

9

1965.08.25

WS
ՀԱՅԿԵՐԱՆ
ԳԼԽԱՎՈՐ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

•СОБЕТКОЕ ИСКУССТВО • SOVIET ART • SOWIETKUNST

180
1965/3

ԵՆԿՄՈՍ

ԵՂԵՆՅԵՆ

1965



საქართველოს საბჭოთავო ინჟინერ-ტექნიკური საზოგადოება

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
ქინო
კაჩიბეჩუკა
ქორობრაზია

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ფოტოცენტრის დასახელებით

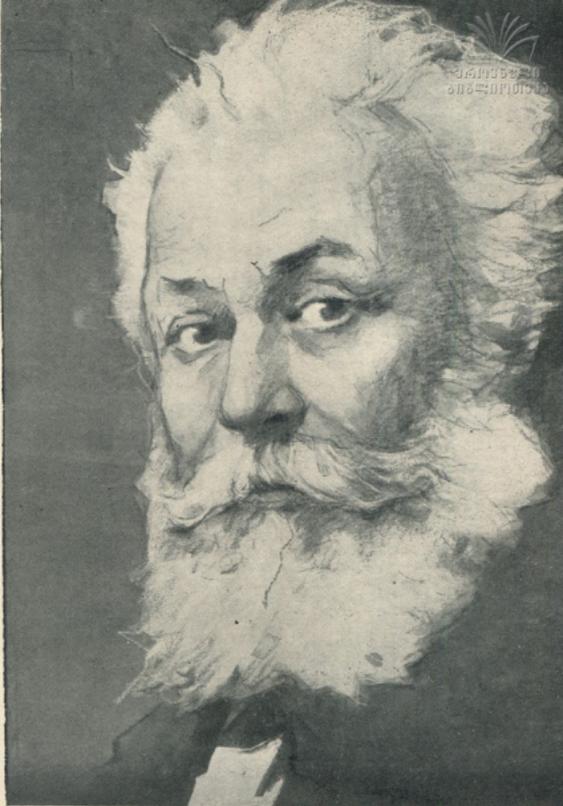
9 1965



10.086.



← ვაჟა-ფშაველა
ნახატი ალექსი გიგოლაშვილისა



აიაი წერეთელი

ნახატი უნა ჯიფარიძისა

მთავარი რედაქტორი — ოთარ ეგაძე

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

მხატვრული შემოქმედება საბჭოთა ხალხის უკიდურესობის საქმეს ენასხარება. მწერალი, მუსიკოსი, მხატვარი, აქტივისტი მოღვაწე, ქორეოგრაფი და კინოხელოვნების შემოქმედელი შენეულელები ინტერესით მუშაობენ მშობლიური ხალხის აშქურ-შემოხმის გასამდიდრებლად, მისი ცხოვრების გასაძაბვლად. ახალი სექტაჟები და სკანდალური პროგრამები, მოთარბები და დეკსები, ფილმები და გამოცემები ერთობლივ მიზანს ისახა-

სახვითი

ვენ — ამაღლენ კომუნისტური მშენებლობის სულიწამედგომიად იდგური ღონე, მაგარონ ახალი ცხოვრების გამომწვეველია ესტირატური გემოვნება. ამ დღე მისაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ ის მხატვრები და ლიტერატორებიც, ვინც პლაკატის ეანრიბი მუშაობენ, ვინც ხელოვანისა და მწერლის შეერთებულნი მზით სახვით პუბლიცისტიკას გზას აძლენენ, გრაფიკულ პუბლიცისტიკას ძლიერ ტრობუნან აქციენ, მხატვრული პლაკატის ენას

პუბლიცისტიკას

დამოუკიდებელი ენის უქმნის, ცხოვრებასა და ხელოვნებას შორის კიდევ უფრო დამაკვირებელ ბილას სდებენ.

მხატვრული პლაკატს რომ დღე ასპარაზი გააჩნია, ეს მისი მათობრიობითაც ჩანს. უკველწურად ჩვენს ქვეყანაში 1,800—1,500 სახვითი პლაკატი გამოდის, რომლის საერთო ტრავაჟი 40 მილიონს აღწევს.

პლაკატი მატყილდ მოიკადა ფესვი ჩვენს უკველდღიურ ცხოვრებაში. მაგარ, უცნაური ჩვეულება დასწენდაო ზოგერთებს: თუ სახარად და მკაფიოდ, მოკლედ და უბრალოდ, პირდაპირ და ნათლად იტყვი ან დაბაკვი, — აუცილებლად შეგაჩერებ-

ფართო

ბენ, — ეს ხომ პლაკატურიაო! სიტყვა „პლაკატი“ პირმოღრეცილი წარმოთქმანდ და ირონიულად მტრებს იჩენავენ.

პლაკატი, მათი სიტყვით, რაღაც დამაშინებელი რამაა, პლაკატი თითქოს ვაგბრალოდული ხელოვნებაა და ამიტომაც დაპარაკობენ მასზე უფმადლოდა, ამატაკაფულად.

მაგარ, ამა სსხვილად, ასეთი ადამიანებს, ზოგჯერ თვითონ მხატვრებსაც კი, სცდომენ პლაკატის დაბატვა, პლაკატის ენით, უბრალოდ და ნათლად საყუარო გრძნობებისა და სურვილების გადმოცემა, — მათ აუცილებლად გაუპირდებთა, ჩინში მოეწყვე-

გზა

დვიან, უშეწოდ აღულდულდებთან და იტყვიან: „იე ხომ პლაკატისტი არა ვარ?“

სწორად ამაშია მთელი სირთულე, პლაკატი ხელოვნების ისეთი რთული სახეა, რომლის სახელწოდების მიღწევა უკვლა მხატვრის ან შეუძლია, მაგარამ გარეგნულად პლაკატი იმდენად უბრალო და გასაგებად დასანახია, რომ მისი დეშნა თითქოს უკვლას ედგვიოდ. პლაკატის დეშნა ძალიერ დღე და რთული საქმეა და იგი ასეისავე დიდ გემოვნებასა და გამოხატვის საშუალებებს თობს. მხატვრის შეუძლია ბევრი ფერი და ბევრი ხაზი დააჩინოს ქალღმერთის ფერცელს, მაგარამ საშუალები მანაც ვერა თქვას. ნიჭიერი პლაკატისტი კი დღესა და მდელგარე გრძნობებს მოსხდებოდალად და ბატკონად იტყვის და უკვლასათვის უკველგობი გასაგებობა ხდება. კარგი პლაკატისტი კარგ რიტორსაც ვეცხ, ვისაც შეუძლია ერთი ბატკვანი ფრასი და ერთი ღრმასწავლანი სიტყვით სრული წარმოდგენა მოკვცის მოკონენებზე და მოსაძენზე, მაგარამ უფროსი მხატვარი, იმ ინაწავლან მოლაპარაკეს ემგებნება, ვინც ამ მთისასაც ამაზებს და იმ მთისასაც, სიტყვების კირანბიტლს დაეყენებს, მაგარამ ვერავის ვერფერის გაგებინებს.

ამიტომ არის, რომ პლაკატი და პლაკატური ხელოვნება იმათ მოსწონენ, ვისაც საქმე უფერას, ვინც კონკრეტულად შექმნილებს და ნათლად აზროვნებს, მაგარამ, პლაკატს ისინი არა მოსწონენ, ვინც საქმეს უხედიბით ცვლან, მიზანსა და შესაძლებლობას, სურვილსა და ურანს ერთობლივრად ურევენ. ამგვარი ადამიანები ასე ფიქრობენ: ირადღედ და პირდაპირ საჭიკაში ბრძანების კი-

ლის გვეგონება, გეგანურებიც ასწილად და შორიდან შემოღობლი კი გეგანობლი რჩევა არისა, სამწუხაროდ, მათ ავიწყლებია ის, რომ ჩვენი ცხოვრება მარტო განხორბა კი არაა, არამედ ბრძოლაში, შრომა მატკო შეგანდის ხერება კი არაა, არამედ რღობის დევაჟ და თუ ადამიანი ცხოვრებისეული შრომის პროცესში მობლიზებულად, მომარჯებულად და შემატებულად იტყნება, იგი აუცილებლად დამარცხდება, — საბჭოს თავს კი არ მოეცემა, არამედ საქმის ქვეშ მოსვეება, დაეცემა, ჩანორბება დაიხატება.

ჩვენი დრო აზრისა და ძალის ერთობლივ მოქმედებას მოითხოვს. ადამიანების შეგნება იმდენად მალავია, რომ კარგად იციან სარგის და სუნის მნიშვნელობა. ამაში მათ ლიტერატურა და მხატვრული ენებარება, რომლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დარგს მხატვრული პლაკატიც წარმოადგენს. პლაკატი ადამიანს ახსენებს თავის მოკვლობას და ამავე დროს უსნის თავისი შეგნასაძლებლობების პარაკინანდ გამოყენების გზასაც. პლაკატი შეგნ იმ მდვიდარ საათს, რომელიც მარჯვე მუშასაც უდგის და უფრო ნიშნე ვადებობს ნაწვე კოლმეურსებლს; მაგარამ იგი სხვა ეკონომიკობლიურ მოვალეობას ასრულებს, როცა მხლოდ კი არ „გვაღვიძებს“, არამედ გვიხსნის კიდევ რა და როგორ ვავაქეთო, მოვარი საქმედ ახლა რა მოვინდო.

ამით ახსნება, რომ პლაკატს ძალზე დიდი მნიშვნელობა ეძლევა ჩვენს საოცადობრივ ცხოვრებაში. ასალო, გრანდოროდული საქმეა და საწერებრო, სამეცნიერო და კულტურულ მოღვაწეობაში, მშენებლობის წარმატებით წარმატებაში, მალელი მოწარმობა და ჩვეულებრივ აღმართი ადამიანების გამარჯვებაში, ახალ-გაზრდობის ჩინებულად მღერა.

ეს ამოცანები იმდენად დიდი და მნიშვნელოვანია, რომ მას მხატვრული ინტელექტის მარჯვარტობანი რაზმი უნებარება. მწელობა და კინო, თეატრი და მუსიკა, კინემატოგრაფია და სახვითი ხელოვნება, — აი ის დარგები, რომლებიც ახალის მშენებელი ადამიანების სულიერი ფორმირებისთვის იტყვიან და მათ შორის მხატვრული პლაკატის შემოქმედისთვის სხვაზე ნაღვლები მოკვლობა არა ეცნობებათ.

გავისხინოთ, თუ რა დიდი როლი შეასრულა მხატვრულმა პლაკატმა სოციალისტური რევოლუციის პირველსავე დღეებში. სახელდახლოდ დაბატკვი პლაკატები დიდი იდგური შემოქმედების უმუხარებს წარმოადგინდნენ ძველი წყობილების დაშეკვლების წინააღმდეგ პაროტესტარობის რევოლუციური ბრძოლაში. გავისხინოთ სამკაფილო ომის მიმებ წლებში, მხატვარ შორისის პლაკატი: „შენს ჩაწერე მოხალეობა“, რომელიც არაზნად და დიდი თვის ხელში აღდებინდა მუშებსა და ვლელებს, გავისხინოთ დიდი მოხალეობის ომის პერიოდში გამოცემული პლაკატები, მათ შორის სამაშობლო მხატვრებისა და პოეტების მიერ გამოქმედებული პლაკატები „სხუბით და კაშობით“, რომელიც უკველად დღეს გაჩერებულე უცნოდდ მისსაძლებლობას ჩვენი ფერების განმათავისუფლებელ წარმატებებს. სამაშობლო ომის იმ მწვევა პერიოდში დიდი საქმე ვაკეთეს მხატვრებმა სამსოს ნაღერაშეუძლია. მუშავ ბერტკოშეუძლია, მიხელო უაბოლესად, პოეტებსა და მწერლებმა გალაკაციან ტიპობზე ვითარე ულონიდებ, ირაკლი აბაშოვი, სიმონ ჩიქოვანა, ვროდო აბაშიძე, ალექსანდრე აბაშოვი, იოსებ გრიგოშეუძლია, კარლო აბაშიძე, კოლო ნადირაძე, ილი მისაშვილი, კონსტანტინე ლორაკიანიძე, დღესა შენგულიანი, ძველი და ახალი თაობის ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლებმა, ვინც თავიანი ლექსითა და ფუნქციონ საბჭოთა ხალხის საბრძოლო ვანარჯილებს საქმეს ემხარებოდნენ.

დასრულდა ომი, ქვეყანა მშობლიობის ცხოვრების ამაზრის შეუძლად და ქართველი მხატვრები აქაც ვეგრდნენ ამოუღებენ პარტის, ხატავენ პლაკატებს, რომლებიც ახსენებენ და შემოქმედებიან ძალღრეს მატკებენ კომუნისმის მშენებელ ხალხს.

მხატვრული, პლაკატის დიდი სტატები ირაკლი თოძი, გიორგი გორდელაძე, ირაკლი გორდელაძე, მემბი დოღვაჯა და იგი ბერძენიშეუძლია, ნოდარ მაღაზინა, დავით დუნუა, ითარი ჯიქიანიანი, შოთა უკრაშვილი, ლევან შენგულია და მრავალი სხვა — წარმატებით აგრედებენ ქართველ მხატვრული პლაკატის მალად საბრძოლო ტრადიციას. მათი პლაკატები გამოირჩევა იტვისა და გამოსახვის ფორმის მარბინოული შეთავებით, აზრის მიზანწარმოებით, ნახაზისა და ეტიკეტის ლაიონობით, სიტყვებისა და ფერის შეგებებით, ურთალობითა და იდგურებით, შექმენებით და ესტირატური მზარის შერწყმით, ვეკლი ომის ვაფოლისწინებით, ურთალობისად ბეგარდ შემცირებულად მასზე პლაკატის შემოქმედების ძალა.

მხოლოდ იმ პლაკატს შეესწეს ხალხის ეული ჩაწედობის ძალა, რომელიც მხატვარი აუტებს სადღესი და სმერისთვის ამოცანებულს იმის დაძმობებას. პლაკატისტი ორი-სამი ფერი უნდა ახტებდეს დღეს იმის დაძმობებას. პლაკატისტი არც შეუძლებლობა დაჯერო ფერწერის სტატს არც ვეკლი არცხელოვანობისა შეიდე ფერი ურდის იმის დაჯერო არც ამ შეუძლებლობისა დაჯერო ფერწერაზე. პლაკატისტი დიდი შემოქმედებით წეას განიცდის, როცა ერთი პატარა ქალღ-



დის ფურცელზე იმის დასტვეს, რასაც სხვა შემთხვევაში ათბერ-
დის ტიპიც უნდა დიდებდა. მხატვარი-სულაკისტი არცნის მოწე-
დინის შიგარ, ტიპირი ნიშნის და ურადიდებლას ამხელავს კონ-
კრეტულ დღესწავს, რომელსაც დიდი განზავადების შიგარე-
ვად ახდენს. აი, ულაკი, — „სადარჯულზე“ სიტზე უნარე-
ვლითა პირის თავიანი, უფროდის მის და გრძობის, რომ ჰყენს
წრელ ამიას მშვიდობა სურს, სიკეთისა და დღესათვის მომართ-
შობა სწურია. ამ ულაკის მხანგელ კეთილშობილი არის სიღრ-
მითა და ხიბრის უნარებითა, აი, შოთა უკანაშვილის ულაკისა
„ყოფითი თავიანი ხმა მშვიდობისა“ — გავა იგი ისეთვე მა-
ღის ზეგაღონს არ ახდენს მხანგელზე, როგორც კარგი ლექსი,
აღიანი სახე ულაკობის სიტობა, ძირდადნა წარწევი, მაღ-
ლითა ენით დაწერილი მოთხრობაჲ — გვიგინდითა ირაკლი
თობის იმასწარმოდელი ულაკია, — დედა-მამშობილი მოციქუ-
ლბა, ჩამდენი არც და გრძობაჲ ამ ნახსობა. შეხებულს ამ
ულაკის და გრძობის, რომ მისი მხანგელ-ურაქივთა ადარ და-
სტავის სამღერო განწევის უწყების მიხედნა, თვითონ მისძენის
თავის აფგინს, იარაღს აიხსნას, ბრძოლის ველზე გავა.

ქართულ მხატვარი ულაკები უყოფლიან გამორჩევა
აზრის სიღრმითა და შესრულების მაღალი სიბრტითი. ქართული
ულაკები თავისთავად სიამოვნების მოგვარებელ მხატვრული სურა-
თია, რომლის ხილვა ესთიკურ კმაყოფილებას გვირს აძაბინა.
გავისწინო საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკა-
დის დღეები, რომლებიც არაჩვეულებრივი წარმატებით ჩატარა
მოსკოლა. მანამ ქართულმა ულაკებმა მნიშვნელოვანი როლი
შასწარა საქართველოს წარგახდობის შემოქმედლის ფართოდ
გამხანგნა. უფრ დედა და განსილი არყო, მაგამო მოსკოვის
ქუჩები უცვ უფრებრძველდა იმეოთა ცემკომუნის გაყოფილ
ულაკი-აივითები. ქართული მათებელი — „გორდა“ და „იბე-
ლო“, ქართული სექტაკლები — „ოლიაისონი“ და „ხანტარისონი“,
„იჩიარანი“ და „მეკეთილი“, იბერიული — „დალის“ და „ჩრდილო-
ეთის ბატარალო“, საკონცერტო საღამოების აივებში — „საქარ-
თეთის სახელმწიფო კარტობა“ — და საქართველოს ხალხური
სტუკის ანსამბლი, კინოხელოვნებისა და ქართული პოეზიის
წარმატებთა მავწყლები მხატვრული ულაკების დედაულაკის
მოსკოლის ურადიდების ცენტრში მოექცა. ეს მხატვრული
აფიშ-ულაკები ახალი ულაკები იყო და იგი აღმქმელი იქნა არა
როგორც მარტო საფიქრო ლინისებთა, არამედ საულაკო ხე-
ლოვნების მართალი შემოქმედების გამაღვივებელა. მხატვრებმა
დადგინდნ მონდობის და გრძობების იმეოფა. მათ დაამტკიცეს,
რომ ულაკ-აფიშისაც ისეთვე სეროზული და შოგაფონებთა
მიღება უნდა, როგორც შემოქმედების სხვა დარგსაც.

საზოგადოებრივ მიზნებსა და მოზობივნის ასახვას სიძველეთა
დაცვის, ქართული მატერიალური ძეგლების შენახვა-მოვლის
ფუნქც შექმნილი ულაკებტვიც. არამედნა სილამაზე, არც არა
მინანა მათში, რა დიდი სიტობობა. ერთ-ერთი ულაკები იმ ხე-
ლოვლით და სიღრმეწარმობით აფაინებესაც ამხელს, ვისაც ხელი
არ უყანკლებს, როცა ბეიანობისა და ზარზის, გელათისა და სვე-
ტცხოვლის, ალავერდისა და ჯვარის მონასტრის კედლებზე და
თიბუზე თავიანი სახელსა და გავის აწერენ, აკაწრენ, დანს
სიანი სჭირან. მხატვრის მათობა ხედება იმთავი, ვისაც მარჯვე-
ნა ხელითა კაწყინტობა ცელი უტრავს და მარცხენითა კი ვი-
ბრერიელა უაწეხი და ჯამი, — რა არის, სიტბს მოვიყვან და ბევრს
შეუქამი. უფრდავთ ნოდარ მაღალჩინის ულაკებ — „დაბრბე-
ნობა, დახტობა“ და თვალწინ წარმოგიდგინება უქნარა და
უფარფლის სახე, მხარვე უნახლავდებდელი ვაძებნო, სი-
ვითვისაც არც შრომა არსებობს და არც მონდობა. იგი თავიან
ფუნებზედ კოპიად გამოქვიშობს ნათეს-სიღრმის დაბნის და
გაბეულ უვაიკონბენული ამ ცსტობრბას სიღრმე-გაღმობის ატა-
რბებს.

ულაკის მხანგელი ადვილად მიხედნა, რომ ასეთი ბევრნი
არ არიან, მაგამო მხატვრის სურს, რომ არც ისინი იყვნენ, ვინც
ეპიკურ მარცხ გვხვდებოდა.

ასეთი ულაკები ამხელენ უქნარებს, ზარზისებს, ბედულა-
ვებს და ბუნებრივთა, ახალისებენ გამარჯუებს, მარჯუებსა და
დღესათვის მოყვარულთ.

მაგამო, ქართული ულაკები იმთავი გამორჩევა, რომ იგი
კარგისა და მისამაბის მემობებე, ხელოვნების მიზანი სურს ის
კი არაა, რომ მხატვრი ურს კარგად ვგატაროს, მისი მოწოდება
იმნია, რომ სადარჯულ კარგებს ვაგვიღოს. ჩვენი ცხოვრება კი
იწინდელ მიღმადრ და ნათლობა, რომ მისი შეხებვა კეთილშობი-
ლბას გვირის მის უშუალო შემოქმედელ. ამიტომ, მხატვარიც მოვალო

აწენოს ის კარგი, რაც ცხოვრებას ანასიათებს, წახალისოს ჩა-
მორჩინელი და კიდევ უფრო განაწენოს წარჩინებულ. —
ამ მოვლითას ასრულებს კემწინარი მხატვარი — ულაკისტი. —
და რაც ეს სხვა, — ვერაფრის დავავალებს იმათი ირინია, ვინც
ულაკებს მრგობარჩილი ხედება.

მაგამო, ულაკები უშბო და უმეტველო ამონადობა, თუ მას
თავის გამოსაფრე ადგონს არ მიუჩინენ. ცილია, როცა ულაკის
ადგილსამყოფელზე უხიროდ და უსულელოდ ვრწუნავ. კარგ
ულაკებს ფართოდ ხედა ვაგვილოთ კარი წარმოება-დაწესებუ-
ლებში, თვარისა და კინოს დარბაზებში, კლუბებსა და ქიზ-სამ-
კითხველობებში. სკოლა მოხლოდ გრძობის ზომებრების მოწარ-
მუნება. ამა ვის არბებს ულაკის ისეთი მოყვარულის „იბრბე-
ლებმა“, რომლებიც კედლებად ადარა ხსნის წლომით მრგობრულს,
უცვე ვაგვილოდობს და დარცხელი ულაკს. ანგარისი არ
სუნებს, რომ ულაკებსაც ვაჩინა თავისი ვაგხეული და შემო-
დგომი, არ შეუძლებს, რომ მოსალის აღების ფართი ვაგხეულიდეს
და თვალწინ საგზავსულო მოწოდებები ვეპიხებოდეს. „უკვლია
ხილს თავისი დრო!“ — ამბობს ხალხი. ულაკები სასიამო-
ხილია და ნურც მკაცრს შეიგაფროვ ხალხს და ნურც ვადამწი-
ფუნებელ-გადაბრეულს ვაგამაღვიბთ.

ულაკის მომხმარა ამხანგებთა და ულაკის დამჯავანმა პი-
რებმა სხვეც უნდა დათხომინ. ანა, რა სარგა, როცა თვეუანი
შოთა კურსარუსოვლიელ ულაკებს ვგანგინა — იმეოთი ძველანს
არამატობელი ჩიანა და კობლეთში კი რუსიარაობით დარჯულეთ
მარგანებელ — დარჯულეთი იქრასა ასეთი ვაგხეულით დარჯულ-
ენებზე არამობებ და არც მარგანებს უტრუნებდა იქრ. დარჯა-
რდელულად იხვე მისამარბულებელ მისამხანგელს გამოიღია, ფუ-
ლი ფულად ესარგებო ულაკების შექმნაში და ხასიოთ
უფუქლებითა ამ საქმის ირგანიზარობის გულცილებითა.

მხატვრული ულაკის შექმნა-გარცთლებდა დიდი პოლიტიკური
მოვებობა და მას პატებისცემით დიდ მოვეცილოთ. კარგად მი-
უღებობით საულაკო საქმიანობას — საქმეს წინ წავადგინო
გულცილებად მემეკარობით! — აუცილებლად წავაგვიბო!

ხალხის იბრტყობის, პარტისა და სახელმწიფოს ინტერესები
კი მოიხიბოს საულაკსაც იმე მოვეცილო, როგორც წინას, რომე-
ლიც შრომამში აგურია, ბიროლოდ მი უტყარია.

ქართული ულაკის იდურ-საქტურული ზეგაღონის მნიშვნე-
ლობა აშვარა და ნათლობა. ამაში ულაკ მასებიც დარწმუნებულნი
არიან და გამორცელობებიც. მიუხედავად ამისა საქართველოს
მხატვართა ეპიშოპის მტბის გაქვიტება შუალოა შემოქმედების ამ
დარგის კიდევ უფრო ვაგასიოტობლად. ფაქტია, რომ ხელოვნე-
ბისა და ლიტერატურის დეკადის შემდგენთა ვითარება მოდენება
იგრძინება მხატვრული აფიშ-ულაკის ეფრის განვითარებში.
მხატვრები ადარ იჩენენ სკიორი თათსონობს და სახელმწიფო
იორგანზობებს არ ზრუნვენ თავიანი ნამოღაფარისათვის მა-
ღალ ესთბრტყურად გაქვიტობის საულაკო-საფიქრო მურერობის
შესაქმნელად. ზოგიერთი აფიშ, რომლებიც მიდგენს თბილისის
თეატრების ახალ სექტაკლებს, ძალზე სუსტია. მათში არაა გა-
სილი ჰივისი შინარის, სექტაკლის იდური არის, შესრულებს
საგანსულად მწერალი და პრეტენციოზულია, რაც მხანგელის
გეგმვენებას სწორია გზით ვერ წარმარობას.

თანამედროვე ულაკები ფართო მასების ზეგაღონის მნიშვნე-
ლოვანი საშუალებბა ახალი სწორად გამოყენება კვეთის საქმეს
დიდად აჩვენებს. ამიტომ, მხატვართა საზოგადოებობამ და გა-
მოცემებობებმა თავიანი ურადიდების ცენტრში უნდა მოაციონ
ამ სკიორი ეფრის იმ დღეებზე აწევა, რისი გაქვიტებასაც უშუალოდ
ხედავს დროის ნიჭირი მხატვრებს და პოლტიკურის გამოცდილ
მეწეულებს. სტამბა და მხატვარი, ლიტერატორი და რადიკალი, —
აი ის წრე, ვინც ქმნის მხატვრულ ულაკებს და რაც უფრო მტ
მოიბოლებლბას გამოქვიშობს ამ საქმეში, მით უფრო მაღლ აჰამა-
ღებთ საულაკო ხელოვნების დონეს.

მხატვრული ულაკები სახეით უსულიციტიკის ქმედითი სიტყ-
ვა და მას ფართო გზა უნდა მიეცეთ. ულაკები მასებთან მოსა-
გრ მეყოფი და ვაგახებენ ენა და მის ეტლარობთა უნდა ვაგხეულ-
დობ. ულაკები დიდი ხელოვნება და მის შემოქმედს ისეთვე
ურადიდებთი უნდა მოვეცილოთ, როგორც ვეცილოთ სახეით ხე-
ლოვნების ვეწლა დანარჩენ დარგსაც. და რაც მტბა და ნიჭირ
ფერწერისა და გრაფიკის მხანგელებსა და ეკრანო-
სტის გარჩილანს სახელმწიფო იორგანიზაციის, მით უფრო დიდი
გახდენბა ქართულ ულაკობათობა რაწმ, მით უფრო შემოქმედი
იქნება ულაკის ძალა.



ნ. ურიაუა
კაშხიცი



ა. გორგაძე
მეტროპოლი



რ. მაყაშვილი
ნატუროპორტი



ი. ქობივა
ღამისხი...



ა. ფორზუა

ჩინგი

გაგოზანიან

რ. სანაძე

ფიროსმანი



ნ. შავგულიძე

ღილის საარი



დამიანი. ადამიანი უყვარდა და ადამიანს უმძრებდა გალაკტიონი, მის სხეულ-სიხარულს იხილებდა და მისი აკვირვით ცხოვრობდა:

იმ გზა — და — გარემოდან, იმ უსისოვარი დროიდან, ცაქი მე ბებერი გოგონი და მიყვარდა

ადამიანი.

ადამიანის რუსთველიანობა სიყვარულით იხილებდა მოეტა: ეს იყო მისიყვარული იმ დროთა

ადამიანი.

აკაი და ილია, უახვიე და ვაჟა, მამია და გალაკტიონი ლექ-

გალაკტიონ

სით ლოცვადენ და ადიდებდენ გულქაობის მტეხას და სიკეთის მთეხავ ადამიანს:

ენს, გონება და რჩევა, მტრის და მოწყობის გარჩევა, ის, რით ქვეყნად ირჩევა ეს ქვა და

ადამიანი.

ველურ ქაშვიც კი ადამიანის ვაცოცხლება, — აი ხელოვანის მოქალაქე. თიხასა და მარმარილოში ადამიანის დიდებულების გამოძრწევა, — აი ვალ მოქალაქის.

ტაბიკის

ამას არ იციყვებს კემშარტი ხელოვანი, ვინც უმღერა და უმღერს სიკეთის მომად ადამიანებს, —

რომ უფალი გზა მტენათ, რომ მხნეთ ეთესათ და ეხნათ.

სიმართლე ვითრათ, მე არადროს არ შევარებია პორტრეტი, მაგრამ თუ მაინც შედარებით კარგად ვაყთებდი, მხოლოდ იმიტომ, რომ შევარს და მოყვარე ადამიანის ფიზიონომია. — წერდა

იერსახე

კრასკოი თავის მეგობარსა და მხატვრობის მეცენატს ტრეტიაკოვს.

მართლაც, ძნელია მოვთხოვოთ მხატვარს პორტრეტის დაწერა, თუ მას, საერთოდ, ადამიანი არ უყვარს, თუ მისი ცხოვრება არ აღუვლებს, თუ მხატვარი ადამიანში თანამგრძობის, სიკეთისა და სიყვარულის მოწადინებს არა ზედვს. მხატვარს მხოლოდ იმის პორტრეტი გამოუღებია შეაფრებით დაწერილი, რომელშიც დასახ-

ქართულ

ბატი მოდელისადმი საკუთარი დამოკიდებულება გამოვლინლი: დაე იყოს უდიდესი პიროვნება, მაგრამ მასში მხატვარი უნდა დაკვირვდეს იმას, რითაც იგი აღიარებულია ხალხის მიერ. დაე იყოს სრულად უზარალო და გამოჩინავი, მაგრამ ისეთი, რომ მისი სულიერი სამშაბო მხატვარსაც აღუვლებდეს.

შემქმნილი ფუნჯს ზაღად აღიღებს და საქრთველს მიჰმდე ასწევს, თუ დასახატ-გამოსაწერი პიროვნების ფიზიონომია მის-

ქანდაკეზაუი

თვის არაფრის მოქმედა, — არ ახარებს და არ აანახლებს. გულგრილი სული მხატვარს ამოქარებს და ბუნებრივია, რომ იგი მას გაულებს.

ნამდვილ მხატვარს ნამდვილ ადამიანი უყვარს, მაგრამ სმულს პირსახურისანი, გულში, რომ პორტრეტს ფარავს და სახეზე ღვთისნირ დიმილს ირგებს. ასეთი ადამიანის ფიზიონომია მხატვარს

აბრაზებს და მაშინ თავის ფუნჯსაც დაფარული ბირობების გამო-საშუალებლად იმარჯვებს, თუშუა კარგად ენის, რომ, აწიო, პორტრეტის შემქმნელის მოწოდება ვერ მოსოვებს. კემშარტი მხატვარს სხვა აღუვლებს, იმ ადამიანის სიცოცხლე აჩვენოს, ვინც თავისი არსი სიკეთისა და კეთილშობილების ატევეს, საკუთარ თავში საზოგადოების მღელვარე მოთხოვნებს აუღწერს, ხალხის ფაქრზე ფიქრობს.

ამ გზას ადგა მხატვარი კრასკოვიც, როცა ადამიანების პორტრეტებს ქმნიდა. მაგრამ ასეთი პორტრეტების წერა აოილ არ იყო მისთვის, რადგან არც ულმუნებდა მისთვის და არც მხატვარს შეეძლო თავისი საარსებო დრო მხოლოდ საკემლოქმედად გაეღო. ამიტომ იყო, რომ კრასკოვიც სასწრაფოდ სწერდა ტრეტიაოვს; დამხმარით, რათა ხელი შეეღუვა კერძო შეკვეთებს, იმათი პორტრეტების წერას, ვინც არ მალუვებს. იდამეხარაოთ! ამასთან გაირბინეთ, ყველაფერს ჰევენ მოცემით, რასაც დავეწერ, ერთი წლის ცხოვრება მომეცით და ამ ერთ წელიწადში შექმნილი თქვენი იქნება. მხატვრული ცხოვრების მხოლოდ ერთი წელიწადი მინდა, რათა იძიებულყო არ ვყო პურისთვის ვირინო. სასწრაფოდ ეს პური 12 ათას მანეთს უღრის წელიწადში. თუმცა კერძო პირთა შეთავაზებით დავთანხმდი, წელიწადში 26—30 ათას მანეთს ვიშოვი“ და ამ თანხიდან „იცხოვრდნასც გადავი-ზავე“.

მაგრამ კემშარტი მხატვარი მაინც უარს აცხადებდა ლოდ შემოსავალზე, მატერიალურ უზრუნველყოფაზე, რადგან იცოდა უფლებ ვაცთვლო ხელოვანის დიდებას ვერ მოუხდა.

ახე აფასებდა ხელოვანის მისას გამოჩენილი მოქმენაეც იაკობ ნიკოლაძე:

„იქოსაც სურს ფულის შეგნა, მან ხელი უნდა აიღოს ხელოვნებაზე“. ნიკოლაძემ თავისი შემოქმედება ხალხის საკეთილდღეოდ წარმართა და სიამებით თქვა: „იხები ქვეყნის დიდება და ბედნიერება მუდამ იყო წები შოაგრობის წყარო“.

ქვეყნის დიდებას კი ხალხი ქმნიდა, — ხალხი მშრომელი, შემოქმედრი, მებრძოლი, მოქმენაეც უყვარდა თავისი დროისა და წარსულის ადამიანები და იგი მისი შოაგრობის შარავანდდს აღდამდა. მას სიციცხლს უმღერდა, ქვეში ტრწავდა, მარმარილოში უქადეაუფდა. „ხელოვანის შემოქმედება კულტურის დონის ჩაწერა“ — ამზიდა ნიკოლაძე და, ბუნებრივია, რომ კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეთა ცხოვრებას აღუბედა. იგი აწყვში მოღვაწეობდა და მომადიანობისაც ქმნიდა, წარსულის მომარაგენ ქართველებს აცოცხლებდა და აწყვოს მაღიღებელი ადამიანების იერსახეებს მერგისს უტრავებდა.

ბევრი თანამოგონების პორტრეტი შექმნა იაკობ ნიკოლაძემ და ყველა მათში პიროვნებისა და ემოქის სული შოაბრდა. იგი მათ იერსახეში ქართველი ხალხის სახე-სახელებსაც ეძებდა და საქართველოს ბუნების ბატეხასაც აქსლებდა. ერთი ასეთი პორტრეტთაგან გალაკტიონის ქანდაკებაც არის.

ბედნიერია მოგი, რადგან შეუძლია ბუნებაც ისე ამბეტველოს, როგორც ამბეტველებს ადამიანს. მოქმენაეც მოიხვედ-ნიკოლობოლია, მას მოკლეს მოტეკია არ ვაიანი, მაგრამ გუმანიით ისიც ასახავს საშობლოს მოა-ბარს, ზღვასა და ცას, ასახავს იმის, რასაც მგონისი ედრადღად უმღერს, სიკეთით ხატავს და ბრძნობით ქარავს:

„შეხედ, რა ცაა! —
ეს არის, რაჯაა! —
შეხედ, ამ მხარეს! —
ზღვით დღლა გვახარებს
შეხედ, რა ზღვაა!
ეს, ეს ზღვა სულ სხვაა:
გულა, მოქაა!
რა ცაა, რა ცაა!“

იაკობ ნიკოლაძემ ზღვას არ ტრწავდა, მაგრამ საქართველოს ზღვის მღელვარებს ადამიანის იერსახეში მაინც აუღწერდა. შეხედეთ მოქმენაეცის მშოცქედაც ქალსა და ზღვას ლღვით წარმოხდებთან და გალაკტიონის ზღვის ქებას მოიგებეთა:

„რას იტყვი? რა უნდა იტყვი?
ვისა აქვს ჩვენსათი ზღვა?
ბრავის, ბრავის!“

გალაკტიონი ადამიანისადმი სიყვარულს მშობლიური ბუნების ქებაში აფლებს და ლექსით ხატავს:

„მე რომ მეთიხონ: რა ვინდა, რომ ბედნიერი ვახსენე ცაი? —
უქანებე! — საქართველოს ეს ბუნება თვალწარმოცაი.“

ნიკოლაძე კი ბუნებისადმი ტრწავდა ადამიანის ქანდაკების სულით აფლებს. შეხედეთ იმს ჩახარებაებს და საქართველოს მოა-ბარსაც ცოცხობ და გალაკტიონისაც ვაისინებთ:

„ეს ის სმევეტოვი,
ეს ის სმიდღეა,
რითაც შევიტრია
ძეგლი — ნიკორწმინდა“.



იკობ ნიკოლაძე ქართული ზეცას შეხარის და ქართულ მიწას დახარის. იგი ამ გრძნობას ეკვში ამოწმდება და მგზნებარე მცეს უფლებას. შეუდგენი მის მიერ გამოწვეული ქართული აკაის შიველა მურისა და გალაკტიონე ვაგსანდინია:

მეც ისე გებნებენ
რომ ხანაბნისუ დავარაგეს...

ეს მზე გველად ახალ მამულზე შთავიგნებით გამოერბით და ისე გალაკტიონის ვაგსანდინია:

აქვინა ბალახზე რუ ფესმეშველა
არ ვაივარ — რაა მადულს!

იკობ ნიკოლაძე თვითონ იყო პოეტ-მოქანდაკე და პოეტური სახეობის მეტყველებდა, ბუნების სილამაზე ადამიანის პორტრეტის არეკლდა და მზე და მიწის მცხოვრებრბას კუნძ-ჩარღვების უმსაქარდად გადმოსცემდა, აჩრის სიღაღღეს რბილი მოდელირებით აჩრდა, ხასიათის ძალას ნაკრის ძირქვი თვალდებდა. იგი ადამიანის სულს მხატვარი იყო და ხელით და გუშინათ ადამიანში იმის გამოყოფდა, რაც თავისი ზედაპირ არ იღო, გამოსაჩნწ ნაბრძან-მოდელიში იმას აშენდა, რაც თვინადა იყო და წამში დასაბრუნ წლებს უნახავდა. ნიკოლაძე ავტოდა სვერტება იმით დიდებს, ვინც ჩვენს ვერდელ დაიარებოდნენ, მაგრამ უკეთა-პასიანის დანებდებულან. ახეთი ადამიანები მოქანდაკის თვალს ვერ ასდებოდნენ და ბუნებრივია, მათ შორის გალაკტიონე ტაბიძე იღა... — კაც — პოეტი, ვისაც საუბარი საშარვა განადა, მაგრამ ქვეყნის საუბარებზე აქცედა, გულით არავის ახლებდა, მაგრამ უკეთაას უკეთაფერის ანობდა, სულში არავის უძერებდა, მაგრამ უკეთა მას გულით იხებდა, თავის კარს არ უღებდა, მაგრამ თვითონ ყველას ხალხში სახლობდა.

გალაკტიონე იკობის მეგობარი იყო და მის პოეტურ შემოქმედებას მოქანდაკის სახელსწრე იცნებდა. — მეოხის ლექსები მხატვრის გრძობა დაწოდებდნენ და ამოქმედებდნენ. მასსიეს, როგორც მწერალთა სახლში იდგნენ და ერთმანეთს უღმობდნენ: გალაკტიონე ნიკოლაძე იკობის მხატვრის დასახლდა, იკობი კი გალაკტიონისად უსწრდა. აკვირებოდა, თითქოს პოეტის გრძნობებსა და განცდებს სხეულზე იქებდა, თითქოს მომაკლ პორტრეტის შემქმნისთვის ეწეოდებოდა, ეცნობდა, იმას იმასივრებდა, რაც სხვებისთვის შეუძლებელი ირბოდა.

და განა ერთხელ — სხვადასხვა დროსაც იკობთან მოსაუბრე გალაკტიონე, მაგრამ საკვირველია, — უკეთაბის პოეტი მოუთხრობდა და მოქანდაკე უსწრდა, სწავლობდა, გუშინათ ძერქვავდა, სახლსონრო მოსწვევად თავს განაწყოდა და პოეტსაც განაწყოდა, შერე ერთხელ გალაკტიონე შემოხვდა, ნიკოლაძის გული ნაქანდაკურ სიტყვა ჩამოეფხდა და მანაც კიბა-კუნტად მიახვდა:

— იაშა! პოეტი მოქანდაკეა. ლექსებს არ წერს? თიხას მოუხიბავს. მწვენიერია მარმარილოც ეს ცნობის, დიდებულთა..

პოეტის ენამ ნიკოლაძის მარმარილოს ენაც ასწავლა და ამავე დღეუფობრას მოქანდაკე პოეტის. იგი პორტრეტის შემქმნამდე დაწერდა გალაკტიონის პოემებს, იკობის ძერქვა გალაკტიონისებური მისებია. მათ ხალხ, ხშირად, ერთნაირი კონკადა და ზეღურსაც ერთმანეთის უფავდა. იყო წლები, იყო გალაკტიონის ბაზრობებლიკის პოეტის სურნელი აპირბდა. დრო იყო, რომ იკობსაც როდენის დაბნელები ძერქვას მანერა აწობდა. ეს იყო იმპრესიონისტულ შექჩრდლებით გატაცების პერიოდი, როცა მოქანდაკე მარმარილოთა დაუფავა გაოალოდა მას ბურუსში ახვედა და პოეტს დაორობული სიტყვებს არაიდლის ბინძურ ფარავდა: გაკონდებდა?

„აჩრდილი ჩემმა და მოთარეშე,
უცნობი მისთვის,
ყოველ ქვეყნის და ცროის გარეშე
შეუბრბის თავისთვის!“

გალაკტიონის იმდროინდელი რუსე აჩრდილი იკობის თანამშავარიც იყო და ამა როგორ არ განებდებოდა, როცა მოქანდაკე პოეტს ხებდებოდა. ასე კი — როცაც მოამომავლობა ხებდა, დეწეწე, ინახავს და ისე უფროხლებდა, როგორც მხატვრბა იკობის ხელმძღვანელს, როგორც მწერალთა გალაკტიონის მხრისა. განა არა ვკვს ქვეში ნათლი გრძნობები ლექსით ნაგრძნობ ფერებს?. გახსოვ?

„გინახავთ თქვენ ჩემი დაბნელებ ქლიავის? —
ეს ჩემი სამშობლოს მივბია! —
...მას შეუდგე ამ მთებმა მრავალ დღეთ იერი
ვაინახინავს.
ქველ დარჩა ის ფერი, ზღვისფერი, ცისფერი,
დაბნელებ ქლიავის!“

ახეთი დაბნელები ფერით არის შეფერული მეოხისის პორტრეტი. იგი მოქანდაკე 1939 წელს ჩამოქნა და პირველად დაუფავა საქართველოს საუბრის პოეტის პირველი ქანდაკება. — სახე ჩრისული მწუხარე მეოხისა, მაგრამ აწმუში სუფეშ-იმიდით აღსავე პოეტის. ვაგონდებამ?

„არის ლღეს ჩემთვის ნაზი ნეგეშა“
გალახილი პოეტს თავისი ნაწამი მადლის სვრია და ესე
სახელმწიფევილი მოქანდაკე, ვაგისნობი!
ეცი: პოეტის გატებულ სახელს
ბრბო არ დაიდლის ვასთოდებოდ,
მაგრამ შენი მზე სიხებულს ვაგისს
და დადგება ახალ ნათელითი.“

გალაკტიონის პოეტის ქვეში ნათლი ნიკოლაძის ნივის ნათელიც დაავდა:

გალაკტიონე მხოლოდ რამდენიმეჯერ ეწვია ნიკოლაძის სახელსონრო, უფრო ცოტაჯერ, ვიდრე საჭირო იყო დიდ მოქანდაკისთვის დიდი პოეტის პორტრეტის გამოსაჩნწად, მაგრამ მეოხანი დიდხანს ვერს არჩებდა, ერთ ადვილზე ვერ ჩრდებოდა, ჩქარობდა, იღვლებდა, ისწრაფოდა, იწრებოდა, იწვდა...
მოქანდაკე მარად მოძიავ პოეტს მეგობარე და აქცედა, მასში მუდამ მოქმედს და დაუფერადობს ხებდავ, მის სახეში უსაჩრებო ექსპრესიის ხებდებოდა, არჩისა და გრძნობის ქილდის აჩრებდა. ამიტომ თვითონაც ჩქარობდა, ნახანისა და ნაგრძნობას სწრაფად აღებვდას ლამობდა. განა შეეძლო თვითონ პოეტ-მოქანდაკეს გალაკტიონის პოეტური სულსთქმნა არ ეცნო, მისი ლექსების ეფერადობა არ ეგრძობ, მისი პოეტის მარჯვენა არ ადოვალი, მესიანის სიტყვები არ დახსონა?!

„ჩემი ლექსები, მარად ვქონდელ მსუბუქი ფრთები...
აუცილებელი მგელი, ვასთოვარი მთების!“
იკობ ნიკოლაძე ნამადრე ცნობდა გალაკტიონე ტაბიძის ლექსების მსუბუქ ფრთებს, ადამფრთირო რომ დასტრიალებდნენ შიშობილურ მთა-მარს. მოქანდაკე შეუდგავ ცნობად მეოხის ხს და ხატვარად აღეჭვავდა პოეტის ნაგულუზ-ნარბებს, ზოჯერ, რომ სცდელს დღულის ვადა, ზოჯერ კი რიხებს თროკობდა.
სხვაჯერად როგორ? გალაკტიონე დრბა და სიერესი ცხოვრება, — პოეტე იყო, ვინც ახალ ცხოვრებაზე იცნებობდა და მოქანდაკე, მანამაწმეფადლობისა რომ ეურებოდა:
... როგორ მინდა მეგობრბი, თუნდაც ერთი დიდი ჩვენიცალი იყოს უმაღლესი თვისუფლება.
... როგორ მინდა უფრო მძლავრად გვეშალო ფრთები,
ვინა არ არის სამინელო საცოდავია
ისეთ ქვეყანას — როგორც ჩვენი საქართველოა
რეპრელიცია არ აშლებდეს სიმწერებრივს?“

ნიკოლაძე უფრო ადრე ეცნობდა ასეთ მომენტებ ტაბიძის, სანამ მისი პოეტური იერხასს გამოკეთას უშეგებოდა. მაგრამ ასსვდა ისეთიც, როცა მანამაწმეფადობა მხამალდა იმხად:
„გათუდნა. ეცეხების მზე ავიწო, აიურდა...
დრომეტი ჩქარა
თავისუფლება სუს ისე მოსწურება,
ვით დარწილი ირბების ვენდეს — წყარო ანვარა...
დრომეტი ჩქარა...“

იკობის თვალწინ უღვა წარსულის გალაკტიონე. — მეოხენები, ნაზი და წყარა, მაგრამ ახლო ხებდავ ახვენდა, კუნთმავარა და მოღმარბაც. პოეტის მზრბის რგებში მადლი მთების სიგორბის პოულობდა და მისი მონოლოგური აულის ცემბის ეკიას მშობოფარებას აჩრებდა. ასეთია ქვეშობილი პოეტის დაუბრავი სახე, ვისაც ერის მეურვის ხებდარი რგებია და, განა შეეძლო მას ხებოცვად და თვანდაცულად ეწვარა ცხოვრებისთვის და სამშობლოზე გაუსულელს დაშვადილულად ეწმუშა?...
„რუსთაველი და მწვიდე! დამწვიდე და ვეცა!“
გალაკტიონე მათი სულის მესავლემდე იყო და, ბუნებრივია, ისიც ვერ დაუწვდებოდა, არ დადებდებოდა, არ ვაჩრებდებოდა, დღენიდავ მოძრაობას და მოქმედებობას იქნებოდა, არ ირწებდა, — იწვდა.

იწვდა, მაგრამ როდი ფერდებოდა, სადაჩაჯოვრ დებოდა და მოუწოდებდა:
„დადგეთ თქ, სადცა ქაიზაზლია,
და სახლბაბის დღას ვაგელოს,
ახალ გრავალბის, ვერაფერ სიციცხესს
ჩვენს, პოეტბიმა საქართველისს...“

ასეთს — დაუფერადობა, ამა როგორ ვაუფერებდა მოქანდაკე თუნდაც ცოტა ხნით? ახლო გრავალბის შეგებების და დაავენება სკამზე მხატვრის თვალწინ რქმედა ჩამომადარს!...
მოქანდაკე კარგად იცნობდა არჩვენს, იცნობდა პატრობ პოეტს, საქართველოს მიწაწვლასთვის თვანდაცულს, ეცნობდა ხალხში ვასულ და ამღერებული მისი სტრქიონებს, პოეტის ფიც: ნადები სიტყვები:
„მშობლიური ჩემი მიწე,
შენს საყვარელ სახელს ფიცევი,
რომ დავიჯე შენს წმინწვეებს,
... შენი დროსის ფერს დაიჯევა“,
და სანამ გალაკტიონე იკობის სახელსონის კარებს შეადებდა,



ვანება ავტორს, რადგან მასში მეგობარი პოეტის ორეულს ხედავდა. მოკლადკი აღიღვება პოეტის შემოქმედება და ეს უძღვრებოდა. უფროსად, თანამედროვეს, უმეტესად თითებს. განა არ ასწავდა, თუ რა ტემპისა და უფროსადობის ტაქტებს კნლიდა, წინაწარედისა და სინაწარედის რიტმსა სცვიდა გალაკტიონის მკვლევარ გულზე:

„აბა, ჰე, აბა, ჰე,
აბა მივცეთ მხარი მხარს!
წვივიდეთ, მივივლით
თავისუფალ შთა და ბარს.
მივივლით, მივივლით
გვერთობებულ ჯარს.
არბიკა, არბიკა,
ჩვევილით გუთნის ტარს.“

ასწავს, როცა მოცილით დატნილ სიტყვებს, ანაწარედებდა:
„ამ მისის, ამ იენისს, ამ იელისს.“

პოეტური ამაფრენის რომ არჩევდა სიტყვას და გრძნობას: „ტოკავა ქარი, ნაწინარანი და დღენარი ტოკავს, ტოკავს...“ მოკლადკი გულზე ტოკავდა და პოეტს სულს უნაწინარებდა, უნარარება და როგორც გალაკტიონის ზღვიდან ცმდის, ციდან ზღვიდან შინ ამოტრიალს. „ჩადის... ჩადის...“ — იაკობს პოეტის გულის სიღრმეში ჩავიდა, ჩასწვდა და გალაკტიონივით გალაკტიონის პოეტიის სურენილი გავარსობინა, გვაგმა და განა ვიტყვი, რომ ამ ძალით ვერა, როგორც ამას პოეტური გუმანი და შთაგონება მოითხოვს? დე, ნიკოლაძისებური გალაკტიონის პორტრეტები ეტრული იყოს, მაგრამ იგი მანც დიდი მგონის „დიდი მხატვრული განცდილი და პლასტიკური ფორმების თვისუფალ წარმოსახვით შესრულებული რეალისტური სახეა“ (მ. შ. ი. ა. დ. უ. რ. ა. ვ.). ნიკოლაძის ენითი საუკეთესო პორტრეტული ნამუშევარია (ი. გ. რ. უ. რ. ა. ვ.). იგი კეთნარები ხელგანის კეთნარები წარმოიქმნა და რა ახალი სურვილები აქ უნდა დაგვეხანოს, იგი მანც დიდი მგონის უკვდავი იერსახის დასრულებულ მხატვრულ ნიღბად ჩრება.

რა კარგი ქნა იაკობ ნიკოლაძემ, რომ პოეტის სიცოცხლეზეც გამოაქანდა მგონის იერსახე, ჩვენს თოღონს აღიარებულნი და ჩვენს გვერდით თოვანბლად მოსიარულე ეპოქის ტრალ მომღერალს შევავხედა და შთაუღვრე შევასახედაც შევიანება. ხალხს ამოვს გალაკტიონი, ასწავს ისეთი, როგორც იაკობისეულ პორტრეტშია, — სედიანი და წყუბანი. ასწავს და ავტოდება მისი სიტყვები:

„თუ სამშობლო მინც არ მომეფეროს,
შე მოვეცილები — როგორც პოეტს შევფეროს,
სიძღვრები ხალხის და ბიძისადა,
პოეზია-უპირველეს ყოვლისა!“

გალაკტიონი არ მომეფარა, იგი ხალხის სულში გადავიდა. ნიკოლაძისეული სულმეტრეც ხალხის სიყვარულით გამოქრწული პოეტური უკვდავების სიძღვრეა, რომელიც აუბად, ოდესმე სირცს შეიხსნას და სამთაწმინდოდ აღიარებოდეს. ეს დრო მოვა... მოვა იმდრო, რომ წვიდა ამ ახიარებულ კაცის გამგებლობის დრო, ვისაც ძველს ხსენება უძილობას გვერდია, ახიარებულა, ამფორთვდა, ავარგებდა. გალაკტიონი თვითნა ამის ქართულ პოეზიის მანათობელი ძველი და მისი იერსახე მართა მოქანდაკეთა ატელიეში რომელი უნდა ჩრებოდეს, — ხალხსა სურს ნახოს მოაწმინდის ცისკვეშ, ნახოს და მისი ძველს კვარცხლბეკზე მისივე სიტყვები ამოკითხოს:

„მშურს ვიცხოვრო ასე,
დაყრდნობილ მხარად,
მუდამ ჩანებს ხმაზე,
მუდამ ხალხის კარად...“

იგი ხალხის ჩანებს ხმაში დარჩა, მაგრამ გალაკტიონის მანაც ხომ ხალხს აჩენს და ხალხს აიღვებს. იაკობ ნიკოლაძე ხალხის ჩანება და აბა, როგორ არ ავტოდებოდა გალაკტიონს ტაბიძის უკვდავების სამოქმედოდ. განა იაკობ არ იყო დაავადებული მომხილოთი ლტინტურითი. ისიც დღიდა ამახილდა ქართველ მწერლებთან სიხალხეთა: ჩემი მათთან კეთნარობის რომ გადაიხატებოდა. მთავარი და დაუფასებელია ჩემთვის ის, რომ სწორედ ქართულმა ლტინტურმა და მისმა დიდმა ისტატებმა განაწარუნეს ჩემი შემოქმედება. მათში და მათ საბუნებო ვეგებდა მე და ვაივო კიდევაც უსრტიკი წყარო ჩემი გულწრფელის გამოსაჰქმელად მხატვრულ ფორმებში, ჩემი ხალხის სიღარიბე გამოსახატავდა და ამით უწვევდა სამახარობს ჩემს ხალხს და მის კულტურას.

გალაკტიონი ერთი იმთაოვანია, ვინც მოიწონა დიდი მოქანდაკის

შემოქმედებითა გვიჩინა რეალისტური, ეროვნული, ემოციური, შთაბეჭად, არჩანი და იდურა, — ისეთი მხატვარი, როგორც იაკობისეული იყო. ამიტომ პოეტსა შეეძლო ერთკვადილი ქნა მანცმანც რებელზე:

„როგორც მრავალი ვარდების მფენი
მას სული ჰქონდა ზუზადა ციორი,
მასში მრავალი იყო შოპენი
და ჰავანისი ფანტასტიკა.“

იგი იყო შემოქმედით, რომელსაც უფერადა აღამაინი, სწამდა სიკითხისა და ეურჩებოდა სიზოცხლის, შეტრფოდა სიცოცხლის და ცხროდა სიყვლის. ავი უოქვას კიდევ ახლო მეგობრებისთვის „ყველაზე დიდი სილამაზე და სიხარული სიცოცხლე ყოვლია და აღბად მეც იმიტომ დავებედი მას უსიცილოდ თიხასა და ქვის ცულ ზღვიდებში. მას ქვეც კი არ უფერადა, თუცა პოეტის სიტყვებიც ასწავდა:

„ჩვენს გულს არა აქვს,
(როგორც შენ არა ჩვენს
ამაოვანებაზე,
დაივიწყებარა.“

მაგრამ, ნიკოლაძის ხელში ველურ ქვეყანა კი სახე შეიცვალა, მოთავსი, სული ჩადა, ამეტყვობდა, აღმარადა:

„მეც ქვე ვასკნა
და შის სიღრმეში
ამირჩხებულა
ციცხლებს წყარო.“

იაკობ ნიკოლაძე თვით იყო ამოღებული შემოქმედი და ციციხის წყარო, ვინც ქვესა და თიხას აღვიძებდა და ველურ ქანებში სიცოცხლე სდებდა: მათ ვაიცილებდი და ახლა მე თიხონს ვკარავ, სიცოცხლესა, დანაწინი უოქვას სიყვლის წინ, მაგრამ გალაკტიონის ლტინი განა მასაც არ გამანეგებდა:

„ქვე, მოწყვებელი აქ კლდეებს,
ქვე კი არ არის — სიბიძი.
გარდესსულ საუკუნეებს
ცქვავ: ეს თვენი დიდი.“

ქვე — განა წვიდა ამოხდა პოეტი:
„გაცოცხლებული ქვის გული
ფერს, როგორც კარბატული.“

დიდი ქართული მოქანდაკე ქვესა და თიხის მგონანი იყო და მარჩიროს იენს კრიატლბის წარმოქმნელი —

„ქარი სიბატრი,
შემოქმედი უმწვერვალესი,
ვინც სიტყვას მისცა
ყონილი და ციციხის ხალხი.“

იაკობ ნიკოლაძე ბევრნი ჰგავდა გალაკტიონს, ჰგავდა იმით, რომ თვისი შემოქმედებითს გარჩიარებულ იღვდა. სულიერად მარტოხდა და გალაკტიონივით სედას რელიოდა. განა მისი ქანა ავლენდა, როგორც პოეტის ქანა რიცა? —

„თავისწირული მპიქარადა ქარი
სიბიძი, მშაბი,
კრიატლბული წვიმა და ღვარი,
მთვარადა ლამით.“

განა ნიკოლაძის მწკუნარე საქართველო გალაკტიონისა არ ათქმენიებდა?

„წინამეტრში რომ მოკლეს ილია
მანინ ებოძა გათავდა დიდი.“

იქნებ ბურუნის მარჩიროსში ნათალმა ყეოცნა მოეტაც ათქმენიება?

„ეცილ გავქო ვედილით მაღალი და სწორი
ოპ, თქვენს თმებს შევფერის დადნა და
ამბროლი.“

ნიკოლაძე ბევრნი ჰგავდა ტაბიძეს, — ოცნებაშიც და რწმენაშიც. ხელოვნებაში სიყვარულით და სამშობლოშია თაღდებობაშიც. „ამაღვინება ჩემი შემოქმედების პირველი ნაბიჯები. მანინ ჩემთან ვგვრდით ჩემი დარჩის კაცი არავეს იყო. მე მოხლებოდა სულა ჯერ კიდევ გაუფრეველ გზაზე, არაერთხელ შემოხმენია მე იმ დაბარკობების გადასახლა, რომლებიც წინ მეღვინებოდნენ. მაგრამ ის, რომ მე ქართველ ხალხს ვეძახებარს, რომ შეიძლება ჩემს შემოქმედებას ებებ შეძლებოდა ჩვენში ქანდაკების კულტურის მანეწვებდა და ბიძის მიცენა მისი განვითარებისთვის, ყოველთვის მანეწვებდა და ძალას მსატყბდა. და თუ შედარებობა, სწორად ჩვენი ლტინტურების წარმომადგენელი გალაკტიონებმა მარწმენებდა იენაში, რომ ამ გზას უნდა მივყავ და ვალდებული ვარ ხალხის წინაშე ჩემი წველილი შევიტარო სიეროო საქმეში“. ნიკო-

ლამე თავის შემოქმედების რწმენით აზიჯდება და განა აქაპაზა გვადა გალავტორის?:

„რწმენით იარ, რწმენით იარ!
მტაცე გქნდეს ბიჯი!
ყოველ ნიჭურ ძღვერია
ქვიების დღების ნიჭი!“

არ მწმანა აქია, გალავტორი უცდავად უცდავო ვახადა რწმენად იაიზიბ, რომლის ნაკვალავს ახა პირველ მოქანდაკეთა მძღვარი განა მიაკვება. ნიკოლაე ქართული უწინაპრებზე ქანდაკების ახლა, ვიხვ ახლა შელოშითა მღვრი თათა შარავანდდს ავადგან. განა მასაც არ მოერგებოდა გალავტორისეული წარწერა?:

„ის იყო ციცივე,
წინასწარ მოვლენის დღის,
რომელიც გხლა
ახალი ვნის ძიებთ მიდის.“

იაკობ ნიკოლაევი როდენი თარიღითა და როდენისეული მწერი იხებოდა გალავტორ ტაძრის სივრცის სულში, მაგრამ თავის გულის მცხენარებასაც აღსურებდა, ქართული ძარღვის ძალასაც აძლევდა. მოქანდაკის ხელი რბილად ძერქავდა თიხას, მისი თიხები ფრთხილად თლიდნენ მარმარილოს, თხლად ეფარებოდნენ ხორკლიან ქვას, ფაფურად ეწვევებოდნენ მზისხან ბრინჯაოს, ისე ფაფურად და ისეთი სიყვარულით, როგორც გალავტორის ნახატი არ უთქვამს:

„საკვარელ ხელს შეშლილით დავეწვიებო,
ბროლის თიხები, მზისხან საესე აღსდგერ ღვინით,
დედამებო,
გავენახებო!“

მათრობადა მოქანდაკის ნოტიო თიხაც, ნიკოლაეც ასეთივე მწვერებელი გებოდა მუქის აქლელ შთავაზნას, მარკალობით ენაგებოა შეუხას და ჩრდილს, აფვის ხესვით აღებრება შემოქმედის ქანდაკებას, მწვეან სურსათის სწავდა მგონის სულს, და იცოდა, რომ მისეულ პიეტეტს — პორტრეტს, —

„პოემის უჯრობას
დაღწევევს:
აღუ და სერო.“

ღრმა გალავტორის პოეზია და სწორედ ამან ააღვლეა მოქანდაკე სილოვან კაიხაძეს, რომლის გამოქანდაკებულ გალავტორი ნიკოლაის აღმოსაღვლეს კულტურის მუხურეში იხებდა. მგონის ნაწილს და პორტრეტშიც ისევე ჰქვიის როგორც პოეტის ადრინდელი შემოქმედებებიც. ანუ, მოქანდაკე იმ პერიოდის გალავტორის გამოსახვის, როცა იგი დღის განთიადს ეწამებოდა, თავის ფიქრებს მხოლოდ დაბნე განაღვლავდა:

„ჩენი ღარბი ქვეყანაზე: მე და ღამე, მე და დღე!“
„მეინ გალავტორი ზირად იყო ღინდის სტუმარია და აქი ნარბობა კიდეს, ღამე დღეს არ გაეცადა.“

„ო, გვევდრები, ნუ შემეშოთობ
ლოცვის მხურვალეს, ლოცვის პიეტეტს...
შუაღამე... მოსოქმე და გოღმე...
— შენთან ყოფნა მსურს... შენთან ყოფნა მსურს...“

სილოვან კაიხაძე პოეტს იმ ხნისას ხახვს, როგორც იგი 1948 წელს იყო, მაგრამ ფსიქოლოგური დახასიათებით ადრინდელი ეპის განცდების დაღს ასავს:

ეს როგორ? განა შესაძლებელია ცხოვრებით დაბრძენებული კაცის პორტრეტს ძერქავდეთ, მაგრამ კაბუკობის ხანის გრანძობის ახვედრე? წყურველავშება პოეტს ხაჯავდის და რძემუხობობი მგონის განცდებს ართავებო? ასეთი პორტრეტი სინამდვილე იქნება თუ გუბნის წარმოსახვის ჩვენება?..

მართლმეტ კიბოვან და სხვა შემოხვევაში სასაუბროლო მოქანდაკეს ის უნდა ვადმოსცეს ჰუმბოლბოლი, რაც დასახლდა აღმოსავლეთ სულში, მოდლის არსში. მწილი მახატველ იერსახეზე ჩაითავის ისეთი პორტრეტი, რომელმდე უზინარია და თვალსაჩინო შეხებაზე არ არის, შინაგანი და გარეგნულის შორიგება არაა. ასე ნაწარმოებში სინამდვილე ავარია, რაღაც ფორმა შინაარსს წყდება და ხედავ აქვს ვერება. მხატვრის ვალი კი ისაა, რომ პორტრეტულ მსგავსებაში სულიერი დასთხვევაც ხანს და ადამიანს არის უპატკურეო გარეგნობა მონათს, ფაშორებელი ადამიანების პორტრეტებში იმის წარმოსახვაც უნდა ვიკავებო, რამაც ისინი ცნობილნი გახადა — წრად ქრასტეო. გალავტორი ტაძრშიც უსწრედ იმან აქია ცნობილად, რაც კაიხაძის სულელ-ტრედულ ნაწარმოებში არის გამოსატული. მის პორტრეტ შემოქმედების ორი პერიოდს ვაჩვენებ და რაც მჭინდა მწერი, თავის დაღს დასაწვად პირველიც. — სიმბოლურად-დევადენური განწყობილება. თუძედა თვიონ გალავტორის ფიქრ ნიშნაჩიქისას საუბარში გაკვირვებით უთქვამს: „ვიინ მოიგონა ეს პერიოდები მე, ჩემი

შემოქმედება პერიოდებად იყოფა თუ არა, სხვებზე უკეთ არ ვიცი? რაიფორი პერიოდები, ეს მხოლოდ უცნაური კრიტიკოსების მოგონილია. რას არ იტყვიან რას ჩამაქვდნენ და, რას ვაძურებო? ძიხან, გალავტორის შემოქმედება რა პერიოდება იყოფა? გალავტორი პესისიბზე იყო? რა პესისიბზე და რის პერიოდები მე მაქვს შემოქმედება ადრინდელი, რეალურად და არა რეალურად სიმედგარეინდელი, ესე იგი, ვწრედ აერცხ და ვწრე ახლეს. ესა პერიოდებში უცლო დღეს სიკოლ-ხასიახობი ხომ ვწრე დავწერ, ხომ ვაძურ ადამიანს ცხადებნი, ჰოდა ეს არის პესისიბზე? — კარგი იქნებოდა, რომ ადამიანთა მთელი ცხოვრება შუიერი და ხედვრები იქონ, მამინ ლექსებიც მხოლოდ გამაზიხებელი და გაბრობი იქნებოდა...“

მაგრამ, მინც ეს იყო პერიოდი, როცა გალავტორის შემოქმედებში უფრო სძლავდა ნაფლადინი ლექსები და ეს განწყობილება პოეტში წარმოვა დრომ, თავისი საზომლოს მდგომარებაში, საქართველოში ცარხნის ბაგრობამ და ფიქრმა: „

„ყოველ დღეს გულს ტყვიით ეხებოდა
და ვითხოვდა მწერე ტყვიითი...“

იმის შინაში, რომ ადამიანზე სამეობროდ არ გამოდგებინა, იმის შინაში, რომ ცხოვრება ხალისს არ იძლევა, საწადელი ბურუსიან წინაგნებში იძირება, მისეულად მიღწეულნი იძიებოდა. ეს იყო პერიოდი, როცა პოეტს ახა ხედვრებიც ცხოვრების საზრიაოც, სიცილობის მადლის:

„ო, ვის ცისში ჩემი კენესა
და ტანჯვა სულს,
სატყუენითა მსულელობაში
გაიქვებო...“

ასეთი განწყობილება სჭვიის კაიხაძისეულ ქანდაკებებშიც, დავტრებიც და დალოლ თავაზებში — შორს რომ იურეზიან, მაგრამ თითქმის ვადღეს ვერა სწვდებან. ასეთი განწყობილების ბეგრები ისინი მისგან, რბილი და მგუგუელი სულდან. პოეტს თმა მწევადა ვადუარცხინა და ამ დედასაც ისე ადვილვამი, თითქმის მგონს არც კი სურს მშობოვარე ცხოვრებისეულის ამის მოსმენა, რეალურად ვაგრენდა და რეალურად მობრძობდა. კისრებო თბილი საუელი შემოვლავ, უფარდლად შეფუფავს და შევიწველ მეკრდს იღავს. გარე საყაროს არ აჩნდეს, იგი მას წინაგნებში ეტებს და მოჩვენებში ნახულობს. პოეტი თავის თავს მანინ ხედავს, როცა სხვების ვგვრდით არა დავს და, თავის მეგობრის იქ პოელობის, სადუე მისი იზოლო სულის ორგულე ჩნდება. მისი მეგობრის ნაღვლიანი დედა და მავუ ადარებს თავის სევდას:

„საღვლელო შენით არც ისე არის მწესლად,
ისე სასეულ უნებრეობით, ვით იმ დღეს ჩემი გულ...“

მოქანდაკე პოეტის პორტრეტშიც ის ასახა, რასაც მანში ხედავდა. იგი ზემოქმედდა არ მოქვდა მოდელს და ახარებოდა არ მარტო მისეულ ცხოვრების მერე პერიოდის ფიქრები და მისწრებებები. განა არ იყის მოქანდაკე, რომ პოეტს ახალი საზოგადოებრივი ურთიერობის ხანში შევიდა, როცა თავისი შემოქმედების და ცხოვრებისეული მოღვაწეობის მოთხოვნა მებრძოლი და მოქმედი სულის განწყობილება აქია. ხომ დავდა პერიოდიც, როცა გალავტორი ქართული ხელოვნარ მიმართავდა:

„მე ვეძახებო თქვენ გარეგნო: განახლება ახ სიკვდილი... მე ვეძახებო თქვენ, გარეგნო, შემოქმედებით ცეცხლით ხახვ ახალ-გაზრდობაზე, შეითხოვ და შეივარეო ახალი საქართველოს ხმა: განახლება ახ სიკვდილი? ძირს ურევდავარ რუტინა, ძირს დრო-მარტოლი და შემოქმედების უნარს მოღველილი ეღმებინა. გუ-მარტოლი ახალ შემოქმედებაში. მამაკალი საქართველოს წინაშე ჩემი წარუდგებელი ამაყნი იმით, რომ ამ პლანეტის კოლონი და ქვეყანათა მხებრები გარკვეულ რეჟიმს ძიხობა: განახლება ახ სიკვდილი...“

ეს იყო პლანეტის მხებრებისა და კივილის წლები, როცა რეჟიმე მგებარის გარკველი პოეტი, სამეობროდ დარჩნულ აქვეყნოთი თანაზარებებს მოწოდებდა:

„მოქვენ პიეტეტი, მხატვრები, არისტობოლი, მწერლებო, შესძლებთ თუ არა განიცადოთ ყოველივე ეს ისე, როგორც მოიბოროთ თანამედროვეობა? გრძობთ თუ არა, რომ ეძიოს უნდა ანაბრები მისი შესავარი ხელოვნება? ქართული ხმა უნდა იმხრდეს ამ ფტასტურ დღეს...“

პოეტის დევიზი იყო ანაზახლება ახ სიკვდილი ახ მოწოდება უძლია წინ მისი ლექსები, რომლებიც აღიარებდა:

„წამების ცეცხლში ვახსლავ გულს,
ფერი ვიკავებ, ფერი ვიკავებ...
გვა დამიქვავ, მეთო ბუფუსო,
წყელო ღამეც: გვა დამიქვავ...“

პოეტის ცხოვრების ახ პერიოდსაც იცნობს მოქანდაკე და მასაც მიჩნევს გამოსახვის სათავედ. მაგრამ, მოხდა ისე, რომ მხატვარმა სხვას მოქმედი ხელი. — პოეტის ცხოვრების პირველ პერიოდს და

მის შემოქმედების იმ წლებს შთაბეჭდილება, ჩაწილა თითბი ნა-
ტიერ ქანდაკებაში.

მერე, რა არ არის ამის ბუნებრივი. განა უკეთესი იქნებოდა,
რომ მხოლოდ უკანასკნელი წლების ვალუტაციონი ექანდაკებინა და
აღინდებდა პერიოდის შემოქმედ დაივიწყებისთვის მიეცა? ვალუ-
ტაციონი დღისა იმით, რომ დიდი იყო იგი ყოველთვის, მაშინაც
როცა კვებოდა:

„ადამიანი უნდა შენი
კუთხე იცვლებდეს,
მე კი უნებურს, თვით სიკვდილიც
არ შედარდება“.

და მაშინაც, როცა ვეძებდი:
„სინებულე? არასდროს, არასდროს!
სიკვდილი წყველობს ჩრდილებს,
სინათლს გაუშვარებს,
სინათლის ყვეალებს“.

„როცა, პოეტო სიკვდილის დაშვს გაეყარა და სიკვცხლის გან-
თაას მიზნ უძებნა:

„სიკვცხელ ღალა, სიკვცხელ გეინდა!
სიკვცხელ გეინდა მის ათასი!“

დიდი შემოქმედი წლების მანძილზე იცვლებდა, ვალუტაციონი ტა-
ბიქცე ბრუნდებოდა, როგორც პოეტის და როგორც მოქალაქე. მისი
იმ ღრინდებელი პორტრეტი, როცა აწე და დაშვს წერდა, ვერა-
ფორთ ვერ მიგზავნებდა იმ იერსახეს, როცა „დროშებსა“ აერთებდა
და სჯეროდა —

„ვერცხვს შესძლებს ამ სტიქიის
დაუკარგოს ლეროვნება —
რომ თანასწორ მზესთან მიგე
თვითთული ერთგვანა...“

ვალუტაციონის შემოქმედებაში საბრისპირო მიმართულების მიხ-
ვედულობდებოდა განვლი, ცხოვრებაში მართლაც, „მოქალაქე-მოქალა-
ქის მისი სიბავშვია, მაგრამ როდღე დაბავანტა, „გარდმოვიდინოლი ციხი
ნაქარწყობდა“. ვალუტაციონი ვალუტაციონად გაიზარდა, მაგრამ,
რატომ უნდა მივიჩნიოთ მისი სულის გამომხატველად მხოლოდ
პოეტის წერვლავდამიანი იერსახე და დაივიწყოთ პორტრეტულა
სულის გამოხატვა. მოქალაქე კაქაბემდ ღამის მეგობარი და
მესილდულელ ვალუტაციონი დაგვიტანდა და მისი ლექსებით ნაწარბი
პოეტის მართალი სახე გაავიწყობდა.

