



საგარეო საგარეო

• СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWIETKUNST

180
1965/4

საქართველო

საქართველო

1965



საქართველო საბავშვო

ბ. 006.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კაჩიბაქაძე
ქოჯობაძე

საპარტვილოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უკველთვიური შუბნალი

8

1965





საქართველოს
ფილმების სტუდია

მოსკოვის მეოთხედი
ერთაშორისო კინოფესტივალის ლაურეატი,
სსრკ სახალხო
არტისტი
სინგო ზაქარაძე
ვიორტი შახარაშვილის
როლში
(„ჯარისკაცის მამა“)



უკ ტიზოსა და შარგარიტა ლონგის
სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა
საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი
ლიანა ისახაძე →

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ევაძე

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



თანადრომაც ცხოვრება იდებინათვის დაუტყობელი პირობა... იდეა, რომელიც მასზეს დაიკვირბს—პროგრესულა, ხალხის საყოლილად განაწყო, ბუნების გონივრულ გამოყენებულ, საზოგადოებრივ ცხოვრების იმ მართლ გარდაქმნულ, რომ აღმართება სიმშვიდე და სიმარჯვე იყრან, ბუნებრივად და კეთილდროსად დაამკვიდრო, აწყო მკაფიოღებთი აღიქვან, მომავალ სასიკეთოდ მოიპარკან.

იდეა

რომელიც ერთულებს კი არ მოუძღვის, არამედ მასზეს, ხალხზეს ხელმძღვანელობს, ასწავლის, ამხნვებს, რაზმზეს, შემოქმედებების ძალებზეს უმარალებს და აპარჯებინებს. კომუნისთვის დაიდ იდეა, კომუნისთვის საზოგადოების ყველა ხალხსებზე მართებულ, მაგნიფიკენტ, ამხნვებელ შრომის ადამიანზეს, რადგან მათ ხელში აქვთ პირობისა და შემოქმედების ისეთი ძლიერი ბერტეა, რომლის მომარჯვებითაც შესაძლებელია დიდი საქმარის მოქმედებულთი, რეაქციული წყობა-ჩვევების გადამხედა და ახალი, რევოლუციური, პროგრესული, დემოკრატიული, ხალხური სულდან და მიწარადებიან გამოძღვარე სახელმწიფოებრივი წყობილების დამკვიდრება-გამტკიცება.

ცხოვრებაში,

სოციალისტური საზოგადოება, კომუნისტური მშენებლობა ძლიერა სწრად ახელი მალა, ურყევი და უცვლელი იდითი, მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრებით, ახალი საზოგადოების და ახალ თეორიარობათა სულისჩამდგმელი იდითი, რომლის ცხოვლმოქმედებას უკვე დაიდ ხანია ვაძრავ. ახლა ამ იდების ტრადიციულ ეჭვი ვარაუდის ეტარება. საკითხი ეტება მხოლოდ იმას,—რომელი ქვეყანა და რომელი ხალხი უფრო მოკლდ დროში და მეტის წარყოფილ გააჩრცილებს მალდ იდებს, მაქსის მიერ შექმნილ რევოლუციური მოძღვრებას და ლენინისა და ლენინური პარტიის მიერ ხორცშესხმულ სოციალისტურ მოძღვრებას.

იდეურება

ჩვენი ხალხის, საბჭოთა ხალხის მიერ დაიდ გარდასახობა პროცესში, რომლის შედეგი ახლა მთელი კაცობრიობისათვის მკაფიოდ და მჭვირბედავსურია, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრების დაცვას და გავრცელებას. იდეურება მკაფიოდია ჩვენი ცხოვრების, იდეურების ძირითადი პირობა კომუნისტურ მშენებლობაში, მრეწველობის, სოფლის მეურნეობისა და უკუდღვრის რომელი უნაწყო არ უნდა ვებნებოდ. რევოლუციური მუშების და რევოლუციურის მინამჯარის დაცვის გარეშე შექმნებელი კომუნისთვის დაიდი შენების აებება, რომლის ხარაჩებზე უკიდლოვის ეტრად იდგენ, დგანან და ცვადაც იდებთან მუშები, კომლწურნებები, ინტელიმტალური შრომის

ხელოვნებაში

ადამიანები. იდეურება მათი უფლება და მოვალდობა, იდეურება ყველა ჩვენი წარმატებათა გვერდამუქცივი პირობა და რაც უფრო ღრმად შეიფხვინებ ამას, რაც უფრო მტკიცედ დავისომებთ მის ხაზირობებს, მით უფრო ადრე შეიძლება დასახულ მიზანს, კომუნისთვის საბოლოო გამარჯვებას, ამ საბჭოთა მშენებლობისა და უფლების აღქმა-გატარება დამოკიდებულა იმაზე, თუ რა შემოქმედებითი პოტენციალი გამოვალენ კომუნისტური იდეურების ამოღებისათვის წარუწყობ, მასების პოლიტიკურად განსწავლობა, ხალხის იდეურად აღზრდა, ადამიანების კომუნისტური სულისკეთებითი ვარაძქმნაში, მათ მოკალდრე გამიღვრებაში, თეორიულ და პრაქტიკულ შეიარაღებაში, იმის მზაყოფნაში, რომ კომუნისთვის ასანებებლად კიდევ უფრო

მტკიცე, მონოლითურ ჩივებად დაიარაზონ იდეურად ხელმძღვანელებს და გაწაფული მასები. ეს ამოცანა მასები არა და მის გასახორცილებლად უნებია და უნდავი საშუალებების გამოყენება არ დაკვირვებულ. მთავარი იმისა, რომ დაფორქებით და დაინჯებთი შევიწინააღმდეგო ჩვენი მინდობების ყველა დეტალი და თვალნათლი გახვამბოდ, — რა გავწყობს და რა ვეიწივს, რას მიუვარუდვთ პირობი და რას შევუძლიებთ წარება.

ასეთი ამოცანა დგას ამგვამაც საბჭოური ხელოვნების მუშაობა მრავალტოცხვანა არაბის წინაშეც, ვინც მონოღებულა შექმნას ჩვენი ეპიკის შენსატყობი მხატვრული ცხოვრების, აჩვენოს საბჭოთა ხალხის გმირული, კეთილმოიზებითი ცხოვრება და შრომა, მისი ბრალა დაიდი კომუნისტური მოძღვრების გასამტკიცებლად.

იმისათვის, რომ საბჭოთა ხალხის სულიერი მოთხოვნილებებს ვუპასუხოთ, სხვებთან ერთად ჩვენათა ხელოვნების მოღვაწეებმაც უნდა იზრუნონ თავიანთი ნაშოქმედარისა და საკუთარი შემოქმედების მაღალი იდეურობითი განსამართავად. კომუნისტური იდეურება წიოდ ხაზად უნდა დაწვეს მხატვრული ცხოვრების ყველა ახალ მოვლენას, იდეურობა თვარწინ, იდეურობა მუსიკაში, იდეურობა მხატვრობაში, იდეურობა კინემატოგრაფიაში, — აი მოთხოვს, რასაც ხალხი და პარტია აუქნებს.

იმისათვის, რომ იდეურად ავამალოთ და ამით დავაპირო საბჭოთა საზოგადოებრიობა, მხატვრული შემოქმედებითი კოლექტივების მუშაობაში ვანსუთარებულ ველისებურით უნდა მოველითობო ახალი დარწმუნებაპრატული განხილვის ქცეობა. არ უნდა დარჩეს არც ერთი კომუნისტი, არც ერთი უპარტო შემოქმედნი, რომელიც არ განვარძობს თეორიულ და იდეურ განვანათლებისათვის ინტენსიურ შრომას. შესწავლა ლენინური მოძღვრებისა, შესწავლა ხელმძღვანელი კურსისა, სწავლა ცხოვრების, სწავლა შრომის დამოუფლებელი ახალი, პროგრესული მოღვაწეობისა, — აი ის პრაქტიკული მოთხოვნა, რომელსაც უფლებს დღევანდლობა თვითონი ჩვევებისა, ყველა წარუქმედებითი კოლექტივის დილსა თუ სატარა წარუქმედებითი კოლექტივების თეორიის შემდგომი დაუფლები თვითონი საბჭოური, მუსიკის, რეჟისორის, აქტიორის, დრამატურთესის, თეატრისა და კინემატოგრაფიის მუშების მიერ სამიოდ გარანტიანა მხატვრულად მაღალი და იდეურად მწიფე წარმატებების შესაქმნელად არ შეიძლება იმედი გვიქვდეს დიდი შემოქმედებითი ძეგლების იქ, სადაც უსტადაც არა გაუილბო შრომა და ბრალა მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრების დასაუფლებლად, და პირითი, იქ სადაც იდეურად უსტა და პოლიტიკურად არა-აქტუალური მხატვრული პროგნოზს ადგენენ, დღევანდლობის მოკლებულ რეპრეზენტარს ირჩევენ, სიღრმეს მოკლებულ მუსიკას ამჯობინებენ, ცხოვრებასთან დაშორებულ ფერწერულ თუ სკულპტურულ ტილოებს ქმნიან, ჯდამირთული იფიოთლებებს და თვარტალურ დღდებებს მხარს უჭერენ, — იქ ყველა ამის მიზევი, სხვათა თან ერთად, პოლიტიკური განაოლებების იგნორირებულობა უნდა ავხსნათ.

შეუძლებელია, რომ იდეურად მომზადებულნი და დარწმუნებულნი ხელგვიან ადვილად ვერ ამჩნევენ თუ, რა ხალხი და რა ფორმის მხატვრული წარმოებები ააღლებებს ხალხს, რა ზომით ვარდის მის ენისტიკური გემოვნების, აუზნებლის პოლიტიკური დონის, ზოგჯერ ვხვდებიან ისეთი პირობი, ვისაც გაწვადებული წარმოედგნა აქვთ საკუთარი პოლიტიკური განაოლებზე და თან ადვილად იმისათვისკენდებ შემდგომი სწავლისათვის, წარისადაც, ცხოვრების მოკლებულნი ღრმად ჩართვის მოთხოვნიანან. ასეთი უკლები-მოდღენენ და უკლებიგამგზენ თან იწინებენ არა მარტო პროფესიულნი სიმწიფით, არამედ იდეოლოგიური სიტკიცითაც; მაგარ დააკვირდებით მათ ნაშრომ-ნაშოქმედარს და ნახათ, რომ წარსულში წარჩინებულნი ახლა უკვე ჩამორჩნენ, ჩამორჩნენ თეორიულად და, მასსადამე, პრაქტიკაშიც. ასეთი ჩამორჩენა მათსათმენი არაა არც ერთ სფეროში, მაგარ სრულად შეუნწარებელია ხელოვნებაში. მხატვარი-შემოქმედნი, თეატრისა და კინის მუშაკის, მუსიკისა და სახეობი ხელოვნების დარგის წარმომადგენლის პირად და საზოგადოებრივ საქმიანობაში. იდეური ჩამორჩენა ცუდ შედეგებს ვაძლევენ, უბერივ და უსარგებლო, პროფესულ და მორალური თვალსაზრისითაც მანკირი სიტკიცებებს, არაფრისმიქმედ მუსიკას და ფერწერულ წარმოებებს ვაძვევს თავს.

ამიტომ, მხატვრული პროგნოზის ხარისხის ასამაღლებლად ენერჯიულად უნდა ავამალოთ პროფესიული ოსტატობის მხარეც. — მათი შემოქმედნი ადამიანების პოლიტიკური-იდეური დონე, სხვა რჩევას და სხვა ორიენტაციის ვერავენ ვერ მოგვცემს. პროფესიულობა და რევოლუციურობა მხატვრულ შემოქმედებაში, ოსტატობა და იდეურობა, ტრადიციულობა და წინაგრძობა, — იას ის მთავარი, ურმოლისოდც დიდი შემოქმედი მუშაკიც კი დაკეთიბება.

იბსათის, რომ ხვალ უფრო ძლიერი და იდეურად მტკიცე იქნის სახელმწიფო ცხოვრება, საქრთა უკვე დღეს ვაუწყებთ მხატვრობის უმაღლესი საწარმოების კონცეფციის შემქნელი პროფესორი და პოლიტიკურ წიგნსწერ, საქართველოს ეპარქიარის ინსტიტუტი, კონსერვატორი და სამხატვრო აკადემია, — აი ის სამი კერა, რომლებსაც ეკუთვნის ჩვენი ხელოვნების, მუსიკისა და სასპორტუნოს, კულტურისა და წარმოების დარგები. სწორედ ეს და სწორედ ახლაც უნდა ვიზრუნოთ იმათ დასახელებულ ვაწარმოებებსაც, რა არსებით და მტკიცედაც არსებობდა და ხალხისა და პარტიის წინაშე. მაგრამ ევროპის თანაგონი ერთადერთი იყო, რომ, წიგნითი იფიქრეს და სწავლებას პირადად მისცემდა ხალხსა და პარტიის წინაშე. მიიღვეთ იდეურ ჩვევებს, დამოკიდებულ შრომის პირობებში ძაღებს აუღებს მდიდრისებულ დასუბნებს და მხატვრული ჩაჯარვებ-ფულგობის წინაშეს აუღებს.

შემოქმედებითი კულტურის კარგი ხელშემაღელი ის არის, ვინც თავის მხატვრობა-შემოქმედებითი მხარეს პირდაპირ-პოლიტიკურ მუშაობას უკავშირებს და ხელოვნებას პარტიულობას აუწყობს. მხოლოდ ხალხისათვის სავაჭრო ხელოვნების ნოჯიბიერება და იდეური ზრდით არის შესაძლებელი მაუწყებლობისა და მხატვრობის მოწვევა. მხოლოდ ხელოვნების მაღალი იდეურობითა და ნამდვილი ხალხურობით მიიღწევა ეპოქისათვის შემოქმედება, და ვინც ამათ ვაჭრებს, იმას პირდაპირად უნდა ვუთხოვოთ, და-ეკვებარო.

საბჭოთა ხელოვნება, საქართველოს ხელოვნების მოღვაწეები უკვლავის იყვნენ პარტიის თანაგმირობნი და თანაგმირობლი. კომუნისტური მშენებლობის უკვლა დიპაუტ. ქართველი საბჭოთა ხელოვნება უკვლავის იცავდა მხატვრული იდეოლოგიის დაცვას, ან უკვლავის უბრუნებს ან იფიქრდა და არც არსებობს. დავა-წყობს. ეს არის ვალისებრი და მისთვის ხალხის მოთხოვნა. ამ მოთხოვნას პირადად უპასუხებენ საქართველოს მშრომლები. პირადად უპასუხებს მხატვრული ინტელექტუალისც. — მწერლები, მუსიკოსები, მხატვრები და აქტიორები, რეჟისორები და ქორეოგრაფები, კინო და ტელევიზიონების მოღვაწეები.

ახლა კომპარტის რეკლამის ორბოლოდანი წლისთავისათვის, ღონისძიებასთვის ასე წლისთავისათვის შუადღის პერიოდში, კიდევ უფრო უნდა მოვიკრიბოთ შემოქმედებითი შესაძლებლობები მაღალდედური, თანაგმირობისა და რაღაც დავაუზი-რეზიული წარწერებით დასაქმნულად. შემოქმედებითი კულტურის საბჭოთა მოქმედება უნდა იყოს და ისტორიულ თარიღებს, მისეცე ხალხს იდეურად და მხატვრულად ხორცსმე-ბული საზრუნო, ვაზარდო მათი ესტეტიკური გემოვნება, ამას-ღო მათი შრომითი ენთუზიაზმის ინტენსივობა, ხელი შეუწონს თათბირული საბჭოთა ადამიანის მტკიცედაქტიური და ფიქრითი ძაღვება გამოვლენა-მოძიებობის, მათ დარჩენას ვალისებრი კომუნისტური მშენებლობის დასაქმნულად, კომუნისტის საბოლოო გამარჯვების მოსახლოვებულად, დიდი მარქსისტულ-ლენინური იდეების განსაზრგებულად.

საქართველოს სახელოვნო კულტურების ამოცანა იმანია, რომ უკვლავი შემოქმედებებითი ძაღვებით ჩაგებს ამ საზოგადოებრივ და პარტიულობის მისის განსაზრგებულად შემოქმედებითი შეჯახებაში, რომლის ნაყოფს მათ უფრო მაღლ დაფორმებში, რაც უფრო მეტ მოწოდებასა და თანხმობას გამოიწვიოს. არ უნდა დარჩეს არც ერთი სახელოვნო კულტურის, რომელიც ვრცელ და რეალურ ღონისძიებებს არ დასახებს. უკვლავითი უნდა ვავალიტორო იბსათის, რომ თვითონ თვებარს უკვლავითი უნდა ვავალიტორო ხელი საქართველოში გეგმა. ასეთი გეგმების ქმნება ფარდაცობის სახე არის თვითონვე არაფერი გაკეთდება. იმაზე უფრო, როგორ არის შედეგებითი სამოქმედო სარტებტორი გეგმა, გეგმად არის დამოკიდებულ მთელი წლის მხატვრობა-იდეური სარტებტორი პოლიტიკის ბედი. თვებარს უნდა ხელშემაღლებლობა და იმით, რომ რტებტორი გეგმარჩი თანაგმირობის სისხლსაცდელ ამასხელი სისხლის გამოზავლებით, ორბოლოდანი და თარგმნილი წარწერებით, რომლებიც მოგვიტარებენ კომუნისტის მშენებლობაზე. კომუნისტური შრომის ცხოვლოვებლობაზე, — მოვალისძიებენ მულტურად, გეგმებარედ, დამახად და არჩაინა.

წიგნითი ასე მთელი სახესხებლობით ვერ ხვდება. კიდევ არის ისეთი ერთეული თვებარს, რომლის ხელშემაღლებლობას დამწერ არ შეუძლებია მიმდინარე წლის სარტებტორი გეგმა. მათ სახელდახლოდ შეადგინეს საბოლოო-იდეური მონახაზი და შეტანეს ისეთი სისხლები, რომლებიც ახარცებენ, ან ვერც დაწერებინა მთელად ვაგებში. ასეთი არარტული გეგმები საშრომობას უქმნის თვებარს მუშაობას, ნორმალური შემოქმედებითი ამბოსტორის შექმნას, მხატვრული კულტურის და დროულად, რეისორების და აქტიორული ძაღვის სწორად და დარგულად განაწილებას. ის სარტებტორი პოლიტიკურ შემოვლად დამახად, როცა თვებარს პირდაპირ მთელი წლის განაწილებას არ აღმოჩნდა ისეთი სიხვა, რომელიც თვებარს კულტურის მულტურა მოწოდებას მოიპოვებდა. მარტო კლასიკის იმითი თვებარს ვერ დარჩება. ამასთან კლასიკურ წარწერებსაც საშრომობა

მთელის, თუ შემოქმედებითი კულტურის ფესვადგმულია გულ-ცვი დამოკიდებულბა თანაგმირობისაზე, თუ გავრცირებულია უკვე სადაც და წარწერების მომხრე რეალისტური ხვდება, სოციალისტური რეალისტის მეთოდის, თუ აქტიორული და რეალისტური მიდგომები უზრუნველ მდიდრისებულ-საქოლოგური შერტრულ და დიდი გმირობის დამოვება, მატარა სიმარტობის წარწერება დაწერება, რაც თვებარს სახელს უზღვევს, აქტიორისა და რეალისტის დღეების ვარჯიშის სახელს.

სწორად უნდა ვიფიქროს, უნდა მივიქნას საბჭოთა ხელოვნების კულტურების მუშაობას, რესპუბლიკური, თვებარს და პერიოდულად ხალხისათვის გამოვლენას. იდეურბა საფუძვლად უნდა დავუდოთ ყოველ ახალ ექსპოზიციას, თვითონვე მხატვრის, მოწინავეს, ვრცოვების პირად შემოქმედებას. მაღალი იდეურობის ნაყოფი იყო საზოგადოების მიერ კარგად მიღებულ გამოვლენა მშვიდობის თვებარს. ამ ექსპოზიციას კიდევ ერთხელ დავაფორმება, თუ ის სასარგებლო შედეგი მოხდება, როცა სადაცფორმ სწორედ უღვევბიან სწორად მოხდება, დრამად, ქმნიდება. ახალი წარწერის გე გამოვლენა იმის დამატკიცებელია, რომ საქართველოს მხატვართა ეკავშირის შესტყეს ორგანიზატორული უნარი თავი დაანება დიდ ღონისძიებებს, მხატვართა ეკავშირის წევრთა დიდი არაბა მარტობულად და იდეურად მომწოდებელია დღევანდლობის ამასხელი ოსტატობის დაწერილი ტილოების შესაქმნელად.

მაგია სახეობის იყო უკვლავის შენელება, საამოვლად საქმის ორგანიზატორ სტილიურად ვაყრდნობა, რომ თბილისის სურათების გალერეაში მწიფობული საზოგადოებრივ გამოვლენა უხტბი და უფერული. მთელი გამოვლენის ექსპოზიციას იყო მხოლოდ ერთი ექსპონატი, რომელიც შრომის პირობებს ასახავდა. მისწონია როცა, როცა ვაჭურვის ეკლბები იყვნენ დადგენილი პირობებით, ნაჭურბრებით, ცობას მოქმედი უღვიბა-ნი მომრტობებით, რომელთა ვაჭურბი, ჩვენს გასაქრება, მხატვართა ეკავშირის აქტიური და ვაჭურბი წევრები კი არანა. შემოხვევითი არაა, რომ არნება არ ვაჭურბი არაა სტატ გამოვლენას. ახალგაზრდა შემოქმედებას და უკვე გამოჩენილ მხატვრებს თავს ნება არ უნდა მისცენ გამოვლენა გამოჩენონ უბრტრად ვაკეთებულ ტილოები, რაოა არ შეუძლებს პირევენდები მოვალე თამაბს ასეთვე უბრტრესი მუშაობის განსაქმნად. გამოვლენა შემოქმედებითი ძაღვის დაოჯოგირება და მისთვის მომზადება თვითონვე მხატვრის ვალია. წარწერბას მხოლოდ დასაბული და იდეურად გამოწული შრომა მოიგებს. ასეთი შრომის არაიენ არ უნდა ვაჭურბდეს დიდი, რესპუბლიკური გამოვლენა იქნება, თუ მცირე საზოგადოებრივ ან საშრომლოტი ექსპოზიციას. იდეურბა და ოსტატობისათვის ბრძოლა უკვლავითის და უკვედან მთავარ პირობად რჩება და მისი მარტობულად დაცვა მხატვართა საბჭოთა ვალია.

თქმა არ უნდა, ერთი ასეთი საწიფობარი ებიზიდი ჩრდილს ვერ მოსტყეს მხატვართა მთიერი კულტურის ნამოვლენად, მის კარგ აწიფო-მოზავლს. საბოლოო თარიღები მშვენიერი ასაბარა მხატვართა იდეური მწიფობის გამოსაკვება. ამასთან უკვლავითი უნდა ვაკეთებ, რომ ღირსებულად მიუგზნაოთ საბოლოო გამოვლენისათვის, მაგრამ არც მთელი ექსპოზიციების მწიფობის ვრცოვი უნდა დარიცხვს. რაოდენუნდა საზოგადოებრივ-მომოვლენი გამოვლენების მწიფობის ტრადიციას, უნდა კიდევ დავიცვათ. შეუწყნარებელია ამ გამოვლენების განსის გაქაიფურება. უკვლავითი თვისის ვერ აქვს საწიფობარი შემოვლენაზე უნდა მოიწიოს, საზოგადოებრივ — გასაუღლები.

იმისებუდ უნდა ვიზრუნოთ, რომ მეტი ვაჭურბი გამოვლენის ვრცოვებით ხალხს, არც ახალგაზრდა უნდა ვაჭურბოთ. უკვე მოვალე დიდი გეგმად ახალგაზრდობის, რომლებიც მზად არანა შემოქმედებითი ეკავშირის შესაქმნელად. უფრო სწორი იქნება, რომ მათი მიღება ანტკების მიხედვით კი არ ხვდებოდნენ, არამედ საბოლოო გამოვლენის იმართებულდ მათი შემოქმედებითი სიმწიფის გამოსაკვება. მხატვართა ეკავშირის წევრად მიღება დიდი მოვლენა და ახალგაზრდამ უნდა აჩვენოს ის გააკეთა და რას გაქრებდა.

დიდი მუშაობა განსა ქართველი მუსიკის ამალბობა და პიულარისაქისათვის კომპოზიტორთა ეკავშირისა. გამოვლენა და ხალხი ძაღვით და ახალი შესაძლებლობების აუღრდა ძეგლი და საშუალო თათბების შემოქმედება. ახლა ამოცანა იმანია, რომ მათ მონიღულდ შეუვამოთ ერთი მეთრის, რათა სისხლსაცდელ შევხედეთ მობალეობებულ საბოლოო თარიღებს.

თქმა არ უნდა საქართველოს მხატვრული ინტელექტუალის, საბჭოთა საქართველოს თვებარსა და კინოს მუშაების, მუსიკისა და მხატვრობის მოღვაწეები უკვლავითი ვაკეთებენ დრამატორული და მაღალოსტატური წარწერბების განსაზრგებულად. მხატვრული შემოქმედების წყარო — იდეური მონახაზებიც. ეს კი მათ მთავად დაწინადა და ახლაც უბრტერი ძაღვის იფენს, ხალხის სურბობის ფრას შესახებ, სოციალისტური რეალისტის მეთოდზე დაუფრებულ ხელოვნების შემოვლენა აუყავების ფართო გზაზე გაიყენს.



ქართული

კინოფესტივალის შთაფარი პრიზი მიენიჭა ფილმებმა „მომხმარებელი“
შვილობა“ (სსრკ და „20 სათი“ (უნგრეთი);
ოქროს პრიზები მოიპოვეს ფილმებმა: „ცო ჩვენს თავზე“ (საფრანგეთი), „თავდისხმა“ (ჩეხოსლოვაკია); საერთაშორისო ევროპის სპეციალური ოქროს პრიზით აღინიშნა იტალიელი რეჟისორის ვალენტინო ძურლინის ნამუშევარი სურათისათვის „რისი ჯარისკაცებმაც მოპყვებოდნენ“.

ევრცხლის პრიზები მიეცუთნა ფილმებს: „სამი ნაბიჯი მიწაზე“

პოსკოვის IV

(პოლონეთი), „დიდი სრბოლები“ (აშშ, როგორც საუკეთესო კინოკომედიას.

ფესტივალის პრიზი ქალის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის მიენიჭა იტალიელ კინოფარსკვლავს სოფი ლორენს (ფილმების განსხივრებისათვის რეჟისორ ვიტორიო დე სკას ფილმში „ქორწინება იტალიურად“), ხოლო მამაკაცის როლის საბათმისო უმსრულებინათვის — სიგზო ზამპარინას (ბრიტანია მახარაშვილის ბანასანიბინისათვის რემისონო რეზი ჩანტის ფილმში „ჯანსიკაციის მამა“).

ფესტივალის პრიზები მიეცუთნა: რეჟისორ იონ პოპესკუ-გაპოს (რუმინეთი), ფილმ-ხაბარის ორიგინალური რეჟისურისათვის.

საერთაშორისო

ფილმს „ევრენერ პოლტის თავდასავალს“ (გერ) დიტერ ნოლის ანტიფაშისტური რომანის ეკრანიზაციისთვის; ოპერატორ ტომისლავ პიტერს (იუგოსლავია) ფილმისათვის „პრობლემა კუნძულ ვიშევიცელან“, ფილმს „ნებათა ქორწინებაზე“ (ბულგარეთი), როგორც ახალგაზრდობის საუკეთესო ნაწარმოებს.

ფესტივალის ევროპის სპეციალური დიპლომებით აღინიშნა: რეჟისორ სულემა ხანი (იაპონია) ფილმში „ხელი ხელს“ ბავშვების საუკეთესო მუშაობისათვის; რეჟისორი ვიტორსლავ მიმიცა (იუგოსლავია)

კინოფესტივალის

სლავია) ფილმისათვის „პრობლემა კუნძულ ვიშევიცელან“; ფილმი „4X4“ (ნორვეგია) დანურტი და შვედური ნოველებისათვის; მსახიობი ბურჯელი (საფრანგეთი) კომედიური როლის საუკეთესო შესრულებისათვის.

ევროპის დიპლომები მიენიჭათ: მსახიობ ლუდმილა საუკეევას (სსრკ) ფილმ „ოქმა და შვილობაზე“ ნატაში როსტოვის როლის შესრულებისათვის და მსახიობ ჯული კრისტის (დიდა ბრიტანეთი) ფილმში „ჩემო ძვირფასო“ დიანას როლის შესრულებისათვის.

მოკლემეტრაჟიანი ფილმების ევროპის გადამყვებლობით ფესტივალის ოქროს პრიზები მიეცუთნა სურათებს:

„ცემელი სახეზე“ (იუგოსლავია) და „ორნი“ (სსრკ).

შედეგები

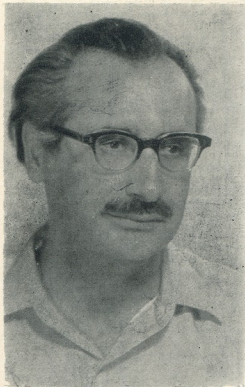
ევრცხლის პრიზებით აღინიშნა ფილმები: „60 წრე“ (კანადა); „ნეტენ ვან ზოი მარად ცოცხლობს“ (ვიეტნამი); „პაუტელი მუქემსები“ (უკრაინა).

ფესტივალის პრიზები მიეცუთნა ფილმებს: „ადგილზე შემოწმება“ (პოლონეთი) და „კეთილი მზის თეა“ (სსრკ).

მოსკოვის მეოთხე საერთაშორისო კინოფესტივალზე ოფიციალურ პრიზების გარდა თავიანთი პრიზები და დიპლომები დააწესეს და ფილმებს გადასცეს საბჭოთა და უცხოეთის ორგანიზაციებმა.

მოსკოვის მიმართ საერთაშორისო კინოფესტივალური ხელშეწყობის ხელშეწყობათაგან უმჯობეს მასშტაბით — კინოფესტივალისათვის სავადასხვა კვაყნის მოღვაწეთა თანამშრომლობა და მხიბობობას, გათ ბრძოლას კინოფესტივალში მხიბობისათვის, ხალხთა შორის შვიდობისა და აქიზისათვის.





დრამატურგი ოთარ ჩხეიძე

„ვისია ვისი?“ გარჯანიშვილის თეატრში

ლეილა თაბუკაშვილი
გიორგი დოლიძე

გარჯანიშვილის თეატრმა წლებიანდელი სესონის ბოლო პრემიერად წარმოადგინა ნიჭიერი ქართველი მწერლის ოთარ ჩხეიძის კომედია „ვისია ვისი?“. სექტაკლის დამდგმელი-რეჟისორია აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დასახსურებელი მოღვაწე იური კაკულია, კომპოზიტორი ა. ჩორბოლაშვილი (საქართველოს სსრ ხელოვნების დასახსურებელი მოღვაწე), ქორეოგრაფი ჯან ბაგრატიონი (საქართველოს სსრ ხელოვნების დასახსურებელი მოღვაწე), მხატვარი შ. ზუციშვილი.

გონებამახვილური, კომედიური სახეებითა და სიტუაციებით მდიდარი ორიგინალური ქართული პიესა არც თუ ისე ხშირი მოვლენაა ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

ოთარ ჩხეიძის კომედია „ვისია ვისი?“ კი სწორედ ამგვარი გამოვლილია. ქეშმარიტ წარმატება, რომელიც ზედა სექტაკლს, მეტყველებს იმაზე, რომ პიესა ხალხური ოუმპრობით დაამჯავრებლად გვიხატავს ნამდვილ ადამიანურ ხასიათებს. პიესის ამ ღირსებაშ განპირობება სექტაკლის მაღალი აქტიორული შესრულების დონე. შესაძლოა, მსახიობების ოსტატობის გარეშე ამ ძალით ვერ მოვეხიბლეთ პიესას, მაგრამ ვერც ტალანტები აიყვანდნენ შესაფერ სიმაღლეზე უფერულ და სექტატურ სახეებს.

ოთარ ჩხეიძის პიესაში არ არის დასშული და გადპირილი დიდი საზოგადოებრივი პრობლემები, იგი თითქმის პატარა საკითხს ეხება, მაგრამ ეხება მრეღვაერებით. „ვისია ვისი?“ უოფითი პლანის კომედიაა ჩვეულებრივი ადამიანების პირადულ ინტერესებზე, მაგრამ პირადულაც ზომ საზოგადოებრივის ორგანული ნაწილია. ზოგჯერ ადამიანის სწრაფვა — მოაწუოს თავისი პირადი ცხოვრება ისე, რომ ანგარიში არ გაუწიოს სხვის ინტერესებს, ბუნებრივად მაღებს კონფლიქტს სხვა ადამიანებთან, გარემო სინამდვილესთან, ამჟღავნებს ამა თუ იმ პიროვნების დადებითსა და უარყოფით მიდრეკილებებს.

„ვისია ვისი?“ არის პიესა ცოცხალ, მკაფიოდ დაწვრილ-დულად ადამიანურ ხასიათებზე, ადამიანებზე, რომელთა ბუნების უნებლეთი გამოავლენს ზოლზე რაიმე ყვრილ შემთხვევა თუ სიტუაცია. ასე დგება აქაც პიესის ზოგადი გმირის წინაშე ეტლები სასტიკ აუარებელი ნიღბი, თუმცა კი, როგორც იტყვიან ხოლმე, ტყვიდან ძვრება საკუთარი ტყავის შესაჩარუნებლად. ზოგს ნებისყოფა არ უოფნის მტკიცედ დაადგეს იმ პოზიციას, რომლისაც სწამს, ზოგი უწერა დაიცავს თავი, თუმცა სჯერა საკუთარი სიმართლისა. არიან ისეთებიც, ვინც არც წყალობა და არც ღვიონ, ადამიანები, რომლებიც არც აზაფერს დაუშვებენ, მაგრამ არც რაიმეში გამოადგებიან ერთმანეთს; არიან სხვისი ბედისაღმყოფლები და ქარაფშელა თვითდაჯერებულნი, გულმარათონი და მოქმედი, გულუბრუნებულნი და ფეხის ამოყოფნიც; ერთი სიტყვით, პიესა დასახლებულია ცოცხალი, მკაფიოდ ხასიათებით.

რა სოციალური კარგა გამოიყენა დრამატურგმა? ერთ სოფელად ვაქს გულმრეულად უფერას მომობილავე, მუხეი თანათოფელი გოგონა, მაგრამ დედის შოშით, რიუმელსაც ვერ წარმოუდგინა მუხეი რძალი; გულმოყოლული „რაინილია“ გაიჭრება ვინ დედა და... იმალდა მას შედეგარაც სულიერად და ფიციურად დაუხალხოვდა თავის სტარფოს. ვაგი უნებისყოფი და შშინარაა. იგი საფერიდან აღვენებს შეფაღურს, რაც მის გამო სოფელად არც თუ ისე ჩერჩტაია, როგორც ხალხს ჰგონია, ამ საქმეში თავის გარყვეულ მოშოციას ამყავნებს, ცდილობს ცოტა რამ მიაღწიოს „დასკულს“, „სიმართლის მძიფრე“ მაღლს, იტყვიანად გაჭრელო! საქმროს დედას. ეს უყანასენილი კი არასოდეს იმნევა.



სასამართლოს სენა. ცენტრში პირველი მოწვე — გ. გოცირელი

ფოტოები პ. შევჭინცოსი

თუმცა კარგად გრძნობს, რომ ქვიშაზე აგებს მხეცს, მაინც თავის სასარგებლოდ წარმართავს უველაფერს, მოსურხებულად სარგებლობს სხვების უნიათობით, დაუნდობლად ცდილობს უველას გაცურებას. უღანაშაულო დამნაშავენი იბობას ქელში გახლართულებივით ფართობალებენ, ერთმანეთს ეხე-თქებიან და ვერც გარკვეულან — კეთილგონიერება გამოიჩინონ, დამცირებულის ღირსების აღდგენაზე იფიქრონ თუ საკუთარ ინტერესებზე იზრუნონ.

ახე ვლენდება თვითღელი მათგანის სულიერი სამყარო — დიდსულოვნება თუ სულიერი სიმდაბლე, გულმართლობა თუ ეგოისტური მიდრეკილებანი. და უოველივე ეს ვლენდება იუმორით სახეც ცოცხალ დიალოგებში, მოქმედებაში. ამით ხდებიან პიესის გმირები შოამბეჭდვანი, სასაცილონი თუ შრისხანებით გასაკლავნი. ბოლოს მაინც სუფთა გრძნობა ზეიმობს, სულმოკლე ადამიანების მიერ დაგებულ ბაღს არღვევს, კეთილგონიერება იმარჯვებს ცბიერებაზე, უსამართლობაზე, შიშზე, უნებისყოფობაზე.



მაგდოს ბიჭი — ჯ. მანაშვილი
ოკობოტო — გ. ციციშვილი



რეჟისორი
ფერი
კაქულია

ნოდარის მშობლები
თ. სხირტლაძე და
ა. სიხარულიძე





პიესის ერთ-ერთი მოქმედი პირის სიტყვებში: „ჩემთვის უფრო მეტად მინდა იცოდნა ვიდრე და ვეძიებ“ — პიესის და სპექტაკლის იდეური მიზანდასახულობის გასაღებია. რეჟისორი იერი კაკულიას დამსახურება ის არის, რომ მან მკაფიოდ ამოკრა ხალხური იუმორის დაიყვანა პიესის იდეური ხაზი, მხატვართან და კომპოზიტორთან ერთად, ნემიროვიჩი-დანენკოს ერთი ცნობილი თქმისა არ იყოს, შეუმჩნეველად გაითქვიფა მსახიობებში და „ვისია ვისი?“ აქტიორული ხელოვნების ზეიმად აქცია. მსახიობები, ისინიც, რომლებიც ერთი შეხედვით გამოვლენ სოფლის კოლორატულ ფონს ქმნიან, პირდაპირ გვაოცებენ ფერბეჭედით და საღებავებით გონებაშავიფულური გამოყენებით; სცენური სიშარბილის მიგნების დიდი ტაქტიკა და პროფესიონალიზმი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი დავით კუთათელაძე მხოლოდ ერთ სცენაში გამოჩნდება სასამართლოს თავმჯდომარის როლში, მაგრამ დიდად დასამახსოვრებელ სახეს ქმნის. მისი გმირი წამდაუნუნ იძიბის მხოლოდ ორ სიტყვას („დაბა“ და „კო“) და ამით აშკარად ვუგაზრობინებს, რომ მას ყველაფერი აინტერესებს — ხომ არ გავჩნდებით, მაკიდაზე ხომ არ დევს რაიმე ზედმეტი ნივთი, სურათი რამდენი წყალია და ა. შ. გარდა იმისა, თუ რას ლაპარაკობს მომჩივანი მადლო... თავმჯდომარის მსახურებშიც შესაფერისი ჰყავს, ბაყუღისეულის რომ სხედან და უკანტურბენ თავს. ამ უსიტყვო როლებში სცენური სიშარბილის გარძობას ამდღანებენ კ. მევიანაძე და ლ. შოთაძე. სამწუხაროდ, ასეთი როლების კარგ შემსრულებლებზე ცოტას ვერტი ბოლმე რეცენზიებში, სათქმელი კი ბევრია: ხომ ცნობილია, რომ არ არსებობს „ლილი“ და „პატარა“ როლი, არსებობენ დიდი და პატარა მსახიობები.

„ვისია ვისი?“ აქტიორული ოსტატობის სპექტაკლია. ოსტატობის ხარისხის მიხედვით კი ერთნაირ მაღალპროფესიულ დონეზე დგას თითქმის ყველა მსახიობი. ესენია: რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები თამარ თეთრაძე (სოფო), გიორგი გაცირელი (პირველი მოქმედი), ა. სისარულიძე (ნო-

- ანიკო —
- ე. ვერულიშვილ
- დათა —
- ი. ტრიპოლსკი



1. მადლო — ე. ყიფშიძე, ოცობოცო — გ. ციციშვილი
2. სოფო — თ. თეთრაძე, მადლო — ელ. ყიფშიძე
3. მადლო — ელ. ყიფშიძე, ქალი — ნ. ჩხეიძე



ოცობო — გ. ციციშვილი, მაგლო — ელ. ყიფშიძე

დარის მამა), მსახიობები: ია ბოკუჩავა და მედეა ბიბილიე-
 შვილი (ვისი), თ. სხირტლაძე (ნოდარის დედა), ა. ვერტლიე-
 შვილი (მეორე შოწმე), გ. ციციშვილი, გ. გოგუა (ოცობო-
 ცი), ჯ. შაზიაშვილი (მაგლოს ბიჭი), შ. სხირტლაძე (ნო-
 დარი), აგრეთვე ბონდო გოგინავა, გავი ბერიაშვილი და
 სხვები. რაც შეეხება ეპატორუნ ვერტლუშვილს და რუსსუბ-
 ლის დამსახურებულ არტისტ იაკობ ტრაპოლსკის, მათ
 ჭეშმარიტად შეადო სხასიათო დეტატი შექმნეს. მაგრამ
 სექტაკლის სული და გული მანც რუსულბოლის დამსახუ-
 რებული არტისტი ელენე ყიფშიძეა, რომელსაც დიდ სი-
 მაღლეზე ახუავს მაგლოს სახე.

მაგლო-ყიფშიძე ძლიერი ხასიათის ქალია. აკი ამბობენ
 სოფელში „მტერსაც გადაიღებიაო“. ეს იცის მაგლომაც და
 ამიტომაც მოქმედებს ასე თამამად, ასე თვითდარწმუნებით.
 მაგლო-ყიფშიძის შეუძლია ისე შემოაბრუნოს უყოველგვარი
 საქმე, როგორც მას მოგებრანება, როგორცადაც სურს. ელენე
 ყიფშიძის არა ერთი მნიშვნელოვანი სახე შეუქმნია, მისი ეს
 ბოლო ნამუშევარი კი, ჩვენი აზრით, ისეთი ძლიერი და
 მაღალმატერული სახეა, რომელიც საპატიო ადგილს დაიკა-
 ვებს არა მარტო მსახიობის, არამედ მარჯანიშვილის თეატრ-
 რის შემოქმედებით ისტორიაში. სხასიათო როლში აღრეც
 გვინახავს ელენე ყიფშიძე, მაგრამ არ შევცდებით თუ ვი-
 ძუით, რომ მისი ხალასი ნიჭი სწორედ აქ ვიგრძნით მთელი
 მგზნებარებით. სხვას რომ თვია დავანებოთ, რად ღირს თუნ-
 დაც მაგლოს სიარული ოცობოციონან შეხვედრის სცენებში;
 როგორ მსუბუქად დატუნებულეს თავის კანტონითა და
 ბურტყუნით, გეგონებინა ნამდვილი ანგელოსია და მხოლოდ
 ფრთები აკლიაო. სინამდვილეში მარნიაც კი ტვის იჭყლებს
 იმაზე, ხომ არაფერი დამაჯიწყა, ხომ არაფერია კიდევ სა-
 ჯიბოო...

თოარ ჩხვიძის პეესამ სრული შესაძლებლობა მისცა თე-
 ატრის შემოქმედებით კოლექტივის მთლიანად გამოვლინე-
 ბას თავის ნიჭი და უნარი და მაყურებლისთვისაც ესოდენი
 სხარული შენიჭებინა. მაგრამ ამით იმას თქმა რადი
 ვსურს, თითქოს „ვისია ვისი?“, უნაკლო სექტაკლი იყოს და
 არ სპირობდეს დახვეწას, ზოგიერთი კუბოურის, იმედია,
 რომ თეატრი გააგრძელებს შემოქმედებითი მუშაობას სექ-
 ტაკლზე და მომავალ სეზონში კიდევ უფრო სრულყოფილი
 სახით წარმოგივადგენს მას.



მაგლო —
ე. ყიფშიძე,
დათა —
ი. ტრაპოლსკი



შემოქმედებითი ინდივიდუალობა გაცილებით უფრო ფართო და ღრმა მოვლენაა. იგი ემყარება სუბიექტურის საერთო საზოგადოებრივი ინტერესების დონემდე ამდლებისა (ე. ი. გაობიექტურებისა) და საზოგადოებრივის, საერთოდ მთელი ობიექტური სინამდვილის საკუთარ სამყაროში გარდასახვის ორგანულ მთლიანობას. იგი ტალანტის ძალდატანებელი თვისებაა, სინამდვილის მხატვრული წარმოსახვის. ხელოვანის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების თვითნაშობი სუბიექტური გამოხატულებაა. თვითნაშობი იმიტომ, რომ ნამდვილი ხელოვანის შემოქმედებითი ძიების ყველა ასპექტი, მათ შორის საკუთრივ თვით ტიპიურის, მამასადამე, მხატვრული სიმართლისა და დამაჯერებლობის ძიებაც კი, არსებითად საკუთარი თავის ძიებასაც ნიშნავს. ნამდვილი მხატვრული წარმოსახვა ყოველთვის ამ ერთობლივი შუქით არის განათებული, ხოლო ხელოვანის ტალანტის ერთ-ერთი სპეციფიკური ნიშანი სწორედ ამ განყოფილობის, შინაგანი შესატყვისობის, ერთობლობის მიღწევის უნარია.

მ. გორკი ცნობილ პირად წერილში კ. სტანისლავსკისადმი (1912 წ.) სავსებით სწორად აღნიშნავდა: „Художник — это человек, который умеет разработать свои личные — субъективные — впечатления, найти в них общезначимое — объективное, — и который умеет дать своим представлениям свои формы.“

Большинство людей не разрабатывает свои субъективные представления; когда человек хочет придать пережитому им возможно ясную и точную форму,— он пользуется для этого готовыми формами-чужими словами, образами, картинками, он подчиняется преобладающим, общепринятым мнениям и формирует свое личное, как, чужое....

Человеку (художнику) ставится задача: найти себя, свое субъективное отношение к жизни, к людям, к данному факту и воплотить это отношение в свои формы и в свои слова“.¹ ამრიგად, ხელოვანი იმით განსხვავდება სხვა ადამიანებისაგან, რომ იგი თავისი წარმოდგენების, სინამდვილესთან დამოკიდებულების სფეროდან გამოყოფს საერთოდ მნიშვნელოვანს (ობიექტურს) და თავისი საკუთარი ფორმით გამოხატავს მას. ჩვეულებრივი ადამიანები კი წარმოდგენების, განცდების ამ დიფერენციაციას და განზოგადებას ვერ ახდენენ და ვერც საკუთარი ფორმით გამოხატავენ თავიანთ სათქმელს, სხვის სიტყვებს, სახეებს, საერთოდ მიღებულ აზრსა და ფორმებს იმეორებენ.

ხელოვანის მთელი ეს გორკისეული დახასიათება, რომელიც ობიექტურის წარმოსახვისა და „თვისთავის ძიების“ პროცესთა უკვე აღნიშნული მთლიანობის ხაზგასმასა და დადასტურებას წარმოადგენს, ძირითადად შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ფორმისეულ მხარეს ითვალისწინებს, ცხადია, ეს გორკის წერილში აღძრული საკითხის ხასიათით არის გამოწვეული. რაც შეეხება თვით ფორმის მთლიანად ხელოვანის საკუთრებად მიჩნევას, ეს დასჯენა აუცილებლად იმსახურებს გარკვეულ კრიტიკულ შენიშვნებს. ჩვენ აქ მხიდელობაში ნებაჭეს ის ცნობილი ფაქტი, რომ არა მარტო შემოქმედების პროცესი ხასიათდება ობიექტურისა და სუბიექტურის მთლიანობით, არამედ საკუთრივ მხატვრული ფორმაც ასეთივე ეპოქების მატარებელია, ე. ი. მხატვრულ ფორმამდე ეპოქისეულისა და სუბიექტურის მთლიანობა გლინდება. მართალია, პირად წერილს არ მოუთხოვბა ცნებე-

ხელოვანი

და

ხელოვნება

10.000

მამია დუღუჩავა

წ

ამდვილი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ობიექტურად სავსებით ქრება, როდესაც მის თვითმიზნურ ძიებასთან, ხელოვნურ, ნაძალადეგ სახეობასთან გვაქვს საქმე. ამასთან, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა არც სუბიექტურ ახირებულობას, „მხატვრულ უცნაურობათა“ და გარეგან სამკაულთა შეთხზვით გატაცებას გულისხმობს. ჰეგელის სავსებით მართალი იყო, როდესაც ასეთი „ორიგინალობა“ მკვეთრად გამოეჯანა ნამდვილი მხატვრული ორიგინალობისაგან და დახასიათა როგორც ხელოვანის „ცული ქერძო თვისება“.

¹ დასასრული. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 6 1965,

¹ М. Горький, Собр. соч., в 30 томах, т. 29, стр. 259—260.

2. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 8





ბის ხმარების ის სიზუსტე, რომელიც აუცილებელია თეორიული, ან კრიტიკული წერილისათვის, მაგარა თუ ეს კრიტიკული წერილია ჩვენ მიანც მივიჩნიოთ საპიროდ, ეს იმითგან, რომ მ. გორკის ამ წერილს ამ მხრივაც ხშირად იყენებენ არაფორმულად. და ეს მაშინ, როდესაც მხატვრული ფორმის ეპოქისეული არის საკითხს არსებითი მნიშვნელობა აქვს როგორც საერთოდ, ისე კერძოდ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გაუმტყნისთვის. მაგალითად, თუ ჩვენ უარყოფით მხატვრული ფორმის ეპოქისეულ საწყისს, მაშინ ჩვეთვის გაუგებარი იქნება მხატვრული სტილის ეპოქისეული ბუნება და ვერც შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ნამდვილ დამოკიდებულებას დაგადგენთ ხელოვნების განვითარების სხვა სპეციფიკურ კომპონენტთან. მეტიც, ნებით თუ უნებლით, ფორმალიზმის თვალსაზრისსაც გაუიზარებთ რამდენადმე მათში, ეს კი გამოიწვევს შემოქმედებითი ინდივიდუალობის საერთო არისს, საზღვრებისა და ინფუნქციონის ყალბ გაგებასაც.

როგორც ვთქვით, საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ხელოვნების განვითარების პროცესი განსაუვრებულნი მრავალფეროვნებითა და სხვადასხვაობით ხასიათდება. ყოველი მხატვრული ეპოქა და მიმდინარეობა, ყოველი ხელოვნების შემოქმედება და თვითიველი ნაწარმოებიც კი, თავისებურია და განუმეორებელი. მიუხედავად ამისა, აღნიშნული პროცესი გარდუვლილ შინაგანი კავშირის მიშვეულ მთლიანობას წარმოადგენს, რის გამომხატვრული ნაწარმოებები ორგანულადაა დაკავშირებული თვითერთთან. ამ შინაგან კავშირს, ერთიანობას ხელოვნების ობიექტური არის, კანონზომიერება, კანონები განაპირობებს. ამ მხრივ მხატვრული მოვლენები თავის საკუთარ სამყაროში ბოვულობს ახსნას. ამავე დროს ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერება, კანონები თავიანთი მხრივ არც თვითმომქმედია და არც ერთი და იგივე სახით ის სრულყოფილობით აღივინება არა მარტო სხვადასხვა ეპოქასა და მიმდინარეობაში, არამედ ერთიდაიგივე მეთოდისა და მიმდინარეობის გამოხატველ სხვადასხვა ხელოვნების შემოქმედებაშიც. ეს განსხვავებულობა ობიექტურ-ეპოქისეული და სუბიექტური ფაქტორების ერთობლივი მოქმედების შიდაგია. ხელოვნების ანატიორაობა არსებითად გვევლინება როგორც ყველა აქ აღნიშნულ ვარკომოებათა გამოხატულება, ანდა უფრო ზუსტად იქნება თუ ვიტყვით, როგორც ხელოვნების ობიექტური კანონზომიერების ეპოქისეული და სუბიექტურ-ინდივიდუალური გამოვლინის ისტორიული პროცესი.

