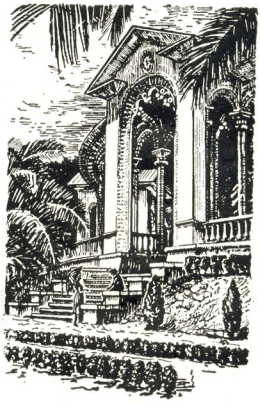
საბჭოთა ხელოვნება

11

1957

საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სს რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროს ორგანო



11

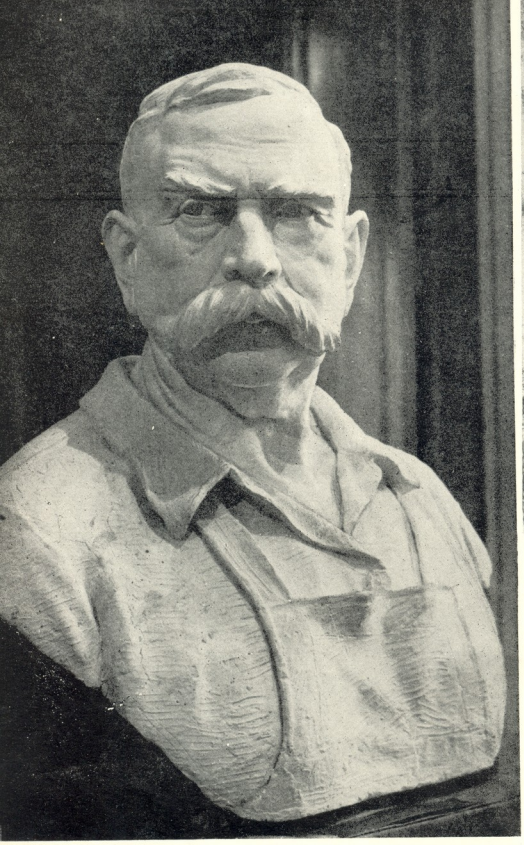
სახელმწიფო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
თბილისი
1957

ი. ცომაია ს. ორჯონიკიძე და ნ. ლაკობა ნადირობაზე ზეთი.

რედაქტორი—ოთ. ეგაძე

სარედაქციო კოლეგია: შ. ამირანაშვილი, გ. ბერიძე, კ. გოგოძე, აკ. დვალიშვილი, ლ. დონაძე, ს. ზაქარიაძე, დ. ჯანელიძე, ვ. წულუკიძე (პასუხ. მდივანი).

აფხაზეთის ლიტერატურის და ხელოვნების მოღვაწეებთან შეხვედრა თბილისის რკინიგზის სადგურზე.



პ. ქოჩაშვილი ამბოხებული გური ნახშირი

გ. რუხაძე მუშა თაბაშირი

ო. ბერნდელი
ზღვის მოქცევა
ზეთი

ვ. ყურბანინა ეტიუდი.

ბ. დოდობერიძე შურს ვიძიებ ხე

ნ. უაზბეკი

კოსტუმების ესკიზები
დრამისათვის „მამელუკი“

მთელი ძალები სადეკადო სამზადისს

ყოველთაოდ ცნობილია, თუ რა დიდი სახელი და ფართო პოპულარობა მოუხვეჭა მოსკოვში გამართულმა პირველმა დეკადამ ქართულ მწერლობას და ხელოვნებას. ჩვენი დიდი სამშობლოს დედაქალაქის მოწონავე საზოგადოებრიობის წინაშე ამ დეკადის დროს პირველად გადაიშალა მხატვრული შემოქმედების მთელი ახალი სამყარო მისი წარმტაცი მრავალფეროვნებით. ქართულმა ოპერებმა და დრამატულმა სპექტაკლებმა, ქართულმა ხალხურმა სიმღერებმა და ცეკვებმა, ქართულმა პოეზიამ წარუშლელი შთაბეჭდილება დატოვეს ფაქიზი გემოვნების მქონე და დიდად მოთხოვნ მოსკოველ აუდიტორიაზე.

თუმცა ორ ათეულ წელზე მეტი გავიდა პირველი დეკადიდან, მისგან დატოვებული ცხოველი შთაბეჭდილება და ღრმა რწმენა ქართველი ხალხის დიდი შემოქმედებითი შესაძლებლობის განაღდებაში დღემდე არა თუ არ შენელებულა, პირიქით, ქართველი ხალხის მიერ ეკონომიკის და კულტურის დარგში მოპოვებულმა გამარჯვებებმა ეს რწმენა კიდევ უფრო განამტკიცეს და გააძლიერეს.

საბჭოთა საქართველოს ხელოვნების მოღვაწენი გაცხოველებით ემზადებიან ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადისთვის, რომელიც ჩატარდება ჩვენი დიდი სამშობლოს დედაქალაქ მოსკოვში ა. წ. 23 მარტიდან 1-ლ აპრილამდე. დიდი ინტერესით ელიან ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების ახალი მიღწევების ჩვენებას ჩვენი სამშობლოს ხალხები, მომძე სახალხო დემოკრატიული ქვეყნების წარმომადგენლები და უცხო ქვეყნების კულტურის პროგრესული მოღვაწენი.

განსაკუთრებული წარმატებები მოიპოვა ქართულმა ხელოვნებამ უკანასკნელ წლებში, როცა საკავშირო კომუნისტური პარტიისა და საქართველოს კპ (ბ)-ის ხელმძღვანელობით მთელი ძალით გამოვლინდა ქართველი ხალხის შემოქმედებითი შესაძლებლობა ეკონომიკისა და კულტურის ყველა დარგში. ქართველმა ხალხმა ისე, როგორც სხვა მომძე საბჭოთა ხალხებმა, მნიშვნელოვანი გამარჯვება მოიპოვა მხატვრული შემოქმედების მრავალ დარგში, რაც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ლენინური ნაციონალური პოლიტიკის გატარების უშუალო ნაყოფს წარმოადგენს. ქართველმა ხალხმა და მასთან ერთად საქართველოში მცხოვრებმა პატარა ერებმა ააღორძინეს მრავალსაუკუნოვანი მდიდარი კულტურა და შექმნეს ახალი ღირებულებანი მეცნიერების, ლიტერატურის და ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში. გასულ წელს თბილისში გამართული აჭარის, ოსეთის და აფხაზეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადები ბრწყინვალე დადასტურება იყო ფორმით ნაციონალური და შინაარსით სოციალისტური ხელოვნების აღორძინებისა. ქართული შემოქმედებითი კოლექტივების წარმატება, ჩვენი საბალეტო ხელოვნების დიდი მიღწევა ვახტანგ ჭაბუკიანის მიერ დიდებულად განხორციელებული კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანის ბალეტი „ოტელო“, ახალი მაღალმხატვრული სიმფონიური ნაწარმოებები, საინტერესო დრამატული სპექტაკლები, ფერმწერალთა, გრაფიკოსთა, მოქანდაკეთა შთაგონებული ნამუშევრები, ბოლოს, რამიშვილის და ილიაო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით ქართული ცეკვის ანსამბლის ტრიუმფალური მოგზაურობა უცხოეთში — ყოველივე ეს ნათლად მეტყველებს იმ დიდ შემოქმედებითს აღმავლობაზე, რომელიც მშვიდობისათვის მებრძოლმა, კომუნიზმის მშენებელმა საბჭოთა ხალხმა განიცადა განსაკუთრებით ამ უკანასკნელ წლებში. ბუნებრივია, თუ ჩვენი დიდი სამშობლოს დედაქალაქის საზოგადოებრიობა, რომელმაც არა ერთხელ აღნიშნა ქართული საბჭოთა ხელოვნების პირველი დეკადის წარმატებები, ახლა კიდევ უფრო მეტის ინტერესით მოელის მეორე დეკადას, რომელიც იქნება ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ანგარიში კომუნიზმის მშენებელი ხალხებისა და უცხოეთიდან ჩამოსული მეგობრების წინაშე.

ეს გარემოება უდიდესი პასუხისმგებლობის წინაშე აყენებს ჩვენი რესპუბლიკის სალიტერატურო-სახელოვნო ორგანიზაციებს, მთელს ჩვენს მხატვრულ ინტელიგენციას, რომელთაც მართებთ დაძაბონ მთელი თავიანთი ძალღონე, რომ გაამართლონ დედაქალაქის მოლოდინი, მისი იმედი, რომ საბჭოთა საქართველო მის წინაშე წარსდგება ლიტერატურის და ხელოვნების ყველა დარგში მოპოვებული ახალი მნიშვნელოვანი მიღწევებით.

დეკადის დაწყებამდე სულ მცირე დრო დარჩა და ეს დრო მაქსიმალური ინტენსიობით უნდა იქნას გამოყენებული სადეკადო სამზადისის გასაცხოველებლად და გასაძლიერებლად.

უწინარეს ყოვლისა, მწერალ-ხელოვანთა საზოგადოებრიობის და მთელი ჩვენი პრესის მოვალეობაა პასუხისმგებლობის სრული შეგნებით, სრული პრინციპულობით ავწონ-დავწონოთ და მიუკერძებლად, კეთილსინდისიერად, კომუნისტური პარტიის ლიტერატურულ-სახელოვნო პოლიტიკის თვალსაზრისით შევაფასოთ ყველაფერი ის, რაც გაკეთდა დეკადის ჩასატარებლად ისეთ დონეზე, როგორც ეს ქართული საბჭოთა ლიტერატურის და ხელოვნების პრესტიჟს შეეფერება.

ხელმძღვანელობდა რა პარტიის ცკ-ის სათანადო მითითებებით, საზოგადოებრიობამ, პრესამ, კრიძოლ, ჩვენმა ჟურნალმა არა ერთხელ მწვავედ დააყენა დეკადის სათანადოდ მომზადების საკითხები, მისი მაღალი იდეურ-მხატვრული დონის უზრუნველყოფის ამოცანები. ახლა უკვე დდა დრო გამოვარკვიოთ, ვინ როგორ გადაწყვიტა დეკადასთან დაკავშირებით მის წინაშე დასმული ამოცანები.

დავიწყოთ სადეკადო სამზადისის წინასწარი შედეგების განხილვა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერის და ბალეტის სახელმწიფო თეატრით, რომელმაც პირველი დეკადის დროს მოსკოვის საზოგადოებრიობის, პრესის და მთავრობის მხრით ფრიად მაღალი შეფასება მიიღო.

რა აქვს მზად ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრს, რით გაახარებს იგი მოსკოველ მაყურებელს?

ამ თეატრის სადეკადო რეპერტუარიდან, პირველ რიგში, დასახელებული უნდა იქნას კომპოზიტორ ალექსი მაჭავარიანის მაღალი ნიჭიერებით დაწერილი ბალეტი „ოტელო“, რომელიც ბრწყინვალედ განახორციელეს ქართული საბალეტო ხელოვნების ფუძემდებელმა ვახტანგ ჭაბუკიანმა, დეკორატიული ხელოვნების შესანიშნავმა ოსტატმა სოლომონ ვირსალაძემ, მჩქეფარე ტემპერამენტით და ფაქიზი გემოვნებით დაჯილდოებულმა დირიჟორმა ოდისეი დიმიტრიადიმ და მთელმა საბალეტო კოლექტივმა.

ოპერის და ბალეტის თეატრს მიაქვს აგრეთვე საბჭოთა საზოგადოებრიობის მიერ აღიარებული და მოწონებული ბალეტი „გორდა“ კომპოზიტორ ე. თორაძისა.

გარდა ამისა საოპერო თეატრს სადეკადო რეპერტუარში შეტანილი აქვს უკვე სავსებით მომზადებული ორი სპექტაკლი — ზ. ფალიაშვილის „დაისი“ და პ. ჩაქოვსკის „ორლესილი ქალწული“. ახლა დაძაბული მუშაობა სწარმოებს კომპოზიტორ ე. თორაძის ოპერის „ნინოს“ დასადგმელად. ამ ოპერის წინასწარმა განხილვამ ნათელი გახადა, რომ თეატრს დასჭირდება მთელი ძალების მობილიზაცია, რათა იგი მოსკოვში წარსდგეს ქართველი საბჭოთა კომპოზიტორის მიერ დაწერილი ახალი სრულფასოვანი ოპერით. თემა, რომელიც „ნინოს“ უდევს საფუძვ-

ლად, ძალზე საპატიოა და მისი ხორცშესხმა მთელი საოპერო კოლექტივის ღირსების საქმეა.

ბევრის თქმა შეიძლება თბილისის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სადეკორდ მზადებაზე. თუ თვალს გადავაგლებთ სადეკადოდ უკვე გამორკვეულ და შერჩეულს მათ რეპერტუარს, არ შეიძლება მდგომარეობა დამაკმაყოფილებლად მივიჩნიოთ. სამი თეატრალური კოლექტივიდან მხოლოდ ერთმა — მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა მოამზადა სპექტაკლი ქართველი ხალხის თანამედროვე ცხოვრებიდან, — ეს არის დრამატურგ რევაზ თაბუკაშვილის პიესა „გაზაფხულის ნიაღვარი“, რომელიც გასული წლების სეზონში „რაიკომის მდივნის“ სახელწოდებით მიდიოდა და პოპულარობითაც სარგებლობდა.

ამგვარად, ქართველი დრამატურგების არა საკმაო შემოქმედებითი აქტივობის, თეატრების და სალიტერატურო-სახელთნო ორგანიზაციების უდარდელობის გამო, თანამედროვეობაზე შექმნილი სადეკორ სპექტაკლების რიცხვი მცირეა. ორ-სამ თვეში, რა თქმა უნდა, თანამედროვე თემაზე დრამატურგია ვერ შეიქმნება, მაგრამ ის, რაც მოხდა, შემდგომისათვის მაინც უნდა გამოვიყენოთ გაკვეთილად და სათანადო დასკვნების გამოსატანად. ამ ხაზით მდგომარეობა ვერ გამოსწორდება, მაგრამ წარმოშობილი ხარვეზის კომპენსაცია თეატრებმა მაინც უნდა მოახდინონ იმ მხრივ, რომ უმაღლეს მხატვრულ ხარისხში აიყვანონ დეკადისათვის გამიზნული სპექტაკლები. ყოველმა სპექტაკლმა, ორიგინალურ პიესაზე იქნება იგი აგებული თუ თარგმნილზე, სრული ფარმოდგენა უნდა მისცეს მოსკოველ აუდიტორიას ქართული საბჭოთა თეატრის მხატვრულ თავისებურებაზე, იმ შემოქმედებითს წინსვლაზე, რომელიც ორი ათეული წლის მანძილზე განიცადა ქართულმა აქტიორულმა ხელოვნებამ, რეჟისორულმა ოსტატობამ და თეატრალურ-დეკორაციულმა მხატვრობამ.

გვაქვს სრული საფუძველი ვივარაუდოთ, რომ დეკადაზე კარგად წარსდგება ქართული საბჭოთა მუსიკალური ხელოვნება. ქართველმა საბჭოთა კომპოზიტორებმა თავიანთი შემოქმედება ორგანულად დაუკავშირეს რა ქართული ხალხური სასიმღერო ხელოვნების ცხოველმყოფელ საფუძვლებს და კლასიკური მუსიკალური სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს, ამ უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე შექმნეს ფრიად მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები — სიმფონიები, სიმფონიური პოემები, ორატორიები, კანტატები, ინსტრუმენტულ-კამერული, ვოკალური ნაწარმოებები, რომელთაგან ბევრი უკვე შესულია საბჭოთა კავშირის სიმფონიური და კამერული ანსამბლების რეპერტუარში და სრულდება როგორც ჩვენ ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთ. ჩვენი კომპოზიტორების მიერ სხვადასხვა ჟანრში შექმნილი მთელი რიგი ნაწარმოებები მოსკოვში შესრულებული იქნება პირველად. სრული იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ მუსიკალურ ნაწარმოებთა უმრავლესობა ჰპოვებს აღიარებას და მოწონებას დედაქალაქის მსმენელთა შორის. დიდი ენერგიული მუშაობა მართებთ შემსრულებლებს — მომღერლებს, დამკვრელებს, სიმფონიურ ორკესტრს, კაპელას, ინსტრუმენტულ ანსამბლებს, რომ მთელი სისრულით გამოავლინონ როგორც ქართულ, ისე რუსულ და უცხოურ მუსიკალურ ნაწარმოებთა შშვენიერება.

უნდა ვიფიქროთ, რომ მოსკოვი განსაკუთრებულ ინტერესს გამოიჩენს ქართული ცეკვის დამსახურებული სახელმწიფო ანსამბლისადმი, რომელმაც მომდინარე წლის დეკემბერში დიდი ტრიუმფით დაიწყო გასტროლები პარიზში, ხოლო მანამდე უდიდესი სახელი მოიხვეჭა აღმოსავლეთ ევროპის მთელ რიგ ქვეყნებში და მერრე სახელმოხვეჭილი კოლექტივისადმიც, ხალხური სიმღერის და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლისადმი.

მტკიცება არ უნდა იმას, რომ ანსამბლის ხელოვნება ყიდევ უფრო მაღალ შეფასებას მიიღებს, თუ ისინი ყველა მხატვრულ ნიმუშს მეტი გემოვნებითა და ოსტატობით მოამზადებენ.

შედის რა სადეკადო სამზადისის გადამწყვეტ სტადიაში, ამ ორივე ანსამბლმა ხელმძღვანელობისაგან მიცემული მითითებების საფუძველზე უნდა დაბეგდოს და გააუმჯობესოს თავისი საცეკვაო პროგრამის ყოველი ნომერი. ერთი წუთითაც არ უნდა დაივიწყონ, რომ მათ გამოსვლა მოუხდებათ ისეთი აუდიტორიის წინაშე, რომელიც აღზრდილია რუსული ქორეოგრაფიის საუკეთესო ტრადიციებზე, რომელსაც უნახავს საბჭოთა კავშირის ხალხთა და უცხოელთა შესანიშნავი ანსამბლები.

დეკადისათვის მოსკოვში ეწყობა ქართული სახვითი ხელოვნების ნიმუშთა გამოფენა. განვლილი ორი ათეული წლის განმავლობაში ქართველმა მხატვრებმა შექმნეს ნაწარმოებები, რომელთაც ჩვენი დიდი სამშობლოს ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიქციეს. უფროსი და საშუალო თაობის მხატვრებთან ერთად ნაყოფიერ შემოქმედებითს მუშაობას ეწეოდნენ ახალგაზრდა მხატვრები — ფერმწერელები, გრაფიკოსები და მოქანდაკეები. მათ მიერ შექმნილი არა ერთი და ორი ნაწარმოები ამჟამად აშშვენებს ჩვენი მუზეუმების ექსპოზიციებს და სახელმწიფო საზოგადოებრივ-დაწესებულებათა დარბაზების კედლებს. თავისი ოსტატობით ბევრი მათგანი ძველი თაობის საუკეთესო წარმომადგენლებს გაუტოლდა, მაგრამ ამ დიდ ღირსებასთან ერთად მათ შემოქმედებაში შესამჩნევი გახდა ერთი ნაკლი—ნაკლები ინტერესი ჩვენი თანამედროვეობის და ახლო რვოლუციური წარსულის თემატიკისადმი. ქართველი ხალხის — კოლმეურნეების, ინდუსტრიული მუშების, საბჭოთა ინტელიგენციის გმირული შრომის, მათი განახლებული ყოფაცხოვრების ამსახველი კომპოზიციების და მოწინავე ადამიანების პორტრეტების ხვედრითი წონა ახალგაზრდობის საერთო შემოქმედებაში ჯერ კიდევ მცირედაა.

ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ორმოცი წლისთავისადმი მიძღვნილ საკავშირო გამოფენაზე თითქმის არ იყო საქართველოს სოციალისტური მშენებლობის და რევოლუციური წარსულის თემატიკაზე შესრულებული ქართული ნაწარმოებები. სადეკადო გამოფენის ორგანიზაციის დროს ამ გარემოებას საგანგებო ყურადღება უნდა მიექცეს და დაუყოვნებლივ გადასინჯული იქნეს საექსპოზიციო გეგმა იმ ანგარიშით, რომ ექსპოზიცია შეივსოს თემატიკურად აქტუალური და მხატვრული ოსტატობით შესრულებული კომპოზიციებით და პორტრეტებით, რომლებიც საკლად წარუდგენენ მნახველებს საქართველოს მშრომელთა თავდადებულ შრომას ქარხნებში და საკოლმეურნეო მინდვრებზე, სამეცნიერო ლაბორატორიებში და ინსტიტუტებში, განაცდევინებენ მნახველს ქართველი ხალხის დიდ სიყვარულს კომუნისტური პარტიისადმი.

ამასთან მიზანშეწონილი და სასარგებლო იქნება, თუ მოსკოვის სამხატვრო აკადემიაში ცალკე გაიმართება თბილისის სამხატვრო აკადემიის ნიშიერ სტუდენტთა საუკეთესო ნამუშევრების გამოფენა, რომელმაც მხახველს წარმოდგენა უნდა მისცეს ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების განვითარების უახლოეს პერსპექტივებზე.

საქმე დაყოვნებას არ ითმენს. ყველა ხელოვანი, ყოველი შემოქმედებითი ორგანიზაცია უნდა განიმსჭვალოს იმის შეგნებით, რომ მოსკოვში რესპუბლიკების ხელოვნების და ლიტერატურის დეკადების მოწყობა მოწვევებით ხმაურისათვის ნაყარადული პარადული ღონისძიება კი არ არის, არამედ ხელოვნების და ლიტერატურის მუშაკთა განვლილი ათეული წლების მუშაობის ცხადი შემოქმედებითი ანგარიში. ამიტომ ყველა შემოქმედებითმა დაწესებულებამ მაქსიმალურად უნდა დაძაბოს ძალები, რომ სავსებით მომზადებული წარდგნენ ჩვენი დიდი სამშობლოს დედაქალაქის — მოსკოვის საზოგადოებრიობის წინაშე და ქართული მწერლობის და ხელოვნების მიღწევების ჩვენებით კვლავ ასახელონ ქართველი ხალხი და მისი შესანიშნავი კულტურა

დიდი ოქტომბრის 40 წლისთავისადმი მიძღვნილი საკავშირო სამხატვრო გამოფენა

ვლადიმერ ქიქოძე

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 40 წლისთავის საიუბილეო დღესასწაულის წინაღამეებია. საბჭოთა კავშირის დედაქალაქის მშრომელები — ახალგაზრდა თუ მოხუცი, ქალი თუ კაცი, გაცხოველებით ემზადებიან ამ დიადი თარიღის შესახვედრად. დედაქალაქის შენობები, ქუჩები, მოედნები და პარკები ლოზუნგებით, პლაკატებით, ყვავილოვნებით და პორტრეტებით იმოსება. უჩვეულო გამოცოცხლებაა ქალაქის ცენტრში, მანეჟის მოედანზე.

აქ თვით მოუცრიათ მოსკოველებს — ხელოვნების მუშაკებს, ინტელიგენციას, მოკავშირე რესპუბლიკათა წარმომადგენლებს, უცხოთის ქვეყნების დიპლომატიური კორპუსის წევრებს.

საბჭოთა ხალხი დიდის მღელვარებით ელოდება საკავშირო სამხატვრო გამოფენას, რომელიც XIX საუკუნის დამდეგის რუსული არქიტექტურის ერთ-ერთ შესანიშნავ ნაგებობაში — ყოფილი მანეჟის შენობაშია მოწყობილი. ეს მღელვარება სრულიად ბუნებრივია, რადგან საბჭოთა სახვით ხელოვნების ოსტატები მაყურებელთა წინაშე უნდა წარსდგნენ შემოქმედებითი წარმატებებით, რომლებიც მოპოვებულია სოციალისტური რეალიზმის იდეებით გასხივოსნებულ გზაზე.

ეს წუთიც დადგა.

საბჭოთა კავშირის კულტურის მინისტრმა ნ. ა. მიხაილოვმა გადაჭრა წითელი ლენტი; გამოფენა გაიხსნა.

შედიხართ ამ შესანიშნავი შენობის დარბაზებში. გამოფენილი ექსპონატების ერთი თვალის გადაკვეთებითაც კი თქვენ უდიდესი სიამაყის გრძნობა გიპყრობთ, გრძნობა იმისა, რომ თქვენ ხართ დიადი საბჭოთა ქვეყნის მოქალაქე, იმ ქვეყნისა, რომელმაც შექმნა ნამდვილი, მაღალი ხელოვნება და იგი მშრომელი მასების სამსახურში ჩააყენა.

საბჭოთა კულტურის ისტორია მჭიდროდაა დაკავშირებული ჩვენი საზოგადოების განვითარების ისტორიასთან; ახალი საზოგადოების აშენებასთვის გაჩაღებულ ბრძოლებში იწრთობოდა სოციალისტური კულტურის მუშაკთა ახალი ჰერეად, იგი აწრთობდა ბრძოლას საბჭოთა ხელოვნების იდეური სიწმინდისა და სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის დაუფლებისათვის, მაღალი მხატვრული ოსტატობისათვის.

ცენტრალურ საგამოფენო დარბაზში მოწყობილი საკავშირო სამხატვრო გამოფენა, რომელშიც ყველა თხუთმეტი მოკავშირე საბჭოთა რესპუბლიკა მონაწილეობს, თავისი მასშტაბით, შინაარსითა და მრავალფეროვნებით ბევრად აღემატება საბჭოთა სახვითი ხელოვნების აქამდე მოწყობილ ყველა გამოფენას. იგი განსხვავდება სხვა გამოფენებისაგან თემატიკის სიახლით, მრავალმხრივობით, მხატვართა და მოქანდაკეთა ერთნაირი შემადგენლობის სიმრავლით, ინდივიდუალობათა მრავალფეროვნებით, ოსტატობის მაღალი დონით.

ათვალიერებთ გამოფენას და თქვენ გესმით ჩვენი დიადი საშობაოს ენა, მისი ხალხის გმირული ისტორიით. საშობაო სიმდიდრე. საშობაოლისადმი უსაზღვრო სიყვარული, შრომითა მამაცობა; თქვენს წინ მთელი თავისი ბრწყინვალით დგას ახალი საბჭოთა ადამიანი მისი განცდებით, მისწრაფებებით, მთელი სულიერი სამყაროთი.

აი, თქვენ დგახართ გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის ე. გუმენტიროს ნამუშევრის წინაშე. მაღალ ცვარსხლტეპზე ამართული მჭახებარე და ენერგიით აღსავსე საბჭოთა ახალგაზრდის შიშველი ფიგურა. მარცხენა ხელში მოგრძნებით და წყვრიმალტვრეული მახვილი უჭირავს, მარჯვენაში კი მთელის ძალლონით ურტყამს უროს, რათა საბოლოოდ დაამხვრიოს, ლითონის ნამზეურევებად აქციოს და მიხვან სახნისი გაკეთოს.

ამ შესანიშნავ ნამუშევარში ავტორი ხალხის საბელით იმალეკეს ხმაის ოხის წინააღმდეგ და მეზნებარედ მოუწოდებს ადამიანებს მშვიდობიანა და თავისუფალი შრომისაკენ.

ამ ნაწარმოებში ჩაქსოფილ იდეას ეხმაურება ნიკიერი ახალგაზრდა: მოქანდაკეის ა. სკობლევის ნამუშევარი „პეტრე ალექსეევი" (ბრინჯაოს ფიგურა). თქვენს წინაშე წარსული საუკუნის მეოთხე წლების გამორჩეული რუსი მეფე-რევოლუციონერის შეიდრეული სახეა, მას ფეხებში პორულები აჭვს გაცრილი. მეფის მსაბრეთ იგი (კიმპირში, საკატორღო სამეშაოებზე გასაგზავნად გაემზადებიათ. მოკანდაკეს სწორედ ეს მომენტი აქვს ასახული, როცა სასამართლოს პროცესზე, 1877 წლის 10 მარტს, განაჩენის გამოტანის შემდეგ პ. ალექსეევმა წარმოსთქვა შესანიშნავი სიტყვა. იგი პორკილებაყარული დგას თქვენს წინაშე. მარჯვენა ხელი მაღლა აუწევია და ხალხს შეუძახია: ბრძოლებისაკენ მოუწოდებს, იმზირება სადღაც შორს და მის გამოხედვაში იგრძნობა დიადი მომავლის ურყევი რწმენა.

ოქტომბრის დიდი რევოლუცია ჩვენი ხალხის უდიდესი მონაპოვარია. მას წინ უძღოდა მეფის რუსეთის ძალმომრეობასთან ჩვენი ხალხის შეუპოვარი რევოლუციური ბრძოლები.

დესპოტიზმისა და ბატონყმობის წინააღმდეგ ბრძოლის ისტორიის ფურცლებს ამშვენებენ სტეფანე რაზინის, ემელიანე პუგაჩოვის, დეკაბრისტთა ამბოხების ამბები.

ვ. ი. ლენინი რუსეთში რევოლუციური მოძრაობის პერიოდიზაციას იწყებს დეკაბრისტებით, იგი ამბობს: „ცარიზმის წინააღმდეგ რევოლუციური მოძრაობა რუსეთმა პირველად ნახა 1825 წელს და ეს მოძრაობა წარმოდგენილი იყო მხოლოდ და მხოლოდ აზნაურებით".

დეკაბრისტების მოღვაწეობის თემაზე საინტერესო სურათი აქვს გამოფენილი მხატვარ ს. ლუჭენკოს. სურათში ნაჩვენებია პეტრე-პაველის ციხის მაღალგალავანიანი ეზო. კომპოზიციის ცენტრში დგანან დეკაბრისტების მოძრაობის მეთაურნი, ხელფეხშებორკილი პესტელი, მურავიოვ-აპოსტოლი, ბესტუჟევ-რიუმინი, კახოვსკი და რილეევი, რომელთაც თავის მოკეთეა ქეონდათ მისჯილი, მაგრამ ნიკოლოზ პირველმა ეს სასჯელი ჩამოხრჩობით შეუცვალა. სასიკვდილოდ განწირულთა ჩამოხრჩობის მოლოდინში მფნდირენი გაუხდიათ და იქვე მიწაზე დაუყრიათ; პოსტოლს ოდნავ თავი დაუხრია და მძიმე ფიქრს მისცემია. რილეევი სადღაც შორს იყურება, ბესტუჟევ-რიუმინი რაღაცაზე კახოვსკის განცხადებით ეკამათება. იქვე, სურათის მარჯვნივ, კუიბეშევი, მეორე პლანზე დგას ოლარგადაცმული მღვდელი ჯვრით ხელში; მარცხნივ კი მეფის მსახურნი, რათა აღასრულონ სასიკვდილო განაჩენი.

მხატვარმა შეისლო ამ ნაწარმოებში გადმოეცა დეკაბრისტული მოძრაობის ტრაგიკული დასასრული და ამ მოძრაობის მეთაურთა სულიერი სიმტკიცე.

ისტორიულ-რევოლუციური თემებისადმი მიძღვნილი აგრეთვე მხატვარ ე. სოროკინის დიდი ტილო „სისხლიანი კვირა", მოქანდაკე მ. ალექსეევის დიდი პორელიეფი „არხანგელსკის კომენსანტების დახვრეტა" (სამოქალაქო ომის ისტორიიდან), ახალგაზრდა სომეხი მხატვ-

ვ. სუროკი

რის ე. ისაბეკიანის სურათი „ახალის გლეხთა აჯანყება 1905 წელს“ და სხვა მრავალი.

გამოფენის ერთ-ერთ შესანიშნავ ნაწარმოებებს წარმოადგენს ახალგაზრდა მხატვრის ს. გუეცკის კომპოზიცია „სმილნი“.

ოქტომბრის მრისხანე დღეები. ეს არის შეწყდა „აგრარას“ ბათქი. ზამთრის სასახლე აღებულია. დროებითი მთავრობა დაპატიმრეს. სურათზეა სმილნის დერეფანი, სადაც თავი მოუყრიათ ბრძოლებითა და უძილო ღამეებით მოქანცულ წითელგვარდიელებს; ზოგნი ფუსფუსებენ, ერთიმეორეს ელაპარაკებიან, ზოგიც იქვე ჩამომჯდარა, კედელს მიყრდნობია და ჩაუფიქრებია. სურათის პირველ პლანზე ჯარისკაცსა და მეზღვაურს იატაკზე ჩასხნებიათ, მაგრამ შაშხანები ხელიდან არ გაუშვიათ. დერეფანში ქაღალდებით ხელში მომავალი ლენინი სიყვარულით დასცქერის იატაკზე წამოწოლილ მძინარე წითელგვარდიელებს, ადამიანებს, რომელთაც ღირსეულად მოიხადეს თავიანთი ვალი რევოლუციის წინაშე. ამ სურათში ხალხისა და მისი ბელადის ურთიერთ სიყვარულის, პატივისცემისა და ნდობის გრძნობაა განსაზღვრებული.

გამოფენაზე ბევრი სხვა შესანიშნავი ნაწარმოებია წარმოდგენილი, რომლებშაც დიდი სიყვარულითაა გამოძერწილი ჩვენი ეპოქის უდიდესი ადამიანის — ლენინის მგზნებარე სახე, მისი უბრალოება და ღრმა დემოკრატიზმი.

აი თქვენს წინაშეა ვასილ ბოკოვის ტრიპტიხი „სოციალისტური რევოლუცია აღსრულდა“. ამ სურათში ხაზგასმულია სმოლნი ოქტომბრის მქუხარე დღეები, როცა „აგრარას“ ქვეშებების გუგუნის ფონზე ვ. ი. ლენინი, გარემომრტყმული წითელგვარდიელებით, ამბობს მგზნებარე სიტყვებს და აცნობებს ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის დასაწყისს.

არანაკლებ საინტერესოა მხატვარ მ. კრივენკოს მიერ შესრულებული ტრიპტიხი გამობარი სურათი „ვ. ი. ლენინი მოქმედ ოყაბში“, რომელიც შთაგვაგონებს ღრმა სიყვარულითა და პატივისცემით ვ. ი. ლენინის უბრალოება და ღრმა დემოკრატიზმი. ბელადი ზის მაგიდასთან, ჩაის შეექცევა და თანაც ესაუბრება იქვე მჯდარ ფარაჯამოსხმულ მუშას, რომელიც ქალაღდში თამბაქოს ფცქვს და ყურადღებით უსმენს ლენინს.

მხატვრულ ნაწარმოებში ყოველ წვრილმანს, ყოველ დეტალს, თავისი გარკვეული შემეცნებითი ამოცანა აკისრია; ერთის შეხედვით ივი თითქოს უმნიშვნელო როლს ასრულებს, მაგრამ სამოლნო ანჟარიშში ნაწარმოების საერთო შინაარსის აღრმავებს. ამ მხრივ საინტერესოა ხსენებული სურათი: სრულიად უბრალო და ღარიბულ მაგიდაზე დგას თეფში რამდენიმე ნაჭერი შავი პურით, ვაზაში შაჭრის ორიოდე ნატები დგას; ჭიქა, რითაც ვ. ი. ლენინი ჩაის შეექცევა, ლამპატჩე არ დგას, ეს დეტალები ატყობს განგებ აქვს აქცენტირებული მაშინდელი მუშის ოყახის მატერიალური ხელმოკლეობის დასახასიათებლად. მაგრამ, რასაკვირველია, ეს ამ სურათის მთავარ ამოცანას არ შეადგენს. აქ ძირითადია ის, რომ ამ რიგითი მუშის უბრალო და ღარიბი ოთახის ფონზე ატრიმზე შესძლო განესახიერებინა ვ. ი. ლენინის ბუნება, მისი უბრალოება და დემოკრატულობა.

ასეთივე ლირიზმითაა აღსავსე გამოჩენილი სპეციალოგის მოქანდაკის ზ. აზგურის მიერ მარმარილოსაგან გამოკვეთილი ვ. ი. ლენინის კომპოზიციური პორტრეტი. ილიჩს ზურგზე პატარა გოგონა ყავს მოკიდებული, თავი ოდნავ წინდახრილი აქვს და მარჯვენე გოგონასაკენ მიბრუნებული. იგი ღიმილით უსმენს სახეგაბრწყინებულ პატრონს, რომელიც მას ყურში რაღაცას ჩასჩურჩულებს. ამ ნაწარმოებში მთელის სიძლეერითაა გადმოცემული დიდი ბელადის უსაზღვრო მამაშვილური სიყვარული ჩვენი მომავალი თაობისადმი.

ოქტომბრის რევოლუციის, სამოქალაქო ომისა და მის მომდევნო პერიოდებზე ბევრი საინტერესო ნაწარმოებია წარმოდგენილი. აი თუნდაც მოქანდაკე ვ. ბოროდაის კომპოზიცია „მიდიოდნენ კომკავშირელები სამოქალაქო ომში“. ახალგაზრდა კომკავშირელს შაშხანა მხარზე გადაუდია, ფრონტზე მიეჩქარება, ნაბიჯი გადაუდგამს, მაგრამ შეუტრიალა ფეზმაშველა ქალიშვილს, რომელიც რაღაცას ამბობს, თუ არიგებს. ფყურებით ან სურათს და თითქოს გესმით ამ ახალგაზრდა პატრიოტის მტკიცე ნაბიჯი, იგი ფრონტზე მიდის რევოლუციის მონაპოვარის დასაცავად და თითქოს ენანებით სასუფაროდ წუთების დაკარგვა.

გამოფენის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნაწარმოებს წარმოადგენს ნიკიფორი ახალგაზრდა მხატვრის გ. შატალინის ეპიკური ტილო „ეკლეზიათა და სივრცეებით“. სამოქალაქო ომი ისევ გრძელდება, მძიმე ჯერ კიდევ განაღდურებული არ არის. წითელი არმიის ცხენოსანი ნაწილები ახალი პოზიციებისაკენ მიემართებიან. მათ შორის ხედავთ ახალგაზრდა მეზღვაურს, მოხუც კაზაკს, ქალს, სრულიად ახალგაზრდა ყმაწვილს... ყველას ერთი აზრი და ერთი მისწრაფება ასულდგმულებს. გარშემონს აკომპანემენტის თანხლებით, ნელი სელით მიდიან ისინი და გასცქერიან შორს, — ჰერსპექტივაში ხანგრძლივ მდინარის გაღმა მდებარე სოფელს: მათთვის ვალია საბოლოოდ განათავისუფლონ თურქესთანის ეს უკანასკნელი უთხვრი.

ამ სურათის კომპოზიციური აღნაგობა ხელს უწყობს მისი იდეური შინაარსის გახსნას, ხოლო ნათელი და ოპტიმისტური კოლორიტი ერთგვარი რომანტიკული ირფით მოსცას სურათს. იგი, როგორც გნორული მარში, ისე ეხმაურება ახალგაზრდა სამშობლოს დასაცავად ამდგარი ადამიანების სულისკვეთებას.