ასეც უნდა იყოს. განა ქმარი, რომ პოეტის ერთ პორტრეტს
მივაჩვენებთ? კრამპიონი ამბობდა. „დღისციკლის ერთი პორტრეტი
საქარბის როდა. პორტრეტის შემდეგ მან კიდევ დღედას იციცხ-
და დროის მიხედვით კი არა შემოქმედებითი ცხოვრების თვალ-
საზრისით. უკანასკნელი წლებში მისი სახე გახდა და ღურთ დღისმშე-
ნელოვანი, უფრო არცა და ტრავედიული და თვით საშუაზარია,
რომ არ არის ბოლო დროის პორტრეტი მხატვრული დირეჟული-
ებით რომ შეტვირთულად გამოვლდებოდეს“. დღისციკლის ცხო-
ვრება ტრავედიულიაქანე წარმართა და ბუნებრივია მისი იმ-
ღრინდებელი პორტრეტული მხატვრული და ფსიქოლოგიური ჩაწე-
დამა ვერაფორთ ვერ დაიშვებოდა აღრინდელ სახეს, როცა
მწერლა ადფორიანებული თანაკარბინით წერდა დაარბი ადამა-
ნებზედა, როცა ნერვოზიკა თვალზე ცრემლბობილილი კიბოხლობ-
და დღე ასპარეზეც გამოსულ, მანამდე უჩინარ მწერლობს ამ პირ-
ველ ნაწარბობს, რომელმაც ბუღინსკიც კი წინასწარმეტყვე-
ლებდა: დღისციკლის „ნოქე მიეუთვლებოდა იმით რიგს, რომლის
ტრავედიც გამოიწვია, რომელმაც მას დაუბრისპირებდა, მაგრამ
დასწრებდა იმით, რომ მათ დაივიწყებენ სწრაფს იმ დროს,
როცა იგი თავისი დღეების ამოფორის მანაღწეს“. მისი ერთი
პორტრეტი ვერ დაშვებოდა იმ სუბიერ გარდაქმნასაც რამაც
დღისციკლის და სულებში და წერვლავდა, მშობლიური ხუბის რომ
გაქარბა და ავტობიოგრაფიისთვისა შეურაცხყო, ვერ დაიშვებოდა
ცხოვრების უკანასკნელი დღეების მანძილზე რწინის შინაგან რიგე-
ვანა, როცა უსურის ძეგლებს განსწრაფდა და შემოქმედებელი
სტიკაში თვანაქილდული მოუწოდებდა: დაფორთ, ამაყო ადამა-
ნა. იგი, ერთი მხრივ, სიამაყით ამბობდა: — დუფორი მცირეზე
ვფრე კაცობრების ბედნიერება, რუსი ადამიანი არ დაიამნებდა-
და, მაგრამ იქვე იმედდაქარგული და ღრინდებელი ამბობდა:
„დაფორთ“.

ეს იყო დღისციკლის სულის ტრავედი და ეს ანახავებდა
აღრინდებელი მწერლის ბოლო ხსენება. მხატვარი არ შეეძლო ერთ
პორტრეტში მოქცევა მისი სისიყვარ განწყობილების ორი მხარე
და თუ ერთ მხოლოდ ერთი პორტრეტის ანახარა დარჩებოდა, მწერ-
ლის შემოქმედებითი და ფსიქოლოგიური ყუფის მთლიან სურათს
ვერ მიიღებდა. ამიტომ წუხდა კრამპიონ, როცა ამბობდა, — რუ-
სეთის არაივარ ამ დუბტოვ დღისციკლის იტი, როგორც ეს
იყო იგი კი ყოველთვის ერთი აზრის როდი იყო, — იზრუნებდა

და იცვლებოდა მისი მსოფლმხედველობაც. ნათილდან ხნელში
იწევდა, ხნელთოდან თავის დაღწევას ღაშობდა, მაგრამ უფრო
ღრინდებელი იყო. ხაზში კი ახლა მადლობელი დარჩებოდა, რომ
იმ დროის მხატვრებს დღისციკლის იმდენზე პორტრეტი შექმ-
ნათა, რა ძალითაც იცვლებოდა მისი შინაგან საზარყო. დიდი შე-
მოქმედი, ვინც არამედ ასახავდა დროსა და მოვლენებს, ადამიანს
და ცხოვრების ცვალებადობას, დროის იმისა, რომ თვითონაც იქნას
იმ ზომით და იმდენზევეც ასახული მხატვრულად შემოქმედებ-
აში. ეს კი, ლიტერატურებთან ერთად, ფერმართლად და მოქალა-
ქეთა ვილიც მობოდა.

ამას ვუთვლისპობს, როცა ვამბობთ, — ნიკოლაძის პორტრეტი
იხვევდა განსხვავებულდ მთავის და თავისთვის წინადაქარა-
საგან, როგორც ვალუტაციონის იმე და ღამე განირჩევა „დროშები
ქიქარას“ აზრისცვალობისაგან.

სილოვან კაქაბების ნაქანდაკარი შთავონებული ერთი, კონ-
ტრეტული პერიოდის ვალუტაციონის შემოქმედებით და სწრაფდ ამან
განახირობა მისი გარეგნობის პორტრეტული მხატვრების ხაზების
გამოქმედვაც, ნერვოტი მონახსენი, აზრ-ფიქრების გადმოცემი
ხიტიც აკეთებენ. მოქალაქე ასახი დროის ვალუტაციონი უღდა
თვალწინ, მაგრამ ვერ გაავტრებენით თუ გარდასულ წელთა
მგონის შთამბეჭდავასაც სჯერებდა მის თვალში. სისარულ-
საც ძველთველი ვალუტაციონის ხედვად და სტვენად მშინდ-
ლისს კარბინდა. მოქალაქე ძველი დროის ცრემლსწრესაც გად-
ხარდა და ვალუტაციონის იერსახეს სწრაფს ის განწყობილდა
და სჯერებდა, როცა მგონის ახლსავე აღიარებდა პოეტილად საშუ-
აგობდებოდა. ახ, რატომ არის მართებული არასყიო, როცა ამბობს:
„გამრინილი ადამიანების პორტრეტებში იმის წარმოსახვას უღდა
ვიცავდით, რამაც ისინი ცნობილი გახადა“.

მით უფრო სასიამოვნოა ამ წესის დაცვა, რომ ქართველი
მხატვრული თაოსიანია ამ თქმის მიხედვნი. ერთმა კი არა, ბევრმა
შემეს მგონის პორტრეტი და ერნასა და იმვე ხაზში კი არა, —
სხვადასხვა დროს, თუნც არაგის არ უღდა დაიწერა პოეტის
სურათი სწრაფდ მამე, როცა იგი დაღონებით წერდა:

„ჯერ არასდროს არ შობილა მთავრე უნდ წყნარბა“.

ან უფრო ადრე, მოწუხრებული რომ ეღდა მზის ამოსვლას:

„მზიკო, დაღუე სახვარე
მუხუბრე ღვინთა კოჭლასა,
მზიკო, ამოდი ამილი,
რე ევერბეტი გრასა“.

მხანველს სხვაგვარი შთაბეჭდილებაც შეუძლია გამოიტანოს ამ
წინასწარმეტყველად. შესაძლებელია მიიჩნიოს, რომ იგი ახლო არაა ვალუ-
ტაციონის მხატვრულია, რომლის სახესაც თანამედროვენი შეიჭე-
ვენ. იქნებ ეს მართლაც ასეა. მაგრამ, ერთი ვალუტაციონი, როცა
მას კარგობდებოდა და ვერცა, როცა უფრებოდა, გვაში შეხე-
დრად ვალუტაციონში იმას უხედებოდა, რაც იმ წუხს იმ
როგორც განაწდა, მაგრამ ხაქოსში შეიჭედილა სხვადასხვადასა.
ვალუტაციონი დროის იგი ვალუტაციონის შემოქმედების მიხედვნი
განსწრებდა და წინა დროის მგონის სახესაც წარმოსახვდა. ახ,
როგორ შეიძლება, რომ სიკვდილის წინა ხაზზე ვალუტაციონი შეხ-
ვედროდებოდა და მისი ბოლოური თვლებს ცხატრებენი ამ გახ-
სენებოდა, რომლებიც პოეტს თავისი ცხოვრების დასაწყისაც
ახსენებდნენ:

„როსლები მავრენი, ვაზზე
მიბოხნილელი წამი,
ცრემლებს, დაღინილს მძაფრი
ახალბურთობის ვაშო!“

ან სამი თაველი წლის წინ მეთათის ფერდაზე დაშვებული
პოეტის, რომ არ წარმოგვიტანა:

„წამეე მეთათისაგან. იქ, საღდაცა, ახლომბლო,
იყო ბრბულანდები
და ირალუს მათისახლ“.

ან იმამიკო წლის წინანდელი ვალუტაციონის ლერჯა ცხენები
არ გახსენდებოდა:

„მხოლოდ ნისლის თარეში, სამუდამო მხარეში,
ზეგილი თუ საბარში, წვევლით შეხებებენი,
როგორც ზღვის ხეტოლი, როგორც ბედის ტრიალი,
ჩქარი გრვებეგარბოლით ჰქრინა ლერჯა ცხენები!“

ან აღრინდელი მგონის ნაღლიანი ლექვის სტრიქონები არ
მოგვხდებოდა:

„სითი მიეყვარ ჩემს მოწყენილ გზას,
სად ვამეეე შევას მოესახვებო?
რას მთიეეეე მისი ისეთი ზე საქარბეოლო,
და ნა მისიეეეე მას ჩემი ზნაო?“

ბევრი, ვინც პოეტის სიკვდილის უკანასკნელი დღეების მოწამე
იყო მისი ცხოვრების დასაწყისის მგონობი არის და რა გახაკვი-

რია, თუ მოხვდნა გალაკტიონში ქაბუჯ მგონის სევდასაც ამოვიწყო. შესაძლოა, ზოგმა თქვა — მუშევა გალაკტიონის არა მგავს. შესაძლოა ქაბუჯ გამოერქოდა ნაღლიანი პოეტი ხალისიანი მგონის ნაწილად სახეს ეცილებდა, მაგრამ, არც ეს არის სიხვედრა. ციხედა სხვაა, — შოქინადეს, რომ ისეთი პორტრეტი გამოიყვანა, რომელიც მგონის დღესების სურათები არ იქნებოდა დარბილად.

გალაკტიონის ქანდაკების მხაველს შესაძლოა სურვილი ქონდეს კიდევ ერთხელ მოეხდინა ბოლო დღის დამწვინებელი პოეტის სახეს, მაგრამ არც ესაა, რომ ვახსენებ მის დამწვინებელში წარსულში? შესაძლოა ასეთი შესაყვამა გულსატკბოა ბევრი სახთვის, მაგრამ ბევრისთვის ზომ გულსაშაა. ვაჟა დრო და მომავალ თაობა აღარ გამოვახ, — რომელიმე უფრო მეტია გალაკტიონის პორტრეტული მსგავსება. ვგი იბნა იქნება უყოფილი, თუ პორტრეტში პოეტის სულის მსგავსება ნახავ. ეს კი სილოვან კაპაბაის ნაქანდაკარია არის და, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგჯერ იგი დედლა ადგირის მონახა, მაინც ბავროთ ხასიათი იმდენად მგონისებურია, რომ გალაკტიონი გალაკტიონს მგავს და პოეტის იერი მგონის შემოქმედებს ვგახსენებს, რაც ამ ბოხად:

„სიმღერის მინადა მე წამოწმებია,
რომ ვთხოვს დამოცილებლა,
გამოცილებლა, გამოცილებლა
და არა ძილი“

სულ სხვა, თუ ამ ნაქანდაკარმა ზოგა რამ მიუწვდენია და ზოგაც გადაწმეული. იქნებ სჯობდა მოქანდაკის ისეთივე დამწვინებელი განზრახვებით გამოერქვა პოეტის სახე, როგორაც ადრინდელი აზროს მგონის შემოქმედებში ერთდებოდა... უფრო მეტი ნაქანდაკარს და თვალისთვის უყოფილია ნაწარმები დედალზე მოიწვევს; ზუსტად გამოყენებულ განსაკუთრებულ სახეზე და ახლად ხაზგასმულად გამოყენებულ ფერსაზე. დასკვნითი სიხვედრა გამოყოფილ მხარეებს, მაგრამ უფროსი ვხვდები, რომ ისეთივე ხატოვანი ყოფილიყო, როგორც პოეტის სახე-მკაფიოსის სახე და ყველაზე აშკარა მინამცვანად ხატავდა. ვახსოვრ?

„გისახებო თქვენ ფერი დაბნეულ ქლიავის? —
ეს ჩემი სახელია შენთვის“

გალაკტიონის შემდეგ დღის აზრი ფერია რელიეფში ამოქანა, მაგრამ იმდენად ძაბს არც მარჯვდა და არც ფერები ემერქვოდა, პოეტური მკაფიოსის სიხვედრა არა სჯობდა, მაგრამ შემოქმედებებით განზრახვებულ სურათში რჩავდა. იქნებ პოეტის იერი ქანდაკებულ იხვე უნდა მხაინებდეს, როგორც მისი მგონის ბავრების ბერძენულ-შრილია:

„ჩერჩილ — უფურცელ ფარისს,
შრილი — აბრეშუნი შარის“

იქნებ, მაინც უფრო ახლი მივრდეს პორტრეტული გალაკტიონის შემოქმედებისათვის, უფრო მეტი მსგავსება ვიხსენებ მგონისა და მხატვრის ნაქანდაკარში?..

მაგრამ, მაინც, ალბათ, ის აღარ იქნებოდა, რაც სილოვან კაპაბაის უნდა აქვს, — იგი ამ პორტრეტს სხვა განწყობილებას მისცემდა და გამოხატვასაც მხარს აძრავდა. მოქანდაკის კი ის სურდა, რაც ვიხსენებ. თუმცა პორტრეტის 1946 წლის საფუძვლის დღეებში ბერძენად, მაგრამ ამ პანახაენაშიც კი პოეტის თბილად უფრად, სიცივისა და ტრანსპარენტის გრძობას წარმოშობდა.

ჩაბო?

იბოტამ, რომ ისეთი იყო მაინც გალაკტიონის განწყობილებაც. პოეტის მოქანდაკისათვის სულ ათიჯერადი მთავარი, მაგრამ ყოველთვის გადარდული დედალ ლაპარაკობდა, მას ისხენებდა და მოქანდაკესაც ასხენებდა:

— იცხად და სდუმდა, შემდეგ ამოიბრუნდა, დედას ვახსენებდა. ვერ იტყვებდა. მასზეც აღფრთოვანებით შელაპარაკებოდა. მგრძობილიყო ადამიანი იყო. — იგონებს სილოვან კაპაბაე.

დედა უფრად, მასზე უფრო სიხვედს ვერაღა. გალაკტიონის თვის დღეებში წერდა:

„დედაჩემო დედა და მასთან ერთად დავკარგე იმედი, ნუგეში, თანამგრძობობა... უფიქრობდა პოეტის წარმომადგენელი, მაგრამ ვერ... დავტოვე უკეთესი და მასთან ერთად დავკარგე დედის ახლად-შევიწილი სილოვან... წუხსილის ძილიმ ვუსწოვ, რომ მე უნდა დარაჯისთვის ვას იტყვებოდა, როგორც უფრო იქნებ დედისათვის... უწებდი, რომ ჩემი მთავარი, თანამგრძობობი და დამცველი რაგონ არის — შენ... ამ დროს ჩემი თიხის ფუნჯარას დედაჩემი მოიხდა... გატყუებდი, შენ, და ვალოვანი, ბოქო შერი, შერი, უკვლავად ვას სჯობდა და ვუ დავკარგე დამცველი და თანამგრძობობა ვაგავს, ვახსენებ შენი, შენი კიბოვს: „ო, ნანა, ნანა...“ დედაჩემო გაქრა... მამაჩემოც, მამაჩემო ავდები, ავდები ჩემი ღმერთი კრებულ და მოვიხვე დღესი „ო, ნანა, ნანა...“ დედაჩემი, ალბათ, ამ სიტყვებს ვიღისსმობდა“

„ქედლით გიმღერის ექვსი მგონის მკრთოვანი ქნარი: რუსთაველს, გურამიშვილს, ბარათაშვილს და ვაჟას, წერეთელს, ქვიციავას სერბი დავითონის მხარი... და კიდევ დღეებში ნანა არ ვიცავს ვანა...“

ამ ძველი სიხვედრის მონაქროლი ახლაც აჩნდა სახეზე. ამ სიხვედრას ხედავდ მოქანდაკე. იგი ავლავდა უწვინებლობა, — თვალზე თუ ტურზე, მხრებზე თუ შიშველზე. ეს სიხვედრა სილოვან კაპაბაესაც ასხენებდა დაღონებულ მგონის სიხვედრის სტრუქტურებს.

რაც მას აგრძელებდა, ხალისი ემტყობოდა. მოქანდაკის სახე-ღმერთობა მას ლაპარაკობდა, სივარულით ეფერებოდა. მაგრამ ისიც ვახსოვს, მოქანდაკის უხვედა და უფრად: — გაგმინაქვით, მამო, ჩემი უხვედა. მაინც პირტიკვლად წყავს ხალისიანი. მაინც ჩემიხვედრის დავფრთხი და შევახსენა... აღარა ვარ ბედნიერი. ხედავ, — წვერი ბოუშუ და მას ვაძრავებ ვალო...“

გალაკტიონის უწვინებლობა და გმადლობიარე იყო. ეს იხატებოდა მის სახეზეც. ამას ხედავდა მოქანდაკე.

სილოვან კაპაბაეს დამად ჩაიხვედა პოეტის ცხელი და მისი სულის თორბოდა იტყობა, თვალზეც შემოწმული ცხელი შენახა. მაგრამ, ვანა ცრემლი ძიამდე შრება? ცრემლის სათავე გულშია და ამას ვინ ამოშრავს?!

ეს იტყობა მოქანდაკე და ეს ვგაგმინებდა ჩვენი, პოეტის თვალზე მონადგარი ცრემლი დავახსენე, მგონის ქაის მონადგარს მკრებს შევაგვარე და დედაჩემო გამოერქვა, — ჩაფრთხილი, ნაღლიანი, ვინც სიხვედრად იტყობა:

„შენი რე სახეა დაბნეულ თან
ყოველ დროს ყოველთვის, ყოველდინ...
შრილი ეს ნილიანი ფერები სერის...
ქარი ჰქვია, ქარი ჰქვია, ქარი ჰქვია...“

ვინც იტყობა მხავე მხედრად ამბობდა:

„მიხილბარ... ისე მივხვედს წველები,
თითქოს ზღვის კარად თიხის თიბიდე,
ვინა თქვა შენი გარდაცვლილება?
არა, სწორედ დღეს შენ დაიბადე.
მიხილბარ... შენს ბელს ბევრი ინტერტი
მეწინეობს, ბედი სხვა არის არი,
შენ სიყვარულს დაღვიბინებ...
შენ სიყვარულს დაღვიბინებ...“

ამისი ჩრქვა იტყობა მობინა ავალ-შვილისებურ პორტრეტში, რომელიც გალაკტიონის სიცილებში გამოქანდაკა მხატვრამ და პოეტისებურ შერიონს გამოშრავდა.

ეს იყო 1956 წელი, რაც იაკობ სილოვანს უნდა თხოვრებით წლით ადრე ჩამოსულიყო ქონდა თიხის ცნობილი სილოვანის დედა მგონისა. ახლად წელიწადი უწვინდა სილოვან კაპაბაეს გამოკვანა ქაბუჯი და ახლა, სიცილებს თუანახელი წუხსი, გარდაცვალებულზე სიცილი წლით ადრე პოეტის მობინა ავალ-შვილისებურ ექვსი მასხალზე თიხის იტყობა გამოშრავდა.

ეს იყო წელი, რაც გალაკტიონი უწვინდებოდა გამოკვრედა ბოლოდ მომადებულ დღესი სახე-მკაფიოსის შემოღობის მოხატობაზე, ცხოვრების მიწერულზეც. ვაზა სახათი მონაქროლი ნიავზე, მაგრამ იმდეს მაინც არც ვახსენებ.

„მე მინდა მივეცი ნუგეში ნიავს:
ნუ გუბნობა ნუ გუბნობა
ეს მხოლოდ დროის მჭროლი ყინია“.

პოეტის ეკვლივა ხალისის ეღონებობა მობინად ვახსენებდა, მაგრამ კულა მინც სტკიოვდა:

„ნიავმა ამ თქმით ბივირი იციანი,
ტყეში შეიჭრა და მიბინა“.

იგი ხინაწულით ლაპარაკობდა ახალგაზრდობის განვლილ დღეებზე:

„აღლად შეიღვინებოდა ელის
ჩაფრთხილება მთა და ელის...“

სხვებზე გარძობდნენ, რომ ესადა მისი ფერი ეხვევა ცისფერს... ვახსენებდნენ, დგან ნეკრჩხალია:

„ღუმს ნეკრჩხალი. მან ახალ-ახალ
მოუღწინებოდა წინ ბევრი იცავდა.
ამ ქვეყანებზე მან არა ხანა,
არ გარდატეხა არ განიცავდა“

ემპირის დარი, ხანდაზმული პოეტი, დედაჩემო იცხად ახალ-გაწილად მოქანდაკის სახელსიხვედრა და კარწმინდულ მხატვრებს ეყოფოდა უფროდა. მოქანდაკის მეგობრები მოწვევით თავს უწრავდნენ და იქნებ პოეტისებურ სიტყვებს იხსენებდნენ:

„თითქოს ნეკრჩხალი, ქვეყანად არვის არ
შეწვის და მისებარ ზღაბითული გზნებით“.

იგი სკაშე იჯდა, ოღონდ მხარდახრილ, მარცხენა ხელზე დაუ-
რანობით, მოქანდაკე ნერგულად მჯდარი. მის თვალში
არჩნდა და ცხოვრების წყურვილი ბრუნავდა, მისი გაშლილი
მუხლი ამახიარებ სიღალბეს და სიყუთვე შეტევადობას, მისი
წყურვალის სიწინდე წარსულსა და აწესის მიმართავდა:

„სულ გვიწინებს უარსებებს თვალისა“.

პოეტის შემართვად იქცა მშვიდის წინ და ხანდისს თუ
აუბნებავლებდნენ ტანებში. მაშინ მოქანდაკე ხელს დასუფილდა
და გალაკტიონის შოგანობით უტყვროდა, ბავშვობაში დასუფილდა
ლექსის სტრუქტურებს იხსენებდა და პოეტის მიერ ახლა ნათქვამ-
საც იხსენებდა:

„თავდაღებულ ბრძოლებსთვის ნახევარ
გახო დღეობა არის ამ უნდავარ,
მარად მინათებს შენი სულის ცხოვლისა:
პოეზია უპირველეს ყოვლისა“.

მედონერა მოქანდაკე, რომ პოეტსა შეეფხე ძერწავს, მისი პოე-
ზიით ავსებულად ძერწავს, გაბატონად ძერწავს და ხანდისსან
მისი ლექსის წარსულზე ებნებდა:

— თქვენს ლექსებში ჩვენნი შოა და ბარია, მთელი ჩვენი სამ-
შობლია... — ტკიპარი და არავია, რომის და ლაზარია...
— დღეობა... — საქართველო ჩემი სამშობლია — აღტა-
ციები უახსენს გალაკტიონმა და ომადნედი სტრიქონები გაიხსენა:

„ჰე, მამული გრძობა შენი მოვლისა
მარად ყველა ჩვენიათვის ვაღია,
სანამ გვირბა შენთვის სული დღისა
სიქვა: სამშობლო უპირველეს ყოვლისა“.

სამშობლო უპირველეს ყოვლისა... პოეზია უპირველეს ყოვლი-
სა... ეს მომთხრობს გალაკტიონის ამდროის ლირიკ სიმღერა-
ში და ამ განწერილობას ახსენებდა მოქანდაკე თავის ნაძერწ
ქანდაკებს. გალაკტიონი ხედავდა, რომ ავალშვილი მას კოსტუმში
ხატავდა, რომ რაგორაც ეტოობოდა და სიტყვაც ჩამოუგდო. პოეტს
სურდა, მისი პორტრეტი იმ განწერებით ყოფილიყო, როცა ლექსს
იხსენებდა, — განწერადღებულად, მდებარედა, პირადაც, მოძრადა...
„ეს ურბობა დროდარბო შეც მიშლის — შრომა მჩვევია,
მეგრამ წრფელ ხმაში არასდროს ყალბი არ გამოვკვიდა“.

აყვრდებოდა მის ლირიკ სახეს, მისი თვალბინის კეთილშობილ-
ებს, მის ავსებულ მომზიდვლობას და სიღარბისხლებს.

— შეც ბებრეკრ ამიწვიოთ თქვენს ლექსის სიღარბებში —
ურბობა რიხობ მოქანდაკე.
— დიდებულა... შეე...

„ახსოვდეს ყველას, ვინც აიღებს
ამ მშობლიურ თასს,
რომ ის საყვარა არა ღვინით —
არამედ ღვინით“.

საქართველოს ფიცის გაბტევა ბოროტებაა. ჩვენ მისი ჭირნა-
ხელის

„ერთი ღამეთა მივეცილი,
კიდევ ბევრი სიღარბებელი
დადგარს დაუღუგებელი“.

მოქანდაკე გაბატონდა იხსენებდა პოეტის ლექსებს, ზოგჯერ
არცალა ნათქვამს. ზოგჯერ წაწვიდა წამოცდება მოგაროების.
მარამ გრძობით წაწვიდა მოქანდაკე, ამ აბსოლუტურ მის მოქან-
დაკეს პორტრეტის ფსიქოლოგიური ამბისის ძალა. იგი ძერ-
წავდა კაცს, ვისაც სწამდა პოეზიისა, სჯეროდა კალმით და ვუ-
ლით ნათქვამს:

„ჩვენს პოეტებში, მშინდელ ვეწვივით —
და ვსკამთ ცეცხლმან ახარეულებით
მისი სიღარბებელი“.

პოეტსა სჯეროდა მოქანდაკის, თბილი და მოსიყვარულე მკით-
ხევის, სჯეროდა ხალხის, ვინც ახვით ღიღის თავანისცემით
კავდებოდა პოეტს. იგი ხალხის ხმას გულთან იღებდა, ყოველ
კოხებს უახსენებდა, მეგრამ სჯერებს და თავანისს ერთმანეთისა-
გან არჩედა. წარსულში და ახლაც,

„მზრუნველს და მომეცელს
საქართველოში
ინინე გამოლევის
შხალ იყავ მისცე
ანგარიში ხალხს
და არა ყოველ
გამეულ-გამომეულს“.

ბიძინა ავალშვილია, როცა თბილისი განაწინარე პორტრეტი
დაამოყვრა, გალაკტიონთან სიახლოვის შოამბედობით. მისი საუ-
ბრებისა და ლექსთა ზეგავლენის წყალობით, მინუსწილდვან
შესცვალა ხეში გაბატონილი პორტრეტის კომპოზიცია და უფრო

მეტად მიუახლოვა პოეტურ შემოქმედებაში დანახული პოეტის
სულს. მოქანდაკე მთელი სახე ხის გულიდან ამოქნა, მძლავრად
წვერილი განივად გახსნილ სველიშორ ხასვა და ოკეანეთი მსუტ-
რებული ტანის შოამბედობა წარმოუშვა. თბილი და ექსპრე-
სიონობით გამოჩრდილი მოდელირება, მყარი კომპოზიციური
შემართება, მთელი ფიგურის მგვარობა და შინაგანი ხასიათის
მკაფიო ელერდობა; — აი, რის ხასიათებმა ბიძინა ავალშვილის
ეს ნაწარმოები, რომელიც ძალიან ბევრად ახლოს ავალშვილსა წინაა
შემქნილი სულტურული ნაწარმოებებთან, მაგრამ ბევრსაც ემთ-
ხება პოეტურის სულსა და პოეტის სახის მგავანობის სიტატობით
გაღმრთებით. ავალშვილი არა გამოიჩინა თავისი ნაწარმოებით
ნაწარმოები, მაგრამ არ უარყო ისიც, რაც პოეტი მშენებდა. ამით
გახდა და წარსულზე მშენებელი და ამითვე იქცა იგი სულ სხვა-
გვარ და სრულიად ორიგინალურ ქმნილებად.

უფროები ბიძინა ავალშვილის სულტურულ პორტრეტს და
თქვენს წინაშე წარსულდება აკაცისა და ვეას მომდევნო, — მათი
ტოლი და მათი დარი პოეტის ცხოვლი სახეს, სახეს, რომელიც
ვეება ფიგურა და არაია, უღვივ არჩნდა და ნუგეშია... — მთელი
საქართველოა:

„ელდარი ხომლის კლდებზე ხელში ვიდებ ფეხებმს.
იქ — იმერეთის ვეხადე, იქით — რაჯ-ლენხუმს.“

პოეტურმა ურბამა მიანიშნა მოქანდაკეს, რომ ხეში გამოითავა
მგონის იერსახე, სახე ტიტანური მუხის, ქართული, მესხური შის
გამონახვად:

„ის გამოხლავა მზიური
შვილია ვალი და სესხია,
შეგრძნება ტიტანური,
იტყვი: ნამდვილი მესხია“.

შეხედავს ნაქანდაკარს და მის სახეზე ვიწვევდა სეფლას
და მარტოების ნაკვალევი, წარსულ დღეთა ავი ეამის ნაღარევი,
მეგრამ, ახა სხვა რომელ წყალით იბანება ნაკვთობები?
— გალაკტიონი ისე დგას ხეში გამოსახული, როგორც მარბლის
ფერდზე გამომჩნევილი მუხა. უფროები ავალშვილისეული ხის
ხატებას და გახსენებდა —

„მუხებს წოხთა საქველში ჩაწყვეთაა რკობი,
აქ არსენის ნაბლის გამსს გრამბრე მდამობი“.

ბიძინა ავალშვილის ნაქანდაკარ პორტრეტში ძველიდელი
გალაკტიონის სეფა-წილობის იარა არა ჩანს. მოქანდაკე ნათქვამს
და ბრძოლდნა გამარჯვებით ზის დაბრუნებულ ძაას ხედვას. და
განახე არ იყო? ხალხსა პოეტის შემოქმედებში სწორად ეს არ
გამოხდა, განა იმედანი შენაგება და ვულგარობით? ნუგეშ
ავალშვილის შემოქმედებას მთავარ ძარბადე არ აჩვენა? იყო, და
ეს განწვილებდა შემოქმედის შოამბედობით არის ამბეჯადებული
ნათქვამის პორტრეტზე. მოქანდაკე ღლი მინახებოდა, შექ-
ჩრდილობის შეჯგარებოდა, რბილობა და ხსიტა ხატვის შენაქვე-
ბით დიდ პოეტს არბია და ფიგურის ღრმად მინაველი იერსახე
უქმნა, რომელიც სხვივად ლირიკული მოუთხრობს პოეტის სამ-
უაროზე, როგორც მისივე ბავჯალი სტრიქონები... შოამბედობით
მოუთხრობდა პოეტისა და მოქანდაკის, მამულიშვილისა და მემო-
სის მოვალეობას, ხალხის წინაშე მგონის ვალდებულებას. სამ-
შობლოსთვის თავდადებაზე, ერის სიხარულზე და ხინანულზე.
უფროები ავალშვილისეულ ნაქანდაკარს და პოეტის ფიცის სიტ-
ყვები გესმით, მისი გრძობების სულს ვეწვათ.

ახლა ეს ქანდაკება საქართველოს ლიტერატურის მუხეუში
დგას, მაგრამ უმეტველივად როდი დგეს: იქ მისელი ხეში გამო-
თლილი პოეტის სახესაც იცნობს და ხეში ახსენებულ მგონის
ხმასაც გაიგონებს. ძნელია შეხედო შეცვებამარ ამ ნაწარმოებს
და შობლიური შოა და ბარი არ წარმოგესახოს, თვალწინ არ
დაგიდგეთ და არ გაახსენდეთ —

„ალმოსველით-დასავლეთის
გზა მიხვეულ-მოხვეული,
იენინა მეგრულ ღიღის,
ფხახურთ, მოხეგრულ,
ლაზთა რბევი, სისხლის ტბორით
შეღებლილი ქართლ-სახეთით
რაჯ-ლენხუმია შორით,
ახლო მესხეთ-ჯგავებით...“

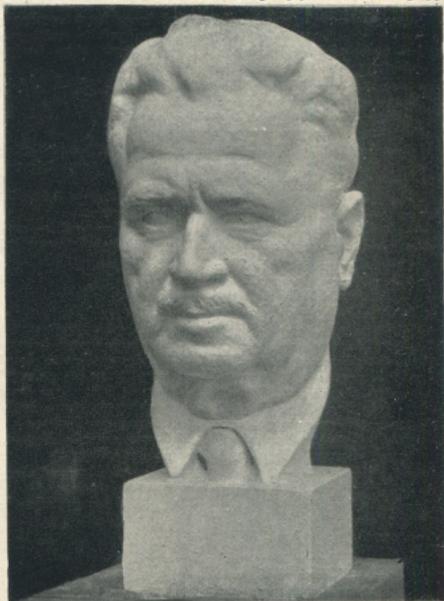
უფროები ხეში ნათქვამ და ქანდაკება და პოეტისა და ხალხის
ფიცებს გესმით:

„მშობლიური ჩემი მიწავს,
რომ დავიკეთ შენს ტბორს ენას,
შენს მშენებელს ჩანსს დავიკეთ“.

ქალიშვილის პორტრეტი



პროფ. აკაკი შანიძის პორტრეტი



გოქანდაკე
თენგიზ
ღვინიაშვილის
ნაწარმოები

პოლოდინა

ფიქრი





სსსრ

საქპატბი

„ჯარისკაცის“

გვერდი

10.006.

რედაქციის

კინმატოგრაფიაში არცერთი მნიშვნელოვანი ტილო არ შექმნილა იმის შესახებ, რომ ქართველი კაციც, სხვა მოწინავეების შვილებთან ერთად, ამ საშინელი განსაცდელის დროს მოწინავე ბრძოლის ხაზზე იდგა, რომ მეოცე საუკუნის ამ უდიდეს განსაცდელშიც არ უღალატებდა მას თავისი ეროვნული ტრადიციისთვის, რომელიც მუდამ მოქალაქეობრივი იდეალების ერთგულებაში გამოიხატებოდა. ქართველმა ხალხმა, მისმა საუკეთესო შვილებმა ამ ომშიც უმაგალითო სულიერი სიმტკიცის მაგალითები გვიჩვენეს. სტალინგრადის და მოსკოვის მიდამოებში, ჩრდილო კავკასიასა და უკრაინის ველებზე, გერმანიის, პოლონეთის, ავსტრიის, რუმინეთის, ჩეხოსლოვაკიის, პოლონეთის შორეულ მიწებზე სამუდამო ძილით ძინავთ ვალმოხდელ ჯარისკაცებს, რომელთა სახელებია: ლევანი, შალვა, ელიზბარ, გიორგი, თამაზ, გოდერძი... ძლიერი იყო სურვილი ჩვენს კერაზე დაზრდილ ვაჟაკებზე, მათ უკვდავ საქმებზე გვეთქვა სიმღერა — ომახიანი, თქმული ისეთი ძალითა და სიყვარულით, რომ იგი მტერსაც და მოყვარულსაც გაეგონა. ეს იყო მეტად მნიშვნელოვანი!

ამ სურვილით დაიბადა კინოფილმი „ჯარისკაცის მამა“. მაგრამ ფილმის ქედრადობას ძლიერ შეზღუდავდით, იგი მარტო ეროვნული ამოცანით რომ განგვესაზღვრა. გიორგი მახარაშვილი, რომელიც ეროვნულ თვისებებს ანასხიერებს, არის შვილი მიწის და შრომისა, არის ნამდვილი ქართველი ადამიანი, „ამავე დროს ნათლად გამოხატავს იმ ტიპურ ნიშნებს, რომელიც აყალიბებს საბჭოთა ადამიანის სახეს — ახალი სამყაროს მშენებლის, თავისუფლების დამცველი ადამიანისა“ („პრავდა“, 1965 წ. 18 მარტი). გიორგი მახარაშვილის მაგალითით, რომელიც ანასხიერებს სამშალო ომის ხალხურ ხასიათს, მის პატრიოტულ და ინტერნაციონალურ სულიკვეთებას, ჩვენ გვინდოდა გაგვეჩხნა ჩვენი ხალხის გაუტეხივი მაღალი სული, მისი სიცოცხლისადმი დაუშრეტელი სიყვარული. ჩვენ მივისწრაფვოდით შეგვექმნა ჭეშმარიტად ხალხური ხასიათი, რომელსაც თავისი წინაპრები ქართულ ზღაპრებსა და ლიტერატურაში ჰყავს. ჩვენ მივისწრაფვოდით წმინდა ეროვნულ ნიადაგზე, მის ძლიერ ფესვებზე დაყრდნობით მიგვექმნა ზოგადსაკაცობრიო განზოგადებამდე, ვინაიდან ის, რაც აწუხებს გიორგი მახარაშვილს, რითაც სუნთქავს იგი, არის ჭეშმარიტად ქართული, ეროვნული და ამავე დროს არის ყველასთვის გასაგები, ყველასთვის საერთო. ასე მიდიან ხალხის ნამდვილი შვილები ბრძოლაში ვსაანთხა და ვიგტანაში, კუბასა და კორეაში, როდესაც მათ ვნახებთა თუ ზეთისხილის ბაღებს, ბრინჯის პლანტაციებსა თუ ფორთოხლის ხეივანებს უცხო სისხლიანი ხელი წაეპოტინება.

ისიც საყურადღებოა, რომ ჩვენი ფილმის გმირს ჰყავდა თავისი რეალური პროტოტიპი. სცენარის ავტორთან — სულიკო ქვინტანთან ერთად ფრანტის მოწინავე ხაზზე უბრძოლია ბოდიხსველ კოლმურენს გიორგი მახარაშვილს. იგი ყოფილა დიდი ფიზიკური და სულიერი ძალების ხანშიშესული კაცი, ყველას ყვარება ბატალიონში და ისიც მამობრივი მზრუნველობით ეკიდებოდა მებრძოლებს, რომელთა უმრავლესობა შვილად შეეყვებოდა. 1942 წლის გაზაფხულს ნოვოროსისკისთან, ხანგრძლივი მიძინებელი ჯარისკაცები ალიონზე ღლინით ნათქვამ ქართულ სიმღერას გაუღვიძებია და მებრ-

ქორე მოსოფლიო ომის ასახვას დიდი ადგილი უკავია როგორც საბჭოთა, ისე უცხოეთის კინემატოგრაფიაში. ომის ქარიშხალმა გადაუქურთლა მოსოფლიოს. თითქმის არ დარჩენილა არცერთი ეუთხე, სადც ომს მსხვრევა და ნგრევა არ მოუტანა. მოსოფლიოს ყველა ერმა, განსაკუთრებით კი საბჭოთა ხალხმა დიდი მსხვერპლი გაიღო ფაშისმის დასათრეუნივად. ეს იყო ბრძოლა სინათლისათვის და იგი ნამდვილ ინტერნაციონალურ ხასიათს ატარებდა. რუსი, ინგლისელი, უკრაინელი, პოლონელი, ყაზახი, ამერიკელი, იუგოსლაველი, ქართველი, ფრანგი, ჩეხი... ყველა ქვეყნის პატროსანი ადამიანი აღდგა სისხლიანი პიტლერიზმის წინააღმდეგ.

და ხშირად, ძალიან ხშირად გული დამწყვეტია, რომ





ძოლებს დაუნახავთ, ხომჭით მიწას როგორ ჩიქნიდა და ხორბალს თესდა ჯარისკაცი მახარაშვილი. გაკავებული შესტკროდნენ თურმე მის საქმიანობას... „გაზაფხული მიოდის, ცაზაფხული“ — ჩაუდუღუნებია თავისთვის...

ამ ცხოვრებისეულ ფაქტზე არის ხალხის სიმბოლური სახე, მისი ორგანული შეუთვისებლობა ომთან, სწრაფვა მშვიდობისაკენ, შენებისაკენ!

ამიტომ არის, რომ ჩვენი ფილმის გმირს, რომელიც სერგო ზაქარიაძემ განასახიერა, ვვლავა ერის ადამიანმა გაუგო. „მე ვისურვებდი ასეთი ქართველი მამა მყოფლმა, — ტრიბუნებიდან განაცხადა რუსმა რევოლუციამ ფილმის დემონსტრაციის შემდეგ.

ფილმის ხალხურმა ხასიათმა, იმ ამბავმა, რომ ჩვენ გამარჯვებულნი ხალხის შევიდით ვართ, დაბადა ის იუმორი, რამაც საშუალება მოგვცა ახალი კუთხით დავგვენას წარსული ომის დღეები, რომელთანაც უკვე იცი წელიდავაშორებეს. რა თქმა უნდა, დღეს არ შეგვიძლია ომზე ვილაპარაკოთ ზუსტად ისე, როგორც ვლადიმერამოვილი მაშინ, როცა ომი მიმდინარეობდა, ანდა, როცა ომი ახალი დამთავრებული იყო. — ჩვენი აზრით, დღეს უფრო მნიშვნელოვანია ვილაპარაკოთ ომზე, არა მარტო როგორც საშინელებაზე, არამედ ომზე, როდესაც დიდმა განსაცდელმა გააერთიანა ხალხი დიადი იდეალებისთვის! ომზე! — როდესაც მთელი ბრწყინვალეობით აქვრდა ადამიანთა სოლიდარობისა და ჰუმანიზმის ძალა! ომზე, რომელმაც წარმოშვა გმირები, გახსნა ხასიათები და ჩამოაყალიბა პიროვნებები! ამას უგვივლად აქვს თავისი რომანტიზმი და გადაგაყვლია ხალხის ქემბოუსურელ ბუნებასთან.

ასეთი იყო ჩვენი იდეურ-მხატვრული მრწამსი, რომელმაც განსაზღვრა კინოფილმ „ჯარისკაცის მამის“ სახეობრივი წყობა. ჩვენს შემოქმედებით კოლექტივს არაერთი ამაღლებული შეხედავა ჰქონდა თბილისისა თუ მოსკოვის, ბათუმისა თუ ლენინგრადის, ქუთაისისა თუ ბაქოს, სოხუმისა თუ ოდესის, მახარაძისა თუ ერევნის, თელავისა თუ კიევის მაყურებელთან. როგორც ამ უშუალო შეხვედრებში, ისე მრავალრიცხოვან წერილებში, რომლებსაც ჩვენ ვიღებდ, გამოითქვა სურვილი, მაყურებლისათვის გაგვეცნო, თუ როგორ იქმნებოდა ფილმი. სიამოვნებით ვასრულებთ ამ რთულ დავალიანებას, თუნდაც იმიტომ, რომ იგი დიდაკავშირებულია ცხოვრების სამ მდღევარე წელიწადთან, რომელიც სახეს იყო შრომით და ძიებით. ამის მოგონება კი ადამიანში ყოველთვის იწვევს ახალ შემოქმედებით წვას.

ეს იყო 1961 წლის ზაფხულზე. მაშინ კინოფილმ „ზღვის ბილიკაზე“ მუშაობას ვიწყებდით. კინოსტუდიის ეზოში, სადაც, ჩვეულებრივ, თავს იყრის ხოლმე მოსაუბრე ხალხი, მოვდა სულელი ქლენტი რომელთანაც მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში ერთად გატარებული სკოლდენტიური წლები მაკავშირებდა, და როგორც მეგობარს მითხრა: წაიკითხე ეს ლიტერტორ და შენი აზრი მიიხსნაო. უწყისრიოდ დასეგვილი ჩაქალდის გრანჯლის გადმოშვა. მართალია გიჟხრათ, მეზარება, როდესაც ერთ გარკვეულ თემაზე ამუშაობ და იმ დროს ვინმე რაიმე გარეშეს წაიკითხავს მთავაზობს. ასეთ შემთხვევაში კითხვას მხოლოდ შექანიკური ხასიათი აქვს. წაკითხულის ვერც აზრს და ვერც ემოციურ მხარეს ვერ

ვერნობ, რადგანაც მთლიანად სხვა რამით ვარწმუნებული ვარ. სწორედ ასეთ ტანმარტობაში ვიყავი მაშინაც, თავში ზღვა, მოხუცი, მისი ღმრთაქმელი, გმირი, სარტული და მთელი რიგი გადაუტრეკელი პრობლემები ტრიალებდა. ტროლეიბუსით შინ ვებრუნდებოდი. ვიფიქრე—თავის მაინც გადავაგებლებ და მგერობის წინაშე მოვალეობას მოვიხიბ მეთქი! დავიწყე კითხვა... ეს გახლდათ „ჯარისკაცის მამის“ ლაბორეტო, ე. ი. 7—10 გვერდზე დაწერილი მომავალი სცენარის სქემა. პირველივე ეპიზოდებმა შემაბნო. არ ვიცი, რაწინაა წრე გაავსა ტროლეიბუსმა თბილისის ქუჩებში, ვიცი რაიმე იქიდან მაშინ ჩამოვედი, როდესაც კითხვა გაავსა და ფიქრით შეპყრობილი ქუჩაში ერთ ადგილას დიდხანს ვიდგე.

მახსოვს, ს. ზაქარიაძე მეორე დღეს სტუდიის საგრიზი-ოროში სარკვესთან იჯდა და „ზღვის ბილიკის“ მოხუცი მუღვაურის გრომს ეძებდა. მე კი მას ს. ქლენტის მიერ მოხაზული ჯარისკაცის მოხუც მამაზე ვუყვებოდი. ეს იყო მოთხრობის ქართველ გელესაცზე, მის არარტეულივრე სიყვარულზე მისის მიმართ, მის გაჯარისკაცებაზე, ხალხურ სიბრძნეზე, შვილის ძიებასა და მღელვარე ბედობალებზე, რომელიც ჩვენი ქვეყნის ხალხის ისტორიასთან იყო შეწვეული... მსახიობი მისმინდა და სულ უფრო ხშირად შორდებოდა სარკეს. მილე მთლად მიატოვა გრომის კეთება და მომაჩერდა. მის თვალბზე ცრემლიც კი შევიწმენა... მალე სულელი ქლენტიც გამოჩნდა, რომელსაც მე გულთი გადავებე და გავეზარეთ სინაბრული. ჩვენ ვერძობდით, რომ ხელში გვეონდა მომავალი სცენარის სანტიგრესო საფუძველი. გადავწყვიტეთ სტუდიის სასცენარო განყოფილება და რედაქტურაც გაგვეკონტინა ამ მოულოდნელი მონაპოვართი, რომ უმეტეს თუ წარმოვიდგინეთ იმ სიღარიბეს, რომელსაც წლიდან წლობით განიცდის ჩვენი სტუდიის სასცენარო პირტველი. მაგრამ, მოულოდნელად, სტუდიის სასცენარო განყოფილება მეტად ცივად შეზღვა ჩვენს განცხადებს, ეგრაფერი დაინახა იქ სანტიგრესო და საერთოდ არ მოინდომა ატვროთან რაიმე საქმიანი ურთიერთობის დამყარება. ე. ი. ს. ქლენტს უარი ეთქვა საავტორო ხელშეკრულების დადებაზე!

რა გვეჭა? რთუაზში და მინც არ დავკარგეთ და საქმეს შევადგიოთ. დარწმუნებული ვიყავით, რომ ადრე თუ გვიან მიხსნა მივალწყობდით. ს. ქლენტმა დაიწყო ყოველდღიური დაბაძული მუშაობა სცენარზე, ყოველ საღამოს „ზღვის ბილიკის“ კადრების გადაღების შემდეგ ვიკრიბებოდით და იგი გვიკითხავდა „ჯარისკაცის მამის“ ახალ-ახალ ეპიზოდებს. ვმსჯელობდით, ვწონიდათ ყოველ ნიუანსს, გამოშვებით ყოველივე ეპიზოდის კინემატოგრაფიულ ფორმას, მის ორგანული ხასიათის ადამიანის სულიერ სამყაროსთან. ასეთი მუშაობა საკმაოდ ხანს გაგრძელდა და საერთოდ თითქმის ორი წელიწადი დასტვირდა. ამ ხნის განმავლობაში ვერ იქნა და ვერ შეიძალდებოდა შეგვიქმნა სტუდიის სასცენარო კოლეჯისათვის დამამყარო-ფილიტეპელი სცენარის ჯარიანტი, თუმცა გულდასმით ვიძიებდით რაგვეთავლისწინებია ნაწილი მაინც იმ აურასცხელი შენიშვნებისა, რომელსაც ყოველ გარჩევანა ვიძიებდნენ.

ჯანრი! ჯანრის საკითხი, საერთოდ, რთული საქმეა. რეჟისურის უპირველესი ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ლიტერატურულ ნაწარმოებს მოუქმნოს კონკრეტულად ამ ნა-



წარმოებისათვის შესატყვისი კინემატოგრაფიული გადაწყვეტა, კინემატოგრაფიული ფორმა.

დრამატურგიული ნაწარმოები — პიესა და, მითუმეტეს, კინოსცენარი გათვალისწინებულია თეატრის სცენასა და ეკრანზე ხორცშესახსნელად. მისი ფორმები, მისი წახანგები ისლადე ბრუნსე და დავურენ (ალბათ, ამით აისხნება ის გარემოება, რომ ჩვეულებრივ, მეიბისველი არ ეტანება პიესებისა და კინოსცენარების კითხვას და პირიქით — ძლიერ უყარს სპექტაკლებისა და კინოფილმების ყურებას). ჩვენ ვიყით უპირადად შემთხვევა, როდესაც დრამატურგიული მასალის თეატრისა და კინოეკრანზე გადაყვანისას რეჟისორს სწორად ვერ დაუნახავს ამათუბი ავტორის მანერა, კონკრეტული ნაწარმოების ჟანრი და ამას ყოველთვის შემოქმედებითი მარცხი მოუტანია.

ეჭვობრ, კინოსტუდიის საარქივაციო კოლეჯის მუშაკების ერთ-ერთი რთული ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ იმ „კომიურ უწონადობის“ პერიოდში, რომელშიც იმყოფება კინოსცენარი თავდაპირველ ეტაპზე, როდესაც რედაქტურა პირველად ეცნობა მას, ჩანასახშივე დანიხსოს მისი მთავალი ფილმის სახე. ამისათვის კი, უპირველესად, აუცილებელია ავტორისეული ჩანაფიქრის სტილისტური და ჟანრობრივი თვისებების აღქმა, მისი ზუსტი გათვალისწინება. ეს, რა თქმა უნდა, მეტად ძნელი და, მე ვიტიყადი, შემოქმედებითი საქმეა, მაგრამ განა რედაქტორმა — ეს მაღალი სახელი ლიტერატურული მუშაკისა, ნამდვილ შემოქმედებით პოეტისაა არ მიიბნობს?

არ მინდა დავეშვა, თითქოს ყველა, ვისაც კინოსცენარ „ჰარისკაცი მამაზე“ უარყოფითი აზრი ჰქონდა, ხელმძღვანელობდა სუბიექტური განწყობილებებით. როგორც ჩანს, მათ სწორად არ ესმოდათ მომავალი ფილმის ჟანრობრივი თავისებურებანი და ბევრი რამ ყალბად იყენებოდათ. ისინი ვერ ხედავდნენ ცენტრალური ეპიზოდებისა და მთავარი გმირის ხასიათის გასაღებს. სცენარს კითხულობდნენ იმ კუთხით, რაც ტრადიციულ ჰეროიკულ ფილმს შეეფერება და სრულად თითქმის იმ ხალხურ ხასიათს და იუმორს, რომლის გარეშე, რა თქმა უნდა, ძნელი წარმოსადგენია მომხდარი ამბის დამაჯერებლობა და ცხოვრებისეულობა.

სასცენარო საარქივაციო კოლეჯისათან ხანგრძლივი კამათის შემდეგ ფილმი, როგორც ტყვეანი კინოსტუდიის ენაზე, „ჩაუთვეს წარმომავალი“, რაც იმას ნიშნავს, რომ დაიწყო მისი პრაქტიკულ განხორციელების პირველი ეტაპი.

ვიდრ გადაღებებს შეუდგებოდათ ოპერატორების — არჩილ ფილიპაშვილისა და ლევ სუხოვის, მსატრეების ნიკა ყაზბეგისა და ზურაბ მემდიაშვილის, რეჟისორ თეიმურაზ მიქაბის მონაწილეობით დავამუშავეთ და ჩავატაკეთ ყოველივე მიზანსცენა, ყოველი კადრი. მსატრეარმა მ. მედნიკოვმა, მსატრეარ-ფოტოგრაფმა გ. ლაბაძემ, კოსტიუმების მსატრეარმა ნ. მანჯარაძემ, რეჟისორის ასისტენტებმა ე. ქუციაძემ, მ. მაკარიამ და ვ. არქშიძემ დიდი მონდობა და გამომგონებლობა გამოიჩინეს, რათა თბილისისა და მოსკოვის კინო-ფოტო არქივებში ჟურნალ-გაზეთებისა და საოჯახო აღმოჩენებში შევრისებთ ძველფასი ეპიზოგრაფიული მასალა. სცენარზე მუშაობიდან, ფილმის საბოლოო მონტაჟამდე ჩვენთან სრულ

კონტაქტში იყო კომპოზიტორი სულხან ცინცაძე. ძლიერ გემველოდა ის გარემოება, რომ ფილმის შემქმნელ კოლექტივში ბევრი იყო ომის უშუალო მონაწილე. სცენარის ავტორი ს. ულენტი იბრძოდა ჩრდილო კავკასიასა და ყირიმში, ოპერატორი ლ. სუხოვი უკრაინასა და იუგოსლავიაში, ოპერატორი ა. ფილიპაშვილი ქვერში. თავდაპირველად გენერალ-მაიორ ნ. თავართქილაძისა და შემდეგ არტილერიის გენერალ-ლეიტენანტ ე. ვლადიმეროვის კონსულტაციით შევიზარებთ ადგილებს, რომლებზე დაეკავშირებული იყო ჩვენი სახელგანთანი არმიის გმირულ ბრძოლასთან და შევარჩიეთ გადასადღები ობიექტები მოსკოვთან 60—90 კმ. დაშორებით, ნარო-ფომინსკაისა და გოლუხოვას რაიონებში, სადაც უშუალოდ გადიოდა საბრძოლო ხაზი. გადაწყვეტიეთ აქ გადავდეთ მთლიანად ზამთრის ნატურა ე. ი. დაზვერვა და საზღვრის პოვნის ეპიზოდი, ახალწლის დამე სანგრებში, როდესაც მოდიან მუსკოსები. რივასა და კალინინგრადის ახლომასლო (ქალაქები სოვეტსკი, ჩერნიახოვსკი და სხვ.) უნდა გადაგვედლო „გერმანული ნატურა“ ე. ი. სცენა გერმანულ ვენახში, სცენა ხიდზე, როდესაც გიორგი პულომს შვილის წარწერას, მთელი რიგი საბრძოლო ეპიზოდები და მთლიანად ფინალი. კალინინგრადი (ყოფილი კენიგსბერგი) ძველი ავმოსავლეთ პრუსიის ერთ-ერთი უძველესი ტიპური ქალაქია და იქ დღესაც ხელუხლებლად დგას ომის ქარცხლებლის შედეგად ნანგრევებად ქცეული უსარმასარი შენობები. რა თქმა უნდა, დღეს ყველაფერი მაინც ისე არ გამოიყურება, როგორც ამ 20—22 წლის წინათ იყო და ამ პერიოდის დამასათათებელი დეტალების აღდგენაში დიდი გამომგონებლობა და გულისყური გამოიჩინეს მსატრეარმა: მ. მედნიკოვმა და გ. მარკოვიმმა, მეორე ოპერატორმა ლ. ნამედაშვილმა, კომპინირებულ გადაღებათა ოპერატორმა მ. მაგაიანმა, პიროტექნიკოსებმა დ. კოსტიკოვმა და ვ. ბასოვმა, ჯგუფის დირექტორმა მ. ლაფერაქემ.

საქართველოში ჩვენი სტუდიის პაცილონებში ავაგეთ დეკორაციები და კაზინო, თელავის ახლოს, სოფელ კისის ხევში გადავწყვიტეთ გადაგველო გიორგი მახარაშვილის კარმიდამო და მისი გაცილოება.

პირველი გადაღებული ეპიზოდი, რომელმაც საერთო სიხარული მოვიტანა, იყო ეპიზოდი ჰოსპიტალში. ამას მოჰყვა ეპიზოდი ვენერლის ბლინდაჟში, როდესაც გიორგი მახარაშვილი საჭიდად იწვევს ყველას, ვისაც ეული ერის... მასსუს პირველი ჩვენება ამ ეპიზოდებისა, პირველი შემოწმება ძალებისა, ამიტომაც ძლიერ მასხვილად დამამასხვილად მცირერიცხოვანი მუდრო დარბაზის სიჩუმე, რომელიც დაარბია ერთი ჩვენი ნიჟიერი მწერლის უშუალო სიცილი, კვრანზე სერგო ზაქარიამ რომ გამოინდა თავისი კოლორეტული სიარულით და მხარზე გადაკიდებული ხურჯინით... მალე მას სხვებიც შეუერთდნენ და როცა დარბაზში შექიანიოთ, დავინახე მეგობრული, გასარებელი სახეები ჩვენი პირველი მსაყრებლებისა. ყველასათვის ნათელი გახდა, რომ იბადებოდა საინტერესო სახე ქართველი ადამიანისა.

უნდა ვთქვა, რომ თუ აქამდე მუშაობა გვიხდებოდა ერთ-ერთი უნდობლობის ატმოსფეროში, პირველი ორი ეპიზოდის გადაღებისა და ჩვენების შემდეგ ჩვენს მიმართ დამოკიდებუ-



ლებს მკვეთრად შეიცვალა. გადამღებმა ჩვეულება იგრძნო, რომ მხარში ამოვიდებოდა მთელი სტუდია. ახლა უკვე ყველაფერი ჩვენი უნაზრე იყო დამოკიდებული.

საქმეს ართულებდა ერთი გარემოება: ჩვენი სტუდიის ბაზა არ იყო მზად ისეთი ხასიათისა და მასშტაბის ფილმის გადაღებისათვის, როგორც „ჯარისკაცის მამა“. არც სტუდიის არსებული გარდერობის საწყობები, არც მისი რეკვიზიტო და მითუმეტეს იარაღისა და პიროტექნიკის ბაზა არა ვგაძლიერდა თავისუფალი მოქმედების საშუალებას. ჩვენ არ ვგავაჩნდა არც საკამრიოს ტრანსპედიის ჯარისკაცების ჩასაცმელად, არც ავტომატად, არც ტყვიამფრქვევები, არც ტყვიები... ზარბაზნებსა და ტანკებზე ლაპარაკიც ხომ ზედმეტი იყო. დახმარებისათვის მივმართეთ „მისფილმს“ და გორკის სახელობის სტუდიისა და მათ მუხრის ხელი გამოვიწვივებ. თანდათანობით შევიარაღდით, ე. ი. მოვიპოვეთ ავტომატები, შაშხანები, ტყვიამფრქვევები, ვაზნები, ყუმბარები, ზარბაზნები, თასიანი პიროტექნიკური საშუალებები, ტანკები და სხვ. ერთი სიტყვით ჩვენი ფილმის სამხედრო ბაზა მალე ისეთ არსენალად ჩამოყალიბდა, რომ ალბათ ბევრ სამხედრო სპეციალისტსაც კი შოურდებოდა. ჩვენი გადამღები ჯგუფის თათბი ნამდვილ სამხედრო შტაბს წააგავდა, სადაც ისმოდა სამხედრო ტერმინები: „შეტევა!“, „ცეცხლი!“ „ოციული“, „ასეული“ ან და შევიხსნა „რამდენი გერმანული ტანკი შემოვიტყვის?“, „როგორი იქნება ჩვენი დაცვის ცეცხლი?“, „სად იქნება საცეცხლე წერტილები?“, „სად გავთხარით სანგარი?“, და სხვ. ამას თუ დაემატებოდა ბატალური სექციების გადაღებას, რომელიც ამირკავკასიის, მოსკოვის, ბალტიისპირეთის სამხედრო ოლქების ჯარების მონაწილეობდნენ, შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენ გადავიტანეთ ნამდვილი ომი, რომელიც ყოველმა ჯარისკაცმა თუ ოფიცერმა გვიჩვენა დისციპლინისა და შეგნების მაღალი ნიშნები. ჩვენი არმიის ყოველი წარმომადგენელი უდღესი ერთუზაზმით მონაწილეობდა ფილმის შექმნაში და არ იშურებდა არც ცოდნას, არც დროს, რათა რაიმე სარგებლობა მოეტანა საერთო საქმიანობის.

დაუეჭვარ მოგონებად დაგვრჩა მოსკოვის სამხედრო ოლქის ნაწილებთან ერთად დიდიდად სადამოხმე გადამღებ აპარატთან გატარებული დღეები, რომლებიც, როგორც თათბი ბეგრისმანხველმა მხედართუფროსებმა აღიარეს, ნამდვილი საბრძოლო სინდრომით სავსე დღეებს ან ჩამოუვარდებოდა. ჭეშმარიტი გულითადი მაღლობა ამ ნამდვილ რანდებზე, რომლებზეც ჩვენ ქართული კინოხელოვნების მუშაკებს ფასდაუდებელი სამსახური გავეცივს.

გამოჩინული საბჭოთა რესიორი სურვილ გერანისმოვი ამბობს: „ფილმის დადგმა, ეს ომის მოვება ნინუასო!“ აქ, რა თქმა უნდა, ლაპარაკია ყოველგვარი ფილმის გადაღების სინდრომზე საერთოდ. მაშ წარმოიდგინეთ, როდესაც ფილმში უშუალოდ ომია გადასაღები. აქ უკვე, ს. გერასიმოვის ლოგიკით რომ ვიმსჯელოთ, „ტოტალური ომია“ მოსაგები! და ჩვეტ გადავყვით ამ „ტოტალურ ომში“ საიმედო მოკავშირეები: ჩვენი არმიის ნაწილებით, რომელთა უშუალო მონაწილეობით, როგორც ვთქვით, გადატანილი იქნა ფილმის

წარმოების მთელი სირთულე. კინოგადაღების მონაწილეთა შორის (მხედველობაში მაქვს ჯარისკაცები და ოფიცრები) განსაკუთრებული სიყვარული მხარგებლობდა ჩვენი მთავარი გმირი გიორგი მახარაშვილი. ამ როლის შემსრულებელი სერგო ზაქარაძე და ფილმის სამხედრო კონსულტანტი გენერალ-ლეიტენანტი ი. ვლადიმირივი ხშირად უყვებოდნენ მეტრობლებს გიორგი მახარაშვილის ისტორიას და არაერთხელ შეესწრებოდა ჯარისკაცების ხალხიან სიცოცხლს, ხან კი მათ დაწვრილებულ და ცრემლით სავსე თვალებს. ვუყურებდი ამას და მისარობა, ვგრძობობდი, რომ ჩვენი მოზაიკული სურათის მთავარი ღრები სანდო და ემოციური იყო. ვგრძობობდი, რომ მას არ ჭირდებოდა გარეთ კინემატოგრაფიული ეფექტებით შემგობა. პირაქით — მაქსიმალური სისადავე, უბრალოება, ვაკუაცური სიმკაცრე და ადამიანის ფსიქოლოგიისადმი დიდი ყურადღება — აი რისი მიღწევა იყო საჭირო ყველა კომპონენტში და, უპირველეს ყოვლისა, მსახიობის თამაშში. რატომ უპირველეს ყოვლისა? იმიტომ რომ ამ ფილმის მთელი დრამატურგია აშენებულია ძირითადი გმირის ხასიათის განვითარებაზე, მის ჩამოყალიბებაზე. ჩვენთვის თავიდანვე გასაცემი იყო, რომ მთელი ფილმის აუკარგი, სწორედ გიორგი მახარაშვილის სახის სიღრმეზე იყო დამოკიდებული. გადავწყვიტეთ მაყურებლისთვის შეგვეთავაზებინა არა ფორმის სისახლე, არა რაიმე ჯერანახული კინოხატებები და აპარატის მოძრაობა, ან რაიმე მოღრე მრავალმიზნულელოვანი, მრავალწერტილებით დასრულებული ეპიზოდები... მეუბნება, ახალი ენა კინოში? განა შეიძლება დღეს ფილმი გადაიღოს და დემონსტრაციულად არ გამაშვანო მიქელანჯელო ანტიკონიოსსა თუ აღენ რენეს ფილმებისადმი თავყენისცემა? ასე ხომ ფილმი ძველმოდური გამოვა და ვერასოდეს ეღრებები „ნოვატორიზმს“ გვერდვისს, რომელიც მოსკოვის კინოს სახლის კულუარებში უნდა დაგადაგან?

როდესაც რესიორი დადგება მუშაობს, იგი ამასვე ყველაზე ნაკლებად უნდა ფიქრობდეს! მთავარია, იყოს შინაარსის, სახის სისახლე, მისი უშუალოება, სიღრმე, ხალხურობა. ამის მისაღწევად კი საჭიროა ლიტერატურული მასალის პლასტიკურ ენაზე გადაყვანისას მთელი გამომსახველი კომპლექსის (ოპერატორის ხელოვნება, მხატვრობა, მუსიკა, კადრების კომპოზიცი, მონტაჟი და სხვ.) სრული შექმნელობა, დამორჩილება მთავარისადმი ე. ი. სახის შინაგანი სამყაროს გახსნისადმი. სიმძიმის მთელი ცენტრი თავს უნდა იყრიდეს მსახიობებთან, რომელთაც ეკისრებათ გადაწყვეტი, საბოლოო დამავიერგვირებელი დარტყმა „მოწინააღმდეგის“ კაბრი (ე. ი. მაყურებელთა გულში). ასეთი იყო ჩვენი ჩანაფიქრი და ამიტომაც გასაცემა, რომ მთელი სიმძიმე გადავიტანეთ მსახიობებზე.

დიდი სიმართლე? დიახ! მაგრამ არა მარტო სიმართლე! სიმართლე და დამაჯერებლობა ხელოვნების მშვენიერი თანამგზავრებია, მაგრამ ამას რომ თან არ ერთვოდეს უდიდესი ვნებათა დღეა, დიდი ქვეტექსტებით სავსე მეორე და მესამე პლანები, გმირის უკან რომ არ იგრძნობოდეს ხალხის ისტორიის მაჯისცემა, მათში მკვდარი იქნებოდა სიმართლეც, დამაჯერებლობაც. საქმე იმაშია, რომ მსახიობს უნდა მიეღწია მაქსიმალური დამაჯერებლობისთვის, ამავე დროს უნდა დაე-



ვენას ის ფართო სამყაროც, რომელიც ხურჭინიანი გლეხისა და მერე კი მოუხცი ჯარისკაცის უკან ყოფნას. გიორგი მასანაშვილის გამარჯვება, უპირველეს ყოვლისა, ეს არის გამარჯვება დადებითი გმირისა, რომელიც ატარებს როგორც ინტიმურ, ისე მოქალაქეობრივ პაიოსს; რომელსაც ინიდა მისივე, ბიჭა დაჰკავდე ფილმის სცენარული დრამატურებიც ან ავე-კინო, რომ მაქსიმალურად რთულ სიტუაციაში ბოლომდე გლინდება მთავარი გმირის მაღალი ბუნება, მისი უბრალო გმირული სთავა, რომელსაც არ შეიძლება უყურო გულგრილი-ად და უნდა არ გადაეღდოს ის, რითაც დღევანდელ მახარაშვილი. ეს, ჩემი აზრით, ძლიერ მნიშვნელოვანი მომენტია „ჯარისკაცის მამისა“ საერთოდ, კერძოდ, გიორგი მასანაშვილის სახის აღსაქმელად. ადამიანი ხელგონების ნაწარმოებში ყოველთვის ძებნის ამაღლებულ გრძნობებს, მწვავე სიტუაციებს და დგას ნათელი საწყისის მხარეზე. „ჯარისკაცის მამა“ თავისი მორალური სიწმინდით, ადამიანურ-მოქალაქეობრივი მრწამსით ხალხურ პოზიციებზე და მაყურებელში მის საუკეთესო გრძნობებს აღვიძებს.

ჩემის აზრით, კინოში და თეატრში მსახიობის მუშაობის თავისებურებები მეტად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. თეატრის მსახიობები ზშირად ვერ ითავალებენ კინოში მსახიობის მუშაობის საკუთრივს, რაც ერთი მხრივ ჰქმნის კინოში მუშაობის სირთულეს (გადაღებათა წვეტილობით წარმოება, როდესაც კინომსახიობი მოკლებულია საშუალებებს გაჰყვეს როლის განვითარების ორგანულ ხაზს. მაყურებელში უშუალო კონტაქტის დარღვევა და სხვ.) და მეორე მხრივ კერძო იყენებენ იმ ბედნიერ შესაძლებლობას, რასაც ანიჭებს კინემატოგრაფი მსახიობს. იგი მას ათავისუფლებს თამაშის მეორე და მესამე იარუსისათვის, იხმაროს გაზვიადებული გამოხატვითი ხერხები, რომ იგი ვასავეტებს განსვლი ფიგურის ყოველ კუჭკუჭში. კინემატოგრაფს აქვს მსხვილი ხელი, რაც საშუალებას იძლევა ეგრანუხ არ დიკარგოს მსახიობის არცერთი ნიუანსი. მიკროფონებში იწერება ხმის ოდნავი ჩურჩულიც კი... ეს ჰქმნის ფსიქოლოგიური სიღრმის გასწვრივ უღრმე საშუალებას. ყოველივე ამას სჭირდება დაკვირვება და ათვისება იმდაგვარად, რომ იგი მსახიობის ორგანულ ბუნებად იქცეს. კინო მსახიობს თხოვს ლაინიზმს, გამომსახველ ხერხთა ცხოვრებისეულ სიმართლეს, ვესტისა და მიმიკის სრულ უბრალოებას, ინტონაციის ყოფით სისადავეს... კ. ს. სტანისლავსკი იღონებს ასეთ შემთხვევას: სამხრეთ რუსეთში სამხატვრო თეატრის გასტროლების დროს ის და მსახიობი ს. დ. კნაბერი სივრხობდნენ ისეთ ხეივანში, რომელზეც მათ მოაგონათ ტურგენევის ბივისი „ერთი დღე სოფლად“ გარემო და დეკორაცია. ამ ბივისს როგორც სტანისლავსკი, ისე კნაბერი წარმატებით თამაშობდნენ და, აი, მათ ვერმტკივი ბუნების ზეგავლენით თავისთავად იწყეს ბივისაში არსებული ტექსტის წარმოთქმა. გაიმართა დიალოგი, სკამზეც ჩამოჯდნენ, ისე როგორც ს. სტანისლავსკი წერს, იგრძნეს, რომ ისე წარმოთქმა ტექსტისა, როგორც ამას აკეთებდნენ თეატრში, რადროს სპეციარობი არ შეიძლებოდა. მათ იგრძნეს დიდი კონტრასტი ცოცხალ ბუნებასა და მათ აქტიურობით თამაშში,

იგრძნეს და გარჩედნენ... მსახიობი ყოველთვის უნდა გრძნობდეს იმას, რაც იგრძნობს სტანისლავსკიმ და კნაბერმა და მოძებნოს კინოში არსებული რეალური პირობების შესაბამისი რეალური გამოხატვითი ხერხები. სერგო ზაქარიაძემ კინოში მოიტანა დიდი თეატრული კულტურა და ამავე დროს შესანიშნავად გაითვალისწინა კინემატოგრაფის ბუნება, მისი მოთხოვნები. იგი მაძიებელი ხელოვანი, როლზე მუშაობს ყველგან და ყოველთვის: გადაღების დროს, შესვენებაზე, რეპეტიციაზე და საუბარში, ქუჩაში უბრალო სივრხის დროს, ერთი სიტყვით ეს მუშაობა მისთვის ატარებს ჩვეულებრივ ცხოვრების სახეს. ეს მით უფრო აუცილებელი იყო, რომ ფილმისათვის მოცემული გვერდები ძალიან მცირე დრო და თუ არ იქნებოდა ძალიან მაქსიმალური დაძაბვა, მუშაობას საფრთხე ელოდა. აქ საჭირო იყო როგორც შემოქმედებითი, ისე შრომითი დისციპლინა. ჩვენი გადაღებები კოლექტივი არაჩვეულებრივ მონოლითურ საბრძოლო ერთეულს წარმოადგენდა და იგი საქმისადმი უდიდესი სიყვარულით ხასიათდებოდა.

აქ მინდა ორიოდ სიტყვა ვთქვა ქართული კინემატოგრაფიის დეალოზოსოლ ოსტატზე ვასილ დოლენკოზე, რომელმაც დაამონტაჟა „ჯარისკაცის მამა“. კინოშემაჯიკოსი, კინოაბორატორიის მუშაკი, მუსიკოსი, მსახიობი და რეჟისორ-მონტაჟორი, — ასეთია კინემატოგრაფიაში ვასილ დოლენკოს მოღვაწეობის 40 წლის გზა. ვ. დოლენკოს ხელში გაუვლია და საუკეთესო მონტაჟორი ოსტატობით აელვარებულა ისეთი ფილმები როგორც „ელისი“, „უკანასკნელი მსაკარაი“, „არსენა“, „უკანასკნელი ჯვარსენა“, „ფიცი“, „ბერლინის დაცემა“, „ქრისტინა“, „მაგდანას ლურჯა“, „ჩვენი ეზო“, „სხვისი შვილები“, „განძი“, „პაოლის ტომი“ და სხვ. იგი კინომონტაჟის ნამდვილი, დიდი პროფესიონალია, რაზეც ხელს უწყობს მუსიკის ჰემეორიტი ცოდნა და ალბო. რეჟისორი და ოპერატორი ამა თუ იმ ეპიზოდის გადაღებისას, რა თქმა უნდა, მიყვებიან მონტაჟის ზუსტ ქარგას, რომელიც წინასწარ აქვთ დამუშავებული. (ჩვენი, მაგალითად, მთელი ფილმი ჩახატული გვერდები და კადრების ზუსტი თანმიმდევრობით), მაგრამ ვ. დოლენკოს ხელში ეს გადაღებული მასალა იწყებს ახალი ძალით სუნთქვას, იგი პოულობს ახალ გამომსახველობის ხერხებს, გადასვლებს, მონტაჟურ შეჯახებებს, ხშირად ისეთსაც კი, რომელსაც არც კი ფიქრობდა დამდგმელი რეჟისორი. ვ. დოლენკო შესანიშნავად გრძნობს მოქმედების განვითარების რიტმს და დურინდებლად ათავისუფლებს გადაღებულ მასალას ყოველგვარი ზედმეტობისაგან, რომელსაც ძლიერ ხშირად ვერ ელვება დამდგმელი რეჟისორი. მუშაობის ამ ეტაპზე, ე. ი. ფილმის მონტაჟის დროს ბევრი ჩვენგანი კერ კიდევ არ არის განკურნებული ყოველი გადაღებული კადრისადმი ფანატკიური სიყვარულისაგან, რაც მას ხელს უშლის ზუსტ არჩევანში. ვასილ დოლენკო და მისი ასისტენტი ნუცა შოშიტაშვილი დიდი ენერგიითა და ცოდნით მუშაობდნენ გადაღებული მასალის ყოველ კადრზე და მიადწინებდნენ მონტაჟის სრულ ლაიონობობას, დახვეწილობას. ამ საქმეში, აგრეთვე დიალოგის საბოლოო ჩამოყალიბებაში, დიდი დახმარება გავცივის ფილმის რედაქტორმა ა. მახარაძემ და კინოდრამატურგმა ბ. მეტალნი-



კომპა. დიალოგი და ის, თუ როგორ უნდა ემტყველოთ ჩვენი ფილმის გმირებს, იმთავითვე საკმაოთად გადაიტყა. თავიდანვე იმ აზრისა ვიყავით, რომ დიალოგი წარმართულიყო ისეთი წყობით და იმ ენაზე, როგორც ეს ცხოვრებაში მოხდებოდა. (გაიხსენეთ: ფილმში მონაწილეობენ სხვადასხვა ეროვნების გმირები). რა თქმა უნდა, სრულებით არ ვუვიქოდა, თითქმის კინოში არ შეიძლება დაეწვავათ პირობითობა და თითქმის პრინციპი ერთადერთი და უტყუარია. მაგრამ აქ რეცეპტის გამოწერა არ შეიძლება. ყველაფერი დამოკიდებულია ფილმის სახეობრივ წყობაზე. „ჯარისკაცის მამაში“ გიორგი მახარაშვილის ამ უბრალო გლეხკაცის ცხოვრებისეულმა სიმათლემ, მისი ხასიათის განვითარებამ გვიარჩუნა, რომ აუცილებელი იყო ამ ადამიანის მეტყველების ფორმა გვექცია არა მხოლოდ ფაქტად, არამედ სახეობრივ მომენტადაც. რა თქმა უნდა, უგუნურება იქნებოდა გიორგის სახის დასახატავად არ გვესარგებლა იმით, თუ როგორ იმეტყველებდა კახელი გლეხი მისთვის უჩვეულო გარემოში. აქ ჩვენ გავიარეთ დიდი ცდუნებები, რომ რუსული ენის დამტკიცება ანეგდოტური იერი არ მიეღო. და თუ ეს ასე არ მოხდა, იმიტომ, რომ სამეტყველო ტექსტზე ბევრი იმუშავებს ს. ზაქარაიძემ და დ. ლომიძემ. ამასთან, უდიდესი როლი ითამაშა თვით გმირის შინაგანმა სიმათლემ. ძნელია არ დაუჯერო იმ ნათელ კაცს, რომელიც ასე მტკიცედ მიაბიჯებს მიწაზე, ასე გამაღილი გულითა და წრფელი თვალეებით უყურებს ხალხს. ის ფორმა, რომელიც თან სდევს ფილმს და კერძოდ გიორგი მახარაშვილის სახეს, განპირობებულია დიალოგის წყობითაც. ბევრი სერიოზული და მნიშვნელოვანი პრობლემა გიორგი მახარაშვილის ენითა და მოქმედებით მოწოდებულია იუმორით და ამიტომ იგი არ იწვევს იმ უარყოფით რეაქციას, რომელიც შეიძლება სხვა შემთხვევაში გამოიწვიოს ზოგიერთ აუდიტორიაში.

