფის მოწინაა; მაშინ კაცის გონებას მიახლებული საწინებლის წინათგარნობს, არსებულ ტანჯვის უკუარ აღწეა და აწეუო თუ წარსული უხელოების თანგარნობს უღელდება. საივე შემთხვევას გამმოცემებს ის ნაწარმოები და თითოეულ მათგანს სათანადო ხარკს უწავს.

სახეთი ხელოვნება, რომელიც უღმად უკიდურეს მომენტს მი-

¹ ეგრადიას—მითოლოგიური მომღერლის ორფეოსის მეუღლე; მითი მოგვიხატობს როგორც გამოსახვლა იგი გვეძაძა წუთისფელს და როგორ ვადასახება ჩრდილთა სამეფოში, სადაც თან ვაქავა ორფოსი.

მართავს, პათეტური სიუჟეტის ამორჩევას იწონებს უძველეს საშინლს; პოეზია კი უბიარტისობას შიშსა და სიბრავეს ანიჭებს. ამჯერაინა მანის ტანჯვა ლაოკონის ჯგუფში; ქანდაკებამ აქ უმაღლეს საფეხურს მიაღწია. მაგარა, რათა ერთი მხრივ აღამიანის უკუიღვანე განცდა ეჩვენებინა, მეორეს მხრივ კი შეგრიბდებინა საშინელებით მოგვირეოლი შთაბეჭდილება, მან ჩვენში უმცროსი ვაჟისაში სიბრაველი გამოიწვია და შიშით აგვავსო უფროსი ვაჟის ცვირისას, რომელსაც ჯერ კიდევ არ ჩაქრობია იმედის ნაქერკალი. წარმოსახვლის მრავალფეროვნებით გარკვეული წონასწორობა შეტანდათ ძველ დიდობატებს თავიანთ ნამუშევრებში, ისინი ზრდიდნენ და ამკრებდნენ ზემოქმედებას ზემოქმედებისავე საშუალებით და ჰქმნიდნენ როგორც სულიერ, ისე მატერიალურ ერთიანობას.

მანსადაში, ჩვენ შეგვიძლია ვაბედულად ვთქვათ, რომ ეს მხატვრული ნაწარმოები ასრულებს თავის მიზანს და სავსებით აკმაყოფილებს ხელოვნების უკიდურ მოთხოვნებს. ის გვასწავლის: რომ ხელოვნებას ძალუძს მშვენიერების სული შთაბეროს დანჯვრება და მართე სახეებს, მაგარა მისი ძალა სრულყოფილად მხოლოდ მაშინ გამოვლენდება, როცა განსხვავებულ ხასიათებს მიმართავს და კაცური ბუნების მძაფრ აჯუნებას მხატვრული მიზანვით აოცებს. შედეგადში ჩვენ დაწვრილებით ვაგვიხილავთ იმ ქანდაკებებს, რომლებიც „ნიობის ოჯახისა“ და „ფარნეზული ხარის“ სახელით არიან ცნობილი; ისინი განკუთვნიებიან ძველი ოსტატების იმ მკერეტიციზიდან პათეტურ ნიმუშებს, რომლებიც ეამთა სვლამ ჩვენს ეტაოს შემოუხანა.

მოვიყინო ხანის მოქანდაკეინი ჩვეულებრივ სცდებოდნენ სიუჟეტების შერჩევისას. ხელოვნება უმედგეოდ დაშვრება; თუ შეცდებმა ხალას გრძნობის აღმჭვრელი ნაწარმოების შექმნას და ამისათვის ხის ნაწარში ხედვითყოფილი მიღონს² დაგვიხატავს, როდესაც მას ღომი უახლოვდება. ორმაგი ტყვილი, ამაო ღწვა, უმედოდ მდგომარეობა, გარდუვალი აღსარული მნახველში მხოლოდ ზიზღს ან გულტრილობას თუ გამოიწვევს.

და ბოლოს რამდენიმე სიტყვით აღწერიოთ სიუჟეტის დამოკიდებულება პოეზიასთან.

უადრესად უმართებულად იქნებოდა ვირჯილიუსისა და სარტოდ პოეზიის მიმართ, ეს საბრულებული მხატვრული ქმნილება „ენიდას“ ეპიკოდურ ოსრობასთან გაკრიოთაც რომ შეგვიდარებინა. თუ ბედურდელი, დეენილი ენესიოთ თვითონ მოკვიტობრობს თანამემამულიებთან ერთად ჩადენილ შეცდომას, როცა მათ ცნობილი ხის ცხენი ქალქში შეათრის, პოეტრ ფიქრობს იმაზე, თუ რითი გამართლოს ეს საქციელი. ვველაფერი აქეთენაა მიმართული და თვით ლაოკონის ისტორია, მხოლოდ რიტორიკული არგუმენტია და სხვა არაფერი, რომელშიაც მიზანშეწონილი გადამეტებაც შეიძლება შეიწინაროს კაცმა. ასე მოსრილობუნ ზღვიდან შემწარავი გვედლები. მათ თავზე ქერტი აუჭირაოთ, ისინი ცხენის შეურაცხყოფილი ქურუმის ვაჟებს ეხვევიან, ვესლავენ, შხამიანი ნერწყვით ფარავენ მათ სხეულს; შემდეგ საწველად მისულ მამას მიაშურებენ, მერდას და კისრზე ეგარანებინა და ზემით არხევენ თავებს, როცა საშინელ საღატებში მოქცეული უბედური ამაოდ თხოულობს შველას. ამჯერაინი სანახაობით ზარდაცემული ხალხი გარბის, უყვე აღარავინაა პატრიოტი და საოცარი, შემპარწყუნებელი ოსრობით დამფრთხალი მსმენელი სიამოვნებით თანხმდება ცხენის ქალქში შეტანას.

ამგვარად ლაოკონის ისტორია ვირჯილიუსისათვის მხოლოდ უფრო მაღალი მიზნის მისაწვდელ საშუალებაა, და ჯერ კიდევ საკითხია, არის თუ არა თავისთავად ეს ამბავი პოეზიის საგანი.

¹ „ფარნეზული ხარი“ — სულბტრუელი ჯგუფი, შექმნილია ჩგ წ.-დგ I საუკუნეში. ასახავს ლეგენდარულ ეპიკოდს, რომლის თანხმდელ ორი ძმა დღდის აუჯად მოპყრობისათვის ხარის რტებზე ატრის საუფარ დს. „ფარნეზული“ ქვია მამა პავლუ III ფარნეზეს პატრისციმად.

² მილანს კერტენილი — ბიკის სულბტრუელი ნამუშევარი (XVII ს.) გამოსახავს ჩგ წ.-დგ VI ს. მტკობრენ გაიმქმულ საბოსსანს, რომეშიც კუნდის გველჯეა მოიწვინია, მაგარა ზღული შიიილია შიე; შემდეგ მტეცემია დაგლაჯის.



მ. თოიძის სახელობის სასწავლებლის ერთი კლბი

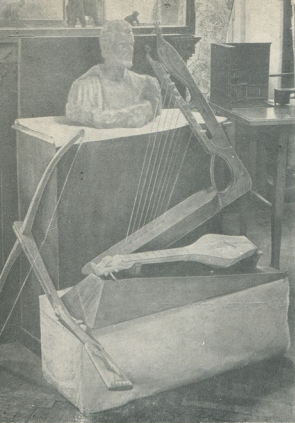
სალოვანთა ქალკების საგვდლო

ღერი გორგაძე



ბილისში, დ. ჭონქაძის ქუჩის ერთ-ერთ შენობაზე, თეთრი მარმარილოს დაფაზე ღამაში ასოებიოთა ამოჭირილი: „თბილისის მ. თოიძის სახელობის № 11. პროფ-ტექნიკური სასწავლებელი“. თუ შენობის ზღურბლს ფეხს გადაბადიებთ, მისსევე შეგრძნობთ ამ სასწავლებლის ფეჭეფერ ცხოვრებას.

აღმწრდელბებისა და აღსაზრდელბების ერთობლივი მონაწილეობით მხატვრული გემოვნებითაა გაფორმებული სასწავლებლის ყოველი კუბი. სასწავლო სახელობისთვისა და კაბი-



ჩანგი (ავტორი ვ. სალ-ლიანი) და ფანდურია (ავტორი სიფრაშვილი)

ცესი ოსტატი დ. გოზალიშვილი და სხვა კვალიფიციური აღმზრდელები, მხატვრები და მოქანდაკეები, რომლებიც მათთვის შრომასა და ენერჯიას, ცოდნასა და გამოცდილებას არ იშურებენ.

ამ სასწავლებლის მიერ აღზრდილ ნიჭიერ ახალგაზრდობას ხომ მრავალჯერ უსახელებია მშობლიური სასწავლებელი.

სევასტოპოლთან, საპუნ-გორაზე აღმართულ ობელისკს ქართული ორნამენტებით მოჩუქურთმებული თაღები ამშვენებს. ობელისკის მშენებლობაში, რომელიც სევასტოპოლის განთავისუფლებისათვის დაღუპულ მებრძოლთა უკვდავსაყოფად აიგო, საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხიდან, მათ შორის საქართველოდან წარგზავნილმა სპეციალურმა ჯგუფმაც მიიღო მონაწილეობა. ამ ჯგუფში შედიოდნენ ამ სასწავლებლის კურსდამთავრებულები: ვაჟა და გურამ ნატროშვილები და გიორგი აღლაძე. ძველი, რომელიც დაპროექტებულია მხატვარ-არქიტექტორ გოქაძის მიერ, შემკულია უმშვენიერესი ქართული ორნამენტებით. ამ ადგილას დაიშობა 414-ე ქართული მსროლელი დივიზია. ობელისკის ავტორმა სამმა ახალგაზრდამ მთავრობის ჯილდო და მწრომელთა მადლობა დაიმსახურა. მათვე მონაწილეობა მიიღეს მოსკოვის ყრილობათა სასახლის მოპირკეთებაშიც, რომელიც შემსრულებელთა ოსტატობაზე მეტყველებს.

ვაჟა ნატროშვილის მიერაა შესრულებული თბილისში სამასი არაგველის ობელისკის ასოები. იგი არა მარტო ქვაზე მხატვრულად კრის ოსტატია, არამედ შესანიშნავი აღმზრდელიც. მისმა მოწაფემ გრონოლ შაიშმელაშვილმა უდიდესი სიფაქიზით გამოკეთა მარმარილოში საღამური. საღამურის კრის პროფესიონალ ოსტატსაც კი გააოცებს ეს ქსნალობა ახალისი ექვრადობით, მომზიბველი და შეუდარებელი ხმით.

მანვე გელარის ქვის ენაზე ამეტყველა პოეტ ი. ნინუშვილის ლექსი „ბიჭო, იქნებ პაპა იყო შენი“. ამავე ქვაში გამოკვეთილი სამი მეტრი სივრძის „უსასრულო ჯაჭვი“, რომელიც პროფ. ტექნიკური განათლების სახელმწიფო კომიტეტის მუხუშეშია მოსკოვში. ამ ნამუშევრისათვის გ. შაიშმელაშვილმა სპეციალური ჯილდო დაიმსახურა.

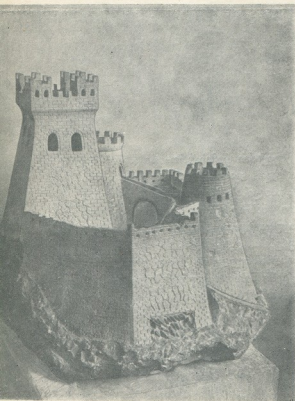
ამ სასწავლებლის კურსდამთავრებულმა გ. მარტირუშოვმა ლითონზე გრავიურით შესარულა გენიალური ავსტრიელი კომპოზიტორის მოცარტის პორტრეტი, რომელიც დაცულია ავსტრიის ქ. ზალცბურგში, მოცარტის მუზეუმში. ამ გრავიურისა და მისი ავტორის შესახებ დაიბეჭდა წერილი როგორც რესპუბლიკურ, ისე ცენტრალურ პრესაში. იტალიაში, ქ. მილანის ლეონარდო და-ვინჩის სახელობის მუზეუმში გვაშოხიციანია ორი ნაწარმოები, რომელიც შესრულებულია ამ სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა მიერ. მისწავლე შახბა-ზიანმა ლითონზე ამოჭდა აღორძინების ხანის ტიტანის, ლეონარდო და-ვინჩის პორტრეტი, ხოლო გიორგი დორეულმა ლითონზე გრავიურის წესით დანტეს პორტრეტი. ორივე ნამუშევარს დიდი მოწონება ხვდა როგორც ჩვენში, ისე იტალიაში. ეს ნაწარმოებები საწურად გადაეცა ლეონარდო და-ვინჩის მუზეუმს, რომელმაც თავის მხრივ ჩვენს სასწავლებელს სამახსოვროდ გამოუგზავნა მედალი. ეს არის ლეონარდო და-ვინჩის პორტრეტი — ბარელიეფი მხატვრის ფაქიმილეფი.

საბჭოთა კავშირის სახალხო მურწუნობის მიღწევათა გა-

ნეტებში თვითული მოწაფე ცდილობს შექმნას რაღაც ახალი, საინტერესო, ხოლო აღმზრდელი ზრუნავს მაქსიმალურად მოახმაროს თავისი მდიდარი გამოცდილება მოზავალ ხელოვანს.

მოსწავლეები თვითონ ცოდნას პრაქტიკული შრომით აღრმავევენ. ზოგი ლითონზე მუშაობს, ზოგი ხეზე, გელარისათუ მარმარილოს ქვაზე, ტილოზე...

სასწავლებლის დირექტორს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ პედაგოგს, მხატვარ გიორგი გოგოლაშვილს ახალგაზრდა კადრების აღზრდის საქმეში მხარში უდგანან მისივე აღზრდილი ოსტატი — მასწავლებლები: ა. გურბანიძე, ტ. თავაბერიძე, ე. ბეტროსოვი, კ. უგულავა, ჯ. ჩიგოგიძე, უსუ-



ციხე-სიმაგრე ავტორი ტ. თავაბერიძე.

მოფენაზე 1962 წ. წარმოდგენილი იყო გ. დორეულის გრავირა ლითონზე „ძველი თბილისი“ და ამ სკოლის სხვა მოსწავლეთა ნამუშევრები. მედლებით იქნა დაჯილდოებული როგორც ამ ნაწარმოების ავტორი, აგრეთვე მოსწავლე ე. წიკლაური გრავირისათვის „ლენინი“ და მოსწავლეთა ხელმძღვანელები, მხატვრები გ. გოგოლაშვილი და ა. კოჯოიანი. ფასიანი საჩუქრები და ჯილდოები დაიმსახურეს ს. სუმბათაშვილმა ერეკლე მეორის ხის ბარელიეფისათვის, ი. კერესელიძემ მოსწავლე ღუდუშაურთან ერთად, როგორც ხელმძღვანელმა, ლენინის ბიუსტისათვის წითელ მარმარილოში, რომელიც დღეს მოსკოვის გამოფენაზეა; დ. გოშალიშვილმა შოთა რუსთაველის ხის ბარელიეფისათვის, რომელიც ავსტრიაში, ვენაშია დაცული.

სასწავლებელი ყოველწლიურად მონაწილეობს ჩვენი რესპუბლიკის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენებზე და, უნდა ითქვას, გარკვეული წარმატებითაც. ამჟამად მათი ნამუშევრები წარმოდგენილია პროფ. ტექნიკური განათლების გამოფენის პავილიონში.

სასწავლებლის მუშეუმი მდიდარია ნამუშევრებით. გრავირები, ქანდაკებები, ფერწერული ნამუშევრები მკაფიოდ მტყველებენ სასწავლებლის მოსწავლეთა და მასწავლებელთა ხელოვნებაზე, შრომისმოყვარეობაზე, მაღალ გემოვნებასა და საშემსრულებლო კულტურაზე.

მოხდენილი ქართული ჩუქურთმებითაა შორთული ვ. საღლიანის მიერ შესრულებული სვანური ხალხური საკრავი ჩანგი, მიმზიდველია ქვისაგან გამოკვეთილი ფანდური სიფრაშვილისა, ციხე — ვ. კუპრაშვილისა და ლ. ცხომერბაშვილისა (ოსტატ ტარიელ თავბერიძის ხელმძღვანელობით) და მრავალი სხვა.

ანდრო ჭაბუკიანის სახელი მჭიდროდაა დაკავშირებული სასწავლებელთან, მუშეუთან. მის მიერ შესრულებული გრავირები და პორტრეტები ლითონზე მუშეუმის მშვენიერია. ისინი მტყველებენ მათი ავტორის მაღალ ოსტატობაზე, დახვეწილ გემოვნებაზე. ანდრო ჭაბუკიანი დღეს სამხატვრო აკადემიის მოწინავე სტუდენტია. აკადემიაში სწავლობენ აგრეთვე ამ სასწავლებლის აღზრდილები: გურამ გურგენიძე, ელგუჯა წიკლაური და სხვები, ხოლო ოტია ჯაიანმა უკვე დაასრულა აკადემია და ნაყოფიერ საზოგადოებრივ შრომას ეწევა მშობლიურ ქალაქში, მარლენ დიხნაძე ლენინგრადის, მუხინას სახელობის უმაღლეს სამხატვრო სასწავლებელთან არსებულ სტუდიაში სწავლობს.

სასწავლებელი მუდამ მოწინავე იყო. იგი მრავალჯერ გამოსულა პირველ და მეორე ადგილებზე საბჭოთა კავშირისა და ჩვენი რესპუბლიკის პროფ. ტექნიკურ სასწავლებლებთან შეჯიბრებაში. მოსწავლეებმა, ოსტატი — აღმზრდელების ხელმძღვანელობით, აქტიური მონაწილეობა მიიღეს ისეთ მნიშვნელოვან ნაგებობათა არქიტექტურულ-მხატვრულ გაფორმებაში, როგორცაა საქართველოს სსრ მთავრობის სახალხო ინჟინერ-კონსტრუქტორთა, კავშირგაბმულობის სახლი, სპორტის სახალხე, შემახტეთა სახლი, სასტუმრო „საქართველო“, ქუთაისის ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ახალი შენობა, მახარაძის თეატრის ახალი შენობა და სხვა მრავალი.

თ. ჩორგოლაშვილი
„კოსმოსისაკენ“.



სასწავლებლის პედაგოგიური კოლექტივის, აღსაზრდელებისა და კურსდამთავრებულების სასახლო საქმეები კიდევ მეტ პასუხისმგებლობას აკისრებს მათ, რათა მომავალში კვლავ შეინარჩუნონ მოწინავეთა სახელი.

მედალი ლენინის და-ვინის გამოსახულებითი საჩუქარი იტალიის მუშეუმიდან.





ი. ნიკოლაძე

ნინო წერეთლის პორტრეტი

საჭრეთლის უაჩიზი ოსტატი

მატილდა მღებრიშვილი

წინო წერეთელი ჩემი კლასის ერთი ყველაზე ნიჭიერი მოწაფეთაგანია — გვიხსრა იაკობ ნიკოლაძემ, როცა გვაცნობდა თავის პირველ კურსულ მოსწავლეებს. ეს იყო 1925 წელს. თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ჩემი შესვლის პირველ დღეს.

კარგად მახსოვს ნინოს ნათელი სახე: დიდი, ღრმა, მეტყველი თვალები, რბილი, ლამაზი ღიმილი და მეტად დამახასიათებელი ხელები — მოძრავი და პლასტიკური — მოჭანდაკის ხელები. იგი ყურადღებას იქცევდა მხატვრული ნიჭით, პირველყოფისა, როგორც მოჭანდაკე, შემდეგ როგორც ნანატის ოსტატი და როგორც დეკორატორი.

ამ სტატიის ავტორი, მხატვარი მატლდა მღებრიშვილი ახლანაზ ვარდაიცივალა. იგი იყო შრავალმხრივი შემოქმედი, პედაგოგი და საზოგადოებრივი მუშაი. როგორც თბილისის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის უფროსი მხატვარი-რესტავრატორი ბოლოდრომდე ინტენსივად მუშაობდა ძველი და თანამედროვე დახვეური ფერწერის რესტავრაციაზე. სრულყოფილად ფლობდა მინიატურის ტექნიკას. მის მიერ შექმნილია მინიატურების მთელი სერია — ეანრული კომპოზიციები, როგორც თანამედროვე ქართული სინამდვილიდან, ისე ირანული და ჩინელი ხალხის ცხოვრებიდან. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ (1930 წ.) იგი მუდმივად მონაწილეობდა რესპუბლიკურ და საკავშირო სამხატვრო გამოფენებზე.

წინო წერეთელი დაიბადა თბილისში, 1902 წელს, მოსამსახურის ოჯახში. მამამისი, დავით წერეთელი, თავისი დროის განათლებული კაცი იყო. წინომ პირველდაწყებითი განათლება მიიღო ქ. განჯაში, სადაც მამამისი მუშაობდა.

შვიდი წლის გოგონა ინაბავდა ყველაფერს, რაც მის ყურადღებას იზიდავდა. ამ წლების ნახატები საესეა გარემომცველი სამყაროს შთაბეჭდილებებით.

მაღე ოჯახი საცხოვრებლად თბილისში გადადის. წინო შედის გიმნაზიაში და 1921 წელს ამთავრებს მას. სწავლის პერიოდში სისტემატურად და დაულადავად ვარჯიშობს ხატვაში, ჩანახატების ალბომი მისი ცხოვრების მუდმივი თანამგზავრია. სახლში, ქუჩაში, თეატრში, კონცერტებზე წინოს თავის ალბომში გადააქვს შთაბეჭდილებანი.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაარსებიდანვე (1922) აქ ასწავლიდნენ ისეთი სახელმწიფოებრივი ოსტატები, როგო-

რიც იყვნენ გ. გაბაშვილი, ი. ნიკოლაძე, ი. შარლემანი, ე. ლანსერე, მ. თოიძე, ე. თათეოსიანი, პ. გრინფესკი და სხვა. აკადემიის გახსნის პირველსავე წელს ნინო წერეთელი აკადემიის სატულენტი ხდებოდა. იგი პროფესორ ი. ნიკოლაძის მოწაფეა. იწყება თანმიმდევრული შემოქმედებითი შრომის წლები; დილით — ქანდაკება, საღამოს — ხატვა პროფესორ შარლემანის კლასში. ასლა მისი ნამუშევრები როდილა ჰგავს გამოუცდელი ხელით შექმნილ ნახატებს სკოლის პერიოდის ალბომიდან.

ბუნებით მეტად ქალურსა და რბილი ხასიათის, ლირიკული განხრის შემოქმედს ნინო წერეთელს მტკიცე ნებისყოფა და ძლიერი ხასიათი ჰქონდა. მისი ბუნების ეს თვისებები დაეხმარა მას შემოქმედებით შრომაში, რათა სწრაფად წასულიყო წინ მხატვრული ოსტატობის დაუფლების გზაზე.

ჩვენი საუკუნის 20-იანი წლებიდან ქართულ ქანდაკებაში მკვიდრდება საბჭოთა ხალხის გმირული ბრძოლისა და შრომის თემა, იქმნება რევოლუციის მოღვაწეთა, სახალხო გმირების, კულტურის გამოჩენილ მოღვაწეთა პორტრეტები. იმ წლებში ნინო წერეთელი დამწყები მოქანდაკე იყო, მთელი მისი ძიებანი მიმართული იყო იქითკენ, რომ სკულპტუ-

ნ. წერეთელი
სვანი ქალი



ნ. წერეთელი

მხატვარ მ. მაიერის პორტრეტი



რულ პორტრეტში გადმოეცა უბრალო საბჭოთა ადამიანის შინაგანი ძალა, მდიდარი სული.

1931 წელს თავის სკოლის მეგობარ ქეთევან კლდიაშვილთან ერთად (ცნობილი ქართველი მწერლის დავით კლდიაშვილის ქალიშვილთან) ნინო წერეთელი ქ. ტაშკენტში მიემგზავრება. ახალი გარემოცვა, ახალი ვითარება, ბუნება, ყველაფერი ეს სიყვარულით აისახა მის შემოქმედებაში. ტაშკენტში შესრულებული პირველი ნამუშევრები სამოქალაქო ომის გმირის გენერალ დიბენკოს ბიუსტი იყო, ეს პორტრეტი დღესაც ამშვენებს ტაშკენტის ოფიცერთა სახლს. შემდეგ თურქმენეთის სსრ მთავრობის დაავლებით ნინო წერეთელი



5. წერეთელი
მხატვარ გ. ლორთქი-
დიანის პორტრეტი

ვამს გამოკვეთილი სახის ცხოველმყოფელობას. ლირიკულუ-
ბითა და სითბოთია აღბეჭდილი მხატვარ მ. ღარიბჯანიანის
პორტრეტი. არ შეიძლება არ აღინიშნოს აგრეთვე მხატვარ-
თა მაღალოსტატური პორტრეტები: ი. თოიძის, ნ. თამაშვე-
ლი, შ. მამალაძის და სხვათა, გამოფენაზე ბევრი ეტიუდი და
ჩანახატი იყო შესრულებული ტუშითა და სანგინით.

მოქანდაკის ფაქიზ გემოვნებაზე და კულტურაზე მეტყვე-
ლებს კოსტუმების ესკიზები ქართული მოზარდ-მაცურებელთა
თეატრის სპექტაკლისათვის „გრძელი გზა“ და ოპერის თე-
ატრის დადგმისათვის „ვილჰელმ ტელი“. ნამუშევრებში იგ-
რძნობა მხატვრის მღელვარე სული, შრომისმოყვარეობა, ცხოვ-
რების, დიდი და ნამდვილი ხელოვნების სიყვარული.

საჭრეთლის დიდოსტატის, იაკობ ნიკოლაძის მოწაფეს
ნინო წერეთელს საპატიო ადგილი უჭირავს ქართველ მო-
ქანდაკეთა შორის. დასაწინაა, რომ ახალგაზრდა ხელოვანის
სიყვარული უდროოდ შეწყდა 1939 წელს, როცა იგი შემოქ-
მელებითი გაუფორჩქენის პერიოდში იყო.

5. წერეთელი

სანდრო ინაშვილის პორტრეტი



ძერწავს სახოსამბჭოს თავმჯდომარის ახუნდ ბაბაევის ბი-
უსტს. დაახლოებით ამავე პერიოდს ეკუთვნის ტაშვენტში
შესრულებული, ზანგი პოეტის ლინგესტონ ხისის ბიუსტი. მაგ-
რამ ნინოს არ აკმაყოფილებს ცალკეულ პორტრეტებზე მუშა-
ობა, აინტერესებს ხალხი, უბრალო მშრომელი ადამიანები —
გმირები, წარმოების მოწინავენი, ახალი ცხოვრების მშენებ-
ლები, და მოქანდაკე ქმნის სოფლის მეურნეობის მოწინავე-
თა და კოლმეურნეთა სკულპტურული პორტრეტების მთელ
სერიას, რომელსაც ტაშვენტის ქალაქის ბაღში ათავსებენ.

1935 წელს ნინო გადადის მოსკოვში. აქ ოდესის სამედი-
ცინო საზოგადოების დავალებით მუშაობს ცნობილი რუსი
ქირურგის პიროვნების პორტრეტზე. ამ პორტრეტის სახით მო-
ქანდაკემ კიდევ ერთი ძალზე მეტყველი ნაწარმოები შემატა
მის მიერ შექმნილ პორტრეტულ გალერეას.

ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ამასწინათ ექსპონი-
რებული გამოფენა მიუძღვნა შემოქმედის გარდაცვალების 25
წლისთავს. ყურადღებას იქცევდა სსრ კავშირის სახალხო არ-
ტისტის სანდრო ინაშვილის პორტრეტი, თამამი და მტკიცე
ხელის ნამერწი. მიუხედავად ერთგვარი კამერულობისა, პორ-
ტრეტი აღსავსეა ხელოვანი ადამიანის შინაგანი ძალით.

ქვაში შესრულებულ მხატვარ დ. გველესიანის პორტრეტში
ბლასტიკური განზოგადება შერწყმულია სახის ნაკვთების
დახვეწილ ხაზებთან. კარგად არის შერჩეული მასალა, თით-
ქოსდა შინაგანად გასხივოსნებული მისი ფაქტურა ხაზს უს-



სულხან ცინცაიის გალები „დემონი“

ელისაბედ ბალანჩივაძე



სულხან ცინცაიის ბალეტი „დემონი“ უაღრესად საინტერესო ნაწარმოებია, რომელიც გვიხიბლავს შემოქმედებითი სიხალით, გაბედულებით, თანამედროვეობით, შთამბეჭდაობით. შეიძლება თამამად ვილაპარაკოთ „დემონის“ არა ცალკეულ დეტალებზე, არამედ მთელრიც სცენებზე, რომელთა მუსიკალურ განხორციელებაში იგრძნობა დრამა მოაზროვნე თანამედროვე მხატვრის მაღალი პროფესიონალიზმი.

ბალეტი შექმნილია ლერმონტოვის პოემის მოტივზე. (ლიბრეტოს ავტორი და დამდგმელი ვ. ჭაბუკიანი) და მე-7

სურათის გარდა — „ციური სამყარო“ — არსებითად მიჰყვება მის ძირითად ფაბულას, თუმცა ამა თუ იმ პერსონაჟის თხრობის „გაცოცხლება“ (ამ შემთხვევაში ნ სტრიქონი დემონის მონოლოგიდან — „ვგიცავ გაჩენის დღესა პირველსა“) პრინციპულად არავითარ დავას არ იწვევს და მას საკმაოდ კარგი პრეტენდენტები ჰყავს ქართული ბალეტის განხრში. საკმარისია გავიხსენოთ „ლევინდა“ ცინცაძის „ცისფერი მთის საუნჯიდან“ და „ოტელოს ნაამბობი“ სენატში ა. მაჭავარიანის ბალეტ „ოტელოდან“.

„ჩემ ქვეშევდრითა სულების რაზმებს სულ ერთად შევეყრი, შენთან გაგაჩენ, მსველებს ნარნარებს, ნაზებს, ლამაზებს მისამასხურედ შენთვის ავარჩევ!..“

თავიდან აველეჯ აიხის ვარსკვლავს შენთვის გვირგვინსა ოქროსას, მეფურს“..

სწორედ აღნიშნული ექვსი სტრიქონის ესოდენ ფართო სცენური განხვეულება არც თუ ისე მიზანშეწონილია კულმინაციის წინ, სადაც მოქმედება უნდა ვითარდებოდეს უაღრესად დინამურად. დრამატურების ძირითადი ზაზისაგან დაუსორბებლად, გარდა ამისა, ორივე საბალეტო ნაწარმოებში („ცისფერი მთის საუნჯე“ და „ოტელო“) „თხრობა“ იშლება განვითარებულ სცენად, რომელიც კომპოზიტორებს აძლევს საშუალებას ჭეშმარიტი სიმფონიზმით გამსჭვალული ტილოების შესაქმნელად. უფრო მეტიც, ეს სცენები მუსიკალური დრამატურების დინამიზაციას უწყობენ ხელს, სტიმულს აძლევენ ახალი თემატიკის წარმოშობას, რომელიც შემდგომში სწორად გადაიქცევა წამყვან ლიტემასალად. (ოტელოს თხრობის თემა, ქართველ მეომართა გამარჯვების თემა „ცისფერი მთის საუნჯიდან“).

„დემონის“ მე-7 სურათი კი წარმოადგენს ნამდვილ დივერტისმენტს, რომელსაც ცოტა აქვს საერთო როგორც იერსახეობრივი, ისე მუსიკალურ-თემატური თვალსაზრისით ბალეტის წინა და მის მომდევნო სურათებთან.

იერსახეობრივი თვალსაზრისით დიდად განსხვავდება პოეტური პირველწყაროდან ბალეტის თვით ცენტრალური პერსონაჟი — დემონი.