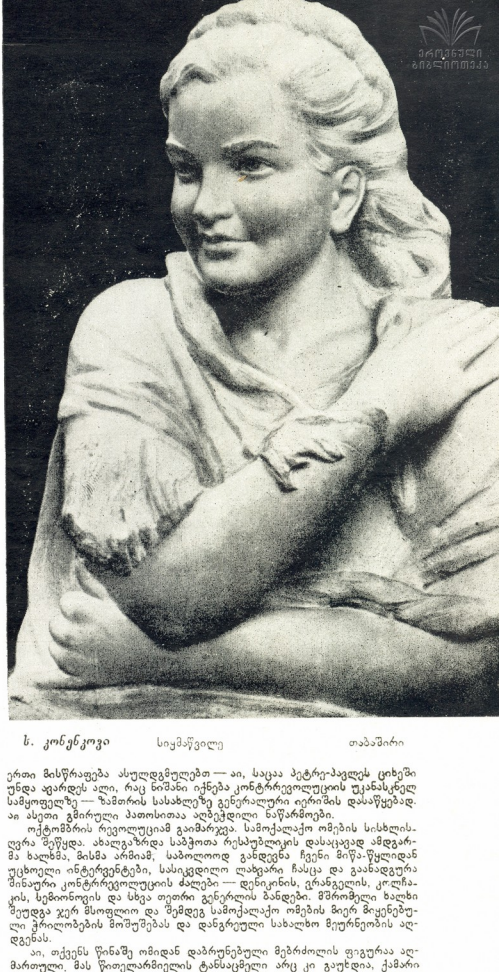
არანაკლებ საინტერესოა ნიკიფორ ახალგაზრდა მხატვრის ე. სერიოვის სურათი „სიგნალს ელოდებიან“. ჩვენს წინაა პროლეტარული რევოლუციის ცრტადელი — პეტროგრადი. ნევის ნაპირას შეგროვილა შეიარაღებულ წითელგვარდიელთა ჯგუფი. აქაა დაჭრილი და თავშეხვეული ჯარისკაცი, მუშა, მეზღვაური, ქალი. ვაის ზურგს უკან, ოდნავ სინბერში, დგანან მებრძოლები... ყველა ერთი აზრითაა გამსჭვალული და ერთი მისწრაფება ასულდგმულებთ — აი, საცაა პეტრე-პავლეს ციხეში უნდა ავარდეს ალი, რაც ნიშნად იქნება კონტრრევოლუციის უკანასკნელ სამოფლეზე — ზამთრის სასახლეზე გენერალური იერიშის დასაწყებად. ეს ასეთი დეტალის პათოსითაა აღბეჭდილი ნაწარმოები.

ოქტომბრის რევოლუციამ გაიმარჯვა. სამოქალაქო ომების სისხლისღვრა შეწყდა. ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკის დასაცავად ამდგარმა ხალხმა, მისმა არმიამ, საბოლოოდ გაბედნა ჩვენი მშვა-წყლიდან უცხოელი ინტერვენტების, სასიკვდილო ლახვარი ჩასცა და გაასდგურა შინაური კონტრრევოლუციის ძალები — დენიკინის, ერანგელის, კოლჩაკის, სემიონოვის და სხვა თეთრი გენერლის ბანდები. მშრომელი ხალხი შეუდგა ჯერ მსოფლიო და შემდეგ სამოქალაქო ომების მიერ ძალგენილი ჭრილობების მოშუშებას და დანგრეული სახალხო მეურნეობის აღდგენას.

აი, თქვენს წინაშე ომიდან დაბრუნებული მებრძოლის ფიგურაა ალმარიული. მას წითელარმიელის ტანსაცმელი არც კი გაუხდია, ქამარი შეუხსნია, მკლავები წაუკაპწკაპია და ხელში წერაქვი ალია, იგი გულისტკივილით გასცქერის შორს, ათასლიერებს მშენებარე ომის საშინელებისაგან აოხრებულ საყდარულ მიწა-წყალს და მზადაა შეუდგეს მუშაობას დანგრეული მეურნეობის აღსადგენად. ამაზე მოგვითხრობს ლ. საბანეევის ქანდაკება „სამოქალაქო ომის შემდეგ“.

ინტერესმოკლებული არ არის მოქანდაკე ვ. ბოროდაის ნამუშევარი „მიწა ჩვენია“. აქ თქვენ ხედავთ ფრონტიდან დაბრუნებულ წითელარმიელს კაცცეთილ ტანისამოსში. იგი სოცარულითა და იმედით დასცქერის მშობლიური მიწის ხნულს; მხარზე ტომარა გადაუკიდია თესლით და მკლავდაკაპიწებული, ენერგიულად მოქნეული მარჯვენა ხელით ხორბალს აყრის ხნულ მიწას, რომელიც ოქტომბრის რევოლუციამ მშრომელთა საკუთრებად აქცია.

ჩვენს მიწაზე ფაშისტური გერმანიის ყაჩაღური არმიების მუხანათურმა შემოსვამ დროებით შეარყია საბჭოთა ხალხის შემოქმედებითი შრომა. საბჭოთა ქვეყანა დიდი განსაცდელის წინაშე აღმოჩნდა. ხალხი და არმია, ფრონტი და ზურგი ერთ ბანაკად იქცა. საბჭოთა ხალხი აღსდგა საყარელი სამშობლოს დასაცავად. არანაკლები გმირობისა და თავ-



ს. კონენკოვა სიყმაწვილე თაბაშირი

ვ. გალონკინი

ხიროსიმა

დადების მაგალითები უჩვენა მან მსოფლიოს და დიდების უქრობი ჩირაღდანი დაანთო.

საბჭოთა ადამიანის ნებისყოფა სიკვდილზე უფრო ძლიერი აღმოჩნდა, მეოცე საუკუნის ბარბაროსებმა ჩვენს მიწაზე სამარე ჰპოვეს, ფაშისტური ურჩხულები განადგურებულ იქნა.

გერმანიის ფაშიზმთან დიდი სამამულო ომის ეპოქაა ჩვენი მხატვრებისა და მოქანდაკეების შემოქმედების უმრეტ წყაროს წარმოადგენს და, სრულიად ზუსტებრივია, თუ ამ თემებზე ბევრი წესანიშნავი და ამაღელვებელი ნაწარმოებია წარმოდგენილი. მათში განსაკუთრებული სიძლიერით გამოჩნდა საბჭოთა ადამიანის უდრეკი ნებისყოფა, მისი მაღალი მორალური თვისებები, საწმიხლოსადმი უსაზღვრო სიყვარული და უანგარო თავდადება.

აი, თქვენს წინაა ნიჭიერი ახალგაზრდა მოქანდაკის ვ. ფივენსკის საღილეობო ნამუშევარი — ჯგუფური კომპოზიცია „სიკვდილზე უფრო ძლიერი". ფაშ. ბტი მზარავალების წინ დგას დასახვრეტად გამზადებული, ზურგზე ხელებგაკრული, ნაწყვეტი და ნაღვერად შიშველი სამი ვაჟკაცი. შუაში მდგარს მკერდი წინ ამაყად გამოუწევია და სახის შეუპოვარი გამომეტყველებით სიკვდილს პირდაპირ თვალებში შეცქერის. მის კვერდით, მარჯვნივ, ნახევრად პროფილში მდგარა, წამიხისავან ღონეგამიხდილი ახალგაზრდა მკერდით მიყრდნობია შუაში მდგომარეს, თავი ამხანაგ.ს მხარზე ჩამოუშვამს და მარჯვენა ხელიც მის მხარზე დაუდვამს, ხოლო მარცხენა წინ უსაცილებლად ჩამოგარდნია; დგას ღონეგამხდილი, უკანასკნელი ტკივის მოლოდინში. ამ ნაშუშევრიდან შეუდარებელი სიმხვერვალით განსაზიერებულა საბჭოთა ადამიანების გოლიათური სულთ, ურყევი ნებისყოფა და მოახლოებული გამარჯვების მტკიცე რწმენა.

საინტერესოდ აქვს გააზრებული მოქანდაკე ვ. სელაბერის ბრინჯაოს კომპოზიცია „გადასვლა სივდზე". თქვენს წინაშეა მკერდდე წყალში ჩაფეული მებრძოლი, მარჯვენა ხელში შაშვაზე უჭირავს, მარცხენაში— ვაზნებით სავსე მჭიდები, ორივე ხელი წინ აქვს გამოშვერილი; იგი თავდაფიწყებით მოცურავს, მრისხანე სახით ერთ წერტილს მისჩერებია, რათა ცეცხლ ხ გრიალი დაატყოს, თავს მოწინააღმდეგეს. თითქოს უბრტყინვნი ნამუშევარია, მაგრამ გამარჯვების რწმენით ანთებული საბჭოთა მებრძოლის ტიპიური სახე მასში მეტად დამაჯერებლად არის მოცემული.

უცქერით მხატვარ ვ. ზაბაშვილის ნამუშევარს „იატაკქვეშეთის წყლებში". ოდნავ გაბათებული ოთახის ერთ კუთხეში პატარა მაგიდას ახალგაზრდები ჯგუფი შემოსხდომია. ზოგი ფეხზე დგას, ხოლო ერთი მათგანი სპეციალ მანქანასთან ზის და რაღაცას ბეჭდავს. თითოეულის უფრადღება შეგნიდან მსხვილი კტები ჩაეტანი კარებისაკენ არის მიპყრობილი: ხომ არაფინ აკაკუნებს? გესტაპოს აგენტებმა ჩვენ კკალს ხომ არ მოაკვლიან? ეს ჯგუფი მტრის ზურგში შექმნილი ერთ-ერთი იატაკქვეშელი კომკავშირული ორგანოა, ისეთი, როგორიც იყო დიდების შარავანდედით მოსილი კრასნოდონის ახალგაზრდა გვარდია, ან ქალაქ ლუგანოვოს იატაკქვეშელი კომკავშირული ორგანიზაცია.

გულდასმით აკვირდებით ამ სურათში დახატულ, ბრძოლის ცეცხლით აღგზნებულ ახალგაზრდათა სახეებს და თქვენ თითქოს გესმით ის დაუფიწყარი კომკავშირული ფიცი, რომელსაც იმეორებენ კრასნოდონელ-ულ კრებებზე სახელოვანი კრასნოდონელები — ოლეგ კოშევოი, ულიანა გრომოვა, ან ლუდნოველი ალექსეი შუმავცევი, ალექსანდრა ბაძევა და სხვა მათი თანამოაზრეები, ჩვენი ახალგაზრდა თაობის ეს ღირსეული წარმომადგენლები.

ტრაგიზმით აღსავსეა მხატვრების მ. მალიუტინისა და ე. გრიბოედის „ბრესტის ციხე-სიმაგრე". ამ სურათში ასახულია ფაშისტური ჯარების მიერ გარემოცულ, ხანგრძად დაბრკუულ ციხე-სიმაგრეში თავგანწირული მებრძოლების ჯგუფი, რომელ ც უკანასკნელ სისხლის წვეთამდე, უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე, ებრძოდა მშობლიური მიწისთვის. აი, წინა პლანზე, ჯარისკაცის ფარაჯაში ჩაცმული დედა, მუხლებზე დაყრდნობილი და ოდნავ ზურგმობრუნებული, სამუდამოდ ითხოვება პაწია ბაღშვს, რომლის გულუბრყვილო და უწმაწო სახე გაოცებასა და შიშს შეუპყრია.

ასევე ამაღლებულებია მხატვარ ა. ლებედევის ს სურათი „ჩვენები მოპყავთ" დონპასის ერთ-ერთ ქალაქში, ზამთარში, თოვლქუხანაროვი ატაღებული ქუჩით ფაშისტების დასახვრეტად მოპყავთ ტკივე საბჭოთა მებრძოლების ჯგუფი სურათის ცენა პლანზე მოსჩანს საკან ღონემოხდილი, გასისხლისაენებული, პრანჭვის ამარა მიბრძოლი. იგი ‹ხე უწმიშებიათ, რომ ფეხს ვეღარ ადგამს; მას მხარში შ ესდგომია მეორე ტკვე და წელზე ხელი მოუხვევ ‹ა. მათ წინ მოფძვრიან გრძნაული მოტოციკლისტები: ქქვე მარჯვნე, მეორე პლანზე, პირქვე დამხობ ‹ა ფეხშიშველი მოკლული მებრძოლი, რომელსაც თავს ორ ფაშისტი ადგას ატრიალებით. სურათის მარჯვნივ, სახლის ეზოში, რომელ ‹ე ქუჩისაკენ ხის ღობითაა გამოყოფილი, დგანან ადამიანები, სახეები მათ მტარვალებისადმი უსაზღვრო სიძულვილისა და შურისძიების გრძნობით აღუზნებიათ. ზოგი მათგანი წინა პლანისაკენ სროცეს გაჰყურებს, რათა ერთხელ კიდევ დაინახოს სასიკეთოდ განწირულთა სახეები.

ძნელია უმზრიდე ასეთ ტრაგედიას ‹ხე, რომ სანინელი წყეულაკრულვა არ აღმოსცდეს არა მარტო ამ არამზადების, არამედ ომით მამართაც, ვინც კიდევ ლამოს გაანაღოს ახალი ომის ხანძარი.

მზაბელის ყურადღებას იმსახურებს სამამულო ომის თემებზე შექმნილი ბერი სხვა ნიმუშეცარიც, ისეთი, როგორიც არის მხატვარ ვ. ჭოლტოკის „პარტიზანებთან დაბმარებისათვის", ა. კოსსტანტინოპოლსკის „მშობლიური მიწა", მოქანდაკე ა. ზასპიცკის „პარტიზანი მეკალმე", ა. ზერგბაიაკანელი ისტატების ა. მუსტაფაევის და გ. სუფალდინოვის ჯგუფური კომპოზიცია „ომის ტრაგედია" (ბრინჯაო) და სხვ.

ისტორიულ-რევოლუციურ, სამოქალაქო და სამამულო ომების თემებზე შექმნილი ეპიკური ნაწარმოებების გარდა, გამოფენაზე წარმოდგენილია მთელი რიგი ღრმა ლირსანიშნავი ნამუშევრები, რომლებიც ჩვენი თანამეგობრების ხალხის შრომით მამაცობას ასახავენ და მას ატაცებას, მის კეთილშობილ გრძნობებსა და მისწრაფებებს უმღერიან.

ავგერ თქვენს წინაშეა ცკარცხლებეჭზე მდგარი ბრეკ ახალგაზრდა. ვაჭის შიშველი მონუმენტური ფიგურა დინამიკურ მოძრაობაშ ‹ა. მა› მარცხენა ხელი ზედით — მაათობებსაკენ აფშერია, მთვარისაკენ მიმართული რაკაც უმთავრეს და გასაქცარის სადღა შორს, ეს საბჭოთა მეცნიერების ბრწყინვალე გამარჯვების სიმბოლოა; იგი საბჭოთა ადამიანებს მოუწოდებს დაიმარონ კიდევ უფრო მაღალი მწვერვალები და მიიწ ვდომელი სიგრცეები (მოქანდაკე გ. პოსტნიკოვი „ვარსკლავებისაკენ").

უსამართლობისა და ძალადობის წინააღმდეგ ბრძოლისაკენ ჯოუზმობს ადამიანებს გამორჩენილი საბჭოთა მოქანდაკე, ლენინური პრემიის ლაურეატი ს. კონენკოვი მაღალი ოსტატობით შესრულებული მონუმენტური ფიგურით „ჩვენ დავაბრუვთ ძალადობის მთელ ქვეყანას".

მაყურებელის დიდ მოწონებით საჩუქრობს უკრანელი ოს ჯატეხის, მხატვარი-მონუმენტალის სტენის ს. კირიჩენკოს ნ. ლეონიის ზიერ შესრულებული მოზაიკა „მოსავალი". კომპოზიციის ცენტრში, ოქროს თავთავებით მოხატნილ ველს შორს, მოცემულია ახალგაზრდა უკრაინელი კოლმეურნე ჯოგიას პოტტრი სახე: სოციალისტური სოფლის დოყლაის სიუხვით სახეგაბრწყინებული გასცქერის იგი მშობლიურ სივრცეებს.

ღრმა ეროვულით განწყობილებითაა აღსავე მოქანდაკე გ. ჰატრავშვენის ნამუშევარი „მეილო ჩქმი" (ტერკოტა). ახალგაზრდა ფეხს გუდში ჩაუჩაჲს პაწია ბიჭი, რომელსაც ცალი ხელი დედის ოფის მხარზე დაუდვეს, თავი მკერდზე მიეყრდნია და ჩასძინებია. ამ ნამუშევარში ჩაქსოვილი სიცარიელის ანდამატური ძალა — სიცოცხლ ის, სიყვარულისა და ბედნიერებისაკენ მოუწოდებს ახალ თაობას

საბჭოთა ხალხის ავანგარები, ჩვენი ქვეყნის ისტორიულ გამარჯვებათა ორგანზატორისა და სულისჩამდგმელის — საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ისტორიულმა XX ყრილობამ ახალი გიგანტური ამოცანები დასახა ჩვენი ქვეყნის ეკონომიური და კულტურული მშენებლობის მძლავრი გაქანებისათვის, საბჭოთა ხალხის მატერიალური და კულტურული დონის შემდგომი გაუმჯობესებისათვის.

ამ ამოცანათა სიდიადეთ გასხივოსნებულნი საბჭოთა ხალხი გოლიათური ენერგიით იპყრობს საუკუნეებით ხელუხლებელი ყმაინი მიწის უზარმაზარ მასივებს. ჩკინაბურტის სალბეებით ავეზის უდიდეს მდინარეებს და ხალხის სამხახურში აყენებს მათ. გმირი საბჭოთა ჩუვაშეთის მიერ აღმშენებელი და მილიონი ჩვენი მშობლიური სიყვარულით მოცეული დედამიწის წილი ჩვენი მშობლიური ინდუსტრიის მადეკუელით მომარაგების უმრეტ წყაროდ გადაქცეული.

თვალუწვდენ საბჭოთა ქვეყანაშ, სამხრეთიდან უკიდურეს ჩრდილოეთამდე, დასავლეთიდან შორეულ აღმოსავლეთამდე, ბარაქიანი უკრაინის ველებსა და ყამირ მიწებზე, ტუნდრასა და ყარაყუმის ქვიშიანზე, დაუშრეტელი ენერგიით ირხევიან შრომის პათოსით აღვსნებული საბჭოთა ადამიანი, რათა მოდრკოს მრისხანე სტიქია და იგი ხალხის კეთილდეღობისათვის გამოიყენოს.

აგერ, თქვენს წინაშეა ახალგაზრდა საბჭოთა ქალიშვილი; ყამირ მიწებზე მუშაც მოსახლედ მოსული, ცოტაოთა ჭეფსენებია, რუსული მიწაზე დაუდგეს და სახეგაბრწყინებული სადღაც შორს თვალუწვდენი სივრცეებისაკენ იმზირება და ამ ცქერაში გამოსჭვივის ახალი ცხოვრებისაკენ ზრუნვით მოსწრაფება, მომავლისადმი რომანტიკული გაღწყობილება. ეს ნამუშევარი ხეზე ამოკრილი და ბელორუს მოქანდაკეებს ლ. რობერმანსა და მ. რობერმანს ეკუთვნის.

უდაბურ ადგილას მოსულა ახალგაზრდა რუსი ქალიშვილი, ხელში ქაღალდის გრაგნილი უჭირავს, მეორე ხელი ღობეზე დაუდგეს, თვითო-

ნაც ღობეზეა მიყრდნობილი და იცქირება წინ, თვალით სივრცეს ზომავს; **ამ** ადგილის ქალაქი უნდა აშენდეს. მის ქმნილ და ამავე დროს ამაყ გამომეტყველებაში გამოსჭვივ ს უძლეველი ნება, რომ სწორედ ის აქ სულ მოკლე ხანში ქალაქი აშენდება და ამ უდაბურ ადგილას მჩქეფარე სიცოცხლე დაისადგურებს. ეს ნამუშევარი ეკუთვნის მოქანდაკე დ. ნაროდიცკის.

ყაბარი მიწებს თემებზე საინტერესო ნაწარმოებები აქვთ წარმოდგენილი მოქანდაკეებს ვ. ლუნსკაიას („პირველი ცალი"), ი. სტარუჯკოს („ყაზ. რის ახალმოსახლენი"), მხატვარ დ. მოჩალკის („პირველი კარავი", „ახალმოსახლენი") და სხვებს.

საბჭოთა სომხეთის ზუნებას უმღერის თავისი შესანიშნავი ხალისიანი პეიზაჟებით გამორჩენილი ოსტატი მ. სარიანი („სომხეთი", „არარატი ბოურაკანიდან"). მხიარული, თბილი და გამჭვირვალე ტონებითაა შესრულებული ნიგნირი მხატვრის მ. პეტროვის.

არანაკლები ოსტატობითაა დახატული ს. მურადიანის სურათი „მშობლიურ სოფელში". მხატვ. ა. ავეტიციანის „ყოლმეურნე ავეტიციანის პორტრეტი", მხატვ. ე. ისაბეკიანის „კომპოზიცია „აბაბის გლეხთა აჯანყება 1905 წელს" და სხვ.

ნიგნიერ აზერბაიჯანულ მოქანდაკეს ფ. აბდურახმანოვს წარმოდგენილი აქვს ბრონზაოს დიდი სკულპტურული ფიგურა „განთავისუფლება". მასში განსაზიერებულია აღმოსავლეთის დესპოტურ ზნე-ჩვეულებათაგან სამოდამოდ განთავისუფლებული ახალგაზრდა აზერბაიჯანელი ქალი, რომელსაც აუხდია ქალთა საუკუნოებრივი ჩაგრის სიმბოლო — ჩადრი და თავისუფლად, ლაღად შესცქერის მანათობელ მზესა და სტეპება მისი სიდიადით. ამ მეზნებარე ასულის სახეში ავტორი იძლევა მონობისაგან აღმოსავლეთის ჩაგრულ ხალხთა განთავისუფლების იდეას.

თავისი ჩანაგ ქრით საინტერესოა მოქანდაკეკ ა. მუსტაფაევის ჯგუფური კომპოზიცია „ომის ტრაგედია" (ბრინჯაო), ე. გუსეინოვის „ყოლმეურნე ქალი", მხატვ. კ. მაიაბმეტოვის სურათი „მშობლიურ აულში" და სხვ.

პეიზაჟური მხატვრობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს უზბეკი მხატვრის უ. ტანსიკბაევის ნაწარმოების „ყაიარაკ ტბის ჭისი". ამ სურათში გადმოცემულია მშობლიური მხარის ბუნების სიდიადე, მზის მცხუნვარება, ჯაჭის სიცრმე, რაც ადტორს მეტად სათუთ, თბილ კოლორიტს აქვს გადაწყვეტილი.

მაყურებელთა ინტერესს იწვევს ლიტველი მოქანდაკის კ. ბოგდანასის ჯგუფური კომპოზიცია „გლეხთა აჯანყება ლიტვაში 1863 წელს". ასევე საყურადღებოა მოქანდაკე კ. ზუმდეკას მიერ შესრულებული, ლიტველი ხალხის საყვარელი მწერლის იან რაინის ბიუსტი.

პორტრეტული ქანდაკებიდან საუკეთესო ნაწარმოებთა ჯგუფს მიეკუთვნება გამოჩენილი საბჭოთა მოქანდაკის გ. ნერობას მიერ შესრულებული ს. ორჯონიკიძის ბიუსტი, ზ. აზგურის — კომპოზიტორ ალადგიის ბიუსტი, გ. გუჩუტიჩის — არქიტექტორ ლუკიანოვის ბიუსტი ი. ონიშენკოს მიერ შესრულებული ტაკიკეთის კოლმეურნეობის თავმჯდომარის საიდხოკა ურუნხოკაევის ბიუსტი და სხვა.

მშვიდობისმოყვარე საბჭოთა ხალხს არ სურს ომი, იგი მთელი თავისი სიძლიერით ხმას იმაღლებს ახალი ომის გამპაღებელთა წინააღმდეგ და ამავე დროს მზადაა სასიკვდილო ლახვარი ჩასცეს იმათ, ვინც გაბედავს საერთაშორისო მშვიდობის დარღვევას.

საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ოსტატებს ბევრი საინტერესო ნაწარმოები შეუქმნიათ მშვიდობის თემაზე. მათ შორის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნამუშევრად უნდა ჩათვალოს მოქანდაკე ვ. ვალიჩკინის კომპოზიცია „ბიბისიმა". ამ ნამუშევარში უდიდესი ექსპრესიულობითაა გადმოცემული ამერიკული ატომური ბომბით განადგურებული ქალაქის — ჰიროსიმას ტრაგიკული ბედი. ჩვენს წინაშეა თმებგაშლილი, მწუხარებისაგან სახეშეშლილი და გაოგნებული დედა, მუხლებზე დაყრდნობილსა და ოდნავ წამოწეულს წინ უდევს მკვდარი შვილი, ამერიკელ იმპერიალისტთა მსხვერპლი. დედას ენერგიულად წინ გამოუშვირია ორივე ხელი: იგი გლოვობს, სასოწარკვეთით მოთქვამს, შველას თხოულობს, მას შეილი მოუკლეს. ამ მოთქმითა და გოდებით იგი მოუწოდებს მსოფლიოს ხალხებს ომის გამპაღებელთა წინააღმდეგ. ნამუშევარი მეტად ამაღელვებელია. იგი ძლიერი განწყობილებითაა შესრულებული. შესაცქერით ამ გაუბედურებელ დედის სახეს და თქვენ თითქოს გესმით მისი გულისშემზარავი მოთქმა და მოწოდება, და ამ ქვითინსა და გოდებაში გრძნობთ მთელი მსოფლიოს პროგრესული ადამიანების ერთიან აზრსა და მისწრაფებას — აღვკაოთ ახალი ომის გამჩალებები.

ამ ქანდაკების საერთო კომპოზიციური აღნაგობა, სახის თვითეული ნაკეთი ტანასი და ხელების დინამიკური მოძრაობა და ტანასცმლის გამოშვაგდებული ნაოჭები — ყოველივე ეს ამლიერებს ნაწარმოების გამომსახველობის ძალას, ემოციურობას, მაღიერად განგაცდევინებს მძიმე სულიერ მდგომარეობაში მყოფი ადამიანის ფსიქოლოგიას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნაწარმოები სოციალისტური ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან შენაძენს წარმოადგენს.

გამოფენაზე მრავალგან ოსტატურად შესრულებული იდილიური პეიზაჟებს, ნატურმორტები, ინდოეთში გაკეთებული ეტიუდები. საკმაოდ ფართოდაა ადრეფილ წარმოდგენილი მოზაიკური პანოები. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა დ. მერაბერტის პანო „მ. ი. კალინინი სამოქალაქო ომ.ს წლებში".

ცენტრალურ დარბაზში გამოფენილია მხოლოდ ფერწერა და ქანდაკება. სახვითი ხელოვნების სხვა დარგის ნაწარმოებთა გამოფენა მოწყობილია დედაქალაქის სხვადასხვა ადგილას. საკვანძრო გამოფენაზე ექსპონირებულია საქართველოს სახვ-თი ხელოვნების ნაწარმოებებიც, რომელთა გაშუქება ცალკე წერილს მოითხოვს.

მოკლე მიმოხილვაშ მეტად ძნელი გამოხატო ის უმდიდრესი შთაბეჭდილება, რომელსაც მნახველზე ტოვებენ თუნდაც მხრტი ცენტრალურ საგამოფენო დარბაზში წარმოდგენილი ექსპონატები.

საბჭოთა სახვითი ხელოვნება დიდი აღმავლობის გზაზე დგას. იგი მჭიდრო კავშირშია ხალხთან, ცხოვრებასთან და ამით იგი აქტიურად ეხმაურება ჩვენი პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის ამხანაგ ნ. ს. ხრუშჩოვის მითითებებს ხალხის ცხოვრებასთან ლიტერატურ.სა და ხელოვნების მჭიდრო კავშირის შესახებ.

ჯერ კიდევ ბევრი გვაქვს გასაკეთებელი. სახვითი ხელოვნების ოსტატთა მოვალეობაა კვლავ აწარმოონ დაუღალავი ბრძოლა — შემოქმედებითი მუშაობის სრულყოფისათვის, მაღალი მხატვრული ოსტატობის დაუფლებისათვის.

საკავშირო სამხატვრო გამოფენა თავისი მასშტაბითა და შემოქმედებითი გაქანებით სოციალისტური რეალიზმის ბრწყინვალე გამარჯვებაა, იგი საბჭოთა კულტურის ტრიუმფია, რაც მადლობაა და თანაც სიამაყის გრძნობას იწვევს საბჭოთა მაყურებელში.

ა. **ბაქრაძე მელიქოვი** ქალიშვილის პორტრეტი

მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრება მხატვრული შემოქმედების იდეურობის საფუძველია

ოთარ ეგაძე

საბჭოთა ხალხის ხელმძღვანელი და წარმმართველი ძალა — დიადი კომუნისტური პარტია მუდამ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ლიტერატურასა და ხელოვნების სოციალისტური შენებლობის კეთილშობილ საქმეში, რომელშიც ერთნაირი მაღალი შეგნებით ჩაბმულნი არიან ჩვენი ქვეყნის ხალხები, მშვიდობისა და ხალხთა კეთილდღეობის საფუძვლის — საბჭოთა კავშირის — მთელი შემოქმედებითი ძალები, მუშები და გლეხები, მეცნიერების, ლიტერატურის, ხელოვნების მოღვაწენი. ხელმძღვანელობს რა ვ. ი. ლენინის მითითებებით იმის შესახებ, რომ ლიტერატურა და ხელოვნება საბჭოთა ხალხის საერთო საქმის შემადგენელი ნაწილს წარმოადგენს, კომუნისტური პარტია მუდამ მზრუნველობასა და დახმარებას უწევდა და უწევს მწერლების, მხატვრების, მოქანდაკეების, კომპოზიტორების, საბჭოთა ხელოვნების ყველა მოამაგის, საქმიანობას, საბჭოთა ქვეყნის ყველა ერის ფორმით ბაციონალური, შინაარსით სოციალისტური — კულტურის აყვავებას; სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შეიარაღებულ და პარტიული იდეურობის სულისკვეთებით გამსჭვალულ ხელოვნებას.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XX ყრილობამ კვლავ ბაზისებით აღნიშნა ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურობის, ცხოვრების ჭარბამქნილის როლის გაძლიერების საჭიროება და დაგვისახა საამაო და კეთილშობილური ამოცანა კიდევ უფრო, ავამაღლით ლიტერატურისა და ხელოვნების მონაწილეობა მასას კომუნისტური სულისკვეთებით აღზრდის საქმეში.

საბჭოთა ხელოვნებისა და ლიტერატურის შემდგომი განვითარების და გაძლიერების საპროგრამო ამოცანებია დასახული საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის ამხანაგ ნ. ს. ხრუშჩოვის გამოსვლებში — „ხალხის ცხოვრებასთან ლიტერატურისა და ხელოვნების მჭიდრო კავშირისათვის“. ეს დოკუმენტი ამოქმედ წარმართავს ჩვენი მხატვრული შემოქმედების განვითარებას, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი ყოველთვის, იყენებ კომუნისტური პარტიის ერთგული თანამებრძოლი მათი შემოქმედება ყოველთვის განიხილებოდა და განიხილება სოციალისტური სზზრდების შეზნებობისა და მზრდელთა კომუნისტური აღზრდის დიადი ამოცანების თვალსაზრისით. პარტიის პარქისტულ-ლენინური მიზანდასახულობა წარმართავდა და წარმართავს ხალხთა ადამიანების მხატვრულ-ესთეტიკურ მოღვაწეობას. ამ სულისკვეთებით არის გამსჭვალული ამჟამად ქართველი ხალხის მხატვრული ინტელიგენციისა და მხატვრული თვითმოქმედების მრავალთასიანი არმიის საქმიანობაც, ის მონდომება და ენთუზიაზმი, რომელთაც ამჟამად მიმდინარეობს მზადება ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადის მაღალ იდეურ-მხატვრულ დონეზე ჩასაკრებლად, ხალხის ცხოვრებასთან ქართული ლიტერატურის და ხელოვნების მჭიდრო კავშირის ახალი დადასტურებაა. ახლა უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე, ნათელია, რომ მხოლოდ ის ხელოვანი მოიპოვებს გამარჯვებას, საზოგადოების სიყვარულსა და დაფასებას, ვინც თავისი მხატვრული შემოქმედებით სოციალიზმის შენებლობას ემსახურება, ვინც თავისი მოღვაწეობით ხელს უწყობს საბჭოთა ადამიანების დიად სვლას კომუნიზმის მაღალი მწვერვალებისაკენ.

ამ შეგნებით უნდა ხელმძღვანელობდნენ საბჭოთა ხელოვნების მოღვაწენი, სადაც არ უნდა იმყოფებოდნენ ისინი — ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქ მოსკოვში, სამშობლოს კუთხეში, მშვიდობისათვის მებრძოლი სოციალისტური ხელოვნების პრაქაგანდისტად უცხოეთში, თუ საკუთარ შემოქმედების ლაბორატორიაში; ყველგან და ყოველთვის ისინი ერთგულად უნდა იცავდნენ სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს და ამ პრინციპებზე დაყრდნობით ქმნიდნენ პროზაულ და პოეტურ ნაწარმოებებს, თეატრალურ სპექტაკლებს, კინოსურათებს, სახვით და მუსიკალურ ნაწარმოებებს.

ხალხის სამსახური — აი, ის დიდი მიზანი, რომელსაც განუხრელად ასრულებს საბჭოთა ხელოვნება. კომუნისტური მშენებლობის ახალი გრანდიოზული ამოცანები, რომლებიც პარტიის XX ყრილობამ ჩვენს ხალხს დაუსახა, დღეს ისე, როგორც არაფერს, ხელოვნების მოღვაწეთაგან მოითხოვს, მთელი ინტელექტუალური ძალების მოკრებას, მაღალი იდეურობისა და პარტიულობის პრინციპის შემდგომ განმტკიცებას. ყოველი გადახვევა ამ გეზიდან აკნინებს ხელოვანის ნაწარმოების ძალას, ასუსტებს ხალხად შემოქმედის კავშირს, აშცირებს მისი, როგორც ხალხის მსახურის, საპატიო როლისა და მნიშვნელობას. საბჭოთა მხატვრულ ინტელიგენციას ყოველთვის ახსოვდა და ახსოვს ვ. ი. ლენინის სიტყვები, რომ სინამდვილის სწორად ასახველი ჩვენი ლიტერატურა და ხელოვნება წარმოადგენს ახალ ნაბიჯს კაცობრიობის მხატვრულ განვითარებაში, ახსოვს, რომ სოციალისტური ლიტერატურა და ხელოვნება ყოველთვის იყო და არის არა ცალკე პირების, საერთო მიზნისაგან მოწყვეტილი ინდივიდუალური საქმიანობა, არამედ საერთო სახალხო საქმის განუშორებელი ნაწილი. მიუხედავად ამისა, „ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა შორის ვხვდებიან ისეთი ადამიანები, „შემოქმედების თავისუფლების“ დაცველები, რომლებსაც სურთ, რომ ჩვენ გვერდს ვუყალიდეთ, ვერ ვამჩნევდეთ, ჩვენს პრინციპულ შეფასებას არ ვაძლევდეთ და არ ვაკრიტიკებდეთ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც დამახინჯებულად ხატავენ საბჭოთა საზოგადოების ცხოვრებას“ [1]. ისინი „შემოქმედებითი დამოუკიდებლობის“ საფარით ეწუნებენ და მზრდელ კრიტიკას, იგერჭუნებენ ვ. ი. ლენინის მითითებას, რომ: „ვინც გაბრაზ არ ბუქვეს თვალს, არ შეუძლია არ დაინახოს, რომ ახალი „კრიტიკული“ მიმართულება სოციალიზმში არის ოპორტუნიზმის ახალი ნაირსახეობა და მეტი არაფერი. და თუ ადამიანებს განეცხადო არა იმ ბრმეკვალა მუხლებიან მიხედვით, რომლითაც თვითონ გამოეწყვნენ, არა იმ ეფექტური სახელწოდების მიხედვით, რომელიც თვითონ დაირქვეს, არამედ იმისდა მიხედვით, თუ როგორ იქცევიან და რას ქადაგებენ სინამდვილეში, — მაშინ აშკარა გახდება, რომ კრიტიკის თავისუფლება „კრის თავისუფლება ოპორტუნისტული მიმართულებისა სოციალდემოკრატიაში, თავისუფლება სოციალდემოკრატის გადაქცევისა რეფორმიზთა დემოკრატიულ პარტიად, თავისუფლება ბურჟუაზიული იდეების და ბურჟუაზიული ელემენტების ჩანგრევისა სოციალიზმში“ [2].

ლენინის სიტყვით, ასეთ თავისუფლებას მოითხოვდნენ ზოგიერთები, რომლებიც ახალი ფერის, მაგრამ ძველი თარეთ გამოკრილ საშოსელს იცვამდნენ, რომ ფურო მოხდენილად და მოულოდნელად შეეტკით „ძველი დოგმატური მარქსიზმისათვის“ [3]; ხმას იცცლიდნენ, რომ გამოუცნობი გაეხადათ თავიანთი ყალბი სიმღერა; „კრიტიკის თავისუფლებას“ ქადაგებდნენ, რომ მოესპოთ ყოველგვარი თავისუფლების ნიშანწყალი, ძირი გამოეთხარათ თავისუფლების გახარებული ხისათვის, გაეზმით სოციალიზმის იდეის დასამენი ყლორტი, კომუნიზმის სუფთა და ძლიერი მდინარე ბურჟუაზიული სიბილწით აშმორებულ ნაკაბარში მიეშვით.