დასასრულს მინდა შევიჩრდო ერთ, ჩემის აზრით, მნიშვნელოვან საკითხზე, რომელიც ქართული კინემატოგრაფიის ეროვნულ სახეს შეეხება. საიმპონენტო უნდა აღვნიშნო, რომ ქართულ კინოში იმარჯვებს რეალისტური ტენდენციები, რომელიც დაკავშირებულია ჩვენი ერის შრომასა და გარჯასთან, მის სიბრძნესთან და სიღარბასილესთან, ისტორიულ ჭირვარამთან და გაუტყსავობასთან, ოფლით დაღარულ, დანაოჭებულ სახეობებთან და დაკოჟრებულ მშრომელ ხელებთან; თანდათანობით იღვრება ზერელე ტურისტული წარმოდგენით ნაშობი „ქართველი“, ყოველთვის უთუოდ ხმაბალა მოლაპარაკე, სასოფალოებაში ყველას გამართობი, მხიარული, უკუველად ლამაზი, მხარბუქიანი და აუცილებლად გრძობათა მოჭარბებით გონებადამნული. ეს „ქართველები“ სამ-

წესაროდ შერჩნენ „მოსფილმის“ ზოგიერთ სურათებს და მათ მაშინ მიმართავენ ხოლმე, როდესაც რევისორი პუბლიტორის დაკავშირებას მოიწადინებს. ისინი, აგრეთვე, ხანჯლებსა და თვალების ტრიალით ჯერ კიდევ „გამზინებენ“ „ქართული ფილმის“ ზოგიერთ სურათზეც. ქართული ლიტერატურის გენერალური გზა ყოველთვის ღრმა რეალიზმი იყო და იგი მუდამ ცდილობდა ხალხის ღრმა კულტურებში შეჭრილიყო. ქართულ კინოში თუ არსებობდა და, სამწუხაროდ, ახლაც შევხვდებით ზერელე, ე. წ. ეგზოტიკურ დამოკიდებულებას მასალისადმი, ეს იმ დროიდან მოდის, როდესაც რვენს კინოში სტუმრად მოსული ადამიანები დამდნენ ქართულ ფილმებს და, რა თქმა უნდა, მათი შესუდულება ტურისტულ ატლანტაზე შორს ვერ მიდიოდა. ქართულმა კინემატოგრაფიამ თავისი დამოუკიდებელი მიახვედით სიარული დაიწყო, როცა დაიდაგა ნ. შენგელაის „ელისო“, მ. ჭიკაურელის „არსენა“, ს. დოლიძის „უკანასკნელი ჯვარისგანი“, დ. რონდელის „დაკარგული სამოთხე“... უკანასკნელ ხანებში ამ მხრივ საინტერესო ნამუშევრები შექმნეს ახალგაზრდა რვენსორებმა, რომელთა ფილმებში ადარ იგრძნობა ერთგვარი გატაცება მოდური ელემენტებით და გვახარებს რეალისტური სიღრმე, სურვილი შეაღწიონ ხალხის სულიერ სამყაროში, („მაგდანას ლურჯა“, „მე, ბები, ილიკო და ილარიონი“, „მიხა“, „თეთრი ქარავანი“, „მე ვხედავ მზეს“ და სხვ.). ჩვენი მხატვრული კონცეპციაც „ჯარისკაცის მამაზე“ მუშაობის დროს ემყარებოდა ქართულ ეროვნულ სასიათზე იმ წარმოდგენას, რომელზედაც ზემოთ მოგვასენეთ და პრინციპულად არ იზიარებდა ქართული ტემპერამენტის იმ გაგებას, რომელიც მის „შამანიურობას“, მის ზედმეტ ჩუჩჩუნს გულისხმობს. ქართული ტემპერამენტული — ეს დიდი შინაგანი ძალის წყაა, შინაგანი დუდილია, რომელიც ქართულ სიბრძნესთან არის დაკავშირებული და ვაჭკვეური თავშეკავებით აღნიშნული.

მე გგონია დღეს ჩვენი კინოსტუდიის ნაწარმოებთა ძირითადი სწრაფვა სწორედ რეალისტური ეროვნული კინემატოგრაფიის ჩამოყალიბებისაკენ არის მიმართული და ამიტომაც დღეს ქართულ კინოს (ისე როგორც ეს 30-იან წლებში იყო, როდესაც იგი რეალიზმის და ხალხურობის სათავისთან იდგა) კვლავ გაიზრდა თავისი დიდი თავყანისმცემლები საბჭოთა კავშირსა და საზღვარგარეთ.

„ჯარისკაცის მამაზე“ მუშაობისას, ჩვენი შემოქმედებითი კოლექტივის სურვილი იყო შექმნა ნამდვილად ეროვნული რეალისტური ფილმი, რომელიც ასახავდა საბჭოთა ადამიანის სულიერ სიმაღლეს და ჭკუანინებს.

რამდენად შევძელით ეს, მაყურებელმა განსაჯოს!



პირველი ათი წელი

სოფიო გველესიანი

კ

არგად მახსოვს მსახიობ სოფიო ჭიაურელთან პირველი შეხვედრის შთაბეჭდილება, ფილმ „ჩვენი ცხოვს“ კადრები... ეს ფილმი ჯერ კიდევ ეკრანზე გამოსვლამდე დიდ ინტერესს იწვევდა, და არა მარტო იმიტომ, რომ ეს იყო ახალგაზრდა რეჟისორის რეზო ჩხეიძის პირველი დამოუკიდებელი ნამუშევარი, არამედ იმიტომაც, რომ მთავარ როლებს ასრულებდნენ სახელგანთქმულ ხელოვანთა შთამომავალნი, „ვეიკის“ სტუდენტები სოფიო ჭიაურელი და გიორგი შენგელაია. მათმა მშობლებმა (ვერიკო ანჯაფარიძე, მიხეილ ჭიაურელი, ნატო ვაჩნაძე და ნიკოლოზ შენ-

გელაია) ხომ, ასე დიდი როლი ითამაშეს არა მარტო ქართული, არამედ საერთოდ საბჭოთა ხელოვნების განვითარებაში.

სოფიო ამჟღავნებდა ქალის ძლიერ ხასიათს, შექმნა თავნება, დაუდგრომელი გოგონას სახე. ეკრანიდან დარბაზში იმზირებოდნენ ჯიუტი თვალები. დებიუტანტის ნიჭი ზოგიერთმა გეგ ქვეშ დააყენა. ერთნი ლაპარაკობდნენ მსახიობის თამაშის გულწრფელობაზე, მეორენი ამბობდნენ — მსახიობი თავის თავს თამაშობსო.

ყველა ფიქრობდა, რომ ახალგაზრდა მსახიობის შემოქმედებითი გზა ტრადიციის ძალის თანახმად წინასწარ იყო განსაზღვრული — ძლიერი ნების მქონე ქალების როლები, რომლებშიც ბრწყინავდა მისი დედა — ვერიკო ანჯაფარიძე.

მას შემდეგ რამდენიმე წელმა გაწვლო. ამ ხნის მანძილზე სოფიო კიდევ ორ ფილმში გადაიღეს — მ. ჭიაურელის — „ამბავი ერთი ქალიშვილისა“ და დ. რონდელის — „ინგურის ნაპირებზე“.

რამდენიმე წლის შემდეგ სოფიო კვლავ დებიუტანტის



„წიგნების
სალიამო“
თეკა — ს. ჭიაურელი

როლში აღმოჩნდა, ამჟერად მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. ბერძენი დრამატურგის ნ. პერიკლისის „ბაბთიან გოგონაში“ პარას როლი შესარულა.

ხდება ხოლმე, როცა მსახიობი ის-ის არის გამოცხადებული, მის შესახებ ჯერ თითქმის არაფერი იცი, მაგრამ უნებურად შეგვიპყრობს დიდი ნიჭის ქვეშევცნული გრძნობა. შეიძლება ეს ტალანტი ჯერ ნორჩია, ხასხასა მწვანე, როგორც ახლად ამოსული ბალახი, მაგრამ მაინც განიცდი სიხარულს. ასე დავმართა მაყურებელს ამ სპექტაკლზე და მათ შორის შეე.

ამ ნიჭიერი მსახიობის თამაშში არაფერი იყო საერთო სხვა უკვე ნათამაშვე როლებთან. ზედმეტია ჩამოთვლა შტრიხების, ნიუანსების, დეტალებისა, რასაც მსახიობმა ამ ხასიათის გასახსნელად მიაგნო. და თუ მათ შესახებ ვილაპარაკებთ, მხოლოდ იმისათვის, რომ აღვნიშნოთ თუ როგორ აღიქვამდა მაყურებელი ს. ჭიაურელს, როგორც მსახიობს.

„წიგნების სალიამო“



სინაზე, ანთებული თვალები, გრაცია, სიმსუბუქე, მოქმედების უმანეთ ვინაიანთა. მაყურებელმა დაივიწყა რომ მის წინ მსახიობია და მდიდარი ქალაქის ღარიბი კვარტლის მცხოვრები შეყვარებული გოგონას ბედი გაიზიარა. გოგონა კი ბაბთებზე ოცენობდა, რომ თავი მოეწონებია ვანიასისათვის. მაყურებელმა ამ გოგონას სხეულში „ფრინველის გულისცემა“ დაინახა.

რეჟისორ ანზორ ქუთათელაძის მიერ მაღალ პროფესიულ დონეზე დადგმულ ამ სპექტაკლში ძნელია ცალკეულ სცენების გამოყოფა, სადაც მსახიობი თამაშობდეს უკეთესად ან უარესად. იგი როლის ყველა რევისტრში თანაბრად ძლიერია. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ მისი მონაწილეობით ყველა ეპიზოდის ემოციური ზემოქმედების ძალა ასევე თანაბარია. ეს დიდად არის დამოკიდებული პარტნიორებზეც და თვითონ პიესაზეც.

და მაინც მინდა აღვნიშნო ფინალური სცენა. გოგონა მარტა პაპასთან ერთად. მთელი მისი სიცოცხლის არსი ვანიასია. ვანიასი დარწმუნებულია, რომ გოგონამ უღალატა ღარიბებს და მისგან წავიდა. გოგონა-სოფიკო ჭიაურელი დაჟინებით გასცქერის სივრცეს, ფართოდ გახედილი თვალები უიმედობის იქით იმედსაც მალავენ, მოდიან ამხანაგები, შგატყობინებენ, რომ ვანიასი დაბრუნდება. „პაპა, მე ვიცეკვებ, დაუკარი ყველაზე მზიარული სიმღერა!“ და გოგონა იწყებს ცეკვას. მის მოძრაობებში გამოჭვივის სინაზე და ბედის მზიარული გამოწვევა, საკუთარი თავის რწმენა, რაც ვანიასის სიყვარულში დარწმუნებამ, მისდამი ჭაბუკის ნდობის აღდგენამ მოუტანა. გოგონა ცეკვავს და გჯერათ, რომ ცხოვრება მისთვის იმ წუთებში მშვენიერია. იგი ცეკვის დროს კვდება და ეს სიკვდილი ლაღი ფრინველის დაღუპვასა ჰგავს.

ხშირად გამოცდილი მსახიობის ფრაზები და შესტი მოკლებულია ინდივიდუალობას. ზოგადი ფრაზები და ზოგადი შესტები მაშინ წარმოიშობიან, როცა მსახიობი სცილდება მოცემულ სახეს. მხედველობაში გვაქვს არა „როლიდან ამოვარდნა“, არამედ, სამწუხაროდ, ჩვენი გაგრეცლებული შემთხვევა, როცა მსახიობი თამაშობს ადამიანს საერთოდ, და არა ინდივიდუალურად. ამას სპექტაკლისათვის მნიშვნელოვანი ზიანი მოაქვს. სოფიკო ჭიაურელის შესტი და ფრაზა კი იბადებოდა, როგორც მსახიობის მიერ პარას ხასიათის გაზურების ბუნებრივი შედეგი, თავისი თავისა და სამყაროსადმი დამოკიდებულების შედეგი.

პარას როლი სოფიკოსათვის პირველი არ იყო სცენაზე. ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში ნათამაშვეი აქვს ნაწყვეტნი სპექტაკლები: ელზა დულიტლი — ბ. შოუს „პიემალიონში“, პოლ კეი — პრისტლის „დრო და კონვეის ოჯახი“, ფიროკა — როზოვის „სიხარულის ძიებაში“, კატერინა — შექსპირის „ჭირვეულის ცოლის მორჯულებაში“. თვით მარჯანიშვილის თეატრშიც მან ადრე ითამაშა ანა ალბაძის პიესაში „მღელვარე დღეები“, სადაც სოფიკომ შექმნა მამაცი და კეთილშობილი ქალიშვილის სახე, რომელსაც სჯერა ბოლშევიკებისა.

პიესის ავტორი ანა ალბაძე აღფრთოვანებული ამბობდა: „რომ იცოდეთ, რა კარგია სოფიკო, რა გულწრფელი და რა

შესანიშნავი. არა იმიტომ, რომ ჩემ პიესაში თამაშობს. არა, იგი ისედაც იმსახურებს ქებას. აუცილებლად ნახეთ და დარწმუნდებით. ნახეთ სპექტაკლი და მითხარით თქვენი შთაბეჭდილება“.

სამწუხაროდ, ეს სპექტაკლი ვერ ვნახე. რასაკვირველია, მაყურებლის აღიარება ზრდის დრამატურგის სიმპათიას სპექტაკლის მონაწილეებისადმი. კარგად ითამაშა სოფიკომ ნენის — ინგლისელი მწერლის კრონინის „ბროუდის ციხე-დარბაზის“ მიხედვით დაწერილი პიესაში „ეკრაში“. შემდეგ შესარულა ხატია ნოდარ დუმბაძის „მე ვხედავ მზეში“. თვლა — ოტია იოსელიანის „ცეცხლთან თამაშში“ და სხვა.

შეიძლება ვინმე შეგვედავოს — როგორ მიგაჩნიათ თქვენ, მსახიობისათვის სასარგებლოა ერთნაირი ხასიათის როლების შესრულება? გოგონა, გოგონა და კიდევ გოგონა, თოთხმეტი-დან თერამეტი წლის ასაკამდე. თუ ყურადღებას მიაქცევთ, ყველანი გარგები, ძალიან ნაზი და მაკროვანნი არიან. ამასვე ვუპასუხებდით, რომ ჩვენ სხვა ხასიათის როლშიც გვინახავს სოფიკომ, ეს არის მ. ჭიაურელის ფილმი „გენერალი და ზიზი-ლები“.

ფილმი ანტიმილიტარისტულია. იგი გააფრთხილებს: რა შეიძლება მოხდეს თუ... ატომური ბომბი მილიტარისტი მანიაკების ხელში აღმოჩნდება. ამ ფილმში სოფიკომ თამაშობს ზოსიას — კაბარეს აკრობატს, „გადასახლებულ სულს“, ქალს, რომელიც ცხოვრების ფსკერზე აღმოჩნდა. ბავშვობაში ზოსიას ოჯახი პოლონეთიდან ფაშისტურ გერმანიაში გარეკეს. და ახლა ზოსია გერმანიაშია, იგი არ სჭირდება არც თავის თავს და არც სხვა ვისმეს. სტუდენტობის წლებში და მარჯანიშვილის თეატრში სოფიკომ თამაშობს შექსპირის კულიტას. თბილისს ვერონადან მრავალი ასობა კილომეტრი და ოთხი საუკუნე ჰყოფს, მაგრამ არსებობს კლასიკური ნაწარმოების შესრულების ძველი, ნაცადი ტრადიციები, ბავშვობიდან ნაცნობი გმირის ბედთან თანშეზრდა და პირადი დამოკიდებულება მისადმი. ნიჭიერი მსახიობისთვის საბერძნეთში წასვლა არც იყო საჭირო პარას როლის მართლად, ადამიანურად განსახორციელებლად.

სულ სხვაა ზოსია. აქ მსახიობის წინაშე კვლავ ახალი ამოცანა დადგა. ამ სახეში ბევრია უიმედობა, საკუთარი ბედისადმი უნდობლობა, სულიერი გაპარტახება. გმირი ქალი ხდება ვლადეკს, უცხო მხარეში თანამემამულესთან შეხვედრის სისარული სიყვარულში გადიარდება.

მსახიობმა კარგად გაართვა თავი როლს, დამაჯერებლად, ეპიზოდურიდან ეპიზოდამდე თანდათანობით მიდის ის სახის საბოლოო გასანამდე. მაგრამ ეს ნამუშევარი ისეთ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ვერ სტოვებს, როგორც გოგონა მარამ, ხატია და თვლამ დატოვეს. შესაძლოა ფილმის შემოკლებამ, ორი სერიიდან ერთ სერიად, შეკვეცა ხასიათის მნიშვნელოვანი ნაწილები, რაც გამიზნული იყო განვითარების ხანგრძლივი პერიოდისათვის. შესაძლებელია მიზეზი ნაწილობრივ ვინა-ლის რეჟისორულ გადაწყვეტაში, სადაც, ჩემი აზრით, გმირის ხასიათის განვითარების ლოგიკა დაქვემდებარებულია ფილმის მთავარი ხაზის განვითარების ლოგიკისადმი. ფილმის არსი კი იმაშია, აქვთ თუ არა ჩვეულებრივი, უბრალო ად-

სოფიკო ჭიაურელი
— პარა



მიანებს უფლება მოსთხოვონ ხელისუფალთ პასუხი ჩადენილ ან მოსალოდნელ ბოროტებაზე. და მოულოდნელია, როცა ამ ხაზის გამომხატველად ფილმში გამოყვანილია არა მოხუცი დედა (ვერიკო ანჯაფარიძე) არამედ სოფიკო ჭიაურელი.

ზოსია მიიჩქარის მიიმედ დატვირთულ ვლადეკისაკენ. მას კინადამ სიცოცხლის ფასად დაუჯდა მოსალოდნელი პროვოკაციის ჩაშლა, ვლადეკი მკვდარი დახვდება. მოკვდა საყვარელი ადამიანი, არაფერი აღარ დაუბრუნებს მას სიცოცხლეს. უსიტყვო, უსაზღვრო დარდი და სასოწარკვეთილება დაუფუღება გმირს. მაგრამ როცა ვუცქერით მსახიობის სახეს, თვალბს ვხედავთ, რომ ეს არის არა დრამის მონაწილისა და მსხვერპლის თვალბი, არამედ ცხოვრების უშუალო მოწმისა. ისინი იმდენად მწუხარებას კი არ გამოხატავენ, რამდენადაც გვეითებთან: ვინ არის დამნაშავე ვლადეკის დაღუპვაში? რა მოვლის მას და ბევრ სხვას? მაგრამ მწუხარების ამ პირველ უტუთებში ეს არ არის წამოწყებული წინა პლანზე. ამჟამად კონკრეტული ხასიათის სიმართლეს სცვლის ზოგადი ხასიათის სიმართლე, რაც ეკრანზე დამაჯერებლად არ გამოიყურება.

კადრი ფილმიდან „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“





სოფიო ჭიაურელი
შვილთან

ფსიქოლოგიურად მეტად დამაჯერებელი დეტალი: ბიჭი და დღის ბაქანზე და მოკლე პალტოში ჩაცმულ, სიცოცხესაგან გათოშილ ქალიშვილში ვერ ამოიცინობს თავისი ოცნების ქალიშვილს. თვალა კი დანახვისთანავე იცნობს მას.

მაყურებელი თვალსათან ერთად ღვლავს, ღვლავს ჯიბოსთვისაც, ნუთუ არ შეგვხდებინა? ჯიბო პოლოს შეიცნობს ქალიშვილში თავის ოცნებას და ის უკვე ვეღარ ამჩნევს ვერც მოკლე პალტოს, ვერც იმას, თუ სიცივისაგან გათოშილი ქალიშვილი როგორ უღამაშოდ იხტავს ცხვირს. სიუფეტი დიდ შესაძლებლობებს უშლიდა რეჟისორსა და მსახიობებს. ორივე შემსრულებელი უშუალო და გულწრფელია, მათ თამაშში არ იგრძნობა არავითარი გადაჭარბება.

სოფიკოს არ უყვარს ლაპრაკი თავისი მუშაობის შესახებ. მოკლედ, მაგრამ არსებითად გვიპასუხა შეკითხვაზე: „მე ვცდილობ წარმოვიდგინო ის ადამიანი, რომელიც სცენაზე უნდა განვასახიერო“. ფორმულა თვით ნათელი ფრაზა და შეუცნობლის ძიების გზას ხსნის. ეს შესანიშნავი უნარი ხელს უწყობს მსახიობს გვიჩვენოს ადამიანის სულიერი განწყობა ისე, როგორც ამას მოითხოვდა მსახიობსაც: მართლად, დამაჯერებლად, სიყალბის გარეშე.

„წარმოვდგინო“ ეს შესანიშნავი უნარი ხელს უწყობს მსახიობს გვიჩვენოს პერსონაჟის შინაგანი და გარეგანი სამყარო მთლიანობაში. ეს კარგად ჩანს სოფიკოს მიერ ხატის როლის შესრულებაში, ხატია უსინათლოა და სწორედ ამითაა გამოწვეული სოსოიას (შესანიშნავად ასრულებს ამ როლს გ. ჭავთარაძე) მისდამი დამოკიდებულება, საოცარი სიფაქიზე, რაც არა იმდენად სიტყვებში, რამდენადაც მის ქვეყანაში გამოიხატება.

საქეტაკლი ღრმად ეროვნულია, იგი გვიზიდავს ხასიათების ადგიანურობით, სიკეთისა და სამართლიანობის, მეგობრობის, პატივითვისა და ინტერნაციონალიზმის დიდი იდეალებით. სწორედ ამისა მსახიობების დიდი გატაცებით თამაშის მიზეზი.

ხატია პიესის მთავარი და მეტად რთული როლია. მსახიობი მაყურებელს არ ახვევს თავზე თავის უსინათლობას და არც მალავს. ხატია არასოდეს არ უნახავს დღის სინათლე და ამიტომ მსახიობი ტრაგედიას არ თამაშობს. სოფიკო ჭიაურელი-ხატიას თვალზე უმოძრაოა, მაგრამ გამოხატავს. მაყურებელს სჯერა, რომ ის მხოლოდ მუცს ხედავს და როგორც ბათუმელმა ექიმმა თქვა, ოპერაცია დაუბრუნებს სინათლეს.

ჭიაურელის ხატია გულკეთილი, ღამაში და სათნოა. იგი სოფლის სინდისია, როგორც სოსოია — მისი სინდისის მრისხანე დამცველი. მსახიობი არ არის უხვი ტემპერამენტის გარეგნულ გამოხატვაში, შორსმჭვრეტელი და შეურიგებელი უარყოფითი მიმართ, რასაც დუმილით, მაგრამ მკაფიოდ გამოხატავს. სოფიკო ჭიაურელის მსახიობური მანერის განსაზღვრისას შეიძლება ვისარგებლოთ ბუშკინის სიტყვებით: „ყველაფერი მასში იყო წყნარი, უბრალო“. ამ „სიწყნარესა და უბრალოებაში“ სწორედ ახალგაზრდა მსახიობის წარმატების გასაღებია.

გასულ თეატრალურ სეზონში რეჟისორმა არჩილ ჩხარტიშვილმა მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დადგა „ნოველების საღამო“, რომელიც არჩილ სულაკაურის, ოტია იოსელიანისა და ოთარ გობრონიძის ნოველებისაგან შედგება. სოფიკო ჭიაურელმა არჩილ სულაკაურის ნოველა „ცეცხლთან თამაში“ თვალს როლი შეასრულა. ნოველა შესანიშნავადაა დაწერილი. მასში არის ლირიზმი, მსუბუქი იუმორი და გმირების სულიერი სიფაქიზე. ავტორმა, რეჟისორმა და ორმა მსახიობმა ამ ნოველაში გულთბილად მოგვიჩვენეს ახალგაზრდული, ჯერ კიდევ თითქმის შეუცნობი სიყვარულის ამბავი.

მაინც რა ხდება სცენაზე? ერთ წვიმიან დღეს უსაქმოდ დარჩენილი ახალგაზრდა გართობის მიზნით წერის მისწერს უცნობ ქალიშვილს და სთხოვს პასუხი მისწეროს. ქალიშვილი პასუხობს. პიესა მათი წერილების ხმამაღალ კითხვაზეა აგებული. ახალგაზრდა ვაჟს თამაშობს მალხაზ გორგილაძე, ქალიშვილს — სოფიკო ჭიაურელი.

ცნობისმოყვარეობა, გაოცება და სიხარული სიყვარულში გადაიზრდება. ჯიბო მიემგზავრება ქალიშვილის სანახავედ. ქალიშვილი მას სადგურში ხვდება... აქ აღანიშნავია ერთი



დღეც დიდი ხნით ადრე ვიცნობდი და მისი დიდი სიყვარული და პატივისცემა მჭონდა როგორც უკეთილშობილესი ადამიანისა და აქტიორისა.

ბულგარული კლასიკი, გოქალაქი, აქტიორი

ანტონ კელენჯერიძე

(მოკონება შალვა ღამბაშიძეზე გარდაცვალებისათვის ათი წლისათვის დაკავშირებით.)



თი წელია, რაც შალვა ღამბაშიძე ჩვენს შორის აღარ არის, რაც აღარ გვატობს თავისი ადამიანური სითბოთი, ვედარ გვიბოლავს და გვაღვლეებს თავისი მაღალი არტისტული ნიჭით.

როდესაც შალვა ღამბაშიძეზე მოგონების დაწერა განვიზრახე, ცოტა არ იყოს მეუხერხულა. მეუხერხულა, რამდენადაც ბოლო ხანებში მასთან ნათესაურად ვიყავი დაკავშირებული და ვიფიქრე მიეკრძოებად არ ჩამეთავალოს ის, რასაც განვიცდი და მინდა ვთქვა. მაგრამ, ვფიქრობ მიეკრძოებას ვერაინ დამწამებს, რადგან შალვას ნათესაურ ურთიერთობამ-

შალვა ჯერ კიდევ ჩვენი საუკუნის ათიანი წლებიდან მასსოს, როდესაც იგი ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში სწავლობდა. იგი ჩემზე უფროსი იყო. მე პირველ კლასში ვსწავლობდი, როცა ის მეოთხეში იყო. მასსოს, ის მაშინაც ისეთივე დაჟღავნა, ყოველთვის გაბადრული და ხალისიანი, ისეთივე ბრგე და ჩასუქებული იყო, როგორც შემდეგ ასაკს ოდნავადაც არ შეუცვლია მისთვის ნირი. თავის ტოლებში არაჩვეულებრივი სიყვარულით სარგებლობდა. ჩვენ, პატარებს აკრძალული გვექონდა უფროსკლასელ მოსწავლეებში გარევა მათ მხოლოდ დიდ შესვენებაზე ვხვდებოდით ერთში, როცა კარგი დარბეი იდგა და გარეთ გვიშვებდნენ.

ყოფილი რეალური სასწავლებლის შენობაში ახლა ქუთაისის პედაგოგიური ინსტიტუტია მოთავსებული. ადარ ვიცი დგანან თუ არა მის ეზოში კიდევ ის მუხები, რომლებიც მაშინ ჯგუფად იდგნენ. ამ მუხების პატარა ტყვეში მიწაში ჩაფლულ ბოძზე დაკრული ფიცრის საკამი იდგა. აქ მოიყრიდნენ ხოლმე თავს უფროსკლასელები, პატარებს კი ლახტი ან ჩიკორობანა გვექონდა გაჩაღებული. ერთ ამის სრულ შესაძლებლობას გვაძლევდა. მაგრამ „სერიოზულ“ ბავშვებს მაინც დიდები უფრო გვიზიდავდა და გაინტერესებდა რაზე მსჯელობდნენ, ხუმრობდნენ და იცინოდნენ უფროსები, რომელთა შორის მასწავლებლებსაც შეხვდებოდით. მასხენდებო მათ შორის ყველასათვის საყვარელი მსცინავი დამრიგებელი მიხეილ ჭიჭინაძე, ლაზარე ხმალაძე, ბუნებისმეტყველების შესანიშნავი მასწავლებელი სისო ლოღობერიძე, ხატვის მასწავლებელი ვასილ კროტკოვი და დირექტორი — მიტროფანე ალექსის ძე ამოსოვი, შესანიშნავი კაცი, რომელიც „დერჟიმორა“ მასწავლებელთა შორის გამოირჩეოდა დიდი ჰუმანიურობითა და ქართველებისადმი კარგი დამოკიდებულებით, რის გამოც მოწაფეებს დიდად გვიყვარდა. როდესაც ის ჩვენგან ბაქოს გიმნაზიის დირექტორად გადაიყვანეს, მოსწავლეებმა ხელში აყვანილი გააცილეს სასწავლებლიდან ვაგზლამდე და ჩვენმა კლასელმა ბენდელიტე მესხმა შესანიშნავი ლექსიც უძღვნა.

შალვა ამ თავშეყრილობის სული და გული იყო ყოველთვის და მის მოყოლილ ამბებზე დაუსრულებელი ხარხარი იდგა. ჩვენ „სერიოზული“ პატარები პირდაღებული შეცქეროდით გახალისებულ უფროსებს, არ კი გვესმოდა რაზე იცინოდნენ, ან რას უამბობდა შალვა ისეთს, რომ ასეთიარად მზიარობდნენ.

პირველ კლასში ვიყავი, როდესაც კროტკოვის რეჟისორობით სასწავლებელში გოგოლის „რეჟისორი“ დაიდგა. გორდინირი შალვამ ითამაშა. ამ სპექტაკლზე პატარებიც დაგვასწრეს, ალბათ იმიტომ, რომ „რეჟისორის“ მალე ვისწავლიდით. სპექტაკლი დიდ დარბაზში გაიმართა, სადაც ყოველდღე, გაკვეთილების დაწყების წინ, მთელ სასწავლებელს გვიყრიდნენ თავს დილის ლოცვაზე. ამ სპექტაკლისაგან მიღებული შთაბეჭდილება დღემდე მემჩნა, ისეთი ძლიერი იყო იგი. შალვამ შემდეგ თავისი „გორდინირი“ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე რომ გაიმეორა, შთაბეჭდილება თითქმის არ შემცვლია.



მამინ არც კი ვიცოდით რა იყო თეატრი, ან მსახიობობა რას ნიშნავდა, თეატრში მოწვევებს ვინ შემუშავებდა, მით უფრო ჩვენი სახის პატარები. მაგრამ ახლა რომ ვიკვირებ ამ ამბავს, აშკარაა, რომ შალვა იმთავითვე დაჯილდოებული იყო გარდასახვის შესანიშნავი უნარით, ხოლო შემდეგ, როცა მათს ოჯახს დაუვახლოვდით და გაეცანით, აღარ შეუცნაურა. მსახიობური ნიჭი მას უთუოდ დედისაგან მქონდა მომადლებული.

შესანიშნავი ქალი იყო შალვას დედა პელაგია—ლაგრენტი ციტიშვილის ასული, —კაც შეიღობს დედა, მივითაძინე მეოჯახს, დიასახლისა, უსომოდ არცამოყვარე და მეტისმეტად კეთილი ადამიანი. სასიამოვნო დარბაზის მსახური იყო და ამ უსწავლელმა ქალმა, მაგრამ ბევრი რამ მქონდა წაყითხულ. უყვარდა ილია, ავაკე და ყაზბეგი. იგი რძალი იყო ჟურნალ „მწვეთის“ რედაქტორ-გამომცემლის დავით ღამბაშიძისა და ამ ტრადიციულ ოჯახში უთუოდ ბევრი რამ შეიძინა. მარტოს სი რად ღირდა, რომ პირადად იცნობდა მამა-თილთან სტუმრად მოსულ მამინდელ მილვაწვებას, განსაკუთრებით ავაკის, რომელსაც დავითის სიცოცხლეში სხვა ბინა არ მქონია შესტაფონში. სასიამოვნო იყო შესანიშნავი იმპროვიზაციის უნარით დაჯილდოებული ამ კეთილშობილი ქალის მოსმენა, ამბავს ისეთი გამომსახველობით გაიმბობდათ, რომ არ დაიღლებოდი და გინდოდათ დიდხანს არ დემთავრებინა. მას იუმორის დიდი გრძობა მქონდა.

უთუოდ ასეთი დედისაგან გამოჰკვა შალვას მსახიობური ნიჭი. და განა მარტო შალვას? მის უფროს ძმას ბიძინასაც გარდასახვის არარეველებრივი უნარი მქონდა. ისიც უბრალო მოსახურე და მიიტატორი იყო. სცენის სამსახურს რომ აირჩია უთუოდ გამოჩენილი კომედიური მსახიობი იქნებოდა, მაგრამ მან იმეორება ამჯობინა. ბიძინას შვილია რუსთაველის თეატრის მსახიობი ლეილა ღამბაშიძე.

შემდეგი მოვინება შალვაზე შესტაფონის პერიოდს ეხება. თებერვლის რევოლუციის შემდეგ შესტაფონში გიმნაზია გაიხსნა და შორაპნის მახურებმა მას მივაშურეთ. შალვა ქუთაისში განაგრძობდა სწავლას და არდადეგებზე ამოდიოდა ხოლმე თავის უახლოეს მეგობარ უშანგი ჩხუბიძესთან ერთად. მათ ჩამოსვლას შესტაფონის ცხოვრებაში უჩვეულო გამოცდებლბა შემოქმონდა. იმართებოდა წარმოდგენები, რომელს დასწრებასაც ახლა აღარავინ გვიწოდებს. მთელი მისწავლე ახალგაზრდობა და ინტელექტუალი ამ წარმოდგენებით სულდგმულობდა. არარეველებრივად კარგები იყვნენ უშანგი და შალვა, ყველას მათ ახლოს ყოფნა უნდოდა, გადაატაცებებს ხომ ბოლო არ უნდა, ყველასათვის საყვარელ და სასურველ სტუმრებად ითვლებოდნენ.

შალვას ახლოს თბილისში გავყავანი. ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი სამშობლოში დაბრუნდა და თეატრს სათავეში ჩაუდგა. მთელი საქართველო თეატრით ცხოვრობდა.

ახალგაზრდა თეატრალური ძალების შესანიშნავ პლეადაში, რომელიც კოტეს მამინ გვერდში ამოუდგა და ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძის დაფუძნებში იღებდა მონაწილეობას, შალვა ღამბაშიძეც იყო. მას თავისი ნიჭით, უშუალობითა და

სიწრფელით თვალსაჩინო წვლილი შექმონდა ახალგაზრდა თეატრის საბჭოთა თეატრალური კულტურის შენებაში.

კოტე მარჯანიშვილის დიდი რეჟისორული ალღოს შედეგი იყო სწორედ ის, რომ მანამდე თითქმის შეუმჩნეველ ახალგაზრდა არტისტულ ძალებში დანახა მოხავალი დიდი აქტიორები და ისეთ მსახიობებად აღზარდა, რომლებითაც დღეს მთელი ჩვენი ქვეყანა ამაყობს.

მათ შორის შალვა ღამბაშიძეც იყო. თბილისში პირველად 1919 წელს ჩამოვედი. მესუთე კლასიკი გიმნაზიელი ვახტანგ, სკოლაში „თეოფანის“ გავდიოდი და პირველყოფისა „აბესალომ და ეთერის“ სანახავად გავმუშეო ოპერის თეატრში, შემდეგ კი მთაწმინდა, დიდებუ და სხვა სტორიული ადგილები მივიარე. „ოტელიო“ მამინ ვნახე პირველად. ალექსანდრე იმედაშვილი თამაშობდა. მას შემდეგ ბევრი სხვა დიდი და გამორჩენილი მსახიობები მინახავს ამ როლში, მაგრამ მასათვის არავინ მისწონებია. ასეთი ყოფილა პირველი შთაბეჭდილების ძალა.

ეს იმიტომ გამახსენდა, რომ შალვას უფროსი თაობიდან იმედაშვილი და გიორგი არაძელ-იმენელი მიჩნდა ყველაზე დიდ მსახიობებად ლაოდ მესხიშვილის შემდეგ. აკი დასწერა კიდეც მასის შესახებ.

შემდეგ სულაც თბილისში დავსახლდი. ხშირი სტუმარი ვიყავი მწერალთა კავშირისა, სადაც ვხედავდი და ვუხმენდი ჩვენს გამოჩენილ მწერლებსა და ლიტერატორებს, დავდიოდი თეატრში. ვასო აბაშიძე, ვალ. გუგია, ა. იმედაშვილი, მ. გელოვანი, მ. ჭიაურელი, მ. გოციტიანი, ე. ჩერქეზიშვილი, ც. ამირაჯიბი, ა. ქიქოძე — იი ვის სახელებს გაიგონებდით ყველაზე მეტად. რეჟისორებიც უფრო ავაკე ფაღვალა და მიხეილ ქორელი იყვნენ ცნობილი. მხოლოდ კოტეს ჩამოსვლის შემდეგ გახდნენ ისინი ფართოდ ცნობილი, მათი სახელებით ახლაც ვამაყობ. დიდი რეჟისორის ა. ახმეტელის სახელი კოტემდე ისე არ ხმინაობდა, როგორც მას შემდეგ.

მე თეატრალური მკვლევარი არ ვახლავართ, მოგახსენებთ იმას, რასაც ვხედავდი და მესმოდა.

კოტეს სპექტაკლები კი მთელი ტრიუმფი იყო. აბა გორგონი შეიძლება რომელიმე გამოგვეტყუებინა. ამაში კი უშანგის ძმა ჭიჭიკო და შალვას ძმა ჯუმბერი გვევლიდნენ. ხან ფასით და ხან უფასოდ შევაყვარეთ რუსთაველის თეატრში. მონაწილე ვხდებოდით იმ დიდი ეროვნული სიხარულისა, რასაც მამინ მთელი საქართველო განიცდიდა საბჭოთა ქართული თეატრის წამოშენისა და ფრთხილ ფართოდ გაშლის გამო, მოწმენი ვიყავით ქართული თეატრის ფართო ასპარეზზე გამოსვლის დიდი აქტისა, რომელიც „დურუკის“ მანიფესტი დაიწყო.

შალვა ღამბაშიძე ამ დიდი მოძრაობის ცენტრში ტრიალებდა. შემდეგ, როგორც ცნობილია, კ. მარჯანიშვილმა უძველესი თეატრალური ტრადიციების მქონე ქუთაისს მიამშურა. მასწავლებლს თან წაყვანენ მისი საყვარელი მოწაფეები: უშანგი, ვერვი, შალვა...

ვინც დასწრება, ვერასოდეს ვერ დაივიწყებს ქუთაისის თეატრის გახტომლებს თბილისში.

მართლაც, რომ ტრიუმფი, არანახლი თეატრალური, სახალხო ზემო სუფილი დაბაქალაქში: „ურთილი“, „ყვარყვა-



რეკ., უმანგი, ვერიკო, შალვა გვერა ყველას პირზე. ოპერის თეატრი, სადაც სპექტაკლები იმართებოდა, ტრამსაგან ზანზარებდა, ხალხი არ იმღებოდა, ელოდნენ საყვარელ არტისტებს, ხელით გამოჰყავდათ ქუჩაში.

შალვა დამბაშიძე ამ ტრიუმფის ერთ-ერთი მიზეზი და მონაწილე იყო.

კოტეს ქეთაისში მოღვაწეობა იმიტაც იყო შესანიშნავი, რომ ბრწყინებულ აქტიორულ ძალებს შეემატა ახალი სახელები: სერგო ზაქარიასძე, გიორგი შავგულიძე, და ბევრი სხვა.

ქეთაისის თეატრმა შემდეგ თბილისში დაიღო ბიზა და მას თავისი შემქმნელის სახელი ეწოდა. საქართველოს დედა-ქალაქს, რომელიც მანამდე ერთ თეატრსაც ვერ ინახავდა, ერთბაშად ორი დიდი თეატრი გაუჩნდა და ორივე ბერძენულ-საბჭოთა ფესვმადარი.

ეს იყო საბჭოთა ხელისუფლების უდიდესი კულტურული მონაპოვარი და ამის უშუალო სულისჩამდგმელი გახლდათ კონსტანტინე მარჯანიშვილი.

ამ საქმეში გარკვეული წილი შალვა დამბაშიძესაც ედო. კოტე იყო პირველი, რომელმაც ქართული თეატრი რუსეთისა და უკრაინის ასპარეზებზე გაიყვანა და უჩვენა, თუ რა დიდი პოტენციის ყოფილა ქართული თეატრი.

სხვა რომ არაფერი გაკეთებინა კოტე მარჯანიშვილს, მისი სახელის უკუდაცსაყოფად მარტო ესეც კმაროდა.

დღეს საქართველოში ორატულზე მეტი თეატრი და ყველაზე კოტეს სახელი ტრიალებს, ყველა მას ბაძავს. კოტე გტაქონია ყველა თეატრალური კოლექტივისა და მოღვაწეობის ჩვენში.

ამ დიდ თეატრალურ შემართებაში თავის კოლეგებთან ერთად შალვა დამბაშიძე ყოველთვის მხარში ედგა საყვარელ მასწავლებელსა და აღმზრდელს.

შემდეგ შალვა დიდხანს ხელმძღვანელობდა მარჯანიშვილის თეატრს და მტკიცედ იცავდა კოტეს ხაზსა და ტრადიციებს. როდესაც მას ამ ადგილზე ნიშნავდნენ, უთუოდ მხედველობაში ჰქონდათ მისი მაღალი არტისტული ავტორიტეტი და კეთილშობილური ადამიანური თვისებები: გულწრფელობა, სისპეტაკე, ადამიანის დიდი ნდობა და სიყვარული.

ამ დროისათვის ჩვენ უკვე ნათესაურად დაგავშირებული ვიყავით. პირად და მე ჟურნალისტიკის დარგში მუშაობის გარკვეული გამოცდილება ჰქონდა და ხშირად ვსაუბრობდით თეატრისათვის საინტერესო საკითხებზე.

მან თავისი სცენიური ცხოვრების მანძილზე თეატრსა თუ კინოში შესანიშნავი სახეების მთელი გაღურება შექმნა, რომელთაც დავიწყებთ, ვისაც უხილავს, არ შეიძლება. სხვას რომ თავი დავანებოთ მარტო კუბუჭოვია საკმარისი სამსონიას — „ბაგრატიონში“, ან ათალიკოსი ლევან გოთუას — „დავით აღმაშენებელში“, კიდევ დე-სილვა „ურიელში“, ხოლო გოროდინი „რევიზორში“? — ეს ხომ გვირგვინი იყო შალვას არტისტული შემოქმედებისა. სამწუხაროა, რომ ბევრ როლში შალვა აქამდე შეუცვლელი რჩება და მისი ადგილი თეატრში, ისევე როგორც უმანგისა, გიორგი შავგულიძისა, ცვილია წუწუნავს, პიერ კობახიძისა, ჯერ კიდევ შეუსყებელია. მაინც რა ძალები დაჰკარგა ამ თეატრალურ მაგარამ სასიხარულო ის არის, მისი შემოქმედების მხატვრული დონე

ამ დიდი დანაკლისის მიუხედავად ოდნავადაც არ დაქვეითებულა. მას აგრძელებს თეატრში მოსული ნიჭიერი ახალგაზრდობა, რომელიც მარჯანიშვილისეულ სამქედლოში იწრთობა.

ესეც კოტეს მიერ დატოვებული დიდი თეატრალური ტრადიციის მაღლია.

შალვა უაღრესად კეთილი და მოსიყვარულე ადამიანი იყო. დიდ აქტიორთან ერთად იგი იყო იდეალური მამა თავისი ერთადერთი ქალიშვილის ნინასი, რომელმაც სცადა თავი კინოში და არც თუ ურიგოდ, და უხადლო მუედლე მსახიობი ანეტა დონაჟელისა, რომელიც გადაიტანა საყვარელი მეუღლის უდროოდ დაკარგვამ.

შალვას ყოველთვის დიდად ახარებდა ყოველი მამულიშვილის წარმატება, ყოველთვის ახარებდა რუსთაველის თეატრის გამარჯვება.

ერთხელ დასწერა კიდევ აღფრთოვანებული რეცენზია რუსთაველის თეატრის სპექტაკლ „ესპანელ მღვდელზე“. (იგი ყოველთვის დაბეჭდამდე წაიკითხავდა ხოლმე თავის წერილს).

შესანიშნავი წერილი უძღვნა შალვამ ალ. იმედავილს უკანასკნელად, სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე წამიკითხა ჯერ კიდევ დაუმთავრებელი, ბრწყინვალე დაწერილი რეცენზია გამოჩენილი ქართველი აქტიორის გიორგი არაძელის იშნული შემოქმედების შესახებ ალ. ბურთიაშვილის წიგნზე. სამწუხაროა, რომ ეს სტატია დაუმთავრებელი და გამოუქვეყნებელი დარჩა.

შალვა მაღალი ადამიანური თვისებებით შემკული პიროვნება იყო. უყვარდა მასპინძლობაც და სტუმრად ყოფნაც, ორივე შემთხვევაში გულთმედიანად ხოლმე ლხინს. იმიტომ მოსიყვარულე იყო მეგობრების, დედამამიშვილებისა და ნათესავების. ყველას ეხმარებოდა, რითაც შეეძლო.

შალვა რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს ოთხივე მოწვევის დეპუტატი იყო და იწვიათ გულისხმიერებით ასრულებდა დეპუტატის მაღალ მოვალეობას, უყვარდებოდ არ დაუტოვებია ამომრჩევლის არცერთი თხოვნა. დაუარებლად დადიოდა ორგანიზაციებისა და დაწესებულებებში ამომრჩევლთა თხოვნით და შედეგაც აღწევდა.

საქართველოს რადიოში ჩემი მოღვაწეობის პერიოდში იგი სიმართლენარევი ხმობით მეტყობდა ხოლმე, რაც შენ რადიოში მოხვდი მას შემდეგ იზვიათა მიწვივევ. ვიცი შენი ამავე, გტყობი ნათესავია და ნაკლებად მოიწვიეთ.

რასაკვირველია მართალი არ იყო.

სცენის სხვა წამყვან არტისტებთან ერთად მისი მონაწილეობით ბევრი საინტერესო ჩანაწერი გაკეთდა: „გლახის ნამბობი“, „მოდერნი“, აკაკი ბულიაშვილის — „ოქროს ხალხის“, და ბევრი სხვა, რომლებიც დღესაც საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდს შეადგენენ და სამუდამოდ დარჩებიან. ამ ჩანაწერებით შემორჩა მისი ხმა, როგორც ბევრი სხვა მოღვაწისა.

ამის შემდეგ დიდხანს აღარ უცოცხლია. ასტმამ უმატა, გულის ავადმყოფობაც გაურთულდა, ჰიპერტონიაც დაერთო. უკანასკნელ ხანებში მეტად გაუარესდა ჯანმრთელობა, თუმც თავისი საყვარელი საქმიანობის ერთი წუთითაც არ დაუნებოდა თავი და, როგორც იტყვიან, პოსტუმ დაეცა მებრძოლი



ჯარისკაცებით. უკანასკნელად მიღერის — „მარია მ სტიუარტი-ში“ შრუსბერის როლის შესრულების დროს დედოფლის წინაშე დაიჩოქის წელის წამოწევა გაუძნელდა, ეს უკვე იმის ნიშანი იყო, რომ იგი მეტს ვეღარ ითამაშებდა და ასეც მოხდა.

სპექტაკლის მსვლელობის დროს დაწვარა ჩვენგან უღროდ წასულმა ნიჭიერმა პოეტმა და საყვარელმა ადამიანმა ვიქტორ გაბესკირიამ შალვა დამბაშძისადმი მიძღვნილი ლექსი — „მსახიობი კულისებში“:

ის გაუხვდა ავად სცენის ციფს, უნდო ნიავს,
თავს ცუდად გრძნობს, ადარ ძალუმს მს ლაპარაკიც,
მიღის სპექტაკლი... უკვე გასვლის მოლოდინი აქვს,
ზის უხალისოდ იგი მოხუც კაცის პარკით...

მაგრამ ზარის ხმა გაისმის, მსახიობს სცენაზე იწვევენ და ისიც უმოღვე წამოდგება, თითქოს ავადმყოფობამ გაუარაო და განაგრძობს თამაშს:

უცხე წამოდგა, რადგან ზარი ეძახის, იწვევს.
მთლად შეიცვალა: სიციხეს არ გრძნობს, არაფერს
იტკენს.

ვერძნობ, მისი სული სცენისაკენ ისე მიიწვევს,
როგორც რომ აფრა ხომალდისა მღელვარე ზღვისკენ.

ეს სპექტაკლი იყო შალვას გედის სიმღერა. სასვებით მიწადგის და დარქვა ერემო ქართლიშვილმა უ. დამბაშიძეზე დაწერილი მონოგრაფიის „გადაწყვარი გული“. მაროლაზე სცენაზე გადაიწვა შალვას დიდი სიბოროტმცველი, კეთილი გული.

უკანასკნელად, სიკვდილამდე ხუთი დღით ადრე ვინახულე. შინ იწვა, ეჭიმები თავს ეხვია. ყველაზე მეტად მზრუნველობდა ძმისშვილი, მედიცინის მეცნიერებათა კანდიდატი, ნიჭიერი კარდოლოგი ნათელა დამბაშიძე, რომელიც ყურადღებებს არ აკლებდა ნაამაგარ, სახელოვან ბიძას. არ მესიამოვნა ავადმყოფის მდგომარეობა — გულისხუნვა სჭირდა, ციკლისებურად ხან შეუტევდა, შავი ფერი გადაუვლიდა სახეზე, ხან გაუვლიდა და ამ დროს ისევე ხალისიანი შალვა ხდებოდა, თავისი განუმეორებელი და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი გაბადრული, ალალი ღმილით. მეორე დღეს ჩემს საარჩევნო ოლქში უნდა ჩასვლიყავით ამომრჩევლებთან შესახვედრად და თანაც გზა ზესტაფონში უნდა გამევიღო.

— ახლა კი გაატარებ დროს, რა დროსა ვევიარ! — მაინც იოხუნჯა თავისებურად.

იმ ღამესვე გადავწყვიტე და საავადმყოფოში მივიყვანეო. ისე ყოჩაღად გვირა თავი, რომ ვერც კი შეამჩნევდით ავადმყოფობას. დაუხმარებლად ჩამოვიდა კიბეებზე და ჩაჯდა მანქანაში, გამოვიდა მანქანიდან და ასევე დაუხმარებლად ავიდა საავადმყოფოში.

მაინც რა შეუდური ავადმყოფობაა ეს ძიპერტონია, რა მსაკერულად აცხრება ხოლმე თავს მსხვერპლს!

ის საავადმყოფოში მოეწყო, მე კი ცხაკაიასკენ გასწვიე. სრულებით ვერ წარმოვიგინებდი, რომ ეს იქნებოდა ჩვენი

უკანასკნელი შეხვედრა. საქმეები თითქმის მოთავსებულადასასტუმროში შევიაგრე შესასვენებლად. სწორედ ამ დროს გაისმა ტელეფონის ზარის ხმა — თბილისიდან მატყობინებდნენ შალვას გარდაცვალებას.

ივეკე მწარად დაღვტირე ძვირფასი მეგობარი, რომელსაც სიცოცხლეში ბევრ ჩემს პირად განცდებდა და აზრებს ვუზიარებდა და თვითონაც ყოველთვის მიამბობდა თავისას. ყველაფერი ერთბაშად გამახსენდა, ნიშნური მარტო ვიყავი, შემოწოლილ სევდას ვეღარ გაუძეულ და ატყვიითინდი.

მთელ ქალაქს ელვის სისწრაფით მოედო ეს სამწუხარო ამბავი, ყველას გული დაწვივებდა შესანიშნავი არტისტისა და მოქალაქის უღროდ დაკარგვამ.

დანიშნულ დროს ამომრჩევლებს შეგხვდი, დამით კი თბილისისაკენ გამოვეშურე. პირდაპირ მის ბინაში მივედი და მეკვდრის სარეცელზე ვიხილე გოლიათივით მწოლარე ეს ბრეკ ვაჭაკი.

რა მოიხვედრულე, რა სათნო ადამიანისა და განუმეორებელი აქტიორის გულის ძველა შემწყდარიყო!

თბილისისაკენ მომავალი ვიქტორებმა და მოგონებებმა გამიტაცა, ძილი დამიფრთხო. ერთი მეორეს მისდევდნენ მოგონებები შალვასა და მასთან შეხვედრის ეპიზოდები. ხომ არაფერი მიწვევინებია ოდესმე? მისგან ყურნა ხომ არავის არ ახსოვს. მესხიერებს ვუტყვი, თითქოს წყნაფერს ვპოვებო, მაგრამ არა, მაინც ამოფხრჩიკე:

შალვა ერთხანს მხატვრული კითხვით იყო გატაცებული და მართლაც კარგად კითხულობდა. ვისაც ახსოვს მის მიერ ილიას „მეზავრის წერილების“ კითხვა, დაგვეთანხმება, შეუდარებელი იყო იგი. მაგრამ უკანასკნელად ავადმყოფობის გამო სუნთქვა აღარ ყოფილა, ხმის ტემბრიც დაუტყვევია და ისეთი ოსტატობითა და მომხიბლობით ვეღარ კითხულობდა. ერთხელ რადიოში მოვიდა და მომასმენინა, რაც ჩაეწერა.

— რა არის, ამ ბოლოს სულ აღარ მუშაობ ხმაზე, ძველებზედაც ვეღარ კითხულობ-თქო ვუთხარი. ხუმრობით მინდოდა და მკვახედ ნათქვამი გამოვიდა.

— მაშ, აგრე არა! ჭარგი, მეყოდინებამო — გაბრუნდა და წვიდა.

ბევრი ვინანე, ვაი თუ ეწყინა-თქო. შინ მივეჭირე, ბევრი ვუბოდიშე, ცუდად გამომივიდა, ასე არ მინდოდა, მამატიე თუ გაეწყინებ-მეთქო.

— აღარც კი მასოვს რა იყოო, — მიპასუხა. გულზე მომეშვა. შესანიშნავი ყვარლის ღვინო ჩამომივიდა, იმის ჭამნიეს გაგასინჯებო. განჯინდნან ხელად გამოიტანა, ანეტამ სუფრა გაგვიმალა და ასე ამოვიწერა ეს, მე რომ მეფანა, „კონფლიტი“ ჩვენს შორის.

დაის, შესანიშნავი, გულმართალი ადამიანი-მოქალაქე და აქტიორი, საზოგადო და სახელმწიფო მოღვაწე, სამშობლოს მგზნებარე პატიოტიკი წავიდა ჩვენგან ამ ათი წლის წინათ, მაგრამ დრომ ვერ წაშალა მისი ხსოვნა მრავალ თაყვანისმეყმელთა გულში, ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს მისი მაღალნიჭიერი, მომჯადობელი შესრულება, ვისაც მისი ადამიანური სიბორო და სიყვარული განუცდია.

ვერც წამლის!
შალვა დამბაშძისთან ადამიანები არა კვდებიან!

რიკარდ კალო

ლტოლენინი



ესტონეთის გრაფიკოსები

ბორის ბერენშტეინი

ბითი გრაფიკა და შრიფტის ხელოვნება ამჟამად აღმავლობის
სახანს განიცდის.

ესტონური გრაფიკის ოსტატთა შორის არის ფართოდ
განთქმული სახელები: გინტერ რეინდორფი, — პეიზაჟის
ვირტუოზი, ფაქიზი და პოეტური, ლირიკოსი მხატვარი, პორ-
ტრეტული ესტამპის ოსტატი აინო ბახი, ძალზე მრავალ-
მხრივი, ნიჭიერი და ტემპერამენტული ვეაღდ ოკასი, პორ-
ტრეტული ნახატის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ედუარდ
ეინმანი და სხვ. მათ ნამუშევრებს კარგად იცნობენ ქართველი
ხელოვნების მოყვარულნიც. ამიტომ ქვემოთ გვსურს დაგახასია-
ათოთ სხვა, შედარებით ნაკლებ ცნობილი, მაგრამ ყურადღე-
ბის ღირსი სხვა ესტონელი გრაფიკოსები, რომელთა შემოქმე-
დება არა მარტო ღრმა და თვითმყოფადია, არამედ ასახავს
თანამედროვე ესტონური გრაფიკის ძირითად თავისებურებე-
ბებს.

შევეცდებით რა მოგვხაზოთ მხატვართა ინდივიდუალური
სახეები საყურანალო სტატიის ჩარჩოებში, ამით შესაძლოა
დაიხატოს რამდენიმე თაობის შემოქმედებითი ბედიც, რაც
მთლიანობაში წარმოქმნის საბჭოთა ესტონურ გრაფიკას.
ესტონური ესტამპის ერთ-ერთი უხუცესი წარმომადგენელი
მარტ ლაარმანი მალე სამოცდაათი წლის თარიღს აღნიშ-
ნავს. იგი მიეკუთვნება იმ თაობას, რომელიც 1920—30
წლებში საფუძვლს უყრიდა ეროვნულ ტრადიციებს ამ დარგ-
ში. მისი შემოქმედებითი ფორმირება ხდებოდა ბურჟუაზი-
ული დიქტატურის წლებში და მაშინდელი სამხატვრო ცხოვ-
რების მწვავე წინააღმდეგობრივობამ განაპირობა მხატვრის
ძიებათა სირთულე. ლაარმანის სახელი დაკავშირებული იყო
კონსტრუქტივისტულ მიმართულებასთან, რომლის გაფურჩქე-
ვა 20-იანი წლების დასასრულს და 30-იანი წლების დასა-
წყისს მიეკუთვნება. ამ ჯგუფის შემოქმედებითი მიზანდასა-
ხულება მოითხოვდა, რომ ხელოვნების ნაწარმოები ყოფილი-

უკი სწორია, რომ ხელოვნების სხვადასხვა სახეო-
ბანი არათანაბრად ვითარდებიან, პერიოდულად
წინ უსწრებენ ერთმანეთს მშვიდობიან შეჯიბრში,
მაშინ მომავალი ისტორიკოსები ჩვენს დროის ეს-
ტონურ სახვით ხელოვნებაში უჩვეულად აღნიშნავენ გრაფი-
კის უპირატესობას. მისი გაფურჩქენა მრავალი მიზეზით არის
გაპირობებული — შესანიშნავი (თუმცა არა დიდი ხნის) ტრა-
დიციით, რომელიც ნაყოფიერად ვითარდება უკანასკნელ
წლებში, და ესტამპის შესაძლებლობათა და თავისებურები-
სადმი მახვილი ინტერესით. ასე თუ ისე, ესტონური ესტამპი
და ნახატი, ილუსტრაცია და წიგნის გაფორმება, გამოყენ-



მარტ ლარანბი

კვააულ იეპუს აიეიაიე

ყო დამოუკიდებელი „ნიეთი“, რაღაც ახალი ობიექტი, რომელიც ბუნებას კი არ ასახავს, არამედ მისგან იღებს „სტრუქტურასა და მეთოდებს“. ლარანბის შემოქმედებაში ცოცხალ ჭერეტას შეგნებულად ცვლიდა საგნის კონსტრუქციული სქემის ლოგიკური გამოვლენა, ემოციური გამომსახველობას — რიტმული მოტორიკა. მაგრამ ეს მხოლოდ დროებითი იყო. ლარანბის ადრეული გრაფიკა გამოირჩევა ძლიერი ექსპრესიით და საერთოდ რეალური ფორმების აღბეჭდვის სიმართლით. უფრო გვიან, 30-იანი წლების შუალედში, მის შემოქმედებაში კონსტრუქტივისტული ტენდენციები ქრება. მხატვარი უბრუნდება სამყაროს რეალისტური ასახვის პრინციპს მისი ცოცხალი პლასტიკური სიმდიდრით: დაზუერი ფურცლები და ილუსტრაციები გრძნობას, განცდებს, განწყობილებას გადმოსცემენ. უკვე მაშინ იწყო ფორმირება ლარან

მარტ ლარანბი

ყვეილები



მანის შემოქმედებითი სახის თავისებურებებმა, რომლებიც დამახასიათებელი გახდა მისი შემდგომი ნაწარმოებებისათვის. მხატვრის საყვარელ ტექნიკად რჩება მაღალი ბეჭდვის სხვადასხვა ვარიანტი, განსაკუთრებით ხეზე გრაფიკა.

ომისშემდგომი წლების საბჭოთა გრაფიკაში ლარანბი შემოდის როგორც ყოველმხრივ ჩამოყალიბებული ოსტატი, მისი შემოქმედება შინაგანად მთლიანია, თუმცა, გარეგნულად რამდენიმე ეტაპს გადის. 40-იანი წლების მთვრ ნახევარში იგი მხოლოდ წიგნისათვის მუშაობს. 1953 წლიდან გამეფენზე უკვე გვხვდება მისი დაზუერი ფურცლები.

ლარანბის წიგნის გრაფიკა აღბეჭდილია შემოქმედის ინდივიდუალობით, რაც არა მარტო გარეგნულ ფორმალურ ხერხებში, ნათელ გრაფიკულ მანერაში ვლინდება, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ტექსტის, მხატვრული გააზრების მეთოდში. მას ან აკამაყოფილებს მოველინების ელემენტარული, „სახეითი“ გადმოცემა, და შემთხვევით არ არის, რომ თხრობითი ილუსტრაციები ნაკლებად მეტყველი გამოვიდეს. მხატვარი თავის სტიქიაშია, როცა იგი ახერხებს ნაწარმოებში ჩაწვდვს მის ფილოსოფიურ მარცვალს, მსოფლმხედონებას, ძირითად განწყობილებას და გადმოსცეს იგი თავშეკავებულ, მაგრამ ელფერებით მდიდარ პლასტიკურ სახეში. ეს გრაფიკური, თავსართები, ბოლოსართები, შმუცტიტულები აზრის შიშვლი ლოგიკური „კვინიტესცია“ როდია, მათი პოეტური მნიშვნელობა ემოციური მდგომარეობის უსუსტ მიენებაშია. ამას ემორჩილება თხრობითი ხასიათის მომენტები, სიმბოლიკა და სხვ. ამიტომია, რომ ლარანბის წიგნის გრაფიკაში ასე დიდ როლს თამაშობს პიეზატი.

ლარანბის ყველაზე დიდი ნაშრომი წიგნის სფეროში არის გრაფიკები გამოსიწილი ესტონელი პროზაიკოსის ფრანდებერ ტელუასის „თხზულებათა კრებულისათვის“, რომელიც 1957—1962 წლებში გამოვიდა.

მხატვრის წიგნისა და დაზუერი გრაფიკის შორის ბევრი საერთოა. ეს ვლინდება კომპოზიციური იდეებისა და მოტივების საერთო ნიშნებში, რომ აღარაფერი ვთქვათ ბევრი ტექნიკური ხერხის ერთობლიობაზე. მაგრამ მისი ფესვები უფრო ღრმაა: დაზუერი გრაფიკაში ლარანბის ლირიკა უპირატესად ფილოსოფიურ საფუძველს ინარჩუნებს.

ადამიანის გამოხატვისას მხატვარი თავს არიდებს ინდივიდუალურ თავისებურებებს და ისწრაფვის რელიგიურად გამოვლინოს საერთო ტიპური ნიშნები — მაგალითად, გლუხის ეროვნული ხასიათი („მოხუცი“, გრაფიკა ხეზე, 1958 წ.), ან მნიშვნელოვანი სულიერი მდგომარეობა („ოგონა“, ლინოგრაფიკა, 1962 წ.). პიეზატიური ფურცლები, რომლებიც გარკვეულ მოტივს ასახავენ, ამასთან უფრო ფართო აზრს შეიცავენ, მათში თითქმის იხსნება ესტონეთის ბუნების მუდმივი თავისებურებანი, მისთვის სახასიათო განწყობილებანი. მართალია, მხატვრის ზოგიერთ ახალ ნამუშევარში გრძნობის გულბრწყვილი — უშუალო გადმოცემას ვხვდებით, მაგრამ ჩვეულებრივ პოეტურ მჭერეტელობაში განმაზოგადებული აზრია ჩაქსოვილი. ცალკეულ შემთხვევაში მწიდი და დიდებული ბუნების ამსახველი ეს ფურცლები პიეზატიური სახის საზღვრებს სცილდება და ადამიანის ბედზე მეტაფორულ დაფიქრებად იქცევა. ასეთია ლარანბისათვის სპეცი-

ფიგური პეიზაჟები ფრინველებით: „ყვავი მდინარეზე“, „გედები“, „მშინებ“. ეს უკანასკნელი აღიქმება, როგორც ლაკონური სიმბოლო სტიქიასთან შეჭიდებული ადამიანის ვაგაპციობისა.

ლაარმანის ნაწარმოებთა სახეობრივი წყობა უშუალოდ დაკავშირებულია მისი ინდივიდუალური გრაფიკული სტილის თავისებურებებთან. მხატვარი იყენებს მალალი ბეჭდვის ტექნიკას, ამასთან მათ შორის მთავარი ადგილი ხეუფ გრაფიკურას უკუთრავს. მხატვარი შეგნებულად გაურბის შტრიხების შეღამაზებას, დამრგვალებას, ვირტუოზულ სისწორეს, ან თვალიათვის სასიამოვნო ტალღოვან ხაზებსა და სილუეტებს. მისი შტრიხი ფართოა და ხშირად კუთხოვან, არასწორ სიბრტყედ იქცევა, მოცულობები, სივრცითი პლანები განზოგადებულ სიბრტყეებშია მოცემული შავისა და თეთრის მსხვილ კონტრასტულ „ნაჭრებდა“. ამავთა ლაარმანის პოეტური ინტონაციის მკვრივი, ვაგაკური ქღერადობა, რომელიც მხოლოდ შინაგანადაა განათებული ლირიკული სინათლით.

მხატვართა შემდგომი თაობა, რომელიც ამავამდ ესტონური გრაფიკაში მუშაობს, ეს ის ოტატებია, რომლებმაც განათლება ჯერ კიდევ ბურჟუაზიულ პერიოდში მიიღეს, მაგრამ მათი ფორმირება საბჭოთა პერიოდში მოხდა. ამ მხატვართა შემოქმედებითი განვითარება მიმდინარეობდა მეურად უფრო თანმიმდევრულად და ორგანულად. ე. ოკასთან, ე. ეინმანთან, ა. ხოიდრესა და სხვებთან ერთად ამ ჯგუფს მიეკუთვნება რიპარდ კალო, ხეუფ და ლინოლეუმზე გრაფიკურის თვალსაზრის ოსტატი. კალოც ასევე, ერთნაირი წარმატებით მუშაობს როგორც დაზგურ ესტაპში, ისე წიგნის ილუსტრაციათაში.

ესტონეთის ისტორიის გარდატეხის პერიოდში, 1940 წელს ახალგაზრდა მხატვარმა, რომელმაც ის-ის იყო დატოვა სტუდენტის სკამი, შესარულა კომპოზიცია „პოლიტიკური პატიმრების განათვისუფლება“. (გრაფიკრა ხეუფ). ეს ნამუშევარი უოველმხრივ პროგრამული იყო: მოწმობდა ახალგაზრდა მხატვრის უნარს — სწრაფად გამოეხმაროს მნიშვნელოვან სოციალურ მოვლენებს. სცენა მოძრაობითაა სასვე. პოზებისა და სახეების ექსპრესიას აძლიერებს შუქჩრდილის ფაქიზ მოდელირებასთან შავი სიბრტყეების შერწყმა.

ამ ხაზის გაგრძელება იყო „ლტოლიონი“ (გრაფიკრა ხეუფ 1942). ესტონური გრაფიკაში იგი ერთერთი იშვიათი ნაწარმოებია, რომელიც მოგვიხიბობს ოკუპაციის შავნელ დღეებში რბევისა და წამების შესახებ, ექსპრესია აქ კიდევ უფრო დაძაბულია — მძაფრი, თითქმის გროტესკული მიმიკა, კომპოზიციის დინამიკურობა, ლაქებისა და შტრიხების მღელვარე რიტმი ღრმა ტრაგიკულ ნოტებს შეიცავს. ოკუპაციის წლებში შესრულებული მისი სხვა ნამუშევრები პეიზაჟებს და ყოფით სცენებს ასახავდა. კალის ოსტატობა მუდმივად იზრდება, განსაკუთრებით ხეუფ გრაფიკურაში. საემარისა დავასჯელოთ დიდი განწყობილებით შესრულებული „ქვის ხიდი ტარტუში“ (1942).

ესტონეთის განთავისუფლების შემდეგ კალო დაუბრუნდა აქტუალურ საბჭოთა თემატიკას. მისი გრაფიკის შინაარსი ტიპობისა ამ დროისათვის. ეს არის, პირველყოფლისა, ადღენითი სამუშაოების მოტივები, მამონდელი ტარტუ თავისი უნივერსიტეტით, ლაბორატორიებით, ბილიოთეკებითა და



ვივე ტოლი

სალაპო

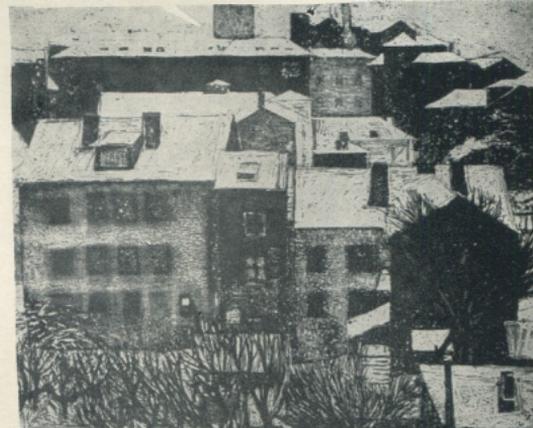
საწარმოებით. და, ბოლოს, ნახატებისა და გრაფიკურების დიდი სერია მხატვარმა სომხეთს უძღვნა.

სტილისტური თვალსაზრისით კალის ნამუშევრები მკვეთრი კონტრასტებით განირჩევა. ფურცლების ერთ ნაწილში ტიპათის ადრინდელ გროტესკულ, გამახვილებულ ინტერპრეტაციას ვხვდებით, მეორეში მხატვრის ეს სპეციფიკური ღირსება ქრება. ნატურის ცოცხალ, უშუალო აღქმასთან ერთად გამჩნევთ მოტივისადმი პასიურ-აღწყობილობით მიდრეკილ.

40—50-იან წლებში კალის ნამუშევრები დაზგურ გრაფიკაში მცირდება. მაგრამ ამ გამოცდილი და ჩამოყალიბებული ოსტატისათვის ძნელი როდი იყო კრიზისიდან გამოსვლა. 1954 წელს მან გამოიფინა ნათელი განწყობილებით სასვე გრაფიკრა ხეუფ „ტალინური მოტივი“. 1957 წლიდან კი ქმნის ნამუშევრებს, რომლებშიც მხატვარი თითქმის ისევე პოულობს თავის თავს („მოპარაკები“, „ტრაგედიის გაჩერე-

ვივე ტოლი

ქალაქი





რიჩარდ კალო ილუსტრაცია შექმნილია თხზულებითი კრებულისათვის

კალოს დაზგური გრაფიკა ღირსშესანიშნავა თემატურის სიფართოვით, თანამედროვე ცხოვრებასთან უშუალო კავშირით. იგი ვირტუოზულად ფლობს მაღალი ბეჭდვის ტექნიკას, ანაბეჭდში აღწევს ძალზე მრავალფეროვან ეფექტებს. მისი ხაზი, შტრიხი, ენერგიული და მკერვიანი, ნახატი — საყვე და რელიეფური.

საინტერესოდ თხრობის უნარი განსაზღვრავს იმ დიდი წვლილს, რაც კალოს მიუძღვის წიგნის გრაფიკაში. კალმით და ხეზე გრავირით მხატვარმა მრავალი ათეული წიგნის ილუსტრაცია გააკეთა. ეს არის რომანები და ზღაპრები, პოეზიის კრებულები და მრავალტომიანი თხზულებანი, რომლებშიც ბრწყინვალედაა გადმოცემული ლიტერატურული სახეების განწყობილება და ხასიათი. გარკვეული აზრით თითქმის შემაჯამებელია მისი ორი დიდი ნაშრომი — კალმით ნახატები ა. დუმას რომანისათვის „სამი მუშეკტერი“, „ოცი წლის შემდეგ“, „ათი წლის შემდეგ“ და ხეზე გრავირები შექსპირის „თხზულებებისათვის“. დიუშას ტრილოგიაში კალმით ერთხელ კიდევ გაიბრწყინა, როგორც თხრობის ოსტატმა ცოცხალი პლასტიკური წარმოსახვით.