ხელოვნების ისტორიის სპეციფიკური კომპონენტია— შემოქმედების მეთოდი, მიმდინარეობა, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, სტილი — ამ პროცესის სხვადასხვა მხარის შიდაგინე და გარეული თანამიმდგრადი ურთიერთობაში, დამოკიდებულებაში იმყოფებიან ურთიერთადა. კერძოდ, მათ შორის პირადადვე მეთოდი, ხოლო მეთოდის უშუალო შემოქმედებითი განხორციელება მიმდინარეობდა. ამასთან, ერთია და მეორეც არსებითად ეპოქისეულია, შისატვისი ეპოქისისათვის დამახასიათებელი ისტორიული შეზღუდვებისა და იდეალის (ესტეტიკური-მხატვრული იდეალის) გამოხატულების სხვადასხვა მხარის, მაშასადამე, ხელოვნების სპეციფიკური ობიექტური კანონზომიერების (სინაფიკლის განსახიერების ზოგადი თავისებურების) კონარკული გამოვლინის ისტორიულ ფორმებს წარმოადგენენ. ის ცნობილი დებულება, რომ ხელოვნება სინაფიკლის მხატვრული ასახვა, ხოლო თვით ეს უკანასკნელი თავისი საკუთარი წესით, კანონებით ხასიათდება, ხელოვნების ზოგადი, საყოველთაო არისის (კანონზომიერების) მხოლოდ ერთ ძირითად მხარეს მიუთითებს. მეორე მხარე კი იმაში მდგომარეობს,

რომ თვით ეს ასახვა და მისი სპეციფიკური კანონები სხვადასხვაგვარად უკეთიფინება ხელოვნების ისტორიაში. მაგალითად, რეალიზმი და ნატურალიზმი, როგორც მეთოდები და როგორც მიმდინარეობები, სწორედ ამ სხვადასხვაობის გამო განსხვავდებიან ურთიერთისაგან: რეალიზმი წარმოსახავს ტიპურს, მაშინ რეალისტ ნატურალიზმში მხატვრული განზოგადება ძირითადად ერთი-ლიტერატურული სპეციფიკური საზღვრებს არ სცილდება, მოვლენების, საერთო ტენდენციურობის სფეროში არ გადაისინ, მრავალსახეობის ერთიანობას არ ცნობს, ადამიანებს, ფაქტებს, მოვლენებს არ განსახიერებს როგორც დიდი მთლიანობის ნაწილებს. ყოველი მეთოდისა და მიმდინარეობის არსებობას ანალოგიური საკუთარი შემოქმედებითი კერადო (მხატვრული ასახვის საკუთარი პრინციპები) განაპირობებს. ეს პრინციპები აკავშირებს ურთიერთთან ამა თუ იმ მეთოდისა და მიმდინარეობის შირომამდგენელ ხელოვნებას. ამასთან, შემოქმედების მეთოდ შემოქმედებითი მსოფლმხედველობა და, მაშასადამე, ხელოვნების საერთო მსოფლმხედველობის სპეციფიკურ მხარეს შეადგენს, მიმდინარეობა კი, როგორც აღინშნა, მეთოდის უშუალო შემოქმედებითი კონკრეტურობაა, თუმცა, მიუხედავად ამისა, მისი განვითარების პროცესი მხოლოდ მეთოდისეულ პრინციპთა პირდაპირი განხორციელებით არ იფარავლება. იგი უფრო ფართო მოვლენაა, ვიდრე მეთოდი, რადგან მასში თავს იჩინებს ასახვის კონკრეტული შინაარსისა და ხასიათის მრავალფეროვნება, რომელიც თავის მხრივ გარკვეულ შინაგან საფუძვლებსა და განშტოების გულსხმობის ერთგულს, იდეური პოზიციისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სახით.

დ. ტოლსტოი და პ. ბაზუვიკი კრიტიკული რეალიზმის უდიდესი წარმომადგენლები იყვნენ. მაგარა თვითიველი მათგანის შემოქმედებითი თავისებურე ასპექტში ისახება ამ მეთოდისა და მიმდინარეობის ზოგადი კრდო. ამ შემთხვევაში ჩვენ მხედველობაში გვაქვს პ. ბაზუვიკისა და დ. ტოლსტოის შემოქმედების ერთგულად და იდეური თავისებურება, კანონზომიერული მათი ეპოქისის ერთგულ-საზოგადოებრივი თავისებურებათა ერთობლიობის. ამიტომაც, რომ კრიტიკული რეალიზმი თავისებური სახით ვლინდება ყოველი ერის ლიტერატურაში. ანდა, ასეც შეიძლება ვთქვათ, ამიტომაც, რომ კრიტიკული რეალიზმი არსებობს, ერთი მხრივ, როგორც საერთო მოვლენა, ხოლო, მეორე მხრივ, როგორც ერთგული მოვლენა (პირთული კრიტიკული რეალიზმი, რუსული კრიტიკული რეალიზმი და ა. შ.).

განსტოვების მეორე რკალი ერთი ერის ლიტერატურის საზღვრებს უკავშირდება, მოკლებული მიმდინარეობის ერთგონად სახიობის განვითარების სხვადასხვა ეტაპს გულსხმობს. ამის მაგალითია ნ. გოგოლისა და ლ. ტოლსტოის, ანდა ი. ჰაბუვიკისა და ი. ნინოშვილის რეალიზმის თავისებურებაში. რაც შეეხება მესამე განსტოვებას— შემოქმედებითი ინდივიდუალობას, მის შესახებ საკმაოდ ვერცადა ითქვ.

დაასრულე, დაგვრჩა ხელოვნების განვითარების პროცესის კიდევ ერთი სპეციფიკური კომპონენტი— მხატვრული სტილი. ეს კომპონენტი მხატვრული ფორმის მთელ ისტორიულ ბედს უკუაქაინს (კანონზოტაჟს) თავის თავში, ხოლო ამიტომ ხელოვნების სპეციფიკური კანონზომიერების ობიექტურ-ეპოქისეული და სუბიექტურ გამოვლინება მთლიანობას მოიკავს. ერთი სიტყვით, იგი მიმდინარეობის თავისებურებისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთობლიობაა. მართალია, სპეციფიკული ლიტერატურაში დიდი ხანია დამკვიდრებულია ისეთი ცნებები, როგორცაა: „რენესანსის სტილი“, „რეალის-

ისიც ისეთ აბსტრაქტიად, რომელიც აშკარად მიდრეკილია ამ საკითხის სუბიექტივისტური გაგებისაკენ.

ამ მდარეი თვალსაზრისის სხვა ვარიანტებს ვგვაზავხო-ბენ მ. ხრამჩენო, ვ. კოტინოვი და რამდენიმე სხვა მკვლევარი. ეკროდ ვ. კოტინოვი შემდეგი სახით აყალიბებს თავის შეხედულებას ამ საკითხზე: „Художественный метод — это понятие, касающееся вовсе не только больших групп писателей и целых литературных эпох, но и неповторимого творчества отдельного художника. Эту точку зрения защищает в своих статьях М. Б. Храпченко. Я также употребляю этот термин именно в смысле индивидуальности принципов творчества¹. როგორც ხედავთ, აქ აშკარა წინააღმდეგობას ვგაქვს საქმე: კიტრჩიველი სტრიქონების პირველ ნახევარში შეიძლება შემოკრძედიითი ინდივიდუალური მნიშვნელობა მოილეწად მინცხეთი (სხვათა შორის, მართლაც ამ, ვ. სკვოზნიკოვის თეორიის მსგავს პოზიციას ანათარებს მ. ხრამჩენო). ხოლო ხოლო ფრანზი მხოლოდ „შემოქმედების ინდივიდუალურ პრინციპებად“ და, რაც მთავარია, ეს უკანასკნელი დასკვნა პირდაპირა აღებული სუბიექტივისტურ-ფორმალისტური თეორიებიდან.

დავსვათ ასეთი კითხვა: ახასიათებს თუ არა საერთო შემოქმედებითი პრინციპები ი. ჭავჭავაძეს და ა წერეთელს ან რუსული კრიტიკული რეალიზმის წარმომადგენლებს?

აქ მითითებულ შეხედულებათა მიხედვით ამ კითხვაზე სწორი პასუხის გაცემა შეუძლებელია. ეს იმიტომ, რომ ამ სწილდრალათა ლოკარიონი ახვითიარება აყოლოებით ხდის ხელოვანთა შორის ან მხოლოდ კავშირის ან მხოლოდ განსხვავებების არსებობის აღიარებას. ეკროდ, თუ ვიტყვით, რომ კირტიკული რეალიზმის აამომხატველ ქართველი ან რუს მწერალთა ურთიერთკავშირის შემოქმედების მეთოდ დ განაჩიარებებს, მათში ისიც უნდა ვთქვათ, რომ მათ ინდივიდუალობა არ აქვთ, ხოლო თუ მათ შემოქმედებობა ინდივიდუალობას ადგინახავთ, მაშინ იქ საერთო პრინციპებისათვის ადარ რჩება ადგილი. ერთი სიტყვით, იმ შემთხვევაშიც, როდისაც ინდივიდუალობა მიჩნეულია მეთოდის ორგანულ შემადარგულ ნაწილად და მამონაც, როცა მეთოდი აგაბოლითა, როგორაც შემოქმედების ინდივიდუალური პრინციპების სისტემა, არსებითად, ამ ომპონენტთა დაბირისპირების პრინციპთან გვაქვს საქმე. მაშასადამე, მეთოდისა და ინდივიდუალობის ურთიერთკავშირის აალორერებთ გატავიუმას ობიექტიურად სრულდოდ საწინააღმდეგო შედეგი მოაქვს.

როგორც ვთქვით, ხელოვნების განვითარება სხვა კანონომიერებით ხასიათდება.

ცნობილია, რომ ი. ჭავჭავაძე და ა. წერეთელი, ქართული კრიტიკული რეალიზმის ეს უდიდესი წარმომადგენლები, ერთდაიგივე ეპოქისეული ესთეტოკრიტიკი იდეალთი და შემოქმედებითი პრინციპებით ხასიათდებთან. ამასთან, მათი პოლიტიკურ-ეროვნული მსოფლმხედველობაჲც არსებითად ერთდაიგივია. ეს ერთი მხრივ, მეორე მხრივ, ვინც დაახლოებით მაინც იცნობს ამ დიდ თერადლეულთა შემოქმედებას, მისთვის შეუძლებელია რამიმ ეცეს იწვევის, ის, რომ აჲაქიც და ოლიკა თავისებურად ავლენს ამ საერთო საფუძველს, რომ გაბო მათთვის საესებით ჩამოყალიბებულ და ურთიერთისაგან მკვეთრად გამაჯრული შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ან წინადადობები. მართალია, საგანგებო ანალიზი არც ამ

შემთხვევაშია აუცილებელი, მაგრამ ზოგ მიმენტს მაინც აღვნიშნავთ.

აკაკის შემოქმედებისათვის უპირატესად ლირიზმი და მძაფერი უშუალო ემოციურობაა დამახასიათებელი. ილიის შემოქმედებისათვის კი — ეპიკურობა და აზრის დომინირება. აჲაქი განიცდიდა აზროვნებს. ილია — აზროვნებს და განიცდიდა. ცხადია, აქ ლაპარაკია შედარებით სხვაგვარად: დიდი განცდილის ხანძარი ორივე ეკლემო ანთია. ისე როგორც ორივესთან აზრი შეადგენს ამ შინაგანი წევის საფუძველსაც და ელვარებასაც. მაშასადამე, აქ მითითებული სხვაობა განცდისა და აზრის წარმომავლის უშუალობას, სიმკვეთრეს და განსაკუთრებულობას შეეხება.

შემატა, ილია აქანდაკებს, ძერწავს თავის ფრანზებსა და სახეებს. აჲაქი კი უფრო მეტად კლოთრისტია, მას ტონალობა უფრო იზიდავს, ვიდრე განანტიკული პლასტიკა.

შემატა, ილიამ თავისი დიდებული ეპიკური ნაწარმოების აბსოლუტურ უზრუნველბაში განსახიერება არა პატრიოტული თემები, არამედ ქართველი ხალხის მამინდილი ცხოვრების საკუთრივ სოციალური ტკივილები. მან თავისი დროის ეროვნული საზოგადოებრივი ურთიერთობის არა ერთი შესანიშნავი სურათი წარმოსახა, ამ ურთიერთობის ნათელმყოფი ტიპების მრავალგანერება შექმნა. აჲაქიმ სხვა გზა აირჩია: მისი თითქმის ყველა ეპიკური ნაწარმოები ეროვნული თემატიკით ხასიათდება. და ეს მამინ, როდესაც აჲაქიც დიდი დემოკრატი იყო, რაც მარწინელები იხატება მის ლირიკაში, და ილიაც, ეროვნული პრობლემის უდიდესი მძებრეუ. რომელმაც ერთი თავისი ცხოვრება ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას შესწერა.

შემატა, აჲაქის ლირა სისტემატორად ემხარებოდ ყველადლოურ ცხოვრებას. ილია კი არ იჩენდა ასეთ თემატიკურ უშუალობას: იგი უფრო განმანახლებელად ეროვნულ და სოციალურ თემებს ანახიერებდა.

დასასრულ, მხატვრული წარმოსახვის კონკრეტული შინაარსისა და კოლორიტის სხვადასხვაობის ნათესაყოფად ავილოთ ილიას და აჲაქის ერთდაიგივე სახელწოდების ლექსები — „პოეტის“. არსებითად ორივე „პოეტის“ ერთდაიგივე ესთეტოკრიტიკი იდეალი და შემოქმედებითი კლედ გვაქვს მოკვმული. მაგრამ ეს საერთო პოზიცია ერთდაიგივე გააზრების, მოტივების და პოეტური ფერებით არ არის წარმოსახვით ამ ნაწარმოებებში. ამას საეესებით ნათულ ხდის შემდეგი მოტივისეული ნიუანსიც კი: ილია წერს „მე გა მწინავეს და ერი მზარდის“... აჲაქი ეხევა აკვარ თეთიდასახიერებას იყუებებს — ლექსის დასასწავისში აშობს: „არც მიწისა ვარ, არც ცისა“, ხოლო ბოლოს დაასკვნის — „ხან მიწისა ვარ, ხან ცისა“.

კიდევ უფრო ნიშანდობლივ მაგალითად წარმოდგენს საბჭოთა ხელოვნება, როგორც ცნობილია, საბჭოთა ხელოვნების ყველა დარგის ოსტატები მხოლოდ ეროვნული ხასიათით („ეროვნული ფორმი“) და შემოქმედებითი ინდივიდუალობით განსხვავდებთან ურთიერთისაგან. სხვა მხრით მათ შორის არავითარი განსხვავება არ არსებობს. თუ დავუშვებთ, რომ შემოქმედებითი ინდივიდუალობა მეთოდს ნაწილია ან თვით მეთოდი, შემოქმედების ინდივიდუალურ პრინციპთა“ სისტემად გვეკვლინება, მაშინ ისიც უნდა დავუშვათ, რომ არსებობს მხოლოდ მ. კოპის, მ. შოლოხოვის, გ. ტამბისი, ი. ნიკოლაძის და სხვა ცნობილი საბჭოთა მამინცხატბა სოციალისტური რეალიზმი. მაშასადამე, მაშინ უნდა უარყვით დედალება — სოციალისტური რეალიზმი საბჭოთა და მთელი მსოფლიოს ყველაზე პროგრესული მხატვრული კულტურის

¹ იგივე კრებული, გვ. 37.



ზემოთ მოხსენებულ ნაშრომში სტილის შესახებ, რის გამო მას აქ არ შეეხებოთ.

* * *

დასასრულ შევიხებთ შემოქმედებითი ინდივიდუალობის განამარტოებელი სუბიექტური ფაქტორების საკითხს, მართალია, ზემოთ ეს ფაქტორებიც იყო აღნიშნული, მაგრამ მათი ერთობლივი და სავანებო დახასიათება მაინც აუცილებელია, სერთო შეგუავამებელი დასკვნის სახით.

თავისთავად ცხადია, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის პირველადი (მასმასადამ, ყველაზე წინშეწვლიანი) ფაქტორი არის ხელოვანის ტალანტის სიძლიერე და ხასიათი. რასაკვირველია, აქ იკვლინსმება მხატვრული ტალანტი, რომელსაც უკვე მოპოვებული აქვს შესატყვისი ახასიათი, ე. ი. უკვე ვაგლილი აქვს ემოქისეული განვითარების და ფორმირების პროცესი. ამ ასპექტში ტალანტი ვგველოვნება როგორც სუბიექტური შემოქმედებითი განსაკუთრებულობა, რომელიც განსაზღვრავს მხატვრული წარმოსახვის არა მარტო სიძლიერეს, სრულყოფას, ე. ი. ხელოვნების მოცემული დარჯის კანონზომიერებისა და ემოქისეულის ერთობლივი გამოვლენის სიღრმეს, არამედ ინდივიდუალური თავისებურების მასშტაბსაც. უფრო კონკრეტული იქნება თუ გვტყვიან, რაც უფრო დიდია შემოქმედი როგორც მხატვარი, მით უფრო მკვეთრი და სრულყოფილია მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, ზუსტირება, ემოქისეული შემოქმედებითი პრინციპების (მეთოდის, მიმდინარეობის) ისტორიული წინშეწვლიობისა და პოტენციური არის შესაბამისად.

დ. ბლაგოი სწორად აღნიშნავდა: მხატვრული მეთოდისა და მისი ინდივიდუალური მრავალსახეობის შეფარდება ისტორიული კატეგორიაა. მაგრამ ეს სწორია მხოლოდ საბოლოო ანგარიშში და ისიც მხოლოდ იმდენად, რომდენად ყოველი მეთოდი ან მიმდინარეობა ერთნაირ შესაძლებლობას არ ჰქმნიან შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენისათვის. ამის ნათლყოფას წარმოადგენს, ერთი მხრივ, კლასიციზმი, ყველაზე მეტად კი ე. წ. ეპიკურული სკოლები და დეკადენტური მიმდინარეობანი, ხოლო, მეორე მხრივ, რეალიზმი. პირველ შემთხვევაში აღნიშნული შესაძლებლობა ან ვაზამუზღუდულია, უადრესად მართალი და ნაწილობრივი, ანდა სრულიად არ არსებობს იგი. მეორე შემთხვევაში კი მაქსიმალურად ვართობატულია. ამიტომ იყო, რომ წინა აბზაცში საგანგებოდ მივუთითეთ ინდივიდუალობის გამოვლენის შესაბამისობაზე მიმართულების ხასიათთან.

საერთოდ და დ. ბლაგოის შეხედულებას სასწიებო საფუძველი და უფრო პირდაპირი მისამართის მქონე სუბიექტურისა და ობიექტურის წარმოსახვის შეფარდების მიმართ, ეს შეფარდება ხელოვნებაში მართლაც მივიღოთ თავისი არსებით ისტორიული კატეგორია და ამდენად თვით მიმართულების მეთოდისეული არის სვეროში მოულოდნე უშუალო კონკრეტულ გამოხატულებას. ამის ობიექტური საფუძველი კი ის არის, რაც გოეთე აღნიშნა: ყველა მიმავალი ემოქა სუბიექტურია, ყველა მომავალი ემოქა კი — ობიექტური. თანამდროვე დეკადენტური ხელოვნების ზღვარგადასულ სუბიექტივიზმსაც და რალონ-მისათვის ნიშანდობლივ მხატვრულ სიმართლესაც, რაც ყველაზე სრულყოფილ გამოხატულებას სოციალისტურ რეალიზმში მოულოდნე, მართლაც თვით ემოქათ კლასობრივი არის ეს შედეგი განამარტოებს. მაგრამ შეუსაბამოა გოეთეს იმავე დებულების დაჯამებობა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სვეროსთან, რასაც არც ისე იშვიათად ეხედვით სპეციალურ ლიტერატურაში, ეს იმიტომ, რომ დეკადენტობის სუბიექტივიზმი და რეალიზმის მხატვ-

რული სიმართლე ამ მიმდინარეობათა არსებობაში, სუბიექტური პრინციპული საფუძველი, ხოლო თუ შემოქმედებით ინდივიდუალობასაც იმავე კატეგორიად მივიჩნევთ, მაშინ იგი ანაღ იქნება ინდივიდუალობა. ერთი სიტყვით, ახალი, აღმავალი ემოქების პროგრესული სოციალური ძალების შესატყვის მიმართულებათა ობიექტივიზმი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოხატულების მკვეთრი, მაქსიმალური შესაძლებლობით ხასიათდება. მიმავალი სოციალური ძალების სუბიექტივიზმი კი არსებითად ზღუდავს მხატვრული წარმოსახვის ინდივიდუალურ მრავალსახეობას, რადგან თვით ეცილება ამ უკახსენულს. თუ უფრო შორს ვწავლობ, კერძოდ, თუ გოეთეს შეხედულებას პირდაპირ გამოვიჩნებთ შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და მეთოდის შესაბამისობის განხილვისას, ანდა დ. ბლაგოის შეხედულებას გვიხიარებთ, მაშინ რა ნადავგი გვიჩვენებს იმ სხვადასხვაობის ნათლყოფად, რომელზეც ერთი და იგივე მეთოდისა და მიმართულების ხელოვნათა შემოქმედებას ახასიათებს ამ მხრივ? ცხადია, არავითარი. ერთადერთი გამოსავალი ამ შემთხვევაში თვით ამ სხვადასხვაობის უარყოფაა. ეს კი ფაქტურის უარყოფა იქნებოდა. განა, ერთი მხრივ, ი. ჭავჭავაძე ან ა. წერეთელი, ხოლო, მეორე მხრივ, შალვაშვილი, ერთნაირად ავლენენ მეთოდისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შესატყვისობას ან თვით ინდივიდუალობას? შორს რომ არ წავიდეთ, თვით საბჭოთა მხატვრული კულტურა წარმოსახვის ამის მაგალითს: მ. გორკის, მ. შოლოხოვის, ე. მთაკოსების, ჩვენში — გ. ტაბიძის, მ. ჯავახიშვილის, ე. გამსახურდიას და მრავალი სხვა დიდოსტატის გვერდით რამდენ ისეთი მწერალი უნდა, რომელთა ნაწარმოებები გამოცემას მხოლოდ ხელმოწერით შეიძლება. ანალოგიური მაგალითები კი რამდენიც გვხვებოთ იმდენია.

ამრიგად, დარწმუნებული ვართ გამოსავალი: თვით ის შეხედულებები უნდა გადასინჯოთ, რომლებიც ასეთ წინააღმდეგობაში ადომინდენ ფაქტიურად. აი ამის შედეგად: ემოქისეულ-ისტორიული კატეგორია არის ამა თუ იმ მეთოდისა და მიმდინარეობისათვის ნიშანდობლივი ობიექტური შესაძლებლობანი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენისა, თვით ამ შესაძლებლობის განხორციელების სიღრმე, ნოვატორული დაბაზონი და სიძლიერე. საერთოდ მთელი სრულყოფილობა, მხატვრული ღირსება კი ტალანტის სიძლიერეზე და მოკიდებულა.

რაც შეეხება ტალანტის ხასიათს, იგი წარმოადგენს ტალანტის მიდრეკილებას, შინაგან სტიქიას, ტენდენციას. ცნობილია, რომ მწერლობა, მხატვრობაც, ქანდაკებაც, მუსიკაც, თეატრიც და კინოხელოვნებაც მათვის შესატყვის განსაკუთრებულ უნარს, შემოქმედებითი წარმოსახვას, ფანტაზიას მოითხოვს შემოქმედისაგან. ისიც ცნობილია, რომ ყოველი ხელოვანის სტიქიას ხელოვნების მოკემუდო და რარკის მხოლოდ გარკვეული ეანრები ან ეანრი შეადგენს. ასევე, ხელოვნათა შორის გარკვეული სხვაობა არსებობს იმის მიხედვითაც, თუ ვინ ნაწარმოების რომელ კომპონენტს — ფერს, კომპოზიციას, სიუჟეტს, რიტმს, მელოდრობას, ამასთან, სონამდვილის რომელ მხარეს, (ე. ი. რომელ თემებს), როგორ სხებებსა და ხასიათებს (დადებით თუ უარყოფითს) უფრო მეტი სიძლიერით წარმოსახავს. რასაკვირველია, არიან ისეთი მხატვრებიც, რომლებიც ერთნაირი სრულყოფილობით ფლობენ კოლორისტაც, კომპოზიციასაც, ნახატსაც, სიუჟეტსაც და ა. შ. ყველაფერი ეს, ცხადია, მათ ტალანტის ხასიათისა და დაბაზონის გამოხატულებას. მხოლოდ ამ ასპექტში შეიძლება დავეთანხმოთ იმ მველვეარებს, რომელთა თვალსაზრისით, შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ტალანტის თვისებაა.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მეორე ფაქტორს წარმოადგენს პროფესიული ოსტატობა და კულტურა, აგრეთვე ცხოვრებისეული გამოცდილება და პირადად განსვლი, ცხოვრების ცოდნისა და საერთო განათლების დონე. ხელოვანის ყველა ამ დიდი თვისების ერთობლიობა მკვეთრ გამოხატულებას პოულობს შემოქმედებით ინდივიდუალობაში. თავისთავად ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, ეს ითქვამს პროფესიულ ოსტატობის შესახებ, რომელიც ორგანულად არის დაკავშირებული ტალანტის სიმდიერესა და ხასიათთან, უპირატესად კი საკუთრივ მხატვრული ფანტაზიის დიაბაზონთან. ამიტომ, რომ დიდი ოსტატობა ყოველთვის დიდ ტალანტს, დიდ შემოქმედებით ფანტაზიას გულისხმობს. თუმცა აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ნამდვილად დიდი ტალანტი ყოველთვის არ არის აღჭურვილი მთელივე ოსტატობით, კერძოდ ოსტატობის იმ ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ფაქტორით, რომელსაც პროფესიული დახელოვნება (ხელოვნების მოკმეული დარგის საციფიკური გამომსახველობითი ხერხების, კანონების, ტექნიკური მიღწევების) შემოქმედებითი თავისებულება, ხოლო, ამდენად, პროფესიული კულტურა) წარმოადგენს. ამის მაგალითია ნ. ფიროსმანიშვილი.

ჩვენ აქ პირველ რიგში მხატვრული ოსტატობა გამოვყავით იმიტომ, რომ იგი შეთხზვის პროცესთან არის უშუალო კავშირში. გარდა ამისა, ხელოვანის საერთო კულტურას მაინც უფრო შეზღუდული მნიშვნელობა აქვს. რაც შეეხება ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, აგრეთვე ადამიანებისა და ცხოვრების ცოდნას, იგი იმდენად არსებით როლს თამაშობს, რომ მხატვრული წარმოების ესთეტიკურ-შემეცნებითი ხასიათი ყოველთვის მკვეთრად ავლენს მის დონესა და სიღრმეს. ვინც ცნობურად არ იცის (ე. ი. „შუიანობაში შემოქმედია“), ვერასოდეს შეეძლება მართალი მხატვარი, ადამიანის სულის ნამდვილი მესაიდუმლე, ხოლო ის, ვინც ცნობურად არ მარტო იცის, არამედ თვითონაც ბევრი განიცდობ, ბევრად უფრო მაღლა დგას, ვიდრე ის, ვინც მხოლოდ იყნის ცნობურებს. შესანიშნავადაა ნათქვამი: „Великие счастье для литератора, если он инспитал жить не только как литератор, а так же как человек многих различных положений“.¹

მესამე და უკანასკნელ ფაქტორად გვევლინება ხელოვანის მთელი სულიერი და გონებრივი სამყაროს, შეძობლად ასეც ითქვას, ადამიანურ-შემოქმედებითი ნატურის თავისებურება. ამ ფაქტორის საციფიკური საფუძველი, სუბიექტურ-ინდივიდუალური არის და კონსტრუქციული მნიშვნელობა საქმაოდ ვერცხად იყო განხილული შემთხ, რის გამოც აქ მხოლოდ მისი დასახელებით შემოვიფარავლივით.

ძირითადად ასეთია ის ფაქტორები, რომელთა ერთობლიობა გარკვეულ შინაგან ურთიერთკავშირს ემყარება და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის საფუძველს შეადგენს.

კ. მარქსი თავის ცნობაში „შენიშვნები უახლოესი პრუსიული ცენზურის ინსტრუქციასზე“ წერდა: „Истина всеобща, она не принадлежит ни одному, она принадлежит всем, она владеет мною, а не я ею. Мое достояние-это форма, она моя духовная индивидуальность“.² იქვე იგი იმეორებს ცნობილ ფიჯარალურ ფრაზას „სტილი — ეს ფორა ადამიანია“. კ. მარქსის ამ სტრიქონებს, არც ისე იშვიათად, ყოველგვარი შენიშვნების გარეშე იმოწმებენ სტილის ანალიზისას, ცხადია,

უპირატესად ის ავტორები, რომლებიც სტილსა და შემოქმედებით ინდივიდუალობას ადგილობრივ მოვლენებად მიიჩნევენ. და ეს მაშინ, როდესაც არაერთი სიძველეს არ წარმოადგენს იმის ამოცნობა, რომ აქ კ. მარქსს მხედველობაში აქვს არა საკუთრივ მხატვრული სტილი, არამედ ის ფორმა, სტილი, რომელიც იმშანდობლივია მკვენიერული, ფილოსოფიური, პუბლიცისტური და კრიტიკული ნაშრომებისათვის. სტილის ეს სახეობა, მართლაც, მთლიანად ინდივიდუალური მოვლენაა, ავტორის სასულიერო ინდივიდუალობის გამოხატულება. ამიტომ სასვენიერ სწორი არიან ის მკვლევარები, რომლებიც კ. მარქსის ამ შეხედულებას შემოქმედებითი ინდივიდუალობისა და სტილის შესახებ მსჯელობისას მიმართავენ როგორც მხოლოდ ერთგვარ გამოსავალ (დამხმარე) დეკლარაციას. რა დასკვნა შეიძლება გაკეთდეს კ. მარქსის ციტირებული შენიშვნის ამ ასპექტში გამოყენების საფუძველზე?

კ. მარქსის მიერ დახასიათებული ფორმის ანალიტიკურ მოვლენას ხელოვნებაში წარმოადგენს შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. ამასთან, სუბიექტის ინდივიდუალობა, მხატვრული შემოქმედების პროცესის ჩვენების უშუამცნობილი საციფიკური არის გამო, უფრო მკვეთრად და ფართოდ ვლინდება ხელოვნებაში, ვიდრე იმ სფეროში, რომელიც კ. მარქსს აქვს მხედველობაში. ამიტომ შემოქმედებითი ინდივიდუალობა სუბიექტურის მოვლენაა, ხელოვანის საკუთრებას, მისი შემოქმედების კერძო თვისებას შეადგენს.

* * *

საბოთბა ხელოვნების განვითარებას ყველასათვის ცხადია ვადა, რომ ჩვენს დროში ერთადერთი მხატვრული მეთოდი, რომელიც ტალანტის ყოველმხრივი განვითარების განსუზღვრელი შესაძლებლობით ხასიათდება, სოციალისტური რეალიზმია. ე. ი. ლენინის ცნობილი მითითება იმის შესახებ, რომ ხელოვნების პარტიკულურის პრინციპის ერთ-ერთი არსებითი მხარე, მხატვრული შემოქმედების ნიველირების უარყოფა შეადგენს და, რომ ლიტერატურაში ფართო გასაქანი უნდა მიეცეს „ინდივიდუალური მდრეკიდებებს... არსისა და ფანტაზიის, ფორმისა და შინაარსის“, საესებით დაადსტურა და ცხადყო სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებითა პრატტიკამ. ეს საესებით გასაგებია, რადგან, როგორც ვთქვით, ტალანტის შემხარტი განვითარებისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის სრულყოფილი გამოვლენის საფუძველს პროფესიული მეთოდი და მსოფლმხედველობა შეადგენს. ამიტომაც, რომ აქ ნამდვილი სილამაზე, ესთეტიკური იდეალი და შემოქმედებითი ძიება დაიცვის, შექვენებისა და დვენის სახანდ იქცა, ხოლო მათი ადგილი დატყობულობა ავადმყოფობის ვაკაცებებმა, განყენებული თვითმზნური ფორმების ძიებამ, ერთი სიტყვით, ქეშმარიტ განსეთეტიკურის წინააღმდეგ ბრძოლამ დაიკავა. და, რაც ენასაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს, ამ ბრძოლით თანამედროვე დეკადენტებმა საესებით ნათელყო ხელოვნების აბსოლუტური თავისუფლობის თეორიის არსი, კერძოდ. ის გარემოება, რომ ეს თეორია არსებითად ხელოვნების დცევის კი არ წარმოადგენს, არამედ უარყოფს.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ კანკიტლისტურ ქვეყნებში ნამდვილი ხელოვნება ვითარდება, მაგრამ ეს არის

¹ Н. Чернышевский, Печное собр. соч., т. IV, 1948, зб. 144.

² К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, 1938, зб. 184.



ხელოვნება, რომელიც ამა თუ იმ სახით ხალხურ საწყის-თან არის დაკავშირებული, მასხადამე, პროგრესული აალების ინტერესებს ვამხატავს. ნამდვილი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა, ბუნებრივია, სახეობრივობის ხელოვნების მხოლოდ ამ პროგრესულ ნაკვეთს მოცემული თვით ამ პროგრესულობის ხასიათისა და მხატვრული ტალანტის სიძლიერის შესაბამისად.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობის იმ განუსაზღვრელი პოტენციური შესაძლებლობის გამოვლენა, რომელიც სოციალისტური რეალობისათვის არის ნიშანდობლივი, საბჭოთა ხელოვნების განვითარების აუცილებელი პირობაა. ჩვენ ამ მომენტზე ასე სავანგებოდ იმითმ ვითვითებთ, რომ ეს შესაძლებლობა ყოველთვის ვერ მოულობს სათანადო გამოხატვას საბჭოთა მხატვრულ კულტურაში როგორც საერთოდ, ისე ჩვენშიც.

თანამედროვე ქართულ ხელოვნებას საცვებით ჩამოყალიბებული და მაღალი ღირსების შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე არაერთი დიდოსტატი ამშვენებს. ისინი ჩვენი პოეზიის, პროზის, მუსიკის, მხატვრობის, ქანდაკების, თეატრის, ბალეტისა და კინოხელოვნების მრავალი ისეთი ბრწყინვალე წარმომგები ავტორებია არიან, რომლებიც საბოლოოდ დამყვიდრდა საბჭოთა ხელოვნების ოქროს ფონზე. ყოველი ჩვენგანი ამავაობს ან ხელოვანთა შემოქმედებითი წარმატებებით.

მაგრამ, ამავე დროს, ქართული ხელოვნების თანამედროვე ვითარებას ამ მხრივ აშკარად ვამხატავთ „დაბალი რეგისტრებიც“ ახასიათებს. ცხადია, აქ მხედველობაში არ გვაქვს ძალზე შეზღუდული შემოქმედებითი შესაძლებლობით გამოწვეული უსახობა, ძალად ხელოვანთა, ანდა ასეც შეიძლება ვუწოდოთ — მოხალისე ხელოვანთა ნაწარმოებების ხასიათი, რადგან მათი ასეთი ბედი საცვებით ბუნებრივია და ვასაკვები. ჩვენ ამ შემთხვევაში ვგულანსხობთ მხოლოდ იმ დასანან ფაქტს, რომ სათანადო ტალანტისა და პროფესიული დახელოვნების მქონე მწერლების, მხატვრების, მოქანდაკეების, თეატრისა და კინოს მუშაკების, ხოლო შედარებით უფრო ნაკლებად კომპოზიტორების ერთი ნაწილი ან არავითარ ინტერესს არ იჩენს „თავისთავის ძიებისადმი“. ან თუ იჩენს ყალბი, ნამდვილ მხატვრულ ხილვასთან შეუთავსებელი გზით.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მნიშვნელობის ზემოთ მოცემული დახასიათება დამატებით განმარტებებს არ მოითხოვს იმის ნათელსაყოფად, რომ ის, ვინც მხატვრული წარმოსახვის პროცესში თავისთავას არ ეძიებს, ვერასოდეს ვერ აღწევს მაღალ შემოქმედებით საბოლოოს. ასეთ შემთხვევებს არა აქვს საკუთარი სახე და საკუთარი ადგილი, რაც იმასაც ნიშნავს, რომ იგი მცირედი ნიუანსითაც კი ვერ ამდიდრებს თავისი ხალხის მხატვრული კულტურის განვითარებას. ნაწარმოებები, რომლებსაც თვითმყოფე შემოქმედებითი კოლორტი არა აქვთ, ეპიგონური ნაკოდვილარია ან მათში ასახული სინამდვილი-

სა და იდეის უბრალო ილუსტრაციას, კომენტარებს წარმოადგენენ.

აქ სავანგებოდ უნდა აღინიშნოს ქართველი მწერლების, მხატვრების, მოქანდაკეებისა და რეჟისორების საშუალო და ახალგაზრდა თაობის მნიშვნელოვანი ნაწილის ცალმხრივი გატაცება. ამ შემთხვევაში შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ძიების აშკარად გამოვლენილი ყალბი კონცეფცია გვაქვს მოცემული, ნაძალადევი (ხელოვნური), ხოლო ზოგჯერ თვითმზნური მხერის სახით. ზოგჯერ (უფრო მეტად სახიტი ხელოვნებასა და თეატრში) უცხოური ცდომილების ანალოგიურობაც და ეროვნული უსახობაც მკვეთრად იხატება სიხალისა და ორივე-ნალობის საფარით.

რა თქმა უნდა, ეს არ არის ორიგინალობის, საერთოდ სიახლისა და შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ძიების უქმნარტი გზა, რის გამო მისი შედეგი ყოველთვის უკიდურესად ზერივალ და უნადავო, მოჩვენებითი და მიხანავს მთლიანობას მოკლებული, ფეგვავდამგმელი და გულთაურჩხელი.

შემოქმედებითი ინდივიდუალობა ყოველთვის ჰკარავს თავის მაღალ მნიშვნელობას, როდესაც იგი ბუნებრივი და თვითნაშობი არაა, აქ აღნიშნულ ცალმხრივ საფუძველზე იხადება და ფორმის გარკვეული სიახლისაკენ სწრაფებით (მიდარეკლებით) არის გაპირობებული. სწორედ მსგავსი გატაცების მანკიერება ჰქონდა მხედველობაში ჰეველს, როდესაც აღნიშნავდა, ყოველგვარი მხერის არქონება — აი რაში მგაგომარეობს ყველა დროის ერთადერთი ნამდვილი მანერა; მხოლოდ ამ აზრით უნდა ვუწოდოთ ჩვენ ორიგინალური მხატვრები ჰომეროსს, სოფოკლეს, შექსპირს... ჰეველის ამ აზრს საცვებით ადასტურებს რუსთაველის, ბარათაშვილის, ილიას, აკაკის, ვაჟასა და სხვა ქართველ კლასიკოსთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ხასიათი.

ზეთოვენიც სწორედ ამავე კანონზე მიუთითებს თავის ცნობად შენიშვნაში: ნამდვილი ორიგინალური იხადება მხოლოდ იქ, სადაც ყველაზე ნაკლებად ფიქრობენ ამის შესახებო.

ერთი სიტყვით, საერთოდ დავსვენა, რომელიც შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ობიექტური კანონზომიერებინან, ე. ი. ყველა ერისა და ეპოქის ხელოვნებიდან გამომდინარეობს, ასეთია: მხატვრული შემოქმედება მხოლოდ მაშინ აღწევს სრულყოფილობას, როდესაც მასში ობიექტურისა და სუბიექტურის, საერთოსა და ინდივიდუალურის მაქსიმუმი (ცხადია, შესაძლებელი მაქსიმუმი, „სილამაზის კანონების“ შესაბამისი მაქსიმუმი) ვლინდება ბუნებრივი ორგანული მოლიანობისა და მაღალი მხატვრული სიამართის სახით. სოციალისტური რეალიზმი ამ კანონის განხორციელების ყველაზე ფართო პოტენციური შესაძლებლობით ხასიათდება და მხოლოდ ამ საფუძველზე ფორმირებულ შემოქმედებით ინდივიდუალობას ცნობს.

თამარ ძვეერუიევა
და გიორგი
ბალანჩივაძე
(ბალანჩინი)



X O R X

ბალანჩინი

ალექსანდრე ჩხეიძე

1 ალტი — ეს არის ყვეილენი, სილამაზე, პოეზია... ეს სიტყვები ეკუთვნის გამოჩენილ ამერიკელ ბალეტმასტერს ჯორჯ ბალანჩინს, ფაქიზ ლირიკოსს, პლასტიკური სიმფონია-ჰიმნის კომპოზიტორს, ადამიანის სხეულის მოძრაობის მომღერალს.

უკვე ორომც წელზე მეტია ბალანჩინის ხელოვნება სხვადასხვა ქვეყნის საციკლისტა და ბალეტის მოყვარულთა ყურადღებას იპყრობს. 1962 წლის შემოდგომაზე საბჭოთა მაცურებლებს პირველად მიეცათ შესაძლებლო-

ბა გასცნობოდნენ „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტს“, აშშ-ს ერთ-ერთ საუკეთესო საბალეტო კოლექტივს. რიტმის, ცეკვის სრულყოფილი გრძნობა, არტისტების ვირტუოზობა და ოსტატობა, პლასტიკური მოძრაობების უმრეტეი ფანტაზია, ბალეტმასტერის ახალი და თავისთავად განუყოფელი ქორეოგრაფიული ლექსიკა — ყოველივე ამან დაატყვევა საბჭოთა მაცურებელი. „ნიუ-იორკ სიტი ბალეტის“ მთავარმა მხატვრულმა ხელმძღვანელმა ჯორჯ ბალანჩინიმ საბჭოთა კავშირში დამსახურებული აღიარება მოიპოვა. მაგრამ საბალეტო ხელოვნების თავყანისმცემელთაგან საბჭოთა კავშირში ცოტამ თუ იცის იმის შესახებ, რომ ჯორჯ ბალანჩინიმ (გიორგი მელიტონის ძე ბალანჩივაძე), როგორც მოცეკვედი და ბალეტმასტერი, ცხოვრების საჯურე რევოლუციის პირველი წლების პეტროგრადში მიიღო.

დიდი ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვება მსოფლიოს თეატრალური კულტურის ისტორიაში ახალ ეტაპს იწყებს. წარსულის პროგრესული ტრადიციების შემოქმედებითა გამოყენებამ, სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის განმტკიცებამ განსაზღვრა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების ნოვატორული არსი. გიორგი ბალანჩინი აქტიურ მონაწილეობას იღებს ახალი, მასობრივი მაცურებლისათვის გამიზნული დადგმების განხორციელებაში. ეს იყო სექტეკლები, რომლებიც შემოქმედებითად ავითარებდნენ წარსულის პროგრესულ ტრადიციებს და პროპაგანდას უწევდნენ ახალი ეპოქის ხელოვნებას.

ამ სტატიის ავტორი მიზნად ისახავს საბჭოთა მკითხველს გააცნოს ჯ. ბალანჩინის ბავშვობისა და ყრმობის წლები, გამოჩენილი ბალეტმასტერის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ფორმირების პერიოდი.

1889 წლიდან პეტერბურგის ერთ-ერთ ხმაურთან, ცენტრალურ ქუჩაზე ატარებდა ოთახში ცხოვრობდა ორი სტუდენტი — ძმები ბალანჩივაძეები. უმცროსი ძმას, ვასილ



რიმსკი-კორსაკოვის ოპერა „ოქროს მამალი“ 1923 წ. კოსტუმების მხატვარი შ. ბაბინოვი.

1923 წლის 15 დეკემბერს იგივე სცენაზე შეიქმნა ე. ტოლერის პიესა „უბედური ეუბენი“. ცეკვები და სანტიმიმური სცენები ეკუთვნოდა ბალანჩივას. კრიტიკამ ყურადღება მიამჩვია „მის მიერ სანტიმურული გაფორმებულ ქორეოგრაფიულ ნაწილს და გ. ვ. დიმიტრიევის სტილისტური მრავალფეროვნებით გაფორმებულ დეკორაციებს“. პიესისა და დადგმის ექსპერიმენტული ხასიათი გამოხატებულია ბალეტმასიტერის მიერ დამუშავებულ ყოფით ცეკვებში. აჩრდილთა ცეკვაში, რომელიც სრულდებოდა გამჭვირვალე ფადრის უკან მოცეკვავე აჩრდილების მიერ და ქმნიდა კაფეს სარკოვანი ვიტრინების ილუზიას.

სამწესობადო, ფაქტურით მასალის სიღარიბე არ გვაძლევს საშუალებას ბალანჩივადის ქორეოგრაფიული კომპოზიციის განმარტავადებელი დასკვნებისათვის ამ თეატრის სცენაზე, მისი საბალეტმასიტერო მუშაობის უფრო ფართოდ გაშუქებისათვის.

1923 წლის 5 ივლისს გერმანიაში გაემგზავრა აკადემიური ბალეტის არტისტთა მცირე ჯგუფი, რომელსაც ხელმძღვანელობდა გიორგი ბალანჩივამ. დღი წარმოადგინა გამოსვლის გამო ჯგუფი მიწვეულ იქნა ლონდონში თეატრ „ემპირში“, ხოლო ამავე წლის დეკემბერში ცნობილმა ანტრეპრენიორმა სერგეი დიაგილევმა გ. ბალანჩივამ მიიწვია პარიზში მოცეკვავედ და ბალეტმასიტერად მის მიერ მოწყობულ „რუსულ სეზონებში“ (1924-29 წ.). 1933 წელს ლინკოლნ კირსტიენის წინააღმდეგობით გ. ბალანჩივამ ქმნის ადრე არარსებულ, წმინდა ამერიკულ ეროვნულ კლასიკურ საბალეტო სკოლას.

ამ სტატიაში ჩვენ შევეცადეთ მკითხველისათვის მივცვა წარმოდგენა ჯორჯ ბალანჩინის შემოქმედებით გზის ადრეულ პერიოდზე. ამ სტრუქტურის ავტორის განკარგულებაში, ძირითადად, იყო საარქივო დოკუმენტები და თანამედროვეთა მოგონებები, რომლებიც ნაწილობრივ არასრული და ემპირიულია. სამწუხაროდ საჭურნალო სტატია არ იძლევა შესაძლებლობას დაწერილობით შეგვირდეთ გ. შ. ბალანჩივადის ბიოგრაფიაზე, რომელიც უდაოდ დიდი ყურადღების ღირსია.

производит огромное впечатление. Финальное напряжение эмоции отлично передано совершенно новым приемом — беззвучным криком широко-раскрытого рта.“

„ახალგაზრდა ბალეტი“ გაცხოველებით აშხადებდა ახალ დადგმებს. ბალანჩივამ სანტიმურული გაზარებით ახორციელებდა ივორ სტრაჰინსკის „აულჩინლას“. პირველად მოუხდა მას დიდი ფორმის, საცეკვაო ხასიათებისა და მდიდარი ფსიქოლოგიური შინაარსის მქონე ნაწარმოებთან შეჯახება. მაგრამ ამ ნაწარმოებს სცენა არ უნახავს. 1923 წლის სექტემბერში ბალანჩივამ დაიწმინა ბალეტმასიტერად ოპერის მცირე აკადემიურ თეატრში, (ყოფილი შიხაილოვის), რომელიც იმხანად ექსპერიმენტულ თეატრად ითვლებოდა.

ამ თეატრის სეზონი გაიხსნა რიმსკი-კორსაკოვის „ოქროს მამლის“ ახალი დადგმით. ცეკვები განახორციელა ბალანჩივამ. პრემიერის შემდეგ ჟურნალ „თეატრში“ კომპოზიტორი და მუსიკისმცოდნე ბ. ვ. ასაფიევი წერდა: „ოპერის დადგმაში ბევრია სადავო. დადგმის გეგმა უდაოდ სანტიმურულია, დეტალები გონებაშახველურია, ხოლო ისეთი მომენტები, როგორიცაა მეორე აქტის ფინალური სვლა — ფერითულად წარატაკია“.

მცირე თეატრის სცენაზე ხშირად მიდიოდა აკადემიური დრამატული თეატრის (ყოფილი ალექსანდრე თეატრის) დადგმები. 1923 წლის 30 სექტემბერს აქ დაიდგა ბერნარდ შოუს „ცეზარი და კლოპატარა“, რომლის ქორეოგრაფიული ნაწილი ბალანჩივამც ეკუთვნოდა.

„Здесь до сельмого билсьр пота
Царицу в баре показат,
Куски Египта и фокстрота
Академическим связать“.

პოეტ ალექსანდრე ფლიტის ეს ხუმრობა სრულიად მართებული იყო. სექტაქლში მოიკმეოლია გროტესკული ისტორიზმის თანამედროვეობასთან შერწყმის ცდა. იგი გამოირჩეოდა პლასტიკური ნახატის სიჭრელით, სტილისტური სხვადასხვაობით, პარობოთობით. მრავალი წლის შემდეგ თვით ბალანჩინმა აღიარა ამ ნაწარმოების არასწორი გააზრება.

ე. ტოლერის პიესა „უბედური“, დეკორატორი ვ. დიმიტრიევი. 1923 წ.



ეკრანზე მექანიკური გადატანით გამოიხატებოდა, რის შედეგად ლიტერატურასა და კინოს შორის ჭეშმარიტი შემოქმედებითი ურთიერთკავშირი ვერ ხერხდებოდა.

ოციანი წლების პირველ ნახევარში ქართული კინოსტუდიისთვის მხოლოდ ორი ორიგინალური სცენარი შეიქმნა: შალვა დადიანის „არსენ ჯორჯიაშვილი“ და პეტრე მირსკოის „დაკარგული საუნჯე“. განათლების კომისარიატის მიერ ორგანიზებული კინოსცენარების კონკურსები საქმეს ვერ შევლოდა. ასეთმა ვითარებამ განაპირობა ის, რომ კინემატოგრაფისტები სულ უფრო ხშირად კლასიკური ლიტერატურის ნაწარმოებთა ეკრანზე ილუსტრირებას მიმართავდნენ. ქართული კინემატოგრაფი ესწრაფებოდა საკუთარი სპეციფიკური ხერხების გამომუშავებას. ამას კი იმ შემთხვევაში შესძლებდა, თუ იგი მხარში ამოუდგებოდა თანამედროვე ლიტერატურასა და თეატრს, გაითვალისწინებდა მათ ტრადიციებს, მათ შემოქმედებით ძიებას და ყოველივე ამას საკუთარ — კინემატოგრაფიულ მასალაზე განათიარებდა. ეს კი ძლიერ ძნელი იყო, რადგან თვით ოციანი წლების ქართულ ლიტერატურაში პოლიტიკური და ესთეტიკური პოზიციების დადგენის რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესები მიმდინარეობდა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ლიტერატურული ინტელიგენციის წინაშე მისი იდეოლოგიური პლატფორმის ჩამოყალიბების საკითხი დაისვა. რევოლუციის მხატვრულად ასახვისათვის საჭირო იყო მწერლების პოლიტიკური თვითგამორკვევა.

უფროსი თაობის მწერალთათვის ეს არც თუ ისე იოლი იყო. ახალგაზრდა მწერლებმა შესძლეს რევოლუციის ემოციონალური აღქმა. ისინი თავს აცხადებდნენ ახალი სოციალისტური ხელოვნების შემქმნელებად, დარწმუნებული იყვნენ, რომ რევოლუცია ამართლებდა მათ განხეთქილებას მრავალსაუკუნოვან მხატვრულ ტრადიციებთან, რომ ძველი ხელოვნება რეაქციული ხასიათისაა და აფერხებებს ახალი ხელოვნების განვითარებას. ამავე დროს ისინი ბურჟუაზიული ხელოვნების ესთეტიკის ტყვეობაში იმყოფებოდნენ, ვერ გაეცნენ დასაკლემის მოდერნისტული სკოლების გავლენას, თუმცა სიტყვიერად ბრძოლას უტყბადებდნენ ამ მიმდინარეობებს. თვით ახალგაზრდა მწერალთა შორისაც არსებობდა წინააღმდეგობები. ჩამოყალიბდა სხვადასხვა დაჯგუფებები და მათ შორის იქვე ჩაისახა ლიტერატურულ პოზიციათა დაპირისპირება, წინააღმდეგობა. იმ ხანების ქართულ ლიტერატურაში ნათლად იჩინა თავი დისონანსურმა შემოქმედებებმა მრავალხმიანობამ.

ოციანი წლების პირველ ნახევარში საქართველოში ოთხი ლიტერატურული დაჯგუფება არსებობდა: „აკადემიური“, „ცისფერყანწილთა“, „ფუტურისტები“ (რომლებიც შედეგად „მემარცხენეობაში“ გადაიზარდნენ) და „პროლეტარულ მწერალთა ასოციაცია“. რიგი მწერლებისა დაჯგუფებათა გარეშე იყვნენ.