კაპიტალისტური ქარიმიცის და მისი გავლენით ძველის გადმოწაშვები ჩვენს დროშიც იხევე მოქმედებენ, როგორც რამდენიმე ათეული წლის წინათ, როცა საფუძველი ეყრებოდა დიად კომუნისტურ პარტიას, როცა ლენინი წერდა უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობის წიგნს „რა ვაკეთოთ?“

„თავისუფლება — დიადი სიტყვაა“, — ამბობდა ლენინი, და ნიღაბს ხდიდა იმათ, ვინც ამ სიტყვას ამოფარებული მშრომელი კაცობრობისთვის ხუნდებს სკედავ, ვინც „მოეწყველობის თავისუფლების დროშით ყოველად უანალო ომებს აწარმოებდა“; ვინც „შრომის თავისუფლების დროშით, — მშრომელებს ძარცვავდა“ [4]; ვისაც თავი ისე მოეჩვენა, თითქოს ახალი შეხედულებებით შეიარაღებული წინ მიუძღოდა ხალხს ნათელი, ბედნიერი მომავლისაკენ; სინამდვილეში კი საკუთარი კლასობრივი სარფიანობით გატაცებული მორჩილებისა და ჯაობისაკენ მოუწოდებენ მილიონებს. მაგრამ მათ მიზანს განხორციელება არ ეწერა, რადგან „შემეიდრეობები რიგებით მივდიოდით კლდე-ღრეებინით და ძნელი გზით, მაგრად ხელიხელჩაყრილებულნი, როგორც ამას წერდა ლენინი ნახევარი საუკუნის წინ. ახლაც ასევე ტკეცებდ დარაზმულნი მივდივართ წინ ნათელი იდეით გახხვნილებულ გზაზე. [5] ჩვენ შევიარაღით, თავისუფლად მილებული გადაუვეტილების თანახმად, სწორედ იმისთვის, — ამბობდა ლენინი, — რომ ვებრძოლით მკრახე და არ გადავცდით მეზობელ ქალიშვილის ბინადარნი თავდაცვე გვიცხავდნენ იმის გამო, რომ ცალკე ჯგუფად გამოვეყავით და ბრძოლის გზა ავირჩიეთ და არა შერიგების გზა“ [6]. კომუნისტური პარტიის ჩაგონებით ოგივე მოხდა ხელოვნების ფრონტზეც: სხვადასხვა ესთეტიკურ-ფორმალისტურ მიმდევრებთა მიმდევრებმა ცალკე ჯგუფად გამოეყვნით, ავირჩიეთ ის სოციალისტური რეალიზმის გზა, რომელსაც მხოლოდ ერთს შეეძლია ივყვნის ხელოვნება და ლიტერატურა განვითარების უმაღლეს მწვერვალზე.

და აი ზოგიერთი ჩვენგანი იწყებს ყვირილს: წყვიდეთ ამ ქაობში! — ხოლო რაცა მათ არცხვენენ ამისათვის, ისინი უპასუხებენ: რარიგ ჩამორჩენილი ადამიანები ხართ! როგორ არა გრცხვენიათ იმის

---

[1] ნ. ს. ხრუშჩოვი. ხალხის ცხოვრებასთან ლიტერატურისა და ხელოვნების მჭიდრო კავშირისათვის. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1957 წ. № 8, გვ. 14.

[2] ვ. ი. ლენინი. ტ. 5. გვ. 440-441.

[3] იქვე, გვ. 438.

[4] იქვე, გვ. 441.

[5] იქვე.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

უარყოფა, რომ ჩვენ თავისუფლად შეგვიძლია გაგიწიოთ უკეთეს გზაზეო!" — ასე იყო მაშინ, როცა მარქსიზმის იდეა ფესვებს იდგამდა და რუსეთის მიწა-წყალზე. ამას ვგვარნებს ჩვენ ბურჟუაზიული ესთეტიკის და დეკადენტური ხელოვნების გუღშემატკივართა მუდარა და მიზანსწრაფვაც, — რომ სამუდამოდ ხალხს მხატვრული შემოქმედება სულ სხვა გზით წვდომებ, რათა იგი განთავისუფლდეს კლასობრივობისა და პარტიული იდეურობისგან, გაეთავისუფლოს ხალხს და შემობრუნდეს იმ პაობისაკენ, რომელიც ნოქვეს და ახორციელებს ყოველივე მაღალს და პროგრესულს. ამ უცხოური ესთეტ-ფორმალისტთა მისამართით ჩვენ თამამად შეიძლება გავიმეოროთ ლენინის სიტყვები:

— „დიახ, ბატონებო, თქვენ თავისუფლად შეგიძლიათ არათუ გაწვეთა, არამედ წაბრძანებაც, სადაც გნებავდეთ, თუნდაც ჯოჯოხეთი; ჩვენ იმასაც კი ვფიქრობთ, რომ თქვენი ნამდვილი ადგილი სწორედ ჯოჯოხეთა, და მზადაც ვართ შეძლებისდაგვარად ხელი შევუწყოთ თქვენს გადაბარებას იქ. მხოლოდ მაშინ გაგვიშვით ხელები, ნუდარ გვეპატიჟებით ჩვენ და ნუ ბილწავთ დიად სიტყვას — თავისუფლებას, იმიტომ, რომ ჩვენც ხომ „თავისუფლად" შეგვიძლია წვეთეთ საითაც გვნებავ, თავისუფლად შეგვიძლია ვებრძოლოთ არა მარტო ჯოჯოხეთს, არამედ იმათაც, ვინც ჯოჯოხეთს უხვევს!"[6]. ლენინის ეს მეზნებარე და მრისხანებით აღსავსე სიტყვები სამუდამოდ ამღიარების, სამუდამოდ ხელოვნების გულის ნადებს გამოხატავენ. მაგრამ დრონი იცვალნენ. მაშინ მარქსიზმის მოწინააღმდეგეებს კიდევ შეეძლოთ საკუთარი ჯიბიდან ჭქონოდათ მეფის რუსეთში. დღეს სულ სხვა სოციალურ-პოლიტიკური ვითარებაა. გამარჯვებული სოციალისტური წესწყობილება მათ ასეთი სიამოვნების საშუალებას ვეღარ მისცემს. ჩვენ ახლა უფრო თავისუფალნი ვართ იმისათვის, რომ თავისუფლად ვებრძოლოთ იმათ, ვინც საერთოდ ჯოჯოხეთს უხვევს, რადგან ახეთი ჯოჯო მთელ ხალხს ვნებას აყენებს და სოციალისტურ სინამდვილეს ჯანსაღ ფერს უკარგავს.

„ხელოვნების თავისუფლების" რეაქციული ქადაგება არ იყო მოულოდნელი, ახალი და უჩვეულო ჩვენს დროშიც. „თავისი შინაარსით, ამ მიმართულებას არ დასჭირებია განვითარება და ჩამოყალიბება: იგი პირდაპირ იქნა გადმოტანილი ბურჟუაზიული ლიტერატურიდან სოციალისტურ ლიტერატურაში", — აღნიშნავდა ლენინი. მართლაც, ჯერ კიდევ რევოლუციური სოციალ-დემოკრატიისაგან ბურჟუაზიული სოციალ-რეფორმატორობისაკენ შემობრუნების მოთხოვნას თან სდევდა არანაკლებ მხარი შემობრუნება მარქსიზმის უცილო ძირითადი იდეის ბურჟუაზიული კრიტიკისაკენ. მარქსიზმის წინააღმდეგ მიმართული ეს შავნე კრიტიკა ათეული წლების მანძილზე სწარმოებდა როგორც პოლიტიკური ტრიბუნებიდან და უნივერსიტეტების კათედრებიდან, ისე ბროშურებში და მეცნიერულ ტრაქტატებში. შემდგომი ეპოქების ისტორიკოსები, — ჩვენ ამაში ვიმედოვნებთ, — ნათლად დაინახავენ, რომ მარქსიზმის ფართოდ გავრცელების თან ახლდა თეორიული დონის რამდენადმე ჩამიქვეითება"[14]. სოციალ-ლიბერალური ტენდენციის მოძრაობას „მისი პრაქტიკული მნიშვნელობისა და პრაქტიკულ წარმატებათა გამო, ემხრობოდა ბევრი ისეთი ადამიანი, რომლებიც ძლიერ ნაკლებად ან სრულიადაც არ იყვნენ მომზადებულნი თეორიულად"[15]. ამის შედეგად სოციალ-ნაციონალური პრაქტიკულ მოძრაობაში რაბმული მასების ფესვი გაიღვა თეორიის უფულებელ ყოფის ტენდენციამ, რაც ასე სასარგებლო იყო მუშათა მოძრაობის მოწინააღმდეგე ბურჟუაზიული იდეოლოგებისათვის, რომლებსაც არ დაუყოვნებიათ „თეორიული დაბნეულობის ეპოქაში" ჭყვირალა ფრაზებით, „დოგმატიზმისა, დოქტრინიორობისა და პარტიის გაყვანების" წინააღმდეგ ბრძოლის ფარისევლური ნიღაბით გამოსულა. მათ დრო იხელთეს და, თავიანთ სასარგებლოდ ბრძოლის დამთავრების იმედით, სცადეს ეკონომიური ბრძოლით შემოეფარგლათ მუშათა მოძრაობა, თავზე მოეხვიათ პროლეტარიატისათვის „ბრძოლა ეკონომიური მდგომარეობისათვის", ბრძოლა რეაქციონერი ლაზზგისასთვის — „მუშები მუშებისათვის", დაენერგათ მასებში ის შეხედულება, რომ „პოლიტიკა მუდამ მორიხლებით უნდა მიპყვებოდეს ეკონომიკას" და ა. შ.

კიდევ მოხრა სტატიორობის წინაშე. შეგნებულობის სრული ჩახშობა სტატიორობით, იმ მუშების მოწოლით, რომლებიც მიემხრნენ იმ აზრს, რომ მანეთზე კაპიკის მომატება უფრო ახლოა და ძვირფასი მათთვის, ვიდრე ყოველგვარი სოციალიზმი, ყოველგვარი პოლიტიკა; რომ მუშები, როცა „ბრძოლას აწარმოებენ, დარწმუნებულები უნდა იყვნენ, რომ იბრძვიან არა რომელიღაც მომავალი თაობისათვის, არა-

„მხოლოდ საშუალო ნიჭს ეძლევა უფლება იყოს თავისი დროის წესლისკვეთებისაგან დამოუკიდებელი"[10]. რახასკვეთილია, შეიძლება თანამედროვე ადამიანს გატაცებით მოსწონდეს ინდური სანლოცვლოების ფასადი და იმ უიადაზე ააგოს საცხოვრებელი სახლები, — შენიშნავს გრეცენი, — „მაგრამ განა ამით შენობა იქნება თანამედროვე და ისეთი გემოვნება ეპოქის სავრთა გემოვნება? ცალკე ადამიანს შეუძლია ჩინურად ჩაიცვას ისე, როგორც ალექსანდრე ლი ბორტმა თურქულად ჩაიცვა. მაგრამ ეს შეუსაბამო საცილელი მხოლოდ ამ ერთ კაცის საცილეთით შემოიხედება და არ ექნება არც აზრი და არც მნიშვნელობა"[11], — წერდა ა. გრეცენი.

მართლაც, ეს არ იქნება „ეპოქის სულისაგან ის დამოუკიდებლობა", რომელიც ასე სწყდება და ასე აღელვებს ბურჟუაზიული ესთეტიზით მოწამლულ და ანარქისტული სულით გამსჭვალულ მოხელეთაგნ ადამიანებს. ეს იქნება მხოლოდ სიმაზიზღის გაღმერთების უშედეგო ცდა, რომელსაც მხოლოდ დაცინვა მოელის და რომელსაც ჭამპადვეული არ ეყოლებათ. „მაგრამ, თუ მოხდა, რომ მოულოდნელად ნახეთქის ელრომან ჩინურად ჩაცმა დაიწყო, ეს იქნება ინტერესული ფაქტი, რომელიც ზუსტ და გულმოდგინე გარჩევას მოითხოვს", — შენიშნავდა გრეცენი. პირადული, სუბიექტური, რომელიც არ ვამოხატავს ეპოქის სულს, არ ეხმიანება საზოგადოების წინსვლას და განვითარებას, მართლაც „დამოუკიდებელია", და შეიძლება აღვიქვათ, როგორც „გარიყული", საზოგადოებრივი მოვლენებისა და მოთხოვნებისაგან ვამოთიზული, გაზნე გამდგარი, მაშასადამე, ყველასათვის უმაქნისი და გამოუღებარი. შემოქმედი, რომელიც ასეთი დამოუკიდებლობისაკენ მიისწრაფის, მხატვარი, რომელსაც სურს იყოს „არათანამდროვე", აშკდარია ეპოქის პოლიტიკურ მაჯისცემას და მაშასადამე დასაღუპავადაა განწირული. მაქსიმ გორკის კლიმ სამგინს საც ასე მიაჩნდა: „ადამიანი მხოლოდ მაშინ არის თავისუფალი, როცა სრულიად მატკოვლობა"[12], ე. ი. თუ ადამიანთა საზოგადოება არ იარსებებს, მაშინ ამ საზოგადოებისაგან „დამოუკიდებელს", „თავისუფალ" ადამიანს შესაძლოა რობინზონის ცხოვრებაც კი თავისუფლების შეზღუდად მოეჩვენოს.

ხელოვნებისა და ლიტერატურის იდეურობისა და პარტიულობისათვის ბრძოლა ლენინს მთელი მოღვაწეობის არსიდან გამომდინარეობს. ჯერ კიდევ შორეულ ციმბირში გადასახლებული ლენინი თავის მოღვაწეობას მრავალმხრივად წარმართავდა. იგი არ ისაზღვრებოდა მარტო ეკონომიური ან პოლიტიკური ბრძოლის ამოცანებით. ლენინის აზრით, მუშათა კლასის ინტერესები, სოციალიზმის იდეის ხორცშესხმის ინტერესები მოითხოვენ ბრძოლის სამი ფორმის გამეკუნებას. ლაპარაკობდა რა პოლიტიკური და ეკონომიური ბრძოლის ფორმებზე, ლენინი ეცრდნობოდა ენგელსის შენიშვნებს სოციალ-დემოკრატიული მოძრაობისათვის თეორიის მნიშვნელობის შესახებ, და წერდა, რომ „ენგელსი ცხობს სოციალ-დემოკრატიის დიადი ბრძოლის არა ორ ფორმას (პოლიტიკურს და ეკონომიურს), — როგორც ეს ჩვენშია მიღებული, — არამედ სამს, და მათ გვერდით აყენებს თეორიულ ბრძოლას"[13]. ლენინის მიერ თეორიისადმი ასეთი გამაბედილებული ყურადღება გამოწვეული იყო მარქსიზმის მოძღვრების რევიზიის მზარდებით ზრდით და მეორე მხრით იმით, რომ საგრძნობლად გაბნა მარქსიზმის მოდად გადაქცევის საფრთხე. „ენგ ოდნავ მაინც იცნობს ჩვენი მოძრაობის ფაქტიურ მდგომარეობას, — წერდა ლენინი, — მას არ შეუძლია არ დაინახოს, რომ მარქსიზმის ფართოდ გავრცელებას თან ახლდა თეორიული დონის რამდენადმე ჩამიქვეითება"[14]. სოციალ-ნაციონალური რევოლუციის მოძრაობას ხომ ეს სრულიადაც არ აწყენდა, რადგანაც ეს ასეთი ადამიანი, რომლებიც ძლიერ ნაკლებად ან სრულიადაც არ იყვნენ მომზადებულნი თეორიულად[15], ამის შედეგად სოციალ-ნაციონალური პრაქტიკული მოძრაობაში რაბმული მასების ფესვი გაიღვა თეორიის უფულებელყოფის ტენდენციამ, რაც ასე სასარგებლო იყო მუშათა მოძრაობის მოწინააღმდეგე ბურჟუაზიული იდეოლოგებისათვის, რომლებსაც არ დაუყოვნებიათ „თეორიული დაბნეულობის ეპოქაში" ჭყვირალა ფრაზებით, „დოგმატიზმისა, დოქტრინიორობისა და პარტიის გაყვანების" წინააღმდეგ ბრძოლის ფარისევლური ნიღაბით გამოსულა. მათ დრო იხელთეს და, თავიანთ სასარგებლოდ ბრძოლის დამთავრების იმედით, სცადეს ეკონომიური ბრძოლით შემოეფარგლათ მუშათა მოძრაობა, თავზე მოეხვიათ პროლეტარიატისათვის „ბრძოლა ეკონომიური მდგომარეობისათვის", ბრძოლა რეაქციონერი ლაზზგისათვის — „მუშები მუშებისათვის", დაენერგათ მასებში ის შეხედულება, რომ „პოლიტიკა მუდამ მორიხლებით უნდა მიპყვებოდეს ეკონომიკას" და ა. შ.

კიდევ მოხრა სტატიორობის წინაშე. შეგნებულობის სრული ჩახშობა სტატიორობით, იმ მუშების მოწოლით, რომლებიც მიემხრნენ იმ აზრს, რომ მანეთზე კაპიკის მომატება უფრო ახლოა და ძვირფასი მათთვის, ვიდრე ყოველგვარი სოციალიზმი, ყოველგვარი პოლიტიკა; რომ მუშები, როცა „ბრძოლას აწარმოებენ, დარწმუნებულები უნდა იყვნენ, რომ იბრძვიან არა რომელიღაც მომავალი თაობისათვის, არა-

[6] იქვე, გვ. 422.
[7] იქვე, გვ. 439.
[8] А. П. Герцен об искусстве. стр. 44. 1954.
[9] იქვე, გვ. 45.
[10] იქვე.
[11] იქვე.
[12] М. Горький. Собрание сочинений. т. XXIV. стр. 74. 1933
[13] ვ. ი. ლენინი. ტ. 5. გვ. 462.
[14] იქვე, გვ. 459.
[15] იქვე, გვ. 450.

მეც თავისთვის და თავისი შვილებისათვის"[16]. ახეთი და ამგვარი ფრაზები, — ამბობდა ლენინი, — იმ ბურჟუაზიულ მოღალატეთა მუდამ საყვარელ იარაღს წარმოადგენდა, რომლებიც, სძაგდათ ის სოციალიზმი, მაინც მუშათაშორის მუშებთან, რათა მათთვის თავზე მოეხვიათ ის აზრი, რომ — მხოლოდ ეკონომიური, მხოლოდ პროფესიული ინტერესებისათვის ბრძოლა არის სწორი ბრძოლა თავისი და თავები შვილების კეთილდღეობისათვის.

ეკონომიზმის მქადაგებელნი, სტაჟორობის გამლევებელნი და შეგნებულობის შემზღუდველნი თავგამოდებით უფრთხილდებოდნენ „წმინდა მუშათა მოძრაობის" ყოველგვარი არაბუშური ინტელიგენციისგან, თუნდაც ეს სოციალისტური ინტელიგენცია ყოფილიყო.

ლენინი შეუწყვეტელ თეორიულ და ორგანიზაციულ ბრძოლას აწარმოებდა ეკონომიზმის პირველივე ლიტერატურული გამოვლინების წინააღმდეგ. იგი აცამტვერებდა „კრედო"-ს მომდევნებს და მუშათა მოძრაობიდან აღებული ფაქტებით ასაბუთებდა, რომ „უოველგვარი ქედის მოხრა მუშათა მოძრაობის სტიქიურობის წინაშე, „შეგნებული ელემენტის" როლის, სოციალ-დემოკრატის როლის ყოველგვარი დამცირება, ნიშნავს იმავე დროს, — სრულიად დამოუკიდებლად იმისაგან, სურს ეს დამცირებელს თუ არა, მუშებზე ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გავლენის გაძლიერებას"[17]. დიდად ცდებიან ისინი, — ამბობდა ლენინი, — ვინც ლაპარაკობს, „იდეოლოგიის გადაფასებაზე", შეგნებული ელემენტის როლის გაზვიადებაზე, ვისაც სჯერ ისე აქვს წარმოდგენილი, თითქოს წმინდა მუშათა მოძრაობას თავისთავად შეეძლოს გამოიმუშავოს თავისი საუთარი იდეოლოგია, ოღონდ კი მუშებმა თავიანთი ბედი ხელიდან გამოსცლოდნენ.

სცდებოდნენ არა მარტო „ეკონომისტები", რომელთა წინააღმდეგ ბრძოლა ლენინმა ჯერ კიდევ პეტერბურგის „მუშათა კლასის განთავისუფლებისათვის ბრძოლის კავშირში" გაიჩაღა, არამედ გადასახლებაში მყოფი ზოგიერთი რევოლუციონერი მოღალტეც, რომლებიც იზარებდნენ რა ნაროდნიკულ შეხედულებებს, ჯერ ფასს დებდნენ მუშათა კლასის შეგნებულობას მნიშვნელობას, უარყოფდნენ პროლეტარულ პარტიის თეორიის შეტანის საჭიროებას და ამ გზით რევოლუციური მოძრაობის გაძლიერებას აუცილებლობას.

„მოეშვა ხამბა დღეს, — გადმოგვცემს იმ დროს ციმბირში გადასახლებული მუშა შაპოვალოვი, — რომელიც ლენინმა სოფელ ტესში გაგზავნა, ცხარე კამათში გაიარა. ლენინი ეკამათებოდა ე. ვ. ბარამზინსა და ვ. ვ. ლენჯნერს. ბარამზინის პირით ნაროდნიკობა ურას ამბობდა თავდამტკიცებულად ეღიარებია და კვლავ ცხოვრებას ეძღვებოდა. ლენინს ედავებოდა ბარამზინი ხელოვნებისა და ლიტერატურის საკითხებში, რომლებიც მარქსიზტებს ჯერ კიდევ ხათაბალად არ ჰქონდათ დამუშავებული და გარკვეული"[18]. ლენინი მკზნებარედ ეკამათებოდა ორივეს, აქარწყლებდა მათ მცდარ ესთეტიკურ შეხედულებებს, მათ წარმოდგენას ხელოვნებისა და ლიტერატურაზე, მათ არასწორ მტკიცებას, თითქოს არსებობს ცალეე, დამოუკიდებელი მუშათა ხელოვნება და მუშათა ლიტერატურა; თითქოს მუშებს და გლეხებს არ სჭირდებათ მსოფლიო კლასიკური ხელოვნების ხიდდირის ათვისება, რომ მუშებთან არაფერი აქვს საერთო ფეოდალური და ბურჟუაზიული ინტელიგენციიდან გამოსული მხატვრებს, შემოქმედთ.

„... ლენინი ანეთორებდა იმ ჯზრს, — წერს შაპოვალოვი, — რომ სიქმოვიდან ფაბრიკიდან დაბრუნებულმა, დაღლილმა და ჭანჯაღარეულმა დახრჩობილებულმა მუშამ შესძლოს, ბურჟუაზიული წრიდან გამოსული ინტელიგენციის დახმარების გარეშე, შექმნას თავისი ხელოვნება და ლიტერატურა"[19].

ხელოვნება იდეოლოგიური ბრძოლის გარკვეული ხასიათ, რომელიც იხეთ სჭირდება შემრძოლ მუშათა კლასს, როგორც მას სჭირდება საერთოდ პოლიტიკური, თეორიული და ეკონომიური ბრძოლის ყველა ფორმა. მაგრამ ხელოვნება არ არის ახეთი რამ, რაც შეიძლება დამოუკიდებლად არსებობდეს. იგი შემადგენელი ნაწილია იდეოლოგიისა. მაშასადამე მისი შექმნა მუშათა კლასში იხეივე უნდა ხდებოდეს, როგორც ხდება პოლიტიკური და თეორიული შეგნებულობის შექმნა. რეაქციონერ მოძრაობაში, თქმა იმისა, რომ მუშათა კლასი თვითონ უნდა ქმნიდეს თავის საუთარ ხელოვნებას, იმასვე ნიშნავს, რომ ვთქვათ, სოციალისტური შეგნებულობა მუშათა კლასმა მხოლოდ თავის საუთარი ძალებით უნდა მოეწინავე წარმომადგენელთა დახმარებაზე. ლენინ ჯერ კიდევ დიდი წინათ ადრე, ვიდრე თავის ცნობილ ნაშრომში „რა ჯაქთათ?" დაწერდა, შეკიცხულ იქნება იმ მარქსისტად თვისუნებას, რომ პროლეტარიატი ვერ შექმნის საკუთარ ხელოვნებას და ლიტერატურას. ბურჟუაზიული წრიდან გამოსული ინტელიგენციის დახმარების გარეშე. შემდგომ პერიოდში ლენინმა ეს ფრაზა მეცნიერული დებულება კიდეც უფრო ნათლად ჩამოაყალიბა. „რა ჯაქთათ-ში" ლენინი დაასკვნიდა, რომ სოციალისტური შიგნების შეიძლებელია მარტო მუშათა კლასის ძალებით. „ყველა ქვეყნის ისტორია მოწმობს, რომ მუშათა კლასს მარტოოდენ თავისი საკუთარი ძალებით შეიძლება შეიმუშავოს მხოლოდ ტრედუნიონისტული შეგნება"[20]. ე. ი. მხოლოდ იმისი რწმენა, რომ აუცილებლად საჭიროა გაერთიანება კავშირებში, აწარმოოს ბრძოლა მეპატრონეებთან, მოითხოვოს მთავრობისაგან მუშებისათვის საჭირო ამა თუ იმ კანონების გამოცემა და სხვ. სოციალისტისათვის ბრძოლა ეს წარმოიშვება ამ ტრედუნიონისტური შეგნებისაგან დამოუკიდებლად. „სოციალიზმის მოძღვრება ღმობიენ, — წერდა ლენინი, — იმ ფილოსოფიური, ისტორიული და ეკონომიური თეორიებიდან, რომელთაც ამუშავებდნენ მდიდარი კლასების განათლებული წარმომადგენლები, ინტელიგენცია, თანამედროვე მეცნიერული სოციალიზმის ფუძემდებლები, მარქსი და ენგელსი, თვითონაც, თავიანთი სოციალური მდგომარეობით, ბურჟუაზიულ ინტელიგენციას ეკუთვნოდნენ"[20].

ბუნებრივია შეგნებულობის ამ კანონზომიერ მოვლინას ვერ აცდებოდა რუსეთის მუშათა მოძრაობაც. მართლაც, მუშათა მასების გამოღვიძებას ხელი შეუწყო გარედან შეტანილმა შეგნებულობამ. ფაქტია ის, რომ რუსეთის პირველი სოციალ-დემოკრატები, რომლებიც ეკონომიურ ავიტაციას ეწეოდნენ, არ სთვლიდნენ ამ ავიტაციას თავის ერთადერთ ამოცანად, პირიქით, — როგორც ლენინი აღნიშნავდა, — ისინი იმთავითვე აუცილებელ ფართო პოლიტიკურ აზიტაციას საერთოდ, თვითმპყრობელობის დამხობის მოცანას, განსაკუთრებით. თვით ლენინის მოღვაწეობა პეტერბურგის „ბრძოლის კავშირში" ნათელი მაგალითია იმისა, თუ როგორ უთანხმებდა ურთიერთს რევოლუციური სოციალ-დემოკრატია პოლიტიკურ და ეკონომიურ ბრძოლას. ლენინმა ჯერ კიდევ 1895 წლის დამლევს შეადგინა „რაბოჩეე დელო" პირველი ნომერი, რომელშიც რამდენიმე სტატია დაიბეჭდა. ამ წერილებში ლენინი სახავდა მუშათა კლასის ისტორიულ ამოცანებს, უწინარეს ყოვლისა, პოლიტიკური თავისუფლების მოპოვების ამოცანას. „რაბოჩეე დელო" 90-იან წლებში იყო რუსი სოციალ-დემოკრატების პირველი ისეთი გაზეთი, რომელიც ლენინის სტატიებით რომ ვთქვათ, „წარმოდგენილი არა ვიწრო ადგილობრივი, მით უფრო, არა „ეკონომიური" ხასიათის გაზეთს, არამედ ისეთ ბეჭდვით ორგანოს, რომელიც ცდილობდა საკადრისი ბრძოლა შეეერთებინა თვითმპყრობელობის საწინააღმდეგო რევოლუციურ მოძრაობასთან და მხარში ამოსდგომოდა სოციალ-დემოკრატიას. ამ გაზეთის გამზადებული პირველი ნომერი 1895 წლის 9 დეკემბერს ხელში ჩაუვარდა პოლიციას და ამის გამო მის ფურცლებზე დაბეჭდილ ლენინის სტატიებმა დღის სინათლე ვეღარ იხილეს. „შესაძლოა 30 წლის შემდეგ ეს წერილები გამოქვეყნდეს ისტორიული „რუსკაა სტარინაშ" პოლიციის დეპარტამენტის არქივიდან" — წერდა ლენინი 1902 წელს. ლენინის წინასწარმეტყველება ასრულდა. ოქტომბრის დიდი სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ პოლიციის არქივებში, მართლაც, აღმოჩნდა „რაბოჩეე დელოს" მოწინავე სტატია, ავტეეთე სხვა სტატიებიც, რომლებიც ცხადყოფენ, თუ როგორ აოვებებდა რევოლუციონერი სოციალ-დემოკრატია ერთმანეთთან პოლიტიკური და ეკონომიური ბრძოლის ამოცანებს.

ამგვარად ლენინის მთელი მოღვაწეობა იმის მჭერმეტყველი მაგალითია, რომ სწორედ მოწინავეი ინტელიგენტურ წრეებს შეეძლოთ მუშათა მოძრაობაში სოციალისტური შეგნება, რომ მოციალისტური ინტელიგენციის მეშვეობით წარმოებდა პროლეტარიატში რევოლუციური იდეოლოგიის გამომუშავება, ისინი ნერგავდნენ მუშათა მასებში ხელოვნებისა და ლიტერატურის სიყვარულს, სწორედ ისინი იმუშავებდნენ და აყალიბებდნენ პროლეტარიატის ბრძოლის შესაბამის მხატვრულ-ესთეტიკურ შეხედულებებს, აღიცელებდნენ მათ მშრომელთა ფართო ფენებში.

ლენინი არ ნანობდა, რომ მთელი სამი დღე მოანდომა თეორიულ საკამათებზე, კერძოდ ხელოვნების და ლიტერატურის საკითხებზე ცხარე კამათს. არ დაინაზა დრო, იმიტომ რომ მარქსისტული შეხედულებების მოწინააღმდეგე თეორეტიკოსთა რიცხვი არ იფარგლებოდა მარტო ბარამზინ-ლენჯნერით. მაგრამ ამას კი არ ისახავდა ლენინი მიზნად, რომ მარქსისტულ პოზიციებზე გადმოეყვანა ეს ორი მოპაქერე, არამედ ამ კამათით იგი ბრძოლას აწეულებდა საერთოდ სტაქიურობის წინააღმდეგ მუშათა მოძრაობაში, აყალიბებდა მოძღვრებას თეორიული ბრძოლის მნიშვნელობაზე, ასაბუთებდა, რომ „რევოლუციური თეორიის გარეშე შეუძლებელია რევოლუციური მოძრაობაც"[21] იგი აკრიტიკებდა მარქსიზმის რევიზიონისტებს, ეკონომიური ბრძოლით მუშათა მოძრაობის შეზღუდვის მოწადინეთ, რომლებსაც ხურდათ სწორი გზისათვის აეცდინათ პროლეტარიატის ბრძოლა. ლენინ განმარტავდა, რომ სოციალისტური შეგნების ჩამოყალიბება მხოლოდ ღრმა მეცნიერული ცოდნის საფუძველზე. თანამედროვე ეკონომიური მეცნიერება, — ხაზს უსვამდა ლენინ კუეკის სიტყვებს, — იმდენადვე წარმოადგენს სოციალისტური წარმოების პირობას, როგორც, ვთქვათ, თანამედროვე ტექნიკა. მეცნიერების მატარებელი კი არის არა პროლეტარიატი, არამედ ბურჟუაზიული ინტელიგენცია, სწორედ ამ ფენის, ე. ი. ბურჟუაზიული ინტელიგენციის ცალკეულ წევრთა გონებაში წარმოიშობა სოციალისზმის იდეაც. ამ იდეას ისინი უზიარებენ გონებრივი განვითარების მაღალ დონეზე მდგარ პროლეტარებს და ამ გზით შეაქვთ პროლეტარიატის კლასობრივ ბრძოლაში. „ამრიგად, სოციალისტური შიგნება არის ჯარედან შემოტანილი რამ პროლეტარიატის კლასობრივ ბრძოლაში და არა რაღაც სტიქიურად მისგან წარმოშობილი". ამიტომ ლენინის რწმე-

[16] იქვე, გვ. 476.

[17] იქვე. გვ. 478.

[18] А. Шаповалов. В Сибирской ссылке. Сбор. Воспоминания о В. И. Ленине. стр. 180. 1956.

[19] იქვე.

[20] ვ. ი. ლენინი, ტ. 5, გვ. 469.

[21] იქვე, გვ. 460.

ნით, — სოციალ-დემოკრატიის ამოცანას წარმოადგენდა პროლეტარიატში შეეტანათ მისი მდგომარეობისა და მისი ამოცანის შეგნება. ეს არ ნიშნავს, — იმოწმებდნა ლენინი იმ აზრს, — რომ მუშები არ იღებენ მონაწილეობას თავისი იდეალოგიის გამომუშავებაში. მაგრამ ისინი ამაში მონაწილეობას იღებენ არა როგორც მუშები, არამედ როგორც სოციალიზმის თეორეტიკოსები, როგორც „პრუდონები“ და ვაიტლინები, მონაწილეობას იღებენ, სხვანაირად რომ ვთქვათ, მხოლოდ მაშინ და იმდენად, რამდენადაც ისინი ახერხებენ თავისი საუკუნის ცოდნის ცოტად თუ ბევრად შეთვისებას და ამ ცოდნის წინ წაწევას. ხოლო მუშებს, რომ ეს უფრო ხშირად მოახერხონ, ამისათვის საჭიროა, რაც შეიძლება, მეტი ვიზრუნოთ საერთოდ მუშების შეგნების დონის ასამაღლებლად. ამისათვის საჭიროა, რომ მუშებმა თავი კი არ შეიზღუდონ „მუშებისთვის განკუთვნილი ლიტერატურის“ ხელოვნურად შევიწროებული ჩარჩოებით, არამედ ისწავლონ საერთო ლიტერატურის სულ უფრო მეტად დაუფლება[22].

ამ გზით მუშებს შეუძლიათ უფრო ღრმად და მალე დაეუფლონ მეცნიერებისა და ხელოვნების საკითხებს. მაგრამ მთავარი მაინც ის არის, რომ თეორიული აზროვნების უნარს მუშათა კლასში ინტელიგენცია აღვიძებს და აძლიერებს. ამიტომ გასაგები იყო ის წინააღმდეგობა, რომელსაც ლენინი უწევდა ნაროდნიკ ბარამჩინის და ბერნშტეინის უნებური დამცველის — ლენჩიცკის პრინციპულ შეხედულებას იმის შესახებ, თითქოს მუშათა კლასს დამოუკიდებლად შეუძლია შექმნას თავისთვის ხელოვნება და ლიტერატურა. ეს იყო არა მარტო მცდარი, არამედ რევოლუციური მოძრაობისათვის მავნე აზრი. იგი თეორიის გარეშე ბატონებად პროლეტარიატს მოახლოვებული ბრძოლების მწვავე ეპოქაში, ასუსტებდა მის ძალებს კაპიტალისტთან პირისპირ გამართულ სამკვდრო-სასიცოცხლო შეჯახებაში. გადასხლებაში მყოფ რევოლუციონერებთან გამართულ ახალ დისკუსიებში ლენინი მკაფიოდ და ნათლად აყალიბებდა რევოლუციური თეორიის მნიშვნელობას, ავითარებდა იმ აზრს, რომ „სოციალისტური იდეოლოგიის ყოველგვარი დამცირება, მისგან ყოველგვარი ჩამოშორება ნიშნავს იმავე დროს ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გაძლიერებას“ [23].

რა იყო თეორიის ასეთი უზუსტელეოფის ნამდვილი მიზეზი? ის, რომ მარქსიზმის რევიზიის მომხრეებს სურდათ თეორიულად გაენაირებინათ მებრძოლი პროლეტარიატი, დაეცვინებინათ იგი ტაქტიკურობის, ალალმედობის გზაზე და ამ ხერხით შეეხელებინათ და შემდეგ სრულიად შეეჩერებინათ რევოლუციის განვითარება, გაებნა გრძლივებით კაპიტალიზმის არსებობა.

მაგრამ ეკონომიზმისა და ოპორტუნიზმის მოთავები რევოლუციური თეორიის უსუსურებელოფას მარქსიზმის ნიღაბით ეწეოდნენ. ისინი ფარისევლურად ამრეცხილებენ ხმეის, ვითომდა თვით მარქსი ამტკიცებდა, რომ ეკონომიური განვითარება და კლასობრივი ბრძოლა ქმნის არა მხოლოდ პირობებს სოციალისტური წარმოებისათვის, არამედ უშუალოდ წარმოშობს სოციალისტის ვეიოლებით და არა ერთმეორისაგან, რომ სოციალიზმი და კლასობრივი ბრძოლა წარმოიშვნენ სხვადასხვა წანამძღვრის არსებობისას. ჭეშდნ დასკვნა, რომ სოციალისტური შეგნება იბადება მხოლოდ ღრმა მეცნიერული ცოდნის საფუძველზე, ამასთან ამ ცოდნას გამოიმუშავებს არა უშუალოდ პროლეტარიატი, არამედ ბურჟუაზიული წრიდან გამოსული, რევოლუციური მუშათა კლასის მხარზე დამდგარი ინტელიგენცია.

სოციალიზმი და კლასობრივი ბრძოლა ერთნაირად დამახასიათებელი ყო ეკონომის განვითარებული ჰეყნენებისათვის, მაგრამ სოციალიზმის იდეის გამარჯვება პირველად სწორედ ეკონომიურად უფრო ნაკლებად განვითარებულ ჰეყნებში — რუსეთში მოხდა. რით აიხსნება ეს? იმით, რომ სოციალიზმის იდეა, სოციალისტური შეგნება რუსეთის მუშათა კლასში უფრო მეტის ძალით იქნა შეტანილი და გავრცელებული, ვიდრე სხვა რომელიმე ჰეყნის პროლეტარიატში; იმით, რომ სოციალიზმის იდეის დამხინჯებას უფრო მეტის ძალით ებრძოდა ლენინის იდეის შექმნილი კომუნისტური პარტია, ვიდრე სხვა რომელიმე მარქსისტული პარტია ევროპაში; იმით, რომ ლენინმა თავიდანვე მთავარი ყურადღება მიაქცია მარქსიზმის თეორიის დაცვასა და გაღრმავებას, იხსნა იგი ყოველი სახის რევიზიონისტების ირიხმებისაგან, აღეცვნა რუსეთის პროლეტარიატი მეცნიერული სოციალიზმის თეორიით, უჩვენა მას სწორი საბრძოლო გზა. სოციალიზმის გამარჯვება ჩვენს ჰეყნეში იმითაც აიხსნება, რომ რევოლუციურმა სოციალ-დემოკრატიამ გაბედულად შეიტანა მუშათა კლასში სოციალისტური შეგნება, არ დაუცდა იმ დროს, როცა მუშათა კლასი თვითონ, სხვისი დახმარების გარეშე, გამოიმუშავებდა თავის სოციალისტურ თეორიას, არ დააყოვნა მუშათა კლასში მარქსიზმის გავრცელება, არ შეიფერხა პროლეტარიატის ბრძოლა, ჭველი კაპიტალისტური ურთიერთობის შეცვლა ახალი სოციალისტური ურთიერთობით, არ დაამუხრუჭა მარქსიზმის გავრცელებისა და ხორცშესხმის დიადი ამოცანა.