სხვა, უფრო რთული ამოცანა იდგა მხატვრის წინაშე შექსპირის ილუსტრირებისას. ძნელა საბოლოო აზრის გამოთქმა, ვინაიდან ჯერჯერობით მხოლოდ ოთხი ტომია გამოსული, რომლებიც ისტორიულ ქრონიკებსა და კომედიებს შეიცავს. თვითველ პიესას ერთი გრაფიურა — შმუტიტიული უძღვის, რომელშიც ერთგვარად ნაწარმოების მარცვალაა მოცემული. ისტორიული ქრონიკების ილუსტრაციებში მოცემულია დრამატული და ტრაგიკული სიტუაციები, ვნებათა თამაშითა გამჭვალული ატმოსფერო. მხატვრის ტემპერამენტი ყველაზე უფრო სრულად იქ ვლინდება, სადაც სახეები მგაფიოა და მოქმედება მძაფრი. თავის სტაქაშია იგი კომედიების ილუსტრირებისას — სცენების სახეა სიცოცხლითა და მიორაობით, პერსონაჟები მოხაზულია თეატრალური სიხედაით, გაციით, ჭეშმარიტად კომედიური იერით. ხეზე კვეთის ხელოვნება აქ სრულ სიმწიფეს აღწევს. მხატვარი უხვად და თავისუფლად იყენებს მთლიანი ტონის, შტრიხის, ნაირნაირი ფაქტურის შესაძლებლობებს, მოცულობასა და ბრტყელ სილუეტს. მისი საჭრტრეობის ქვეშ იხადება მკვერივ და მგაერი ფორმების მთელი სამყარო.

ფართო პოპულარობა დაიმსახურა კალოს ექსლიბრისებმა. მხატვრის გამომგონებლობა ამ ჟანრში ჭეშმარიტად ამოუწერავია: ათეულობით ხის გრავიურის მინიატურული ვარიანტებულისა სურთილული, ამაღლებული, ყოფითი, რომანტიკული, იუმორისტული და სხვა სახეები. ყოვერებსა და საგნებში მინიშნებულია წიგნის პატრიონის საქმიანობა ან გატაცება. ეს „ასოციაციების თამაში“ განსაკუთრებით გვიზიდავს კომპოზიციური ოსტატობის, ნახატის მოხდენილობის მხრივ და გრაფიკული შესრულების ვირტუოზულობით.

კალოს გრაფიკა, რომელიც ესტონურ და ნაწილობრივ რუსულ საბჭოთა ქსილოგრაფიაზე აღმოცენდა, გარკვეული აზრით ტრადიციულია. მიუხედავად ამისა, მხატვრის შემოქმედებითი სახის თავისებურება მის ნაწარმოებებს ახლებურობას და მაღალ ღირებულებას ანიჭებს.

თანამედროვე ესტონურ გრაფიკაში სულ უფრო მნიშვნე-

ბასთანა და სხვ. გრავიურები ლინოლეუმზე). ამ მომენტიდან კალო ისევ დიდად პროდუქტიული ხდება. უკანასკნელი წლების მის გრაფიკაში მთავარი ადგილი უჭირავს ყოფით ჟანრს — შრომას, დასვენებას, სპორტს. და ეს შემთხვევითი როლია. იგი მუდამ ისწრაფვის თხრობისაკენ, მაშინ როცა ბევრი გრაფიკოსი, განსაკუთრებით ახალგაზრდები, უარს ამბობენ თხრობაზე პლასტიკური „ჩვენების“ გულისათვის. კალო პირველი პრინციპის ერთგული რჩება და ოსტატურად იყენებს მის გამომსახველობით საშუალებებს. „მოჭადრაკეები“ — სამი ხასიათი, სამი განსხვავებული ფსიქოლოგიური ტიპი, რომლებიც მსგავს მდგომარეობაში არიან, გამოძიწილია დეტალურად და გატაცებით. „უსტი ნახატი, დაჯერებული და მრავალფეროვანი ტექნიკა სახეებს დიდ პლასტიკურ დამაჯერებლობას ანიჭებს.

მხატვრის შემოქმედებაში პორტრეტს შედარებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს, თუმცა თვალსაჩინოა მხატვრის უნარი — მახელად დაახასიათოს მოდელი. კალოს პორტრეტებს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ვ. ი. ლენინისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებს. უკანასკნელ ნამუშევრებში (1960 — 1961) არის ცდა — თავისებურად გაიაზროს რევოლუციის ბელადის მრავალმხრივი სახე: აზრის გიგანტურობასთან ერთად აქცენტირებულია შურეყველი ნება და მიზანწარფრვა.

ლოან ადგილს იჭერენ ახალგაზრდა ოსტატები, რომელთა შემოქმედებითი ფორმირება განსაკუთრებით კარგ ატმოსფეროში ხდება. მათმა გაბედულმა და გამართლებულმა ძიებებმა ინდივიდუალურ ხელწერაა, სახეების სამყაროს, თემების, განწყობილების, თვითმყოფადი პოეტური მსოფლმეგრძობის ნათელი ჩამოყალიბება განაპირობა.

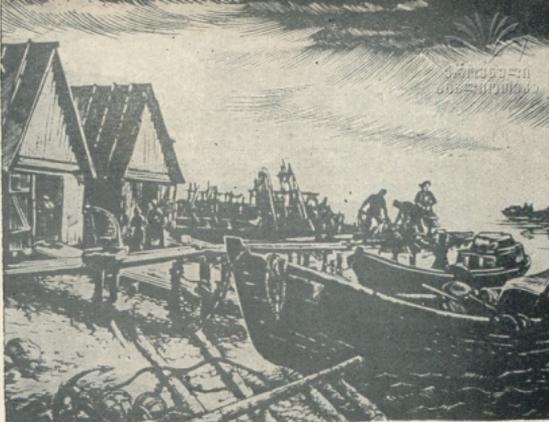
უმცროსი თაობის ერთ-ერთი დიდად ნიჭიერი წარმომადგენელია ვივე ტოლი. იგი ტიპური მთელი ამ ჯგუფისათვის. მხატვარმა ჯალმა ტალინის სამხატვრო ინსტიტუტი 1953 წელს დაამთავრა. მისმა სადიპლომო ნამუშევარმა მანინე მითქია ყურადღება. ეს იყო მანინ იშვიათი თემატური ციკლი განხორციელებული ოფორტის ტექნიკით. მასში არის გონივრულად და ტემპერამენტულად აგებული კომპოზიციები, გამბარბი მხატვრის უშუალო გრძნობით. მაგრამ მხატვრის ნამდვილი ჩამოყალიბება გასული ათეული წლის დასასრულისთვის ხდება.

1957-58 წლების მისი კომპოზიციები — პორტრეტები ქლებისა და ბავშვების — ეს თავისებური ზღვარია, რომლის შემდეგ იგი ლირიკული გრძნობით აღსავსე ნაწარმოებებს ქნის. ვლინდება ტოლისათვის დამახასიათებელი ემოციურობის ხასიათი — მხატვარი იცავს ზომიერებას განცდათა გადმოცემის დროს, რის წყალობითაც მისი ლირიკული აღსარება კეთილშობილური მოხდენილობის იერს იძენს.

ვივე ტოლის შემოქმედებაში იგრძნობა მისი დაკვირვებული და სიყვარულით სავსე დამოკიდებულება ადამიანებისადმი, ცხოვრებისადმი. თვით მკაცრ, გარეგნულად ეპიკურ ფურცლებში, მათ ქვეტექსტში, ფაქტურულ და ტონალურ კარბონაში გამოსტევივის შინაგანი სინათლე, ლირიკული ალტაქება.

ეს ღირსებები ახლებურად გაიშალა მის პეისაჟურ ნამუშევრებში. მოტივები აქ მკაცრადაა შერჩეული — არავიანობისა და არ ჩანს იმისა, რომ თვალი მოიხიბლოს ამა თუ იმ კუთხის „სილამაზით“, პირიქით, ჩანს თავის არიდება ბანალურობისაგან, ლანდშაფტის ხასიათი იხსნება თავისებური და ნამდვილად ახალი ხედვითი წერტილიდან. უსწორმასწორო ჩუქები, ჩაკეტილი ეზოები, მოლდაჯური სოფლის მყუდრო ნაგებობანი გულბრწყინლოდ და ბუნებრივად ერწყმის გარე სამყაროს, მზეს. ტალღისებურად ამოილი ან ჩახვეული მდინარება შტრიხებისა („მოლდაჯეთის სოფელი“, „ბაღა“, 1963) გამომსახველად ძირწაფს შორეული ბუჩქნარის პლასტიკას. განსაკუთრებით ორგანული გამოუვიდა ტოლის ზამთრის ტალინის მოტივი („ქალაქი“. აკვატინტა, 1962 წ.) ამ გამჭვირვალედ ნათელ ფურცელში სუფევს მყუდროება და წინასწრობა, რაც მიღწეულია წყნარი პირიზონტალებითა და ნაირნაირი და ლამაზი ფაქტურის მსხვილი ტონალური სიბრტყეებით. აქ განსაკუთრებით ნათლად გამოვლინდა მხატვრის ერთ-ერთი არსებითი ღირსება — უბრალოებისა და ემოციური ნიუანსირების სიმდიდრის შერწყმა, მთლიანი სიცხელი დეტალების დამუშავებაში დიდ ტექნიკურ დახვეწილობასთან.

არა ნაკლებ საყურადღებოა წიგნის გრაფიკა. აფორმების რა პოეტურ კერებულეს, ე. ტოლი რჩება მიღწეული სქემების ფარგლებში — შმუცტიკლებს ზოგჯერ ემატება თავსართ-



ბ. ლები

შებაღურება

ბი, მაგრამ ამავე დროს გეთავაზობს გონივრულ და მოხდენილ გადაწყვეტას. ეს ნახატები, რომლებიც უპირველესად პლასტიკური გასაღებია ლექსთა ციკლისათვის, ამავე დროს ინარჩუნებენ სიუჟეტურ კონკრეტულობას. შემდგომში მხატვარი სახის კიდევ უფრო მეტ სისავსეს აღწევს: ფიგურათა ან საგნების არტიკული ლაკონური მოხაზულობა აზრობრივი და ემოციური ქვეტექსტების მრავალნაირ ელფერებში გადადის. ამით მხატვარი კიდევ უფრო მოქნილად და სრულად მოიცავს შინაარსს. ე. ნიიტის კრებულის „დედამიწა სავსეა ნაბოგებით“ ილუსტრაციებში (1960) მკითხველის თვალწინ გავიდის „პოეტურ დროში“ პირობითად ცვალებადი ლირიკული გემირის სახე. თვითეული ნახატი შინაგანი განწყობის მახვილად მიგნებულ, სახიერი ექსტრაქტივა სხვადასხვა, მაგრამ ერთმანეთთან ახლოსდომი ლექსებისა. და ბოლოს, მხოლოდ ასოციაციებზეა აგებული პატარა, შმუცტი-

ხ. ლაერტი

ჰაბრტაბი



ტულის ნახატები, თითქმის ვინიეტები (1960). აქ გონება-მასვილურადაა ვარირებული ხის მოტივები — ზოგჯერ შემოდგომის, ფოთოლცვენის პერიოდის ხისა, ზოგჯერ ახალგაზრდა და ხან კი ომით დასახინრებულია. წესითქმის სახვითი ეპიგრაფებისა ნოველების მთელი წყებისათვის. ლ. პრომეტის წიგნის ილუსტრაციებში „ემოციური რეზონანსის“ ხერხი სრულყოფილებამდეა აყვანილი.

მხატვრის უმაღლეს მიღწევად „ლირიკული ილუსტრაციის“ ჟანრში იქცა ბოლოსანს გამოცემული ლექსების წიგნი — ესტონეთის პოეზიის კლასიკოსის ანნა ხაავასი „მინდვრის ყვავილი“. შეინარჩუნა რა მთლიანად თავისი ინდივიდუალობა, ვივე ტოლიმ შექმნა გარეგნულად თავშეკავებული, ფაქტად და მრავალფეროვანად ნიუანსირებული თავისი სამყარო, ანნა ხაავას პოეტური სამყაროს პარალელური, ისეთივე მღერადი, სუფთა და გულწრფელი გრძნობებით აღსავსე და ეროვნული მხატვრული მსოფლშეგრძნების იმავე ნაკადში მიმდინარე.

სხვაგვარად დასაურათა მხატვარმა საგზაო ჟანრის ნაწარმოებები ლ. პრომეტის და რ. პარვეს „სამჯერ ჩალავებული ხელჩანთა“ — წიგნი გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, ბულგარეთში და ფინეთში მწერალთა მოგზაურობის შესახებ. წიგნში უხვადაა ნახატები, რომლებიც თითქმის თვით წიგნის ავტორთა მიერაა შესრულებული საგზაო დღიურის მინდვრებზე: სწრაფად ჩახატული არქიტექტურული მოტივები, ჟანრული სცენები, მეტყველი ტიპები, მონუმენტები... ასევე გადაწყვეტილი ი. სმულის „ყინულის წიგნი“ (1962). მასში მომენტალური ჩანახატები კიდევ უფრო ორგანული და ბუნებრივია, გამომირჩევა უშუალობით.

ტოლის წიგნის გრაფიკაში განსაკუთრებულ ადგილს იკა-

ვებს მისი ილუსტრაციები საბავშვო წიგნებისათვის. რამდენიმე ნამუშევარში მხატვარი თანდათან ხვეწავს თავის უნარს — ელაპარაკოს პატარა მკითხველებს მისთვის გასაგებ და საინტერესო ენაზე. ამ მხრივ გამოირჩევა ე. ნიტიის წიგნი „მოთხრობები პილ რინზზე“ (აკვ. ფერ ფანქ. 1963), რომელსაც ფერადოვანი და საზეიმო იერი აქვს. მასში უხვადაა გაზილი გვერდების ილუსტრაციები, ბოლოსართები, ნახატები ტექსტში, მრავალფერადი სათაურები. თითქმის ყოველი ახალი გვერდი ახალ შთაბეჭდილებას უზმადებს მკითხველს და ისევე, როგორც ცხოვრების ყოველი დღე, ახალი აღმოჩენებით ასაწურებს მოთხრობის ხუთი წლის გმირს. ილუსტრაციების ხასიათი ბავშვის ნახატს უახლოვდება, თუმცა სრულიადაც არ ემთხვევა მას. ასეთი გაორება — „ბავშვურისა“ და „დიდურის“, რაც მსჭვალავს წიგნის გაფორმებას, პარალელურია ე. ნიტიის ორბლანოვანი მოთხრობისათვის, რომელსაც ბავშვის უშუალო აღქმაში ისახება ჩვენს დღეების დიდი სამყარო.

ვივე ტოლის შემოქმედება განვითარების პროცესშია. მისი ტალანტი ახლებურად ვლინდება ყოველ მის ახალ ციკლში. მაგრამ იმაში, რაც მან უკვე შექმნა, გამოავლინა თავი როგორც მომწიფებულმა ოსტატმა, რომელმაც მნიშვნელოვანი და თვითმყოფადი წვლილი შეიტანა ესტონურ გრაფიკაში.

ცხადია, სამი მხატვრის შემოქმედება, რომელიც ზოგადაა დაა აქ დახასიათებული, სრულიადაც ვერ ამოსწურავს ესტონური გრაფიკის მრავალფეროვნებას. ამ სურათს შედარებით სრულად წარმოადგენდა თბილისში მოწყობილი ესტონური გრაფიკის გამოფენა, რომელზეც ჩანდა მისი თანამედროვე მდგომარეობა. ჩვენ ნარკვევში გვსურდა მხოლოდ წინ წამოგვეწვია ზოგიერთი ტიპიური და ღირსშესანიშნავი მოვლენა.

ე. ლეტი

კემეროვოს საწარმოო მოტივი





მწერალი — თუნდაც ნიჭიერი — ვერ ბედავს ხელი შემაერთოს“. დროთა განმავლობაში იცვლება დრამატულ ნაწარმოებებსა ფორმა, მაგრამ არის ერთი ძირითადი თვისება, რომელიც უნდა იქონიებდეს დრამატულ ლიტერატურას, როგორც ხიზნადობიერი — აღმზარების ცოცხალ მოქმედებაში ჩვენება თხრობითი ახსნა-განმარტების გარეშე.

სინამდვილის აძვარი ასახვის სირთულე ცნობილია. მის შესახებ არავინ დაოს, მაგრამ მინც ვინ და რა აპირებებს დრამატურგიის ესოდენ ცნობილ სირთულეს და სპეციფიკურ თავისებურებას?

დროებით დავივიწყოთ ის, რაც ვიცით დრამატურგიის შესახებ ამ საკითხის გარემო არსებული ლიტერატურიდან, დავაკვირდეთ მხატვრულად ხარისხოვან პიესას და ვნახოთ რას გვაუწყებს იგი საკუთარი თავის შესახებ: ავტორი. სათაური. აქტების რაოდენობა. მოქმედ პირთა ჩამოთვლა, ტუნწი განსაზღვრებით, ზოგჯერ მათ გარეშე. ყოველი აქტის წინ მცირეოდენი მითითება მოქმედების ადგილზე. გვერდის მარცხენა ნაპირზე გმირის სახელი, გასწვრივ — მის მიერ თქმული სიტყვა. ზოგჯერ ფრჩხილებში ჩამწვედული ტუნწი მითითება, რემარკას რომ უწოდებენ. იკითხება არა უშუაღეს 1,5 საათისა. (ასე რომ, მოცულობა თითქმის ერთნაირი).

ავტორი და სათაური ყველა ნაწარმოებს გააჩნია. აქტებზე მითითება — მხოლოდ დრამატურგიულს. ყველამ კარგად იცის, რომ აქტების რაოდენობის აღნიშვნა მხოლოდ ნაწარმოების მოცულობაზე არ მივითითებს. იმანდაც, რომ ამ ნაწარმოების მიმდინარეობაში გარკვეული წყვეტილი, შესვენება იგულისხმება. შესვენება დროში გაძლიერ ყველა ნაწარმოებშია გათვალისწინებული. რომანის მკითხველიც ისვენებს, ოდნოდ ხეიხშირად, დრამატურგი კი ამ შესვენებაზე აქტის დასასრულით მიგვანიშნებს. ვისთვის ყოფს იგი პიესას აქტებად? ვინ უნდა იცოდეს ასე ზუსტად სადაა საჭირო და შესაძლებელი ნაწარმოების დინების დროებითი შეწყვეტა? რასაკვირველია, არა პიესის მკითხველმა. მკითხველი, მიუხედავად აქტებად დაყოფისა, სულაც არ არის მოვალე სწორედ აქტის დასასრულს შეისვენოს. მას შეუძლია, სადაც სურს, იქ შეწყვიტოს კითხვა. შეუძლია შეუსვენებლივ თავიდან ბოლომდე წაიკითხოს ნაწარმოები. პიესას დრამატურგი აქტებად ყოფს თეატრისთვის — მსახიობისთვის, რომელმაც გმირის ცხოვრება ერთი საღამოს განმავლობაში უნდა განიცადოს სცენაზე. ეს ცხოვრება კი ზოგჯერ ურთულესი გრძნობებით და აზრებითაა დატვირთული. მსახიობს დასვენება სჭირდება. გარდა ამისა, დრო ჭირდება იმისთვის, რომ სამოსი გამოცვალოს, საჭიროების მიხედვით შეიცვალოს გრიმი. დასვენება ჭირდება მაცურებელსაც, რომელიც ერთი აქტისთვის განსაზღვრული დროის განმავლობაში სცენიდან ერთდროულად აღიქვამს დრამატურგიას და მსახიობის, რეჟისორის, მსატრისა და კომპოზიტორის ერთობლივ ნაწარმოებს. მისი ყურადღება მრავალფეროვანი და ძლიერი შთაბეჭდილებით იტირდება — აღქმისუნარიანობა იკლებს. საჭიროა დასვენება. ამგვარად, დრამატურგიული ნაწარმოების აქტებად დაყოფის თავისებურება თეატრალური ხელოვნების ბუნებითაა გაპირობებულია.

ბელეტრისტიკ თავისუფალია გმირთა რაოდენობის განსაზღვრაში, ამიტომ ეს გმირები ზოგჯერ უამრავი. დრამატურგს შეუძლია შეიცვალოს პიესაში მხოლოდ იმდენი გმირი, რამდენი ადამიანის გამოვლენასაც მოახერხებს წარმოდგენისთვის განკუთვნილი დროის მანძილზე.

ბელეტრისტიკულ ნაწარმოებს მასში მონაწილე გმირთა ჩამოთვლა არ უძღვის წინ. პიესაში ეს ჩამოთვლა მუდამ არის, რატომ? რა მოსაზრებით გვაცნობს დრამატურგი მოქმედ პირებს პიესის დაწყებამდე? ჯერ ერთი, იმისთვის, რომ ყოველი გმირის დასახელებას გარკვეული ახსნა-განმარტება ახლებს ხოლმე თან, იმის მინიშნება, რაც ყველაზე მეტად ყურადსა-

დრამატული

ქანრის

საკითხისათვის

ნათელა ურუშაძე



რამატურგიის შესახებ არსებულ ყველა შრომაში აღინიშნულია, რომ დრამა ბერძნულად მოქმედებას, ქმედებას ნიშნავს, რომ პიესა არის სცენიური განხორციელებისათვის გათვალისწინებული ლიტერატურული ნაწარმოები დიალოგურ ფორმაში. მიუთითებენ ლიტერატურის ამ სახის სირთულესა და იშვიათობაზე. იხსენებენ პეველის, პუშკინის, ბელინსკის, ილია ჭავჭავაძის, გორკის და სხვათა ცნობილ აზრებს იმის შესახებ, რომ „დრამა ლიტერატურის ურთულესი ფორმაა“, „ხელოვნების განვითარების მეტეგალია“, რომ „დრამატული მწერალი უნდა ფლობდეს ფილოსოფიის მიუდგომლობას, ისტორიკოსის სახელმწიფოებრივ აზროვნებას, შორსმჭვრეტელობას, ცოცხალი წარმოსახვის უნარს და თავისუფლებას“, რომ „დრამის შექმნა ყველა სხვაგვარ პოეტურ თხზულებაზე გაცილებით ძნელია და ყველა



ლებია (ასაკი, თანამდებობა, ზოგჯერ მთერე გმირისადმი მიმართება და სხვა), ახსნა-განმარტებითი ტექსტი კი პიესის დრამატურული ქსოვილისთვის უცხოა. მეორე — დრამატიკური დროს არ მარჯავს ამაზე — მოქმედ პირთა ჩამოთვლა ან წაგრილი გვერდის რომ დღივასი პიესაში, ეს ხსენებრი გვერდი გარკვეულ სცენურად იხსნება. სცენური დრო კი ისეთი იყავით პირობაა, რომელსაც გვერდს ვერ აუხვევს. კ. მარჯაბი-მეილი ამბობდა თურმე — თუ საათის ისარი თორმეტის ნახევარს გადავდა, წარმოდგენა კი ვერ არ დათმავრებულა, მაშასადამე დადგმა არ გვართავს. რას ნიშნავს ეს: იმას, რომ კ. მარჯაბიძემილ მუდამ ითვალისწინებდა მაყურებლის მიერ თეატრალურ შთაბეჭდილებათა მიღების საშუალო უნარს და არ უნდოდა დაღლილი გავიქცა იგი წარმოდგენიდან. დაღლილი ადამიანი შთაბეჭდილებით ვერ დაიტვირთება, ე. ი. საჭირო არცხვს, განძნობებს და სურვილებს ვერ გაიყოფილებს თეატრში. მაშასადამე, თეატრის მისაცემი თვალსაზრისით დარჩება. სცენური დროის ეს განსაზღვრულობა აძილებს დრამატურად რაც შეიძლება მუნქი იყოს გმირთა „სასცენოებელი ფართობის“ განაწილებისას. ამიტომ იგი პიესის არც ერთ გვერდს არ ხარჯავს მოქმედ პირთა ცანცანაზე, მის ვარჯთ გამაძრავს იგი, წინ უმძღვარებს. დრამატურული ნაწარმოების ეს თავისებურება თეატრის ბუნებითაა გაპირობებული.

მოქმედების ადგილს უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ყველგან, სადაც არ ადამიანის ცხოვრებასთან გვაქვს საქმე. ადამიანი არ წარმოადგენს იმ კონკრეტული გათვლის ვარჯთ, რომელიც პიესის ცხოვრება მიხედვით ხდება. სცენური დროის მიზანი და მისი განზორციელების გზები მუდამ გარკვეულ სინამდვილესთან მიმართებაში ვლინდება. დროში შეუზღუდავი ბელეტრისტიკა სრულად და ამოქურავს გადაცემის სიღრმეში, გაბრუნებს, რომელსაც გმირთა ცხოვრება მიმდინარეობს, გარკვეულად იმისა ბუნების სურათი იქნება ეს, თუ საცხოვრებლის აღწერილობა.

დრამატურული ნაწარმოები მოქმედების დრო და ადგილი ზოგჯერ აღნიშნულია გმირთა ვიხაბების მიითთების შემდეგ პირველი ფურცლის დასასრულს, უმთავრესად კი რემარკებში, რომლებიც წინ უძღვანია აქტებს. დროთა განმავლობაში დრამატურული ნაწარმოების აგებულებაში მომხდარი ცვლილებებისა ერთად რემარკებიც იცვლებდნენ. შექმნილი ზედმოქმენით მუნქად მიგვანიშნებს მოქმედების ადგილს. ჩეხოვის პიესებში რემარკა, მოქმედების ადგილის აღნიშვნის გარდა, საერთო განწყობილობის და თავისებურ ატიმფეროსაც ვაუწყებს. გორკისთან ამავე კიდევ უფრო იმატა. თანამედროვე დრამატურია, რომელიც მეტად კონდენსირებულია თვით პიესის ტექსტით (ორ მოქმედებაზე მეტი თითქმის აღარ იწერება), უფრო ვრცელ და დაწერილებით რემარკებს მიმართავს (მილოჩი).

რემარკის საკითხში მომხდარი ცვლილებები უშუალო კავშირშია თეატრალურ ხელოვნების მიმდინარე პროცესებთან და ცვლილებებთან. როცა ჩეხოვი რეფორმას ახდენდა დრამატურებაში, ამ დროს მისი დიდი თანამედროვეები კ. სტანისლავსკი და ე. ნემიროვი-დანიევიც ახალი თეატრის შესაქმნელად იბრძოდნენ. შედეგ მათ სამივე ერთად შექმნეს სამხატვრო თეატრი, რომლის ხელოვნება თვისობრივად იყო ახალი. ეს იყო თეატრი, რომელიც მიზნად ისახავდა გმირთა ცხოვრების საერთო სურათის კუქმარტავ და მხატვრული სიმართლით ხატვას. ამ საერთო სურათში მოქმედების ადგილს, რა თქმა უნდა, ერთი უპირველესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა.

რემარკას დრამატურული გმირთა მოქმედებამდე აქოსეს. ჩელოვნიკი, ეს არის ფრჩხილებში ჩასმული მოკლე მიხმინება იმაზე, თუ რას აკეთებს გმირი ამა თუ იმ სიტყვებზე (მიუხელოდა, შეჩერდა, ჩაიანა. თათი დახარა და სხვ.). ან რა ორ წარმოქმნის მას (ამოხიზრით, დაცინით, მკვხედ და სხვ.). ამგვარი რემარკები არ არის ხშირი, მაგრამ

რადგან მაინც აქვთ ადგილი დრამატურული ნაწარმოებში, გასაკვივია რა შემთხვევაში და რა მხნით მიმართავენ შერე პიესის ატორები.

რადგან წარმოდგენისთვის განკუთვნილი დრო განაპირობებს პიესის მოცულობას, მხატვრულ ხერხთა სიძუნწე და ლაგობორთა დრამატურების თვისიდად იქცა. ფართო სურათის ასუალებას მოკლეობისთვის ამავე გმირთა ცცხვარში იმლება. ამ საუბართა ჩამოვლილი გმირებში ტიტრის და ინიციალიური ილფრის ამოვიხვავს ატორი ანდობს მნიშვნელობა და მასობის, რომელიც ამ სიტყვას სცენიდან გაავითხნის მაყურებელს. მაგრამ ზოგჯერ დრამატურული მაინც აუხსტებს მიმდინარე მოქმედების საუბართ ხედვას და ტექსტში ჩაიროული რემარკის სახით რომელიც კონკრეტულ ქვეყაზე ამ სიტყვის წარმოთქმის თავისებურებას მოვითვლივს (გუნლებზე დაცვა, ხელზე გამორთა, შეკავება, ჩასურრვა და სხვ.). რადგან ყველა შემთხვევაში ატორი რემარკა გმირის სიტყვით ამ უსტრული მოქმედებასთანაა დაკავშირებული, ნათელია, რომ ატორის ისინი გავთავლისწინებია, უპირველეს ყოვლისა, იმისთვის, ვინც ამ ბუნების სახით უნდა ამოქმედდეს სცენაზე — მსახიობისთვის. ამ დრამატურული ერთის მხრივ თითქმის ზღუდავს მასობის, მეორე მხრივ კი პირიქით — მიანიშნებს იმაზე, რაც მნიშვნელოვანია მისი გმირისთვის იმ მომენტში. შეიძლება პიესაში სულ არ იყოს ატორი რემარკა და ის უბრწყინავს დრამატურული ნაწარმოებად ითვლებოდეს, მაგრამ თუ რემარკა იჭრება გმირთა სიტყვებში, მხოლოდ იმიტომ, რომ ხელი შეუწყოს პიესის სცენურ ხორცშესხას.

დრამატურია საკითხავა ლიტერატურად არაა მიჩნეული. ითვლება, რომ მითხვლავა უმრავლესობა პიესებს არ ეტანება იმიტომ, რომ ჩვეულებრივი წარმოსახვის უნარის მქონე მკითხველს ავიღოდა ვერ აწდის საჭირო აზრობრივია და ემოციური სავებს. ძირითად მიზნზე ხედავენ იმაში, რომ პიესა გმირთა საუბრებისაგან შედგება მხოლოდ.

რატომ უნდა იყოს ძნელი საუბრებისაგან შემდგარი ნაწარმოების კითხვა? განა ადამიანი ყოველდღიურ ცხოვრებაში ცოცხალი საუბრით არ უკავშირდება სხვა ადამიანებს? მის უკან ამ დროს არაიან არ დგას და დამატებითი ახსნა-განმარტებებს არ იძლევა არც იმის შესახებ თუ როგორი აინდია ამ დროს, ან რა გაიფიქრა მისაუბრებია შორის რომელიმემ, რა გაახსენდა, რა მიხნით წარმოსთქვა შემდეგი სიტყვა და ა. შ. ცხოვრებაში ჩვენ ყველაფერი ჩორვად გვემისი და თქმული სიტყვა სრულად ადამიანის ხარვედ იმისთვის, რომ ურთულეს ვითარებაში გავკვრებ, სათანადოდ ვუპასუხოთ და მოვიქცეთ. მაშ, რატომ გვიკვირს რელიკებს უკან გმირთა ცხოვრების სურათის ამოკითხვა პიესაში? იმიტომ, რომ ცხოვრებაში ნათესაობი სიტყვა ცალკე და მარტო არ არსებობს. მას წარმოსახვას კონკრეტული ადამიანი, ჩვენ ვხედავთ მის სახეს, თვალთა გამომეტყველებას, გვემისი მრავალფეროვანი იტხნაკაციით ფერადი მისს ხმა. ვიყოფებით გარკვეული განწყობილებით მოცულ გარემოში. ეს გარემო მუდამ შეიცავს მეტყველ საშუალებათა იმ მრავალფეროვანებას, რომელიც თან ახავს ხოლმე ადამიანის მიერ სიტყვის წარმოქმნას. ასევე ეს ცხოვრებაში. ბელეტრისტიკა ყოველგვ ამას გმირთა შორის მიმდინარე დიალოგში აქსუსს: აღწერს ბუნებას, გმირთა სამყოფლებას, მის მიერ უკვე გახილული ცხოვრების გზას, ყველაგან დადავარულ საიდუმლო შრავებს, შეუშოთა ნებისმიერად გადაცივანების წარსულსა და მომავალში. ბელეტრისტიკული ნაწარმოების ის ადგილები, რომლებიც გმირთა მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს შორისაა, სწორედ ამგვარი მასალათა შევსებული. ამიტომ აღიქმება ავიღოდა და სასიამოვნოდ იკითხება. ბელეტრისტიკა მიმდინარე ამის გადმოცემის მიხედვით საშუალებას ვლობს, რომ მის მიერ დახატული სურათი იმდენიხველის ტონების ზედმეტი ძალით ამუშავებს არ მიითხვს.



დრამატურგს არცერთი ეს საშუალება არ გააჩნია. მის ხელთა მხოლოდ მოქმედ პირთა მიერ წარმოთქმული სიტყვები იარაღის ეს ერთადერთობა არ შეიძლება გაოცდული დავს არ ასაძვებს სიტყვას პიესაში და არ განახლებდნენ მას სიტყვისაგან ბელეტრისტულ ნაწარმოებში. ეს რომ ასე არ იყოს, იყოლიდა რამასა და მოთხრობისში რომ არ განსხვავდებოდეს დრამატურგული რეპლიკისაგან, მაშინ ყოველი ბელეტრისტული ნაწარმოების პიესად ქცევისთვის საკაიროს იქნებოდა ატორისთვის ანუწერიტი ტექსტების ამოღება და მხოლოდ რეპლიკების დატოვება. ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გაცემა-განმარტების. ყოველი მათგანი რეპლიკის საყრდენია, მისი დამამარტ. დრამატურგული რეპლიკა დახმარებ არ უყავს, ის სრულიად მარტა. ყველაფერი, რაც მწერალთან ალწერაშია დაუსტებული, დრამატურგთან თვით რეპლიკაშია ჩაღვრილი და ხაულოისმები. ამანა და დრამატურგული სიტყვის ძირითადი იარაღად, როგორც მწერლის მიერ მისი მოთხრობის, ისე მკითხველის მიერ მისი ათვისების თვალსაზრისით. გმირთა ცხოვრებაში მრავალპირი ჩარევები შეუძლებლობის გამო, დრამატურგმა ისე უნდა მიმართოს მკითხველის ყურადღება, რომ დასვენებში მან თვითონ გამოიტახოს. გმირები პიესაში ავტორთან დამოუკიდებლად ცოცხლობენ. კარგი დრამატურგის წარმართული ხელი არასდროს არ ეტყობა მის ნაწარმოებს და რაც უფრო მაღალხარისხისაა იგი, მით უფრო თავისუფლად და დამოუკიდებლად მოქმედებენ მისი გმირები.

დრამატურგული ნაწარმოების ამგვარი ბუნება მისი აღწერის თავისებურებაშიც ემსახურება — მისი მკითხველზე უფრო დამოუკიდებელი, უფრო თავისუფალი იმანი, რასაც ათიო-თიხანეს იგი რეპლიკა შორის დატვირთვულ საიდუმლო სი-ცაირლეში. მიუხედავად ამისა, ჭეშმარიტად მაღალხარის-ხოვან პიესაში მაინც ყველაფერი გასაგებია. შესაძლოა, აღ-ვისი სირთულის გამო, ის საკითხავად საინტერესო არ იყოს მწავალთათვის, მაგრამ თუ კი წაითხოვს, ყოველგვარი ასხს-ანამარტების გარეშე გაიგებ, რაიმე შემოვიღებ ამ გავიდა-გმირი, თუმა ავტორი ერთი სიტყვით მიგვიითხებს მხოლოდ იმარტაში (შემოვიდა, გავიდა). არც ისაა გვიამბობს სად უკი ეს გმირი სანამ დაბარუნდებოდეს, ციოდა თუ ცხელიდა-ცარტ, განურჩევლად იმისა გმირის ამ ორ გამოჩენას შორის ერთსა სათმა გაიარა, თუ რამდენიმე წუღამ. გმირის ცხოვრე-პის ეს მონაცემთი არ შედის პიესაში ჩვენთვის ხილულად, ის ლინდებდა მხოლოდ შემდგომიჩენაში, როდესაც ჩვენ კვლავ ვითხულობთ მის მიერ წარმოთქმულ სიტყვებს.

არც ერთი პიესა არ იწყება გმირთა ცხოვრების პირველ დღით და არ მოაგრდება უკანასკნელით, ის ცხოვრების რო-მიოლაც მონაკვეთის ასახავს ხოლმე ჩვეულებრივ, მაგრამ რეპ-ლიკებში ჩანებდელი ეს მონაკვეთი თხრობის გარეშე გვატ-კობინებს როგორი იყო მოქმედ პირთა ცხოვრება პიესის დაწყ-ყვამდე, ვინ და როგორი არიან ისინი, რით სულდამულებენ, რა კონტრეტული მოხზებებით ცოცხლობენ, როგორ იბრწვიან მათ განსაზღვრებულად.

მაღალხარისხოვან პიესაში გასაგებია როგორც ყოველი ცალკეული მოქმედი პირის ინდივიდუალური ხასიათი და ში-ხანდა მამობრავლებული ცხოვრების ხასი, ისე ამ ცხოვრების ხასების ურთიერთი სლარობები და შენარტობები. კარგი დრამა-ტურგი ცხოვრებას ღრმა ჭრილიში ხედავს. მხოლოდ მაშინაა გმირთა ურთიერთობა რთული და საინტერესო. რამდენჯერ შეუღარებიათ პიესა სიმფინიური მუსიკისთვის იმის გამო, რომ ძირითად თემას თანხლებენ, პარალელური თემები ექ-მედმარტება, მონოლოგებისა და დიალოგების თეოდებიტა-ტურგური ეპიზოდების პოლიფონიურ გვრადობას ერწყმის და გმირთა ცხოვრების შენაერთის ერთ მთლიან ნაკადად მოე-

დინება. მისი მამობრავლებული იდეა, დრამატული ამბავი ყვე-ლა გმირისთვის იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ უსაყოფოდ ატურის ხდის მათ, ხოლო საპასირობი ინტერესები ბუნებრი-ვად დაბეჭდ კონფლიტს, რომლის გარეშეც არ არსებობს დრამატურგია. კონფლიტის გარეშეც თავისიერი გმირთა ცხოვრება ბრძოლის ციციცად პროცესში ცხადდება ჩვენ თვალ-წინ. იდისა და გმირთა ცხოვრების პროცესში ჩამოყალიბება დრამატურგულიობის აუცილებელი ნიშანია.

სისაბდლოს ესოდე რთული გზით ასახავში დრამა-ტურგს ხელთა აქვს მხოლოდ ის სიტყვები, რომლებსაც მისი გმირები ამ საკუთარ თავს ან უთმამათეს ეუბნებიან — მონ-ილოგი და დიალოგი.

მონოლოგი საკუთარ თავთან საუბარს ნიშნავს. კ. სტანის-ლაგინი ამბობდა: „მონოლოგი... აღარაბა მაყურებლისა და საკუთარი თავის წინაშე... ეს ერთადერთი საათია ადამიანის ცხოვრებაში, როდესაც იგი ბოლომდე გაიმოუღებელი რო-გორც საკუთარი თავის, ისე მათ წინაშე, ვისაც შეუძლია მისი სიტყვა გააგონოს იმ დროს“.

დროთა მამილულ დრამატურგულ ლიტერატურაში მომ-ხდარი ცვლილებები მეშვი როგორც მონოლოგის დანიშნულე-ბას, ისე სტრუქტურას. ზოგი ავტორი სხვადასხვანაირად იყე-ნებს დრამატურგიული აზროვნების ამ ფორმას — შექპაირ-ობს პამლები მონოლოგს ზოგჯერ სრულ სიმარტოვში წარ-მოსთავებს, ზოგჯერ კბინია რომ ხმარტია, მის მხამადად ფიქრს კი კლავდნენ და პოლიონესი სიმენენ ისევე, რო-გორც აიავახებ შეიქნებუ კულიტებს რომეო უამენს. ზოგჯერ, სინოლოგი ადამიანებთან შეხვედრის ნიადაგზე იმადება (ტელის მონოლოგი სენატო, ანტონოსის მონოლოგი კე-ისის ნემტობა). კლასიციტურ დრამაში მონოლოგი ეპიზო-დების ლიოლიურ დაკავშირებას ემსახურება (თხრობით ხასი-სის მონოლოგი სეცვის გარეთ მომხდარ ამბავს ვაკატყობენ-ებს). ადრინდელმა ბურჟუაზიულმა დრამამ მონოლოგს სა-ზოგადოებრივი მზილების ფუნქცია დააკისრა. ცნობილია, რომ ფიგაროს ბოლო მონოლოგს ნაპოლეონმა უწოდა რევილუციის მსველობამა, ეს ტანდენცია გახსაყურებთი შესამჩნევია რუსულ კლასიკურ დრამატურგიაში. გრიბოიედომა ჩაცვის მონოლოგები საზოგადოებრივი წყობის მზილებით დატვირტია, ამიტომ მისი მამადალი ფიქრი ასე ხშირადა მიმართული კონკრეტული ადამიანებისადნ. საზოგადოებრივი პათოსით აღსაცე მონოლოგებს ოსტროუსკისთანაც ვხვდებით (ჭადღვი, მწუხროვი, ნესალატოციკვი). ოსტროუსკის გმირები ხშირად უმწავებს სულიერ ტანჯვასაც ვადაგვიშლიან ხოლმე მონოლო-გებში (ლარისა, კრუჩინინა, ტაქერინა). ჩეხოვის გმირთა მონ-ოლოგებიც მრავალგვარია. მონოლოგის საშუალებით ჩეხოვი ზოგჯერ გმირის რთულ განცდებში ჩავვახვდები (ნინა ზარე-ნაია, მამა, ტრალევი), ზოგჯერ გმირის მიერ განხილვ მთელ ცხოვრებას ვადაგვიშლის (ასტრევი, ლობახინი). ყველა შემ-ხვეცაში მონოლოგი ჩეხოვთან ნაწარმოების ძირითადი მისა-წარაფასებაა დააკავშირებული. ამიტომ გარეწუნულად თით-ქოს თხრობითი ხასიათის მონოლოგები გასაყარე შინაგანი პოეზიითა და გამეჭვრელებით არიან ასაცე. გორკი ხშირად არ მიმარტავს მონოლოგს, მაგრამ თუ კი დასტერდა, გმირის სულიერი ტანჯვებს ფილოსოფიურ გუნჯავებამდე ასული აზრებით ტანტრავს (სატინი, ლუკა, ბულიონივი).

როგორც არ უნდა განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან დრა-მატურგულ ლიტერატურაში არსებული მონოლოგები, ერთი რამ ყველა წინდა სახის მონოლოგისთვისაა დამახასიათებე-ლი — იგი ზელამ ქმედითი აზრის თავისებური ნაღულია და უსათუოდ შეიცავს როგორც ნაწარმოების ძირითადი კონ-ფლიტის მრავალს, ისე გმირის შინასამყაროში ამჟამად მამიდანდა მამიდანდადობის ბრძოლას.

მატურგული ნაწარმოების გმირის ცხოვრებაში მონოლოგის აღმოცენება თავისი კანონზომიერება აქვს. მართლაც, ხომ

არ შეიძლება ადამიანმა უმიჯნოდ დაიწყოს საკუთარ თავს საუბარი იმაზე, რაც ძალიან ალღევებს, მაგრამ სხვას ვერ გაუხარებინებს?! ეს სდება მხოლოდ მაშინ, როდესაც რაიმე მეტად მნიშვნელოვანი გასაზრებელი და გადასაწყვეტი რად-ღაც საკითხი გადაწყვეტას მოითხოვს, მონოლოგი საპირისპირო აზრთა თანმიმდევრობა კი არა, მათი მიქცევაა. ხოლო რადგან გადაწყვეტილების შესასრულებლად ჰქონდება, სინამდვილე ჩარევაა საჭირო, მონოლოგიც იბადება იქ, სადაც საკითხი მნიშვნელოვან იმდენად, რომ უსაუბრო უნდა ამხივთქის სიტყვით და საკმით. ამაში მონოლოგის ძალა — მის მწუხრებელ მისწრაფებაში გადაწყვეტის რაღაც მნიშვნელოვანი, აქტიურად ჩაერთვის სინამდვილეში, შევალის იგი. ამაში მისი ქმედითი, დრამატურული ბუნება.

მონოლოგი, როგორც დრამატურული აზროვნების ფორმა, მუდამ რთული იყო თავისი აუკარა პირობითობის გამო. დრამატურული მონოლოგი ადამიანი იმას ამბობს ხმამაღლა, რაც ცხოვრებაში ფიქრის საზღვარს არ სცდებოდა. მიუვანო გმირი იმგვარ შინაგან დაძაბულობაში, როდესაც ფიქრი ხმამაღლა ითქმის, რასაკვირველია, ძალიან ძნელია. ამიტომ მონოლოგი მხოლოდ მაშინაა სტრუქტურული და მხატვრულად დამატებული, როდესაც მკითხველი გმირობს მისი აღმოცენების აუცილებლობა. ხოლო მისი სიტყვიერი ქსოვილი — საკუთარ თავთან შეჭიდებული ადამიანის ბრძოლის ცოცხალ პროცესს.

საკუთარ თავთან საუბარი და ჭიდილი ბელეტრისტულ ნაწარმოებებშიც გვხვდება (იგავე კარნაჟის საუბარი ემ-ბოლა, თარაბათ ქვირვის ფიქრები ვიროგის არჩილთან გაძვების წინ). მიუხედავად ამისა, მონოლოგი დრამატურული ხერხია, ის არავითარ ავტორისეულ ჩარევას არ შეიცავს და მხოლოდ რეპლიკებისაგან შედგება. მაშასადამე, ყოველი სიტყვის უკან იგულისხმება გმირის სულიერი სამყაროში მიმდინარე ცოცხალი პროცესი, რომელიც ბავშვის ამ სიტყვას. ამიტომ რაც უფრო ცოცხლად გამოიკვეთება ეს პროცესი, რაც უფრო თვალსაჩინო იქნება თვით სიტყვის დაბადების მომენტი მით უფრო დამატებული იქნება მონოლოგის პირობითობა. მონოლოგის წარსი დროს დრამატურული ელემენტების იმ ადამიანს, რომლის წარმოდგენაშიც მის მიერ დაწერილი ყოველი სიტყვა ხელახლა დაიბადება. ვინც ამგვარი ვარაუდის გარეშე ქმნის ლიტერატურულ გმირს, იშვიათად აყენებს მას იმგვარ მტკიანარეობაში, როდესაც გმირმა შინაგანი ჭიდილის შედეგად, ავტორის ყოველგვარი ჩარევის გარეშე უნდა გადაწყვეტოს რაღაც მისთვის მეტად მნიშვნელოვანი. ასეთ შემთხვევებში ლაპარაკობენ ბელეტრისტულ ნაწარმოებებში დრამატურული ელემენტების არსებობის შესახებ.

დიალოგის შესახებ არსებულ ყველა განსაზღვრაში ამოვიკითხავთ, რომ ტერმინი წარმოსდგება ბერძნული სიტყვისაგან — დიალოგის, რაც საუბარს ნიშნავს, რომ დრამატული დიალოგი ეპიკური და ლირიკული დიალოგისაგან განირჩევა აუცილებელი ქმედითობით, რაც თვით დრამის სთეატკური ბუნებითაა გაპირობებული.

დრამატურული ნაწარმოების თავისებურებათა ისტორიული ცვლილებაში დიალოგსა შეეხო, მაგრამ არსი მისი არ შეცვლილა — დრამატურული დიალოგი იბადება იქ, სადაც გმირები მათთვის მნიშვნელოვან ამაღლებულ ვითარებაში აღმოჩნდებიან და საპირისპირო სურვილებით ამოქმედდებიან ურთიერთსაუბარში. ეს დრამატიზმის აუცილებელი პირობაა.

რას იმნიშავს საუბარი და რა განსხვავებაა ქმედისა და არაქმედის საუბარს შორის?

ყველამ იცის, რომ საუბარი ერთი ადამიანის მიერესთან სიტყვით დავაგმრებას ნიშნავს. სიტყვა კი იმავედ მხოლოდ მაშინ, როდესაც ის საჭიროა. სიტყვის საჭიროება დასრულებულად მრავალფეროვანია — გადაცემა, შეტყობინება, ად-

წერა, თხოობა, ახსნა-განმარტება და ა. შ. დრამატურული სიტყვა ამით ვერ შემოფარგლება, ის მეორე ადამიანი აქტიური ზეგმოქმედების საშუალებაა. ინტელექტუალური ანგარი დანიშნულების მიზნებზე აქცევს საუბარს — მოქმედებად. ნაწილობა დრამატურული დიალოგი ამგვარი სიტყვისთვის შედგება. არც შეიძლება სხვანაირად — თუ დრამატურული ადგილებზე იქ, სადაც ვითარება ადამიანთა შვიდ არსებობას არდევს და აიძულებს მათ აქტიურად ჩაერთონ სინამდვილეში, სურვილის მკვეთრი განსხვავება აუცილებლად ბავშვის ბრბოლას, კონფლიქტს. დრამა კონფლიქტის გარეშე არ არსებობს. კონფლიქტის გარეშე არ არსებობს არც დრამატურული დიალოგი. მასში ჩაქსოვითი კონფლიქტითლიადაც ნაწარმოების ძირითადი კონფლიქტის რომელიც დაე ნაწილია, ერთი მხარე, ის ვლინდება როგორც გვევრად გამოვლენილი საპირისპირო ქცევაში, ისე იმ აზრებსა და ემოციებში, რომლებსაც დიალოგი ჩაერთული გმირები აუვლენენ.

ბრძოლა დიალოგში პროცესია. საწინააღმდეგო სურვილებით დატურული გმირები იბრძვიან მანამ, სანამ ერთი მხარე არ გაიძარჩავს. ამიტომ დიალოგის მოცულობა განისაზღვრება როგორც გმირთა სურვილების მასშტაბით, ისე მიზნისათვის ბრძოლის ხედობითა და საქსოვით. ისინი ერთი, თავის მხრივ, გმირთა ინდივიდუალური ხასიათებით არიან გაპირობებული. მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს დიალოგი, რა ძალის და მნიშვნელობისაგან არ უნდა იყოს მასში მიმდინარე ბრძოლა, ყველა შემბოლს ერთი ძირითადი იარაღი აქვს — მეორე ადამიანისადმი მიმართული სიტყვა. ყველაფერი, რაც ამას ახლავს ცოცხალ სიტყვას ცხოვრებაში, ჩაქსოვილია დრამატურული რეპლიკაში. მას აქვს ძალა მკითხველის წარმოსავს რეპლიკათა შორის დატყვევებული ადგილები შეავსებინოს, მდგმრება ამიტყვევებს და დამაგრებს გმირთა შორის ის საინტერესო კავშირები, რომელთა გარეშე ხარისხოვანი პოესა არ არსებობს.

ყველა დრამატურული დიალოგი ცოცხალ კავშირზეა აგებული. წინააღმდეგობა, აზრთა დაპირისპირებაც კავშირია. მოქმედი პირები უსაუბრო ურთიერთშემოქმედების პროცესში ვლინდებიან. ამიტომ დრამატურული ნაწარმოებში გმირი სიტყვას მეორე გმირისთვის ამბობს და არა მკითხველის ან მაყურებლისთვის. ამის გამო განსაკუთრებით სათლად იყვეთება მოქმედ პირთა ურთიერთკავშირი და ყოველი მათგანის პიროვნული თავისებურება. კ. სტანისლავსკი ამბობდა: „ორგანული დიალოგი... იბადება მაშინ, როდესაც მოსაუბრეს უსმენს და ამავე დროს მისი ქცევის ყველა ნიუანსი ითვისებს-წინზე დიალოგი სიტყვათა წარმოდგენის თანმიმდევრობა არ არის, დიალოგი ჭდარაკის თანამოციანთა — ყოველი სვლა მოწინააღმდეგეს სვლასთანაა დაკავშირებული, მისით გაპირობებული“.

როგორც ვხედავთ, კ. სტანისლავსკი განსაკუთრებით ყურადღებით ცვიდება დიალოგში ჩამოშლ ადამიანთა იმ კავშირს, რომელიც მყარდება მათ შორის თქმული და ართქმული, უსიტყვოდ გამოვლენილი ქცევის გზით. ადამიანის ცხოვრება სიტყვასა და მდუმარების დაუსრულებელი მონაცვლეობაა, მაგრამ არც მდუმარე ადამიანთა უსიტყვო, ის მხოლოდ არ წარმოთქვამს მათ. ასუა მანამ, სანამ სიტყვის მხამალოდ წარმოდგენის აუცილებლობა არ დაიბადება. მაშინ ადამიანი ამბობს სიტყვას, მაგრამ ეს სიტყვა სიკაროელიც არ იბადება. ის იბადება იმ დროსავე, რომელიც წინ უძღლდა მას და თავისებურად აზნადება. ცაცხოველებული დიალოგი სიტყვასა და მდუმარების მონაცვლეობა — როცა ერთი ლაპარაკობს, მეორე სდუმს. რას ნიშნავს ეს დუმობა? აქტიურ მოქმედებას, იმიტომ რომ იმ მდუმარე ადამიანის გონებაში უღვის ისწრაფთ ცოცხლებიან მოგრუნებაში, ასიცვლები, დაცვება, მოსაზრება... შეიძლება სწორედ ახლა, იმ წუთში,



პარტიონის მიერ წარმოთქმული სიტყვის რომელიც ინტონაციამ მიახვედრა იმას, რაც ამავე დღე არ ესმოდა. ამ დროის წინათ მზადდება ის „სელა“, რომელიც სასაბუთო სიტყვით გამოიხატებოდა. ახლა ეს სიტყვა გამოიწვევს მოსაუბრეთა სამაგიერო რეაქციას. ისიც გამსჭვალული იქნება აზრობრივი და ემოციური ტვინის მთლიან მარაგით და თავის მხრივ, ბუნებრივად მოამზადებს მოასაუბრის შემდგომ, აგრეთვე სიტყვიერ „სვლას“; და ასე მანამ, სანამ დიდილვით დასრულდებოდეს — ე. ი. სანამ მებრძოლთაგან რომელიმე ერთი გამიწარვებდეს.

ორ ადამიანს შორის გასაგონად წარმოთქმული დიდილვითი რამ შეივსოს იმით, რაც ამავე დროს სისუსტის გავლენიანად მიმდინარეობს ყოველი მოაგების მდუმარების დროს, ზეზე მივიღოთ ადამიანთა ცოცხალი კავშირის იმ ნაწილს სუ-რისა, რომელიც ასე ადვილად და ბუნებრივად იხადება ცხოვერებაში და ასე ძნელად მისაღწევია ხელოვნებაში.

ამგვარი, დიდილვით მოქმედება, საკუთარი სურვილის განხორციელებისათვის თავისებური ბრძოლა, რომელიც პიე-საში გამოვლინობს დაწერილ სიტყვასა და მის მიღმა ნაგუ-ლისხმობი მოქმედების ცოცხალ პროცესში. მასში მონაწილე გმირთა შეხამება ქმნის იმ თავისებურებას, რომელიც ყოველ ეჭვგამაძვინებელ დიდილვთს გააჩნია, როგორც მისი კომპოზი-ციური აგებულების, ისე რიტმული მონათხაზისა და მუსიკა-ლური ვიზუალიზის თვალსაზრისით.

დიდილვით შეიძლება მიმდინარეობდეს ორ ადამიანს შო-რის სხვათა დაუსწრებლად. შეიძლება ორი ადამიანის საუბარის სხვაგვარ ინსერტი. შეიძლება დაინახოს მრავალთა შორის მიმ-დინარეობდეს მოქმედ პირთა თანმიმდევრული მონაცვლეო-ბით. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში გმირთა შორის არსებული კავშირები თავისებური სიღრმითა და სირთულით კლდო-ბიან. ამიტომ სცენის ოსტატები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ ან კავშირებს და ერთხანს უკან იხილავენ, რომ დრამა-ტურული სიტყვა მხოლოდ მაშინაა ცოცხალი და მეტყველი, როდესაც ერთი მეორის მიწეზე არ შედევია. მხოლოდ ასეთი მიწეზეორივი კავშირი ქმნის ადამიანთა ურთიერთობის იმ რთულსა და ფაქიზ ქსოვილს, რომელსაც პიესა ეწოდება და რომელიც ასეთი ცოცხალი სიტყვიდან იქსოვება.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ დრამატურგია საკითხავ ლი-ტერატურად არ ითვლება, რადგან რეპლიკებს მიღმა მკით-ხველთა უმრავლესობას არ აადვილებს გმირთა ცხოვრების აქტიუბა. მაგრამ არიან ისეთებიც, რომელთა საგანგებო მო-წოდებას სწორედ ამგვარი სიტყვის უკან მიმავალი სიცოცხ-ლის აქტიუბა და ხელახალი გაცოცხლება შეადგენს — სცენ-ის ხელოვანი, ისინი, ვისთვისაც პიესა იწერება.

სცენისა და დრამატული ლიტერატურის დიდილვითი კავ-შირი ცნობილი ჰემოზარტებაა ვინ არ იცის, რომ თეატრი დრამატურგის გარეშე არ არსებობს, რომ სცენური ნაწარმო-ბის მისი ლიტერატურული საფუძველთაა გაიპრობებული. ამიტომ ასე თავისუფლად დაპირაკობენ შექსპირის და მოლი-ერის, ოსტრეპოვის და ჩეხოვის თეატრებს. დრამატურგია, უკვე შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოები, თეატრული ხელოვნების ყველა ნიშნის განაპირობებს. მაგრამ მაშინ, რო-დესაც ეს დრამატურგიული ნაწარმოები ი ქ მ ე ბ ა, მის ავ-ტორის აპრობობებს თეატრი — სცენის შესაძლებლობანი და კ-ონიები. ბ. შოუ პირდაპირ წერდა ამის შესახებ: „როდესაც პიესა ეწერ, ჩემს წარმოსახვას თეატრის შერქმენება აკონ-ტრირებს და შეხასხენებს ხოლმე სცენის პირობებსა და შე-საძლებლობებს, მსახიობსა და მასურებელს“.

თეატრის შერქმენება განსაკუთრებული უნარია. ის მოთ-ხოვება ყველას, ვინც რაიმე გზით სცენის ელოვნებას შე-პირდება. თით უმეტეს მწერლის. სხევი უპირველესის უნდა იცნობდეს თეატრის სპეციფიკურ ბუნებას და მის კანონებს. თეატრის და დრამატურგის უახლოესი მეგობრობის მრავალი ისეთი მაგალითია ცნობილი, როდესაც დრამატურგები არა მარტო დრამატული თეატრისთვის წერდნენ პიესებს, არამედ როდესაც თეატრის კონკრეტული მსახიობების შესაძლე-ლიათაა გათვალისწინებით. საელოვანებელ დრამატურგთა უმრავლესობა უშუალოდ იყო დაკავშირებული თეატრთან, ამიტომ სცენის კანონებსაც საკუთარი გამოცდილებით იცნო-ბდნენ — ესეილი, სოფოკლე, ევრიპიდ თვითონ დაგანდნენ თავ-ის პიესებს და როდესაც ასრულებდნენ. შეესაძრა და მო-ლიერი მსახიობები იყვნენ. ოსტრეპოვისა და ჩეხოვის სცენაზე არ უთამაშიათ, მაგრამ თეატრი ღრმა სიყვარულით უყვარ-დათ, რუნუნდებდნენ მისთვის, ელოვანდნენ, შეგობობდნენ მსა-ხიობთა, უყვარდათ თეატრის მტკიერი, რეაქტივიები, მსა-ხიობის მხატვრული სახის მომწიფების პროცესისთვის თვლ-ეობის დევნება, დაკვირვება. ორველ მსახიობის შემოქმედების თავისებური ბუნების დიდი ცოდნე იყო. ამის საუკეთესო სა-ბუთია მათი დრამატურგია.

დრამატურგია თავის ნაწარმოებს სცენის ხელოვანთა საშუ-ლებით გადასცემს მაყურებელს. მასმადამე, თეატრი გან-ხორციელებული პიესა ერწყმის სცენის ხელოვნებას და დრა-მატურგიც იზიარებს ყველაფერს, რაც ამ ხელოვნების თავი-სებურებას შეადგენს. უპირველეს ყოვლისა იმას, რომ მისი ლი-ტერატურულ ნაწარმოებს წიების სახით კი არ აღიქვამს ერთი ადამიანი, არამედ ცოცხალ მოქმედებაში მიმდინარე პროცე-სად რამდენიმე ასეული მაყურებელი. ეს არც ისე უნაყოფო საკითხია, რადგან დაკავშირებულია მხატვრული ნაწარმოების ეპოქისათვის თანადროული უმნიშვნელოვანეს პრობლემას-თან.

ცნობილია, რომ თეატრი მუდამ უაღრესად თანამედროვე ხელოვნება იყო იმიტომ, რომ იგი ცოცხალი ხელოვნებაა, მისი მხატვრული ნაწარმოები ნოვითიერი სახით არ იქმნება და სა-არსებოდ ერთი დრო აქვს მხოლოდ — აწყფო. ამის გამო ის, რასაც თეატრი სცენაზე გამოიტანს მისი თანამედროვე მაყუ-რებლისათვის უნდა იყოს საჭირო, საინტერესო და ამაღლე-ველები. ეს კი უნაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც სცენ-ნასა და დრამაში მყოფი ადამიანები არა მარტო ერთი პრობ-ლეშიები ელოვან, არამედ მსაგეს მხატვრულ ენაზე ლაპარაკ-ობენ — როდესაც ხელოვანის მხატვრულ მეტყველი სა-შუალებებით დამარწმუნებელი და შთამბეჭდავი მაყურებლის-თვის. ეს გარემოება თეატრისა და დრამატურგის განუყოფელ კავშირს დროთა მანძილზე სხვადასხვაგვარ მიმართებაში წარმოვიადგინს, მაგრამ ძირითადი მაგისტრალი მაინც ერთ-ია — თანადროულობის მუდმივი ძიების გზაზე თეატრი და დრამატურგია ერთად მიემართებიან და გამარჯვებას უერთმა-ნეთოდ ვერ აღწევენ. ამიტომ ყოველი დროის თეატრი და დრამატურგია თავისებურად აპრობობდნენ ერთმანეთს, რადგან ერთსა და მეორესაც მათი შემქმნელი ეპოქის დავი აზის, დროის მხატვრული აზროვნების საერთო დინე განსაზღვრავს. იმეათია გამოხატულების სახით ზოგჯერ ლიტერატურულ ნა-წარმოებში მოიძებნება სინამდვილის დრამატურგიული ასა-ხვის ისეთი ფორმა, რომელიც მისი დროთ თეატრისთვის არ იყო დამახასიათებელი. ასეთი ანტირები ზოგჯერ საუკუნე-ებით გაუსწრებდნენ ხოლმე თავის დროს. ამის ბრწყინვალე მა-გალითია შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“, რაც თავისი თავად დამოუკიდებელი კვლევის სფეროა.



კოტე
მიქაბერიძე



დონ მცირიშვილი, „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმეში“, რომელიც 1925 წ. ევნატე ნინოშვილის ანაწარმოებით მიხედვით დაიდგა.

კ. მიქაბერიძე იყო საუკეთესო ცხენოსანი, ტანმოვარჯიშე, კარგი მოცურავე. ამ ფილმში კი მისი გმირი იყო სუსტი, უღონო, ავადმყოფი ოდნავ მოხრილი სხეულით, რბილი მოძრაობებით, ნადვლიანი, მწუსარებით სავესე, ფიჭრში წასული თაგლებით.

ასეთ საოცარ გარდასახვაში მსახიობს დაეხმარა დაკვირვების დიდი უნარი — როლისადმი შინაგანი განწყობილებით მიდგომა, და კიდევ ეკრანის ბუნების ცოდნა, ეკრანი-მიკროსკოპისა, რომელიც ყველაფერს სასწაულებრივად დიდს ხდის. საცდელ გადაღებაზე კ. მიქაბერიძემ, როგორც ყოველთვის, თვითონვე გაიკეთა გრიმი და ფილმის მთავარი გმირის ყველაზე შესაფერისი სახით წარმოვივლიდა.

მასწავლებლის ოჯახში აღზრდილი, კარგად იცნობდა მამის კოლეგათა ხასიათებს. განსაკუთრებით დაამახსოვრდა ერთი — ავადმყოფი, მაგრამ მაინც მუდამ მომღიმარი, რბილი და სათნო ადამიანი, რომელიც თითქმის ყოველ ადამიანში დადებითს პოულობდა. ნაცნობი პედაგოგების ეს თვისებები თითქმისდა განზოგადდნენ კ. მიქაბერიძის მიერ შექმნილ სპირიტონ მცირიშვილის სახეში.

კ. მიქაბერიძე სამსახიობო მოღვაწეობასთან ერთად, დაბეჯითებით ეძებდა კომედიური, სატირული ხასიათის სცენარს დამოუკიდებელი კინოსურათის შესაქმნელად.

რატომ მაინცდამაინც კომედიური ხასიათისას? საიდან ასეთი გატაცება? მის მიერ განსახიერებელი როლები ზომ არცერთი არ იყო კომედიური, თუ არ ჩავთვლით კოტეს ნახევრადკომედიურ-ნახევრადდრამატულ როლს ფილმში „ხანუმა“. აი, სწორედ ეს გატაცება ლაპარაკობდა მის შემოქმედებით მიღრეკილებებზე, მის ჯერ კიდევ გამოუვლენებელ შესაძლებლობებზე, მისი მისწრაფება სატირისადმი კიდევ უფრო გასაგები გახდება, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ კ. მიქაბერიძე ნიჭიერი მსატყარი-კარიკატურისტიცაა.

მაღე მიეცა შესაძლებლობა გამოეყენებინა თავისი უნარი, გაეყუთებინა ის, რაც სურდა, რისკენაც გული მიუწყევდა. სთავაზობენ ორიგინალურ სიუჟეტს, რომელიც ბიუროკრატისმსა და მასთან მჭიდრო კავშირში მყოფ პორტუკეიონისმს დასცინოდა. მიქაბერიძე ამ სიუჟეტის მიხედვით 1929 წ. ქმნის ფილმს „ბებიანიჩეში“.

ეს არის დაუმსახურებლად მივიწყებული ერთ-ერთი კარგი საბჭოთა სატირული კომედია, რომელიც მკაფიოდ მეტყველებს მისი დამდგმელის ნიჭიერებასა და მოქალაქეობრივ ტემპერამენტზე, მის დიდ პროფესიულ შესაძლებლობაზე. ეს სურათი თავისუფლად შეიძლება მოხვედრილიყო მსოფლიოს იმ დროის საუკეთესო კინოკომედიათა რიგებში, მაგრამ ფილმი ეკრანზე არ გამოსულა: ამ შესანიშნავად დადგმულმა და შესრულებულმა ფილმმა გაიზიარა ხვედრი მისივე მსგავსი ჟანრის სხვა მრავალი სურათისა, როგორც იყო პირივეის „უცხო ქალი“ და მედვედკინის „სახელმწიფო ჩინოფიკი“, რომლებსაც თავის დროზე ეკრანისაკენ გზა გადაუღობეს ზედმეტად „ფიზიულმა“ რეაქტივობმა და რაპისი მოღვაწეებმა. ახლა კი ამ ფილმებმა აღიარება პოუეს.

მსახიობი, სცენარისტი, რეჟისორი

ლევან რონდელი

ლს არ არის საიუბილეო სტატია, მხოლოდ მცირე ნარკვევია კოტე მიქაბერიძეზე — მსახიობსა, სცენარისტსა და რეჟისორზე.

კ. მიქაბერიძის, როგორც პოპულარული კინომსახიობის ხმაურიანი კარიერა იწყება როლებით კინოფილმებში: „სურამის ციხე“, „სამი სიცოცხლე“, „ვინ არის დამნაშავე?“ და სხვ. მას კარგად ესმის კინემატოგრაფის სპეციფიკა, მისი თამაში თავისუფალია ყოველგვარი თეატრალიზაციისაგან. ასე გახდა იგი საბჭოთა კინოს ერთ-ერთი პოპულარული კინომსახიობი. მაგრამ მისი საუკეთესო როლია — სპირი-

კ. მიჭაბერიძემ ფილმი გადაწყვიტა, როგორც მსატყარმა სატირიკოსმა. იგი უმთავრესად მიმართავს სატირული გროტესკის ხერხებს და განზოგადებული სახეების შექმნასკენ ისწრაფვის. „ნიანგის“ კარიკატურები თითქოს გაცოცხლდნენ ვერანუ. ამ გულდია, ხანსაკმარისი გროტესკის გვერდით, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ვითარების ყოფიერი, ნატურალური ფორმით გადმოცემა. მაჭაბერიძემ შექმნა ასეთივე პირობითი ვითარება და დეკორაციები. ამასვე მოითხოვდა მსახიობებისაკენაც, ფილმში მონაწილეობდნენ: ა. თაყაიშვილი, ა. ხორავა, მ. აბუქაძე, შ. ხუსკივაძე, ე. ოვანიანი და ე. ტუსკია, ხანდახან მათი მოძრაობები მკვეთრია, ხანდახან მოუხეშავი, საყოფაცხოვრებო ბუნებრიობას მოკლებული.

რადგან ეს საინტერესო ფილმი ბევრისთვის უცნობია, რამდენადმე დაწვრილებით შეგვირდებით მასზე.

სურათის დასაწყისშივე შესანიშნავადაა მოცემული ბიუროკრატიზმის ხასიათი. ერთი პატარა კანცელარიის პარაზიტული დროსტარება.

ორი თანამშრომელი ბანქოს თამაშში ჩაფლულია. მათ გვერდით ჩინოვნიკი ქაღალდის ფურცელზე ხატავს ისარგარკობილ გულებს, მერე ქაღალდს „ჩიტად“ კეცავს და მემანქანე ჯალს ასვრის. „ჩიტები“ მიზანს ვერ აღწევენ და იატაკზე მცემიან. ერთმა მიადწია... მაგრამ ქალი გულგრილად ხევის, გვერდზე ყრის ნაკუწებს და წყნარადვე განაგრძობს მანქანაზე კაპუსს, „თვითმკვლელი“ კი კურიერს გააქვს. ამ დროისათვის ბანქოს მოთამაშეში ჩხუბს იწყებენ. ქაღალდების გროვაში ეფლობიან და ისე განავრცობენ ბრძოლას. ორი ოინბაში ერთმანეთს ანგარიშს უსწორებს.

გამორჩა მუშა. იგი გადაღებულია რაკურსში, რაც ხაზს უსვამს მის ძალას, მონუმენტულობას. ხელში უჭირავს განცხადება, შევებულვას ითხოვს. მაგრამ როგორც ტიტრი ირონიულად გვამცნობს, „გახურებული სამსახურებრივი შუადღე“, ჯეულიანი „საქმიანად“ უსხედან მაგიდებს და არავინა მთხოვნელის მიმღები. მამინ ქაღალდი თვითონ იწყებს პაუერში ფრიალს. მორიგეობით ეშვება ხან ერთი, ხან მეორე ჩინოვნიკის მაგიდასთან, ცდილობს მიძინებულის გამოფხინვლებას — ხმაურობს, პირისახეზე ეცაცუნება. ზოგი კიდევ იღვირებს, მაგრამ ნახევრადმოვლემარე უესტით ანიშნებს — წადი, თუ მშა ხარ, სხვაგან და... ძილს განაგრძობს. ქაღალდი ისევ დაფრინავს და ბოლოს მავდის ქვეშ მოექცევა. მუშას მობეზრდა ლოდინი და მთელი ხმით ყვირის — ვინ რას აკეთებს აქ და ვინ რაზე აგებს პასუხს? — წამში იღვიძებენ ყველანი და იწყებენ ციხიანებრივით ფუსფუსს. მუშას უბრუნებენ რეზოლუციებით ავსებულ საპრსულ ხალიჩასთან აჭრელებულ განცხადებას.

წავიდა მუშა და გამეფდა ისევ წინანდელი ატმოსფერო. აღმფლეთებული მუშა ასე ადვილად არ ეშვება ამ საქმეს: იგი კანცელარიამ აგზავნის კომკავშირულ რეიდს. კომკავშირულები მიმოდინ კანცელარიამში. ერთი მათგანი საქმისმწარმოებელთან ყველაზე უღობივლ ბიუროკრატს შუბივით სტყორცნის უზარმაზარ ავტოკალამს. კალამმა მოსწყვიტა გაბეზირებული ბიუროკრატი იატაკიდან და მანამდე იფრინა, სანამ კედლის გაზეთის არ მიაკრა იგი. და საქმისმწარმოებელი



კალრი ფილმიდან „ჩაჯეთი“

თავისივე გრაფიკულ კარიკატურად გარდაქმნილი კედლის გაზეთის მკვიდრი ხდება. ასე ხსნიან სამსახურეიდან.

ასეთია საზოგადოებრივი აზრის ძალა და ეს ფილმში მეტად ორიგინალურადაა მოცემული.

ბიუროკრატი შინ ბრუნდება. მეუღლეს არაფერს ეუბნება, მაგრამ მეუღლის ხელში ხედვას გაზეთის მისი კარიკატურული გამოსახულებით. კარიკატურა იმწამსვე ამოხტება გაზეთის ფურცლიდან და გარბის, რომ არ იცნოს. ქალი გამოვიდება და კუთხეში მიიმწყვდევს. ასათი ამბავი აღმამოთიბელია! ბიუროკრატის მეუღლე სტილის იმდროინდელი მიმდევარია: ქმარს თავში ხედვდა თევზები, სკამები, სათამაშოები, წინდები და სხვ. შემდეგ კი მტკიცე მოთხოვნით — რაღაც არ უნდა დაუკდეს, იპოვოს პროტექტორი და დაიბრუნოს თანადეობა — ცოლმა ქმარი სახლიდან გააგდო.

და იწყებს ბიუროკრატი „ბების“, ან გავლენიანი პროტექტორის ძებნას. იგი შეეჭრება ერთ-ერთი დიდი დაწესებულების დირექტორს. აქ საქმიანი ატმოსფერო იგრძნობა. ბიუ-

კალრი ფილმიდან „ჩაჯეთი“





კალრი ფილიდან «დავებანებული სასიძო»

გაშუქდა: „სამა, შენთან ბარათს მოიტანს კაცი, რომელმაც გაცხოვრებამდე მიმიყვანა. უჩვენე გზა ეშმაკებისაგან...“
რია ჭალადღუე.

ღირეკტორმა მუსწვევითა სიცილი — დიაკარგეთ აქედან — დაკრა მუშტი მაგიდას.