„აკადემიური“ მწერლობა კონსერვატიული ლიტერატურული პოზიციებით გამოირჩეოდა. სხვა დაჯგუფებებისაგან განსხვავებით ქართულ კლასიკურ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას არ უარყოფდნენ. ისინი თანამედროვე რუსული და დასავლეთ ევროპის მოდერნისტული ლიტერატურული მიმდინარეობის ქართულ ნიადაგზე გადმონერგულ წინააღმდეგინ

ლიტერატურა

და

კინემატოგრაფია

ოსიანი ფლავიის ქართული ლიბარაბურისა და კინემატოგრაფიის ურთიერთობის საკითხისათვის

ნათია ამირაჯიბი

ოციანი წლების დასაწყისში კინემატოგრაფის მხატვრული ღირებულება თითქმის უმნიშვნელო იყო. ამ პერიოდში ყალიბდებოდა ხელოვნების ეს ახალი დარგი, მიმდინარეობდა საინტერესო და ნაყოფიერი ძიება. ახალგაზრდა კინემატოგრაფს ჯერაც ვერ დაემკვიდრებინა თვითმყოფადობა, მას არ გააჩნდა ისეთი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები, როგორც ჰქონდათ ლიტერატურას, სახვით ხელოვნებას, თეატრს, ამ პერიოდის კინემატოგრაფი ნაკლებად ყრდნობოდა ხელოვნების სხვა დარგების ტრადიციებს. მისი დაბრუნდებულება ლიტერატურასთან მხოლოდ ნაწარმოებების

იყვნენ და განვითარების გზას ძველი ქართული კლასიკური ლიტერატურის წყაროებში ხედავდნენ.

ის, რომ ზევნიან კინემატოგრაფმა უმთავრესად ქართული კლასიკური ლიტერატურის ტრადიციებზე აიფუძნა და პირველი ქართული ფილმი — „ქრისტინე“ 1916 წ. ივ. ნი-ნოშვილის მოთხრობის მიხედვით რეჟისორმა ა. წუწუნავამ დადგა, ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, თითქმის „აკადემიური“ მწერ-ლობისა და კინემატოგრაფს შორის შინაგანი შემოქმედებითი კავშირი არსებობდა. მართალია, „აკადემიური“ დაჯგუფების ერთ-ერთი წარმომადგენელი შ. დადიანი აქტიურად მონაწი-ლეობდა ქართულ კინემატოგრაფიაში მისი ჩასახვის პირველ პერიოდში. მას ეკუთვნის კინოსცენარები: „არსენ ჯორჯია-შვილი“, „სურამის ციხე“, „განდევლილი“, „ქაინაშლის წინ“ და სხვ. მაგრამ მიუხედავად ამისა, „აკადემიური“ დაჯგუფე-ვის ოჯახი წოდების პერიოდში, კინემატოგრაფი მთლიან-ნად უგულოდ ეძლეოდა. მათი პრესა ამ ახალი ხელოვნების დაბადებას დუმილით შეხვდა, ნეგატიური პოზიციაც კი არ ჩანს, რასაც „ცისფერყანწველი“ მუხრანელმა აღიარებდ-ნენ. ესენი იმათათვის თანამედროვე ქართული თეატრის კომ-პებად იყვნენ მიჩნეული და კინემატოგრაფს დაუფარავად უარყოფდნენ. ალბათ ეს უარყოფა იმდროინდელი ფილმების შეტად დაბალი მხატვრული ხარისხით იყო განპირობებული.

მართალია ადრეული პერიოდის ეკრანიზაციები წმინდა ილუსტრაციული მეთოდით სრულდებოდა, რეჟისორები (ბ. ბარაკი, ა. ბუკ-ნაზაროვი და ნაწილობრივ ი. პერესტრანი), იმ დროის გავრცელებული კინემატოგრაფიული სტანდარტების გაგუნთით, კინონაწარმოების ერთეულ კოლორიტს საჩრუოდ უდებდნენ ორიენტირებული გეგმით, რის გამოც პასიურ ფი-ლმად იქცეოდა გმირების ხასიათები და იდეური ჩანაწერი, რაც ზიანს აყენებდა ნაწარმოების დედასურს. კინორეჟისო-რები ვერ იძლეოდნენ ძველი კლასიკური ლიტერატურის თა-ნამედროვე ინტერპრეტაციას, იკარგებოდა მათი აქტუალური ძეგლობობა.

ამ გარემოებას გამოიწვია ახალგაზრდა თაობის რეჟისო-რების რეაქცია, რომლებიც კატეგორიულად უარყოფდნენ ლი-ტერატურული ნაწარმოების ილუსტრირებას და ეკრანზე მე-ქანიკურ გადატანას. ახალგაზრდა რეჟისორების მიერ ლიტე-რატურული მემკვიდრეობისადმი ამგვარი მიდგომა მოწოდდა მხატვრული მემკვიდრეობის მნიშვნელობის გაგებას და მის ახლებურად გაუმტრებას. ამ შემოქმედებითი თაობისთვის საუ-კეთესო დაჯივრებინება იყო ნ. შინგალიას ფილმი „ელისო“.

საქართველოში „ცისფერყანწველი“ დაჯგუფება პირველი მსოფლიო ომის დროს დაარსდა. მასში შედიოდნენ ზართველი სიმბოლისტები: პ. იაშვილი, ტ. ტაბიძე, ვ. გაფრინდაშვილი, გ. ლომიძე, კ. ნადირაძე და სხვ. საქართველოში საბჭოთა სახელმწიფოს დამყარებისთანავე ისინი გაბედულად დადგნენ საბჭოთა სახელმწიფოს პოზიციებზე და თავიანთ შემოქმედე-ბაში თანამედროვეობის პრობლემებს აშუქებდნენ, თუმცა ად-გილი ჰქონდა ცალკეულ გადახედვებს, სადაც ქართველი სიმ-ბოლისტები ძველ გზას ვერ სიმობდნენ.

როგორც ადვილშნით, სიმბოლისტები კინოსელოვნების წი-ნააღმდეგნი იყვნენ. 1926 წ. უკრაინულ მწერლობა-ში ტ. ტაბიძემ მოათავსა წერილი ნატო ვანჩაძის შესახებ,

სადაც იგი გულახდილად უარყოფს უხმო კინემატოგრაფს, რადგან მასში არა არის „სიტყვის ფინოზი“. როცა ხ. ესე-ნის მისთან საუბარში ნატო ვანჩაძის მსახიობური მონაცემე-ნი უნაა, გაოცებული ტყვიან ტაბიძე სწრის: „მე არც მე ვი-გონა, რომ ესენი კინოში დადიან“. მას ნატო ვანჩაძის სილამაზე კინემატოგრაფისთვის არ ემეტებოდა და იქვე დას-ძინდა, „ჩვენ გინდა დავაჯივროთ, რომ ნატო ვანჩაძე კინოს ხელოვნებაში მაღალა დავად და ამ კინოზე გადაზრდით ის უახლოვედმა პოეზიას“.

ქართული ლექსის ტიტანებმა, მათი პოეტური შედეგების სიმადლიდან ახალი ხელოვნების საძიკველი და მისი შეხენი პერსპექტივა ვერ შეამჩნიეს. ვერ შენიშნეს შესაძლებლობა, რომელზეც კინემატოგრაფი პოტენციურად ფლობდა.

ქართველი „ფუტურისტების“ და „პროლეტარული მწერ-ლების ასოციაციის“ ლიტერატურულ დაჯგუფებებში სულ სხვა განწყობილება შემოინვა.

1922 წ. ჩამოყალიბდა ქართველი „ფუტურისტთა“ ჯგუფი, რომელშიც შედიოდნენ ს. ჩიქოვანი, ნ. შენგალია, ა. ზელია-შვილი, ბ. ჟენტი, ლ. ასათიანი და სხვ. ქართველი „ფუტუ-რისტები“ საქართველოს გასაშუიებისთანავე ცდილობდნენ თავიანთი ლიტერატურული პროგრამა საბჭოთა ხელისუფ-ლებისათვის შეეფარდებინათ. მათი აზრით, ახალი სოცია-ლისტური ხელოვნების შესაქმნელად საჭირო იყო ძველი ხე-ლოვნების საშაშების აღდგომა, რადგან იგი სოციალისტური წყო-ბილებისათვის არ გამოადგებოდა. უარყოფდნენ თეატრს, ძველ სახეით ხელოვნებას, ხუროთმოძღვრებას, ქართულ კლასი-კური ლიტერატურის ტრადიციებს. თანამედროვე ხელოვნების განვითარებისათვის ისინი აღიარებდნენ კინემატოგრაფს, ცირკს, კონსტრუქტივიზმს — არქიტექტურაში, უკუბრმს — სახეით ხელოვნებაში, ფუტურისმს — ლიტერატურაში. ქარ-თველი „ფუტურისტები“ უარყოფდნენ კ. მარჯანიშვილისა და ა. ასმეტლის თეატრს და მას კინოსელოვნებას უპირისპირებ-დნენ.

„თეატრი კვდება და ვერავითარი ახალგაზრდობა მას ვერ უშველის. კინო არის ახალი ხელოვნება“, წერდნენ ისინი (H₂SO₄, 1964 წ.).

ეს დეკლარაციული განაცხადი თავისთავად მიუღებელია, რადგან ხელოვნების ისტორიის ათასწლეულების მანიძლე არ არსებობს ისეთი ფაქტი, რომ ხელოვნების რომელიღ დარგის განვითარებას მთავრ ხელოვნების კვდობა გამოეწვიოს.

ქართველი „ფუტურისტები“ თეატრისა და კინოს მსახი-ობების მკეთრად ანსხვავებენ. ისინი თეორიულად ასაბუთებ-დნენ კინოსმსახიობის ისტატობის სპეციფიურ სხვაობას, თე-ამის აქტიობების წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ. საუკეთესო მსა-ხიობებად ისინი არა მარტო ჩარჩო ჩაპლინსა და მაქს სენე-ტიანური სკოლის მსახიობებს, არამედ ემილ იანინგს, კონ-რად ვივდას და მოხუშინსაც თვლიდნენ. უარყოფდნენ ტრა-დიციულ თეატრს და მხოლოდ მთიერპოლდს და ეივენსტეინს აღიარებდნენ, რადგან მათ სპექტაკლებში კინემატოგრაფისა და ცირკის ელემენტებს ხედავდნენ.

თუ „ცისფერყანწველი“ სმის უქონლობის გამო კინემა-ტოგრაფს ხელოვნებად არ სთვლიდნენ, „ფუტურისტების“ მიერ კინოსელოვნების აღიარების ერთ-ერთი მიზეზი მისი

სიმუხეც იყო. ამასაც არ საჯრადღებოდნენ და უარყოფდნენ წარწერებს. მათი აზრით, ვერანაშე მოცემული სიტყვების კინემატოგრაფიული მონტაჟის ლოგიკა სიტყვიერ ახსნას არ უნდა საჭიროებდეს. სიტყვის სამაგიეროდ მოქმედი გმირის გასცდვების და მისი შინაგანი სამყაროს გადმოსაცემად, ისინი სთავაზობდნენ ახლო ხედს. მიუხედავად „ფუტურისტების“ გულუბრყვილობისა და პოლემიკური სიმწვაეისა, კინემატოგრაფზე მათ თეორიულ მოსაზრებებს უსაფუძვლად ვერ მივიჩნევთ. ისინი ეხმარებოდნენ კინოხელოვნებას საკუთარი, საჭიციფიური ხერხების გამოყენებაში და ხელს უწყობდნენ მის განვითარებას.

ესადაა, ჩვენ არ შეგვიძლია დავეთანხმეთ „ფუტურისტებს“, რომ ლექსი არ საჭიროებს აზრს, რომ ახალი სიცილისტრი სინამდვილის პოეზია უსაგნოა და იგი უაზრო სიტყვებისა და წინადადებებისაგან უნდა შეიქმნას. მაგრამ რაც შეეხება მათ შესხედლებას რიტმის დიდ მინიშნულობაზე, იგი უთუოდ ყურადსაღებია.

„ფუტურისტები“ კინემატოგრაფის პრივილეგიას კინო-მონტაჟის რიტმიკის შესაძლებლობაში ხედავდნენ. ამიტომაც იდილობდნენ მის პოეზიაში გადმოხერყვას. „ასევეის და ტრეტიაკოვის პოეზიას აქვს ყური და წყობა კინემატოგრაფიული მოქმედების“, — სწერდნენ ისინი (H_2SO_4 , 1924 წ.). საინტერესოა, რომ სწორედ ს. ტრეტიაკოვის ცენარის მიხედვით დაიდაგა ოციანი წლების საუკეთესო კინოფილმები „ნაზარდა“ (რეჟ. მიხ. ჭიაურელი) და „ელისო“ (რეჟ. ნ. შენგელია).

პირველ „ფუტურისტებს“ შორის რიტმის ოსტატად მიჩნეული იყო ნ. შენგელია. მისი ფორმალური ძიების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია ლექსი — „მოხსენება პირველი“:

„ჩვენ ასე ვამტკიცებთ ყორაბალით შეგვესო გამარჯვება. დამალვით ვერავინ გადარჩება, ლექსების სვეტებით რიგებში ვერ ვეტკვით.	შეტკვით გაყვარეთ გარეთ არეთი მხარეთი გარედით კარგით პირიტები... და ა. შ.
---	---

მიუხედავად იმისა, რომ ნ. შენგელიას ფუტურისტული ლექსები რიტმის სფეროში გარკვეულ წარმატებას აღწევდა, მათ აზრობდნენ მხარეს პოეტური კონკრეტულობა აშკარად აკლიათ. შესაძლოა, ეს იყო მიზეზი, რომ მან პოეზიაში ფეხი ვერ მოიკიდა. ხოლო როდესაც ნ. შენგელიამ რიტმის ეს კანონბა კინემატოგრაფში გვაჩვენა, ბრწყინვალე წარმატებასაც მიაღწია. ამ წარმატებას, რასაკვირველია, წეს მხარეც მართლმდს, კერძოდ, მან კინემატოგრაფიულ რიტმს საფუძვლად დაუდო შესაბამისი იდეური საფუძველი.

ნ. შენგელიას ფილმების საუკეთესო საკვანძო ეპიზოდები გადაწყვეტილია რიტმიკისა და პლასტიკის საშუალებებით. ცნების ფინანლური ეპიზოდი კინოფილმ „ელისოში“, კერბა — „ოცდაექვსი კომისარში“ და სხვა ეპიზოდების სტილისტიკა ამ ფილმების დიდაზრს ამართლებს.

ბაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია რიტმის ფუნქტიონრაც ხელოვნებათმცოდნეობის ცალკე საკითხად შეიძლება იქნეს დამუშავებული.

ნ. შენგელიას, როგორც კინორეჟისორის ხელოვნება, რთული იდეური და ესთეტიკური ევოლუციის რეზულტატია, რამაც ყოფილი ფუტურისტის საბჭოთა რეალისტური კინემატოგრაფის წამყვან რიგებში მიუყვანა. მის ყრმობის გატაცებებს სრულიად უკმადა ჩაუვლიათ. პოეზიაში რიტმის ფორმალისტური ძიების რაციონალურ მარცვალს მან კინოში შესაფერი შინაარსი შეურყყო.

დროთა ვითარებაში ქართველმა „ფუტურისტებმა“, რომლებიც შმედენ „მემარცხენებმა“ იწოდებოდნენ, საგრძობი ევოლუცია განიცადეს. მათ თანდათანობით სცილდებოდნენ მოდერნისტული ნაჭუჭი და უკვე ოციანი წლების მეორე ნახევრის პერიოდში შეიმჩნევა მეტი ზომიერების გაძნობა ხელოვნების სხვა დარგების შეფასებაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ოციანი წლების პრესაში ყველაზე პროფესიულ რეცენზიებს და სტატიებს კინემატოგრაფის შესახებ „მემარცხენეები“ ბეჭდავდნენ. მათი ავტორები იყვნენ ნიკოლოზ შენგელია, მისიელ კალატოზიშვილი, შალვა აღზაზიშვილი და სხვა...

„მემარცხენეების“ პრესაში ნ. შენგელიას და ე. პუშის ნიერ გადაღებული ფილმი „გიული“ (1927 წ.) დადებითად შეაფასეს. ეს იყო ერთ-ერთი პირველი ფილმი, სადაც მხატვრულ დეტალს აზრობრივი დატვირთვა ეძლეოდა, მაგრამ „მემარცხენეებმა“ მხატვრულ დეტალის ფუნქცია სწორად ვერ ახსნეს და მას „ჟოსტრუქტივიზმს“ უკავშირდნენ, რაც ნივთის ტექნიკური მხარის ფორმალურ გაფუტიმებას წარმოადგენს და ამიტომ რეალისტური ესთეტიკისათვის უცხოა.

უკვე 1928 წ. ჟურნალ „მემარცხენეობაში“ ვხვდებით მ. კალატოზიშვილის სტატიას — „კინო-მასალის ჩვენების მეთოდები“. სადაც იგი წერს, რომ რაკურსმა არ უნდა გააორიგინალოს ან გააღამაზოს ნივთები. ის უნდა იყოს, როგორც სტილისტური ხერხი, რომელიც აზრიანად ექნება აგამიზნული სიუჟეტის წყობასთან დაკავშირებით“ (ხაზგასმა ჩვენია. ნ. ა.).

აქ უკვე ნათლად არის მოცემული მხატვრული დეტალის რეალისტური გააზრება, ფორმისა და შინაარსის შესატყვისობა, რითაც „მემარცხენეებმა“ ხელოვნების ამოცანებისადმი რეალისტური მიდგომა აღიარეს.

მართალია, 1928 წლისთვის მხატვრული დეტალის ფუნქციის მნიშვნელობა კინემატოგრაფში ახალი სიტყვა არ იყო, უკვე 1923 წ. ჩ. ჩაპლინის „პარიზულ ქაღალში“ მას სრულყოფილი სახით ვხვდებით, ხოლო ს. ეიზენშტეინის „ჯაჟუნოსან“, „პოტიომკინის“ მხატვრულმა დეტალმა ფილოსოფიურ განზოგადებას მიაღწია, მაგრამ მ. კალატოზიშვილის სტატია ქართულ ლიტერატურასა და კინემატოგრაფს შორის სტატიაში საკითხისთვის მეტად საინტერესოა. უკვე ოციანი წლების მეორე ნახევრიდან მხატვრული დეტალის ფუნქციის განვითარება ქართულ კინემატოგრაფსა და ლიტერატურაში პარალელურად მიმდინარეობდა. გალაკტიონ ტაბიძისა და სიმონ ჩიქვანიანის ამ პერიოდის ლექსებში დეტალურ აზრობრივი მნიშვნელობის მაქსიმალურად ჩატყვის სწრაფვას ვხვდებით.

„პროლეტარული მწერლობის ასოციაცია“ წლების განმავ-

ლობში წარმოადგენდა ლიტერატურულ დაჯგუფებას, რომელშიც შედიოდნენ უფროსი თაობის პროლეტარული მწერლები: ნ. ეული, ნ. ზომბორელი, ი. ვაკელი, ი. ლისაშვილი, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მათ რიგებში შევიდნენ ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები: ა. მამაშვილი, კ. ლორთქიფანიძე, კ. კალაძე, გ. მდივანი, დ. რინდელი, ს. დოლიძე, და სხვ...

მიუხედავად ყოველგვარ „იზმებთან“ შეურიგებელი ბრძოლისა, პროლეტარული მწერლობა მაინც განიცდიდა სხვადასხვა მოდერნისტული სკოლის გავლენას. სხვა ლიტერატურული დაჯგუფებების მსგავსად, ისინიც უარყოფდნენ ქართულ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, თვატრს.

პროლეტარული მწერლობის შემოქმედებითი თემატიკა ასახავდა მუშათა კლასის ცხოვრებას და უმდეროდა ტექნიკას. შრომის სხვა სახეობა მათ ნაკლებად აინტერესებდათ, რაშიც ისინი ორიენტირდნენ არ იყვნენ და განიცდიდნენ რუსული ლიტერატურული დაჯგუფების — „კონსტრუქტივისტების“ გავლენას.

ქართული პროლეტარული მწერლობის ამ გატაცებას უკავალდ არ ჩაუვლია და კინემატოგრაფიაშიც კიპოვა გამოძახილი. ფილმი „სამანთან“ ტექნიკური მანქანის, ტრაქტორის იდეალიზაციისადმი არის მიძღვნილი.

„მთავარ ელემენტს სურათში „სამანთან“ წარმოადგენს შემდეგი: — წყრდინ რევისორი დ. ესაკია და რევისორის ასისტენტი ს. დოლიძე, — სოფლის ძველ, ესთეტურ ჩვენებას, საცა სოფელი მოცემულია მხოლოდ თავისი სილამაზის მხრივ,

როგორც ოპერაში (რომელიც წარმოადგენს სოფლის სტილიზაციურ პრიმიტივიზმს) ჩვენ დაუვირისპირეთ ტრაქტორი, რომელიც ჰკლავს მთელ ამ ესთეტურობას და შეაქვს მასში ინდუსტრიული-ურბანისტული საგნები“ („მემარცხენეობა“ 1928 წ.).

პროლეტარული მწერლების პრესაში რეგულარულად იბეჭდებოდა კინორეცენზიები და სტატიები. ყურადღება უნდა მიექცეს იმ გარემოებასაც, რომ პროლეტარული მწერლების ოციანი წლების ჟურნალებში ვხვდებით კინოსცენარებს. მართალია, ეს ნაწარმოებები, კინოსპეციფიკის თვალსაზრისით, სრულქმნილი არ იყვნენ, მაგრამ ასეთი წარმოუვა მისასაღებელი იყო, რადგან კინოსცენარი საჭიროებდა ბეჭდვის კულტურის განვითარებასაც. სამწუხაროდ, ეს ტრადიცია ქართულ საბჭოთა პერიოდისა ვერ შერჩა.

„პროლეტარული მწერლების ასოციაციიდან“ კინემატოგრაფში სამუშაოდ გადმოვიდნენ დ. რინდელი, გ. მდივანი, ს. დოლიძე. ესენი იყვნენ პოეტები და ავტორები მთელი რიგი სტატიებისა ხელთნებისა და ლიტერატურის თეორიაში. მათ ეკუთვნის ფილმები: „ახალგაზრდობა იმარჯვებს“ (რევისორი მ. გელოვანი, სცენარისტი გ. მდივანი), „უგზუნაია“ (რევისორი დ. რინდელი), „ზვავთა სამეფოში“ (რევისორი ს. დოლიძე) და სხვ. მათში გაშუქებულია პრობლემები, რომელიც მწვავედ იდგა საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პირველ პერიოდში. ოციანი წლების მთვრე ნახევრის კინემატოგრაფი და პროლეტარული მწერლების მოღვაწეობას ავაგონებს საერთო შემოქმედებითი ხაზი: თანამედროვე ცხოვრების რეალისტური ასახვა.

ღვანობის



ვენს წინ ზის თხოუმტი ადამიანი — ხანში შესული, ჭადარით მოსილი. ამითვან ბევრი ოცდაათი წლის წინათ. ზოგიც კი ადრეც მოვიდა ქართულ საბჭოთა კინემატოგრაფიაში სამუშაოდ და მთელი თავისი შეგნებული ცხოვრება, ახალგაზრდული ძალა, ენერჯია ამ დიდ საქმეს მიუღწეა, შეაღია. მათ შორის ბევრის სახელს არც კი

იცნობს ფართო მაყურებელი, მათ სახელს ვერ ვხვდებით ვერც კარანზე, ვერც პრესაში, ვერც რეკლამებზე, მაგრამ მათი შრომის გარეშე შეუძლებელია ფილმის დადგმა ის შემოქმედებითი წარმატებით, რომელთა გარეშე წარმოდგენილია ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარება ამ ოცდათხოუმტი წლის მანძილზე. თავმდაბლად, კეილისინდისირად, მოგრძობებითა და სიყვარუ-

ლით ემსახურებიან ისინი ქართული კინოხელოვნების საქმეს, სხებთან ერთად ჩაბმულნი არიან საპასუხისმგებლო შრომის ფერულში, ახალ-ახალი წარმატებებისაკენ მიჰყავთ იგი.

ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის უხუცესი მუშაკია ერასტი საჩიძე. ორმოცი წლის წინათ მოვიდა ახალგაზრდა ეკონომისტი სახკინრწვეში სამუშაოდ, იყო სტუდის დირექტორის მოადგილე, შემდეგ დირექტორი, საქ. სსრ კინემატოგრაფიის მინისტრის მოადგილე. ამჟამად კი ახალგადამღები ფარკის უფროსია, გამოირჩევა საქმისადმი უდიდესი სიყვარულით, შრომის დისციპლინით, ახალგაზრდობისადმი გულისხმიერ და მოყიდებულებითა და მზრუნველობით. მას მინიჭებული აქვს საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება, დაჯილდოებულია საპატიო ნიშნის ორდენით, მრავალი სიგელით.

ასევე ოთხი ათეული წელია, რაც ქართულ კინოხელოვნებას ემსახურებიან რევისორი აბრამ მოშიაშვილი და მსატ-



ვარი — ფოტოგრაფი გიორგი ლიახოვი. ქართული სასენო ხელოვნების დიდი რეფორმატორისა და გამოჩენილი კინორეჟისორის კოტე მარჯანიშვილის თითქმის ყველა კინოგადაღების მონაწილეა რეჟისორი არამო მოწიანაშვილი, თავისი მასწავლებლისათვის დამახასიათებელი დიდი სიყვარულის გრძნობით. იგი დღემდე ემსახურება ჩვენი კინოსელოვნების საქმეს. „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „ირაზანა“, „ოვოი რატინაი“, „გიორგი სააკაძე“, „დავით გურამიშვილი“, „ქეთო და კოტე“, სულ 27 მხატვრულ ფილმზე უმუშავებია მას, როგორც თანამშემს, ასისტენტს, მეორე რეჟისორს, კინოწარმოების, მისი სპეციფიკის შესანიშნავ მცოდნეს. მკაცრი დისციპლინა, პასუხისმგებლობის სამაგალითო გრძნობა — ასეთია თვისებები, რომელიც ახასიათებს ქართული კინოს ამ დეაქლმოსილ ადამიანს.

ჭაბუკი იყო გიორგი ლიახოვი, როცა სახიზმრეწვის კარები შემოაღო. ირომცმა წელმა განვლო მას შემდეგ.

ამჟამად იგი უმაღლესი კლასის მხატვარი — ფოტოგრაფი და კვლევენეფიელი სიყვარულით ემსახურება ქართულ კინემატოგრაფიას. ამა ერთი კინოფილმის შესანიშნავი სცენა შემოუნახა შიამშიაშვილმა გ. ლიახოვის ფოტოკატივის მახვილმა თვალმა. ბევრ კინოკარს მიანიჭა მან მრავალი წლის სიყვარული. ჩამოყალიბებული სტილი, კარგი გეოგნება, რაც მის შემ-

ოქმედებას ახასიათებს, გ. ლიახოვის აყენებს ჩვენი კინოსელოვნების გამოჩენილ ოსტატ-ფოტოგრაფთა მოწინავე რიგებში.

ქართულ კინოსტუდიაში შედარებით გვიან მოვიდა, მაგრამ მოღვაწეობის ასეთივე თვისებები ახასიათებს სერგო სულავასაც. თავისი შემოქმედებით ცხოვრების 30 წელი მან ქართული საბჭოთა კინოსელოვნების სამსახურს მოახმარა. სამხატვრო აკადემიადამთავრებული, პროფესორი მხატვარი, იგი ერთ-ერთი იმათაგანია, ვინც საფუძველი ჩაუყარა ქართული ნახატი ფილმების წარმოებას. მუშაობდა მხატვარ მულტიპლიკატორად ფილმებზე: „ჩორთა“, „სამი მეგობარი“, „ოქროს ბიბლიო“, „გაჯაგრებული სათამაშოები“ და სხვა. რომელთა დადგამც ქართული ნახატი ფილმების გამოჩენილ მხატვარ რეჟისორს ვლ. მუჯირს ეკუთვნოდა. ს. სულავა წლების განმავლობაში ხელმძღვანელობდა კინოსტუდიის წარწერების სამაქროს, სადაც დიდი შრომა გასწია ფილმის წარწერებისათვის საჭირო ქართული შრიფტის გასაუჭოთხელებად. მასვე ეკუთვნის კინოსტუდიის ემბლემის პირველად გამოყენებული ესკიზი. ამჟამად იგი მხატვრული ფოტოგრაფის თვალსაჩინო სპეციალისტია, ჩამოყალიბებული გემოვნების ოსტატი.

სულავას ფოტოტექნიკებმა უკანასკნელ საკალკო გამოფენებზე პრეზისა და საოტკადოების მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

ჩვენი კინომაყურებლების უფროსი თაობას კარგად ახსოვს ნიკოლოზ ანჯაფარიძის მიერ განსახიერებული სიკოიას როლი ფილმ „დარიოში“. უსაბაროოდ დასჯილი დარბი გლეხი, ციხიონის შორეულ გზაზე ვაგონში რომ კვდება. ბევრი დასამასსოვრებელი ემიზოდური სახე შეუქმნია ნ. ანჯაფარიძეს ქართულ კინოში თავისი მუშაობის ოცდაათი წლის მანძილზე. ძველი თეატრალური მოღვაწე, იგი დღესაც პასუხისმგებლობითა და შეგნებით ემსახურება ქართულ საბჭოთა კინემატოგრაფიას.

ასევე ამაგი დასდეს ქართულ საბჭოთა კინოსელოვნებას სინათლის დამყენებელმა ბორის დიდმელოვმა, ნეგატივის მონტაჟის ოსტატმა ვეგენია მახარაშვილმა, ეკონომისტმა ნინო კახიაშვილმა, ტექნიკურმა კონტროლორმა გიორგი ერშილაევმა, სინათლის დამყენებლის ოსტატმა ქიხოსრო ფაველინიშვილმა, ინჟინერმა აშოტ მინასიანმა, მრავალტექნიკურ გამოგონებთა ავტორმა ვალენტინ ველიძემ, მიხეილ კოროშინაძემ და ვლადიმერ მაისურაძემ.

ამას წინათ საქართველოს კინოსტუდიის კაბუში შემკრებლობ ქართულ კინემატოგრაფიაში ამ ადამიანთა შრომისა და დეაქლის შესახებ ულასაარაგა ჩვენი კინოსელოვნების ისტორიის მკვლევარი, კინოდრამატურგი კარლო გეგოძე. თუბილარზე მიქლამენე საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი კინორეჟისორი სიკო დლოვი, კადრების განყოფილების უფროსი შურაბ ყუფარაძე და სხვ.

„ჩემი უფროსი და“

გრიგოლძის

თეატრის

სცენაზე



რეჟისორი ნელი ეშბა

შხატვარი ირინე შტენბერგი



კირილე — ი. შვეტუკი, ნალია — ე. სიომინა



ლიდა — ნ. კილოსანიძე



უხოვი — მ. პიასეცი
ლიდა — ნ. კილოსანიძე

ფოტოები პ. შვეჩენოსი



დებითი ევოლუციაც, რაც ნიშანდობლივია ხელოვნების არა მხოლოდ გეგმათ სახის ზრდა-განვითარებისათვის. მაგალითად, სატელევიზიო ფილმი არ მიეკუთვნება „ცოცხალი“ გადაცემების რიგს, არ ფლობს „დასწრების ეფექტის“ უნარს და, მაშასადამე, არ წარმოადგებს საეციფიკურ სატელევიზიო ფორმას. მაგრამ იგი მაინც არსებობს და ტელეზმედის განვითარებასთან ერთად წინ მიიწევს.

უფრო მეტიც, თუ დღეს „ცოცხალ“ გადაცემებს იოლად უძებნიან ანალიზის გასაღებს, სატელევიზიო ფილმები წინა-აღმდეგობათა რთულ ჯაჭვშია მოქცეული და ამჟამად ჭირს მისი კინემატოგრაფისაგან განსხვავების რეალური საფუძვლის გამოჩენა. სატელევიზიო ფილმებს ხშირად აღიარებენ უვარგის ფილმებად. „სდგება ასეც, რომ სატელევიზიო ფილმი უარესი საყურებელია, ვიდრე ჩვეულებრივი, კინემატოგრაფიული, რომელიც გადაღებულია ტელეეკრანის „კანონების“ გათვალისწინების გარეშე“¹. და კიდევ „უმრავლეს შემთხვევებში დღეს ტელეფილმები უბრალოდ უხეირო კინოფილმებია“².

ჩვენი აზრით, საჭიროა მეტი სითამამე სატელევიზიო ფილმების ე. წ. სპეციფიკასთან მიდგომის დროს. მიზანშეწონილი არ არის მასზე ბრძად დამორჩილება, იგი უნდა დაველოთ ყველგან მისივე პირველ რიგში დგას ის მხატვრული მიზანი, რომელსაც გვსურს მივაღწიოთ, ხოლო მეორე რიგში — აღქმის სპეციფიკა, რომელიც ცდილობს ჩვენთვის საზღვრის დადგენას. სპეციფიკა მოქმედი ფაქტორი არ არის, უფრო პასუხია. იგი ყურადღებით უნდა შევისწავლოთ და კიდევ უფრო გულდასმით გაეთვალისწინოთ. მაგრამ სპეციფიკით ხელმძღვანელობა ყოველთვის მიზანშეწონილი არ არის.

საერთოდ ძალზე დიდია იმის საფრთხე, რომ გამოვედგეთ ნათ ფილმის „ტელევიზიურობას“ და ამის გამო ხელოვნების ჩარჩოებიდან ამოვარდეთ. ასეთი საშიშროების წინააღმდეგ საუკეთესო გარანტიას იძლევა იმის გათვალისწინება, რაც შეადგენს ხელოვნების ყველა ნაწარმოების საერთო კანონს. ჩვენი აზრით ნაკლებად სასიფათოა შევცოდეთ სატელევიზიო ფილმის სპეციფიკის მიმართ, ვიდრე შევცოდეთ იმის წინააღმდეგ, რაც წარმოადგენს ხელოვნებისათვის საერთო კანონს. პირველი რიგის შეცდომას შეუძლია მოგვცეს ისეთი ფილმები, რომლებიც ტელემაყურებელამდე ვერ დადის, ხოლო მეორე რიგის შეცდომა აუცილებლად მოგვცემს ყალბ, თავისთავად და საბოლოო ანგარიშით ტელემაყურებლისათვის მიუწვდომელ ნაწარმოებს.

ფილმის „ტელევიზიურობის“ გამოდევნების ტენდენციას ხშირად მივყავართ არ არსებული კანონებისადმი მისი დამორჩილებისაკენ. ასე მოუვიდა ხელოვნებათმცოდნე რ. ილინს, რომელმაც თავის საერთოდ კარგად დაწერილ წიგნში „სატელევიზიო გამოსახულება“ მოგვცა სატელევიზიო ფილმ „მონეტას“ არასწორი ანალიზი, გამოდიოდა რა ჯანრის ვიწრო სპეციფიკიდან.

არ შეიძლება არ დავეთანხმეთ თვით რ. ილინის აზრს, რომ „კინომაწარმოები იღუპება სატელევიზიო ეკრანთან შეხების დროს“³. მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მის მიერ დასახელებულ მიზეზს, რომ კინოფილმში განვითარებული მოვლენების აზრი, გმირთა განცდები, ძლიერდება კინოგამოსახულების მატერიალური, „ფაქტურული“ სახითით, რომელსაც ადვილვით როგორც სინამდვილეს ეკრანის თეთრ ტილოზე“⁴. აქედან ცხადია, რომ სატელევიზიო ცისფერი ეკრანის

¹ რ. ილინი, სატელევიზიო გამოსახულება, „ხელოვნება“, მოსკ., 1964 წ. გვ. 33-129

² იქვე,

გვ. 135.

³ იქვე გვ. 83-131.

⁴ იქვე,

1964 წ. გვ. 133.

სატელევიზიო ფილმის ზოგიერთი თავისებურება

ნიკო ლონიძე



ელეზბედის სწრაფი განვითარება კარგ ნიადაგს უქმნის ახალი სატელევიზიო ფორმების აღმოცენებას. ტექნიკის სიახლეებიც აჩქარებენ ამ პროცესს.

ის, რაც ჩვეულებრივი და დამახასიათებელი ჩანდა, ახლა იცვლება. ის, რაც წარმოუდგენლად მიგვაჩნდა, ახლა საყებოთ ნორმალურად გვეჩვენება. ხელოვნებისათვის ეს პროცესი კანონზომიერია, რადგანაც მის საფუძველს იმ გრძობათა რეალური მრავალფეროვნება შეადგენს, რაც აღამიანს გააჩნია, მის უნარს, შემოქმედებითად აითვისოს სამყარო, გააფართოვოს მისი საზღვრები. სატელევიზიო გადაცემები უკვე ამის დანადასტურებელია. საინტერესოა ტელეზმედის ის შემოქმე-



დაპირისპირება კინოს „ფაქტურულ“ ხასიათთან ვერ გადაწყვეტის იმ უმნიშვნელოვანეს პრობლემას, რაც სატელევიზიო გაზრის ისორიულში იმალდა.

აგრეთვე არ შეიძლება არ დავეთანხმეთ რ. ილინის მეორე მისაზრებასაც, რომ „კინოხელოვნების სანახაობა ვერძირ კვდება“⁵. მაგრამ იგი არაფერს ამბობს იმაზე, რომ ტელევიზიულად მივს თავიანთ სანახაობას. უფრო მეტიც, იგი უფრო მზის აბეჭდს, როცა აღინათებს, რომ „ახალი სახის ფილმების (სატელევიზიო ფილმების — 5. ლ.) მთავარ სისუსტეს წარმოადგენს მათი ავტორების მათი ტელევიზიის, როგორც ხელოვნების არასანახაობითი ხასიათის იგნორირება“⁶.

ფილმები, რომლებიც ტელესტუდოებში იქმნება, ექვემდებარება გარკვეულ კანონზომიერებებს. მართალია დღევანდელი მათელ ტელევიზიის ამ კანონზომიერებების გამოცალკევება და აქისიონებად მიღება, მაგრამ რაც არსებობს, ის უთუოდ გადასავალიწინებილია. სატელევიზიო ფილმების „მთავარ სისუსტეს“ ჩვენ არავითარ შემთხვევაში არ მივგანია მათი ავტორების მიერ „ტელევიზიონების არასანახაობითი ხასიათის იგნორირება“⁷. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ თუ ტელევიზიულად არასანახაობიად გამოგაცხადებთ და ამით მის შემოქმედებით პრინციპებს დაემტკიცებოდნენ და ვუპირისპირებთ სხვა სანახაობით ხელოვნების სარგებს, მივიღებთ რაღაც გამრეზი გამოკიდებულ სატელევიზიო სპეციფიკას, ასეთი სპეციფიკით ვი შორს ვერ წავალთ.

ხოლო რაც შეეხება ტელეხედევის სანახაობითობას, იგი უკვე დადგენილია და ეს უკანასკნელი, ბუნებრივია, ვრცელდება მის ფილმებზეცდა. ან რას უნდა ტელეხედევის მკვლევარი ა. იურიფსკი: „ტელეხედევა, რომელსაც ბევრი რამ გადაზოლი თეატრისაგან, კინოსაგან, რადიოსაგან, წარმოადგენს ახალი ხელოვნების, პროზაგანდის ახალ იარაღს. კარგი სატელევიზიო გადაცემა წარმოადგენს სანახაობას, რომელიც იმავე სახით არ შეიძლება ვნახოთ არც თეატრში, არც კინოში, არც ტელევიზორშია და არც სტადიონის ტრიბუნებიდან“⁸. კიდევ ერთი განმარტება: „კვანძის ეს ყოველთვის სანახაობა“⁹. უფრო შორს მივს: „სატელევიზიო კინოს გამოჩენილი რეჟისორი და თეორეტიკოსი ს. იუტკევიჩი როცა ამბობს, რომ საზღვარგარეთ უკვე გაფორმდა მთელი რიგი ისეთი კინოფილმებისა, რომელთაც საფუძვლად უდევთ „ტელეხედევის, როგორც განსაკუთრებული სანახაობითი ხელოვნების სპეციფიკური გამოხატებითი საშუალებანი“¹⁰.

ამ გამოთქვამებიდან შეიძლება მსოფლიო ერთადერთი ლეგიონარი ზრის გამოტანა, რომ ტელეხედევის სანახაობითობა საშუალებას იძლევა, როგორც კინოში, ასევე ტელევიზორზე ვაჩვენოთ ხელოვნების თვითუფილი დარგისათვის დახასიათებული პროდუქცია. ამ ზრის გათვალისწინებით მიგანჩნია, რომ რეჟისორების ა. ალოვისა და ვ. ნაუშოვის სატელევიზიო ფილმი „მონეტა“ ყურადღებას იმსახურებს წინააღმდეგ იმ შეფასებისა, რომელსაც რ. ილინი იძლევა. აი კიდევ სა. წერის იგი: მსახიობის თამაშის გადმოცემის არაკონტრულულობა „მონეტაში“ ფილმის მთავარი დანაკარგია სატელევიზიო ჩვენების დროს. გმირთა ხასიათები (და გარეგნული სახეები) დაშლილია შუქრიდილების მკვეთრი კონტრასტებით, გამოსახულების ფორმები, რთული კომპოზიციებით“¹¹.

იგივე ფილმი კინოგრაზზე, რ. ილინის ზრით, სხვა-

გვარად გამოჩენილა, მისი მოქმედება უფრო მილიანობაში ყოფილა მოცემული. შუქრიდილების მკვეთრი კონტრასტულობა გამჩრალა.

ამ მსჯელობაში სინტერესოა ავტორისეული წინააღმდეგობის დაღვივის თავისებური ცდა. ჯერ ერთი გარეგნობა, რა უნდოდა ეთქვა ავტოს „მსახიობის თამაშის გადმოცემის არაკონტრულულობა“, რაც „სატელევიზიო ჩვენების დროს მთავარ დანაკარგად“ მიაჩნია; ამ სწორე წუთო რომე შეიფიცა დიდი ფილმის კინოგრაზზე გამშვების დროს. მართალია, „შუქრიდილების მკვეთრი კონტრასტულობა“ დიდი მნიშვნელობა აქვს ემოციური ზეგავლენის გაძლიერების თვალსაზრისით, მაგრამ არა გვინათა მას სპეციფიკური ხასიათის მნიშვნელობა მიენიჭოს.

კინოსა და ტელეხედევის გამოსახვითი საშუალებების მსგავსებამ ხელოვნების ეს ორი სახე ერთმანეთს დაუპოვო. კინემატოგრაფია მსოფლიო კულტურის ისტორიაში მრავალი სასახლო ფურეული ჩაჭრი, ტელეხედევა კი ჩვენს თვალწინ გაზარდა და თანდათან იხვეჭა ავტორიტეტი. როგორც ერთისათვის, ისე მეორისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვაგვარად გამოყენება ისეთი გამოსახვითი საშუალებების, როგორცაა ხედი, რაკუსი, რიტმი და ა. შ.

ამ გამოსახვითი საშუალებების დამუშავება და დახვეწა ხდება მხატვრული ტელეხედევის ნაწარმოებებში: სატელევიზიო დაღვივება და სატელევიზიო ფილმებში.

აზრი სატელევიზიო ფილმების გადაღების შესახებ წარმოიშვა ჯერ კიდევ თვდაათიანი წლების დასასრულს. საკუთარი კინოფონდისა და ტელევიზორტარის შექმნას ბიძგი მისცა გადაცემების რაოდენობის გაზრდა და ტელეხედევის მუშავების დაღვივებლმა სურვილმა, რომ ფირზე საშუალოდ აღებეჭდა საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების დიდი მოვლენები, რომლებიც მილიონობით მაყურებლისათვის მისაწვდომი გახებოდა.

ფილმ-საქეცაკლების დაბადებამ, მათვე მუშაობამ გააღრმავა კინოხელოვნების „თეატრალიზაციის“ პროცესი. იმ წლებში, როცა ჩვენი კინემატოგრაფია უმნიშვნელო რაოდენობის სურათებს უშვებდა, ბუნებრივი იყო, რომ კინოგრაფების მუშავება თვითონ მოკრძალებულ ფონს დიდი სიამოვნებით ავსებდნენ ფილმ-საქეცაკებით, რომლებიც კინოსტუდიების მიერ ტელესტუდოებისათვის იყო გადაღებული. და მაშინ არა მარტო სატელევიზიო ვკრანებზე, არამედ კინოგრაფებზეც გამოჩნდნენ ფილმები: „ცოცხალი ლემი“, „კვიტკუისაგან“, „გაზაფხული მოსკოვში“, „მტრები“ და სხვ. შემდგომ ეს ხანრი დამკვიდრდა კინოში და კინემატოგრაფისტებმა ტელეხედევისაგან დამოუკიდებლად გამოუშვეს ისეთი ფილმ-საქეცაკები, როგორცაა „ტალანტები და თაყვანისცემულები“, „მზითვიანი საბატარძლო“. უფრო მეტიც, ფილმ-საქეცაკების „ნორმები“ კინემატოგრაფიაში შეაღწიეს: მსახიობის შესრულებაში, გადაღების შეთობებში, გადრირებას და მონტაჟში.

ტელეხედევის დონდადლე ქტაპზე უკვე აშკარა გახდა ფილმ-საქეცაკების სანახაობითი წარუმატებლობა. იგივე ითქმის კინემატოგრაფის თვალსაზრისითაც, ისინი, ფოგრაფულურად რომ ესთქვათ, დაემსგავსნენ შშობლების მიერ მიტოვებულ შვილებს.

სატელევიზიო ფილმის გაგება დღეს გაცილებით უფრო ფართოა და ტექნიკული, ვიდრე იგი ოდესმე ყოფილა. თუ თბილისის სატელევიზიის მცირე გამოცდილების შედეგად შექმნილი პროდუქციის მიხედვითაც ვიმსჯელებთ, ადივლად დაჯერწუნდებით, რომ ბოლო წლებში გადაღებული ფილმები პაციენტები მალა დანაწარმოვებული ფილმების და ტელეხედევის „კანონების“ მომარჯვების თვალსაზრისით.

ესეტი სატელევიზიო ფილმების ავტორები ცდილობენ ხელი დაფართონ ნაწარმოებებში სცენარის მდარე ხარისხს და თავი გაიმართონ „სატელევიზიო სპეციფიკის“ არსებ-

5 იქვე, გვ. 134.
6 იქვე, გვ. 135.
7 ა. იურიფსკი, ტელეხედევის — სპეციფიკა, მოსკოვი, 1960 წ. გვ. 16.
8 რ. პარევი, ტელეხედევის რედაქტორი, ეფრნული „საბჭოთა რაიო“ და ტელევიზორი 1964 წ. № 6, გვ. 18.
9 ვ. ნაუშო, ისტორიკოსი კინო“, 1958 წ. № 11, გვ. 143.
10 რ. ილინი, სატელევიზიო გამოსახულება, „ხელოვნება“, მოსკოვი, 1964 წ. გვ. 137.



ბით. მაგრამ საკვალაო ის არის, რომ სპეციფიკის საფარვეშ ხშირად ნავალისხმევა ზოგიერთ ტექნოლოგიურ თვისებურების გამო: მოკლე მეტრაჟი და უმთავრესად მსხვილი ხედები. ჩვენ ღრმად ვართ დაწინაურებული, რომ სატელევიზიო ფონის განსაზღვრების საფარველად, უპირველესად ყოვლისა, უნდა მივიჩნიოთ შემოქმედებით პრინციპები, ხოლო შემდეგ კი ტექნიკური.

საკითხის არსი, რასაკვირველია, მოკლე მეტრაჟში როდია. პირიქით, ჩვენ ხშირად ვხახულობთ ისეთ სატელევიზიო ფილმებს, რომელთა მეტრაჟის განსაზღვრებით სრული თავისუფლება: ათი წუთიდან — ათ სერიაზედ. ამაში გავარწმუნებს თბილისის ტელეტექნიკის ერიანწილიანი ფილმი „მღერის ბორჯომის ნაძვი“ და გდრ-ის ზუსტერიანი ნაწარმოები „სინდლის იდეებში“.

მაინც რა განსაზღვრავს მოკლედ ამ ახალ დარგის თავიებურებას? უპირველესად ყოვლისა — მაკურებლის განსაკუთრებული „დარბაზი“ — ჩვეულებრივი შინაურული ატმოსფერო და აგრეთვე სატელევიზიო ეკრანის მუხღვდილი ზომები. ყველაფერ ამას მნიშვნელოვანი ცვლილებები შეაქვს სატელევიზიო ხელოვნებაში. კინოსცენარის დინამიკური სტრუქტურა ტელეფილმებში ადვილ უთმობს სიუჟეტის მშვიდ განვითარებას, იზრდება სიტყვის, დიალოგის მნიშვნელობა, ძირითადი ყურადღება ეთმობა გმირების შინაგანი სამყაროს გახსნას, მათი ხასიათების ფსიქოლოგიას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, დიდი აზრების კამერულ ფორმაში გამოხატვის უნარი უნდა შეგვეწყვიტოს. ამ ზოგად მსჯელობებში კვეთით დავაკონტრატებთ, ახლა კი ამ პრინციპზე აგებული ფილმები მოვიხატოთ, რომლებიც თბილისის ტელეფილმოთეკის აქტივს წარმოადგენენ? „კვლავ მივლინებამი“, „დედის ხელი“, „მღერის ბორჯომის ნაძვი“, „დავით მარაბასი ოჯახში“ (რეჟ. მ. ჯალიაშვილი), „ომარ ჯიბაძე“ (რეჟ. კ. სურმაზა), „შემთხვევა გაზაზე“ (რეჟ. თ. მიქაძე), „ერთი მოთხრობის თინაძე“ (რეჟ. კ. ციციშვილი), „კორწული“ (რეჟ. კობახიძე), ფილმი მიაკოუსკიზე (რეჟ. ვლახიშვილი), „მეტროქები“ (რეჟ. ა. ნინუა).

ყველაზე მთავარი შეგრძნება, რომელიც ხსენებული ტელეფილმების ნახვისას გვგრება არის ის, რომ მათგან მიღებული შთაბეჭდილებები გარეგნულად, ერთი შეხედვით მოკლებულია მთლიანობას, თუმც მათ საფუძველს განაჩნია ერთიანი მიზანწარფავე.

თბილისის ტელეტექნიკის ფილმების უმრავლესობა თავიანთი გარეგნული კონსტრუქციის თვალსაზრისით მარტვე, უმნიშვნელო ფაბულაზეა აგებული. ყველა ისინი, მართალია შეიცავენ კინონაწარმოებისათვის დამახასიათებელი ელემენტების დრამატულ თანმიმდევრებას, მაგრამ ერთია მათი არსებობა, ხოლო მეორე — მათი გამომყვადების ხასიობი.

თუ კინოფილმებისათვის უკვე დამახასიათებელია როგორც ფაბულოზი, ასევე უფაბულო, ანუ დესტრუქციული ფაბულის შემცველი ნაწარმოები, ტელეტექნიკა ამთავითვე უნდა ავარდობთ თავი სიუჟეტების მრავალპლანიაზობას, რომელმდებოდა პარალელურ განვითარებებს. მაკურებელი ტელეტექნიკის დრამატურგიასგან ელის ისეთ შეგარულ ნაწარმოებებს, რომლებიც არ ექნება გადატვირთული დამატებითი მოვლენების ჩვენებით. ეს გარემოება ადვილებს მცირე ეკრანიდან აღქმას და ხელს უწყობს ნაწარმოების გაანალიზებას, ასოციაციებით მის გაშიღვრებას.

სატელევიზიო ფილმის ფაბულის უპირატესობა მდგომარეობს ჯერ ერთი იმაში, რომ იგი მოთხოვნას ძალიან მკაცრად და მხატვრის მიერ აუცილებლად პერსონაჟების ხასიათისა და იმ მიზნების, რომლებსაცენაც პერსონაჟები თავიანთი ბუნებით უნდა ისრუთაფილმდენ, ყოველმხრივ წარმოადგენას. მეორეც იგი, მოთხოვნას პერსონაჟებს შორის დამკვირვებლების

კანონზომიერების ყოველმხრივ გახსნას და მათ: „შესაბამის დამკვირვებლებს ერთმანეთზე, ახდა უკით რომ ვთქვათ, ერთმანეთთან დაპოვიდეულებების ხედვით ერთში“.

თუ მხატვრის მიერ ეს ორი მხარე კარგად არის მიგნებული, მივიღებთ ნამდვილ, ჯანსაღ წინაპირობებს კანონზომიერი ფაბულისათვის. ასეთ შემთხვევაში პერსონაჟები თვითონ შექმნიან მოვლენებს, მოხვედებიან კონფლიქტების არეში და გამოსავალსაც იოლად მონახავენ. სატელევიზიო ნაწარმოები, ფილმი იმასდა ეს თუ სხვა სახის გადაცემა, უნარზე ფაქტობრივი ენების შემთხვევით შეიქონიებული კონსტრუქციას არ უნდა დაუქმავს. ვინაიდან სატელევიზიო ფილმს განსაკუთრებულ პირობებში უხდება მაკურებლამდე მიღწევა, ამიტომ დიდი მნიშვნელობა აქვს მის შეგარულ ფაბულას. როგორც კინოს ცნობილი თეორეტიკოსი ბელა ბალაში აღნიშნავს „როცა ფაბულა კარგად არის აგებული, როცა იგი დახვეწილია და მკაფილი, სიუჟეტი მხოლოდ მაშინ იღებს ერთიანი მთელის ხასიათს“¹¹.