თუ ბოლშევიზმა 1917—1920 წლების, უაღრესად მძიმე პირობებში შესძლო შეემუშავებინა და წარმადებით განეხორციელებინა სახტიკ ცენტრალიზაცია და რკინისებური დისციპლინა, ამის მიზეზი რუსეთის ცხოვრების მთელ რიგ ისტორიულ თავისებურებაში მდგომარეობს, სახელდობრ, იმაში, რომ ჩვენს ჰეყნეში ბოლშევიზმი წარმოიშვა „მარქსიზმის თეორიის უაღრესად მტკიც ბაზაზე. ხოლო ამ — და მხოლოდ ამ რევოლუციური თეორიის სისწორე დაამტკიცა არა მარტო მთელი XIX საუკუნის მსოფლიო ჯამიდელობამ, არამედ განსაკუთრებით რუსეთში რევოლუციური აზრის მერყეობისა და ქანაობის, შეცდომებისა და იმედგაცრუების გამოცდილებამ, — წერდა ლენინი თავის წიგნში „მემარცხენეობის“ სავმაწვილო სენი კომუნიზმში“ [24]. თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში მოწინავე აზროვნება რუსეთში, გაუგონარი, ველური და რკაქცული ცარიზმის უღელქვეშ „ხარბად ეძებდა სწორ რევოლუციურ თეორიას, განსაცდოფებელი გულმოდგინებით აღიჭებდა თვალ-ყურს ევროპისა და ამერიკის ყველა და ყოველ „უკანასკნელ სიტყვას“ ამ დარგში“. ამიტომ ბუნებრივია, რომ „მარქსიზმი, როგორც ერთადერთი სწორი რევოლუციური თეორია, რუსეთში ვეშმარიტად სიმწრით მოიპოვა, გაუგონარი ჭაობისა და მსხვერპლის, უმაგალითო რევოლუციური გმირობისა, ჭარმოუდგენელი ენერგიისა და თავდადებული ძიების, სწვალის, პრაქტიკით გამოცდის, იმედგაცრუების, შემოწმების, ევროპის გამოცდილებასთან შედარების ნაბეჭავი სალუხნის ისტორიით“[25]. ლენინი აღნიშნავს, რომ ცარიზმის მიერ გამოწვეული იძულებითი ემიგრანტობის გამო რევოლუციურ რუსეთს ჰქონდა ისეთი მდიდარი ინტერნაციონალური კავშირი, ისეთი საუცხოო ინფორმაცია რევოლუციური მოძრაობის მსოფლიო თეორემების და თეორიების შესახებ, როგორიც არა ჰქონია არც ერთ სხვა ჰეყნესას მსოფლიოში.

ამ ინტერნაციონალური კავშირის განმამტკიცებელი და საუცხო ინფორმაციის ორგანიზატორი იყო ლენინი და ლენინის მიერ შექმნილი, რევოლუციურ ბრძოლებში გამოწრთობილი ბოლშევიკური პარტია, რომელიც უფრო მეტად, ვიდრე რომელიმე სხვა პარტია, ღრმად ნერგავდა მუშათა კლასში მარქსიზმის რევოლუციურ თეორიას. ამ გასაოცრადევებული თეორიული ბაზაზე აღმცენებულმა ბოლშევიზმმა მისი შექმნის დღიდან ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვებამდე, გამოიარა ბრძოლების ისეთი ჰრაქტიკული სკოლა, რომელსაც გამოცდილების მხრივ ბადალი არა ჰყავს ჰვეყანაზე. ამ ხნის განმავლობაში რუსეთმა გადაიარა წარმოუდგენლად უფრო მეტი, ვიდრე სხვა რომელიმე ჰვეყანამ. რუსეთის მუშათა კლასმა გამოსცადა ბრძოლის სხვადასხვა ფორმა — ლეგალური და არა ლეგალური, მშვიდობიანი და შეოთიანი, ფარული და აშკარა, პარლამენტური და ტერორისტული. ეხი მოკლე დროში არც ერთს ჰვეყანაში არ დგრძოველ თანამედროვე საზოგადოების უველა კლასის ბრძოლის ფორმების, ელფერთა, მეთოდების ასეთი მრავალგვარობა, მასთან ისეთი ბრძოლისა, რომელიც, ჰვეყნის ჩამორჩენილობისა და ცარიზმის მძიმე უღლის გამო, განსაკუთრებით ჩქარა მწიფდებოდა და განსაკუთრებით ხარბად ითვისებდა ამერიკისა და ევროპის პოლტიკური განცდილების შესაძახს „უკანასკნელ სიტყვას“. ამ ბრძოლის ვითარებაში მუშათა კლასი ხვეწდა, ამდიდრებდა და იცავდა მარქსიზმის მოძღვრებას, ამ მოძღვრებას, რომელზედაც ლენინ ამბობდა: „მხოლოდ ისტორიის სამი დიდი ეპოქიდან თვითეულს მოჰჭნდა მისთვის ახალი დადასტურება და ახალი ტრიუმფები, მაგრამ მარქსიზმს, როგორც პროლეტარიატის მოძღვრებას, კიდევ უფრო დიდ ტრიუმფს მოუტანს მომავალი ისტორიული ეპოქა“ [26].

ეს ეპოქა დადგა... ლენინის წინასწარმეტყველება ახდა, მისი ნათქვამი განხორციელდა. ჩვენმა ეპოქამ მარქსიზმის თეორიას ტრიუმფი მოუტანა.

გამარჯვებული მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრება ის მტკიცე საფუძველია, რომელზედაც ვითარდება მაღალდეფნის და მრავალფეროვანი საბჭოთა ხელოვნება. მხოლოდ მარქსისტულ-ლენინური თეორიით შეიარაღებულ ხელოვან შეუძლია შექმნას დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობის, ცხოვრების გარდაქმნისათვის მებრძოლი, მღელვარე ტილოები. მხოლოდ ის ხელოვანი მიაღწევს დიდ შემოქმედებით წარმატებებს, ვინც ღრმად წვდება ახახვის მარქსისტულ-ლენინური თეორიის ცხოველმყოფლობას; ვინც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ხალხთან; ვინც მთელს თავის ძალას და ნიჭს ერთი მიზნისაკენ წარმართავს — სისხლსავსე ახახოს კომუნიზმის მშენებლობა, საბჭოთა ადამიანების თავდადებული შრომა და გმირობა ბრძოლა მშვიდობისათვის, დემოკრატიის და სოციალიზმის გამარჯვებისათვის მთელს მსოფლიოში.

---

[22] იქვე, გვ. 480.

[23] იქვე.

[24] ვ. ი. ლენინი. ტ. 31, გვ. 70.

[25] იქვე, გვ. 11.

[26] ვ. ი. ლენინი. ტ. 18, გვ. 709.

აფხაზეთის ლიტერატურის და ხელოვნების დეკადის გახსნა. სტუმრებს მისასალმებელი სიტყვით მიმართავს სსრ კავშირის
სახალხო არტისტი ვ. ი. ანჯაფარიძე

დარბაზი დეკადის გახსნის დღეს

აფხაზური დრამის სპექტაკლებზე

ნადია შალუტაშვილი

ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი

საბჭოთა კავშირის მომმე ერების კულტურისა და ხელოვნების აყვავება კომუნისტური პარტიის ბრძნული ნაციონალური პოლიტიკის შედეგს წარმოადგენს. დიდი ოქტომბრის უმნიშვნელოვანესი მოპაპოვარია ის, რომ საბჭოთა სინამდვილეში დღემა და პატარა ერებმა მოიპოვეს თავისი ეროვნული და სულიერი ძალების გამოვლინების სრული შესაძლებლობა. დღეს საბჭოთა საქართველო განვითარების მაღალ საფეხურზე დგას, მასში შემდგარმა აჭარისა და აფხაზეთის ავტონომიურმა რესპუბლიკებმა, აგრეთვე სამხრეთ-ოსეთმა დიდი ნაბიჯი გადადგეს წინ თავიანთი ლიტერატურის, ხელოვნების, კულტურის აყვავების საქმეში. ამ მაღალ მიღწევათა დემონსტრაცია იყო თბილისში ჩატარებული ავტონომიურ რესპუბლიკათა დეკადები.

აფხაზეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადამ, რომელიც ამ ცოტა ხნის წინ მოეწყო ჩვენს დედაქალაქში, თვალსაჩინოდ დაგვანახვა, ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად როგორ განვითარდა და შემოქმედებითად დაბადებულა საბჭოთა აფხაზეთის თეატრალური ხელოვნება.

დაახლოებით სამი ათეული წლის მანძილზე აფხაზეთის თეატრში შეიქმნა და ჩამოყალიბდა ძლიერი შემოქმედებითი კოლექტივი, რომელსაც ჰყავს ნიჭიერი მსახიობები, რეჟისორები, მხატვრები და თეატრის სხვა მუშაკები.

საღეკადო რეპერტუარი თეატრმა მოფიქრებით და გულდასმით შეარჩია. ჩვენ ვნახეთ ისტორიული დრამა საქართველოს წარსულიდან (ა. ი. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ღალატი"), კომედია თანამედროვე აფხაზეთის საკოლმეურნეო ცხოვრებიდან (შ. ფაჩალიას „გუნდა") და, ბოლოს, უ. შექსპირის უკვდავი ტრაგედია „ოტელო".

როგორც თავისი თემატიკით, ისე ჟანრობრივი მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, თეატრის საღეკადო რეპერტუარი უთუოდ მოწონების ღირსია.

პირველ რიგში რეპერტუარის სწორმა შერჩევამ უზრუნველყო აფხაზური დასის შემოქმედებითი წარმატება, ხელი შეუწყო მისი შესაძლებლობების საკმაოდ სრულ გამოვლენას.

ყველაზე მნიშვნელოვანი, რამაც ნანახ სპექტაკლებში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო, იყო აფხაზი ხალხის ეროვნული თავისებურება, რაც მკვეთრად გამოჩნდა მსახიობთა პლასტიკაში, მათ ცოცხალ და სხარტ მოძრაობებში. მართალია, ამ სპექტაკლებს (განსაკუთრებით „ღალატს" და „გუნდას") გარკვეული ნაკლოვანებებიც ახასიათებდა, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ მათში, ამ სპექტაკლებში, უთუოდ გამოვლინდა აფხაზური დასის დიდი შემოქმედებითი პოტენცია.

საქ. სსრ სახალხო არტისტის შ. ფაჩალიას „გუნდამ" მაყურებლის ინტერესი აღძრა თემის აქტუალობით, მკვეთრი კონფლიქტით, საინტერესოდ დაწერილი სახეებით. მართალია, ამ კომედიას გააჩნია გარკვეული ნაკლი, მაგრამ პიესა მაინც საინტერესოა, როგორც თანამედროვე აფხაზეთის ცხოვრების ამსახველი ნაწარმოები.

პირველი სერიოზული ექსპერიმენტი — აფხაზეთის ერთ-ერთი კოლმეურნეობის წევრები გულისწყრომით ლაპარაკობენ მასზე, რომ მოეწყვირიგებელია მათი სამეურნეო საქმეები. სასოფლო-სამეურნეო არტელის თავმჯდომარე მახაზ მარუხბა (საქ. სსრ სახალხო არტისტი ა. აგრბა) და პარტიული კომიტეტის მდივანი გუგუა ხარაბუა (მსახ. ნ. ჯოპუა) მფარველობას უწევენ მეთამბაქოეთა ბრიგადის ხელმძღვანელს ზაურ მირბას (საქ. სსრ სახ. არტისტი შ. ფაჩალია). სხვა ბრიგადების ხარჯზე ხელოვნურად ზრდიან მის სახელს. ზაურ მირბას სოციალისტური შრომის გმირის წოდებამ და ქუბა-დიდებამ თავბრუ დაახვია, გააყოყოჩა, იგი არავის რჩება აღარაფრად აგდებს. მისი საცოლე, ახალგაზრდა აგრონომი გუნდა ხანმოკლე ხედვის ზაურის ფსიქიკაში მოხმობილ ცვლილებებს, გული სტკივა და პირდაპირ ამხელს მის შეცდომებს, თამამად აკრიტიკებს მასაც და კოლმეურნეობის ხელმძღვანელობასაც, რომელიც საკოლმეურნეო ქონებას იტაცებს და ანადგურებს.

კონფლიქტი ზაურსა და გუნდას შორის, რომელსაც მახაზ მარუხბა და გუგუა ხარაბუა აღრმავებენ, ერთმანეთს აცილებს შეყვარებულებს.

გუნდას გული სტკივა ზაურის ჯოტობის, მისი ულამაზოლობის გამო; იგი ხედავს, რომ ამით უკმაყოფილოა ზაური, ხედავს, რომ მათი ბედნიერება ინგრევა, მაგრამ მას სხვაგვარად მოქცევა არ შეუძლია. რადგანაც მტკიცედაა დარწმუნებული თავის სიმპათლეში. მხოლოდ

დათო („ოცნება“) — მსახიობი ნ. ჩიქოვანი

მოქნილი კაცია პარტკომის მდივანი გუგუა ხარაბუა. მსახიობი ნ. ჯაფა ამ სატრირიკულ ფერებში გვიხატავს ამ უნებისყოფო, გადაგვარებულ ადამიანს, რომელმაც დაკარგა პატრიოსანი ადამიანის სახე და ბნელ საქმიანობაში ჩაება.

აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტი რ. აგრბა რბილი, ბუნებრივი იუმორით დაჯილდოებული მსახიობია. ბუხჰალტერ ანდარბუას როლში მან გვიჩვენა ჭკუამოკლე, ზარმაცი და ლოთი ადამიანი, რომელიც ოცი ცხოვრებას ეძებს და ამის მისაღწევად დანაშაულის ჩადენას არ თაკილობს. მხიარული სიცილს ეწვევს დარბაზში რ. აგრბას სცენები კედლის გაზეთთან. მსახიობი კარგად გადმოგვცემს ანდარბუას მისწრაფებას დაუმალოს ხალხს კარიკატურა, სადაც თვითონ არის გამოსახულებული. ყოველგვარი საშუალება იხმაროს, რათა თავიდან აიცილოს თანამოსოფლეების დაცინვა.

კომიკურია და ამასთან ზნეღრმომგვრელი მეფუტკრე ჩანთა კილბა მსახ ობ ნ. ჩიქოვანის შ-სრულებით. პიესის დადებითი გმირები — მუშაი რამხა (აფხ. ასსრ დამსახურებული არტისტი ი. კოკოსკერია), მინაზ სმირბა (აფხ. ასსრ დამსახურებული არტისტი მ. ქასლანია), ანთიცა გუმბა (აფხ. ასსრ დამსახ. არტ. ვ. დბარი), მასი ლაზბა (აფხ. ასსრ დამსახურებული არტისტი ს. კობახია) შემსრულებლებისაგან დიდ აქტიორულ დაძაბულობას მოითხოვენ. ჩვენის აზრით ერთგვარად ხელოვნურია საქ. სსრ დამს. არტისტ ს მ. კოგის თამაში ფოსტმეისტრ ბუას ბაგბას როლში. მსახიობს აკლია ამ როლისათვის საჭირო სიმკვირცხლე და იუმორი. ნიჭიერად ასრულებს მწყემსი ბიჭის კუმჭი ჩამაგუას როლს აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი მ. ფაჩალია.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს უკანასკნელი აქტის მასობრივი სცენის რეჟისორული გადაწყვეტა. ეს სურათი შედარებით სუსტია.

სპექტაკლის გაფორმება (მხატვარი საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნ. ყაზბეგი) საერთოდ დამაკმაყოფილებელია, განსაკუთრებით სასიამოვნო შთაბეჭდილებას სტოვებს ზღვისპირეთის პეიზაჟები, მაგრამ გუნდას სახლის ეზო კოლმეურნის კარმიდამოს კი არა, უფრო დასასვენებელი სახლის ან სანატორიუმის პარკს მოგვაგონებს. იგი ხელოვნურია და შეიძამაზებული.

მსელდიერთია ო. თევდორაძის მიერ აფხაზური ხალხური სიმღერების მოტივებზე ჯგუფული წესისა.

მეორე სადეკადო სპექტაკლი „დალატი“ ყურადღებას იმსახურებს საინტერესო აქტიორული შესრულებით. პირველ რიგში აღსანიშნავია

ერეკლე („დალატი“) — მსახიობი ნ. ჯაფა

რაციონის ახალი მდივანი აუხელს თვალს ზაურს, თვალნათლივ უჩვენებს მას შეცდომებს.

აღსანიშნავია, რომ გმირის ხასიათში გარდატეხა ხდება არა სცენაზე. არამედ კულისებში. უკანასკნელ სურათში ჩვენ უკვე გარდაქმნილ ზაურს ვხედავთ, რომელმაც თავისი შეცდომები მოინანია. „ვუნდერ“ არის მეორე პარალელური ხაზიც; იგი ავგუსტია კოლმეურნეობის ბუხჰალტრის ყუანთა ანდარბუას სიყვარულზე და ექვიანობაზე. ანდარბუას და მ-ს მეგობარი, ლოთ მეფუტკრეს ჩანტა კილბას, რომელთანაც ანდარბუა სხვადასხვა მაქინაციებს ეწევა, სოფლის ფოსტმეისტრი ხუას ხაგბა, ჭეკელი: ლაზა და ანდარბუას სიყვარულის ობიექტი ანთ-ცა სასაცილო მდგომარეობაში აყენებენ. გუნდა კოლმეურნეობის თავმჯდომარის და პარტკომის მდივნის სურათებთან ერთად კედლის გაზეთში მოათავსებს მის კარიკატურას. ამასთან დაკავშირებით პიესაში საკმაოდ საინტერესო კომიკური სიტუაციები იქმნება.

სპექტაკლი დადგა პიესის ავტორმა შ. ფაჩალიამ. არ შეიძლება არ აღინიშნოს საერთო მხიარულების და სიცოცხლის ის ატმოსფერი, რომელსაც უდიდოდ ვკრძნობთ სპექტაკლის რამდენიმე ეპიზოდში და ზოგიერთი შემსრულებლის მიერ შექმნილ სცენურ სახეში. მთავარი გმირების გუნდა ნანხვა და ზაურ მ რხაა როლებს ასრულებენ საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი ა. არგუნ-ყონომოკი და საქ. სსრ სახალხო არტისტი შ. ფაჩალია. მსახიობებს დიდად ეხმარებათ სცენური მომზადებულობა და ოსტატობა. არგუნ-ყონომოკის გუნდა წარმოგვიდგა როგორც ენერგიული და ამასთან ერთად სულით სპეტაკი ახალგაზრდა ქალი. ადამიანებთან ურთიერთობაში იგი დამაჯერებელი და უშუალოა.

შ. ფაჩალიას ზაურ ს რბა მტკიცე ნებისყოფის ადამიანია.

ისევე როგორც პიესაში, სპექტაკლშიც უფრო დასრულებულად უარყოფითი სახეებია მოცემული. კოლმეურნეობის თავმჯდომარე მახაზ მარუხბა (საქ. სსრ სახალხო არტისტი ა. აჯრბა) გამოცდილი გაძვერაა. მსახიობი მეტად ძუნწად ხმარობს გამომსახველ ხერხებს, სამაგიეროდ მის მიერ მოფიქრებული ცოცელი დეტალი მრავალმეტყველია. ა. აჯრბა ოსტატურად თამაშობს პაუზებს; ლაონ ური ჭესტი, ცოცხალი მიმიკა, ხმის მდიდარი ინტონაციები, — ყველაფერი ეს ხელს უწყობს მსახიობს ცოცხლად წარმოგვიდგინოს ამ პერსონაჟის მართალი, რეალისტური პორტრეტი.

სცენა სპექტაკლიდან „გუნდა“

საქ. სსრ დამსახურებული არტისტი მ. ზუბა (ზეინაბი). მსახიობი გვიჩვენებს ქართველ ქალის ტიპობრივ ტრაგიკულ ბედს, ძლიერი ხასიათის ადამიანს, რომელიც მზად არის ყველაფერი ანაყრადოს სამშობლოს თავისუფლებას. მსახიობი უკანასკნელ აქტში დიდი დრამატიზმით გადმოგვცემს, როგორ იტანჯება დედა შვილის ღალატისა და მისი სიკვდილის გამო, ამასთან ერთად, მის სასიკვდილოდ განწირულ სახეს ბედნიერების ღიმილი ანათებს, რადგანაც იგი მოესწრო საყვარელი სამშობლოს — საქართველოს მტარვალთაგან განთავისუფლების ბედნიერ დღეს.

„ღალატში“ ისევე, როგორც „გუნდაში“, საქ. სსრ სახალხო არტისტმა ა. აგრბამ კვლავ დაგვანახა ოსტატობა და გარდასახვის შესანიშნავი უნარი. მისი ანანია გამოცდილი მეომარია, გულით და სულით ერთგული თავისი სამშობლოსი. ა. აგრბამ ანანია კლასობრივებით გამოამძღავნა თავისი ხალხის გულმაგრობა, გმირობა, ვაჟკაცური ხასიათი, გაატარა ეს სახე მისთვის ახლობელ ეროვნულ განცდათა პრიზმაში.

ნამდვილ მეომრებად, ჯანღონით სავსე ვაჟკაცებად წარმოსდგნენ ჩვენს წინაშე დათოს და ერეკლეს შემსრულებლები ნ. ჩიქოვანი და ნ. ჯენია.

განსაკუთრებით უშუალო და გულწრფელია მსახიობი ნ. ჯენია, მისი ერეკლე ჯერ კიდევ ცხოვრებაში გამოუცდელი, მომნობი ყმაწვილია. ამიტომ ასე ადვილად აბამს მას თავის ცბიერი რუქაია. შ. ფაჩალია გადმოგვცემს ოთარ ბეგის სიდარბაისლესა და ვაჟკაცობას, მაგრამ ასატყვია, რომ მან უფრო მეტი სილრმით დაბატოს გმირის ფსიქოლოგიური განცდები, ის დიდი სულიერი ბრძოლა, რომელმაც სამშობლოს ცვლაც დაუბრუნა გამოცდილი მეომარი და ერთგული მამული-შვილი.

ა. აგრუნი-კონოშოკი თავისი ბუნებით ლირიკული მსახიობია. მან ძირითადად შესძლო რუქაიას ენებიანობის ს, მისი სიცბიერისა და შემპარავი თითლბაზობის გადმოცემა, მაგრამ ბოლომდე ვერ ამხილა მისი ვერაგობა.

მწიარულ კისკისა გაიანეს ბავშვური უშუალობა და სიცილქვე მოსდევს. ყოველივე ეს აფხაზეთის ასსრ დამსახურებულმა არტისტმა მ. ფაჩალიამ სიმარილით გადმოგვცა. მაგრამ მსახიობის თამაშში ერთგვარად დაიჩრდილა მამისადმი გაიანეს სიყვარული და მის სულში პირველი ტრფობის გაღვიძება.

აფხაზეთის ასსრ სახალხო არტისტი რ. აგრბა ბესოს როლში ვერ აღწევს საჭირო სიძლიერეს. ეს სახე როგორღაც დაიკარგა სპექტაკლში.

საქ. სსრ დამსახურებულმა არტისტმა მ. კოვენ საკმაო სიძლიერით წარმოსახა სოლეიმან ხანის სასტიკი, დესპოტური ბუნება, მისი სიძოლვილი ქართველებისადმი და უსაზღვრო შიში იმათ წინაშე, ვისაც ესოდენ სტანჯავდა.

სპექტაკლის სხვა შესრულებლები — აფხ. ასსრ დამსახურებული არტისტი ე. დბარი (ისახარი), ხ. ჯობუა (საბა), აფხ. ასსრ დამსახ. არტისტი ს. კობახია (ყარა-აფსუფი), მ. კობახია (მაიო) და სხვანი საკმაო დამაჯერებლობით ასრულებდნენ პიესის ეპიზოდურ როლებს.

ეშკი გარეშეა, რომ „ღალატში“ მაინც სისავსით ვერ იქნა გამოვლენებული აფხაზური დასის მთელი შესაძლებლობა. ამ სპექტაკლზე კ-დგება საჭირო მუშაობა. უნდა დაიხვეწოს მიზანსცენები, გაღრმავდეს სცენური სახეთა გააზრება, შეიქმნას ნტკიცე ანსამბლი. მეტი რომპანტაკა. მეტი გმ რული პათოსია საჭირო ამ პიესის შინაგანი ძალის გამოსახატავად!

დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მესამე სპექტაკლმა — უ. შექსპირის „ოტელომ“. ეს პიესა დიდი ხანია დამკვიდრდა აფხაზურ სცენაზე. იგი ჯერ 1940-41 წლების სეზონში განახორციელეს (დამდგმელი ა. აგრბა), ხოლო 1955 წ. ტრაგედია ხელახლა დადგეს ა. აგრბამ და შ. ფაჩალიამ. სპექტაკლში ნათლად გამოჩნდა დამდგმელების გემოვნება, მათი გამომგონებლობა და მიზანსცენათა ოსტატური განლაგების უნარი.

თვით ცხოვრება, ადამიანთა რთული ურთიერთობის მთელი კომპლექსი, ადამიანთა ბედ-იღბალი და განცდები, მათ სულში ღრმა ჩაწვდომის უნარი, ყოველივე ეს ღრმადაა გამოხატული სპექტაკლში.

დამდგმელები ჩასწვდომიან ნაწარმოების იდეას, სპექტაკლში ჩვენ ვხედავთ რეჟისორულ და აქტიორული შემოქმედების ჰარმონიულობას.

რეჟისორები იზიარებენ პუშკინის ცნობილ კონცეფციას და „ოტელოში“ ხედავენ არა ექვიანი კაცის დრამას, არამედ ადამიანში ნდობის, რწმენის დაღუპვის ტრაგედიას.

სიხუმელთა სპექტაკლში მთავარი გახდა დიდსულოვანი ოტელოს გაცრუებული ნდობა და ამის შედეგად მისი მორალური განადგურება.

ოტელო და იაგო რეჟისურისათვის არიან სიკეთ. სა და ბოროტების არა განყენებული განსახიერება, არამედ ცოცხალი, ხორცშესხმული ადამიანები, თავიანთი გრძნობებითა და ფიქრებით, ვნებებითა და მისწრაფებებით.

რა დიდი მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონდეთ თეატრალურ დადგმებში დეკორაციების ფერადოვნებას, რეჟისორული მიზანსცენების სიმკვეთრესა და მეტყველ ხასიათს, კომპოზიტორის ნიჭს, მაინც ვერც ერთი მათგა-

კუმფ ჩამაგუა („გუნდა“) — მსახიობი მ. ფაჩალია

ზაურ მირძა („გუნდა“) — მსახიობი შ. ფაჩალია

ნი გერ შთაბერავს სიცოცხლეს თეატრს, თუ უგუნებელეყოფთ ყველაზე ძვირფასს თეატრში—მსახიობს. მსახიობი სცენის ბატონ-პატრონია, რადგანაც მისი შემოქმედების გარეშე წარმოუდგენელია სცენური, თეატრალური დღესასწაული.

აფხაზების სპექტაკლ „ოტელოში“ მთავარი ყურადღება მსახიობებზე — შემსრულებლებზეა გადატანილი, და მათაც არ დაუზოგავთ თავიანთი შემოქმედებითი ძალები, რათა შეექმნათ ნამდვილად ანსამბლური, ერთი ახორითა და იდეით მტკიცედ შეკრული სპექტაკლი.

სჯ. სსრ სახალხო არტისტი ლ. კასლანია (ოტელო), სჯ. სსრ სახალხო არტისტი შ. ფაჩალია (იაგო), სჯ. სსრ დამსახურებული არტისტი ა. არგუნ-კონოშოკი (დეზდემონა) და სპექტაკლში მონაწილე სხვა მსახიო ბი შეუწყობილად, გულწრფელი მღელვარებით ასრულებდნენ თავიანთ როლებს, ცდილობდნენ, რაც შეიძლება, მეტყველად, ღრმა გააზრებით წარმოედგინათ შექსპირის გენიალური ნაწარმოები.

აფხაზურ ჯაზის მიერ დადგმული „ოტელო“ აღბეჭდილია ერთი მეტად მნიშვნელოვანი თვისებით — ქეშმარიტად ნაციონალური ნიშნით.

ღრმად ჩასწვდნენ რა შექსპირის სტილის, აფხაზმა მსახიობებმა წარმოგვიდგინეს თავიანთი აფხაზური, ეროვნული ელფერით მოსილი „ოტელო“.

როგორც წესი, სპექტაკლის ნაკლისა და წარხაგების განსაზღვრა ძესაძლებელია პირველი სცენიდანვე. პირველი სცენა ერთგვარი კამერტონია სპექტაკლის მთელი შემდგომი განვითარების განსასაზღვრავად და სწორედ პირველსავე სცენებიდან ჩვენთვის ნათელი გახდა ლ. კასლანძიას შესანიშნავი ნიჭის თავისებურება, მისი სითბო და მგზნებარება, გმირულ-რომანტიკული პათოსი.

ვენეცია. დოჟების სასახლე. აღელვებული ბრაბანციო დოჟს მფარველობას სთხოვს, უჩივის მაერ ოტელოს და მოითხოვს თავისი ქალიშვილის პატიოსნებისა და ღირსების დაცვას.

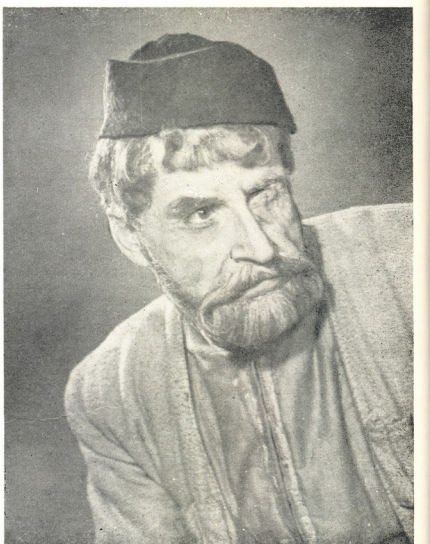
გამოჩნდება „სევდიანი მაერი“. შექსპირის დროინდელი ეს განსაზღვრა ოტელოს სახ:ის ლ. კასლანძიამ საფუძვლად დაუდო ამ როლის გააზრებას. ოღონდ პირველ აქტში ოტელო ჯერ კიდევ არაა სევდიანი. სევდა მის გულში ისადგურებს იაგოს მიერ ჩაწვეთებული ეჭვიანობის შხამთან ერთად. მანამდე კი ოტელო ბავშვივით მიმნდობია, ღრმად დარწმუნებული თავის სიმპართლეში. თავისი დიდი სიცვარულის უძლეველობა და უჩრდილო, უნაკლულო ბედნიერებაა გამოხატული ოტელო-კასლანძიას სახეზე. მსახიობის ქცევა კეთილშობილური, თავშეკავებულია, დიდებულებს იგი ესაუბრება მოწიწებით, მაგრამ როგორც თანასწორი თანასწორს. ლარიზმი, დიდი სითბო იგრძნობა მსახიობის ღრმა ბარიტონშიც, როცა იგი დამსწრეებს უხსნის „ჯადოქრობის“ საიდუმლოებას, როდესაც გადმოგვცემს ომს, თუ რას მოუთხრობდა თავისი მრავალტანჯული ცხოვრების შესახებ დეზდემონას და თუ რით გამოიწვია დეზდემონას თანაგრძნობა. როდესაც კასლანძია კითხულობს ოტელოს ამ მონოლოგს, იგი ბრაბანციოს კი არ ეკამათება, მას თითქოს აგონწყდება მსმენელები. მისი სული საყვარელ, ძვირფას დეზდემონასთანაა, მას გრძნობს იგი შინაგანი არსებით.

ღრმად მხსნელაარაულე, უსაზღვროდ ბედნიერ ვაკაცად წარმოგვიდგენს კასლანძია მავრს პირველ აქტში. ასეთია იგი კუნძულ კიპროსზეც. მხოლოდ წამით შეარხევს მის აუღელვებელ ბედნიერებას მოახლოებული ქარიშხლის გრგვინვა. კასიოს და როდერიგოს შეტაკების სცენაში ხმალამოწვდილი, განრისხებული ოტელო სწრაფად დაამყარებს მშვიდობასა და სიწყნარეს; დეზდემონას გამოჩენისთანავე კი სანდომიანად, ბედნიერად იღიმება. წამიერად გადირბენს მის შუბლზე შავი ღრუბლები და კვლავ გაბრწყინდა მისი სახე ბედნიერებით, მაგრამ ამ სცენამ უკვე გვიჩვენა თუ რაოდენ შიშსმომგვრელია და მკაცრი ოტელო, რომელსაც მისი სულის სიღრმეში ავი ძალა ღვიძებს.

იაგომ ჩაუწვეთა ზხამის პირველი წვეთები ოტელოს მინდობილ გულს და ამ წუთიდან მის სულში სასტიკი ბრძოლა სწარმოება ორ საწყისს შორის — განათლებული გონება სასტიკ წინააღმდეგობას უწევს გაბელებული ტემპერამენტის ამობოქრებულ სტიქიას. იაგოს მიერ დაგესლილ ოტელოში იღვიძებს ეჭვიანობა, უნდობლობა, ბრმა რისხვა. მთელი პიესის მანძილზე გონიერი, ჰუმანიური ადამიანისადმი რწმენით სავსე ოტელო წინააღმდეგობას უწევს საშინელი ეშვით დასნეულებულ და გაგიებულ ადამიანს.

ოტელო-კასლანძია თავისი ეპოქის მოწინავე ადამიანია, იგი ებრძვის იმისათვის, რათა დაიცვას თავისი ცხოვრების აზრის სიწმინდე, ადამიანისადმი რწმენა. მთელი მესამე აქტი და მეოთხე აქტის ნაწილი ამ კეთილშობილური ბრძოლის სურათს წარმოადგენს! კასლანძია გვაძულებს შეუნელებელი ყურადღებით, თანაგრძნობითა და გულის ტკივილით ვადევნოთ თვალყური ამ ბრძოლას, რომელიც ჩვენში სიამაყის გრძნობას აღვიძებს იმით, რომ გვიჩვენებს ადამიანის სულიერ ძალთა კეთილშობილებასა და სიდიადეს.

სპექტაკლს ერთი შესანიშნავი სცენათაგანია სცენა ცხვირსახოცით: დეზდემონა მიჰ ვდის ოტელოს ცხვირსახოცს, ოტელო გამოართმევს მას ისე, რომ არც შეხედავს. შორს გაწვდილ ხელში უკავია იგი და მხოლოდ თითები სწრაფად სინჯავენ ქსოვილს, ეძებენ ნაცნობ ნაქარგს. „ჯაბრა“ — ასოწერკვეთით წამოძახებს ოტელო. ყოველივე დასრულ-



ანანია („ღალატი“) — მსახიობი ა. აჯრბა

ეროვნული ბიბლიოთეკა

იაგო („ოტელო“) — მსახიობი შ. ფაჩალია

პაუზები, გმირობითა და რომანტიკით გაჟღენთილი ძლიერი ტემპერამენტი — ყოველივე ეს მსახიობის თამაშს არაჩვეულებრივად მიმზიდველსა და დამაჯერებელს ხდის, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ლ. კასლანძის მეტყველების მაღალი დონე. აფხაზური ენის უცოდნარობაც კი არ გვიშლიდა ხელს დავმტკბარიყავით მისი ხმის მდიდარი ინტონაციების მუსიკალობითა და მელოდიურობით.

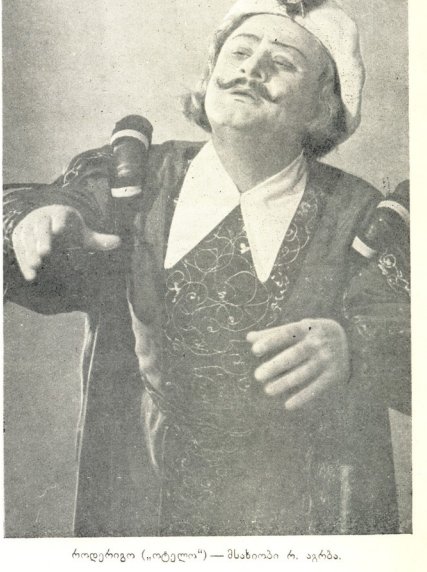
სპექტაკლის წარმატებას დიდად უწყობდა ხელს საქ. სსრ სახალხო არტისტი შ. ფაჩალია იაგოს როლში. მსახიობი ამ როლში სრული ძალით ამჟღავნებს თავის ატმიორულ მონაცემებს, დახვეწილ ოსტატობასა და მხატვრული აზროვნების უნარს. შ. ფაჩალიას იაგო არც ჩვეულებრივი გაბოქვრაა და არც პოროტების იდეის განსენებული მატარებელი. იგი ცოცხალი ადამიანია, ადამიანი, რომელიც იშვა შეა საუკუნეების სიერმეში მთელი მისი ცინიკური, ეგოისტური ფილოსოფიით.

იაგო-ფაჩალიასათვის ამ ქვეყნად არაფერი წმინდა არ არსებობს, მას არ სწამს ადამიანში სიკეთე, იგი პოროტად დახითხითებს ოტელოს, შურით ივსება, როდესაც ხედავს მის უსაზღვრო ბედნიერებას.

ფაჩალიას იაგოსათვის ცხოვრება საბრძოლო მოედანია და ამ ბრძოლაში იგი არავითარ უკადრის საშუალებაზე არ ამბობს უარს, ოღონდ გაიმარჯვოს, ოღონდ მოწინააღმდეგე ხახოს დამხობილი.

ფაჩალიას იაგო ორპირი, პოროტი და იმდენად მზაკვარია, რომ ერთგულებასაც კი ეკვეცება ოტელოს. მსახიობი ოსტატურად წარმოგვისახავს, თუ როგორ ნელ-ნელა, შეუმჩნეველად ეუფლება მისი იაგო ოტელოს სულს, როგორ აწვეთებს შხამს მის სულში. სცენაზე თითქოს რაღაც ჯადოქრული ძალით შთაგონებული იაგო ხან მხიარული, უდარდელად მომღიმარი ხუმარა, გულკეთილი მოქეიფე და ოტელოს ერთგული კაცია, ხან კი პოროტებით გაჟღენთილი, მძლეყარებით სავსე მონა საზიზღარი ეგოისტური ინსტინქტებისა.

პიესა ს. შაინეს დეზდემონა წარმოედგინა როგორც ნაზი, მომთმენი, ნათელი და წმინდა მთელი სამხრეთისა. სწორედ ასეთი დეზდემონა იყო ჩვენ სან. სსრ დამსახურებული არტისტის ა. არგუნი-კონოშოკის შესრულებით. მსახიობმა ქალმა, უპირველესად, გვიჩვენა დეზდემონას უსაზღვრო მიმნდობი სიყვარული ოტელოსადმი. ეს დიდი გრძნობა წარმართავს ამ ქალის ყველა მოქმედებას, ყველა სურვილს. უკმაყო, მართალი და წმინდა სულის პატრონი დეზდემონა — არგუნი-კონოშოკი დიდხანს



როდერიგო („ოტელო“) — მსახიობი რ. აკრბა.