დემონის სახის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საშუალებებით გახსნის სირთულე გაპრობებულია არა მარტო ლერმონტოვისეულ პოემაში მონოლოგების დიდი როლით, არამედ მათი დამახასიათებელი თავისებურებითაც. თუ მონოლოგური აღიარების იმპულსს დემონის ლირიკული აღსარება იძლევა თამართან სცენებში, სამაგიეროდ შემდგომში მონოლოგს მიეყვართ ფილოსოფიის სფეროსაკენ, ლირიკული პიროვნების სულიერი მარტოობის ბუნტარული პროტესტისაკენ, რაც აღსავსება სიამაყით, ხოლო ზოგჯერ კი სკეპტიკური ინტელექტუალიზმითაც.

სეგანარიად — ლერმონტოვის დემონი თითქმის მთლიანად იხსნება მონოლოგებში და აგრეთვე ნაწილობრივ პოემის დასაწყისში, სადაც თხრობა მომდინარეობს ავტორისაკენ. ეს უკანასკნელი ოსტატურად არის გადმოცემული საორკესტრო საშუალებებით (შესავალი, დემონის I სცენა, II მოქმედების შესავალი).

ბალეტი კი დემონის სახე განსაკუთრებით ღრმად იხს-



ნება ლირიკულ სცენებში და კერძოდ ლირიკულ adagio-ებში თამართან. დემონის მუსიკალურ დასასიათებაში შეიძლება მივუთითოთ ლეიტმოტივის პრინციპის გამოყენებაზე— მისი ბუნტარული პროტესტის თემაზე, დემონის — ფანტასტიკური არსების თემაზე, ეული რომ ფრინავს სამყაროს თავზე (დემონის გარეგნული იერი); ლეიტმოტივზე, რომელიც დაკავშირებულია მის ზეადმიანურ ძალაუფლებასთან და ბოლოს, თამარისა და დემონის სიყვარულის ლეიტმოტივზე. თემა ყველაზე აქტიურ სიმფონიურ განვითარებას განიცდიან დასახლებულ თემათა შორის პირველი და უკანასკნელი.

„დემონის“ ქორეოგრაფიული წარმოსახვის სირთულე კიდევ იმავალია, რომ აქ არ არის და არც შეიძლება იყოს ნაწარმოების ღრძაღ ქვეყლი მთავარი გმირის რაიმე არაკონტრასტული მნიშვნელობის დასასიათება, რადგან დემონს ხედავს, გრძობს, მაგრამ ძალზე ბუნებრივად უგებს მას მხოლოდ თამარი. დემონი ყოველთვის ლაპარაკობს მხოლოდ თამარზე. ბალეტში კი მის მაგივრად ძალზე ცხველად დასასიათების მუსიკა, მაგრამ ქორეოგრაფიული სახე, სამწუხაროდ, ცოცხლობს მხოლოდ იქ, სადაც მის გამორჩენაზე როგორღაც რეაგირებენ სხვა მოქმედ პირობები. ე. ი. წარმატებით არის ქორეოგრაფიულად გადაწყვეტილი ის სცენები, რომლებშიც მეტ-ნაკლებად იგრძნობა გამოსახვის ტრადიციული საშუალებების გამოყენება.

ამგვარად, ვფიქრობთ, რომ ცვლილებები დაკავშირებული ცენტრალურ სახესთან, გამოწვეულია არა იმდენად ავტორთა სხვაგვარი ესთეტიკური გამოხსულობით, რამდენადაც მათი მუშაობის მსაბურთო შედეგებით (განსაკუთრებით ლიბრეტისტისა და დამდგმლის), რომელთა საშუალებითაც პოეტური ორიგინალის ადეკვატად გასაღ მხოლოდ ლირიკული და ნაწილობრივ ვარნული სცენები.

დემონის მუსიკალურ დასასიათებაში კომპოზიტორი ერიდება გაშლილ, დასრულებულ ნაგებობებს. დემონის თვს ლეიტმოტივთან არც ერთი არ უტოლდება „თემის“ მნიშვნელობას. ასე, დემონის წამყვანი ლეიტმოტივს წარმოადგენს სურდინებული ტრანზონების პათეტიკურ ფრაზა-წამოძახილის, როგორც ტრაგიკული, მშფოთვარე პიროვნების დამამკვიდრებელი. სწორედ ამ ფრაზას ენიჭება ბალეტის დრამატურგიაში უაღრესად დიდ მნიშვნელობას, აქტიურად ვითარდება და, რაც მთავარია, ავტო ახდენს იმ მუსიკალური მასალის დინამი-

ხის ჯგუფის დაბალ რეგისტრში, ან სპილენძის ჯგუფში ან კიდევ ჩელესებს და კონტრასასებთან ხისა და სპილენძის ჯგუფებთან უნისონო. ხმათა ყველაზე ურთულეს ხარბობა კი ეს თემა გამოირჩევა მკაფიო და ნათელი ფერადობით.

დემონის გარეგნული იერის აღმნიშვნელი ლეიტმოტივს გამოვიყენებ უარსა და ლაქონურ საშუალებებით. აქ შეიძლება აღინშნოს ორი ვარიანტი, I — ეოლიონიებისა და ამფეზების დაღმავალი ფლაჟოლეტების უცვლელი თანმიმდევრობით 1/2 ტონი — 1 ტ. 1/2 — 1 ტ. და ა. შ. რიტუალად თანაბარი და II — არფის აღმავალი ფლაჟოლეტები, რომლებიც ხშირად ხმოვანებზე ფორტპიანოსთან უნისონო. აღნიშნული ლეიტმოტივი თავისი დრამატურგული როლით საგრძნობლად განსხვავდება დემონის ლეიტმოტივისაგან. იგი თან ახლავს დემონის გამორჩენას I აქტის სურათში, შეფოთვრებაზე 2 adagio—სინდრალისა და თამარის („სინდრალის ოცნებები“ — II აქტ. I სურათი), თამარისა და დემონის (II აქტის II სურათი), ხმოვანებს ბალეტის ფინალში, მაგრამ არსებით ცვლილებებს არ განიცდის. ამრიგად, იგი ძირითადად ასრულებს დეკორატიულ ფუნქციას. მაგრამ ამავე დროს ფლაჟოლეტების თავისებური „მოქმედების“ შედეგად იქმნება გარკვეული ემოციური სახე, გულმილეული, სეადიანი, საიდუმლო არსების, რომელიც განწირად ცხოვრებას.

ტემურული კონტრასტის ხერხი კომპოზიტორმა გამოიყენა ზედმიწევნით სასოვნად. „დემონის ბოროტების“ გამოსახტავად. ლიტარების გუგუნის დინამიკა წყდება უმაღლესი კულმინაციის დაძაბვის მომენტში, გამაოგნებელი, კვევრად დინამიკური არაბეტერევი წყობის აკორდი: მეტრურ „ჩარჩოში“ (e-h) მჭახედ ხმოვანებს დიდი სკეუნად (e-fis) ხლო შემდეგ მივყვებით დემონის ძირითადი ლეიტმოტივის მონათესავე ინტონაციები. შეიძლება აღინშნოს ლიტარების მძაფრი ხმოვანების სამი მომენტი: საორკესტრო უარსალის პირველ ტაქტებში, სინოდალის დაღუპვის შემდეგ და ბალეტის ფინალში. ზოგჯერ ლიტარების ასრულებენ რემინის ცენციების ფუნქციას ორი ზემოთაღნიშნული ლეიტმოტივის მსგავსად (მოგონება სცენაზე დემონის უზიდავი გამოჩენის შესახებ). ზოგჯერ კომპოზიტორი ერთდროულად იყენებს დემონის მთელ მუსიკალურ მასალას, უფრო ხშირად კი ორს — ფლაჟოლეტსა და დემონის ძირითად ლეიტმოტივს (გარეგნული იერი და თვით გმირი შინაგანი განცდებით). ხშირია, როცა დემონის ლეიტმოტივი ხმოვანებს ლიტარების ფონზე.

ჩვენ აღვნიშნეთ კიდევ ერთი მუსიკალური მასალა დაკავშირებული დემონის ფანტასტიკურ ძალაუფლებასთან. ეს მოკლე ფრაზა, როგორც წესი, მინაცვლებს ლიტარების გუგუნთან. განსაკუთრებული მნიშვნელობისა იგი ფანტასტიკურ სცენებში. ასე, დემონი-ჯადოქარს სახე ეჭმობირებულია ჯერ როგორ ბალეტის I სურათში, სასღვრავს მივლ VII სურათს, როგორც „ზეფუნებრივი“ ძალა, რომელსაც თამარი გადაჰყავს ჯერ დემონის სამფლობელოში, ხოლო შემდეგ კვლავ საკანში. რასაკვირველია, ეს უკანასკნელი ლეიტმოტივს გაიცვლებით ნაკლები მნიშვნელობისა, ვიდრე ადრე განხლებული თემები. იგი უფრო მეტად დაკავშირებულია გარკვეულ სიტუაციასთან, ვიდრე თვით გმირის სახის განვითარებასთან.

თამარის მუსიკალურ დასასიათებაში აღსანიშნავია ორი



ზაციას, რომელიც მასთან ურთიერთობაშია მოცემული. მაგალითად III მომენტების IV სურათიდან სიყვარულის თემას, რომელსაც თითქოს „შეიკრიბან მსუქვასეს“. არასაკლები მნიშვნელობა აქვს დემონის ლეიტმოტივს „მეორე პლანის“ თვალსწრისით (I აქტის I სურათიდან თამარის სცენა, ამავე მომენტების II სურათიდან თამარის ცეკვა ამანაგებთან). იგი შავი აზრდილივით ეხვევა ნაწარმოების თითქოსდა ყველაზე „ნათელ“ სცენებს. აღნიშნული ფრაზა ინარჩუნებს თავის ინტერვალურ თანმიმდევრობას და უმთავრესად ჟღერს

თემა: თამარი — პატარაძლისა და თამარისა და დემონის
სიყვარულის თემები, ეს უკანასკნელი თანდათანობით უახ-
ლოვდება დემონის თემსა, თუმცა მისი წარმოშობის იმპულსი
თვით თამარის თემსა.

თამარის თემა



უპირველეს ყოვლისა, ხაზი უნდა გაესვას თამარის და
დემონის თემატური მასალის სტრუქტურულ სევასობას. თა-
მარის მუსიკალურ დახასიათებაში სჭარბობს შედარებით დას-
რულებული თემატური მასალა. ეს ეხება როგორც თამარის,
ისე სიყვარულის თემსაც.

მიუხედავად თამარისა და დემონის თემატიკის განვითარე-
ბას ბალეტის პირველ სურათში. თამარის თემა არის ნატიფი,
მსუბუქი, იგი ატარებს ძანრული ლირიკის ნიშნებს და უაღ-
რესად მოქნილად ამზადებს სიყვარულის ლეიტემებს. საქმე
იმამია, რომ სიყვარულის თემის პირველი გატარებისას იგი
საკმაოდ ემსგავსება თამარის ლეიტემებს. საერთოა სასილუ-
რო ფაქტურისა და მელოდირი ნახაზის მხრივ. მაგრამ შემ-
დედ თემის დინამიკის პროცესში ეს მსგავსება იკარგება:
თემა თავისუფლდება ყოველგვარი გარკვეულობისაგან (ორნა-
მენტებისაგან), წარმოიშობება აკომაუნქენტის პულსირებული
ტრიოლური ფონი, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო პირველ
დაწყებით ნახესთან: აღსანიშნავია აგრეთვე რეკუსტული და
ტემბრული სიფართოვე, საორგესტრო tutti. ყოველივე ეს
თემას აძლევს ამაღლებულ პათეტიკურობას, ემოციურ მზუნ-
ბარებას. ეს დემონის „გრძნობა“, ამტყველებული „ოდეს-
ღაც ნაცნობ შობილიურ ენით“. აღსანიშნავია, რომ მთელ ამ
ემოციურ ფეთქებას მივყავართ სწორედ დემონის თემის
სრულყოფილ გატარებასთან (Pesante).

მაგრამ განვითარებაში მყოფ თემატური მასალის ინტო-
ნაციურ კავშირებს „დემონში“ კიდევ უფრო ღრმად აქვს გად-
გებული ფუნქცია. მთელი ნაწარმოების კლმინიკის წინ (III
აქტის IV სურათი) თამარისა და დემონის დასკვნით Ad-
agio-ში საბედისწერო ამბობით, კომპოზიტორი იყენებს დე-
მონის მთელ მუსიკალურ თემატიკებს (ფანტასტიკური ძალა-
უფლებების, ვიოლინების მუსიკალუტების, ლიტავების გუ-
გუნს და რასაკვირველია, დემონის ძირითად ლეიტემოტივს).
მაგრამ რაც მთავარია — სიყვარულის თემა უშუალოდ უახ-
ლოვდება თავისი ხასიათით დემონის თემს. ტემპირი, რეკის-
ტრი, პირქუში თქტავური სვლით — ყოველივე ეს სიყვარუ-
ლის თემას უკვემდებარებს დემონის ლეიტემებს. დემონი
თითქმის უპირილიებს თავის სურვილს თამარის გაზარულ
სულს.

დასკვნითი Adagio-ს მთელი მთორე ნაწილი აგებულია
სიყვარულის თემაზე. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ მას მათო-
რელობის ელემენტები შეემატა, რაც უფრო ამახვილებს შემდგომ
დემონის სასოწარკვევისა და მრისხანების ფეთქებას. ბალე-

ტის მუსიკალურ დრამატურგიაში არანაკლებ როლს ასრუ-
ლებს ერთ ქორალი: I ქორალი ხასიათით მკაცრია, ჰენდლი-
სეული ტიპის, პირველად ხმოვანებს I აქტის II სურათში.
თამარის ძიძის გამთაქვს თვითი საჭირწილო კაბა. თამარი
ბედნიერია. მთელი თავისი ფიქრებით ის ასლა სინოდალთან
იმყოფება, რომელიც მოთმენლად ელის მასთან შეხვედრას.
და სწორედ ამ მომენტში გაისმის დაბალი სიმებიანებისა
ვალდარბონების პედალური აკორდები, მათ ფონზე ხის ჯაგუ-
ფის, ვიოლინების, ალტებისა და ზარების კვარტული სვლე-
ბი, რომლებიც შემდგომ წარმოიშვებიან სინოდალის დაღუპ-
ვის შესახებ ამბის გაგების სცენაში და იღებენ სამელოდირი
ხასიათს. ამრიგად, თუ II სურათის სცენაში სიტუაციის მი-
ხედვით ყველაფერი ნათელი და სამხიარულოა, მუსიკა ხსნის
თამარისა და სინოდალის სიყვარულის განწირულობას. ქორა-
ლი ხმოვანებს აღინუნული პედალების შემდეგ ამავე ქორა-
ლის საწყის ინტონაციებზე აიგება III მოქ-ის I სურათის
შესავალი (თვით შესავლის მუსიკას ქორალთან არაფერი სა-
ერთო არა აქვს). შემდეგ, I სურათში, როდესაც დემონი მი-
იჭრება თამარის სარკმელთან და თვალყურს ადევნის მის
ლოცვას, ქორალი გადადის გუნდის ხმოვანებაში. ამ მომენ-
ტების გარდა ბალეტის პარტიტურაში I ქორალი აღარ
გვხვდება.

რაც შეეხება მეორე ქორალს, პირველად ის ხმოვანებს II
მოქმედების ფინალში, როდესაც თამარი გადასწყვეტს მონას-
ტერიუ წასვლას, და აგრეთვე თამარის საწყვედობის შემდეგ
ანგლოსების გამოჩენისას. პირველად ხის ჩასაბურ ინსტრუ-
მენტთა მთელი ჯგუფი უკრავს, მეორედ ორლანო, მესამედ
კა — tutti, ხოლო ფინალში კვლავ ორლანო... ყველა შემ-
თხვევაში ხმოვანებას ერთვის ზარების ხმა.

თუ პირველი ქორალი სვედიანი ხასიათისაა, მეორე —
უფრო ცივი, მიწიერი მღვდელარებისაგან დამორბულებია.
ანგლოსების გამოჩენა III მოქ-ის I სურათში არ არის დაკავ-
შირებული ლეიტმასალასთან. ეს არის ქალის დეკორატიული
ფიგურა, რომელიც თითრ სასიმის ჩნდება პუანტებზე შეტად
ზოგადი ხასიათის მქონე არის არაპევირებულ ხმოვანებაზე.

სინოდალს ბალეტში ლეიტემოტივირი დახასიათება არა
აქვს, თუ არ მივიღებთ მხედველობაში მის ტრაგიკულ სიყე-
დილთან დაკავშირებით წარმოშობილ კვარტულ სვლებს I აქ-
ტის II სურათსა და II აქტში. ლტმონტევის პოემისა და
თვით ბალეტის ლიბრეტის მიხედვით სინოდალი გვხვდება
მხოლოდ ერთხელ — I მოქმედების III სურათში, რომლის
ცენტრალურ პერსონაჟადც ის გვევლინება. მთელი III სურ-
რათი შეიძლება დავყოთ სამ დიდ სცენად: I — სასიძობსა და
მეობრების მასობრივი სცენა ტემპომენტული და ვაგაფერ-
ი ცვეკვითი, 2 — თქნების ლირიკული სცენა და 3 —
ბრძოლა და სინოდალის დაღუპვა. პირველი სცენა ძანრულია
თავისი ხასიათით. აღსანიშნავია ხორების სუთწილიანი რიტ-
მის ორიგინალური გამოყენება. იქნება ვაგაფაციოს, ახალ-
გაზრდობის, შუაპირობის მეტად საზოგადო სახე. ცენტრალურ
რიტმულ უკავია ცვეკვა „მთიულურს“. მთელი სცენა მთავრ-
დება საწყისი მუსიკალური მასალით და სტრუქტურ მთლიანო-
ბის შთაბეჭდილებას. ამავე დროს ეს არ არის ნაწარმოების
რაიმე იზოლირებული ეპიკტური ნაწილი, არამედ სცენა,

რომელსაც დრამატურგიული მნიშვნელობა აქვს სინოდალის დახასიათებისათვის მასობრივი ცკვის ფონზე.

თუ პირველ სცენაში სრულებით არ გვხვდება გამჭოლი მუსიკალური მასალა, სინოდალის ოცნებების სცენა მთლიანად აღ პრინციპზეა აგებული. ასე, სინოდალისა და თამარის Adagio ვეყარება თამარის ლიტეტომის განვითარებას. თუმცა აღსანიშნავია, რომ აკომპანემენტის ფაქტურა სრულიად იცვლება. სასიმღერო მელოდიის პლანში გადაწყვეტილი თანხლების დამახასიათებელი ფიგურები აქ იცვლება მთელტონის დამაბული აკორდების წყებით. თვით Adagio-ს კი საზღვრავს არფებისა და ვიოლინოების ფლაჟოლეტები. განსაკუთრებით სახიფათოა Adagio-ს წინა მუსიკალური მასალა, სადაც ხმოვანების დემონის ძირითადი თემა. დროებით დაუთმო რა ადგილი თამარის ლიტეტომას, იგი Adagio-ს კულმინაციურ მომენტში კვლავ შეიჭრება, უკიდურესად ამძაფრებს მუსიკალური ქსოვილის დრამატიზმს და ხმოვანების კონტრაპუნქტულად.

მესამე სცენა — ბოძოლა და სინოდალის დაღუპვა. თუ მეორე სცენაში დემონი უხილავად იმყოფებოდა სცენაზე თავისი აღტკინებითა და ტანჯვებით, მესამე სცენაში იგი უკვე მოქმედებს როგორც დემონური ბოროტება, რომელსაც მოაქვს დაღუპვა ყველასათვის, ვინც ნებსით თუ უნებლიეთ ეღობება მას გზაზე. მოცემული სცენის ფინალში დემონის — ბოროტი ძალის ლიტეტომიტი წარმოდგენილია თავისი ძირითადი სახით გამჭოლი, თითქოს დამარბამავებელი ფუნქციით — დისონანსურად აკორდზე ხმოვანების თანდათანობით მზარდი ლიტატურების გუგუნით: ეს არის არაადამიანური სიამაყის წინაშე გამარჯვებული დემონის დაღდი. თვით ბოძოლის სცენა მჭიდროდადგენს არა მარტო ეფექტურ მუსიკალურ-პროფორგანოვულ სურათს, არამედ მავალთის გამჭოლი მუსიკალური თემატიზმის ნამდვილი სიმფონიური განვითარებისა. დემონის თემა აქ მეორე პლანის სახით უცვლელად არსებობს, ხოლო სინოდალის დაღუპვის მომენტში, პირველად მთელი სცენის განმავლობაში, ამოვანდებდა თამარისა და დემონის სიყვარულის ლიტეტომის მოდიფიცირებული ინტონაციები, ტარდება სპილენძის ჩაუფში, როგორც დემონის ძლიერების განმტკიცება. I მოქმედების ფინალური სცენის მთელი განვითარებაც სწორედ აქედან მიიღობა. დემონის მუსიკალური მასალა თანდათანობით ჩართვის გზით, მეორე პლანიდან¹ მიღწევს დრამატურგის წამყვანი ფუნქციის მნიშვნელობამდე.

ამგვარად, სინოდალს მართლაც არ გააჩნია „თავისი“ ლიტეტომა, მაგრამ მისი სახე საკმაოდ მკაფიოდ და დამაჯერებლად არის წარმოდგენილი, ხოლო მთელი III სურათი მუსიკალური თემატიზმის რთული და დამაბული განვითარების, მისი ტრანსფორმაციისა და ურთიერთგამდიდრების მავალთის წარმოადგენს.

ჩვენ განვიხილეთ ბალეტის მთავარ სახეებთან დაკავშირებული თემატიკური მასალა. მაგრამ მოქმედ პირთა დახასიათებაში უდიდეს როლს თამაშობს სილო-ნომრებიც, რომლებშიც კომპოზიტორი ერთდროულად ახდენს ძირითადი თემატიზმის განვითარებას, „გადახალისებას“ და პარტიტურის ანახლებას. სოლო ვარიაციებისა და თამარისა და დემონის Adagio-ების უმეტესობა კი არ აზვიადებს სპექტაკლის მოქ-

მედებას, არამედ ახალ ბიძებს აძლევს მის შემდგომ განვითარებას.

ასე, თამარის გამოსვლა (I მოქ. I სურათი) მთლიანად დამყარებულია მისი ლიტეტომის განვითარებაზე, ემსახურება დიდი კონტრასტის შექმნას მის წინა განწყობილებასთან, რომელიც დაკავშირებულია დემონის ბოძოქარ სახესთან. თავისი რბილი საცეკვაო-სასიმღერო ხასიათით, ნავეზობის პერიოდულობით, დასრულებულობით, თამარის თემა კიდევ უფრო მკვეთრად ემხროება წინა სცენის იმპროვიზაციულ, პირქუშ ხასიათს. სცენის დასასრულს თამარისა და დემონის კონტრასტული მუსიკალური მასალა ხმოვანებს კონტრაპუნქტულად. თამარის მომდევნო ვარიაცია აგებულია სრულიად ახალ მასალაზე, რომელიც მოგვაგონებს სიცოცხლით აღსავსე, გრანდიოზულ და მსუბუქი იუმორით გამსჭვალულ სკერტოს. მაგრამ იმ წამსვე რადამტეხი მომენტე დგება დემონის თემის გამოჩენით, რაც მუსიკას უცვლის სახეს, აძლევს უფრო ენებისა, მგზნებელ გრძობების შფოთვის ხასიათს. სწორედ ამ მომენტში წარმოიქმნება, როგორც უკვე აღვინიშნეთ, სიყვარულის თემა, რომელიც თამარის ლიტეტომიდან წარმოსდგება და შემდგომი განვითარებისას სულ უფრო დამორღვება მას.



თამარისა და დემონის სიყვარულის თემა

კომპოზიტორის ერთ-ერთ ბრწყინვალე მონაპოვარს წარმოადგენს თამარისა და დემონის Adagio II მოქ-დან. საქმროს დაღუპვის ამბით დასოსწარკვევითი თამარი დასტრის ახალგაზრდა თავადის გვამს.

ყველასთვის შეუმჩნეველად ჩნდება დემონი, კვლავ ჩაქმის თამარს მისი ხმა აღსავსე ნუგეშით, სიყვარულის სითბოთი, მხოლოდ ის გრძობს მის იქ ყოფნას. Adagio-ში გამონახტვის უკიდურესი დამაბულობა შეხვედრულია ნავეზობის გასაოცარ ლეგიკურობასთან. ამასთან განსაკუთრებულ შეტამორფოზას განცდის თამარისა და დემონის თემები, დაიწყოთ თუნდაც დემონის სამყაროზე ქროლების თემის საწყისი ინტონაციების შერწყმით მის ძირითად ლეგიკურტივთან, რომელიც აქ არამეგულურივითაა მგზნებარ, პათეტიკური ხასიათისა. განვითარების პროცესში იმის დემონის „კვების“ ინტონაციები I მოქ-ს I სურათიდან. აღსანიშნავია, რომ შეიქმნა „განხილავ Adagio-მდე, მაგრამ იგი კუბიურების „მსხვერპლი“ გახდა კულმინაციურ მომენტში წარმოიშვენიერ სიყვარულის თემა, რომელიც მთელი მუსიკალური ნაკადი განვითარებით იმდენად მომზადდა, რომ აღქმება როგორც ბუნებრივი შედეგი. ამრიგად, თამარის თემა (სიყვარული თემის საფუძველი) და დემონის თემა (Adagio-ს წამყვან მასალა) შინაგანად ახლოვდებიან.

III მოქ-ის სოლო ნომრები ნაკლებად საინტერესოა. ესება არა მარტო „ციური სამყაროს აღნიშნულ დივერტის მენტს, არამედ თამარისა და დემონის სოლო ნომრებსა. თამარს ვაგოს საკანში მუსიკალური ენის თვალსაზრისით საზოად ბანალურია, ხოლო დივერტისნენტში ჩართულ ვარი-

ციებს არაფერი ახალი არ შეაქვთ გმირთა დახასიათებაში. უფრო მეტიც, დემონის მუსიკა თითქოს გამოხსნილია მოცეკვავის ფართო ნახტომებისათვის, რომ არაფერი ვთქვათ მის „მსგავსებაზე“ აფონდილის ვარიაციებთან („სინათლე“) და სოქოლურის ვარიაციებთან („ვენიდობისათვის“). მართალია, აქ არის ცდა აღნიშნული ვარიაციის თემატიკის დაახლოვებისა დემონის ლეიტმოტივთან, მაგრამ შემდეგ მოცემულია სრულიად მექანიკური აღმავლობა და რეპრიზული შესაქმნელი ნაწილი. ასეთი დაძაბული სიტუაციის პირობებში თამარის ვარიაციები არაფრის მოქმედი, გარდა იმისა, რომ კვლავ ხაზს უსვამს მისთვის ჩვეულ სიმუსებებს, გრაციოზულობას, სინატივებს.

უფრო საინტერესოა თამარისა და დემონის ორი Adagio განსახილველი აქტიდან, რომლებიც ხსენდება დივერტიკონებს „ცურის სამყაროდან“. ორივე ისინი მოცემულია საკანში, საიდანაც სულეხს მიჰყავთ თამარი და დემონი და სადაც ისინი კვლავ ბრუნდებიან. ორივე შემთხვევაში ახალი მუსიკალური მასალია არ ჩნდება, ვითარება მხოლოდ ძველი, უმეტესად გამჭოლი — დემონის ყველა ლეიტმოტივი, თამარის, განსაკუთრებით სიყვარულის თემა. აღსანიშნავია, რომ სწორედ III აქტის მეორე Adagio-ში სიყვარულის თემა ტემპობისა და ფაქტურის მხრივ უახლოვდება დემონის თემას, ხოლო სიყვარულის თემა ხმოვანებს მაქორნის.

დაბოლოს ბალეტის დრამატურგებზე მთლიანად. ბალეტი შედგება 3 მოქმედებისა და 9 სურათისაგან. პირველ მოქმედებაში სამი სურათია. მასში მოცემულია მთავარ გმირთა ექსპოზიცია (თამარი — დემონი) მთელი მათი რთული მუსიკალური მასალით, დრამის კვანძის შევსება-დემონმა შეიყვანა თამარი და პირველი ტრაგიკული შედეგი ამისა არის სინოდალის დაღუპვა. კოლოსალურ როლს თამაშობს საორკესტრო მუსიკა და I სურათი. არსებითად, სწორედ აქ ხდება ძირითადი მუსიკალური მასალის ექსპოზიცია. ბალეტის შესავალი მთლიანად ეთმობა დემონს. არავითარი გადამხრა ძირითადი იდეიდან, მთლიანობა და ამავე დროს სახეების დეკორატიული გამოკვეთა. ისინი იხადებიან ან უცვარ კონტრასტულობაში, ან შინაგანად მომზადებულნი.

შესავლის დრამატურგიული ფუნქცია დიდი და საპასუხისმგებელია. ჯერ ერთი, შესავალი იძლევა დემონის განზოგადებულ სახეს, მეორე — მასში ექსპონირებულია ძირითადი გამკვეთი მუსიკალური მასალი და ბოლოს, შესავალი თავიდან ახდენს მუსიკალურ-დეკორატიულ პრინციპის დეტალიზირებას, რომელიც დამახასიათებელია მთელი ნაწარმოებისათვის. გარდა ამისა, შესავალი უშუალოდ აწარმოებს და თითქოს გადაიხრდება კიდევ პირველ მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ ნომრად — დემონის სცენად.

დემონის პირველი მონოლოგური სცენა მთლიანად შეიძლება ვაენივინოვი როგორც დემონის სახის სრულყოფილად გახსნილი სიმფონიური სურათი. სწორედ აქ ხდება მისი ძირითადი თემის ჩამოყალიბება და განვითარება. აქვეა დემონის ფანტასტიკური ძალის ამხანაველი თემის ექსპოზიცია. ეს უკანასკნელი შედარებით სტატურირია, რაც შეეხება დემონის ძირითად ლეიტმოტივს, ის აქ წარმოადგენს საფუძველს უაღრესად ინტენსიური განვითარებისა, მსგავსად თამარისა და დემონის სიყვარულის თემისა, რომელიც დემონირებულ ადგოლს დიკავეებს მათ შემდგომ სცენაში.

დემონის მონოლოგი იმითაც არის აღსანიშნავი, რომ იგი წარმოადგენს ბალეტის ერთადერთ ნომრს, სადაც ხდება დემონის თემატიკური მასალის შინაგანი განვითარება და გადღერება კონფლიქტურ მუსიკალურ მასალასთან მისი შეჯახების გარეშე (დემონი-თამარი, დემონი-სინოდალი). კომპოზიტორი ხაზს უსვამს თვით დემონის სახის შინაგან ექსპოზიციას. მთავარი გმირის ეს კონფლიქტი შესაძენველი იქნება იქაც, სადაც თამარისა და დემონის თემათა კონფლიქტი დრეშით შეიცვალა დემონის თემის მიერ თამარის თემის დამორჩილებით.

ჩვენ შეგებულად არ შევჩერდით დემონის ამ მიმინველოვან მუსიკალურ-დრამატურგიულ სცენაზე ბალეტის სოლო ნომრების განხილვისას, რადგან ამ სცენის ქორეოგრაფიული სახე იხდინდა სუსტია მუსიკალურთან შედარებით, რომ მთელი სცენა შეიძლება უფრო მეტი საფუძველით მივაკუთვნოთ ბალეტის საორკესტრო ნომრებს. მთელი ამ სცენის მანძილზე დემონი მხოლოდ „მიმოიხილავს ცოცხელ მიწას“ და „მიცურავს“ ღრუბლებზე წინ და უკან, მხოლოდ ხანდახან თუ გამოირბენს სცენაზე ნახტომებისა და ტრიალისათვის (როგორც ჩანს, ბუტაფორულ ღრუბლებზე სტომა სარისკოა).

ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ბალეტის ძირითადი ქორეოგრაფიული სახე — დემონი ცოცხლის იქ, სადაც მასზე რეაგირებს სხვა მოქმედი პირი, ე. ი. ლირიკულ სცენებში. ცალკე დემონი კი გამოვიდა ძალზე უფერული და უაღრესად თეატრალური ფიგურა. ეს მით უფრო დასაანია, რადგან დემონი I სცენაზე დამდგმული ხელთ ჰქონდა უაღრესად კვილოზობილური მასალი.

ცინცაძე თავის ნაწარმოებს ძირითადად აგებს დრამატურგიული განვითარების ერთიანი დინამიური ხაზის მიხედვით. მას მიდრეკილება აქვთ დიდი სცენებისაკენ, ამავე დროს განვითარება წარმოებს თანდათანობით დინამიკის მიხედვით. ასეთია თამარისა და დემონის I სცენა, სადაც თემატიკის აქტიურ განვითარებას მიყვარათ სიყვარულის ლეიტმოტივის შემოჭრასთან, რაც იწვევს მუსიკალური მასალის დინამიზაციას. აქვეა ახალი მუსიკალური მასალი — პირველი ნომრი. II სურათის ფინალი — ეს არის მკვეთრი ტოკატური პასაჟების, დაბოლოებული დამთავალი ქრომატიული სვლების მოხლეკვება, რაც დაკავშირებულია დემონის ბოზობილასთან, რომელიც ხდება სინოდალთან შეხვედრით გამოწვეულ თამარის მოუომენლობას.

ბალეტ „დემონის“ მეორე რედაქცია ძირითადად შეეხო მეორე მოქმედებას. ავტორები მისწრაფოდნენ ყურადღების კონცენტრირება თამარის ტრაგედიაზე მოხდინათ, უარყვეს რა დეკორატივები, რომელშიც ჩართული იყო თანრული სცენა ჩაეკტილი ნომრების გარეშე. მოქმედება იწყება სტუმრების გამოხვლით (საქორწილო ზეიმი გუდალის სახალზე-ში). იგი აგებულია ცეკვა „სამაიას“ ცვალებად რიტმზე, რაც სატირწილო სვლას აძლევს მირაჟის, ტრაგიკული განწირულობის ხასიათს. შუა ნაწილი არის თამარის ვარიაცია მისი ძირითადი თემის ორნამენტული გატარებით ფლიტის პარტიამში. ხელა გადადის მასობრივ ცეკვაში, რომელშიც შე-



იკრება სინოდალის სიკვდილის მაუწყებელი ტრაგიკული თემა, ადისონისა და სიკვდილი უარების რეკვი. მუხუხდავად II რედაქციის გამოწვეული ცვლილებებისა, რომელიც II აქტის I სცენას შორისა ხასიათის მისცა, არსებითად მთელ II მოქმედი აქტის მთლიანად ორი მომენტი — მხარული მთლიანი და მისი ტრაგიკული დასასრული. ე. ი. არსებითი აქ კონტრასტისა, და თუ ნომურული პრინციპის უარყოფა გამოიღობება მუხუხდავადით, სამაგიეროდ კონტრასტის, „შერბილება“, მით უფრო გუდალის სასახლეში სამგლოვიარო განწყობილება უარებითა და მოთქმით, თამარისა და დემონის Adagio, რომელიც „არარაგული“ სცენას ქმნიან, შეიძლება სადავოდ მოგვეჩვენოთ.

II მოქმედების ახალი თემატიკური მასალიდან შეიძლება აღინიშნოს ქორალი (სცენის მიღმა ორდანი) დაკავშირებული მონასტრითა.

III მოქმედება შედგება 5 სურათიდან, რომელთაცან ზოგიერთები მცირე მოცულობისაა. ასეთი დიფერენციაცია გამოწვეულია ლერმონტოვის თემის ანალოგიური ნაწილის ავტორის თანმიმდევრული კომპოზირებით.

ფინალურ სურათში (ეპილოგში) შენარჩუნებულია დემონის მხოლოდ ნაკლებად აქტიური, ნაკლებად ბუნებრივი თემები. სწორედ ეს ქმნის დიდ შთაბეჭდილებას.

ამრიგად, დემონის დახასიათება შესალოვან პირველ ტაქტივიდანვე დაიწყო მისი ე. წ. „ფეთქებადი“ ლიტერატურით. შემდგომში ექსპონირებულია მისი ძირითადი თემატიკური მასალა. სიყვარულის ლეიტმითის შემოჭრა დემონის თემატიკის ჰუმანიტარული სიმფონიზაციის სტიმულს ქმნის, რასაც მიეყვანათ კულმინაციამდე. შემდეგ აიხს, სიყვარულის თემასთან ერთად საერთო ქსოვილის გამოთვითაც ყველაზე უფრო აქტიური თემებში მასალა, რომელიც ხაზს უსვამს ცხოვრებისგან გარყვული გმირის საზინულ სულიერ სიცარიელეს.

ს. ცინცაძემ თავი გამოიჩინა, როგორც ნიჭიერმა დრამატურგმა ფსიქოლოგმა თემატიკური მასალის დინამიური განვითარების მიმართ. ამ მხრივ დიდი ყურადღება ეთმობა ტემპების დრამატურგიას. „დემონში“ საორკესტრული ფორები კოლოსალურ როლს ასრულებენ როგორც გმირთა ხასიათების ექსპოზიციის, ისე მათი განვითარების პროცესში. შეიძლება გამოვყოთ ლიტერატურის მთელი რიგი. ასე, დემონის ძირითადი ლიტერატურული ხმოვანებს მთელი ბალეტის მანძილზე უმეტესად სპონტანური რეჟისორის მიერ იქმნება. დემონის სტილიანობის ცალკე ან ხის რეჟისორის უნისონში. დემონის სტილიანობის ლიტერატურული დაკავშირებულია ვილინიანობის დაბალ ფლექსიბილურობასთან, ზოგჯერ არფუბთან. დემონი-ბორთიკი სულის ლიტერატურული — ლიტერატურის ტემპთან, ხოლო დემონი-რეჟისორი — არფუბის გლისანდოსთან და ვალტორნებთან. აღსანიშნავია, რომ კულმინაციის წინ (IV მოქმედების IV სურათი) სიყვარულის თემა „გმირილიება“ დემონის თემას, ეს სწორედ დაკავშირებულია რეჟისორთან და ტემპთან.

როდესაც დასკვნითი სურათის ეპილოგში გვეხმის I და III ტროპიკების სამი დადამავალი უნიონის, ისინი გავმცნობენ ტემპობურ და ფაქტურული თვალსაზრისით დემონის ძირითადი ლიტერატურული პირველი დამდამალი მოძრაობის.

ბას. თუმცა, მთელი ბალეტის მანძილზე იმდენად ცენტრული ცენტრული ლიტერატურული დახასიათებას, რომ არავითარ ტემპს არ იწვევს ამ მოტივის გაუმირი დემონის ხასიათის, მისი სასიცოცხლო ენერჯის უკანასკნელ გამოტოვობასთან.

„დემონის“ პარონიკული ენა რთულია. შესაძლებელია პარონიკის სფეროში 3 მომენტის აღნიშვნა, რომლითაც სარგებლობს კომპოზიტორი: თემატიკური, დაკავშირებული დემონის-ბორთიკების ხასიათთან, დემონი-ბორთიკური სულთან. დემონი-ფანტასტიკური არსება ეყვარება გართულებულ აკორდიას, დაბაბულ და მახული სკეჟენდურ, კვარტულ ტრიტონულ ხმოვანებს (საბედისწერი კოცნა — ორი ტრიტონის შერწყმა g-des და a-es), დრამატურების ლირიკულ სფეროსთან დაკავშირებული თემატიკური მასალა კი ეყვარება უფრო ზოგად-რომანტიკულ პარონიკს, ხოლო განრული სცენები აიგება ქართული ხალხური კოლოების კანონზომიერებით.

ბალეტ „დემონში“ დიდ როლს თამაშობს მეტრორიტმული ფაქტორი, რომელსაც ზოგჯერ საპასუხისმგებლო დრამატურული ფუნქცია აკისრებს. მაგალითად, დიდ გამჭოლ სცენებში კომპოზიტორი იშვიათად თუ ინარჩუნებს რამდენიმე ხანგრძლივი დროით ერთნაირ ზომას, ამიტომ ზომის სტაბილურობა განსაკუთრებით საპასუხისმგებლო მომენტებში აღიქმება როგორც მათი მნიშვნელობის გაძლიერების საშუალება. აღსანიშნავია, რომ როდესაც მეტრორიტმი ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას ატარებს, ეს ყოველთვის დაკავშირებულია ქართული ხალხური მუსიკის ამა თუ იმ ხასიათის კანონზომიერების გამოყენებასთან.

ბალეტის მუსიკალური ენა მკვეთრად ეროვნულია. ხშირად სარგებლობს კომპოზიტორი ამა თუ იმ კანონზომიერებით. მაგალითად, ხორუმის ზომა სინოდალის ამალის ცხველებში ან სამაიაში „ნუნჯი ვოცის“ შორეული ვარიანტი, ან საჭიდაოს ინტონაციების გამოყენება დემონის ვარიაციებში.

„დემონში“ სულან ცინცაძის ტალანტის საინტერესო მხარეები შეისისხლბრცა. ამავე დროს ეს ნაწარმოები არის პირველი ცდა ქართულ საბალეტო განვითარების შემოქმედებისა — დამახასიათებელი ტენდენცია, რომელიც ბოლო წლების ქართულ ბალეტში განსაკუთრებით შეინიშნება.

სულან ცინცაძის ორ ბალეტს შორის უდიდესი შემოქმედებითი დისტანციაა, მიუხედავად ხუთი წლისა, რომელიც ამ ორი ნაწარმოების შექმნის შორის გავიდა. კომპოზიტორის შემოქმედებაში „დემონი“ პირველი სცენური ნაწარმოებია, რომელიც დაუკავშირდა გმირის რთული და მრავალფეროვანი მხარის განხილვას: სწორედ „დემონში“ მოვატა მისი მესამე კვარტეტი (1962) და II სიმფონია (1963 წ.), რომლებიც რამდენადმე აგრძელებენ ამ ბალეტის გზას, განსაკუთრებით კი მისი II სიმფონიას.

საკუთარი დეკორატიული კონტრასტულობა, ფსიქოლოგიური დაბაბულობა, ტემპების ფარდობენება, სიმფონიის ყველა ეს ღირფასოვანი ნიშანი თავის სათავეს „დემონის“ საუკეთესო მიღწევებიდან იღებს.

ამრიგად, „დემონი“ მნიშვნელოვანი ეტაპია როგორც ქართული საბალეტო განვითარების, ისე თვით ცინცაძის შემოქმედებაში.



ბა-დე-კატრი. მუსიკა ბუნისა

„კუბის ეროვნული ბალეტი“ თბილისში



ანამედროვეობის სუნთქვა ქორეოგრაფიულ კლასიკაზე დაფუძნებულ ბალეტში — აი, როგორია შესანიშნავი კუბელი ბალერინის ალისია ალონსოს შემოქმედებითი კრედო. მაგრამ ამ მისწრაფებით გაქცენილია არა მარტო მისი პირადი ოსტატობა, არამედ „კუბის ეროვნული ბალეტის“ მთელი ხელოვნება.

საბჭოთა კავშირის დიდ ქალაქებ-

ში (მოსკოვი ლენინგრადი, ვოლგოგრადი, კიევი) გასტროლების შემდეგ „კუბის ეროვნული ბალეტი“ თბილისს ეწვია 60 კაცის შემადგენლობით და რამდენიმე კონცერტი გამართა ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში.

რევოლუციური კუბის ქორეოგრაფიული ხელოვნების განვითარების საქმეში დიდია ალისია ალონსოსა და მისი მეუღლის, კოლექტივის გენერალური დირექტორის ფერნანდო ალონსოს დამსახურება. ეს კარგად იგრძნობოდა ჩვენი სტუმრების პროგრამაში, რომელშიც შედიოდა არა



საქართველოს
ხალხური თეატრი

ცეკვა „კონგა“



ერმა ბალერინაგ იმთავითვე შიაკცია ყურადღება ჰქრჩილის „ამო სიფრთხილეს“. რომანტიკული ეპოქის ამ ერთ-ერთ კლასიკურ ბალეტს, რომელმაც დღესაც შეინარჩუნა თავისი უწყნობი სათნობა, სიკოცხლის უნარიანობა და გონებაამხვილობა. ფრიად საინტერესო გამოდგა ავ ბალეტის სცენური ინტერპრეტაცია: ა. ალონსოზ იგი ჩვეულებრივი ორაქტიანი ფორმის ნაცვლად ერთაქტიანად დადგა.

მთავარი მოქმედი გმირის — ანცი და მოუსვენარი გოგონას ლიზას როლს თვით ალისია ალონსო ასრულებს. ბებია ყოველნაირად ცდილობს „ცდუნებისაგან“ იხსნას შვილიშვილი და დააშოროს იგი სატრფოს, მაგრამ ამაოდ, ლიზა-ალონსო ურყევია.

იდილიური სცენები, რომელთაც ჩვეულებრივ ფრაგული პასტოკალის სტილში ასრულებენ ხოლმე, „კუბის ეროვნული ბალეტების“ დასში

მარტო კლასიკური მემკვიდრეობის ნიმუშები, არამედ ეროვნულ ფოლკლორზე შექმნილი სახასიათო, ფერადოვანი ჟანრული ცეკვები.

კლასიკური ქორეოგრაფიის პოეტურობითა და სიმკაცრით ალისია ალონსო მთლიანად და მომხიბვლელად გამოავლინა თავისი ხელოვნება. ნიჭი-

„მოჩენებები“



ცეკვა „არუმბა“



გამსჭვალულია ნამდვილი ხალხური სულისკვეთებით, ცოცხალი იუმორითა და სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ძალით. ალისია ალონსო მეტად ლირიულია და ქმნის ახალგაზრდა მშვენიერი სოფელი გოგონას დაუფიქრებელ სანახს. ალისია ალონსო შესანიშნავად ფლობს კლასიკური ბალეტის ყველა კომპონენტს, ცეკვავს მსუბუქად, თავისუფლად, რბილად და პლასტიკურად. თავის მომხიბვლელ და ტექნიკურ პარტნიორ როდოლფო როდრიგესთან ერთად შეასრულა დუეტი და ვარიაცია მეორე და მესამე მოქმედებიდან. ასევე მალაპროვისიულ დონეზე შეასრულეს მათ „პა-დე-დე“ ჩაიკოვსკის ბალეტიდან



პა-დე-დე ჩაიკოვსკის ბალეტიდან „გედის ტბა“. ასრულებენ ალისია ალონსო და როდოლფო როდრიგესი

„კუბური სუიტა“



„გედის ტბა“. ორივე მსახიობმა გაიბრწყინა ვირტუოზულობით, მსუბუქი ხტომებითა და რთული ბრუნვებით.

ცეკვა „პა-დე კატრის“ (კომპოზიტორი პუნი) დადგმა ალისია ალონსომ და კეიტ ლესტერმა რთულ ანსამბლურ და ვარიაციულ ფორმაში გადაწყვეტიტს. კუბის ბალეტის ახალგაზრდა სოლისტებმა ხ. მენდესმა, ლ. არაუხომ, მ. მარტინესმა (ეს უკანასკნელი ლენინგრადის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის აღზრდილია) და ს. მარიჩალმა გვიჩვენეს კარგი ტექნიკური მომზადება და მეგობრული „ოთხეული“ შექმნეს. ორიგინა-



პა-დე-კატრი. მუსიკა პუნი



საქართველოს
ოპერისა და ბალეტის
ხალხური თეატრი



ბა-ლე კატრი. მუსიკა პუნისა

ბა-ლე-დე ჩაიკოვსკის ბალეტიდან «გედის ტა»
ასრულებენ ალისია ალონსო და როდოლფო როდრიგესი



ფორტუები ა. ბალაბუევისა
და პ. შევეჩენკოსი

ლურ ქორეოგრაფიულ მინისტრატაში
„ზმანება“ (კომპოზიტორი ფრანკი,
დამდგმელი ხოსე პარესი) თავი გა-
მოიჩინა მოცეკვავე ლაურა რაინერმა.

საინტერესოა ბალეტი „გალვიძე-
ბა“ (კომპოზიტორი ფრანსისი, დამ-
დგმელი ხოსე პარესი), რომელშიც
ქორეოგრაფიული ლექსიკის საშუა-
ლებით დახატულია სურათები კუბე-
ლი ხალხის რევოლუციური ისტორი-
იდან. ბალეტში თითქმის მთელი და-
სია დაკავებული. ანსამბლის ყველა
მასიური ცეკვა დინამიური, გამომ-
სახველი და ორიგინალური მიზან-
სცემებით არის აკეული.

„კუბის ეროვნული ბალეტი“ შე-
იქმნა 1948 წელს და თავდაპირვე-
ლად ეწოდებოდა „ალისია ალონსოს
ბალეტი“, მაგრამ თავის ნამდვილ
შემოქმედებით გაფორმებისას, ნამ-
დვილ ხალხურობას ანსამბლმა მი-
აღწია მხოლოდ 1959 წლის რევი-
ლუციის შემდეგ. ანსამბლის პრიმა-
ბალერინა და მხატვრული ხელმძღვა-
ნელი ალისია ალონსო პირველად
როდია საბჭოთა კავშირში. ჯერ კი-
დეც 1957 წ. მან თავისი ხელოვნებით
ალაფრთოვანა მოსკოველი, ლენინ-
გრადელი, რიგელი, კიეველი მაყურე-
ბელი.

თბილისელებს უყვართ ქორეოგრა-
ფიული ხელოვნება და ყოველთვის
დიდი ინტერესით ეცნობიან საზ-
ღვარგარეთელი შეგობრების საბა-
ლეტო კოლექტივებს. ამიტომ იყო,
რომ „კუბის ეროვნული ბალეტის“
გასტროლები ფრ.:დ საყურადღებო
მოვლენად იქცა ჩვენი ქალაქის კულ-
ტურულ ცხოვრებაში.

ალსანიშნავია, რომ კუბელი შე-
გობრების გამოსვლებს დირიჟორობ-
და ქართული დირიჟორი, საქართვე-
ლოს სსრ ხელოვნების დამსახურე-
ბული მოღვაწე ვახტანგ ფალიაშვი-
ლი, რომელმაც მნიშვნელოვანი
წვლილი შეიტანა გასტროლების სა-
ერთო წარმატებაში.

მ. ბარულავა



პენრის ნეიპაუზი (ცენტრში) საქართველოს ხელოვნების მოღვაწეთა აგზუფში

დიდი მუსიკოსი

თამარ ჩარეჭიშვილი



ენრის ნეიპაუზი — ეს სახელი საშემსრულებლო ხელოვნებაში ცნობილია როგორც განუმეორებელი მოვლენა. საოცრად პარმონიულია მისი შემოქმედებითი პიროვნება: მუსიკოსი-მოაზროვნე, შემსრულებელი, პედაგოგი-მკვლევარი და კრიტიკოსი, მგზნებარე მუსიკოსი, მხატვარი-პოეტი და ამავე დროს მუსიკის შინაარსის ღრმა ანალიზის დიდი ოსტატი.

იგი ყოველთვის ისწრაფვოდა მხატვრული, ფსიქოლოგიური თუ ფილოსოფიური განზოგადებისაკენ, ძალზე ღრმა ცოდნა ჰქონდა, მაგრამ არასოდეს არ ემსგავსებოდა იმ ადა-

მიანებს, რომლებიც ცოდნის ტვირთით დამძიმებულნი ცნობარად გადაიქცევიან და მზად არიან ყოველ საჭირო შემთხვევაში მოგაწოდონ მშრალი ცნობა საშემსრულებლო ხელოვნების ამა თუ იმ საკითხზე. ეს იყო დიდი ტალანტის ადამიანი, რომელიც იშვიათი უშუალოებით აღიქვამდა ცხოვრებას, ახალგაზრდული ცნობისმოყვარეობით განიცდიდა თანამედროვეობას, ეძიებდა და აპოლოზობდა ყოველივე საინტერესოს.

ნეიპაუზის შემოქმედებით გზას რომ ვიხსენებთ, მესხიერებაში ცოცხლდება მისი შესანიშნავი კონცერტები, რომელთა შესახებ მისივე სიტყვებით მინდა ვილაპარაკო. „Тут кроме всего властвует закон концертного исполнения — закон мгновения данной музыки, данного душевного состояния, данного переживания“.

წარუშლელად აღიბეჭდა მესხიერებაში მის მიერ შესრულებული ბახის, ბეთოვენის, მოცარტის, შოპენის, ლისტის, ბრამსის, სერიაინის, დებუსის, რავლის, პროკოფიევის ნაწარმოებები.

მოვივინთო პრელუდია და ფუგები ორივე ტომიდან Das wohltemperierte Klavier და ფუგა C-dur, b-moll, cis-moll ან სედიანი ელგეური ხასიათის პრელუდია და ფუგა es-moll, რომელსაც იგი უკრავდა განსაკუთრებული მომხიბვლელობით.

შოპენის ნაწარმოებთა ნეიპაუზისეული შესრულების გახსენებისას აწვდებდა რომელიმე ქმნილების ცალკე გამოყოფა, რადგან მის მიერ შესრულებული შოპენი მიეკუთვნება პია-

ე. ბ. ბერიძის
 მხატვრული მემკვიდრეობის
 ველოს სსრ ხელოვნების
 დამახსოვრებელი
 მუზეუმის
 გახილვის
 აღსანიშნავად
 აღიარებულია
 და პერიოდული



ნისტური ხელოვნების უმაღლეს მიღწევებს. ვის არ ახსოვს კონცერტები e-moll, f-moll, ფანტაზია f-moll, მასურები h-moll op. 30, a-moll op. 7, a-moll op. 69, fis-moll op. 59 და სხვა. პარკაროლა, სონატები, h-moll, b-moll, ნოქტიურნები: E-dur, Fis-dur, Des-dur, ან სერიაზის სონატები, კონცერტი, ბრამსის კონცერტები d-moll, B-dur, ინტერმეცები თხ. 116, 117, 118, 119, შუმანის ფანტაზია C-dur, შუმანის კონცერტი a-moll, კრეისლერიანა და სხვა. ყველას ახსოვს მისი საყვარელი ინტერმეცოს (es-moll) მწუხრით სავსე პანგები.

ბეთოვენის უკანასკნელი ხუთი სონატის იდეური წრე განსაკუთრებით მასობოვლი იყო ნეიპაუსისათვის. თხ. 101, 106, 109, 110, 111. ვის დაავიწყდება თხ. 111 სონატის ფინალი Arietta. Adagio molto semplice e cantabile ფილოსოფიური ჭერტის ღრმად სველიანი, მაგრამ ნათელი ლირიკული სმოვანება. ან თხ. 110 სონატის პირველი ნაწილის Moderato cantabile molto espressivo პირველი ტაქტები, მათი პოეტური ოცნების სახეები, ან ამავე სონატის Arioso dolente. აქ იგი ოსტატურად ფლობდა რეჩიტატიულ-არიოზული ტიპის კანტილენას. გავიხსენოთ აგრეთვე ფინალური ფუგის ის მიმენტი, სადაც ჩნდება მეთექვსმეტედები, და შემდეგ meno allegro-დან იწყება სისარულის გადაძახილები, რომლებიც გადადის სიცოცხლის დამამკვიდრებელი საწყისის ზეიშში. პ. გ. ნეიპაუსის გარდასახვა სველიანი ლირიზმიდან სადღესასწაულო განწყობილებაზე დიდი ძალით იპრობდა მსმენელს, ხოლო თვით შემსრულებელი სველისაგან განაიხსნებელი მიოლტეოდა ბეთოვენისეული სისარულის მწვერვალებისაკენ.

ასე დაუსრულებლივ შეიძლება მასთან დაკავშირებული შობამღელვებების გასწენება. აქაც მინდა მისი სიტყვებით ვილაპარაკო: „Навсегда связалось незыблемое ощущение: Мир совершенен, мечта стала действительностью и хотелось вместе с Фаустом воскликнуть:

остановись мгновение — пусть даже с риском разделить судьбу Фауста... такие моменты, такие встречи с искусством, с гением красоты принадлежат к самому редкому, самому прекрасному, что можно испытать в жизни“.

ნეიპაუსი რომანტიკული აღმავრენის, მგზნებარე ტემპერამენტის პიანსტი იყო, ამასთანავე მრავალმხრივი კულტურისა და განჭურვების უნრით სავსე ადამიანი.

ხელოვანის პიროვნების მთლიანობა იგრძნობოდა მისი მღელვარების ყველა სფეროში — არტისტულში, პედაგოგიურში, კვლევითში, კრიტიკულში, იგი ყოველთვის თავისი შემოქმედებითი რწმენის ერთგული იყო. მისი მრავალმხრივი ლისწრაფებანი, სიყვარული და ცოდნა არა მარტო მუსიკის, არამედ ფერწერის, ქანდაკების, პოეზიის, ფილოსოფიის, აგრეთვე ცხოვრებიდან მიღებული შთაბეჭდილებები — ამიღრებდნენ მის შემოქმედების ფანტაზიას და გემოვნებას.

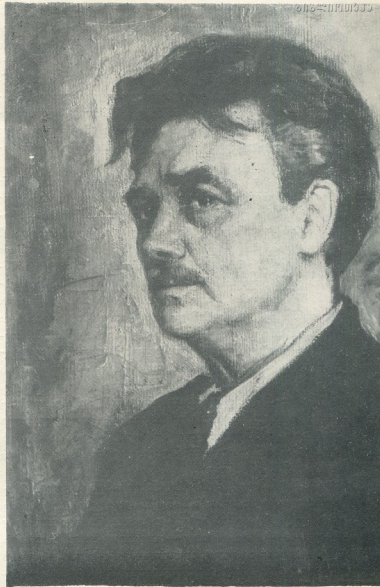
ნეიპაუსი — პედაგოგი. მისი შემოქმედებითი პიროვნება ამ სფეროში უდიდესი ძალით ახდენდა გავლენას ასალგავარდა შემსრულებლებზე. მისი გაკვეთილები მეტად ღრმა და საინტერესო იყო. მათი არსი ძირითადად განისაზღვრებოდა ნოწაფის ინდივიდუალობით. მას არ უყვარდა გაკვეთილები enite nous, იზიდავდა მსმენელებით სავსე აუდიტორია, რომელსაც ის პედაგოგიურ გამოცდილებას უზიარებდა. ნეიპაუსი ძიებისა და ფიქრისათვის განაწყოდა ყველას. ინსტრუმენტთან მჯდარი ზოგჯერ წყვეტდა ლაპარაკს და ცნობისმოყვარებით აკვირდებოდა მსმენელს, ათთქოს ეჭებდა თანამოარეს, აინტერესებდა ყველა მონაწილის რეაქცია მის ნათქვამზე. ნეიპაუსი ხიბლავდა მსმენელს ნაწარმოების ბრწყინვალე ანალიზით. მისი მოხდენილი ანალიზები, მხატვრულ სახეები, შესანიშნავი სადირიფორო ტესტი და ზოგჯერ მასხელი იუმორი წვრთნიდა მოწაფის შემოქმედებით აზროვნებას, მის საშემსრულებლო ოსტატობას. ნეიპაუსი დიდი ტალანტით ეუფლება იმ მეთოდიკას, რომელიც თვითიანსწინებს საშუალო

მინაცემებიდან დაწყებული მაღალი ნიჭით დაჯილდოებულთა აღზრდის ოსტატობას ნეიპაუზი ამბობს: „Я убежден, что диалектически продуманная методика должна охватывать все степени одаренности. Если методическая мысль сосредотачивается на малом отрезке действительности (средняке) то она ущербна, не полноценна, недиалектична и потому не правомочна. Если уж быть методистом, а методист обязан исследовать действительность, то быть им до конца, охватывать весь горизонт — от средняка до Рихтера-уникального дарования. Мне скажут— это стихия. Я решительно протестую против такой точки зрения.“

Всякий большой пианист художник является чем-то вроде не расщепленного атома для химика. Надо иметь много энергии, ума, чуткости, таланта и знания, чтобы проникнуть в этот сложный организм. Но именно этим-то и должна заниматься методика, чтобы выйти из пеленок и не вернуться в кругу своей узкой системочки“.

ბუნებით რომანტიკოსი, ნეიპაუზი პედაგოგიკაშიც აფართოებს თავისი კვლევის ჩარჩოებს. მისთვის უცხოა ყოველგვარი დოგმა. ის არ ევედრა მოწაფეებს მასთან ერთად ძიებას, დაპირისპირებას, მხატვრული ამოცანების დასახებას, ზრდიდა ახალგაზრდობას არა მარტო სამემარულელო დაოსტატებში, არამედ ცდილობდა „сделать ученика более умным, более чутким, более страстным, более преданным своему делу, более устремленным, более честным, более справедливым, более стойким... А это прежде всего означает работать с учеником так, чтобы как можно скорее стать для него ненужным, то есть воспитать в ученике ту меру самостоятельности и умения, которые называются зрелостью, порогом, за которым начинается мастерство. Источник Красоты искусства—душевная красота человека, которую надо воспитать“.

ნეიპაუზი კრიტიკოსი — მკვლევარი. ვისაც წაუკითხავს მისი კრიტიკული წერილები, რეცენზიები, არ შეიძლება არ მოხიბულულიყ წერის მანერით, გადმოცემის უშუალობით, საკითხების ღრმა მეცნიერული განჭვრეტით, ზოგჯერ ოუმორით, დიდი შემოქმედებითი გაქანებით. გავისწავთ მისი ზოგიერთი სტატია პროკოფიევზე, შოსტაკოვიჩზე, სოფრონიცკოზე, რისტერზე, კლიბერნზე, და მისი შესანიშნავი წიგნი „Об искусстве фортепьянной игры“. აქცე დიდი ძალით იგრძნობა მისი მომხიბველი ინდივიდუალობა, ნეიპაუზისეული უშუალობით აღბასე წერის მანერა. ამ შესანიშნავი მუსიკოსის პირველი პედაგოგიური დებიუტი შედგა 1916 წელს თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში, სადაც მან 1918 წლამდე დაყო. ნეიპაუზი ზშირად გამოდიოდა კონცერტებით. კრიტიკოსები მას აღფრთოვანებული რეცენზიებით ეხმარებოდნენ. თბილისის მუსიკალური საზოგადოებრიობა მასში ხედავდა დიდ მხატვარს და ბრწყინვალე მომავალს უწინასწარმეტყველებდა. ამ წლებმა მტკიცედ დაუკავშირა ნეიპაუზი



ქ. ძალდაშვილი

ჩვენის ნეიპაუზის პორტრეტი

ჩვენს ქალაქს, კონსერვატორიას, მუსიკალურ სასწავლებლებს, ყველა მათ, ვისაც უნდაროდ უყვარდა მუსიკა, რომელთაში მეგობრობა და სიყვარული მას მთელი სიცოცხლის მანძილზე გაჰყვა. წლების მანძილზე სხვადასხვა დროს იგი თავმჯდომარეობდა კონსერვატორიის სახელმწიფო გამოცდებს, ატარებდა ღია გაკვეთილებს, კითხულობდა ლექციებს არა მარტო კონსერვატორიაში, არამედ ცენტრალურ მუსიკალურ სკოლაში და ყველა მუსიკალურ სასწავლებელში. იგი ბევრს უკრავდა სტუდენტებისა და ასპირანტებისათვის, მისი კონცერტები ყოველთვის ხალხით სავსე დარბაზში ტარდებოდა. სიცოცხლის უკანასკნელ დღებამდე, განუწყვეტლივ დაკავებული თავისი ინტენსიური მოღვაწეობით, იგი ძნელად პოულობდა დროს მისი „საყვარელი თბილისისათვის“, რომელიც მან უკანასკნელად შარშან იწახუა. ჩვენს ქალაქს ის თავისი კონცერტებით ეწვია. იმ დღით აღინიშნა მისი დაბადებიდან 75 წლისთავი. კონცერტები ბრწყინველდ ჩატარდა. თბილისელებმა მხურვალე ოვატია გაუმართეს ძვირფას და საყვარელ



სტუმარს. ნეიპაუზმა სთქვა „დღეს ბედნიერად ვგრძობ თავს, რომ თქვენთან ვარ და კიდევ ერთხელ გიზიარებთ ჩემს ხელოვნებას“. მას უყვარდა ჩვენი ქალაქი, ჩვენი უძველესი აულტურა, არქიტექტურული ძეგლები; უყვარდა ჩვენი პოეტები, მხატვრები, ზრუნავდა ჩვენს მუსიკოსებზე. არ დამავიწყდება მისი გაბრუნვინებული სახე ელისო ვირსალაძის შესანიშნავი ფინალური გამოსვლის შემდეგ შემსრულებელთა მეორე საერთაშორისო ჩაიკოვსკის კონკურსზე. იგი გვილოცვდა ელისოს დიდ ტალანტს, გულწრფელად იზიარებდა ჩვენს სიხარულს.