აქედან უნდა დავასკვნათ, რომ მართალია ფაბულა ხელოვნების ნაწარმოების აუცილებელი ატრიბუტია, მაგრამ სატელევიზიო ფილმის შექმნის დროს მას წარმართული როლი ეკისრება. თუ ფაბულა გამართულია, ეს იმას ნიშნავს, რომ მისი დრამატურგიული სურვილი, ე. ი. სცენარი, კარგ წინაპირობებს იძლევა. სცენარი კი, როგორც კინოსათვის, ისე სატელევიზიო ფილმისათვის მთავარი დასაყრდენია, ეს ფაქტი უკვე აღიარებულია. მაგრამ ჩვენ აქ გვანტერესებს ფაბულის სიბინძური აგება, რომ საბოლოო სახით ხელში შეგვიგვრებს სატელევიზიო ფილმისათვის გამოსადეგი ფორმა. ფაბულის აგების ასეთ ფორმად ჩვენ მიგვანჩნია მოკლე მოთხრობა ლაზარო სიუჟეტით, მკაცრიდ გამოხატული კონფლიქტითა და უკუარა კვანძის გახსნით. მას შეიძლება ვწოდოდთ მხატვრული ან დოკუმენტური სიუჟეტი, ან კიდევ მხატვრულ-დოკუმენტური სიუჟეტი ჯანრის მოკლემატრიკაიანი ფილმი.

მაგრამ არ უნდა დარჩეს ისეთი შთაბეჭდილება, რომ მხოლოდ ჯანობრივი განსაზღვრა გადაწყვეტს სატელევიზიო ფილმის თავიებურებას. ეს მხოლოდ დასურველია და ჩვენის აზრით გამართლებული გარეგნული ნიშანთვისებაა. ამ კუთხოთა დანახული თბილისის ტელეტექნიკის ზემოთ დასახელებული ზოგიერთი ნაწარმოები, მაგრამ ისინი მაინც არ ჩაითვლიან საშავალით სატელევიზიო ფილმებად მთელი რიგი გაუთვალისწინებელი ხარვეზების გამო. მავალითად, შორს თუ არ წავალთ და მათ მთლიანობის თვალსაზრისით განვიხილოთ, სახელდობრ „დედის ხელი“ ვიწრო თემას ეხება, „მღერის ბორჯომის ნაძვი“ — თემა უფრო ფართია, მაგრამ მას „სიმაბოროთის ინდიკატორი“ არასწორად შეურჩის რეჟისორმა და მსახიობებმა. ეს უკანასკნელი კი გარეგნული გამორედა სწორედ კონფლიქტის გახსნის მომენტში. სიუჟეტის მთლიანობა აკლია, აგრეთვე, ისეთ სატელევიზიო ფილმებს, როგორიცაა „კვლავ მივლინებამი“ და „ომარ ჯიბაძე“. გარდა სიუჟეტის მთლიანობისა, მათში ხელოვნური კონფლიქტის გადაწყვეტა და კვანძის გახსნა.

ხოლო რადგანაც ხსენებული ფილმები ძლიერია მიზანწარფელობით, მათში მოცემული სიტუაციები გულწრფელია და ხასიათები სიყვარულით არის გამოწყობილი, ამიტომ ისინი სასაბოჟონო შთაბეჭდილებას ქმნიან. აქვე დავუბატებთ, რომ აქაც და კვეთილია თბილისის სატელევიზიო ფილმებს ჩვენ განვიხილეთ ვიწრო პროფესიული თვალსაზრისით და მათი კრიტიკული ახალიზიდან შორს ვართ.

სატელევიზიო ფილმის სცენარის მნიშვნელობაში მხარის დროს ყურადღებას იმსახურებს ერთი მნიშვნელოვანი მხარეც: კერძოდ, მავალითად, ქართული ტელეფილმების ყველა

¹¹ ბ. ბალაში, ისუსტევი კინო, სასკინოგამომცემლობა, მოსკოვი, 1945 წ. გვ. 188.

სუვერენი თანამედროვეობის თემს ცხება, მათში მოცემულია ჩვენი დღევანდელი ყოფის დადებითი თუ უარყოფითი აღმართების იგებების ტენდენცია, აქედან გაბადული დასკვნა უნდა გავაკეთოთ, რომ სატელევიზიო ფილმის ფაბულას ყველაზე კარგად ეგუება ისეთი ტიპის მასალა, რომელიც „ღია თემის“ დინამიკაშია აყვავებული. არ არის „ღია თემა“? — ღია თემა უნდა იყოს იგებთა ავტორის გარშემო არსებული ყოველდღიური სინარქვილივი, ყველაზე უტყუარ ელემენტულ სუბსტანციასთან იძლევა მის ახალს. „ღია თემა“ ამოფეთქებს ცხოვრების შუაგულიდან არა ცხოვრებისაგან მისი მასშტაბური განსხვავების პრინციპით, არამედ ცხოვრებასთან მაქსიმალური დამსავსების პრინციპით. ცხოვრებით თემის გადაწყვეტის შემდეგ მაყურებელი არ უნდა შეიქმნას სინარქვილივიდან გაქცევის თანატყვილება; პირიქით, მას უნდა დადარბუხოს ცხოვრებისაკენ, მორიგი თემების პოტენციური გმირებისაკენ, თემებისაკენ, რომლებიც შესაძლოა გაანდნენ მიწოდებით და ამალავებელი მოთხოვნის ობიექტებად. ამგვარად, „ღია თემა“ — თავიდან ბოლომდე — უერთდება სინარქვილივი, რომლისაგანაც იგი მხოლოდ დროებით მოწყვეტის მისათვის, რომ რაიმე აუწყოს“¹².

პოლონური თეორეტიკოსის ევი პლავეცკის თუ მოსაზრება მრავალმხრივ არის სინარქვილივი და საყურადღებო. ჩვენ მას მივმართავთ ჯერ ერთი იმდენი, რომ ტერმინი „ღია თემა“, ჩვენი აზრით, კარგად გამოხატავს იმ მიზანს, რომლისკენაც უნდა მიისწრაფოდეს სატელევიზიო ფილმის სექსარი. მეორეც, „ცხოვრებასთან მაქსიმალური დამსავსების პრინციპის“ შესარჩევად მორგება იმ მოკლე და ლაკონურ სიტყვებს, რაც საერთოდ ტელეშედას უნდა ახასიათებდეს თავისი ინფორმაციული ხასიათის გამო. მესამეც, „ღია თემა“ საზოგადოებას იძლევა (აქ საკვებ მართკ ტერმინში როდია) უხსტად განსაზღვრთ სატელევიზიო ფილმის მიზანი და საფუძველი დაველოთ მის სწორ შესწავლას.

ჩვენ რასაკერვლია, ვერ გავხიზარებთ ევი პლავეცკის დიდ სიმპარტებს, „ღია თემის“ საერთო პრინციპების გამო, თუნდაც იმდენი, რომ მას ხშირად მივყავთ კინოში ფორმალისმიერ წინაშე უქდის მხირარსავე. ამისი მაგალითები თვით ევი პლავეცკის საკამოდ მოყავს. იტალიური ნეორეალისმიერ დრამატურების ამ კონცეფციის ჩვენ გამოყვით და სამაგალითოდ მივიჩნევთ მხოლოდ მის უდიდეს სწრაფვას ცხოვრებისული მოვლენების მართლად ჩვეუებისაკენ, „ყოველდღიურიობის მიმზიდველობისაკენ“.

ამრიგად სატელევიზიო ფილმის ფაბულის მხატვრული შოიფოი უნდა შედგებოდეს მკაცრად განსაზღვრული სიტუაციებისაკენ, თუ განასხვავლი კი სათავს უნდა იღებდნენ ყოველდღიური ცხოვრებისაგან და ქმნიდნენ ნაწარმოების მთლიანობის შთაბეჭდილებას.

ჩვენ ხშირად ვგვმის გამოთქმა, რომ კინოში შესაძლებელი ყველაფერის ჩვენება. დანი, კინოში ყველაფერი შესაძლებელია ისევე, როგორც ყველაფერი შესაძლებელია ცხოვრებაში. სატელევიზიო ფილმი ამ შემთხვევაში ძალიან შეზღუდული რეალური სინარქვილივი. მაგრამ იგი იმავე დროს ისეთი ხელოვნება, რომელსაც შეუძლია გამოხატოს ბევრი რამ მცირე, უხსტ რეალისტური მდებარეობით.

თუ სატელევიზიო ფილმი მაყურებლის გადაჭრისგან არ უმასხურება, არამედ პირიქით, მის დანტერქსებაზე აგებული, მანის უდიდესი მნიშვნელობა უნდა მიეჩიოს მასში კონფლიქტების შექმნას. თუ ხელთა გვაქვს უხსტ დეტალები, სატელევიზიო ფილმის სიტუაცია იმგვარად უნდა გადმოვყავს, რომ მას რაც შეიძლება მწვავედ, ნათლად და მოულოდნელად მივყავდეთ კლოზისათან. სატელევიზიო ფილმისათვის და-

მხასიათებელი უნდა იყოს დასაწყისის სწრაფი ორიენტაცია, არ შეიძლება მისი გაჭიანურება. ეს ფაქტი ყველაზე მეტად სატელევიზიო ფილმის შემდგომ განვითარებაზე იმოქმედებს. მართალია არც სპექტაკლს, არც კინოფილმს არ უყვართ გაჭიანურებული დასაწყისი, მაგრამ სატელევიზიო ფილმი მისი აუდიტორიის განსაკუთრებული ინტერსების გამო, აგრეთვე იმის გამო, რომ მაყურებელი ფილმის დაწყების დროს ჯერ ისევ წინა გადაცემის შთაბეჭდილების ტყვეობაში იმყოფება, ანტიკად საჭიროა მისი ახალი ვანტით, ნაწარმოებით უყვარი დანტერქსება. ეს უკანასკნელი მომენტი განსაკუთრებით დასამახსოვრებელი უფაქტორია.

სატელევიზიო ფილმის ურავლესობის ნაკლი იმასი მდგომარეობის, რომ კონფლიქტის დაშლა ხდება ერთბაშად. ეს არ არის სწორი. მან უნდა შექმნას განსაზღვრული საფეხურებრივი მოქმედება. უფრო დამატრებულია რომ ვთვალო, სატელევიზიო ფილმის სუვერენისათვის ჯერ უნდა მიიზიანოს უბრალო, გასაცემი სიტუაცია, ისეთი, რომელიც მაყურებლისათვის ახლობელი იქნება. შემდეგ საჭიროა სიტუაციის რაც შეიძლება სწრაფად რეაგირება და კონფლიქტის მისი გადაცემა. კონფლიქტი უნდა განვითარდეს მთელი რიგი მოქმედებების მეშვეობით. ამასთან ერთად მოქმედების ხასიათი თანდათან უნდა გამძაფრდეს, რომ პერიპეტები რაც შეიძლება მეტად დაიბადოს. მასამადამე საჭიროა მაყურებლის სატელევიზიო ფილმით შედამწვევით დანტერქსება, რომ მას გული არ აუტრუვდეს. ამის პრობლემა მაგალითად მივყავნა თბილისის სატელევიზიო ფილმის „ერთი მოთხრობის ფინალის“ სცენარი. გავარჩიოთ ეს ნაწარმოები, ვისარგებლით მისი კონტრეტულიობითა და სუვერენით აგების კომპაქტურებით.

სიტუაცია: ახალგაზრდა მწერალი რედაქციამ მიიტანა მოხიზრება. მოთხრობის ფონზე რედაქტორი და მისი მეშვეობით მაყურებელი შედავენ მის განვითარებას.

პირველ პირობ დასწროლი მოთხრობიდან ვიგებთ, რომ ერთ მეშვენიერ დღეს ახალგაზრდა მწერალი (თათარი) გამოვიდა სასტორი. შესვდა ამხანაგს, რომელმაც სისხვა მანქანით კოჯორში წაყოლიდა. როცა თათარი მანქანის ჩაჯდა ამხანაგ ქალთან (დინარასთან), იქვე აღმოჩნდა მეორე ქალიშვილიც — ლია. ამ უკანასკნელს გადაწყვეტილება ქორწინებაზე იყავა და ამისათვის საჭირო იყო რომ მიწვევ. დინარამ შემთხვევით თათარი დინარა ქაუნა და მას სისხვა ამ როლის შესრულება.

სიტუაცია ნათელია. ქალს შეილი არ უნდებდა და სურს ბავშვის აყვანა.

იქვეა კონფლიქტი. კოჯორის საბავშვო სახლში ლიას სთავაზობენ ბიჭუნებს, მას კი გოგონა უნდა. მივყვით სცენარს:

„საშუალო ხელი: საბავშვო სახლის გამგის კაბინეტი, საწერ მაგიდასთან ზის თეთრთმანი, სიმპატური ქალი, რომელიც დინარასთან და ლიასთან საუბრობს. მოშორებით ფანჯარასთან თათარი დგას და ეზოს გასცქერის.“

საერთო ხელი: ფანჯრის იქით ეზო ჩანს. ბავშვები უზრუნველად თამაშობენ. კბეზე გამორჩელება ნანი. ბავშვები კვლავ გაირიბდნენ, როცა ნანი დინარას. იგი მათ შორის ვაჟებას ექება. ბავშვები იმედიადად შესცივრიბენ ქალს. ნანი იბოვებს ჯემალს, რომელიც სილამი თამაშობდა და კაბინეტისაკენ წაყვავს. ზნადაზნა ტანისამოსს უსწორებს. ბავშვებმა მწერალი გააცივებს ისინი. ნანი და ჯემალი კადრიდან გადიან. ბავშვები კვლავ განაგრძობენ თამაშს.

გამგის წინა: — სამწესობრივ, ჩვენ ამგვარად გოგონა არა ვუყავს... ნიანა კვირის რომ მოსულოყვით... რატომ არ ვინდებ ბიჭუნებს აყვანა? ნანი, მოყვანე ჯემალს. ჩემის აზრით ეს ბავშვები უმჯობესია. იგი იბოლია და ჯერაც ლამაზი არ იცის. მოგვლით კარგი და ვინაიერი ბავშვია, ამასთან ერთად უზრილიც, ჭირვეული არ არის და სხვის სათამაშოს არასო-

¹² ევი პლავეცკი, სცენარის არქიტექტონიკა, კინორედაქტორების საკითხები, სტატიების კრებული, მეთხვე გამოცემა, „ხელოვნება“, შ., 1962 წ. გვ. 139.



მოქანდაკე

ნინო

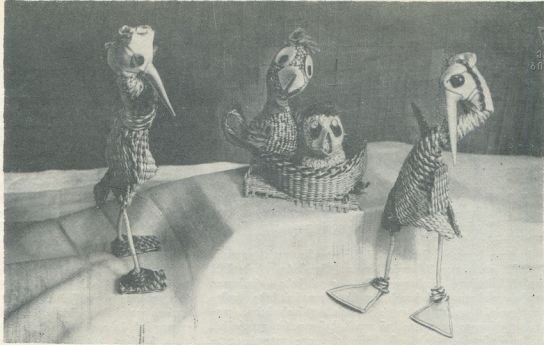
ურუშაძის

ახალი ნამუშევრები

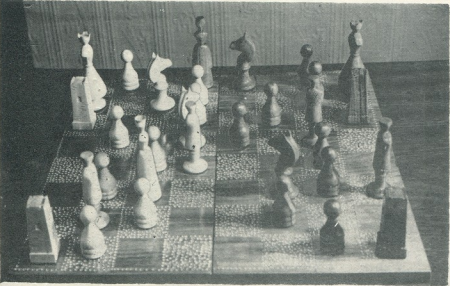
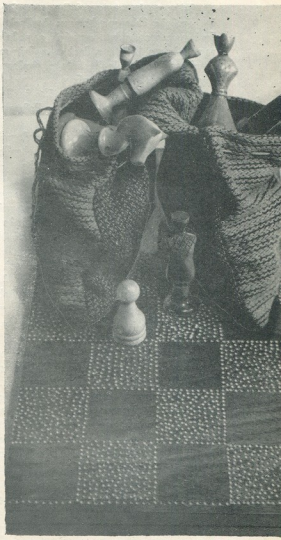


ნინო ურუშაძის სკულპტურულ პორტირებს და ენარული ხასიათის კომპოზიციებს კარგად იცნობს ჩვენი საზოგადოებრიობა. მოქანდაკე უკვე მრავალი წელია მონაწილეობს სამხატვრო გამოფენებზე. განსაკუთრებული წარმატებით მუშაობს იგი ანიმალისტურ ენარში. ნ. ურუშაძის მიერ გამოქრწილი ცხოველების ფიგურები მათი ბუნებისა და ჩვევის, ხასიათის მახვილი მიგნებთ ხასიათდება. ბოლო დროს მოქანდაკემ მრავალი შეტუველი მინიატურული ნაკეთობა შექმნა, თუმცა არა სტეციალური საქანდაკო მასალით. ამ ნაკეთობებზე გონებაშეხვედურადაა გამოყენებული ნაკსოვები, ბეწვეული, შიფები.





ტყავი და სხვ. მათი კომბინირებით ავტორი კმნის ფიგურებს. სუენირებს, რომლებშიც პატარა დეტალებით, ხაზებით, შტრიხებით გამოყვეთილია ეროვნული ტიპები, ბავშვების ხასიათები, გადმოცემულია ცხოველები, ფრინველების ბუნება. უოველივე ეს აღბეჭდილია იუმორით, გამომგონებლობით, ფანტაზიითა და კარგი გემოვნებით.





დეს არ დაიჩემებს. ავირ უკვე ორი წელია, რაც ჩვენთანაა და არავის არ გაუგონია მისი ტირილი.

მსხვილი ხედი: ბავშვის ძალიან სასაცილო და ჭორფლიანი სახე.

საერთო ხედი: აღმზრდელბით სახე თანხი. ბიჭუნა თათხის შუაში ხედი. ლია, დინარა და გამგე ხსედან.

მსხვილი ხედი: ლიას დაბნეული სახე. შემდეგ კვლავ მსხვილი ხედებით: გამგის სახე. იგი ხან ლიას გადახედავს, ხან დინარას... დინარას სახე (ლიას უკურებს)... თათრის სახე, რომელსაც კეთილი დიმიდი დავუფიქრებ... ბავშვის სახე. გამგის ხმა: — ხომ მართალია... როგორც ხედვან... იგი ლიამხი არ არის, მაგრამ ამას მამაკაცისათვის გადაწყვეტი მნიშვნელოვანია ერქმება.

საერთო ხედი: ბავშვი თათხის შუაგულში დგას. ყველაინ სულმან... და კვლავ მსხვილი ხედით. მდუმარე სახეები... თათრის სახე, იგი ლიას უკურებს... ლიას სახე, რომელიც თითქმის კითხვით მიმართავს თათრს... თათრის სახე, რომელიც ილინობა და ოდნავ თავს ურავს... გამგის სახე... დინარას დაბნეული სახე. იგი ხან ლიას, ხან თათრს უკურებს... თათრის მომღმინარე სახე... ბავშვის სახე. იგი ყველას ათავალოვებს.

საშუალო ხედი: (პანორამა სახეებზე) აპარატი ლიაზე ჩერდება, თანდათან უახლოვდება, ჩერდება. ლია დაბნეულია.

საშუალო ხედი: კადრში ლია და ბავშვი. ისინი ერთმანეთის შესაქირაბია. აპარატი შორდება. ახლავთ ბავშვს, რომელიც ენობისმოყვარე თვალბით ავირთობს ლიას კადრშია მარტო ლია (მსხვილი ხედი), იგი დაბნეულად იღებს ჩანითი ბიჭუნა სათამარო დათუნისა და გაუწოდებს ბავშვს. ბავშვი გაუჩიდავად ართმებს.

მსხვილი ხედი: სათამარო დათუნია... და კვლავ მეორედება კადრები მსხვილი ხედით: ბავშვის სახე, რომელიც დათუნისა ათავალოვებს... თათრის გათიმებული სახე... დინარას გაღიმილი სახე... გამგის აღთიმებული სახე... ლიას თავმჯეკაობული სახე... ბავშვის სახე, რომელიც დათუნისა ათავალოვებს... სათამარო დათუნია...

საშუალო ხედი: წინა პლანზე ბავშვი და ლია. ჩანს რომ ლია იღობა კარი და სწრაფად შემოდის ახალგაზრდა ქალი. ლია შემოტრიალდება.

მსხვილი ხედი: ახალგაზრდა ქალის სახე, იგი ლაპარაკობს: — „იქ, მთორე საბავშვო სახლში გოგონა მკაფით... და ალვად მსხვილი ხედით: ლიას სახე... ჩემის აზრით მოაერწონება...“ გამგის მრისხანე სახე... თათრის სახე (შეართება)... ბავშვის სახე, გულოვრობად ათავალოვებს დათუნისა... ახალგაზრდა ქალს დაბნეულობდა რკობდა... ამას მისთავს საშუალო ხედის დაკრები: ლია და ბიჭუნა... ლია წამოდგება... თათრის უკურებს ლიას... გამგე უკურებს ლიას... ბავშვი უკურებს ლიას... დინარა უკურებს ლიას... ახალგაზრდა ქალი უკურებს ლიას და ბიჭუნას... ბავშვის სახე.

მსხვილი ხედი: კადრში ლია და ბავშვი. ლია წამოდგება და თითქმის ხიდილს იხედის, კარბისსაგან გაიწვის. კადრში შემოიან დინარა და თათარი. ისინი ლიას მიჰაბიან. კარბითა მისოლისას თათარი შემობრუნდება და ბავშვს შეხედავს. კარი იხურება.

კომპოზიტი ძლიერდება ახლა თავს იჩენს სიუჟეტური სუბიექტის ახალი თვისებები. ამბებისა და მითალების სწორი ჩვენებით მაყურებელი იწყებს ღელავს. მას აწუხებს ბიჭუნას ბედი. მართალია ფილმის თემა არ არის დიდი, მაგრამ რადგან იგი ნაწიანებია ოსტაკობით. მაყურებელი ინტერესის რკაობდა მოქალაქე: ბიჭუნას ქვადან (როგორც რეისონრმა და სცენარის ავტორმა იგი მოგვამს) მაყურებელში სიზმართობი დაიმიხსურა, მათ სურთ, რომ ლიამ სწორედ ეს ბიჭუნა იქნოსო. მაგრამ...

მთლიან კადრებში უკავი ნათელია, რომ ლიამ მთორე საბავშვო სახლიდან გოგონა წამოიყვანა და იშვილა. მაგრამ ა-

ბავი ამით არ დამთავრებულა. სიტუაცია გრძელდება. კონფლიქტის მოსამზადებლად. რა დანიერს იმ ბიჭუნას, რომელსაც პატარა სათამარო დათუნია არქუქს? აქ თავს იჩენს ჩვენს მიერ ზემოთ დახასიათებული სატელევიზიო ფილმის აუცილებელი თვისება, მოულოდნელი დასასრული: ლია და მისი მეუღლე აგარაკზე მიიგზავრიბან. გამცილებლებს მორის დინარე არის. ცოლ-ქმარს გვირდს უშვილებს მათ მიერ აყვანილი გოგონა, რომელიც ხანდმინამდ ილინობა. შემოხედავთ აქ მყოფი თათარი შორისაგან შესეკრის და სცენას. დე აი, იგი თავლებს არ უკურებს, გოგონათან ერთად მან დინარა უკვე აღრე გაცნობილი ჭორფლიანი ბიჭუნაც, რომელიც მინაროდან რიგავ, „დღილია“ და ხელს უწყნებს გამცილებლებს. ნოვლეს ფინალი ნათელია, მაყურებელს — კმაყოფილი.

ზემოთ მოტანილი სატელევიზიო ფილმის (სცენარის ავტორი გ. პატარაია, რეჟი კ. ციციშვილი) სიუჟეტი, ჩვენი აზრით, დამავარებლად წინამდებარე ჩქნის იქნისათვის, რომ ზემოთ მოტანილი დამახასიათებელი დასკვნა გაეკავით საერთო ტელევიზიონის ხასიათის შესახებ.

ვირ ერთი, სატელევიზიო ფილმის „ერთი მოთხრობის ფინალი“ სიუჟეტური ხაზი. მისი სიკაჟიბითა და კონფლიქტებით, საერთო ფაბულარული განვითარებით ძალზე დინამიკურია და მითაობის შემოაბიქცილებს ილიგა. მიუხედავად იმისა, რომ თემის განვითარება მასში არ არის აგებული კინემატოგრაფიული „კანონების“ მიხედვით. ზრგს ქაინია, რომ თუ უზრუნველყოფილია ფილმის სწრაფი ტემპი, გამარჯვებაც აუცილებელია (კაქინიკური თვალსაზრისით). როგორცა ზემოთ მოტანილი ფილმის მიზნარსიდან და ნაწყვეტიდან ჩანს ტემპი სავრთობლად შენელებულია, უფრო მეტი, ხედვით თვალსაზრისით იგი ძალზე ნელია. მოქმედი პირობის მოძრაობანი, მიზნარ-მიზნარც მოღუნებულია. არც კინემატოგრაფიული (თუ შეიძლება ასე თქვას) მონტაჟის სტალია გამოყენებულია. აერთი მოთხრობის ფინალი“ მაყურებელს იპირობს მიზნარად დინამიზმითა და ისტორიოლოგიურ აქციენტებით, რასაც უჩვეულოდ ხელს უწყობს სიუჟეტის, სიტუაციებისა და კონფლიქტების ის თავისებურებანი. რაც აუცილებელია სატელევიზიო ფილმისათვის და რაც ზემოთ უკვე ვთქვი.

მთორე, კინემატოგრაფიში მოქმედების უწყვიტობას მიეყვანთ ტემპის განვიითარებისაკენ. ტემპი ტელეხედვანი, იმ გვარით, როგორც კინოში გავსების, აუცილებელი არ არის. კინემატოგრაფში ტემპის განვიითარებას მიეყვანთ დაძაბულობისა და ემოციური დაკვირთვის გაზრდის პრობლებისაკენ. როგორცა მოვიქვეთ ტელეხედვანი? დაძაბულობისა და ემოციურობის დაკვირთვის გაზრდის პრობლეა სატელევიზიო ფილმში მიიღწევა დილოცას (სიტუაციის) და ტელეხედვისათვის დამახასიათებელი გამოსახვითი საშუალებების შემწეებით: ხედით, რაჟრისით, სატელევიზიო მონტაჟით, კადრის თავისებური კომპოზიციითა და შ. შ.

როგორც აღვნიშნეთ ზემოთ მოტანილ ნაწყვეტში მაყურებელი დაძაბულია, იგი არჩნობს ტემპს და განვიითებს ემოციურ დაკვირთვას. რით ვარჩნის ან ფილმში რეისონრმა და აპტორმა სასურველი პრობლემი? დაძაბულობა იქ კადმთიკმა რეისონრისა და ტელეხედვისათვის დამახასიათებელი მსხვილი ხედებით, აგრეთვე ნელი მონტაჟით. საბავშვო სახლის გამგის სიტუაცია: „ის ბიჭუნა იბოლია და ზრგა კლაპარაკი არ იაის“ უდითის ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელს. ამას ისიც აღვნიშნავს, რომ ბავშვი, რომელსაც ამირა მსხვილია უჩვენებს, თითქმის ალოვდობს ხედებს, არჩნობს. განვიითებს. თითქმის თხოვრით შესეკრის მიმავალ მშობლებს, აიყანონ იგი, განსწავლეს. უაღრესად მიკაყოფი კადრები. რომლითაც დიდ მინარან განხლავს ვადმთიკიმინ სატელევიზიო ვარანდა დამახასიათებელი, ინტორეჟერ ატმოსფეროს ჩქნინა. ამის საბიზისპიროდ აი როგორი სურათი გვაქვს კინოში, რაზედაც მიუ-

თითვე კინოს ამერიკული პროგრესული თეორეტიკოსი ჯონ ლოუსონი თავის წიგნში „პიესისა და კინოსცენარის შექმნის თეორია და პრაქტიკა“... უკერძონაიის სახის კოლოსიბოლი ჩვენს უნარი შექმნის მოქმედებას მინაჭობს არქაიზობლი ტემპი, მისში, როცა გაჩაბუნარებული მსხვილი ხელი მუშაობაშილი მოპარაიათა და თავშეგაგებული მოძრაობებში ამუხრუკებს მოქმედებას“¹².

მასაღადამე „გაქვიანებული მსხვილი ხელი“... „მედილი-ბული ლაბრაიკა“... და... თავშაიგებული მოძრაობებში“ არაუთ ხელს უწყობს კინოფილიმის წარმატებას, არამედ იგი „ამუხრაჭობს მის მოქმედებას“... როგორც ზედათა... კომინტარუბის აქ ხელმძღვანელი. მაგრამ ჩვენ მინაკ ვიკავებ... რომ მსხვილი ხელი დღესდღეობით კინოში კვლავ რჩება არა დამუხრუკებულად, არამედ გამოსახებით საშუალობების ერთ-ერთ შეცდომებულად. აი ჩვენ ამბობს რსდსრ დამსახურებული არჩობის ბ. ალექსიანი სტალინის კრებულოში „საკლოვიზიო რიობისთვის სიტკატობა“: „თუ მსხვილი ხელი წარმოადგენს საკლოვიზიო ხელმძღვანელს ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას... კინოსთვის იგი — მისი მრავალი შესაძლებლობებით მხოლოდ ერთია“¹³. აიღავ ერთი მაგალითი იმავი პერიოდიაან, რომელიც ისევ არდათობის მსხვილი ხდის მინაშაიგობაზე კლოვიზიო: „მსხვილი ხელი ინოვარაწი ყოილოთვის მოცულ უფო იყოს, აიღავ საკლოვიზიო კვარანზე“¹⁴.

როგორც აღვნიშნეთ, მოქმედების დაძებვა საკლოვიზიო თილოში ხულო სხვა საშუალებებით მიიღწევა, კინოში კი დამატებლობის შექმნის პირდაპირ საშუალებად მიანჭობს მოქმედების სინჭარის ზრდა, რაკ უთოად დამოკიდებულება ინოვარაწი ყოილო მონტაჟზე... დოლოში დაძებულობის შექმნის ათოლოში უთომიქვითი საშუალებად — კვარანზე მოძრაობის სინჭარის გაზრდა ერთდროულად უწყრაფესი მონტაჟური გადაწყობის გამოყენებით“¹⁵.

მაგრამ მონტაჟი ტკლეხედავიმ განსხავადება კინოს მონტაჟისაან. აქ გავინა ყურადღება შევაჩეროთ მონტაჟზე საკლოვიზიო დოლოში.

კვარად ჩაკვირებული ტკლეხედავილობისთვის ცნობილია, რომ კინოფილიმსა და ტკლეხედავის შორის განსხავადება არაბუნული ნიშნების მიხედვით ძნელია. მით უფრო ძნელი იქნება მათი განსხავადება დაცირითი კანონების მიხედვით. ის იწობს მდობა, რომ კინოფილიმისა და საკლოვიზიო ფილიმის შემათავლიო მისაღვი ერთია. ერთია მისი აგების ტკქენიკა. მაგრამ ათების პრინციპები განსხავადებულა. მათ შორის განსხავადება მომავალში უფრო გაიზრდება. საკლოვიზიო თიოლის აგების ერთ-ერთი პრინციპია მისი მონტაჟის გამოყენება. უკვე კარგახანია ცნობილია, რომ ტკლეხედავის ისეთი მონტაჟისა მისწინაშეობით, რომელიც კადრების ხშირი ცვლის არ იწვევს, არამედ უფრო შენიღბული და მავითარადერთ მონტაჟის გამოყენება კინოსა და ტკლეხედავის საშუალებას ვაძოვებს ერთი სწორი არიბირებული შეიომუშათ. ანდა სათიბი ასე თავგახათ. თუ რა პრინციპული აზრს იძილავ იმის ხმარება. ამ სათიბზე კარგა პასუხს იძილავ კინოშილი ინოლოვიზიო ხელოვნებამთავლიან. ო. ლინდარნი ეწინაშე „კინოს ხელოვნება“: „რადგანავ დოლოში დოკორაწიყოლოთ ასახავს მოძრაობას, ამიტომ მას უნარი შიქვისი შიოვავს ჭოშინება რამოსახლებლბა, იმისა, რასავ ჩოინ ვხატავთ, და ითიბება, რამითნათავ მასში რამითინებავს მონტაჟი. მის შეუძლიან წესტვად ასახოს ისეც, თუ ჩვენ როგორ ვებედავთ“¹⁶.

მასაღადამე საქმე აქ იმავი ყოილოა, თუ სინაშეობით ამავ თუ იმ მოვლენას როგორ ვადინებავთ. ამ უკანასკნელს კი უ. ლინდარნიის აზრით მონტაჟი განსაკლებს. ჩვენ ვაუვამტებთ, რომ იგივე აზრი უნდა გამოვიტყველებს საკლოვიზიო ფილიმებზე, რადგანაც მასში იმავადღვე „ფოტოგრაფიულად ასახება მოძრაობა“¹⁷. მაგრამ ერთია „ფოტოგრაფიულად ასახვა“, ხოლო მეორე ამ ასახვის უნარი. საკლოვიზიო ფილიმში ასახვის უნარი, ე. ი. მონტაჟის ტკქენიკა არაფრით ჩამორჩება კინომატორაფად. მონტაჟის გამოყენება საკლოვიზიო ფილიმში უმრავლეს შემთხვევაში დაძებულობის სიტკატობის უფრო ქენის, კიდევ უწყვეტობისას და ტკქენის განითარებისას (წინააღმდეგ კინოფილიმისა). ერთ-ერთ ასეთ მაგალითად გამოვავადებ ჩვენს ერთ შენიღბ მოძრაილი მაგალითი საკლოვიზიო ფილიმად — მეორე მოთხრობის ფილია“¹⁸. ვავსენქნით ბიჭუნას აყვანის სცენა.

ანაღვალზრდა ჭალს, ლიას ბავშვი უჩვენებს. მას არ სურს ბიჭუნას აყვანა, რადგანავ განზრახული ჰქონდა მხოლოდ გოგო ეხელღებინა. მაგრამ ბიჭუნას მომხმობლობითან (არა გაგრეკულმა, არამედ მაგმუერი უშუალოდ) იქ დამწერიან ანდამატრეითი მიხვიდა. თითქოს ლიაკ... დღიათნებნა“¹⁹. მან სათამაშო დათუნავე კი ათილო ჩანიდიან და ბავშვს გაუყოლო, ის სევან საშუალო ხელზე განითარდა. რის შიტიკან რიოისორნა ყოილოღვე „ელისიბურე ტკქენიკ“ ვაჩემე, მოქმედი პირების მსხვილი ხელითან სიტკატობა, უფრო სწორად მავყარებლის საშუალებად მისცა მონტაჟური სიბობისკიას შემწეობით თიოთოთ დასტობობობა ადამიანთა შიწანავ არზნობებებს. დაავაჩედით, მსხვილი ხდითი ერთმანითის მიოლოებით ნაწივნებია... დათნა... ბავშვის სახე, რომელიც დათუნას ათელოვიზიო მსხვილი ხდითი განთიბულო სახე... დინარს კალი-მებულო სახე... გამტის ათომიბულო სახე... ლიას თავშეგავებული სახე... ბავშვის სახე, რომელიც დათუნას ათელოვიზიო სახე... ისევ დათუნა.

როგორც ვებედავთ, აქ გამოყენებული მონტაჟური გადაწყვეტილი საშუალებას იძილავ მავყარებლის ცნობილობაში ანდებულობის ჯერი ისევ სიამტკობორი სიტკატობა, რომელიც უთოად უნდა დაიბობოს, რაკ სხვიბისასან ვარჩერიოთ ლიას სახეზე მოჩანს. და მართლაც ითახნე შიოთის ჭალი, რომელიც მათ აუწყებთ, რომ მიხვილო საბავშო სახელში ჰგავთ ვარანს. სიტკატობა იტკლებს. მოქმედი პირები დამიტკობლად საწინააღმდეგო განწყობიბობას გამოხატავენ. მონტაჟი თავის საქმის აგებობა, კვლავ მშობიდა და აულოვიზიობა. მსხვილი ხელი: ლიას სახე (გამოიციბლობა დაიკატობა)... ბავშვის მისისხაზე სახე... თთარის სახე (შოართობა)... ბავშვის სახე, ვულკარლად ათელოვიზიო დათუნა...“

მავყარებლის წინაშე დგება დილოვამ: ლია დატოვობს იტპურობას თუ ბიჭუნას ითიბობს. ბიჭუნამ უკვე იმითნავე მხარე-ვარა მავყარებლის თათი, რომ ეს ურახანელი ბავშვის შიწან-ნთა. მარამ კინოფილიკი რისი ათმთობობა, თუ სხვა ამით დაშთარებობდა. ლია წამთობდა. მავყარებლი ანაბარებობული შიწარობის მას და სურს სხვა მოქმედი პირების რააქიკი ნაწიბს. რიბისობმა კი წინაშე რაითაობისწინა ეს შიწან-ნთავა და ისეო მონტაჟის დასმებობით მშობიან გამოიხატავათ დამოციბობებულმა. მონტაჟიან ცხადი გახტია, რომ თთარის, დინარსა და ყველანი მავყარებლის მხარეზე ათმონწიანენ. აი ეს სევანა:

საშუალო ხელი — ლია წამთობდა... თთარი ვყარბისი ლიას... ანამე ვყარბისი ლიას... ბავშვი ვყარბისი ლიას... თინარა ვყარბისი ლიას... ანაღვალზრდა ჭალი ვყარბისი ლიას და ბიჭუნას... ბავშვის სახე...“

ამ საკლოვიზიო დოლოში, როგორც ვადინებთ, გამოყენებულია ერთი მონტაჟური გადაწყობიბობა. რაკ ტოლოთიომი-სავთის ანის დამასნათიბობა. მაგრამ მონტაჟის ამ წესით გამოყენებამ კი არ განაღდა მავყარებლის ინტერესი და დ-

¹² ვ. ჯ. ლოუსონი, პიესისა და კინოსცენარის შექმნის თეორია და პრაქტიკა, ახლოვიზიობა, მოსკოლი, 1960 წ. გვ. 520.
¹³ ბ. ალექსიანი, სტალინის კრებულო, საშენიგებო-მეთოდური განკავ. მოსკოლი, 1962 წ., გვ. 7.
¹⁴ ბ. ალექსიანი, იქვე, გვ. 7.
¹⁵ ვ. ჯ. ლოუსონი, პიესისა და კინოსცენარის შექმნის თეორია და პრაქტიკა, ახლოვიზიობა, მოსკოლი, 1960 წ., გვ. 521.
¹⁶ ო. ლინდარნი, ისტექტოვი კინო, ანისტრან, ლიტერატურა, 1956 წ. გვ. 69.



მაბუღობა, არამედ პირიქით, კიდევ უფრო გაზარდა მისი ცნობისმყოფეობა.

როგორც წვეტი უკვე აღვნიშნეთ დაბაბუღობისა და გმოცეუობის დაკვირვების გაზრდის პრობლემა საკლეოეიზოთ ფილმში მიიღწევა აგრეთვე დიალოგის (სიტყვის) საშუალეებით. „საკლეოეიზოთ ეგრანზე განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენენ ის სიუჟეტები, რომლებშიაც ძირითადი იდეა გამოსატკლავია, უმთავრესად, დიალოგისა და მსახიობთა თამაშის დახმარებით“¹⁸.

სიტყვის უნარი შესწავის და უნდა კიდევაც გააძლიეროს გამოსახულება საკლეოეიზოთ ფილმში. მაგრამ აქედანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ არ უნდა იყოს სწორი იმის გადა, როცა, მიანიათ, რომ სიტყვის შეუძლია გამოსახულების მაკვირბობა გასწვიოს. ეს უკანასკნელი მომენტები არა აგვინია ვრცელდებოდეს სიუჟეტურ საკლეოეიზოთ ფილმებზე.

საკლეოეიზოთ ფილმში გამოსახულების ელემენტი და ხმის ელემენტი (მათ რიკხეში სიტყვა) ორგანული და დაუშორებელი უნდა იყოს. ჩვენ არ ვიზიარებთ არც ერთ უკიდურესობას, რომ ითქვას სიტყვა უპირველესია საკლეოეიზოთ ფილმში, ან პირუკუ. მაგრამ ეს უმთავრესი თეზისები თითქოს გაკონტრებს იმ ხანათურს, რომელიც გზას არ გვიჩვენებს. კარგია ის სიტყვა, რომელიც ორგანულია. აუღია ის, რომელიც არაორგანულია. ხოლო ორგანულია ის სიტყვა, რომელსაც ჩაგრთავთ საკლეოეიზოთ თომშის დიალოგში. საკლეოეიზოთ ფილმში კარგია სიტყვა მაშინ, როცა დირზე და საჭირო ადეკვატას არის ხანშია. ამირიკული საკლეოეიზოთ ფილმში „თორმეტი ზარისსებოლი მამაკაცი“ იმის ნათელი მაგალითია, თუ რაოდენი მნიშვნელობა ენიჭება მსახიობს. თუ სკენაზე მსახიობის მთავარ გამოსახვით საშუალებით ხმა ითალოება, ხოლო მოძრაობა ამ უკანასკნელის დამატებდა. კინოში, საორთოთ, და საკლეოეიზოთ ფილმში, კარძოდ, მსახიობმა უნდა ამოიყინოს მთელი თავი იმ რესურსებით. გამომხდებამ ხელების მოძრაობამ. მიხრა-მობრამ შეიძლება აკალიბითი მიტე გამომსახვილობა მოაიყინოს იორო სიტყვამ. ეს იმას ნიშნავს, რომ მსახიობი საკლეოეიზოთ ფილმში საუკეთესოდ უნ-

და ფლობდეს თავის გამოსახვით საშუალებებს. მსახიობმა არააუღწირობლობა გაცილებით უფრო შესამწინვია მსახიობის თამაშში ეგრანზე, ვიდრე თეატრში. სადაც მსახიობს იოლად შეუძლიან „დამლოს“ თავი ის მსაკერული კარდასახვის უუნარობა. საკლეოეიზოთ სპექტაკლის დროს თითქმის ანალოგიური ინდომატობა გვაქვს, მაგრამ სპექტაკლი მაინც სპექტაკლია და მსუქრებლის ფსიქოლოგიური დამოკიდებულება საფუძვლიანად განსხვავდება. იმ საკლეოეიზოთ ლიტერატურაში, რომელიც უკვე არსებობს, საყვებით სწორად არის გამოთქმული აზრი, რომ მსახიობის თამაში საკლეოეიზოთ კამერის წინ გაცილებით ბუნებრივ შთაბეჭდილებას ქნის, ვიდრე კინოში. ამ მნიშვნელოვანი მომენტის საწინდარი „დასწრების ეფექტის“ უნდა იყოს.

მსახიობს, რომელიც საკლეოეიზოთ სპექტაკლში თამაშობს, შეუძლია მოგვიყოს როლის უფრო სრულყოფილი და თანმიმდევრული განვითარება, ვიდრე საკლეოეიზოთ ფილმში. ეს იმით აიხსნება, რომ საკლეოეიზოთ ფილმში, ისევე როგორც კინოფილმში ნაწილ-ნაწილ იქმნება, ხსნა სიტყვებით რომ ვთქვათ, კულმინაციური სცენა რეჟისორმა შეიძლება აადიოლოს ადრე, ვიდრე სურათის პირველი კადრი. ამის საწინააღმდეგოდ მსახიობს, რომელიც საკლეოეიზოთ სპექტაკლში გამოსვლის, თამაშობს ბუნებრივი თანმიმდევრობითა და ქრონოლოგიური წესით. იგი კულმინაციურ წერტილს მხოლოდ სპექტაკლის დასასრულს მიაღწევს. ამის შედეგად მსახიობის მიერ შესრულებული მოქმედება ითებს უფრო მეტს უშუალოდ ვიდრე მსახიობს. კინოფილმში, როგორც ვთქვით, მსახიობის მუშაობა (გადადების პროცესში) თანაწიერებულია. იგივე ითქმის საკლეოეიზოთ ფილმზედაც. მაგრამ საკლეოეიზოთ ფილმში მსახიობი ხედის ჭარბად გამოყენების გამო მსახიობის მუშაობა, მისი მოძრაობის ადათობა კავალიბით უფრო ძნელია. ეს უკანასკნელი კი ქმნის მსახიობის მიერ გაყალბებული ხასიათის ჩეენების საშიშროებას. სწორად ამ დროს უნდა იჩინოს თავი დიალოგის გამართულობამ, რომ მსახიობმა ისტაკტობასთან ერთად დასძლიოს საკლეოეიზოთ ფილმის ჯერი ისე ძნელად გადასალახავი წლებლები.

შორს ათარ არის ის დრო, როცა საკლეოეიზოთ ფილმის ძირითადი სინქლოეების თაძვივის გზებში წარმატებით გადაიჭრება და საშუალება მოაქვიათ იგი თამაშით ამოვიყვანოთ ხელოვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ფორმად.

¹⁸ ა. ბურაკევი, ტელეხედვის სპეციფიკა, სამეც.—მეთოდური ვამბა, მოსკოვი, 1960 წ. გვ. 20.



ბიოგრაფიული წარმართვის ღრმადი

შოთა სალუქვაძე

ბიოგრაფიული წარმართვის არა მარტო თეორიულად იბრძოდა ქართული თეატრის რეპერტუარისათვის, არამედ მან პრაქტიკული ნაბიჯებიც გადადგა ამ მხრივ. მართალია, გამოჩენილი ქართველი მწერლის დრამატურგიულმა მემკვიდრეობამ ვერ მოიცილა ფეხი სცენაზე, მისი პიესები მხატვრული დონით ვერ გაუტოლდებიან მის ბელეტრისტიკულ ნაწარმოებებს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მათ გარკვეული მნიშვნელობა აქვთ არა მარტო მწერლის მსოფლმხედველობისა და მისი ესთეტიკური შეხედულებების შესწავლისათვის, არამედ ქართული რეალისტური დრამატურგიის გზების დადგენისა და განვითარებისათვისაც¹.

გ. წერეთლის კომედიას „ჯიბრის“ გამოქვეყნებისთანავე გამოხსენარა ქართული კრიტიკა. გაზეთ „დროებაში“ დაიბეჭდა ს. მესხის ვრცელი რეცენზია, რომელშიც საგულისხმოდ მოსაზრებანი იყო გამოთქმული. როგორც კომედიის საზოგადოებრივი მნიშვნელობისა, ისე კონკრეტულად მისი დანიშნულების შესახებ. ს. მესხმა განსაკუთრებით ხაზი გაუსვა გ. წერეთლის პიესის იდეურ ღირსებას. რეცენზენტმა სწორად მიუთითა, რომ გ. წერეთელმა თავის კომედიამო რეალისტურად ასახა საგლეხო რეფორმამდე არსებული ბატონყმური ურთიერთობანი საქართველოში და ნაწარმოების მთელი სატირული იარაღი მისი გადმონაშვების წინააღმდეგ მიმართა.

გ. წერეთლის სოციალ-პოლიტიკურ და საზოგადოებრივ შეხედულებებში განსაზღვრულ ეტაპზე წამყვანი ადგილი დიკავა საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომის პრინციპმა. იმ იდეალურ წყობილებაში, რომელსაც ის მთელი არსებით შენატორდა, არსებობისათვის გააფთოებული ბრძოლის ნაცვლად გინიერული „შეჯიბრება“ უნდა დამკვიდრებულიყო. შეჯიბრება კოლექტიურ და თავისუფალ შრომაზე დაფუძნებულ ამხანაგობებს შორის².

„შეჯიბრება“ და „ჯიბრი“ ორი განსხვავებული, საზოგადოებრივი და სოციალური მნიშვნელობის გამოხატვეული ტერმინია. ბატონყმური ინსტიტუტის უცილობელი ფაქტორი არსებობისათვის ბრძოლის, მეტოქეობის ფეოდალური ფორმა „ჯიბრი“ ახალ საზოგადოებრივ ვითარებაში ახალ შინაარსს ღებულობს. გ. წერეთელი ბატონყმობა, რომ რეფორმამ ვერ შესძლო (მას არც შეეძლო) ბატონყმობის საზოგადოებრივ-ეკონომიური ურთიერთობათა მთლიანი აღმოფხვრა. ამიტომ, დღის წესრიგში ისევ ისეთი სიმძლავრით იდგა ბურჟუაზიულ საბურველში გამოწყობილ ძველ ურთიერთობათა მოსპობის, საზოგადოებრივი გაჯანსაღების, ძველის მხილეობის საშუალებით ახლის დაგმობის ამოცანა. საგულისხმოა ისიც, რომ გ. წერეთელმა თავისი „იდეალური საზოგადოების მამოძრავებელი გონიერული „შეჯიბრების“ იდეა პირველად 1871 წელს წამოაყენა, როდესაც გამოაქვეყნა თავისი კომედია „ჯიბრი“. ასე ერთდროულად წარმოიშვა „ჯიბრის“ დაგმობისა და „შეჯიბრების“ იდეალიზაციის პრობლემა.

კომედია „ჯიბრი“ უშუალოდ ეხება გლეხთა „განთავისუფლების“ წინა პერიოდს, სახელდობრ, იმ ხანას, როდესაც საქართველომდე მოაღწია ხმამ მოსალოდნელი რეფორმის შესახებ.

გ. წერეთელს უმთავრესად აინტერესებს პატრიარქალურ-ბატონყმური მეურნეობის პირობებში ყმების, მოხამაგიერების მებატონის ოჯახთან დამოკიდებულება. მისი აზრით, ამ დამოკიდებულებას განსაზღვრავს ბატონის ოჯახში მეთაურის ტენდენცია, ჯიბრი ბატონის ოჯახიდან რაც შეიძლება მეტი სარგებლობის მისაღებად ყველა, როგორც ერთი, ცდილობს, რაც შეიძლება მოხსენებულად დაუმტკიცოს ბატონს

¹ გ. წერეთლის დრამატურგია პირველად გაიხილა მ. დუღუჩავამ წერილში „გიორგი წერეთელი — დრამატურგი“. შტრ. „მთაბათი“ № 1, 1936 წ.

² დაწვ. იხ. გ. გაფრინდაშვილი, გიორგი წერეთლის მსოფლმხედველობა, გვ. 169-171.



ერთულება და ამით მისი ქონების ძარცვისათვის ხელსაყრელი მდგომარეობა მოიპოვოს. მოურავ მეგლიას სურვილია სრული გამგებელი იყოს თავისი ბატონის ბეკიას უძრავ-მოძრავი ქონებისა. დილვარდის კი შორს, არაგვი ჰყავდეს ხელისმეშველი საარო-საბადებლის მითვისებაში. ამ დროს კი ბატონი ბეკიას ცხენებით ქურდობს. ეს დრამატურული-იული სვლა საშუალებას აძლევს მწერალს, მთელი ყურადღებამოქმადმაგირთა ურთიერთობაზე, შათ ჯობრზე გადაიტანოს.

გ. წერეთელი ამ სამი პერსონაჟის დრამატურული დახასიათებისას უფრო მეტ გულისყურს იჩენს, და ეს გასაგებიცაა. რადგან ძირითადად მათ ხასიათებსა და ურთიერთობაში იხსნება ნაწარმოების კონფლიქტი. კომედიის იდეის სრულყოფილად გამოვლინებისათვის ყურადსაღებია გიგოსა და კიკოლას დიალოგი. უფრო ზუსტად, გიგოს გადავარდნის სცენა.

კიკოლამ იცის, რომ ბატონს ვერაფრით მოინადლოებებს. გიგო გრძნობს მოურავის მლიქვნელობას; მან კიკოლას სიტყვების სინამრთლე იწამა, სუსტად, მაგრამ მაინც ხმა ამიძღლა ბატონის წინააღმდეგ (ეს „გადავარდნაც“ ხომ თავისებური პასუხი პროტესტია).

ქართულ თეატრალურ კრიტიკას კომედიის მნიშვნელობასთან ერთად, მხედველობიდან არ გამოპარვია პიესის ძირითადი ნაკლი, რომელიც მის არასტყურებაში მდგომარეობდა. ეს აღნიშნა ნ. მესხმა თავის რეცენზიაში.