და. უკანასკნელი იმედი მოისპო. ოტელოს სულს ბნელი ქაოსი დაეპატრონა, მაგრამ სიყვარული ჯერ კიდევ არ ნებდება მას. ტანჯვით განაწამები, გულწასული ოტელო წამოდგება თუ არა, მაშინვე ს-ყვარულის მძლავრი ძალა, ტკივილის მომგვრელი მოგონებები იღვიძებს; დეზდემონა ხომ ისეთი მშვენიერი იყო და სათნო!..

ტრაგედიის ფინალს კასლანძამ თავისი საკუთარი, ღრმად მართალი გადაწყვეტა მოუნახა. ჩვენ დავინახეთ არა შურისძიებითა და ეჭვიანობით შეპყრობილი მონა ვნებების, არამედ ადამიანი, რომელმაც საშინელ სულიერ ტანჯვაში შეინარჩუნა კეთილშობილება. ხანგრძლივი ბრძოლის შემდეგ ოტელო სიცრუეს დანებდა. მას აღარ სჯერა დეზდემონასი, ბედნიერება დაკარგულია და „ოტელოს ჩარხი ბეღუკუღმა გადატრიალდა“, მაგრამ ჩვენ დაბომბებულ, გონებადახშულ მძვინვარე ველურს კი არ ვხედავთ. ოტელომ ბოლომდე შეინარჩუნა ადამიანისადმი რწმენა. ურჯული რწმენა იმისა, რომ ცხოვრება წმინდა და სამართლიანი უნდა დარჩეს.

ოტელო-კასლანძა უბედურებამ წეღში მოღუნა, იგი ალარ იბრძვის თავისი სიყვარულისათვის ისე, როგორც მესამე აქტში იბრძოდა. მასში უკიდურესმა სათუსო სიმშვიდემ დაისადგურა. ეს არის მიღებული გადაწყვეტილებით გამოწვეული სიმშვიდე. საკუთარ თავთან ბრძოლით დაქანცული, მშვიდი, წყნარად მოლაპარაკე (მხოლოდ ხანდისხან მის სულს აუტანელი ტკივილით გამოწვეული კვნესა თუ აღმოხდება) ოტელო მიდიდა დეზდემონასთან უკანასკნელი ვალის მოსახდელად: რა მძიმეც არ უნდა იყოს ეს მისთვის, მან თავისი ხელით უნდა დასაჯოს ბოროტება. დეზდემონა, მისი სათაყვანებელი დეზდემონა უნდა მოკვდეს იმიტომ, რომ მან „სხეა არ მოატყუოს“...

კასლანძის მიერ წარმოსახული ოტელოში ჩვენ დავინახეთ მაღალი ზნეობრივი პრინციპების გამარჯვება; საშინელი სიცრუით ოტელოს მოტყუება შესაძლებელი გახდა, მაგრამ იგი მაინც დარჩა ბოლომდე ადამიანი.

აფხაზ მსახიობთა მიერ დადგმულ წარმოდგენაში ჩვენ გიგრძენით დიდბუნებოვანი, მშვინიერ სულის ზნეობრივი გმირობა, რომელიც დღესაც აღელვებს და აღამაღლებს ჩვენს გრძნობებსა და ჩვენს აზრს.

კასლანძია ძუნწია თავის ფერებში. მისი სახე სარკესავით ასახავს ოტელოს ყოველ სულიერ მოძრაობას. კეთილშობილი ფერები, მეტყველი

ვერც კი ხვდება იმას, თუ რა ჯოჯოხეთი ტრიალებს ოტელოს სულში, სიკვდილის წინ, როდესაც შეიტყობს მაკრის მძიმეზარების მიზეზს, იგი არ ამტყუნებს მას, არ ჰკიცხავს, უბრძოლველად ემორჩილება თავის ბედს და სიკვდილის წინ მზად არის მიუტევოს დანაშაული თავის მკვლელს.

სხვა შესწორულებები დიდად ცდილობენ შექმნან სპექტაკლის ანსამბლი, მისი საერთო ატმოსფერო. თავისი ქალბატონის ერთგული და მოსიყვარულეა ემილია (სჭ. სსრ დამსახურებული არტისტი ე. შაკარბაი), უწყინარი და უფროსის მორჩილი კასიო (ანხ. სსრ დამს. არტ. ი. კოკესკირია). სასაცილო და მოუქნელია როდერიგო (სჭ. დამსახურებული არტისტი რ. აგრბა), ცოცხალი და კოპწია ბიანკა (ანხ. სსრ დამსახურებული არტისტი მ. კასლანძია). სპექტაკლის მხატვრული გაფორმება სჭ. ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნ. ყაზბეგი) და მისი მოსკოპა (კომპოზიტორი ლ. ბაფავა) ორგანულადაა დაკავშირებული სპექტაკლის საერთო გადაწყვეტასთან, ხელს უწყობს შექმნილის ტრაგედიის იდეის ღრმად ჩახსნას.

სოხუმის სახელმწიფო თეატრის აფხაზური დასის წარმოდგენებმა დაგვარწმუნა ამ კოლექტივის დიდ შემოქმედებით შესაძლებლობაში. ჩვენ თვალსაჩინოდ დავიხახეთ, როგორც ზოგიერთი ნაკლი მათ მუშაობაში, აგრეთვე ის უდავო ღირსებაც, რომელმაც უზრუნველყო აფხაზური დასის ნამდვილი შემოქმედებითი გამარჯვება.

აფხაზურ დრამატულ თეატრს, როგორც ყველ პროფესიულ თეატრს, ხანგრძლივი შემოქმედებითი ძიების, დიდი შრომის გზა უძევს წინ. იგი მოუქანცავად უნდა ეძებდეს ზოგადსაკაცობრიო და თანამედროვე პრობლემათა ჭეშმარიტად ნაციონალური გამოხატვის საშუალებებს, მიისწრაფოდეს „ადამიანის სულის ცხოვრებას“ წარმოსახვ საკენ. ეს მისცემს დასს შესაძლებლობას სავსებით ჩამოაყალიბოს თავისი სახე ხელოვნებაში, გადაუშლის მას ახალ და ახალ პერსპექტივებს შემდგომი იდეური და პროფესიული დაოსტატებისათვის.

საერთოდ აფხაზეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადა თბილისში დიდი წარმატებით ჩატარდა, საუკარო დასუტებზე, მწერალთა შემოქმედებით შეხვედრებზე მრავალი მეგობრული სიტყვა ითქვა. ყველანი ერთხმად აღნიშნავდნენ დეკადის საერთო იდეურ-მხატვრულ დონეს, მის კარგ ორგანიზაციას.

ამ წარმატებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის დეკადის საერთო მხატვრულ ხელმძღვანელს საქართველოს სახ. არტისტს ალექსანდრე თაყაიშვილს, რომელიც მთელი ენერგიით მუშაობდა იმისათვის, რომ აფხაზეთის ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადას ქართველ მაყურებელზე მთლიანი, ძლიერი მხატვრული შთაბეჭდილება დაეტოვებინა.

რეჟისორი ალექსანდრე თაყაიშვილი

სპექტაკლ „გუნდას“ მონაწილეები მიესალმებიან თბილისელ მაყურებლებს.

ძველი ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი

(წერილი მეორე)

არჩილ მშველიძე

ისტორიულ ეპოქებში ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ფორმირების პროცესი სხვადასხვა ხასიათისა და ინტენსივობის იყო. ამ პროცესის ინტენსიური მიმდინარეობა ხასიათდებოდა ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ფორმირების ისეთი ტიპით, რომელიც ხასიათდება ფოლკლორული ნიმუშების ინტენსიური ნაკადით, ფოლკლორული ნიმუშების ინტენსიური ნაკადის ტიპი კი

ნიული მინორი. გადიდებული სეკუნდის საკითხი ქართულ ქალაქურ მუსიკაში დაკავშირებულია სწორედ ამ ორ უკანასკნელ კილოსთან ჰარმონიულ მინორთან და პლაგალურ ჰარმონიულ მინორთან.

როგორც ამ მაგალითებიდან ჩანს, ეს ორი კილო ძირითადად ერთმანეთისაგან განსხვავდება იმის მიხედვით, თუ რომელ ტეტრაქორდში იქნება მოქცეული გად. სეკუნდა. ჰარმონიულ მინორში იგი ზემო ტეტრაქორდშია, ხოლო პლაგალურ ჰარმონიულ მინორში — ქვემო ტეტრაქორდში. ამ კილოების თავისებურებას ის წარმოადგენს, რომ ყოველ მათგანში ერთი გადიდებული სეკუნდა გვხვდება. მაგრამ არსებობს კიდევ კილოები ორმაგი გადიდებული სეკუნდით:

აქ გად. სეკუნდა ჩნდება, როგორც ქვემო, ისე ზემო ტეტრაქორდში. ეს ორივე კილო, განსაკუთრებით, მისი მეორე ხის, როგორც ჩვეულებრივად მადიანურ გამას უწოდებენ, თანაბრად არის გავრცელებული ამიერკავკასიაში (აზერბაიჯანი, საინგილო), საარქივო, ოფიციალურ და ავტორეზ ნაწილობრივ იმ ხალხის მუსიკაში, რომელმაც ისტორიული მიზეზების გამო, აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურის გარკვეული გავლენა განიცადა. (საბერძნეთი, ბულგარეთი, რუმინეთი, მოლდაეთი, ალბანეთი, უნგრეთი და სხვა).

ქართულ ქალაქურ სიმღერებში კილოები გადიდებული სეკუნდით მცირე რაოდენობით გვხვდება. ზემოაღნიშნული ორი კილოდან ყველაზე მეტი რიცხვი სიმღერებისა პლაგალურ ჰარმონიულ მინორზე მოდის. ამ კილოშია, მაგალითად, „სულო ბორიტო“, „აბ, ფიალები თვალეთო“, „შვებენორის ხარ“ და სხვ. ჰარმონიულ მინორშია, მაგ., სიმღერა „ავარ, ავარ დავდივარ“. ვიდრე მათ საერთო ანალიზზე გადავიდოდეთ, საჭიროა ჯერ გადიდებული სეკუნდის წარმოშობის საკითხი გამოვარკვიოთ.

როგორც უკვე ვთქვით, გადიდებული სეკუნდა ფორმალური კატეგორია არ არის; იგი გარკვეულ მატებაულ საშეალებას წარმოადგენს, რომლის გამომსახველობითი როლი მკაფიოდ დიფერენცირებულია. ეს ინტერვალი დამოუკიდებლად არ ჩნდება ამა თუ იმ მელოდიურ კონტექსტში. მისი აღმოცენება მჭიდროდ არის დაკავშირებული გარკვეულ მელოდიურ სტრუქტურასთან, რომლის ელემენტარული ფორმას ტეტრაქორდი წარმოადგენს. ჩვეულებრივად ეს ტეტრაქორდი დაიშვება სეკუნდურ მოძრაობაზეა აგებული და ტონების შემდეგ კონსეკვენციურობას ეწყობა: 1/2, 1 1/2, 1/2 ტონი.

ზოგჯერ ეს ტეტრაქორდი აღმავალი მოძრაობის სახითაც გვხვდება, აგრეთვე ინსტრუმენტული მუსიკისათვის არის დამახასიათებელი.

ბგერები დო და სოლ — მელოდიის დასაყრდენი წერტილებია. ისინი ნ განსხვავდებიან ერთი მეორისაგან მყარობის ხარისხით. ბგერა დო (ზემო ტონიკა, მელოდიის გამოსავალი წერტილი) პირობით მყარია, რამდენადაც იგი გამჭვალი ბგერების სი და ლა ბემოლის საშუალებით ქვემო ტონიკა — სოლ-ში მიიწევს. ამიტომ ამ უკანასკნელს ძირითადი მნიშვნელობა აქვს; ამ ტეტრაქორდში გად. სეკუნდა ჩნდება იმის გამო, რომ მისი ზემო ბგერები სი და ლა ბემოლი დასაყრდენ ბგერებთან ნახევარი ტონებით არიან დაკავშირებული, რის გამოც მათ შეფარდებაში სინაზე და სირბილე შეაქვს, ამავე დროს მათი კომპონირება გადიდებულ სეკუნდასთან თავისებურ მელოდიურ ელფერს ანიჭებს მთელ ტეტრაქორდს. იგი შეიძლება დასასაბუთებლი იქნას, როგორც სეკვენსი და ნაღველი გამომხატველი მოტივი. ამიტომ მისი მონაწილეობა ამა თუ იმ კილოში მნიშვნელოვნად აძლევს მას. მაგრამ ეს განწყობილება შეიძლება შეიცვალოს იმის მიხედვით, თუ რა რიგმელ მოძრაობაში იქნება მოქცეული მელოდია. მაგალითად, მძიმე ან ნელ ტემპში მელოდია გადიდებული სეკუნდით ადამიანის ელეგიურ წუწუნებას, სევდას გვისურათებს; პირიქით სწრაფი, ცოცხალი რიგმელი მოძრაობის დროს მისთვის დამახასიათებელია მხნე და მხიარული შინაარსი, ამგვარად უნდა დავასკვნათ, რომ გადიდებული სეკუნდისა და მასთან ერთად მთელი ტეტრაქორდის ჩამოყალიბება **ბაყანასებია გარკვეული მხატვრული ტენდენციებით და გარკვეული შინაარსის მატარებელია.** შემთხვევითი არ არის, რომ ტეტრაქორდი გად. სეკუნდით, განსაკუთრებით დასაბისათვისია „პაიაური“ ტიპის სიმღერებისათვის, ე. ი. ისეთი სიმღერებისათვის, სადაც ყველაზე მეტად არის პიპერტროფირებული მგრძნობიარე საწყისი, ადამიანის ლირიკული განწყობილება, მისი სევდა და წუხილი, რაც ზნიჩად უიმედო სიყვარულით არის გამოწვეული, მაგრამ, როგორც უკვე იყო ხაზგასმი, კილოები გად. სეკუნდით აღმოსავლეთ ხალხის მუსიკაში მცირე რაოდენობით არსებობენ. ამიტომ ამასთან დაკავშირებით იბადება შემდეგი კითხვა: რატომ მიიღო გად. სეკუნდამ ასეთი არნახული გამოყენება სხვადასხვა, არა აღმოსავლეთის ხალხების შემოქმედებაში და თვით ევროპელ და რუს კომპოზიტორთა ნაწარმოებებში? რატომ იცნეს იგი აღმოსავლური მუსიკის ტიპიურობისა და თავისებურების გამოხატულებად? ამის მიზეზი თვით ტეტრაქორდის სპეციფიკურ ეფიციურობაში უნდა ვეძებოთ. მისი მელოდიური ნაკვთი, ტონების ასეთი თანმიმდევრობის გამო, იმდენად რელიეფურია, რომ მას ადამიანის ჩვეულებრივი ყურო ადვილად იგებს და აითვისებს. არ უნდა დაგვიგიწყდეს, რომ მასში აღებულდილია არა მარტო გარკვეული სემანტიკური მომენტი, ადამიანის სულიერი მოძრაობის ერთ-ერთი მხარე, არამედ ტემპოკურობა და კოლორისტიკული თავისებურებაც. სწორედ ეს მისი სპეციფიკური თვისებები გახდა საბაბი იმისა, რომ მისთვის, — გადიდებული სეკუნდისათვის განსაკუთრებული ყურადღება მიექციათ და გადაექციათ იგი აღმოსავლური მუსიკის სტილისტურ ფაქტორად, მის სიმბოლურ ტემბრად. შემთხვევითი არ არის, რომ გად. სეკუნდისაგან შემდგარ ტეტრაქორდს ჩვეულებრივად „აღმოსავლურ-ტეტრაქორდს“ უწოდებენ.

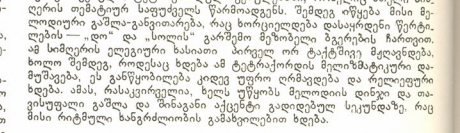
აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ამ პატარა მელოდიური ანებულების, სპეციფიკურობა განსაკუთრებით კიდევ უფრო გამახვილდა მას შემდეგ, რაც პროფესიულ მუსიკაში მისი გამოყენება დაიწყეს. საქმე იმაშია, რომ გად. სეკუნდა, როგორც ჩვენ გვაქვს წარმოდგენილი, ე. ი. 1 1/2 ტონისაგან შემდგარი ინტერვალი, ხალხურ მუსიკაში არ არსებობს რულად. ეს ინტერვალი აქ შედარებით ნაკლებია, მაგ. ვაზნის აზრით, დაახლოებით 1 1/4 ტონს ულრის. მაგრამ მისმა გამოყენებამ პროფესიულ მუსიკაში, განსაკუთრებით, ევროპული საკრაკეთით შესასრულებელ ნაწარმოებებში, რომლების ინტერვალიკა ზუსტ ტემპერაციაზეა დამყარებული, ბუნებრივად ამ ინტერვალის ნიველირება გამოიწვია და იგი 1 1/4 ტონიდან 1 1/2 ტონამდე გაფართოვდა.

ოთხი ბგერისაგან შემდგარი ეს მატივი — ტეტრაქორდი არსებითად თემატური ბირთვის წნიშნელობას ატარებს აღმოსავლური ტიპის სიმღერებსა და ინსტრუმენტულ პანგებში. სადაც კი ჩნდება იგი, ყოველთვის ინარჩუნებს თავის სპეციფიკურ ემოციურობას და ტემპრულ თვისებას. მასზე აგებული მელოდიები მარტო ქკარტით არ იფარგლება. მისი მელოდიური გაშლა-განვითარების შედეგად სიმღერების მოცულობაც იზრდება. ეს ხდება მოცემული ტეტრაქორდის ქვემო და ზემო ტონიკის გარშემო მეზობელი ბგერების ჩართვით, რომლის დროს მელოდიის დაპაჭნობ ამბიტუსი ქვიტკით, სექსტით, სეპტიმით, ოქტავით და მეტი ინტერვალებით იზრდება. ამ ნიადაგზე იქმნება ორი და სამი ტეტრაქორდისაგან შემდგარ ბგერაკთა რეგი ერთ, ორი და ზოგჯერ სამი გადიდებული სეკუნდით ხალხური შემოქმედებისათვის ძირითადად დამახასიათებელია სიმღერები ოქტავის ფარგლებში.

ქართული ქალაქური სიმღერები ჩვეულებრივად ორ ტეტრაქორდულ აგებულებას არ სცილდება, სადაც მხოლოდ ერთი გადიდებული სეკუნდა გვხვდება. როგორც წესი, ყოველ ამგვარ ტეტრაქორდს დაემატება სეკუნდური მოძრაობა აქვს და ესა თუ ის ემოციური განწყობილება იძლევა იმის მიხედვით, თუ ორ ტეტრაქორდულ მოძრაობაშია სიმღერა. ტექნიკური სიძნელეების გამო მისი საილუმტაციოდ მცირეოქტავნი მაგალითი ვერ ვსმაყოფილდებით. ავიღოთ სიმღერა „სულო ბორიტო“.

ამ სიმღერაში გადიდებული სეკუნდა ხმის დასაწყისშივე ჩნდება იგი გაზვიებულია ტეტრაქორდულ აგებულებაში, რომელიც მთელი სიმღერის თემატიურ საფუძველს წარმოადგენს. შემდეგ იწყება მისი მელოდიური გაშლა-განვითარება, რაც ხორციელდება დასაწყისი წერტილების — „დო“ და „სოლის“ გარშემო მეზობელი ბგერების ჩართვით. ამ სიმღერის ელეგიური ხასიათი პირველ ორ ტაქტშივე მკლანდება, ხოლო შემდეგ, როდესაც ხდება ამ ტეტრაქორდის მელიზმატიკური დამუშავება, ეს განწყობილება კიდევ უფრო ღრმავდება და რელიეფური ხდება. ამას, რასაკვირველია, ხელს უწყობს მელოდიის დინჯი და თავისუფალი გაშლა და შინაგანი აქცენტები გადიდებულ სეკუნდაზე. რაც მისი რიტმული ხანგრძლიობის გამაზეელებით ხდება.

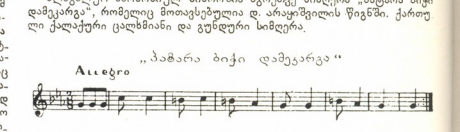
„სულო ბორიტო“



აქ ძირითადი მყარი ბგერა „სოლ“-ის და მასზე აგებული ბგერათა რიგი შეიძლებოდნენ კილოს ინდეკსი, რომელსაც ჩვენ პლაგალურ ჰარმონიულ მინორს ვუწოდებთ.

პლაგალურ ჰარმონიულ მინორშია აგრეთვე სიმღერა „ბატარა ბიჭი დამეკარგა“, რომელიც მოთავსებულია დ. არაყიშვილის წიგნში. ქართული ქალაქური ცალხმიანი და გუნდური სიმღერა.

„ბატარა ბიჭი დამეკარგა“



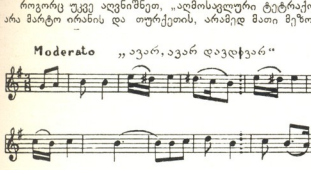
როგორც მაგალითიდან ჩანს, აქ სიმღერის თემატიურ მასალად იგივე აღმოსავლური ტეტრაქორდია აღებული. ამის გამო, რომ ეს სიმღერა ცოცხალ სააცეკვაო რიტმულ მოძრაობაში (3/8) მიმდინარეობს, მას მხნე და სამხიარულო შინაარსი აქვს.

ჰარმონიული მინორში მაგალითები ძალიან მცირეა. მოკვდავს უკვე ზევით აღნიშნული სიმღერა „ავარ, ავარ დავდივარ“, რომელიც არაყიშვილის ობავე წიგნშია მოთავსებული.

აქ ეს კილო იმდენად მკაფიოდ არის გამოკვეთებული, რომ იგი არაეითარ კომენტარებს არ მოითხოვება, გარდა იმისა, რომ მიეთხოვებთ გად. სეკუნდის ინტერვალის არსებობას კილოს ზემო ტეტრაქორდში, რომელიც კლავ დაიშვალი მოძრაობის პრინციპზეა აგებული. სიმღერის მხნე, ცოცხალი ხასიათი კლავე მისი საცეკვაო რიტმული მოძრაობით **აიხსნება.**

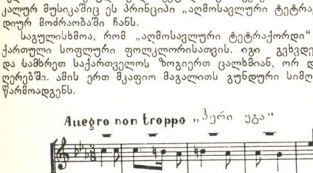
„აღმოსავლური ტტრატქორდი“ უდგეს საფუძვლად აგრეთვე სიმღერებს: „ახ თვალები, თვალები“, „მშვენიერი ვარ“ და სხვ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „აღმოსავლური ტტრატქორდი“ გვხვდება არა მარტო ირანის და თურქეთის, არამედ მათი მეზობელი ქვეყნების



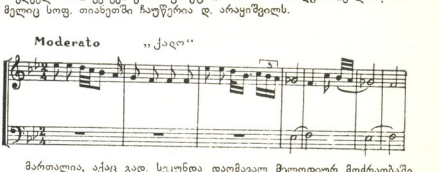
ხალხურ მუსიკაშიც. ამ მხრივ საყურადღებოა, ეჭრიას სამხრეთ აღმოსავლეთით მდებარე ქვეყნების ხალხური მუსიკალური შემოქმედება, რომლის ერთი შტო აღმოსავლური მუსიკის გავლენითაა აღმოცენებული. ეს გავლენა მეტადწილება არა მარტო კილოების ბაზით, არამედ მათში არსებული გადმონაცემების პრინციპით. მათ ფოკალურ მუსიკაშიც ეს პრინციპი „აღმოსავლური ტტრატქორდის“ მელოდიურ მობილობაში ჩანს.

საგულისხმოა, რომ „აღმოსავლური ტტრატქორდი“ უცხო არ არის ქართული სოფლური ფოლკლორისათვის. იგი გვხვდება აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოს ზოგიერთ ცალხმიან, ორ და სამხმიან სიმღერებში. ამის ერთ მკაფიო მაგალითს გუნდური სიმღერა „ჰერი ეგა“ წარმოადგენს.



ამ სიმღერის პირველი ოთხი ტაქტი მთლიანად აგებულია „აღმოსავლურ ტტრატქორდზე“ და იმავე ემოციური ხასიათით არის გამსჭვალული. მაგრამ ეს აღსანიშნავია ერთი მეტად საყურადღებო დამახასიათებელი ფაქტი, რომელიც აშკარად მოწმობს, რომ გად. სეკუნდა და თვით აღმოსავლური ტტრატქორდი მონოდიური მუსიკალური კულტურის ნაყოფია, რომელიც აღმოსავლეთის ხალხებმა განაკითარეს. **ეს ინტერვალი ვერ ეგუება ქართული მრავალხმიანობის ბუნებას.** როგორც დაკვირვება გვიჩვენებს, „აღმოსავლური ტტრატქორდი“ ქართულ სოფლურ გუნდურ სიმღერებში მხოლოდ დასაწყისში, ე. ი. მთქმელის პარტიაში გვხვდება, მაგრამ როგორც კი სიმღერაში გუნდი ჩაერთვის, გად. სეკუნდის ინტერვალი მელოდიური ხაზიდან ითიშება, ამით ახსნება სიმღერა „ჰერი ეგაში“, „სი ბემოლით“ შეცვლა „სი ბემოლით“. მართალია არის შემთხვევა, როდესაც გად. სეკუნდა გუნდის ფაქტურაშიც გვხვდება, მაგრამ ამ არსებითად საქმე გვაქვს იმავე ცალხმიანობასთან, რადგან პირველ ხმას სრული მელოდიური დამოუკიდებლობა აქვს და იგი განსაზღვრავს სიმღერის შინაგან ხასიათს იმ დროს, როდესაც მეორე ხმა — გაჩერებული ბანი მხოლოდ საორღანო პუნქტის მნიშვნელობას ასრულებს.

მთელი რიგი მაგალითები მოწმობენ, რომ გად. სეკუნდის გამოყენება ქართული ქალაქური და სოფლური სიმღერების გარკვეულ ჯგუფში ერთი და იგივე პრინციპით ხორციელდება. ორსავე შემთხვევაში ვხედავთ — „აღმოსავლური ტტრატქორდის“ ტიპიურ გამოვლინებას, სადაც მას შენაჩრნებული აქვს თავისი შინაგანი ბუნება. ამასთან დაკავშირებით ბუნებრივად იბადება კითხვა — არის თუ არა გად. სეკუნდა საზოგადოდ ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ორგანული ნაწილი, თუ იგი გარკვეული გაგლენის შედეგად გვაქვს მიღებული? სრული უსაფუძვლობა იქნებოდა უარყოფა აღმოსავლური მუსიკის გავლენისა, რომელიც ნაწილობრივად ჩვენს განდიცადეთ. ცხადია, ეს გავლენა პირველად ქალაქს შეეხო, ხოლო აქედან სოფელშიც გადავიდა.

საკმარისეული, რომელიც მრავალი საუკუნის მანძილზე მჭიდრო ეკონომიურ და კულტურულ ურთიერთობაში იმყოფებოდა თავის აღმოსავლეთ მეზობლებთან, არ შეიძლებოდა ასცდენოდა ამ გავლენას. თვით ეს ფაქტი ბუნებრივი და კანონზომიერი იყო. ამავე დროს აღმოსავლური მუსიკალური კულტურის სრულებით არ დაუჩრდილავს ქართული ნაციონალური მუსიკის თვითმყოფი ბუნება, რომელიც პოტენციურად ჩვენი მრავალხმიანობის კულტურაშია გამოვლინებული. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ გად. სეკუნდის არსებობა ამა თუ იმ ხალხის მუსიკაში ყოველთვის აღმოსავლური მუსიკალური კულტურის ზეგავლენითაა გაპირობებული. იგი შეიძლება სხვადასხვა ქვეყნებში „სინხრონულად“ იყოს აღმოცენებული და არც იყოს აღმოსავლურ ტტრატქორდთან შერწყმული. ამის მკაფიო მაგალითს, ისევ სოფლურ ფოლკლორში ვხედავთ. მთელველობაში გვაქვს ერთი ფშაური ორხმიანი სიმღერა „ქალო“, ოომელიც სოფ. თიანეთში ჩაიწერია დ. არაყიშვილს.

მართალია, აქაც გად. სეკუნდა დაღმავალ მელოდიურ მოძრაობაში ჩნდება (ასეთი მოძრაობა საერთოდ დამახასიათებელია ფშაური სიმღერისათვის), მაგრამ იგი დაკავშირებული არ არის „აღმოსავლურ ტტრატქორდთან“. რადგანაც მანძილი ზემო და ქვემო ტონიკას შორის პატარა სეპტიმით (ფა-მიბემოლე) განიზომება და არა ქვარტით, რომელშიც ეს ტტრატქორდია მოთავსებული. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ბეგრა „სოლ ბემოლი“, რომელიც სიმღერის მეოთხე და მეექვსე ტაქტში გვხვდება, ჰანგის ეპონაქტური განვითარების შედეგად არის მიღებული.

გულუბრყვილოა იქნებოდა გვეცნო ის შემცდარი დებულება, რომელიც ცდილობს ქართულ ქალაქურ ფოლკლორში არსებული გად. სეკუნდა ფშაური ან სხვა მთიელთა სიმღერებით ახსნას. სამწუხაროდ, ასეთი ტენდენცია არსებობს ჩვენს მუსიკათმცოდნეობაში, რა აქვს საერთო, მაგ., ზემოთ მოყვანილ ფშაურ სიმღერას ძველი თბილისის ამუღერ ბანგებთან? იმიტომ, რომ აქაც და იქაც გად. სეკუნდის ინტერვალია გვხვდება? ეს ხომ საკითხის ფორმალისტური გადაწყვეტა? რა დაშვებაა იმით, **რომ** ქართული ქალაქური სიმღერების ერთი ჯგუფის წარმოშობა აღმოსავლური მუსიკის გავლენით აიხსნას, რაც სინამდვილეს შეესაბამება და შეცნიერულად დამტკიცებულია? განა ამით ქართული მრავალფეროვანი და ჭეშმარიტად თვითმყოფი მუსიკა რითიმე დაზიანდება? რასაკვირველია, არა!

თუმცა ქართული ქალაქური სიმღერების მნიშვნელოვანი ნაწილი ჯერ შეუგროვებელია, მაგრამ ის, რაც უკვე ხელთა გვაქვს, საკმარისია იმისათვის, რომ აქ კილოს საკითხში გარკვეული **წარმოდგენა** ვიქონიოთ. მათი შესწავლა-გაცნობა საშუალებას გვაძლევს ბაზგასმით აღვნიშნოთ, **რომ სიმღერების უმრავლესობას ორი კილო გააჩნია. ესენია ითონი** და **ეილორი**, იონურ კილოშია, მაგ., სიმღერები „ბუნდოვან გულსა“, „სად ხარ, ჩემი სალამური“, „კოკობი ვარდო“, „მკრახლი ნათელი სავსე მთვარისა“, „ორთავ თვალის სინათლე“ (ორგე ეარიანტი) და სხვ. ეოლიურ კილოშია: „ჰირი მზეს გიგავს“, „მუხამბაზი“ (დ. არაყიშვილის ჩაწ.), „მითხარ, მითხარ“ (ორგე ეარიანტი — დ. არაყიშვილისა და ია კარგარეთელის მიერ ჩაწერილი), „საყვარელმა ფრთა გაშალა“, „მე მონად დავბადებულვარ“, „ბუდმ სევდიან გულზედა“ (ეს უკანასკნელი სამი სიმღერა ჯერ ჩაწერილი არ არის) და სხვა. გარდა ამისა, გამონაკლისი სახით სიმღერები გვხვდება მიქსოლიდიურ კილოში, — მაგ. „თავო ჩემო“ (ორგე ეარიანტი) და დორიულში—მუხამბაზი „ლოთები, ნეტავი ჩვენა“ (ორგე სიმღერა მ. იაღლიჭოც-იენოლის ჩაწერა). ყველა აქ ჩამოთვლილი სიმღერა ლირიკული-სატრფიალო შინაარსისაა და ადგილობრივი ხალხური შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენს. ამ სიმღერების პანგები და მათი მელოდიურ-რიტმული წყობა აშკარად მოწმობს, რომ ისინი წარმოშობილნი არიან საქართველოში გასულ საუკუნის პირველ ნახევარში ეჭრიაული ქალაქური კულტურის ზეგავლენით. ამ დებულებას ადასტურებს არა მარტო მათი ტონალური სისტემა, ტენდენცია ნათელი იოონური მაკორისაკენ, არამედ ასევე მელოდიური ხაზის მკაფიოდ დიფერენცირებული რიტმული სტრუქტურა და ეჭრიაული მუსიკისათვის დამახასიათებელი კადანსი, რომლის დროსაც მკაფიოდ გამოყოფება ტერცია, ქვინტა და ძირითადი ტონი. ეს გამოყოფა ხშირად ბაზგასმულია ბგერების რიტმული განაწარმეობითაც და მათი მელოზმატიკური ტონების დამეშაყიპა-მოქარგვით. უნდა შევნიშნოთ, რომ მელოზმატიკის სტილისტური განმარტების საკითხი ქართულ მუსიკათმცოდნეობაში საკმაო ბუნდოვანებას და გაურკვეველობას აქვს ადგილი. ამიტომ საჭიროდ მიგვანია მასზე რამდენიმე სიტყვა ითქვას.

ჩვეულებრივად გვხვდებულია ის აზრი, რომ ქართულ ქალაქურ ხალხურ მუსიკაში ორი ტიპის მელოზმატიკა გვხვდება. პირველი ორანაწილიანი წარმოშობისაა, ხოლო მეორე აფეკალთნაწილა ანმოცენებული. მაგრამ როდესაც ისმება კითხვა, თუ რა ობიექტური ნიშნები არსებობს მათ განსასხვავებლად, სათანადო პასუხს ვერ ვპოულობთ, ის დებულება, რომ ირანულ-არაბული მელოზმატიკა ქრომატიზმს იქყაბება, ხოლო ქართული კი — დიატონიზმს, გაუგებრობაზეა აღმოცენებული. ეს გაუგებრობა იმით არის გამოწვეული, რომ ქართული ქალაქური მუსიკის ხალხურ მელოზმატიკას უჩრინსირიენტ და ადარებენ ირანულ-არაბულ ის მელოზმატიკას, რომელიც პროფესიულ მუსიკაშია გაკრისტალებული. ცხადია, ასეთი შედარების დროს პრინციპულ განსხვავებას მივიღებთ, რადგან პირველისათვის, მართლაც, დიატონიზმია დამახასიათებელი, ხოლო მეორესთვის — ქრომატიზმი. უფრო სწორი იქნებოდა შეგვედარებინა ქართული ქალაქური ხალხური მელოზმატიკა ირანულ-არაბული მუსიკის ისეც ხალხურ მელოზმატიკასთან. მაშინ ასეთ

პრინციპულ განსხვავებას ვეღარ მივიღებდით, რადგან ორივე შემთხვევაში მელიზმატიკა ამსებითად დიატონიზს ემყარება. მორს ოთ არ ვარდებით, ამის მშვენიერ დასაბუთებას იძლევა აზერბაიჯანული მუსიკა, რომელიც სტილისტური თვალსაზრისით უაღლოეს კიბეზრად იმყოფება ირანულ-არაბულ მუსიკალურ კულტურასთან.

ცნობილია, რომ მე-18-19 საუკუნეებში და კიდევ უფრო ადრე აზერბაიჯანში ტრადიციულად ორი ტიპის შემსრულებელი იყო—ხანენდე და აშუღი. პირველის მოღვაწეობის არეს შეადგენდა ქალაქი.—ხანენდის და ხმა მაღალ წოდების პირთა სასახლეები და ქიზე-დარბაზები, ხოლო მეორისას — სოფელი და საერთოდ ხალხის დაბალი საზოგადოება.

ხანენდე პროფესიონალია, ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. იგი შეიარაღებულია მუსიკის თეორიული და პრაქტიკული ცოდნით. მხოლოდ იგი ჟღერის ღრმად ადმოსცელური კლასიკური მუსიკის რთული ციკლური ფორმებს — მუღამებს და სხვა ეოყალურ-ინსტრუმენტულ ჟანრებს, ხანენდე, როგორც მომღერალი, დიდი ოსტატია. მას უყვარს მდიდარი მელიზმატიკური ხერხებით თავისი სიმღერის მოკარგვა, რასაც იგი მხის თავისებური ვირტუოზით აღწევს. მისი მელიზმატიკა ქრომატიზმების შეიცავს, რომლებიც დიდი მნიშვნელობა აქვს კოლორატურულ-ტემპერულ ეფექტებს.

აშუღი სახალხო მომღერალია. მისი აუდიტორია უბრალო ხალხია მისი შემოქმედება ხალხურ ნიადაგზეა ადმოცენებული და რეპერტუარიც მარტივ სასიმღერო ჟანრებს ანეითარებს. მასთვის დამახასიათებელია უბრალო კუპლეტური სიმღერა, სადა მელოდიური და რიტმული აღნაგობა. აშუღური სიმღერის მელიზმატიკა დიატონიკის ემყარება. ამავე დროს მთელი სიმღერა შინაგანი ტემპერამენტით არის გამსჭვალული. ადმოსცელური მუსიკის ასეთი დიფერენცირება მარტო აზერბაიჯანისათვის არ არის დამახასიათებელი. ანალოგიურ სურათს ვხედავთ ირანსეც, აგრეთვე თურქულ მუსიკაში.

ქართული ქალაქური სიმღერების მელიზმატიკაში დიატონიკის პრინციპია დაცული. მასთვის უცხოა ადმოსცელური პროფესიული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ქრომატიზმები. **და თუ ქართულ ქალაქურ ხალხურ და ადმოსცელურ ხალხურ მელიზმატიკას შორის განსხვავებას ვხედავთ, ეს იისნება არა იმით, რომ პირველი დიატონიკუ-რია, ხოლო მეორე ქრომატიკული, არამედ იმით, რომ ყოველ ათთავის თავისი საეთაონო ინტონაციური წყაარ კაანნა, რომელიც განსაზღვრავს ამა თუ იმ მელიზმატიკის სტილისტურ და ხაეითნერულ ბუნებას.** აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ მელიზმატიკური დამუშავება ყველა ქარული სიმღერაში არ ვხედებით. მაგალითად, ცოცხალ ძ სწრაფ ტემპში შესასრულებელ სიმღერებს მელიზმატიკა არ გააჩნია, პირიქით, — წერ-ლ ან ზომიერად ნელი სიმღერებისათვის ეს თითქმის აუცილებელია. ძნელი არ არის ამის ილუსტრაციის გამოკვლევა: თუ ჭაკრული ჯგუფის სიმღერების მთელი ემოციური სიძლიერე და დინამიკურობა კონცენტრირებულია ცოცხალ და ხალისიან რიტმში, მეორე ჯგუფის სიმღერებში (რომლებიც ნელ ტემპში მიმდინარეობენ) ეს ემოციურობა წარმოიშვება მელოდიის თავისუფალი და პლასტიკურად გაშლის შედეგად, რომლის დროსაც მელიზმატიკურ ტონებს დიდი გამომსახველობითი როლი ეკისრებათ.