შეინებული ბიუროკრატი იკაურობას გაეცლება; მაგრამ მას უკვე სხევიც მიჰყვებიან — გარბიან სხვა უსაქმურებიც. შორს გაქცევის ვერ ახერხებენ. მიღწეის კედელს; საშველი აღარსაიდან ჩანს და გადაიქცნენ ჩრდილებად. წარსულისაგან მხოლოდ ეს უაზრი ჩრდილები დარჩნენ.

აქ მხოლოდ გაკვრით გადმოვყვით ფილმის სიუჟეტი. გადმოვყვით მისი მრავალი, საოცრად მახვილი დეტალებისა და ეპიზოდების გარეშე, რომლებიც ამართახებენ ჩვენი საზოგადოებისათვის უცხო ჩინოწიგურ პატივმოყვარობასა და ბიუროკრატული ცინიზმს. ეს არის და უბრალო თავშესაქცევი, არამედ მგზნებარე ფილმი, რომელიც მართლად და უნარინად განაზოგადებს ჯერ კიდევ შემორჩენილ მანკიერ მოვლენებს.

სურათში ყოველ ნაბიჯზე შეხედებით გარეწვლის, ყოფის დარღვევას. პირობითობა შენიღბული არ არის. იგი ნათლად ჩანს და ხელს უწყობს ასახული ამბის არის გამოხატვას.

რა თქმა უნდა, ახალგაზრდა რეჟისორი, რომელიც მიღატკოდა კინემატოგრაფიის გამომსახველობითი საშუალებების დაუფლებისაკენ, პირველ ფილმში სხვადასხვა ექსპერიმენტულ ამოცანებსაც ისახავდა. მაგრამ იგი გამიზნული იყო ფილმის მეტი გამომსახველობითობისათვის, შინაარსის უფრო ეფექტური გახსნისათვის, მისი ზეგაველენის გასაძლიერებლად.

მატკვარი რთული ამოცანის წინაშე აღმოჩნდა. მას უნდა ეჩვენებინა ის დადებითიც, რაც ამარცხებს ბიუროკრატებს, თანაც ამავე დროს მასურებელი არ უნდა ყოფილიყო დამწეიდებელი და დაჯერებული იმაში, თითქმის მანკიერება მათ ჩაურევლად აღმოეფხვრებოდა. სატიკამო გროტესკში დაღებული გმირის შეყვანა ძნელია და ზოგჯერ შეუძლებელიც, მაგრამ რეჟისორი მაინც ახერხებს ამას. მან მოგვცა განზოგადებული სახე მუნისა. ბიუროკრატებს ჩვეულებრივ წარმომოზღნენ არა მუშები, არამედ მოსამსახურეები. ამათ კი რეჟისორი მოხერხებულად ჰყოფს, გამოჰყავს დადებითი, კეთილსინდისიერი პერსონაჟები მოსამსახურეთა ჯგუფიდანაც, მაგ: კურიერი, ან იგივე, დაწესებულების დირექტორი, რომელმაც ვიღაც გამველეს პროტექტორობა არ გაუწია. აღარაფერს ვამბობთ იმ დადებით იდეალზე, რომელიც ავტორის პოზიციითაა გამოსატული.

სტილი და ჟანრბორივი მთლიანობა რომ არ დაირღვეს, რეჟისორი ამ დადებით პერსონაჟებსაც რამდენადმე პირობითად, განზოგადებულად გვიხატავს და ამით ავლენს იწვიათ მნახატრულ ადლისა და უნარს. ბუნებრივია, რომ ფილმში დადებით პირები არ არიან ისე ბევრი და ზუსტად გამოსატულინი, როგორც უარყოფითი პერსონაჟები: სურათის პათოსიკა უარყოფითის ჩვენება, მნიღება და მასთან ბრძოლა.

კინეკომოდიის განვითარების მეტად მძიმე პერიოდში შექ-

როკრატი ისე მომბამზერებლად და თავებდურად მოითხოვს საარკომენდაციო წერილს, რომ დინჯი დირექტორი გაცოფდება. გაორდნენ, გასამდნენ მის თვალეში გამოსახულებანი. ეჩვენება, თითქმის გარემორტყმულია ამ ბიუროკრატის მსგავსი მომხედურებით. ეს სცენა მასხვილგონიერულად გადმოგეცემს, თუ როგორ შეიძლება ასეთმა თავებმა დააუძღუროს, საყვარელ საქმეს მოსწვევითს, კალაპოტიდან ამოადაღოს ადამიანი. ბოლოს თითქმის მოღბა დირექტორი და წერს საარკომენდაციო წერილს, ბიუროკრატი მისკენ გაქანდება. მისი სურვილი ერთია — დალოშნოს კეთილმოქმედი. დასდევს მაგიდის ირგვლივ. ბოლოს ახერხებს, კუთხეში მიიმწყვედვს და კოცნის, დირექტორი ზიზღით იტმუნება.

ბიუროკრატი „სარკომენდაციო ბარათით“ ბრუნდება იმავე კანცელარიაში, „საპროტექციო“ წერილს აწვდის უფროსს, მაგრამ ეს უკანასკნელი თვალსა და ხელს შუა ქრება; პაერში ორთქლებდა. სავარტელში უკვე შოროე ზის, მაგრამ მასაც იგივე ემართება. მორიგი უფროსიც ისევე უჩინარდება, როგორც კი წერილს ხელს შეახებს.

გაცოცხლებ ბიუროკრატს სათვალე ცხვირზე აუღ-ჩაუღღის, თმები ცალკე უდგება. როგორ არ შიქრწუნდები! ეს-ესა სავარტელში იჯდა თმახუჭუჭა, სათნი, მიმდინამრი უფროსი. ბიუროკრატი კიდევ მიეპარა და ლაბადა გადააფარა, რომ ცხივ სწვებივით არ გამქრალიყო. მაგრამ... გადასწია ლაბადა და ხედავს: უკვე სხვა — მელოტი, გამხდარი, მოღუშული და ბრაზიანი ვიღაც ზის...

ეს არის დაცინვა იმ წლების დიდი ნაკლისა, როცა ზოგიერთი დაწესებულება დირექტორებს სწირად იცვლიდა. ბოლოს როგორც იქნა, ჩამოართვეს წერილი. ეს დირექტორი აღარსად იკარგება, მტკიცედ ზის სავარტელში. ჩვენ მასში ცენზობი სწორედ იმ მუშას, რომელიც ცოტა ხნის წინათ განცხადებითი მოვიდა და აღმოვთოებული გაბრუნდა აქედან. წაიკითხა ბარათი და ახარხარდა, სიცილისაგან თვალეში ცრემლი მოაღდა. მასთან ერთად ხარხარებს ბიუროკრატიც; თუმცა არ ესმის — რაშია საქმე. ცალი თვალით ჩახივდა წერილში და

წმილი ეს ფილმი ეკრანზე არ გამოსულა. უმთავრესად გაე-
ლნა მოახდინა რაპპის გარშემო თავმოყრილ კრიტიკოსთა
აზრმა, რომლებიც ამტკიცებდნენ, რომ სოციალისტურ სასო-
გადობებში, სადაც ლიკვიდირებულია ანტაგონისტური
კლასები, კომედია კვდება, რადგან უკვე არავინ და არაფერი
რჩება დასაციინო.

ამის შემდეგ კ. მიქაბერიძის შემოქმედება სხვა მდინარე-
ბას გაჰყავს. იგი ეძებს ახალ თემებს, გამოხატვის ახალ
საშუალებებს, მაგრამ როგორც რეჟისორს, მას არ შეუქმნია
სხვა უფრო ძლიერი ფილმი, ვიდრე „ბებიაჩემია“.

საბჭოთა მწერლების პირველი საკავშირო ყრილობის შემ-
დეგ კინოხელოვანთა წინაშე წამოიჭრა ახალი ამოცანები:
გადაიღონ ხალხური შემოქმედებისა და კლასიკოსთა ქმნილე-
ბანი, მათ შორის რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანიც“ კი.
მაგრამ ვიდრე ამ გრანდიოზული ფილმის შექმნას შეუ-
დგებოდნენ, რომელიც, ალბათ, შრავალ გაუთვალისწინე-
ბელ სინქლეგებს შეიცავდა, პირველ ყოვლისა, საჭირო იყო ამ
თემაზე მცირემეტრაჟიანი საცდელი ფილმის შექმნა. ამის გა-
კვება დაველა კოტე მიქაბერიძეს (1936 წელი).

ფილმმა „აქაეთმა“, რომელიც მხოლოდ სამი ნაწილისა-
გან შედგებოდა (დემონსტრირება გრძელდებოდა 30 წუთს)
და რომელიც მხოლოდ ექსპერიმენტულ ამოცანებს ისახავდა,
პრესის გამოხმაურება და მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა.
მასში მთელი რიგი კარგად გადაწყვეტილი ეპიზოდებია. აქ
პირველად მიმართეს კომბინირებულ გადაღებებს. სურათი
ზღაპრული ხასიათისა იყო. უნდა ვიფიქროთ, რომ ფილმი
მხოლოდ მოიგებდა, თუ რეჟისორი უფრო თამამად და ბო-
ლომდე გააყვებოდა ამ გზას და კიდევ უფრო მეტად მიანი-
ჭებდა სურათის ზღაპრულ ელფერს. ავტორი გაბედულად ეძებ-
და პოემის კინემატოგრაფიულ ექვივალენტს და მას უფრო
პირობით, ფანტასტიკური ჯანრის, საგმირო ლეგენდის სფე-
როში ეძიებდა.

ამის შემდეგ კ. მიქაბერიძე კვლავ უბრუნდება კომედიას.
ქნის ფილმს „დაგვიანებულ სასიძოს“. ეს კომედია,
რომელიც 30-იან წლებში გამოვიდა, მაშინვე დამკვიდრდა
რეპერტუარში და ახლაც წარმატებით მიდის ეკრა-
ნებზე.

ფილმში ბევრი სასაცილო ეპიზოდია. სიუჟეტისა და ეპი-
ზოდების ხასიათი თხოულობდა კარგი, მუნჯი კომედიური
სურათების სტილით გადაწყვეტილ ექსცენტრიულ ფორმას.
ფილმში უნდა ყოფილიყო გონებაშავილური ოინები და ხრი-
კები, რომელთაც, ცხადია, არ უნდა დაეჩრდილათ ნაწარმოე-
ბის დედაზრი. ეს გზა ბუნებრივი იყო კ. მიქაბერიძისათვის,
ამ მანერით იგი მეტ წარმატებას მიაღწევდა. მაგრამ ფილმ
„ბებიაჩემია“ წარუმატებლობის შემდეგ, სამწუხაროდ, იგი
დაადგა ახალ გზას, რომელიც თავისი ხასიათით საღდაც ნა-
ტურალისტურ კინემატოგრაფსაც კი უახლოვდებოდა.

ამავე დროს კ. მიქაბერიძეს იღებენ ფილმებში. საგულისხ-
მაა მის მიერ განსახიერებული მენშევიკი კინოფილმიდან
„უკანასკნელი მასკარადი“, პაპუნა — „აკაკის აკვანძა“ და
სხვ. იგი ამ როლებსაც, როგორც ყოველთვის, შინაგანი გან-
წყობილებით მიუვდა, მიაკვნო გმირისათვის, ზუსტ გამოხატ-
ველსა და დამახასიათებელ ნიშნებს.



კადრი ფილმიდან „ბებიაჩემია“

კ. მიქაბერიძე ამგვარადაც განაგრძობს ნაყოფიერ მუშაობას.
მაყურებელს კარგად ახსოვს მისი მულტიპლიკაციები, აგრეთ-
ვე მისი სცენარის მიხედვით შექმნილი „ციცისკარა“.

მიქაბერიძის, როგორც ავტორისა და რეჟისორის შემოქმე-
დებით შესაძლებლობაანი როდი ამოწურულა. იგი კიდევ ბევრ
სარგებლობას მოუტანს ჩვენს ეროვნულ კინოხელოვნებას.

კადრი ფილმიდან „ბებიაჩემია“





თბილისური ქერამიკა

მუზა საუკუნეების კერამიკული სახელოსნოს
ისტორიისათვის

მარინა მიწიშვილი

ს

აქართველო XII—XIII საუკუნეებში ეკონომიურად და პოლიტიკურად ძლიერი სახელმწიფოა. ამ პერიოდისათვის ქალაქი თბილისი წარმოადგენს ვაჭრობისა და ხელოსნობის ცენტრს, სადაც ხელოსნობის სხვადასხვა დარგებთან ერთად განვითარებულია მოჭიქული კერამიკული წარმოება.

მოჭიქული ჭურჭელი შუა საუკუნეებში ამიერკავკასიისა და აღმოსავლეთის ქვეყნების მოსახლეობისათვის აუცილებელი და საყოფაცხოვრებო საგანია. საქართველოს ტერიტორიაზე მოჭიქული კერამიკული სახელოსნოს ნაშთები გამოვლენილია თბილისში. ეს ნაშთები შუა საუკუნეების კერამიკული წარ-

მოების მეტყველი ძეგლებია, იგი გათხრილ იქნა 1948—49 წ. წ. ძველი თბილისის ფარგლებში, სამაზნ არაგველის ბაღის გვერდით, არქეოლოგიური ექსპედიციის მიერ, რომელსაც ხელმძღვანელობდნენ ჯერ მ. ჯაფარიძე¹ და შემდეგ გ. ლომთათიძე².

არქეოლოგიური თხრის შედეგად გამოვლენილ იქნა ჭურჭლის საწვავი შეიდი ქურა, ჭურჭლის გაკეთება გამოწვისათვის აუცილებელი ხელსაწყო იარაღები და მოწყობლობის ნაშთები. არქეოლოგიურმა გათხრამ გამოარკვია, რომ კერამიკული საწარმო იმ ხანისათვის კეთილმოწყობილი ყოფილა: თითოეული სახელოსნო შედგებოდა რამდენიმე სენაკისაგან, რომელთაგან ერთში იდგა ქურა, მეორეში ინახებოდა ქურაში გამოსაწვავი ჭურჭელი, მესამე სამზარეულო სასადილო უნდა ყოფილიყო.³

სახელოსნოთა თხრის დროს მოპოვებულ იქნა დიდძალი მოჭიქული ჭურჭელი: ტრაქები, სამარილები, ქილები, საყვავილები, სასმისები, საწვანები, სარქველები, კოტოშები და ჯამები.⁴

მოჭიქული ჭურჭლის დიდ უმრავლესობას შეადგენს მოჭიქული ჯამები, რომელიც შეგკულია გეომეტრიული და მცენარეული ორნამენტით, ფრინველისა და ცხოველის გამოსახულებით.

ჯამებზე გამოყვანილ ორნამენტთა შესწავლა საკმაოდ სრულ წარმოდგენას გვიქმნის იმხანად გავრცელებული კერამიკის დეკორის სახეებზე. მათი შესრულების მანერა განსაზღვრავს სახელოსნოში მომუშავე მხატვარ კერამიკოსთა დონეს. ყოველივე ეს კი საშუალებას მოგვცემს დავინახოთ ამ საწარმოს ხასიათის სრული სურათი.

მოჭიქულ ჯამებს შორის თვალსაჩინო ადგილი უკავია ფრინველის გამოსახულებით შეგკულ ჯამებს. თბილისის კერამიკულ სახელოსნოში ასამდე ფრინველიანი ჯამია; ყველა ისინი ერთმანეთის მსგავსია და თითქოს ერთ ყალიბშია ნამუზადი.

თბილისის კერამიკულ სახელოსნოში აღმოჩენილი ფრინველიანი ჯამები ერთი ტიპისაა: წითლადგამომწვარი თიხისა. სწორპირიანი, გამოყვანილი ქიშით. ქიმიდან ფსკერისაკენ სწრაფად დაშვებული მხრებით, გამოყვანილი ქუსლით. ჯამი თავის ფორმას არ იცვლის. მიერ გამოზნაკლისის გარდა, ეს ჯამები თითქმის ერთი ზომისაა.

ჯამთა შიდაპირი მოხატვამდე ყოველთვის თეთრი ანგობითაა დაფარული. ჯამის პირზე ამოკაწრულია ერთმანეთის პარალელური წვრილი ხაზი, ასეთივე ხაზი გაუყვება ქიშს ბოლოშიც. ქიმი, რომელიც მიეღი ჯამის ფსკერს გარშემოუყვება, ყოველთვის თეთრია (ანგობის გამო). ეს თეთრი ფართო სარტყელი დიდ როლს ასრულებს საერთო შიამბეჭდილების შექმნაში — ხაზს უსვამს მის შიგნით მოთავსებულ

¹ მ. ჯაფარიძე, „განაცხადის“ 1948 წლის არქეოლოგიური გათხრის ანგარიში, მასალები საქართველოსა და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, 1, 1955 წ., გვ. 83.

² გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური გათხრა თბილისში 1948 წლის ზამთარში, დასახლებულ კრებულში, გვ. 119.

³ გ. ლომთათიძე — დასახლებულ ნაშრომში, გვ. 135—136.

⁴ აინერული მასალა დაცულია ბ. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფოს მუზეუმის ფეოდალური ხანის არქეოლოგიის განყოფილებაში ფონდში, სადაც საშუალება მოაქვია შევესწავლა იგი.

ორნამენტის სილამაზეს; ჯამის ცენტრში ამოკარულია ფრინველის გამოსახულება. მათ როგორც წესი, გამოსახვენ პროფილში მარცხენა მხრიდან; მხოლოდ რამდენიმე შემთხვევაშია გამოსახული მარჯვენა მხრიდან.

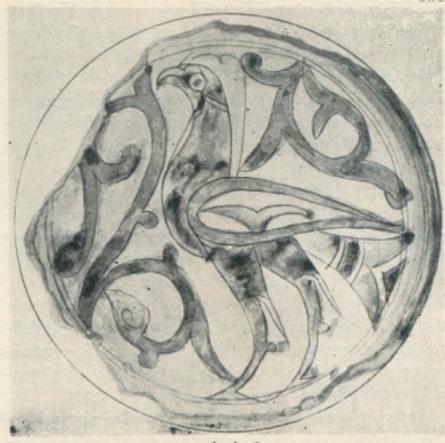
ფრინველს წერილი მაღალი ფეხები აქვს, მრგვალად გამოზნექილი მკერდი, წერილი მოღერებელი კისერი, მომცრო თავი, წვეტიანი ნისკარტი, ფართოდ გახსილი თვალი, ფრთა ყელ-მკერდის მიჯნაზეა მიხმული. ფრთის ძირი ორნამენტითაა დამუშავებული. სამუთხოვანი წვეტიანი ბოლო ორადაა განმტობებული. ფეხებს ზემოთ ბუმბულით შემოსილობა უჩანს. (სურ. 1).

მხატვარი — კერამიკოსები ფრინველის გამოსახულების გამოსაცხლებლად ხმარობენ ორ ფერს, მწვანესა და ყვითელს. როგორც წესი, ყელი და მკერდი ყვითელია, ფრთები ჭრლი (ყვითელი და მწვანე ერთმანეთს ენაცვლება), ბარკლების ბუმბულიანი ნაწილი მწვანეა, დეშები — თეთრი, ფეხები და კლანჭები ყვითელი. მხატვარი ფერთა ამ თანამიმდევრობას არ ცვლის. ფრინველს მკერდის წინ და ზურგის უკან, იქ სადაც მეტი სივრცეა დარჩენილი, არტყია მცენარეული რტო-ყლორტოვანი ორნამენტი, რომელიც ყოველთვის მწვანეა. ყლორტებს შორის მანძილი ზოგ შემთხვევაში შევსებულია ღვიძლისფერი წერტილებით. უნდა აღინიშნოს, რომ წინა ფრთა იშვიათად, მაგრამ მაინც იცვლის ხოლმე სახეს, ზოგჯერ ფოთლისებური ხდება, ბოლო კი ორკაპიანია და მისი განაპირა ნაწილი შემკულია კლაკინლახოვანი ორნამენტით. ფოთლისებური ფრთიანი ფრინველის გამოსახულება ჩვენს კოლექციაში სულ ექვსია.

ყველა შესწავლილ ნიმუშს ჩანს, რომ ხელოსანი ცდილობს ანგოზე წინასწარ ამოკარულ კონტურში ზუსტად „ჩასვა“ საღებავი და იგი ამას აღწევს კიდევაც — საღებავი თითქმის არასოდეს არაა გაღერილი. ჯამებზე გამოსახული ფრინველი ყოველთვის მოხდენილია, ამაყი, ლაღი და კკკლუცე კი — ასეთია მისი „გამომეტყველება“.

თბილისის კერამიკულ სახელოსნოს მხატვარ-კერამიკოსები მარჯვლად და უტყუარად გამოხატავენ მათთვის სასურველ სახეს. მათი ნაზი მოქნილი და მეტყველია. სვეთად უნდა ითქვას, რომ ჯამებზე წარმოდგენილ ფრინველთა გამოსახულება გაშლილია, მთავარი ფიგურა და მისი შემადგობელი მცენარეული რტო-ყლორტოვანი ორნამენტი ერთი-მეორეს ავსებს, მხატვრულად მთლიანია.

თბილისის კერამიკულ სახელოსნოში აღმოჩენილი ფრინველიანი ჯამები, როგორც არაერთხელ აღვნიშნეთ, ერთმანეთის მსგავსია, ეს იმას გვაგულისხმებინებს, რომ იმ სახელოსნოში ალბათ ჭკონიათ ერთი წინასწარ შემუშავებული ნიმუში, რომლის მიხედვითაც მზადდებოდა ამგვარი ჯამები. მაგალითისათვის გამოგვადგება ჯამი (სურ. 2) ჩვეულებისამებრ, მისი შიდაპირიც დაფარულია თეთრი ანგობით და შუაში ამოკარულია ფრინველის მარცხენა პროფილი. როგორც ჩანს თავდაპირველად ხელოსანს ფრინველის თავი და კისერი ძალიან განიერი და მოუქმელი გამოსვლია, ეს აღარ მოსწონებია და მერე უფრო დახვეწილი გაკეთებია. შერვანდლის კვალი კი დარჩენილია ჯამზე. ამის მიხედვით შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ პირველი გამოსახულება არ ემსგავსებოდა ამ სახელოსნოში



სურ. 2.

მიღებულ ნიმუშს, რომელიც საკმაოდ სტანდარტულად მიორდება ყველა დანარჩენ ჯამებზე გამოსახულ ფრინველებში, და ხელოსანი მეორედ ცდილა, იგი იმ სტანდარტისათვის მიეახლოვებინა.

მართალია თბილისის კერამიკულ სახელოსნოში დამზადებულ ჯამებზე ფრინველის გამოსახულება ერთმანეთის მსგავსია, მაგრამ შეიმჩნევა მკერდი განსხვავება, რაც გამოიხატება გამოსახულების გადმოცემის თავისებურებაში. ეს გარემოება მხოლოდ იმას ადასტურებს, რომ აქ ერთ ხელოსანს კი არ უშუშავნია, არამედ ერთდროულად რამდენიმეს, რომელთაც მიუხედავად ერთი და იმავე წესის მიღვევინა, ბუნებრივად მაინც დაუმჩნევიათ თავ-თავისი ხელი ფრინველის გამოსახულებისათვის.

ამის შესაბამისად ჩვენ ზევით დასახელებულ მასალაში შესაძლებლობისამებრ გამოვავით რამდენიმე მხატვარ — ხელოსანის ხელი, იმ მკიერედ განსხვავების მიხედვით, რომელიც არსებობდა ფრინველის გამოსახულებათა შორის. ჩვენი ვარაუდით ფრინველიანი ჯამების მეტი ნაწილი შეიძლება ხელოსნის მიერ უნდა იყოს დამზადებული.

თბილისის კერამიკულ სახელოსნოს საინტერესო ობიექტს წარმოადგენს სახელოსნოს მრავალწლიანი გადანაყარის გროვი, სადაც ნახევრადამზადებული და წუნდებული (დუფორმირებული, არასწორად გამოშვარი) მოჭრული ჭურჭლის 850 ერთეულია. მათ შორის აღანიშნავია ჭრაჭები, სამარილები, საყვავილები, ქილები, საწვენები, სარქველები და ჯამები. მასალის უმეტეს ნაწილს ისევე, როგორც სახელოსნოში, ჯამები წარმოადგენს. გადანაყარში არის ქურჭელი, რომელთაც ძლივს შესაძენვეი ნაკლი აქვთ (თიხას ოდნავ აქვს ფერი შესცვლილი და სხვ.). ჩანს, ხელოსანს ისინი ისე სრულყოფილად არ მიაჩნია, როგორც სახელოსნოში არსებულ მზა პროდუქტია და ამიტომ, ალბათ, ამ მკიერედი ნაკლის გამო ხვდება გადანაყარში. ეს გარემოება კიდევ ერთხელ გვა-

ფიქტივების, რომ თბილისის კერამიკული სახელოსნო მკაცრად ამოწმებდა თავის პროდუქციას, იცავდა და ემოჩიონებოდა სახელოსნოში არსებულ გარკვეულ წესებს.

ამ საინტერესო მასალის შესწავლამ დაგვანახა, რომ გადანაყრის უმეტეს ნაწილს წარმოადგენს ამოყვრული და ერთი ფერის (ცისფერი, მწვანე) ჭიქრით დაფარული ჭურჭელი, ხოლო მრავალფერად მოხატული ჭურჭელი მხოლოდ ერთმეკლიან სახით გვხვდება.

კერამიკულ სახელოსნოში დამზადებული პროდუქციის უმეტეს ნაწილს მრავალფერად მოხატული ჭურჭელი წარმოადგენს, მათ შორის კი ჭარბობს ფრინველის გამოსახულებით შემკული ჯამები, საწინააღმდეგოს ვხვდებით გადანაყარში, სადაც სულ ხუთი ფრინველიანი ჯამია. თუ სახელოსნოში, არსებული ასევე ჯამზე გამოსახული ფრინველი მტკნალვადი ერთმანეთის მსგავსია, გადანაყარი არსებული ხუთვე ფრინველის გამოსახულება განსხვავდება ერთმანეთისაგან — ფრინველის ფორმით, პოზით, „გამომეტყველებით“ და არ ემსგავსება სახელოსნოში დამზადებულს.

სახელოსნოსა და გადანაყარში არსებული მოჭიქული ჭურჭლის შესწავლა საშუალებას გვაძლევს დავეფიქროთ, რომ სახელოსნოს ნაშთებს შორის აღმოჩენილი ფრინველიანი ჯამები ამ სახელოსნოს მიერ დამზადებული პროდუქციის უკანასკნელი წყვილია, ხოლო გადანაყარში წარმოადგენილი სხვაგვარი იღრის მქონე ფრინველიანი ჯამები უფრო ადრე დამზადებული პროდუქციის გადანაყარი უნდა იყოს.

როგორც ცნობილია, მონღოლთა შემოსევებმა უდიდესმა უბედურება მოუტანა წინა-აზიასა და აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებს. განსაკუთრებით კი დაზარალდა შუა-აზიის, ირანისა და ამიერკავკასიის ქალაქები. მონღოლებმა გაძარცვეს, გადაწვეს და განადგურეს ვაჭრობისა და ხელოსნობის ცნობილი ცენტრებიც, როგორცაა ბუხარა, მერვი, ნიშაბური, რვი, ანისი, დვინი, ბლაჰანი, განჯა, თბილისი და სხვა მრავალი.⁵

თბილისის კერამიკული საწარმო გამოსრვლთა ვარაუდით, სწვევტს არსებობის მონღოლთა ერთ-ერთი შემოსევის შედეგად (XIII ს. I ნახევარი), რასაც ნუმისმატიკური მასალაც ადასტურებს.⁶ ბუნებრივია, რომ ფრინველის გამოსახულებით შემკული ჯამები სახელოსნოს არსებობის უკანასკნელ პერიოდს მიეკუთვნოთ.

ფრინველის გამოსახულებიანი ჯამები გვხვდება აგრეთვე თბილისის სხვადასხვა უბნებში შემთხვევით მოპოვებულ თიხის ჭურჭელსა⁷ თუ კერამიკულ სახელოსნოს ნაშთებს შორის.⁸ ისინი განსხვავდებიან ჩვენს მიერ განხილულ ჯამებზე

⁵ აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით იხილეთ რ. კიენაძის საინფორმაციო დისერტაცია, ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება პლუროციტული სახელმწიფოში, გვ. 103. თბილისი, 1955 წ., ხელნაწები ინახება ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში.

⁶ Г. А. Ломтадзе, Результаты и перспективы археологического изучения города Тбилиси, С. А. № 4, გვ. 71, 1959 წ. ი. ჯავახიშვილ, დასახ. ნაშრომი, გვ. 97—98.

⁷ ვ. ჯავახიშვილი, XI—XIII საუკუნეების თბილისის კერამიკა (თიხის ჭურჭელი) ს. ჯანაშიას სახ. საქ. სახ. მუზეუმის შიშაში XVI ბ. გვ. 145, სურ. 14.

⁸ ი. ვარძილაშვილი, ი. ტყემალაშვილი, თბილისის მატერიალური კულტურის ძეგლები, თბილისი, 1961 წ. ტაბ. XXXIV, სურ. 34.

გამოსახულ ფრინველებისაგან, თუმცა ზოგიერთი მსგავსი კარგად არის შესრულებული, აშკარად ჩანს, რომ ისინი სხვადასხვა სახელოსნოს ნაწარმს წარმოადგენენ.

გარდა თბილისისა ჯამები ფრინველის გამოსახულებით სხვადასხვა რაიონობით გვხვდება რუსეთის ნაციხარზე და ნაქალაქარზე, დმანისში, უჯარმაში, გუდარგუში, გორში. თუ შევადარებთ ამ ფრინველიანი ჯამებს თბილისის კერამიკულ სახელოსნოში აღმოჩენილებს, დავიინახებთ მკვეთრ განსხვავებას: ფრინველის გამოსახულება დაუდევრადაა გამოყვანილი, ყოველ ჯამზე გამოსახული ფრინველი სხვადასხვანაირია; ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ფრთების მოყვანილობით, ფრთის ძირში გამოსახული ორნამენტით, საერთო აღნაგობითა და გამომეტყველებით. ფრინველი შემკულია ზოგჯერ მცენარეული, ზოგჯერ კი გეომეტრიული ორნამენტით. აქვე გამოიყენებულა მწვანე და ყვითელი ფერი.

განხილული მასალიდან ჩანს, რომ რუსეთში, დმანისში უჯარმაში და გორში აღმოჩენილ ჯამებზე გამოსახულ ფრინველებს არ ახასიათებთ ის ერთიანობა, რაც ნიშნავდადობლივია თბილისის კერამიკული სახელოსნოს ნაწარმისათვის.

გარდა დასახელებულისა, ფრინველის გამოსახულებით შემკული ჯამები გვხვდება ამიერკავკასიის და შუა საუკუნეების სხვა ნაქალაქარებშიც ამ მკალოითადა, აზერბაიჯანში — განჯისა და ორენ — ყალას მასალაში სულ რამდენიმე ფრინველიანი ჯამია. ამ ფრინველის გამოსახულებას შემდეგი თვისება ახასიათებს: ფრინველი ყოველან მოცემულა პროფილში მარჯვენა მხრიდან, ოლინდ ანუ შემოტარებული აქვთ მარცხნივ; ფრინველებს ყურები თუ რქები აქვთ გამოყვანილი. დიდ განსხვავებას ვხვდებით ჯამის შემკულობასა და ზომებშიც. ბაკო და ქიმიც შემკულია გეომეტრიული და მცენარეული ორნამენტით; ფრინველთა გარემო ხან მცენარეული ორნამენტია (მწვანე), რომელიც ბოლოვდება ყვითელი კვირტებით, ხან სტილიზებული მცენარეული ორნამენტია. საერთოდ აზერბაიჯანის ფრინველიანი ჯამები ძალზე გადატვირთულია ორნამენტებით. მსგავსებას ეპოულობთ მხოლოდ ფერებში; აქვე გამოყენებულია მწვანე, ყვითელი და ღვინისფერი ტიქტუროვანი საღებავი იგივე თანამიმდევრობით.⁹

სრულად განსხვავებული სურათია სომხეთში (ანისი, დვინი, გაზანი). ანისი სულ რამდენიმე ჯამია ფრინველის გამოსახულებით, რომელიც საქართველოში დამზადებულს უფრო წაავსებს,¹⁰ მაგრამ მისგან მაინც განსხვავებულია საერთო იერი. დვინში მხოლოდ ერთი ფრინველიანი ჯამია, რომელსაც ბ. შულციანოვი ადგილობრივად არ მიიჩნევს¹¹. კ. კავთაძის მიერ აღნიშნულ ჯამს XI—XIII საუკუნეებს მიეკუთვნება¹². ჩანს ჯამები ფრინველის გამოსახულებით დვინის გარისში არ მზადდებოდა. შეიძლება ეს გამოწვეულია იმით, რომ დვინი XIII საუკუნისთვის უკვე დარბეულია და მისი

⁹ აღნიშნულ მასალას გვეყვანიოთ აზერბაიჯანის ისტორიული მუზეუმის, ნიშაბის სახ. ენისა და ლეიფაბურის მუზეუმისა და ხანის სახალის ფრინველები.

¹⁰ ანისის, ვანისისა და დვინის მოჭიქულ ჭურჭელს გვეყვანიოთ სომხეთის ისტორიული მუზეუმის ფოტოდოკუმის ხანის არქეოლოგიის განყოფილების ფოტოდოკუმები.

¹¹ Б. А. Шелюжин, Художественная керамика Двинских раскопок, Изв. Арм. ФАН № 4—5, Ереван, 1940 г.

¹² К. Г. Каралярян, Город Двин и его раскопки I 1952, გვ. 27, სურ. 195.



კრამიკული სახელოსნოებიც სწვევტენ არსებობს. დღინს კრამიკული სახელოსნოების მომლამ გარკვეული დალი დაანინა გარნისაც, რომელსაც XIII საუკუნემდე ამარაგებდა იგი კრამიკული ნაწარმით. ამიტომ ამ ხანის კერამიკის გარნიშიც ვეღარ ვხედავთ. XIV საუკუნეში კი გარნის უკვე საკუთარი კრამიკული სახელოსნოები უნდებდა.

ქერსონის მუზეუმის ფონდებში დაცულ შუა საუკუნეების მოჭიქულ კერამიკას შორის გამოირჩევა ორგვარი სახის ფრინველის გამოსახულება:

1. ლანგრები თეთრი თიხისა, რომელზედაც ღვიძლისფერი ჭიქურთვანი საღებავით გამოყვანილია სტილიზებული ფრინველი; გამოსახულება ერთი ხელისმისმითაა შესრულებული, მოძრავია და მეტყველი. როგორც ცნობილია ყირიმში თეთრი თიხისაგან დამზადებული ჭურჭელი ყველა შემოტანილია. აღნიშნული ჯგუფის ჯამებს ა. იაკობსონი ბიზანტიურად მიიჩნევს და XII—XIII საუკუნეებს მიაკუთვნებს.¹³

ბიზანტიური ჯამები ფრინველის გამოსახულებით სრულიად განსხვავებინა საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ჯამებისაგან, უპირველეს ყოვლისა, კვითი (თიხა თეთრია), საქართველოში კი მხოლოდ მოკითალო თიხისა გვხვდება; ჯამის ფორმით — ბიზანტიური დიდი ლანგარია, თუმცის ფორმისა. საქართველოში კი გავრცელებულია საშუალო ზომის დრმა ჯამები. ბიზანტიული ხელოსანი არ მხარობს იმ ფერად (მწვანე, ყვითელ) ჭიქურთვან საღებავებს, რაც ასე ჩვეულება ჯართველ ხელისნადავს.

2. ჯამები მოკითალო თიხისა, რომელზედაც ამოკარწულია მრავალფერად მოხატული, ფანტასტიური ფრინველი. მათზე გამოსახულ ფრინველს თუ შევადარებთ საქართველოს ტერიტორიაზე და მის მეზობელ ქვეყნებში (აზერბაიჯანი, სომხეთი) აღმოჩენილ ჯამებზე გამოსახულ ფრინველებს, დაინახავთ განსხვავებას თვით ფრინველთა გამოსახულებაში. გარდა ამისა, ქერსონის ჯამებს არ აკმაბის ის მცენარეული ორნამენტი, რომელიც ასე ჩვეულება ამიერკავკასიის ფრინველთა ჯამებისათვის. მსგავსებას ვხედავთ საღებავებში. ქერსონის ხელოსანი იყენებს მწვანე და ყვითელ ჭიქურთვან საღებავებს, რომელიც ასე გავრცელებულია ამიერკავკასიის მხატვარ-კერამიკოსთა შორის. ქერსონისში აღმოჩენილ მრავალფერად მოხატულ ჯამებს ა. იაკობსონი XIII საუკუნეს მიაკუთვნებს.¹⁴

ა. პოპს მიერ გამოქვეყნებულ სპარსულ ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში გარკვეული ადგილი აქვს დათმობილი შუა საუკუნეების სპარსულ მოჭიქულ კერამიკას. ნაშრომშივე გამოქვეყნებული მრავალფერად მოხატული ჯამები ფრინველის გამოსახულებით.¹⁵ თვითველი მათგანი სხვადასხვანაირია, მაგრამ ისინი მეტად მსგავსებას იჩენენ (ბრჭყალებით, კულით, ტანით, ფერებით). ამიერკავკასიის ჯამებთან ფრინველის გამოსახულებით ვიდრე ბიზანტიისა და ქერსონის ანა-

ლოგიურ მასალასთან. ა. პოპი დასახელებულ ჯამებს XI საუკუნეს მიაკუთვნებს.

ზემოთ განხილული მასლიდან, როგორც ჩანს, ცალკე გამოიყოფა ბიზანტიური ჯამები, ჯამის ფორმით, კვიტ და ფრინველის გამოსახულებით, ხოლო ერთნაირი მეტ მსგავსებას ბოლოებს ამიერკავკასიისა და სპარსეთში აღმოჩენილი ჯამები.

ამრიგად შუა საუკუნეებში საქართველოსა და მის მეზობელ ქვეყნებში ჯამის შემოება ფრინველის გამოსახულებით გავრცელებულია, მაგრამ ყოველი მხატვრული სკოლა და ყოველი მხატვარი კერამიკოსიც კი მას თავისებურ სპეციფიურ სახეს აძლევს და თავის ამოცანას სხვადასხვა მხატვრულ დონეზე ასორციელებს. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ განხილული მასალა და ჩვენთვის ხელმისაწვდომ არქეოლოგიურ ლიტერატურაში გამოქვეყნებულ ჭურჭლის უმეტესი ნაწილი მომდინარეობს ნაქალაქობიდან, სადაც კულტურული ფენების აუცილებელი და გახუყრული თანამგზავრია მრავალრიცხოვანი მოჭიქული კერამიკა, რომელიც დამზადებული უნდა იყოს ამა თუ იმ საწარმოო ცენტრში. ე. ი. ნაქალაქობიდან მომდინარე მოჭიქული ჭურჭელი მრავალფეროვანია. ხოლო ამჟერად ჩვენ მიერ განხილული თბილისის კერამიკული სახელოსნოს მოჭიქული ჭურჭელი (ფრინველთა ჯამები და სხვა ორნამენტით შემკული, რომელთა განხილვა ამჟერად შეუძლებელია) ერთი საწარმოს პროდუქციაა და ამიტომ ამ მასლის შესწავლას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, ვინაიდან გველწევა საშუალება მეტნალებს სისრულით აღვადგინოთ ამ საწარმოს მივლი რიგი თავისებურებანი. აღსანიშნავია, რომ ასეთი დიდი მასშტაბის სახელოსნო ამ პერიოდისა ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე გათხრილი არ არის.

თბილისის კერამიკულ სახელოსნოში აღმოჩენილი მოჭიქული ჭურჭლის შესწავლამ დაგვანახა, რომ სახელოსნო ამზადებდა დიდძალ ერთგვაროვან პროდუქციას. ასეთი დიდძალი ერთგვაროვანი პროდუქციის არსებობა იმის ვარჯლის საშუალებას იძლევა, რომ თბილისის გარეუბანში გაერთიანებული ერთი ხელოსნი (მეთუნე) ოსტატები ემორჩილებოდნენ ერთ მიზანდასახულებას, ერთსა და იმავე მხატვრულ ამოცანებს და ტექნიკურ წესებს. ე. ი. სახელოსნოს მიერ დამზადებული პროდუქციის ერთგვაროვნება შემოიბოებული უნდა ყოფილიყო სახელოსნოში არსებული გარკვეული წესებით, რომელსაც ალბათ ნერგავდა და ამყარებდა ხელოსნთა ორგანიზაცია — კავშირი. ასეთ კავშირებს საქართველოში „ამჟანს“ უწოდებდნენ.

როგორც ისტორია იუწყება ხელოსანთა კავშირები არსებობდა სპარსეთსა და მუსულმანურ სამყაროში (ამჟარი), მცირე აზიაში (ანსაფი), დასავლეთ ევროპასა და ბიზანტიის (სამაქროები). ჩანს ხელოსნური კავშირები ფართოდ კლავდა გავრცელებული შუა საუკუნეების ქალაქებში (სხვადასხვა სახელწოდებით), ხოლო მათი არსებობა სოციალური ურთიერთობისა და ხელოსნური გაერთიანების გარკვეულ დონეზე განვითარების შედეგი იყო.

თბილისის აღმოჩენილი დიდი მასშტაბის კერამიკული სახელოსნო, ამ სახელოსნოს მიერ დამზადებული დიდძალი

¹³ A. Л. Якобсон, Средневековый Херсонес (XII—XIV в.в.) М И А ССР 17, ტ. ა., 36, 37, 38, 39.

¹⁴ A. Л. Якобсон, Средневековый Херсонес (XII—XIV в.в.) М И А ССР № 17, 1950 г., ტ. ა., XXXI, XXXII.

¹⁵ Pope A. A. Suvyeyof Pepsian Art for Prehrsozy to to-day, London, 1938-39, ტ. VI, ტ. ა., 607, 608, 609, 610, ტ. II გვ. 1526—1529.

მაღალხარისხიანი პროდუქცია და სხვა განათხარებში აღმორჩენილი მოჭედილი ჭურჭელი, აშკარად მეტყველებს აღმოსავლეთ საქართველოში მოჭედილი კერამიკული წარმოების მაღალ განვითარებას, ხოლო, როგორც შ. მესხია აღნიშნავს, „თვით ხელოსნური წარმოების განვითარება ბუნებრივად ზღვდება მისწრაფებას ხელოსნური ასოციაციებისაკენ ხელოსანთა კავშირებისაკენ“¹⁶.

როგორც ჩანს, ძველი თბილისის განაპირა უბანში მეთუ-

¹⁶ შ. მესხია, ხელოსნობა ძველ საქართველოში (V—XII სს), გვ. 269, 1942 წ. საკანდიდატო დისერტაცია, ხელნაწები ინახება ისტორიის ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაში.

ნები არა მარტო ტერიტორიალურად ერთიანდებოდნენ, არამედ მეთუნეთა კავშირში — ამქარში.

და მართლაც, თუ წერილობითი წყაროების მიხედვით უმჯობესაა, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში არსებობდა მხატვრობა, ქვის მთლიანად და სხვათა კავშირში¹⁷, სრულიად ბუნებრივი იქნებოდა ვარაუდი, რომ ქალაქ თბილისში არსებობდა მეთუნეთა კარგად ორგანიზებული კავშირი, რომელიც აწვევდა მოსახლეობას დიდი გემოვნებით შესრულებულ და კარგი ხარისხის მოჭედილ ჭურჭელს.

¹⁷ შ. მესხია. დასბ. ნაშ. გვ. 269.

ქართული

სტაგის

ისტორიკან¹

ვირჯილ მოლინი

(რუმინეთიდან)



ინკრემენტე საუწყის მიწურულში ვალხიას მართავდა კონსტანტინე ბრიჯოვიანო, რომელსაც ისტორიაში იხსენიებენ როგორც „კულტურის პროტექტორ ვოევოდას“. კონსტანტინე ბრიჯოვიანუს წყალობით ვალხიასში წიგნის ბეჭდვა განსაკუთრებით აუვავდა. მუშაობდა ოთხი რუმინული სტამბა, ხოლო მხოლოდ — არაბული აღმოსავლეთის ქრისტიანებისათვის ბეჭდვავა წიგნებს. ბრიჯოვიანუნდ რუმინეთში წიგნის ბეჭდვის მუშაობა დაიწყო მმართველ შერბან კანტაკუზნოს; მისი მმართველობით დაბეჭდილი ბიბლია (1638), რუმინული ნახევრე წიგნებს შორის ერთ-ერთი საუკეთესოა და მწარუფელების სახლს ატარებს.

რუმინული წიგნის ბეჭდვის ნაწილები აუვავდა იენება იმ დროიდან, როცა ბრიჯოვიანუს კონსტანტინელოვან ანთონიო ივერიელი ჩამოყვანა (რომელიც საქართველოდან, ივერიიდან იყო).

მეექვსე ბერი, რომელიც რუმინეთის მიტროპოლიტად და წიგნის მარჯვე მინიატურისტად იქცა, თურქებმა მოკლეს და ანდრონოპოლის ახლოს მდ. მარიცის შენაკადში ჩაადგეს (1716). ანთონიოს მშვენიერი წიგნების სერია და ღირსეული მოწაფეები დაკვიტვალის დიდი ენთუზიატი მეექვსე იყო, ასეთვე დარჩა შამშიაც კი, როცა ვითარებამ საექლესიო იერარქიის მწვერვალზე აიყვანა. იგი გამუდმებით ზრუნავდა, რომ აღეზარდა ოსტატები, რომლებიც მის საქმეს გააგრძელებდნენ და წიგნის ბეჭდვის მეთოდებით შორს წიღებდნენ განათლების ჩირაღდან. როცა მან ტრაკიულად აღასრულის მოახლოება ივერნი, 1715 წლის 20 ივლისს, ანდერში წერდა: დაიწყეთ სხვადასხვა სახის ვიწის, რათა ეს ხელობა ქვეყანაში არ გაქრეს და ქვეყნის სარგებლობისათვის წიგნე მუშაობა არ შეაჩეროს. ანთონიოს მრავალი მოწაფე აღეზარდა. მასთან ძალზე ახლოს იყო და ბეჭდვის ხელოვნებასაც ბრწყინვალედ იყო დაუფლებული მიხაი იშტვანეს შვილი (იშტვანოვიჩი), რომელიც ანთონიოს ხელმძღვანელობით გახდა ბეჭდვის საქმის რეტიციკოსი, კარგი ორგანიზატორი, სტამბის უნარიანი ხელმძღვანელი და რამდენიმე კალმის მფლობელიც. იშტვანოვიჩი ანთონოს „თავის სულიერ მამას“ უწოდებს. მიხაი იშტვანოვიჩმა დიდი როლი შეასრულა საქართველოს კულტურის ისტორიაში. იგი თვლიდა პირველ მეექვსევე ქართულ წიგნსა, რომელიც 1630 წელს წინათ გაიჭადა.

ვიმ იყო ეს მიხაი იშტვანოვიჩი, რომელიც საქართველოში მის მიერ დაბეჭდილ წიგნებს აწერდა — „ხატუნეშვილი ვალხიადან“, ვეფხვიანი, ინტერსკულეპული არ იქნება. თუ გავეცნობით მიხაის წარმოშობას და მის საქმიანობას სამშობლოში.

მიხაი იშტვანოვიჩი იყო რუმინელი გლეხის შვილი არდალიდან. მასაც, როგორც უკვლევებს, უფროდ მძიმე ბავშვობა უნდა ჰქონოდა. იგი მუშაობდა ბელ-ერაში ფეოდალის კარზე, რომელიც ამ „საწყალთა პლეზის“ ბელის ბატონ-პატრონი იყო.

მიხაი იყო უმა გლეხ სტეფანეს, ანუ იშტვანის ვაჟი, უნჯრული სახელი ოშტვანი რუმინული სტეფანეს ექვთიანისა. ალბათ, ასე უნებოდა უნჯრულად ფეოდალური ლატიფუნდოების მოხელეთა მიერ კარგი მომუშავე ყმების ჩაწრა. როგორც ჩანს, „მიხაი შვილი იშტვანისა“ — ასეთი სარეგისტრაციო სახელით გაიქცა ვახუტი, რომელსაც თავისუფლება და განათლების მიღება სურუროდა. იგი გაქცევა ფეოდალისა და მისი მოხელეების სიძაქრესა და უხეშობას. თუ გაქცეულს შეიპყრობდნენ და ბატონთან მიიყვანდნენ, წამება ელოდა, რომელიც საჯარო ცემით იწყებოდა. მიხაიმ გადალახა კარბატები და ვალხიასში ჩაიდა. აქ კი, გამოქცეულს, თუ ნიჭიერი იყო და სწავლა წურუროდა, შეიძლოა რომელიმე მონასტერს, ან ეკლესიას შეეღობოდა, რათა მღვდლად მომზადებულიყო. მიხაი მუქურმუქში ჩამოვიდა, სადაც მიტროპოლიტად არდალიდელი უმა აღიბის შვილი იყო. თავდაპირველად მიხაიმ უმწვერვალე სამსახური ითვო უნარი-ვახლბის მიტროპოლიტის სტამბაში, ამავე დროს მუშაობდა ძალზე მაღალ საიუსტიციო იპოთეკის თანამდებობაზე, ოტვანოვიჩის სახელით. (სულთქმა ვიჩი-იბისი შვილი მაშინ ძალზე გავრცობილი იყო ეკლესიის მსახურთა შორის).

მიხაის პირველადი წარმოშობა დასტურდება თბილისიდან მიღებული ცნობებითაც, დაახლოებით 80 წლის წინათ. ურდორის ბაირინი წარმოშობით საქსი არაბილიდამ, რომელიც თბილისში ცხოვრობდა და ცნობითა ხატუნეშვილიც იყო, არაქოვლიც განხდა, პირველი აქვეყნებს ჩვენს ცნობას მიხაის შერს საქართველოში წინაბის ბეჭდვის შესახებ. ცნობა წარმოადგენს გააქრელობას, იმ აღმართისას. რომელიც ვაკეთა გამონიშნობა არაქოვლიანმა ბაქ-მაშმა. ბაირინი 1638 წლის 7 თვისათა დათარიღებული წერილით მიმართავს რომინოვის ბიარგაფელე სპოვალოვს მუქურმუქში და მიუთითებს ამ მნიშვნელოვან აღმორჩენზე. ბოლოს იგი ამბობს:

ბა... და ამას მოსდევს მომოდინება ჩვეულებრივი ბეჭდური შექმნილებისას.

მათეიკი კი, როგორც მისი „ქართველებისადმი სიტყვიდან“ ჩანს, ჩრდილოეთ ამიანს იმაზე, რომ სტამბის მოწყობისას ჩამოტანეს და რაც ეს რომელიმე დიდი მრეწველობის წყაროა. მიათა წერს, რომ რაც ის თბილისში ჩამოვიდა, სტამბის, რომელიც მან „მოაწყო“ (გამართა), არ გაჩნდა საქართველოში მრეწველობის, არა მდებარეობდა ისეთი მოწყობის წინის ბეჭდვას, როგორც ჩვენს სტამბებშია. არც სხვა საკუთრივ ნივთები გაჩნდა, მოწყობილობა არ იყო სრული კომპლექტიანი. ამიტომაც ელემენტად მიათა, რომ სახელმწიფო საკუთრივ მოწყობილობით შეეცო. მიათის რომ სტამბა ჩამოტანა შეუძლებლობა, რომ ის ახასრთული კომპლექტით ყოფილიყო და თბილისში დაეწყო ლოდინი, რადგან ჩრდილოეთდან წამოვიდა მოწყობილობის (შეესება). შეესება (შრიტები და მოწყობილობის) სხვა მხრიდან მოვიდა, საიდანაც ჩამოტანილი იყო სტამბის ძირითადი ნაწილები.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ვაგნტას არ შეეძლო მაღლობა იქცა იმისათვის, რაც მას არ მოუღია. ვაგნტანი ფლობდა სტამბას, რომელიც მან შემუშავებული იყო ახრისთვის, თავისი მიზნისა და მიზლი. ეს სტამბა ჩამოტანილი იყო მოლდოიდან (ამსტერდამიდან). ეს არის ჩვენი დასკვნა საქართველოში წინის ბეჭდვის საქმის დაწყების ისტორიის შესახებ.

ახლა გავყენებ მასსებებს, რომელიც ეხება სტამბის ჩამოტანას მოლდოიდან.

მას შემდეგ, რაც მოლდოვა ესპანელების ბატონობისაგან განთავისუფლდა, იქ ეკონომიური და კულტურული ცხოვრება გამოვლინდა. ლეიწინი და ამსტერდამში სასტამბო წარმოება გაძლიერდა და საყოველთაო აღიარება მოიპოვა. საქართველა აღინშნა დიდი ელჩების (1570-1656) სახლი. უფრო გვიან 1640 წელს დასრულდა ჩუგაყა მესტამბოთა ახალი დინასტია, რომელიც ე. ლაშოვ დაარსა. ლაშოვ სახელი გაითქვა წინის ვრავიური, გამოსცა მრეწველობის სერია ატალსების 12 ტომად. იგი დიდ საქმიანობას მნიშვნელოვან ვრავიურის, მატრიკების დამზადებისა და ასოების ჩამოსხმის დროს. 1690 წელს მის სახლს უკვე საკმაოდ მუყარა რეპუტაცია ჰქონდა, იგი მოლდოიში ასობის (შრიტების) ჩამოსხმისა და სტამბის მოწყობილობის შეწყობების იზიდავდა. (ახალი „სამოქალაქო“ აღმშენებლის ასობის, პეტერ დიდის ინიციატივით დაკვეთილი და შედგენილი დროს რუსეთში განხორციელებული ამსტერდამიდან იქნა ჩამოტანილი).

1680 წლის ზაფხულში ბელაისთან არიდლის ქალაქსტეტიდან ჩამოსული ახალგაზრდა ტრავალუმს კომ ბელაისი ნიჭიერი მას როგორც მიწვევს 200 ტალერად დაუნიშნა, რათა იმუშავებინა ელემენტების საიდუმლოზე ზარბეგად. ტრავალუმს უთხოვეს სტამბის (შრიტების) დამზადების რაოდენობის შესახებ, უკანასკნელს ვრავიური დამზადებისა და ასობის ჩამოსხმის დახვედრდა. მის ამსტერდამში ჩასვლისა და ბიბლიის ბეჭდვასთან დაკავშირებით ჩვენ ბევრი საინტერესო რამ ვიცით. მაგრამ საინტერესოა აღინშინოს, რომ მან ბელაისს უყოფინა სამი წელი მანდილურ (1680-1683) შეძლო ასობა ნიშნების შექმნის „ყველა საიდუმლო მოეპარა“, გამოვიყო ზღაღს და ცალკე პატარა სახელისონი მოაწყო. სახელოების შემოსავლად უკვედგარა მოლოდინს გააძაგრა. შეკვეთები შრიტების დამზადებაზე მოდიოდა საფრანგეთიდან, გერმანიიდან იტალიისა და იტალიიდან.

ტრავალუმს აწვევდა ფლორენციანთა, რათა მის მიერ დარსებული სტამბის უზენაესადყოფილი. თეთი მათ ინიციატივ XI თბის ტრავალუმს, ჩავიდეს რომში.

ასობის დიდი ვრავიურის სახელი მას ეკუთვნის აღმოსავლეთის საქრისებრი ქვეყნებშიაც პირველი შეკვეთა იყო სომხეთიდან. მან ვრავიური გამოკვეთა და ჩამოსახა სომხური ანბანის ასობი. შემდეგაც შეკვეთა იყო საქართველოდან.

1686 წელსაც საქართველოს მათავეს უკვე არჩილი (ვატანგის ბიძა), „სახალხო პოიტად“ მოხდებოდა, მას სურს დადგენოს თავისი შრიტები, დაავაყოფილოს მომზადებისა ვრავიურს. ამისათვის იგი მიმართავს ამსტერდამს, რომელიც ამ მხრივ წინ უსწრებდა ლეიწინს. 400-ზე მეტი სტამბა და წინის მარჯა იყო ამსტერდამში. კავშირი ადვილად დაეკარგა.

ამსტერდამის პრინაირი იყო ნიკოლას კარნელის ვიტინი. დიდი კულტურული და პოლიტიკური მოღვაწე. ვიტინს ახლდნ ურთიერთობა ჰქონდა პეტერ დიდთან. მან ბევრი ინიციატივა რუსეთის იმპერიაში. ხელნაწერი წინების მდიდარი კოლექცია შეკრავდა. იგი განსაკუთრებით დაინტერესდა თარიღებით და ტოპოგრაფიულად შეესწავლა კავკასია, ვიტინსმაც შეუდგინა აგრეთვე ცნობილი „თაოთარი“ რუკა. გამოქვეყნდნოვორ 7. არჩილსაც დამხარობისათვის ვიტინს მიმართა, რათა ამსტერდამის ბაზაზე ქართული შრიტებიანი სტამბის შექმნა დახარებით. ვიტინს ზედამოჭირილი კანდიდატურა იყო ამისათვის. რაჯან მას ქართული ხელნაწერები ჰქონდა. (ხელნაწერები თან ერთობდა ფოლოლოგიური გამოკვლევებით ქართული ნაწილები). შესაძლოა, არჩილმა იგი ვაიციე მანში, რაც იგი მასალებს აკრებდა სათარგმნის კარგოვრათვისა და აღწერისათ-

ვის, ამავდროულად, საქმიან ურთიერთობაში იყო ბლუს სახლიანაც, სადაც მის რუკა დაიბეჭდა. ვიტინსაც არჩილს თხოვნა შეასრულა და დამხარებისათვის ტრავალუმს მიმართა. ტრავალუმს მიიღო შეკვეთა. ქართული ანბანის ჩამოსხმა დიდ მუშაობას მოითხოვდა. მას შრიტები ქართული წერის ნიშნებისა და ძველი ხელნაწერების მიხედვით უნდა შედგენას, აგრეთვე იმ „ალფაბეტზე“ გათავისუფლებული, რომელიც პირადად არჩილმა შეადგინა და შეკვეთილი წერის საფუძველი იყო. ტრავალუმსმა სურსებრილი როდი გადაიღო ყველა წარმოდგენილი ასის ნიშნი, არამედ ზარბეგის ნიშნის დაწერისათვის დაიწყო. ე. ი. ანბანი შეხედულებისამებრ „სისხებიანად“ მოეყვანა. იგი ცდილობს „იკვებოს“ ჩაილის ყოფილი ასი. მან შეძლო ლითონზე ამოჭირილი ვრავიურის სურსებრი ქართული დაწერისათვის ხასიათისა და სიღამაზისთან შეესაბამება. არჩილი კმაყოფილი დარჩენილა, ამას იგი აღნიშნავს პრინაირსადმი მიწერილ წერილში, რომელიც შემდეგ გამოკვეთდა ვიტინსთან დაკავშირებით ერთ ერთ შრიტში 81. როგორც დავიანახებ, არჩილმა თბილისში გადაწერა აღმშენებელი, რომლისაც საუფლებლად ძველი ღამაში ქართული ხელნაწერი დაიღო, მანვე გაუზღავნა ზარბეგის „კონსტრუქციის“ ბოლო ამსტერდამელს ოსტატად შრიტები ტევიკისაგან ჩამოსხმა. ამოგად შექმნა ზუგური, ანუ არჩილს ქართული საკვლეობის ნიშნები დაწერა. რაც შეესება ვრავიურს, რომელიც ამტკიცებს, რომ ამსტერდამში დამზადდა პირველი ქართული შრიტები არჩილის სტამბისათვის, დასრულებულია ძალზე დაზარალებულია. პირველი რიგში უნდა აღინიშნოს არჩილის მაღლობის წერილი ვიტინსისადმი. საყურადღებო და საინტერესო წყაროა აგრეთვე ტრავალუმის ბიოგრაფიაც.

ტრავალუმის საკვლეობის შემდეგ (ყველა დენის დროს წინასწარი ძიების საკვლეობა), მისმა ერთგობმა მეგობარმა პროფესორმა შაპა პარკი ვერცხლს, დიდ მუშაობებს პატივისცემის ნიშნად უძენდა ლეიწინს 11. შაპის მიერ დაწერილი ეს რვა გამოკვეთილი გამოკვლეობის (ზოდ პეტერის) კომენტარებით, რომლებიც ძალზე სასარგებლო ინფორმაციით ავსებენ მას. კომენტარებისაგან ჩვენ 80-ე შენიშვნას აღნიშნავთ, სადაც ბოდი ვამბატას საქართველოში ჩამოსხმა და იტლივა საყურადღებო ცნობის, რომ ტრავალუმსმა თბილისში ვრავიურისთან შეკვეთის დაწყებამდე არა მარტო შრიტები, არამედ სტამბაც.

ამრავად, ისტორიული წყაროები ნაოღად ვცხადებუნი, თუ რა ვითარებაში იქნა შეძენილი ქართული სტამბა მოლდოიდან. ამჯერად ეს არის დადგენილი ფაქტი, რომელიც არამდინავე სხვაგვარად წარმოადგენს სტამბის დაარსების ვითარებას საქართველოში.

შრიტები: ქართული სტამბის დამარსებელია არჩილი მეფე. მას სტამბის შეკვეთა „მსტერდამში 20 წლით ადრე, ვიდრე ვაგნტანს დაწერილია“. ამტკიცებს ამსტერდამიდან მიიღო არა მარტო ტრავალუმის მიერ ვრავიურისათვის ასობის (შრიტები), არამედ სტამბის სრული მოწყობილობა (სახბუთე სახელისონი, როგორც მას უწოდებდნენ კომენტატორი ზოდ პეტერის). ვაგნტანმა, არჩილს თბილისში მარტო შრიტები არაღწერა ვაგნტან არ შეეძლო იმ მასთან ერთად სტამბის მოწყობილობასაც არ მიიღებდა, სულ მცირე, სახბუთე წერების მათიც.

გაუგებარა რიტები: რა ბედი ეწეოა ამ სტამბის, ვიდრე პირველი წინების დაიბეჭდებოდა (1709 წელი). სად მუშაობდა სტამბა, რამდენ ხანს, ვისთან და რა დახმებამ ამ მხრივ დახმარებობით არ ხტარხებდა რაიმეს მტკიცება. შემდგომე მხოლოდ ვითარების ლოკაციური ანალიზით ვართად გამოვთვითა, ვიდრე ახალი გამოკვლევები არ დაამტკიცებენ ამ უარყოფილზე მას.

ამჯერად, ვფიქრობთ, არჩილის მიერ მოლდოიდან ჩამოტანილი სტამბის ამსუბუხებლად საქური იყო მოცდენი, სეკუილარული მომზადებელი ოსტატის თბილისში ასეთი კაცი არ მოიძებნებოდა. არჩილმა მოლდოიდან ვრავიურს მიიყვანა. ტრავალუმსმა ფლორენციანს გამოგზავნა ვრავიურს კი უარი თქვა 11. ამბობს სტამბა იდია, და როცა იყო წლის შემდეგ ვაგნტან VI სხად იგი აუთხოვდა მას, დამხარებისათვის ცნობილი ვაგნტანს ანობობს მიმართა. ანობობს თბილისში გამოკვლევის მიზან. რომელიც საქართველოში სტივენს შეეღობა არის ცნობილი. აქამდე ვერც კტრავალუმის სტამბაზე ვიცით არაფერი. ვიდრე ბეჭდვები არ აღმოჩნდნენ, ბოლო რუსეთში მდილოგრაფია დიდი ხანს ვამუშავებდა, ბოლო რუსეთში ცხრა წინადად იტნიდა მხოლოდ ერთი წინის (სახბუთე). ამბობთაც შეესაბამება მიჯარვას, არამედ შეკვლევის საქართველოში არ მიმართულებით შეეძლოა მოეკვინა დამატებითი ცნობები. ამიტომაც ვიტინს ბეჭდვის ისტორიის შესახებ ვიცით. იქნებ ამ ნარკვევამ წარმოადგინებდა მისარჩილს ბიჭი მისივე მისივე, ვისაც მიანიშნა, რომ ქართული წინის ბეჭდვა დასაწყობით 1700 წლებიდან ივარაუდებოდა. ერთ-ერთი ცნობით ვერცხლს ისტორიოგრაფი ბეჭდვის დაწერა, კარლ ფოლმანი ამოსთქმავდა აზრს, რომ 1701 წელს საქართველოში დაიბეჭდა ვაიციე. ასეთივე აზრის იყო ფრანგი ისტორიკოსი. დიდი რუმინელი ისტორიოგრაფი ვრავიურ იონისკი, რომელიც ბეჭდვითაც იკვლევდა წინის ბეჭდვის წარსულს, წინას 1701 წელს თბილისში დაიბეჭდებოდა ვაიციე ნიშნითაც, რომ სს-

⁸ ამ რეისს გამოეყენებამ დიდი ინტერესი გამოიწვია ორიენტალისტთა წრეებში, პირიქელი ბიბლიოთეკის თევერობის შეთავაზობით, შემდეგ კი ბრუდერსს და აგრეთვე დიდ გერმანელი მონაზრისის გ. ვ. ლიბინისს, რომელიც ბევრს მუშაობდა რუსეთისა და მისი მამონდელი მდგომარეობის საკითხებზე. გამოჩნდა ფართო მმოწურა, რასაც მოყვა ლიბინისსა და ვიტსენის დახმარებამ. რუსეთში, რომელიც შეიჭრა ტიბეტის დაბნეულ, ხალხსა და მათი აზრების, ამიტომაც 1705 წელს აფეთის სიციხეში, ხელახლა გამოცდა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბოლოს შიგრ გამოცემული რუკები ძალზე გაუმჯობესებული იყო. ჩვენში მას სწავლობდა სტოლნიკი კონსტ. კანტაუტინი, პანს ვენსის მხედვით Das Schifft, Berlin, 1958 (როგორც ჩანს, სიტყვა „კონტექსტს“ ტრეტალუმინათვის (რომელიც განათლებული ფილოლოგი იყო) მეცნიერულ შინაარსის კვირდა, როგორც ეს მას ლინგვისტურ გამოკვლევებში აქვს. მამასადამე, ტრეტალუმინა საქართველოდან ფილოლოგიური მასალა მიიღო, რომელიც უნდა შეეცნო ოდნა ტექნიკისა და დამწერლობის გამოკვლიების თვალსაზრისით.

⁹ შაჰი პირს ფერენცი — დაიბადა 1649 წელს, სწავლობდა ლისკაში, შემდეგ ბაზელის უნივერსიტეტში ასისტენტად იყო. არდალში დაბრუნდა 1676 წელს. მას ნიშნავენ ადელის კოლეჯის პროფესორად. იგარ იყო ექიმი, ისტორიკოსი, ფილოსოფოსი, თეოლოგი და პოეტი. გარდაიცვალა 1716 წელს.

¹⁰ შაჰი წერს მოხრილ ოდის სათურით „ცხოვრების წიგნი“, რომელიც 78 სტროფისაგან შედგება. პროფესორი შაჰი, ტრეტალუმინს ყოფილი კოლეგა კოლეჯიდან, მის ცხოვრების აღწერს. „უკანასკნელი და დამახებრებული პატივი, რომელიც დარჩება ტრეტალუმინს კომ მიკოლოპის სასიზოვად“. 78 სტროფიდან — 5 სტროფი ემება ტრეტალუმინს მუშაობის საგარეოლოში, სხვადე დაბატავა საშენის დასრულებისა და მეფე არჩილის მადლობაზე.

¹¹ ჰერცოგი კონიში ეწოდებოდა ტრეტალუმინს ჩახლეოვი ფლორენციამი და ძალზე ხელსაყრელ პირობებსაც სთავაზობდა. ტრეტალუმინს უარს ეუბნება ჰერცოგს, როგორც ამას შაჰი აღწერს თავის ლექსებში.

¹² შიშოლური (ქართული) გინს ვარდა ანიმობი ლაბარაკობდა თურქულ და არაბულ ენაზე, ჩანდა ამისა, იგი ფლობდა კლასიკურ და ხალხურ პერსიულს, ხოლო ჩვენში დაეუფლა საეკლესიო ენასაც.

¹³ ჩვენ არ ვიცით რატომ არის ლაბარაკი სრული ბიბლიის გამცემი, ან ახალ დედაქმნა, რომელიც შეიცავს ლეის სახარების ტექსტს. ასევე უცნობია, რომელიც ფურცელი დაბეჭდა, შემონახულია თუ არა ეგზემპლარები ამ ნაბეჭდი ფურცლებიდან და როგორია მათი სტამბური ფაქტორა.

¹⁴ 1713 წლის 6 აპრილს შიშოლური ანიმობი ტრეტალუმინს (სადაც მისი სტამბა მუშაობდა) რომელიც და ბერძნულ წიგნებში, პირიქელი ნიბარის, იერუსალიმის პატრიარქს წერდა: ერთი წელი სრულდება, რაც ჩვენს მოყვე შაჰი გაემგზავნა იერუსალიმს და როგორც ვეხებრება დიდი სიძულველის გადაღებით გაიარა ვნა დედაქალაქში, მაგრამ არ ვიცით ჩავიდა თუ არა ჯანმრთელი. რამდენ ხანს დარჩება იქ?

¹⁵ დ. კანტემირი თავის ცნობილ ნაშრომში Istoria Impriului otoman (ბუქარესტი 1876 წ. I გვ. 188-289) წერს: „...რომ დაახლოებით სამი წლის წინათ პოლანდიდან საქართველოში ჩამოიტანეს ბერძნული საბეჭდი და დაბეჭდეს წიგნი, რომელიც შეიცავს ქების ბედნიერი ასულის მარამისს და ვკონებ, რომ მათი მოყვანათ.“

¹⁶ წერილში ტრეტალუმინიდან 1713 წლის 21 იანვარს ანიმობი წერს პატრიარქს პრიზანტის იერუსალიმში, რომ ჯერ ვერ შეისრულეს დაბატება, მიეცათ მასალა ახალი ბერძნული სტამბისათვის, რომელიც კონსტანტინეპოლში უნდა დაეღვათ, მაგრამ „მისი მოყვე შაჰი გაემგზავრა კონსტანტინეპოლში და შეეცდებოდა მალე შეისრულის მისი დავალება.“

¹⁷ როგორც ანიმობი აღწერს პრიზანტს, შაჰი დედაქალაქში დე კარავი ჩავიდა, მიუხედავად იმისა, რომ ჰქონდა „მომე გზა“.

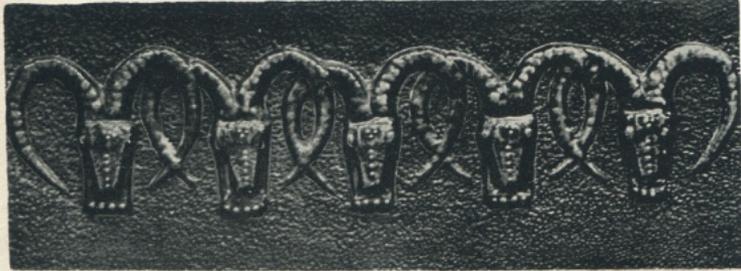
¹⁸ არსებობს დ. კანტემირის მითითება, თითქმის დაახლოებით 1712 წელს თბილისში ბერძნული წიგნები იბეჭდებოდა. ხოლო რაც შეეხება ისტარ შაჰის, იგი აღარ გამოჩენილა. თბილისის წიგნებს, რომელიც 1712—1722 წლებში გამოდიოდა, შაჰის ხელის მოყვრა აღარ აქვთ. წიგნები მისი მოყვეების ხელისმოყვრით გამოდის შაჰის ცვალი იყარება.

რომელიდან თარგმნეს

შალაბიანი მამარამიძე და შანაი ჯიფჩინაშვილი

დ. ყიფშიძე

ბატონი ფი



ვლადიმერ მიაკოვსკიმ თითქმის ოთხი ათეული წლის წინათ დაწერა ლექსები კინოზე ცნობილია, მიაკოვსკი ადრევე დაუახლოვდა კინოხელოვნებას — წერდა სცენარებს, თვითონვე მონაწილეობდა კინოში, როგორც მსახიობი. ეს კიდევ უფრო აღვივებს ინტერესს პოეტის კინოლექსებისადმი.

ლექსში „კინო და ღვინო“ (1928 წელი) ავტორი ორიგინალური სატირული ფორმით დასცინის იმ „ბრძენ და ფილოსოფოს“ კინოსაქმონებს, რომელიც საპქოთა კინოსაგან მხოლოდ კარგ შემოსავალს მოიხზოვნენ. მეორე ლექსი „კინო-სიყვით“, რომლის პირველი სახელწოდება იყო „ჩარლი ჩაპლინი“, მიაკოვსკიმ დაწერა გერმანიაში მეორე გამგზავრების შედეგად 1923 წლის დამლევს.

ვლადიმერ მიაკოვსკი

ორი ლექსი კინოზე

კინო და ღვინო

თქვა ბრძენმა
(ბრძენად ჰყავს ის „სოფინოს“):
„ღვიძლი დგბია —
კინო და ღვინო.
თუმცა
ზოგისთვის
კარგია ღვინო,
მე კი
მსურს
ერთი რამ ვიღიღინო —
დე მომცეს
მეტი მოგება კინომ,
ვიდრე
მოვაჭრეს ამიღიღრებს ღვინო“.
არ ვიცი
ნეტავ,
ვისი ბრალია —
ამბავი გახდა
გრძელი ძალიან.
ფილმებმა
შპვე გაუსწრეს
ღვინოს,
ღვინოზე მდარე
შეიქნა კინო.
თუ ასე წავა
წესი და რიგი —
გულსირვამდე
მიგვიყვანს
იგი.

1928

კინო-სიყვით

ევროპა.
ქალაქი.
მჭრალ თვალთა სინაზე.
მზერაში —
ფერადი წვეთები.
!!!!ჩარლი

ჩაპლინი!!!!
ბჭებს
მრავალ ენაზე
ქუჩაში
აღმართულ სვეტებით.
ლოს-ანჯელოსელი
კაცუნა პატარა
წყალგამმა ქვეყანას
თამაშით ხვდება —
და ყველა,
ვინც ტუჩს,
ან მისმაგვარს ატარებს,
თავს ვეღარ იკავებს,
სიცილით კვდება.
ჯანდაბას
ეს დენდი
კიტრისმსგავს ფეხსაცმლით
და ეს ქალბატონი
მაღალი მკერდით.
ვახშამი.
ქათამი.
სასმელუბებს რა დაცლის...
მოტოციკლს,
მაძებარს
აქ სტვენაც ერთვის.
შიგ თვალში
თუ წარბში,
კუდში თუ ფაფარში —
ნიკაპის ქანქალი
თუ ქელეს თამაში...
ფილმებს თავს დაესხა
მრავალი შიბერი.
შე ბრიყო ევროპავ,
რა მოგდის სიბერიით!
ბატონო,
მუსიო,
სიხითი აწ კმარა,

დაცინით კაცუნა
 მე მწამს, დატყუებულ შარვლით.
 თქვენ — არა,
 მე ვერძნობ, თქვენ — არა,
 თქვენ გდევნით
 სიცილი ამხანაგ ჩარლის.
 ვიწრო შუბლს ატარებთ
 და მუცლის ჩანთას,
 ევროპიელებო,
 პუდრის გდით მტვერი!
 ჩაპლინისეული უღვაში
 დაგრჩათ —
 ესლა ვეროპის
 სახე და ფერი?
 ჩაპლინი,
 შარვალი — გარმონი
 ციმციმებს.
 კოკი,
 თმის ბლუკას
 ქება-ქუდაც ეყოფა.
 კოლოს ფეხთ შეჭურვებს,
 გაეკრა სიცილად
 ფრაკის
 და ფაიფოკოკების ევროპა.
 კინო,
 ვით ნაჩქმეტი გოგონა
 იცინის
 და ჩარლი
 აწყდება
 ქალბატონს უცნობს.
 ევროპავ,
 უყურე,
 გხედებიან დაცინვით,
 დაჯეპი,
 დაწყნარდი
 მსმენელო უცხოვ!
 ჩაპლინო,
 განაგრძე
 საწებლის თქვეფა, —
 და
 არა საწებლით,
 ფილმითაც — არა,
 დრო მოვა,
 ნაცემი
 თვითონვე აღდგება,
 ნაცემი
 გაივლის
 მსოფლიოს შარს.
 ახლა კი
 გობრალი აბრუნე,
 მშობილო,
 აქ სენსაციები
 როდია ჩაშლილი...
 ომი! ალო!
 ისმინე, მსოფლიოვ, —
 დაფრინავს,
 კაერში ნავარდობს
 ჩაპლინი.