მას უყვარდა ჩვენი ბუნების სილამაზე, უყვარდა ჩვენი სუფრის წესები, ხვანჭკარის ფერი და გემო. აღფრთოვანებული იყო ჩვენი მრავალმნიანი სიმღერებით. უკანასკნელი სტუმრობის დროს მან ინახულა მხატვარი ლადო გუდიაშვილი. ამ დღეს მეგობრების ვიწრო წრეში ბევრი საინტერესო ამბავი მოგივითხოვ საკონცერტო მოვლარობების, შეხვედრების შესახებ უცხო ქვეყნების პოეტებთან, მხატვრებთან, მუსიკოსებთან, მწერლებთან. „მე ყოველთვის მიყვარდა აღმოჩენები“. ზოგიერთი შემოქმედი მიმაღულია ფოთლებში, როგორც ია და მეც სწორედ ფოთლებში მიმაღული იის აღმოჩენა მიყვარდა“. იმ დღეს ლადო გუდიაშვილის მხატვრობით აღტაცებული ისევ და ისევ უბრუნდებოდა უკეთესთა შორის უკეთეს სურათებს, რათა კიდევ ერთხელ მოეგლო მათთვის თვალი. როდესაც შინ ვბრუნდებოდით, ნეიპაუსს მოწიწებით მოპატივობდა. გუდიაშვილის საჩუქარი — პატარა სურათი. როცა ჯაშუთის მიგუზალოვდით, იგი შეჩერდა, შეხედა ჭკარს და თქვა: „რა ლამაზია თქვენი ქალაქი, ბედნიერი ხართ, რომ ასეთ ქალაქში ცხოვრობთ“.

ერთ კვირა დღეს ნეიპაუსმა ინახულა მცხეთა, ჯვარი, მამულაშვილის ყვავილები. მახსენდება ყვავილების სილამაზით მიზიზღული ნეიპაუსის სიტყვები: „Ведь цветок живет и в музыке. Фраза Листа — une fleur entre deux abîmes — внушила мне размышления о роли цветка в искусстве. Я показывал музыкальные фразы — мотивы, в которых образ цветка в соответствии с характером музыки угадывается так, как в Бетховенском Allegretto“.

უკანასკნელად ნეიპაუსი ვხანქ 1964 წლის აპრილში, მოსკოვში. მისა სალასო თოახი სახე იყო მსმენელებით. მას ჩვეული ახალაზრდული გატაცებით მიჰყავდა გაკვეთილი. შესვენებაზე საუბარში თბილისში ჩამოსვლის სურვილი გამოსთქვა: „Вы знаете, я еще хочу принести пользу, потому обязательно приеду в Тбилиси. Я особенно люблю вашу золотую осень, приеду примерно тогда, когда начнется листопад“.

ფოთოლცენვა დაიწყო. 10 სექტემბერს კი ნეიპაუზი აღარ იყო.

ქედს ვიხრით ამ შესანიშნავი შემოქმედის წინაშე, ვიხრით იველ მუსიკალურ საზოგადოებრიობას და მაცურებლებს შორის მარად დარჩება ნეიპაუსისეული მომზიბველობის ნათელი სხივები.

* * *

ელისო ვირსალაძე

ყველას, ვინც იცნობდა ნეიპაუსს, ვისაც ერთხელ მიინძქონდა ბედნიერება მასთან ურთიერთობისა, სამუდამოდ დარჩება მესხიერებაში სხვა მასზე, როგორც გამოჩენილ მუსიკოსსა და არტისტსაც.

ნეიპაუსზე ლაპარაკი საკმაოდ ძნელია. ძნელია იმის გახსენება, რომ იგი აღარ არის, ძნელია კიდევ იმიტომ, რომ სტყვიით არ შეიძლება იმ მომზიბველობის, მუსიკისადმი, ცხოვრებისადმი იმ არაჩვეულებრივი დამოკიდებულების გადმოცემა, რომელიც ახასიათებდა ნეიპაუსს სიცოცხლის უკანასკნელ დღეებამდე.

ნეიპაუსთან მეცადინეობის პერიოდი ჩემთვის დარჩება როგორც ყველაზე ნათელი, ცხოვრებაში დაუვიწყარი დღეები. მისი გაკვეთილები განუმეორებელია. დიდი მხატვარის მსგავსად, რომელსაც შეუძლია მოწაფის სურათთან მიხელა და ფუნჯის ერთი მოსმით მხატვრული ტილოს გარდასახვა, ნეიპაუსზეც ასევე, თავისი ერთი მითითებით ნაწარმოებს ძნელად საცნობს ხედა. ის იყო პედაგოგი — არტისტი, რომელიც შთააგონებდა მოწაფეს მეცადინეობისას. ნეიპაუსი რომელიმე ნაწარმოების თაობაზე მოწაფეს აძლევდა ისეთ შენიშვნას, რომელიც თავისებურ გასაღებად ხდება არა მარტო აღნიშნული ნაწარმოებისათვის, არამედ ამ კომპოზიტორის ყველა ნაწარმოებისათვის მთლიანად.

მასთან ურთიერთობა, როგორც მეცადინეობისას, ისე კერძო შემთხვევებში უდიდეს სიამოვნებას გვირდა არა მარტო მუსიკოს-პროფესიონალებს, არამედ საერთოდ ხელოვნების მოყვარულ ადამიანს. მსოფლიოში სახელმწიფველი პიანისტებსაც კი შეეძლოთ მისგან ღირფასოვანი შენიშვნის ან მითითების მიღება.

ყველაფერი საუკეთესო, რაც ახასიათებდა ნებისმიერ სტილს ან ეპოქას, პოულობდა გამოხმაურებას ჰენრიხ ნეიპაუსში... და თუ შეიძლება ადამიანმა წარმოიდგინოს უკიდურესად განვითარებული, სრულქმნილი გემოვნება, ნეიპაუზი იყო სწორედ ასეთი მფლობელი.

მე არ ვცდლობ ნეიპაუსის, ჩვენი ეპოქის ამ უდიდეს პიანისტის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამომწურავ დახასიათებას, რადგან ამ ამოცანისათვის ძალი არ მყოფა. მე მხოლოდ მიზნობდა გამოუმხატა ის აღფრთოვანება, რომელსაც ყოველთვის ვგრძობდი მასთან ურთიერთობაში.



სულ სხვა იყო პირადად შეხვედრა; სრულად რომ შევხვეხნივარდი ფასო ეს ნიჭიერი მომღერალი, ერთდროულად უნდა-საქრებულო მენდე და კიდევაც უყურებდე. რადმილა კარაკლაიჩი სცენაზე გამოსვლისთანავე იპყრობს ღარბაზს, თავისი განწყობილების გაგლების ქვეშ აქცევს, აღანთებს მას. კარაკლაიჩის უბრალოდ სიმღერა როდი უყვარს, მას არ შეუძლია არ იმღეროს და მღერის იგი სიხარულით, სიამოვნებით, დაუღალავად, უყვარს თავისი მსმენელები და მათთვის მღერის.

ბუნებას უხვად დაუჯილდოებია რადმილა: აქვს ჩინებული ხმა, მშვენიერი გარეგნობა, შესანიშნავი მუსიკალური ნიჭი, რიტმის გრძნობა, ჰაეროვნება, მღერის თავისუფლად და მომხიბლავად. მაგრამ მარტო ეს თვისებები არ იქნებოდა საკმარისი იმ უცვლელი წარმატებისათვის, რაც მის შემოქმედებით გზას ამშვენებს, მომღერალს რომ არ ახასიათებდეს შეუპოვარი შრომისმოყვარეობა, კეთილსინდისიერი მუშაობის უნარი და სიმღერის დაუღალავი სურვილი.

როდესაც კარაკლაიჩის სცენაზე უყურებ, გებადება აზრი, რომ რადმილა მღერის მთელი თავისი სიცოცხლე. მაგრამ სულ რამდენიმე წლის წინ ეს სახელი საესტრადო მუსიკისმოყვარულებისათვის არაფრის მოქმედი იყო. კარაკლაიჩის ოჯახს სცენური ტრადიცია არ ჰქონია, რადმილა სიცილით აცხადებს, რომ სურს მან დაუშვიდროს ასეთი ტრადიცია ოჯახს. მის ოჯახში ყველა „სერიოზულ“ პროფესიას იყო დაუფლებული. თვითონაც საშუალო განათლების დასრულების შემდეგ ბელგრადის უნივერსიტეტში შევიდა, ინგლისური ენის შესწავლას შეუდგა, თავისუფლად დროს სტუდენტთა ორკესტრის რეპეტიციებს ესწრებოდა. ორკესტრში მისი მეგობრები უკრავდნენ და ქალიშვილს უყვარდა მათი ცქერა, მუსიკის მოსმენა, შემსრულებელთა კამათი, შესვენებების დროს კი ახალ ამბებს უყვებოდნენ ერთმანეთს. ერთხელ გაიტაცა მელოდიაში და მისდა უნებურად ააყოლა ხმა მუსიკას. ეს არ გამოჩინებიათ სტუდენტებს. ერთმანეთში მოილაპარაკეს და სრულიად მოულოდნელად სთხოვეს ქალიშვილს ახლოს მისულიყო და მთელი ხმით ემღერა, რადმილამ ეს ხუმრობად მიიღო და შეასრულა მათი თხოვნა. ძლიერ გაკვირებული დარჩა, როდესაც გამოუცხადეს, რომ იმ დღიდან ორკესტრის სოლისტი იქნებოდა. ასე შემთხვევითი ეპიზოდით დაიწყო რადმილა კარაკლაიჩის დიდი გზა ხელოვნებაში.

პირველად რადმილა ესტრადაზე გამოსვლას ვართობად და თვითმოქმედებად სთვლიდა, მაგრამ თანდათანობით სიმღერამ სულ მეტად და მეტად ჩაითრია. გრძნობდა, რომ პროფესიონალობა აკლდა, და გადაწყვიტა სერიოზული მეცადინეობა დაეწყო, კერძო კავკაცილები აეღო პედაგოგთან. სახლში ეს გატაცება არ მოუწონეს, სთვლიდნენ, რომ დრო უფრო სერიოზულ ამბებზე უნდა ხარჯოს. მაგრამ რადმილას შერყევა უკვე შეუძლებელი იყო, სიმღერა მისი არსების ნაწილად იქცა.

რადმილამ დაამთავრა უნივერსიტეტი და... პროფესიული მომღერალი გახდა. სახლში სერიოზული დევა

ჩვენი სტუმრები

სიხარულის მოგბანი

დონარა კანდელაკი



ქველამ, ვინც იუგოსლავური ესტრადის მსახიობთა კონცერტების მოისმინა თბილისში მათი გასტროლების დროს, ერთხმად აღიარა, რომ რადმილა კარაკლაიჩი დაბადებულია სცენისათვის, იმისთვის რომ იმღეროს და დიდი სიხარული მოუტანოს მსმენელებს. რადმილა კარაკლაიჩი ესტრადის ნამდვილი ვარსკვლავია.

თბილისელმა მუსიკისმოყვარულებმა გრამფირფიტების საშუალებით, რადიოთი და ტელევიზიით თბილისში ჩამოსვლამდე გაიცინეს და შეიყვარეს კარაკლაიჩი. მაგრამ



ქორნი შშობლებთან, თვითონაც შეიპყრობდა ხოლმე ექვ-
სი, ხან ყოფიანობდა, მაგრამ მუშაობას თავს მაინც არ
ანებებდა.

შემდეგ კი წარმატება, დიდი, ნამდვილი, რომელმაც
სიხარული და კმაყოფილება მოუტანა, ამას მოჰყვა გასტ-
როლენი ჯერ თავის ქვეყანაში, შემდეგ უცხოეთში. 1963
წელს სერიოზული გამოცდა გაიარა იტალიაში; პეზარო-
ში სიმღერის V საერთაშორისო ფესტივალი ჩატარდა.
თვითნებური ქვეყანა ერთ სიმღერას აუზავნიდა. ოთხ დღეს
ვაგრძელდა ფესტივალი. პირველ სამ დღეს ჟიური ისმენ-
და იტალიელი ავტორების სიმღერებს და არჩევდა ერთს—
საუკეთესოს. მეორე დღეს კი იყო საერთო მოსმენა.
ჯიურში შედიოდნენ მხოლოდ კომპოზიტორები, რომელ-
თა სიმღერები იყო წარმოდგენილი კონკურსზე. პირველი
პრემია დაიმსახურა იუგოსლაველი კომპოზიტორის რის-
ტიჩის სიმღერამ „ვადიდებ ამ დღეს“, რომელიც ასრუ-
ლებდა რადიოლა კარაკალიჩი. მართალია პრემია ნაწარ-
მოებს მიენიჭა, მაგრამ პატარა პასუხისმგებლობა როდღ
ეცნობოდა შემსრულებელს. რადიოლას დიდი დამსახუ-
რება იყო, რომ სიმღერა სამშობლოში გამარჯვებული
დაბრუნდა.

ამავე წელს იტალიაში მოეწყო ფესტივალი „მელო-
დები ფირფიტებიდან“. ახალგაზრდა მომღერლისათვის
იოლი როლი იყო ისეთ ავტორიტეტებთან ერთად გამოს-
ვლა, როგორიც არიან შარლ აზნაურის, კლაუდიო ვილა.
ამავე დროს ანტრეპრენიორები ყოველ ღონეს ხმარობდ-
ნენ, რომ გაემარჯვებთ მათ სამეურველებს. ამ ფესტივალ-
ზე იგი ასრულებდა იტალიურ ხალხურ სიმღერას „ან-
ჯელინა“. ტომლიანოვიჩის „შენ, სიყვარული, შენ“, გრა-
ნიჩის „გაზაფხულის ყვავილი“ და საუკეთესო შესრულე-
ბისათვის ვერცხლის პრიზი მოიპოვა.

გასულმა წელმაც დიდი სიხარული მოუტანა მომღე-
რალს. რადიოლას, — ერთადერთ ქალს იუგოსლავიაში,
მიენიჭა ოქროს ფირფიტა — სიმღერა „ანჯელინა“ ჩანა-
წერი მისი შესრულებით. იგი 100.000-ზე მეტ ტირაჟით
იქნა გამოშვებული (რადიოლას გარდა იუგოსლავიაში ამ
პრიზს ფლობს კიდევ სამი შემსრულებელი — ერთი ხალ-
ხური სიმღერებისათვის და ორი მექსიკურისთვის).

რადიოლამ სიამოვნებით გაგვიზიარა თავისი ოსტატო-
ბის „საიდუმლოება“. იგი დიდ როლს ანიჭებს შემოქ-
მედებაში შრომას და დროს.

სიმღერას რომ შევარჩევ შესასრულებლად — ვითო-
ხრა მომღერალმა — ჯერ რამდენჯერმე მოვისმენ მუსი-
კას, მერე წავიკითხავ ტექსტს, ვცდილობ ჩავწევად არსს,
მხოლოდ ამის შემდეგ ვიწყებ სიმღერას. მსურს სიმღე-
რა აბსოლუტურად გახდეს ჩემთვის. ბევრი მუშაობაა საჭირო
იმისთვის, რომ „გამოვეყო“ კომპოზიტორს, მხოლოდ მა-
შინ აქედნდება სიმღერა როგორც იმპროვიზაცია და არა

როგორც სხვის დაზეპირებული ნაწარმოები. და როდღ
საკ სიმღერას საჯაროდ შესასრულებ რამდენჯერმე, იე-
რანძო, რომ სიმღერა შენი არსების ნაწილად გადაიქცევა.
მღერი და სიხარულს განიცდი. გინდებდა მოთხოვნილება
გაუხარო ეს სიხარული ახლობლებს, მსმენელებს.

სიმღერის ტექსტი რადიოლა ხშირად ხელახლა წერს.
იღვას უცვლელს ტოვებს, მხოლოდ უფრო შინაარსიანს
ხდის მას, მაქსიმალურად უახლოვებს სიტყვებს და მე-
სიკას ერთმანეთს.

როდესაც საუბარი მუსიკას შეეხო საერთოდ, რადიო-
ლამ დიდი სიყვარული გამოამჟღავნა კლასიკური მუსი-
კისადმი, ყველა ჟანრის ის უყენებს აუცილებლად მოთხოვ-
ნას — მუსიკა უნდა იყოს კარგი. ხელოვნებაში ისევე, რო-
გორც ლიტერატურაში, — ამბობს იგი, — ნაწარმოები
ქუშმარტივ უნდა იყოს და არა სუროგატი. მაშინ უძლებს
დროს, ხდება ხელშეუხებელი და უკვდავი. ამიტომ ვაძლევ-
ვებს დღეს ბეთოვენი, რახმანიოვი, რაფაელი, ლერმო-
ნტოვი, ბუშინი.

რადიოლა საბჭოთა კავშირში ორგზის იყო ჩამოსული.
აქ მან ბევრი რამ ნახა, გაიცნო, რაზეც დიდი ხანი ოყენ-
ბობდა. ნახა მუზეუმები, სურათების გალერეები, თეატ-
რები. მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა მოხილა თავისი
შესანიშნავი ტრადიციებით, „სოვერემნიკი“ კი დღევან-
დელი დღის მაჟისტრებით ცხოვრობსო, ამბობს რადიოლა.
ძალიან საწყენია, რომ ვერ დავესწარი მია პლისცეკაია
მონაწილეობით სპექტაკლს. ჩემი საბჭოთა კავშირში
ყოფნისას იგი ყოველთვის სავასტროლოდა წასული, და
როცა ის ჩვენთან ჩამოვიდა, მაშინ მე ვიყავი წასული ვას-
ტროლებზე. დასანანია, რომ დრო არასოდეს არ გვეყოფ-
ნის. ირგვლივ კი რამდენი რამეა საინტერესო. აი თქვენ-
თან, თბილისში საითაც გაიხედავ, ღირსშესანიშნოააა და
რა ხშირად გუვლით გვერდს.

სალამო კი სცენაზე კვლავ პეროვანი, მოძრავი,
ცეცხლოვანი რადიოლა დგას, და მსმენელებიდან ვერავინ
ვერ დაიჯერებს, რომ რამდენიმე წუთის წინ კულისებს
მიღმა იგი იღლავდა.

ასეთია შემოქმედის „ბედი“.
მაკონდნა ნაცნობობა რადიოლასთან. სერიოზული,
ჩაფიქრებული მშრომელი, ცოდნას მოწყურებული, მუდამ
„კიტიკორტი“ მყოფი მომხიბლავი ახალგაზრდა ქალი, ჩი-
ნებული მომღერალი, სცენაზე გამოსვლის წინ მღელვარე,
მარწყინავი, სცენაზე წარმატებით ფრთებშესხმული, და
კონცერტის შემდეგ დაღლილი.

და ეს ვასაგებოცაა. ქუშმარტივი ხელოვანი ყოველთვის
ღელავს მაყურებელთან შეხვედრამდე, შეხვედრისას და
შეხვედრის შემდეგაც. ეს შემოქმედებითი მღელვარებაა,
რომელმაც არ იცის მოსვენება, მუდამ ძიებასა და აღმაფ-
რენაშია.

გენის კომპოზიტორთა შემოქმედებებშია შეხვედრამ შემხვედრის
თან წარმოშვა ისეთი შედეგები, როგორცაა მენდელსონის
მუსიკა „ზაფხულის ღამის სიმპონიისთვის“, ბერლიოზის სიმფონია
„რომეო და იულია“, ჩაიკოვსკის უფრტურა „რომეო და ჯულიეტა“,
პროკოფიევის ამავე სახელწოდების ბალეტი და სხვა. მაგრამ
საერთო აღიარებით, სასაბუჟო წოდება — „მუსიკის შექსპირი“,
უპირველეს ყოვლისა, დიდ იტალიელს—ჯუზეპე ვერდის ეკუთვნის.
ინტერესი შექსპირის დრამატურგიისადმი წითელ ზოლად გახ-
დეს ვერდის მიერ ცხოვრებასა და შემოქმედებას. თავის წერი-
ლებში ვერდის არაერთჯერ აღუნიშნავს ეს ფაქტი. ოქერა „მაკბეტ-
ტის“ წარუმატებლობასთან დაკავშირებით წერდა: „შესაძლებელია,
მე არ მქონოდა წარმატება „მაკბეტში“, მაგრამ თქმა იმისა, რომ
მე არ ვცნობ, არ მერის და არ ვგრძნობ შექსპირს, არა, ვფიცავ
წევას, არ შეიძლება ყველა პოეტთან იგი ყველაზე ახლობელია
ჩემთვის, მე არ ვშორდებოდი მას ადრეულ სიკვდილამდე, მუდამ და
მუდამ ვკითხულობდი მას“. ამ უდიდეს ინტერესზე მკერბეტვე-
ლებს ვერდის უხვი შემოქმედებითი ხარკი შექსპირისადმი: საში
ოქერა — „მაკბეტი“ (ორი რეჟისაჟით — 1847 წელი და 1865 წ.),
„ოტელო“ (1856 წ.) და „ფალსტაფი“ (1893 წ.); ხანგრძლივი
მუშაობა „მეფე ლირზე“, „ჰამლეტის“, „რომეო და ჯულიეტას“
და „ქარიშხლის“ ჩანაფიქრები.

ბუნებრივია, რომ შექსპირის დრამატურგია ვერდიმდეც მუდამ
იმყოფებოდა მრავალრიცხოვან კომპოზიტორთა უფრადღეს ცენ-
ტრში. მე-19 საუკუნეში არ მოიხზნება დრამატურგი, რომლის
სიუჟეტებზე დაწერილა ამდენი მუსიკალური ნაწარმოები. 14 ოქე-
რა მხოლოდ „რომეო და ჯულიეტა“ სიუჟეტზეა შექმნილი. მაგ-
რამ აშკარაა, რომ ვერდიმდე შექსპირის დრამებს საოპერო მუსი-
კაში არც ერთხელ არ უპოვნიათ ღირსეული განსახიერება. ასე
მაგალითად: როსინის ოქერა „ოტელოში“ დამახინჯებულია შექს-
პირის დრამატული კონცეფცია. ოტელო ურადგება დედემონისა
და ოქერაც შთავრდება შეუღლითა მზიარული დუეტით. შექსპირის
„ამლეტი“ ტომასთან ტრადიციული სასიყვარულო მელოდრამის
სახეს იღებს. ცოტად თუ ვერვად, ზემოთქმულის განწერილება შეიძ-
ლება გუნის („რომეო და ჯულიეტა“), ბელინის („მონტჯიო და
კაპულეტი“) და სხვათა ოქერების მიმართ. განკალკეებით დაგას
მენდელსონის მუსიკა „ზაფხულის ღამის სიმპონიისთვის“, ბერლიო-
ზის დრამატული სიმფონია „რომეო და იულია“ და ჩაიკოვსკის
სიმფონიური სუბა „რომეო და ჯულიეტა“, მაგრამ მათი ენარუ-
ლი სპეციფიკა აჩენილებს მათ განილვას ვერდის შექსპირულ ოქე-
რებთან მიმართებაში.

თავის პირველ შექსპირულ ოქერას „მაკბეტს“ ვერდი წერს
1847 წ. ფაქტურად იგი ვერდის პირველი მუსიკალური დრამაა,
რომელშიც ნაოლად იჩნეს თავს ვერდის რეალისტური ტენდენ-
ციები („მაკბეტი“). მიუვარს მე ყველა ჩემ დანარჩენ ოქერებზე
მეტად — აღნიშნავდა კომპოზიტორი, 18 წლის შემდეგ ვერდიმ
თავისივე სიტყვებით: „ვერდი რამ ნახა აქ შექსპირისათვის არა-
საკადრისა და მოვცა ოქერის ახალი, უფრო სრულყოფილი
რეჟისაჟია. 40-50-იან წლებში ვერდი მუშაობს „მეფე ლირზე“,
სცენარისტს სომას ლობრეტოს ესკიზები არ აკმაყოფილებენ ვერ-
დის. მიწერ-მწერა მასთან თითქმის სამ წელიწადს გრძელდებოდა.
ფიქრობენ, რომ ვერდიმ გადალდა ეს მუშაობა, უკან დაიბო-
ლიაბის ველად ყოფნის სცენის შექსპირისათვის ღირსეული უსი-
კალური განსახიერების იშვიათი სიმძლეების წინაშე. მაგრამ
მუსიკის საშაო ნაწილი მანვე დაიწერა, რომელიც შემდგომ გვიან-
დელ ნაწარმოებებში შევიდა.

შექსპირის თემატიკას ვერდი უბრუნდება სიკოცლის ბოლის,
ღრმად მოხუცებულ, თითქმის ზედხუდ წერს თავის უშესანიშ-
ნავეს ქმნილებებს — მუსიკალურ დრამას „ოტელო“ და კომიკურ
ოქერას „ფალსტაფს“. თამაზად შეიძლება ითქვას, რომ თავის
უკანასკნელ საოპერო ოპუსში ვერდი გვევლინება, რო-
გორც შექსპირის კონვენციური მუსიკოსი-დრამატურგი. ეს ოქე-
რები ვაკაცებენ ესპოლოგურად სიძრებით, გმრებების სიმძლიერით,
ნოვატორული სითამაშით, ქემშარბიად შექსპირული გაქანებით.

ბ რ კ ე ნ თ ა ლი პ ი ლ ი

ვ გ ლ ბ თ ტ რ რ ა ქ ე

(ვერდი-შექსპირის „ფალსტაფის“ გამო)

„...მე ვაყენებ შექსპირს ყველა დრამატურგზე, თვით ბერძენებზე
მაღალ“ (ვერდი)



ახევარი წლის მანძილზე კაცობრიობამ ზეიმიით აღნიშნა
ორი უდიდესი შემოქმედის, დრამატული და მუსიკალურ-
ი თეატრების სწორუპოვარი გენიოსების შექსპირისა და
ვერდის საიუბილეო თარიღები.

შექსპირის სახელი განუყრელადა დაკავშირებული მუსიკის
ისტორიასთან. მსოფლიო ლიტერატურაში ვერ მოიძებნება მეორე
ავტორი, რომელიც ესოდენ მაღლიან მასალას იძლეოდა მუსიკა-
ლური განსახიერებისათვის, მხატვრული სახეების იშვიათი შრე-
ვალდებულებითა და სირთულით, ღრმა მუშანისტური პათოსით,
შინაგანი მასშტაბების გრანდიოზულობით, ქემშარბიდი „სიმფონიუ-
რობით“. საესპნით კანონწმინდრია ის უმაგალითო რეჟისანსი,
რომელიც აქვს შექსპირის დრამატურგავს მსოფლიო მუსიკაში.



ბერლოოს ოცნება „მუსიკის შექსპირის სული შთანერგოს“, ხორცის იხსნას ვერდის ოპერებში.

შექსპირის დრამატურგიის დამახასიათებელი მომენტები — დრამატული კოლორიების სიმძაფრე, ვაჟილო, დანიშნუური მოქმედება, რეალისტური სიტუაციები, ვერდის მუსიკაში გენიალური გამომხატველობის იღებს.

ყოველგვარი წინასწარი თეორიების გარეშე ვერც „ოტელიოში“ ახდენს სასაპრო რეფორმას, რომელიც მისი შემოქმედებითი იტალიურების კანონზომიერ შედეგს წარმოადგენს, ქმნის ნამდვილ რეალისტურ მუსიკალურ დრამას, რიაცუ კონსტრუქციული უპირისპირდება ვაგნერს.

უკუდრეკი ინდივიდუალურობის, ანტიდემოკრატიული უპროგრესიბის ეპოქაში ვერდი ქმნის სახალხო თეატრის პირინციპებზე აგებულ ოპერას. „გენიალური მოხუცი ვერდი, „იადანა“ და „ოტელიოში“ ახალ გზებს სანახო იტალიელი მუსიკოსებისათვის, სრულიად არ იხრება გერმანუზიციენს“ — წერდა ჩაიკოვსკი.

„ოტელიოში“ ვერდი პირველად თანამშრომლობს არიუო ბოიტოსთან. ბოიტო ვერდის თანამემამულე, ნიკეირი კომპოზიტორი (მეგრე, „მეფისტოვლი“) და თავისი დროის ერთი უსაყუესო ლიბრეტოსტავანი იყო. მან არა მარტო გაუმწადა ვერდის პირველ-ხარისხიანი სასაპრო ლიბრეტო, არამედ, სავითოდ, მწიფუნდოვანი როლი შეასრულა მოხუცი კომპოზიტორის შემოქმედებითი ცდების გაღვივებაში. ეს იყო ნამდვილი შემოქმედებითი თანამშრომლობა. სანატრესსა ვერდის სიტყვები: „მე არასოდეს არ დამიწერია ოპერა გარეშე პირის მიერ გაეთუებული შუა ლიბრეტოზე და ვერ წარმოიდეგენია, როგორ შეიძლება, საზოგადოდ, დაბადდოს სცენარისტობა, რომელიც ზუსტად ნაწერებებს თუ არა მინდა მე გა-როზატო ოპერაში“. „ოტელიოს“ ტრუფუნდოვანი წარმატების შედეგად გამართლდა მანკრედი ვერდის თქმა: „მე რომ ორადიანი წლით ახლავარდა ვიყო, ხვალეე სიმარნეებით შევუდგემოდი ახალი ოპერის წინაშე, იმ პირობით, რომ ბოიტო უნდა შედგენდა ლიბრეტოს“. სანტელიოს, თუ როდის დაებადა ვერდის „ფულსტავის“ წერის სურვილი, არ არის ზუსტად გამორკვეული. ცნობილია მხოლოდ, რომ 50 წლის წარ ვერდი ფაქრობდა „ფულსტავს“, ხოლო 1868 წელს ლიბრეტოს შესახებ მოლაპარაკებასაც კი აწარმოებდა გრაფ არივატენსთან.

თავისი ვერდის სიტყვებით, კომიუერი ოპერის შექმნა მუდამ შეადგენდა მის ოცნებას. იგი ეძებს სიტუეტებს კომიუერი ოპერის-სათვის, მიმართავს სტრავატესსა („დონ-კიოტოს“) და მოლიერის („ტარტაგულია“). ცნობილია, რომ ვერდის მეორე თეატრალური ოპუსი — „მეფე კრისტი დიტი“ (1841 წ.) — სწორედ კომიუერი ოპერა იყო. ოპერა დამარტდება, ნაწერლობრივ მუსიკის ბრალი იყო, მაგრამ წაწლი დანახულისა შემსრულებლებზე მოდიც (ვერდი). ამ პერიოდსავე ემთხვევა ვერდის ოჯახური ტრაგედია-ც (კლილია და ორი შვილის სკვადელი. ჩანს, მძიმე გამოწონებები იღებნას უკვედენენ კომპოზიტორის ამჯერადი კლდის მარცხონებისა-გან. მაგრამ ინტერესი კომიუერი ოპერისადაში არ შეუნდებია.