4-5 წლით ადრე „კიბრის“ გამოქვეყნებამდე გ. წერეთელსა და მაყურებელს შორის საინტერესო დიალოგი გაიმართა:

„ალბათ სასაცილოა, ალბათ თავისი ნამდვილი ცხოვრების სახეს ხედავდნენ შიგ და ზუბღღიას მისწონს და ტაშს უკრავსო! — თუქვამს ერთ პიროვნებას, რომელიც ქართული არ სცილდება, „ძალათ ექიმის“ წარმოდგენის დროს. გ. წერეთელი დათანხმებია მას: დიახ, სასაცილოა, მაგრამ სასაცილოც იქნება და სასაცილოც: ერთი გოგოლისაგან მოხსენებული კაცისა არ იყოს, ზოგიერთს თითიც რომ აჩვენოს, საშინლად გაიხარებს, ზოგი უმიზეზოდაც იცინის. ჩვენ ხომ საზოგადოებრივი მხარული ხალხი ვართ. არა, ვაჟო, — წინააღმდეგობა გაუწვივია მეზობელს — სადაღა მხარულეობა, წავიდა ის დრო!“

„მე კიდევ იმას ვამბობ — თუ გინდ დაიჯერე, თუ გინდა ნუ, — განაგრძობს გ. წერეთელი — დრო უწინ ბევრად უარესი იყო, უფრო უბედურნიც იყავით... ძველ დროს ბევრად სჯობდა ახლანდელი დრო; თუ უწინ უფრო სიმხიარულე იყო, მინამ ახლა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ახალი დრო ჯობია. ახლა ყველანი ჩაფიქრებულნი არიანო, ამბობთ თქვენ; მე კიდევ ვიტყვი: დღერთმა ქნას, რომ ასე იყოს. ფიქრი კარგი საქმეა ფიქრში ჩაგარდნა ჭკუაში ჩაგარდნის მომასწავებელია, წინამორბედი. მაგრამ მე კი ასე მგონია, რომ ჩვენ ჯერ არა ვართ საკმაოდ ფიქრში ჩაგარდნილნი...“

ამ ვრცელი დიალოგიდან გასაგებია, რომ გ. წერეთელს მხოლოდ მაყურებლის გართობა არ ჰქონია მხედველობაში იმისთვის ბატონყმური ურთიერთობანი და მისი ნაშთები მის

კომიკურ გამოვლინებაშიც უპირველესად დამაფიქრებელი, სატირალნი უნდა ყოფილიყვნენ. ქართველი გამანათლებელი ჩვენი ხალხის ყველა უბედურების წყაროს ბატონი კაცი წყნობილობაში ხედავდა, ყველაფერს იმისათვის აკეთებდა, რომ „გუანალოვად ხალხს, რომელიც „ვერა გრძნობს ვერაფერს“, „თავისი თავი შეეცნო“. ამის შემდეგ, შეძლო თუ არა, გ. წერეთელს თვით ეცინა და მაყურებელიც „ხსარბრუნებინა“ თავისი უბედურების მიზეზებზე? რა თქმა უნდა არა. მაგრამ მაშინ რატომ აირჩია მან კომედიური ფორმა, რატომ სცადა კომედიის საშუალებით მისთვის ყველაზე უფრო სატირალური პრობლემის გადაწყვეტა?

გ. წერეთელი გოგოლისებური (შესაძლოა, კრიტიკოსი თავისებურად იყენებდა დიდოს აზრსაც „სერიოზული კომედიის“ შესახებ) ცრემლნარევი სიცილის მომზარე; ამდენად, მისი გაგებით, ერის განათლებისთვის მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა მხოლოდ ისეთ კომედიას, რომელიც მაყურებელში სიცილთან ერთად მწუხარებას იწვევდა ე. ი. მაყურებელს დააფიქრებდა.

დასასრულად, აღანიშნავია, რომ გ. წერეთლის კომედიას მაღალი შესაფება მისცა ნ. ნიკოლაძემ. „კიბრის“ ავტორს, „ერთბამად გადავყავართ სრულად უცნობ წერეთელს, რომელშიც გამიზრდილია თითქმის მთელი ჩვენი ახალგაზრდობა. მაგრამ რომელიც არ გამოხატულა ჯერ მწერლობაში. იქ ჩვენ ნამდვილ, მწუფურავ, ცოცხალ ნაცნობებს ვხედავთ... ჩვენი გვეგის მათი ნამდვილი ხასიათი, მათი მოსაზრება, მათი ტონი და გული“.

1874 წლის 9 ივნისით დათარიღებულ წერილში გ. წერეთელი საზღვარგარეთიდან სერგეი მესხს ატყობინებდა: „სერგეი, ჩემი კომედიის გაგებაზე, სულ რომ არ ვაგროდეს, „კიბრის“ მაინც ხუთჯერ სჯობია“.

ს. ხუნდაძე ფიქრობდა, რომ ეს მეორე კომედია უნდა ყოფილიყო „ოჯახის ასული“, რომელიც ხელნაწერშიმ დარჩა. როგორც „დროების“ წინა ნომერებიდან სჩანს, იგი წარდგენილი, ყოფილა 1880 წელს დრამატულ საზოგადოებაში, — შენიშნავს მეველიკარი.

გ. წერეთლის „ოჯახის ასული“ რომ კომედია იყოს, ს. ხუნდაძე შემდეგ დარწმუნდა. მაგრამ არსებობს „დროების“ ცნობა ამ ნაწარმოების სცენაზე დადგმის შესახებ, რაც მთავარია, რეცენზია სპექტაკლზე, რომლის მიხედვით „ოჯახის ასული“ დრამაა.⁴

გ. წერეთლის წერილის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ „ოჯახის ასული“ დაწერილი უნდა იყოს 1874 წლის 9 ივნისამდე. მაგრამ პიესაში, რომელიც პირველად 1880 წლის 13 თებერვლის დიაღვა, გვეხდება პირდაპირი მითითება მოქმედების დროის შესახებ. გრიგოლი (პოლკის ადუტანტი) თბილისში ჩამოდის ბუღარეთის ფორტიდან. ბუისის დაწერის თარიღი, აღნიშნული ფაქტის მიხედვით, 1877 წლის 12(24) აპრილის შემდეგ უნდა ვიგულისხმობთ, რადგან როგორც

³ გ. წერეთელი, კორესპონდენტები (მესამე), „დროება“, 1866 წ. № 44.

⁴ ნ. ნიკოლაძე, ჩვენი მწერლობა, ქუჩა, „კრებული“, 1872 წ. № 12.

⁵ გ. წერეთლის თხზ. სრ. კრებულს, ს. ხუნდაძის რედაქციითა და შენიშვნებით, ტ. 1, რედაქტორის შენიშვნები, გვ. 453.

⁶ მ. ბიგენი მახალაძე, ქართული წარმოდგენა, „დროება“ 1880 წ. № 36.



სწობილია, რუსეთის ჯარმა აღექსანდრე მეორის ბრძანებით ამ დღეს გადალახა თურქეთის საზღვარი ევროპაში ბალკანეთის მიმართულებით. მაგრამ, ცხადია, ეს დეტალი არ გაზრდებდა ს. ხუნდუაძის აზრის გასაბათილებლად, ჯერ ერთი იმიტომ, რომ მწერალს შემდეგ შეეძლო მისი პიესაში შეტანა. ამხუ მიუთითებს პიესის ჩვენამდე მოღწეული სხვა ვარიანტები, სადაც გრიგოლი ყარისის ფორმტიდან ბრუნდება. მართალია, ეს იმევე ომის სხვა ფორმითა, მაგრამ ერთ ვარიანტში პოლკის ადიუტანტი პლევანის ბრძოლების ამბებით ტრაპაზოხოს, მეორე ვარიანტში ყარისისა და ჭაჭების ციხის ამბებზეა. არა კი პიესის დრამატურების თვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს იმ გარემოებას თუ გრიგოლი საიდან დაბრუნდებოდა. აქ უფრო კ. წურთლოს მეთოდის თავისებურ გამოვლინებასთან ვკავშირს საქმე. მწერალი თავის ნაწარმოებს თანამედროვეობას უახლოვეს, დიკუმენტური მოტივით ამ-ლევანობა არა ამ შემთხვევაში მას ამის საშუალებას აძლევს ერთი მხრივ ის, რომ პიესა დაუბეჭდავია; ხოლო მეორეს მხრივ კი პიესის მოსალოდნელი დადგმის შემთხვევაში მისი დღევანდლობასთან დაახლოების ტენდენცია. მასვსადამე, ადგილი შესაძლებელია, რომ პიესაში, რომელიც დაწერილი იყო 1874 წლამდე, მისი გადამუშავების დროს შემდეგდროინდელი ფაქტები შესულიყო. ამ ვარაუდს ჩვენი აზრით, უნდა ამართლებდეს ჩვენამდე მოღწეული პიესის ხელნაწერი ვარიანტების არსებობა. მაგრამ, ცხადია, პიესის ჯანრის დადგენისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ექნება თვით ნაწარმოების ანალიზს.

პირველ ვარიანტში ოჯახის ასული — ეფემია გაუთხოვარია. იგი თურმე მოსწონებია სტოლონარაღნიკ როსტომ ქლოტს, რომელსაც აქ მალკაში იწინებელი, შვიდთახიანი ელითარის სახლი აქვს; პირველი ეფემიას ამის გაგონება არ უნდა, იგი შობობებს ვერ „ეღევეა“.

პირველ ვარიანტში მოახლეს ფოსტალიონი უყვარს და კიდევაც ხდებდა მას, მეორე ვარიანტში მოახლენ გოგონა და ფოსტალიონის სიყვარულის მოტივი მეორდება, მაგრამ შეხვედრის სცენა ამოღებულია. სპექტაკლში კი თურმე ბარბარე ტარის, როცა შეყვარებული „სურინდას თუმერის ფანჯარასთან“. (აქ რაღაც ახალი ექვემდებარება შესული).

პირველ ვარიანტში გადახანული (ალბათ როგორც მ. დუდუაშვილი შენიშნავს, ცენზურის მიერა ამოღებული) გადაწყვეტილი ჩინოვნიკის, ოჯახის უფროსის დომენტი გორდელაძის აღსარება; მეორე ვარიანტში კი მწერალი ახლებურად გაუზარებია დომენტისეული აღზრდის პრაქტიკა და თეორია, რომლებიც ეწინააღმდეგებიან ერთმანეთს. ახლა ხედავს დომენტი, რომ შვილი წყისობად ვერ გაზარდოს.

„მომინოს თუ პირველ მწყვერის დაჭურაზე თავში ჩაყარი, ის მეორე მწყვერს ვეღარ დაიტვირს!“ — ამბობს დომენტი — როგორც მიმინოს მწყვერის დასაჭურავთ ვაწაფო, შვილიც ისე გაწყევ. ამაყობას ნუ დაწერავთ. გაქვს ნუ წაუხადენ ლახვით. ტოლსა და ამხანავში სანამ პატარაა, იმის მხარე გეტვროს, ახირებულათ ნურავის დაჩაჯგერინებ, პატვიის მოყვარეობა შეუნახებ. მერე მიუმი თავის ნებაზე და რომ გაოზარდოს.

შენ იმისი ნურა გინდა რა... „თუ იცოცხლე, იცოდე, რომ კარგ ბოლის შეეწვრები“. დომენტის „პედაგოგიკას“ გ. წურთელმა ხაზი გადაუსვა იმიტომ, რომ იგი დრამატურგიულად წინასწარ ანიშნებდა მაციურებელს გრიგოლის მოსალოდნელ კატასტროფას, მასვსადამე, დრამატურგის სამართლიანი აზრით, სიმახვილეს დაუარგავდა ნაწარმოებს.

მეორე ვარიანტი იწყება ეფემიას მინოლოგიით, რომ-ლოტიც მაციურებელი იგებს, რომ ეფემია ძალიან უყვარს თავის მეუღლეს როსტომს და ა. შ. ე. ი. ეფემია გათხოვილია; მაგრამ ოჯახის ასული არ გადადის ქმრის ოჯახში, რადგან ჯერ მზითვი არ მიუღია. უმითოდ მისულს რაღა ხმა უნდა მქონდეს ჩემი ქმრის ოჯახშიო. აკი მან დედასაც გაუმტდავანა (პირველ მოქმედებაში) გულინსადებო: „დედაც, განა არ იცი რაც პლანები მაქვს? ხალხი ისე უნდა მოვაწყო, რომ ლებუნარატორს შემოსეცლებოდესო... მესამე მოქმედებაში კი მსგავსი ოჯახის ტიპირენა ასულმა გულის მესადემულე დედოცოს ოინნაში, პირმითენ, ბორტოც, ლაქუტა უწოდა და დაემუქრა კიდევ.

ერთი სიტყვით, პიესაში მოქმედებენ ხარბი და კაპასი ოჯახის ასული ეფემია, მისი მონაძორილი მეუღლე როსტომი, უსასათო და ჭორიკანა დედა, სიძეები — „ენამაგინოლი“ აღექსანდრე და სამსახურიდან გაგდებული, მეჭრთამე დავითი; ეფემიას ძმა — ფუქსაგატი და ტრაბახა (პლევანს მარტო მე და ჩემი კამანდირი ავიღებდი თვიდაც ბაბო რომ არ დაქვასა), მდღადარი საცოლის მაქებარა და ბანჭოს მოთამაშე პოლკის ადიუტანტი, რომელმაც პოლკის ფული წააფო და თავი ციხეში ამოყო, შემდეგ, დომენტის, სამსახურიდან გადაეყენებული მეჭრთამე ჩინოვნიკი — აღზრდის მანით შეპყრობილი მამა, რომელმაც ვერც ერთი შვილი ვერ გაზარდა (გვიცი გვარზე სტოსო თუ ფიტობდა ავტორი) და ბოლოს, კომედისათვის დამასასათებელი ფინალური სცენა — დებისა და სიძეების გაერთიანება (და არა გარდაქმნა) დაკინებული, გადაგვარების გზაზე დამდგარი ოჯახის უფროსის — მამისა და სიმაძრის გარშემო უღირსი შვილის გადასარჩენად!

თუ ამას დავუმტებთ სიტუაციების, მოქმედების, ინტრიგისა და კონფლიქტის სახათის, ასევე გაცინებებთ კ. წურთელის აზრს ეთნოდრულად სიცილისა და მწყურების გამომწვევი კომედის შესახებ, კომედისა, რომელშიც კომიკურს მხარეს „სამსახრო ოხუნჯობის სიტყვები“ კი არ უნდა შეადგენდეს, არამედ „თვით ცხოვრების ნაკლებებაზე“, უდავოა, „ოჯახის ასული“ კომედია უნდა იყოს და არა დრამა.

თეატრის სტოლიანიზმი ავტო თუ იმიათია ვანრული გაურკვევლობის ფაქტი. ავქსენტური ცაგარელი ფიტობდა, რომ მისი „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ!“ — ტრავედია იყო, თუ-ატარს კი ის კომედიად შემიტარა. მწერლის მიერ განსაზღვრული ნაწარმოების ჯანრის საკითხი დრამატურგის ისტორიის კუთვნილებაა, ხოლო მისი სცენური ინტერპრეტაციის საკითხი თეატრის ისტორიის კუთვნილებაა (სხვა საქმეა, ისტორიულად მართლდება თუ არა თეატრის ექსპერიმენტი). მაგრამ, თეატრის ისტორიისათვის არანაკლები მნიშვნელობა აქვს მწერლის პოზიციას, მის ჯანრულ მიდგომას თემისადმი. ამ თვალსაზრისით გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ამა თუ

იმ ნაწარმოების განრის დადგენას თვით მწერლის ესთეტიკური შეხედულებისა და დრამის თეორიის გასარკვევად.

ახლა საინტერესოა, გ. წერეთლის თანამედროვე კრიტიკის აზრი პიესასა და სპექტაკლზე. რეცენზენტმა, როგორც თვითონ ამბობს, მკითხველს, რაც შეიძლება, დრამატულად მოუხიბოს, ოჯახის ასულის შინაარსი და მერე, მკითხველთან ერთად განვითარებულმა იკითხა: „მე ყველა კარგი, მაგრამ დრამა სად არის“ (საყურადღებოა ისიც, რომ ეს კითხვა მაყურებელს თურმე უფრო ხშირად ებადებოდა). რეცენზენტმა ისიც შეამჩნია, რომ „ამ მასალით შეიძლებოდა მართლა რიგინის დრამის დაწერა. მაგრამ დამწერმა სხვა პირები უნდა გამოიყენოს სცენაზე“. „მ“ ინიციალს ამოფარებული იფანე მანაშელი პიესას ამასთანავე სხვადასხვა ნაჭრისაგან შეკერილ საბანს ადარებს და სუსტ, უმ ნაწარმოებად თვლის.

ფაქტია, რომ გ. წერეთლის კომედია თეატრს დრამის სახით წარმოუდგენია. მაგრამ, თუ ნაწარმოების განრის საკითხი მწერლის სისხლხორცეული საკითხიდან, იმადგება კითხვები: რატომ მოხდა, რომ კომედია დრამად დაიდგა? მისცა ავტორმა ამის უფლება თეატრს? და თუ მისცა, რა მოსაზრებით?

პიესა, როგორც წვეთით აღინიშნა, წარდგენილი იყო დრამატულ საზოგადოებაში, მაშასადამე, თეატრს შეეძლო მისი დასადგმელად არჩევა. ხოლო იმ დროს, როდესაც თეატრი პიესაზე მუშაობდა, გ. წერეთელი პრაქტიკული საქმიანობით იყო გატაცებული და უნდა ვივარაუდოთ, რომ პიესის დადგმაში აქტიური მონაწილეობას ვერ მიიღებდა. გასაგები უნდა იყოს თეატრის პოზიცია. მას, როგორ ჩანს, ანგარიში გაუწევია საზოგადოების მაღალი ფენებისათვის, არა გაუმსაზრებია მათი ყოფა, განრის შეცვლით უცდია შესუსტებინა ნაწარმოების მამხილებლური პათოსი, მაგრამ მაინც საწინააღმდეგო რეაქცია გამოუწვევია. ეს ნათლად გამოჩნდა განსაკუთრებით მას შემდეგ, რაც „ოჯახის ასული“, ორი წლის შემდეგ ხელმოთრედ დადგმულა.

დადგმის „დროების“ გაფორმებული თავდასხმა მოკეოლია. „წარმოიდგინე, მკითხველი, — გრგვინავდა გახუთი, — ამდენი სისასაცლე მოგროვილი ერთს ოჯახში და ისიც ქართვლის ოჯახში!“ ფაქტია, რომ რეცენზენტის (ამ შემთხვევაში გახუთის) პატრიოტიზმი პათოსის უსაზღვოა, ხოლო ქართველის ოჯახის დაცვის ტენდენცია ყალბული, რამდენადაც გ. წერეთლის მახვილი მიმართული იყო არა საერთოდ ქართული ოჯახის, არამედ ისტორიულად განწირული, დეგრადაციის გზაზე დაშვებული თავდაზნაურული ოჯახების წინააღმდეგ.

გ. წერეთლის თანამედროვე კრიტიკამ სწორად შენიშნა პიესის დრამატურგიული სისუსტე და დაბალი მხატვრული დონე, მაგრამ ვერ გაიყო კომედიის იდეური მნიშვნელობა. კრიტიკამ თეატრის დანაშაულოც (კომედიის დრამად დადგმა, ავტორისული ტენდენციის არა სწორი გაგება, ცრულნარევი კომედიის ნაცვლად „ტრაგედიის“ შექმნა და აიპო ისედაც მხატვრულად სუსტი ნაწარმოების გაყალბება) ავტორს გადაარბალა. კრიტიკა ბოლომდე ვერ ჩაწვდა კომედიის დედააზრს, რომელიც არა მარტო ამხელდა ახალი,

ბურჟუაზიული ცხოვრების ვითარებაში გადაგვარების კარზე მიმდგარ, ოდესღაც დიდებულ ოჯახს, არამედ მიმართული იყო აგრეთვე ბიუროკრატიულ-ჩინოვნიკური მოხელეობისა და მანასადაც, თვითმპრობელობის მიერ მანქანამოკრული ადამიანებისა და ცხოვრების წინააღმდეგ.

„ოჯახის ასულის“ შემდეგ გ. წერეთელი წერს თავის ერთადერთ დრამას „დარიას“ (დაიდგა 1880 წლის 5 დეკემბერს).

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული დრამა 70-იანი წლების საზოგადოებრივი ვითარების ფონზეა გაშლილი, მასში მწერალი ისევ აყენებს „ჯიბრში“ წამოყენებულ საკითხებს და მათ ახალი დროის შესაბამისად წყვეტს.

„დარიაში“ თავად ჭიხოსლის სახეში გრძელდება ბეკირას („ჯიბრში“) ბატონობა: „მართალია, ახალი დრო მოვიდა, ბატონობა ვითომცა მოისპო: მაგრამ მე ჩემს მამულში თუ ვარ, ახლა ვარ ბატონი“. სიამაყით ესაუბრება თავის თავს რევოლუციის შემდეგ დროინდელი ბეკინა, რომელიც ბოლოს-დაბოლოს გაიგებს, რომ მის ურჯავ-მირძვე ქონებას თავისი მოურავი, როგორც უნდა ისე ანაივებს. ჭიხოსროც ამცდევენებს თავის მოურავის მიმართ უკმაყოფილებას. მამუკა კი იმით, რომ სიმართლეს ამბობს, ბატონის თვალში გლეხების ინტელექტების დამცველია.

დრამაში აქტიურად წყდება ფონის საკითხი. ხოლო ამ ფონზე ასევე აქტიურად დგას ქალის ემანსიპაციის პრობლემა, რომელიც მჭიდროდ არის გადაკავშირებული სოციალური თვითობის ნაშთების აღმოფხვრის იდეასთან.

დარიაში შეიგნო, რომ ქალს „აკვირდნან სიბერემდის, როგორც ღელფაღას, როგორც ტკიცინას, ისე უყურებენ“. მაგრამ ის ვიდრე დამოხედულ მდგომარეობას უფრო მკვეთრად გათხოვების შემდეგ იგრძნობს.

ერეკლე, პეტრბურგში მოსწავლე სტუდენტი (ცხადია: ავტორიც) ამ ბოროტების ერთ-ერთ მთავარ მიზეზს ხალხის უმეცრებაში, გაუნათლებლობაში ხედავს. მან დარიას ჯერ კიდევ გათხოვებამდე განუმტკიცა პეტრბურგში „უმაღლეს ქალღმის კურსში“ სწავლის მისაღებად წასვლის აზრი, შთააგონა ქალის განათავისუფლების მაღალი იდეა.

დრამატურგი „დარიაში“ ეხება ქართული სინამდვილის სხვა მოუწესრიგებულ საკითხებსაც, მათ როგმი აყენებს ქართული თეატრის აღდგენის პრობლემას. აღნიშნული ეპიზოდი ნათლად იყვს მითლიანად დარიასა და ერეკლეს ხასიათებს და კიდევ ერთხელ აშკარაგებს იმ უდაო ფაქტს, რომ ისინი ავტორის მიერ შეუფერავად გამოხატული პერსონაჟები არიან.

დარია შეწყუბუნალია საზოგადოებისადმი ჩვენი ურბალ-გახუთების დამოკიდებულებით. მას ამშვიდებს და აიძვდებს ერეკლე.

დარიას სექტაკლშიც უნდა მონაწილეობის მიღება, მაგრამ ამონებს დადგმის პოზიცია: მან იცის, რომ დედას (დედის თაობას) თვალწინ მხოლოდ ადოქატიები და ჩინოვნიკები უდგას. ამასთანავე, მას ღრმად სწამს ახალი თაობისა, რომელიც მარტო სამშობლოს სამსახურზე არის თავდადებული.

დრამის კოლიზია დარიას მითლიანად საწინააღმდეგო სიტუაციაში ჩააყენებს.



ამის შემდეგ რაღა გზა ჰქონდა: „ან თავი უნდა მიმოვალა, ან დედამის ნებას უნდა დავმორჩილებოდით. მე ეს მეორე ავირჩიე, რადგან იმედო მქონდა, რაც დედ-მამის ოჯახში ვერ ავასრულე, ის ქმრის შემწეობით შევასრულო“. ერეკლეს მოსწონს დარიას გულწრფელობა, მზარს უჭერს მის გადაწყვეტილებას, რადგან სწავს, რომ ჩვენი ქალღმისთავის „საჭიროა ფართო განათლების გზის გაკავება“. ერეკლე გ. წერეთლის თვალსაზრისს ანვითარებს: „ჩვენ მიიწვ ამ ერთ მუჭა ხალხს სხევერ უფრო გვეჭირება ქალების საფუძვლიანი განათლება“; ერეკლე გ. წერეთელივით არ ასვენებს ის გარემოება, რომ ამ ერთ მუჭა ხალხში არ არის ერთობა, რომ „ახნაური ცალკეა, გლეხი ცალკე, ღვდელი ცალკე და ერთი ცალკე“ და ბოლოს, ერეკლეს აზრით, ეს „ას ნაწილად დაწვევით“ ხალხი დღის მხურვალე გულმა „უნდა შეაწივოს ერთად“.

დარია კი მოქმედებს მოითხოვს — „სიტყვების მაგიერათ საქმე გვიჩვენეთ, გზაზე დაგვაყენეთ“.

დარიას პროტესტი მამაკაცის ძალაუფლების წინააღმდეგ გააზრებულია: „მე ვიცი, როგორც წავიყვან ჩემი გონების განათავისუფლების საქმეს“. მის მოწოდებად გადაიქცევა დამოუკიდებელი შრომა და სწავლა! იგი გადადგამს კიდევ ნახიჯს, მაგრამ უკვე გვიანაა.

ახე შევიწირვა იმდროინდელ სოციალურ გარემოსა და ფეოდალური ოჯახის ტრადიციებს საზოგადოებრივი დამოუკიდებლობისათვის, ახალი იდეებისათვის მებრძოლი ქართველი ქალი.

სხვათა შორის, ამას იგრძნობს ძველი ყოფის წარმომადგენელი მამაკაციც, დარიას ქმარი. გამძვინვარებული ერეკლეს შეძახილზე, რომ დარია უმანკოა, რომ დარია მათი მსხვერპლია, დავითი შემოილიეთით იმთორებს. „დაიდ, ჩვენ მოკვალეთ, ჩვენი მოკვალეთ“.

გ. წერეთელი, ყოველთვის იყო განმანათლებლური და ერთგულ-განმათავისუფლებელი იდეების პროპაგანდისტი. მისი დრამა „დარია“ იმითაც არის საყურადღებო, რომ აქ დრამატურგი ქალთა ემანსიპაციის არა მარტო საზოგადოებრივ მნიშვნელობას ეხება, არამედ საკითხს პოლიტიკური თვალსაზრისითაც აყენებს.

გ. წერეთლის ერთადერთი დრამა მნიშვნელოვანია იმით, რომ მასში არსებულის მძაფრი კრიტიკა თავისებურად არის წარწამული რევოლუციურ-დემოკრატიული იდეალების პროპაგანდასთან. ქართული დრამატურგიის ისტორისათვის კი ეს საყოფაცხოვრებო, სოციალური დრამა ძვირფასია არა მარტო თავისი დროის აქტუალური პრობლემებით (მასში თითქმის ერთნაირი სიღრმით არის დასმული ეროვნული და სოციალური უთანასწორობის მტკივნეული პრობლემები), არა-წმდ დადებითი იდეალისა და დადებითი გმირის საკითხის

გადაწყვეტის ცდით. მართალია, ეს იყო მხოლოდ ცდა, მაგრამ გ. წერეთელს, კრიტიკული რეალიზმის სხვა წარმომადგენლების მსგავსად თავისი მეთოდის შუზღუდულობის გამო არ შეეძლო ბოლომდე გადაეტრა ეს მნიშვნელოვანი პრობლემა.

გ. წერეთელი თითქოს „დარიას“ მნიშვნელობასაც აჯამებს, როდესაც ა. სუმბათაშვილის დრამას ეხება. ა. სუმბათაშვილმა თავისი დრამით „ბორჯღოლი“ პირდაპირ აუხსნა მცენარამეტ სასუკუნის კაცობრიობას, რომ დღევანდელი კანონი და წესი ცოლ-ქმრობის ნამდვილი ბორჯილია როგორც ქალისათვის, ისე კაცისათვის და არ შეუფერება არც მათს განათლებას, არც მათს გონიერებას, მაშასადამე, იგი უნდა შეიცვალოს ამ დროის შესაფერად... მაგრამ როგორ, რა საშუალებით? ამაზე დრამატურგს, რა თქმა უნდა, არც შეეძლო სწორი პასუხის გაცემა.

გ. წერეთლის დრამატურგია, მხატვრული თვალსაზრისით თუ არა, თემატიკურ-იდეურად მიიწვ აგრძელებს, კრიტიკული რეალიზმის ქართული პიონერის გ. ერისთავის საქმეს. მართებულად შენიშნავს ა. გაჩეჩილაძე, რომ გ. წერეთლის დრამატულ ნაწარმოებებში „უფრო ძლიერია რღვევისა და მორალური დაკნინების პროცესი. ეს ასედაც უნდა ყოფილიყო, რადგან გ. წერეთელმა გვიჩვენა თავადანაურთა ოჯახის შინაგანი მოწინააღმდეგეობისა და გონებრივ-ზნეობრივი დაქვეითების შემდგომი პერიოდი“⁷.

გ. წერეთლის პიესების დაბალი მხატვრული დონის მიუხედავად, მისმა დრამატურგიულმა მემკვიდრეობამ გარკვეული, დადებითი როლი შეასრულა ქართული თეატრისა და ლიტერატურის ისტორიაში სწორედ იმით, რაც თავის დროზე შეინიშნეს ს. მესხმა და ნ. ნიკოლაძემ და რის დამალვაც ვერ შესძლო მწერლის დრამატურგიული ნიჭის საერთოდ უარმყოფელმა ვ. გუნიამაც. „მის პიესებს — წერად ვ. გუნია. „ოჯახის ასულისა“ და „დარიას“ შესახებ — ეტყობა ცხოვრების ცოდნა, თანამედროვე სენის შეგნება და მისი მკურნალობის უნარი“⁸.

გ. წერეთლის დრამატურგიული ნაწარმოებები ერთის მხრივ ფეოდალური ყოფის, ფეოდალური ოჯახური ურთიერთობის მიმე ნაშთების, ბუროკრატიზმის, მიუღებელი გარემოს მძაფრ კრიტიკას, ხოლო მეორეს მხრივ ხალხში განათლების გავრცელების, პიროვნების, ქალის აღზრდისა და განმანათლებლობის იდეალებს შეიცავს. საბოლოო ჯამში, ეს საკითხები ერთგულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის იდეით არის გაპირობებული.

⁷ ა. გაჩეჩილაძე, გ. წერეთლის დრამატურგია, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1860 წ. № 6, გვ. 84.

⁸ ვ. გუნია, ქართული თეატრი (1879-1889), 1889 წ. გვ. 84-85.



ვალეკო

ბოკურაძე

ვახტანგ ჯორბენაძე



იცოცხლები საესე, უარესად თავაზიანი და კეთილ-
შობილი — ასეთი იყო და ასეთად შემორჩა ჩვენი
სსოენას ვალეკო ბოკურაძე.

ვალერიან პეტრეს ძე ბოკურაძე დაიბადა 1901 წელს ქა-
ლაქ სოფში. შვიდი წლისაც არ იყო, როცა დაობდა, მაგრამ
იგი აღზარდა მამის მეგობარმა კონსტანტინე ლოლუამ. 1919
წელს ვალეკომ წარჩინებით დაამთავრა სოჭის საშუალო სას-
წავლებელი და იმავე წელს თბილისის უნივერსიტეტის სამე-
დიცინო ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა. მაგრამ ოჯახური პი-
რობების გამო იძულებული იყო სწავლა შეეწყვიტა და
მუშაობა დაეწყო.

ერთხანს ვალეკო ბოკურაძე საქართველოს პარლამენტის
თეატრალური განყოფილების გამგეა, შემდეგ კი საქართველოს
სსრ განათლების კომისარიატის თეატრალური განყოფილების
გამგე. ამავე პერიოდში, იგი წარმატებით ამთავრებს მოსკოვის
ლუნინარსკის სახელობის თეატრალურ ინსტიტუტს და საქარ-
თველოს სსრ სახალხო კომისარია საბჭოსთან არსებული ხე-
ლოვნების კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილე ინიშნება.
ეს იყო 1930 წელს, 1937 წელს კი მას ოპერისა და ბა-
ლეტის სახელმწიფო თეატრის დირექტორობასაც უთავსებენ.

ვალეკო ბოკურაძე თავიდანვე, მისთვის ჩვეული გულმოდ-
გინებითა და სერიოზულობით შეუდგა ქართული თეატრის
სათავეებისა და მისი განვითარების გზების შესწავლას. ამავე
დროს, დიდი ყურადღებით კვიდებოდა მიმდინარე რეპერტუა-
რის საჭირობოტო საკითხებზე, ჩვენი წამყვანი თეატრების
მნიშვნელოვან სპექტაკლებს და ხშირად წერდა პრესაში.
ვ. ბოკურაძეას ამ მხრივ საკმაოდ მდიდარი და საინტერესო მემ-
კვიდრობა დარჩა. ურიგო არ იქნება ზოგ მათგანზე მივაქცი-
ოთ მკითხველის ყურადღება. უპირველეს ყოვლისა აღსანიშ-
ნავია თეორიული ხასიათის წერილი „საბჭოთა თეატრი ოქ-
ტომბრის რევოლუციის მეთვრამეტე წლისთავზე“¹, რომელ-
შიც საკმაო სისრულით არის გაშუქებული საბჭოთა თეატრის
შემოქმედებითი გზა, ორიგინალური დრამატურგიის გადამ-
წყვეტი მნიშვნელობა ეროვნული თეატრის განვითარებისათ-
ვის, ბრძოლა შემოქმედებითი მეთოდის განახლებისათვის დი-
ადი სოციალისტური ხელოვნების შესაქმნელად და სხვა მნიშ-
ვნელოვანი საკითხები. ავტორი სამართლიანად შენიშნავს,
რომ „მხოლოდ მუშათა კლასის დიქტატურის დამყარებამ შე-
უქმნა ქართულ თეატრს შესაფერისი პირობები გაჯანსაღებისა
და გარდაქმნისათვის, რომ სრულიად ახალი, საბჭოთა ეტაპი
ქართული თეატრის ისტორიაში იწყება 1922 წლის 25 ნოემ-
ბრიდან, როდესაც საქართველოს სახელმწიფო თეატრში
კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ იქნა ლოპე-დე-ვეგეს
„ცხვრის წყარო“. ამ პიესის არჩევანი შემთხვევითი არ იყო...
სამოქალაქო ომების პირობებში მოპოვებული პათოსით საესე
დადგმას, რომელიც უკვე შემოწმებული იყო რევოლუციური
მაცურებლის მიერ, უნდა დაეწერია ის კედელი, რომელიც
ანცალკეებდა ქართულ თეატრს ახალი ქვეყნისაგან, ახალი
მაცურებლისა და ცოცხალი სინამდვილისაგან. „ცხვრის წყა-
როს“ დადგმით ქართულ თეატრში იწყება ბრძოლა ძველ
ტრადიციების წინააღმდეგ, რეპერტუარის გაფართოება, ახა-
ლი, ნამდვილად თეატრალური სადღესასწაულო ფორმების
დამყარება, მსახიობის მრავალმხრობისა და შესაძლებლობა-
თა გამომყვანება, თეატრალურ შემოქმედებაში მსატრის,
მუსიკოსის, მოცეკვარის ჩაბმა...“

სტატიის ავტორი ნათლად გვიჩვენებს თუ საბჭოთა დრა-
მატურგიის ზეგავლენით როგორ აჩქარდა ქართული თეატრის
შემდგომი განვითარების ტემპი, როგორ შეიცვალა ჩვენი თე-
ატრების შემოქმედებითი სახე. ამას გარდა, ავტორი ანალიზს
უკეთებს თეატრისა და მისი კოლექტივის შემოქმედებით მუ-
შაობას, არჩევს ცნობილ სპექტაკლებს („ანზორი“, „რდევია“,
„თეინული“), მაღალ შეფასებას აძლევს პერიფერული

¹ იურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1935, № 5 გვ. 5—19.

თეატრებისა და მუსიკალური სატირის მოძრაი თეატრის (მის. ჭიაურელისა და დუდე ძნელადის ხელმძღვანელობით) მუშაობას და სხვ.

ასევე საყურადღებოა ვ. ბოკუჩავას წერილი „ქართული თეატრი და დრამატურგია“¹, რომელშიც საკმაოდ ვრცლად გაანალიზებულია ქართული თეატრის ისტორია უძველესი დროიდან ჩვენი საუკუნის 40-იან წლებამდე. ამ სტატიას მაღალი შეფასება მისცა ცენტრალურმა პრესამ. აი, ნაწყვეტი ვ. ლაპუნტინის რეცენზიიდან², „ქართული თეატრისა და დრამატურგიის პრწყინვალე სტატია უძღვნა ამხ. ვ. ბოკუჩავამ. ნისი რეკომენდირება შეიძლება ყველასათვის, ვინც კი ესურვებს საქართველოს თეატრალური კულტურის ისტორიის განცნობას. ქართული თეატრის ისტორიის ძირითად გზებს ვ. ბოკუჩავა განიხილავს ქვეყნის საერთო კულტურულ მდგომარეობასთან გაკვირვებით, ამასთან იგი გვახატავს ახალიზების მსახიობების, დრამატურგების, რეჟისორების, თეატრალური საზოგადოების წარმომადგენელთა მუშაობას და ხატავს მათ პორტრეტებს...“

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ვ. ბოკუჩავა ხშირად ეხმარებოდა რესპუბლიკის წამყვანი თეატრების ცალკეულ ღირსშესანიშნავ დადგმებს. ამ მხრივ აღსანიშნავია საქმის დიდი ცოდნითა და სიყვარულით დაწერილი რეცენზიები ისეთ სპექტაკლებზე, როგორიცაა ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“ (დადგმა შ. აღსაბაძისა) რუსთაველის თეატრში (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1935 წ. № 6), ფ. შილერის „ვერა-რენა და სიყვარული“ (1935 წ. № 1) და ნ. ზარის „ჯონ სტრიტი“. (გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1933 წ. 17 აპრილი) ორივე მარჯანიშვილის თეატრში; გალიჩინოვისა და პაპანიკოპულის „პატრიონ ოფიცრები“. დადგმა დ. ალექსიძისა. წითელი არმიის თეატრში (ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1935 წ. № 6).

ვ. ბოკუჩავას თეატრალურ რეცენზიებში ვლინდება ავტორის ღრმა პროფესიული გაანალიზების უნარი. „დამდგმეულის წინაშე ფრიად საპასუხისმგებლო ამოცანა იდგა, —წერს „პლატონ კრეჩეტის“ რეცენზენტი, — არ დაეჩრდილა პიესის წამყვანი იდეა, შეენარჩუნებინა ყველა სახის ნამდვილი ბუნება. იმავე დროს, ფაქიზად გამოყენებინა თეატრის შემოქმედებითი მარაგი და პიესა, რომელიც თავისი კონსტრუქციითა და განწყობილებით თეატრისათვის უცხო მასალას წარმოადგენდა, ისეთ საზემო გაეშალა, რომ მისაღები და შესატყვისი ყოფილიყო მსახიობთა ოსტატობისათვის. ეს ამოცანა — წერს რეცენზენტი — დამდგმელ რეჟისორ შოთა აღსაბაძის ნიჭრ განხორციელებული იქნა. მან უარყო ყოველგვარი გარეგნული ეფექტი, მსატრულმა ალღომ უკარანახა მას მეტად სადა და უბრალო სცენური ფორმები, ბუნებრივად გამომდინარე პიესის რაობიდან. არამუნებრივი ხტომა შეივცალა თანამედროვე ადამიანის დინჯი სიარულით, ხელოვნურად ამაღლებულ ტონი დაწეული იქნა, მაგრამ მას არ დაუკარგავს შინაგანი დამაბეჭებელი, მიზანსცენები უბრალოა, მაგრამ საყვებით გააზრებული“.

ვ. ბოკუჩავა იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელმაც



მარტინიდან: მ. რეიზენი, ი. მუკიანი, ვ. ბოკუჩავა და გრიბუნინი აღიარა ჩვენი შესანიშნავი რეჟისორის, საქართველოს სახალხო არტისტის დიმიტრი ალექსიძის ნიჭი და უნარი. „ნახე უნდა გაეცნას იმ გარემოებას — წერდა იგი და ალექსიძის მიერ დადგმული სპექტაკლის „პატრიონ ოფიცრების“ შესახებ — რომ რეჟისორმა და ალექსიძემ უკვე მეორე დადგმა მოგვცა და უდაოა, რომ მისი სახით ჩვენ თეატრალურ ფრონტს მოველინა ახალგაზრდა, ნიჭიერი, მაღალი გემოვნების მქონე კულტურული რეჟისორი, რომელსაც დიდი პერსპექტივა აქვს...“ დღეს ყველასათვის ნათელია, როგორ გამართლდა ვ. ბოკუჩავას ეს სიტყვები.

აქვე უნდა მივიხსენიოთ ვ. ბოკუჩავას თეორიული ხასიათის წერილობით თეატრალური კრიტიკის შესახებ: „ხარისხის ამაღლებისათვის“ (გაზეთი „საბჭოთა ხელოვნება“ 1933 წ. 30 მაისი) და „თეატრალური სუზონის წინაწარმი შედეგები“. აგრეთვე წერილები: „შეინუნებო მუსიკაზე“, „მაქსიმ გორკი — დრამატურგი“, „უდიდებო მნიშვნელობის დოკუმენტი“, რომელიც ეხება მეტეხის ციხის ყოფილ შენობაში ხელოვნების მუზეუმის მოწყობას და ბევრი სხვა.

ვ. ბოკუჩავას მრავალმხრივი საზოგადოებრივი მოღვაწეობა ყურადღებისა და პატივისცემის ღირსია. მან მნიშვნელოვანი კვალი დასტოვა ქართულ საბჭოთა თეატრალურ ხელოვნებაში, რომლის ერთ-ერთი ორგანიზატორი და გულმსუხრავალ პატიოტიკი თვითონ იყო. მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველი მასალები — ჩანაწერები, ხელნაწერები, გამოქვეყნებული წერილები, ფოტოები, მეგობართა და თანამედროვეთა მოგონებები ჩვენს ხელთ არის. მას სჭირდება პროფესიონალი თეატრმცოდნის ხელი, რათა უფრო ზუსტი ანალიზი გაუკეთდეს და ცალკე წიგნად გამოიცეს.

* * *

ამჟამად, ესარგებლობ შეშინებებით და გაქვეყნებით ფრაგმენტებს იმ მოგონებებიდან, რომლებიც ვ. ბოკუჩავას უძღვნეს ჩვენმა საზოგადო მოღვაწეებმა.

„გადაკარბებული და იქნება თუ ვიტყვი, რომ ქართული კულტურისა და ხელოვნების ორგანიზატორთა შორის ვალდებულ ბოკუჩავას თანაბარი ერუდიციის, ტაქტიკისა და ადამიანური მომხიბველობის, საქმისადმი სიყვარულისა და

¹ კრებულ „Искусство Грузии“. Госизд-во. „Искусство“.

² გაზ. „Кино“, 1937 17 ნოემბერი.



ავტორიტეტის მქონე მუშაკს იშვიათად შესვდებოდა... ყველა მნიშვნელოვანი საკითხის დამუშავებისა თუ გადაჭრის დროს ვალიკო პირველი იყო ჩვენს შორის, რომელიც ნამდვილ შემოქმედებით წვას განიცდიდა... ობიექტურების აზრი, თითქმის მართლ შემოქმედებითი მუშაკი (რეჟისორი, არტისტი, მუსიკოსი, მხატვარი), განიცდიდაც ამ წვას. თუ ადამიანი სათავები უდგას ხელოვნების დარგს, ამა როგორც მოსამსახურე-ჩინოვანიც, არამედ მოწოდებით, თუ იგი მთელი სისხლ-ხორციით არის დაკავშირებული ხელოვნებასთან, რომელიც მისი ცხოვრების ნამდვილ შინაარსს შეადგენს, მაშინ იგი ნამდვილი შემოქმედია... თეატრალური ხელოვნების ასეთი ორგანიზატორი იყო ვალიკო ბოკუჩავა... მისი ორგანიზატორული ნიჭი მთელი სისრულით გამოფინდა მოსკოვში, ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის მხადგმეხად დეკადის პერიოდში. თუ ქართული ოპერების დადგმება დეკადზე მაღალი შეფასება მიიღო, თუ თვით დეკადა მოსკოვში მაღალ-ორგანიზაციული დონეზე ჩატარდა, ამაში შემოქმედებითი მუშაკობაში ერთად დიდი დავალები მიუძღვის ვალიკო ბოკუჩავას; კომენტალური ევგენი მიქელაძის ნაყოფიერი მუშაობისათვის და თავის თავზე იღებდა ბევრ არასასიამოვნო ამავას...

გობარი იყო და ბევრსაც აკეთებდა ჩვენი კვარტეტისათვის... ამავე დროს თბილისის კონსერვატორიაში კითხულობდა მარქსისტულ-ლენინური ხელოვნებათმცოდნეობას. სტუდენტებს ძალიან უყვარდათ მისი ლექციები".

გიორგი თაქთაქიშვილი

კომპოზიტორი, თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი.

„ვალიკო მრავალმხრივ განათლებული ადამიანი იყო, შესანიშნავად იცოდა ქართული, რუსული, დასავლური კულტურა, მარქსიზმ-ლენინიზმის ნაწინამებები. კითხულობდა ლექციებს რუსული ლიტერატურის ისტორიიდან... მასსოფს, მისმა ერთმა ლექციამ გოლოზუხე ორ საათზე მეტს გასტყდა, მაგრამ დარბაზი მაინც სულგანაბული უსმენდა. მას არ ჰქონდა მიჩვევებითი პატივისცემა ტალანტებისა და გონიერ შემოქმედთა მიმართ, ეს მისი შინაგანი ბუნებიდან გამომდინარეობდა. ვ. ბოკუჩავა მეგობრობდა ლიტერატურისა და ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლებთან. მის კაბინეტში სწორად ვხვდებოდი ევგენი მიქელაძეს, რომელიც თავის მეგობარს უზიარებდა შემოქმედებით გეგმებს და როგორც მაშინ მომხერვება, არაფერს არ უშლაფავ ვალიკოს, რაც გულში ჰქონდა. ვალიკო ევგენის ასხათებდა როგორც გულწრფელ, პირდაპირ, მართალ და პრინციპულ ადამიანს... ასევე გულმსხერვად ცვიდებოდა იგი უზრალთ ადამიანებსაც. არასდროს არ ამბობდა უარს ჩემთან შესვედრაზე, რადილ დაკავებულნიც არ უნდა ყოფილიყო, პირიქით, დიდ დროს მითმობდა. ბევრს მიაზნობდა და მისხნადა ჩემთვის ლიტერატურას... უყვარდა ლუნარსკიც... დიდად აფასებდა ი. გრიშაშვილს, პ. აშვილს, ტ. ტაბიძეს, ბ. ჯუღენტს, ს. ჩიქოვას, დ. არაკვიცილს, ზ. ფალიკოშვილს, მარჯანიშვილს და ამბეტელს, კარგად იცნობდა სიმეხ მწიგნობრებსა და მხატვრებს... სწორედ ვალიკოს წყალობით გავიცანი დიდ შეიყვარებ ქართული ლიტერატურა და კულტურა.“

მიხეილ ავაკანოვი

ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატი.

„სექტაკლების განხილვისას ვალიკოს აზრი ყოველთვის დამაჯერებელი იყო, გასაგები და გულწრფელი. როგორი მკაცრი კრიტიკითაც არ უნდა გამოსულიყო იგი, ყველანი უყუარ-მანოდ ეყუებოდათ მის შენიშვნებს, რადგან, ვიცოდით, რომ ეს ჩვენი საქმის საკითილდდოდ იყო ნათქვამი.“

პავლე კანდელაკი

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე

„ჩვენს ყურადღებას იქცევდა ვალიკოს მეტისმეტი თავაზიანობა, საქმის ღრმა ცოდნა და დიდი სიყვარული. თამამად შეიძლება თქვას, რომ მისთვის პირველი ოპოხი თეატრი იყო. არავითარი პირადი ინტერესები მას არ ამოქმედებდა.“

დავით ჩხეიძე

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე

„ვალიკო ბოკუჩავას სახით ჩვენ უთუოდ გვეზრდებოდა შესანიშნავი ხელმძღვანელი. ვინ იცის, რა გაქანება მიიღებდა იგი შემდგომი, ახალგაზრდობაში რომ ასეთი სიმტკიცითა და ენერგიით წარმართავდა თავის საქმიანობას.“

დიმიტრი მჭედლიძე

რესპუბლიკის სახალხო არტისტი

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე.

„ვალიკო ბოკუჩავა იმ შესანიშნავ ქართველ საბჭოთა მოღვაწეთა რიცხვს ეკუთვნის, რომელთაც დიდი ამაგი დასდებდა ჩვენი კულტურის განვითარების საქმეს... ოციანი წლებიდან მოყოლებული იგი ქართული თეატრალური ცხოვრების საორგანიზაციო საქმესთან იდგა... ენერგიული, გამჭვრავი, მრავალი კარგი წამოწყების სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი; განსაკუთრებით დიდა მისი დავალები სიმფონიური ორკესტრის შექმნისა და საოპერო თეატრის ორკესტრის გაუმჯობესების საქმეში... ვ. ბოკუჩავა გვერდით ამოუდგა ევგენი მიქელაძის ჩვენი მუსიკალური კულტურის აყვავებისათვის ბრძოლაში. განსაკუთრებით ფართოდ გაიშალა ვ. ბოკუჩავას მუშაობა ქართული ხელოვნების პირველი დეკადის მომზადებისა და ჩატარების პერიოდში. მას დაევალა დეკადის ლიტერატურული ნაწილის ხელმძღვანელობა. ეს დიდ ცოდნას და ენერგიას მოითხოვდა. ვ. ბოკუჩავა ბრწყინვალედ გაართვა თავი ამ საპატიო და საპასუხისმგებლო ამოცანას.“

დავით ანდლულაძე

საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი

„ვალიკო ბოკუჩავა იყო ფაქტში და ინტელექტური ადამიანი, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. მე ყოველთვის მიტაცებდა მისი გამათვის მანერა; წყნარი ხმა, მომღიმარი სახე... იგი საინტერესო და სასიამოვნო მოსაუბრე იყო. არასდროს დევლავდა, არ ეპოტინებოდა ყველაფერს, ცდილობდა ღრმად ჩაწვდილობდა საუბრისას თემის ძირითად აზრს. ძალიან მიყვარდა მასთან ყოფნა და საუბარი, მის ყოველ მოქმედებაში იგრძნობოდა რაღაც სასიამოვნო, ჩველი და გულუბრინადი, რომელიც ხიზლავდა ადამიანს... მუსიკოსი არ იყო, მაგრამ მუსიკა ძალიან უყვარდა. იგი სიმებიანი კვარტეტის დიდი მე-



ელენე ციმაკურიძე

დემურია, ვანო სარაჯიშვილი, კოტე მესხი, ევ. მესხი, ალექსი-მესხიშვილი, აკ. წერეთელი, მ. საფაროვა, ვ. აბაშიძე, ე. არაბიძე, ნ. გაბუნია-ცაგარლისა, კ. ყიფიანი და სხვები. ამიტომ სრულიად ბუნებრივად მოხდა, რომ ელენე ციმაკურიძემ თავისი ბედი სამუდამოდ დაუკავშირა თეატრს. მით უფრო, რომ ელენეს დედა—მარია, სათეატრო ხელოვნების დიდად მოყვარული იყო და წამყვან როლებს ასრულებდა სცენის-მოყვარეთა სპექტაკლებში, რომლებსაც სწორად მართავდნენ ხოლმე ქვიშხეთის გლეხკაცობისათვის, ნინო და კოტე ყიფიანების ხელმძღვანელობით.

წამოიზარდა თუ არა, ელენემ ქვიშხეთში თავი მოუყარა მის ტოლ გოგონებს და დაიწყო წარმოდგენების მართვა. სცენის მაგივრობას ხან აიჯანი უწევდათ, ხან საბჭელი და ხანაც კალო. ყველა როლს გოგონები ასრულებდნენ ხოლმე. მათ შორის ელენე — მთავარს.

ერთხელ ქვიშხეთს ეწვია ზუბალაშვილების სახალხო სახლის რეჟისორი კოტე შათირიშვილი. იგი დაესწრო ბავშვების წარმოდგენას და მაშინვე მოიხიბლა პატარა ეტეტოთი, რომელიც ადვოკატ მელაძის როლს ასრულებდა ამავე სახელწოდების პიესაში. (ეტეტოს ძალიან უყვარდა მამაკაცების როლების შესრულება). ამ როლმა გადაწყვიტა ელენეს ბედი და მარიამ დემურისა ინიციატივით, 1909 წელს გოგონა თანამშრომლად მიიღეს ზუბალაშვილების სახალხო სახლის ქართულ დასში. ამ თეატრალურ კოლექტივში მუშაობდნენ როგორც ქართული სცენის კორიფეჟი, ისე მაშინდელი ნიჭიერი ახალგაზრდობა.