1923

თარგმანი
 ასინო ლაფარაშვილისა

ასული საუკუნის ქართველ საზოგადო მოღვაწე
 ქალთა ერთ-ერთი ღირსეული წარმომადგენელი
 დიდი ქართველი მამულიშვილის დიმიტრი ყიფი-
 ანის ქალიშვილი ელენე ყიფიანი-ლორთქიფანი-
 ძისა.

ეს შესანიშნავი მანდილოსანი იყო წერა-კითხვის
 გამაგრებელი საზოგადოების ნამდვილი წევრი, ჰიუგოს,
 დიუმასა და მოპასანის მთარგმნელი, ქართული თეატრის ერთ-
 ერთი ფუძემდებელი და მრავალი სახასიათო როლის ნიჭიერი
 შემსრულებელი, ჟურნალ „ქართული ბიბლიოთეკის“ დამაარ-
 სებელი და ერთგული თანამშრომელი; ქუთაისის ქართული
 გიმნაზიის მზრუნველობის თავმჯდომარე.

ღირსეული აკაკულიშვილი

ლელია მესხი

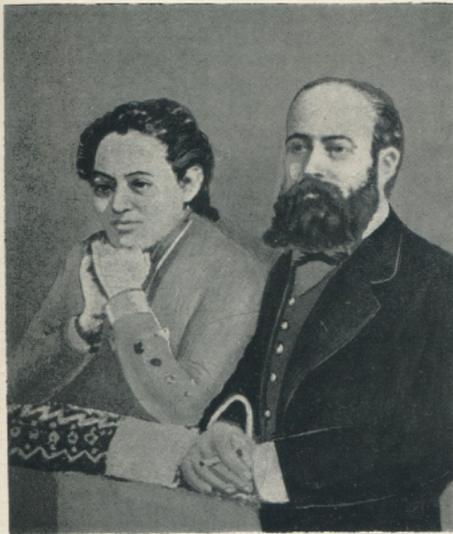
ელენე ყიფიანი დაიბადა 1855 წლის 19 მაისს, ქვიშხეთში.
 დედამისი ნინო, ჭილაშვილის ქალი იყო. დედის სინაზე და
 მამის პატრიოტული სული მემკვიდრეობით გაღმრფავა ელენესა
 და მის ძმებს ნიკოსა და კოტეს. თვით ელენე ყველაზე
 საყვარელი შვილი იყო მოხუცი დიმიტრისა. „ის იყო ღირსე-
 ული ასული, ღირსეული მამისა, საკუთრათ მისგან გავრდი-
 ლი“ — სწერდა ანასტასია თუმანიშვილი — წერეთლისა
 1894 წელს გაზეთ „იკვალში“ (იკვალი“ 1894 წ. № 45
 გვ. 2,3).

ელენეს უმაღლესი განათლება არ მიუღია, მაგრამ მან
 მშობლების ოჯახში საფუძვლიანად შეისწავლა მუსიკა, რუსუ-
 ლი და ფრანგული ენები, რაც შემდეგ დიდად გამოადგა სა-
 ზოგადობრივ მოღვაწეობაში.

დიმიტრი ყიფიანის ოჯახში თავს იყრიდნენ ცნობილი სა-
 ზოგადო მოღვაწეები: ილია, აკაკი, ივანე და ვასილ მაჩაბლე-
 ბი, ი. გოგებაშვილი, ნ. ცხევედაძე და სხვ. იმართებოდა სჯა-
 ბაასი მრავალ საკიბორთოთო საკითხზე. ამ ყველა შეხვედ-
 რისა და კამათის მოწმე იყო ახალგაზრდა ქალი და ნოყიერ
 მიწაში ჩათესილ ჯანსაღ მარცვალკივით ელენეს გონებაში
 ფესვს იდგამდა ახალი იდეები და აზრები. სწორედ აქ, ამ
 ოჯახში ითქვა პირველი სიტყვა ქართული თეატრის განახლე-
 ბაზე და მამას შვილებიც ამოუდგნენ მხარში. ელენემ და
 კოტემ მრავალ სპექტაკლში მიიღეს მონაწილეობა (მოლიე-
 რის „ძალად ექიმი“ 1874 წ., „ურინამაინის ქედი“ 1875 წ.,

სუნდუკიანის „პეპო“, შუქაპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ 1878 წ. და სხვ.) აღსანიშნავია, რომ „მსხვერპლში“ მათთან ერთად დიდი აკაცე მონაწილეობდა, მან შესარულა მიხეილის როლი. ელენეს მიერ შესრულებულ ანანის როლს „მსხვერპლში“ კარგ შეფასებას აძლევდა „დროება“ (1856 წ. I № 6) ამ სექტაკლების უმარავლესობა საქველმოქმედო იყო. მთელი შემოსავალი იგზავნებოდა ღარიბ სტუდენტსა და ქალთა უფასო სასწავლებლის დასახმარებლად.

1872 წელს, თბილისში ანასტასია თუმანიშვილი — წერეთლის ხელმძღვანელობით დაარსდა „ქათველი ქალების პატარა წრე“. ამ წრეში შედიოდნენ ეკატერინე მელიქიძე (შემდეგ სერგი მესხის მეუღლე), ეკატერინე გაბაშვილი და



ელენე და ანტონ ლორთქიფანიძეები

ელენე ყიფიანი. მათ გადაწყვიტეს ქართულ ენაზე ეთარგმნათ ევროპის სახელგანთქმული მოწოდების ნაწარმოებები და ისინი ქართველი მეციხველისთვის გაეცნენ. პირველი წიგნი, რომლის სახელწოდებაც იყო „თარგმანი საბო საკითხავ თხზულებათა“, დაიბეჭდა 1872 წ. წიგნში შევიდა ვ. პიუგოს „პარიზელი ბიჭი“ (მთარგმნელი ელ. ყიფიანი), როსკლის „უკანასკნელი დღენი“ და სხვა. ამ კრებულის გამოცემას სიხარულით შეეგება იმ დროის მოწინავე ინტელიგენცია. სერგი მესხი წერდა: „... ამ წიგნის გამოსვლა ჩვენს ლიტერატურაში და ჩვენს ცხოვრებაში შესანიშნავი მოვლენება... ყურადღების ღირსი ის არის, რომ ეს წიგნი გამომთარგმნილი და გამოცემულია ქართველი ქალებისაგან. როგორი სასიამოვნო არ უნდა იყოს ჩვენი საზოგადოებისათვის ის გარემოება, რომ ჩვენი ქალები, რომელნიც ამ უკანასკნელ დროებში მხოლოდ

სიყვარულზე, გათხოვებაზე, ცეკვა-თამაშზე და ტანისამოსზე ფიქრობდნენ, ჰკიდებენ ხელს ისეთს საქმეს, რომელსაც ექვემდებარება საზოგადოებისათვის რაიმე მნიშვნელობა უნდა ექნებოდა? როგორ არ უნდა გვისაროდეს ჩვენ, რდელვაც ჩვენშია ცნობიანი ისეთი ქალები, რომელნიც მარტო ბაღებში და ლოტის თამაშში არ ეძებენ დროების გატარების საშუალებას და სიამოვნებას“ („დროება“ 1872 წ. № 44).

მაგრამ ელენე მარტო თეატრში და თარგმნით როდი იყო დაინტერესებული. ი. გოგებაშვილმა და ცნობილმა ლიტერატურაში მიზევი მატყვარიანმა მეტად სასიკეთო საქმეს — ქართული სახალხური სიმღერების ჩაწერას და მათ ფორტეპიანოზე გადატანას მოჰკიდეს ხელი. ერთხელ მათ დასმარებისათვის ელენეს მიმართეს... „ყოველ კეთილ საქმეში დაუზარებლმა ქალმა, ეს შრომა სრულს წადილით იყისა... — ბევრი აღაშრომ მოანდობა სიმღერების დაკრასა და ფორტეპიანოზე გადატანას. ნოტების შემოწმებას სინამდვილეთანა და შესწორებას“.

თხზომიანი წლების მიწურულში, ელენე ცოლად გაჰყვა ოდესის უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულს, ცნობილ საზოგადო მოღვაწეს, ანტონ ნიკოლოზის ძე ლორთქიფანიძეს და საცხოვრებლად ქუთაისში გადავიდა.

ანტონი განათლებული და პროგრესულად მოაზროვნე კაცი იყო. მან პირველმა დააარსა ქუთაისის გუბერნიის ბიბლიოთეკა, (1873 წ.) რომელიც მდიდარი იყო ხალხისთვის ლიტერატურით. ეს ბიბლიოთეკა ქუთაისის ქართველი ინტელიგენციის ერთგარი საკრებულო იყო, სადაც საზოგადოებრივი აზრი მუშავდებოდა. აქედან არალეგალური ლიტერატურა ვრცელდებოდა სემინარიას და გინეზიის მოწაფეთა შორის. ანტონი, ამავე დროს ქუთაისის თეატრის ერთ-ერთი ნიჭიერი მხახიობი იყო. ასე რომ ამ ორი ადამიანის შეუღლების შემდეგ მათი ოჯახი ქველმოქმედების კერად გადაიქცა.

მაღლე ელენე ირველი შემოიკრიბა ქუთაისელი ქალები: ანა მესხი, ანასტასია ბაქრაძისა, ან. და ევ. ნიკოლაძეები, ეკატერინე ლორთქიფანიძე, ანასტასია თუმანიშვილი-წერეთლისა. არ გასულა დიდი დრო, ამ პატრიოტ მანდილო-სანთა საერთო თანამშრომლობით დაარსდა ჟურნალი „ქართული ბიბლიოთეკა“. (1883 წ.). ჟურნალის რედაქტორ-გამომცემელი იყო ევ. ლორთქიფანიძე. სულ გამოვიდა 11 ნომერი. ქართველ ქალთა ამ პირველი ბეჭდვითი ორგანოს გამოსვლას ფართოდ გამოემხურა იმდროინდელი საზოგადოებრიობა და პრესა. ამ კრებულში დაიბეჭდა ელენე ლორთქიფანიძის მიერ თარგმნილი ლუიზა განიორის „მამულის სამაგალითო შვილი“, რომელიც ახლაც ინტერესით იკითხება. ამ მოთხრობის თარგმნას მოწონებით შეხვდა იმდროინდელი ლიტერატურული კრიტიკა, რომელიც საერთოდ ხელოვნური შემქმნარელობით როდი ეკიდებოდა ქალთა ლიტერატურულ ნამოღვაწერს. ამავე ჟურნალში დაიბეჭდა მოლიორის „პრანკია ქალები“ (თარგმანი ელ. ლორთქიფანიძის).

1880—1885 წლებში ელენე ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა როგორც მთარგმნელი. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი თარგმანები — ალფონს დოდეს „დოფინის სიკვდილი“ და „შვილის მოვალეობა“ („დროება“ 1881—82 წ.). კომენტარ კარაგე-ლის „ლეიტენანტ ლემალის თავგადასავალი“ (1882). მო-

პასანის „სინანული“ („დროება“ 1884 წ.) — „ცისფერი კაბის ამბავი“ („ნობათი“) და სხვ.

1885 წელს, ელენე კოტე მეხის დასისათვის თარგმნის ალ. დენისას პიესას „დენისი“ (Denise). ეს სპექტაკლი დიდი წარმატებით იდგმებოდა ქუთაისის თეატრში.

1879 წლის 29 აპრილს ქუთაისის საადგილმამულო ბანკის დამფუძნებელმა თავადანაზურთა კრებამ დაადგინა: ბანკის მოვებთან გადადებულიყო საჭირო თანხა, რათა იგი გამოეყენებინათ ქუთაისში, სათავადანაზურთ სკოლის დასაარსებლად. სკოლის მოწყობა და მართვა-გამაგეობა ეთხოვა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას. 1879 წლის 17 ნოემბერს წერა-კითხვის გამავრცელებელმა საზოგადოებამ განიხილა ეს თხოვნა და გადაწყვიტა ქუთაისში დაარსებულიყო პირველი დაწესებითი ერთკლასიანი სკოლა და ამავე დროს, აერჩიათ ადგილობრივი მურწუნველი კომიტეტი (ქუთაისის ცენტრალური არქივი, ფონდი 9, საქმე 36, ფ. 236: 237) სკოლა გაიხსნა 1880 წლის სამ თებერვალს. გამგედ დანიშნა ა. ბ. ტუჩინაძე. მურწუნველობის კომიტეტში შედიოდნენ: მურწუნველობის თავმჯდომარეობა მუსხელიშვილი, საზოგადოების წევრები: ელენე ლორთქიფანიძე, სვიმონ ლობიჯიძე, ალექსანდრე ფიფინიძე, ელენეს უფროსი ძმა ნიკოლოზ ყიფიანი, ანტონ და კირილე ლორთქიფანიძეები.

სკოლა გაიხსნა ელენე და ანტონ ლორთქიფანიძეების სახელი ქუთაისში. ანა მუსხელიშვილის ახალციხეში გადასვლასთან დაკავშირებით 1883 წლის იანვრიდან 1890 წლამდე სკოლის მურწუნველობას თავმჯდომარეობდა ელენე ლორთქიფანიძე.

საერთო სხდომაზე სკოლის ავ-კარგაინობაზე მსჯელობდნენ. უმეტეს შემთხვევაში ეს თავგანთა პოლიტიკურ ხასიათს ღებულობდა, რაც შეუმჩნეველი არ დარჩენია მეფის პოლიციას. 1880 წლის 17 ნოემბერს დიმიტრი ყიფიანს სრულიად კონფიდენციალურად მისწერა მეფის მოადგილს მოვარის სამმართველოს გამგის მოვალეობის აღმსრულებელმა პესჩეროვმა — „დიდება მოთავარმა, მეფის მოადგილემ იწება მიიღო ს. პეტერბურგიდან ცნობები შესახებ იმისა, რომ ქუთაისის სათავადანაზურთ სკოლის სასწავლებლის საბჭოში შედიან ისეთი პირები, რომელნიც ან პასუხისგებაში იყვნენ მიცემულნი კავკასიის რევოლუციონური წრის საქმის გამო ან მასთან ახლოს იდგნენ. ამ პირთა შორის, სხვათა შორის, აღნიშნული არიან: ანტონ ლორთქიფანიძე, მისი ცოლი ელენე და ძმა უკანასკნელის ნიკოლოზ ყიფიანი. დიდი მთავრის მეფის მოადგილს ბრძანებით წარმოებული ძიების ცნობებით აღმოჩნდა, რომ 1876 წ. ანტონ ლორთქიფანიძე და მისი ცოლი ნამდვილად იყვნენ პასუხისგებაში მიცემულნი ქუთაისში, მავრ პოლიტიკური წრის შედგენის გამო... როცა ეს ცნობები მოთავარსართებულს მოახსენეს მისმა უმაღლესობამ, მიიღო რა მხედველობაში, რომ დიდი ხანი გასულა მას შემდეგ, რაც ამ პირებმა სახელი გაიტყვეს პოლიტიკური კეთილსამიერების მხრივ და გამოაშკარავეს ისეთი შეხედულებანი, რომელნიც არ ეთანხმებან მოთავრობის ნებასა და განზრახვებს, ინება აიადგინა, რომ უფრხულია მათი ხელმძღვანელობის ქვეშ დანარჩუნება დაწესებულებისა, რომელთა ამოცანასაც შეადგენს მცხოვრებთა შორის განათლების გავრცელება“ — სწერს

პესჩეროვი და თან დასძენს, ვინაიდან ჩამოთვლილი პირნი ნათესაობრივ ურთიერთობაში იმყოფებიან დიმიტრი ყიფიანთან, ურჩიოს მათ თვინათი განცხადებების საფუძველზე დატოვონ დაწესებულება, სანამდე მიიღებული იქნება ძალდატანებითი ზომები (ს. ხუნდაძე „დიმიტრი ყიფიანი“ 1936 წ. გვ. 212, 213. იგივე ტექსტი რუსულ ენაზე იხილეთ „საისტორიო მთაბეჭ“ 1947 წ. № 3 დოკ. 52).

დიმიტრი ყიფიანი შეგვადგა გაეფანტა „გაუგებრობა“. ამიტომაც უპასუხა — „ცოლი და ქმარი — ლორთქიფანიძეები, როგორც უნდა იყოს მათი მოწაფეობის დროინდელი ცხოვრება, ამტკობდა სარგებლობენ თავინათ წრის პატივისცემა, როგორც შეუდარლავი წნეობის ადამიანები“.

გაუვლინანა მამამ უხსძლო ქალიშვილისა და სიძის მიმართ პოლიციის ყურადღების შეწელება, მაგრამ თვით 73 წლის მოხუცი ვერ გაეცა მათ სისხლთან ბრჭყალვით, ლალიშვილის გამოძიებაშითვის და ვეზარქოს პავლესაში სამაგიერო პასუხისათვის, როგორც ცნობილია, 1886 წელს სტავროპოლში გადაასახლეს.

უდიდესი მშობლიური სითბოთი და სიყვარულითაა გამთბარი დიმიტრის წერილები გადასახლებიდან. „ჩემო გულსა და სულის შვილო, ლოლოკა“ — წერდა 1887 წლის 18 ოქტომბერს დიმიტრი თავის საყვარელ ასულს — „პასუხს რომ ელთი და დამოხარულითა, ანა ენახთო, იყრები, ვეგბა ღმერთმა მოგეხედოსო. ამ იმედის მოკლება სასოწარკვეთილება იქნება... ხუთი იყო გამოქვნიებული მტერი შენი პაპასაში და აბა, სად არიან ახლა? როგორ არიან? ორნიდა არიან თავის ადგილას, მაგრამ ამოთვანაც ერთი დღეს თუ ხვალ ვეგანებებს თავსა (იგულისხმება ვეზარქოს პავლე, რომელიც გადააყენეს. დანარჩენ ორში კი, მოთავარსართებელი დონეუკო-კარსაკოვი და თბილისის გუბერნატორი ზსიკმინი დ. მ.). ნაადრევი გამოდგა დიმიტრი ყიფიანის სისარული. ზუსტად ერთი კვირის შემდეგ, როდესაც წერილი მიღებულიც არ ექნებოდა ელენეს, ვერაგულად მოკლეს თავდადებული მამულიშვილი. იგი არა მარტო ოჯახმა, არამედ მივლმა ქართველმა ერმა დიტირა.

მთაწმინდას მიიბარეს ძვირფასი მამის ნემები, მაგრამ დიდხანს არც ქალიშვილს უცოცხლია, სამი წლის შემდეგ 1890 წლის ნოემბერში, ხანგრძლივი ავადმყოფობის შემდეგ იგი გარდაიცვალა. ფურნალ-გაზეთების („დროება“, „ივერია“, „იკალი“) ვერცხულიდან ნათლად ჩანს, როგორ მწარედ დაიტრა იგი ქართველმა საზოგადოებამ. მის საპატივცემულოდ პანაშვიდები გადაიხადეს თბილისში, ქუთაისში, გორში, ძველ სენაკში და სხვადა. ელენეს სამხსოვრად ანტონ ფურცლამეშ დასწერა „ცისკარა“. ელენე ყიფიანი-ლორთქიფანიძისა დასაფლავეს ქუთაისში, წმ. გიორგის ეკლესიის გალავანში.

ამ შესანიშნავი მანდილოსნის დასაფლავების დღეს ს. ხუნდაძე შედგენი ლექსი წაიკითხა:

„...ადამიანო, ამას მიბაძე!

მასეთი იყავ სათნო და ჭკველი, თუ გავს — ცოცხალად ყველას უყვარდე მკვდარსაც გაფრქვიონ ცრემლები წრფელი“.



კოსები ფრანგული „ლა ნუველ ვაისი“ ანალოგიით მიმართავენ მთავარი, რომ საბჭოთა კინოს ახალგაზრდა მხატვრები, სულ სხვაგვარად ხარისხში, მაგრამ იმავეთვე აგრძელებდნენ იმ ტრადიციებს, რომლებზეც მუდამ არსებობდნენ ჩვენი კინოხელოვნებაში. ამასთან, მათთან მოიტანეს მრავალი სახელი, მეტი მნიშვნელობა მიანიჭეს ნოვატორულ ნაწიებს ხელოვნებაში. ადამიანის უკვედლიორი ცხოვრებისადმი განსაკუთრებულმა უფრადლებამ, ჩვენი ადამიანის ფაქტებსა და მიწრაფებებზე, მის შინაგან სამყაროზე მახვილმა დაკვირვებამ განსაზღვრა ამ შემოქმედითა მხატვრული პრინციპები, მათი ფილმების სახაითი, ფორმა, სტილიტიკა. მართალია, მათ ნამუშევრებში სავსებით იყო წინა — განსაკუთრებით მინიწიწი წლების კინოსტუდიების ეტრავარი შექმნილმა პრინციპული მაგრამ ამ ახალგაზრდა მხატვრთა შემოქმედებში პრინციპული მნიშვნელობა ენიჭება არა ესთეტიკურ პოლემიკას, არამედ თანამედროვე სინამდფელსთან, ჩვენი ადამიანის დამოკიდებულებას. მათ ფილმებში სულ სხვაგვარად გაღწეულა ომის თემა და იგი, პირველ ყოვლისა, ამინადა რეორტ — ადამიანი და ომი, რომლის საუთესო დადასტურებამა რტო ჩხეიძის უქანასკნელი ნამუშევარი „ჯგირსკაცი მამა“.

თუ სტერია, მაშინ აქვე ვიქათ ისიც, რომ „ჯგირსკაცი მამა“ პირველი ქართული ფილმი, სადაც ნახვებია დიდი სამაშლო ომის ბატალიები, და ამ მხრივაც რეორტ დამდგმელს, ისე ისე-რატორებს ლევ სოტოვსა და არილ ფილიასვილს ბევრი სინდლის დამდევა მოუბათ, სურათი გადარებულია მეტყველი, ლაკონიური მანერით, რაშიც არაკლები წელითი მიუძღვი მხატვრებს ნიკა უახვავსა და ზურაბ მემშიაშვილს. ასევე ღრმა სუნთქვით არის გადაწყვეტილი სულხან ცინციას მუსიკაც. ფილმში მიღწეულია მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლი და როლების თითქმის ყველა შემსრულებელი მართალი, ბუნებრივი და დამაჯერებელია... მაგრამ მთავარი მანც ის არის, რომ ეს სურათი, კაცთოყვარე და მებრძოლი ნაწარმოებია, რომელშიც არის ომიც, სისხლიც, მაგრამ არს სიცოცხლაც, სიცილიც, ადამიანის მაღალი ბუნების, მისი სიყვითის, ღირსების რწევა.

ამიტომაც არც შემოხვევითია და არც მოულოდნელი ის დიდი ინტერესი, რომელიც ამ ქართული ფილმისადმი გამოჩინა მთელმა საბჭოთა საზოგადოებრიობამ, პრესამ, ხოლო მოსკოვის შიშობე საერთაშორისო კინოფესტივალზე კი — აქ შურებოლმა მსოფლიოს მრავალმა ქვეყნის კინოხელოვნების გამორჩეულმა ისტატმა, კინოგამკრავებებმა, უცხოელმა უფრანოსებებმა. რეორტის ცნობილია, „ჯგირსკაცი მამა“ პირველი ფილმი იყო, რომლითაც დაიწყო ეს გრანდიოზული საერთაშორისო კინომატირება, კრძლის ურლოზობა სახალისი დიდ ეტრანზე პირველია ღვთა ქართველი გლტკაცია გორაკე მახარაშვილი და ომბინი სიტყვა თქვა ომის უფურებრებს, არადაამაწურაობის, კაცთძოლვე ბუნების წინააღმდეგ, ქვეყნად შვიდობის, სკიეთის დასამკვიდრებლად სოჭტის მთუყარულმა უფრანოსებებმა დათავალეს ფილმის ღმრწნსტრიტიხის დაბაზში ორმეტეტერ გახსნა ტაში. ეს იყო მკაცრი და მომთხოვნი მაუყრებელი — მოხლოდის მრავალი ტრის შვითა გულისთქმის გამოხატულება. და ესეც, აღბათ, რადაცს ნიწავს. აღბათ, რადაცად ღირს ისიც, რომ იმ დღებში სურათის დამდგმელის რტო ჩხეიძისა და მთავარი როლის შემსრულებლის სტრეო უქარიაძის ხანებებს მსოფლიოს მრავალ ენაზე გადასცემდნენ უცხოეთის დიდი დღეშეთა სააგეტტობის ტელეტიკები, რადიო, ტელევიზია, გორაკე მახარაშვილის სულდილობაზე მოუთბრიბდნენ მითხებულებს მრავალმილიონიანი ტრიატის საზღვარგარეთული და საბჭოთა გაჭეითები, უფრანელიტი.

ამტერად ვგსურს ვაგანოთ „ჯგირსკაცი მამის“ გამო პრესაში დაბეჭდილი რეცენზიების ნაწყვეტები, ვამოვამუეროთ მოსკოვის, ლენინგრადისა და ბჰოს კინოხელოვნების მუშეთა მიერ ფილმის განხილვისას გამოთქმული ზოგიერთი მოსაზრება, აგრეთვე ვაგომბილითი ის გამონაკებამები, რომლებიც მოსკოვის მითხე სარტაშორისო კინოფესტივალის დღებში ჩვენიან საუბრის განაცხადებს უცხოელმა და საბჭოთა კინემატოგრაფიტებმა.

დავიწყოთ გაჭეო „პრადიტი“. იგი წერს: „სულიერი სიდიეთისა, გმირობის, ადამიანური სილამისა რა გაუხუნებელი მაგალითია აბეჭდილი დიდი სამაშლო ომის ისტორიის ფურტლებზე. ჩვენი კინოხელოვნებას არაერთგვარ მთუმაზრავს ამ აბეჭდილული ომისსაფრის. ქართული ფილმი „ჯგირსკაცი მამა“ აგრძელებს ამ საბელოვან ტრადიციას...“

სენარისტმა ს. ტყედიამა და რევისორმა რ. ჩხეიძემ შესძლეს მართლად და ნაოლად ენიჭებინათ, თუ რეორტ იქცევა შვიდობიანი შმრძოლედ, მიწაზე შევავრებელი ადამიანი მებრძოლად, ხეცხეა მაგრამ ვინაგამაიფუთულებული სახალხო არბიის გმირად, ხეცხეა მაგრამ გორაკე მახარაშვილი არამაშიე შმრძოლედ ადამიანად რჩება. მითვის გაჯახუბლის მიწაც, მხენელ-მთისებელს ომს ტლის, და ვაზიც კლავინდენტურად მვირფავს და აბოლებულია. მან ხელში

ქართული

ვილიის

საყოველთაო

ნაკრებება

ოთარ სეფიაშვილი



მთავითვე ზედწიერად წარმართა ფილმ „ჯგირსკაცი მამის“ გზა. იგი მაუყრებელთან პირველსავე უშუალო კონტაქტში უცებ იქცა საზოგადოებრივ ფაქტად, ჩვენი კინოცხოვრების მნიშვნელოვან მოვლენად. წელს იგი საერთაშორისო ეტრანზე გაიფი და ახლა თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული კინოხელოვნების ამ ახალ ნაწარმოებს საყოველთაო წარმატება ხვდა.

„ჯგირსკაცი მამა“ რევისორ რტო ჩხეიძის მეზუთე დამოუკიდებელი ფილმი. „მაგდანას ლურჯა“, რომელიც თენგიზ აბულაძისთან ერთად შექმნა, და მისი პირველი დამოკიდებელი ნამუშევარიც — „ჩვენი ეტო“ ეტრანზე იმ დროს გამოჩნდა, რეოვ თავაწინაში — ჩვენი ეტო“ ეტრანზე იმ დროს გამოჩნდა, რეოვ თავაწინაში კინორევისორები — ჩხეიძე და კულუგანოვი, სტეფიე და შეკიდერი, როსტოკოც და სტეფელი... ჩვენი კინოხელოვნებაში ამ ახალგაზრდა შემოქმედთა მოხელეს შორად საბჭოთა კინოს „ახალ ტალღაში“ უწოდებენ ხოლმე. ამტერად პრინციპული მნიშვნელობა არა აქვს თვით ტერმინის სიზუსტეს, რომელსაც უცხოელი კინოკრიტი-



კინორეჟისორი რეზა ჩხეიძე

„ჯარისკაცის მამას“, მისი დამძღვლის — რეზა ჩხეიძის შემოქმედებით გაზს ვრცელად წერილი მიუძღვნა გაზეთმა „საქართველო“ სვია პრადამ“:

„რთულად აქვს რეჟისორ რეზა ჩხეიძის ბედი. კინოში მუშაობის ათწლეულ წელიწადი და შეიღ სურათი. ნიჭიერი დებიუტი და შემდეგ შემოქმედებითი წარუმატებლობა. დღეს კი — „ჯარისკაცის მამა“, სინატრეს სურათი, რომელიც დაბეჭდილებით უკრადღებას იმსახურებს. შემთხვევითი ხომ არ არის იგი მხატვრის შემოქმედების ბიოგრაფიაში? შესაძლოა — მოულოდნელი იყოს, მაგრამ კანონზომიერცაა. ეს სურათი ერთგვარად აჯამებს რეჟისორის შემოქმედებითი ძიების გაზს, ხელმოყვანაში საკუთარი თვის მიჯნებისავე სწრაფვას...“

ახლა, როცა უფრო მეტი „ჯარისკაცის მამას“, რომელიც ვაიციბთ აზრის სინატრით, სახალხო ხასიათის სიბრძნითა და უბრალოებით, გასაგები ხდება, რა მტკივნეულად იტყება რეჟისორი საკუთარ აღვილს ხელმოყვანაში, მრავალ ცდუნებათა გალით, კვლავ როგორ შინაითა ნაადვილ ხალხურობასა და მკაცრ უბრალოებას.

ფილმ „ჯარისკაცის მამაში“ საუცხოოდ თამაშობს შესანიშნავი მსახიობი სერგო ჯაქარიაძე. მაგრამ წუ მივიყრთ ფილმის წარმატებას მხოლოდ როლის შემსრულებელს. განა იგივე სერგო ჯაქარიაძე არ ასრულებდა მთავარ როლს სურათ „ღვთის ბილიში“? „ჯარისკაცის მამაში“ რეჟისორი რ. ჩხეიძე და სცენარისტი ს. ვლენტი ისწრაფიან მსგავსი კლასიური დავისბატონ სწრაფ ხასიათი, ხასიათი ზომაზე დაუფიქრებელი გიგანტი მანარაშელისა, როგორც ხალხის ბედის, სინდისის, სიბრძნის გამამატებლებს...“

„ჯარისკაცის მამა“ რ. ჩხეიძის შემოქმედებითა ბიოგრაფიის ძალზე მნიშვნელოვანი ეტაპია. თუ რეჟისორი თავის სურათებში შემდგომაც უმცლებს გაკვეთს ხასიათების მაღალ სიწარმულს, მხატვრული გადაწყვეტის მკაცრ უბრალოებას, თუ იგი უარს იტყვის წინადა ფორმალურ გატაცებაზე და მიჩნევილი სილამაზეზე, მაშინ, უძველესია, მისი წილხედარი იქნება წარმატება. უანახსენელი ფილმი იმის საწინააღრისა, რომ რეჟისორი მიდის ხელმოყვანაში ყველაზე მნიშვნელოვან და ყველაზე ძნელ მიზანთან — დროის დიდ სიწარმულსავე.“

იმ დღეებში, როცა მთელი საბჭოთა ხალხი აღნიშნავდა დად სამამული ომში ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების მეოცე წლისთავს, გაზეთმა „სოვეტსკოე კინო“ გამოაქვეყნა მ. მელედვიცის რეცენზია „ჯარისკაცის მამაზე“, რომელსაც ავტორი ისტორიაში ჯერ არხალხული ბრძოლების გმირთა უკვდავსაყოფად აღმართულ ძეგლს უწოდებდა. „ითიქოს ფილმის სიუჟეტის საფუძველია, — წერს იგი, — შვილის თვისაა. მაგრამ ქართველი კინემატოგრაფების ტიპი — სცენარისტი ს. ვლენტი და რეჟისორი რ. ჩხეიძე გადკვირით უარყოფდნენ ინტრიგის რამდენიმე ეპიზოდს, მათი იმპროვიზო სულ სხვა თემაზე იმის სახეზეა და ამასთან, მოულოდნელ ახალ საკუთარი თემატიკაზე, საკუთარი ინტენციისა. მათი გმირი — მოხუცი პლუტოკი, შეგნებდა — ჯარისკაცი ხდება, თანაც უკვლავისა და ყველაფერ არება იგივე — მიწის შვილი, მხენელ-მოსეველი.“

გერგიე მანარაშელის მხავს გმირს ჯერაც არ იცნობს დიდი სამამული იმის კინოებთან, ჯერაც არც ერთ მსახიობს, არც ერთ რეჟისორს არ გაუხედა ხორცი შეხება ასეთი ხასიათის ჯარისკაცისათვის, რომელშიც ისოდენ მჭიდროდ დაუკავშირებოდა ერთმანეთს კომიკური და ტრაგიკული, უკვლადღობი და გმირული.“

კინოსენსის დამთავრების შემდეგ ხელმოყვანის ერთი მოყვარული მეოთხეობაა: ნუთუ ჯარისკაცის მამა ის მსახიობია, რომელიც მოსკოვში რუსთაველის თეატრის გასტროლებინს მეთუ იოლიბის თამაშობდა?

რამდენი ვუბნებზე, რადაც მივხვდი, რომ მისთვის ისედაც ნადილი იყო. რამე ეს სწრაფი ის სერგო ჯაქარიაძე, რუსთაველის თეატრის წყვეტაი მსახიობი, სოფოკლის ტრაგედიაში ა. სორანასთან ერთად იოლიბის მფეის როლის შემსრულებელი, ვსტეპლენო ვიშნესკის „ოპტიმისტურ ტრაგედიაში“ რუსი მწიგნუარის აღმსესის სახის შემოქმედელი... დაბს, იმითადაც ხვევება ჩვენი ერთანი ასეთ რიგაწოდ თამაშს, ასეთ საცარც გარდახანას.“

და კიდევ ერთ რამეზე ჩავფიქრებთ ეს ფილმი, ერთანი სუნთქვით, „საკუთარი ინტენციით“ რომ დაუძღვას რეზა ჩხეიძეს, რომელსაც აქვს კიდევ ერთ ახალუბრის ეტაპად შეგნებელი, „მგადანახ ლურჯი“ მიქიტა ურანალები. „ჯარისკაცის მამაში“, ისევე როგორც „მგადანახ ლურჯი“ ძალბუნად ვლინდება ეროვნული კოლორითი, ეროვნული თავისებურებით, ეროვნული სტილი, რომელიც ნაწილობა კი არ ქტავს, მის ჩარჩოებს კი არ წლავდება. არამედ პირიქით — ფილმს ზოგადსაყოფობრივი, ეროვნული ხასიათივე გასახებეს. უკვლად მუყურებლისათვის, არც უკვლადსაივე და დადა იყოს იგი, ახლობილს ხელს.“

გაზეთ „ტრუდის“ რეცენზენტია ლ. კუხენცოვა წერს: „სურათის ავტორებმა ვაჩიყენეს მოსიზამებლისა და ჯარისკაცის“

იარაღი აღიღ, რომ თავისუფლდ შრომობიერ მიწაზე თავისი შრომის უფლებად დაიქცა.

მოხუცი ბების, ვაბედული პატრიოტის როლს დიდი ოსტატობით ასრულებს ვაჩიყენილი ეროვნული მსახიობი სერგო ჯაქარიაძე. იგი ქმნის ნამდვილად სახალხო ქართველ ხასიათს, და ამავე დროს მისი გმირი ნათლად გამოხატავს იმ ტიპურ ნიშნებს, რომლებაც განსაზღვრავენ ახალი სამყაროს მშენებლის, თავისუფლების დამცველის საბჭოთა აღმართის სახეს. მსახიობი შთავგონებით იყენებს ფერითა ფართო პალიტრას, დაამკინრულად, დიდი ცხოვრებისეული სიწარმით ხსნის ვაკაცური აღმართის ხასიათს.

ფილმ „ჯარისკაცის მამაში“ ცალკეული ეპიზოდები ილუსტრაციულია, მასში არის მულედრატაბული სცენებიც. მაგრამ თამაში — სახალხო გმირის სახე — ნაჩვენებია დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით. იგი ქართველი კინემატოგრაფისტების ექვემოთხანელი წარმატებაა.“

გაზეთი „რევეტიკა“ აღნიშნავდა: „მოხუცი ქართველი „ჯარისკაცის მამაში“ საცარცა როცა მდგვიანობს მწკრილდა სულთყო ვლენტიმ, რეჟისორმა რეზა ჩხეიძემ და მსახიობმა სერგო ჯაქარიაძემ, თვდაპირველად ეტრანზე მომართა ამავე ვიზუალური სინატრის, ზუსტად ეროვნული კოლორითი, ხალხური იუმორის სიბოთით. ასეთ შემთხვევაში ტიპიანი: ყოფა მარადლად არის ასახული. მაგრამ დამარწმუნებელი რეალურ ამავეთა თანდათანობითი უმჯობესად აღმართის ცხოვრების დრმა მდინარება.“

ძნელი საუბრებია, ვიორგი შიშავანად როდის იბნებნა ომში, ალბათ, ბევრი არ მასში ჯერ კიდევ მან, სოველში მწიფდებოდა იმ მიძივ და წმადლია-წმადლად საქმეზე ფიქრისას, რომელსაც პირ-ნათლად ემსახურებოდა მისი უკოლი.“

მაგრამ მოთავსო ის არის, რომ მოკლით სიწარმულ ჩვენს თვალწინ იქცევა ნადვილად დიდ აღმართის სიწარმულად. ვიორგისათვის ბუნებრივად დამახასიათებელი ძლიერი ზნებობრივი საწესებები მან ნადვილად სახალხო გმირად აქცევინა.“

ფილმში ერთ სიტყვასაც კი არავინ წარმოთქვამს მეგობრობაზე. მაგრამ ამ აღმართში არსოდეს არ თვლებს მეგობრობისავე სწრაფის გმირობას, რომელიც თავის სიბოთით და უმუთი ავსებს მის უთიერობას. იგი განსწავლავს იქცევა მამობრავებულ გულზე შემოქმედებითი ძალად, რომელიც თითი სიკვლადლზე ძლიერია. და ეს შესანიშნავად არის ნაჩვენები.“

კაცის ახალი ტიპი... თავის მონაწილეობას ომში იგი ისე აღიქვამს, როგორც უცვლელი აღმართის მოვლეობას, ვისაც კი ბრძოლა შეუძლია. ახლა, რა გული დაუღებებოდა ამ ძლიერ, ბერძნულ კახელს, როცა მისი მოდებმა აველა ომობდა — მამაც, პაპაც, პაპის პაპაც... ომის თემაზე შექმნილი ჩვენი კინოფილმებისათვის უჩვეულო გვირგვინი განსაზღვრა მოვლენათა უჩვეულო რაყურებით მოწოდებდა. ფილმში ომი დასაძლავია იმ ადამიანის თვლით, რომელიც პრიზონის ქარცხლებლი შეხვდა შერბილ ქართულ სოფელში. სადაც არც ხანძარი, არც ავადმყოფობა, არც ურთული სიძლიერე დასაძლავებელი უსიკეთოდობა გამოვლენულია და რეჟისორულად ჩაწერილია არის მრავალფეროვანი სივარე, სადაც უფრო აღმშენებელი მთვლელობის მოუხედავად, ცდილობდა წამოსახსნაში ჩაქერო სურათის უწყას მოდებული ცეცხლი.

მთლიანად ფილმი აგებულია, როგორც ერთიანი განწყობილების, ერთიანი ტონალობის ღირსეული ხალხი. მასში არც არის დამუშავებული უარყოფითი პერსონაჟები, სანაყიეროდ — და ეს ავტორთა უცვლელი დამსახურებამა მოცემულია ავი ძალების კრებობის სახე. ეს არის ფაშისმი, რომელსაც კაცობრიობისათვის ომი მოაქვს, და მას რუსეთის დათვლილი, ნაღმებით გადათხრილ ველებზე შეხებობს ჯარისკაცის მამა, ახირებული და გულგრილი კახელი მეფენახე..

ამასწინათ ქართულმა კინემატოგრაფისტებმა გაგვასარეს ნამდვილად „მშვიდობიანი“ ფილმი — „თეთრი ქარაგინი“. მასში იგონებოდა მანგოლი მხატვრული ხელება, გამომსახველ დეტალიზადმი სიყვარული, იშვიათი ეროვნული თავისებურება. და აი ახლა—ფილმი ომზე. მაგრამ იგივე შემოქმედებითი მღელვარება არჩეული თემის გადასაწყვეტად ახალი სიტყვის მიხედვით, იგივე ეროვნული თავისებურების სურნელება გამოარჩევს ქართული ცქარანს ოცდაათა ამ ახალ ნამუშევარსაც“.

გაზეთ „სოვეტსკაია ლატვიას“ კრიტიკოსი ი. ვალინი ძირითადად უფრადლებას ამხელებს ფილმის დრამატურაგზე. „სცენარის ავტორს, — წერს იგი, — ახალგაზრდა კინორეჟისორს სულყოფილად მოუხერხებდა საკუთარი ინტონაცია, რათა თავისებური ეთიკობით მოეხერხებინა საბჭოთა ჯარისკაცის, მისი სულიერი სიღარიბის შესახებ, გადმოცემა ვიზიის ხასიათის ეროვნული კოლორიტი. რეჟისორ რუსულებს ჩემთვის დადებით კომის დროს მასპინძელი ვიზიარების თემა იქნეს კონკრეტულია, მაინცა და უსტვ განსხვავებას“.

გაზეთ „ჩიკაგა პოსტის“ რეცენზენტი ა. გორდონი აღნიშნავს: „მისი თემაზე შექმნილი მრავალფეროვანი, კინოფილმიდან, ფერჩვეული ტიტულაჟი, სიმფონიური მხოლოდ იმავე უფრადობა ხანგრძლივი კონტრასტზე, რომლებიც პასუხობენ ერთ, ძლიერ არსებითი კითხვებს: რატომ გაიმარჯვა საბჭოთა ხალხმა? ფაშისმზე მისი განმარჯვება რატომ იყო გარუფვალია? ხელგონების ასეთ ნაწარმოებებს შეიძლება მივაუთვინო ქართული კინემატოგრაფისტთა ახალი ნამუშევარი — მხატვრული ფილმი „ჯარისკაცის მამა“... თავისი საქმის სამართლიანობაში დარწმუნებული ჯარისკაცი, რომელიც უცვლელად მდგომარეობდა ადამიანად რჩება—ულტევილია. ანტიპათი უსუსულყო, სისხლიანი მტერი ჩვეულებრივად ათავსდებოდა პირველსავე დღიდან განწირული იყო. ამ აზრს ნათლად და დამარწმუნებლად ხსნაან ქართველი კინემატოგრაფისტები თავიანთი ამაღლებული კინონაწარმოებში“.

გაზეთ „სოვეტსკაია მოდელიზმი“ ა. პოდოლიანი რეცენზიას იწვევს იმ ზოგიერთი ნაკლის აღნიშვნით, რომელიც, მისი აზრით, ფილმს გაინიშა, „მაგრამ, — წერს იგი, — მათ ვერც კი აშენებენ. საოცარია? რას იზამთ, ასეთია ქვემოთა რეზონანსის ზემოქმედებითა ძალა — იგი მხოლოდ შთაფარებ დაფაქტობით. ფილმი პირველად კადრებიდანვე გაიკურთხა. და სადღა გაცლიათ სიუჟეტურ თუ რეჟისორულ გადაწყვეტილებზე ფიქრისათვის, საკუთრად, ამიტომაც თავიანთ დაიწყეთ ზოგიერთი ნაკლის ჩამოთვლა, რომ მათ ადარ მიუბრუნდეთ, ისინი მეორე თუ მესამე კლასზე დანან და წუთითაც არ მალუთ იმ დიდებს და ნათლის დარაგება, რომელიც საუფელად უდრის ამ მწარველიდან კინონაწარმოებს და შეადგენს მის პათოსს, — ამაღლებულსა და ამაღლებულს“.

„ჯარისკაცის მამა“ ენარობრივად ტრაგედიაა... მაგრამ შეუძლებელია არ აღინიშნოს, რომ ავტორებს თამაშად შემოკვეთ ტრაგედიის კომპლური ფილმები, უნარია ეს, ერთი შეხედვით, შეეძლოს სარწმუნოდგო „თანარსებობა“ კარგად გამოვლენა და ამანაც მწარველიდან განაპირობა წარმატება ფილმისა. რომელიც, როგორც ცხოვრებაში, მხარდახმარ გვხვდება სისარულად და მწუხარებაში“.

„მრავალი და ბევრნაირი ჯარისკაცი გვიჩვენებს ექვარზე. და ორიოთხს უკვე შეუძლებელია კარისკაცი ამ მხარე რაიმე მოვლენებში. რაღაც ადამიანის შემოთავაზება. მაგრამ ფილმი „ჯარისკაცის მამა“ სწორედ ამას შეუძებს. მისი მთავარი — ვიღაც მხარეშვილი საოცარი ძალის და სიძლიერის შემცველი მხატვრული ხახეა, — წერს გაზეთი „ბაქინსკი რაბოჩი“.

„ჯარისკაცის მამა“ (ვალდის ფრანკენტი)



ქალაქ იაროსლავის გაზეთ „სვედენის რაბოჩის“ რეცენზენტი ტ. სნატკოვა უფრადლებს ამხედვების იმაზე, რომ „მამის ხასიათი — მთლიანი, უსუსული, — წარმოადგენლია შესაფერისი გარემოს ჩვეების გარეშე. ამიტომაც ვაზის თემა, თემა მიწისა, რომელიც ბოლოდღე გასდევს მამის სახეს, ისევე როგორც ქართული სოფელი, რომელსაც ფილმის დასაწყისში გვიჩვენებენ, ქმნიან სურათის განსაზღვრულ ღირსეულ ნაკვას. მაგრამ ამ გულმისამართის ფიქრისავე სწორად ხელს არ უშლის ავტორებს დაგვიანონ დროის დამახასიათებელი ნიშნები, მართლად გვიხივნიან ომის სიძლიერეს“.

„ძალიან კარგია, რომ ფილმი დუბლირებული არ არის, — წერს კ. ბარნალის გაზეთი „მოდელიზმი ადვიათა“ — ჩვენ ჩავეცემის გიორგის ციხებაში ხმა, ოდნავ ურუდ, ძლიერი აქცენტით ნათლად სიტყვები. ფილმის უცვლელად ამაღლებული მომენტებში კი ვიგრავთ თავის მშობლიურ ენაზე მტკიცელებს. მერც არ, რომ ჩვენ არ ვცივით ქართული, გულით ხომ გხვდებით რაზე შეიძლება ესაუბრებოდეს მოხუცი ვაჟს, ვაზი მისთვის უზრალო მცენარე კი არ არის, არამედ ციხებალი არსება, რომელიც ტიციოსსაც გარძალს“.

„რა კატეგორიის ფილმებს შეიძლება მივაუთვინო „ჯარისკაცის მამა“? — ასეთ კითხვას სვამს გაზეთ „ტუენისკაია პრავდა“ რეცენზენტი მ. სობოლევი და იქვე პასუხობს: ომის თემაზე შექმნილი საკუთრების საბჭოთა ფილმებისასო. „აქ არ არის ანაგეზი გამოვლენილი ისტორიული მოვლენები და პიროვნებები. არც მასში“.

„ჯარისკაცის მამა“ (ვალდის ფრანკენტი)





რის სტენებით გატაცება შეინიშნება, რაც ზოგჯერ სურათისთვის მასშტაბირებისა და მონუმენტურობის მიზნების უპირატესეს სა-
შუალებად მიანიჭა ხოლმე. „ჯარისკაცის მამა“ ასახული ის, რასაც
მისი ყოველდღიურობას უწოდებენ, ხოლო იმისთვის, რომ ასეთ
მასალაზე შექმნა ბრწყინვალე ფილმი, საკუთა უფრო მეტი არ
ყოფიერს. აქ საკუთა ნამდვილი ხელოვნება, დიდი ცხოვრებისეული
სიმართლის ხელოვნება... ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ნაწარმოის
სტილის სიკეთეობა. „ჯარისკაცის მამა“ ნათელი, მატერიალური,
სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ფილმია, თუმცა მასზე
საქმიან არის სტენები, რომელიც ხელისა და ფეხების მოძრაობით
აქ ნაწარმოის აღმოსვრება — სუბანიში, ვულთაღის სიბინი, სიკეთე
და სამართლიანობის რწმენა, საბჭოთა ადამიანების ეს მაღალი
წინაშეობის თვისებები უსატყვის იმში უმძიმეს განსაძლევლემ
ლოგორ აღმონია. — ვეფხველია ფილმი.

ძალზე ხანგრძლივად ჩატარდა ფილმ „ჯარისკაცის მამა“ გან-
ხილვა მოსკოვში. ისევე კინემატოგრაფიის მუშაკთა კავშირის მხატვ-
რული კონს, კინორეჟისორების, თეორიისა და კრიტიკის, კინო-
სახეობათა სექციების გაერთიანებულ სემინარზე, რომელიც მოწვე-
ვით ეწეოდა სტალინის სახლის საბჭო. სხდომას თავგანჯიბრებისა და
რევიზორების გროგორი მუხრია, დადგენილი საყოველთაოდ ცნობილი
ფილმებისა — „ორბრძალაქი“, „ბალადა ჯარისკაცზე“, „მოწ-
ველური ცა“, „ორბრძალაქი“ კარგული ფილმის ახალი ნაწარმოის
განსჯევადები მან შეტყობილი წარადგინა სურათის შექმნე-
ლობით.

ფილმის ჩვენების შემდეგ დაიწყო განხილვა. პირველ სიტყვას
იღებს კინორეჟისორი მ. დობროწინი.

— მასწავლებელი, ათი წლის წინათ კინოხელოვნების საკუთარი
ინსტიტუტის დამაარებლის შემდეგ, ჩვენმა ორმა ამხანაგმა —
ჩვენებმა და ახლანდელ თავიანთ პირველი ნაწარმოებში ორი ჩამო-
ტყვევებული „მოსკოლი“. მანინ ის ვეფხველი, თითქმის კინოსტელია
„ქარაფილი ფილმი“ თავისი მუშაობის ახალ ეტაპს იწყებდა. იქნებ
ეს ერთგვარად გადაჭარბებული შეფასება იყო, მაგრამ შევძლია
მანინ არ უყოფა. მას შემდეგ ამ ორი ნიჭიერი ხელთახლის ნაწუ-
შეგორის ჩვენთვის არასოდეს გაული არ გაუტეხია, თუმცა სხვადასხვა
ადრესტის წარწარმოებებით ჩამოდიდნენ ხოლმე. დღეს ეს მსურს
ვილაპარაკო არა ზოგიერთ მათ ჩავარდნაზე, არამედ რევიზორ რე-
ზო ჩვენის ყველაზე ნიჭიერ ნაწარმოებზე, რადგან შეუძლებელი
არა ჩვენთანად უქცირება ამ სურათს.

თუ ვაგინებდით ომამდელი კინოხელოვნების პრინციპულ მიღ-
წევებს, აღვლავ მივხედებოდა, რომ ყველაზე დიდი წარმატება
ხდებოდა იმ სურათებს, რომელთა ცენტრში იდგა რაღაც დიდი, გან-
საზომიერი ადამიანური ხასიათი, რომელიც ხალხში გაიქცა და
მისი საკუთარი. მისი საკუთარი გმირი გახდა. ჩემი აზრით, სწო-
რად ასეთი სურათების ტრადიციას აჯიღებდნენ რევიზორ ჩვენის
ახალი ფილმი. აქ გადაწყვეტია მთავარი გმირი. ფილმში კარგად
იქმნება რევიზორისა და სტენარისტის დამახასიათებელი. გიორგი
იპარასხილის მხატვრობა სხვა ზედმიწევნით ტყვედაა. მე აღმხანს
ცხოვრობდა საქართველოში და ამ სურათით თითქმის კვლავ შეხვე-
დებ ამ ვეფხველს, მის შესანიშნავ, ნიჭიერ ხალხს. ჩემი აზრით, ეს
ნაწარმოები მოწონებს იმას, თუ როგორ ითვებს კინოხელოვნობა
ნიჭიერმა შემქმნელმა — ჩვენებმა და ზაქარიაძემ, ამიტომაც იმხვე-
ლებით მათადვე პატრიოტებში. ყოველ ნაწარმოებში როდ აღწე-
ვდეს ისინი ასეთ შედეგს, მერამ მანინ განაგრძობდნენ მეგობრობას,
სურათადი ერთმანეთს და აი, ახლა მათი დიდი გამაგრების მო-
წველი გახდებოდა.

განსაკუთრებით მინდა ჩამდებოდი სიტყვის თქმა ამ ფილმის დრა-
მატურული, რეჟისორული უკვე ვთქვი. მასში ყველაზე უფროსია მთა-
ვარი გმირის ხასიათი, რომლისავე გვიგათა, რომელიც გადვლდებოდა
და ზოგიერთი პირბრძალის სწორად ამ გმირის განსაკუთრებულობით
მარტოდა. და თუმცა ფილმის სტალინისა, მისი რევიზორული
განსაძლევლემ უფროსის გაძლიერება ამ სურათზე არ იმედგამოაქვს
ტურის სიმართლის მოსკოვიდან, დაუმთავარ სიმბოლოთა, პირბრძო-
ბა, ჩემი აზრით, ატარებენ რამდენაღამე მაინც „ზორბიტა“ იყენე-

ბენ ამ თავიან უფლებას. მაგალითად, ზოგიერთ ბატალირ სტენა-
ნი, განსაკუთრებით ფილმის დასაწყისში, სადაც გმირი ომთან პი-
რისხის აღმონია, ბევრი ატარისებული თვისებებსა, დავე-
ხვებით ზოგიერთი სიყვარულს, რაც სურათს ზანს აყენებს. სხვა საქ-
მეა, როცა ატარებენ, მოხვედრისკენ ბრძოლის თბრობისა,
თავს უფლებას აძლევენ და ერთ ნაგვრადანგერებელ სხეულში გმირის
თავის შვილს ახვედრებენ. ჩემი აზრით, ეს ისეთი პირბრძოლაა,
რომელიც არ ამხანაგებს დიდ სიმართლეს ომზე და გმირის თვის
ორგანული დასრულების საშუალებას იძლევა. მოუხდევად ამისა,
ზოგიერთი სტენარისტი გაუმართავა რამდენაღამე აქცირება სუ-
რათის მხატვრულ ღირსებას.

სასიხაროა არ, ჩვენის ამ ნაწარმოებზე ღაპარაკი. დღემდე
მასხვს მისი პირველი დამოუკიდებელი ნაწარმოები — „ჩვენი
ცხო“, მისი არაჩვეულებრივი ემიციონობა, დიდი რევიზორული
ტექნიკაზე, რომელიც დღემდე შერჩა ჩვენის და, ამასთან ერთ-
ად, როგორც მხატვარი მოწოდება, დაბრუნება კიდევ.

სიტყვას ამბობს დრამატურგი ვიოლე მლინაძე:
— სასიხაროა, რომ ამ განხილვაში ძირითადად კინემატოგრა-
ფისტები მოწვევდნენ. საწარმოებელ, ხშირად რომელიც ვანერებები
ჩვენს მათეორიულ სივრცეში წარმოებებით, რომლებიც მათ და-
აუქმებენ ცხოვრებას, ახალგაზრდა, გასაზრდელს კარგად და
უფლებს, ტრავალისა და იმ გმირულსა, რომელიც ჩვენს ცხოვ-
რებაზე გვიანებს.

დღეს პირველად ვნახე ეს სურათი. აქამდე არც სტენარისტი, არც
ფილმის არც მისი გადაღებული რომელიც ნაჭერი ვნახა, თუმცა
წინასწარი იგი გვიჩვენა მქო. ახლა კი ნახანა დამაჩვენა ახრვე-
ვადგანის სისწორეში. ამის სახეობა კინოხელოვნების შესანიშ-
ნავი ნაწარმოები. სწორად საბჭოთა ხელოვნებისა, ამას სახსენით
იტიმომ ვამბობ, რომ უნახსენებლ ხანს ჩვენს თეატრებსა და კინო-
შიც გამოჩნდა ისეთი ნაწარმოებები, რომელიც შეიძლება ვეუ-
ლოვანა შექმნილიყო მცირედ შესწარმობითა თუ ვად-
თებით. ფილმ „ჯარისკაცის მამა“ კი ვერაფერი შეუძლია ვერც
გადააკეთებდეს, რომ იგი არასაბჭოთა მათეორიულსა შექმნი-
ლად მიგვიჩვენა. ჩვენთვის ყველაზე ძვირფასია მისი მეგობრობა.
ასეთი ფილმის ნახვის შემდეგ გმირბა, რომ დიდი, ნამდვილი ხე-
ლოვნებას აკეთებდნენ ხალხისა. მასხვს, როცა ვიგორი
ჩვენისა ბავთლად უნახსენებლ ვნახე, კერძო შეხედრობა ერთ
ადამიანს, რომელიც დადგენილიყო ვიოლე და ამ წელთაღს-
ნის არ ვცდებ, ხელი ვაყურად და მივხსენებ, ისე იმეორება ამ
ფილმა ჩემზე. სურათი, რომელიც ახლა ვნახეთ, რომელიც, კერძო
ჩემი ხელოვნება და მასზე ხალხთა შიშის, ერთა მეგობრობა ისე
დაგმარდა, ვეულობდა, ვეულობდა არის ნაწარმები, რომ მისი მხატვ-
რული ამათგანელი უფრო კიდევ უფრო კეთილი თაბით შეხედვან
ერთმანეთს.

შევის განსაკუთრებით შევივინ ფილმის დრამატურგისა. იგი,
ერთი შეხედვით, უნარული ვეფხველია. სინამდვილეში კი აქ საქ-
მელი რთული და სწორად განხილული დრამატურგია. აქ რომ სი-
ყვარულე ყოფილიყო, მანინ სურათის აღარ დაუფრებდებოდა, ვერც
მთავარი რომლის შემსრულებელი ვერც ნიჭიერი რევიზორი რეზო
ჩვენები ჩვენებმა ასე ამაღლებულად ვერ მოგზადნენ ნაწარმოის
ჩანახვით, ფილმი ჩვენს სულსა და გულს არ გაუკარგებდა. ახლა
კი გჯერათ სურათის ყველი დათავის, ყველა რეჟისორ დაზარ-
წუნებულბა და ეს სხვა არა არის, თუ არა დრამატურგია.

ფილმში ომი წარმოსახულია როგორც სპარტაკო, წარმოშობა
წინა ფიჭვიური, გინერტი, მორალური ნაწარმების სახეობაში
შეიქმნა და ამასთან ერთად სურათი ვიჭივებენ მისივე გმირბე-
რისი არაჩვეულებრივ ექვლმობისთვის. ავილით თუნდც ასეთი
სიკეთის: თითქმის მთავ ყველაზე ერთია, თუ ის ბერე არ არის —
სურუნდება ყველაზე გრძელარა აქვს. ამ ფილმში კი ვეფხველი,
რომელიც თითქმის უკვე შეგვიჩინა მისი, დენის სუნს, ფიჭვირს არა
იმის სახსენებლბაზე, მის ყოველწიფიერ საფორმებზე, არამედ რაღაც
წარმოდგენილი მათი გმირბის მიწის სურუნებას, მის სიძლე-
ვენს, საყოფიერებას.

იმის მოუხდევად, რომ ფილმი მოლიანდა ომის თემას ეძღე-
ნება და მანში ბევრი კარალი თუ ენახილი ომის სახსენებლბა ახა-
ხა და წარმოები შემქმნელი ანისამხედრო ფილმია, რომელიც
ამხელს იმპერიალური ომის კაცობრივად და დასაშლბებლბა
ხასიათს, ეს არის სურათის ატვრობა მოწვევა. ამ ფილმით რევი-
ზორი რეზო ჩვენები მართლაც დაბრუნებული წარმოდგენა...

კინოსახეობის სექციის სახელით გამოვიდა მისი წაკითხვა. —
ფილმი, — ამბობს იგი, — რომლის ნახვისას იცინო, სინამდვილეში
კი იგი ტრაგიკულია, ბოლოს კრძალვას ვადგერივებით, კუმშვარბადა
დიდი ხელოვნებას, მწილი ვნახე ვაყენებს, ბერეად ადვილია ატო-
რება, ისეთი სიკეთლი კი როგორც ამ სურათში მოგვიგარა, ძალზე
ძვირფასია, რადგან იგი დიდი ტალანტის, ხალხური იუმორის შე-
დეგია.

— ვიოლე მლინის გამოცხადების შემდეგ ჩემს თავს ვაძლევდი-
ლად ვეულო, რომ აზრი ვამოთქვა, — ასე დაიწყო სიტყვა ცნო-

ბელა კონობალიძეს, კინორეჟისორმა ალექსანდრე ბტოლერმა, — ხელოვნებაში არსებობს ისეთი ქმნილებები, რომელთა ნახვის შემდეგ მათი შემქმნელებისადმი მაღლიერების გრძნობით იმპულსებით, სიხარული და მხატვრობისადმი პატივისცემა გვეუფლებათ. ეს ფილმიც ასეთ გრძნობებს აღვიძრავთ.

როცა უყურებთ სურათ „ორმოცდ ეგვანისებულ მამაკაცს“ და იხამ, რასაც აქ აეთხოვს ბრწყინვალე მხასიბი გენრი ღუნდა, უფსავრები, რასაც იგი თქვნიშ იწვევს, ის არის რომ სურათის შედეგად აქ ერის ადამიანებისადმი პატივისცემით იმპულსებით. როცა უყურებთ „ჯარისკაცის მამის“ გერის და ს. ზაქარაიის მუშაობას, თქვენ აქ ერისადმი სიყვარული და პატივისცემა გვეუფლებათ (გარბაში ტრია გასმს). ჩემი აზრით ეს არის ფილმის კეთილი სურათი, რომელიც ამ ნაწარმებს მნიშვნელოვანსა და როგორცღაც განსაკუთრებულს აქ ხელს.

მნიშვნელოვანდ შეიძლება მივიღებოთ ე. წ. იმის თემის ტრაქტიკას, ათანართად შეიძლება ამ თემაზე სურათის შემქნა. მხოლოდ, ჩემი აზრით, არ შეიძლება იმზე სურათის შემქნა, თუ მხატვარი სიკეთის პოზიციებზე არ დგას. ვახოვთ სწორად ვამბობო — სახეობა მხატვრების ვალდებულად არის ისეთი სინტაქსი და უფლებამოსილება, როგორცღაც იმია, ვაჩვენებთ მოხელედ სიკეთის პოზიციებიდან, იმ შესანიშნავად ადამიანებს პატივივიდან, რომლებიც იბრძოდნენ და რომლებმაც იმი მოიარს. „ჯარისკაცის მამა“ სწორედ ასეთი სურათია. ამიტომაც იგი ჩემთვის დიდი ფილმია.

მეგრამ სურათში არის ზოგადი ასი ისეთი, რომელიც მე, როგორც მხატვარი, მსურავს, მოსვენებას არ მძალავს. ფილმი დადასტოვებული რეჟისორების იწვევს, აქ ავტორები ვერ ახალდნენ იმ დღეს რომანტიკულობამდე, რომელიც, შესაძლოა, ჩაფიქრებულს უჭირდათ. ამირილი სურათშია შეიღობს სიკეთის სიტყვა, იგი არ არის ანონიმობრივი, ის კადრები ფილმის ხორცტრია. ამიტომაც ვახოვთ, ჩემს სიყვარულით გრძობდ ვახოვთ, სიკეთე ამის ვაყვებო და დანახავთ, რომ სურათი კიდევ უფრო ახალდება.

თოქულელმა კინომახიბობმა ბორის ანდრეევიც აღნიშნა: ზნორად მიმუშავდა ჯარისკაცის მხატვრული ხასის გამოძიერება, იგიერ კინოსურათში მინილია მონაწილეობა. მეგრამ ეს თემა მინც მარად ახალია და ამოუწურავი. „ჯარისკაცის მამა“ აქ ვახოვებთ, რომ აქაილი ჩემის ხილოვანობის სოფს სავგავარად იყო ვაჩერებულო მრავალი ცხოვრებისეული მოვლენა. იგი ნამდვილად ვაჯავიობით იქნის ამხილავთ ვაჩერებთ, რაც ჩემს ცხოვრებასა და სინამდვილეს მიხვდა. „ჯარისკაცის მამა“ — ის არის იბტიმიზმის ზეიმი, ცხოვრების სიხარული, სინამდვილის იწვევა.

მწერალი ა. ბერისონკი დღევანდს მახსოვს სიტყვით ვამოსულენი ფილმში მთავარი როლის შემსრულებლის მაღალ შესავსებოში. — მეგრამ, — თქვა მან, — რატომ ვაყვებლებათ, რომ აქ არის სენარისტიკა და რეჟისორის მონილოვითი ხილოვანება, აზრი, მონახდასაბუნობა. სურათში ამ უფროსი ქართული ვალტკაცის აქ ისე აყვებო დიდ დადამიანურ სიძალადე, რომ იგი ყველა ჩემსაგანისათვის, ხილოვანებისათვის ძირფასხი ხდება.

ფილმში ნიწამოწმულია ერთი თემა — ილიონიორად, მოყვოდ, მეგრამ მისად მღიერი ფრასტო. ეს ის მომინტია, როცა მამა, რომელიც ნახას თო როგორ ამოტარებთ ვაჩერებთ იმის უღმობიეობა, დაფიქრებდა შეიღობს ბიძეზე და იტყვოს: — ნეტა ახლა როგორა ვაძრებო, ის ხომ მღიერი კეთილი იყოო, ეს არის შესანიშნავი, ფილოსოფიური, იმიოიერი, ადამიანური, უკუყოლი ვაუჩერებლათვის ძირფასხი სიტყვები, ჩემი აზრით, რომელიც ვაუჩერებლათვის ადამიანთა უფლებებისადმი პატივისცემით, შეუძლებლობა იგი არ შეიღობს უფიქრებებს ადამიანურ გრძნობებს.

ამ ფილმის ერთი მხატვრული სხეობა, ერთი ადამიანური ხასიათის გეოგრაფიაა ფილმში. იგი ქართველი ხალხი თავისი დიდი იმპროვიზაციით, ამირილი წარსილით, სურათი მაღლივთა ნამდვილ სახალხო ექსპოზიციად, ხოლო ამირის ხასი თანამართლობით აწიწეს ვიტირულ კამეორობას. და მღიერი მოწმენის, რომ სურათში ბეჭერი სილოვია იქვე ევაჭერებოების ერთ-ერთი საგანია. რაჯანდ ნამდვილად სახალხო იქვეა თუ მოიხიბოების ბარში არ არსებობს, რაჯანდ ხალხი იმიტირებს იმდენივე წუთისმოდ, მრძოლის, სიკეთიდ-სიკეთიდის შერიკინებს ამასია კი არ იმდენს სიცილს, იუმორს, და სწორედ სურათის ის ახალდება თითქმისდა ყოფითიდან — შერიკინადღე, ექსპოზიციად ჩემისად ნამდვილად დიდი, ძვირფასი ხილოვანობა. ეს სურათი ავტორივად საქართველოსადმი, ქართული ხილოვანებისადმი სიოვარულსა და პატივისცემას, შესაძლოა ატარებთ შიოდგოო ზოგირითი დეტალებს მამამ, მღირთმან, არ ღირს ამის ვატიობა, რაჯანდ რეჟისორის შეუძლია იმევი წუთის თაბიძიოციოთ საწინააღმდეგო მონახარება... იქნენ ზოგირითი ნათქვამი ავადიორი, მეგრამ რომ ხილოვანების ჯიშმარტობად მშვენიერი ნაწარმოების გზებობით, ყოფილი ცოცხა ხანალორი გზებობ, ყველა თავს ვტირთ, ყველა ვამბობთ — ძალიან კარგია!

ილიკოსი ნ. კაპშინიო: — ნახსილდება კარგი ღომინმა ერთი თაბისი სურათის ჩარინების წინ თქვა: — მსურათი შექმნა ფილმის-მითი, იტყვნა, მერეყვნება, რა შეუძლია ადამიანს, თუ იგი ხი-



მართლისათვის, სილამაზისათვის იბტიმობს. ჩემი აზრით, იჯარისკაცის მამა“ სწორედ ჩემი ცხოვრების ასეთ ფილოსოფიურ ზნორში ვაჩერებულ სურათია, და ჩვენ ვახოვთ, რომელსაც ფსევდო პეკს ვაგმავლედ დღევანდელით. სინამდვილენი... ეს არის მითი ადამიანს, რომელიც ვაჩერებთ ვატიობობის იტყვნას, საუკეთესო მონახარებებს, მის ყველაზე ძვირფას თვისებებს. ამიტომაც ეს ფილმი-მითი რომანტიკული, ახალდებულ სურათად იქცა. პირთფუნდა ვთქვათ: ახლა ჩემს კინოში იშვიათად შეიძლება იქნეს მხატვრული ხასები, რომლებიც ვაუღლებენ, და ვაჭიქრებენ, ეს სურათი კი მუდამ ფიქრს აძლევას.

ამასთან ნ. კაპშინიომ ფილმის შემქმნელებს უსაყვებოდა, რომ მთავარი გმირის გარდა სურათში არცერთი სხვა ნახსი, ხასიათი, ნამოვლებული და ვაპოვებული არ არისო, ისინი ან მგროვლი, ან რაფიერნარი“ არიანო, იბტიკირი ავტორებს არ ეთანხმებოდა, ავტორები, სურათის ფილმის ვადაწვევტკბიო.

სწორედ ამ უსახსენლედ გამოხსენლთან კამათით დაიწყო თავისი სიტყვა კინოცილენდ კირა პარანოვან: — უსაყვებოთ ვუსმენდი მას და მსურდა ჩემთვის მინც ვამერტყია, თუ რატომ ხდება, რატომ არის, რომ ერთსა და იმევი ნაწარმობს სრულიად უმსგაოლოდ, სხვადასხვაგვარად აღიქვამთ და ვაწილენთ. მე ნებსებს აქ ვამოსებო ვანახავების კეთილი ვანახავა, რომლებიც „ჯარისკაცის მამის“ გერის ხილოვანების სხვადასხვა ახალდებულ ხასებს შედარებს. მე კი უყურებთ სურათს და მეგრად, რომ ეს მამა ჩემი, მამა ჩემი, რომ ეს ის უფროლ ადამიანია, როგორცღაც რომელიც მხრებზე ვადაწვეო ჩემი დღეობების ცვირბობიობა და რომლებზეც თავის დროზე, ძლიერი ცოტას ვტირობითი, ვესვლებულით. „ჯარისკაცის მამის“ წარმატების სილედობის კი არ არის, რომ იგი ვეცხვას რადაც წარმოადგენლედ ახალდებულ ხასებს, არამედ ის, რომ მისი გმირი ნამდვილად მწიერი, მარათალი და ადამიანურია. ავტორებმა იგი ვაწილენს შემქმნელების პრციციცი, რომ მის მოქმედებს არა მხატვართა წინასწარმარების, მათი ნენა-სურათის მისელები, არამედ თავისი ბუნების მზნავნი კარნახით. ამიტომაც ვთქ თანდათანობით თანესი და მხოლოდ სურათის ბოლის ვგვებენთ, თუ რა ახალ ხასათს ვაეციოთ.

ერთხმად აღვინწავთ, რომ ძლიერი სინანტერისა, რასაც ამ ფილმში მხასიბით აეციებოთ, ეს იმის შედეგია, რომ იგი წინასწარ მოფიქრებულ თეზისს არ თამაშობს. ჩემი აზრით, არ კმარა მარტო დასრულებული ნაწარმობების ანალიზის კეთება, ჩვენ სენარების აღმებურად წაუთხრედ უნდა ვესწავლოთ, და მასში უნდა ვეფხაროთ მაღლობა რეცესობს, რომლებზეც ვაგოო „ჯარისკაცის მამის“ სენარია, მასში დანახვა ნამდვილად ადამიანობის, სიცილედლის სურათების ჩვენების შესაძლებლობა... ეს სურათი ვანახავთ ადამიანის სიყვარულს. ამიტომაც ვარ მისი მაღლიორი.

სურათების ერთ-ერთი სანაწარმ მუშაუნ ნ. ყუვიკო თქვა: მეც უფლებებოთ იბტიკირების ვამოსებო, როგორც ყოველმა ნახსილედ რომ, იმის მონახერლემ მსურის განსაკუთრებით აუწინწი, რომ ამ





— ასე შეიძლება, ახლა ჩემს სურათზე ვლასიარობ, რადგან «ჯარისკაცის მამის» დადგენილ რეზო ჩივილობას დიდი ხნის შეგონებას მაკავშირებს, — თქვა რევისორმა თოფი ტაკა-ვაღმე. — კარგად ვიცნობ სენერასის სულთი დონტასკო და უნდა აღვნიშნო, რომ ამ საცეთელ სურათში ამოვიცანო რიჩე — მათი იუმორი, ხელნერა, სამყაროს თავისებური კერტა. მათ შორის შეიძლება მოხდეს სახეში საოცარი ძაბვის გავრთიანებები უმცირესი და ფოლოსიანი, ხალხის და აზრის სიღრმე.

ჰატიკარი 2. ატიკიშვიდი: — აღფრთხილებული ვარ ამ ფილმში, რომელიც დამდგენი რევისორის, სენერასის ატორისა და მსახიობის შემოხმის ნიშნულია. ახლა იშვიათად გვხვდება ასეთი სიმართლენიანი რევისორული ნამუშევარი. ყველა მისი მიზეზმა ერთი მეორეზე უკეთესია. ეს კი დიდი შრომის, ხანგრძლივი ანალიტიკური, შემოქმედებითი პროცესის შედეგია.