წერლობრივ რიკორდისადაში (1879 წ.) ვერდი უსაუკუდრებს მას, რომ მან თავის უფრანლოში მოთაება მხატვრად დიოპერის წერილობ, რომელიც მოვანილი იყო რისინის ოპერა ვერდზე, როგორც კომპოზიტორზე, რომელსაც არ ძალუდს ამოიკრი ოპერის შექმნა. — „ოცი წელიწადია, რაც მე ვეძებდი კომიუერი ლიბრეტოს ოპერის-სათვის და ახლა, როცა მე ფაქტობრად ვიპოვე, იმვენ მაგ სტილით უფრანოდ საზოგადოებას უსაფუძლო სერვილს წინასწარ დაამგის ჩემი ოპერა“. სანუზნაობად, არ არის ცნობილი, რომელმა კომიუერი სიტუეტმა დააიტრტნა ვერდი.

კომიუერის გრძნობა რომ საზოგადოდ არ იყო უცხო ვერდი-სათვის, როგორც ამას მისი ზოგითი თანამედროვე ფიქრობდა, მოწმობის ის რიგი კომიუერი-უფორისტული მომენტები, რომლებზეც გვხვდება ვერდის დრამატულ ოპერებში. ანე მაგალითად პეო ოსკარის პარტია „ბალ-მასკარადანა“ თიოქრის მოთლიანად ამ ას-პექტშია გადაწვეტილი. ოსკარის სიმღერების უღარდელმობა,

ემსაქური გრაცია ახლებურად და მიმოიდეგვლად უფრანოდ ვერდის შემოქმედებაში. სავლისსმობა, რომ თვით ვერდი ოსკარის სხვის თავის უტუარა შემოქმედებითი წარმატებაზე უფლდა. ამისივე თქმა შეიძლება მუსიკანი ვერდი-ფრა-მელიტორის სახის შესახებ, ბედისწერის ძალადანა. ფრა მელიტორი იტალიური ოპერა-ბუფის ახლებურად გარდასახული პერსონაჟია და ოსკართან ერთად ვერ-დის ფულსტავის ნამდვილი წინამორბედი.

მთელი მუსიკალური მსოფლიოა და თვით კომპოზიტორიც დარწმუნებული იყო, რომ „ოტელიო“ დარწმუნდა მის გეგმის სიმრავლე. ბოიოს თავდაპირველ წინადადებას ოპერის დაწერის შესახებ „ფულსტავის“ მიხედული ვერდმ უარი უსახებდა, და მხოლოდ მაშინ, როდესაც ეწინუიასტა ბოიომ წაყოფენი მოხუცი კომპოზიტორის „ფულსტავის“ შუა ლიბრეტო, ვერდი შეუდგა წერას. ცნობამ ამის შესახებ ნამდვილი წესსაცო მოახდინა. სან-ატრესობა ვერდის წერილი: „რომოცი წელია, რაც მე კომიუერი ოპერის დაწერის სურვილი მაქვს და ორობოდავანი წელი, რაც მე „ჰინტორის ოინახუნს“ ვიცნობ; მაგრამ ათასჯერა „მეზეზებია“, რომლებიც მუდამ წამოიტრებებდნენ ხომდე — წინ აღუდებებდნენ ჩემს სურვილს. და მხოლოდ ბოიტო უსუადოდ ყოველივე ეს და მიწერა ლირიკული კომედია, რომლის მიხედულიც მუსიკის წერა მე სიმარნეებას მაინებდა. თუცა არ მაქვს გარკვეული გეგმა და ისიც არ ვიცი, შედეგად თუ არა მის დამთავრებას. ფულსტავი დასრულებულიცა ტოტია. ტატიები კი ასე იწვიითინ არიან. ოპერა მოლოთანად კომიუერია“.

ოპერის პირველი სურათი ვერდმ ერთ კვირაში დაწერა, შემდეგ კი მუშაობდა შედარებით ნელდ ტემპებით, დონედავ და და-უჭერებით. ოპერა 1852 წლის ზაფხულში დასრულია და იმვე წელს მიღწილს „ლა სკალაში“ დაიწყო „ფულსტავის“ რეპეტციები, რომლებიც ავტორის აქტიურად ზედამხედველობის ქვეშ მიმდინარეობდნენ.

„ფულსტავის“ პრემიერა 1853 წლის 9 თებერვალს შედგა. ფულსტავის პარტიას ასრულებდა შესანიშნავი ფრანგი მომწერალი ვიქტორ მორელი (იგავს რომლის პირული შემსრულებელიც) — ახალი მაღლის მონღერის-მასიზობი, ვერდის თაუვისსემციველი. სპექტაკლმა ეროვნული დელსასრული სახითი მიიღო. იტალიის მთავრობამ ვერდის მარჯიხის ტიტული მანიჭა, როგორც დღმა დაფორტავდა უარი იყო. „ფულსტავი“ მრავალჯერ იყო ზედწივედ წარმოგენილი, რის შედეგად შემსრულებულია დასმა მოწყოა სპეციალური ტურნე ევროპაში.

რისინის გენიალური კომიუერი ოპერის „სევილიელი დღაქიას“ შემდეგ, რომელიც 1816 წ. დაიწერა, იტალიურ მუსიკაში აღარ შექმნილია და უანრის დღისშესანიშნავი ნიმუში (თუმცა აღნიშვნის ღირსია დონიცეტის „დონ პასკალის“). „ფულსტავში“ აღედა იტალიელებისსათვის სავყარილი ძველი ეანრი. „ფულსტავი“ ისეთივე ორგანო მყოფენად იქცა ვერდის შემოქმედებში, როგორც თვით კომიუერი ოპერა-ბუფი იტალიელთა ცხოვრებაში.

მე-18 საუკუნის მიწურულში, როდესაც ევროპული მუსიკალური კულტურა ეწუწუდად დეკლანმის ჩიხში, ვერდი ქმნის რეალისტური მუსიკალური დრამისა და კომედიის გენიალურ ნიმუშებს.

„ფულსტავი“ ვერდის შემოქმედების მწვერვალია, მაგრამ იგი არ ჩაითვლება ვერდის შემოქმედებითი გზის, სტილისა და პრინციპების განვრცობად. რადან ვერდი არ ეტუნუნის ისეთ ზელოვანთა რიგებს, რომელთა მთელი შემოქმედებითი „მეზობა“ ერთ ცენტრალურ წინამორბედას გამოვლენდება.

„ფულსტავს“ ისეთივე ავგილო უკენება ვერდის შემოქმედებაში, როგორც „მაისტერზინგერებს“ უკენრთან. ისევე, როგორც ვაგნერი უღმრესი პესნიშითი გამოვლენილი, „იტისისას“ შემდეგ წერს „მაისტერზინგერებს“. ვერდი წერს ახლავარდული სტილის-კვეთებით გამსჭვალულ ოპერას — სავსეს მწიურის სიტყვებითი, სისარულით, მსუფუთ, სადა ოფორმირი. იგი ჩქრულ მხიარულებითა და ცხოველყოფილებით, კომედირი დინამიით. მთელი მოქმედება ერთ დღეში გათამაშდება. „ფულსტავის“ მიმართ შეიძლება გაიგებოტორ ჩაიკოვსკის სიტყვები: „სევილიელი დღაქიას“ შესა-

ხმა: „ასეთი ნაწარმოებები იქმნება სიბუბუს აუვაების დროს, როდესაც ხელყვანი ქმნის ძალდაუტანებლად, რაღაც შინაგანი მოთხოვნილებით, რომელსაც მოძრაობაში მოჰყავს მთელი მისი ძალბოა“.

აღსანიშნავია, რომ შექსპირის ტრაგედიების შედარებით, კომედიების სიუჟეტებზე ოპერების მცირე რაოდენობაა დაწერილი. ლირის შესანიშნავ ნაწარმოებთან ან შირი, პრაველუოვლისა, უნდა დავასაბუთო მენდელსონის გენიალური მუსიკა „ფაუსტის“ და მის სიზმარი“, ბერილიოსის ოპერა „ბეატრიცის და ბენედიტის“ („აურზაური არაფრის გამოწვა მხედვით), მისი შემოქმედების გვიანდელი ბერილიოსის ერთი საუკეთესო ქმნილებათაგანი, და ვაგნერის აღრინადი ოპერა „ჯარბალის სიუჟეტითაა“. სინტერესია, რომ მუსიკალური განსახიერებისათვის განსაკუთრებით მიზნადღეული ფალსტაფის სახე აღმოჩნდა. ვერდის შედევრის გარდა ცნობილია დიტერსდორფის, სალიერის (ორაქტიანი ოპერა-ფრეზო — „ფალსტაფი, ანუ სამი ოინაზა“ 1798 წ.), დაინისა და ბერლინელ კომპოზიტორ ოტო ნიკოლაის („ვიწმირის ოინაზებში“) ოპერებიც და სიუჟეტზე. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ოპერა „ვიწმირის ოინაზებში“, რომელი დღესაც სამართლებრივ საკვებში პრაქტიკობით — თავისი მუსიკული და ცოცხალი მუსიკის წყალობით, თუმცა მოღვემებული შექსპირისა და ვერდის ხასიათების სიროულესა და მოქმედების მრავალმხრიობას.

ოპერის ლიბრეტო ბოიკომ შეადგინა „ვიწმირის ოინაზებსა“ და ისტორიული ქრონიკის „შეწირის მეოთხის“ მიხედვით, ეს ორი ნაწარმოები სიუჟეტურად არაფრით არ უკავშირდება ერთმანეთს. არ არის ადვილი თვით ისტორიული ტექსტებიდან, დრამებში სახსრულ მოქმედებს ორი საუკუნე უპირებს ერთმანეთსგან (შე-14 და შე-16 საუკ.), მაგრამ მათ უკანაინებს ერთი და იგივე გზითა — ფალსტაფი. „შეწირი მეოთხე“ შექსპირის შემოქმედების აღრინადი ბერილიოსის ერთი ყველაზე მოწინდელი დრამათაგანია კომპოზიციის სიახლოვა და სითამაშობა, ტიპების რეალისტობით. გენიალური ფალსტაფური სცენები, დრამის ყველაზე საინტერესო ნაწილი, შეტანილია მასში კომიკური ინტერმედების სახით და არ უკავშირდება სიუჟეტის ძირითად დრამატურულ ხაზს. ფალსტაფი პირველ შეწირის თანამდებურ, ამფისონია (ფალსტაფი აქ ბერად უფრო საინტერესოდ და მრავალმხრივადაა მოხაზული, ვიდრე „ვიწმირის ოინაზებში“). სწორედ აქედანაა ადვილი ფალსტაფის ფილოსოფიური ტრადია დარსების შესახებ (ოპერის პირველი სურათი) და ზოგიერთი სხვა მომენტიც. ძირითადად კი ლიბრეტო ვერდისა „ვიწმირის ოინაზებს“, რომელიც გვიანდელი შექსპირის ერთი საუკეთესო საკომპოზიტორი კომედიათაგანია, რომელიც ვაშლითა „მხიარული ინგლისის“ წერილობრივ-ფრაზოლოგი პრივილეჯიული ცხოვრების ცოცხალი სურათია — ელისაბედ დედოფლის ეპიკოში. შექსპირისათვის ჩვეული ისტატიკური ინტერესი, ცოცხალი ენარული სცენები, ხასიათების სიახლოვა საუკუნეებს აძლევს ენგლის ეთკვა, რომ „ვიწმირის ოინაზებში“ მეტი სიცოცხლეა, ვიდრე მთელ თანამედროვე გერმანულ ლიტერატურაში (წერილი მარქსისაგან, 1878 წ. 10 დეკემბერი).

ან ორი ნაწარმოების საფუძველზე ბოიკომ შექმნა ლიტერატურული და დრამატული თვალსაზრისით მძვინვარე ლიბრეტო. იერი თქმული უკუთვლედ, რისი თქმაც საქონია და უკუილი საქონისათვის მონახულ იქნეს მოტივირება — ასეთი მოთხოვნა წყუენია კომპოზიტორს ლიბრეტისტს „ოტელის“ შექმნის წინ. ცხადია იგი ძალბოა რჩებიდა „ფალსტაფის“ ლიბრეტოს შექმნის დროსაც. ბოიკომ უკუაგლო უკუაგლო, რასაც კი შეეძლო გავრცელებული ან შეენელებინა მოქმედება. მაგალითად, ამოღებულია ფალსტაფის და ალისას განწერილობითი ჰავანისა და ფალსტაფის მოხუცი ქალის ტანსაცმელი ვადაცხის სცენა, სახეებში ბარონის შეგარების კომიკური ეპიზოდი და სხვა; შემცირებულია ჰერსონაფების რაოდენობა (დექტორ კაუსში შეჩვენული ორი პირადენვა — კაუსი და სუნდტორ), სამაგიროდ გამაღებებელი და გაღრმავებულია ცენტრალური სახე ზოგიერთი მომენტის გულმკერდნი.

„შეწირი მეოთხედნი“. ლიბრეტოს ტექსტი ლექსადაა დაწერილი, რომელშიც კარგადაა შენახული შექსპირის ენის სიმდიდრე და ელემობი.

„ფალსტაფი“ ძალზე მთლიანი ნაწარმოებია. შთაბეჭდილება იქმნება, რომ იგი ერთ სუნქტაზეა დაწერილი, მსუხვედავ იმისა, რომ არც ერთ ოპერაზე, „ოტელის“ გარდა, ვერდის არ უშუშავია ამდენ ხანს. როგორც ვერდი ამბობდა: „კარგად რომ წერო, საქონია იცოდენ ვერდის წერადად, ერთი სულით და უკვე შედგენ ასწროს და აშალსაში. წინააღმდეგ შემხებებში არის სამწიფრება შეიქმნას მოზაიკური ოპერა სტილისა და ხასიათის გარეშე“.

ვერდის არაერთგზის აღწერიწავს — „სიტუაცია და ხასიათი, ან არის ჩემთვის მთავარი“. საოპერო დრამატურების ამ ორი არსებითი მომენტის ორგანული შერწყმითა და მთლიანობითა აღბეჭდილი ვერდის საუკეთესო ოპერების და მათ შორის „ფალსტაფი“. შეიძლება ითქვას, რომ ვერდის არტერი ოპერაში სიტუაციის მომენტად არ თამაშობს იგივე მნიშვნელობას რაგან, როგორც „ფალსტაფიში“ (თითქმის მთელი პირველი სურათი, „კვადრის სცენა“ მეოთხე სურათში, ფინალური სცენა და სხვა). ეს ვერდი მოგვაგანგვრულითა თვით კომიკური ოპერის ეპარის საკუთებით, რაც დემონსტრირებს სიუჟეტური მხარის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას (როგორც ცნობილია, კომიკურია ოპერაზე შემოშვა მთელი რიგი ტრადიციული სიტუაციები, რომელთა ანარეკლს „ფალსტაფიში“ ვხვდებით), მაგრამ ამასთან, ვერცერთ კომიკურ ოპერაში, „სეკულიული დეპიკის“ გარდა, ვერ შეხვდებით ხასიათების ასეთ უმრავლფეროვნებასა და სიროულეს, მუსიკალური ტიპების ასეთ ისტატიკურ განხიზხვას. „ფალსტაფი“, არსებითად, ხასიათების ოპერაა, სიმპტომატურია ვერდის სიტყვებით: „მე არ ვწერ ოპერა-ბუფს, არამედ მინდა ვაჩვენოთ ტიპი“. სწორედ ხასიათების (განსაკუთრებით, ფალსტაფის ხასიათის) ამ გაღრმავებით დაგვიერდ ვერდი განუზღუდავ შალდა თავის წინამორბედ კომპოზიტორ-კომედიანტურებზე [ცეროდ, „ფალსტაფის“ სიუჟეტზე დაწერილი ოპერების ატორებზე].

„ფალსტაფი“ კიდევ ერთხელ და დიდი ძალით გამოჰდგავდა ვერდის, როგორც მუსიკალური პორტრეტების ოფიციანი ნიჭი, ოპერის ყველი მოქმედ პირისათვის ვერდემ მონას ინდივიდუალური შერბობით, ვერდით: შექმნა ისეთი კონტრასტული მუსიკალური სახეები, როგორცაა ფალსტაფი და ვორდი, ოინაზები და შეყვარებულნი — ნანეტა და ვენდინი.

ფალსტაფის სახე ჭეშმარიტად უნიკალურია მსოფლიო საოპერო ლიტერატურაში. ფალსტაფის სახის განსხიხათვის გასაღებს იძლევა პუშკინის ცნობითი არა: „შექსპირის ოპერის შემწილი სახეები არ წარმოადგენენ მხოლოდ გარკვეული ენების, გარკვეული მაჩვის მატარებელ ტიპებს, არამედ ისინი ცოცხალი ადამიანები არიან, აღსახებნი მრავალი ვენებით, მრავალი მნაქით. მაყურებლის წინაშე სიტუაციებში ვითარდება მათი მრავალფეროვანი და მრავალმხრივი ხასიათები“.

ფალსტაფი — პარაბოლული, დელსიატორული ნაწარმოებია: ყო-ყოჩა ლოთი და უწერო ეგობარი. იგი ტიპური წარმომადგენელია რაინდული ორდენების დალის ეპოქისა. ფალსტაფის პიროდებტი, რომელიც სასაცილო და უფადლო გზადა ახალ ვითარებაში. ამასთან ერთად, ფალსტაფი არ არის მოღვემული სიმამთურ თვისებებსაც. იგი აღსახება იუმორის გრძნობით, რომელსაც ზშირად საკუთარი თავისაღმდეგ კი იუენებს. იგი ვარგობაა, სკეპტიკური გონების პარაბოლი და ამასთან ერთად საოცრად გულღებრეული და უყინარი. ბოლოფერის ინსტიტუტის მონა, აშვედრის, მიდრეკილია ფილოსოფიური განყოვადობებისაში. ვერდი შექსპირის ფალსტაფის სახე ძალზე ვანოვადებულთა. იგი თითქმის ნილიანია და ამასთან ერთად, კომერციული ადამიანური თვისებების მატარებელია, მოყვლი, ეს არის მტვად რთული, ელასტიკური მხატვრული სახე, რომლის ხასიათი წინააღმდეგობებზე თანდათან, სიუჟეტის განვითარებისთან ერთად ვლინდება.

ფალსტაფის დასიათქმება ვერდი ამდგენდა კომიკური ოპერის ისტორიაში უმსაქლოვარო ანალიზის არსნალ სიღრმეს,



ფალსტაფის სახესთან დაკავშირებული მუსიკა არაწვეულებრივად მღიდაობა ნიუანსებით.

ფალსტაფი თითქმის უბირისპირდება ფორდის — „ტრეპქოსანის“ სახე. ფორდის სახე სცილდება წმინდა კომედიურ ფარგლებს და მასთან დაკავშირებული მუსიკა უზრდელ დრამატულ, პატივითურ ელემენტს იღებს. (სცენა ფალსტაფთან და მონოლოგი მეორე მოქმედების პირველ სურათში), მაგრამ მისი სახე, შედარებით სხვა პერსონაჟებთან და, მიოუფრთხი, ფალსტაფთან, უფრო მართლაც, როგორც ლინდბერგი, ისევე მუსიკაში. ექვიანობა რაიმედნად ვადაპირბეზულია და აული ბუნებისაა. ექვიანობა რაიმედნად ვადაპირბეზულია და აული ბუნებისაა.

სწორუფორმა იონიზაციის სახეები. პლა შორის ბერია საე-ართო: ისინი ეშვებები, მზიარული და მოცულობის არიან, მაგრამ ამავე დროს, ყოველი მათგანი დამოუკიდებელ, შევითარად ინდივიდუალურ და ფაქიად ნიუანსირებულ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს. ვადაციოული, კეკლელი, მომიხიბლი ალისა ცერდის შენიშვნები, ზღვის როლის შემსრულებელი მსახიობი უნდა იყოს „ოცნად აღქვა“ — ის, მისი სილერა „ვიტორის ქალები“ და სცენა ფალსტაფთან მეორე სურათში, ერთდროულად მოქმედების პირველ სურათში და სხვა); დამნიავი, მზიარული, ენერგული კეკლი (სცენა ფალსტაფთან მეორე მოქმედების პირველ სურათში და სხვა), მზიარული მეკი... თამაშად შეიძლება ითქვას, რომ იონიზაციის სახეები ვადაციოული არიან იტალიური ოპერის ისტორიაში და უშუალოდ აღადგენენ მუსიკისთვის მოცარტის „დონ-ეუანისა“ და „ფიგაროს ქორწინების“ გზირა ქალების დაუცივარ სახეებს.

განსაკუთრებით დგას შეუვარებლებს — ნანეტასა და ფენ-ტონის პოეტური სახეები. ლირიული თერა, რომელიც მეორე პლანზე შეესაბამება მოტივირებულსა და წინა წამოწყვილი. ოპერის ბუფონურ აურ-ზაურში გზას იკავებს ლირიული რომანტიკული ნაკადი. შეუვარებულმა შესაკლავური სახეები, იონიზაციის მხავასა, ამავედენდ წათესაობას მოცარტის ოპერების ლირიულ სახეებთან. კერძოდ, ფენტონი — კერპონისონა. შეუვარებულთან დაკავშირებული მუსიკა ხიბლავს მხმელეს თავისი ჰაბიტი უშუალოდ და ცხოველყოფილობით (სცენა პირველი მოქმედების მეორე სურათში, ფენტონის არია მესამე მოქმედების მეორე სურათში და სხვა).

შესანიშნავი სიმკვეთრითა მოცემული დანარჩენი პერსონაჟების: ფიცო ფორდის, ამპარტანინ და უკევა და იერ კაოსისა და ფალსტაფის ამფონების ხარლოფისა და პისტოლის სატირიული სახეებიც.

„ფალსტაფი“, როგორც არსად, ვერდი უაზლოვდა მოცარტს. მოცარტთან („ფიგარო“, „დონ-ეუანი“) მოდის თვით პრინციბი კომიკური და ლირიულის დამირისპირებისა, რომელსაც არსებობად ემუხვება „ფალსტაფის“ შესაკლავური დრამატურგია. „ფალსტაფი“ ისეთივე ლირიული კომედი, როგორც მოცარტის „ფიგარო“, ისეთივე უშუალოდ, სიმხმელეს, უაზლოვდა, და მო-ლოდინა, თამაშად შეიძლება ითქვას, რომ ვერდი აღწევს წინადა მოცარტისებრ ოსტატობას გზირა მრავალხერტი ფსიქოლოგიურ და-სახაოთხში. მოცარტის დრამატული გენის სულით სუნთქავს „ფალსტაფის“ ანსამბლები (წინატი პირველი მოქმედების მეორე სურათში, იკლავის სცენა) მეორე მოქმედების მეორე სურათში, უშუალოდ უშვავ) იწვითად თუ გამყოფმდლენება ვერდის სასამ-ბლო წერის ისეთი ვირტუოზული ოსტატობა, როგორც „ფალსტაფი“. ის განსაკვირებელი უნარი თითოეული სახის ინდივი-დუალურული მუსიკალური ხაზის შეიკავსება ანსამბლის ერთიან-ობასთან, მითლიანობასთან, რომლის გენიალური ნიშნულებს ვერდიმ აღერე მოგვცა თავის დრამატულ ოპერებში („როგოლტო“ — „კარტატი“, „ოტელი“ — კარტატი მემ მოქმედებდნ და სხვა). „ფალსტაფის“ აბლუტურად და თავისებურად ისმას ხორცს, კომი-კური ოპერის სპეციფიკის შესაბამისად, ანსამბლ ერთად, ანსამბ-ლებში ნაოლად ჩანს „ფალსტაფის“ გენტიკული კავშირი ძველი იტალიური ოპერა-ბუფის ვოკალურ ტრადიციებთან.

„ფალსტაფი“ არ არის მელიდორი სტილის ოპერა, რაც ნაწი-

ლობრივ ეანის სპეციფიკად მოდის (იტალიური მელიდორი სტილი ხელაწინაა ზომ ძირითადად ოპერა-სერიაში შეიწმუხავ). „ფალსტა-ფის“ ვოკალური სტილი ემუხვება მელიდორი რიტმობავს. ვერდი სასმ საზღვარს რიტმობავს და არიან შორის და ქმნის ახალ ვოკალურ-დრამატობავ სტილს, რომელიც შეიცავს ბელ-კანტოსა და რიტმობავს ელემენტებს. „მდარტი მე“ მეთიხობად ძველი სტილის შესწავლად თამაშდრავე დეკლამაციასთან შეიკავებო... პირველი ვადაციოული ურთაღებდა რიტმობავს — წერად ვერდი უადაციოული 1871 წ. და მართლაც იტალიური მელისის დრამატობ-ავიული ფუნქციის აბლუტურად ვადაციოული საფუძველზე „ოტელისა“ და „ფალსტაფი“ ვერდი ქმნის იწვითად მქველ დეკლამაციურ ენას. (ც. ფ. stilo misto).

„ფალსტაფის“ ინტონაციები ძალზე ბუნებრივი და მტავკეობა-ეს არის მართლაც რომ „ამდრებული მტავკეობა“ (გრატობი). „ფალსტაფი“ ვერდი გვევლინება მელიდორი რიტმობავის უდ-დევი ოსტატად (ფალსტაფის მეთული პარტია, ფორდის მონოლოგები და სხვა მრავალი). „ფალსტაფის“ მაქსიმალურად გამყოფილი დეკლამაციური სტილი, ანსამბლ ერთად შეიცავს ნაწველი ოპერუ-ლობის, ვოკალური ვირტუოზობის ელემენტებს (ფალსტაფის, ფორდის, ზღვის, ფენტონის, ნანეტას სახეები).

„ფალსტაფი“ ვერდი ნაწველი ნოვატობად გვევლინება. იგი კომიკური ოპერის რეტორიკას ახდენს. დასრულებულ ნორმებად, არიებდა, კავადრად დადუივის მაფავრად, რაც ტრადიციული იყო იტალიური ოპერებისათვის. „ფალსტაფი“ ვითარდება გამყოფი, უწვევობი მუსიკალური მოქმედება. ვერდი ვერდობს რა მრავალ-წვითად ვადაციოების დრამატული ოპერის სფეროში, ახდენს კომი-კური ოპერის რეტორიკას მუსიკალური დრამის საფუძველზე, გამ-ყოფი მუსიკალური მოქმედების ის პრინციპები, რომლებიც ნაწველი სრულყოფილი გამხობტლებდა შიკვს „ოტელიში“, ვერდი კომი-კური ვარის საფუძველზე გარბადება. „ფალსტაფი“ ის მონი-ლოგები (ფალსტაფი, ფორდი), ანსამბლები თუ არიოული ენო-ლოგები (ჰლისა, ფენტონი, ნანეტი), რომლებიც ჩაროული სცენების კომპოზიციის, ლრად ვანსავადება ტრადიციული საოპერო არიებისა და ანსამბლებთან გროვრ ფორმალური სტრუქტურ-ები, იყო ელკალური სტილი. „ფალსტაფის“ სცენურ-მუსიკალური მოქმედება უტყურად ერი უწვევბ ნაკადა ვითარდება. ოპერის ფორმა მაქსიმალურად თავისუფლად სქემატობისადა. ყოველივე ამის საშუალებით მიღწეული მოქმედების იწვითად დინამობობა, ვანეთარების კომედიური ტემპი. ვერდი იციის, რომ „ვადაციოული იტატრში მოწველობას ნიწვავს, ხლო მოსაწყენი იტატრე უკვ-ლავ უარეხია“.

საინტერესოა „ფალსტაფის“ შედარება როსინის დაუბერებულ „სევილიურ დელოქიას“, „მევილილი“, როგორც ტიპური ოპერა-ბუფი, დაწერილია ამ ეანის ტრადიციულ ფორმებში, ცალკეულ დაშული მუსიკალური ნორმები — დუბეტები, არიები, ანსამბლე-ბი — დაკავშირებული ერთმანეთთან „შპრალბი“ (secco) რიტმობ-ავებით, რომლებიც ფორმალურად აკომპანებენტი სრულდება. როსინის საწვადად ანსამბლები მიღრეკილება ვირტუოზულ მე-ლოდობასადა, რაც ჩანს „სევილიურ“ მუსიკაშიც. ვერდისათვის ეს ტენდენცია ნაწლებად თამაშისათხედობ და მიოუფრთხი-ის ითქმის „ფალსტაფის“ შესახებ. კომპოზიტობის გულწრფელ და უშუალო ტემპირამენტ ამას ვერ ეტყება. „მე არ შევს მელი-ოდა, რომელიც შედებდა შპროოდ ტრედებისადაც და ემსავსება ბულბულის სცენას“ (ვერდი).

„ფალსტაფის“, ისევე როგორც მის სხვა შედეგებშიც, ვერ-დისათვის ფრეკვა პრინციბი, რომ ოპერა არის მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმობი, რომელიც მთავარ როლს ადამიანის ხმა ასრულებს. მაგრამ ეს როლი ნიწვავს იმას, რომ ვერდი უშუა-ველბუფილი ოპერების დრამატობავიულ ტრალს. „როგოლტოდან“ (1851 წ.) მოცარტული, ოპერების მხატვრულ-ფსიქოლოგიური როლი სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, განსაკუთრებით კი „ოტელისა“ და „ფალსტაფი“.

„ფალსტაფი“ თითქმის არცერთ ადგილას ოპერების როლი



არ იფარგლება მხოლოდ და მხოლოდ აკომპანემენტით. ორკესტრის მუსიკა არსებითად ამიღიდრებს ვოკალის პარტიას და ხელს უწყობს მხატვრული სახეების უფრო მრავალმხრივ გასვას. ზვირაძე (ჩხუბის სცენა პირველ სურათში, „ჟალბის სცენა“ და სხვ.) სწორედ ორკესტრული განვითარება პირობებს სცენის მთლიანობას, კომპაქტურობას, აერთიანებს დანაწევრებულ დელამაციურ კომპოზიციას. მაგრამ ვერდი არც აქ ვარდება უკიდურესობაში, ვოკალური და ინსტრუმენტული საწყისები მას კლასიკურ პროპორციებში აქვს მიცემული.

„ფალსტაფი“ მეტად მჭიდრო კავშირია ვოკალსა და პოეტურ ტექსტს შორის, თუმცა ეს ისე არ უნდა გაიგავთ, რომ მუსიკალურ-დეკლამაციური ნაწი ტექსტის ყოველ სიტყვას მისდევს. ამავე დროს, ვერდის არტურ ოპერაში ტექსტის მომენტს არ ენიჭება ისეთი დიდი როლი, როგორც „ფალსტაფში“ (საზოგადო და მახასიათებელია კომიკური ოპერისათვის). ვერდი მუსიკაში ეძებს პოეტური წაწყვეტის, ეპიზოდის თუ სცენის მხატვრულ-ესქვიმოლოგიურ შესავევისობას, მაგრამ „ფალსტაფის“ პარტიტურაში უხვად შევხვდებით ნიუანსების, დეტალების უაქო გამოხატვას.

„ფალსტაფი“ ვერდის შემოქმედების უკანასკნელი შეშვრავალია. ვერდის რეალისტური შემოქმედების პრინციპები, იდეური განზრუნულობა, მხატვრული გამოსახვის სრულყოფილობა, მუსიკალურ-დრამატული სტილის მთლიანობა, ესოდენ დამახასიათებელი მისი დრამატული ოპერებისათვის, „ფალსტაფში“ ახლებურად ისხამს ხორცს, კომიკური ოპერის სპეციფიკასთან შეფარდებით.

„ფალსტაფი“ ისეთივე ორგანული მოვლენაა ვერდის შემოქმედებაში, როგორც თვით ოპერა-ბუფის უანრი იტალიელთა ცხოვრებაში. ვერდი-რეალისტი შეგნებულად და კანონზომიერად მივიდა ამ უანრამდე, რომელსაც ისტორიულად რეალისტური ტენდენცია მოხდევამს.

დრამდ მოხუცი ვერდი ქმნის ნაწარმოებს, გამსჭვალულს ჭბუცური სულსკვეთებით, მზიურობით, სიცოცხლით. „ფალსტაფში“ ვერდი იქცევა „მოლინარ ბრძანება“, ალბათ, ასე მკაფიად წარმოადგენილი ძველ ბერძნებს „მოლინარ ფილოსოფოსი“ დემოკრატე, მელიტრანსკაც.