ქართული ქალაქური სიმღერების მელიზმატიკა არ გამოირჩევა რთული აღნაგობით და შემსრულებლისაგან დიდ ოსტატობას არ მოითხოვს. ქართული მელიზმატიკა მელოდიის ორგანული ნაწილია, რომლის მეოხებითაც ღრმადდება სიმღერის ემოციური შინაარსი. სინანდრეს-სა შინ მეოხებით ხალხის ემოციებს ადმოსცელური ტტრტალერ-დის ზემო და ქვემო ტონიკის გარშემო; ითნურ და ეოლიურ, მიქსოლიდიურ და სხვა კილოებში მელიზმატიკა გამოყენება ტერციის, ქვარტის და ტონიკის ირგვლივ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მელიზმატიკის როლი ხაკადაასო მოძეხტებში, რომლის საძეკლეობით ხდება მუსიკალური აზრის სრულყოფილი დაკვირვებინება-დასრულება. მდიდარი მელიზმატიკური გამოყენების შემთხვევებს ვხვდებით საქართველოში ოდესღაც მეტად პოპულარულ სიმღერებში, როგორიცაა: „ორთაც თვალის სინათლეც", „თაფო ჩემო", „მკრთალი ნათელი სავსე მთვარისა", „ოჭ, საფარული ცრცლსა ჩიცსა" და სხვა.

როდესაც ძველ ქართულ ქალაქურ მუსიკალურ ფოლკლორზე ვმსჯელობთ და მის მხატვრულ ღირსებას ვაფასებთ, არ შეიძლება არ გავითვალისწინოთ ის ისტორიული როლი, რომელიც მან შეასრულა საზოგადოდ პროფესიული მუსიკის გამდიდრების საქმეში.

როგორც ცნობილია, ქართული ხალხური მუსიკის ნიშუშებით სარგებლობენ რუსეთის გამოჩენილი კომპოზიტორები: გლინკა, ბალაკირევი, ბალაკირეი, რუბინშტეინი, იპოლიტოვ-ივანოვი და სხვ. მათი შემოქმედებით ძიებაში ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან ძირითადად ქალაქური სიმღერებისა და ენსტრუმენტული მელოდიების ხაზით ხორცილდებოდა. ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-ია წლებში ა. გრიბოედოვმა საქართველოს მეტეხრებზე წაიღო ერთი ქართული სიმღერა, რომელიც მ. გლინკას გადასცა. ამ სიმღერის სილამაზემ ისე მოხიბლა იმპერიალ ახალგაზრდა რუსი კომპოზიტორი, რომ მან იგი რომანსად გადააკეთა „ნუ მიმღერ, ტურფავ" სახელწოდებით, რომლის ტექსტი სპეციალურად ა. პუშკინმა დაწერა. თავისი იმპრესიული წყვილით და კილოს ხასიათით გლინკას რომანსის ეს მელოდია, მართლაც, უსახელოდება იმ ქართული სიმღერის მელოდიას, რომელიც დ. არაყიშვილს აქვს ჩაწერილი. ამ მსაგსეზას დ. არაყიშვილიც აღნიშნავს ჩვენს მიერ უკვე დასახელებულ შრომაში (გვ. 5), სადაც ნათქმია, რომ ეს მელოდია გლინკას მელოდიის დასაწყისში. გვხვდება. კომპოზიტორის მიერ არის შეტანილი, რადგან ასეთი ინტონაციური სხვლები ქართული ქალაქური მუსიკისათვის არ არის დამახასიათებელი. ამგვარად, რუსი კომპოზიტორებიდან მ. გლინკა პირველთაგანი იყო, რომელიც ქართულმა ხალხურმა მუსიკამ მიიზიდა და თავის შემოქმედებაში მისი ნიმუშების ვამოყენება სცადა.

სამი ათეული წლის შემდეგ, ქართული მუსიკით **დაინტერეს-და რუსეთის მეორე გამოჩენილი მოღვაწე, „მძლავრი ჯგუფის" დამაარსებელი და სულისჩამდგმელი კომპოზიტორი მ. ბალაკირეი.** იგი 60-იან წლებში რამდენჯერმე ეს ტფილისა კაკასიას, კერძოდ, სანარეთის. ის უშუალოდ ისმენდა და ეცნობოდა ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ნიმუშებს. ქართული სიმღერებით მოხიბლული ახალგაზრდა კომპოზიტორი მ. ბალაკირეი ატაკაცებულ წერილებას სწერდა რიმსკი-კორსაკოვს. ან ერთი ასეთი წინდში: „ზაფხული კაკასიაში გავატარე, ქიაყი თბილისში. მაც, სადაც ჩავწერე ბევრი ისოთული სიმღერა. მათ ხაასიათში სატრფიფე სინანდე, იდილიობა, სიმსუბუქე, გრაციოზობა, ზოგჯერ ცხნობაც, რომელიც მოცლებული ყოველგვარ სიტყვანებე და რაც მოსკოვში ჩვეულებრივად ვაკაკაობდ მიანიშნო" (ციტირებულია კისელიოვის შრომიდან „მ. ბალაკირეი", რუს. ენაზე, 1938 წ. გვ. 62).

საგზნებარიდ, ბალაკირეის მიერ კაკასიიდაში ჩაწერილი სიმღერები და ინსტრუმენტული მელოდიები არ გამოქვეყნებულა. მაგრამ როგორც მუსიკათმცოდნე ცისელიოვი მართებულად შენიშნავს, ბალაკირეის მიერ კაკასიაში შეგროვილი ხალხური მუსიკა დიდძალი ზომით მაინც გადაიქცა მისი და მთელი „მძლავრი ჯგუფის" კომპოზიტორების შემოქმედების წყაროდ. მისი ჩანაწერებით სარგებლობდნენ მუსორ სკი, რიმსკი-კორსაკოვი, ბოროდინი და სხვ. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ბალაკირეი საქართველოში ყოფნის დროს ისმენდნენ და იწერდნენ უმთავრესად ქართული ქალაქური მუსიკალური შემოქმედების ნიმუშებს, რომლებიც თავისი ინტონაციის იმ დროს მდიდარი იყო. როგორც ა. აბრამიშვილი გვაუწყებს (იხ. გაზ. „სახალხო განათლება", 1951, № 29), ლენინგრადის სატრკოფ-თეატრის მუსიკალური ნაწილის ხაუკეთი ბალაკირეის პირად არქივში, სხვა კაკასიური სიმღერების შორის, დღემდე დაცულია ერთი ქართული სიმღერა „ბუხამაზი" ლათაური „ლოთები, ნეტარი ჩვენა". მისი ქართული ტექსტი ბალაკირეეს ჩაუწერია რუსული ასოებით. ტექსტი დამახინჯებულია. კომპოზიტორს არ ესმენდა, რომ ამ სიმღერის სიტყვები ხალხურია კი არა იგი, არამედ პოეტ აღ. ჭავჭავაძის ეკუთვნილი.

მ. ბალაკირეის შემდეგ ქართული ქალაქური სიმღერების შეგროვების საქმეში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა. ამ კეთილშობილი რუსი მუსიკოსის მრავალფეროვანი და ნაყოფიერი მოღვაწეობა, რაც საქართველოში გასული საუკუნის მე0-ია წლებში მიმდინარეობდა, ჯერმანიტად ღრმა დაფასებას იმსახურებს. არტ-ს.მოლ-პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად, მ. იპოლიტოვ-ივანოვი, ნ. სავანელის დახმარებით, ქართულ ხალხურ სიმღერებსაც აგროვებდა. მას ჩაწერილი და ფორტეპიანოს თანხლებით დამუშავებული აქვს 12 პოპულარული ქართული ქალაქური სიმღერა, რომელიც ს. ი. ტანეევის დაგანიშნით თხოვნით კრებულის სახით დაიბეჭდა 1895 წელს, მოსკოვში ამ საბანაკ კრებულს აქვს ასე ბარტ წმინდა ფოლკლორისტულ-მეცნიერული, არამ ი მ მოკ ლი ნი ანი, ანაკრძალული მთიხეთიოსა მაი სააკი-ბეი რილი მ. ვასანელი ქართული პროფესიული მუსიკის გამდიდრების საქმეში. მას ეწყალობელნ ნაწილობრივ ძველი თაობის კომპოზიტორები ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი და სხვ. კრებულში მოთავსებული ზოგიერთი ნიმუში გამოიყენა თვით მ. იპოლიტოვ-ივანოვმა თავის ოპერა „დალაქში", სიმფონიურ სურათებში „კავკასიური ესკიზები", სიმფონიურ პოემა „წმინდა" და სხვ.

ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლის საკითხში, ცხადია, კიდევ უფრო მ-ტი ღაჯნი მაუძლია დ. არაყიშვილ მას შეგროვილი და ჩაწერილი აქვს არა მარტო ცალნაირები, არამედ ვუნდერი სიმღერები, რომელთა საერთო რაოდენობა ორმოცს უდრის. მათ შორის ბევრი სიმღერა ჩვენ საუკუნის პირველ ათეულ წლებშია შეჰპილი.

კვლევ თაობის კომპოზიტორების მიერ ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის გამოყენების საკითხი საკმაოდ გაშუქებული ქართველ და რუს მუსიკათმცოდნეთა სხვადასხვა შრომებში. ამიტომ ამაზე აღარ შევჩერდებით. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის ფუძემდებლები ზ. ფალიაშვილი, დ. არაყიშვილი, მ. ბალანჩივაძე იმდეოთად მ-მართალდნენ ფოლკლორული მ ს ა ლ ა ხ ა ტ ის გამოყენებას. მათთვის ხალხური მუსიკალური მასალა **ინანრთაცეულ ფენა**ს წარმოადგენდა ამა თუ იმ მუსიკალური სახის შესაქმნელად. ამავე დროს მათი მისწრაფება ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორისაკენ შეშთხვევით არ იყო. ეკი ლოგიური აუცილებლობით იყო გამოწვეული. უშუალოდ დაკავშირებული იყო ქართული ეროვნული ოპერის ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტების გადაწყვეტასთან, როგორიც არის არია, არიოზო, რომანსი, სიმღერა, ლირიული ანსამბლები და სხვა. ამ პრობლემების გადაჭრის დროს ისინი სწორ გზას ადგნენ, რომელსაც ორიენტაცია ჰქონდათ აღებული არა სოფლურ, არამედ ქალაქურ ხალხურ სიმღერებზე, რადგან მხოლოდ ცალხაინი სოლო სიმღერები და არა გუნდური მრავალხმიანი სიმღერა აძლევდა მათ საშუალებას აეგოთ მელოდიურად გამლილი და ემოციურად დაძაბული საოპერო ვოკალური ფორმები. მართალია, ჩვენს სოფლურ ფოლკლორშიც მოიძებნება ცალხაინის სოლო სიმღერები, როგორიც არის მაგ. ურმული, ნანა, ოროველა და სხვა, მაგრამ ეროის მხრივ მათი სიმღერა, ხოლო მეორეს მხრივ, ა-ჭედან წარმომდგარი ინტონაციური სა-ა-ნის, კომპოზიტორებს ნაკლებ შესაძლებლობას უქმნიდნენ დიდი შემოქმედებითი ამოცანების გადაჭრისათვის.

ქართული ქალაქური ფოლკლორი უფრო ღრმა მეცნიერულ-კრიტიკულ გაშლებას საჭიროებს. ცხადია, ეს ახალ შემოქმედების პერსპექტივებს დაუსახავს ქართელ საბჭოთა კომპოზიტორებს და ამავე დროს მნიშვნელოვნად გააფართოებს ჩვენს წარმოდგენას ქართველ ხალხის მდიდარ მუსიკალურ მემკვიდრეობაზე.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

აფხაზეთის ასსრ საბჭოთა ხელოვნების გამოფენა

გულნარა ჯაფარიძე

ხ. ჯეიძა ეტიუდი ზეთი

ოდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 40 წლისთავის საზეიმო დღეებში ერთ-ერთი ფრიად საინტერესო მოვლენა იყო თბილისში გამართული აფხაზეთის ასსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა. მან ნათელყო აფხაზი ხალხის დიდი კულტურული წინსვლა საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პერიოდში.

ხალხს, რომლის დამწერლობაც მხოლოდ გასული საუკუნის 60-იან წლებში შეიქმნა, რომლის წერილობა და მხატვრობა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის უშუალო ნაყოფია, დღისთვის უკვე მოპოვება შესანიშნავი მხატვრული ლიტერატურა, თეატრი, სახვითი ხელოვნება.

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმას, რომ საკაცობრიო კულტურის ათვისებისა და ნაციონალური კულტურის ჩამოყალიბებისათვის რამდენიმე ათეული წელი ძალიან მცირე დროა, კიდევ უფრო ნათელი გახდება ის დიდი შიღწევები, რომლებითაც მოვიდნენ საქართველოს დეკადაქალაქში ჩვენი აფხაზი ძმები. მათ ამაღელვებელ ზეპირსიტყვაობაში და ლიტერატურაში, პროზასა და პოეზიაში, სპექტაკლებსა და ხალხურ შემოქმედებაში ისევე, როგორც სახვით ხელოვნებაში, ჩვენ გხედავთ ოსტატობას და, რაც მთავარია, დაუცხრომელ მისწრაფებას წინსვლისა და განვითარებისაკენ.

ქართველი ხალხის შეგნებაში აფხაზი იმთავითვე გმირობისა თუ რაინდობის, სილამაზისა და თავაზიანობის სინონიმი იყო. ამიტომ არ გვიკვირს, რომ ყველაფერი ეს ამჟამადაც ნათლად გამოჩნდა აფხაზი ხალხის ყოველი სახის შემოქმედებაში.

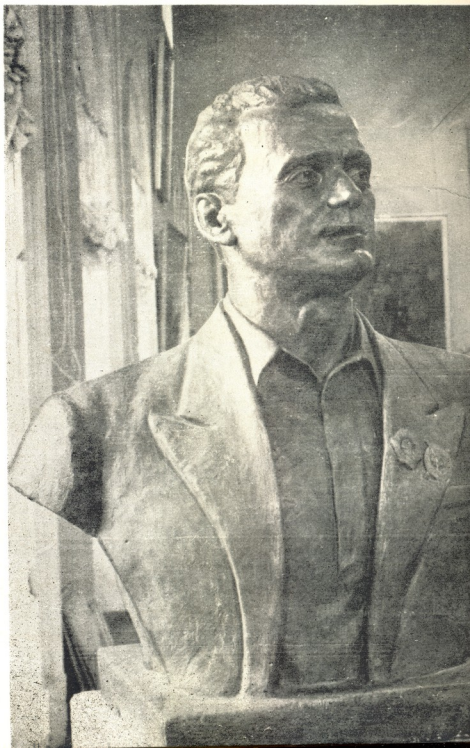
უნდა ითქვას, რომ აფხაზეთის თანამედროვე კულტურა, კერძოდ, ხელოვნება მჭიდრო კავშირშია როგორც ქართულ, ისე რუსულ ხელოვნებასთან. ამაზე ნათლად მეტყველებენ აფხაზეთის იმ მხატვრების ნამუშევრებიც, რომელნიც წარმოდგენილნი იყვნენ შემოხსენებულ გამოფენაზე და რომელნიც აამაყებენ ქართველი და რუსული მხატვრული სკოლების ტრადიციებს.

ის, ვინც იცნობს აფხაზეთის მხატვრებს, ვისაც უნახავს მათი ნამუშევრები ამ რამდენიმე წლის წინ, აშკარად დაინახავს რამდენად გაიზარდა მათი შემოქმედებითი შესაძლებლობა, და ეს შემთხვევითი მოვლენა არ არის. აფხაზეთის ასსრ კულტურის სამინისტროს, მხატვართა კავშირის აფხაზეთის განყოფილების, სამხატვრო სკოლისა და სხვა ასეთი ორგანიზაციების არსებობა თავისთავად განაპირობებს ხელოვნების წინსვლას, მით უფრო, რომ ყოველმა ამათგანმა ამ ბოლო ხანებში ძირეულად გარდაქმნა თავისი მუშაობა. ამ გარემოებამ დიდი როლი ითამაშა მხატვართა ცხოვრებაშიც, ხოლო ამასთან ერთად 1954 წლ.-დან ქ. სოხუმში საქართველოს სსრ მხატვრების საგამოფენო დარბაზის გამართვამ გამოფენამ ისევე როგორც რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებზე აფხაზეთის მხატვრების მონაწილეობამ, შემოქმედებითმა მიღწევებმა უდავოდ თავისი ნაყოფი გამოიღეს. ამის გამო არ შეიძლება გვერდი აუვლეთ იმ ფაქტს, რომ აფხაზეთში უკვე არსებობენ ფერმწერალთა, გრაფიკოსთა, მოქანდაკეთა და მხატვარ-დეკორატორთა ძლიერი ჯგუფები, რომლებმაც თავიანთი ნამუშევრები თამამად წარუდგინეს განსახილველად და სამსჯავროდ თბილისის საზოგადოებრიობას.

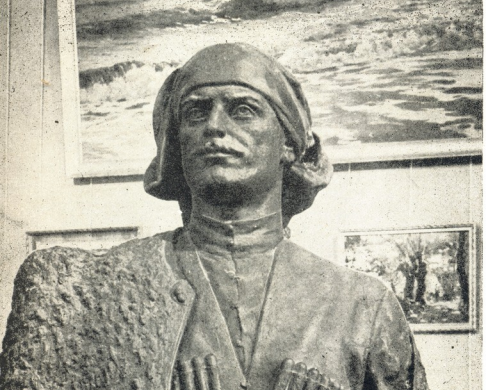
უწინარეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ აფხაზეთის მხატვრები წარმატებით მუშაობენ პეიზაჟის, პორტრეტის, ყოფითისა თუ ისტორიული ჟანრის სურათებზე. მიუხედავად ამისა, გამოფენაზე ნაკლებად ვხედებოდით ჟანრული თუ ისტორიული ხასიათის ნამუშევრებს, რაც ამ ბოლო ხანამდე დამახასიათებელი იყო ჩვენი რესპუბლიკური გამოფენებისათვის სც. ამის გამო, ბუნებრივია, თუ გამოფენაზე ყურადღებას იპყრობდნენ აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები ი. ცომაიას და ვ. შჩეგლოვის, აგრეთვე ჭ. კუკულაძის სხვადასხვა საინტერესო თემაზე შესრულებული ნამუშევრები.

ი. ცომაიას ფერწერული ტილოები ნათლად ლაპარაკობენ ავტორის დიდ მხატვრულ შესაძლებლობაზე; მისი სურათები თუ ეტიუდები, ნატურმოტივები და პეიზაჟები გვაოცებენ, რომ მხატვარს შესწევს უნარი შექმნას განწყობილებით სავსე მხატვრული ნაწარმოებები როგორც კომპოზიციის მოხერხებულად აგების, ისე ფერთა ლირიკული გამის საშუალებით („მეგობრობა", „ქუჩა სოხუმში", „საღამო", „ნატურმორტი").

თუ გამოფენაზე მხატვრის მიერ წარმოდგენილ ერთ-ერთ ძველ და შედარებით ერთფეროვან ნამუშევარს („სერგო ორჯონიკიძის დაპატიმრება") ჯერ კიდევ აკლია ოსტატის ხელი, იგივე არ ითქმის მეგობრობის ამსახველ სურათზე („მეგობრობა"), რომელიც სასიამოვნო ფერებით არის დაწერილი და აღსავსეა სითბოთი და მიმზიდველობით. ხაზი



ა. ტანია ნ. ლაკობას პორტრეტი თაბაშირი



ბ. დოლიძე. აფხაზეთის სახალხო მგოსნის ქიაბაზ საჯარათი ტონირებული თაბაშირი

აქვს გასმული სურათის დედაზზის — ხალხთა მეგობრობის ფრინველ გრძნობას, რის გამოც, ერთი შეხედვით, ყურადღების ცენტრში არ გვხვდება ბოლომდე დაუმუშავებელი დეტალებიც კი.

მხატვარი ვ. კუკულაძე, სამმელიო ოფისა და პარტიზანული მოძრაობის უმუალო მონაწილე, თავის ნაწარმოებებში ზზრიად ასახავს ჩვენი მამაცი ხალხის გმირული ბრძოლების ეპიზოდებს; მხატვარს უნარება რთული და მრავალფიგურიანი კომპოზიციების შექმნა ახალი საშუალებებით. გამოფენაზე წარმოდგენილი ორი დიდი ტილო „პარტიზანები“ და „ლაკობა რეციელეციონერებს შორის“ კომპოზიციის, კოლორიტისა თუ გაზნყოფილების მხრივ დიამეტრულად განსხვავებული ურთიერთშეკავშირებული ნამუშევრებია. პირველი სურათის მრავალფიგურიანი გაშლილი კომპოზიცია, ფერთა მუქი, ღარანი და ერთფეროვანი გამა (რაც დროთა ვითარებაში საღებავთა ჩამუქებითაც აიხსნება) თითქოს უპირისპირდება მეორე სურათის შეცრულ და ცენტრში კონცენტრირებულ კომპოზიციას ზზხით გაწითებული პეიზაჟით. ამასთან, ეს უკანასკნელი არ გამოირჩევა შესრულების ერთიანი მანერითა და სიძლიერით; ამის გამო სურათი არ იძლევა თანაბარი აღქმის საშუალებას. ამ შემთხვევაში მხატვრის თავარ მიღწევას წარმოადგენს სურათის უკანა პლანი — აოსხრად მბეტყველებული ფიგნები და წინა მხარეს მაღლობზე გამოდგარი რეფიელეფნერთა ჯგუფი.

ვ. კუკულაძე წარმატებით მუშაობს გრაფიკის დარგშიც: იგი აფხაზეთის ლიტერატურის ერთ-ერთი ნიჭიერი ილუსტრატორია. ჩვთხველებმა ვ. კუკულაძის იცნობენ მეცნიერად ვ. დუდუჩავას რომანის „სისონას“ და აფხაზურ ენაზე გამოსული „ბაში-აჩიკის“ ილუსტრაციებით, რომელნიც სინტეტიკურნი არიან თემატიკური შეხედვის, კომპოზიციისა და დამხმასაითვისება ტიპაჟის გამოსახვის თვალსაზრისითაც. ეს კი, რომ მხატვრის ნამუშევრები ნახატის მხრივ მეტ სიმკვეთრესა და სითამამეს მოითხოვენ.

ვ. შჩეგლოვი ისევე, როგორც შემოსულებული მხატვრები, მუდამ იღებს მონაწილეობას რესპუბლიკურ გამოფენებში, ხოლო ამჟამად ივი საკადრისო გამოფენის ერთ-ერთი მონაწილეცაა.

ვ. შჩეგლოვის შემოქმედებაში დიდი ადგილი აქვს დაიმშობილი პეიზაჟებს, პორტრეტებს, ნატურმორტებს და ყაზრული ხასიათის სურათებსაც. ყოველ მათგანში იგრძნობა საქმით გატაცებული, შრომისმოყვარე, აფხაზეთის ბუნების მრავალფეროვნებით აღტაცებული მხატვარი. ვ. შჩეგლოვის ნამუშევრებიდან გამოფენაზე განსაკუთრებით გამოირჩეოდა „ვიოლინოზე დამკვრელი გოგონა“, „ბიდვრის ყვავილები“ და ისტორიულ თემაზე მის მიერ პირველად შესრულებული ნაწარმოები „ალაფობა ლიხნში“. ამ სურათში მიხაილს კარგად ესმენს და კომპოზიციას მთავარ ტონს ანძლევს წინა პლანზე მოცი ტანით აღმართული მებრძოლი მამაკაცის ფიგურა, რომელიც გლეხებს ალაფვებისკენ მოუწოდებს, ხოლო თავდებსა და პოლიციელებს თაუზარსა სცემს. სურათს არ აბასიათებს შესრულების ერთიანი დონე (სურათის მარჯვენა მხარე ჯერ კიდევ დიდ დამუშავებას მოითხოვს), მაგრამ აქაც ვ. შჩეგლოვი პეიზაჟის გატაცებულ მხატვრად გვევლინება.

გამოფენაზე უმთავრესად საპეიზაჟო მხატვრობა იყო წარმოდგენილი, რაც უთუოდ მხატვრის თვალის დამტკვეველებელი, აფხაზეთის მდიდარი ბუნებით აიხსნება, და ეს ერთგვარ მისაალმებელ მოვლენას წარმოადგენს. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ზოგიერთი ამხანაგის აზრს, რომელთაც საკეიზაჟო ჟანრი მხატვრობაში სასხვათაშორისოდ მიაჩნიათ. პირიქით, ჩვენი ღრმა რწმენით მაღალმხატვრულად შესრულებული პეიზაჟი, ისევე, როგორც სხვა რომელიმე ჟანრის სურათში, შეიძლება აისახოს დიდი საზოგადოებრივი აზრი და ღრმა იდეური შინაარსი. მაგრამ, თუ ყოველ მხატვრულ ნაწარმოებს მივუდგებით ერთ საერთო საზომს, ყოველგვარი შეღავათის გარეშე, უნდა აღვნიშნოთ, რომ გამოფენაზე წარმოდგენილი ყველა პეიზაჟი როდი აკმაყოფილებს დღევანდელ მოთხოვნას, რადგან ხშირ შემთხვევაში პეიზაჟები ცალკეული სხვადასხვა განზოგადებული სახეულოვნებით („სოფლო“, „გაზაფხული“, „ზღვა“, „შემოდგომა“ და სხვ.) მხოლოდ ცალკეული მოვლენების ფიქსაციას წარმოადგენენ. ამას გარდა, სხვადასხვა მხატვრის მიერ შესრულებული ეტიუდების ხშირ შემთხვევაში არ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან წერის მანერითა თუ კოლორიტით, რაც ერთფეროვნების საშიშროების წინაშე აყენებს მათ და ბადებს საკითხს ადგილობრივი ბაცოსნალური მხატვრული ტრადიციების უფრო მეტად დამკვიდრების აუცილებლობის შესახებ.

აფხაზეთის პეიზაჟისტ მხატვართა შორის მანერითა და თემატიკის თავისებურებებით გამოირჩევა მხატვარი ნ. თაბაუაშვილი. მისი ფერწერა ხასიათდება ფართო და თამამი ნოსასმებით; თემატიკის მხრივ მას იზიდავს ტყით დაბურული და შეკ-ჩრდილული ამეტყველებული მიდამოები („ტყე“). ბუმბერაზი ხეები ფართოდ გადაშლილი ტოტებით („მოხები“) და არა ზღვის სანაპიროს კოსერია პეიზაჟები. მისი გამოფენილი ნამუშევრებიდან ყურადღებას იმსახურებდნენ „ხიდი“, „წყარო“, „მხატვარი ბეფების წიალში“ და „გზა რიწას ტბისაკენ“. ამ უკანასკნელ დიდ ტილოს შეეძლო მეტი შთაბეჭდილება მოეხდინა, რომ მხატვარს სურათის მარჯვენა მხარეზე რამდენიმე ექსპრესანების ფიგურა არ დაეკარგა.

ზოგიერთი მხატვრის შემოქმედების ხასიათი და მხატვრული შესაძლებლობის დონე წლების განმავლობაში თითქმის უცვლელი რჩება. მაგრამ ზზრია შემთხვევა, როდესაც მხატვარი სულ მოკლე ხანში დიდ შემოქმედებითს ნახტომს აკეთებს. სწორედ ამ უკანასკნელთა რიგს ეკუთვნიან ახალგაზრდა პეიზაჟისტები ი. შენგელაია და ო. ბრენდელი, ჯერ კიდევ 1954 წ. გამოფენაზე ამ მხატვრების ნამუშევრების გამოტანა, სათუოდ იყო მიჩნეული, დღეს კი სხვა მხატვრებთან ერთად მათ საპატიო ადგილი უჭირავთ. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ო. ბრენდელის ე. წ. „ბარიების“, რომელნიც წარმოგვიდგენენ ზღვის ხან ამოშოქრებულ, ხან წყნარად მოლივლივე ტალღებს („ნავები“, „მუგუდარფა“, „ღრუბლით ღია“ და სხვ.).

ო. ბრენდელი თანდათან უფრო უკეთ იძლევა წყლის ფაქტურას, ქმნის უფრო ოპტიკურ რთულ კომპოზიციებს, მეტი ზინაარსი შეაქვს თავის ნამუშევრებში. მაგრამ მხატვარს მართებს უფრო მეტად იფიქროს შემოქმედების ინდივიდუალობაზე და უფრო აქტიურად ასახოს აფხაზეთის ცხოვრება და მისი ზღვის პეიზაჟები.

ამ ფერმწერულებან ერთად რუსული მხატვრული სკოლის უტყუარი მიმდევრები არიან ვ. ტროფიმოვა-შჩეგლოვა, გ. ზედგინიძე. რომელნიც გამოფენაზე სასიამოვნო პეიზაჟებით იყვნენ წარმოდგენილნი, დ. ვერონინა.

ამ მხატვრის ნამუშევრებიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ორიგინალურად მოფიქრებული და რომანტიკულობით აღსაბე კომპოზიცია „თამბაკოს ფარდული“. ამასთან ისიც უნდა თქვას, რომ ვ. ვერონინას ნამუშევრების სიცხოველეს ანელებს ზზით სიმრტყოვნური ფაქტურა და ერთგვარი ერთფეროვნება.

ს.ა.ქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ნ. ყაზზეგოვა და ვეროვლიშვილის თეატრალური დადგმების ესკიზები თავისთავად ისტატურად შესრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებებს წარმოადგენენ და, როგორც ღეკადის დღევანდ დაკინახეთ, ხელს უწყობენ სპექტაკლების გამარჯვებას და მსახიობთა თამაშის უკეთ გამოულენას.

ნ. ყაზზეგოვას დიდ შემოქმედების დიაპაზონზე მეტყველებს თუნდაც ის ფაქტიც, რომ მას (სხვადასხვა თეატრებში) დაახლოებით 150 დადგმა აქვს მხატვრულად გაფორმებული. ნ. ყაზზეგოვა სისტემატურად მუშაობს აგრეთვე ფერწერასა და გრაფიკაშიც.

წინანს გადორმების დაზზე ვ. კუკულაძის გარდა, თავიანთი ნამუშევრებით მაყურებლის ყურადღებას იპყრობდნენ ნ. მასტიცკაია და ბ. ბობარინი.

ბ. ბობარინი, რომელმაც ამ ბოლო ხანებში ფერწერასთან ერთად სცადა თეატრი ნიჭი, უმთავრესად ფანქრით მუშაობს. მას ეკუთვნის აფხაზეთის ცნობილი ადამიანების ბრაერთი პორტრეტი, რომელთაგან მხატვრული

ეროვნული ბიბლიოთეკა

შესრულების მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავი სოციალისტური შრომის გმირის თეატერ თაბაშის პორტრეტი. ბ ბოპარის შემოქმედების მთავარ ნაკლს წარმოადგენს სინამდვილის ერთგვარი ნატურალისტური აღქმა, ეს მაშინ, როდესაც ხელოვნების ნამდვილი მხატვრული ბუნებისათვის დამახასიათებელია ნაწარმოების მხატვრული განზოგადების ძალით და მხატვრის ინდივიდუალური აქციით ნატურაზე მაღლა უნდა იდგეს. როგორც რთული დეკორატიული კომპოზიციების თავისუფალი გადაწყვეტის, ისე ნამუშევრის მონატურულად, ფაქიზად გადმოცემის მხრივ, გამოფენაზე ყურადღებას იქცევდნენ მხატვარ ნ. მასტიცკაიას წიგნის გაფორმებები, — თამარიანი, ბოლოსმკუთვნი, ეპსლონპრისები. ჩვენი აზრით მხატვარს მართებს თანადროულობის უფრო ღრმა შეგრძნება და სამკაულებისა თუ ორნამენტიკის დარგში ადგილობრივი ტრადიციების მეტი გამოყენება. გარდა ამისა, მასტიცკაიას გუეშნის გუაშით შესრულებული ესკიზები დეკორატიული ქსოვილებისა, ესკიზები კერამიკული ნამუშევრების მოსახატავად, რომელნიც კომპოზიციის სირთულით და შესრულების მაღალი დონით მოწონების იმსახურებენ. აღსანიშნავია აგრეთვე ქ. ნინოწმინდის ესკიზები დეკორატიული ჭურჭლისათვის (განსაკუთრებით ესკიზი ლანგარისათვის "ზანგი ქალის გამოსახულებით). რომელნიც მოწვნიან მხატვრის მიერ მინიატურული ხელოვნების კარგ ცოდნას. მისსავე „დეკორატიულ ქსოვილებში" მოხერხებულად არის გამოყენებული კაართნის გამგვრილე და ჰაეროვანი ფაქტურა. კარგი იქნებოდა ყველა ამას უფრო ფართო გასაქანი მისცემოდა და ხელოვნების ეს თავისებური ნიმუშები სურათების, ყელსაბეველების და სხვა სუვენირების სახით ხალხში გატანილიყო.

თუ გავითვალისწინებთ, რა დიდ როლს ასრულებს პლაკატი ჩვენი იდეების და მიღწევების პროპაგანდის საქმეში, გაცილებას იწვევს ის მდგომარეობა, რომ გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო მხოლოდ ერთი პოლიტიკური პლაკატი — მხატვარ ა. ფანგანის „საბჭოების ხელისუფლებისათვის", რაც საშუალებას არ იძლევა გამოითქვას რაიმე გარკვეული აზრი სახვითი ხელოვნების ამ დარგის მდგომარეობაზე საბჭოეთში. პლაკატი, რომელიც სურათისაგან განსხვავებით, შეიძლება ყოველ ნაბიჯზე ხედებოდეს ურიცხვი მაყურებლის თვალს, უფრო მეტ ზემოქმედების ძალას, უფრო მაღალ მხატვრულ დონეს მოითხოვს, ვიდრე ეს გაანჩიათ ჩვენი გამომცემლობის მიერ დღემდე გამოცემული პლაკატები. მხოლოდ მხატვრულად მაღალხარისხოვან და იდეურად ძლიერ პლაკატს შეუძლია გასწიოს აგიტაცია მასების და აამაღლოს მათი ესთეტიკური გემოვნება. სამწუხაროდ, ამ მოვლენას, საერთოდ, ნაკლებად ითვალისწინებენ ჩვენი გამოჩენილი პლაკატისტები კი.

როგორც საერთოდ ზმირად ხდება, აფხაზეთის მხატვრების ნამუშევართა გამოფენაზეც ქანდაკება პორტრეტების სახით იყო წარმოდგენილი, რაც თავისთავად ერთფეროვნებას და მოსაწყენ სანახაობას ქმნიდა. ამით, რა თქმა უნდა, ჩვენ არ გვინდა უკუვლებელყოთ პორტრეტის ჟანრი, მაგრამ ხაირფეროვნება, ფფერკრთები, უფრო გაალვილებდა ინტერესს ამ ჟანრისადმი. მით უფრო, რომ აფხაზეთის მოქანდაკეები ჰქონდათ შესაძლებლობა გამოეფინათ უფრო მეტი ნამუშევრები.

მიუხედავად ამისა, თამამად შეგვიძლია ვიღაპარაკოთ აფხაზეთის მოქანდაკეთა ოსტატობასა და შესაძლებლობაზე გამოფენილი ნიმუშების მიხედვითაც. ჩვენთვის კარგად ცნობილი მოქანდაკე ბ. ღოღობერიძე წარმატებით მუშაობს სხვადასხვაგვარ მასალაზე. ამჯერად მას წარმოდგენილი ჰქონდა თაბაშირში, ხეში და ბრინჯაოში შესრულებული პორტრეტი-ქანდაკებები: „პოეტი კოლონია", „პარტიზანი", „აფხაზეთის სახალხო გმირი კიაბზა ხაჯარათი" და სხვ. სადა პოსტამენტზე თავისუფლად აღმართული აფხაზი პოეტის იუა კოლონის პორტრეტში ასახულია მეოცნებე და ლირიკულად განწყობილი ადამიანი, განსხვავებით მისი რიული და ძლიერი შინაგანი ბუნება. უფრო ნაკლებ სანტრესთან „კიაბზა ხაჯარათის პორტრეტი" (თაბაშირი), რადგან ობიექტი ნატურალისტურად არის აღქმული.

ნატურალიზმის კვალი ამჩნევია მოქანდაკე გ. რუხაძის ნამუშევრებსაც, რომელთაგან ერთ-ერთ გამონაკლისს წარმოადგენს აფხაზეთის სახალხო პოეტის დ. გულას პორტრეტი, სადაც მგოსნის განზოგადებული, ფსიქოლოგიური სახეა მოცემული.

კარგად ცნობილი მოქანდაკის ს. რაზმაძის ნამუშევრები მუდამ მკვეთრ შთაბეჭდილებას ტოვებენ მნახველზე ინდივიდუალური ხასიათით, თავისებური სტილითა და მანერით. მაყურებლის ცხოველ ინტერესს იწვევს ამ შემთხვევაშიც მისი ქანდაკება „სახალხო გმირი ძიგუა", რომელიც შესრულების მხრივ, შეიძლება, სადავოდ იქნას მიჩნეული (უმთავრესად სხეულის პროპორციების ზედმეტად დაკრძალული გამო), მაგრამ მთავარი ის არის, რომ მოქანდაკე მიზანს აღწევს: იგი ბაზს უცვამს გმირის ბუნებას, მის მტკიცე, უოყვე ხასიათს და ერთგვარ პედესტალზე აყენებს მას. განსაკუთრებით ეხერხება მოქანდაკეს ფაქტურის დამუშავება საერთო, ზოგად ფორმებში.

ერთადერთი ნამუშევარი იყო გამოფენაზე წარმოდგენილი ახალგაზრდა მოქანდაკეც ა. ტანაიც მოსე თოიძის სახელობის სახელოსნო სასწავლებლის ყოფილი მოსწავლე იგი მოქანდაკეობაა ლიაონობი ქანდაკების ჩამოსხმის კარგი სპეციალისტიც.

დასასრულს უნდა ითქვას, რომ აფხაზეთის სახვითი ხელოვნების შემდგომი განვითარება მოითხოვს მთელ რიგი ღონისძიებათა გატარებას.

პირველ ყოვლისა, საჭიროა ამჟამად სოხუმში არსებული სამხატვრო სკოლის საფუძველზე ჩამოყალიბდეს სამხატვრო სასწავლებელი სრული კურსით. ამასთან აფხაზეთის საშუალო სასწავლებელში უნდა ამაღლდეს ხატვის სწავლების ხარისხი, რისთვისაც უზრუნველყოფილი უნდა იქნეს ისინი კვალიფიციური პედაგოგებით.