კინოსტუდია «სურბიაჯანდობის» დირექტორმა, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა შ. აშუმუშაძე განაცხადა: — ვაჟაშვილ ჩვენი მოძრაობის კინოფილმებისათვის მისი ახალი ნამუშევარი. ეს არის სახეობა გამობატული, მხატვრულად ბრტყულსებნული ღრმა ატორის ნაწარმოები. როდესაც ამ ფილმს უყურებთ არ გახსენდებათ არც რევისორი, არც სენერასი, არც ჰატიკარი და მსახიობი, ისინი რაღაც ორგანულად შერწყმულან, მათა აზრები გავრთიანებული და ქმნიან სურათის ერთად სახიბრებელს. შესანიშნავა მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი, მაგრამ მის ნამუშევარში მონაწილე რევისორის უაქნო და უკეთესი შემოხმა. ისიც მომეხსენება, რომ რევისორი და ჰატიკარი არ ერტყნებან მსხველ და სწავლულ პლენებით გმირის ჩვენებას.

რევისორი და დამატებელი მასან სიბედული აღნიშნავს: მსოფლიო კინოფილმთაგან უმცირეს ცოტადა ისეთი ფილმი, რომელიც ადვილად ქაბაღისწინაგის. სუყარულის ტრადიციული სამოქალაქებელს, ცნობილი სიუჟეტური სტრუქტურა. ერთობლივი ასეთი სურათია «ჯარისკაცის მამა». მომეხსენება ამ ფილმის იუმორი, რის ჩემთვის რაღაც ახალი იუმორია, განსხვავებული მე, მაგნი, ილიკო და დღაიონისხანაწ. მომეხსენება რევისორის გემოვნება, რაღაც მინიმალისტური კლიმატი თითქმის გუგუნება — დამოირჩილი და უკვე გემორჩილები მის აზრას სელს... მაგნი ზოგაერთი შენიშვნა: შეეცალა გვიყარა იუმორი, მაგრამ ფილმის ზოგ მომეხსენება უკვე ამოქრული ბოლომდე ეპიკურული დამატებურული მასალა და მსახიობი კი განგებრის თამაში. ვეღარ რევისორი აცხადებს მას და ეს სალადი მათგებრისათვის თამაში ვაღარაგებულს ბოლომდე... ეპიკურული რევისორული წყვეტილია ზუსტად, არც ერთი არ ცდილობს წინ წაშენებას, მთავარიანდ ჩვენი ურდადების ჩამოტელებას, რაც კარგად მასუხობს დადგენილი რევისორის მოთხოვნებს... ამ ფილმის გმირი, თავის სახეობა ხასიათი, როგორცაც ტარას ბუბლასა მასჩენებს და შეტარა, მას რომ შრომის ვილზე სადმე ჩიხები დადარწმუნა, უფოლე მობრუნებულა მის წასადგებად.

ასეთია ზოგაერთი დამახასიათებელი გამოთქამები «ჯარისკაცის მამაში». ეს არის ხმა პირისა და ხმა გრისაც. ვაღაპრებულა არ უნდა მოაგვიჩვენოს ეს გამოთქმა, რადგან იმ უამარვ საყარო და საყრდნელი წეროლის, რიტმისა, კორესონდენციის, სარეკლამო მასალის, რომლიდან ახლა საქართველოს კინომატორაგისი შეუშავა კავშირი ინიხიბა, საბჭოთა ინიხილოგენებს (ინიხილოგენების ერთად ხელს აწირებს სამხედროები, მუშები, კომუნისტები, სტუდენტები. რა შეიძლება უყურებო ამას, თუ არა ამ ახალი ქართული ფილმის სიუჟეტულია ლაირაქ.

* * *

და აი, მოსოვის მეოთხე საერთაშორისო კინოფესტივალში — მსოფლიოს დიდ კინოფორუმში შროის ყოველზე ახალგაზრდა და ადვილად მოკრეპული საერთაშორისო კინომაისტრებმა, მის მხროვნელობა და ამოკლებული შენიშვნა ილასიარობა ვრცელი შენიშვნების, მოკლედვე გამოქვეყნდა. კინოფესტივალის შემსრულებლობის, ხალხთა შროის შეფიქრობისა და შეგობრისათვის სწორად ამ დღისთვის ავიდნენ სრულეს ყრბილობა სახალხის დიდ ცირანზე სასაბჭოთაოდ მსოფლიოს 70-მდე ქვეყნის (ინიხილოგენების ნაწარმოების) და საერთაშორისო კინოფესტივალზე რუსული ფილმის მასა და შეფიქრობისათვის ერთად საბჭოთა კინოს ღირსებას იცავდა ქართული სურათი — «ჯარისკაცის მამა».

თუ როგორ შეიძლება ი. წ. სანათაშორის ნაშრომობა? «ჯარისკაცის მამაში», ამის შესახებ ზოგიერთ უკიდურესად ვიწრო სურათის დამატებების შემდეგ, რა რეზო ჩივილობას და სტერეო-ვაკანაიბისთან მივიდა რაჯ კაპური — კინოფესტივალის ოფისის წევრი, იტალიელი, კოსტინა. ულავად და ქართული კლიმატის, მომინდობა ვისაგებებელი და სიტყვა ჩაფორტი «ჯარისკაცის მამაში», მინდობდა რამე დასდებოდა. მაგნიამ თითქმის ფიქვმ გახსენდა ფოტორის წევრის გათქმელობის მოვალეობა. ი. წ. კოსტინა და მომინდობა: — მე ფილმის გამო ამდგირი მოიქაშას. და თუ სახეზე აღფრთოვნება მართია — ეს წესდებოდა ავრამელიტი არც არის. აი — დამატარა ინიხილობები.

ბეგრადი შეუვალად აღმოჩნდა ფრანგი კინოს ვარსკვლავი მარსელა დელაი. ისიც ფოტორის წევრი იყო, რის გამოც ხუმრობების, თორმეტი განრისხებულ მამაკაცი და ერთი ქალი. როგორც ჩანს, ეს მასაც უფრო მიწევდა და ფრთხილობდა — მამაკაცებმა ხალხი არ დაინტერესა. მაგრამ რაჯ კაპურიან და მართა ვლადიმერ სანოლოვ სანოლოვს თქვეს, თუ რა აზრისანი იყვნენ ქართული ფილმზე, როდესაც საერთაშორისო ფოტორის უყარსენელ სტრუქტურა მას მიხედს «ჯარისკაცის მამისათვის» ერთ-ერთი პირის მიზეზებს.

ფრანკისა და ამერიკის ბეგრი კინოფესტივალის მომსწერი კინოკრიტიკოსმა ალენსანტერ კარავაგოს ფილმის დამოკრების შემდეგ მოხარა: «ჯარისკაცის მამა» შესანიშნავად მასუხობს ჩვენი კინოფესტივალის დევიზს. იგი ხუმრობით, უკუშარბილად ერთგულად ნაწარმოებია, ქალაქებს, ხალხთა მშობას, გემოვნობას.

— მითხვო ეს იუსი მხოლოდ ბილი-ინტერვიუ. — მითხვა გრაფიო ჩიხიან, რომელიც ფესტივალის ამ პირველ დღეს საღვარდეთიდან ჩამოსულ ნანდო-მეგობრობებს მისაძვლებლს ვერ აუღივდა. — მათარებს ჩემი მეგობრის რუხი ჩიხის განგებრება. მათარებს «ჯარისკაცის მამის» საერთაშორისო ასაპრებუ ვანსელა მინდა უკვეამ იფოტორის, ყველამ გაიგოს, თუ როგორი მამა იფოტორია ჩემი, «ხალხის» გმირი.

იმამა საღვლის საბჭოთაოს მისიში შეგვხვდა ცნობილ ფრანგ კინოკრიტიკოსს ცორე სელუსს. სინაფონი თქვა: — დაგვიყარებო ჩამოვიდა და ამ ქართული სურათის ედვარ მოუსწარა. შეუხვდა მამი შენაკვეცს, მასინაძელებს დამპირდნენ — უფოლე მოიგინებო «ჯარისკაცის მამის» ნახვას. იამედე კი მინდა ვიქცა, რომ მის შექმნელს, რ. ჩიხეს ვიციბდნე ფილმით ამავანდა ღურბავა, რომლის ნალოცად ფრანგულ პრესაში მე გახალავარი. მიყარას თქვენი თეთიფოტოდი კინო, თვალურთ ვადვივნებ მის ძებრებს. მახებრის ქართულ ახალგაზრდა კინოფილმთანა მისოცა და წარამებია.

წელს მოსკოვი კვლავ შეგვხვდა სტერეო დამატარის, რომელიც ჯერ 1961 წელს — მოსკოვის მეორე საერთაშორისო კინოფესტივალის მსვლილობისას გაავანდა ვაჭო. «თბილისის» კინოფილმებს. ეს დასავლეთ-ბერლინული კინომაგნიტოვიტელო თავის სამშობლო ქალაქ თბილისში იყო 1963 და 1965 წელს, რაც ფილმებით ვაჭვივნებ მოსკოვის შესახებ და მეოთხე კინოფესტივალის ნაწარმოებები. მას ბეგრი საბჭოთა ფილმი აქვს შექმნილი და აცნობს უცხოელ მაყურებლებს. ამჯერად შეგვიჩვენოსთავა მამადა: — ყურად, ეს რა კარგი ქართული ფილმი ვნახე, «ჯარისკაცის მამა» უკვე შეიძლება, ჩველსევე ვაჩვენებ ბერლინში, ნაცინებო კი სინაფონი ვებრავა — წყნულები სურათია-თქო. ცოტა ღუმე-ლესიტი კი მათგინებო. — თუ ჩემს ალღის ეტლიობი, გენიში, კინოფესტივალთან უნდავალდო არ წავსებო.

ქართული ფილმი დამაფიქვბელი გაუჩნდა, როგორცაა ბეგრი კინო კ. შიმიც ამბობდა: «ჯარისკაცის მამა» ძალზე შთაბეჭედა სურათია, ასეთ დიდ კინოფესტივალზე ამჯერად წარამებია ბეგრის ნიშნავს, დაფიქვრეთ». ცნობილია კინოფილმდებელსტამა და იაუბოუსკიანა კი თქვა: «ვნახე «ჯარისკაცის მამა». აღფრთოვნებული ვარ».

როგორც ცნობილია, მოსკოვის მეოთხე კინოფესტივალის დარგლებში საერთაშორისო კინომატორაგე მოიქცა. «ჯარისკაცის მამა» ბეგრისა ქვეყანას შიქინდა. ფესტივალის მომხმარებლის ბიუროში მოიხერხა: — ბეგრისა, არ შეცდებიან, ერთ-ერთ პირს-კონფერენციაში წაანგებოდა თითხვა სტილიანოვი კინომატორების ფოტოს წარმომავლებთან და ტელევიზიონთან, რომ ურჩანსტილიანოვი ვაჩიარებინას ის დიდი შთაბეჭდილობა, რომელიც მასზე მოახლდა. «ჯარისკაცის მამაში». დასახარებ ნამ თქვა: «ძალზე დიდი შეგვხვდა ამ ფილმის შექმნელის და ფოტორა — სურათი უკვე შეიძინებ სპირტინეში საჩვირისლად». სასტუმრო «მოსკოვის» მისიში მომინდობდა კინომატორები სინაფონიან: ვლადიმერ პაიონრა-შვილი ვარა: მინდა ვაგვიზარო თქვინი სინაფონი. ამ ქართული ფილმის მოკვლეობი გმირის ხასიათი ჩემთვის ნაცინებ და ასახებია. სურათი უფოლეზობრ შენახსენავია. როგორც სასინაფონი, ცოტა აუღმლებელი ვარ — სურათის იდეა სხვა გამჭარბებლობა მამას-წერის. მაგრამ აჯანდაბას — სინაფონებით ისიც შეეცალა, რომ ამ ფილმს კვლავ ვნახავ ტელევიზიონზე.

ფესტივალის დაფორმისას კინოშობი ყრბილობა სახალხის ექვსი-თამარსკიანი დარბაზი ტაშის გრიათი შეიკვდა ცნობას, რომ საერთაშორისო ფოტორი ფილმზე «ჯარისკაცის მამაში» მამაკაცის როლის საუფოტორი შირსელებლისათვის კინოფესტივალის პირი მთავარიანა სტერეო ვაჩიარებია. ამ სახატო ეტლიობის მიზეზისა მ. ვაჩიარამე ვანახვდა:

— არ ვციო, ვის უფრო ეტოვნები ეს პირი: მსახიობს, რომელიც კინომატორის წინ მდებოდა ნაკვავა მამა-საშვილს, თუ სტერეოს, რომელიც კინომატორის უყარსენა და აყველავ შეიკვდა ილ-წევდა გმირის მხატვრული სახის შესწავლად.

ჩვენ კი დაფორმით, რომ ეს პირი ქართული ფილმის საყოველთაო წარამებების კიდევ ერთი დადასტურება იყო.



რელიეფი ატენის სიონიდან

ატენის სიონის რელიეფი

(დავით ბარბაქაძის ცხოვრების სიუჟეტი)

გურამ აბრამიშვილი



ავით-გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სხვადასხვა პერიოდის მხატვრული ძეგლები გარკვეულ ციკლს ქმნიან. ამ ძეგლთა ცალ-ცალკე შესწავლა ცხადყოფს, რომ დროთა განმავლობაში ნაწარმოებები იცვლებოდნენ როგორც მისი იდეური ჩანაფიქრის, ისე მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის თვალსაზრისით, რაც განპირობებული იყო საზოგადოებრივ მოთხოვნილებათა ცვალებადობით. დავით-გარეჯელის ცხოვრების თემა ძირითადად გულისხმობს მხატვრობაში, მინიატურასა და ფერწერულ ხატურ-შიასასხეულს. მისი გავრცელების არე ისტორიული გარე-

კახეთისა და ქართლის საზღვრებს არ სცილდება. ატენის სიონში დაცული რელიეფი ჯერჯერობით ერთადერთია, რომელზეც დავით-გარეჯელის ცხოვრების თემა ასახული. მისი ეპიგრაფიკული მონაცემები როგორც რელიეფის თარიღის, ისე ავტორის ვინაობის დადგენის შესაძლებლობას იძლევა¹. უახლესი სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით ატენის სიონის რელიეფი დავით-გარეჯელის ცხოვრების ასახვის პირველი ცდაა². რამდენადაც მასში კარგად უნდა ჩანდეს ახლდ-ჩამოყალიბებული თემის არქაული ინტერპრეტაცია, ამდენად იზრდება ინტერესი ძეგლის შესწავლისადმი.

ატენის სიონი მდებარეობს გორის რაიონში, მდ. ტანას (ატენის) ხეობის შუა წელზე. ტაძარი ცენტრალურ გუმბათოვან ნაგებობას წარმოადგენს და ჯვრის ტიპის არქიტექტურული ძეგლების ერთ-ერთი თვალსაჩინო ნიმუშია. ძეგლი აგებულია VII საუკუნის პირველ ნახევარში. აქ არსებული სომხური სამშენებლო წარწერით მის არქიტექტორად მიჩნეულია თოდოსა. ჩვენთვის საინტერესო რელიეფი ტაძრის ჩრდილოეთის ფასადზეა მოთავსებული. ქვის მოგრძო ფილაზე (36×72 სმ.) ამოკვეთილია ორი დამოუკიდებელი კომპოზიცია: მარჯვნივ — ლომთან მებრძოლი სამსონი და მარცხნივ — VI ს. ქართული მოღვაწის დავით-გარეჯელის მოწაფე ლუკიაწე. ჩვენს მიზანს ამ უკანასკნელის განხილვა წარმოადგენს. ლუკიაწე ზის პატარა დაბალ სკამზე და წველის მის წინაშე შორნილად მდგარ ირემს. წმინდანის ფიგურა დისპროპორციულია. გამოკვეთილია დიდი თავით, საკმაოდ მოკლე ტანითა და არანაპორციული წვრილი მკლავებით. თავზე ახურავს წვეტიანი სამონაწუნო ქაღი. დაზიანებული სახის ნაკვეთიდან შედარებით უკეთ გამოირჩევა მოკლე წვერი და პირის მოხაზულობა. უხემო და არამალსაკიკურია ირემიც. მის წინ არსებულ სინბრტყულ სომხური წარწერაა ამოკვეთილი, რომელზეც გარკვევით იკითხება რელიეფის ავტორის სახელი (თოდოსა).

აკად. გ. რუბინაშვილი ამ პირს აიგივებს ატენის სიონის არქიტექტორ-თოდოსასთან. ეს კი მკვლევარს რელიეფის დათარიღების საშუალებას აძლევს. რადგანაც ატენის სიონი VII ს. პირველ ნახევარშია ააგებული სომხი არქიტექტორის თოდოსას მიერ, ამდენად მის მიერ ხელმოწერილ რელიეფსაც ამ ხანას მიაკუთვნებს³. ჩვენ სახეობით ვიზიარებთ მკვლევარის მოსაზრებას, რომ ამ რელიეფზე თოდოსას სახელის მოხსენიება უდავოდ უნდა გულისხმობდეს მის ავტორობას.

აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით რელიეფზე დავით-გარეჯელის ცხოვრების ერთ-ერთი ეპიზოდია ასახული; ირემს წველის დავითის მოწაფე და თანამოღვაწე ლუკიაწე⁴. ქრისტიანული იდეის თემატიკისათვის ირემების წველის სცენა უცნობია. ქართულ წმინდანთა ცხოვრებაში იგი მხოლოდ დავით-გარეჯელის ცხოვრების სასწავლოდანაა დაკავშირებული. თემის ასეთი განმარტება სწორად მოგანჩნია, თუმცა იგი დასოფილი არ არის წინამოედგობისაგან, რაც ძირითადად თემის VII საუკუნისათვის შეუფერებელ ინტერპრეტაციაში გლინდება. ამ უკანასკნელის გამოსაჯვრებად კი აუცილებელია მთელი ის სოციალურ-პოლიტიკური პირობები მიმოვიხილოთ, რომლითაც ხშირად დავით-გარეჯელის ცხოვრების თემატიკის ჩამოყალიბება-აანხვითარება.

ეროვნულ წმინდანთა ჩამოყალიბების აუცილებლობა წარმოიქმნა საქართველოს სახელმწიფოებრივი განვითარების გარკვეულ ეტაპზე. VIII საუკუნისათვის არაბთა ბატონობის მიუხედავად, საქართველოს სხვადასხვა კუთხე სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების ახალ საფეხურზე აოცდა. ახლად წარმოქმნილი საშთარობები იძიებდნენ გაერთიანებისათვის⁵. ტაო-თაოჯვრით, რომელიც IX საუკუნისათვის პოლიტიკურ-ეკონომიკურ სასამართლო მომსახურება. ამ მხრივ განსაკუთრებულ აჩივრებას იჩინს. გაერთიანებისათვის ბრძოლა ერთიანული დამოუკიდებლობის და თვითმწყნების ნიშნითაა აღბეჭ-

დლი. საქართველოს ეკლესია თანდათან ემიჯნება სირიულ-პალესტინურ ტრადიციებს და მთლიანი დამოუკიდებლობისაკენ მიიღობს. მოწინავე საზოგადოების მოღვაწეთა მიმართულია იმით, რომ დასაბუთოს ქართული ქრისტიანული ეკლესიის და ეკლესიის დამოუკიდებლობის ფაქტი, რომელიც, მათი აზრით, ბერძნულს არაფრით არ ჩამოუვარდებოდა ⁶.

IX—X საუკუნეებში ხდება ძველი ლიტერატურის ახლებურად შეფასება და გადასინჯვა, რაც სირიული და სომხური მონოფიზიტობის ყოველგვარი კვალის მოსპობას ისახავდა მიზნად. ინტენსიურად მიმდინარეობს მთარგმნელობითი მოღვაწეობა. იქმნება რელიგიური ლიტერატურის ახალი ფანჯარი — „მოღაწეობანი“ და „ცხოვრებანი“. იწერება მდიდარი ეროვნული ჰიმნოგრაფია, იწერება იმ ქართველ წმინდანთა „ცხოვრებანი“, რომელნიც X საუკუნემდე მოღვაწეობდნენ ⁷. ეპოქის მოთხოვნების შესაფერისად „ცხოვრებანი“ რელიგიურ-სასწავლებლორეცეპტში არის წარმოდგენილი, რაც წმინდანობის აუცილებელ ატრიბუტს წარმოადგენდა. სახვით ხელოვნებაში იქმნება ეროვნულ წმინდანთა მთელი გალერეა, რომელთაგან ყველაზე პოპულარულია წმ. ნინო და დავით-გარეჯელი სარგებლობდნენ ⁸. ამ წმინდანთა „ცხოვრებანი“ ისტორიულ-რეალური საფუძვლები მათი მოღვაწეობიდან ვიდრე მათი „ცხოვრების“ შექცემულ ძირულად იცვლება და მუცხადდება. ისინი გარდა წმინდა რელიგიური მნიშვნებისა, პოლტიკურ-სოციალურსაც ასახავენ. მათი მიზნების ავტორები ასაბუთებდნენ ქართული ეკლესიის დამოუკიდებლობას, მისი იურიდიულად თანასწორუფლებიანობას სხვა ქვეყნების ეკლესიათა შორის.

X საუკუნის დასაწყისის მხატვრული ძეგლები, რომლებიც ქართველ მოღვაწეთა ცხოვრების ასახვენ, ტენდენციურბრუნს ამჟღავნებენ მათი სასწავლებლო საქმიან ხასხასებში სტრუქტურით. იმისდამიხედვით არის თუ არა ამა თუ იმ თემაში ასრულებული მოღვაწის სასწავლებლო მიზნები, შესაძლებელი ხდება მათი დაჯგუფება: ერთი ჯგუფი მიეკუთვნება იმ ადრეულ ხანას, რომელშიც არა ჩანს ეროვნულ მოღვაწეთა წმინდანობრივი მომენტები. მეორე ჯგუფი ეროვნულ წმინდანთა ფორმების შემდეგ ახალიდ უნდა მიეკუთვნოს, რადგან ისინი ბევრ ამჟღავნებენ ახალი იდეისადმი სრულ დაქვემდებარებას. ასეთ განზომობიერებას ემორჩილება ის ციკლები, რომელიც დავით-გარეჯელის ცხოვრებისადმი მიძღვნილია. ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში დავით-გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ სიუჟეტებს პირველად ვხვდებით „უდაბნომოწამეთა“ მთავარი ეკლესიის მხატვრობის პირველ ფენაზე. კომპოზიციები, ძველი აღმოსავლური მხატვრობის ტრადიციების შესვლად, ქმნიან ერთ მთლიან უწყვიტ ზოლს. პირველი კომპოზიციის დაითვისა და ლუკიანეს უდაბნოში მოსვლას წარმოადგენს, ისინი ერთმანეთის პირისპირ სხედან და საუბრობენ. თემა ასათრეობა ბუნებრივი, ცხოვრებისეული უზრუნველბით, რომელშიც უკუფენილია მისი აქ მოღვაწეობის საწყისი რეალური ვითარება. მონღღვრო კომპოზიციამ და იმის ქვეშ აღმართული მონუმენტური ჯობის წინ მოლოცვლი დავით-გარეჯელის გამოსახული. არც აქა ჩანს რაიმე სასწავლებლორეცეპტის სტრუქტურა. იგი მხოლოდ საეკლესიო რიტუალს ასრულებს.

შემდეგ კომპოზიციამში მთელი ტანით დგას დავით-გარეჯელი ლავრის პირობითად აღმნიშნული სქემატური გამოქვებულის ფონზე და ლუკიანეს საქმიანობას აკურთხებს. ეს უკანასკნელი მიწას ბარავს. დავით-გარეჯელის მარცხენ მუხლმოყრული პირს გაიჩნევა, რომელიც სამცხენივით ლიტერატურის მიხედვით ლუკიანედ არის მიჩნეული. ახალი მონაცემების გათვალისწინება უფლებას გვაძლევს იგი დავითის მეორე მოწაფედ — დიდოდ მივიჩნიოთ.

მხატვრობის შესწავლამ გვიჩვენა, რომ ეს ციკლი ასახავს



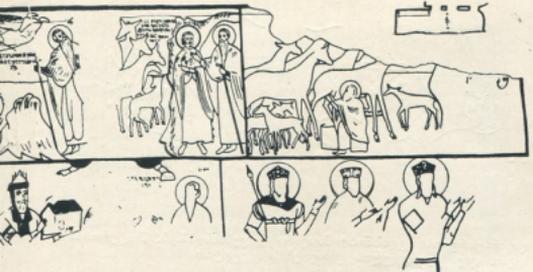
დავით-გარეჯელის „უდაბნოს“ მთავარი ეკლესიის IX ს. მხატვრობის სქემა. დავით-გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტი

და განაზოგადებს დავით-გარეჯელის მოღვაწეობის ძირითად მომენტებს. ეს ტენდენცია ყველაზე ნათლად იმ კომპოზიციებში ვლინდება, რომელშიც გარეჯის მონასტრების დამარსებული სამივე მოღვაწე გამოსახული. წყაროს ფართო ნაგავი, რომელიც ლუკიანეს შრომის შედეგად მიიღებება, ხეობა აღწერილ კომპოზიციათა წინა პლანს მთელ სიგრძეზე გასდევს. სიუჟეტის იდეა ახლოს დგას ძველ ქრისტიანულ სამყაროში ფართოდ გავრცელებულ, ერთ-ერთი პოპულარული თემის ინტერპრეტაციასთან, რომლის მიხედვით, მოსე უდაბნოში წყალს აღმოაცენებს, მუხლმოყრელი მწყურვალე ირი წყალს ევაფება. დავით-გარეჯელის ცხოვრების ამ თემაში იდეათა ერთიანობის გარდა, კომპოზიციის თემაც ინარჩუნებს არქაული იკონოგრაფიის გარკვეულ ნიშნებს. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე, წყლის ნაგაის პირთან მუხლმოყრელი ბერს ამ თემის კომპონენტი მივიჩნევთ და არა ცალკეულ, დამოუკიდებელ კომპოზიციად. ანგარიშსასწავლია, რომ მიუხედავად არქაული თემის იდეათა იდენტურობისა, დავით-გარეჯის „უდაბნოს“ მხატვრობაში, წყაროს აღმოცენების რეალური და არა სასწავლებლო მხარე ასახული.

მიმდებარე თემა დავით-გარეჯელის იერუსალიმში წასვლას ეხება. დავითი მობრძანებია წამოხდენილი, მოსას ეს. წ. „საღარიბო“ (სამოწაურო) საშიში. ხელი გაწვილი ჰქონდა მომდევნო კომპოზიციამი გამოსახულ იერუსალიმისაყენ და მისაყენ მიემართება. ლუკიანე, რომელსაც დავეყვას გარეჯის მონასტრების მოვლა-პატრონობა, მუხლმოყრელი ლოცულობს. ბოლო კომპოზიციამი დავით-გარეჯელის პოლიტიკომბაასახული.

როგორც მხატვრობის ზოგადად გაცნობამ გვაჩვენა, მისი თემატიკის ძირითადი იდეას დავით-გარეჯელის მოღვაწეობრივი, ცხოვრებისეული მხარის დათმობა წარმოადგენს. იგი ჯერ კიდევ არ ატარებს იმ ტენდენციურ ხასითას, რაც მონღღვრო ხანებში მაგაფოდ ვლინდება მოღვაწის სასწავლებლორეცეპტის სტრუქტურაში. ამის გამო, რომ დავითი გამოსახულია წმინდანის აუცილებელ ატრიბუტის — შარავანდელის გარეშე. მხატვრობას აკად. შ. ამირხანაშვილი IX ს. ათარიღებს.

ამავე ტარძის სახმრების ნაყის ჩრდილოეთის კედელზე დავით-გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სამი სიუჟეტი მოთავსებული. ისინი ზემოთ განხილული მხატვრობისაყენ ძირულად განსხვავებულ თემის იდეის სხვა გაკეთბ. მხატვრული მიზნისასახულებით და იკონოგრაფიული ნორმების თაყბიერებებით. თემა უკვე განხილულია რელიგიურ-სასწავლებლორეცეპტში. აქ წარმოადგენია შემთავი კომპოზიციები: ლუკიანე ზის დაბალ სკამზე, წინ შედგეს მოსაწვილი ჭრუჭლი და დავით-გარეჯელის სასწავლებლო მთელენი ირგმ წყალის მეორე კომპოზიციამი ირგმთა ირავი ჯგუფი დადაითისად და ლუკიანის წინაშე. ეს უკანასკნელი ცხრების მიმართავს თხოვნით. რათა სასწავლებლო მოვლენილი იდგომის დაიცვას გველუშპისაყენ, რომელმაც მათ ნუკრი შეუქმანა.



დავით-გარეჯელის «უდაბნოს» მთავარი ცკლესიის 983 წ. მხატვრობის სვეტი დავით-გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტი

მესამე თემა გველუმბასი სასწაულებრივად დაწვას ეძღვნება.

ამ ციკლში დავით-გარეჯელის უკვე უჩნდება წმინდანისათვის დამახასიათებელი ძირითადი ატრიბუტები — მარჯვენადედი და გრძელი წვერი, მისი ცხოვრება ამჯერად სასწაულებრივ ასპექტშია წარმოდგენილი. ჩვენთვის საინტერესო თემა — ირმების მოწველა სასწაულებრივ-წმინდანობრივი თვალსაზრისით განხილულ კომპოზიციებშია ჩართული და ამვე დროს თვითონაც ამ იდეის მკაფიო გამომხატველია. (მხატვრობა 983 წლით თარიღდება) სასწაულებრივი მომენტებია ასახული «მოწამეთა» ცკლესიის კედლის მხატვრობაშიც. დავით-გარეჯელი რუსთავის წარმართს ერისთავს ბუბაქარს ხელს «განჯიშელებს». შემდეგ გაეგონა და ქრისტიანად მოაქცევს. მხატვრობა XI საუკუნის ახლო ხანებში თარიღდება.

დავით-გარეჯელის ცხოვრების წევანამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ლიტერატურული ძეგლი X საუკუნის პირველ ნახევარს განეკუთვნება⁹. იგი ხასიათდება დავით-გარეჯელის ერთგულ წმინდანად წარმოდგენის ტენდენციებით. მისი სასწაულებრივი პასაჟები არაგად მისდევს 983 წელს შესრულებული მხატვრობის თემას და გამორიყსული არ არის მის ლიტერატურულ წყაროსაც წარმოადგენს.

განსხვავებული მსოფლმხედველობით შესრულებულ მხატვრობას და ლიტერატურული ძეგლის შეპირისპირება უკლებიან გეგმურად დაგასანათ, რომ დავით-გარეჯელის ცხოვრების იდეის სასწაულოებრივი ასპექტში წარმოდგენა IX — X ს. მიჯნაზე მომხდარა. ამას მხარს უჭერს ის გარემოებაც, რომ წყობით ამ ხანობით ხდება ქართველ ერთგულ წმინდანთა ფორმირება. მომდევნო ხანის ძეგლებში თემის ძირითადი იდეა უკლებლივ რჩება. მხატვრობი დავით-გარეჯელის ცხოვრების აკოაფ წმინდანობრივ — სასწაულებრივი მხარით წარმართობაზე. იკოლობას განათობის მსოფლმხედველ კომპოზიციებას აღწახება და პერსონაჟთა იკონოგრაფია.

აჩინვის სიონის რელიეფში წარმოდგენილი სიუჟეტის შესწავლამ გვაჩვენებს: თემის უკვირ აკოაფ განათობის აკოაფლი გზა. ლუკინა ერთმს წყობის, რაც თაით-გარეჯელის სასწაულოებრივ წამოთარებლ სიუჟეტში მათითდაა ასახული დავით-გარეჯელის ცხოვრების სასწაულოებრივი მხარე. ეს კანდენციან კი, როგორც წყობით აღნიშნულთ. IX — X ს. მიჯნაზე კალიბდება. ამოიწახ ამ რელიეფის მიწნადა VII ს. პირველი ნახევარის ნაწარმოებათ შეზომილბათ მიგვჩანნა. ამაშივე მიუთითებს რელიეფის შესრულების სილიო და ტექნიკური შეზღობიერ. აკინის სიონის ამ რელიეფის VII ს. ძეგლებთან შედარებამ აჩინაწახ მათი მხატვრობ-პლასტიკური ამოანნების სხვაობა. ეს პირველ რიგში ითქმის მცხეთის ჯვარის რელიეფებზე,

რომლის არქიტექტურული კომპოზიციაც ატენის ტარის პირდაპირ წყაროს წარმოადგენს¹⁰.

მცხეთის ჯვარის რელიეფზე ფიგურათა დაყენებაში ჩანს ელინისტური ხილოგნიების ტრადიციები¹¹. ამავე დროს ისინი ამტკიცებენ ანტიკურ პლასტიკურ ფორმათა აღმოსავლურზე და კერძოდ, სასწაული ხელოვნების ტრადიციებზე გარდაქმნა-გადაზარების მკაფიო ნიშნებს. ეს ძირითადად სხეულის მოდელირების, თმის, წვერისა და სამოსის დრამატიკის პლასტიკურ-დეკორატიულად გამოსახვაში ვლინდება¹². ქრონოლოგიურად მომდებარ ხანის კარგველნი ძეგლები ამტკიცებენ ანტიკური ფორმების და ტრადიციების განდევნის კანდენციებს. მათ მხატვროლ ღირებულებას შესწავლის სიბრტყეობრობა და ხაზოვანება წარმოადგინათ (უსანეთის სვეტი VIII ს., გვილდესის სალხინობელი VIII — IX ს. ს. მიჯნა). თუგუდა რელიეფის სიმაღლე არ განსაზღვრავს მის მანრას. წყობილის (VI ს. მიწურული) რელიეფები, მათი საკადრ მოკულობითი ფიგურების მიუხედავათ. სიბრტყეობრივი არის გადაწყვიტული. ითქმის რელიეფი (826 წ-ით) დაბალია და ფონთან არ არის დაპირისპირებული. მასში დომინირებს სიბრტყეობრივი მანრა. იგი ჯერონაწახ შეთანხმით ერთგავს და ითმის განიოთის¹³. თუგუდა შვიმწინადა ემპირიული მომენტების გაძლიერების გარეაჟული (კვირი¹⁴, რითაჟ აანსხვადდება კიდევ ადრეული ხანის ძეგლებსაგან. ზარხმის «ფრისკალები»¹⁵; ჭითურ ხაკში (886). მიუხედავდ მისი დაბალი რელიეფისა, ხელობისა და აანსაულობითი თითების მომრ-გაალობრათა გამოანობის იკოაფი, ჩანს ახალი მხატვრობ-პლასტიკური ამოანნებისაგან მისწორება. ასითვე მოზანთა-სახაობისაგან სწრაფას ამოანნების მოხანის ჭითურ ჯარზე (973) წარმოდგენილი ჭრისკეს სხეულის მოთლიობის¹⁵. მაგარე, მათ კიდევ არ მოძილება ვითაპარათ პლასტიკური-ის იმ ნაწილში აგაბრზე, რასაც ჭართულმა რელიეფმა მიადწია XI საუკუნეში¹⁶.

ამგვარად ჭართული საუბუბარა თაიის განათობრის ახლებ თანათანობით იძრის პლასტიკურ-მოკოლობით ფორმებს. ეს რთული და ხანგრძლიოი მოკოაფი რამოინით იკახს შიოასაც და თაიის განათობრებს XI ს. პირველ ნახევარში აღწევს. გამოსახულება ხდება მოკულობითი, მალალ რელიეფის უჩნდება მისწავლებათა ფონითან განათობულობებისა და მრავალ ჭინალობათ აფორმებისაგან. შიოთაობი განათობრება XI საუკუნის მოთრე ნაწიერთან საეოკოფი დოგმატიკურ აწრობნაჟი გარეაჟოლ წინადმდებობას აწყდება და ერთგვარათ ჩინძი რჩავა¹⁷.

აკინის სიონის ამ რელიეფის VII ს. ძეგლებთან შეთანხმებამ ანათავ მისი სილიოთა და მხატვროლ ამოანობის სხვა მოზანთასხეობა. იგი მოკულობითობის შეჩინის ტენთინიკობით ხასიათობდა. ლუკინას იდეურა მათითარა არ უპირისპირობდა რელიეფის სიბრტყის, არამოთ სამოსის რბაბრების ერთგვარათ შერბათ ხაზობით წაწყობრება და რრიალობათის რრიაობით სიბრტყეზე. ასით მოზანთასხეობათა ტამინასითაჟიოთა X — XI საუკუნათა მხატვროლი ამოანნისასითის. ასოჟ ითქმის ლუკინას სხეოლის პროპორციებზე, სამოსის დრამატიკის ხასიათზე. ეს ელემენტები VII ს. პირველი ნახევარისათვის დამახასიათებელ პლასტიკურ-დოგმატიკურათა მოკოაფობრივ არანს. სხეოლის მოკოაფობობის შეჩინის ტენთინიკობი მომწინადა ლუკინას თაიის. კანის ჭიედა ნაწილობა და ირმის სხეულის მოდლობრებაში ლუკინას სხეოლის აღწახება. თაიის და კანის მიერთების ერთგვარი გულებრითობი ხენძებრ და განსაკუთრებით წყობის მოკოაფობის კანის ბლოჯა ულუჯათობი მიერთობა. თაიის ანაკოაფიეს პოკოობს ჭითური ხელოვნების იმ ძეგლობში, რ-მომობს აკ პრემიკობობისა და ხაზობრივ უმთხრობის აკოაფის საოი აკის. ანაკოაფასწავრია. რომ ამბორულ ძეგლობათ უმრავლესობა X საუკუნით თარიღდება და მსოლობი მიერწ ნაწილი განკუთუნება XI ს.¹⁸. რაც შეეხება რელიეფებთან,

ჩვენი განხილვის საგანი შედარებით ახლოს დგას ქოროლოს (X ს.) რელიეფთა მხატვრულ ამოცანებთან, მის ფიგურათა სხეულის პროპორციებთან, მაგრამ მასთან შედარებით ატენის სიონის რელიეფი მხატვრული და ტექნიკური თვალსაზრისით დაბლა დგას.

ჩვენი განხილვის საგანი — ატენის სიონის რელიეფი როგორც თემის იდეურ-არზორიული, ისე მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანებით, შედარებით მოგვიანო ხანის მოთხოვნებზე პასუხობს. ამდენად მისი შესრულების დრო IX—X საუკუნეთა ახლო ხანით უნდა განისაზღვროს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რელიეფს ახლავს სომხური მთავრული წარწერა, სადაც ავტორის-თოდოსას სახელი იკითხება. ამ პირს აკად. რუბინაშვილი მართებულად მიიჩნევს რელიეფის შემსრულებელად და აიგივებს ატენის სიონის სამშენებლო წარწერაში მოხსენიებულ თოდოსასთან. ჩვენს მიერ განხილული რელიეფის თარიღის განსაზღვრა თავისთავად მიუთითებს თოდოსაზე, როგორც შედარებით მოგვიანო ხანის არქიტექტორზე. ეს გარეგნობა კი საკითხს აყენებს მისი, როგორც ტაძრის შეკეთებით — სარესტავრაციო სამუშაოთა შემსრულებელზე და არა თავდაპირველ სამშენებლოზე. ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს ატენის სიონის არქიტექტორის ვინაობის კვლევა, მაგრამ რამდენადაც მისი სახელი ავტორის ნახარზობაზე ატენი განხილვის საგანს, საჭიროდ ვთვლით ზოგადად მიმოვიხილოთ ატენის სიონის ის რელიეფები, რომლებიც თოდოსას ხელსა და ეპოქას მიეწერება.

ატენის სიონის პირველი მეცნიერული ანალიზი აკად. გ. ჩუბინაშვილს ეკუთვნის. ავტორი რელიეფებიდან ოთხ ძირითად ჯგუფს გამოყოფს. მათ ტაძრის აშენების სინქრონულად მიიჩნევს და მიუთითებს ორ ავტორზე — თოდოსაზე და გრიგოლზე¹⁹. აქვე აღნიშნავს რელიეფთა სტილისა და ტექნიკური ხერხების სხვაობაზე, არქიტექტურულ ნაგებობასთან დეკორაციული მორთულობის შეთანხმებლობაზე²⁰. ამ მოვლენას კი იმით ხსნის, რომ ავტორებს არ ჰქონდათ სათანადო გემოვნება და ამოცანისადმი მხატვრულად მიდგომის უნარი, მისი დაკვირვებით თოდოსა და გრიგოლი შემოქმედებით და არ ჰქონდათ რელიეფზე, არამედ სხვადასხვა ხანისადაც და ეპოქის შუა მხატვრული ნაწარმებლებთან ახდენდნენ კოპირებას. მკვლევარის აზრით, ამან განაპირობა მათი სტილისა და იკონოგრაფიული ნორმათა სხვაობა.

აკად. შ. ამირანაშვილი ატენის სიონის რელიეფებს ტაძრის მშენებლობის დროისად მიიჩნევს და აჯგუფებს სტილის თავისებურებათა მიხედვით. ძირითად ჯგუფში აქცევს იმ რელიეფებს, რომლებიც სტილითა და შესრულების იერით სომხური ხელოვნების ძველეთან მსგავსებას ამჟღავნებენ და ხასიათდებიან მაღალი რელიეფით, ფიგურების ერთგვარი სიმრუდით, სექნატიკობით, არაპლასტიკურობით. მკვლევარი ამ ჯგუფის რელიეფთა შემსრულებლად თოდოსას და გრიგოსს მიიჩნევს. ამავე ჯგუფს მიაკუთვნებს შედარებით დაბალი რელიეფით შესრულებულსა და ტრანქად გამოკეცილ ნაწარმოებს, რომელშიც ჩვენს მიერ განხილული რელიეფიც შედის. ჰატივოლ ოსტატთა მიერ შესრულებულად მიიჩნევს ჩრდილოეთის კარის ტიმპანზე წარმოდგენილ ირმების კომპოზიციას, ჰართოლ-სასანური ხელოვნების ნიმუშად — დასავლეთის ფასაღზე მოთავსებულ ნადირობის სცენას, სოლო სომურ-სასანურად ამავე ფასაღზე არსებულ სიმურდის (სენ-მურე) გამოსახულებას²¹.

თოდოსას მიჩნევა მეორე პერიოდის შეკეთებით — სარესტავრაციო სამუშაოთა შემსრულებლად თავისთავად გულისხმობს ატენის სიონის ფასაღზე ამ სამუშაოთა კვალის არსებობას. მის წინამორბედ ძეგლთან — მცხეთის ჯვართან შედარებამ და ატენის სიონის ფასაღებთან და დეკორის შესწავლამ ჩვენი ვარაუდი დადასტურა, თუ მცხეთის ჯვარში მკაცრად დადგეილ წყობის პირიზონტალური სწორხაზოვნება, ატენის სიონში ის ტექნიკური ხერხი ნადირობა ირდება, უმე-

დავით-გარეჯის
„უღანბო“. მოწმეთას
მკლესის მხატვრობის
დეტალი, XI ს.



ტესად ფასაღების ზედა მონაკვეთზე და გუმბათის ყველზე. ფასაღების ამ ნაწილზე შეიმჩნევა შემდგომი პერიოდის აღდგენით — სარესტავრაციო სამუშაოთა კვალი. ამაზე მიუთითებს როგორც წყობის ტექნიკაზე განიხილვებზე და განსხვავებული ჯიშის ქვის ხმარება, ისე შემკავშირებელი ხსნარის სტრუქტურის სხვაობაც. საყურადღებოა, რომ ტაძრის ინტერიერში ქვის ისეთივე წესიერი პირიზონტალური წყობა ჩანს, როგორც დამახასიათებელია მცხეთის ჯვართა და მისი დროის წამყვანი ძეგლებისათვის. შეკეთების კვალი ჩანს რელიეფებზეც. მათი მიმართობის ცალკეული ნაწილები ახლად არის გამოკვეთილი და რელიეფთა დაზიანებულ ნაწილებზე მორგებული, რომელთა ერთ ნაწილზე ამოკვეთილია სომხური მთავრული აუბოი. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ისინი თოდოსას და გრიგოლის დროს ჩატარებულ სამუშაოთა შედეგი უნდა იყოს. ატენის სიონის რელიეფები სპეციალურ კვლევის მოთხოვნად ამდენად მათ შეეხებოდა კატეგორიულად რაიებს თქმა ანულებდა.

მკვლევართა შორის დავას არ იწვევს ის გარემოება, რომ ატენის სიონის დეკორაციული მორთულობა არქიტექტურულ სიბრტყეთა მიმართ შეთანხმებლობას ამჟღავნებს. მართლაც, ისინი რელიეფის სხვადასხვაგვარი სტილითა და ფასაღებზე განაწილების თვალსაზრისით შემოხვევით მოხვედრით რელიეფთა იერს ატარებენ. ამით მკვეთრად განსხვავდებიან კიდევ მცხეთის ჯვარის რელიეფთა სიბრტყეზე განაწილების მხატვრული პრიციპებისაგან. აღმოსავლეთის ფასაღზე მოთავსებული ორი კტიტორის სამოსი გლეჯი სიბრტყეებითაა მოღვივებული, დანარჩენი კი ცერადა ჩაჩროლი ფართო, ღრმა დაპიპირებით სრულდება. მათი ერთმანეთის გვერდით დადგენა ერთგვარად არამხატვრულ კონტრასტულობას ქნის. საყურადღებოა კტიტორთა ცრუსახელოებთან მოსასამათა იეთორგ-



რაფია. VI—VII საუკუნეებისათვის ასეთი სამოსი დამახასიათებელია წაღზე მოხდარი და ქონისაყენ გაგანიერული (ჯვარი, რუხი, დმანისი, უკანგორი). ამ ხანით დათარღობული ძველი ძეგლებად გამოჩანის მხოლოდ ატენის სიონი წარმოადგენს, რომლის კტიტორთა ცრუსახელოებიანი მოსასხამის ფორმა სწორია და ამდენად განსხვავდება კიდევ ზემოთა-მოთალონი ძეგლებისაგან. ატენის სიონის მსგავსი ცრუსახელოებიანი ფართო მოსასხამი კი X ს. მეორე ნახევარში გვხვდება ტბეთის, კუმურდოს და ზეგანის კტიტორთა რელიეფებზე²².

ატენის სიონის აღმოსავლეთის ფასადზე ფრინველთა რელიეფის მოთავსება განსხვავდება მეცხვის ჯვარის რელიეფთა მხატვრული ამოკანებისაგან. ატენის ისტატიკის მხატვრულ-პლასტიკური მიზანდასახულება, ტექნიკური ხერხები ახლის დგას X—XI საუკუნეთა სომხურ ძეგლებთან. ანის (989—1001) ტაძრის კამარბარის მორთვებით ვხვდებით ფრინველის რელიეფის ტექნიკურად მსგავს დამუშავებას და იკონოგრაფიულ საესს²³. მისი ფორმები და კული კოგნიციური კვეთით მუშავდება. გეგარდის (აირავანქ) მთავარი ეკლესიის (XII—XIII ს. ს.) სამხრეთის პორტალზე მოთავსებული ფრინველთა რელიეფები კვეთის ასეთადვე ხერხს იმეორებენ, ღონდ მათი მხატვრულ—პლასტიკური ამოკანები პასუხობენ შედარებით მოგვიანო ხანის—მიმწოდებელი შუა საუკუნეების მხატვრულ მოთხოვნილებებს. ატენის სიონის ფრინველთა რელიეფები ამჟღავნებენ შედარებით მოგვიანო ხანის X—XI ს. მხატვრული მოთხოვნილებებისადმი დაქვემდებარებას, ეს, უპირველესად ყოფილია, გამოხატება მათი თითქმის პორტალიფერობისადმი მიდრეკილებებში. ასევე შეიძლება ითქვას ატენის სიონის ზოგიერთი კტიტორზე, რომელთა გლუვი სობრტყვეებით მოდელირება ახლის დგას ახმატის მთავარი ეკლესიის (X ს.) კტიტორთა სახისა და სამოსის დამუშავების ტექნიკურ ხერხებთან, მის მხატვრულ-პლასტიკურ ამოკანებთან²⁴.

თოდსა ატენის სიონის მშენებელ-არქიტექტორად მიჩნეულია ტაძრის სამხრეთის ფასადზე ამოკვეთილი სომხური მშენებელი წარწერის მიხედვით. აკად. ივ. ჯავახიშვილმა გამოთქვა ძამოთხური ხასიათის მოსაზრება, რომ ქვეში, რომლებზეც აღინიშნულია წარწერა ამოკვეთილი, მშენებლობაში მებრუნდ არის გამოყენებული. ამის საბუთად ტექსტის ბოლო ნაწილის ნაკლებობა მიუთითებს²⁵. აკად. გ. ჩუბინაშვილმა პირველმა შენიშნა ამ წარწერის ბოლო ნაწილი, რითაც უარყო აკად. ივ. ჯავახიშვილის ძამოთხეა²⁶. ატენის სიონის სამშენებლო სომხური წარწერის ქრონოლოგიური განსაზღვრა აკად. ი. ორბელიანს ეკუთვნის, რაც დიდძელ მიღწეულად ითვლება სამეცნიერო ლიტერატურაში. ბაღვაინის საკტიტორი წარწერის განხილვის დროს მკვლევარს პარალელურ მასალად მოჰყავს ალანისა, ხანიჭავანისა და ატენის სიონის სომხური ეპიგრაფიული ძეგლები. უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარი მხოლოდ ზოგად ხასიათის განსახლებით გამოყოფილებს და ატენის სიონის სომხურ სამშენებლო წარწერას მისი ისტორიული ან პალეოგრაფიული თვალსაზრისით არ განიხილავს²⁷. აკად. გ. ჩუბინაშვილი იზარტებს ამ თარიღს და აღნიშნულ წარწერას ტაძრის თავდაპირველი მშენებლობის ისტორიულ მხიარვს. თითქმის ამით შემოიფარგლება ატენის სიონის სამშენებლო წარწერის კვლევა. თუ არ გაითვალისწინებთ იმ ცალკეულ გამოცემებს, რომლებიც შეცლომებისაგან არ იყვნენ დაზღვეულნი. სამწუხაროდ, აღნიშნული წარწერა ცალკე კვლევის საგნად ჯერ არ გამხდარა. მისი პალეოგრაფიული ანალიზი, რომელსაც ქვემოთ შევხვებით, მოვახდინებთ პროფ. ი. აბულაძის დახმარებით და მიითვით²⁸.

ატენის სიონის სომხური სამშენებლო წარწერის VII—X ს. ს. სომხურ ეპიგრაფიულ ძეგლებთან შედარებაში გამოიკვლინა მისი შედარებით მოგვიანო ხანისათვის დამახასიათებელი პალეოგრაფიული ნიშნები. ჩვენი ყურადღება მიექცია

მოსაზულობამ.

(შ) ემსავსება არუქის²⁸ (867 წ.) და კეარისის²⁹ (1003 წ.) ეპიგრაფიის ამავე ასოთა კონფიგურაციას. მის ტარას³⁰ (840 წ.) წარწერაში აღინიშნულ ასოთა თავი ვერც ერთი და ზეგაწული აქვს, რითაც განსხვავდება, როგორც ატენის, ისე ზემოთ ჩამოთვლილი სომხური ძეგლებისაგან. რ ატენის სიონის სამშენებლო სომხურ წარწერაში გლუვი, მონხრითი თავით ხასიათდება. ამ ასოს მსგავს ფორმას გვხვდებით არუქისა და კეარისის ეპიგრაფიულ ძეგლებში. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ VI ს. ს. სომხურ მონხრით წარწერაში ვხვდებით ასეთსავე გლუვად მონხრთ თავიან ასოს³¹, ისე, რომ მის ადრეულობა-გვიანდლობაზე კატეგორიულად რაიმეს თქმა არ ხერხდება. თ-ს დამწერლობა განიცდის შემდეგ გვილუკიას. ადრეული ხანის ძეგლებში ასოს ფხვნი ერთ დონეზე დგას, მარჯვენა ფეხთან იკვება მარჯვნი და გამოდის სწორ შვერილად, რომლის ოდენაც მინარა შემინდვაა რიფსილეს (618) ტაძრის წარწერაში. ასოს მსგავსი ფეხის აღარქვდება ჩანს მატარას (640 წ.) ეპიგრაფიულ ძეგლებში. თალიონის (901 წ.) ასოს წარბადული ფეხთა უკვე ზეგიათა აწული³². ატენის სიონის თ ერთავარად ემსახურება როგორც ადრეულ, ისე გვიანო ხანის დამწერლობის ნორმებს. მისი ფხვნი თანაბარ დონეზე დგას და, რაც მთავარია, სრულიად არ გააჩნია მარჯვნი მარჯვენა ფეხთან. აქვე მნელია რაიმეს თქმა მისი სიძველე-სახალზე. ასევე ითქმის და-ს მონხრითაც, რომელიც თუმცა მსგავსებას პულგოს კეარისის წარწერასთან და განსხვავდება მატარას (640 წ.)³³ წარწერის ამავე ასოს თავის მოსაზულობისაგან, მაინც მთლიანად დამაგვერებად ვერ გვაპასურობს VII და X ს. ს. დამწერლობის თავისებურ ნორმებს. შედარებით ხელმისაწიად მასალას გვაძლევს ასო ჯ, რომლის ქვედა მონხრით ნაწილი ატენის სიონის წარწერაში დაბალია და განსხვავდება VII ს. ეპიგრაფიული ძეგლების ამავე ასოსაგან. აქ-ეს ქვედა ნაწილი მარჯვნი მარჯვნი მარჯვნი დაბალია და მარჯვნი მარჯვნი დაბალია და მარცხენა ტოტის მონხრით ნაწილი დაახლოებით მის შუა ნაწილზე უეირდება. ადრეული ხანის ქვედა ძეგლები კ ულ სხვაგვარად იწერება. მარცხენა ტოტის მონხრით მის ქვედა ნაწილს უეირდება ისე, რომ ზოგ შემთხვევაში ოდნავად შემინევა მარჯვნი ტოტის მონხრით ნაწილი. ატენის-ეს მავარ მოსაზულობას მხოლოდ X—XI ს. ს. ძეგლებში ვხვდებით ასეთებია: აგარაკის (941 წ.)³⁴, ანის (X ს.)³⁵, თალიონის (910 წ.)³⁷, კეარისის (1003 წ.)³⁸ ეპიგრაფიული ძეგლები. ადრეული ხანის (VII—VIII ს. ს.) ეპიგრაფიაში, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ასეთი ხასიათის არა გვხვდება. ეს გარემოება უნდა მიუთითებდეს ატენის სამშენებლო სომხური წარწერის გვიანდლობაზე. გარდა ამისა, ყურადღებას იქცევენ ისეთი გარემოებანი, რომელთა გათავალისწინებით, მისი მოგვიანო ხანაში (დ ანა VII ს. I ხან-სეგვარში) ამოკვეთის ვარაუდ შესაძლებელი უნდა ჩანდეს. მეცხვის ჯვარი და ატენის სიონი აგებულია დრისით თითქმის ერთ მონახევრით. მათი მხატვრული ამოკანები, ცხადია, ეპოქისათვის შესაგებ ერთ გარკვეულ მოთხოვნილებებს უნდა დაქვემდებარებულა. ჩვენ მსგავსობაში გვაქვს ძეგლის რა-დორც ტექნიკური თუ სამშენებლო ხასიათის წარწერათა რეგლამენტაცია, ტაძრის ფასადებზე მათი განლაგების ხასიათი.



ქართლის უმაღლესი ხელისუფლების მატარებელ პირთა საკ-
ტიტორო ხასიათის წარწერები მცხეთის ჯვარის ფასადების
თვალსაჩინო ნაწილებზეა დომინირებული. ატენის სიონისაგან
განსვავებები მცხეთის ჯვარზე არ გვხვდება ბუნებრივძვლების
სამშენებლო ხასიათის წარწერა. აკად. გ. ჩუბინაშვილის მო-
საწრებით მისი მხოლოდ ახინძიური გამოსახულებაა მოთავ-
სებული გუმბათის ყელზე. ატენის სიონში კი ამ მხრივ
სრულიად საინაზამდგომოვლენასთან გვაქვს მისი მაკუწყებელი
გვეგვება კტიტოროს პიროვნების და დეაწლის მასუწყებელი
წარწერა, გარდა ერთ-ერთი კტიტოროს მოგვეზე (ფესასც-
მელზე) ამინაკაწრისა, რომელსაც აკად. შ. ამირანაშვილი სტე-
მელის [ადრწერეს [ს ძე] და კითხულობს: "აღნიშნული
ამინაკაწრის საეჭოა ატენის ტაძრის მშენებლის სინქრონი-
ულად ჩაეთვალი. მოგვეზე ამინაკაწრი ასეთა მოსაზრებითა
რადიკალურად განსხვავდება მცხეთის ჯვარის დამწერლობის
კლასიკური ნორმებისაგან. ერთი მხრივდები მგტად არაბუნებ-
რივად უნდა გამოიყურებოდეს, რომ კტიტოროები, რომელთა
ინიციტირებით და სასწრებით უნდა აგებულყო ტაძარი, თა-
ნიცათ ახინძიური პორტრეტების დაგება არც ერთ საკტიტო-
რო წარწერის არ ათავსებენ, მაშინ, როცა არქიტექტორი თო-
რღსა სამკაოდ მონარდილი ზომის სომხური თაბაქურული გვა-
უწყებს მის მიერ ჩაწერილ სამუშაოებზე, სადაც ვკითხულობთ:

[ჟსიღი რისსაყჩხ სოსოიძე ხსენებუმი]

„მე თოდსა, მამუხებელი ამ წმიდა ტაძრისა“.
ფოთლადურ საქართველოში ტაძრის ფასადებზე საკტიტო-
რო წარწერათა და რელიეფების მოთავსება მეცხრად იყო
რეგლამენტირებული. ასეთი ხასიათის წარწერის ტა-
ძარზე მოთავსება, გარდა ფეოდალთა საკტიტორო
დღაწობისა, მათ უფლებებზეც მიუთითებდა. ამიტომც,
ბუნებრივია, მისი უფლება მხოლოდ უმაღლესი ხელისუფლე-
ბის მატარებელ პირებს უნდა ჰქონოდათ. ეს ფორმა ფაქტიურ-
ად მისი უფლებების შემოიქცეებას და იურიდიულად
გაფორმებასაც წარმოადგენდა. თუ ვაგითვალისწინებთ ფეო-
დალური იერარქიის მეცხრად განსაზღვრულ წესებს, მაშინ
ატენის სიონის მშენებელ-არქიტექტორის წარწერა მხოლოდ
გვიანი ხანის ტაძრის აღდგენით — შეკვეთებით სამუშაოთა
მაკუწყებლად უნდა მივიჩნიოთ და არა ტაძრის თავდაპირველი
მშენებლობისა. აკად. ნ. ბერძენიშვილის გამოკვლევით ტერ-
მინი — „მუნენა“ „მამუხებელი“ ზოგჯერ ახლის აგებას,
ხოლო ზოგჯერ მხოლოდ გადაკეთებას, ან განახლებას და
რესტავრაციას გულისხმობდა.⁴⁰

ჩვენს მიერ ზემოთ მოყვანილი მასალის ურთიერთთან შე-
ჯერებაში გვაჩვენა, რომ ატენის სიონის ის რელიეფი, რომელ-
ზეც დავით-გარეჯელის ცხოვრების ერთ-ერთი სუვერბა
გამოსახლება, არ წარმოადგენს ამ თემის სახეის პირველ
ცდას. ძველი ემხურება IX—X საუკუნეების საქართველოს
პოლიტიკურ-კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ ახალ ძვრებს
და ამდენად პასუხობს კიდევ გამოქის მოთხოვნებებს. აღ-
ნიშნული რელიეფი დავით-გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი
თემის უკვე განვითარებულ სახეს წარმოადგენს, რომლის შეს-
რულების დრო X ს. ახლო ხანებში უნდა შემოიხარგლოს.
ამას მხარს უჭერს VII—X ს. რელიეფების მათთან შედარ-
ებითი ანალიზი, რამაც გააჩვენა ჩვენი განხილვის საგნის
შედარებით გვიანდელიობა. ამ რელიეფის ავტორი თოდის
იცივე პიროვნებაა, რომელიც დღემდე სამეცნიერო ლიტერა-
ტურაში ატენის სიონის მშენებლად ითვლებოდა. ამიტომ მისი
ჩვენზე VII საუკუნის პირველ ნახევარში აგებული ტაძრის ავ-
ტორად-არქიტექტორად, საფუძველს მოკლებულია. თოდისა
და გრიგოლი შემდგომი ხანის საერსტარაციო — აღდგენით
სამუშაოთა შემსრულებლად უნდა მივიჩნიოთ. მათივე შესრუ-
ლებული უნდა იყოს ატენის სიონის რელიეფთა ერთი ნაწილი
და მათ შორის ჩვენს მიერ განხილული რელიეფიც.

1 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, 1948, 23-173.
2 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961, 25-126.
3 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, 1948, 23-173.
4 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961, 23-126.
5 ბერძენიშვილი, გ. დონდუა, მ. დომბაძე, გ. მელიქიშვილი, 2. გესქია, საქართველოს ისტორია, 1, 1958, გვ. 121—122.
6 Ш. Я. Амрианашвили, История грузинской монументальной живописи, I, 1957, გვ. 37.
7 ა. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, 1, 1951, 46-47.
8 Ш. Я. Амрианашвили, История грузинской монументальной живописи, I, 1957, გვ. 38—39.
9 ცხორება და მოკვლეობაა წმინდის მამის ჩუენის დავით გაგვეგვებასა, ასტურელ მოღვაწის ცხოვრების წიგნთა ძველი რე-
დაქციები, 1955, გვ. 145.
10 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, 1948, 23-173.
11 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1, 1944, 23-169.
12 Г. Н. Чубинашвили, იქვე, 160—177, შ. ამირანაშვილი ქარ-
თული ხელოვნების ისტორია, 1961, გვ. 141—142, გ. ალიბეგაშვილი,
რელიეფური ფილა მონამოებთან, საქ. სრ მეცნ. აკადემიის
შრომები, ტ. XII, № 8, გვ. 512—515.
13 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961, 23-215—216.
14 გ. ალიბეგაშვილი, რელიეფური ფილა სოხუმის მიდამოებიდან,
საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. შრომები, ტ. XII № 8 1951 გვ. 514.
15 გ. ჩუბინაშვილი, 973 წლის ჯვარი იზანიდან, საქართველოს
მეცნიერების შრომები, VI, 1931, გვ. 297—312.
16 გ. ჩუბინაშვილი, X და XI საუკუნეთა მიჯნაზე წარმოშობი-
ლი ქართული მუდური ხელოვნების ხასიათის საკითხისათვის, ქარ-
თული ხელოვნება, ტ. II, 1948, გვ. 65—90.
17 Р. Шермлер, Фрагмент «Столбика» из храма Иоанна
крестителя в Шно-Мгвисском монастыре, ქართული ხელოვნება,
5, 1959, გვ. 157, 158.
18 Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, 1959, таб. 14—20, 32, 33, 38, 40, 42, 21, 249, 254.
19 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, 1957, 23-162.
20 იქვე 157.
21 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1, 1944, 23-178—179.
22 ნ. ჩიჯოგავილი, ქართული კოსტიუმი, 1964, გვ. 13.
23 Горос Турамян, Материалы по истории армянской архи-
тектуры, 1958, (სომხურ ენაზე).
24 Архитектура древней Армении, 1939.
25 И. Джавахок, К вопросу о времени построения грузин-
ского храма в Аteni по вновь обследованному эпиграфи-
ческим памятникам. Стр. 277—297. X. В. т. I, вып. III, 1912, СПб.
26 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, гв. 115, 117.
27 И. Орбели, Багаванская надпись и другие армянские
надписи VII века. X. В. т. II, 1913, стр. 105—142.
28 მისივე. Указатель слов... X. В. т. I, 1914, გვ. 96.
29 შ. ეკვათარის შოლაკათი, არმენოლოგიური კრებული, ვა-
ლარშაპათი, 1913, გვ. 358. (სომხურ ენაზე).
30 იქვე ტაბ. 18.
31 იქვე ტაბ. 7.
32 იქვე ტაბ. 7.
33 ხელოვნება ნაციონალური საცავი, სომხური დამწერლობა,
ენა, 1928, გვ. 358 (სომხურ ენაზე).
34 შ. ეკვათარის შოლაკათი, არმენოლოგიური კრებული,
გოლარშაპათი, 1913, გვ. 358.
35 იქვე ტაბ. 7.
36 იქვე ტაბ. 14.
37 იქვე ტაბ. 17.
38 იქვე ტაბ. 13.
39 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1, 1944, 23-178.
40 ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქართვე-
ლოს მუხუმების შრომათა, ტომი VI, 1931, გვ. 282, 283.



„ვინ არის დედა“ ნანა—
ვერკო მახაიაშვილი,
ლი—მელა ლორთქი-
ფანიძე, ნოდარ—ჯორჯი
ქვეციანიძე

ასალგაზრდულმა ტემპერამენტმა მაცურებელი მოხიბლავდა. ზოგიერთი უმნიშვნელო ხარვეზი აპატია.

სექტაკლის რეცესორი კუკური მგავანაძე პიესას თავისუბურად მიუღმა. მან სცენისმოყვარენი სტუდიურ მუშაობაში ჩაბა: თვითველს გარკვეული ამოცანა დაუსახა — ვფიქრობ მოქმედი პირების ცხოვრებისეული ბიოგრაფიის შექმნაზე. ასეთი მიდგომით კოლექტივი ერთი მთლიანი ამოცანის განსასორციელებლად დაირაზმა.

სცენურ პორტრეტთა გაღერებაში ბევრია ისეთი, რომელიც დიდხანს დარჩება მაცურებლის მესსიერებაში. აი, თუნდაც ბეჟანის სახე. სტუდენტმა ჯემალ ჭკუასელმა თავისებურად გაიაზრა იგი. ბეჟანას სახე სისუფელმდე მისულ გულბერყვილობაში დაინახა. ამავე დროს იგი მისი გმირის ადამიანურ დირსებით ახსენებ დიდ კეთილშობილებაც შეივანიშნებს. ასალგაზრდა სცენისმოყვარემ კარგად გაართვა თავი საკამოდ რთულ ამოცანას. მისი ბეჟანა სახესვა გულწრფელობით, აქტიორული შესრულების სიმახილით, სითბოთი.

— წარმოდგენის იდეა, — გვიხარა ჯ. ჭკუასელმა — ჯერ შენ თვითონ უნდა გადელვებდეს როგორც მოქალაქესა და შემოქმედს. შემდეგ კი უნდა მოახებო ეს აზრი გმირთა სცენური ცხოვრების დინებაში ჩაასოვო.

სწორედ ასეთმა მიდგომამ შეუწყო ხელი ჭკუასელს, რომ მისი ბეჟანა დამაჯერებელი გამხდარიყო.

სექტაკლში საინტერესო სახეა აგრეთვე სამხედროს მასწავლებელი, რომელსაც ზურაბ ნინუა ასრულებს. იგი სოფლის რიგითი ადამიანია, ომის მონაწილე, ხასანის ტბასთან ბრძოლაში დაჭრილი, რაიონულმა სამტომ, სამუშაოდ სკოლაში გაგზავნა. მართალია, მისთვის უცხოა პედაგოგობა, მაგრამ იძულებულია მიიღოს დავალება. გაკვეთილზე შესული გამოცდილი მასწავლებლის მოქმედება ომით გამოწვეულ სიმძლევებს გვახსენებს. თავისი ახირებული სიმკაცრის გამო სასაცილო მიდგომარეობაში ჩაჯარდნილი სამხედროს მასწავლებელი მიიწვ რჩება მგრძობიარე ადამიანად. იგი ცდილობს ისეთივე მომთხონე და გოროზი იყოს, როგორც ჯარში, მაგრამ ასეთი მკაცრი დისციპლინის მოთხოვნა სოფლის სკოლაში, ისიც უმცროს კლასებებთან, საოცრად შეუსაბამოა... ამას გრძობს თვითონაც და მოსწავლეებიც. მაგრამ ყველაფერი ეს მოჩვენებითია. მის იქით იფარება კეთილშობილი ბუნება და ასალგაზრდა მსახიობი ამას დამაჯერებლად გადმოცემს.

სწორად აქვს ვააზრებული ჯემალ შუხოშვილს რომანოვის როლი. ჯარისკაცს წარსულში ზელში ვიოლინო ეპყრა, ახლა კი ომმა ააღებინა თოფიცა და ყაყარჯინიც. ვინ იცის კიდევ რამდენი მისთანა შეიკედლა საქართველოში! ეს როლი სხვადასხვა ტრის ძმობის მაღალი გრძობის გამოხმატვლია, მაგრამ იმასაც ვაახსენებს, რომ ომი აღარ უნდა განმეორდეს. ეს ლეიტმოტივი კი მთელ სექტაკლს ახსდევს.

სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის დრამატული წრის მიერ დადგმული ეს სექტაკალი საინტერესოა იმიოცა, რომ იგი შექმნილია სტუდენტებისათვის. რეჟისორმა კ. მგავანაძემ ყველა ის დირსება, რომელიც ამ უკვე საკამოდ განხაურებულ ნაწარმოებს გააჩნია, მაცურებლამდე მიიტანა.

„მე ვხედავ მუსე“ სტუდენტ-სცენარისმოყვარეთა კარგი სექტაკალია, რომლის აღმზარდლობით და შემოქმედებითი

სასკოლო თეატრი

თამარ გომარათელი

სხელი შრიფტით ნაბეჭდი აფიშა იუწყება — „მე ვხედავ მუსე“. ინსტიტუტის დრამატული კოლექტივი წარმოდგენას მართავს. დარბაზი აივსო. დიუფო წარმოდგენა, ჯერ კანტიკუნტად გაისმა ტაში, მაგრამ ინტერესი თანდათან იზრდება. სტუდენტები უშუალოდ, ბუნებრივად თამაშობენ... სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის თვითმოქმედმა კოლექტივმა წარმატება მიიპოვა ამ სექტაკლით. მაცურებელი არ მოუწონებდა მათ განხაურებული სექტაკლის მიზანბა-განეორებას. მსახიობ-სტუდენტთა უშუალოდ, გმირთა ბუნების ხალხად გადმოცემის უნარმა,

ძალა ოდნავადაც არ მცირდება იმით, რომ მას არაპროფესიონალი მსახიობები ახორციელებდნენ. საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის თვითმოქმედმა კოლექტივმა სპექტაკლი წარმატებით დასძლია და რესპუბლიკის თეატრალური კოლექტივების დათვალეობებში პირველი ადგილი მიაოვა.

ინსტიტუტის სპექტაკლის სანახავად მოსკოვიდან სპეციალურად ჩამოვიდნენ საკავშირო დათვალეობების მთავარი რეჟისორი ი. შაპიი და რუსეთის თეატრალური საზოგადოების წარმომადგენელი ცალკიდი: „დიდი ტაქტი გამოიჩინიათ, ბევრი გიმუშავიათ, რომ ბევრას ასე გაეცადამიანებიათ. მთელი მოქმედება ბევრანაშუა გადატანილი. ამ სახეს ბევრი აღიქვამს, როგორც ავადმყოფს, მაგრამ თქვენს სპექტაკლში ეს გამოსწორებულია.“ — უთქვამთ მოსკოველ შემფასებლებს.

ჭირის გადაწყვეტილებით სტუდენტთა სპექტაკლს პირველი ადგილი ზედა და პირველი ხარისხის დიპლომი გადაეცა. ამასთანავე აღიძრა შუამდგომლობა რესპუბლიკის პროფკავშირების წინაშე, რათა ინსტიტუტის თეატრალური კოლექტივისათვის სახალხო თეატრის წოდება მიენიჭებიათ.

რესპუბლიკის თვითმოქმედ კოლექტივებს შორის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის დრამატული კოლექტივი საბჭოთა კავშირში უკვე მეორეა, რომელიც „სტუდენტთა სახალხო თეატრის“ წოდებას ატარებს.

საქმის სიყვარულმა, მონდობებამ, ძიებამ სტუდენტთა ეს წრე პროფესიულ დონემდე აამაღლა. ეს კი დიდი წარმატებაა.

სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის სახალხო თეატრის ნიჭიერმა კოლექტივმა წარმოადგინა აგრეთვე ნ. არეშიძის პიესა „ეინ არის დედა?“

ეს სპექტაკლი ჩვენს სინამდვილეს ასახავს. სახელწოდება მიგვანიშნებს პიესის პრობლემაზე. ვინ არის შვილისათვის ნამდვილი დედა: ის ვინც იგი შობა, თუ ვისაც მისი აღზრდისათვის, მომავალი ბედნიერებისათვის უნაგარო შრომა გაუწევია? პიესაში წინა პლანზე წამოწეულია ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ორი ხასიათი: ნანა — გულთბილი, კდმამოსილი, წინდახედული ქალიშვილი და ლია — უზრუნველ ცხოვრებით განებივრებული, მოდას აყოლილი, უნებისყოფი გოგონა.

თავდაპირველად ავტორმა ისინი ხასიათის სხვადასხვაობის მიუხედავად, კარგ მეგობრულ ურთიერთდამოკიდებულებაში გვაჩვენა. ერთი მისწრაფება დაუსახა — სწავლითა და შრომით მოიპოვონ ბედნიერი მომავალი. სიყვარულზეც ხომ ერთად ოცნებობენ. ლიასათვის უცხო არ არის ნანასა და ნოდარის მეგობრობა. ნოდარი ნანას საქმრობა და ლია მთელი არსებით თანაუგრძობობს მათ. მაგრამ ერთი — ღალატობს სიყვარულს, მეორე კი — მეგობრობას, და ნოდარი და ლია შეუღლდებიან.

ხანმოკლე გამოდგა ნაუცბათევი შეუღლება. ლია მეორედ იხოვდება, პირმშოს კი საბავშვო სახლში მიიბარებს. ნანას კი შეეცოდება ბიჭუნა, პატარა თამაშს საბავშვო სახლიდან გამოიყვანს და გადასწევებს თითონ აღზარდოს.

მაყურებელი ცხოველი ინტერესით ადგენებს თვალს მოქმედების მსვლელობას. ნანა — ამადარი დედაა, ლია კი —



„მე ვხედავ მშენს“. ქეთო — მ. ლორთქიფანიძე, სოსოია — რ. მიულა, დავითი — ჯ. კვაჭანიძე

მშობელი დედა. ვინ არის მათში ნამდვილი დედა? იქნებ თამაშის გულში ვიპოვოთ გამოძახილი? თამაში უკვე საკმაოდ მოზრდილია. შეთხვევით გაიგებს თავის ვინაობას და აღმზრდელის უნაგარო სიყვარულისა და დიდი ამაგის მიუხედავად, მინც იღუმალი ხმა მშობელ დედასთან შესახვედრად იწვევს. დგება საბედისწერო ჟამი. და, აი, გამოაქვს მსჯავრი — იგი მშობლიურ სიყვარულს აღმზრდელში პოულობს.