შეიძლოდ ადვილრებელი ოპერა-ბუფის ისტორიულ ტრადიციებთან (ჩიპრაროსთან, როსინისთან, მოცარტთან) თავისი საერთო ტონუსით, კომპოზიციით, მუსიკალური სტილით, „ფალსტაფი“ არ ატარებს არავითარ კვალს სტილიზაციისა. ვერდის განუმეორებელი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის დალი აზის „ფალსტაფის“ ყოველ ტაქტში.

„ფალსტაფი“ მეტად მთლიანი ნაწარმოებია. ოპერის ბუფონური, ლირიკული და „დრამატული“ მომენტები ორგანულ მთლიანობაშია მიცემული. მათთვის მონახულია კლასიკური პროპორცი-

ები, მარმონიულ წონასწორობაშია მოყვანილი აგრეთვე ოპერის სტრუქტურული ელემენტები და მუსიკალური ენის კომპონენტები. „ფალსტაფის“ მუსიკალური ენის განხილვა გვარწმუნებს ვერდის მუსიკალური აზროვნების არაჩვეულებრივ დიაპაზონში. მუსიკალური ენის საერთო ხასიათით „ფალსტაფი“ მკვეთრად ეთიჯდება ვერდის დრამატული ოპერების მუსიკალურ ენას და მხოლოდ მის ფსევდოდრამატულ თუ პათეტურ ადგილებში (ფალსტაფის მონოლოგები, ფორადის მონოლოგი) აშკარად შეიგრძნობა მხავებება „ოტელიოსთან“.

მიუხედავად „ფალსტაფის“ ვოკალურ-დეკლამაციური სტილის სპეციფიკურობისა, ვერდის მელიოდური ფანტაზია აქაც დაუშრეტელია. ამ მხრივ განსაკუთრებით მდიდარია შევყარებულ წყველთან — ნანებასა და ფუნდამენტს და აღისასთან დაკავშირებულ მუსიკა. მელიოდური საწყისი გააქვეყნოა ოპერის მთელ ფაქტურაში.

„ფალსტაფის“ მარმონიული ენა მდიდარი, თამამი და კლორიტულია. ასევე მდიდარი, ელასტიური და გამოკვეთილია ოპერის რიტმული მხარაც. ფაქტურა კი აუტრული, მსუბუქი, „მოცარტისებრია“ (თითქმის მთლიანად სტაკატური და ზვირაძე მასაურის). უპირატესად იგი დიალოგური პრინციპზეა აგებული; მთლიანად მომთქონიურია, მაგრამ ადგილ-ადგილ მასში ჩახლართულია მოქნილი პოლიფონიური ქსოვილიც.

„ფალსტაფის“ ვოკალური დელამაციური სტილის სპეციფიკურობის გამო განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ორკესტრის იგი აქტორ როლს თამაშობს მხატვრული სახეების გახსნაში. „ფალსტაფის“ ორკესტრი მდიდარი, კლასიკური, მსუბუქი და მთლიანად მელიოდურივებულია (განსაკუთრებით საინტერესოა ფანტასტიკური სცენა) და ორგანულად უკავშირდება მე-18 საუკუნის „ბუფონისტებს“, მოცარტს, როსინს, თუმცა საგრძობლად უფრო რთული, დიდერენციერებული და ფერადოვანია.

„ფალსტაფი“ შესასრულებლად ძნელი ოპერაა. მისი რეინტატიულ-დეკლამაციური სტილი, შეერთებული დიალოგების სისწრაფესთან და მუსიკალურ-სცენური განვითარების თავბრულამხვევ ტემპთან, მომღერლისაგან მოითხოვს ინტონაციურ სიწმიდეს, რიტმულ სიზუსტეს, დეციის სიმკვეთრეს (განსაკუთრებით ძნელია შესასრულებლად ფინალური ფუგა). ყოველივე ამას ერთვის საორკესტრო ფაქტურის სირთულეც, ნიუანსებისა და დეტალების სიჭრბე.

„ფალსტაფში“ ვერდის გენია წარმოგადგება მთელი თავისი ბრწყინვალეობით. იგი ღირსეულად აგვირგვინებს ვერდის შემოქმედებით გზას. ი. სოლდერნსკის მშვენიერი თქმით, „ფალსტაფი“ იყო ნათელი, ბრძანული დიმილი, რომლითაც გენიალური მოხუცი კომპოზიტორი ეშვიდობებოდა თავის შემოქმედებას“.





გ. მილორავა უმაზი ჩხეიძის პორტრეტი

თების გადმოსატვას საკლასო აუდიტორიაში მსახურად ბეჭიტი და ნიჭიერი მოწაფე დიდი მონღომბით ასრულებდა მასწავლებელთა დაჯალბებს, იწაფებოდა სატვამი. აფორმებდა სასკოლო კედლის გაზეთებს.

ჭაბუკობის წლებში ხშირად დადიოდა ქუთაისის თეატრში და მოხილული რჩებოდა ვ. ანჯაფარიძის, უ. ჩხეიძის, შ. დამბაძისა და სხვათა შესანიშნავი თამაშით. მასზე წარუშლელ შთაბეჭდილებას სტოვებდა ნიჭიერი ქართველ მხატვარ-დეკორატორის პეტრე ოცხელის დეკორაციები.

მალე გ. მილორავას თეატრთან უშუალოდ დაახლოვების საბაბიც მიეცა. ქუთაისის მესამე ინტერნაციონალის სახელობის მუშათა ცენტრალური კლუბის ახალგაზრდობის ჯგუფმა თხოვნით მიმართა კომკავშირის ქუთაისის სამაზრო კომიტეტს, დახმარება გაეწია ლენინგრადში არსებული მუშათა ახალგაზრდობის თეატრის ე. წ. „ტრამის“ მსგავსი თეატრის დასაარსებლად. სამაზრო კომიტეტი გულბოლიად შეხვედა ახალგაზრდობის ინიციატივას და პრაქტიკული დახმარებაც გაუწია. ქუთაისში გაიხსნა მუშა-ახალგაზრდობის თეატრი. ამავე დროს, სამაზრო კომიტეტმა და ახალგაზრდა თეატრალეზმაც დახმარებისათვის გ. მარჯანიშვილსაც მიმართეს. გამორჩენილმა რეჟისორმა ახლად ჩამოყალიბებული თეატრის საორგანიზაციო საკითხების მოგვერება თეატრის რეჟისორს, ამჟამად რესპუბლიკის სახალხო არტისტს დედო ანთაძეს დაავალა.

ქუთაისელი ახალგაზრდა თეატრალეზისა და დ. ანთაძის გარჯის შედეგად თეატრში შემოქმედებითი მუშაობა გაჩაღდა, ხლო სულ მალე რეჟისორ ი. ბარველის ხელმძღვანელობით დასმა თავისი პირველი დადგამაც განახორციელა. ეს იყო რუსულიდან გადმოკეთებული რევოლუციური პიესა „აფეთქება“. და აი, 15 წლის ჭაბუკი გიორგი მილორავაც ამ ახლად დაარსებულ მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის კოლექტივის წევრი ხდება.

ქუთაისის მუშა ახალგაზრდობის თეატრს სხვადასხვა პერიოდში ხელმძღვანელობდნენ ამჟამად ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ალ. მიქელაძე და კინორეჟისორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე შოთა მანაგაძე. შემდეგში ამ თეატრმა ქუთაისიდან თბილისში გადმოინაცვლა და გ. მილორავაც დედაქალაქში გადმოვიდა სამუშაოდ. იგი თითქმის ყველა სპექტაკლში ასრულებდა წამყვან როლებს, მაგრამ საყვარელ სამეფო — მხატვრობას მაინც არ ივიწყებდა. როგორც მხატვარი, იგი დიდი გატაცებით მუშაობდა სპექტაკლებზე, ემზადებოდა პეტრე ოცხელს და ამჟამად ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწე ირაკლი მდივანს, თვითონაც აფორმებდა ცალკეულ სპექტაკლებს.

გ. მილორავას დიდი ხნის ოცნება აუსრულდა: სწავლის გასაგრძელებლად სამხატვრო აკადემიას მიაშურა. ფერწერის ფაკულტეტზე ჩარიცხეს, რომელიც 1940 წელს წარმატებით დაამთავრა. სამხატვრო აკადემიაში გ. მილორავას ასწავლიდნენ ფერწერის ოსტატები, ცნობილი მხატვრები: დავით კაკაბაძე, ურა ჯაფარიძე, კორნელი სანაძე, დავით წერეთელი, ალექსანდრე ციმაკურიძე და სხვები, რომლებმაც მეტად ნაყოფიერი გავლენა იქონიეს გ. მილორავას, როგორც ფერმწერისა და ხელოვანის ჩამოყალიბებაზე.

მხატვარი გიორგი მილორავა

მხატვარი-დეკორატორი, მხასიობი და ფერმწერი გიორგი ევენის-ძე მილორავა, ოცდაათი წელია დაუღალავად ემსახურება ქართულ თეატრალურ და სახვით ხელოვნებას.

ქუთაისში სწავლის დროს (სადაც იგი დაიბადა) პედაგოგები ამწვინდნენ მოწაფის გატაცებას მხატვრობით და ხშირად ავალბდნენ სახელმძღვანელოებიდან სხვადასხვა სურა-

გ. მილორავა პალიატომის მეთვლეკები.



სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ ახალგაზრდა შემოქმედს ტყიბულის თეატრის მთავარ მხატვრად ნიშნავენ. მან ორი წელი დაჰყო ტყიბულში, სადაც არა ერთი სპექტაკლი გააფორმა. შემდეგ იგი ფოთის სახელმწიფო თეატრში გადასვამს, სადაც მუშაობს, როგორც მხატვარი და მსახიობი.

— მე არ მქონდა განზრახული, — ივონებს გ. მილორავა, — კვლავ სცენას დაებრუნებოდი, როგორც მსახიობი, მაგრამ რეჟისორი, ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ნიკო გოძიაშვილს ვეღარ გავუქეცი. მან ფოთის თეატრში, რომელსაც მაშინ იგი ხელმძღვანელობდა, მისვლისთანავე დათოს როლი მომცა „დალატში“. ამ როლის შესრულებამ ერთხელ კიდევ გამიღვიძა სურვილი არ მიმეტოვებია მსახიობის გზა და თან ჩემი სპეციალობითაც მემუშავა... მაგრამ, თანდათან ვერწმუნდებოდი, რომ ჩემში უფრო იზრდებოდა მხატვარი-დეკორატორი, ვიდრე მსახიობი.

გიორგი მილორავამ ფოთის სახელმწიფო თეატრში 1962 წლამდე დაჰყო, რის შემდეგ გადადის ფოთის სამხატვრო სახელოსნოში, როლის დაარსების ინიციატორი თვითონვეა. 1942—1961 წლამდე ფოთის თეატრში ასევე მეტი პიესა გააფორმა, მათ შორის ისეთი სპექტაკლები, როგორიცაა: „ჟამთაბრის ასული“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „უჩა უჩარდია“, „მოკვეთილი“, „დალატი“, „საბატარძლო აფიშით“, „ალანის ოჯახი“, „ხალისიანი მგობრები“, „კამოლა“ და მრავალი სხვა.

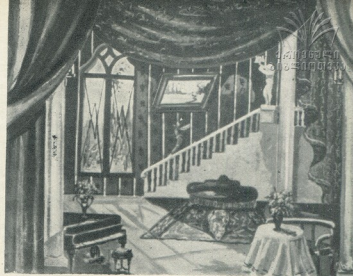
გ. მილორავას დეკორაციები ხელს უწყობენ პიესის დედა-არსის განსას, სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობას და მოხერხებულ გარემოს ქმნის მსახიობის მოქმედებისათვის. დეკორატორის ჩანაფიქრის გასახორციელებლად. ისინი ღრმად რეალისტური, მრავალფეროვანი და მრავალხმოვანი არიან. ამას იმიტაც ალწევს, რომ თვითონ კარგად იცნობს სცენას, თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკას. სამსახიობო გამოცდილებამ უნაყოფოდ არ ჩაიარა. იგი გრძნობს აქტიორის მოთხოვნას და როგორც პროფესიულად კარგად შეიარაღებული მხატვარი ყოველთვის სპექტაკლის საერთო განწყობილების ხმის ამწყობ დეკორაციულ გარემოს ქმნის.

თეატრში მუშაობასთან ერთად მხატვარი არც ფერწერას ივიწყებს, ხატავს ადამიანებსა და მშენებლობას, უმდიერს ბუნებასა და შრომას. მის სურათებში ასახულია თანამედროვე კოლხეთის ცხოვრება, მისი წარმატები პიესაჟები. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ტილოები: „ზღვაზე“, „მთევზეუბი“, „მარგანეცის გადმოტვირთვა“, „თავისუფალი ევგობტე“, „შემოდგომა კაპარტინაზე“, „სამთარი“ და მრავალი სხვა.

თავისი შემოქმედებითი ძალა და ფუნჯი მხატვარმა პორტრეტულ კანონიც მოსინჯა. შექმნა რამდენიმე საინტერესო პორტრეტი. ა.ე. წერეთლისა და უნიანი ჩხეიძის პორტრეტებით გიორგი მილორავა ფუნჯის ჩამოყალიბებულ ოსტატად გვევლინება.

მიმდინარე წლის აპრილში საქართველოს მხატვართა კავშირის ჟუთისის განყოფილებისა და ფოთის საქალაქო საბჭოს კულტურის განყოფილების ინიციატივით ფოთში გაიხსნა მისი ნაწარმოების გამოფენა, რომელმაც დამთავლიერებულთა დიდი ინტერესი გამოიწვია.

გიორგი მილორავას შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი



გ. მილორავა

დეკორაციის ესეზი სპექტაკლისათვის
„ადამიანის ოჯახი“.

მოღვაწეობა მარტოოდნ თეატრში მუშაობით და ფერწერის დარგში მოღვაწეობით როდი განისაზღვრება. იგი შესანიშნავი პედაგოგიც არის, რომელმაც ფოთში არა ერთი თაობა აღზარდა. წლების მანძილზე იგი ფოთის მეორე საშუალო სსი-წავლებელში მუშაობს, ხაზგასა და ხატავს ასწავლის, და უნდა ითქვას, რომ ამ დარგშიც დიდად ნაყოფიერია.

ფოთის საზოგადოებრიობამ ღირსეულად დააფასა ამ შესანიშნავი ადამიანის და საზოგადო მოღვაწის, ნიჭიერი მსახიობისა და ფუნჯის ოსტატის გიორგი მილორავას ღვაწლი და მიმდინარე წლის 24 აპრილს დაბადებიდან 50 წლისა და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 30 წლისთავის აღსანიშნავი შემოქმედებითი საღამო გაუერთა, ფოთის მეზღვაურთა კლუბში კი მისი ნამუშევართა პერსონალური გამოფენაც მოუწყო.

ნიკოლოზ კაპლოვაძიძე



გ. მილორავა
ავტობიოგრაფიტი



ა. ვ. ლუნინარსკი

თბილისი 1929 წ.

ლუნინარსკი

კინოს

შესახებ

გიორგი დილიძე



იდი ლენინი ხშირად იტყოდა ხოლმე ა. ლუნინარსკის შესახებ — чертовский талантливый человек. ბელადის ამ სიტყვებში მართლაც ამომწურავად არის დახასიათებული ანატოლი ვასილის ძე ლუნინარსკი (1873—1933), განათლების პირველი საბჭოთა კომისარი, სოციალისტური კულტურის უდიდესი მოღვაწე და ორგანიზატორი.

ა. ვ. ლუნინარსკი ფრიად განათლებული პიროვნება იყო, იცოდა ათამდე ევროპული ენა და თანაბარი სიძლიერით ერკვეოდა ისტორიის, ფილოსოფიის, პოლიტიკონომიის სა-

ციხებში. ამავე დროს, იგი გამოირჩეოდა როგორც საზოგადოებრივი და რუსული ლიტერატურის თეორეტიკოსი, თეატრის, კინოს, მუსიკის, ფერწერის, ქანდაკების, არქიტექტურის კრიტიკოსი და ისტორიკოსი. მისი ლიტერატურული მემკვიდრეობა საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სხვადასხვა სფეროს მოიცავს. ამ ზღვა მასალის ჯეროვანი მეცნიერული შესწავლა-კლასიფიკაციისათვის ამჟამად დიდი შემოქმედებითი მუშაობაა გაჩაღებული. მ. გორკის სახელობის მსოფლიო ლიტერატურის ინსტიტუტმა მოამზადა რეკომენდირებული ციკლი ა. ვ. ლუნინარსკის რჩეული ნაწარმოებებისა — „ლიტერატურამეცნიერება, კრიტიკა, ესთეტიკა“. ჯერ-ჯერობით მხოლოდ პირველი ტომი გამოვიდა.

ასობანი კი გამოცემლობა „ისკუსტვომ“ გამოაქვეყნა მეტად საინტერესო კრებული „ლუნინარსკი კინოს შესახებ“ (შუადგინეს ა. მ. გაკმა და ნ. ა. ვლადიკოვმა), რომელშიც ქრონოლოგიური პრინციპით არის შეტანილი ა. ვ. ლუნინარსკის მრავალმხრივი კინომოღვაწეობის ამსახველი მასალა — სტატიები, სიტყვები, გამოსვლათა სტენოგრაფიები, სცენარები, წერილები, შენიშვნები, სხვადასხვა ფოტოდოკუმენტები. ზოგი მათგანი აღრეც ყოფილა გამოქვეყნებული, ზოგი კი ახალი აღმოჩენილია და მკითხველიც პირველად ეცნობა მათ.

კრებული იხსნება ცნობილი საბჭოთა კინომოდლის ს. გინზბურგის საკმაოდ ვრცელი შესავალი წერილით, რომელიც ასე ვთქვათ, სწორად წარმართავს მკითხველს. მასში გაანალიზებულია ა. ვ. ლუნინარსკის კინომოღვაწეობის არსი, მისი უაღრესად თანამედროვე მნიშვნელობა. კერძოდ, შეუძლებელია არ დავთანხმო ავტორს, როცა იგი წერს, რომ ლუნინარსკის მიერ კინოზე გამოთქმული აზრები დღეს ჩვენ გვეშარება, რათა ჩამოვაყალიბოთ საბჭოთა კინემატოგრაფია, როგორც ხელოვნებისა და განათლების დამოუკიდებელი სფერო, რათა ვიზრდოლოთ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებისათვის, კინოშემოქმედების პარტიულობისა და სალხურობისათვის.

როცა ეცნობით კრებულის მასალებს, გრძნობთ, თუ როგორი კეთილშობილური გავლენა ჰქონდა მის ავტორზე ვ. ი. ლენინის პირად საუბრებს განათლების, კულტურისა და ხელოვნების საკითხებზე. ყოველივე ეს კი ა. ლუნინარსკის მყისვე დაქონდა მშრომელთა ფართო მასებამდე. რაც შეეხება უშუალოდ რევოლუციის დიდი ბელადის დამოკიდებულებას კინოხელოვნებისადმი, ამ მხრივ, გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ მასალებს უმრავლესობა პირველად სწორედ ა. ლუნინარსკიმ გამოაქვეყნა სხვადასხვა სტატიებსა თუ საჯარო გამოსვლებში, აგრეთვე წიგნი „კინო დასაქვლეთში და ჩვენთან“. მაგრამ, როგორც ჩანდა, საკმარისი არ იყო მხოლოდ ამ მასალათა გამოქვეყნება, საჭირო გახდა მათი დავარჯიშებული და დაფინებითი გაშიფრა-განმარტება, რადგან, როგორც შესავალ წერილშია აღნიშნული, 20-იანი წლების კინემატოგრაფისტთა უმრავლესობამ სუბიექტურად გაიგო ლენინის შეხედულებანი კინოზე.

ვ. ი. ლენინის ცნობილი ფორმულა კინოს მნიშვნელობის შესახებ პირველად ა. ვ. ლუნინარსკიმ გამოაქვეყნა 1925 წ.

1 „Луначарский о кино, «Искусство», Москва 1965.



სტატიაში „საუბარი ვ. ი. ლენინთან კინოს შესახებ“ (ეს საუბარი შედგა 1922 წლის თებერვალში. გ. დ.), რომელიც გ. მ. პოლტინსკის² თხოვნით დაწერა წიგნისათვის „ლენინი და კინო“. აი, ნაწყვეტი ამ წიგნიდან:

— „შემდეგ ვლადიმერ ილიას ძემ გაიღიმა და დამატა: „თქვენ ჩვენში ხელოვნების მფარველად ითვლებით, ასე რომ, მტკიცედ უნდა გახსოვდეთ, ხელოვნების დარგებიდან ჩვენთვის ყველაზე უმნიშვნელოვანესია კინო!“ (გვ. 40).

20-იანი წლების კინემატოგრაფისტებმა კი (რომელთაც გულს აკლდათ იმის გამო, რომ კინოს ჯერ კიდევ არ თვლიდნენ დამოუკიდებელ ხელოვნებად), სიტყვა „უმნიშვნელოვანესი“ გაიყვანეს როგორც სინონიმად სიტყვისა, „საუეთესო“ და მთელი ეს ფორმულა თავიანთ საბრძოლო ბიარად აღფრთხილეს. ასეთი „ადრევის“ გამო ა. ლუნარსკი, რომლის მხრებზე გადადიდა საერთოდ განათლებისა და კულტურის სფეროში იდეოლოგიური ბრძოლის მთელი სიმძიმე, იძულებული იყო თავის საჯარო გამოსვლებსა თუ სტატიებში ხშირად განემატა ლენინური ფორმულის ნამდვილი არსი. ამ მიზნით ანატოლი ვასილის ძე იმეორებდა: „ის გარემოება, რომ იგი (ვ. ი. ლენინი. გ. დ.) მზად იყო ხელოვნების დარგებს შორის პირველ ადგილზე კინო დაეყენებინა, გვიჩვენებს, რომ იგი აფხვებდა, უპირველეს ყოვლისა, მის (კინოს. გ. დ.) ყოლოსალურ საავტოციო-პროპაგანდისტულ ძალას (გვ. 68).

ა. ვ. ლუნარსკის კინომოღვაწეობაში განსაკუთრებით ხაზი უნდა გაესვას ამ დიდი სახელწიფიერ და საზოგადო მოღვაწის ეფექტური ზრუნვის მოძიე, მოგაგონიერ რესპუბლიკებში ეროვნული კინემატოგრაფიის განვითარებისათვის. ყოველმხრივ მისალმებელი და სამაგალითო ის მაღალი პარტიული პრინციპული დამოკიდებულება, რასაც იგი იმენდა ამ მხრივ.

ცნობილია, თუ როგორი გულმუხურავე თავყანისმცემელი და მეგობარი იყო ანატოლი ვასილის ძე ქართველი ხალხისა, მისი გმირული ისტორიისა და მრავალწინუწიანობის, თვითმყოფადი კულტურისა. ლუნარსკი რამდენჯერმე იყო საქართველოში, იგი სპეციალურად ჩამოვიდა მეუღლითურთ აქ დასასვენებლად და ქართველი მეგობრების სანახავად. მას ბევრჯერ საჯაროდ გამოუთქვამს თავისი გულწრფელი აღტაცება ქართული ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებებისა თუ წარმომადგენელთა გამო, დიდად აფასებდა კოტე მარკანიშვილს, სანდრო ახმეტელს, ნიკოლოზ შენგელიას, ვერიკო ანაფორიას, პეტრე ოტელს და ჩვენი ეროვნული კულტურის სხვა მოღვაწეებს. ამაში ერთხელ კიდევ დარწმუნდება მკითხველი, როცა სარეცენზოი კრებულს გაეცნობა.

განსაკუთრებით საყურადღებოა ა. ლუნარსკის სტატია, ისევ კრიზისი კინოში, რომელიც მან გაუხე „იუბილეისათვის“ დაწერა 1928 წ. 26 ნოემბერს, მაგრამ ამ დიხებუდა და ახლა პირველად ქვეყნდება. სტატია მიმართული იყო განგაზის საწინამდებოდ; რომელიც იმ წლებში ატყდა

„კრიზისის“ გამო სამამულო კინემატოგრაფიაში. ავტორი ძირითადში უარყოფს ამ კრიზისს. ამის დასადასტურებლად იშველიებს სამ ფილმს. ესენია: ნ. შენგელიას „ელისი“, პუდლოვინის „ჩინების ხანის ნაშეირი“ და ი. რაიზმანის „კატორას“.

„ჩვენი კინოს ავადმყოფური მდგომარეობის სიმპტომები ცხადია, ... მაგრამ — კითხვობის ავტორი — განა შეიძლება დავასკვნათ ამის გამო, რომ ხელს ვაძვავთ, რომ ჩვენ უკვე აღარ გავაგანია მეტი შინაგანი კულტურული ძალა შედეგების შესაქმნლად: ამის თქმა არა თუ არ შეიძლება, არამედ ის, ვინც ვაძვავს ამის მტკიცებას, ჩემი აზრით, თავს სასაცილოდ გამოეპოვება ჩაიყენებს. მითითაც და აიღეთ თუნდაც ეს ბოლო დამოწმობა აქცინებს. ამ დღეებში ჩვენ შევიცილია სიამაყით მივითრიოთ სამ შესანიშნავ კინოშიწვევზე. ამთოგან რეჟისორ შენგელიას „ელისი“ და რეჟისორ პუდლოვინის „ჩინების ხანის ნაშეირი“ უკვე უწევნეს ფართო ეკრანზე. ი. რაიზმანის „კატორას“ კი, მეორე, ზვალ, ე. ი. 27 ნოემბერს უწევნებენ.

მეგერი რამ ანათესავებს ჩვენი ახლანდელი კინემატოგრაფიის ამ სამ საუკეთესო მიღწევას. სამივე ნაწარმოები ძალიან სერიოზულია, ისინი ხელაყ არაა გამიზნული გასართობად...“

ავტორი ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ სამივე ფილმში ადგილი არ აქვს „იფუფასიან გემოვნების წაქეზება-წახალისებს“, იმის სურვილს, რომ როგორმე გააცინონ და „დაასვენონ“ მაყურებელი. ავტორი წერს:

— „Отдельные юмористические или трагические эпизоды в „Элисе“ бросает лишь слабый отблеск на тяжелую историю о выселении бедняков-чеченцев. В этом фильме обидя даже остается несмытой. Многострадальный караван согнанных русской властью чеченских крестьян идет и дальше в свое горькое странствование. Даже взаимоотношения двух главных героев не приводят к столь любимому американцами счастливому концу. Моральное удовлетворение зритель получает только вследствие моральной же победы, победы вождя аула, который титаническими усилиями спасает самое настроение, жизненный тонус своей массы, спасает ее от смерти, уныния и падения жизненной силы в результате чрезмерной скорби“.

ა. ლუნარსკი განსაკუთრებით საყურადღებოდ მიიჩნევს იმ გარემოებას, რომ სამივე ფილმი გვიჩვენებს ხალხთა მასყენდა და მათი ბელადების თანასწორო ბრძოლას ჯერ კიდევ დღემომის დიდ ნაწილზე გამეფებულ უსამართლობისთან, რასაც იგი ცხოვრების ძირითად ტრაგედიას უწოდებს.

„ყოველი მათგანი — კვითხლობთ სტატიაში — საეულდაგეულად და სიმართლით გვიხსნის ყოფას: შენგელია — ჩეჩენთა აულს, პუდლოვინი — მონღოლურ სტეპს, რაიზმანი — კატორას. ყველა ლაპარაკობს საბოლოო გამარჯვებაზე, თუნდაც მხოლოდ მორალური იყოს იგი, როგორც შენგელიასთან... სამივენი ან საერთოდ არ უთმომენ არავითარ ადგილს სასყვარეულო რომანს, ან, როგორც „ელისიში“ უკანა პლანზე ტოვებენ მათ. ეს ფილმები ყოფითი და პოლი-

² გ. მ. პოლტინსკი — (1885—1963) პროფესორი, ცნობილი საბჭოთა კინომოღვაწე, კინოს ისტორიკოსი.



ტიკურია უპირველეს ყოვლისა, მაგრამ სამივეს ახასიათებს უდიდესი მხატვრული პატიოსნება (честность), სამივეში ცგრძნობა როგორც რეესისორის, ისე მსახიობების გულ-წრფელად გატაცება.

— ჩემი აზრით, ისინი (ეს ფილმები. გ. დ.) მეტად სერიოზულია... — მიზნა ერთმა კაცმა, რომელმაც კარგად იცის დაზრის პირობები — განაჯიძობს ა. ლუნარსკი. — დიას — ნივეგე მე, ისინი მართლაც ძალიან, ძალიან სერიოზული ფილმები, და სწორედ ეს არის მათი მთავარი ღირებულება. ეგრანი ბოლოსდაბოლოს ხუმრობა არაა, სათამაშო არაა...

ამდენად, ამ სამი ფილმის მაგალითზე ვხვდებით, რომ გაგვანია ძალიან დიდი შემოქმედებითი ძალა. ახლა, ისიც ხომ უნდა გაავითვალისწინოთ, რომ შენგვდაიასზე ჯერ კიდევ გუშინ არა ვიცოდით რა, როგორც ჩანს, ეს ახალგაზრდა და დამწყვეტი რეჟისორია... მაგრამ ქართველი რეჟისორის ამ თვალუხისკეში „ახალბედობის“ მიუხედავად ავტორი ასევე:

Если великолепен сюжет и монтаж „Элисо“, то совершенно изумительно мастерство, которым Шенгелия владеет массой, потрясающей силы кульминационный пункт превращения массового горя в массовую радость силою музыки, танца — все это выдвигает „Элисо“ в первый ряд кинотворчества.

ლუნარსკი საერთოდ კარგად იცნობდა ქართულ კინო-ხელოვნებას და მას ყოველთვის აყენებდა ახალგაზრდა საბჭოთა კინოს ავანგარდში. ამ მხრივ პირველი ოფიციალური დოკუმენტი გამოქვეყნდა 1924 წლის 6 მარტს, როცა ნინე ნოგოროდის ერთმა გაზეთმა („Нижегородская ксму-на“) გამოაქვეყნა თავისი კორესპონდენტის საუბარი ა. ლუნარსკისთან. „საკუთესო კინოსწარმოად — განაცხადა ა. ლუნარსკიმ — ჩვენში, რა თქმა უნდა, ითვლება „სეფაპ-კინო“, რომელმაც მოგვცა კარგი სურათი „სასახლე და სიმავგრე“, შემდეგ მოდის ქართული კინო, რომელმაც მოგვცა „წითელი ეშმაკუნები“, შემდეგ უკრაინული...”

იმვე წლის ზაფხულში ა. ლუნარსკი ჩამოიდას საქართველოში და ჩვენი კულტურის სხვა დარგებთან ერთად კინოს მდგომარეობასაც ეცნობა. მისი მუსულ რთხენალი-იუნარსკავია თავის წიგნში „გულის სასოფარი“ იგონებს იმ დაუვიწყარ დღეებს, რომლებიც მათ გაატარეს კ. მარჯანი-შვილთან, პ. იაშვილთან და სხვა ქართველ მეგობრებთან. აქვე აღნიშნულია, თუ როგორ მოიწონა ა. ლუნარსკიმ კ. მარჯანიშვილის გადაწყვეტილება — ეშუშუნა კინოში. მარჯანიშვილის კი, თავის მხრივ, საყვედური გამოთუქვამს ქართველი კინოდოკუმენტალისტების მიმართ, რომელთაც ვერ მოითქმენს ფირზე ადევნებდათ დაევიწყარი შეხვედრები ლუნარსკისთან, მისი მოგაზრობა ბორჯომში, ბაკურიანში, ლიკანში.