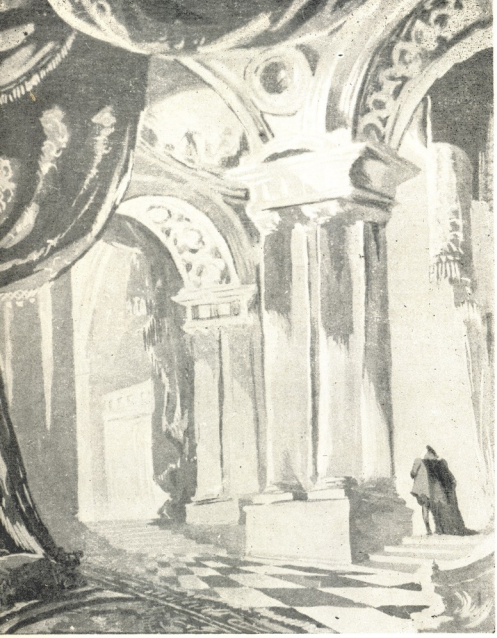
აფხაზმა ახალგაზრდებმა უნდა განაგრძონ სწავლა თბილისის სახელოსნო და სამხატვრო სასწავლებლებში, აგრეთვე სამხატვრო აკადემიაში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში რამდენიმე აფხაზი ახალგაზრდა იღებს უმაღლეს განათლებას, ერთი მათგანი ბ. აბაზა ზემოაღნიშნულ გამოფენაზეც იღებდა მონაწილეობას პროფესიულ დონეზე შესრულებული ორი ტრიპტიხით.

საბჭოთა ხელოვნების პროპაგანდის მაზნით ზედმეტი არ იქნებოდა აფხაზეთის რაიონულ ცენტრებსა და ქალაქებში მოძრავი სამხატვრო გამოფენების უფრო ხშირად მოწყობა, ჩვენს რესპუბლიკაში არსებული მხატვრული ფონდის ძირეული ნიმუშების ადგილებზე გატანა. ეს ღონისძიება, სისტემატურ შემოქმედებით მივლინებებთან ერთად, აფხაზეთის მხატვრებს შესაძლებლობას მისცემდა უკეთ გასცნობოდნენ ჩვენი ქვეყნის ცხოვრებას, ძველი თუ თანამედროვე მხატვრობის შემოქმედებას, რაც გააფართოვებდა მხატვართა შემოქმედებითი დიაპაზონს და აამაღლებდა მათი ოსტატობის დონეს.

არ იქნებოდა ურიგო სოხუმში საერთო ძალით დაგვეარსებინა მხატვართა შემოქმედებითი სახლი, სადაც საბჭოთა ქვეყნის სხვადასხვა

ა. რაზმაძე

სახალხო გმირი ძიგუა



ნ. უაზბეკი დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისათვის „ოტელო“

კუთხიდან ჩამოსული მხატვრები ერთმანეთს გაუზიარებდნენ თავიანთ გამოცდილებას.

ყველაზე საჭირბოროტო საკითხი მაინც მხატვრების საათანადო სახელოსნოებით უზრუნველყოფაა, რადგან ამის გარეშე მეტად ძნელია მხატვარმა სასრულით გამოავლინოს მთელი თავისი უნარი, ცოდნა და გამოცდილება.

საქართველოს საბჭოთა მხატვრების კავშირმა და კულტურის სამინისტრომ აფხაზი მხატვრებისათვის ეს საკითხიც უნდა მოაწესრიგონ.

აფხაზეთის მხატვრების ეს საინტერესო გამოფენა ნათელი დადასტურებაა იმისა, თუ რა რეალური ნაყოფი მოაქვს ლენინური ნაციონალური პოლიტიკის სწორად გატარებას, კომუნისტური პარტიის ზრუნვას აფხაზი ხალხის სულიერი და ფიზიკური აყვავებისათვის.

ვ. შჩეგლოვი ნავსადგურში ზღვით

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ხალხური სიმღერა

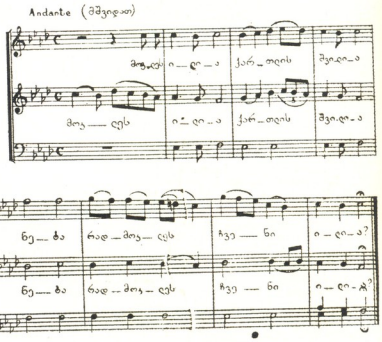
(„მოკლეს ილია“)

„მარად და ყველგან, საქართველოვ, მე ვარ შენთანა“, — უთხრა ახალგაზრდა ილიამ თავის მრავალტანჯულ ქვეყანას და ბრწყინვალედ შეუსრულა კიდეც სამშობლოს თავისი აღთქმა — დიდებულად მოიხადა ვალი ქართველი ერის წინაშე.

თეთრმპყრობელობამ მზაკვართა ხელით სიცოცხლეს გამოასალმა ხალხის საყვარელი მწერალი და დიდი მოამაგე.

„მოკლეს ილია“ მეხივით გავარდა ეს თავზარდამცემი ხმა მთელს საქართველოში, შეიქნა გლოვა, ძაძით შეიმოსა ქართველობა, რომელიც ცხარე ცრემლით დასტიროდა თავის სასიქადულო შვილს და თან ღრმად ინახავდა გულის სოლრმეში მის ნაანდერძევ სიბრძნეს და მამულის სიყვარულს.

სწორედ იმ გლოვის დღეებში წარმოიშვა და ელვის სისწრაფით გავრცელდა სიმღერა, რომლის ავტორის ვინაობა იმთავითვე უცნობი დარჩა.

ამ სამგლოვიარო სიმღერის სიტყვები და მელოდია ჩაწერა და მგოსნის გარდაცვალების წლისთავზე ტურნალ „ნიშადღრეში“ (1908 წ. № 34) გამოაქვეყნა საზოგადო მოღვაწემ და კომპოზიტორმა ია კარგარეთელმა.

1. მოკლეს ილია,
ქართლის შვილია!
დაობლდა ხალხი,
გმირთა გმირია!

2. ნეტა რათ მოკლეს
ჩვენი ილია
და რათ დაგვირგეს
ჭირზედ ჭირია?

1. ქართლი, კახეთი
და იმერეთი,
გმირი სვანეთიც
თავს დასტირიან.

2. თუშ-ფშავ-ხევსურებს
ძაძი ჩაუცვამთ,
მამულიშვილსა
ზარით სტირიან.

1. მთიულს შესძახეს:
„გამოდი გარეთ,
გულჩათხრობილი
ნუ ხარ მწირია“,

2. ჩაჰყე არაგვსა,
ბარად რომ ჩახვალ,
მაშინ იქ ნახავ,
მამულისშვილსა
როგორ სტირიან.
ნეტა გინ მოკლა
ჩვენი ილია
და ვინ დაგვირთო
ჭირზე ჭირია?

ეროვნული ბიბლიოთეკა

აფხაზეთის სახელმწიფო ანსამბლის მოცეკვავეთა ჯგუფი ასრულებს ცეკვა „განდაგანს“

ქორეოგრაფია აფხაზეთის დეკადაზე

ლილი გვარამაძე
რესპუბლიკის სახალხო არტისტი

ამბობენ, სიმღერა და ცეკვა ხალხის სულს და ხასიათს გამოხატავსო. ამ მართალ აზრს მე მინდა დავუმატო ის, რომ ცეკვა-სიმღერას შეუძლია ადამიანში აღძრას ბუნებასთან დაკავშირებული უამრავი ასოციაცია. მაგალითად, აფხაზური ცეკვა ჩემს მეხსიერებაში ალადგენს დაუცხრომლად მოზრიალე ანკარა და ქაფმორეულ მთის ნაკადულს, რომელიც მომაჯადოებს ხან მაქმანიან ქსოვილს, ხან ცოდვილ მზის შუქზე მოლილვილე თვალმარგალიტებად შიშს, მომაჯადოებს სწორედ იმ წყაროს, რომელსაც გვიხატავს აფხაზი პოეტი ქიაზიმ აგუმაა:

„ანკარა წყარო მთის უბეს სერავს,
და უზარმაზარ ლოდებს ეხეპება,
ეხეპება, მერე იფეთქებს ჩქერად
და სადღაც ხევში ჩაირეხება“.

აფხაზურ ცეკვას ხანგრძლივი ტრადიციები აქვს. შესანიშნავ აფხაზ მოცეკვავეთა ოსტატობა არა მარტო გაუგონია, არამედ კარგადაც ახსოვს თპილისელ მაყურებელს. განა ასე ადვილად დაივიწყებს მაახელი ალბაფროფაენებელ ცეკვას — ორი ფრთამსუბუქე არწივის — აჩიბას და კოლეს ჰაეროვან ლაღ ფრენას? ჩვენს საცეკვაო ხელოვნებაში მტკიცედ დამკვიდრდა ტერმინი „აჩიური“, რომელიც გამოხატავს მუხლებზე დაცემული მოცეკვავის განავარდებას სცენის ერთი კიდიდან მეორემდე. აჩიური პირველად შემოიღო ვლადიმერ აჩბამ, რომლის გამოსვლას 17 ნოემბრის კონცერტზე მთელკაცად შეხვდა თპილისელი მაყურებელი. აჩბაზე არა ნაკლები წარმატება ხვდათ აფხაზური ცეკვის სხვა დამსახურებულ ოსტატებს — ალექსი გუშლიას, ცვიაბუქს, აძიინბას და სხვ.

აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მოცეკვავეთა ჯგუფი, რომელსაც აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე სოსო ციმაკურიძე ხელმძღვანელობს, ფრიად ეროვნული პროგრამით გამოვიდა. რამდენიმე წლის ინტენსიურ მუშაობას უნაყოფოდ არ ჩაუვლია— კოლექტივს აფშაღლებია თავისი ტექნიკა, რის შედეგადაც იგი დაუფასებად ასრულებს მეტად რთულ ილეთებს და მეორე მხრივ სრულიად თავისებურად ფლობს შესრულების მშვენიერს, კეთილშობილებით აღბეჭდილ მანერას. ამ მხრივ მცირე ეპიზო რიდან მიეყვანის ს. ციმაკურიძეს. არ შეიძლება ითქვას, რომ მან თავიდან აიშორა მიტანისწტკი ვირტუოზობა, რომელსაც ზოგჯერ მსხვერპლად ეწირება ცეკვის გამომსახველობა და ცეკვით მოთხრობილი ამბის შინაარსი, მაგრამ ვიყოთ გულ ახლილი: საქართველოს მოცეკვავეთა რიგებში ასამბლეა ამ მხრივ უცოდველი? თითქმის ყველა ანსამბლეზის მიერ შესრულებულ ვაჟთა ცეკვებში ეგრანმა მისწრაფება დატვირთონ ცეკვა უამრავი სიძნელეებით და გაუმართლებელი ტრიუკებით. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ანსამბლეს მთრის არსებობდეს რაღაც ფარული შეჯიბრება და არც ერთ მათგანს არ სურდეს დათმოს ამ მხრივ პირველობა.

ვიწყებ რა აფხაზ მოცეკვავეთა კოლექტივის პროგრამის განხილვას, მინდა შევჩერდე, უწინარეს ყოვლისა, მონადირეთა ცეკვაზე, ეს არის იდილიური, უფრო სწორად, რაღაც პასტორალური ხასიათის პაწია სცენაო სურათია, რომელიც შორეულად ტყეების ქალღმერთ დალის ლეგენდას მოგვაგონებს. თვით ცეკვა გადაწყვეტილია „დელურის“ მსგავსად—მასში ძალიან კარგად არის გათამაშებული ხილით სავსე კალათები და მონადირის შეიდი.

პროგრამის ლირიკულ ცეკვათა ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოთ აგრეთვე ცეკვა „ქართული“ და „ლირიკული წყვილი“. მიხეილ კაკაბაძისა და ვეფხვა ფირცხალავას მიერ შესრულებულ „ქართულზე“ მე არა ერთხელ გამომითქვამს და დამიწერია ჩემი აზრი. ნათქვამს აღარ გავიმეორებ, ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ ასეთი უნაკლო შესრულებით (პრეზელ ყოველსავე ეს კაკაბაძეზე ითქმის) ბევრი ანსამბლი როდი მოიწონებს თავს. ფაქიზად ცეკვავს „ლირიკულ წყვილში“ ეტერა ჯიკიბა. როგორც ყოველთვის, კოლორატული და სახოვანია მ. კაკაბაძე. სამაღლეტო თეატრის სრული პირობითობის მიუხედავად, არ შეიძლება გაგიწიაროთ და მიგეღოთ ამ ცეკვის ყველა ატრიბუტი, უფრო სწორად, მისი გაფორმება. ასე, მაგალითად, სრულიად ზედმეტად ჩანს ნაბადი, რომელთანაც შემოდის ჭაბუკი, მით უფრო, რომ ძალიან ძნელია წარმოვიდგინოთ, — თითქოს ჭაბუკი ცივი, თოვლიანი კუთხიდან იყოს მოსული. მსუბუქ საზაფხულო ტანსაცმელში ჩაცმული ქალიშვილის ნამადლისხმიერი წასვლა ცეკვის დასასრულის გერ ჩაითვლება ამ ხერხის მხატვრულ გამართლებად ასევე ნაძალადევად და გაზვიადებულად სჩანან მოლოღნელი მოძრაობანი, რომელთაც მიმართავენ ცეკვის მონაწილენი და რომელთაც შრომის პროცესებს გამოხატავენ. ცეროვიანთ შემობრუნება ცერ წარმოვიდგენთ, რომ ისინი ერთმანეთს შეხვდნენ ლიმონების ან მანდარინების საკრეფად.

კოლექტივს შეიძლება დიდ მხატვრულ გამარჯვებად ჩაეთვალოს „ცხენოსნების ცეკვა“, რომლითაც საინტერესოდ არის წარმოსახული სპორტულ-ცხენოსნური თამაშობანი, მასში იგრძნობა ეთნოგრაფიული მასალის ახლებურად წაკითხვის ცდა და შეტანილია ოქმორის ელემენტები. ასე, მაგალითად, დაკოშკებული ცხენზე მჯდარი მხედრის გარეგნობა დარბაზში, ფრენის სანერთო სიცილს და მხიარულებას.

სხვა მასობრივი ცეკვებიდან ყველაზე უკეთეს შთაბეჭდილებას სტოვებს პარტიზანული ცეკვა. განსაკუთრებით მისი მეორე ნაწილი, რაცა მხოლოდ ვაქებს ცეკვავენ. საერთოდ, მე მგონია, რომ ქალთა ჯგუფის მონაწილეობა ამ ცეკვაში სრულიად ზედმეტია. ფერთა შესაფერი შეხამებაა მიღწეული, როცა შავჩოხიანი პარტიზანები მშაკი ცეკვით გარს უვლიან წითელჩოხიან თავიანთ წინამძღოლს, რომელსაც დინამიურად და ტემპერამენტით ანსახიერებს აღქმით ჯერნა.

დანარჩენ ორ მასობრივ „მწყემსების ცეკვასა“ და „ახალგაზრდების ცეკვაში“ ქორეოგრაფი იმეორებს ადრინდელ ეტიუდებში არჩეულ ხერხებს, რაც ნათლად ეგრძნობა არა მარტო საცეკვაო მოძრაობებსა და ნახატში, არამედ გამოსცლებსა და მოცეკვავეთა განლაგებაში. ეს გარემოება ქმნის ერთფეროვნების გარკვეულ შთაბეჭდილებას, უნდა ვიფიქროთ, რომ ამის მიზეზია შემოქმედითი შეხიზნულობა დამდგმელისა, რომელიც იძულებულია იმუშაოს მხოლოდ და მხოლოდ აფხაზურ საცეკვაო ფოლკლორზე, და არ მიმართავს ქართული ქორეოგრაფიის ნაირფეროვნებას პალიტრას.

მაგრამ აფხაზური ანსამბლის მიერ ნაჩვენები ცეკვების დიდი უმრავლესობის მთავარ ნაკლს წარმოადგენს ის, რომ მათ თითქმის არ გააჩნიათ ერთიანი სიუჟეტური ხაზი. ყოველი ცეკვა გამოიყურება როგორც ცეკვა ცეკვისათვის. ამერ, ერთ-ერთი ქორეოგრაფიული ეტიუდის ფინალში, თითქმის რაღაც აზრის განსაზღვრა: მაყურებელმაც კურადღება გაამახვილა — მოელის მის გამოჩენას, მაგრამ ამაოდ... თითქოს რაღაცის შეშინებით, დამდგმელი შეაჩე წყვეტს სიტყვას და იწყებს მკვირცხლ ილეთებზე ცეკვას. რომელიც ამჯერად ოსტატობით სრულდება, ეს ასეა თითქმის ყველა ცეკვაში. ცეკვა და მხოლოდ ცეკვა! თავიანთი ემოციების გამოსახატავად შემსრულებელებს მხოლოდ ერთი საშუალება აქვთ — ცოცხალი, მხიარული ფერის სალებავი. მე მგონია, გაუმართლებელია ღრმა გრძნობებით აღსავსე საცეკვაო ენის ასე გაღარიბება და მისი მხატვრული ფუნქციების ასე შეზღუდვა! უდავოა, რომ საცეკვაო ენის უდარესად მეტყველი საშუალებებით შეიძლება სხვადასხვა სულიერი მდგომარეობის უფასიზ-ნიუანსების გამოხატვა, ხომ არის საცეკვაო ენით გამოკვეთილი შექსპირის და პუშკინის უკვდავ ქმნილებათა წარმტაცი სახეები საბალეტო სცენაზე? ხოლო ხალხური

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ცეკვა „ქართული“ აფხაზეთის ანსამბლის სოლისტთა შესრულებით

და „ხორუმი“. — ღრმა შინაარსის შემცველი ცეკვები, რომლებიც მუდამ და ყოველთვის აგზადრებენ მაყურებელს თავიანთი სკულპტურული გამომსახველობით.

მე მგონია ანსამბლის ქორეოგრაფმა ს. ციმაკურიძემ უფრო მეტი და უფრო სერიოზული ყურადღება უნდა მიაქციოს თავისი მუშაობის ამ მხარეს, — სახეების დრამატულ განხსნას ცეკვებში და მათ მუსიკალურ გაანზრებას.

პროგრამის სხვა ნომრებიდან კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებენ ცეკვები ლიუდმილა ჩიხლაძის დადგმით და მონაწილეობით. სასიამოვნოა აღინიშნოს, რომ ქორეოგრაფი სახეებით აზროვნებს. ეს განსაკუთრებით გამოჩნდა უკრაინულ ცეკვაში, რომლის მონაწილენი მოქმედებენ დამდგმელის მკაფიო ჩანაფიქრის მიხედვით, და ყოველ მათგანს დაკისრებული აქვს გარკვეული ამოცანა. ანსამბლის ვაჟთა ჯგუფმა კარგი მანერით შეასრულა ბუღაკრული ცეკვა. სამწუხაროდ, შემსრულებელთა გვარები პროგრამაში აღნიშნული არ ყოფილა.

სიხარულით შეხვდა მაყურებელი ძველებურ აფხაზურ ცეკვას „აიბარკრა-შარაგანს“ ვლადიმერ აჩბას დადგმით და მონაწილეობით, ეს ცეკვა ძალიან ძველი წარმომშობისაა და იგი თავისთავად სანახაობაა იმ სახითაც, როგორადაც ხალხში არსებობენ. ამიტომ, მე მგონია, 17 ნოემბრის კონცერტზე ნაჩვენები ეს ძველებური აფხაზური ცეკვა ბევრად მოიგებდა, რომ ერთგვარი თეატრალიზაციის ფილტრში გატარებულიყო.

თვით სიტყვა „აიბარკრა“ ნიშნავს „მხარბეჭით ცეკვას“, რომელიც ძალიან შორეულ წარსულში მეგრული „ხუჯაში ისხაურო“-ვით შრომის პროცესს გამოსახავდა. ჩვენს დროში „აიბარკრა“ მოაღწია როგორც „საკრძნელო ფერხულმა“, რომელსაც, აფხაზი კომპოზიტორის ივანე ლაკერბაის თქმით, ნაპადს ეწერ მდგარი ნეფე-დედოფლის ირგვლივ ასრულებენ. „აიბარკრას“ მონაწილენი სიძე-პატარძლის ფებებთან მათრახს „უაპაგრშს“ აგზალუშებენ და აიძულებენ მათ იხტიონონ. ცნ. აჩბას რომ ეს წესჩვეულება თეატრალიზებული სახით ეჩვენებია, მთელ ცეკვას მეტი სიცოცხლე და მეტი გაზრება მიეცემოდა. „აიბარკრაც“ მისდევს სწრაფი ცეკვა „შარატინი“. რომელსაც ბევრი რამ საერთო აქვს მეგრულ „ორორასთან“.

მას შემდეგ, რაც დასკვნითს კონცერტზე მე ვნახე გუნდი ღრმად მოხუცებულებისა (ივანე ქორთუას ხელმძღვანელობით), რომლებიც შეანანშავად მღეროდნენ და ცეკვადნენ, მე ცერ დავიჯერებ, რომ ამ სა. უცხოო ბერიაცებს არ შეეძლოთ გვიამბონ და გვიჩვენონ კიდეც, თუ რას და როგორ ცეკვავდნენ მათი ყმაწვილობის დროს. მათ, ალბათ, ბევრი რამ ახსოვთ! ტყუილად კი არ ამბობენ ხოლმე, რომ აფხაზეთში ასი წელი შეა ასაკიაო. საცეკვაო ტრადიციები აფხაზეთში შორეული წარსულიდან მომდინარეობენ. გავიხსენოთ თუნდაც სიმღერა „აბლარჩოპა“, რომელიც თან ახლდა ჭექა-ქუხილის ღვთაებისადმი მიძღვნილ ცეკვას ან ცეკვას, რომელსაც მდინარიდან ამოყვანილი დამხრჩვალის სულის მოსახსენებლად ასრულებდნენ. რა თქმა უნდა, ჩვენს დროში არავინ არ ისურვებს ცეკვებით შეასრულოს ძველისძველი წესჩვეულებები, მაგრამ ყველაფერი ეს მეტყველებს იმაზე, რომ აფხაზურ ქორეოგრაფიას აქვს თავისი უძველესი სათავეები, რომელთაც უნდა მიემართოთ, როცა გეძებთ მასალას ახალი ცეკვების შესაქმნელად.

სანიმუშოდ შეიძლება გამოგვადგეს საინტერესო და საგულისხმო პრაქტიკა აჭარელი ქორეოგრაფებისა (ე. ხარაბაძე და სხვ.), რომლებმაც შექმნეს ცეკვა „განდაგან“, პირველად შესრულებული 1946 წელს ოლიმპიადის დროს თბილისში.

ოდესღაც მოსულვანური აღმოსავლეთის გავლენის კვალით აღბეჭდილი აჭარული ცეკვების „კოლასის“, „ყოჯლის ცეკვის“ და სხვა საცეკვაო ელემენტების საფუძველზე შეიქმნა მეტად დახვეწილი, მეტყველი, უაღრესად სცენური, ცოცხალი ცეკვა „განდაგან“, რომელმაც ძალიან მოკლე ხანში უდიდესი პოპულარობა მოიხვეჭა. ამგვარად საქართველოში იშვიათია ანსამბლი, რომელსაც თავის რეპერტუარში არ ჰქონდეს ცეკვა „განდაგან“. ამგვარად, ხალხური ცეკვების ელემენტების საფუძველზე დამუშავდა თეატრალიზებულ-დადგმითი ცეკვა, რომელიც დაუბრუნდა ხალხს და განდა ჭეშმარიტად ხალხური. მე მგონია, ასეთ კარგ მაგალითებს უნდა მივმაძოთ და მივსდიოთ.

დასასრულ, მე მინდა ვთქვა, რომ აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლისაგან მეტად მცირეო და დაუვიწყარი შთაბეჭდილება დავჩერჩა და, თუ მე გამოვტოვე რამდენიმე შენიშვნა, ეს მხოლოდ და მხოლოდ იმ მოსაზრებით, რომ ჩვენმა ძვირფასმა აფხაზმა მეგობრებმა გაითვალისწინონ შენიშვნები ხარეგზები, რომ შემდგომში უფრო სრულყოფილი, უკეთესი სახით წარსდგნენ მაყურებლის წინაშე როგორც შინ, ისე გარეთ.

მე ვუსურვებ მზოური აფხაზეთის საუცხოო ანსამბლს, მის დიდად ნაჭირვებ ხელმძღვანელებს რაც შეიძლება გუმშას და სოსო ციმაკურიძეს, ანსამბლის ყველა მონაწილეს შემდგომ მხატვრულ ზრდას, მრავალ შემოქმედებითს სიხარულს და გამარჯვებას.

ცხენოსნური-სპორტული ცეკვა, ასრულებს ანსამბლის ვაჟთა ქორეოგრაფიული ჯგუფი

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ქართული ხელოვნების ახლო წარსულიდან

(ქართველ მომღერალ-მუსიკოსთა საზოგადოება და ქართული ორიგინალური ოპერის პირველი დადგმა)

სვიმონ წერეთელი

ართველი ხალხის უდიდესი მუსიკალური საგანძური, მისი მრავალსაუკუნოვანი სასიმღერო კულტურა, განსაკუთრებული კვლევის საგანი გახდა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, როდესაც ეროვნულ-განმათავისუფლებელმა მოძრაობამ საქართველოში დიდ აღმავლობას მიაღწია. დიდმა ქართველმა პატრიოტმა ილია ჭავჭავაძემ ქართული ხალხური სიმღერების კონცერტის მოსმენის შემდეგ (1886 წ.), ქართულ მუსიკას ბრწყინვალე მომავალი უწინასწარმეტყველა. მწიფდებოდა ნიადაგი ქართული ეროვნული ოპერის შესაქმნელად. 90-იან წლებში ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორები მელიტონ ბალანჩივაძე და ნიკო სულხანიშვილი პირველნი შეუდგნენ ქართული ოპერების წერას. პატრიარქური კიდეც მოხდა მ. ბალანჩივაძის „თამარ ცბიერის“ წარმოვლინებისა და I აქტის საოპერტრო ჩვენება (1897, 1911 წ. წ.) იმპერიალისტური ომის დაწყებამდე თბილისში წარმოდგენილი იქნა ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერის“ III აქტი; კონცერტებზე სრულდებოდა ნაწყვეტები დიმიტრი არაყიშვილის ოპერისა „თქმულება შთა რუსთაველზე“. 900-იან წლებში ქართულმა ფილარმონიულმა საზოგადოებამ ქართულ ენაზე დადგა რუსული და დასავლეთევროპული კლასიკური ოპერები. მაგრამ ორიგინალური ეროვნული ოპერა დასარულებული სახით ერთხანს არ დადგმულა. ამასთან, ცხადია, არ არსებობდა ქართული საოპერო თეატრი.

1917 წლის შემოდგომაზე ქუთაისში „თეატრი და ცხოვრების“ თაოსნობით დაარსდა ქართველ მომღერალთა და მუსიკოსთა კავშირი. გამგეობაში შევიდნენ კომპოზიტორები ზაქარია ფალიაშვილი, ია კარგარეთელი, ანდრია ყარაშვილი, გიორგი სვანიძე; მუსიკოსი-ფოლკლორისტი ზაქარია ჩხიკვაძე. დირიჟორები ნიკო ქართველიშვილი, დავით ცუკაიძე. თეატრალური მოღვაწე — რეჟისორები გალერიან გუნია, კოტე ამღონიაშვილი, მომღერლები დავით აკოფაშვილი, ვარდენ ლორთქიფანიძე, წწერალ-ფუნქციონერები პატრე მირიანაშვილი, იოსებ იმედაშვილი, სვ. წერეთელი, მიხა მღვდაძე (ჭიპა), დავით ფორაქიშვილი. გამგეობის თავმჯდომარედ არჩეულ იქნა ვ. ლორთქიფანიძე. 1918 წლიდან გამგეობის თავმჯდომარე იყო მომღერალი, შემდგ. რეჟისორი გაბო ლეონიშვილი. მდივნად — სვ. წერეთელი. ქართველ მომღერალთა კავშირის წესდების და უახლოესი მუშაობის გეგმის შედგენა დაევალა ამ მოგონების ავტორს. გეგმა თვალსაწიერნიც ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვებას, მომღერალთა გუნდების მოწყობას, ქართული საოპერო დასის შედგენას და ღონისძიებებს ქართული ორიგინალური ოპერის შესაქმნელად და დასადგმელად.

პირველ ხანებში კავშირის წევრთა რიცხვი არც ისე დიდი იყო, სულ 70. მაგრამ მუშაობის გაშლისთანავე ვნახეთ, რომ ჩვენთვა გაიზარდა — თხმას წევრამდის ავიდა. ამრიგად, კავშირი ეკი დაარსდა, მაგრამ მას არც მუდმივი ბინა და არც სახსრები არ გააჩნდა. გამოსავალი მალე მოინახა. თბილისში იმ ხანებში მოეწყო ქართველთა სამხედრო კავშირი, რომლის მიზანი იყო ქართველ სამხედრო პირთა შემოკრება და მათგან ქართული ლეგიონის შექმნა. კავშირის თავმჯდომარედ მუშაობდა ცნობილი ვეფხისტყაოსნის მკვლევარი, მწერალი ალ. ყაზბეგი. მის მოადგილეებად—პლატონ ლეკვეიშვილი (ფრანგატორი), მდივნად კი ჯარისკაცი კალენიკე ცქიტიშვილი.

ამ კავშირს ჰქონდა კულტფონდი, მაგრამ არ იცოდა, რაზე და როგორ გამოეყენებინა იგი. და აი როცა გაიგეს ჩვენი კავშირის მიზანი, გადწყვიტეს ჩვენთვის დახმარება გაეწიათ. ჩვენი კავშირი ქართული კლუბის ყველაზე მოზრდილ ოთახში მოთავსდა, დაიკავა აგრეთვე რესტორანი, სადაც მუშაობას ვეწეოდით. ქართული კლუბი მდიდარი ორგანიზაცია იყო. მას ეჭირა ახლანდელი ი. ჭავჭავაძის სახელობის კლუბის და გრიბოედოვის სახელობის თეატრის შენობა. შემოსავალი უხვი ჰქონდა. მხოლოდ კლუბის წევრები მეგზურად ეროვნულად გადაგვარებული ინტელიგენტები და ყოფილი თავადები იყვნენ. ასე რომ არავითარი ენთუზიაზმი ამგვარ პატრიოტულ საქმეებში მათ არ გააჩნდათ. კლუბში ღილამდე გახურებული „პრეფერანსის“ და „ბაკარას“ თამაში იყო ჭარბობებული, და ესეიგი გაკოტრებული თავად-აზნაურობა იქ უკანასკნელ გროშებს ხტოვებდა. რა თქმა უნდა, მამასახლისის სახვო მთავარმე შედგებოდა და მუშაობასაც უგუნებოდ წარმართავდა.

იმ ხანებში სათეატრო კერძო ანტრეპრენიორების ხელში იყო. დიდი შედგენილი ისეთი თვალსაჩინო ძალებისაგან, როგორიც იყვნენ სანაძეები (ცოლ-ქმარატრა), ორდა (ბარიტონი), ვანო სარაჯიშვილი (ტენორი), ზალიასკი (ტენორი), სანდრო ინანიშვილი (ბარიტონი), ალექსი ვეფხისტყაოსანი (ბარიტონი) და სხვ. სპექტაკლებს ათარებული ხალხი ეწყნარებოდა. ან იმ დროს და ასეთ ვითარებაში ქართული კლუბის მამასახლისთა საბჭომ მოიხდომა პარალელურად მეორე საოპერო დასის ჩამოყალიბება და კლუბის სცენაზე სპექტაკლების გამართვა, ისიც მეორეხარისხოვანი ძალებით. მოიწვიეს ოპერის უმეშვეარი მსახიობები, ორკესტრი, ბალეტი და მეორე გუნდი. მაგრამ ეს დასი მალე გაკოტრდა, რადგან მას მაყურებელი არ ჰყავდა. მახსოვს ამ წარმოდგენებს ოცზე მეტი მსმენელი არ დასწრებია, ისიც ნახევარი უფასო კონტრამარკებით შედიოდა. ერთხელ კლუბში მიდიოდა პეტინის ოპერა „ბოსკა“, დარბაზი ცარიელი იყო. ჩემს გარდა, დავთვალე ოცდაექვსი კაცი. ტოსკას პარტიას ასრულებდა განთქმული პოლონელი მსახიობი ქალი განა სტანრეცკაია. შესაბრალისი იყო იგი, როდესაც თავისი მძლავრი სოპრანოთი მიმართავდა კლუბის ცარიელ სკამებს. რა თქმა უნდა, ამ ოპერის სეზონმა ახალ წლამდისაც ვერ მიატანა და მალე ხელახლა დაიხურა.

ამგვარი მდგომარეობა იყო შექმნილი ქართულ კლუბში, როდესაც ჩვენი კავშირი შეუდგა მოლაპარაკებას კლუბის მამასახლისთა საბჭოსთან ქართული საოპერო დასის შედგენის თაობაზე. მამასახლისთა საბჭომ განსაკუთრებული სხდომა მოიწვია, კავშირის წარმომადგენლად მე ვეცადი მივლინებები. მოხსენება გავაკეთე ქართული საოპერო დასის შექმნის აუცილებლობაზე. მაგრამ მამასახლისთა საბჭომ მხარი არ დამიჭირა. განსაკუთრებით ცხარობდა იურისტი რუდკოვსკი. „რუსული საალბო ოპერის საფუძველზე უნდა წარმოიშვას ქართული ოპერა, მაგრამ ჯერ უნდა წარმოიშვას, ჯერ იგი არ არის, თქვენ კი ფულს ითხოვთ“ — ბრაზობდა რუდკოვსკი და სულ მუშტებს მიღერდა. მას მხარი დაუჭირა ცნობილმა იურისტმა პარმენ გუდვანაშვილმა: — „რუსეთში ოპერა არ არსებობდა, სანამ იქ გლინკა, ჩაიკოვსკი, რიმსკი-კორსაკოვი და სხვ. არ გამოჩნდნენ“, — გესლიანად ამბობდა რუდკოვსკი.

— ჩვენ გვყავს ჩვენი კომპოზიტორები, მათ ხელი უნდა შეიუწყონ. — ეუბნებოდა იურისტს. ჩემი წინადადება უმრავლესობამ არ მიიღო, ასე რომ ჯერჯერობით გაგვიკრძალეს კლუბის იმედი. თუმცა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, კლუბის სცენაზე ოპერასაც მალე გამოუვიდა წირვა.

ამასობაში მოსყიდიდან ჩამოვიდა მელიტონ ბალანჩივაძე. რომელიც ჩვენს წამოწყებას დიდი აღტაცებით შეხვდა. იგი გამგეობის წევრად აცირჩიეს.

1917 წლის 12 ოქტომბერს კავშირის გამგეობის კრებაზე ბალანჩივაძემ მოხსენებაში წაგვიკითხა და მომავალი ქართული სამესიო სასწავლებლის დაარსების გეგმა და მისი მუშაობის პროგრამა გაგვაცნო. ამ გეგმის მიხედვით იქმნებოდა სასწავლებელი, სადაც ახალგაზრდობას შესაძლებლობა მიეცემოდა უცხოურ და რუსულ კლასიკურ მუსიკასთან ერთად შეესწავლა თავის ეროვნული მუსიკა.

ზემოხსენებული სამხედრო კავშირის დახმარებით დავაარსეთ ქალაქთა შეერთებული გუნდი. ლოტბარად მოვიწვიეთ მელიტონ ბალანჩივაძე, რომელიც დასწყისში ძალიან უარობდა, მაგრამ როგორც იქნა, დავითანხმეთ, იმ პირობით, რომ დროებით იმუშაოებდა.

გუნდში სამღამდი მომღერალი შევკრიბეთ — სულ ახალგაზრდები დაუმშვენებელი ხმებით. მათთან მუშაობა, მართლაც, მეტად ძნელი იყო. ბევრს წვალობდა მ. ბალანჩივაძე. მახსოვს სარეპეტიციო ოთახში პატარა სკამზე დადგებოდა ხოლმე და ისე ლოტბარობდა გუნდის მომღერლებს. დიდი წვალებით მოამზადა ანდრია ყარაშვილის „სამშობლო“, ჯაბადარის „სული ობოლი“, ხალხური „ნებავი გოგო მე და შენ“, „ცანგალა და გოგონა“, „დღეს მერცხალი შემოგრინდა“, „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ და სხვ.

პირველი კონცერტი გაიმართა ქართულ კლუბში 1917 წლის 4 დეკემბერს. კონცერტს ესწრებული ხალხი მოაწყდა, დირიჟორის სკამზე იჯდა ჩვენი მელიტონი, რომელსაც სახეზე ფერი არ ჰქონდა. გუნდმა ორი პირველი სიმღერა, როგორც იქნა, შეასრულა. მაგრამ მესამე სიმღერა ისე აუხია, რომ კაცი ვერაფერს არჩევდა. ბალანჩივაძემ დაადო დირიჟორის ჯოხი და სადღაც გაიქცა, ხალხი და გუნდი ელის დირიჟორს, მაგრამ სად არის ბალანჩივაძე? იგი არ ჩანს; გამოვიხადეთ ანტრაქტი. გადმწეთ მელიტონის სამყაროსად. როგორც იქნა მოვნახეთ: ზეკით ქანდარაზე, სარეპეტიციო ოთახში დამალულიყო.

— მელიტონ, სად ხარ, გუნდი გელის.

— მაგ გუნდს გუნდი თოვლი უნდა მიაყარო, არავითარ შემთხვევაში არ განვაგრძობ, რა მიქენით, რა?

— კი მაგრამ, ხალხი რა შუაშია?

— ორი თვე ვეწვალე და ცერ გავწვრთენი ეს ბაიყუშები! მე „ალანოს“ ვეჩიჩინები და ისინი კი ღრიალებენ, სულ დაამახინჯეს სიმღერები, არც სმენა, არც გაგონება! — ჩიოდა ბალანჩივაძე.

— კი, მაგრამ, რაღას დაგვანიშნე კონცერტი, თუ გუნდი მოუმზადებელი იყო?

3. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 11.

— რეპრესიაზე არა უშავდა, მაგრამ კონცერტზე აურიეს; ჩემი ბრალი არ არის, ოღონდ გავიპარო ამ დარბაზიდან!