რეჟისორი კოტე შათირიშვილი პირველ ხანებში ეტეტოს პატარა როლებს აკისრებდა და ასე ეძებდა მის ამბულუსს რომელიც მსახიობმა სრულყოფილად გამოავლინა პოლინას როლში („მელანისა ოინები“). უფრო მოგვიანებით კი ელენე სხვა ხასიათის როლებსაც ისევე ოსტატურად თამაშობდა, როგორც სახასიათოს.

კოტე შათირიშვილის შემდეგ, სახალხო სახლის ქართულ დასს სათავეში ჩაუდგა მოსკოვის სამხატვრო თეატრიდან ახლად დაბრუნებული ახალგაზრდა რეჟისორი ალექსანდრე წუწუნავა. მან ამ თეატრში მრავალი დადგმა განახორციელა. მისი ნამუშევრით მუდამ მოხიბლული იყო საზოგადოება. გოგოლის „რევიზორის“ სანახავედ სოფლებიდანაც კი მოდიოდა მაყურებელი. ასევე წარმატებით დადგა მან ანდრეევის პიესა „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“, რომელმაც ელენე ოლოლის დედას — ვედოკია ნიკოლავენას თამაშობდა. სპექტაკლი რომ დამთავრდა, კულისებში შევიდნენ კოტე და ვასო სახანაშვილები და ელენე გააფრთხილეს: „ქართში გასვლა შეგაკვიან, თორემ შენს მიერ შესრულებულმა ვედოკია ნიკოლავენას უსინდისობამ ისე იმოქმედა მაყურებელზე, რომ კარგებთან ახალგაზრდობა გიციდის და... ცემას გიპირებენი!“

ზუბალაშვილების სახალხო სახლში რამდენიმე დრამატული წრე მუშაობდა. ელენეს ვედოკია ნიკოლავენამ ხალხში დიდი გამოხმაურება პპოვა. სომხურმა სექტორმა სოხოვა, რომ სომხურ ენაზე შეესრულებინა ეს როლი, მაგრამ ელენემ ვერ გაუბედა. სამაგიეროდ, ოსურ ენაზე ითამაშა ლიზას როლი ცაგარლის კომედიაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ და დი-

ესახიობის

გზა

ალა გაჩეჩილაძე



რთი დივიზია ბიჭი ყავსო მისიელი ციმაკურიძეს, — იტყოდნენ ხოლმე ქვიშხეთის მცხოვრებნი და მართლაც, მისი თორმეტი ვაჟი რომ ქუჩაში გამოეფინებოდა, თვალი უკეთესს ვერაფერს დაინახავდა... და აი, მეცამეტე შვილი ქალი შეეძინათ, რომელსაც ელენე დაარქვეს და რომელმაც მთელი თავისი შინაარსიანი ცხოვრება ქართულ სცენაზე გაატარა, სათეატრო ისტორიას ბევრი საინტერესო სახე დაუტოვა.

მისიელ ციმაკურიძის ოჯახის სწორი სტუმრები და მეგობრები იყვნენ: მსახიობი — რეჟოლუციონერი ქალი — მარიამ



დი მოწონება დაიმსახურა, თუმცა ოსური ენა სრულიად არ იცოდა და მხოლოდ როლის ტექსტი გაიწვიპრა.

ზებადაშვილების სახლობ სახლში ელენე 1917 წლამდე დარჩა. ერთდროულად გამოდიოდა ნაძალადევის თეატრში და ავტოსის აუდიტორიაშიც. მაშინ ქალაქის ტრანსპორტის ეტლები და კონკეები შეადგენდნენ და ადვილი როდი იყო ქალაქის ერთი თავიდან მეორეში სირბილი წამთარსა და წაფხულში, გრიმითა და ტრანსპნტის ხელში, მაგრამ სცენისადმი უსაზღვრო ლტოლვა და სიყვარული ყოველგვარ ადბრკოლებსა სჯობინდა.

1917 წლის წაფხულში რეჟისორმა ალ. წუწუნავამ სახალხო სახლის ქართული დასიდან შეარჩია მსახიობები და რამდენიმე თვით წაიყვანა საგასტროლოდ ბათუმში. დასში ირიგებებოდნენ: ელენე ციმაკურიძე, გიორგი შურული, კოწო ანდრონიკაშვილი, ანეტა ქიქოძე, მის. ჭიაურელი, მის. გელოვანი, შაქრო გომელაური, დუდე ძნელაძე, ნიკოლოზ გოძი-აშვილი, გიორგი არადული-იშხნელი, ვალერიან გუნია და სხვები. ამ დასში, ელენე ციმაკურიძემ განსაკუთრებულ ყუ-რადავება დაიმსახურა, როგორც ნიუიერმა მსახიობმა.

ელენე სწავლობდა გიორგი ჯაბადარის სტუდიაში. რუს-თაველის სახელობის თეატრში ჯაბადარმა დადგა „საჩუმუ-ნოება“. ამ პიესაში ელენე ერთ-ერთი ქალიშვილის როლს ასრულებდა. თბილისის მაყურებელმა და პრესამ დიდი მო-წონებით მიიხსენია როგორც დამდგმელი-რეჟისორი, ისე სპექტაკლის მონაწილე მსახიობებით, მათ შორის ელენე ციმაკურიძეც.

იმხანად თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსული იყვნენ მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობები, რომლებიც სპექტაკლებს მართავდნენ საოპერო თეატრის შენობაში. და-სის შემაღელობაში შედიოდნენ: კინიუერ-ჩხვივა, კაჩალაიძე, მოსკოვინ, თარხანოვი, ბერსენევი და სხვა გამოჩენილი მსა-ხიობები. მათ ნახეს ქართული წარმოდგენა და მოხიბლული დარჩნენ ქართველი მსახიობების ნიჭითა და ტემპერამენტით. ამის შემდეგ რუსი და ქართველი მსახიობები ხშირად იერი-ბებოდნენ ზოლზე ერთად აზრთა გაზიარების მიზნით გამოჩე-ნილი ქართველი მსახიობის — ეფემია მესხის ბინაზე. ამ შეკ-რებას თაოსნობდა ეფემიას მეუღლე — ივანე გეგნერი, რო-მელიც ქართული თეატრის დიდი პატრიოტი და მოჭირან-ხული იყო.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე ელენე ციმაკურიძე ვა-შიდობდა 1918-1923 წლამდე. (ამ პერიოდში აქ მუშაობდ-ნენ რეჟისორები: კოტე მარგანიშვილი, ალ. ახმეტელი, ალ. წუწუნავა, მის. ქორელი და აკაკი ფაღავა.) 1923 წელს კი გადავიდა ბათუმის თეატრში, რომელსაც კოწო ანდრონიკა-შვილი ხელმძღვანელობდა.

როგორც უკვეთ აღვნიშნეთ, ელენე ციმაკურიძეს თითქ-მის ყოველთვის სახასიათო როლებს მესრულებდა უხედიო-და: გედგანიშვილის „სინათლეში“ — ტარტაროზი, ფრინოს-პირლის „ტუპი არადელიში“ — ფფფფა, კლდიაშვილის „დარისპანის გასაჭირში“ — კაროჭა, მიუკავაცილის „სუ-ლელიში“ — ბარონესა შტრონფერი, „მარგარიტა გოტივი“ — პრუდანი, „ორ თბოლში“ — ფროშარი, ანდრევეის „დღენი ჩვენი ცხოვრებისა“ — ევდოკია ნიკოლაევა, დადიანის „გუ-

შინდელენში“ — ფოფოცია, „კანიუნიების ოჯახში“ — ტა-რეჯანი, ჰაუტმანის „ქანელეში“ — ედეგა, „ქარიშხალთა შორის“ — პოლკოვნიკა და სხვ. ბათუმის თეატრში პირვე-ლად მიიღო ჯიხან-ხანების როლი ოპერეტა „არწმინ მალა-ლანში“. ახალჯარდა ქალების როლებს დანატრულებულმა ეტეტომ ისეთი ლამაზი გრიმი გაიკეთა, რომ აჭარლები აღ-ტაცებულნი მოვიდნენ: „ეს რა ლამაზი დეიდა ყუილა ასკარა-სო!“ რაც შეესება სიმღერას, ისე დაიტარდა ქალს ეს ანტერ-ხეობა და იმ სპექტაკლშიც, ისე დაიტარდა, რომ აღთქმა მისცა თავის თავს აღარსად ემდეგა.

ბათუმშივე დადგეს ტრ. რამიშვილის „შემოღობი“. ვი-ნაიდან პიესაში ქალის როლი მხოლოდ ერთი იყო და ისიც ელენესათვის შეუფერებელი, მან რეჟისორს თხოვა გიყი ტიგ-რანას როლი მომეცინო. დიდი წინააღმდეგობის შემდეგ ეს როლი მიიღო და საშინადის შეუდგა.

დავდა პრემიერის დღეც. გადამფოფოს ტანსაცმელში გამოწყობილი, თავგადაპარსული, თალებდაჭყეტელი ტიგ-რანა შემინებული იმორებდა „უშუაპანდი ვარ, დავიმხხრე-ვი, უშუაპანდი ვარ დავიმხხრევი“. მართლაც, გიყი ტიგრა-ნა უხადლოდ განასახიერა. მიუხედავად ვერ იცნო ამ როლში. ციმაკურიძის ქალის შესანიშნავი გადამსახეტი აღფრთოვანე-ბული იყო საზოგადოება.

თავისი სასცენო მოღვაწეობის მანძილზე ელენე ციმა-კურიძე ბევრ თეატრში მუშაობდა. მაგრამ განსაკუთრებული სიყვარული იჯნობდა ქუთაისის თეატრს და მის მაყურე-ბელს, რომლის მსვავინ არასოდეს არასდ შეუხვედრია, — ამბობს იგი. მაშინ ქუთაისის თეატრს ხელმძღვანელობდა რეჟისორი მის. ქორელი, რომელმაც დადგა „პროტესტი“. ამ პიესაში ელენეს როლი არ ქონდა, მაგრამ ერთ სურათში ისე შესანიშნავად იცეკვა, რომ შემდეგ სპექტაკლებზე ამ სურა-თის საყურებლად სპეციალურად მოდიოდა ხალხი.

აქვე დადგეს ფრინოსპირლის პიესა „ტუპა არადელი“. ელენეს უნდა შეესრულებინა ჭირიკანა ფეფეღას როლი, მაგ-რამ ამ ქალის სასიათის მიგზნება ძალზე გაუჭირდა. პრემიე-რის დღეს გათვანებული ეტეტო კულისებში იდგა და სცენაზე გასვლას ელოდებოდა. ამ დროს შემოესმა კომპოზიტორ რე-ვაზ გოგინაშვილის მუსიკა, პიესაში მიყვნილი მღვთმარო-ბისთვის ისე დამახასიათებელი, რომ ეტეტო ასლაც სიამოფ-ნებით იჯნობდა იმ შესანიშნავ უწყობს: „უფერტობა ვთავა-და... შედეგ ფხვი სცენაზე და, აი, მართლაც რომ სასწაულო მოხდა. გოგინაშვილის მუსიკა იმდენად მოხიბლობდა და მარ-თალი იყო, უწყვეტ მამოწინა ფფფფლას სახეში... ეს როლი ერთ-ერთი ბრვენიანებად გახდა ელენე ციმაკურიძის მდიდარ რეპერტუარში.

ქუთაისშივე დაიდაც ია ეკალაძის პიესა „ნ 21 ვჯრით“. ელენე რველუციონერ მუშა-ქალს განასახიერებდა. თვითე-ულ მის სიტყვას ტაშის გრიალი ვარსავედა.

დიდი სითბოთი იჯნობეს ელენე, გამოჩენილი ქართველი მსახიობის ნუცა ჩხვიძის მიერ ქუთაისის სცენაზე შესრულე-ბულ მარგარიტა გოტივის: ამ როლში ნუცა, ყოველმხრივ შეწყული იყო, ბადალი არ ყყავა და, არც ეყოლოდა — ამ-ბობს ელენე, — არასოდეს დამაყუწყებდა მისი მარგარიტა... ამ პიესაში მე პრუდანს ვთამაშობდი და მარგარიტას სიყუ-

დილის სცენაში თავისუფალი ვიყავი, ამიტომ მოკარანხეს ჯიხურში ჩავეყვამობდი ხოლმე, რომ ნუცას შესანიშნავი სიკვდილისათვის მექცირა. ერთხელ, მოკარანხემ ვედარ გაუძლო ამ სცენას, ისტერიული ტირილი აუტყდა, პიესა მომაგდო და ჯიხურიდან ღრიალით გაეარდა...

შემდეგ, ელენე თე სეზონში მუშაობდა ქვიშეთში მსახიობად და რეჟისორად. მეუღე კი ბორჯომის თეატრში ვადა ვიდა რეჟისორად. როგორც ბორჯომში, ისე ქვიშეთში ელენე ცინკაურიძე თავისი წარმოდგენებით მომასტრობსა უწევდა მათ გარშემო მდებარე რაიონებსა და სოფლებს.

1927-28 წლის სეზონში, იგი კვლავ თბილისს დაუბრუნდა და მუშაობა დაიწყო „წითელ თეატრში“, რომელსაც მის ჭიკაურელი ხელმძღვანელობდა. იმ დროს აქ მუშაობდა ქართველ ახალგაზრდა მსახიობთა შესანიშნავი პლეადა.

რეჟისორაა დიდი ანთაძემ „წითელ თეატრში“ დადგა პიესა „ყველას, ყველას!“ ამ პიესაში ელენეს როლი არ ჰქონდა, სცენის მიღმა უნდა განესახიერებინა გამწარებული დედა, რომელიც ოფში იმიტომ შეიღოს მისტერიადა. კულინსებიდან მოისმობდა მისი მოთქმა. სპექტაკლის გასასიწავად დიდი ანთაძემ კოტე მარჯანიშვილი მოიწვია. ამის შესახებ კარგად მოვიტონობთ თვით ელენე: „დიდი ანთაძე და მსახიობები ძალიან დღეაღდენენ. მე კი, არჩენიად ვიყავი, რადგან მხოლოდ კულინსებში მქონდა სათქმელი რამდენიმე სიტყვა და ამას რა უნდოდა! დადგა ჩემი მოქმედების დროც. თავი არ დაუზოგე, რაც ძალია მოქნდა აყვირიდი. ჩემი სურათი დამთავრდა თუ არა, დავაპირე პარტნიორს ჩასვლა, რომ ამხანაგებისათვის მექცირა, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილმა მოითხოვა ამ სურათის განმეორება და იმ ქალის როლი, რომელიც კულინსებში მოთქამადა (ე. ი. ჩემი) გადმოიტანა სცენაზე, ჩაუმატა სიტყვები და მუსიკის აკომპანეიმენტის ქვეშ წვიყვიანა ეს სცენა... გამამოთრებინა ერთხელ, ორჯერ, სამჯერ და... მგონი ასეურაქცა...“ გავაკეთებდი ისე, როგორც მეტყუოდა, არ მისწონდა! აღარ ვიციოდი, რა მექნა. ის ძიებანი იყო, მე კი ფეხზე დგომა აღარ შემიძლო, მაგრამ ჩემ დადლოლობას არავითარ ანგარიშს არ უწევდა და იმდენი მატრიალა, იმდენი მადრიალა, ვიდრე ჩემი უჩინარი როლი, სპექტაკლის თვალისწინად არ ვახანა. შემდეგში ამ როლში მაყურებელი მაჯილოდობდა მხურვალე ოვაციებით!“ — ამბობს ელენე.

1930-31 წლის სეზონში ელენე გადავიდა სოხუმის თეატრში, რომელსაც კ. ანდრონიკაშვილი ხელმძღვანელობდა. აქ ბორჯომის რეჟისორობით დაიდგა ეთინაჩის „კრანაა“. ელენემ შესანიშნავად განასახიერა უგუნური და დაუნდობელი, მემჩინი ქალის — იულიას სახე.

ამვე თეატრში დაიდგა კირსონის „პური“. ამ პიესაში უსიტყვო როლი ჰქონდა, მაგრამ იმ როლს იმდენი საღებავები გამოუხანა, რომ შესამჩნევი გახადა.

1933-34 სეზონში ელენე ცინკაურიძემ მიიწვიეს ბაქოს ქართულ თეატრში, სადაც წარმადებით თამაშობდა როგორც მოხუცების, ისე ახალგაზრდა ქალების როლებს.

ქართულ სცენაზე ელენე ცინკაურიძე უშთავრესად სახასიათო როლებს ასრულებდა. მაგრამ, აი, ბაქოს ქართულ

თეატრში დაიდგა კარლო კალაძის დრამა „ხატივე“ და დიდის როლი შესთავაზეს. მასახიობი დიდი სიმართლით განასახიერებდა სამონელი ადაით დაჩაგრულ აჭარულ ქალს. ამ როლის კულმინაცია ხატივეს სიკვდილის სცენაში იყო. ელენე მაღალი ოსტატობით ასრულებდა ამ ტრაგიკულ ადგილს... უსულო ხატივეს დანახვაზე ერთხანს დახუნული, გაბრუნებული იდგა, თვალბემაში შიში და შეძრწოლება ეხატებოდა... ყვირილი უნდობა და ვერ ყვიროდა... ტირილი უნდობა და ვერ ტიროდა... შემდეგ უგუნური ძალით ამოიგმინებდა, თუ ვუფხვივით შვილის ცხედარს დააცხრებოდა და მისი საშინელი ღმუელი შემასრუნე კვიცილში გადაიზრდებოდა. ეს სცენა იმდენად ძლიერი იყო, რომ ამ სტრიქონების ავტორი, „მკვდარი“ ხატივეც კი ცრემლად ვიღვრებოდი „დედაჩემი“ ტირილის დროს. ამავე ამბობს ბაქოს ქართულ თეატრში ხატივეს როლის მეთერ შემსრულებელი მსახიობი თამარ სვანიც: ელენე ცინკაურიძე ისე დამტროდა, „მიცვალე ბუფის“ კი ცრემლი მდიოდა.

აქვე მინდა მოვიხსენიო ელენეს მიერ ბაქოს ქართულ თეატრში შესრულებული ორი როლი: ხანუმა — ცაგარლის „ხანუმაში“ და სტუდენტი ქალი — „ჩინალაძის მოგზაურობაში“. ამ პიესებში მეც მასთან ვინაწილდობოდი და ნაოლად მახსოვს თვითული მისი აქტიური როლი.

„ხანუმა“ რეპეტიციების დროს (ამ სპექტაკლში აკოფას როლს ასრულებდა ბაქოში სტუმრად ჩამოსული საქ. სახალხო არტისტი ნიკო გოციონიძე) ნიკოს შეხედავდა თუ არა, ენა ებებოდა და წითლდებოდა, — ნიკოს მრცხვენიარა, — ამბობდა — ვინ იცის გულში ეცინება, „ხანუმა“ რა მაგის საქმეაო! მაცურებლის წინ წარსდგა თუ არა, უგბათ წელში გაიშალა, თვალბემაში ხანუმას თავებულთ ნაპურწყალი აუეცაფდა. ნიკო გოციონიძე აღტაცებით ამბობდა: ეს რა „ანტიკა“ ხანუმა გვეუოლია და მე კი არ ვიციოდიო!

მესამე როლი — ქარაფშუტა სტუდენტი ქალის სახე კი სულ სხვა სახაიათისა იყო. ცხოვრებაში უკვე ხანდაზმული, დარბასილი ელენე ცინკაურიძე სცენაზე გარდაიქმნა კველუტ ქალაშვილად. რომელსაც სოფლის ტლახის ზედა მობერებია, ქალაქში ვინამო სასწავლეოლად ჩაზსოვდა. ერთი სიტყვით, ეს იყო გამოქალაქებული „კარონა“, რომელსაც თავის თავზე დიდი წარმოდგენა აქვს და თავისი ადგილი კი არ იცის ცხოვრებაში.

1936 წელს ელენე გადმოვიდა ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრში. აქ მისი პირველი როლი იყო მიმლა — ოპერეტაში „ყუავებული ბაღი“. მიუხედავად იმისა, რომ არასოდეს უწლებია, ეს მცირე როლი დიდი წარმადებით შესარულა და მაყურებელს გულთბილად მიიღო იგი.

ამვე თეატრში ითამაშა დიასახლისის პატარა როლი კალაძის „სოფლის საღამომეში“ და მტინარა ქალის შეუდარებელი სახე შექმნა. ასევე დიდი წარმადება ხვდა ოპერეტაში „როშ-მარი“, სადაც ეტელის როლს ასრულებდა.

ორმოცდაათეული წლის მანიძოლე, 1909 წლიდან — 1954 წლამდე, ელენე ცინკაურიძეს შესრულებული აქვს 300-მდე როლი. 1942 წელს მას მიენიჭა საქ. სსრ დამსახურებული არტისტის წოდება.



ღვეან ხოჯელანი
უზბულა



ბელა ბერძენიშვილი
ქართული ხალხური ზღაპრის ილუსტრაცია



გაიანე ქუთათელაძე არ ღაუშეებო ომს.

რუსუდან
ჯაგრიშვილი
სტოკჰოლმი



საფრანგეთში გამოვიდა და უკვე ბევრ ენაზე ითარგმნა თებრისა და კახის გამარჯვებულ მსახიობის ქეჩიკაძის თეატრის მუხლი, ანუ ფილიპის წიგნი „ღრო, სუნთქვადათ გარდასული“. საფრანგეთის მეთხველები და პროგრესული პრესა თბილისად მივხვდა ამ წიგნს. ანდრე სტილმა მას „ამაღლებელი შობაგებულების ნაწარმოები“ უწოდა, ხოლო საფრანგეთის მწერალთა ინოვაციური კომიტეტმა, რომლის შემადგენლობაშიც არიან ლიო არაგონი, ელზა ტრილი, მარიის დროტიონი, ან-პილ სარტრი, ამ წიგნს ყოველწლიური ლიტერატურული პრემია „გაერთიანება“ მიაწოდა.

„ანი ფილიპის მოთხრობა — ერთი ერთი უმსხვილესი წიგნია სიყვარულზე, რომელიც კი ჩვენ დღემდე წაგვიტოხავს... სიყვარულისა და სიყვდილის, ნათელი სიბარულისა და მარტოობის, უმედილობისა და ცხოვრების ნებისყოფის გამოშვებების თემაა, — ღიაა, ეს არის მისი ძირითადი თემა, — წერდა ვახუთი „ლეტრ ფრანსეზი“.
გათავაზობ ნაწყვეტს ამ მოთხრობიდან.

გთხოვენ“. მივდევდი მას და ვფიქრობდი: „ასე სწრაფად! მითხრეს — ეს ამავე ერთნახევარი საათის მანძილზე ვასტანსო, მაგრამ დაახლოებით ოც წუთსაც არ გაუვლია და ის უკვე პალატაში გაიყვანეს“. ოთხი თეთრხალათიანი ექიმი მიახლოვდნენ. მათ სახეზე ყველაფერი ამოვიცილო, ერთერთმა სკამი დღემოლით მომიწია. ყველაფერს მიხვდი. ასე შეგონა, დასასჯელად მივყავდი სადღაც. თუმცა განწირულს იქვე ახლოს, სულ რამდენიმე ნაბიჯზე იქნა.

— ძალიან დაიტანჯება?

— არა, ნელ-ნელა, შიმშილით სიკვდილი ელის.

იმავე ლიფტით და, როგორც ჩანს, იმავე მსახურთან ერთად ჩავედი ძირს ისეთი შეგრძნებით, თითქოს ქვეყნიერება ინგროვდა. ვიღაცას ვუთხარი: „ყველაფერი დამთავრებულია“. დამიძახეს ტელეფონთან მივსულიყავი, ტელეფონში რაღაც მიკიბულ-მოკიბული ვთქვი. ცოტა ხნის შემდეგ პალატაში შევედი. შენ კი უკვე იქ დამხვდი: ექთანი მარცხენა ფეხში ნეშის გეკეთებდა, ზონდის გამოძლივს სუნთქავდი. გძინავს, ფერმკრთალი, დაღონებული სახე გაქვს, მაგრამ შეიძლება ადამიანმა იფიქროს, რომ ისვენებს და საშინელი წინათგანძობა აზრადაც არ მოგედის. იმედის წუთებში ყველაფერი ასე მქონდა წარმოდგენილი: სამი მძიმე დღის გადატანა მომიხდება, მერე კი ცხოვრება ისევ წინ გვექნება-მეთქი. ამ მძიმე სამსა დღემ უკვე ვანდობი, წინ კი სიკვდილის მოლოდინმა და ჩვენს შორის ჩამდგარმა სიყალბემ დაისადგურა. გეძინა და მაშინაც კი არ მინდოდა მეჩვენებინა ჩემი სასოწარკვეთილება, ჩემი მდელგარება. თავს ვიმაგარებდი, არ მსურდა, მაგრამ შენს წინაშე ვიამაზებდი კომედანს, რომელიც ბოლომდე უნდა მიმეტანა. და ჩვენი ერთად ყოფნაც ამით დასრულდებოდა. როდესაც სანიტარმა ქალმა ოთხთვალათი გაკეფავანა, ერთმანეთს უკანასკნელად შევავლეთ თვალი როგორც ცოლ-ქმარმა, როგორც ერთმანეთის თანასწორებმა.



შაბათი იყო. ჯერ ისევ ციოდა. პარიზში გაზაფხული ჯერ შეუმჩნეველია, ქალბატარეთ კი, მიუხედავად ჩამოკამული ცისა და გაძარცული ხეებისა, გაზაფხული თავისთავს მანიც გაგარწონინებს.

ჩვენ ავტომანქანით მივქროდი. მივდიოდით იმ სახლის გეგმის გასაცნობად, რომელიც უძრავი ქონების გაყიდვას სააკენტო შემოგვთავაზა. როგორც იქნა, მივდიით იმ სოფელში და ერთ მაღალ ჭოშკართან შევეჩერეთ. გავედით ხეივანში, სიღრმეში ულამაზო სახლი მოჩანდა; პარმალი მექვეყით აჯდა წინ, ცენტრში. მარტო სახურავი ქონდა კარგი, ძველი კრამიტით გადახურული. ვიღაც ხნიერი კაცი ბალახს თბავდა მდელივზე. მოვიახლოვდა კავალერისტი ოფიცირივით გაკომიული და ცოტა მკაცრად გამოიყურებოდა. ყურადღებით გვათვალიერებდა, თან ნაწყვეტ-ნაწყვეტ გველაპარაკებოდა.

„ღიაა, სახლი იყიდება. მაგრამ პირადად მე ამ სახლთან არავითარი კავშირი არა მაქვს, თუ გნებავთ, ქალბატონს დაეუბნებთ“.

ქალბატონი — მისი მუღულე გახლდათ. წავიდა, დაუ-

ღრო,

სუნთქვადათ

გარდასული

ანი ფილიპი

— არ შეგიძლიათ მითხრობთ რამდენ ხანს გავრძელებოდა ეს? — შევეკითხე ექიმებს, როდესაც მათ საოპერაციოს გვერდით მდებარე პატარა ოთახში მიმიწვიეს.

— ერთიდან ექვს თვემდე, ეს მაქსიმუმია.

— არ შეგიძლიათ ისე მოახრობოთ, რომ აღარ გამოიღვიოს, რაკი უკვე დააძინეთ?

— არა, ქალბატონო.

მანამდე სულ ხუთიოდე წუთით ადრე უახლოეს მეგობრებთან ერთად მოსაყვდი ოთახში ვიჯექით.

მედიცინის და შემოვიდა და მითხრა: „ქალბატონო,

დახა. იასამინსფერ მოსასხამში შემუდრული ქალბატონი მოვიდა. ძალიან ზრდილობიანად მოგვესალმა, გასაღები ხელში ეტარა და დასათვალღირებლად გავვიძლევა. ფანჯრის დარბაზები გავაღეთ და სახლი დაფთავაღირეთ. ჩემმა წარმოდგენამ ფოთა გაშალა. ყველა ფანჯარიდან რომანტიკული ხელი მოჩანდა. მდინარე ოციოდ მეტრის მოშორებით მიზღაზანებოდა. ეზო ხეხილით იყო სავსე, გარშემო სიმყუდროვე სუფევდა. სიყვარულის საუფლოსა ჰგავდა.

ჩვენ იქ ორი კვირის შემდეგ ისევ ჩავედით. გაზაფხულს თავისი კანონიერი უფლებები უკვე მოეპოვებინა. მანქანა დავტოვეთ ისევ იქ, სადაც პირველად შევაჩერეთ. მზე ზევით აქირილიყო. ნისლი ჩვენს თვალწინ მინდვრების სიმყუდროვეში მიმოიფანტა და გაიჩონდა ხეებში ჩამალული იმ სახლის სახურავი, როლის ყიდვა გადაწყვეტილი გქონდა.

გვიდა წლები. გვიყოლა უელები. დღეს ისეთივე საღაშოა, როგორც ყოველთვის. შევიდი შენს მოსვლას. ვანა მარტო ჩვენი მანქანის მოტორის ხმაურსა ცენობ. მე ისიც ვიცი როგორ გადართავ ხოლმე სიჭარბებს და განწყობის მიხედვით როგორ დაამხურბუშებ ხოლმე. ვწვევარ, თვალზენი დახუჭულმა მაქვს და ღამის ჩამი-ჩაუმს ყურს ვუვადებ. აი შენც მოხვდები. მანქანა გააჩერე. ჭიშკარი გააღე; ჭიშკარი არა ჭრილაღებს. შემოხვედი და აღარ დახსურე; მამ ძალიან დაღლილი ხარ. ხრწმუხე სახურავები ხრწმუხონებ, ფარების შუქი ფანჯრის დარბაზებზე დაცურავს; შენ ძალს ელასარაკები, მერე კიბეზე ამოდიხარ, რომ არ გაშალოგიძო, ფანსაცმელს იხი. შემოდიხარ. შენ უკვე აქა ხარ. აი, ეს არის სიცოცხლე.

როდესაც ბაღში გავდივარ. შინ ისევ სიწინავე ყველას. ეს წუთები ჩემთვის ყველაზე საწუკვარია. ამ დროს „ჩინიის“ საათს ვეძახი. გატყვევებული ნისლში მდინარე კიაფობს, მღელღოხე ღამის ცვირია დაღვრილი, კვლებს და გარდნარის შუა წყლის ნაკადები მიცილაკენება, მეზაღვე ბოსტნეულს ჰკრებს, მერე ჩვენ ერთად ვამოწმებთ, ხილი ხომ არ შემოვიდაო, ფიჭვნარს და არეის ხის წარაფს, ატამასა და ლედის ხეებს ყოველ დილა ვესტუმრები ხოლმე. ყვევილებს ვკრულ. როდესაც გაიღვიებ ყველაფერს ავიწერი რა ხდება ჩვენს ბაღში.

არის დღეები, როცა ჩემივე თავის რწმენა მეკარგება. ჭიანჭველსავით ყოველთვის რაღაცას ვაკეთებ. არაფერზე არ მინდა ვიფიქრო. მთავარია კამიდან ვამაღლე იტოცხლო, სანამ და დავგება დრო, როდესაც შეივარძობ, რომ სიყვარულს აღარა აქვს ადგილი. მაგრამ დარღი თავს მაინც არ მაღავს. დილა ჩვეულებრივად ვადის. თვალთმაქცობსა შევეჩვიე. ფიქტობ, ვლამაზაკობ თუ ვმუშაობ. შენზე ფიქრს მაინც ვერ ვწყვეტ. თანაც შორიდან გხედავ, აი ისეთი, როგორც ამ სურათზე ხარ, რომელიც ფოტოსში არ არის გადაღებული. ასეთ წუთებში ფარხმალს ცერი, დარღი ისე მემორჩილებდა, როგორც მხედარს კარგად ვახედ-

ნილი ცხენი. უცხად, რომელიდაც წუთებში დარღი ჩემს ჯეგებს ჩემზე. შენ მოლად ახლო ხარ, მესმის შენი ხმა. ჩემს მხარზე შენს ხელსა ვგრძნობ, კარებს უხან შენი ფენის ხმა ისმის, ღონე მელევა. ისლა დამარჩენია გაქვავებული ვიჯად და ვუცხად ეს საშინალება როდის ვამოცდის.

გარინდული ვდგევარ, აზრი კი ისე მიწყვდება ხოლმე, როგორც ჩამოვადებული თვითმფრინავი. არა, შენ არა ხარ აქ. იქა ხარ, ყინულივან სულეთში. რა მოხდა? რომელი ვდგებარა ასოციაციით, მოძრობით თუ სხეულის სწინთ შენ ისევ ჩემში ხარ?

გებრძვი. აზროვნება საკმარისად ნათელი მაქვს, რომ მივხვდე: ის ხომ ყველაფერზე საშინელია, მაგრამ იმისათვის, რომ ჩემი თავი წააცყვანინო, ღონე გამოშეცალა. ან შენ, ან მე. ოთახის მყუდროება კივის; რა საშინელი აზრება ამ მტრისაღებს თავში. ჩვერ ერთად ვართ, ორნი, მხოლოდ წარსულში. და ვერა, ვერ დამიძღვრია ჩემი თავი. ჩემი ორწული გამეითიშება ხოლმე და მიფორებს მისს, რასაც ოდესღაც ვაკეთებოდა.

ისე დაძწწწული ოთხენში როგორც ადამიანი პარიზში ან ნიუ-იორკში, ადამიანი, რომელსაც ცეცოდიგება ის დღე. რაღაცეა საყარო უნდა წაილგაკოს. სამყარის წაღვევა – შენი სიყვდილის დღეა. თანაც ხომ მემხობდა, რომ საყარო, სულერთია, უშინადაც იარსებებს.

მე მაინც ვაკეთებდი ყველაფერს, რაც უნდა მკეთებინა. წინანდელი ვარკუნობა ნეტავ როგორ უნდა შემენარჩუნებინა? ისე ვუფერებოდი სარკეში, როგორც ბედნიერი ქალი ქორწილის მეორე დღეს. არა, ჩემს სახეს არაფერი ეტყობოდა, დარღი მოგვიანებით აღიშემდებოდა, ახლა კი ის მხოლოდ დაკარგულ ბედნიერებაზე მეტყველებდა. ამაზე შემეძლო არა გულარდა, სულერთია, ვერაფერს შემეტყვობდი. ჩემი სახის ნაკეთები, დიმილი, ისეთივე ქმონდა, როგორც წინათ. საქციელიც ისეთივე. ჩვენ ხომ ოთახიდან ოთახში ველაპარაკებოდი ერთმანეთს, სანამ აბაზანას ვიდებდი. მე თვალებს ვხუჭავდი, რომ უფრო უკეთესად გამეგონა შენი ხმა. წინათ კი თვალებდახუჭული არასოდეს გისმენდი. ხომ ვიცოდი, რომ ერთ მშვენიერ დღეს შენი ხმაც დამავიწყებებოდა, როდესაც მეტყვობდი ხოლმე: „როგორ ფიქრობ, ორი კვირის შემდეგ მეც შევძლებ აბაზანის მიღებას?“ ტრეიფონით ვურეკავდი ხალხს. მაღლობს ვუხდიდი ყვავილებისთვის, შენ რომ გეგზავნიდები. ვუამბობდი, როგორ კარგად ჩაიარა ოპერაციამ, ერთად ვთხოვდი სასწრაფოდ დასაბრუნებელი წერილების პასუხებს, მერე კი იმ წერილებს მანქანაზე ვემტყვადედი ზურგშემტყვევული, რომ ჩემი სახისთვის ცოტა შუაგაით მიმეცა. ვწერდი ქეთრებს, ანგარიშებს ვანადლებდი... „მარტიდან მუშაობას დავიწყებ“ მეუბნებოდი. მერე კი დავამტყვადე ხოლმე: „ბედნიერი ვარ“. ეს სიტყვები მთარახივით მხედებოდა. მაინც რას უფრო ჰგავდა ეს სიტყვები: ხანჯლის ჩარტყმის, თუ მეზნებარ აუტრის? მე შენ გლაუტობდი: ჩემი ყალბი ნილია უფსკრულადმე გაცენლებდა. შენი კი მაღლობას მიხდიდი. მართალია სიწყინილი მწყავდა, მაგრამ მაინც ვაკეთებდი. რაღაც უფრო ძლიერი და მბრძანებლური ძალა მამოქმედებდა, ვიდრე სი-

მართლის წყურვილი. რასაც აქამდე ყველაფერზე მაღლა ვაყენებდი, ახლა ყალბი საქციელისაკენ მიიძვებდა. დიახ, ერთი თვის შემდეგ დასასვენებლად წავალთ, ჩვენ ხის აივნისთან სახლი გვექნება, საიდანაც თოვლით დაფარულ მინდორებს ვუშვებით. არა, არასოდეს, დიახ, არასოდეს არ იქნება ეს! დღეში ათჯერ მაინც მოვიახლოვდებით, რომ სიმართლე გამოვხილავ. პირველ წინადადებას, რომეტი დღე შენთვის უნდა შეთქვა, ჩუბრალოთ ვიმოყრებით, ისიც ვიცი, რომ ხელად მიხვდებით ყველაფერს. ალბათ ასე უნდა დამეწყოს: „უნდა ვთხოვარ“, ანდა „ჩვენ მალე გავიყრებით ერთმანეთს“, ან კიდევ „როგორ მოვატყუებს“. რატომ, რა უფლებით გიმალავ სიმათლეს, რომელიც, უწინარეს ყოვლისა, პირადად შენ გეხება, რატომ მიმყვებარ მუხანათურად იქით, საითაც ვაყვაცურად შენ თვითონ წახვიდოდი? მე ხომ ვიცი, როგორ ღირსეულად დაიჭირდი თავს. შენ კი შემომყურებდი და მეუბნებოდი: „მე კარგად ვგრძნობ თავს, შენ კი შეტისმეტად მყვები, კარგად ვგრძნობ-მეთქი თავს, არაფერი მტკიავ“. გზომდობდი, შენ ფხვებთან მოვიბუხებოდი, ხელს ხელზე დამადებდი, სუნთქვა შემეკრებოდა და ცდილობდი წარნომოდგინა, რა იქნებოდა ყველაფერი რომ მეთქვა: სიკვდილზე ფიქრი არცერთ წუთს არ დაგტოვებდა, მე კი მოგეხვედოდი, ცრემლებად დავიფრქვეოდი და ჩვენს სიყვარულზე ვიჩრჩულებოდი.

მე ჭრილობის ნაწიბურზე დაგყურებდი. შენ კი ის ნაწიბური თითქოს გართობდა.

— კუჭი გამიჭრის.

მე ჭრილობა მძულდა, ის კი გიანოზს მიკეთებდა. იქ, ჩემი ტუჩების მიღმა, ორ-სამი სანტიმეტრის დაშორებით, კიბოს გაედგა ფესვები, რომელიც მალე მოვიღებდა ბოლოს, შენ კი ამის შესახებ არაფერი იცოდი. რატომ ვერ სწავდებოდი ჩემ აზრებს? ჩემი სახე ისევე ოსტატურად გაატყუებდა, როგორც აი, ის ნაწიბური, შესახედავად სრულიად უვნებლად რომ გამოიყურებოდა.

— მეტად საოცარი შეგრძნებაა — იწვევ გაუატარული მკერდია.

— მართალია! მითუმეტეს, ეგ ხომ შენთვის პირველი ოპერაციაა.

— ხომ მომეყრდნობი მკერდზე, როდესაც გამოვჯანსაღდები?

თანხმობის ნიშნად თავს გიქნევდი. გიღიმოდი, ჩემთვის კი ვფიქრობდი: „არა, გენაცვალოს ჩემი თავი, ვერასოდეს, ან მაშინ, როდესაც შენ უკვე ცხვიდარი იქნები“, როგორ მწყუროდა არაფერი მყოფნობდა, წინ აღვდგომოდი და შემეჩერებინა ის, რის შეჩერებაც შეუძლებელია, სიცოცხლე

ხომ მოძრაობაა. მაგრამ არა, მე უნდა გზიდო ის, რაც ბედმა მარგუნა, რადგან შენ ბედმა სიკვდილი მოგივლო.

ქადაღლილი ღიმილით მიყურებდი. ის ღიმილი თითქოს შორეულ გზიდან მოდიოდა და უფრო თვალშიდან გამოსკრებოდა და არა ტუჩებიდან. შენ ხომ ავადმყოფი თვალები გქონდათ, ჩამქრალი ჩაყვითლებულ-ნაწივანებული გუგულები, გეგონებოდა თვალის ბოროლს ღიბრი გადაკვირია. იწვეტი და თვალის რაღვას უაზროდ მიაშტრებდი ხანდახან. ჩემო ბედშეგო, ჩემო ღვიძლო ადამიანო, ჩვენი დღეები ისევე მიედინებოდა, როგორც სენა, მაგრამ შენი დღეები უკვე დათვლილი იყო. ნეტავ რას შეუძლია ჩასაფრებული მოსახდენი ავაცილოს: მიწისძვარას, სავაიციო კატასტროფას თუ ზევას?

ხანდახან ფანჯარას მივუახლოვდებოდი და ვადავტყუროდი; დიახ, იმ წუთებში მე ბედნიერად ვგრძნობდი თავს, შენ ხომ ჩემთან იყავი. მინდოდა ეს წუთები დამეხსოვებინა, მაგრამ არაფერი გამომიდიოდა. არაფერი. ხვალნადი დღე აღარა მქონდა. კარზედაც არ უნდა მფერვია, მთელი ჩემი აზრები გაუვალ ძველს ეჯახებოდნენ: წინ ჩიხი იყო, დაუსრუტელი მწუხარება. გამოსავალი კი ერთი — საბედისწერი.

შენ ყველაფერს ჭამდი, მე კი ლუკმა არ ვადავდიოდა ყელში.

„ხორცი მაკარია, — სთქვი ერთხელ, — შეწევა აკლია“. შეწევა აკლია — მამ ხორცი ისევ სისხლიანია. გული წამიდა.

* * *

პარიზში ადამიანი ცას იფიჯათად თუ ახედავს. ცას მხოლოდ მაშინ ვუყურებთ, როცა ქალაქკარეთ გავდივართ. როდესაც მთვარეს და ვარსკვლავებს ვხედავდი, მეგონა ფრიალ მნიშვნელოვან და ბედნიერ პაემანზე მივდიოდი სამყაროსთან შესახვედრად. რომლის ნაწილსაც ჩვენც ვართ. როდესაც გემშვიდობებოდი, პაემანს ერთ რომელიმე ვარსკვლავზე მინიშნავდი და ასე მეგონა, თითქოს ჩვენი სიყვარულის ძაფს ვხედავდი, ნათელ ზოლს, ხავერდოვან ისარს — ცეცხლოვან ნაკვალევს, ჩვენგანვე რომ გამოკრთოდა და ორიონზე ერთმანეთს უერთდებოდა.

ხშირად, როდესაც ღამდამოხით ცას შევცქეროდი, ჩემს ბედნიერებას ვზომავდა და დარდსაც, ქვეყნიერების შეცნობაც მიავივლებოდა და ჩვენი წილი ადგილისაც ამ ქვეყნად. თვალნათლივ ვხედავდი ჩვენ მარტობასაც და სრულქმნილ სიყვარულსაც. ...ადამიანი ერთგული უნდა იყოს, როგორც მზე დღისა, როგორც ვერტიკალი გვირგვინი, როგორც დედამიწა თავისი ეპიცენტრისა. — ამას ტროლე კრესიდე ამბობდა.



რეჟისორი ტიციან შარაშიძე

ქე, სოლომონ ვირსალაძე, კარლო კეკელიძე, თამარ თავაძე, რეჟისორები: ტიციან შარაშიძე, მიხეილ კვალიაშვილი და სხვ.

დიდი თეატრის ცხოვრებაში ნაყოფიერი და ხანგრძლივი რეჟისორული მოღვაწეობით თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს რეჟისორ ტიციან შარაშიძეს, რომელიც ოცდაათიანი წლებიდან სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე მჭიდროდ იყო დაკავშირებული დიდი თეატრის სახელოვანი კოლექტივის შემოქმედებით საქმიანობასთან. იგი ათეული წლების მანძილზე დაუღალავად ემსახურებოდა რუსული საოპერო ხელოვნების განვითარებას.

ტიციან შარაშიძე პრინციპული, მომთხონი, დიდი ფანტაზიის მქონე, რეალისტური ხელოვნების პრინციპებისათვის თავდადებული მებრძოლი ხელოვანია, რომელიც თავის წერილებში, სტატიებში, შრომებში, დადგმებში იბრძოდა რეალიზმის მაღალი პოზიციებისათვის და მიაღწია კიდევ. მისი სიტყვა ყოველთვის უშუალო, გასაგები, მეგობრული, საქმის ღრმა ცოდნითა და სიყვარულით გამთბარი, ხიბლავდა ყველას, ვისაც კი მისთან მუშაობა უხდებოდა, იქნებოდა ეს სცენის მუშა თუ სცენის „ვარსკვლავი“.

ტიციან შარაშიძე არაჩვეულებრივად პოპულარული იყო მეგობართა წრეში და საქმით დაკავშირებულ შემოქმედ კოლექტივებს შორისაც. მას პატივს სცემდნენ ყველგან: დიდ თეატრში, ჩაიკოვსკის სახელობის კონსერვატორიაში, საოპერო სტუდიაში, ფილარმონიულ საზოგადოებაში. ტიციანს იწვევდნენ, რჩევას ჰკითხავდნენ და ისიც ყველგან და ყველგან ჩვეული პუნქტუალობით ასრულებდა მასზე მიწოდებულ საქმეს.

„შეე, პატარა მსახიობო, ისევე განვიცდიდი ამაღელვებულ სცენებს და საერთოდ სპექტაკლს, როგორც ჩვენი დიდი მსახიობები. თქვენ ყველა ადგუნეთ შესანიშნავი, გულთბილი და მეგობრული სიტყვებით. თქვენ შესძელით სპექტაკლის წინ ჩვენი შთაგონება. თქვენთან ადვილი და სასიამოვნოა მუშაობა. ისე მართებულად და უბრალოდ შეგიძლიათ ასხნით მოვლენები, რომ თქვენს მიმართ ყველანი ღრმა პატივისცემით ვიმსჯელებთ“... ასეთი გულთბილი წერილი გაგზავნა გუნდის ერთერთმა მსახიობმა ტიციან შარაშიძის ოპერა „დედის“ დადგმის შემდეგ. ეს უბრალო და გულწრფელად ნათქვამი სიტყვები ნათლად ახასიათებენ შესანიშნავი რეჟისორის ნიჭსა და მის ადამიანობას. კიდევ მრავალი გულთბილი სიტყვების მოტანა შეგიძლია ტიციანის მეგობრებისა და მყვინთებლებისაგან გაგზავნილი წერილებიდან, მაგრამ ამაზე ქვემოთ.

ტიციან უპიჯანეს ქე შარაშიძე დაიბადა 1898 წელს ჩონატურის რაიონის სოფელ ინტაბუეშტში, ახლანდელ ჩონტუბანში. მდიდარი გურული ხალხური სიმღერა იყო მისი ბავშვობის თავისებური მუსიკალური სკოლა. პირველი დაწყებითი ცოდნაც მშობლიურ სოფელში მიიღო და შემდგომი სწავლა ქუთაისის გიმნაზიაში გააგრძელა.

1915 წელს ტიციანს გარდაეცვალა მამა. ცხადია, ამ ფაქტმა მატერიალური გავერცანა იქონია ტიციანზე, რომელმაც ის იყო დაამთავრა ქუთაისის გიმნაზია და სწავლის გაგრძელებისათვის ემზადებოდა. განსაკუთრებული მზრუნველო-

ქართველი რეჟისორი დიდ თეატრში

სოლომონ ლაფაური

ეს უსული და მსოფლიო საოპერო ხელოვნების ტაძარი, აკადემიური დიდი თეატრი ყოველთვის იყო მნიშვნელოვანი საოპერო ნაწარმოებების სცენური სიცოცხლის მძლავრი კერა, მის კედლებში რუსული სცენის ოსტატებთან ერთად გამოიწრით და დაოსტატდა სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელი მრავალი ტალანტი. მათ შორის ქართველი მომღერლები: დავით ანდრუაძე, სერგო გოცირიძე, დავით ბაღრიძე, დიმიტრ მჭედლიძე, დავით გამრეკელი, ნადეჟდა ცომაია, გივი ყვიფანი, ბათუ კრავეიშვილი, ზურაბ ანჯაფარიძე. მხატვრები: სერგო ქობულა-



ბა აღმოურჩა მისმა უფროსმა ძმამ ექიმმა სვეტიან მარაშიძემ, რომელიც ბათუმში მუშაობდა. ძმის დახმარებით ტიციანი მიეგზავრება უკრაინაში და შედის კიევის უნივერსიტეტის სამედიცინო განყოფილებაში.

1917-1920 წლებში სამშობლოში ბრუნდება და მუშაობას იწყებს ბათუმის საავადმყოფოში ექიმის ასისტენტად. ბუნებით მხიარული, ცოცხალი, შესანიშნავი მუსკალური ნიჭით დაჯილდოებული ტიციანი (მას ჰქონდა ლამაზი ტემპი, საკმაოდ ფართო დიაპაზონის ბარიტონი) ბათუმის მოწინავე საზოგადოების ცენტრში ხვდება. ახლო მეგობრების რჩევით იგი მიდის ვოკალური სკოლის ცნობილ ოსტატ ჯონსონისთან, რომელიც იმხანად ბათუმში მოღვაწეობდა. შემოწმების შემდეგ ტიციანი ჯონსონის კლასში ირიცხება და სისტემატურ მეთადინებობას იწყებს ვოკალური ოსტატობის სრულყოფისათვის.

1922 წელს ჯონსონიმ ბათუმში გამართა თავისი კლასის პირველი საჩვენებელი კონცერტი. მასში ტიციანიც იღებდა მონაწილეობას. მან ამ კონცერტზე შესრულა რედლიფის არია ბელინის ოპერისა და „სონამულა“, აბდულ არაბის არია დიმიტრი არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველიდან“, „ურმული“, და სხვ. აღსანიშნავია, რომ ამავე კონცერტში მონაწილეობდა მომაგალი ცნობილი მომღერალი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი დავით ანდლუაძე. ჯერ კიდევ ამ კონცერტში მონაწილეობამდე ტიციანი 1921 წლიდან ჩარიცხული იყო ბათუმის სახელმწიფო ოპერის სოლოისტად, სადაც შარაშის ფსევდონიმი გამოიყენა. ვოკალური მონაცემების შემდგომი სრულყოფის მიზნით 1923 წელს საქართველოს განათლების სახალხო კომისარატმა მიიღო მისი მოსკოვში, სადაც ვახტანგ მჭედლიშვილის სტუდიოში შედის.

ტიციან შარაშიძისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი რყო გულმოდგინე შრომა, საქმისადმი სიყვარული, პუნქტუალობა, ახლის ძიება. სწორედ ამით მიიქცია მან თავისი პედაგოგების ყურადღება და სტუდიის დამთავრებისთანავე მოსკოვის დიდ თეატრში რეჟისორის ასისტენტად მიიღეს, რაც ესოდენ დიდ ნდობას ნიშნავდა ახალგაზრდა დამწევი საოპერო რეჟისორისათვის.

1927 წლიდან კი ტიციან შარაშიძე დიდი თეატრის ერთ-ერთი დამდგმელი რეჟისორია. სახელგანთქებული კოლექტივის ეს დიდი ნდობა ახალგაზრდა რეჟისორმა ნიჭითა და ენერგიული მუშაობით დაიმსახურა. მისი გატაცება სარეჟისორო მოღვაწეობით ჯერ კიდევ კვიციმი სწავლამ განაპირობა. იგი აქ ხვდებოდა სახელოვან თანამემამულეს, კოტე მარჯანიშვილს, რომელიც იმხანად „ცხვრის წყაროს“ დადგმაზე მუშაობდა. ტიციანი მარჯანიშვილის თითქმის ყველა რეპერტივით ესწრებოდა, მასთან მეგობრულ საუბრებში ეცნობოდა დიდი რეჟისორის შეხედულებებს თეატრზე, დრამატურგიაზე. ასეთ მჭიდრო კონტაქტში ღვივდებოდა უდიდესი სიყვარული თეატრალური ხელოვნებისადმი. აქ შეიგრძნო და გამოიკვთა მას პირველად სპექტაკლის დადგმის სურვილი.

ტიციან შარაშიძეზე ასევე დიდნი მოახდინა მისმა უფროსმა მეგობარმა და კოლეგამ, ნიჭიერმა საოპერო რეჟისორმა ვლადიმერ ლოსკიმ, რომელიც რუსული ვოკალური

ხელოვნების კორიფეებთან — ნეედანოვასთან, შალაპინთან და სობინოვთან მუშაობდა.