როცა ვლადარაკობთ იმის შესახებ, თუ როგორ მორალურ და პრაქტიკულ ზრუნვა-დახმობებს იჩენდა ა. ლუნარსკი მოავტორის რესპებლიკათა, განსაკუთრებით კი ქართული კინემატოგრაფიის ყოველდღიური საჭირობოროტო საკითხები-სადმი, უნდა გაიხსენიოთ ერთი საგულთხსიმი ფაქტი და წე-

რილი³, რომელიც ამავე წელს (1924 წ.) მიეგვიტნება „წითელი ეშმაკუნები“ როგორც ვივით, განსაუვრებული „წითელი ეშმაკუნების“ შემდეგ ი. პრესკანანმა თავისივე სცენარით საქართველოს „სასკინმარწეში“⁴ დადგა მხატვრული ფილმი „სამი სი-წრფელი“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ქართველი მწერლის გ. წურთელის რომანი „პირველი ნაბიჯი“.

მთავარბა სარეპერტურაო კომიტეტმა 1924 წლის 9 ოქტომბრის აკრძალა ამ ფილმის ჩვენება რსფსრ ფარგლებში. ქართველმა ამნანაგებმა თხოვნი მიმართეს ანატოლი ვასილის ძეს პირდად ენახა ეს ფილმი და თუ თვითონ მიზან-შეწონილად მიიჩნევდა ამ ფილმის ჩვენებას⁵ რსფსრ ფარ-გლებში, რაიმე ედნა ამ „სასტიკი“ დადგენილების შესყავ-ვლად. ა. ლუნარსკიმ ჩვეული გულისხმიერება გამოიჩინა, აასრულა ქართველი მეგობრების თხოვნა და თავისი აზრი რომ სუბიექტური არ ყოფილიყო, ფილმის სანახავად ერთ პასუხისმგებელ მუშაკს⁶ თხოვა თან გაეყოლოდა. მათ, დიდი უკრადლებე გაინჯეს სურათი, რომელმაც, ლუნარსკის სიტყვებზევრ რომ ვთქვათ, „თავისი მხატვრული ღირსებების სრული მოწონება დაიმსახურა“. აი, ამ საკითხს მიეძღვნა ა. ლუნარსკის წერილი, რომელიც ნათელი მაგალითია მისი ავტორის დიდი მოქალაქეობრივი განწყობისა.

მომხე რესპუბლიკებთან ურთიერთობის ამ საცნზურო-სარეპერტურაო საკითხს კვლავ და კვლავ უზრუნველბდა ა. ლუნარსკი შემდეგშიც. ავგ მაგალითად, თავის სტატიაში „ოფატრი და კინო“ (1927 წ.) იგი წერდა: „არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ კავშირი რსფსრ-სა და უკრაინას შორის (ნაწილობრივ საქართველოსთანაც) არასაკმაოდ სრულია. თვით ქართულ ფაქტებსაც კი ხშირად წილად ხვდებათ ერთ-ბომ მეკერი ცნზურა და არ უჩვენებენ რსფსრ-ში“. სტატის დადასპრულ ლუნარსკი მთელი სიმკაცრით მოითხოვს, რომ ბოლო უნდა მოეღოს ამ „კატა-თავგობის“ თამაშ ყოველ მიზნეს გარეშე.

ა. ლუნარსკის კინომოღაწეობის ამასხველი მასალები-დან მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილს თუ ეტყნა მხოლოდ ის-ტორიული ინტერესი. მათი უმრავლესობა აქტუალური და საყურადღებოა თანამედროვეობისათვის. ასეთია, მაგალითად, ა. ლუნარსკის შეხედულება კინოს ადგილის შესახებ ხელო-ნების სხვა დარგებს შორის, კინოს გამოყენება აჯზრდა-გან-ვითარების საქმეში, მურუჭაზული კინოსა და მისი ცალკე-ული, ტიპიური ნიშნების ღრმა შეცნიერულ-პროფესიულ ანალიზი და ა. შ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ როგორც ს. გინ-ზბურეკი შეინიშნავს შესავალ წერილში, ა. ლუნარსკი იყო ალბათ პირველი ხელოვნებაშიცოდნეთაგანი, რომელმაც კი-ნოს ადამკობა პირდაპირ დაუკავშირა ლიტერატურას. იგი ხაზგასმით მიუთითებდა, რომ მიღწევები, რომელიც საბჭოთა

³ იველსხმება ა. ლუნარსკის წერილი „მოავარტებრტკომს“ (იხ. კრებულები გვ. 266). აღსანიშნავია, რომ ამ კრებულზე ადრე ეს წერილი გამოქვეყნდა ჯერ აგოსტილოფონის“ ბიულეტენში, („კინო და დროება“, გამოცემა 1, 1960 წ.), შემდეგ კი ქართულ პრესაში (ურნალო-საბჭოთა ხელოვნება“, № 10 1962 წ.).

⁴ საკითხი სწავლავებდა, რომელიც საქართველოს განსაკუთრის კინოსაქიის საფუძვლად შეიქმნა თბილისში 1923 წლის 1 მარტს. უმნიშვნელო გადაჯიბობისა და წარწერების შეშინების შემ-დეგ ფილმი გამოვიდა უკრაინაში 1925 წლის 25 იანვარს.

⁵ ეს იყო ახ. კომიჩენი — განათლების სახალხო კომისარია-ტის მუშურ-გლეხური ინსპექციის ერთ-ერთი ხელმძღვრეულაგანა.

კინომ მოიპოვა 20-იან წლებში ლიტერატურის მიერ მოპოვებული წარმატებების შედეგი იყო. ამიტომაც მას სცენარი სამართლიანად მიაჩნდა ფილმის იდეურ-მხატვრულ საფუძვლად. ამის მტკიცება დღეს ადარაისთვის არის საჭირო, მაგრამ იმ დროისათვის საჭიროც და ფრიად მნიშვნელოვანი იყო, რადგან კინო თითქმის საუკუნოვან რეჟისორული გემოქმედების სფეროდ მიჩნდათ, სცენარი კი მხოლოდ მასალად რეჟისორული იმპროვიზაციისათვის ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მომავალი ფილმის „სქემა“.

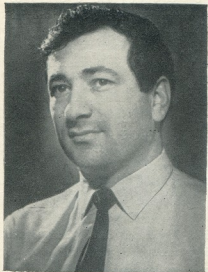
კრებულში მკითხველი გაეცნობა ა. ლუნაჩარსკის ისეთ საინტერესო სტატიებს, რომელთა მხოლოდ სათაურების ჩამოთვლაც გარკვეულად დაახასიათებს ა. ლუნაჩარსკის აქტიურ მონაწილეობას 20-იანი წლების კინოცხოვრებაში. ეს სტატიებია: „როგორ უნდა განვიყურებოთ კინო“ (1923), „რევოლუციური იდეოლოგია და კინო“, (1924 წ.), „კინოს ადგილი ხელოვნების სხვა დარგებს შორის“ (1925 წ.), „ლანშეირო ჩარლი ჩაპლინის წინააღმდეგ“ (1927 წ.), „კინოს და საბჭოთა საზოგადოება“ (1928 წ.), „კინოს მხატვრული ამოცანები“ (1931 წ.), „კინემატოგრაფიული კომედია და სატირა“ (1931 წ.). ასევე საინტერესოა ა. ლუნაჩარსკის განმოსაზრებანი ცალკეულ ფილმებზე („აელიტა“, „მოლა-

ტი“, „ოქტომბერი“), წერილები ს. ვიუნშტინს, პ. ილიაშვილს⁷, „უზბეკეთის განსაკუთრებული თავმჯდომარეს კინოსაქმის მდგომარეობის შესახებ ამოსავალიში“ და სხვ.

კრებულში ა. ლუნაჩარსკი წარმოდგენილია, როგორც სცენარისტიც, თუმცა აქ მხოლოდ ორი სცენარია: „პუშკინის ასალგაზრდილი“ და „სალმანდის“, („სალმანდრა“ და იდეა 1928 წ.). ა. ლუნაჩარსკის კუვირთის აგრეთვე სცენარები ფილმებისათვის: „შემგებრობა“ (1918 წ.), „რების ტურფი“ (1919 წ.), „გელადი“ (1919 წ.), „სამწალივი“ (1927 წ.). კრებულში მოთავსებულია რამდენიმე კადრი ამ ფილმებიდან და კადრები თეთი ა. ლუნაჩარსკის მონაწილეობით.

კრებულში „ლუნაჩარსკი კინოს შესახებ“ ჩვენი კინოლიტერატურის მეტად საყურადღებო შენახეია. იგი დიდ და ეხმარება როგორც ჩვენს კინომცოდნეებს, ისე ყველა დანტრესებულ მკითხველს, რადგან მასში უტურად არის ასახული სიძველეთა, რომლის დამცვევითა და გადალახვით მტკიცე საფუძველი ჩაეყარა დიდ საბჭოთა კინემატოგრაფიას.

7. პ. ბლაბანი (1886—1961) ძველი რევოლუციონერი, მწერალი, დრამატურგი, სახელგანთქმული „წითელ ეშმაკუნების“ სცენარის ავტორი საბჭოთა კინოორგანიზების პასუხისმგებელი მუშაი.



სასიხარულო ღვინუბი

ოპერა „ტრაეიატა“ წარმოდგენაზე 17 მარტს, ერთი შეხედვით თითქოს ახვეული არაფერი ხდებოდა. იდგებოდა რიგობი სექტალო, რომელზე ჩვენი ვოკალური ხელოვნების ორი თაობის ბრწყინვალე წარმომადგენელი პეტრე და მედეა ამირანაშვილები მონაწილეობდნენ. მაგრამ თუ უსრულდებოდა დაავიწყდებოდათ მათურებელთა დარბაზს, ავიდალ შეამჩნევდით, რომ მხმენელთა მელდვარება ახალგაზრდა დებიუტანტის სახასიხისმგებლო სექტალოში მონაწილეობის იყო გამოწვეული.

ნუგარ გელაშვილის სახით ჩვენ წარმოვიგვა მწვენიერი ტემბრის, უველა რეჟისორი თანასწარად ხმავანი, ვოკალური ტექნიკის სკამად დაუფლებული ახალგაზრდა ნიჭიერი ვოკალისტი.

მართალია, პირველ სურათში ნ. გელაშვილის მოქმედებას უფროდნა აუღდა, იგი რამდენამდე დამბიულ სჩანდა, მაგრამ ეს დებიუტანტს საესებო მიტეცება.

ახლა, როდესაც ახალგაზრდა მომღერლის „წარსულს“ ვისჩნებთ, არ შეიძლება მალდებობის გრძნობით არ მოვიგონოთ ჩვენი ხელოვნების ის ამგვარი ადამიანები, რომლებმაც ბორჯომის მკვიდრს, რაიონის სიმერისა და ცუციკის ანსამბლის რიგით წევრს, მხატვრული თვითმოქმედებიდან პროფესიული ხელოვნებაში გაუკარეს გზა და მაღალ ვოკალურ კულტურას აზიარეს.

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, კომპოზიტორ პ. ჩირინაშვილის უფრადგან ნუგარმა პირველად მიიყრო მშინ, როდესაც რესპუბლიკური ოლიმპიადაზე მო-

ძახილი შეასრულა. მ. ჩირინაშვილმა ურჩია ახალგაზრდა მომღერალს მუსიკალური განათლება მიეღო და გზაც უჩვენა. მუსიკალური აფილდში სამი წლის გულმოდგინე შეცადიზიობის შემდეგ ნ. გელაშვილი კონსერვატორიის სტუდენტი ხდება. აქ ფართო გზა გაეხსნა მის მიდირ ვოკალურ მონაცემებს და მალე, როგორც მუსიკით სტუდენტი, სადრო ანაწილის სახელობის სტუდენტიც ხდება. პ. ამირანაშვილთან შეცადიზიობით ნ. გელაშვილი წარსულის ადუნეს და ჯერ კიდევ კონსერვატორიის სტუდენტი, მათურებელთა აღიარებას იმსახურებდა.

კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ ნ. გელაშვილი მოსკოვის დიდი თეატრის სახმატრო საბჭოს წინაშე წარსდგა. მისი ვოკალური მონაცემები სათანადოდ შეაფასეს და კონსერვის გაიტეწ ჩარიცხეს დიდი თეატრის სათავროთა ჯგუფში.

1944 წლის დეკემბერს ნ. გელაშვილს აუსრულდა დიდი ხნის ოცნება—იგი ვ. ფალაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სახელმწიფო დასში მიიღეს. საბატო მოკლებობამ კიდევ უფრო გააქტიურა ნ. გელაშვილის შემოქმედებითი საქმიანობა. შედარებით მცირე დროში იგი დაუფელა რამდენიმე პარტიას. ესენია— მხედველი („ოგესალმე და ვიფრე“), რიონია (პუჩინის „ჯანს სკიე“), პრინცი (ვ. გოკილის „ბროლის კოშო“), კრინი (ა. შავერზაშვილის ოპერა-ბარატოში „ოლიბის მხეცე“). მარტამ 17 მარტი მიაწ უველაზე სახმატორო დღეა ნ. გელაშვილის ცხოვრებაში, რადგან ამ დღეს მან პირველად შეასრულა მთავარი პარტია— ალფონსე ვერდის ოპერა „ტრაეიატაში“ და დაგვიმედა, რომ მისი სახით ქართულ ვოკალურ ხელოვნების ნიჭიერი წარმომადგენელი იყო.

ნ. შანჭოშვილი



იერი. მისი სახის ფერწერული თუ გამოქანდაკებულ პორტრეტები გამოფენილია ცნობილ თანამედროვე პორტრეტებს შორის. ეს პორტრეტები აგრეთვე ამწვენიერებ წიგნებსა და ჟურნალ-გაზეთებს. ქართულ პიანისტურ სკოლას ახალგაზრდა მუსიკოსთა შესანიშნავი თაობა ჰყავს: მ. მდივანი, მ. ჩხეიძე, ც. კვერნაძე, გ. ამირჯანი, ა. ნიკარაძე, ნ. გაბუნია — აი არასრული დასახელება იმათი, ვინც მუსიკის მოყვარეთა სიბოთ და პატივისცემა დაიმსახურეს. მათი ხელოვნება გაცხდა სამშობლოს საზღვრებს. და მაინც ამ ნიჭიერი თაობის ერთერთი ახალგაზრდა წარმომადგენელი, რომელიც განსაკუთრებული პოპულარობითა და სიყვარულით სარგებლობს ხალხში, ელი-სო ვირსალაძეა.

ელისო ვირსალაძე თავიდანვე იდგა როგორც მუსიკის მოყვარეთა, ისე გამოცდილ პროფესიონალ მუსიკოსთა ყურადღების ცენტრში. მის შესახებ მრავალი სტატია დაიბეჭდა, მაგრამ ყველაფერი რომ წაიკითხოთ და გაიგოთ, თუ მის დაკვრას უშუალოდ არ მოუხმინეთ და არ განიცადეთ, ნაწერები და სიტყვები ცოტას გეტყვით. მისი შემოქმედების ძალა და საიდუმლოება მდგომარეობს პიანისტური ხელოვნების იმ გამომსახველ საშუალებათა თავისფერაში, რომელიც ერთდროულად მოქმედებს მუცნის სმენასა და აზროვნებაზე, მხედველობასა და შეგრძნებაზე, ფიქრსა და ოცნებაზე. შეუნელებელი ინტერესით ელის მის ყოველ ახალ კონცერტს მაყურებელი. ჩვენს მსმენელთა მიერ მისი ტალანტის აღიარება დაკავშირებულია არა ეფექტურ გამოყენებაზე ბრწყინვალე მონაცემებისა, — იგი არსად არ მიმართავს მანერულობას, ნუნსეების გაფერადოვნებას, დინამიკის და ტემპების მონაცვლობის თავმეუკავებლობას, — არამედ ვირსალაძე ამყდარებას შესრულების ფაქტს კულტურას. განწყობილების მილიანობის გადმოცემის უნარს, ნაწარმოების ფსიქოლოგიური ხასიათის სიღრმეში ჩახედვის უტყუარ ნიჭს. ე. ვირსალაძის პიანოში მთავარ და ძირითად თვისებას — ვირტუოზულობით გატაცება არასოდეს არ შეადგენს. მისი შესრულების ცენტრში დგას ნაწარმოების მსატერული მთლიანობის გადმოცემა-გააზრება, რასაც თავისი ფანტაზიით მდიდარი ბგერის (მას რომ გააჩნია) ოსტატური გამოყენებით აღწევს. ელისო მეტად მგრძობიარე მსატარი — არტისტია მაყოფილ გამოხატული ინდივიდუალობით, ხელწერის საკუთარი მანერით.

ელისო ვირსალაძის შემოქმედებითი სახის პორტრეტში მოხაზვა გარკვეულ სიმნილესთან არის დაკავშირებული. ეს სახე სულ მოძრაობაში და ზრდაშია, დაძაბული შრომით და გამარჯვებითი წინსვლაში. ეს მოძრაობა და გაბედეულებით, ძიებით აღსავსე წინსვლა მოიცავს მის ხნოვანებით არა დიდ, მაგრამ ჩვენივის ძვირფასსა და საინტერესო შემოქმედებას. განსაკვირვებელია სიბეჯითით, ტემპერამენტითა და გაბედულებით უკვე მისი შემოქმედების დასაწყისი. ხუთიოდ წლის მანძილზე ბავშვობაში საგრძობად გამოიკვთა მისი არტისტულ-პიანისტური ინდივიდუალობა. დამოუკიდებელი მსატერული აზროვნების უნარი და საკუთარი ხედავის არსებითი ნიშანთვისებება, რომლებიც გამოქმედდნან ჯერ კიდევ ადრე, ზ. ფალაშვილის სასულიერო ცენტრალური მუსიკალური სკოლის საჩვენებელი კონცერტებზე; მოცარტასა და ბეთჰოვენის სონატები, მათივე და შუმანის კონცერტები ამწვენიერებს მის

ელისო ვირსალაძე

ჯემალ თევდორაძე

„მუსიკა — ეს ენაა სულისა; ეს სამყაროა გრძნობების და განწყობილებებისა; ეს — ბეჭერებში გამოხატული სიცოცხლის სუნთქვაა.“

ა. სეროვი



არგად დაჭერილი ხასიათია ქ. მაღალაშვილის ნახატი — ელისო ვირსალაძის პორტრეტი, ხშირი წაბლისფერი თმა ეხვევა მის მაღალ შუბლსა და მოგრძო სახეს, აზიდულ წარბებ ქვეშ მოგრძო ჭრილებში ძალზე მეტყველი, სათნო და ჩაფიქრებული თვალებია მოთავსებული. ამ თვალებს ზღვისფერი გადაპკარეს. მერე ეს თვალები თითქოს ცოცხლდებიან და ისეთი რომანტიკულობითა და სიცოცხლის გუნებით გიქქენ, რომ რაღაც ძალა და სიბოთ გიპყრობს. ამ მწერაში ემხიბ და სინაჲც არის და აზრი და გონებაც. გრძობ, რომ ეს თვალები ბუნებით არტისტის და პიეტის თვალებია. ყველასათვის ცნობილია ე. ვირსალაძის სახის გარეგნული



რეპერტუარს ამ საწყის ეტაპზე. მარტო მათ შესრულებას კი არ ახერხებს პატარა ელისო, არამედ სწრაფად იპყრობს პროფესორ-მასწავლებელთა ყურადღებას. ყველანი ერთხმად აღნიშნავენ მუსიკოსის შესრულებაში ნაწ ლირიულობას, ინტუიციის უტყუარ გრძობას და ხელის „სწორად“ ხმარების უნარს. „შინაურა“ სკოლის კონცერტების პარალელურად ამ პერიოდში იგი ხშირად გამოდის ფართო აუდიტორიის წინაშე სოლისტად სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრთან, აგრეთვე სახელმწიფო კვარტეტთან ერთად. ყოველ ახალ გაბეღულ ნაბიჯს ახალი წარმატება მოაქვს მისთვის. მას დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებენ. ყველაზე უკეთ ეს იცის მისმა, როგორც მუსიკოსის აღმზრდელმა ბებიაშ — უხუცესმა ქართველმა პიანისტმა, ვ. სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიის პროფესორმა ანასტანია დაგიტის ასულმა ჯირსალაძემ. განა ტყუილად შთაუწერდა მან პატარა ელისოს ფორტეპიანოსადმი ფუნატიკური სიყვარული, რწმენა და მისწრაფება პიანისტური ხელოვნების მწვერვალების დაუფლები-საკენ. და არა მარტო შთაუწერდა — ასწავლა ყოველივე, რასაც ნიჭიერი აღმზრდელის გონება დაიტევდა.

და მართლაც, პირველდაწყებითი ეტაპისათვის ამ ტალანტის ფორმირება აღმოჩნდა საკმაოდ ნაყოფიერი. მე-8 კლასის მოწაფე იმარჯვებს კონკურსში და საქართველოს მე-9 რესპუბლიკური ფესტივალის ლაურეატი ხდება. სტილი-სა და ფორმის შესანიშნავი გრძნობით გამოირჩევა აქ დაკრუ-ლი ბახის დიდ მაკორული პრელუდიისა და ფუგის შესრულება.

ცეცხლოვანი ტემპერამენტითა და ტექნიკური ოსტატობით სრულდება ლისტისა და ლისტ — პაგანიის ურთულესი ეტიუდები, კოლორიტის ზუსტი გრძნობა და გააზრება ახასიათებს მენდელსონ-რახმანინოვის სკერცოს.

მოსკოვში გამართულ მე-9 ფესტივალზე კი ელისოს კონკურსზე არ უშვებენ მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი მეტად მცირეწლოვანია საამისოდ. 1958 წელს მოსკოვში გამართულ ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე ახალ წარმატებას აღწევს. ჯერ კიდევ მოსწავლე, იგი გამოჩენილ ქართველ ხელოვანებთან ერთად მიემგზავრება იქ და მაღალმომხივონ მოსკოველ მსმენელთა ღირსეულ შეფასებას იმსახურებს.

ისევ გრძელდება სწავლა და ძიება ოსტატობის სრულყოფისათვის, გრძელდება სასკოლო და საქალაქო კონცერტებში მონაწილეობა. სწავლობს ელისო, ყოველ დეტალს გულმოდგინედ ამუშავებს, რადგან იცის, რომ დეტალს ისეთივე მნიშვნელობა აქვს ქმნილების მთლიანობისათვის, როგორც მთლიანობას დეტალებისათვის. ამ დროს იგი გატაცებულია აგრეთვე მსატერული ლიტერატურით. უცხო ენების შესწავლით. განსაკუთრებით უყვარს კინოხელოვნება (მისი უსაყვარლესი ფილმი „მიფრინავენ წეროები“).

1959 წელს იგი თბილისში აწყობს სოლო კონცერტს, რომელიც გამოირჩევა ფართო მასშტაბურობით შესრულებისა და რეპერტუარის მხრივ. იგი უკვე დამოუკიდებელი მსატკარია. დახვეწილი გემოვნების მქონე ხელოვანია, ტექნიკურად სავ-

მედოდ გაწვრთნილია, მის ხელებს სრული იმედი შესცქერი. ელისოს შესრულებაში მდიდარ მონაცემებთან ერთად სულ უფრო აღინშნავენ მხატვრული გემოვნების კეთილშობილებას, ტემპერამენტთან ერთად კი — შესრულების ჩაფიქრებულობას და სწორ, დამაჯერებელ ინტერპრეტაციას. ნაიქაბაში, ყველა თავისას ატეხს. ჩვენის სიყვარულით ხშირად ასევე მოგვიძის. ზოგი ხელოვანის ნიჭი, თუ იგი ქვეყნის სახელებს არ გასცილებია, ხშირად ექვს ბადებს საღმშში. ამას ერთგვარი გამართლებაც აქვს — დიდი ხელოვნება, ისევე როგორც დიდი ენისებრი ერთ ადგილზე არ გაივრდება, იგი მაღლ მონახავს თავის გზას უფრო შორს. კომპოზიტორმა წამყვალად არის ხოტბის დროს: მისი ხელოვნება შორს გადასცდა ჩვენი სამშობლოს ფარგლებს, მან ყველანი გვასახელა.

1959 წელს მას ავსტრიის დედაქალაქ ვენის მსოფლიო ფესტივალზე მიემგზავრება კონკურსში მონაწილეობისათვის. აქ იკრებიან მრავალი ქვეყნიდან ჩამოსული რჩეული ახალგაზრდა მუსიკოსები. ბრწყინვალედ ასრულებს რა როლად და ძნელ პროგრამას — გერმანელი კლასიკოსების — მოცარტისა და ბეთოვენის, აგრეთვე რომანტიკოსი შუბერტის ქმნილებებს, იგი გამარჯვებას აღწევს და კონკურსის ლაურეატის საპატიო წოდებას იმსახურებს.

ორჯერ უბდება მას გენიალური კომპოზიტორის შოპენის საშობლოში — პოლონეთში ყოფნა; ჯერ იქ გამართულ ქართული ხელოვნების დეკლამაში იღებს მონაწილეობას, შემდეგ კი შოპენისადმი მიძღვნილ ფესტივალზე უკრავს მისსავე ნაწარმოებს. შოპენის ნაწარმოებების ვირსალაძისეული ინტერპრეტაციები ჩვენთვის ვარგადაა ცნობილი — ესაა რომანტიკულ-პოეტური სახეების, ბრწყინვალეობით, ფანტაზიურობით კონტრასტული „ხატოვნებით“ და ფაქიზი და აგზნებული ბგერით გასხივონება. დიდი წარმატება და მსმენელთა ერთსულადიანი მოწონება ხვდა წილად ჩვენს ნიჭიერ წარგზავნილს.

წარმატებებს თავბრუ არ დაუხვევია მისთვის. 1961 წელს მონაწილეობს მოსკოვში გამართულ მუსიკოს-მემორულებელთა საკავშირო კონკურსში. ისევე აღწევს გამარჯვებას — ლაურეატის წოდებას.

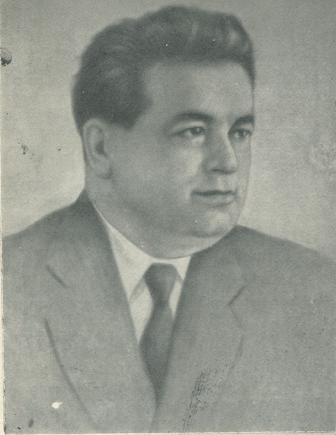
კიდევ უფრო შლის ფრთებს ამ მოკლე დროის მანძილზე მისი საინტერესო მოსაზრება. იგი უკვე ვ. სარაჯიშვილის სახ. კონსერვატორიის სტუდენტია. აქაც ბებიასთან სრულყოფს ცოდნას. კონცერტებით გამოდის ყველგან, კონსერვატორიის დიდი და მცირე დარბაზში თუ სახელმწიფო ფილარმონიაში, ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სცენასა თუ რუსთაველის სახ. თეატრის სცენასა და საკონცერტო დარბაზებში. ორიოდ წლის განმავლობაში მას უხდება ათეულობით ნაწარმოების მშობადება, რომლებიც ამჟვენებენ მის საინტერესო და დიდ რეპერტუარს. ამ სწრაფი ტემპითი წინსვლაში გაოცებს ის, რომ სძლებს და პირველბარისისთან რეპერტუარს, ამავე დროს იგი

ცილობს აჩვენოს თავისი პიანისტური სახე — ხასიათი-კულ-ველთვის, როცა კი აქვს ამისი შესაძლებლობა. იგი უკრავს არა იმდენად მრავალრიცხოვან, რამდენადაც დიდი, მსხვილი ფორმის ნაწარმოებებს: ფართო ტილოები მეტად იზრდვენ მას. ვიწვნე მისთვის, როგორც შემოქმედისათვის რომანტიკოსები უფრო ახლო უნდა იყვნენ, მაგრამ ამ აზრს სწრაფად გუგუადგებ ხოლმე როცა მოცარტის სონატების ვირსალაძისეული შესრულება მაგონდება. კლასიკოსებისადმი სიყვარულზე მეტყველებს მისი რეპერტუარიც — მათ ხომ აქ დიდი ადგილი უკავიათ. რაც შეეხება „იმპრესიონიზმს“, იგი ჯერჯერობით თითქმის გამოირიცხვია მისი რეპერტუარიდან.

ჩვენ უკვე ვთქვით ვირსალაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისათვის დამახასიათებელ მნიშვნელოვან ეტაპებზე და მონეტებზე. (შორს წავეყვანა მათი დეტალური აღწერა), მაგრამ ყველაზე ფართოდ აღიარებულ, დამსახურებულ გამარჯვებას იგი აღწევს დიდ და ძნელ შეჯიბრზე — ჩაიკოვსკის სახელობის მე-2 საერთაშორისო კონკურსზე, სადაც უმაღლესი ვირტუოზული დაკვრის ოსტატობის დემონსტრირებას აჩვენებდნენ მსოფლიოს უნიჭიერები ახალგაზრდა მუსიკოსები. კონკურსის შედეგად ყველასათვის ცნობილია. ილისომ არაჩვეულებრივი აღმავლობით და ექსპრესიულობით შესრულა მიედი რივი ნაწარმოებები, მათ შორის: ლისტის „ქსანური რაფსოდია“, ჩაიკოვსკისა და შუპენის კონცერტები. გამოირჩევა საბჭოთა პიანისტმა და პედაგოგმა მსოფლიოში სახელგანთქმულმა მუსიკოსმა ჰ. გ. ნეიმაკუნამ თქვა, რომ „ილისო უკრავს ისე, თითქოს მან თვითონ შექმნა მუხიკა: შთაგონებულად, პოეტურად... ასეთსავე მაღალ შეფასებას აძლევენ მის დაკვრას გამოჩენილი პიანისტები ე. გილელსი, ლ. ობორინი, რ. კერერი, რომლებიც მის ხელოვნებას ქართული პიანისტები დიდ გამარჯვებად სთვლიან. თვალსაჩინო ფრანგი მუსიკოსი გ. გონტო ბირონი ვირსალაძის პიანისტს კონკურსის „ერთ-ერთ ყველაზე სასიამოვნო აღმოჩენად“ სთვლის. მთლო ჩვენთვის უკვე ცნობილი ამერიკელი პიანისტები იუჯინ ლისტის მას „ექსტრა-კლასის“ შემსრულებელს უწოდებს...

ისევ მშობლიური თბილისი. ახალი ენერჯითი მუშობა, სწავლა, ძიება. ისევე კონცერტების სერია, პროფიციენტ ახალი საინტერესო პროგრამა ამჟვენებს. შემდეგ კვლავ სავსატროლო მოგზაურობა (1964 წლის ზაფხულს) ხელოვნების სამაჩედლოვანი იტალიაში — რომა და ფლორენციაში კონცერტებს მართავს ელისო და ლისტის, შუბერტის, პროფიციენტის, მოსტაკოვიჩის, მაჭავარიანის ნაწარმოებების ვირსალაძისეულ ინტერპრეტაციას აღტაცებაში მოჰყავს ტემპერამენტიანი, დახვეწილი გემოვნების იტალიელი მსმენელი.

წელს მან კონსერვატორია დაამთავრა. გვეყვარა, მისი შემოქმედება დიდი ნაბიჯებით წავა წინ.



1915 წელს დამთავრდა რეალური სასწავლებელი და ამავე წელს იგი წელს კიევის კომერციულ ინსტიტუტში შევიდა. 1916 წ. არმიამი გაიწვიეს და თბილისის სამხედრო სასწავლებელში გაგზავნეს, რომლის დამთავრების შემდეგ კავკასიის მოქმედ არმიამი განაწესეს.

ორი წლის შემდეგ დემოხილიზებული გიორგი თბილისში დაბრუნდა და შევიდა გიორგი ჯაბადარის მიერ ახლად დაარსებულ დრამატულ სტუდიაში, რომელიც ერთი წლის შემდეგ დაიხურა. მალე გიორგი ჯავახიშვილი, ისევ მთილიზაციით, ახალქალაქის სამხედრო ნაწილებში გაგზავნეს, სადაც ჯარისკაცთა დრამატულ წრეს აარსებს.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ გიორგი სიღნაღშია, აქვე დრამატულ წრეს აარსებს და რეჟისორად და მსახიობად მუშაობს.