დამდგეულმა კოლექტივმა მიიწოდო და საქმის სიყვარული გამოიჩინა. რეჟისორმა კ. მგავანაძემ დაარღვია ჟანრის კანონი, წავიდა გაბედულ, საინტერესო გადაწყვეტაზე. მელოდრამატული ნაწარმოები დრამად აქცია. რეჟისორმა მკაფიოდ გამოკვეთა სახეები, შექმნა ბუნებრივი, მძაფრი კონფლიქტები, გმირები ჯანთავისუფლად ყაბი პათოსისაგან და ადამიანურად ამტკცველა. მან მეკლხისის ფონზე შექმნა საინტერესოდ გააზრებული მიზანსცენები: ლია და ნოდარი განმარტოებით უსხედან მაგიდას, ნანა სახმელის შემოსატანად გადის. ისმის საცეკვაო მულოდია, ნოდარი საცეკვაოდ იწვევს ლიას. ტანგოს ნელ რიტმში უეგრად წარმოშობილ „გრძნო-

სცენა სპექტაკლიდან „ვინ არის დედა“





„მე ვხედავ მუსს“. ხატია — ვ. მახარაშვილი, სოსოია — რ. ჩიჩუა

ბას! მომავლის გეგმებსაც უმორჩილებენ. მიატოვონ ნანას, თბილისი და ლენინგრადში გაემგზავრონ თავიანთი ბედნიერების დასაგვირგვინებლად.

მიძევა ნანას ხეადრი. იგი გასწირვს ახლობელმა ადამიანებმა. ამიტომ გარბის ქალაქიდან, მაგრამ ძალებს იხევეს, პირველ სიყვარულს შეცდომად ჩათვლის და კვლავ უბრუნდება ქალაქს. იგი მოწოდებულია სწავლისა და შრომისათვის.

აი, ასეთ ადამიანად ხატავს ვ. მახარაშვილი თავის სცენურ გმირს, იგი უშუალო, ხალასია. ძნელად დასაყვიყვარია სცენა, სადაც ნანა — ვ. მახარაშვილის წინაშე პირშავად წარსდგება მოა (მ. ლორთქიფანიძე). ნანას სახეზე იღვვებს მრისხანება, იგი არ მოელოდა მეგობრისა და საკმროს დალტას და გულის სიღრმიდან წამოსული მძაფრი ამოძახილით მიმართავს: — „წადი გამშორდი!“ მ. ლორთქიფანიძემ შესძლო წინადაუხედავი ქალის ცხოვრებისეული ჩვევების ჩვენებით სუსტის ნებისყოფის ქარაფშუტა ადამიანი წარმოესახა.

წოდარის როლს ჯონი ჭკაჭანიძე ანასხიერებს. მისი წარმატება შესამჩნევია. ჭკაჭანიძის თამაშში ზომიერებასთან ერთად იგრძნობა შემოქმედებითი გაბედულება. მსახიობს აქვს ცვაფიერ მტყვევება, სასიამოვნო ხმა და კარგი სცენური გარეგნობა.

თ. ჭუთათელაძისათვის თამაშის როლი დებიუტია ინსტიტუტის თეატრის სცენაზე. მან შექმნა მართალი და გულწრფელი ახალგაზრდის სახე.

ასევე მოწონებას იმსახურებს თ. ჩიჩუა (რეზო). რეზო ნანას მეუღლეს და ღრმა ადამიანური განცდით თანაგრძობის მას თამაშის აღზრდაში. განსაკუთრებით დასამახსოვრებელია

მსახიობის მიერ თამაშისადმი გამოვლენილი მშობლიური სიბოძო.

წარმოდენის ერთ-ერთი გამოკვეთილი პერსონაჟია საბავშვო სახლის დირექტორი. გ. დალაქიშვილმა შესძლო ამ გმირის ხასიათის სწორად და დამაჯერებლად ჩვენება.

სპექტაკლი „ვინ არის დედა?“ საინტერესო გამოვიდა. ინსტიტუტის დრამურის კოლექტივი მუდამ ახლის ძიებაშია. გ. ქეღაბაიანის პიესა „სიყვარულის მსხვერპლის“ დადგმა ორკესტრის თანხლებით გადასწვივებს, რაც არც თუ ისე ხშირია თვითშემდეგი კოლექტივების ცხოვრებაში. ინსტიტუტის ორკესტრისათვის საინტერესო მუსიკა დაწერა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ კომპოზიტორმა მ. ჩირინაშვილმა, რომელიც დიდის გულსხმიერებით მოვიდა ახალგაზრდების თხოვნას. სპექტაკლის მუსიკალურმა გაფორმებამ დიდად შეუწყო ხელი პიესის წარმატებას. აღსანიშნავია ერთ-ერთი ნომერი — იეზიდის ცეკვა, რომელიც ახალგაზრდების საყვარელ სიმღერად იქცა.

„სიყვარულის მსხვერპლი“ ნახა გამოჩენილმა ქართველმა მსახიობმა, აკაკი ხორავამ, რომელმაც მაღალი შეფასება მისცა სპექტაკლს. აღსანიშნავია, რომ დრამურის წვერი კონსტანტინე მეალობლინივილი, რომელიც „სიყვარულის მსხვერპლში“ გივის როლს ასრულებდა, კინომოღვაწეებმა ამ სპექტაკლით გაიცნეს და ფილმში „უდაბლოშო სასიძო“ მთავარი როლი მისცეს. სპექტაკლის წარმატებაში დიდი წვლილი მიუძღვის დადგმველს, კ. მჭავანაძეს. კარგად არიან შერჩეული შემსრულებლები, ჩანს, რომ დადგმველს მათთან გულდასმით უმუშავია.

ინსტიტუტის დრამატულმა წრემ დადგა აგრეთვე კიტა ბუარჩიძის კომედია „მკაცრი ქალიშვილები“. პიესის საუკეთესო დადგმისათვის საკუთველის ალკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა წრის წევრები სივლემებით დააჯილდოვა. ამ სპექტაკლით ინსტიტუტის სცენისმოყვარენი მახარადის, წაღვუნისის, ჩოხატაურის კოლმეურნეთა წინაშე წარსდგნენ.

ჩოხატაურის რაიონში სტუდენტები მიიწვიეს სააკეთობილო გზის სახეიმო გახსნაზე. დრამატულმა წრემ სიფელ ზოდის მშრომელთათვის წარმოადგინა „მკაცრი ქალიშვილები“. გვიან დაემდეგ გაგრძელდა ადგილობრივი მოსახლეობისა და ჩამოსულთა შეხვედრა.

წლების მანძილზე ინსტიტუტის დრამატულმა კოლექტივმა მტავანაძის ხელმძღვანელობით მაყურებელს უჩვენა იდეურად და მხატვრულად გამართული სპექტაკლები: მ. ბარათაშვილის „მარინე“, ნ. ჭკაჭანიძის „100-ათასი“, ა. აფხაიძის მონტაჟი „რევიზორის მოლოდინში“, ვ. მოდებაძის „მედარი ნაბიჯი“, ავ. წერეთლის „პატარა კახი“, ა. ცაგარლის „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავს“. დასის შემოქმედებითი მიღწევა იყო აგრეთვე გ. ნახუციანიშვილის პიესა „ბორის ძნელადე“, რომელიც 1960-1961 წლის სეზონში წარმოადგინეს. ეს სპექტაკლები რეჟისორული გადაწყვეტით და მსახიობთა ნიჭიერი შესრულებით გასცდნენ სცენისმოყვარეთა ჩარჩოებს და მაყურებლის აღიარება მოიპოვეს.

თანდათანობით იზრდება ინსტიტუტის თეატრალური კოლექტივი. იგი ყოველწლიურად იკრფეს თავის გარშემო ნიჭიერ ახალგაზრდობას. გარდა სტუდენტობისა, მასში გაერ-

თანებულია ინსტიტუტის თანამშრომლებიც: ვ. არაბული, ლ. ჭარბაძე (ორივემ სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი დამთავრეს და აქვე მუშაობენ). მათ შორის უნდა აღენიშნოთ კუდაგოე გიორგი დალაქიშვილი, რომელიც 43 წელიწადი გაატარებდა ემსახურება სევნას. 1959 წელს საზოგადოებრიობამ მას სასცენო მოღვაწეობის 35 წლის იუბილე გადაუხადა. იგი დღესაც წარმატებით მონაწილეობს სპექტაკლებში, შესრულებული აქვს 180-მდე როლი.

ინსტიტუტის კლუბში ახალგაზრდობის მზიარული ჟრინულია. რეპეტიციების დამთავრების შემდეგ არ იშლებიან, სპექტაკლის ტექნიკურ მოხაზებზე ფიქრობენ. ყოველ წევრს თავისი ფუნქცია აქირია: სატავენ დეკორაციები, მაგნიტოფონის ფირზე წერენ მუსიკას, ფარდის ახდის წინ კულისებსა თუ საკრიზიოროში ყველა კურადლებითაა: ერთმანეთს ეხმარებიან სხვისი გაკეთებაში, უსწორებენ მართულობას. ანტრაქტის დროსაც კი სცენაზე ტრიალებენ, გადააქვთ დეკორაციები, ბუტაფორია, საჭირო საგნები.

მათ წრეში მუშაობისას დაიწყო წერა დრამატურგმა ნ. ხუნწარია. იგი ამავე ინსტიტუტში სწავლობდა და მსახიობობასთან ერთად საფესტივალო კულტურებსაც ქმნიდა. მასვე ეკუთვნის მოზღაურალა წრის კონფერანსიესათვის გამართული კულტები, სოფლის მუშაკებთან შესახვედრად დაწერილი მისალმება და განა სხვა ცოტა რამ? შემდეგში მისი პიესები „შესანიშნავი სამეული“ და „მეგაიფ“ თბილისის მუსიკალური კომედიის საინტერესო სპექტაკლებად იქცა. ეს პიესები რესპუბლიკის ფარგლებსაც გასცდა და წარმატებით მიღეს მოსკოვისა და ვოლგოგრადის მუსიკალური კომედიის თეატრებში. ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა ნ. ხუნწარია ფილანთონისაშიც. იგი რამდენიმე სასტრანო ფელეტონის ავტორია.

ინსტიტუტის დრამატულ წრეში თიდა ფეხი ჯოდრძი ბერიანიშვილიც. სწავლასთან ერთად ნაყოფიერად მუშაობდა დრამატულ კოლექტივში. სიყვარულით ანსაიერება მთელ რიგ როლებს. წარმატებით დაამთავრა სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტი და სპეციალობასთან ერთად დრამატურგისაც მოჰკიდა ხელი. დაწერა პიესა „გასის ტირილი“, რომელიც გასო ყუმიბაშვილმა სოხუმის სახელმწიფო თეატრში დადგა. მისივე „ტირიფები მტკარის პირას“ თელავის სახელმწიფო თეატრმა განახორციელა. პიესამ მოწონება დაიმსახურა, იგი ითარგმნა და დაიდგა თბილისის შაუმიანის სახელობისა და ბაქოს ახუნდოვის სახელობის სახელმწიფო თეატრებში.

საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის დღემის მეურნეობის სასწავლო ბაზაზე მექანიზატორის სპეციალობა არაერთმა კუბელმა ახალგაზრდამ მიიღო. ინსტიტუტის დრამატულმა კოლექტივმა კუბელი ახალგაზრდობაც მოიზიდა, კუბელთა მონაწილეობით კუბა-საბოთა კავშირის მეგობრობის ამსახველი დრამატული მონტაჟი მოაშუადა. ქართველმა მომღერლებმა რამდენიმე ქართული პოპულარული სიმღერა შესწავლეს კუბელ მოსწავლეებს. კუბელი ახალგაზრდობის სამშობლოში გამგზავრებასთან დაკავშირებით დიდი საღამო მოეწყო მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში, კონცერტი ხალხთა მეგობრობის დემონსტრაციად იქცა. ინსტიტუტის სტუდენტებმა და კუბელმა ახალგაზრდობამ ერთად შესარუ-

ლეს ცეკვა „ფერხული“, „ფაცატი“, რომლებსაც დიდი მოწონება ხვდა.

გასულ წელს, არდადეგების პერიოდში, ინსტიტუტის თეატრალური კოლექტივი სავასტროლოდ იმყოფებოდა კახეთის რაიონებში. გაიშარა საღამო-კონცერტი ახტალაზე. ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუხეებიდან ჩამოსული დამსვენებლები წარმოადგენისა და კონცერტისათვის მადლობას უხდენდნენ სტუდენტებს.

ინსტიტუტის დრამატულმა კოლექტივმა თელავის სახელმწიფო თეატრში უჩვენა მისა „მე ვეზად მუსე“. წარმოდგენაში თელავის თეატრის მსახიობებმაც მიიღეს მონაწილეობა. კოლექტივი არა ერთი რაიონი აქვს შემოვილილი. ერთ-ერთ სპექტაკლზე „მცდარი ნაბიჯი“ ლაგოდების კოლმეურნეობაში სტუმრად იყო ინგილოთა კოლმეურნეობის თავმჯდომარე, რომელმაც სიხოვა ახალგაზრდა სცენისმოყვარეთ ეს წარმოდგენა მის კოლმეურნეობაში, კახის სასოფლო კლუბშიც გაეშარათათ. სტუდენტებმა სიამოვნებით მიიღეს მიწვევა. ზურ-ჯე აკიდებულნი დეკორაციებით შუადამეს გაუგზვნენ გზას და მეორე საღამოს სოფელ კახას სასოფლო კლუბში, კახის ქართული სკოლის მოსწავლეთათვის წარმოდგენა გამართეს. აღფრთოვანებულმა ინგილოებმა სტუმრებს შესხვედრა-ნადიმი მოუწვეს, ინგილო ახალგაზრდობამ დრამატული კოლექტივის წევრებს ცხენები მთართვეს და კაკლის ხეივანში აჯირითეს.

სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის დრამატულმა კოლექტივმა გასულითი საღამოები მოაწყო სახელმწიფო უნივერსიტეტსა და სტუდენტულში. ყველგან დიდი სიყვარულით აცილებდნენ მსახიობ-სტუდენტებს — სოფლის მეურნეობის მონაგალ სპეციალისტებს.

1962 წელს სტუდენტთა აგიტბრიგადები ეწვივნენ მცხეთის, დუშეთის, ცხინვალის რაიონებს. მრავალი კონცერტი გამართეს აგრეთვე მუხრანისა და დღემის სასწავლო-სადღელ მეურნეობებში.

უკანასკნელ წლებში ინსტიტუტის სტუდენტებმა შეხვედრა მოუწყვეს მველ ბოლშევიკ-რევოლუციონერებს, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებს. სოფლის მეურნეობის მონაგალ სპეციალისტები შეხვედნენ პროფესორ შლავა ნუცუბიძეს, პოეტ-აკადემიკოსებს იოსებ გრიშავილასა და ირაკლი

„ვინ არის დედა“. რეჟაზ — რ. ჩიჩუა, ნანა — გ. მახარაშვილი, ანიკო — ზ. გონიაშვილი





აბაშიძეს. აგრნომიული ფაკულტეტის სტუდენტებმა ლ. გოთუსთან დადარებით განიხილეს რომანი „გმირთა ვარამი“, თვანთიკა-ორგანიზაციის და სასაფლო-სამეურნეო ფაკულტეტზე მოეწყო ლიტერატურული კითხვა-პასუხის საღამო.

ინსტიტუტის თვითმომქმედი კოლექტივი მუდამ ემსაურება აბა თუ იმ წარმატების ქართული ხელოვნების დარგებში. სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის დრამატულმა წრემ გულთბილი შეხვედრა მოეწყო ფილმ „თეთრი ქარავანი“ შემოქმედელ კოლექტივს, რეჟისორებს — ე. შენგელასა, თ. მელიაძეს და სურათის მთავარი გმირის — მარტინის როლის შემსრულებელს მსახიობ ს. ბალაშვილს და დ. აბაშიძეს.

ასევე გულთბილი და შემოქმედებითი მეგობრობის ამსახველი იყო სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტისა და თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთა შეხვედრა.

მხატვრულ კოლექტივს ყოველდღიურ მუშაველობას უწევს პროფაგანდო, დირექცია, პარტიული ორგანიზაცია და კლუბის გამგეობა. ინსტიტუტის კლუბი სტუდენტთა აღზრდის კერად გადაიქცა. თავისი არსებობის მანძილზე მრავალი წარმოდგენა, საღამო-კონცერტი ახსრეს მას. ბევრი საინტერესო ამბის მომწიფა ეს დარბაზი. ინსტიტუტში არ ჩატარებულა არც ერთი მნიშვნელოვანი ღონისძიება, რომლის შესახებაც აღ ემსჯელოთ.

თეატრალური კოლექტივის დაარსებიდან, სტუდენტებთან ერთად ამ სცენაზე გამოდიოდნენ მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობები, ქართული თეატრის კორიფეები — ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, ნიკო თოცირაძე და სხვები. ამ ინსტიტუტის სტუდენტები იყვნენ მრავალ გზის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი აკაკი ვასაძე, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სოლისტი გ. გრიგორაშვილი, ცნობილი კინომსახიობი სპარტაკ ბალაშვილი და სხვ.

პირველად სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის კლუბის სცენაზე გამოჩნდა ცნობილი ქართველი მომღერალი დავით გამრეკელი. იგი 1929 წელს შვედა სახელმწიფო უნივერსიტეტის აგრნომიული ფაკულტეტზე. იმავე წლის დასასრულს, აგრნომიული ფაკულტეტის საქართველოს სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტად გადაკეთების შემდეგ დავით გამრეკელი ამ ინსტიტუტის სუბტერიორიული ფაკულტეტის სტუდენტია.

დღიდან ინსტიტუტის დაარსებისა (1929 წ.) სოფლის მეურნეობის სპეციალისტების მოზადებასთან ერთად ინსტიტუტში ყალიბდება სხვადასხვა სახის — სიმღერის, ცეკვის, დრამატული თვითმომქმედი წრეები.

დრამატულ წრეში გამოჩნდა პირველად დავით გამრეკელის სცენურ-ვიკალური მონაცემები. იმ დროს ინსტიტუტის თვითმომქმედებით წრეებს ხელმძღვანელობდნენ კომპოზიტორი ვლადიმერ კურტიძე და თბილისის ოპერის კონცერტ-მასტერი მიხეილ ბუხბინდარი, ამჟამად ნოვოსიბირსკის საოპერო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი, რომლებმაც ხელი შეუწყვეს დავით გამრეკელის ნიჭის გაშლას. მომღერალი სიამოვნებით იგონებს თავისი კურსის ამხანაგებს — ლუბა ნაკაშიძეს, დარიკო რუსიაშვილს და გიორი მაჭავარიანს, რომლებიც ურჩევდნენ გაჰყოლოდა მომღერლის ტასა.

ძველი თაობის მიერ დამკვიდრებული შესანიშნავი ტრადიციების გამგრძელებელი აღმოჩნდნენ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ვასო გოძიაშვილი და რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი აკაკო ტრიპოლსკი. მათი ინიციატივით ჩაისხას ის დიდი მეგობრბა, რომელიც თვითმომქმედი არსებობის სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტსა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრს შორის. ამ კოლექტივების მეგობრობის ერთ-ერთ გამოხატულებად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტიც, რომ უკვე თხუთმეტი წელია ინსტიტუტის დრამატურის სათავეში უდგას მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობი კეკელიძე მგაფანაძე, რომელმაც დიდი გამოცოცხლება და ხალხის შეიტანა ინსტიტუტის თეატრალურ ცხოვრებაში: გახარდა რეპეტიციების რაოდენობა, უფრო ნაყოფიერი გახადა შემოქმედებითი მუშაობა.

სხვადასხვა დროს დრამატული კოლექტივის ხელმძღვანელობდნენ ვ. აბაშიძე და პიერ კოზაჩიძე.

1937 წელს, სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის თვითმომქმედი კოლექტივის ხელმძღვანელად მოეწვეული იქნა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი სანდრო რამიშვილი. ამ დროისათვის დრამატული წრე 25 კაცს ითვლიდა და იმდენად სერიოზული დადგმები ხორციელდებოდა, რომ სპექტაკლში მონაწილეობის მისაღებად სცენის დიდ ოსტატებსაც კი იწვევდნენ. ი. გვედვიანიშვილის პიესა „მხვერბლში“ ნიკო გოციშვილმ საქოს როლი შეასრულა. სტუდენტი პარტნიორების გვერდით ხალხისადა თამაშობდა ყველასათვის საყვარელი მსახიობი. ამასთან დაკავშირებით ხუმრობდა ხოლმე ნიკო გოციშვილი: „მე მხოლოდ მარჯანიშვილისა და რამიშვილის რეჟისორობით ვთამაშობო“.

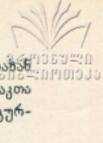
აღსანიშნავია სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის მიერ 1938 წელს წარმოდგენილი „ყვარყვარ თუთაბერი“, რომლის დადგმა გუთუნის ს. რამიშვილს (მთავარ როლს თვითონვე ასრულებდა).

ს. რამიშვილის დრამატული კოლექტივიდან წასვლის შემდეგ, წირეს ხელმძღვანელობდა მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობი ვიქტორ ლომიაძე. მისი ხელმძღვანელობით დაიდგა: „გენერალ კონსული“, „ჩვენი მირანდა საქმე“, „აყვავებული ბაღი“ და „პატარა კახი“. მიყურებლის განსაკუთრებული მოწონებით სარგებლობდა „პატარა კახი“, რომელშიც თემურაზ მეფის როლს გედეონ ნავროსაშვილი ასრულებდა (იგი დღეს გორის დრამატული თეატრის დირექტორია). პარტიოტებში მოხუცი გულას როლს ამასაბერბაძე ბუგან ფალავანიშვილი, ამჟამად საქართველოს სოფლის მეურნეობის მინისტრის მოადგილე, სოციალისტური შრომის გმირი.

მ. რუსთაველის იუბილესთვის სასაფლო-სამეურნეო ინსტიტუტზე ემზადებოდა. ამ შესანიშნავი თარღისადმი მიძღვნილი კონცერტისათვის სპეციალურად მოიწვიეს ლობტარო გოტიბიძე.

1939 წლიდან ინსტიტუტის დრამატულ კოლექტივის ხელმძღვანელობდა დავით ხუციშვილი, კორეფრაგიულ წრეს ნიკოლოზ გარუნაძე, მომღერალთა ჯგუფს — ნოკი ხურცია.

ამ პერიოდში დ. ხუციშვილმა დადგა „ლევის ქალი გულჯავარი“, სპექტაკლმა გაიმარჯვა, თვითმომქმედი კოლექტივების რესპუბლიკურ დათავალიერებაზე მიყრდნობის ხარისხის



დილობი მიიღო... პირველი ადგილი დაიკავა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 40 წლისთავისადმი მიძღვნილმა დრამატულმა მონტაჟმა. მოწონება ხვდა აგრეთვე დ. ხუციშვილის ხელმძღვანელობით ფესტივალისათვის მომზადებულ მხატვრულ მონტაჟს. საინტერესო იყო სალომე-პაბლო მონტაჟიც. ამ წარმატებაში დიდი წვლილი დ. ხუციშვილს, ქორეოგრაფ კ. გარუჩავას და ლობჯარა ნ. ხურციას მიუძღვით.

სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში დრამატული კოლექტივის დაარსებიდან დღემდე არსებობს მოცვევათა ჯგუფი, მაგრამ ნამდვილი ქორეოგრაფიული წრე შეიქმნა მხოლოდ მაშინ, როდესაც მას სათავეში ჩაუდგა ნიკოლოზ გარუჩავა. იგი დიდი ენთუზიაზმით მოვიდა ქორეოგრაფიული წრის მუშაობას და სულ მალე მისი ხელმძღვანელობით ინსტიტუტში ენობილი ქორეოგრაფიული ანსამბლი შეიქმნა. ანსამბლს კარგად ჰქონდა მომზადებული ცხვენები. დაგლური, ფერხული, სალხინი და განსაკუთრებით სეაფორი ფერხული ამჟამად ცხვეის ქორეოგრაფიულ წრის ხელმძღვანელობს გარუჩავას ყოფილი მოწაფე ბესო სვანიძე, რომელიც სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში მიღებისთანავე ქორეოგრაფულ წრეში ჩაება და წლების მანძილზე წამყვან სოლისტად ითვლებოდა. 1956 წელს ბესო სვანიძე გარუჩავას ასისტენტი გახდა. ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა ბუქარესტის ფესტივალის იაპურეატი თათარ კალანდაქისთან ერთად ხელმძღვანელობს დიდი ინსტიტუტის სტუდენტთა ქორეოგრაფიულ წრეს.

კ. კალანდაქი საქართველოს ხალხური ცხვენის ანსამბლიდან გამოცდილებით აღჭურვილი მოვიდა. ინსტიტუტში მუშაობის პერიოდში მან ბესო სვანიძისთან ერთად მრავალი მოცვევაჟი აღზარდა, მათ შორის ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა VI სასოფლო ფესტივალის ლაურეატები ანზორ ნიკოლაიშვილი, ჯემალ ჭკუასელი, ვახტანგ მარგალიტაძე, ზოია გურგენიძე, ნინა გაქურელია, ლამარა ბარნაბიშვილი.

1960 წლის ზაფხულზე სტუდენტები ანზორ ნიკოლაიშვილი, თენგიზ მინდიაშვილი და აკაკი ტატიშვილი საქართველოს ხალხური ცხვენის დამსახურებული ანსამბლის შემადგენლობაში იყვნენ და ბელგიის, მეჩეიკის, კუბის მაყურებლებს გააღწესო თავიანთი ოსტატობა.

1962 წლიდან ინსტიტუტის ქორეოგრაფიულ წრეს ბესო სვანიძე ხელმძღვანელობს. 1960 წელს იგი თავისი ჯგუფით ფინეთს გაემგზავრა, 1962 წელს კი ამავე ჯგუფით გამოვიდა იაპონიაში. ქართული ცხვენების ჩვენება იაპონიის მოსახლობისათვის პირველი იყო და დიდი მოწონება ხვდა. 1963 წელს მოცვევათა ჯგუფი კუმბო ეწვია, 1964 წელს კი პოლონეთისა და გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკებში მოიარა, ამჟამად საბერძნეთში გასამგზავრებლად ემზადება.

ინსტიტუტის ქორეოგრაფიულ წრეს მომზადებულები აქვს მრავალი ქართული ხალხური ცხველა. საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 40 წლისთავისათვის ახალგაზრდა ქორეოგრაფებმა მოამზადეს ვრთა ახალი ცხველა, აჭარული სულტა და ოსური საქორეო ცხველა სიმღიან.

მხატვრულ-თეიმოქმედ კოლექტივებთან ერთად ეს წრე ჩამოუღია საშფოო კონცერტებში, შეგობას უწევს ფო-

თის სამხედრო ნაწილსა და რიგ კოლმეურნეობებს. ახლანდელ ანსამბლმა კონცერტი გამართა სოფლის მეურნეობის მუშაკთა თათბირის მონაწილეებთან გორში და მომავლისათვის ინტერესების მწვენილებთან შესახებდგარა ემზადება.

ქორეოგრაფიული წრე სარაიონო და საკალაქო დათვალურებაზე მუდამ საპრიზო ადგილებზე გამოდის. იგი დიდ დახმარებას უწევს დრამატულ მხატვრულ კოლექტივს საქეტიტუტში მონაწილეობით.

დრამატული წრე ამჟამად ი. ვაკელის პიესა „შოთა რუსთაველის“ დადგამზე მუშაობს. სამექტაკლში დაკავებულა ქორეოგრაფიული ჯგუფიც. თამარის ჟურისწერისა და საქორწინო ღრუბლის წარმოსახვა მათ უნდა შეასრულონ.

მესუთე წელიწადი, რაც აღლოფ ოვანოვის ხელმძღვანელობით სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში ჩამოყალიბდა საესტრადო ორკესტრი. მაყურებელი საიმოფებით ისმენს „თბილისურ საღამოებს“, ხალხურ „გარდასს“, „სალამურს“, სიმღერებს კინოფილმებიდან.

ორკესტრი, რომელიც გაერთიანებულია 25 სტუდენტი, ხშირად აწყობს გასტროლებს როგორც რესპუბლიკის ფარგლებში, ისე საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხეებში. დირექციის ინიციატივით იგი მივლინებულა იყო ყაშირ მიწებზე კუსტანაის ოლქში და ბევრ მავთულთა მეურნეობას მოემსახურა. ქორეოგრაფიულ ჯგუფთან ერთად ორკესტრი რამდენჯერმე ეწვია დედაქალაქ მოსკოვსაც.

ყაშირის შემდეგ ორკესტრი მოიწვიეს ტიმირიაზევის სასოფლო-სამეურნეო აკადემიაში. კონცერტმა წარმატებით ჩაიარა და ორკესტრის მიეცა უფლება კრემლის საოცნებლო დარბაზში გამოსულიყო. სტუდენტთა კონცერტს კრემლის ყრბლობათა დარბაზში ესრებოდა ი. გაგარინი, ორკესტრის სივლი მისი ატორგრაფით ჩაბარდა. შემდეგ ორკესტრმა იმოგზაურა საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებში: ომსკში, კასონდარში, ვიტებსკში, ერევანსა და ბაქოში.

ინსტიტუტის სტუდენტების მომღერალთა გუნდი (ხელმძღვანელები ჯუანშერ ბალიაშვილი და სულეო მირქულავა) ენი ქლოვილისა და ჭაბუკისაგან შედგება. მის რეპერტუარში შედის ძველი და თანამედროვე ქართული ხალხური სიმღერები. გუნდის კოლექტივის მწვენიებას წარმოადგენს „შვიდაკაცა“ და მეფანდურთა ანსამბლი.

ინსტიტუტის მხატვრულ თეიმოქმედებში დიდი წვლილი შეაქვს ვოკალურ ჯგუფს „შვიდაკაცს“. ეს ჯგუფი რამდენჯერმე იყო ფინეთში და შემდეგ დემოკრატიულ ქვეყნებში — გერმანიაში და ჩეხოსლოვაკიაში. უცხო ქაიყნებიდან მრავალი სოფლითა და ვიმპლებით დაბრუნდა საშობოლოში.

შვიდაკაცს ხელმძღვანელობს ასპირანტი გ. გუგუშვილი, მონაწილე სტუდენტები არიან: ჯ. ჭკუასელი, გ. თავგერძი, მ. ბენდელიანი, მ. მგავია, რ. ჩაფიძე, მ. მასათაძე და ა. ახვლედიანი.

დღეს ინსტიტუტის სახალხო თეატრი და თეიმოქმედი წრები ახალი პასუხისმგებლობის წინაშე დგანან. მაყურებელი მათგან უფრო მაღალ მხატვრულ ოსტატობით დადგმულ სპექტაკლებსა და კარგად შესრულებულ ცხველა-სიმღერებს მოითხოვს.



თბილისის ხეკოთაოქვრული ეპიტაფა

ბეკან ლორთქიფანიძე



იოტიკის თხიხი წლის შემდეგ გამოვიდა მეორე ტომი ვ. ბერიძის წიგნისა „თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801—1917 წლებში“. პირველი ტომი მიძღვნილი იყო ამ პერიოდის პირველი ნახევრის ხუროთმოძღვრებისადმი. მეორე ტომში კი განხილულია პერიოდი 1850 წლიდან 1917 წლამდე.

უნდა ითქვას, რომ ამ ეპოქის ხუროთმოძღვრების ისტორიის დაწერა არანაკლებად მძნელ ამოცანას წარმოადგენს, მიუხედავად იმისა, რომ ამ პერიოდის ხუროთმოძღვრული ნაწარმოებების უდიდესი უმრავლესობა დღემდე არის შემონახული და მათი შემქმნის ისტორია ისევე, როგორც თვით შემომქმედი არქიტექტორების ვინაობა და ცხოვრებისა და შემოქმედების გზაც კარგად არის ცნობილი. ამას მოწმობს ის მიწოდული საილუსტრაციო მასალა, რომელიც წიგნშია მოყვანილი ნახაზებისა და ტაბულის სახით და აგრეთვე თბილისელი ხუროთმოძღვრების და მშენებლების ბიოგრაფია, მათი მოღვაწეობის მიმოხილვა, რომელიც ცალკე დამატების სახით არის დამატებული. სიმწლე იმაში მდგომარეობს, რომ თბილისში სწორედ მეცხრამეტე საუკუნის 50—60-იანი წლებიდან იწყება არქიტექტურის დაქვეითების პერიოდი, ისევე, როგორც ცოტა უფრო ადრე დაიწყო რუსეთის იმპერიის სხვა ქალაქებში და ევროპის ქვეყნებში.

არქიტექტურის უდიდესი დაკნინების ეს ხანა, ყველგან დაკავშირებულია კაპიტალიზმის განვითარების გარკვეულ საფეხურთან და მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარი ხომ სწორედ საქართველოში კაპიტალიზმის შემოჭრის, სამრეწველო და საავტოო კაპიტალის სწრაფი განვითარების ეპოქაა. ამის გამო უფრო და უფრო თვალსაჩინო ხდება სოციალური უთანასწორობა მოსახლეობის შერეულ და ღარიბ ფენებს შორის. ფეოდალური ქალაქისათვის ასე დამახასიათებელი ამქართა დამოუკიდებლობა შეიზღუდა და დაეცა მათი მნიშვნელობა. განვითარდა კაპიტალისტური წყობისათვის დამახასიათებელი კონკურენცია და ინდივიდუალიზმი და ბოლოს თვით არქიტექტურის და არქიტექტორი ვაჭრობისა და სპექულაციის საკანი გახდა.

ამ პირობების მიზღვრების და თვით ხუროთმოძღვრების განვითარების მთავარ ხაზებს ვ. ბერიძე განიხილავს წიგნის მეორე ნაწილის შესავალში, რომლის გაცნობის შემდეგ ნათელი ხდება თუ რა სიმწიფეებს აწყდებოდა ამ პერიოდის არქიტექტურის შესწავლა.

წიგნის 43-ე გვერდზე ვ. ბერიძე ამბობს: „თვით არქიტექტურისათვის ამ დროს დამახასიათებელია: ერთი მხრივ — ახალ კონსტრუქციათა და სახუნ მასალათა დანერგვა და სწრაფი განვითარება, მეორეს მხრივ — შენობათა ძირითადი მასის არქიტექტურაში — სრულიად შეუკავებელი, აღვირახ-

სილი ეკლექტიზმის გამოყენება. ერთიანი, ეპოქის ანამუხილი ამ ქვეყნის დამახასიათებელი სტილი აღარ არსებობს, ამხენებენ სხვადასხვა ისტორიული „სტილიებით“; არქიტექტურას, მასინაც კი, როცა მასში რკინის ან თუჯის ახალი კონსტრუქციები გამოყენებული „ამხევენ“ ამა თუ იმ ისტორიული სტილის სამსილეს“. ამას კიდევ დავუმატებო, რომ „სტილის რჩევს თავისი სახლისთვის დამკვეთი და თავის არჩევანში ხელმძღვანელობს, როგორც წესი, სურვილით, რომ მისი სახლი სხვა საზოგადოებრივ გამოჩენილ და ერთგვარ რეკლამას წარმოადგენდეს პატრონისათვის.

ამიტომ არის, რომ როგორც ამას შემდეგ დავგანახებთ ავტორი, თბილისის ხუროთმოძღვრებაში ჩვენ ერთი მეორის გვერდით შეხვედებით „მარტულ“ და „გუთურ“, „რეხესანულ“ და „მაროკულ“, „რუსულ“ და „ბიზანტიურ“ სამოსელში გამოწყობილ სახლებს, რომლებიც არა მარტო ერთი ეპოქის, არამედ ხშირად ერთი არქიტექტურის ქმნილებებია. აქედან გამსახვობა, თუ რატომ არის მველივარისათვის ასე მძნელ გზის გაკვლევა — მხატვრული სახეების ამ უსხვლავო ჭაბუკისა და რატომ არის, რომ ხუროთმოძღვრების ისტორიის კურსებში უფრო ხშირად თავს არიდებენ ამ ეპოქის ძეგლების განხილვას, სწრაფად გადადიან ამ ეპოქაზე, როდესაც, ახი თუ ისე, ხუროთმოძღვრული ხელოვნება დაუბრუნდა შემოქმედებითი აზროვნებისა და ლოგოკის საფუძველზე აგებულ სახეებს.

თუ კი წინა პერიოდში და იმავე მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარშიც მკვლევარი პოულობს ხუროთმოძღვრული სტილების კანონზომიერ ევოლუციას, რომის ყველი მონავეურობისათვის დამახასიათებელი საერთო თვისებებს, გარკვეულ პრინციპებს, მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის და მეოცე საუკუნის დასაწყისის ხუროთმოძღვრებისათვის საერთოა მხოლოდ სრული უპრინციპობა, არქიტექტურული ფორმის წარმოქმნის ლოგიკის უაზროფა და აულოგამეო ინდივიდუალიზმი (უფრო ხშირად აქ დამკვეთის ინდივიდუალიზმთან გააქვს ქაღალქ), რომელიც აქ წარსულს უწყვეს ანგარიშს, არც არსებულ გარემოცვას და არც მომავალს.

წიგნის პირველი თავი განიხილავს თბილისის ზრდისა და კომუნალური მეურნეობის განვითარების საკითხებს, რომლებიც აუცილებელ ფონს წარმოადგენენ ქალაქის ხუროთმოძღვრების გაჩენის დროს. ვ. ბერიძე აღნიშნავს, სათანადო საბუთების მოყვანით, რომ შესასწავლი პერიოდი აღინიშნება ქალაქის სწრაფი ზრდით და თუ 1860 წლისათვის ქალაქის მიხედვით მიაღწია მოსკოვის ქუჩას, პერიოდის ბოლოსათვის, მეტკრის მარჯვლად ნაპირზე განაწინებებამ ვარსის სხვის გადააბიჯა, ხოლო მარცხენაზე შეიჭრა დიდუბეში, ნაძალადეგში და ნავთლულში. ქალაქის ეს ინტენსიური ზრდა განეკუთვნება დაკავშირებულ, კაპიტალიზმის განვითარებასთან ისევე, როგორც მისი ტერიტორიის მეკითარი სოციალური დიფერენციაცია. უკვე ამ დროისათვის საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ქალაქის ახალი ცენტრი სოლოლაკის ჭიჩინთან დაწყებული ვიდრე გოლოგინის პრისპექტის დასასრულამდე. აქ აშენდა ადმინისტრაციული, საზოგადოებრივი და საქმიანი დანიშნულების შენობები. ამ რაიონს ეკვრის არისტოკრატიის და მსხვილი ბურჟუაზიის მიერ საცხოვრებლად აშენებული უბნები.

კაპიტალისტური განვითარების გზაზე შემდგარი თბილისის განვითარების სურათი, მისი კეთილმოწყობის თანათანობით ზრდა, ნათლად წარმოგიდგებათ ამ თავის რეკონობა. ვ. ბერიძემ უყუარადღებოდ არ დასტოვა არც ქალაქის ტრანსპორტის, წყალმომარაგების და კანალიზაციის საკითხები და არც ბუნლიოლოგიური კურორტის შექმნის პირველი ცდები. ქალაქის საერთო სურათის ამ ფონის შექმნის მომავალ ავტორი იწყებს საზოგადოებრივი და საცხოვრებელი სხვადასხვა არქიტექტურის განხილვას. მეორე თავში, რომელიც ოფიციალურ და საზოგადოებრივ შენობათა არქიტექტურას მიეძღვნა,



ვ. ბერიძე მიუთითებს, თუ როგორ გაიზარდა, წინა პერიოდთან შედარებით, ასეთი ტიპის სახლების მშენებლობის მასშტაბი და მათი როლი თბილისის ხუროთმოძღვრულ სფეროში.

ამ თავში მოყვანილია ძალზე საინტერესო და დღემდე გამოუყენებელი მასალა ისეთ მნიშვნელოვან ნაგებობებზე, როგორც მეფის ნაცვლის სასახლე, სამხედრო ტაძარი, ოპერის თეატრი, მუზეუმი, ქალაქის საბჭო და სხვ. განხილული საბრწყინო მასალები, კონსურსები და აგებული შენობები უფლებას აძლევს ავტორს დაასკვნას, რომ ის ერთიანი „სასანიონი“ მიდგომა მშენებლობისდმი და უმეტესად ხელი-სუფლებს რესტავრაციებით რეკლამირებული სტილი ოფიცი-ალური მშენებლობისა, რომელიც შეესაბამებდა სუვერენის პირველი ნახევრის განმავლობაში აყალიბებდა თბილისის ხუროთმოძღვრულ ფიზიონომიას, ადგილს უთმობს ცელქქ-ტხმს, სტილთა ადრეებს, ხუროთმოძღვრული ხელოვნების დატვირთვას.

რუსული ელასიციზმის მაგივრად ოფიციალური შენობე-ბის არქიტექტურაში უფრო და უფრო ხშირად მიმართავენ ისლამურ მოტივებს და კერძოდ მაკრული არქიტექტურის ფორმებს. საინტერესოა, რომ ეს მაკრული ფორმები არქი-ტექტურთა ფანტაზიისა და მიდრეკილების შედეგი კი არ არის, არამედ დამკვეთის ნება-შეწყობის გამოხატვა. ასე მაგალითად, „სასანიონი“ საოპერო თეატრის შენობაზე გამო-ცხადებული კონკრეტის პირობებში დათქმული ყოფილა, რომ კონსურსტებს „მაკრული სტილი“ უნდა გამოეყენებინათ. მაკ-რული სტილისათა თბილისის ქალაქის საბჭოს შენობაზე და კავკასიის მუზეუმის შენობის პროექტიც. ვ. ბერიძე ამ მის-წარაგებას სამართლიანად ხსნის იმით, რომ მეფის რუსეთის მოხელეებს თბილისი „რუსული აღმოსავლეთის“ ერთ-ერთ ცენტრად მიიჩნეოდა და ამიტომ ახვედრს მას თავს ასეთ „ორი-ენტალურ“ გვსთავის.

ამას მინდა დავუძეგლო სათქვამი აწ განსვენებული არქ-მ. ნეპრინცევისა, რომელიც კავკასიის მუზეუმის მაკრული არქიტექტურის უკანასკნელი გაიარაჩის ავტორი იყო. ოფი-ციალურ შენობებში მეფის მოხელეებს სურდათ მართლაც „აღმოსავლური“ კოლორიტის დაცვა. მაგრამ ამ კოლორიტი-სათვის არც ქართული, არც სომხური და არც ირანული (აზერბაიჯანული) ხუროთმოძღვრების ფორმები არ შეიძლება გამოყენებულიყო, რადან თბილისი მივლი კავკასიის დედა-საქაჟი იყო და არა მხოლოდ საქართველოს ან სომხეთისა. ირანულ-ისლამური სტილის გამოყენება არ შეიძლებოდა პო-ლიტიკური მოსაზრებებით და ამიტომ აირჩიეს მაკრული სტილი, რომელიც საკმაოდ გვსტატიკურია და თანაც კავკასიას იმდენად დამორჩილები, რომ ვერც ერთი კავკასიური ხალხი მას საკუთარ „თავისად“ ვერ მიიჩნევს.

საინტერესო ცნობაა, რომელიც გამოხატავს ამ ეპოქის მუსულმანურ არქიტექტურის არსზე და მიუხედავ, მუსულმანო-ბაბ, რომლისათვისაც ასე უხედა არის მოყვანილი საილუსტ-რაციო მასალა. ვ. ბერიძის ამ ნაშრომში.

საკუთრადღებოა აართვე ოფიციალური და განსაკუთრე-ბით სასულიერო უწყებთა შეკადრებთა. ვ. წ. „რუსული“ სტილის დანერგვისათვის თბილისურ არქიტექტურაში, რაც საერთო, რუსიფიკატორული პოლიტიკის გამოძახილია.

განხილულ თავში შეკადრებულია საინტერესო პირველი ქართვე-ლი პროფესიონალი არქიტექტორ ს. კლდიაშვილის გამო-ჩენა თბილისის ხუროთმოძღვრული მოღვაწეობის საბაზოლზე და მისი პრიოტიტი თბილისის ქართული ეპიზოპოსის მშენებ-ლობა, რაც ქართული საზოგადოების ერთგული გრძნობის განმტკიცების ერთერთი საყურადღებო ნიშანი იყო.

ვ. ბერიძის მონოგრაფიის ამ თავში არც ერთი ცოტად თუ ბევრად მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი შენობა არ არის უყურადღებოდ დატოვებული და მეთხველი ინტერესით

ცნობა თბილისის უნიშვნელოვანესი შენობების შექმნის სტი-ტორიას, მათ ხუროთმოძღვრულ-მხატვრულ ახალით.

განსაკუთრებით საყურადღებოა მეორე თავის დასკვნითი ნაწილი, რომელშიაც გარჩეულია ქართული ეროვნული ხუ-როთმოძღვრული ფორმების გამოყენების პირველი ცდები. ავტორი სამართლიანად აღინშავს, რომ შენობის მშენებვე-ბში ეს ცდები ისევე გახდა საუფლებლზე აგებულ, როგორც სხვა ისტორიული სტილის გამოყენების ასევე ცდებულ-ლი პრაქტიკა. აქაც საქმე გვაქვს არა ეროვნული არქიტექტუ-რის საფუძვლის შესწავლასთან, არამედ უზალო სტილი-ზაციასთან, ხუროთმოძღვრული დეკორის, ქართული წესურ-მების და სხვა ატრბუტების შექმნეურ გადმოტანასთან ახალი ფუნქციური და ტექნიკური მიზარის მქონე შენო-ბებზე.

ამ შენობებიდან ვ. ბერიძე მართებულად გამოყოფს ქვა-შეეთის ცულულისა და სადვიდომამული ბანკის (წუ საჯარო ბიბლიოთეკის) სახლს, რომელშიაც ქართული ფორმები უფრო ორგანულად გამოყენებული. ქვაშეეთის ცულულისაში ძველი ქართული არქიტექტურის საკვლელო ფორმებმა და მოკაზმულობამ ადვილად მონახა ადგილი საკვლელო ნაგე-ბობაშივე, რომელიც ისეთი შესანიშნავი ძეგლის ასლს წარმო-ადგენს, როგორც არის სამთავის ტაძარი. შეკადრებულია საინტე-რესოა ქვაშეეთის აგების ისტორია, რუსული სამხედლოურის უკმაყოფილება ეროვნული სულისკვეთების ამ მცირე გამოვ-ლინებითაც კი, უნდა ვუსაყვედუროთ ავტორს, რომ იგი სრუ-ლებით არ განმარტავს ცულულის მთავარი კარიბჭის გადა-წყვეტას. ცულულის მალეი კვატყსებულ, რომლისც ყურა-დღებმა მიაქცია მკვლევარმა, იმით იყო გაპირობებული, რომ თვით ტაძრის იატაკი რუსთაველის პროსპექტის დონეს გას-წორებოდა, საიდანაც გათვალისწინებული იყო მთავარი კა-რიბჭის მოწყობა.

ქართული არქიტექტურული ფორმების გამოყენების მეორე კარგი ნიმუშია საადვიდომამული ბანკის შენობა.

ვ. ბერიძე წერს: „ეს შენობაც ცელქქტიზმის ეპოქის ძეგ-ლია, სტილიზაციის ელემენტს მასში თვალსაჩინო ადგი-ლი ეკუთვნის. მაგრამ ცხადია ისიც, რომ აწ უასურ იმიტა-ციასთან კი გვაქვს საქმე, არამედ შემოქმედებით ძიებას-თან.“ და შემდეგ: „კონკრეტული ნიმუშების გადმოტანასთან ერთად, ისინი (ავტორები ბ. ლ.). ცდილობენ (და ხშირად ახერხებენ კიდევ), ჩაუყენენ მხატვრული გადაწყვეტის პრი-ციპებს.“

...იმდროინდელი შენობების გვერდით, რომლებიც, უკეთეს შემთხვევაში, მუშაბაბული უკეს ნიმუშების წიგნებრად, მაკ-რამ გულგრილად შესრულებულ პირებს წარმოადგენდა, ქარ-თული ბანკის არქიტექტურას ავტორთა საკუთარი დამოკ-დებულების, ემოციის და ნაშთული ნიჭის კვალი აცნია“. ყოველივე ამას უდავოდ დაფიქსებმა საკეილისტიკო და ი-ლექტანტიკ, ვინც კი ყურადღებით დაათვალიერებს განხი-ლული პერიოდის ამ საუკეთესო შენობას. ვ. ბერიძის არ გამორჩა ისიც, რომ გამოყოფილია ავტორების ასეთი წარმატების მიზეზი. ა. კალენდი და პ. პრინცივი ხომ საქართველოში ჩამოსულ დი მოღვაწეთა რიგებს ეკუთვნიდნენ, რომლებიც ღრმად დაინტერესდნენ ქართული ერის კულტურით და ხე-ლოვნებით. შეეყვარნენ და შეითვისეს ეს კულტურა, მნიშ-ნი-ლოვანი წვლილი შეიტანეს ქართული ხუროთმოძღვრული მეგვიდობის შესწავლაში და პროპაგანდაში. სასურველი იყო, რომ თბილისის ხუროთმოძღვრათა და მშენებელთა მი-ოჯრაფიებში ა. ბერიძის პ. პრინცივის ბიოგრაფია მოთავ-სებოდა, რადგანაც ეს უკანასკნელი მივლი თბილისი სიცოცხლს მანძილზე არქიტექტორებთან თანამშრომლობდა და როგორც უდავლავი მოღვაწეობა საშხაკარო აკადემიის, უნივერსიტე-ტის და ინსტიტუტების არქიტექტურულ ფაკულტეტებზე.

წიგნის შესაბამე და უკანასკნელი თავი მიძღვნილია სა-



ცხოვრებელი სახლის არქიტექტურისადმი. აქ მკვლევარი ცდილობს გზა გაეკვლიოს და გარკვეული კანონზომიერება მოხაზოს საცხოვრებელი სახლების ვეგნიზაცია და ფასადების იმ უსისქოზო ნარაყურებში, რაც ეკ ამ პერიოდის სურთომოდვერებამ შექმნა. თუ თავისი დიდი შრომის პირველ ნაწილში ვ. ბერიძემ შეადარებინა ადგილად დახარისხა საცხოვრებელი სახლის ტიპები, მოახდინა მათი სისხვედრისა და თბილისური საცხოვრებელი სახლის სრულიად თავისებური ტიპის წარმოშობის საყურადღებო სურათი დაგვიხატა. აქ მეორე ნაწილში, იგი იძულებულია უფრო ზოგადი ნიშნების მიხედვით დაეჯავფოს საცხოვრებელი სახლების უსაზღვრო სიჭრელე.

ვ. ბერიძე აღნიშნავს, რომ ის განუმეორებელი თავისებურება, რომელიც ახასიათებდა თბილისურ საცხოვრებელ სახლს მეცხრამეტე საუკუნის პირველ ნახევარში, თანდათანობით ეკარგება და გარეგნულად უფრო და უფრო უახლოვდება რუსების იმპერიის სხვა ქალაქების საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურას. აქაც ჩნდება კავშირის ხეივანი უკონსტანციის და მასხასიათებელი, ე. წ. შემოსავლიანი, ე. ი. მრავალბინიანი სახლი, გასაქირავებლად განკუთვნილი ბინებით. მრავალი ასეთი სახლი თავისი შინაგანი და გარეგანი არქიტექტურით უბრალო განმეორებას წარმოადგენს ჩრდილოეთის ქალაქებში თვარკილებელი ტიპისა, მაგრამ, როგორც სრულიად სამართლიანად აღნიშნავს ვ. ბერიძე, თბილისური სახლი უბრალოვლად არ უშობის ასაძრავს უცხოურ გაულენას და ბოლომდე მათი შინაგანი არქიტექტურა, სახლის ექსოზს შიგნად ინარჩუნებს თბილისურ თავისებურებას. იმ ტიპს, რომელსაც ავტორმა „ანგილადური“ უწოდა, მრავალი გარაკიით ჩვენ ვხვდებით მეოცე საუკუნის დასაწყისში აშენებულ სახლებშიც, მაშინ, როდესაც ქუჩის მიმართ მიქცული მათი ფასადები გაფრთხილებული „კოსმოპოლიტური“ რეცეპტებით აგებული. „თბილისური საცხოვრებელი სახლის გეგმა, მიუხედავად განცდილი ცვლილებებისა, მიუხედავად სწინეული დანაკარგისა, მაინც ინარჩუნებდა ტრადიციასთან დაკავშირებულ ზოგ თავისებურებას (ქუჩის აივნები, საცხოვრებელი ბლოკის გარეთ ვაკანოლი ცალკეული დამხმარი საბაოები, სახლის ზოგი ტიპი, შა. ანგილადი და სხვა). მაგრამ თასალების გადაავარებამ მაინც გადაწყვიტა როლი ითამაშა იმ მხრივ, რომ ახალ ქალაქს, მის ქუჩებს და უბნებს, თითქმის სულ ჩამოეკალა თბილისური სახს: ქალაქი თანდათან კოსმოპოლიტურ იერს იძინდა — წერს ვ. ბერიძე თავის დასკვნაში. ამ დასკვნით მთავრდება ეს ორ ტომთან გამოცემული ნაშრომი, ავტორის დიდი და დაუღალავი შრომის შედეგი. შეიძლება ითქვას, რომ თბილისის სურთომოდვერების ისტორია დაწერილია, რადანაც დღეს თბილისის სურათის (ახალი გარეუბნების გამოკლებით), სწორედ ის შენიშობი ქმნილია, რომლითაც ვ. ბერიძის კვლევის საგანს შეადგენს.

ვ. ბერიძემ მიტოვა საფუძვლი ჩააყარა თბილისის სურთომოდვერის ისტორია, მაგრამ ამასთან ერთად მან პირველმა გახედა მონოგრაფია მიეძინა არქიტექტურის ანთიკონომიის იმ კრიზისული პერიოდისათვის, რომლის შესწავლა-ანალიზს თავს არიდებენ ხელოგნებამცოდენნი და სურთომოდვერები.

ძალიან საურადლობოა მიღერ კომის ბოლოში მოთასა-ბული ბიოგრაფიები. შიშომხმდის ვინაობა ყოველიცის დიდ-მნიშვნელოვანია მკვლევარისათვის. ჩვენ ზომ არავითარი

ცნობები არ მოგვეგვებება შუა საუკუნეების ქართულ სურთომოდვერების შესანიშნავი ძეგლების შემქმნელთა შესახებ. თუ არ ჩათვლით რამდენიმე შემონახულ სახელს, ახლა ჩვენს წინაშე დიდი სიბა და ბიოგრაფიები იმ არქიტექტორებისა და რწინებრებისა, ვინც მეცხრამეტე საუკუნეში და მეოცე საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდნენ თბილისში.

ამ საკმაოდ რიკულ სიაში ძირითადად რუსული გვარები და მხოლოდ რამდენიმე ქართული სახელია რომ გამოჩნდება. მაგრამ ეს სახლები იმის საწინდარია, რომ დიდი თქტომბრის რეგულაციის შემდეგ სულ ოციოდე წელიწადში ქართულ არქიტექტურთა ახალი ძალები მოვეციდნენ იმ დიდი მშენებლობის საკითხების გადაწყვეტას, რომელიც საბუნთა საქართველოში გაიშალა.

წინის ერთადერთ მნიშვნელოვან ხარვეზს წამოადგენა ის, რომ მასში ვერ ვხვდებით თბილისის საერთო სურთომოდვერული პეისაჟის აღწერილობას ეპოქათა მიჯნაზე. თუმცა არ შეიძლება არ დაეთანხმოს ავტორს, რომ მიუხედავად საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების ფასადების არსმომოლოტური იერისა, თბილისი მივეკუთვნება იმ ქალაქსა რიცხვს, რომლებსაც მეყურად გამოეყთილი ინდივიდუალობა, განუმეორებელი თავისებურება ახასიათებს. თქტომბრის რეგულაციის ეს ქალაქი დახვდა კეთილმოწყობილი ქუჩებით, უკანასაზიაციოდ, დამით ნათვის ნათურებით განათებული, მაგრამ მაინც თავისი საკუთარი ელფერთა და განმეორეული თითქმის ყველა ქუჩაში და პატარა შეკრებიც კი, იმ ინარჩუნებებით, რომელიც ქალაქის სხვადასხვა რაიონებს ახასიათებს. ამიტომ ფასადების „კოსმოპოლიტურმა“ იერმა აერს მისომ ქალაქის თვითმყოფი სახე და ამ თავისებურების არსის გაწმინდალება, ვეფიქრობ, სასარგებლო და საინტერესო იქნებოდა. საერთოდ და განსაკუთრებით რეგულაციამდელი თბილისისათვის დამახასიათებელი მოსახლეობის სიჭრელე როგორც ჩრენული, ისე სარწმუნებრივი და სოციალური თვალსაზრისით. სხვადასხვა ეროვნების, სოციალური მდგომარეობის და სარწმუნოების წარმომადგენელნი იმ დროს ჯაჯუფრად სახლდებოდნენ, სპარსელები და აზერბაიჯანელები აბანოებთან, გერალები — სინაგოგის გარშემო, გერმანელები, უმეტესად, ახლანდელი პოლნაოვის ქუჩის რაიონში. მოსახლეობის ეს ჯგუფები სასაოების იმეინებდნენ თავისი ყოფის, ჩვეულების და პროფესიის შესაფერისად ასე მაკალითად, რიყზე, ერთი მეორეზე მიჯრით მიდგომლი სახლებია, — ეს ზომ მიეკლეთა საეკოლოური რაიონია, რუსი მალაქებით თასახლებული და ამიკობ სახლის შინაგანი სარქქურა სწორედ მოიხმადრეთა პროფესიულ და პიროვნულ თავისებურებათა გამოხატაკლებია. მავსადაცმე საცხოვრებელი სახლების იმ ზოგადი კლასიფიკაციის გარდა, რომელიც ვ. ბერიძემ მოგვცა თავის ნაშრომში, სასურჯლო იყო კლასიფიკაცია მოსახლეობის მიხედვით.

იღერ ერთი პატარა თან-შინა შეხება ქუჩების დასახეულების ტექსტში. თუ ნასატვებზე, ზოგან ქუჩის ძელი სახელწოდება მოყვანილია. ზოგან კი ახალი, ეს უნმეორელო მაგრამ მაინც ხელისშემშლელი პირობაა მეთხველისათვის.

რასაკვირველია, მომბაალში იოვე ბუერი მოინიერი მოპკიდებს ხელს თბილისის სურთომოდვერების შესწავლას, მაგრამ ამ შრომით მათი ამოცანა მეტად შემსუბუქებული იქნება.



საქართველოს წიგნების კავშირები

შინაპარსი

სახვითი გუგლივისტიკას — ფართო გზა	4	კირკვილი მოლონი —	
ითარ ეგვიპტე —		პართუღალი სტამბის ინსტრუქციები	50
გალაპაგოსის ტბების ირსანა პართულ ქანდაკება	8	ვლადიმერ მაიაკოვსკი —	
რეზო ჩხვიძე —		ირი ლუპსი კინოზმა (თარგმანი ე. ლაფრანკოვისა)	55
ამა იმპერატორა „ჯარისკაცის მამა“	17	დღეისა მესხი —	
სოფლი გველეხიანი —		დირნეული გავრულებილი	56
კირკვილი ათი წელი —	23	ითარ სეფოვილი —	
ანტონ კელენკერაძე —		პართუღალი ფილმის საყოველთაო წარებატბა	59
გულგარეთული ადამიანი, მოქალაქე, აპირირი	27	გურამ ამბროსივილი —	
მსოფლიოთის ტრაფიკოსები	31	ბაშინს სიონის რეალიზმი (დღეით გავრულები ცნობებების	66
ნათელა ურუშაძე —		სიუჟეტი)	
ლკანბატული მანრის საკითხისათვის	37	იამარ გომარეთელი —	
ლეჟან რინელი —		სახალსო თბატარი	72
მსახიობი, სპინარისტი, რამისორი	42	მეტან ლორთქიფანიძე —	
მარინა მწიფივილი —		თბილისის ხელოვნობაშტრული მბტინა	78
თბილისური მბტინა	46		

მე-2 გვ. ალ. გიგულაშვილი — „გეგა ფშაველა“; მე-3 გვ. უნა ჯაფარიძე — „აჟაი წერეთელი“; მე-68 გვ. გვ. ექსპონატები სკოლოგიის მბტინათა საგნათხლო გამოცემაზე;

23-ე გვ. მსახიობი ს. ვიჟურელი პარსი რილი (ბაბოიანი გოგონა“); 24-ე გვ. ს. ვიჟურელი — თელა (სოველულის საღამო“); 25-ე გვ. ს. ვიჟურელი; კალი ფილიპან „რაც ვინახავს, ველარ ნახავს“; 25-ე გვ. ს. ვიჟურელი შეილან (ფოტო). 31-ე გვ. რი-პარსი კალი — „ლტოლინი“; 32-ე გვ. მარტ ლარმანი — „ყენძელ მუსუს პეზავი“; „სეველები“; 33-ე გვ. ვიჟ ტოლი — „საღამო“; „ქალიძე“; 34-ე გვ. რიპარსი კალი — „ილუსტრაცია მექსიკის თხულებათა კრებულისათვის“; 35-ე გვ. ე. ლიბი — „მბატარები“; ს. ლარტი — „კარბეტი“; 36-ე გვ. ე. ლიბი — „კემეროვის საწარმო მოტივი“ (ფოტორეპროდუქციები); 42-ე გვ. კლე მიჟანრის პორტრეტი (ხანტი); 43-ე გვ. კალი ფილიპან „ქაჯიბი“; 44-ე გვ. კალი ფილიპან „დაგვიანებული სასი-მო“; 45-ე გვ. კალრეტი ფილიპან „ბუბიაჩეში“; 46-47-ე გვ. ილუსტრაციები წერილისათვის — „თბილისური კერამიკა“; 54-ე გვ. დ. ყიფშიძე — „ბარელიეფი“; 55-ე გვ. მე-19 საუკუნის ქართველი საზოგადო მოღვაწეები — ეფენ და ანტონ ლორთქიფანიძეები; 42-ე გვ. რელიეფი ბტინის სიონიდან; 67-68-ე გვ. დავით-გარეჯის „სუბანი“; მთავარი ეკლესიის მბატარობის სქემები დავით-გარეჯელის ცხოვრების სუფიქტები; 69-ე გვ. დავით-გარეჯის „სუბანი“; მოწამეთას ეკლესიის მბატარობის დეტალი; 72-75-ე გვ. სცენები თბი-ლისის სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტის სახალხო თეატრის სპექტაკლიდან „სერ არის დედა“ და „მე გხედვ მშენს“.

შეცდომების გასწორება: ყურნალი ამ ნომერში 28 გვერდის 11 სვეტის 30 სტრიქონი უნდა იყოთხბოდეს: „შემდეგ გახდნენ ისინი ფართოდ ცნობილი, ვისი სახელებითაც“ და შემდეგ როგორც ტექსტში.

იმვე გვერდზე 37 სტრ. ამბედილია „შალვას მძა ჯუმბერი“, უნდა იყოს „შალვას მძა ჯუმნერ“.

უდა და ტიტული მბატარ თანხის სასომხაშტა

მბატარი ბ. ბალაშვიდი. ტექნიკური რედაქტორი ი. შარბალაშვილი. კონტროლიორ-კორექტორი ლ. ლბინაშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 27/IX-65 წ. მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 5-10-24 უფ. 03407 შუგ. № 1039.
 ქალაქის ფურცელი 5. საბატარი თბახის რაოდენობა 12,55, საბატარცხო-საგამომცემლო თბახის რაოდენობა — 12,95. ტ. 4500.
 ფსი 1 მფ.

გამომცემლობა „საბუთა საქართველო“

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



САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

СОДЕРЖАНИЕ

ШИРОКИЙ ПУТЬ—ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ	4	Марина Мицишвили — ТБИЛИССКАЯ КЕРАМИКА	46
Отар Эгалде — ОБРАЗ ГАЛАКТИОНА ТАБИДZE В ГРУЗИНСКОЙ СКУЛЬПТУРЕ	8	Вирджил Молли — ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОЙ ТИПОГРАФИИ	50
Резо Чхеидзе — ТАК СОЗДАВАЛСЯ „ОТЕЦ СОЛДАТА“	17	Владимир Маяковский — ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ О КИНО (перевод В. Лаврентьевича)	55
София Гвельдшани — ПЕРВЫЕ ДЕСЯТЬ ЛЕТ	23	Лейла Мехки — ДОСТОЙНАЯ ДОЧЬ ОТЧИЗНЫ	56
Антон Келенджеридзе — ЧИСТОСЕРДЕЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК, ГРАЖДАНИН, АКТЕР	27	Отар Сепиашвили — ВСЕОБЩИЙ УСПЕХ ГРУЗИНСКОГО ФИЛЬМА	59
Борис Беренштейн — ЭСТОНСКИЕ ГРАФИКИ	31	Гурам Абрамишвили — РЕЛЬЕФ ИЗ АТЕНИ (сюжет из жизни Давида Гареджского)	66
Натела Урушадзе — К ВОПРОСУ ДРАМАТИЧЕСКОГО ЖАНРА	37	Тамара Гомартели — НАРОДНЫЙ ТЕАТР	72
Леван Рондели — АРТИСТ, СЦЕНАРИСТ, РЕЖИССЕР	42	Бежан Лордкипанидзе — ЛЕТОПИСЬ ЗОДЧЕСТВА ГОРОДА ТБИЛИСИ	78

На 2 стр. Ал. Гиглашвили — „Важа Пшавела“; на 3 стр. Уча Джапаридзе — „Акакий Церетели“; на 5-6 стр. стр. эскизы из „Весенней выставки“ грузинских художников.

На 23 стр. артистка С. Чиаурели в роли Ханы („Девочка с ленточкой“); на 24 стр. С. Чиаурели — Текла („Вечер повелла“); на 25 стр. С. Чиаурели со своим сыном (фото); на 31 стр. Рихард Калло „Беженцы“; на 32 стр. Марг. Лаврентьевич — „Пейзаж острова Муху“; „Цельс“; на 33 стр. Вана Толя „Вечер“; „Город“; на 34 стр. Рихард Калло „Иллюстрация к собранию сочинений Шекспира“; на 35 стр. Лопи Э. „Рыбаки“; Ларетей Х. „Квартет“; на 36 стр. Лепи Э. „Промышленный мотив в Кемерово“ (фотопродукция); на 42 стр. портрет Коте Микаберидзе (рисунок); на 43 стр. кадры из кинофильма „Каджети“; на 44 стр. кадры из кинофильма „Западный жужик“; на 45 стр. кадры из кинофильма „Моя бабушка“; на 46-47 стр. иллюстрации к статье „Тбилисская керамика“; на 54 стр. Д. Кипшидзе — „Варельеф“; на 55 стр. грузинские общественные деятели 19 века — Елена и Антон Лордкипанидзе (фото); на 60 стр. портрет кинорежиссера Резо Чхеидзе (рисунок); на 61-63 стр. кадры из фильма „Отец солдата“; на 66 стр. рельеф из Атены; на 67-68 стр. схемы росписи главного монастыря Давида Гареджи „Удбно“ с сюжетом о жизни Давида Гареджского; на 69 стр. деталь росписи Монашеского монастыря; на 72-75 стр. стр. сцены из спектаклей народного театра Тбилисского сельскохозяйственного института — „Кто мать?“ и „Я вижу солнце“.

Гл. Редактор Отар Эгалде

Редакционная коллегия: Шалва Амираншвили, 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

A HIGHWAY—TO THE FINE PUBLICISM	4	Virgil Molin	FROM THE HISTORY OF GEORGIAN TYPOGRAPHY	50
Otar Egadze		Vladimer Majakovskiy	TWO POEMS ON FILM ART (trans. by V. Laperashvili)	55
GALAKTION TABIDZE'S IMAGE IN GEORGIAN SCULPTURE	8	Leila Meskhi	A WORTHY DAUGHTER OF HER MOTHERLAND	56
Rezo Chkheidze		Otar Sepiashvili	THE WORLD SUCCESS OF THE GEORGIAN FILM	59
THUS THE FILM "FATHER OF A SOLDIER" HAS BEEN CREATING	17	Guram Abramishvili	THE RELIEF OF THE ATENI SIONI (with the plot of David Garegeli's Life)	66
Sophio Gvelesiani		Tamar Gomarteli	A PEOPLE'S THEATRE	72
THE FIRST TEN YEARS	23	Bejan Lortkipanidze	THE ARCHITECTURAL CHRONICLER OF TBILISI .	78
Anton Kelenjeridze				
A FRANK MAN, CITIZEN, ACTOR	27			
Boris Berenstein				
PAINTERS OF ESTONIA	31			
Natela Urushadze				
FOR THE PROBLEM OF DRAMATIC GENRE	37			
Levan Rondeli				
AN ACTOR, SCRIPT—WRITER, STAGE—MANAGER	42			
Marina Mitsishvili				
THE TBILISI CERAMICS	46			

on p. 2 "Vazha Pshavela" by A. Gigolashvili; on p. 3 "Akaki Tsereteli" by U. Japaridze; on p. 6—7 Exhibitors from Summer Exhibition of Georgian Painters.

On p. 23 actress S. Chiaureli as Hara ("A Fillet Girl"), on p. 24 S. Chiaureli as Tekia ("The Evening Of Novelties"); on p. 25 S. Chiaureli a still from film "Nowadays—It Is Other Time"; on p. 25 S. Chiaureli with her son (photo); on p. 21 "The Referees" by R. Kalio; "Landscape of the Island Mukhu" and "The Flowers" by M. Laarman; "An Evening" and "A City" by V. Toili; "Illustration for the Collection of Shakespeare's Work" by R. Kalio; on p. 35 "Fishermen" by E. Lepp; "A Quartet" by K. Laretei; on p. 36 "The Industrial Motive of Kemerovo" by E. Lepp (photo-reproduction); on p. 42 Kote Mikaberidze's portrait (a drawing); on p. 43 stills from the film "Kajeti"; on p. 44 a still from the film "The Late Fiancee"; on p. 45 stills from the film "My Grandmother"; on p. 46—47 illustrations for the article "The Tbilisi Ceramics"; on p. 24 "Bas-relief" by D. Kipshidze; on p. 55 Elene and Anton Lortkipanidze—georgian public figures of 19 c. (photo); on p. 60 portrait of stage—manager R. Chkheidze (a drawing); on p. 61—63 stills from film "Father of a Soldier"; on p. 66 relief from the Ateni Sioni; on p. 67—68 schemes of the principal church of David Garegeli's "desert" with the plot of D. Garegeli's life; on p. 68 D. Garegeli's "desert"; on p. 69 the detail of the painting of the Motsameta Church; scenes from the performances of the people's theatre of The Tbilisi Agricultural Institute—"Who Is The Mother" and "I see the Sun".

Editor - in - Chief: Otar Egadze.

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

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



SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

SOWJETKUNST

INHALT

WEITER WEG DER DARSTELLENDE PUBLI- ZISTIK	4	Wirgil Molini AUS DER GESCHICHTE DER GEORGISCHEN DRUK- KEREI	50
Othar Egadse GALAKTION TABIDSES ANFLITZ IN GEORGISCHER BILDHAUERKUNST	8	Wladimir Mojakowski ZWEI GEDICHTE ÜBER FILM (Übersetzt von Ph. La- peraschwili)	53
Reso Tschcheidse SO ENTSTAND DER FILM "SOLDATENVATER"	17	Lella Meschi WÜRDIGER ERBE DES LANDES	56
Sophio Gwiesiani DIE ERSTEN ZEHN JAHRE	23	Othar Sepiaschwili DURCHSCHLAGENDER ERFOLG DES GEORGI- SCHEN FILMES	59
Anton Kelendschidse EIN MENSCH, BÜRGER UND KÜNSTLER DES GUTEN GEWISSENS	27	Guram Abramischwili OBERFLÄCHENFORM DES ATENI-RAYONS (Sujet des Lebens von D. Garedshi)	66
Boris Berenstein GRAPHISCHE KUNST IN ESTLAND	31	Thamar Gomartheli VOLKSTHEATER	72
Nathela Uruschadse ZUR FRAGE DES DRAMATISCHEN GENRES	37	Beshan Lordkipanidse GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK DER GEORGI- SCHEN BAUKUNST	78
Leon Rondeli SCHAUSPIELER, FILMAUTOR, REGISSEUR	42		
Marina Mizischwili TBILISSER KERAMIK	46		

Auf der 2. Seite "Washa Pshawela"—Ein Kunstwerk von Al. Gogolashwili. S. 3 "Akaki Zeretheli"—ein Bild von U. Dshapharidse. S. 6—7 Exponate aus Frühjahrsausstellung der georgischen Maler.

Seite 23, Schauspielerin S. Tschiaureli als Harra ("Mädchen mit Schleifen"). S. 24 S. Tshiaureli—Thekla ("Novellenabend"). S. 25 S. Tschiaureli. Szene aus dem Film "Andere Zeiten, andere Sitten". S. 2 S. Tschiaureli mit ihrem Kind (Foto). S. 31 Ri-
hard Kalo "Die Flüchtlinge". S. 32 Mari Laarmann "Landschaft auf Insel Muchu". "Blumen". S. 33 Vive Toli—"Der Abend".
"Die Stadt". S. 34 Rihard Kalo "Illustration zur Gesamtausgabe von Shakespeares Werken". S. 35 E. Lepp "Fischer mit
Netz". Ch. Laretei "Quartet". S. 36 E. Lepp "Ein Betriebsmotiv aus Kemerowo". (Fotoreproduktion). S. 42 Portraits von K
Mikaberidse (zeichnung). S. 43 Szeuen aus dem Film "Kadshethi". S. 44 Szenen aus dem Film "Meine Grossmutter" S. 46-
47 Illustrationen zum Aufsatz "Tbilisser KeramiK" S. 54 Kipschidse "Basrelief". S. 55 Eminenten Persönlichkeiten Georgi-
ens im XIX Jahrhundert—Elene und Anton Lordkipanidse (Foto) S. 60 Filmregisseur Reso Tschcheidse (Portrait). S. 61—63
Szenen aus dem Film "Soldatenvater". S. 66 Relief aus dem Atenikloster S. 67—68 Schemen der Wandbemalung aus der
Hauptkirche der Garedshi—Wüste mit Lebensdarstellung von Dawid Garedsheli. S. 69 Garedshi—Wüste. Fragment der
Bemalung aus der Mertiererkirche. S. 72—75 Szenen aus den Bühnenstücken des Volkstheaters des Tbilisser Landwirtschafts-
fakultäts—"Wer ist die Mutter" und "Ich sehe die Sonne".

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

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

68/252



ИНДЕКС
76178