„არცერთ საოპერო რეჟისორს ჩემს მესსიერებამ არ შეეძლო აუშენებია მასიური სცენები ისეთი უბრალობითა და დამაჯერებლობით, როგორც ვლადიმერ ლოსკი. მისი მასიური სცენები ყოველთვის დამაჯერებელი, ფერწერული და მასშტაბური იყო. ლოსკის სპექტაკლში ცხოვრობდნენ და მოქმედებდნენ ცოცხალი ადამიანები, რაც მისი შემოქმედების მონუმენტალური მეტყველება — ასე იფიქრებდა ტიციანი ლოსკის მოღვაწეობას.“

საინტერესოა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის კოზლოვსკის მოგონება ტიციან შარაშიძის შესახებ: „ღამე... კუნძუცკის შესახვევი... გაცხოვრებული ბაასი „ოიდიპოსზე“, „ქალი კამელოდით“; საერთოდ ცხოვრებაზე... გაისმის „ეს შეუძლებელია, რა ხდება... და მჭექარე სიცილი... ძნელი არ არის მიხედვი, რომ ეს ტიციანია, რომელიც გაცხოვრებული ბით ბაასოს დღეს მეიერჰოლდთან, მეორე დღეს პაპოვსკისთან, ყველაზე საიდუმლოდ კი — ლოსკთან.“

ძნელი იყო ტ. შარაშიძის მიერ არჩეული გზა ცხოვრებაში, მის ხელთ იყო საჭე მისი ცხოვრების. ტიციანს შეეძლო ხელი მოევიდა სხვა პროფესიისათვის, მაგრამ მისი მადიებელი ბუნება, დაუდგარი სული, დაუსრეტელი ენერგია და არაჩვეულებრივად ემოციური განცედა ცხოვრების მოვლენებისა, სიტუაციებისა, მხატვრულ სახეთა ძიებაში კპოვება შეეგება. იგი მთელი სიცოცხლის მანძილზე სწავლობდა და ასწავლიდა სხვებს.“

23 წლის მანძილზე ტ. შარაშიძე შემოქმედებითი აღმაფერხითა და იწვითი კეთილსინდისიერებით იტაცებდა სპექტაკლის მონაწილეებს, შევლოდა მათ მთავარმხატვრული, შინაარსიანი ვოკალურ-სცენური სახეების შექმნაში.

მის მიერ ამ ხნის განმავლობაში სხვადასხვა სცენაზე განხორციელებულია ოცზე მეტი საოპერო დადგმა: „რიგოლეტო“, „ტრაგიატა“, „ტრუბადური“, „იოლანტა“, „დებრუსკი“, „ქვის სტუმარი“, „ალი“, „შუის შვილი“, „ოთხი დღის პოტი“, „იდეა“, „ალკო“, „ვევნი ონეგინი“, „დონ-ჟუანი“, „გაყიდული საპატარძლი“, „ლაკმე“, „ალმატი“, რამდენიმე თურქმენული ეროვნული ოპერა და სხვ.

ბევრი ოპერა მას რამდენჯერმე დაუდგამს, მაგრამ არასოდეს არ იმორჩნდა ერთი და იგივეს. ყოველთვის შესწევდა უნარი ეპოვნა ახალი, ახლებურად წაყიფობა ესა თუ ის ნაწარმოები.

ტ. შარაშიძეს საბჭოთა თემატიკა იზიდავდა. დიდ თეატრში მან დადგა ჟელანინსკის ოპერა „იდეა“, გორკის რომანის მიხედვით. „ასეთ თემას თეატრი ჯერ არ შეეგებია. პროლეტარიატი, როგორც მოქმედი გმირი ჩვენს სცენაზე არ ყოფილა. მთელი სერიოზულობა მდგომარეობდა კიდევ იმაში, რომ გოგიკ საოპერო ხელოვნებაში პირველად უნდა აქლერებულყო. ამაზე კი მთელი რეგულირება გამოიწვია საოპერო თეატრში. ეს რეგულირება საოპერო აქტიორის ფსიქიკასა და აზროვნებაში. ეს არის მთელი შემოქმედებითი პროცესის გადასინჯვა, ახლის ძიება, რადგან ძველი ვერ განასხიერებს გორკის გმირს.“ — წერდა შარაშიძე. მის აზრით, „ახალი დადგმა“ არის სასიხვი ჭეპა, თუ რამდენად დაეუფლა თეატ-

რი სოციალისტური რეალიზმის მეთოდს, რომლის საფუძველი ლიტერატურაში იყო გორკი“. ქელებინსკის „დედა“ და იდგა 1939 წელს.

ტ. შარაშიძე იყო ზუსტი და კონკრეტული. მისი დადგენები ყოველთვის წინასწარ ღრმად შესწავლილი და გააზრებული იყო. იგი საფუძვლიანად სწავლობდა ისტორიას, ეპოქის მოვლენებს, გმირთა სახეებს. ამ მხრივ საგულისხმოა „დედაზე“ მუშაობა. იგი მხატვარ ვოლკოვთან ერთად შემოქმედებით მივიღინებამი მიმეზაგრება ქალაქ გორკში და სორმოვოში, რათა უშუალოდ გასცნობოდა ისტორიული საპირველმართო დემონსტრაციის ცოცხალ მონაწილეებს, ესაუბრა მათთან, ენახა იმ მხარის ბუნება, გარემო. შარაშიძეს უშუალო მიმოწერა ჰქონდა გორკის გმირის, პავლე ვლასოვის პროტოტიპთან პ. ა. ბალიმოვთან. იგი ამბობდა, რომ გორკის „დედა“ არა მარტო პავლეს, რევოლუციონერი შვილის დედაა, არამედ რუსი ქალის განზოგადებული სახეა, რომლის შრობითური ინსტიქტი პროლეტარიატის სოციალური ინსტიქტისაგან განუყრელია, ერწყმის რევოლუციას და ყველა დედათა სიმბოლო ხდება“.

ტ. შარაშიძეს ოპერის დადგმით ყოველგვარი გადაჭარბებებისა და დაძაბულობის გარეშე სურდა ეჩვენებინა ჰეროიკული ეპოსი, მშრომელთა წრიდან გამოსული გმირები, გორკისეული დიდი ჭეშმარიტება მაყურებელამდე მიეტანა.

სწორად ამიტომ იყო, რომ „ტიციან შარაშიძე ესოდენ გატაცებით ეძიებდა ჭეშმარიტებს, იყო ეს ბატალური, მასობრივი თუ ინდივიდუალური სცენები. თვითველ მსახიობთან უსდებდა დეტალების დამუშავება.

მხატვრული სიმართლე, გულწრფელობა იყო მისი მრავალრიცხოვანი დადგმებისათვის დამახასიათებელი“. — ივანეზის ბაბუთია კავშირის სახალხო არტისტტი პავლე ლისიციანი. სწორად ამიტომ აღწევდა კარგე მიზანს. მისი დადგმებში მოქმედებდნენ ცოცხალი ადამიანები მართალი განცდებით. ამიტომაც წერდნენ რევოლუციის ვეტერანები ნელაზინი და ვორობიოვი „დედის“ პრემიერის შესახებ: „ჩვენ, ვეტერანებს ოპერის მსვლელობის დროს არ შეგველო გულ-ცივად გვეყვირა იმ მომენტებისათვის, რომელშიც ოდესმაც ვმონაწილეობდით. მთელი იატაკქვეშეთის ბრძოლა იმდენად მართლად არის მოცემული, რომ უბრალო სიტყვით ამის გადმოცემა შეუძლებელია. ჩვენს თვალებზე უნებლიედ აკიაფდნენ ცრემლები. ამიტომ უღრმეს მადლობას გიძღვნით თეატრის ყველა მუშაკს, ასეთი ჭეშმარიტი სპექტაკლისათვის“.

„რუსული ოპერა არასოდეს ყოფილა კოსტუმირებული კონცერტი, ამ ოპერებში გამოყვანილია ნამდვილი ადამიანები, ცოცხალი გრძობებით, ცოცხალი დამოკიდებულებებით. ამასთან მუსიკა მჭიდროდ უკავშირდება სიტყვასა და სცენას, რომელიც აყვებს და აძლიერებს ერთმანეთს. იგი ეტყება არა მარტო მსმენელს ყურს, არამედ გრძობასაც“ — ასე განიხილავს რეჟისორი საოპერო მსახიობის შემოქმედებაში სიმართლესა და მართებულობას. ასეთი ასპექტით აქვს გადაწყვეტილი მთელი რუსული კლასიკური საოპერო დადგმები, რომელთა შორის აღსანიშნავია: „დედბრძესკი“, „ლია“,



ტ. შარაშიძე მხატვარ პ. კ. კანალოვსკისთან

„ქვის სტუმარი“, სიცოცხლისა და სიხარულის ჰიმნი — „ოილანტა“ და სხვ.

„ვეგენი ონეგინი“ შარაშიძის ერთ-ერთი საყვარელი ოპერა იყო, რომელზეც გატაცებით მუშაობდა. ეს ოპერა რამდენჯერმე იქნა დადგმული მის მიერ, ჩაიკოვსკის სახელობის კონსერვატორიის საოპერო სტუდიაში. მისი ყოფილი სტუდენტი, ამჟამად ნემროვინი-დანჩენკოსა და სტანისლავსკის სახელობის მუსიკალური თეატრის სოლისტი, ვიკალისტთა კონკერსის ლაურეატი ტატიანა კალისტრატოვა ივანებს: „ლიდი მოწიწებითა და პატივისცემის გრძნობით ვივინებ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწის დოცენტ ტიციან შარაშიძის გაკვეთილებს ოპერა „ვეგენი ონეგინი“ ტატიანას პარტიზე მუშაობისას საოპერო სტუდიაში.

შემდგომშიც საოპერო პარტიებზე მუშაობისას, ხშირად ვივინებდი საყვარელი მასწავლებლის მითითებებს და შენიშვნებს, რომელიც ჩემი შემოქმედებით მუშაობის ქვეყნებად იქცა“.

დიდი პასუხისმგებლობით მოვიდა ტ. შარაშიძე ვერდის უკვდავ მემკვიდრეობას. მან განახორციელა „ტრავიატი“, „ტრუბადური“, „რიგოლეტო“. სხვათა შორის ამ უკანასკნელში წარმატებით გამოდიოდნენ ქართული მიმღერლები: პეტრე ამირანაშვილი და სერგო გოცირიძე.

ტიციან შარაშიძის სამოღვაწეო ასპარეზო ფართო და მრავალმხრივი იყო. დიდი თეატრის პარალელურად იგი 1934 წლიდან ნაყოფიერად მუშავებდა ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის კონსერვატორიათან არსებულ საოპერო სტუდიაში, ჯერ საოპერო კლასის პედაგოგად, შემდეგ კი მის სამხატვრო ხელმძღვანელად. როგორც კონსერვატორიის დოცენტი, შარაშიძე ჩვეული კეთილსინდისიერებისა და მონღობით მუშაობდა ახალგაზრდა, დამწყვეთ ვიკალისტთან მათი სცენური დაოსტატებისათვის. საოპერო სტუდიაში მის მიერ დადგმულ სპექტაკლებში ყოველთვის შეინიშნავილი აზროსა და ფასტაზიის ნათელი ნაყოფს. ამ მხრივ საკმარისია გაიხსენოთ მის მიერ განხორციელებული ჩაიკოვსკის „ვეგენი ონეგინი“ და მოცარტის „დონ-ჟუანი“. „მოცარტის გმირები ყოველთვის თვითონ გვიამბობენ თავისთავზე, რის წყა-

ლობითაც ისინი სცენურად მარად ცოცხალნი და დამაჯერებელნი არიან. ოპერის პერსონაჟები ცხოვრობენ ნათელი და ინტენსიური მუსიკალური ცხოვრებით — ასე აღნიშნავდა შარაშიძე, რომელსაც დრამად ჰქონდა შესწავლილი მთელი ოპერის, თვითული გმირის მუსიკალური პარტიტურა. ამიტომ იყო, რომ ტიცინის დადგმული „დონ-ჟუანი“ ერთხმად იქნა აღიარებული. მოსკოვის პრესაში დაიბეჭდა გულდენვეიზერის, გლორვანოვის, თურვესისა და სხვათა წერილები ხსნადაც ისინი იწონებდნენ ნიჭიერი რეჟისორის ნახელებს, აღნიშნავდნენ ოპერის დადგმის მნიშვნელობას.

არ შეიძლება ილაპარაკო შარაშიძე-რეჟისორზე და არ აღნიშნო მისი არაჩვეულებრივი ორგანიზატორული ნიჭი, მტკიცე ნებისყოფა, თავმდაბლობა, უბრალოება. ამიტომ იყო, რომ იგი ყოველთვის საზოგადოებრივ დავალებათა ცენტრში ტრიალებდა. შარაშიძე წლების მანძილზე იყო დიდი თეატრის ადგილობრივი კომიტეტის თავმჯდომარე, სხვადასხვა საორგანიზაციო კომიტეტისა და ჟურნალის წევრი. მას ყოველთვის შეეძინა თავისი წვლილი საზოგადოებისათვის სასარგებლო წამოწყებაში.

1940 წელს საკავშირო ხელოვნების საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის მიერ ტ. შარაშიძე თურქმენეთში მიავლინეს მოსამზადებელი მუშაობის ჩასატარებლად ოპერის და ბალეტის ეროვნული თეატრის გასასხნელად, ხელოვნების დეკადის მოსამზადებლად.

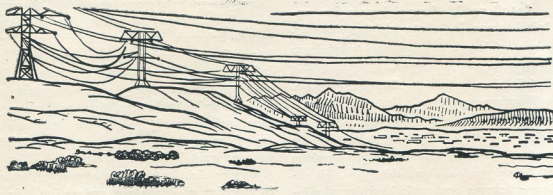
მიიმე, დაბაბული მუშაობის შედეგად მან შეძლო თურქმენი მუსიკალური ახალგაზრდობის მომზადება. ქალაქებისა და სოფლების კულუბებიდან, თვითმოქმედი საკუნდო კოლექტივიდან გამოყავდა შესაფერისი მონაცემების მქონე ქალი-შვილები, ჭაბუკები და მათთან ხანგრძლივი, შთამაგონებელი მუშაობის შედეგად თურქმენი ხალხის ეროვნულ ზეიმად აქცია საოპერო თეატრის გახსნა, რომლის პირველი სამსატერო ხელმძღვანელი თვითონ იყო. ხელოვნების დეკადის გამართვა მოსკოვში ვეღარ მოხერხდა სამამულო ომის დაწყების გამო. დეკადისათვის მზადება განახლდა 1954 წელს და ტიცინი კვლავ მიიწვიეს: თურქმენეთის ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების განვითარების საქმეში თვალსაჩინო დამსახურე-

ბისათვის იგი დაჯილდოებული იქნა მედლებით, „მროზის“ წითელი დროშის“ და „საპაჩიო ნოზის“ ორდენებით, მიენიჭა თურქმენეთის ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება.

სიკოცლის ბოლო წლებში იგი ბევრს ფიქრობდა საჩართილოზე, მშობლიურ ბათუმზე. მისი მეგობარ სოფიო თედორის ასული პავლოვა-შარაშიძისა წლების მანძილზე ჟურნალისტთა საკავშირო სახლის დირექტორი, ურჩევდა ტიცინს გადასულოცვნილ საჩართალოში. თითქოს ეს სურვილი ორთებს ისხამდა... მაგრამ უმუხთლა ჯანმრთელობამ, რაზეც მას არასოდეს უთიქრია. იგი გარდაიცვალა 1955 წელს. „სამაჰოთა ხელოვნებამ დაკარგა ნამდვილი საოპერო რეჟისორი, ნიჭიერი, უბრალო, ყველასათვის სასურველი მეგობარი“ — აღნიშნავდა პრესა.

„ჩემი უახლოესი მეგობარი, უღალო ნიჭიერი რეჟისორი, ჩიკიან შარაშიძე ამავდროს იყო არაჩვეულებრივი მაღალი შინაგანი კულტურის, უპაჩიოსნის ადამიანი. მის მიერ დიდ თეატრში გატარებული 28 წელი ის საუკეთესო ფურცლებია, რომლებიც სამუდამოდ დარჩება მისი ცხოვრებისა და დიდი თეატრის ისტორიაში. სარეჟისორო პრაქტიკაში იშვიათია შემთხვევა, როდესაც რეჟისორს ერთ კოლექტივში უწყვეტად ემოღვაწეოს იმდენი წელი, რაც შესძლო ტიცინმა“ — ასე იგონებენ მისი მეგობრები — რესპუბლიკის სახალხო არტისტები დავით ბადრიძე და დავით გამრეველი.

სამწუხაროა, რომ ჩვენი რესპუბლიკის ფართო საზოგადოებრიობა ნაკლებად იცნობს ტიცინან შარაშიძის სარეჟისორო მოღვაწეობას, მის პიროვნებას. მას არასოდეს უყვარდა თავის გამოჩენა და ალბათ ესეც იყო მიზეზი ქართულ საოპერო თეატრთან მისი განუე დგომისა, თუმცა ამაზე ლაპარაკი დღეს უკვე აღარც ღირს. ჩვენი მიზანი იყო მცირედად მაინც შეგვეგოს დღემდე არსებული ხარვეზი და წარმოვედგინა დიდ თეატრში მომუშავე ქართველთაგან ჩვენი თვის ნაკლებად ცნობილი, ამავე დროს ზედმიწევნით ნაყოფიერი შემოქმედის, შესანიშნავი ადამიანისა და რეჟისორის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ზოგიერთი ფურცელი.



პენის ნეიპაუზი
და ელენე
აბელედიანი



მუსიკოსის უკვლავი სახელი

ელენე აბელედიანი

საქართველოს სახალხო მხატვარი

ტერის, მანის და სხვათა ლექსებიდან. ფერერმა ნეიპაუზი ერევოა როგორც პროფესიონალი, შექმლო გერჩია სურათი უფაქრის დეტალებსა და ნიუანსებში, ამავე დროს არასოდეს არ დაღაბობდა მთელის შერჩენების უნარი. „ხელმოყვანები ჩაბრძინა უნდა მეფობდეს, მაგრამ რა არის ჩაბრძინა? ეს, უპირველეს ყოვლისა, მთელის შერჩენებაა. ჩაბრძინებულია ჩაბრძინი, ადგამის ტაძარი კომპონენტში, სტეტიკობაში, ჯვარი, დოქტრის პალატი ვენეციაში“ — ამბობდა მენის ნეიპაუზი. ფერერის ისტორია იცოდა ისე, როგორც მუდამ ამ საქმით გართულმა კაცმა. უფერადა მუსიკალური ნაწარმოების ამოხსნა ფერერული მავალითობით: „რა შერიად მაკონებს დიდი ოსტაბის დავერა ფერერული ტოლის ღრმა ფონით და სხვადასხვა პლანიტი, აი, გაიხსენეთ მავალითად რაფელის „სპრინალიკო“, ან კლოდ ლორენს პერსეუბი, ლეონარდო, მაქაო და სხვ. დღე, იმპოველენ მათ თქვენ დავერაზე, უკვენი ბერის სწავანებაზე“.

ნეიპაუზი უფერადა მხატვრები: თბილისში ჩამოსვლისთანავე გაიქცეოდა ხოლმე მუზეუმში, რომ ენახა ფიროსმანი; უფერადა ქეთება მალაღმეილი, დავით კაკაბაძე, ლალო გუდაშვილი, ვასილ მუხაგია, ზურა ნეიპაუზი, ბუაა ბერტინიშვილი, თენგიზ მირსაფილის „მთა-თეთით“ და სხვ. სიამოვნებით უყრად მხატვრებისათვის. ერთხელ მოვიწვიეთ ჩვენს კლუბში. დანიშნულ დროზე აღერ გამოცხადდა, რომ რთალი გახსენდა, რომელიც ჩვენ ერთი საათის უკან მოვთხოვეთ; აიღო რამდენიმე აკორდი და საყუდური მოიხრა; იქედნე, მის რა სახეიდანაა? როგორ დაეუყრა: მაგრამ შემაჩნა თუ არა სირცხვილი და შიში, რომელიც სახეზე მერეა, მზიარულად დაუშობა: არა უშვას, ნუ შეურხლები, ჩვენ ამას მოვუვლით“. და მოუარა კიდევ. გვიამბო ფერერის და მუსიკის ურთიერთი კავშირები, გვიამბო იმპრესიონიზმზე, რომელია ნაწარმოებსაც აქვე წარმოვიდგინე და შემდეგ რა უნდა ინსტრუმენტზე. ძნელი დასაყურებელია — მაგრამ დეხისი დიდებულად ეყრად. საერთოდ ნეიპაუზის დავერა დიდი სიზარტლის მომწიქნელი იყო; იგი ვაქცირდა, შოვაგონებდა.

ნეიპაუზი ძალიან უყვარდა ბუნებას. მისი მრავალფეროვნება, რამდენჯერ უთქვამს — „ქველი თბილისი დიდი მხატვ-

რის შესანიშნავ ფერერული ტოლის მაგონება, უფერება და ვერ დატყბები მისი მწვენიერებით“. ახლად გაკვირული სახაგონების ერთ-ერთი პირველი მგზავნი ნეიპაუზი იყო. ამ მოგზავრობით აღტაცებული ყველას ეუბნებოდა — „რა ღამაში ვარა, მაგრამ ერთი ნაღვი აქვს — ძალიან მოყვლება. მე მაგონებ წავედი და წამოვივდი“.

რამდენიმე ზუსტული ციხისგვაგამი გაატარა. მისთვის ჩატანულ პიანინოზე (პროფესორმა პ. ზუგუმა თავისი პიანინო ჩაუტანა) მევერს მუშაობდა, უყრად და კვირაში ორჯერ მარაგედა „კონცერტებს“. სლამოს, როცა სოფელი მიმწარიდებოდა, ნეიპაუზი დაწაყვებდა დავერას. ვისაც წილად ზედა ზედინებოდა მოუხმის ეს საზღაპრო კონცერტები, მათგან მიღებულ შობებულებებს ვერასოდეს ვერ დავიწყებებს. ვარშუო ყველაფერი სულ სხვაგვარად გვეჩვენებოდა. განსაკუთრებით წარბეცი იყო ხაზის მანებნი, რომლებიც ციხისგვრის მთების სიმაღლებში იძირებოდნენ და ქნიდნენ რაღაც გრანდიოზულ წარმოდგენულ სიფოვას.

ამ წუთებში, — ისედაც საყვარელი მუსიკოსი, კიდევ უფრო მეტად გავიყარდა. ის განუმეორებელი ადამიანი იყო. თავისი წყნე, „ფორტპიანოზე“ დავერის ხელმოყვანების მერე, ნეიპაუზმა დავერა ხანდაზღუდობის მართალი უდიდესი მუსიკოსის ეს წერი მი პირილი შესახებ არ ეკუთვნის. იარის დიდი მოსწრვის ნაწარმოები ხელმოყვანის შესახებ, მისი სავარა და ძირითადი კანონების შესახებ. ვისაც აქვს უნარი სულის სიღრმეზე იყოს მუსიკის შესერიბოლი, ვინც დაუტყბომლად იტყვლება თავის ინსტრუმენტს, ვისაც თავდაყურებით უყვარს მუსიკა — მხოლოდ ის დავუვლება ვირტუოზულ ტექნიკას და შესაძლებლობის სახის შექმნას! — ეს სიტყვები ხეხა ყველა შემოქმედს, ეს წიგნი — მაგონის წიგნი ყველასათვის, ვისაც უყვარს ხელმოყვანა და სურს შეიცნოს მისი არბი.

ძნელია დაივიტო, რომ აღარ გვიყავს მენის ნეიპაუზი, ძნელია შევრიდებ იმას, რომ ახლა იგი ცოცხლობს თავის ფირფიტებში, ჩიკნებში, წიგნებში, თავის შესანიშნავი ნაწარმოების ხელმოყვანა, როგორც არიან: ს. რიბბერი, ე. გოლუმბო, ე. ვიდერნიკოვი, ი. ზაქო და ბერეა სხვა; ცოცხლობს სახლის გულში, რომელსაც ის ძალიან უყვარდა და პატივს სცემდა.

პენის ნეიპაუზი ვასაკარი ადამიანი იყო; ყოველთვის გვაკვირვებდა დიდი ტალანტისა და მახვილი ინტელექტის იშვიათი შეხამებით, ღრმად და მრავალმხრივ განათლებული ადამიანი იყო, მაგრამ რაც მის გონებას აუღლებდა, უსათუოდ გულსაც ჩაითრევდა ხოლმე. ამიტომ ყველაფერს მღელვარედ და გატაცებით ეტყულებოდა. მას შეეძლო უკულოფერში აღმოჩინა რაღაც ახალი და საინტერესო, სხვისთვის შეუგონებელი. მე არ შემიძლია ავხსნა, თუ როგორ იტვინდა ამ მოუხვარის და საქმით მუდამ გაღატაკებული ადამიანის მესიერება ანდენ ფილოსოფიულ კონცეციას, სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის ნაწარმოებებს, ლიტერატურას, რომ აღარაფერი ვთქვათ მუსიკის შესახებ. უფერადა თავისი საუბრის შემოება ნაწუტებოლი შექსპირის სონეტებიდან, მუსიკის, ლტრმონტოვის პოეზიიდან, რუსთაველის, ბარათაშვილის, პასტერნაკის, ახმა-



საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკები

ჭიროა ავამაღლოთ ბიბლიოთეკების მუშაობის დონე და გაავრცელოთ მათი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა. ამ საპატიო ამოცანის შესასრულებლად უღერესად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება მთელი საზოგადოებრიობის მონაწილეობას საბიბლიოთეკო მუშაობაში.

ბიბლიოთეკების საქმიანობაში საზოგადოებრიობის მონაწილეობის ერთ-ერთი ყველაზე ქმედითი ფორმაა საბიბლიოთეკო საბჭო, რომელიც წარმოადგენს ბიბლიოთეკის მთელი საქმიანობის კოლექტიური ხელმძღვანელობისა და მის მუშაობაზე მშრომელთა კონტროლის საზოგადოებრივ ორგანოს. ბიბლიოთეკის საბჭოს შექმნასა და მის მთელ საქმიანობას საფუძვლად უდევს სსრკ კულტურის სამინისტროს, საკავშირო პროფკავშირის ცენტრალური საბჭოსა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული სახელმწიფო ტექნიკური კომიტეტის მიერ 1959 წლის 10 დეკემბერს დამტკიცებული „დებულება ბიბლიოთეკის საბჭოს შესახებ“.

ჩვენი რესპუბლიკის მრავალი ბიბლიოთეკის საბჭო ამას აკეთებს და კარგ შედეგებსაც აღწევს. თბილისის პლენანოვის სახელობის საქალაქო ბიბლიოთეკის (გამგე ი. ხუციშვილი) საბჭოს ენერგიული მუშაობის შედეგად ამ ბიბლიოთეკას ახლა ერთ-ერთი კეთილმოწყობილი ბინა აქვს თბილისში. ზუგდიდის რაიონის ოდიშის სასოფლო ბიბლიოთეკას, რომლის საბჭოში 7 მოწინავე კოლმეურნეა არჩეული, კოლმეურნეობის გამგეობამ სამი კეთილმოწყობილი ოთახი გამოუყო. ამავე რაიონის ს. რუხის კოლმეურნეობა „საქართველომ“ ნაწულუკუს სასოფლო ბიბლიოთეკას გადასცა 4 ოთახიანი ფიცრული სახლი, რიყის კოლმეურნეობამ სასოფლო ბიბლიოთეკისათვის შეიძინა საკატალოგო ყუთი, წიგნის თაროები, გამოფენის ფარი, კარადა და სხვა საბიბლიოთეკო ინვენტარი.

ზეტაფონის № 1 საქალაქო ბიბლიოთეკამ (გამგე თ. ბუაჩიძე) მოაწყო მკითხველთა კონფერენცია თემაზე „პარტიის ახალი პროგრამა — კომუნისმის მშენებლობის პროგრამა“. შეხვედრა მწერლებთან — კ. გამსახურდიასა და ლ. ვოთასთან. ასევე კარგად მუშაობს ქ. ქუთაისის № 1 ბიბლიოთეკის (გამგე ლ. ნუცუბიძე) საბჭო. და სხვ. მაგრამ ვაგვარჩნია ნაკლოვანებებიც. ბევრ რაიონულ ბიბლიოთეკაში საბჭოები არ არის შექმნილი ან მხოლოდ ქაღალდზეა, არ სრულდება მკითხველთა მომსახურების სახელმწიფო ნორმები, ცუდად კომპლექტდება ბიბლიოთეკის წიგნადი ფონდი.

წიგნის პროპაგანდის კეთილშობილურ საქმეში საზოგადოებრიობის მონაწილეობის ყველაზე ქმედითი და გავრცელებული ფორმაა საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკები, რომლის ფუნქცია და ამოცანა განსაზღვრულია საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს მიერ დამტკიცებული წესდებით.

პირველი ბიბლიოთეკა საზოგადოებრივ საწყისებზე საქართველოში შეიქმნა თბილისში 1959 წლის ბოლოს. მისი ინიციატორები იყვნენ თბილისის კალინინის სახელობის რაისაბჭოსთან არსებული ქალთა საბჭოს წევრები: ყოფილი ბიბლიოთეკარი, პენსიონერი მარიამ გელაშვილი,

გრიგოლ კიპარიძე
გრიგოლ ზაქარაია

დიდი ლენინი ჯერ კიდევ 1923 წელს წერდა:

„არსად ხალხთა მასები ისე დაინტერესებულნი არ არიან ნამდვილი კულტურით, როგორც ჩვენში; არსად ამ კულტურის საკითხები ასე ღრმად და ასე თანმიმდევრულად არ იმება, როგორც ჩვენში“.

წიგნი — ცოდნის ეს უმრავლესი წყარო, ყველაზე მძლავრი იარაღია მარქსისტულ-ლენინური ცოდნის შესაძენად. იგი საბჭოთა ადამიანების განუყოფელი მეგობარია.

პატივსივლითად რომ შევასრულოთ უკეთილშობილესი ლოზუნგი „ბიბლიოთეკების სიმდიდრე — ხალხს!“, სა-



პენსიონერი პედაგოგი ელენე კირჩინევი-პაქრაძე, დიასახლისი, რაიონული საბჭოს დეპუტატი ვენერა მერგელიშვილი, პედაგოგიურ მენეჯერებათა კანდიდატი ვირჯინი. ჯამბულაძე და სხვ. ბიბლიოთეკის გამგედ იარჩიეს ელენე დავითის ასული კირჩინევი-პაქრაძე; ამ ენთუზიასტებმა დიდი მუშაობა ჩაატარეს ბიბლიოთეკის შექმნისა და მოწესრიგებისათვის. ბიბლიოთეკის ფონდი, რომელიც 5000-ს აღწევს, ძირითადად დაკომპლექტებულია რაიონის მოსახლეობის, აგრეთვე საუწყებო და საქალაქო ბიბლიოთეკების მიერ გადაცემული დონორული ეგზემპლარებით. ბიბლიოთეკას დიდი დახმარება აღმოუჩინა ე. პარქის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო რესპუბლიკურმა ბიბლიოთეკამ, რომელმაც საჩუქრად გადასცა მას 1300 ცალი წიგნი და 216 ცალი ჟურნალი, მიუღი წლით გამოუწერა 5 სახელწოდების ჟურნალი და გაზეთი, უზრუნველყო ის ინვენტარით და ბიბტექნიკით.

თბილისის კიროვის სახელობის რაისაბჭოს აღმასკომის კულტურის საზოგადოებრივი განყოფილების ინიციატივით 2 საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკა შეიქმნა: ერთი — ფაბრიკა „კომსომოლკაში“, რომელიც წარმოებამ უზრუნველყო შესაფერისი ბინით და საჭირო ინვენტარით, ხოლო მეორე — კიროვის რაისაბჭოს აღმასკომთან, რომლის წიგნდი ფონდიც უკვე 2000-ს აღემატება.

ზესტაფონის რაიონის მეორე სივრის კოლმეურნე ახალგაზრდობის ინიციატივით სასოფლო კლუბთან არსებული წიგნდი ფონდის ბაზაზე შეიქმნა საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკა, რომელიც ემსახურება ღვინის სახელობის კოლმეურნეობის მშრომლებს. არჩეულია ბიბლიოთეკის გამგეობა 9 კაცის შემადგენლობით. მათ შორის 6 კოლმეურნე და 3 მოსამსახურეა. გამგეობის თავმჯდომარეა ამავე სოფლის დაწყებითი სკოლის გამგე, კომუნისტ ბ. გაჩეჩილაძე. ბიბლიოთეკის გამგედ კი მოწინავე კოლმეურნე, სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის II კურსის სტუდენტი ნ. გაჩეჩილაძე იარჩიეს. ბიბლიოთეკა უკვე 100-ზე მეტ მკითხველს ემსახურება.

უნდა აღინიშნოს, რომ საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკების შექმნისათვის დიდი მუშაობა გაწეულია ფაზაზეთში.

პენსიონერი ევგოკია ციმერმანი 1956 წლიდან გაერის № 1 საქალაქო ბიბლიოთეკის მონაწილად გახდა. იმ უბანში, სადაც ის ცხოვრობს, ბიბლიოთეკა არ არის. ამიტომაც იგი მოესაუბრა აქტიურ მკითხველებს და წამოაყენა წინადადება ამ უბანში მოეწყოს საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკა. მანვე იკისრა ბიბლიოთეკისათვის საკუთარ სახლში ბინის გამოყოფა. ამ წინადადებას მხარი დაუჭირა გაერის № 1 საქალაქო ბიბლიოთეკის საბჭომ. საქალაქო ბიბლიოთეკამ (გამგე ქ. ქანთარია) საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკისათვის გამოყო წიგნის თარო, საცენტრალეო ყუთი, მაგიდა და სხვა ინვენტარი. მასვე გადასცა 400 ცალი წიგნი თავისი ფონდიდან. მიერთობის მცხოვრებლებმა ბიბლიოთეკას 500 ცალი წიგნი გადასცეს. სოხუმის საქალაქო ბიბლიოთეკის გამგემ რუსუდან ჩანტლაძემ, ქალაქის № 1 სახლმმართველობის ქუჩის კომიტეტთან ერთად მოიწვია იმავე უბნის მცხოვ-

რებთა კრება. კრებამ მიიღო გადაწყვეტილება პენსიონერ ე. აზარაშვილის ბინაზე საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკის შექმნის შესახებ, რაც შესრულდა კიდევ.

ოჩამჩირის სარაიონო ბიბლიოთეკის ინიციატივით (გამგე ვ. სალინაძე) საზოგადოებრივი საწყისებზე შეიქმნა ბიბლიოთეკა ოჩამჩირის მერქვეთა-მეზობლების სამუშაოა მეურნეობის მე-5 ბინადაში, რომელიც რამდენიმე კილომეტრითაა დაშორებული საწარმოო ცენტრს. მეურნეობის დირექციამ ბიბლიოთეკისათვის გამოყო ბინა და ინვენტარი. მეურნეობის მუშა-მოსამსახურეებმა 280 ცალი წიგნი გადასცეს ბიბლიოთეკას საჩუქრად. ხოლო ადგილკომმა 10 სახელწოდების ჟურნალ-გაზეთი გამოუწერა მას. სარაიონო ბიბლიოთეკამ თავისი ფონდიდან 320 ცალი წიგნი გადასცა საჩუქრად საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკის „შუქურაში“, ქ. სოხუმში ცხოვრობს ფილოლოგიურ მენეჯერებათა კანდიდატი, დავუბოსილი პედაგოგი, ამჟამად პენსიონერი ეკატერინე პავლეს ასული ჩუბინსკაია, რომლის ინიციატივით მისსავე ბინაში შეიქმნა საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკა. ე. ჩუბინსკაიამ შესწლი თავის გასწვში შემოკრიბა მკითხველთა აქტივი. მისი სახლის შესავალში გამოკრულია განცხადება:

„აქ მუშაობს საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკა. წიგნების გაცემას აწარმოებს საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკარი, ფილოლოგიურ მენეჯერებათა კანდიდატი ეკატერინე პავლეს ასული ჩუბინსკაია ყოველდღიურად 3-დან 6 საათამდე.

ამხანაგებო! თუ გაქვთ წაკითხული თქვენი პირადი წიგნები, მოიტანეთ ისინი საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკაში. დაე, თქვენი წიგნები სხვებმაც წაკითხონ“.

მართლაც პირადი წიგნები დიდი სიამოვნებით მიაქვთ მცხოვრებლებს საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკაში. ახლა ბიბლიოთეკის ფონდი 1300 წიგნს აღემატება.

გამოცდილებამ გვიჩვენა, რომ საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკების შექმნის ინიციატივობა და გვევლინებინა როგორც უფროსი თაობის წარმომადგენლები, ასევე ახალგაზრდები. ბოლნისის ღვინის ქარხანასთან არსებული საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკის გამგედ არჩეულია ქარხნის მონაწილე ე. კომპოზიტორი ზაირა ნემსაძე, ხოლო რაიონის საავადმყოფოში ექიმი რ. იმანიშვილი. სოხუმის ხალიჩების ფაბრიკაში კომპოზიტორის ორგანიზაციის მდივანი დარეჯან ბეტარაშვილი და ა. შ.

მოსახლეობის საბიბლიოთეკო მომსახურებაში საზოგადოებრიობის მონაწილეობის ერთ-ერთი ახალი ფორმაა პირადი ბიბლიოთეკების, პირადი წიგნების საზოგადოებრივ სარგებლობაში გადაცემა. ამისათვის კარტოთეკებში პირველ რიგში ისეთი წიგნები შეაქვთ, რომელიც არ აქვს სახელმწიფო და საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკას. თუ მკითხველის მიერ მოთხოვნილი წიგნი ბიბლიოთეკის ფონდში არ არის და აღმოჩნდება პირადი ბიბლიოთეკის კარტოთეკაში, მაშინ წიგნის მფლობელთან წინასწარი მოლაპარაკების თანახმად, ბიბლიოთეკარი ამ წიგნს მოიტანს პირადი ბიბლიოთეკიდან და გაცემის მკითხველზე, ამ ფორმას იყენებენ ჩვენი რესპუბლიკის მოწინავე



ბიბლიოთეკები. გურჯაანის სარაიონო ბიბლიოთეკაში 4 პირადი ბიბლიოთეკის კარტოთეკაა, ზესტაფონის საქალაქო ბიბლიოთეკაში — 2, ზუგდიდის სარაიონო ბიბლიოთეკაში — 2 და ა. შ. მავრამ ასეთი მავალითები ერთულია. ჩვენი ამოცანა კი ის არის, რომ ფართოდ გავავრცელოთ ეს პრაქტიკული ფორმა.

1960 წელს, 7 საათის სამუშაო დღეზე გადასვლასთან დაკავშირებით კულტურის მუშაკთა პროფკავშირის ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის კულტურის სამინისტრომ რეკომენდაცია მისცა ყველა ბიბლიოთეკას, სადაც ერთი შტატია მუშაკია — არჩეული იქნას ბიბლიოთეკის გამგის საზოგადოებრივი მოადგილე აქ შეიძლება აირჩიონ საბიბლიოთეკო საბჭოს წევრი, ან რომელიმე აქტიური მკითხველი. სასოფლო ბიბლიოთეკის საზოგადოებრივი მოადგილეს ამტკიცებს სასოფლო საბჭოს აღმასკომი. მოადგილე ასრულებს ბიბლიოთეკის გამგის ფუნქციას მისი შევსებულგეგმაში ყოფნისა თუ სხვა რაიმე საასტიო მიზეზით არყოფნის დროს.

სასოფლო ბიბლიოთეკების გამგეების საზოგადოებრივი მოადგილეები და საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკარები შერჩეულია ჩვენი რესპუბლიკის ზოგიერთ ბიბლიოთეკებში და ნაყოფიერადაც მუშაობენ. ზესტაფონის რაიონის მეორე სივრის სასოფლო ბიბლიოთეკამ (გამგე მ. წაქაძე) გასულ წელს სოციალისტურ შუკიბრებაში გამარჯვებულის სახელს მიატოვა „იზვესტიის“ დიპლომი მოიპოვა. ეს დიპლომი გან მიიღო თავისი აქტივის დახმარებით, რომლებიც მონაწილეობდნენ ოჯახების კარტოთეკის შედგენაში, აწარმოებდნენ ყოველი ოჯახის შემოვლას. კომკავშირულ მის ბრიგადის წევრმა, კომკავშირულმა გ. წაქაძემ ოჯახების შემოვლის დროს ბიბლიოთეკაში 85 მკითხველი ჩასწერა. იგი ბიბლიოთეკის გამგის მ. წაქაძის საზოგადოებრივი მოადგილეა და ბიბლიოთეკის მუშაობის ყველა პროცესში მონაწილეობს.

გურჯაანის სარაიონო ბიბლიოთეკას (გამგე საქართველოს სსრ დამსახურებული ბიბლიოთეკარი გ. ჯორჯაძე) სრულიად დამსახურებული მიენიჭა „წარჩინებული მუშაობის ბიბლიოთეკის“ წოდება. წლის განმავლობაში იგი 4000 მკითხველს მოემსახურა და მათზე 77.000 ცალი წიგნი გასცა. ამ საქმეში ბიბლიოთეკის დარაზმული ყვადა ფართო აქტივის 70-ზე მეტი ადამის შემადგენლობით.

თბილისის პლენარის სახელობის ბიბლიოთეკის ბიბლიოთეკარის საზოგადოებრივი მოადგილე ე. შენგელია საქცალაობით ინიცირა, იგი რედაქციას უკეთებდა კატალოგში ტექნიკური ლიტერატურის განყოფილებას, ატარებს კონსულტაციებს მკითხველებთან, ეხმარება ბიბლიოთეკას ტექნიკური ლიტერატურით დაკომპლექტების საქმეში.

უკანასკნელ წლებში მრავალ რაიონსა და ქალაქში

გამოჩნდა ბიბლიოთეკის ახალი სახე — მოძრავი ბიბლიოთეკები ბინაზე.

თბილისის პლენარის სახელობის ბიბლიოთეკის (გამგე ი. ხუციშვილი) მოძრავი ბიბლიოთეკა აქვს ეკანონილი ლოტკინის მთის დასახლებაში. აქტივისტ ქ. ცხადაძის ბინაში. ამ უბანში სრულებით არ არის ბიბლიოთეკა. ამიტომ მოძრავ ბიბლიოთეკას მუდამ ყავს მკითხველები. ქ. ცხადაძე ემსახურება 55 მკითხველს, რომელზედაც 300-ზე მეტი წიგნია გაცემული. ბიბლიოთეკა სისტემატურად ცვლის წიგნებს მოძრავ ბიბლიოთეკაში. მაიაკოვსკის სარაიონო ბიბლიოთეკას (გამგე ნ. ფურცელაძე) 17 მოძრავი ბიბლიოთეკა აქვს. აქედან ორი მოძრავი ეკანონილი საკოლმეურნეო ბრიგადებში აქტივისტების მ. ჩიქვინიძისა და ც. კიბლაშვილის ბინაზე.

წიგნის პროპაგანდაში საზოგადოებრივის მონაწილეობის ერთ-ერთი საუკეთესო ფორმაა აგრეთვე წიგნდამტარებლობა. აქტივისტებისაგან წიგნდამტარებელთა შერჩევამ სასურველი პერიოდის აგმორი მკითხველთა მოზიდვისა და წიგნის გაცემის ზრდაში. მან კიდევ უფრო ნათელი გახადა, რომ მკითხველთა წიგნით მომსახურების პროგრესული მეთოდების ძიება და დანერგვა ახალ საზოგადოებრივ ძალებს აბამს წიგნის პროპაგანდაში. მავრამ უნდა აღინიშნოს, რომ დღემდე საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკარებისა და საბიბლიოთეკო საბჭოს წევრების კვალიფიკაციის ამაღლების მიზნით თითქმის არავითარი ღონისძიება არ გატარებულა. რა ღონისძიებები შეიძლება გატარდეს კერძოდ ამ მხრივ?

პირველ რიგში საჭირო იქნება საქართველოს კულტურის სამინისტრომ მოაწიოს საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკარების ვადამსახურებული მოკლევადიანი კურსები და თათბირ — სემინარი. ანალოგიური კურსები და სემინარები უნდა მოეწყოს ავტონომიურ რესპუბლიკებში და ავტონომიურ ოლქში, რაიონებში და ქალაქებში ჩატარდეს საქცალაური პრაქტიკუმები, კონსულტაციები, სემინარები.

საკვ ცენტრალური კომიტეტის 1963 წლის ივნისის პლენუმის ისტორიული გადაწყვეტილებებიდან გამომდინარე ამოცანების შესაბამისად, საჭიროა კიდევ უფრო გაძლიეროთ საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკების მუშაობა, რათა გავამართლოთ მართვის ცენტრალური კომიტეტის მოწოდება იმის შესახებ, რომ „ბიბლიოთეკების ყველა მუშაკი და ენთუზიასტი — საზოგადოებრივი მუშაკები, კვლევა დაქვარობული ამაღლებენ ბიბლიოთეკების როლს სამშობლოს ერთგულთა, კომუნისტური საზოგადოების აქტიურ, შეგნებულ, ყოველმხრივ განვითარებულ მშენებელთა აღზარდის კეთილშობილურ საქმეში“.

ასეთია ძირითადი ამოცანები, რომელთა პრაქტიკულად განხორციელებისათვის ბრძოლის საქმეში მთელი საზოგადოებრივის აქტიური მონაწილეობის უზრუნველყოფა, კერძოდ რიგში კონსულტაციის ადგილობრივმა ორგანიზებმა უნდა შესრულონ გადაწყვეტილი როლი.

კომპოზიტორი
ანატოლ
ჭილაშვილი



უცნობი ქართველი კომპოზიტორი

ზინა კოლხიდაშვილი

გაზრდა კომპოზიტორის ა. ა. ჭილაშვილის სამუსიკო თხზულებათა სხვადასხვა ნაწყვეტს. სხვათა შორის, აღსრულებული იქნება ნაწყვეტი ოპერა „ბელა“-დან (ლერმონტოვის მიხედვით), რომელიც აღმოსავლურ კილოზეა დაწერილი, კონცერტში მონაწილე არიან ქ-ნი კოლოტოვისა, ტენორი ვოფმანი და სხვა. შემოსავალი გადადებულია ა. ჭილაშვილის ნაწარმოებთა გამოსაცემად... და, იმედია საზოგადოება ხელს შეუწყობს თანაგრძნობითა და დასწრებით“.

ა. ჭილაშვილის შესახებ არსებულ მცირე მასალათა შორის ყურადსაღებია კონცერტის გამართვის შემდეგ გამოქვეყნებული ცნობა: „ჭილაშვილის ნაწარმოებთა კონცერტი“:

...ნაწარმოებებში ნათლად გამოსჭვივის ნიჭი, თითქმის ყველა ნაწარმოებს ნაღვლიანი ხასიათი აქვს, წყნარი, მაგრამ მტანჯველი, თითქოს საბრალო ახალგაზრდა ჰქმნიდა თავის ნიჭიერ ნაწარმოებთ სიკვდილის მოახლოების გაცვლით. მიუხედავად ამისა, მისი ნაწარმოებნი ფრიალ საინტერესო გამოდგენენ, როგორც ორკესტრისა, ისე გარმონიზაციის მხრივ. ჰანგების მრავალფეროვნება და ორიგინალურად შეთანხმება ერთი მეორესთან მუსიკას ფრიალ საინტერესო და შინაარსიანად ხდის. გარდა ამისა, ყოველი ჰანგი მისი გულის სიღრმე-დან ამონაკენსია და ამიტომ მუსიკა მმენელთ გულწრფელობით ხიბლავს. ვოკალურ ნომრებს სიმფონიური გაცილებით სჯობია. სამწუხაროდ, საზოგადოება კონცერტს ნაკლებად დაესწრო. მაგრამ დამსწრენი კი მხურვალედ მიეგებნენ ყოველ ნაწარმოების შესრულებას“.

(4 დეკემბერი. 1913 წ. № 1059 „სახალხო გაზეთი“).

ამ მასალების მიხედვით შედგენილი ჩვენი ცნობა გამოქვეყნდა „ვეჩერნი ტბილისში“ გასული წლის 16 იანვარს

სახალხო გაზეთის“ და „ზაგავაჯიეს“ 1913 წლის კომპლექტების გადათვალიერების დროს, გასულ წელს წავაწყვდით რამდენიმე საინტერესო რეცენზიას „უდროოდ გარდაცვლილ კომპოზიტორ ჭილაშვილის“ ნაწარმოებების თბილისში შესრულებასთან დაკავშირებით.

მოვიყვანთ ამ სპეციალური კონცერტის წინა დღეს „სახალხო გაზეთში“ დაბეჭდილ საინტერესო განცხადებას: „ხვალ 30 ნოემბერს, ქართულ თეატრში გაიმართება საინტერესო სიმფონიური კონცერტი. გაძლიერებული ორკესტრი „ახალი კლუბისა“ შესასრულებს ამ ზაფხულს გარდაცვალებულ ახალ-



(№ 13). სამედნიეროდ, სტატამ მიაღწია თავის მიზანს, დიდად დაგვიხმარა დაგვიმორებოდით მივიწყებული კომპოზიტორის ახლობლებს. კერძოდ, თბილისში მცხოვრებმა კომპოზიტორის დისშვილმა სტატამა მიხეილის ასულმა კვირველიამ სიამოვნებით გაგაცნო ყველა მასალა, რომლებიც შეგვიდგინებინა დარჩა მის ოჯახში. ეს მასალები 1906—1912 წ. წ. პეტერბურგში, მოსკოვსა და კიევი გამოცემული რომანსები: „Я томлюсь любовью“, „Я жду“, „Колыбельная песня“, „Розы прошлых дней“, „Карие очи твои“.

აქვეა სათუად დაცული პარტიტურა (ხელნაწერი) სკერცო „Полет бабочек“.

ყოველივე ამან მოგვცა სტიმული გაგვეგრძელებინა მასალების ძებნა ახალგაზრდა კომპოზიტორის შესახებ.

ოჯახში შემორჩენილი ბუქდური ნოტების გარდა, ლენინის სახელობის სსრკ სახელმწიფო ბიბლიოთეკაში აღმოჩნდა კიდევ ერთი რომანსი „Унеси мою душу (для тенора или сопрано), რომელიც ავტორის მიუძღვნია მეგობრისათვის — მომღერალ ნოსოვისათვის.

სამწუხაროდ, ჯერჯერობით არც მოსკოვისა და ლენინგრადის, და არც თბილისის სახელმწიფო საცავებში არ აღმოჩნდა ჭილაშვილის რომანსები: „Летняя ночь“ (ვალსი), „Гонимый гневом судьбы“ (ორივე დაბუქდავს 1906 წ. პეტერბურგში), „В груди моей большое горе“, „Много красавиц в аулах“. ჩვენთვის ცნობილ სხვა ნაწარმოებებთან ერთად ეს ნოტები მოხსენებულა ა. ჭილაშვილის გამოცემული ნოტების თავგურულებზე. აგრეთვე მოსაძებნია დაუშვებელი ოპერა „ბელას“ (ლერმონტოვის მიხედვით) ხელნაწერი, პესის ნაწარმოებები, რომლებიც თბილისში წარ-

მატებით შეუსრულებიათ 1913 წელს მისი სხვა რომანსები, ნავ საღამოზე: „Романс без слов“, „Испанская серенада“, Вальс каприз, вальсы, ноютური.

აღნიშნულის პარალელურად, ჩვენ ლენინგრადის საოლქო არქივიდან გამოვითხოვეთ „პეტერბურგის კონსერვატორიის ფონდში“ დაცული ანატოლი ჭილაშვილის პირადი საქმის მატერიალები, რამაც მნიშვნელოვნად შეავსო და დააკონკრეტა ჩვენი წარმოდგენა კომპოზიტორის ბიოგრაფიაზე, მის შემოქმედებაზე.

ანატოლი ალექსანდრეს ძე ჭილაშვილი დაიბადა 1885 წელს 24 თებერვალს ქუთაისში, პორუჩიკ ალექსანდრე იოსების ძე ჭილაშვილის ოჯახში. მომავალი კომპოზიტორის მამა მუსიკის კარგი მცოდნე და მოყვარული იყო, ხოლო ანატოლი უკვე 13 წლიდან წერდა პატარა-პატარა ნაწარმოებებს გუნდლისათვის.

ბავშვობაში სოხუელი ყოფილას ნიჭიერ ბავშვს ყურადღება მიიქცია ერთმა შეძლებულმა პირმა (პრინციპა ოლდენბურგმა), რომელმაც იგი თავისი ხარჯით პეტერბურგში გააგზავნა სსსწავლებლად. 1906 წლიდან ა. ჭილაშვილი პეტერბურგის კონსერვატორიის სტუდენტია კლარნეტის კლასში. იგი წარმატებით სწავლობს საორგანო ხელსაწყოებს რისიკი-კორსაკოვთან, ხოლო მისი გარდაცვალების შემდეგ აგრძელებს სწავლას პროფესორ სიოლოვის ხელმძღვანელობით.

განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭისა და აკადემიური წარმატების წყალობით ა. ჭილაშვილს ანთავისუფლებენ სწავლის ქირისაგან და უნიშვნელ მატერიალურ დახმარებას. IV კურსიდან მას გადაუწყვეტია სპეციალობის გამოცვლა, კერძოდ, გადასულა საკომპოზიცია ფაკულტეტის პირველ კურსზე. ამ გარემოებამ მას საშუალება მოუპოვა ესარგებლა სამხედრო შეღავათით, რის შედეგადაც 1910 წელს გაზაფხულზე იგი სამხედრო სამსახურში გაუწვევიათ. კონსერვატორიის დირექციისა და პროფესორ-მასწავლებლების (გლაზუნოვი, სიოლოვი) აპარეთვის შუამდგომლობა, რომ გაწვევა სწავლის დამთავრებამდე გადაედით, უშედეგო აღმოჩნდა.

საყურადღებოა ჭილაშვილის დახასიათება, რომელიც პროფესორ სიოლოვის წარუდგენია სამხედრო უწყებაში: „Ученик моего класса Чилиев показал выдающиеся способности. Его сочинения, представленные на экзамен, обратили на себя внимание. Класс посещал аккуратно и успехи оказывал очень хорошие.“

Профессор Соколов.
1910 год. 18 февраля».

პეტერბურგიდან ა. ჭილაშვილი ჯარისკაცად გაგზავნეს ქ. სევასტოპოლში, სადაც ისედაც ფოზიკურად სუსტი მალე ტუბერკულოზით დაავადდა.

ჯარში სამსახურმა და მძიმე ავადმყოფობამ ა. ჭილაშვილი საყვარელ პროფესიას ვერ დააშორა. იგი სწორედ ამ პერიოდში ქმნის უაღრესად საინტერესო საორგანო ნაწარმოებებს „აღმოსავლურ ელგისას“, „გაღს კაპრისის“, „ესპანურ სერენადას“ და „პეპლების ფრენას“. 1910—12 წ. წ. პეტერბურგის პრესის ცნობით მის ნაწარმოებებს დიდი წარმატებით ასრულებდა პერობრატინსკის ლეიბ გვარდიის სახელგანთქმული ოლფონდური ორგანოები. იგი სულ 12 საორ-

РОМАНСЫ

АНАТОЛИЯ ЧИЛЯЕВА.

„Розы прошлых дней“	40
„Я жду“	40
„Карие очи твои“	50
„Я томлюсь любовью“	50
„Светит солнышко“ (с тенором)	50
„Гонимый гневом судьбы“	40
„В груди моей большое горе“	40
„Много красавиц в аулах“ (с тенором)	40

ИЗДАНИЕ
МАТЕЗКО.

კესტრო, ვოკალური და აგრეთვე ერთი დამუთავრებელი ოპერის ავტორია.

დაუძღურებული ა. ჭილაშვილი 1913 წელს ბრუნდება სამშობლოში, სადაც მალე, 29 ივნისს გარდაიცვალა აბასთუმანში 28 წლის ასაკში და დაკრძალულია იქვე.

ა. ჭილაშვილის ნაწარმოებებს ავტორის სიცოცხლეში საქართველოში შესრულება არ ღირსებია. ეს მოხდა მხოლოდ კომპოზიტორის გარდაცვალების შემდეგ.

ყველა ზემოთ მოხსენებულ ნაწარმოებთა გაცნობა ნათლად ადასტურებს მათი ავტორის პროფესიულობას.

ა. ჭილაშვილის უდროოდ გარდაცვალების და ნაწარმოებთა ერთი ნაწილის დაუბეჭდაობის გამო მისი სახელი დღემდის შეუმჩნეველი დარჩა არა მარტო ფართო საზოგადოებისათვის, არამედ მუსიკის მცოდნეთათვისაც.

ა. ჭილაშვილი ქართველ კომპოზიტორთა პირველი თაობის მცირერიცხოვანი პლედის უდაოდ ნიჭიერი და საინტერესო წარმომადგენელია, ხოლო მის ნაწარმოებთა შეფრთხვა, შესწავლა და ფართო საზოგადოებისათვის ვაცნობის საქმე დღეისათვის სრულიად მივიწყებულია, ამ წარუვინს გამოსწორება ჩვენი მუსიკალური საზოგადოების საქმეა ჩვენის მხრივ, დიდი კმაყოფილებით გადავცემდით ჩვენს განკარგულებამში არსებულ ყველა მასალას, თუ კი ვინმე მათ საფუძვლიან შესწავლას მოისურვებს.



ა. ჭილაშვილი

მივიწყებული მუსიკოსი

ალექსანდრე რჩეულიშვილი

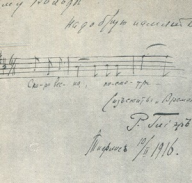


მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე რუსული ოპერების გამოჩენამ და საერთოდ, საკონცერტო ცხოვრების გამოცოცხლებამ ხელი შეუწყო თვალსაჩინო რუსი მუსიკოსების მოზიდვას, (ი. იპოლიტოვ-ივანოვი, პ. ჩაიკოვსკი, ა. რუბინშტეინი, ს. რასმანინოვი ვ. იგუმოვი, გ. სეიპაზი). ბევრმა რუსმა მუსიკოსმა საქართველოში ჩამოსვლის შემდეგ თბილისში დაიღო სამუდამოდ ბინა და თავისი წვლილი შეიტანა ქართული ხელოვნების განვითარების საქმეში. ისინია: ვ. რიადნოვი, ე. გროსსკი, ნ. კოვალენსკი, ლ. ტრუსკოვსკი, ი. აისბერგი, ნ. ბორისოვი, დ. გროსმანი, ე. სემიგალოვი და სხვ.

ამ მოღვაწეთა შორის ყურადღებას იმსახურებს ვლადიმერ ალექსანდრეს ძე სემიგალოვი. იგი დაიბადა 1875 წ. თბილისში დასახლებული რუსი იურისტის ოჯახში. დედამისი ქართველი იყო, ქლისაჲდ მამათაჲ, ფრიად განათლებული და კულტურული ელსი. როცა მიმავალ მუსიკოსს ექვსი წელი შეუსრულდა, მამამისი ბაქოში გადაიყვანეს, სადაც მიიღო პირველდაწყებითი მუსიკალური და ზოგადი განათლება. აქვე დაიწყო უცხო ენების შესწავლა. ვ. სემიგალოვი შემდეგში ფლობდა გერმანულს, ფრანგულს, ქართულს და თურქულს.

ბაქოში სემიგალოვმა მხოლოდ ორი წელი დაჰყო, შემდეგ თბილისში გადმოვიდა და სწავლა გააგრძელა რეალურსა და მუსიკალურ სასწავლებელში. ზოგადი განათლების მიღების შემდეგ, იგი მოსკოვის კონსერვატორიაში ჩაირიცხა პროფ. გრჭმლის კლასში. აქ სემიგალოვი სტუდენტობის დროსაც გამოდიოდა კონცერტებზე. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ თავისუფალი ხელოვნების წოდება მიიღო და ვ. საფონოვისა და გრჭმლის რეკომენდაციების წყალობით შეძლო დედაქალაქშივე დაეწყო სამსახური. მაგრამ გულმა მაინც მშობლიური მხარისა და ოჯახისაკენ გამოუწია.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე სემიგალოვი მუსიკალურ სასწავლებელში მიიწვიეს უფროს მასწავლებლად და ისიც აქტიური მონაწილე გახდა სასწავლებლის საკვარტეტო სალაშობისა. სემიგალოვის აწ სასწავლებელი იქნა ნ. დიკოვას არქივში ინახება პროფ. ა. ტერ-გეგუნიანის მოგონება სემიგალოვზე. „1904 წლიდან მოყოლებული, როცა ჯერ კიდევ თბილისის მუსიკალური სასწავლებლის მოსწავლე ვიყავი, ყოველთვის ვესწრებოდი რუსული სამუსიკო საზოგადოების საკვარტეტო სალაშობებს. განსაკუთრებით მიყვარდა იმ კვარტეტის მოსმენა, რომელშიც სხვებთან ერთად შედიოდა ვ. სემი-



რ. გლეხის
ავტორბაჟი

ვლ. სემიგალოვი დიდად მეგობრობდა რუს და ქართველ მუსიკოსებს, ათ შორის ზ. ფალიაშვილს, პროფ. კ. რაფტორსკის რ. გლეხის და სხვ.

„ეს კარგად ვიცნობდი ვლ. სემიგალოვს — წერს ამ სტატიის ავტორთან ერთად გამოგზავნილ სწორილი ცხოვრილი საბჭოთა კომპოზიტორი რ. გლეხი. — ჩვენ ერთად ვსწავლობდით იოსკოვის კონსერვატორიაში, ვმონაწილეობდით ასაბილიში. პროფ. გრეშინი ძალიან კარგად ეპყრობოდა მას: ის სომ ჯერ კიდევ სტუდენტობისას გამოდიოდა კონცერტებზე... მაშინ ვლადიმერი ახალგაზრდა იყო და უყვარდა მხიარული ამბების მოყოლა... მეც მალე მიწვივის მასწავლებლად თბილისში, სადაც შეხვდი კიდევ 1916 წელს, როცა სიმფონიური კონცერტების სადირიჟორად ჩამოვედი... თბილისიდან წაშოსვლისას როგორ გავიფიქრებდი, რომ ეს იყო ჩვენი უკანასკნელი შეხვედრა. იგი სომ ჯერ კიდევ ენერგიით სასეს იყო და ასე ბევრს გააკეთებდა კავკასიაში შესიკალური ხელოვნების გახვიანებისათვის“.

თბილისიდან მომზრებით ვ. სემიგალოვს ჰქონდა აგარაკი. სადაც ფორტეპიანოზე იწერდა ხალხურ სიმღერებს. აქ მას ხშირად ესტუმრობოდა სოლომ ზ. ფალიაშვილი და აცნობდა ნაწყვეტებს თავისი კვადვი „ამესალმოდან“.

ვ. სემიგალოვს საკუთარი კომპოზიციებიც ჰქონდა. მისი „ელეგია“ სიმფონიური ორკესტრისათვის თბილისში შესრულდა 1913 წელს. ამავე დროს, მას გამოუქვეყნებელი დარჩა მრავალი ხელნაწერი, ქართული და თურქული მელოდიების ჩანაწერები და სხვა მასალები, რომლებიც მისმა დამ. დიკოვამ¹ გადასცა რ. გლეხს.

¹ რ. გლეხის და ნ. დიკოვას მეგობრობაზე იხილეთ ჩვენი სტატია „გლეხი საქართველოში“ — ეფრანული „საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1960 წ.

ვალოვი (ალტი). საერთო განათლებითა და კულტურული დონით, სემიგალოვი გაცილებით მაღლა იდგა თავის პარტნიორებზე და ამიტომაც, ყოველთვის გავლენას ახდენდა კვარტეტის განვიარებასა და შემოაბანზე... მოვიყვანებთ, როცა თბილისის კონსერვატორიის სამსატრო საბჭოს სწავლულ მდივებად ამინჩიუს, ახლო ურთიერთობაში ვიყავი კონსერვატორიის მასწავლებლებთან. სამსატრო საბჭოს სხდომებზე არც თუ ისე ხშირად მონაწილეობდა ვ. სემიგალოვი, მაგრამ თუ გამოდიოდა, ლაბარაობდა ერთიმ გონიერულად, კულტურულად, თავზიანად, საქმის სასარგებლოდ. იგი ხშირად სიმფონიური ორკესტრების რეპეტიციების დროს ალტის კონცერტ-მეისტერად დაჯდებოდა, რადგან ალტის ჯგუფი ყველაზე სუსტი იყო. მასთვის, ერთხელ, კონსერვატორიის დირექტორმა, შუხანაშვილმა მიანიტმა ვ. ნიკოლაევმა ორკესტრთან ერთად ბეთოვენის მესამე კონცერტის შესრულა. ორკესტრს დირიჟორობდა გამოუცდელი დირიჟორი მევიოლინე კოვანი... სოლისტი და დირიჟორი ალაგ-ალაგ არ ერწყმოდნენ ერთმანეთს. ამის გამო ვ. ნიკოლაევმა თავი შერცხვნილად ჩათვალა და თბილისიდან წასვლა გადაწყვიტა. მაგრამ საქმეში ჩაერთა ვ. სემიგალოვი, რომელმაც დააწინააღმდეგა იგი.

ვ. სემიგალოვი ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას ეწეოდა, როგორც ვაჟუთების „ტიფლისის ლისტოკისა“ და „კავკასიის“ საოპერო რეპეტიტივის ფსევდონიმად ჰქონდა „ლიადო“, რაც ქართულად ნიშნავდა მის სახელს — ლადოს. ამ მხრივ საინტერესოა ერთი შემთხვევა.

1915 წ. თბილისში ჩამოვიდა თ. შალიაპინი. კონცერტების შემდეგ საყვარელი მომღერლის საბატიცაცემოდ მუსიკალურმა საზოგადოებამ სალიო გამართა ვერის ბაღში. სალიოს სემიგალოვიც ესწრებოდა. შალიაპინმა სხვათა შორის განაცხადა, თბილისელი საგაზეთო რეპეტიტივიდან ორს ვიცნობ კარგად, ერთის ფსევდონიმია dolce, მეორის კი „ლიადო“. მაშინ ვ. სემიგალოვმა ასწია კოსტუმის სახელოები, დამსწრეებს უჩვენა საკინთ, რომელხედაც ამოქარგული იყო სანოტო მწკრივი და სწორედ ის ორი ნოტი „ლიადო“, რომელიც შალიაპინს აინტერესებდა.

სემიგალოვის რეპეტიციებს კარგი შემოქმედებით გავლენა ჰქონდა იმდროინდელ საოპერო შემსრულებლებზე. სანამ უნოდ მოვიყვანე მხოლოდ ერთ რეცენზიას, რომელიც ოპერა „სადკოს“ შესახებ დაიბეჭდა 1912 წ.

„Поставленная в среду 25 сентября опера „Садко“, прошла почти без шероховатостей. Из участвующих в опере отметим г. Гриценко в партии Садко; певец был бы совсем хорош, если бы не форсировал звука на нотах верхнего регистра. В партии Волховы-царевны выступала г-жа Гзовская, и нужно сказать правду, была хороша, голос звучал сочно и красиво; прелестно прозвучал любовный дуэт Садко на берегу Ильмень-озера. Далее, отменя неудачное выступление Лариной в партии Нежаты и восхищаясь Тихоновоо в роли Любавы Буславны, Семигалов отмечает и то, что очень хороши были Шварц, Сараджев, и Ольховский в партиях заморских гостей, первый—Варяжского, второй—Индийского, третий—Веденского... Диржировал с большим мастерством И. П. Палиев“.

ვლ. სემიგალოვი. 1916 წ.





აკაკი წერეთელი ჰოიბურის მუშებთან. 1912 წლის ფოტო



დავით აბაშიძე

ფოტოხელოვანი დავით აბაშიძე

1918 წელს დავით აბაშიძე ოჯახთან ერთად ქუთაისში გადადის საცხოვრებლად, სადაც განაგრძობს თავის საყვარელ საქმიანობას.
შისმა ნახელავმა მრავალი საინტერესო ფოტოლოკუმენტი შემოგვინახა.
ენერგიული და ხალხის სამსახური გატაცებული მშრომელი დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა.

ქართული ფოტოხელოვნების ისტორიის არცთუ მრავალი, მაგრამ ნაჭივრ ოსტატია სახელები შემოიტანა. ზოგი მათგანის მოღვაწეობა დღემდე ნაკლებად არის შესწავლილი. მათ შორისაა შესანიშნავი ხელოვანი და მოტივადე დავით ნიკოლოზის ძე აბაშიძე, რომლის შესახებ მოგვიფიქრობს მისი შვილი გ. აბაშიძე:

დავით დაიბადა 1865 წელს, საჩხერის რაიონის სოფ. პალაში, დავითი ხელისნის ოჯახში. ხელმოკლეობის გამო ვერ მიიღო საშუალო განათლება და ხელოვნების შესასწავლად თბილისში გადასახლდა დაიწყო მუშაობა. აქ იგი ამოთავრებს საბავშვო სკოლას და ბრწყინვალედ იმუშავებდა ფოტოხელოვნებას.

მშობლიურ იმერეთში დაბრუნების შემდეგ დავით აბაშიძემ მალე გაითქვა თავისი საქმის საუკეთესო სპეციალისტის სახელი. იგი ფოტოზე აღბეჭდვდა ჰეიბურის მარგანეცის მადარის მუშებს (ძალიან ხშირად უსასიდილოდაც კი), ოლებს და ხატავდა შორაბანის მზარის ქაღალდებსა და სოფლის თევზჭარტაც ხელებს, იმერეთის ბუნების ლამაზ პეიზაჟებს. გამოჩენილმა ქართველმა მგოსანმა აკაკი წერეთელმა ერთხელ თურმე ასე მიმართა დავით აბაშიძეს: ჩემო დავით, მე, თუმცა არ მიყვარს სურათების გადაღება, მაგრამ შენს მიერ გადაღებული ფოტო-სურათები დიდ სიამოვნებას მომგვრის, ვინაიდან შენი ნახსენები გამოირჩევა თავისი სიცინცილითა და მთავარი ხარისხითი“.

დღე მგოსანს ისიც კი უთქვამს: „შე რომ მოიცდებდი, მიკვდიდებოდა ასახელეში“ (ე. ი. კოპოში) ჩემსა და ვინაიდან უნდა გიდამოიხოს... დავით აბაშიძემ უკანასკნელი თხოვნა პირნათლად შეუსრულა აკაკის. ის უნიკალური სურათი ამჟამად თბილისის ლიტერატურულ მუზეუმში ინახება.



ფოტოგრაფი D. N. Abashidze
ან D. N. Abashidze
მედიკალიზაციის
სივრცის სახელმძღვანელო
1904 წელს, აბაშიძის ფოტოგრაფია

პრემიერა

„სიბრძნე
სიბრძნისა“
რუსთაველის
თეატრი



სპექტაკლი მთლიანად ახალგაზრდა მსახიობების არიან დაკავებულნი. ესენია: ს. ლალიძე, მ. მალაკელიძე, ი. გიგოშილი, ნ. ფირანოშვილი, გ. ხარაბაძე, გ. ჭიჭინაძე, გ. ჯეჯეშვილი, ნ. ფაჩუაშვილი, მ. თავაძე, კ. კავსაძე და სხვ.

ხელოვნების ქვეყნები



მიმდინარე სეზონის დახურვის წინ რუსთაველის სახელობის თეატრმა წარმოდგინა „სიბრძნე სიბრძნისა“, სულხან საბა ორბელიანის ოფეარაკების მიხედვით. ინსცენირების ავტორია ახალგაზრდა რეჟისორი ნანა ხატისკაცი. მასთან ერთად სპექტაკლი დადგათ. მაღალაშვილმა.

ეს არის პირველი ცდა სულხან საბა ორბელიანის სცენაზე ჩვენებისა.

დავით
გურამიშვილის
ამბლი
თეატრის

თბილისში, ილია ჭავჭავაძის პროსპექტზე ამ რამდენიმე ხნის წინათ საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა დავით გურამიშვილის ძეგლი. რომლის ავტორია მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი. ქანდაკებაში წარმოსახულია მეფემეტე საუყუნის პათოვითი პოეტო მწერე პოეტური ზედმითი გურამიშვილის ფიგურა ნაღვლს, დაფიქრებასა და ამავე დროს ღრმა პოეტურ შთაგონებას გამოხატავს. არ მისდევს რა ეგოქსიულად კონკრეტულ უფლით დეტალიზაციას ჩაქმულობაში თუ სხვა გარეგნულ ნიშნებში, მოქანდაკე ამავე დროს მკაფიო ეროვნული იერს აძლევს მთელ ფიგურას, კომპოზიციას სწვევტს სადად, ლაქონურად, მისთვის შთავარია ხანის რომანტიზაცია და საერთო ალატორიუი გამომავალბობა.

ქართულ კინემატოგრაფიაში მომუშავე მხატვრებმა ამასწინათ კინოსტუდიის შენობაში მოაწყვეს თავიანთი ნამუშევრების პირველი გამოფენა. ექსპოზიციაში იყო არა მართო ექვიზები ფილმებისათვის, არამედ სხვადასხვა მასალაში განხორციელებული ნამუშევრებიც — ფერწერული ტროლები, გრაფიკული მორტივები, ნახატები, ილუსტრაციები, ეტრუდები, ქანდაკებები და სხვ. ზოგი რამ უკვე ნაცნობი იყო დამთვალებრეგულათვის, რამდენადაც კინოს ბევრი მხატვარი ჩვენი სამხატვრო გამოფენების მუდმივი მონაწილეა. საერთოდ გამოფენა იანჯრული მრავალფეროვნებით და შემოქმედით მხატვრული ინტერესების დიდი სხვადასხვაობით ხასიათდებოდა. ფართო მასურბელისათვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო ექვიზები კინოფილმებისათვის, რომლებსაც ჩვენს რიგით გამოფენებზე რატომღაც ვერ ვხვდებით ხოლმე. ამ სფეროში ყუ-

ბ რალდებს იქცევა ნ. ყაზბეგის ნამუშევრები კინოფილმისათვის „ჯარისკაცის მამა“, ა. შაკაროვის ესკიზები კინოფილმისათვის „ჯიღლო“, ქ. ლუბანიძისა — „შიქელა“, ე. არაბიძისა ფილმისათვის „შიხა“ და სხვ. დამთვალებრეგულ-

თა მოწონება ხელა ავრთვეს ს. ვაჟაძის, გ. ვიგაურის, ნ. შალვაშვილის, დ. ერისთავის, ე. ქიქოძის, ზ. მემშარაშვილის, ტ. კრიმცოცაიას, რ. სარიშვილის და სხვათა ნამუშევრებს.

**კინოს მხატვართა
ნამუშევრების**

ბ
ს
მ
ლ
ფ
მ
ნ
ა



კლავდიო ვილას

კონცერტები

დარბაზს ვფინება მომხიბველი მელიდები... თბილისს წელს მეორედ ეწვია გამორჩენილი იტალიელი საესტრადო მომღერალი, მსოფლიოში პოპულარული კლავდიო ვილას, რომლის შესანიშნავმა ხმამ და შესრულების მაღალმა კულტურამ კვლავ მოკადაღვა დედაქალაქის სიმღერის მოყვარულნი.

მომღერლის ბევრა მუდამ გამოკვეთილი და დახვეწილია. იგი თავს არიდებს ესტრადისათვის ტრადიციულ ფესტსა და მიმიკას და ვიოვარ მნიშვნელობას ანიჭებს ვოკალურ მხარეს. ვილას ყოველი საესტრადო სიმღერა ღრმად შთამბეჭდავი და გამომსახველია.

კლავდიო ვილას არა მარტო მომღერალია, იტალიაში იგი დრამატული თეატრის სპექტაკლებშიც გამოდის, ტელევიზიის ხმრილი სტუმარია.

ვილას მღეროდა შესანიშნავი ორკესტრის თანხლებით. თუმცა ეს მუსიკა ჩაწერილი იყო ფირზე, მაგრამ მომღერალი იწვიათი ოსტატობით მიაკვებოდა ჩანაწერს.

კლავდიო ვილას კონცერტებს ფილარმონიის სახაღმურთო თეატრში დიდი წარმატება ხვდა.



ახალი საოპერო

სპექტაკლი

ზ. ფალაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა ბოლო პრემიერად წარმოადგინა მოცარტის ოპერა „ღონე-ეუანი“.

სპექტაკლის დადგმა ეკუთვნის რსდსრ ხელოვნების დამსახურებელ მოცვეს ე. პასინოუს, დირიჟორია ჯ. კახიძე (საქართველოს ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე), მხატვარი — ს. ვისსოლაძე (რსდსრ და საქართველოს სახალხო მხატვარი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი).

ოპერაში წამყვან პარტიებს ასრულებდნენ რესპუბლიკის სახალხო არტისტები: თ. შოქუშვიანი (ღონე-ეუანი), და მ. ამირანიშვილი (ღონა ანა), რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: მ. თომაძე (კომანდორი), ი. შუშინია (ლეპორე), ო. კუხნიცვა (ფინა ილირა), ა. ჩაიალიძე (ღონე ოტავიო), შ. თაბუკაშვილი (მახტი) და სხვები.

სპექტაკლი თბილისის მსოფლიო-ოპერაში წარმოდგინდა.



„შანა დარაი“

მარჯანიშვილის

თეატრში

მარჯანიშვილის თეატრმა წარმოადგინა თანამედროვე პროგრესული მწერლის ვანეს პიესა „ეანა დარაი“, პიესა დაწერილია ორიგინალური ფორმით. მასში ეანა დარაის ცხოვრებაზეა დაყვანილი ისტორიული ეპიზოდები დახატულია თანამედროვე თეატრალური, მოცემულია საბიბლიოტეკური სახეობა — ობიექტული, სახელმწიფო მოღვაწეა, იტალია და აღმოსავლური კრიტიკა. ფრანგ გიბრ ქალს ეანა დარას პარტი დასდეს, გასამართლეს. მაგრამ ვერ მოხერხებია სახელი. იგი უკვდავია, რადგან მან თავისი სიცოცხლე, ბედნიერება ხალხის კეთილდღეობას შესწირა. თაობიდან თაობას გადაეცემა მისი გმირობა, როგორც ლეენდა, როგორც ხალხის უმწიკლო სამსახურის სიმბოლო.

პიესის თარგმანი შესრულებულია მწერალ გრიგოლ აბაშიძის მიერ, თარგმანს შენარჩუნებული აქვს ავტორისული პოეტურობა და უშუალობა.

სპექტაკლში მონაწილეობს მხანობა ორი ძველი და ახალი თაობა: აკ. კვანტალიანი, ა. ომაძე, გრ. კოსტავა, ს. შაურელი (ეანა დარაი), ო. მღვიმეთაშვილი (ვაჟეიკი), ირ. ურანიშვილი (საფრანგეთის მფე შარლ VIII), ტ. ხაყვარელიძე, ე. ყიფშიძე, მ. თბილეთი, თ. თეორაძე, გ. ტატაშვილი, გ. სიხარულიძე, გ. გელაშანი, კ. ლავროვი, ჯ. მახარაშვილი და სხვ.

სპექტაკლი რეჟისორ მ. მარცხვლავასა და მხატვარ გ. ვუნიას პირილი მ. მუხტარია მარჯანიშვილის თეატრში. კომპოზიტორია გ. ვანელიძე.



მომღერლის სკოლის

უკვადსასკოლად

თბილისი. ათარბევის ქ. № 2. აქ ცხოვრობდა ცნობილი ქართველი მომღერალი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნიკო ქუშსიაშვილი. 13 ივნისს ამ სახლში თავი მოიკაფეს ჩვენი კულტურისა და ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლებმა, რათა შესანიშნავი მომღერლის სკოლის უკვადსასკოლად სახეიმიდ გაეხსნათ მეგობრული დაფა. ლიბონის ფირფიტას ამუშვენებს მოქანდაკე თ. ლინიაშვილის მიერ შეკრულებული ნ. ქუშსიაშვილის პორტრეტი-ბარელიეფი და წარწერა ქართულ და რუსულ ენებზე „ამ სახლში 1936—1942 წ. წ. ცხოვრობდა ცნობილი მომღერალი, საქართველოს სახალხო არტისტი ნიკო ქუშსიაშვილი (1892—1942 წ. წ.)“.

სიტუაცია წარმოთქვის საქართველოს სახალხო არტისტებმა და ანთიმ და ბ. კრავიშვილმა, რ. ჯორჯიამ, ხელოვნების დასახორბოლმა მოღვაწე იო. ევაძემ. შედეგად მომღერლის ქალიშვილმა, მდიდის მეცნიერბაბა კანდიდატმა რ. ქუშსიაშვილმა სტუმრებს დაათვალიერებინა მომღერლის ბინა. სდაც გამოიჩინა ნ. ქუშსიაშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი ბევრი საინტერესო მასალა.





მხატვრის პერსონალიზი

თბილისის ხელოვნების მუშა-
თა სახლში გაიხსნა მხატვარი-
გრაფიკოსის ბრძენ რაზმაძის ნა-
მუშევრა პერსონალიზი გამოფე-
ნა. წარმოდგენილი იყო იტა-
ლიაში და საბერძნეთში მოგზაუ-
რობის შობებულებით შექმნი-
ლი ჩანახატი, განზოცილებუ-

ლი სხვადასხვა გრაფიკული
მასალით. ამ ახალ ნამუშევრებში
ავტორმა კვლევა გამოავლინა მხ-
ვილი თვალის, ისტატობა და
კარგი გემოვნება.
ირ. რაზმაძის ნაწარმოებთა გა-
მოფენა თბილისელთა ინტერესს
დაიმსახურა.

გ
ა
მ
მ
ე
ე
ე
ა

ე. ი. მუხომეძე ძიებდა და ექსპერიმენტს მათი პერსონალიზი ძირითადად თანამედროვე მიქსის სახეს ეძღვნა. მუხომეძის ში აქვთ კლასიკა, რომელსაც არა ნაკლები ყურადღება ეთმობა („არტული“, „ამალტო“).
თავართს წამყვანი მხაიბობებია: კატრან სულერი, ვან დავი, დღუნის სერგი, ეკა ფრანსუას, გელაბეგ ალუნი და სხვ.
ვან ანუის „ანტიგონე“ კლასიკის გათანამედროვების ერთ-ერთი ცდაა. თანამედროვე დასავლეთის დრამატურგიაში ვან ანუი თვალსაჩინო ფიგურაა, იგი ამ თავართს მგვარობა და მათი შემოქმედებით ურთიერთობა 1936 წლიდან იწყება.
„ანტიგონე“ ფრანსუა გერმანიის შიგნით საგარეგნოის თუკაციის წლებში შეიქმნა, და ბუნებრივია, რომ იგი ფა-
უნშიმის თუკაციის წინააღმდეგაა მიმართული. ანტიგონეს უკუაბნ სიტყვულ, მაგრამ მოვალეობის გრძობა მას სი-
ცოცხლეს ამარჯვენიებს, იგი სიკდილს აშუკობანებს.
„ანტიგონე“ დღესაც დიდი წარმატებით სარგებლობს არა მარტო საფრანგეთში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც.
თბილისელმა მკურნებელმა ანტიგონეს როლში ნახა ახალგაზრდა ფრანგი მხაიბობის ქალი კატრან სულერი. მან მკურნელის პირველადი რეპლიციები დაბარო, დიდი შინა-
განი ტემპერამენტით და სხვის ფსიქოლოგიურ ვახსნის უნა-
რი გამოაქვეყნა. ანტიგონე — კატრან სულერი ყველაზე
დაძაბულ მიმჭრეტი კო შინაგან ტანჯეს არ ღალატობს, ისე-
რითაა არ გარყვება.
ჩვენ შევხვება მეორე ფრანველ ჰიესს ანრი მონიეს „დავირღვსა“, იგი საბერძნელ ნოველასათი იკითხება... ანრი მონიე გასული მსურენის მუშაობა, მაგრამ მისი ნაწარმოე-
ბის საბერძნელ საფუძველს აქტუალურად ედერს. ჰიესსმა
იაკობაბის ერთ-ერთი ეპიზოდი მოთარბობი, როდესაც
მიკვლავლებს სავფელზე გამკვლავლები ნაივსა-ახალ-
ლები მოჩვენებითად გლოვობენ, სინამდვილეში კი დროს-

თეატრი „ბამლიე“ თბილისში

არც თუ ისე დიდი ხანია, რაც აფიშები გვაუწყებდნენ ფრანველ თეატრის „ბამლიეს“ გასტროლების შესახებ თბი-
ლისში, რამაც თეატრალური საზოგადოებართვის დიდი ინტერესს გამოიწვია.

- პირველი ფრანველი თეატრი თბილისში!
- პირველი ფრანველი სიტუვა ჭირთული თეატრის სცენიდან!

ინტერესს დღითიდღე იზრდებოდა, მით უმეტეს, როდესაც პრესაში გამოქვეყნდა თეატრის ხელმძღვანელის ანდრე ბარსაკის ინტერვიუ, რომელიც თუყუებოდა, რომ თეატრ „ბამლიეს“ ცხოვრება ერთ-ერთი თვალსაჩინო ფიგურა იყო ჭირთული რეჟისორი ვასილ ყუციანის (მართალია, ეს თეატრალური წრეებისათვის ყუციანის ცნობილი იყო, მაგრამ ასე მასობრივად და ხელშეწყობით ამ დღემდე ვახსნა, რომელიც ერთ-ერთი ანტიგონე როლი შეასრულა ამ თეატრის შექმნაში და რვა წლის განმავლობაში არა ერთი საინტერესო სპექტაკლი დადგა, მათ შორის გოლოდინს — „მარია“, პოლიტოს — „იჟოე დაანგინი“ და რევისა და დე ვენის საბერძნული ჰიესს — „დიდაზაფა“.

თეატრმა სავსატროლოდ თიხი სპექტაკლი წარმოადგინა: ვან ანუის — „ანტიგონე“, ტურპენიეს — „იგილი თვე სოფლად“, ბოშარეს — „სველილი დოლაჟი“ და ანრი მონიეს „დავირღვსა“.

თიხვეც ეს სპექტაკლი საინტერესო ვახსრებითა და რეჟისორული ხალაყრით გამოირჩეოდა. თეატრი ამართლებს თავის სახელოვნებას „ბამლიეს“, რაც ნიშნავს სახელისონს,

„პრატის ახალი გალიბი“

ლენინრათა და ერთდროსი გასკროლების შიშთიე ჩივის დედასაოაჟს იწვია „პრატის ახალი ბალიგი“. ჩიხოსოლოგის ყველაზე ახალგაზრდა საბალოტო კოლექტივი (შეიქმნა 1945 წელი).

არსობობს მეტათ შოაოე ხნის განმავლობაში „პრატის ახალი ბალიგი“. უაიე დომისხურა მკურნე-
ბელთა სიმპათია და ყურადღება არა მარტო მის სამშობლოში, არამედ სხვადასხვა ქიავანაში. სადაც დასი საგასატროლოო იმყოფებოდა.
დასის შემქმნელები და ხელმძღ-

ვანილები არიან ჭირთიერაფემი: ლუ-
ბოშო თოთუნი, პავლ შოოი და თეატრალური კრიტიკოსი ვლადიმერ ვა-
შუკაი.

სტუკურმმა თიხი კონცერტი გა-
მართის საჩართიელის სახელმწიფო ფილარმონიის სასფხულო თეატრ-
ში. რიერტკურში იყო ერთმოქმედი-
ბიანი საბალიტო სპექტაკლები, რომ-
ლებიც გაბიზოდა არა ლიტერატურ-
რული თიბირტიკოს საფუძველზე. არა-
მით მუსიკაზე. განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია „რსინიანამა“, „ფრესკებმა“ და „ხიროსინმა“.



ტარების ვეგებეს აწუობენ. მიხანსენებენ მეტად გრა-
ფიკული და მხვილია, ყოველი მოქმედი ჰიირ მკვეთრად
გარღვსაქული.

საინტერესოდ არის წყობილული ტურპენიეს — იგილი თვე სოფლად“ და ბოშარეს — „სველილი დოლაჟი“ გეო-
ქიას და სტოლის დევიო, რა თქმა უნდა, არა სულ, ნამუ-
თალოცტერი ვეგებთ. (უნდა აღინიშნოს, რომ ამ თეატრში
ჩიხოსოლოგის და გოლოდინ დიდი თაყვანისცემით ეცე-
ლებან!) მათ ტურპენიეს — იგილი თვე სოფლად“ ერთ-
ერთი სიტუვაო სპექტაკლიდ მიჩანათ და ეს ასეც არის. ტურპენიე „ბამლიეს“ იფერბა-
თიხის სიტუვაო და სიფუქში გაყურება (ნატალია ბეტრეონა — დღუნის სერგი, რა-
კიტინა — ეკა ფრანსუას).





საქართველო სსრკ

შინაგარსი

იღებოდა ცხრკვანაში, იღებოდა უმცირესობაში
 მსსრკის IV საბრძოლველო კინოფსტუკის შემო-
 ბანი
თარგმანი —
 ლამაზი ადამიანის კორტინაში
 ღელა თაბუკაშვილი, გიორგი დოლიძე —
 „მინა მინა“ მარჯანიშვილის თეატრში
მამია დუღუჩავა —
 ხლომანი და ხლომანა
 ალექსანდრე ჩხეიძე —
 ჯორჯ ბალანდინი
ნათია ამირაჯიანი —
 ლიტერატურა და კინომატორგრაფია
 დავაშვილი
ნეკო დეონიძე —
 საბჭოეთის ფილმის ჯორჯიანი თეატრში
 მისი და მისი შრომის ახალი ნაშრომები
შოთა ხალუქაძე —
 გიორგი შირთაძის დრამატურგია

4	ვახტანგ ჯორჯაძე — გალოცო გომეზაძე	54
6	ალა გაჩილიძე — მსახიობის გზა	57
7	ანი ფილიპი — დრო, სუნთქვისპირი ბრძანები (თარგმანი თ. დვინია- შვილისა)	62
10	სოლომონ ლაფიტი — პატრიარქი რეჟისორი დიდ თეატრში	65
17	ელენე ახვლედიანი — მუსიკოსის უკმაყოფილო სახელი	69
25	გრიგოლ ქიარაიაძე, გრიგოლ ზედაძე — საზოგადოებრივი პოლიტიკაში	70
33	ნინო კლხვიანი — უცნობი პატრიარქი კომპოზიტორი	73
36	ალექსანდრე ჩხეიძე — მინორიტეტის მუსიკოსი	75
40	ფილიპი — ფილიპი	77
43	ხლომანის დრამატიკა	78

მე-2-ე გვ. სერგო ზაქარაიძე ფილმში „ჯარისკაცის მამა“; მე-3-ე გვ. ლიანა ისაკიძე; მე-10-ე გვ. დამატებითი თ. ჩხეიძე;
 მე-11-ე გვ. რეჟისორი ი. კაჯულა; მე-11-13-ე გვ. სერენო მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან „ვისია ვისა?“, 25-ე გვ. თ. ენ-
 ვერტეხა და გ. ბალანდიძე (ბალანდინი); 27-ე გვ. თამარ გიორგი და ანდრია ბალანდიძეები; 32-ე გვ. მ. შაბუაძის კონსტრუქციის-
 კონსტრუქციის კონსტრუქციის თეატრის მამა, სერენო სპექტაკლიდან „ელენე უბედური“ — შაბუაძე და დამატებითი;
 37-ე გვ. საქართველოს კინოსტუდიის ძველ მუშაკებთან შეხვედრაზე; 38-39-ე გვ. „ნემო უფროსი და“ გრიგოლავის თეატრის სცენა-
 ზე, რეჟისორი ნ. რეზა, მხატვარი ი. შტეინბერგი და სერენო სპექტაკლიდან; 44-45-ე გვ. შაბუაძე ნ. ურუშაძის ახალი ნაშრომები-
 ბი, 54-ე გვ. გ. ბოლქვაძე, 55-ე გვ. მ. რეჟანი, ი. მისკინი, ე. ბოლქვაძე და გრიგოლავი; 57-ე გვ. მსახიობი ელენე კიბიჭვაძე;
 მე-60-ე გვ. სოფიანი — „მუშალო“, ბ. ბერძენიშვილი — ბალანდინი ზღაპრის დრამატურგია, გ. ქუთათელიძე — „არ დავუშვებო ოსს“,
 რ. ჯაბრიალი — „სტოკოლიმი“; 65-ე გვ. რეჟისორი ტიციან შარაშიძე; 67-ე გვ. ტ. შარაშიძე და მხატვარი პ. კონიალავა;
 69-ე გვ. ნიკოლოზი და ელ. ახვლედიანი; 73-74-ე გვ. კომპოზიტორი ა. კლავიანი; 76-ე გვ. გლ. სემიგალი; 77-ე გვ. დავით აბა-
 შვიძე და მის მიერ გადაღებული ფოტოსურათები; 78-80-ე გვ. ხელოვნების ქრონიკა.

წა და ტიტული მხატვარ თანხი სასწრაფო

მხატვარი ბ. ბალანდიძე, ტექნიკური რედაქტორი ი. შარაშიძე, კორექტორი-კორექტორი ლ. ლიანაშვილი

ხელოვნების დასახელება 9/IX-65 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24 უფ. 07794 შტკ. № 903.
 ქალაქის ფურცელი 5. საბრძოლო თაბის რაოდენობა 12,55, საბრძოლო-საგამომცემლო თაბის რაოდენობა — 12,95. ტ. 4500.
 ფსი 1 შა.

გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“

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



САБЧОТА ХЕЛОВნება

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ИДЕЙНОСТЬ В ЖИЗНИ, ИДЕЙНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ	4	Шота Салуквадзе —	49
ИТОГИ IV МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ	16	ДРАМАТУРГИЯ ГЕОРГИЯ ЦЕРЕТЕЛИ	49
Отар Эгвадзе —		Вахтанг Джохадзе —	
ПОРТРЕТЫ КРАСИВОГО ЧЕЛОВЕКА	7	ВАЛИКО БОКУЧАВА	54
Лейла Табукашвили, Георгий Додидзе —		Алла Гачечиладзе —	
«ЧЬЯ ВИСИ?» В ТЕАТРЕ ИМ. МАРДЖАНИШВИЛИ	10	ПУТЬ АРТИСТА	57
Мамия Дуагучава —		Ани Филипп —	
ХУДОЖНИК И ИСКУССТВО	17	ВРЕМЯ УБЕДИШЕЕ КАК ВЗДОХ (перевод Т. Гвицатишвили)	62
Александр Чхендзе —		Соломон Лапуари —	
ДЖОРДЖ БАЛАНЧИНИ	25	ГРУЗИНСКИЙ РЕЖИССЕР В БОЛЬШОМ ТЕАТРЕ	65
Натиа Амiredжиби —		Елена Ахведиади —	
ЛИТЕРАТУРА И КИНЕМАТОГРАФИЯ	33	БОССМЕРТНОЕ ИМЯ МУЗЫКАНТА	69
ЗАСЛУЖЕННЫЕ	36	Григорий Кипаридзе, Григорий Закарая —	
Нико Леонидзе —		ОБЩЕСТВЕННЫЕ БИБЛИОТЕКИ	70
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ФИЛЬМА	40	Эйна Кокхидашвили —	
НОВЫЕ РАБОТЫ СКУЛЬПТОРА НИНЫ УРУШАДЗЕ	43	НЕИЗВЕСТНЫЙ ГРУЗИНСКИЙ КОМПОЗИТОР	73
		Александр Рчеулишвили —	
		ЗАБИТЫЙ МУЗЫКАНТ	75
		ФОТОМАСТЕР ДАВИД АБАШИДЗЕ	77
		ХРОНИКА ИСКУССТВА	78

На 2 стр. Серго Закарадзе в кинофильме «Отец солдата»; на 3 стр. Лиана Исаквадзе; на 10 стр. драматург О. Чхендзе; на 11 стр. режиссер И. Какулиа; на 11—13 стр. сцены из спектакля театра им. Марджанишвили «Чья Виси?»; на 25 стр. Т. Жевержева и Г. Баланичиадзе (Баланчини); на 27 стр. Тамара, Георгий и Андрей Баланичиадзе; на 28 стр. группа «Молодого балета»; на 29 стр. Г. Баланичиадзе (худ. З. Серебрянников); на 31 стр. карикатура Г. Баланичиадзе худ. Храпinea; на 32 стр. эскизы костюмов М. Бабышева к опере Римского-Корсакова «Золотой петух»; сцены из спектакля «Евгень несчастный» — худ. В. Дмитриева; на 37 стр. встреча со старыми работниками киностудии «Грузия фильм»; на 38—39 стр. стр. «Старшая сестра» на сцене театра им. Грибоедова. Режиссер — Н. Эшба, художник И. Шгенберг и сцены из спектакля; на 44—45 стр. стр. новые произведения скульптора Н. Урушадзе; на 54 стр. В. Бокучава; на 55 стр. М. Рейзен, И. Москвин, В. Бокучава и Грибуни; на 57 стр. артистка Елена Цимакуридзе; на 60 стр. Л. Ходжаели — «Ушгули», Б. Бердзенишвили — иллюстрация народной сказки, Г. Кутагвадзе — «Войны не допустим», Р. Джавришвили «Стокгольм»; на 65 стр. режиссер Тинatin Шарашидзе; на 67 стр. Т. Шарашидзе — художник П. Кончаловский; на 69 стр. Г. Нейгауз и Ел. Ахведиади; на 73—74 стр. композитор А. Чилашвили; на 76 стр. Вл. Семигалов; на 77 стр. Давид Абашидзе и фотоснимки снятые им; на 78—80 стр. хроника искусства.

Гл. Редактор Отар Эгвадзе

Редакционная коллегия: Шалва Амيرانашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачавариани, Григорий Попхадзе, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе.

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

Издательство «Сабчота Сакартвело»

Тбилиси

1965



SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

CONTENTS

HIGH-PRINCIPLE IN LIFE, HIGH PRINCIPLE IN CREATIVE WORK	4	Shota Salukvadze	
THE RESULTS OF THE IV MOSCOW INTERNATIONAL FILM-FESTIVAL	6	GIORGI TSERETELI'S DRAMATURGY	49
Otar Egadze		Vakhtang Jokhadze	
PORTRAITS OF ATTRACTIVE PEOPLE	7	VALIKO BOKUCHAVA	54
Leila Tabukashvili, — Giorgi Dolidze		Alla Gachechladze	
"WHOSE IS VISI" AT THE MARJANISHVILI THEATRE	10	THE WAY OF AN ACTRESS	57
Mamia Duduchava		Anni Filippe	
ARTIST AND ART	17	THE TIME, LOST LIKE THE BREATH (trans. by T. Gvinashvili)	62
Aleksandre Chkheidze		Solomon Lapauri	
GEORGE BALANCHIN	25	A GEORGIAN STAGE-DIRECTOR AT THE BOLSHOY THEATRE	65
Natia Amirajibi		Elene Akhvediani	
LITERATURE AND CINEMATOGRAPHY	33	IMMORTAL NAME OF A MUSICIAN	69
HONOURLED WORKERS	36	Grigol Kiparoidze, Grigol Zakaraia	
Niko Leonidze		PUBLIC LIBRARIES	70
SOME FEATURES OF TV FILM	40	Zina Kolkhidashvili	
NEW WORKS OF SCULPTOR NINO URUSHADZE	43	AN UNKNOWN GEORGIAN COMPOSER	73
		Aleksandre Rcheulishvili	
		FORGOTTEN MUSICIAN	75
		PHOTO-ARTIST DAVID ABASHIDZE	77
		CHRONICLE OF ART	78

On p. 2, Sergo Zakariadze in "Father of a Soldier"; on p. 3, Liana Isakadze; on p. 10, playwright O. Chkheidze; on p. 11, stage-director I. Kakulia; on p. 11-13, scenes from "Whose is Visi?" at the Marjanishvili theatre; on p. 25, T. Zheverzhewa and G. Balanchivadze (Balanchin); on p. 27, Tamar, Giorgi and Andria Balanchivadzes; on p. 28, a "Young Ballet" groupe; on p. 29, G. Balanchivadze (drawn by Z. Serebryannikov); on p. 31, Khrap's cartoon on Balanchivadze; on p. 32, M. Babishev's designs for costumes for Rimski-Korsakov's opera "The Golden Cock", scenes from "Eugene the Wretch"—designed by V. Dmitriev; on p. 37, at the meeting with the old workers of Georgian cinema; on p. 28-29, "My Elder Sister" at the Griboedov theatre directed by N. Eshba, designed by I. Shtenberg, and the scenes from the play; on p. 45-55, new works of sculptor N. Urushadze; on p. 54, V. Bokuchava, on p. 55, M. Reyzen, I. Moskvin, V. Bokuchava and Gribunin; on p. 57, actress Elene Tsimakuridze; on p. 60, L. Khojelani—"Ushgul", B. Berdzenishvili's illustration for a tale, "We Don't Want Any War" by G. Kutateladze, "Stockholm" b. R. Javriashvili; on p. 65, stage-director Titsian Sharashidze; on p. 67, T. Sharashidze and artist P. Konchalovskii; on p. 69, H. Neuhaus and El. Akhvediani; on p. p. 73-74, composer A. Chiflashvili; on p. 76, Vl. Semigalov; on p. 77, David Abashidze and his photo-pictures; on p. p. 78-80, chronicle of art.

Editor in-Chief: Otar Egadze.

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



SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

INHALT

IDEENGUT IM LEBEN, IDEENGUT IM SCHAFFEN . . .	4	Wachtang Dshochadse	
ERGEBNISSE DES IV INTERNATIONALEN KINOFESTIVALS IN MOSKAU	6	WALERIAN BOKUTSCHAWA	54
Othar Egadse		Alla Gatschetschiladse	
PORTRAITS DES SCHÖNEN MENSCHEN	7	DER WEG EINES SCHAUSPIELERS	57
Lella Thabukaschwili, Georg Dolidse		Anni Philipp	
DAS SCHAUSTÜCK „WEM GEHÖRT WISI“ IM MARDSHANISCHWILITHEATER	10	EINE ZEIT, WIE ATEM VERGANGEN (Übersetzung von T. Gwiniaschwili)	62
Mamia Dudutschawa		Solomon Laphauri	
DER KÜNSTLER UND DIE KUNST	17	GEORGISCHER REGISSEUR IM GROSSEN THEATER	65
Alexandre Tschcheidse		Elene Achwlediani	
GEORG BALANCHINI	25	UNSTERBLICHER NAME DES MUSIKERS	69
Nathia Amiradshibi		Grigol Kiparoidse, Grigol Sakaraia	
LITERATUR UND FILMKUNST	33	ÖFFENTLICHE BIBLIOTHEKEN	70
VERDIENSTVOLLE MENSCHEN	36	Sina Kolchidaschwili	
Niko Leonidse		UNBEKANNTER GEORGISCHER KOMPONIST	73
EINIGE EIGENARTEN DES FERNSEHFILMS	40	Aleksander Ritschleischwili	
NEUE ERZEUGNISSE DER BILDHAUERIN NINO URUSCHADSE	43	VERGESSENER MUSIKANT	75
Schotha Salukwadse		FOTOKÜNSTLER DAWID ABASCHIDSE	77
DRAMATURGIE VON GEORG ZERETHELI	49	CHRONIK DER KUNST	78

S. 2 Sergo Sakariadse im Film „Der Soldatenvater“, S. 10 Dramaturg O. Tschcheidse, S. 11 Regisseur I. Kakulia, S. 11—13 Szenen aus dem Schauspiel, des Mardshanischwiliteaters: „Wem gehört’s“, S. 25 Th. Shewershewa und G. Balantschwadse (Balantschini), S. 27 Thamar, Georg und Andria Balantschwadse, S. 28 Gruppe „des jungen Balletts“, S. 29 G. Balantschwadse Portrait/S. 31 Karikatur von Chrapz über Balantschwadse, S. 32 Skizzen von M. Babischew zur Bühnentracht Für die Oper Rimski—Korsakows „Der goldene Hahn“, Szenen aus dem Bühnenstück „Der unglückliche Zeugen“, Künstler W. Dimitriew, S. 37 Beim Treffen von alten Filmschaffenden Georgiens, S. 28—29 „Meine ältere Schwester“ auf der Bühne des Gribodowtheaters, Regisseur N. Eschba, Bühnenmaler I. Steinberg und Szenen aus dem Schauspiel, S. 41—45 Neue Kunstwerke des Bildhauers N. Uruschadse, S. 54 W. Bokutschawa; S. 55 M. Reisen, I. Moskwin W. Bokutschawa und Gribunin, S. 57 Schauspielerin Elene Z. 60 L. Chodschulani—„Uschguli“, B. Berdenschwill—Illustration zum Volksmärchen, G. Kutateladse—„Einen Krieg lassen wir nicht zu“, R. Dshawrischwili—„Stokholm“, S. 69 Regisseur Tizian Scharaschidse, S. 67 T. Scharaschidse und Maler P. Kontschalowski, S. 69 H. Neihaus und El. Achwlediani, S. 73—74 Komponist A. Tschiliaschwili, S. 76 Wl. Semigalow, S. 77 Dawid Abaschidse und seine Fotoaufnahme S. 78—80 Chronik der Kunst.

Chefredakteur — Othar Egadse.

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

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

6/935



ИНДЕКС
76178