1924 წელს მიემგზავრება მოსკოვში და შედის სამხატვრო თეატრის რეჟისორის ვახტანგ მჭედლიშვილის მიერ დაარსებულ ქართულ დრამატულ სტუდიაში. სტუდიის დამთავრების შემდეგ, ისე როგორც სტუდია-დამთავრებულთა უმრავლესობამ, გ. ჯავახიშვილმა თავისი ცხოვრების სარბილად თეატრალური ხელოვნება, რეჟისორის მეტად საინტერესო, მაგრამ ძნელი და რთული გზა აირჩია. 1926 წელს რეჟისორული ხელოვნების დაუღუპისა და გაღრმავების მიზნით სამხატვრო თეატრში მოეწყო სტაჟირადა.

1927 წელს სამშობლოში ბრუნდება, სადაც მიხეილ ჭიაურელი თბილისის მუშათა თეატრის რეჟისორად იწვევს.

1928 წელს გიორგი ჯავახიშვილმა გადაწყვიტა დაეარსებინა საჩვენებელი მუშათა თეატრი-სტუდია. ამ მნიშვნელოვან წამოწყებაში მას ხელს უწყობდა საქართველოს პროფესიული საბჭო.

მუშათა საჩვენებელი თეატრი-სტუდიის ძირითადი ამოცანა იყო: თვითმოქმედი თეატრალური კოლექტივების მუშაობის სანიმუშო სიმაღლეზე დაყენება, მუშათა თეატრალური კადრების მომზადება უშუალოდ მუშათა წრიდან, დარაგ მთავარია, მხატვრული მომსახურების გაწევა მუშათა რაიონებისა და კლუბების აუდიტორიისათვის. სტუდიაში პედაგოგებად მიწვეული იყვნენ ისეთი გამოცდილი თეატრალური მოღვაწეები, როგორც იყვნენ: აკაკი ფაღავა (თეატრის ისტორიაში), ნიკო შუკავაშვილი (დიქტაში), შოთა აღსაბაძე და გრიგოლ სულაშვილი (მსახიობის ოსტატობაში), ნიკო გოძიაშვილი (პლასტიკასა და რიტმიკაში), გიორგი სარჩიშვილიც (გერმიში).

1930 წლის მაისში თბილისში მყოფი სამხატვრო თეატრის მსახიობების ერთი ჯგუფი ეწევა სტუდიას. მისკენმა და ტანზაზებმა ლექცია წაიკითხეს მსახიობის სცენური ტექნიკის შესახებ. დაესწრნენ სტუდიელთა მეცადინეობას და მეტად კმაყოფილები დარჩნენ. კვილიშვილის სურვილებს გამოხატავს წარწერა მისკენის ფოტოსურათზე, რომელიც სტუდიის მუშაკებს მიუძღვნა სახელოვნანმა მსახიობმა.

„თბილისის მუშათა პირველი თეატრის მუშაკებს სულით და გულით ვუსურვებ წარმატებას დიდ საქმეში. წარმატების საწინდარი იცა საქმისადმი უსაზღვრო სიყვარული და ურთიერთშორის მეგობრული დაზოგილებულება. თქვენს კოლექტივთან ორი დღის განმავლობაში განუწყურლად ყოფნამ მე და-

გიორგი ჯავახიშვილი

ნათელა ლაშვილი

(დაბადებიდან 70 წლისთავის გამო)



გიორგი ჯავახიშვილი ცკუთენის ქართულ თეატრალურ მოღვაწეთა იმ თაობას, რომელიც საბჭოთა ხელი-სუფლების დამყარების პირველ წლებში გამოვიდა სამოღვაწეო ასპარეზზე.

იგი დაიბადა 1894 წელს თბილისში. გიორგის მამა მიხეილი სარატოვში მსახურობდა და შეიღი იქ მოაწყო რეალურ სასწავლებელში. ჯერ კიდევ სასწავლებლის მოწაფე იყო გიორგი, როდესაც სარატოვის თეატრში დაიწყო მუშაობა სტატისტად და პარალელურად მოსწავლეობა სპექტაკლებში მონაწილეობდა.

მარწმუნა, რომ ეს შესანიშნავი თვისებები თქვენ უსათუოდ გაქვთ. ეს კი მთავარია“. თქვენი კეთილად განწყობილი მოსკვინი.

ეს გულწრფელად დაწერილი სიტყვები მტკიცელებს სტუდენტის წევრთა ერთსულოვნებაზე, სტუდენტის ხელმძღვანელის გიორგი ჯავახილის სწორ არჩევანზე...

სტუდიაში თავმოყრილი იყო ნიჭიერი ასალგაზრდების ჯგუფი: გიორგი წინამძღვრიშვილი, კოტე დაუშვილი (რესპ. სახ. არტისტი), თამარ მახარაძე, თამარ გონიანავილი, ვიქტორ მურდულია (ამჟამად რეჟისორი, ხელოვ. დამსხ. მოღვაწე), გაბრიელ ბოჭორიშვილი, მიხეილ ლულაშვილი, ილია ჭაჭავაძე, ალექსანდრე დვალა და სხვ.

სულ მცირე დროში სტუდიამ შეძლო მაყურებლისათვის ექვნიდან ისეთი რთული და სერიოზული დადგენი, როგორც იყო აფინოგენოვის „ახირებული“, შანშაიშვილის მიერ გამდმოკეთებული „პირველი ნაბიჯი“ და „წინდა იორგენის დღესასწაული“.

სტუდიის ნაყოფიერი მუშაობა ღირსეულად დაფასდა: 1931 წლის მაისში პროფსაბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით ის პროფესიულ თეატრად გადაკეთდა და პროფსაბჭოს სახელი მიენიჭა. თეატრს მუდმივ სამუშაოდ გადაეცა პლებანოვის სახელობის კლუბი. ამ წელს დასს შეუერთდა სახალხო თეატრის გამოცდილი მსახიობები: სიფიო გოგაშვილი, ვერა კუდუხაშვილი და გრიგოლ პავლიაშვილი.

1931 წლის 29 თებერვლის პლებანოვის სახელობის კლუბში გაიმართა პროფსაბჭოს სახელობის მუშაობა თეატრის პირველი სამეტკალი (ბარკოვის „მეთორმეტე“). ბესიკ ფუნტი წერდა: „თეატრის პირველსავე წარმოდგენამ დაეკარგუნა, რომ კოლექტივს სწორად ესმის თეატრალური ხელოვნების ამოცანები მიმდინარე ეტაპზე, რომ იგი თავის მუშაობას მთლიანად განსაზღვრავს აქტუალური საქარტნეო-პოლიტიკური თემატიკით და რომ ამ ახალგაზრდა თეატრს მოეპოვება შესაძლებლობანი საკმაოდ რთული მხატვრული ამოცანების დასაძლევად“.

გიორგი ჯავახილის დიდი დამსახურება ისიც, რომ მან გარს შემოიკრიბა ახალგაზრდა დრამატურგები, რომლებიც ამ თეატრისათვის სპეციალურად წერდნენ პიესებს. ესენია: ვ. გაბესკირია, ვალენტინო რობაქიძე, ვ. ბუნხიაშვილი, ა. კატკაშვილი და სხვები.

თეატრმა თავის არსებობის ხუთი წლის მანძილზე განახორციელა დადგმები: „გუზები“, „პირველი ნაბიჯი“, „რეალ-ში“, „სანძარი“, „ახირებული“, „წილი დღე“, „მამია ჯარისკაცი შვეიცია“ და სხვ. სამეტკალების უმეტესობა გაფორმებული იყო ცნობილი მხატვრის დავით კაკაბაძის მიერ. თბილისის გარდა თეატრი ემსახურებოდა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებს (გორი, ფოთი, ზესტაფონი, ქუთაისი, ლანჩხოთი, ზუგდიდი და სხვ.). 1934 წელს იგი დაიხურა. თავისი დროისათვის პროფსაბჭოს სახელობის მუშაობა თეატრმა დიდი როლი შეასრულა მუშა ახალგაზრდათა თეატრალური კადრების აღზრდა, თბილისისა და რაიონების მუშაობა აუდიტორიების მომსახურების საქმეში, რაშიც დიდი დამსახურება თეატრის ხელმძღვანელსა და რეჟისორს გიორგი ჯავახილს მიუძღოდ.

თეატრის დახურვის შემდეგ გიორგი ჯავახილი მსახიობის ოსტატობაში პედაგოგად მიიწვიეს განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებულ უმაღლესი ხელოვნების კურსებზე. პარალელურად სარეჟო კოპერაციასთან მუსიკალური თეატრი — „კომედი“ ჩამოაყალიბა. რეჟერტურში მხოლოდ ვოდველები და კომედიები შედიოდა. თეატრმა მხოლოდ ერთი წელი იარსება და წარმატებით მოიარა მთელი დასავლეთ საქართველო.

მსახიობების მომზადებამ, დახელოვნებამ, დადგმების მხატვრულმა გაფორმებამ ცხადყო თეატრის ხელმძღვანელის ჯავახილის უტყუარი ნიჭი და ენერჯია. შესაფერისად შერჩეულმა რეჟერტურამ დიდი შთაბეჭდილება დატოვა მაყურებელზე და სრულიად გაამართლა თეატრის სახელწოდება „კომედი“...

მაყურებლის მოწონება ხვდა ამ თეატრის სამეტკალებს: „ჩვენი დროის დონ-ჟუანი“, „ქურდი“, „უმაღლესი სასჯელი“, „ქორილი“ და გიორგი ჯავახილის მიერ იმპროვიზაციის წესით დადგმულ პანტომიმას „კუჩანტები“. დასში შედიოდნენ მსახიობები: ნიკოლოზ ელიოზიშვილი, ანტონ ტუმბურიძე, ივანე ტურიაშვილი, ილია ჭაჭავაძე, ამბროსი თევზაძე, ელენე ჯავახილი, ივეგია ყანწელი, ვალკო ტუმბურიძე და სხვ. სამეტკალებს მუსიკალურად აფორმებდნენ კონსერვატორის მეხუთე კურსის სტუდენტები ალექსი მაჭავარიანი და ვლადიმერ კურტილი.

1935 წლიდან 1937 წლამდე გიორგი ჯავახილი ხაშურის და თელავის თეატრებში მუშაობდა, ხოლო 1937 წლიდან კი სოხუმის სახელმწიფო თეატრის ქართული დრამის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი რეჟისორია.

მხოლოდ ერთი სუზონი იმუშავა გიორგი ჯავახილმა სოხუმის თეატრში და ამ ხნის განმავლობაში მან წარმატებით განახორციელა გ. მდიენის „სამშობლო“, ს. კლდიაშვილის „გმირთა თაობა“, ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“.

„თამაზად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გიორგი ჯავახილის სახით აფხაზეთის სახელმწიფო თეატრის ქართულ დრამას შეეძინა განვითარების ხელმძღვანელი“ — წერდა გაზეთი, „საბჭოთა აფხაზეთი“...

მიმდევრულ სუზონში, ჩავარდნილი მუშაობის გამოსასწორებლად გიორგი ჯავახილი, როგორც გამოცდილი რეჟისორი და ხელმძღვანელი ამიერკავკასიის რეინოვოს პროფკავშირის საგზაო კომიტეტმა თბილისის რეინოვოს ტრანსპორტის რუსული თეატრის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად მიიწვია.

ამ მან წარმატებით განახორციელა გორის „უკანასკნელი“.

1931 წლიდან გიორგი ჯავახილს ქართულ კინოფილმებშიც ვხვდებით. ის წარმატებით გამოდის ეპიზოდურ როლებში კინოსურათებში: „საბა“, „მდინარის გაღმა“, „უკანასკნელი მასკარადი“, „ნახვამისი“, „ფროსისანი მღვდელი“ და სხვ.

გიორგი ჯავახილი გარდაიცვალა 1947 წელს. მისი მოკრატელული დეკალი და ამავე ქართული საბჭოთა თეატრის წინაშე დრისებულმა იქნა დაფსვენული. დაბარების 70 წლის-თავზე ქართველმა თეატრალურმა საზოგადოებრიობამ იგი მადლიერებით მოიხსენია.



საქართველოს საბჭოთა საშენობა

შინაარსი

ბარათული ბაღების მოპოვებისათვის	4	ელისაბედ ბალანიძემ —	
გიორგი მახარაშვილი —	6	სულხან ცინცაძის ბაღები „დემონი“	49
იმაზადასადილა შვიმშიძემდა		მ. ბერუღავა —	
ოთარ ევაძე —	12	„ტაშის მროველნი ბაღები თბილისში	55
ტაჭი	14	თამარ ჩარჭიჭილი —	
უკვდავი იმედი	14	დრიდ მუსმოსი	59
გიორგი ხარტიშვილი —	15	დონარა კანდელიძე	63
სახანტაშრო თიბარში		სიხარულს მიმტანი	
გიორგი გუგუშვილი	23	გულაბ ტორაძე	65
მირიან ანკაწარნიძე		გამანია დიდი —	
გიორგი გაჩეჩილაძე —	33	ნიკოლოზ კეღელიძე	71
მთკანდაძე ელშუაჯა ავაშუაძლი		მხატვარი გიორგი მილორავა	
ვლოცე	40	გიორგი დოლიძე —	
ლაიკონისათვის (თარგმანი გერმანულიდან ზუკაბ ჩენცელის)	40	ლუხანარსი ძინოს შხსანბ	72
ლერი გორაძე —	43	სასიხარულს დამიბი	75
ხელოვანი კარგების სამშობლო		გერმან თევდორაძე —	
მატილა მღვდირშვილი —	46	ელის ბიხსლაძე	76
სამრთლის ფაშონი ოსტატი		ნათლა ლეშია —	
		გიორგი ჯავახიშვილი	79

მე-2-ე გვ. მხატვარი ვიანე ქუთათელაძე „შვიდობა მსოფლიოს“, მე-3-ე გვ. ბორის მინაევამ „საქსი“; მე-6-ე გვ. ე. მაღრაძემ „სერგო ორგანიზაციის პორტრეტი“, დ. შალვაძემ „ლენინი რი გზით“; მე-7-ე გვ. ა. თორღანია „შეშლილი“; ე. ბურღული „მთვარიანი ღამე“, ა. ქვეციანი „თანამე“, მე-8-ე გვ. გ. კობიაძემ, არილის წინ, კ. შანჭიჭიძემ „დაბრუნება“, მე-9-ე გვ. ო. ფარულავა „როსტომ აბაშიძის პორტრეტი“, ე. იფაძემ „დედო თილის“, გ. ხარაძემ „მედი ზღვის მუხღვეურები“, მე-10-ე გვ. გ. ცომაია „მთა რუსთაველი“, რ. ამირიჯი „ალ. მრგველი“, ფ. შანჭიჭიძე „დაბრუნება“, მე-11-ე გვ. იოსელიანის პორტრეტი, მე-12-ე გვ. კრიტიკოსი ბ. ვაქციანი „სექტატივისტი“, დ. თევდორაძე „დაბრუნება“, მე-13-ე გვ. თენგიზ მარჯაშვილის ნამუშევრები; 26-ე გვ. იოსელიანის პორტრეტი, მე-12-ე გვ. კრიტიკოსი ბ. ვაქციანი „სექტატივისტი“, დ. თევდორაძე „დაბრუნება“, მე-13-ე გვ. თენგიზ მარჯაშვილის ნამუშევრები; 27-ე გვ. ე. თინათინი „სახარება ჩანახარები“, მე-14-ე გვ. იოსელიანის პორტრეტი, მე-15-ე გვ. თენგიზ მარჯაშვილის ნამუშევრები; 28-39-ე გვ. გ. გორდელაძე „სახარება ჩანახარები“, მე-16-ე გვ. იოსელიანის პორტრეტი, მე-17-ე გვ. თენგიზ მარჯაშვილის ნამუშევრები; 40-41-ე გვ. იოსელიანის პორტრეტი, მე-18-ე გვ. თენგიზ მარჯაშვილის ნამუშევრები; 42-43-ე გვ. თიბარში მ. თინათინი „სახარება ჩანახარები“, მე-19-ე გვ. თენგიზ მარჯაშვილის ნამუშევრები; 44-45-ე გვ. სასწავლებლის მოსწავლეთა ნამუშევრები; 45-ე გვ. ვიქტორ ლუნიარო და ვინის გამოცხადებით — იტალიის მუხღვეურები; 46-ე გვ. ი. ხილოძე „ნიჩო წერეთლის პორტრეტი“; 47-48-ე გვ. მოქანდაკე ნიჩო წერეთლის ნამუშევრები; მხატვარ მ. მათარის პორტრეტი, „სახარება ჩანახარები“; 49-ე გვ. მათარის პორტრეტი, „სახარება ჩანახარების პორტრეტი“, 55-ე 58-ე გვ. სიციხე კუბის ქრონოლოგიური დასაბუთება; 59-ე გვ. მათარის ნიკაპონი საქართველოს ბელოვების მოღვაწეთა გერუში; მე-60-ე გვ. ე. შუხაიძე, ე. ახუკელიანი და კ. ნიკაპონი; 61-ე გვ. ქ. მაღალაშვილი „პირის ნიკაპონის პორტრეტი“, 70-ე-71-ე გვ. მხატვარ გ. მილორავის ნამუშევრები; აუზნაგი ჩხეიძის პორტრეტი, „ხალისის შეთქმულები“, დეკორაციის ისტორია, „ავტობიოგრაფიები“; 72-ე გვ. ა. ლუნარსკი, 77-ე გვ. ელის ვინსლაძე, 79-ე გვ. რეისორი გ. ჯავახიშვილი.

სა და ტიპოლო მხატვარ თინათინი სამსონიძის

მხატვარი ბ. ბალაზუხიძე, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარბალაშვილი, კონტრაქტორი-კორექტორი ლ. ლინიაშვილი

ბელმოწერილია დასაბუთად 27/VIII-65 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24 შუი 00221. შუიკ. № 851.
ქალაქის ფურცელი 5. საავტორო თანხის რაოდენობა 12,55, საავტორო-საგამომცემლო თანხის რაოდენობა — 12,95, ტ. 4500.
ფასი 1 მან.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

ტექნიკური სტყვის კომბინატი. თბილისი. მარჯანიშვილის ქ. № 5.

САБЧОТА ХЕЛОВნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ДЛЯ БУДУЩЕГО ГРУЗИНСКОГО БАЛЕТА	4	Елизаветта Балачивадзе—	4
Георгий Масхарашвили—		БАЛЕТ СУЛХАНА ЦИЦАДЗЕ «ДЕМОН»	
ТВОРЧЕСТВО ОТВОЕВАВШИХ	6	М. Берулава —	5
Отар Эгадзе —		«НАЦИОНАЛЬНЫЙ БАЛЕТ КУБЫ» В ТБИЛИСИ	5
ЧЕЛОВЕК (Виссарион Жгенти)	12	Тамара Чарекшвили —	5
БЕССМЕРТНЫЕ ИДЕИ	14	БОЛЬШОЙ МУЗЫКАНТ	6
Георгий Харатишвили —		Донара Канделакки —	6
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ	15	НЕСУЩАЯ РАДОСТЬ	6
Этери Гугушвили —		Гулбак Торадзе —	6
ВЕРИКО АНДЖАПАРИДЗЕ	23	УЛЫБКА МУДРЕЦОВ	6
Георгий Гачечиладзе —		Николай Кевлишвили —	7
СКУЛЬПТОР ЭЛТУДЖА АМАШУКЕЛИ	33	ХУДОЖНИК ГЕОРГИИ МИЛОРАВА	7
Гете —		Георгий Доладзе —	7
К ЛАОКООНУ (перевод с немецкого З. Чхенкели)	40	ЛУНАЧАРСКИЙ О КИНО	7
Лери Горгадзе —		РАДОСТНЫЙ ДЕБЮТ	7
КУЗНИЦА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КАДРОВ	43	Джемал Теводрадзе —	7
Матильда Мгебришвили —		ЭЛИСО ВИРСАЛАДЗЕ	7
ТОНКИЙ МАСТЕР РЕЗЦА	46	Натела Лашица —	7
		ГЕОРГИИ ДЖАВАШВИЛИ	7

На 2 стр. художник Гаяна Кутателадзе «Миру—миру» на 3 стр. Борис Манагадзе «Загзе»; на 6 стр. В. Маградзе «Портрет С. Орджоникидзе», Д. Маградзе «Ленинским путем», на 7 стр. А. Жордания «Осень», В. Бурдули «Лунная ночь», А. Жгенти «Пилатис»; на 8 стр. Г. Котрикадзе «Перед реилом», К. Чанкветадзе «Возвращение»; на 9 стр. О. Парулава «Портрет Ростома Абашидзе», В. Адыдзе «Старый Тбилиси», В. Заридзе «Матросы Черного моря на маневрах»; на 10 стр. Г. Цолая «Шота Руставели», Р. Амиров «Ал. Мрелишвили», П. Мзарулашвили «Важа Пшавела»; на 11 стр. А. Копалиани «Перхуль», Д. Тавадзе—эскиз декорации к спектаклю «Потеряная записка», Г. Кордзавиа «Портрет партизана Иоселиани»; на 12 стр. критик Б. Жгенти; на 18—19 стр. работы художника Т. Миряшвили; на 26 стр. пейзажи Р. Джавришвили «Боржомское ущелье», «Руины Икалтойской Академии»; на 27 стр. зарисовки В. Ошани «Резчик орнамента», «Семья Свана», «Девушка сванка»; на 32 стр. рисунки школьников Э. Цабидзе; 38—39 стр. Г. Горделадзе «Девять братьев Херхеулидзе», Г. Габашидзе «Снова труд», В. Ошани «Защита Кавказа», Л. Ходжелани «Победители», А. Горгадзе «Советская армия»; на 43 стр. улодок тбилисского художественного училища им. М. Тоидзе; на 44—45 стр. работы учеников училища; на 45 стр. медаль с изображением Леонардо да Винчи—из Итальянского музея; на 46 стр. И. Николадзе «Портрет Нины Церетели»; на 47—48 стр. работы скульптора Нины Церетели; «Портрет худ. Майера», «Сванка», «Портрет худ. Г. Гарибджания», «Портрет С. Инашвили»; на 55—58 стр. стр. сцены из постановок Кубинского национального балета»; на 59 стр. Г. Нейгауз в группе грузинских деятелей искусства; на 61 стр. К. Магалашвили «Портрет Г. Нейгауза»; на 70—71 стр. стр. работы художника Г. Милорана: «Портрет У. Чхидзе», «Палиастомские рыбаки», эскиз декорации, «Автопортрет»; на 72 стр. А. В. Луначарский; на 77 стр. Элисо Вирсаладзе; на 79 стр. режиссер Г. Джавашвили.

Гл. Редактор Отар Эгадзе

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

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

Издательство «Сабчота Сакартвелო»

Тбилиси

1965

SABCHOTA KHELOVNEBA



SOVIET ART

CONTENTS

FOR THE FUTURE OF GEORGIAN BALLET	4	Elisabed Balanchivadze	
George Maskharashvili		SULKHAN TSINTSADZE'S BALLET "THE DEMON" 49	
CREATIVE WORK OF THE PARTICIPANTS OF THE GREAT PATRIOTIC WAR	6	M. Berulava	
Otar Egadze		"CUBAN NATIONAL BALLET" IN TBILISI	55
A MAN (BESARION ZHCHENTI)	12	Tamar Charekishvili	
IMMORTAL IDEAS	14	A GREAT MUSICIAN	59
George Kharatishvili		Donara Kandelaki	
AT THE ART THEATRE	15	SOURCE OF THE JOY	63
Eteri Gugushvili		Gulbat Toradze	
VERIKO ANJAPARIDZE	23	SMILE OF THE WISE	65
George Gachechiladze		Nikoloz Kevlishvili	
SCULPTOR ELGUJA AMASHUKELI	33	ARTIST GEORGE MILORAVA	70
Goethe		George Dolidze	
ON LAOCOON (transl. from German by Zurab Chkhkeneli)	40	LUNACHARSKY ON FILMART	72
Leri Gorgadze		THE HAPPY DEBUT	75
FORGE OF ARTISTS	43	Jemal Tevdoradze	
Matilda Mghebrishvili		ELISO VIRSALADZE	76
THE KEEN MASTER OF CHISEL	46	Natela Lashkhia	
		GEORGE JAVASHVILI	79

On p. 2, "Peace to the World" by G. Kutateladze; on p. 3, "Zahes" by B. Managadze; on p. 6, "Portrait of Sergo Orjonikidze," by V. Maghradze; "On the Lenin Road" by D. Maghradze; on p. 7, "Autumn" by A. Zhordania "Moonlight" by V. Burduli, "Tianeti" by A. Zhgenti; on p. 8, "Before the Roadstead" by G. Kotrikadze, "Homecoming" by K. Chankvadze; on p. 9, "Portrait of Rostom Abashidze" by O. Parulava, "Old Tbilisi" by V. Advadze, "The Black Sea Mariners on Manoeuvres" by V. Zaridze; on p. 10, "Shota Rustaveli" by G. Tsomaya, "Al. Mrevlishvili" by R. Amirov, "Vazha—Pshavela" by P. Mzareulishvili; on p. 11, "Perkhali (round dance) by A. Kopaliani, designs for "The Lost Letter" by D. Tavadze "Portrait of the Partisan Ioseliani" by G. Kordzakhia; on p. 12, Besarion Zhgenti; on p. 13—19, T. Mirzashvili's works; on p. 26 "The Borzhomi Ravine" and "The Ruins of the Ikalto Academy" by R. Javrishvili; on p. 27, V. Oniani's Svane sketches "Cutter of ornaments," "Family of a Svane," "A Svane Girl," on p. 32, drawings of pupil E. Tsabadze on p. p. 38—39, "The Nine Kherkheulidze Brothers" by G. Gordeladze, "The Defence of the Caucasus" by V. Oniani, "The Victors" by L. Khejelani, "The Soviet Army" by A. Gorgadze; on p. 43, a corner in the M. Toidze School; on p. 44—45, the works of the pupils of the School; on p. medal with Leonardo da Vinci's image—from an Italian museum; on p. 45, "Portrait of Nino Tsereteli" by I. Nikoladze; on p. 47—48, N. Tsereteli's works: "Portrait of artist M. Meier," "A Svane Woman", "Portrait of G. Garibjanjan", "Portrait of Sandro Inashvili"; on p. 55—58 scenes from the "Cuban National Ballet" performances; on p. 59, H. Neuhaus with Georgian artist; on p. 60, V. Shukhaev, E. Akhvediani and H. Neuhaus; on p. 61 "Portrait of H. Neuhaus" by K. Maghalashvili; on p. p. 70—71, G. Milorava's works: "Portrait of Ushangi Chkheidze", "Paliastomi Fishermen", a stage—design, "Selfportrait"; on p. 72, A. Lunacharski; on p. 77, Eliso Virsaladze; on p. 79, stage—director G. Javashvili.

Editor-in-Chief: Otar Egadze.

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

SABTSCHOTHA CHELOWNEBA



SOWJETKUNST

INHALT

FÜR DIE ZUKUNFT DES GEORGISCHEN BALLETTES	4	Elisabed Balantschwadse	
Georg Mascharaschwili		BALLETT VON SULCHAN ZINZADSE „DEMON“	49
SCHAFFEN DER ALTGEDIENTEN SOLDATEN	6	M. Berulawa	
Othar Egadse		NATIONALBALLETT AUS KUBA IN TBILISSI	55
DER MENSCH (Bessarion Shgenti)	12	Tamar Tscharekischwili	
UNSTERBLICHE IDEEN	14	EIN GROSSER MUSIKER	59
Georg Charatschwili		Donara Kandelaki	
IM KÜNSTLERTHEATER	15	BOTE DER FREUDE	63
Ethar Guguschwili		Gubath Thoradse	
WERIKO ANDSHAPHARIDSE	23	DAS LÄCHELN VON WEISEN	65
Georg Gatschetshiladse		Nikolaus Kewtischwili	
BILDHAUER ELGUDSHA AMASCHUKELI	33	KÜNSTLER GEORG MILORAWA	70
Goethe		Georg Dolidse	
ZUM „LAOKOON“ (Aus dem Deutschen von S. Tschichonkeli)	40	LUNATSCHARSKI ÜBER DIE FILMKUNST	73
Leri Gorgadse		EIN ERFREULICHES DEBÜT	75
SCHMIEDE DER KUNSTSCHAFFENDEN	53	Dshemal Thewodoradse	
Matilda Mgebrischwili		ELISO WIRSALADSD	76
FEINFÜHLIGER MEISTER DES MEISSELS	46	Nathela Laschchia	
		GEORG DSHAWASCHWILI	79

Auf der 2. Seite: G. Kutateladse „Frieden in der Welt“, S. 3 B. Managadse „Wasserkraftwerk in Oberawtschala“, 6 W. Magradse „Portrait von Sergo Ordshonikidse“, D. Magradse „Auf dem Leninweg“, S. 7 A. Schordania „Thianethi“, W. Burduli „Mondnacht“, A. Shgenti „Der Herbst“, S. 8 Kotrikadse „Vor der Reede“, K. Tschankwetadse „Wiederkehr“, S. 9 O. Pharulawa „Portrait von Rostom Abaschidse“, W. Adwadse „Das alte Tbilissi“, W. Saridse „Matrosen des Schwarzen Meeres auf den Manövern“, S. 10 G. Zomala Schotha Rusthaweli, R. Amirowi „Al. Mrewlischwili“, Ph. Msareulowi „Washa Pschawela“, S. 11 A. Kopaliani „Reigentanz“, D. Thawadse Skizzen der Bühnenausstattung zum Theaterstück „Verlorenes Schreiben“ G. Kordsachia „Portrait des Patrioten Josefiani“, S. 12 Besarion Shgenti: S. 13—19 Erzeugnisse von Thengis Misaschwili. S. 26 R. Dshawrischwili: Landschaftsbilder: „Bordshomi—Thal“, „Trümmerreste der Akademie in Ikaltho“, S. 27 Swanetische Zeichnungen von Oniani, „Holzschnitzer“, „Familie eines Swanethen“, S. 32 Zeichnungen des Schülers E. Zabadse; S. 38—39 G. Gordeladse „Neun Brüder Chercheulidse“, G. Gabaschwili „Wieder die Arbeit“, W. Oniani „Verteidigung des Kaukasus“, L. Chodshelani „Die Sieger“, A. Gorgadse „Die Sowjetarmee“, S. 43 Ein Winkel der Künstlerschule in Tbilissi; S. 44—45 Kunstwerke von Schülern aus der Gewerbeschule, S. 45 Medaillon mit der Abbildung von Leonardo da Vintschi—aus italienischem Museum, S. 46 I. Nikoladse „Portrait von Nino Zeretheli“, S. 47—48 Kunstwerke der Bildhauerin Nino Zeretheli: Portrait von Maler M. Meier, „Frau aus Swanethi“, „Portrait des Maters Garibdschaniani“, „Portrait von Sandro Inaschwili“, S. 55—58 Szenen aus Bühnenaufführungen des Kubanischen Nationalballetts, S. 59, Heinrich Neihaus in einer Gruppe von georgischen Kuntschaffenden, S. 60 W. Schuchaew, E. Achwlediani und H. Neihaus, S. 61 Q. Magalashwili „Portrait von H. Neihaus“, S. 70—71 Erzeugnisse des Malers G. Milorawa „Portrait von Uschangi Tschcheidse“, „Fischer aus Paliastomi“, Skizze zur Bühnenausstattung, „Selbstbildniss“, S. 72 A. Lunatscharski, S. 77 Eliso Wirsaladse, S. 79 Spielleiter G. Dshawaschwili.

Chefredakteur — Othar Egadse.

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

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

20

ИНДЕКС
76178