კონცერტი აუცილებლად უნდა გაგრძელებულიყო. კიდევ კარგი, რომ დარბაზში მოგნახე მომღერალი სოლისტები: გაბაშიდე, მუსხელიშვილი, დავით აკოფაშვილი და ვარდენ ლორთქიფანიძე. თითქმის ძალით გამოვიყვანე ისინი სცენაზე და ვამღერე ქართველი კომპოზიტორების რომანსებში; როიალთან დიდი მუდარის შემდეგ დავსვი თვით მელოდრამ ბალანჩივაძე. მაგრამ გუნდის პირველი კონცერტი მაინც ჩაშალეს. ამის შემდეგ მელოდრონი აღარც გაეკარა გუნდს. საბრონ იყო გვეპოვა ახალი დამცველი ლოტბარი. აქაც სამხეკრო კაეშრი დაგვეხმარა თანხებით და ჩვენც თელავში მოვნახეთ ნიკო სულხანიშვილი, რომელიც ჩამოვიყვანეთ თბილისში და ეს ჩვენი მრავალტანჯული გუნდი ჩავაბარეთ. გარდა კომპოზიტორის ნიშნისა, ნიკო სულხანიშვილი დაჯილდოებული იყო იშვიათი ხედაგოგიური უნარით. მან ენერგიულად მოკიდა ხელი ლოტბარობას და ამ გამოუცდელი გუნდისაგან მოკლე ხანში შექმნა შესანიშნავი კოლექტივი, რომელსაც შემდგომში რამდენიმე ათეული სიმღერა შეასწავლა.

გუნდმა ნიკო სულხანიშვილის ლოტბარობით თვალსაჩინო კონცერტები გამართა არა მარტო თბილისში. არამედ საქართველოს დაბა-ქალაქებში და საზოგადოების დიდი ქმაყოფილებაც გამოიწვია. მაგრამ ვერ იქნა და ვერ გადავაწიეთ ჩვენი ლოტბარი ღვინის ხმის; ოშვიათად მახსოვს, რომ ფხიზელი ყოფილიყო, თუმცა საზოგადო საქმეს არასოდეს არ აფერხებდა. საშუალხაროდ, იგი აჰყვა ჟურნალისტს პაალიაშვილს (ნაამღეროს), რომელმაც შეაჩვია რა სისტემატურ სმას, ამ ძალზედ ნიჭიერ კომპოზიტორს სიცოცხლის დღეები მოუსწრაფა.

ყველანი ძალიან დაინტერესებულები ვიყავით ოპერა „ალტარა ცახის" ბედით, ერთხელ ამის შესახებ შევეკითხე ნიკო სულხანიშვილს.

— „ალტარა ცახი" დაწერებული მაქვს, — ასეთი იყო მისი პასუხი.

— დამთავრებულა?

— რაც იწერება, უნდა დამთავრდეს! — კვლავ მპასუხობს ნიკოშ.

— მე მახსოვს 1898 წელი. — თქვა ოთარმა, — წიგნის მაღაზიის ბატონს სოსიკო მერკვლაძეს სატმრად მიწვეული ვყოფილი ბინაზე.

— კაკაი წერტილი. მე და თქენ, ბატონო ნიკო, თქენ შეასრულეთ თქვენა „ალტარა ცახიდან" არია „დაიგვიანეს", რითაც აკტაცებული მოიყვანეთ. თქენ მიეცით სიტყვა ჩვენს დიდ მგოსანს, რომ დაასრულებთ მაგ ოპერას! ხომ იყო ასე?" — შეეკითხა ოოსები.

— დიახ, ასე იყო! — დაუდასტურა ნიკომ.

— მას აქეთ გავიდა ცხრამეტი წელიწადი და დამთავრებას არა ეშველა რა! — შენიშნა ოოსებმა.

— მართლაც, იმ „დაიგვიანეს" არ იყოს, დამიგვიანდა ამ ოპერის დამთავრება, — გეიპასუხა ნიკომ.

— შემდეგ, — გაბაკრძო ი. იმედაშვილმა, — 1917 წელს შემხვდი თელაქში და მითხარი დავასრულე. ეს ოპერა ამ და ამ ადგილამდეო, ესე იგი, უკანასკნელ მოქმედებამდეო, სადაც მეფე თეიმურაზზ ბრძოლის ველს გასცქერისო. ხომ იყო ასე?

— იყო, — დაეთანხმა ნიკო.

— მერე სად არის ოპერა? თუ დამთავრებას არ ფიქრობდი, მაშინ არც უნდა დაგეწერა.

— შე დალოცვილო ოპერა რომანსი ხომ არ არის? ცოტა რიული ამბავია მისი დამთავრება!

— ღვინო ხომ არ უშლის?

— ღვინო აქ არაფერ შუაშია, — მოგვიგო ნიკოშ და ლაპარაკის თემა შეცვალა.

მერე იქვე რიიალზე დაუკრა რამდენიმე მელოდია „ალტარა ცახიდან". მშვენიერი მუსიკა იყო; როგორც ჩანს, ოპერა დაუმთავრებელი დარჩა მისი უდროო. გარდაცვალების გამო.

მახსოვს ეროვნული პიმნის შესაქმნელად კონკურსი იყო ცნობილი ქართულ კლუბში. ყველა კომპოზიტორმა წარმოადგინა თავისი პიმნი. საკონკურსო კომისიის შეფილენ ნიკო სულხანიშვილის ჰიმნი „ღმერთო ღმერთო", რომელიც საუკეთესოდ ცნო ნიკო სულხანიშვილის ჰიმნი „ღმერთო ღმერთო", რომელიც მართლაც დიდი შთაგონებით იყო დაწერილი.

სხვათა შორის მშრალთანა და მუსიკოსთა კავშირი დაინტერესებული იყო არა მარტო ხალხური სიმღერების, არამედ საკლესიო საგალობლებების შეკრებითაც.

მეთოხეულს მოეხსენება, რომ ქართული სასულიერო საგალობლების უმეტესი ფონდის დაკარგოვით. ჩვენი კავშირის წევრად ითვლებოდა ცნობილი ლოტბარი მელქისედეკ ხაკაძიე. რომელიც აღზრდილი იყო საბერძნეთში, ძველი ათონის მონასტერში. მას დიდი ძალი საერო და საკლესიო გალითა ჰქონდა შესწავლილი განსქმული ლოტბარების — ძმები დუმბაძეებისაგან.

XIX საუკუნის ბოლო ათეულ წლებში ამერიკელი მილიონერები დიდ ინტერესს იჩენდნენ ქართული, განსაკუთრებით, გურული სიმღერებისადმი და სპორტისადმი. ამერიკაში იწვევდნენ გურიიდან საუკეთესო მოჯირითეებს. ერთ ასეთ მილიონერს გაუკეთებ მილჩისეულ ნაკაშიძე, რომელსაც უკვე ჰყავდა გურული სიმღერების შემსრულებელთა მომზადებული გუნდი. ამ მილიონერმა შემოსა ეს გუნდი ეროვნული ტანსაცმლით. ხელშეკრულება დაიდო ნაკაშიძე და უცხოეთში წაიყვანა საგასტროლოდ. გუნდმა მოიარა პეკინი, კანტონი, ნანკინი, ტოკიო, სეული. შუაღეთი, კალკუტა, დელი, ავსტრალიის ქალაქები, ეიერანი, თავრიზი, ტრაპიზონი, სტამბოლი, ათინა, რომი, ნეაპოლი, მარსელი, პარიზი, ლისაბონი, ბრიუქელი, ჰააგა, ბერლინი, ვენა, ბუდაპეშტი, პრაღა, ლონდონი. მანჩესტერი, კოპენჰაგენი, ოსლო, მადრიდი, ბარსელონა და ამერიკის მრავალი ქალაქი. ერთი სიტყვით, გუნდს არ დაუტოვებია მსოფლიოში თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი ქალაქი, სადაც ეკონცენერი არ გაემართოს, ხალხიც უამრავი ესწრებოდა და აღტაცებული იყო ქართული სიმღერების სიმდიდრით. ეს ამბავი მოხდა გასული საუკუნის 70-იან წლებში. ეს იყო პირველი შემთხვევა ქართული გუნდის საკასტროლო მოგზაურობისა მსოფლიოში.

— სად უფრო კარგად შეგხედნენ? — შეეკითხეთ ნაკაშიძს.

— როგორც მახსოვს, ყველგან კარგად მიგვიღეს, განსაკუთრებით კი ესპანეთში, — მოგვითხრობდა ნაკაშიძე. — შეეხედით ხალკებს, რომლებსაც საშინელად იმღერეს თავიანთი ეროვნული სიმღერები, რომელთა საშინელად წაბაძვებენ ქართულს. თვით ბასკებს თავისი განრვნებით და ყოფაცხოვრებით ვერ გაარჩევ ქართველებისაგან.

— ჩვენ — იბერიელები, მგონი, თქვენ სისხლის უნდა ვიყოთ, მაგრამ, სამწუხაროდ, ისტორიკოსები ამ საინტერესო საკითხს ხალკეზე მუხამენ, — ამხობდნენ ღიმილით ბასკები, რომლებსაც ძალიან გვიხარდათ ქართველების ჩასვლა. ჩემი თვი საქართველოში მგზავნა, — განაგრძო ნაკაშიძემ, — იგივე სიმრთე, ქართული ენის ბგერითი სულის-კვეთება, სიმღერების კილო, ოგივე სიმრთე, ქართული გარეგნობა, — ოთარ თქვენს თეალწინ დასავეთი საქართველოს ქართველებიაო. რომ თქვენს ვითხრით ძალიან კარგი ამ ამბავში. პარიზში, ტოკიოში უკვირდათ: თუკი ასეთი მუსიკალური და კულტურული ერი არსებობდა, რომელსაც ასეთი მშვენიერი მუსიკა. სიმღერები აქვთ, რატომ არ ვიცოდით აქამდეო. ჩვენმა ცეკვამ აღტაცება გამოიწვია, განსაკუთრებით, ამერიკაში.

— აფრიკაში ხომ არ ყოფილხართო?

— როგორ არა, ეგვიპტეში ჩავეიყვანეს, ქალაქ კაიროში. მერე ალექსანდრიაში ქალაქ ადასაბეშაში, ვიყავით მაროკოში. ალჟირში. ძალიან ცხელი ქვეყნებია. მზისაგან ხალხი გარუყულა-გაშავებული და თითქმის ხანგრძად შიშველი დადის. აქაც უფრო ჩვენი ცეკვა მოეწონათ. გუნდის კვეპა, ტანისამოსი, ხელფასი, მგზავრობა სულ იმ ამერიკელის ხარჯზე იყო, კარგი ფულიც გაგვკეთებინა. მაგრამ თვითონაც ჩვენი კონცერტებისაგან იმდენი მოგება დარჩა, რომ საკუთარი გემი შეიძინა.

სამწუხაროდ, მელქისედეკ ხაკაშიძის მოღვაწეობა სათანადოდ არ იქნა დაფასებული. არ იქნა შესწავლილი და ჩაწერილი ნაკაშიძის და მისი გუნდის მიერ შესრულებული სიმღერები, რაც მნიშვნელოვანი უატქმით გაამდიდრებდა ჩვენი ეროვნული მუსიკის ისტორიას. ჩვენი კავშირი შეეცადა ისეთი სამუშაო გამოეკებია მ. ნაკაშიძისათვის, სადაც მას მიეცემოდა თავისი უნარისა და გამოცდილების გამოყენების საშუალება. კავშირმა მიმართა კათალიკოს კირიონს თხოვნით, რათა მოეწყო ნაკაშიძე საკათალიკოსო გუნდის ხელმძღვანელად.

მე და ოოსებ იმედაშვილი ვესტუმრეთ კათალიკოს კირიონს, რომელსაც ბინა ჰქონდა ბებელის ქუჩაზე, შენობაში, სადაც ამჟამად მილიციის სამმართველოა, კირიონმა მიგვიღო და თავისი გაზრუნება შემოგვიტანა: — სურსათ-სანოვაგის დიდ ხაკეთებოს განეიცდი. ნივთიერად ძალიან შევიწროებული ვარო. ჩვენ გავგეკვირდი, რომ კათალიკოსმა ამ თემაზე დაგვიწყო ლაპარაკი.

თვით კირიონი იყო ლიტერატორი, საკართველოს ისტორიის და ლინგვისტიკის საკითხებზე რამდენიმე კაპიტალური შრომის ავტორი, უმაღლესი განათლებით; სხვა სამღვდელო პირებთან შედარებით პროგრესული მოაზროვნე. მაგრამ მას ახასიათებდა ბევრი უცნაურობაც. იმედრესული მოაზროვნე. მაგრამ მას ახასიათებდა ბევრი უცნაურობაც. იმედშვილმა მოახსენა ჩვენი კავშირის შუამდგომლობა ნაკაშიძის წინაშე დაშვილმა მოახსენა ჩვენი კავშირის შუამდგომლობა ნაკაშიძის წინაშე დაშვების შესახებ.

— მე უკვე ვეიყვანე ლოტბარად მოლოდინი, — ის უხელმძვანელებს გუნდსო, — გეპასუხა კირიონმა.

კი, მაგრამ ხედ მ. ნაკაშიძის ცოდნა და სად მოლოდინი — სახაზინო ხალაბის ბუხალტერი? — შეეკამათეთ ჩვენ. — არა უშავს, გაუძლებსო! — ასე ცივად გამოგკიდატუმა კირიონმა. მაგრამ მოლოდინმა ვერ გაამართლა კირიონის მოლოდინი. ისე სუსტად ავალიზებდა გუნდს,

აქვე უნდა აღვნიშნოთ ერთი მომენტი. იმ ხანებში საზღვარგარეთიდან ჩამოვიდა იტალიის სოციერო თეატრის მსახიობი ქალი თარხნიშვილი, რომელმაც ქართულ კლუბში გამართა საგასტროლო სპექტაკლი — დადგა ჯუზეპე ვერდის ოპერა „ტროვატორი". ლეონრედის პატრიოტ შემსრულებლად მოიწვია ვალი სარაჯიშვილი. მე დავესწარი ამ სინტერესო სპექტაკლს, როგორც რეცენზენტი. დარბაზი სავსე იყო ხალხით. თარხნიშვილმა ვიოლეტას პარტია უნაკლოდ შეასრულა, ჩანდა იტალიური სკოლა, მშვენიერი კოლორატურა ჰქონდა, მაგრამ გარეგნობა ხელს არ უწყობდა, ასე გრიმი შველოდა, იმ საღამოს ვალი სარაჯიშვილი არაჩვეულებრივი იყო ალფრედის პარტიაში და საზოგადოებამ მთელი ოვაციც სარაჯიშვილისაკენ მიმართა. არ ვიცი, ეს ეწყინა გასტროლიორ ქალს, თუ სხვა მიზეზი იყო, თარხნიშვილის ქალი უკან გაბრუნდა იტალიაში.

იმავე ხანებში საფრანგეთიდან ჩამოვიდა ცნობილი ტენორი მიშელ დარიალი (მიხეილ ნანობაშვილი). პარიზის „მცირე ოპერის" პრემიერი. რუსეთში ნანობაშვილს ბევრი არ წყალობდა. პირველად იგი მოვისმინე მოსკოვში, ზამთრის საოპერო თეატრში, 1916 წელს, გამოვიდა ალფრედის პარტიაში (ოპერა „ტრავიატა"). სწორედ იმ დროს შეემთხვა უბედურება ამ ნიჭიერ მსახიობს. რატომღაც რეჟისორს ოთახი სცენაზე ავთებული სანთლებით მოერთო, და როცა ნანობაშვილი თავის არიას მღეროდა, მოულოდნელად ჩამქრალი ერთი სანთლის ბოლი ნანობაშვილს დაუხვევს პირში მოხვდა და ხმამ ხრინწი გაიღო, ზამთრის შეწყვეტა მისი გასტროლები. მაშინ ნანობაშვილმა საგასტროლოდ პეტროგრადს მიადგა. ობილიანში იგი გამოვიდა კონცერტებზე და გამოიარეკა, რომ იგი უფრო საკონცერტო ესტრადის მსახიობი იყო, ვიდრე ოპერისა. ამას ხელს უწყობდა მის მიერ შეთვისებული ეფექტური ფრანგული სკოლა. მე იგი ვნახე ოპერებში: „რახილში" და „ვერტერში". ორივე პარტიაში, მართლაც, კარგი იყო.

ნანობაშვილი ასზოგადო ნოღვაწეობასაც ეწეოდა. ერთ წელიწადს (1918 წ.) მოუპოვება ჩვენს მომღერალთა კავშირში თავმჯდომარის თანამდებობაზე. ყოველნაირად ხელს ეწყობოდა ჩვენს საქმეს, მაგრამ ოფიციალური მხარე არ უწყობდებენ, ინტრიგებმა და მაბუზღარებმა აიძულეს ეს, მართლაც, კულტურული მსახიობი აქ მოღვაწეობისათვის თავი დაეტენებია და საფრანგეთში დაბრუნებულიყო. ნაწყვეტი და გულგატეხილი იგი იქიდა გემზე და ეთხოვებოდა თავის სამშობლოს.

1918 წლის გაზაფხულზე მომღერალთა კავშირის თათსნობით მოწვეული იქნა ქართველი კომპოზიტორების. მომღერლებისა და ჟურნალისტების საერთო კრება. კრების დღის წესრიგში იდგა: ქართული საოპერო თეატრის დაარსების საკითხი. კრება გაიმართა ქართული კლუბის საზადისო რატნიდაში. დასწრებენ ზაქარია ფალიაშვილი, მელიქო ბალანჩივაძე, ანდრია ყარაშვილი, ია კარგარეთელი, ახალგაზრდა კომპოზიტორები ვიქტორ დოლიძე და რევაზ გოგითელი, ვალერიან გუნია, იოსებ იმედაშვილი, ივ. გომართელი, სპ. წერეთელი, ესტატე მაჩაბელი, მიხა მელვაძე, საოპერო მომღერლები: აგასოვა-კალანდაძე, შუდგინა-ბახტაძეები, ვანო სარაჯიშვილი, სანთრო ინაშვილი, ვარდენ ლორთქიფანიძე, გრ. ვეხაძე, დავით აკოფაშვილი, გაბაშიძე, თაქთაქიშვილი, კუპრაბერი, დავითაშვილი, ჭუმბაძერიძე, მომღრალი-ლორტბარნი: სანდრო კავსაძე, მიხეილ კავსაძე, დავ. კუპიაძე, ფრამატერაები: ნიკო შიუკაშვილი, ტრიფონ რამიშვილი, დირიჟორი ნიკო ქართველიშვილი, მემუსიკე ალ. ოღანეზაშვილი, კრება დაეცნური აგრეთვე იტალიელი გრანელი [1].

მოხსენებისათვის სიტყვა მიეცა იოსებ იმედაშვილს, რომელმაც ის აზრი გააცხადა, რომ ქართული მუსიკალური ფოლკლორი იმდენად მდიდარია, პროფესიული ქართული მუსიკა საკმაოდ მოწერიფებული, ამასთან მომღერალთა კადრი იმდენად გამრავალებული, რომ პრაქტიკულად შეიძლება დაისახა და გადაწყდეს ქართული ოპერის დაარსების საკითხი. უნდა დაუფიქრებელ შეეფდვეთ ქართული ოპერის ორგანიზაციას, ჩვენი საქართველო შეიძლება მეორე იტალია გახდეს თავისი მშვენიერი ხმებით. მხოლოდ საჭიროა თამამი, გაბედული მოქმედება. იმედაშვილის მოხსენებას თქმად საინტერესო დიალოგი მოჰყვა.

ზაქ. ფალიაშვილი — საინტერესოა, ვინ ვის ყადრება?

ი. იმედაშვილი — შუდგინა-ბახტაძეები, კალანდაზე, ჩვენი განთქმული ვანო სარაჯიშვილი, სანდრო ინაშვილი, ეკლესიებელი, დავით აკოფაშვილი, ვარდენ ლორთქიფანიძე, მიხეილ ნანობაშვილი, დირიჟორი ნიკო ფალიაშვილი. არ ცმარა, ბატონი ზაქარია? კონსერვატორიაშიაც სწავლობენ ნიჭიერი ახალგაზრდები.

ზ. ფალიაშვილი — ეს ყველაფერი კარგი, მაგრამ ქართული რეპერტუარი?

ი. იმედაშვილი — უპირველესად ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი" (ტაში).

ზ. ფალიაშვილი — ძალიან დაგვირთული ვარ...

ი. იმედაშვილი — ამაში კი მე ბრალი არ მიმიძღვის (სიცილი).

ზ. ფალიაშვილი — (იმედაშვილს) თქვენ ოპერის დაწერა და დადგმა გსურთ გამოცხობა ხომ არ გგონიათ? მარტო პარტიტურის გადაწერა რამდენი ჯდება. ძალიან რთული საქმეა.

იმედაშვილი — მოღვაწეობა სწორედ ისაა, რომ პირანგი გაყიდო და შეეძლებელი შეიძლო.

ზ. ფალიაშვილი — არც ერთი დასრულებული ორიგინალური ოპერა არა გაქვთ და ქართულ სოციერო თეატრზე მსჯელობთ.

გარდ. ლორთქიფანიძე — (ადგილიდან) გვაქვს.

ზ. ფალიაშვილი — გთხოვთ დამისახელოთ.

გ. ლორთქიფანიძე — ორიგინალური ოპერა „ქრისტინე" ახალგაზრდა კომპოზიტორ რევაზ გოგნაშვილისა. იგი პარიზიდან ჩამოვიდა, იქ დაამთავრა კონსერვატორია, როგორც პიანისტმა.

ზ. ფალიაშვილი — როგორ შეიძლება ლაპარაკი სოციერო თეატრის ორგანიზაციაზე, როდესაც რეპერტუარში ერთი ორიგინალური ოპერის მეტი არ გაქვთ? ჯერ უნდა შექმნათ მრავალი რეპერტუარი — ესე იგი სოციერო ხელოვნების საფუძველი, სემდეგ ვილაპარაკოთ თეატრის ორგანიზაციაზე. ნაჩქარევად არაფერი არ გაკეთდება; ოპერის ორგანიზაცია რთული საკითხია და ამას ერთი სხდომით ვერ გადავწყვეტთ. ის როდესაც ხელთ გვექნება რამდენიმე ქართული ოპერა, დამპატრებელი და მისაღები კომპეტენტური ადგილობრივისათვის, მხოლოდ მაშინ შეიძლება ვილაპარაკოთ ორგანიზაციულ საკითხებზე. შემდეგ: ოპერის ორგანიზაციას ხელს უნდა კიდებდეს კომპეტენტური პირი, საეციალისტი და არა მარტო მოყვარული. ყველა დარგს თავისი სპეციალისტი სჭირდება.

ი. იმედაშვილი — მე არ გიფიქრობ ოპერის დაწერას, ოპერა შენ უნდა დაწერო.

ზ. ფალიაშვილი — ისე კი, რა თქმა უნდა, გულით მივესალმები ამ დიად იდეას, ქართული ოპერის დაარსების იდეას, მხოლოდ ისე უნდა მოეწყოს საქმე, რომ აღარ დაინგრეს და საუკუნოდ იცოცხლოს. (ტაში).

ვანო სარაჯიშვილი — (ტაშის ცემით ხდებენან) ქართული ოპერის ორგანიზაცია აუცილებელ მისასლებებელია, მაგრამ თქვენ გავიწყდებათ, რომ ყოველივეს ამას ჭირდება ფული. უსახსროდ ოპერა არ შეიძლება, მით უმეტეს, სოციერო დასიც ვერ შედგება. ოპერისთვის საჭიროა სოლისტები, გუნდი, ბალეტი, ორკესტრი, დირიჟორი, გარდერობი, რეკვიზიტი, დეკორაციები და მრავალი სხვ. ოპერის საქმე ღრმამტკიცეთეატრზე უფრო რთულია. მე გეკუთხებით, ვიქით ამისათვის სახსრები? რა თქმა უნდა, არა გაქვთ. ეს მთავრობა (იგულისხმება მენშევიკების მთავრობა. ს. წ.) თქვენ დახმარებას არ მოგცემთ. რაც შეეხება ქართულ კლუბს, ის თვითონაც ჩაგრძნილი.

პეტრე მირიანაშვილი — ჩვენ გვაქვს ქართული ენაზე ნათარგნი ოპერები: „ფაუსტი", „სეევილიელი დალაქი", „კარმენი"; მეც დღეჩიერი მაქვს ლიბრეტო „აბესალომ და ეთერისათვის". ქართულ სცენაზე ნათარგმნი ოპერებიც დიდგა, მთავარია ორიგინალური ოპერის დადგმა, ნუ ვეშინობთ, დავიწყოთ საქმე.

ვალერიან გუნია — რა თქმა უნდა, ქართული ოპერა საჭიროა. მაგრამ ქართულ დრამას უჭირს და თქვენ ოპერაზე ფიქრობთ? (სიცილი).

სპა ოღანეზაშვილი — ასეა თუ ისეა, საჭიროა გაბედული ნაბიჯი, რომ შევუდგეთ ოპერის ორგანიზაციას.

ნიკო ქართველიშვილი — საქმე დავიწყოთ და ფულიც გამონძებება. ჯერ საქმე. შემდეგ ფული. ჩვენი ქართველი კომპოზიტორები წერენ ოპერებს, მაგრამ ვერც ერთმა ვერ დაამთავრა სწორედ იმიტომ, რომ დადგმის იმედი არ ჰქონდათ.

ზაქარია ფალიაშვილი (ადგილიდან ნერვიულად) — მაგალითად, მაგალითად?

ნიკო ქართველიშვილი — მაგალითად შენგან დავიწყოთ. შენი „აბესალომ და ეთერის" ნაწყვეტები მოვისმინე: შშვენიერი, ფრიად მოსწონს მუსიკაა. ყარაშენი წერს „ეგუფისტფაოსანს". მელიქონ ბალანჩივაძის „თამარ ცბიერის" ამბავიც ხომ ყველას მოგეხსენებათ — ჯერ პირველ აქტს არ გაშორება. კ. ფოცხვერაშვილის მუშაობს ოპერა „ბაყბაყდევზე", მაგრამ არც მას უჩანს დასასრული. დიმიტრი არაყიშვილის „თქმულებას შოთა რუსთაველზე" მარტო კონცერტებზე ვისმენთ, რადგან ოპერა მთლიანად არც მას აქვს მზად. რა თქმა უნდა, კომპოზიტორები თუ არ დაამთავრებთ თქვენს ოპერებს, ვერც ჩვენ დავემთვრებით ამ საკანზე კამათს. ან მე დღეს, — განაგრძო ქართველიშვილმა, — სასიამოვნო ამბავი გავიგე. ახალი ორიგინალური ოპერა — „ქრისტინე" გვქონია. მე ახლა ქართული კლუბის მამასახლისთა საჰოს თავმჯდომარე ვარ და გაძლევთ სიტყვას, რომ მოკლე ხანში ამ ოპერას დავდგამთ. კლუბი გაიღებს სახსრებს და ეს იქნება ქართული საოპერო თეატრის დასაწყისი. შემდეგ ჩვენი კომპოზიტორები რომ გაბავენ ამ მუშაობის დასაწყისს, დაფქსრებენ თავიანთი ოპერების დამთავრებას და შეიქმნება ქართული ორიგინალური რეპერტუარიც (ხანგრძლივი ტაში).

ცრუპენ მიიღო ერთხმად ნიკო ქართველიშვილის წინადადება და დაადგინა, რომ ეთხოვოს ქართული კლუბს განხორციელოს ეს წინადადება. ნიკო ქართველიშვილმა შეარჩია თავისი სიტყვა. იგი მხნედ შეუდგა ქართული ოპერის ორგანიზაციას. მან ალაპარაკა შეასრულა რევაზ გოგნაშვილის პირველი ორიგინალური ოპერა „ქრისტინეს" პარტიტურა და შეუდგა მის მომზადებას. ლიბრეტო ეკუთვნოდა ვალერიან გუნიას და თვით გოგნაშვილს. ოპერა „ქრისტინე" პირველად დაიდგა ქართული კლუბის სცენაზე 1918 წლის 21 მაისს. როლებს ასრულებდნენ: ოლღა კალანდაძე (ქრისტინე); კუპრაბერი (დათა, ქრისტინეს მამა); ანა მიხაილოვა (მარინე) — ქრისტინეს დედა). იგივე მომღერალი ქალი ასრულებდა სამქალო სახლის დიასახლისის და ქრისტინეს შვილის—გოგის როლს, ლიბერიჩი (სონა); მესიანენკო (პირველი კინტო); სიკო ნიკოლაძე (მეორე კინტო); ლეო აგასოვი (მოქალაქე); ვანო სარაჯიშვილი (იასონი); გიორგი დავითაშვილი (თავადი); გიგო ორჯანიშვილი (მოცეკვავე კინტო). გუნდის ხელმძღვანელი იყო რ. გოგნაშვილი; დირიჟორი — ნიკო ქართველიშვილი; რეჟისორი — კონსტანტინე ანდრონიკაშვილი; ადმინისტრატორი — სვ. წერეთელი. ორკესტრი ქართული კლუბისა. ორკესტრში პირველად იქნა შეტანილი ქართული დოლი, დუდუკი.

ლიბრეტო დაწერილი იყო ძუნწად და მოკლედ; იგი ხოცლებული

[1] დირიჟორი გრანელი ჩამოსული იყო იტალიიდან, ცოლად მას თბილელი ქალი — მომღერალი შაბნაზაროვა ჰყავდა.

იყო ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის მთლიანობას. საზოგადოებამ ოპოზიციები დაახვილდოვა დირიჟორი ნიკო ჭანთელი ყოფილი ოპერის რეჟისორ გოგნიაშვილი, რომელიც მიმაღული იყო ზემო ქანდარაზე და მთელი ოპერის მსვლელობის დროს თავი არ გამოუყვია. ქართველ კლუბში გამართულ არც ერთ სპექტაკლს არ დასწრებია იმდენი ხალხი, რამდენიც დაესწრო „ქრისტინეს". ღრმა განცდით განასახიერა ოლეკა კალანდაძემ ქრისტინეს როლი. მისმა ლამაზმა კოლორატურამ დატკბობა მსმენელი, გურულმა კალანდაძემ მშვენიერად, რეალისტურად წარმოგვიდინა გურული ქრისტინეს მდგომარეობა. მის გვერდს უმშვენებდა ჩვენი ოპერის დიდება — ვანო სარაჯიშვილი იასონის პარტიაში. მშვენიერად განასახიერა სარაჯიშვილმა ლამაზი გარეგნობის და ბოროტი გულის, უმანკო ქალუწილთა მაცდენელის უარყოფითი ტიპი.

ტრიპორი იყო ლიზეკინი მეძავი ქალის სონას როლში. რეალისტურად ასახა დათას ტიპი დრამატულმა ტენორმა კურპატოვმა. ორიგინალი მსახიობის მიხაილოვის სამი როლი დააკმარა. კარგი თავადი იყო გ. დავითაშვილი. მაგრამ ისეთი ტიპიური კინტო, როგორიც გიგო ორინდანაშვილმა განასახიერა, მე ქართულ სცენაზე არ მახსოვს. მას გრიმი არც კი დასჭირებია. მისი ბადდადური ხომ სამაგალითო იყო!

ეს სპექტაკლი გამზეურებული იქნა 23 და 25 მაისს დიდი ანშლაგით, რაკი ოპერა „ქრისტინეს" დაანიბრებულა ფართო საზოგადოება, გადავწყვიტეთ მისი დადგმა თბილისის ოპერის დიდ სცენაზე. მაგრამ ქართული კლუბის მამასახლისთა საბჭომ არ იცისრა თანხის გაღება კლუბს გარეთ ამ ოპერის დასადგმელად.

ნიკო ჭანთელისეული პარტესტის ნიშნად უარი განაცხადა კლუბის საბჭოს თავმჯდომარეობაზე. „ახალ დირიჟორადაც სხვა მოიწვიეთ. მე, რაც შემეძლო, დავეხმარეთ, ბევრი საყვედურიც მივიღე", — გამოგვიცადა განეურეულებლმა ქართველთაშვილმა. ჩვენც სხვა არაფერი დაგვრჩენოდა, უნდა გამოსავალი გეეპოვნა. მაშინ თბილისში იმყოფებოდა ტატიელენ დირიჟორი გრანელი. მიემართეთ მას და დავითანხმეთ კიდეც.

მაგრამ იასონის როლის შემსრულებელი ვანო სარაჯიშვილი გაგვიხდა ავად ანგინით. საჭირო იყო გვეპოვნა მეორე იასონი. ვეძებეთ ბერეზინაზე ხუთი რეპეტიციით შეისწავლა პარტია. სანამ ბერეზინაში მივიდოდი, ვინახულე ოპერის ცნობილი სოლისტი ზალიმკი. მან გააცოცხლა ლეკური და გვითხრა: ამის შესწავლას არ თვეს მოვუნდებით; თანაც დაუმატა, რომ ეერაფერი იასონი გამოვა ჩემგანო...

სამაერო თეატრის დირიქტორად მაშინ რეჟისორი ალ. წულუნაცა იყო. მან კარგად მიცვლილ ხელინა დაგვითმო.

— მეორე მომღერალ-მუსიკოსთა კავშირს გააჩნია თანხა, რომ ხარჯები დაფაროს? — შეგვკითხა აღ. წულუნაცა. — სამი შარაბოდგება ანშლაგით წვიდა და ახლა რა ღმერთი გაუწყრება, რომ ხალხი არ მოვიდეს, — დაგამშვიდე ალექსანდრე.

ქართული ხელოვნების მტრებმა რა საშუალებას არ მიმართეს, რომ ქართული ოპერა სახელმწიფო თეატრში არ დადგმულიყო. მათ ხელს უწყობდა ზოგიერთი გადავარებული ქართველიც. ბევრი დავიდარაბა გადაგვხდა თავს. მარტო ორკესტრმა, აქაო და ათი წუთით დაგვიანდა რეპეტიცია, უმოწყალოდ დაგვაჯარიმა. ქართულ ენაზე დასაბეჭდად მიცემული აფიშები რუსულად დაბეჭდეს, ამიტომ ბეჭის ეგონა „ქრისტინე" რუსულად მიდიოდა. ზოგიერთი მსახიობი შეგვარიდა, რომ სპექტაკლში მონაწილეობას მიიღებდა, მაგრამ ერთნი ქალაქში არ აღმოჩნდნენ; სხვებმა, ორი-სამი კაცის გამოკლებით, პრეტენზიები წარმოგვიდინეს, ჰონორარი მოგვითხრეს. აი წარმოდგინეთ დღეც. ივნისის თვეა, 1918 წელი. უკვე საღამოს 8 საათია, მაგრამ ხალხი არ ჩანს. თურმე ბოროტი პირები ქუჩებში ჩვენი აფიშების დახევასაც არ მოერიდნენ. ასე რომ ბევრმა არც კი იცოდა, თუ ჩვენ „ქრისტინეს" ვდგამდით, გაზეთებიდან მხოლოდ ზოგიერთმა მოგვითავსა განცხადება. ბილეთების სალარასთან არავინ ჩანდა. უცებ ჩემთან მოირბინა ორკესტრის წარმომადგენელმა და გამომიცხადა: — „ხალხი არ ჩანს, ალბათ ოპერა გადაიდება. ახლავე მოგვეცით ნახევარი, თორემ დავიშლებით". როგორც იყო დავაშოშმინე, გასაბრაზულის შეკითხეი. ვიფიქრე, მოვიშორე ჭირისუფი, ვხედავ მორბის ვარდენ ლორთქიფანიძე.

— რაღას ფიქრობ ვალუბ? ხომ ხედავ, ჩვენ მზად ვართ, ხალხი არ მოდის.

— ამომძახა ვაოცებმა. — ქარავან საზოგადოებას სპექტაკლზე დაგვიანება ჩვეულია. შეიძლება, მოვიდნენ. — დავუცადოთ ნახევარი საათი მაინც. ამას გარდა, ზოგიერთი მსახიობიც არ ჩანს, — მითხრა ლორთქიფანიძემ. ამ ცნობამ უფრო დამაღონა.

— რაზე მოგიწყენია, სვიმონ? მომესმა ნაცნობი ხმა. გავიხედე — მოდის ჩვენი ითალი იმედაშვილი თავისი ჯოხით და ქურნალებით.

— ზარალს ვერ აუვალთ, იოსებ.

— მერე მაგან დაგაფიქრა? ზარალის დასაფარავად ჩემის მხრივ შემომაქეს ხუთასი მანეთი.

არ ვიცოდი, საწყვნად მიმეღო მისი სატყვები, თუ სასიხარულოდ, რადგან ვიცოდი ისიც გაჭირვებული მდგომარეობა.

— რომელი კომერსანტი შენა ხარ, რომ ამ საქმისთის იმდენი თანხის გაღება შეგძლო?

— ქურნალის მორიგი ნომრის გამოშვების გადავდებ და მის ფულს ამ საქმეს მოვახმარ. დღევანდელი დღე დღესასწაულია. სახელმწიფო ოპერის თეატრში ქართული ოპერის ნახვას ველიჩებით. შენ კი დაღვრემილი ხედები ამ ამბავს, — და გადმომიწოდა ხუთასი მანეთი ბონებით. — გასწი ახლა საჩქაროდ, მოხახე გარდენი და ფარდა ასწიეთ, სირცხვილს ნუ ვჭამთ. მეც მალე დავბრუნდები, — მითხრა იოსებმა.

გახარებულმა გავსწიე და პირდაპირ გარდენს დავეტაკე, რომელიც ორკესტრანტებს ეწიხებოდნენ, რადგან ისინი წასულას აპირებდნენ.

— რა ფული? საიდან?

— იოსებმა გადმოგვცა ხარჯების დასაფარავად. ვარდენი სიხარულისაგან გამეშალა. ამ დროს ხალხმაც დაიწყო დენა და მალე იარეხეები გაივსო. ასეთი სენი ჭირს ქართველებს, თუ არ დაგვიანებენ, არ შეიძლება

— მსახიობები ადგილზე არიან? — შემეკითხა ვარდენი.

— აბა, რა ვიცი!

— მაშ ვინ იცის, თუ არა ადმინისტრატორმა? ადმინისტრატორმა ხომ შენ ხარ? გასწი მალე კულისებში, — შემომყვირა, და მეც ბურთივით შევეარდი კულისებში. წამდაწამ მსახიობი გრიმს იკეთებდა. მაგრამ არც დავითაშვილი და არც ნიკოლაე არ ჩანდა.... — დავითაშვილი ზესტაფონშია მივლინებული, ნიკოლაე კი, არ ვიცით, სად არისო. დავითაშვილი, როგორც ტელეფონით მაცნობეს, ფოსტა-ტელეგრაფის სისტემაში მუშაობსო. ელდა მეცა, რაღა ვქნათ! შემოვიდა ვარდენი და მეფისტოფელივით თავზე დამადგა.

— არც დავითაშვილი, არც ნიკოლაე არა ჩანს, — ვაბარე ვარდენს.

— ისე ღმერთი გიშველის, კარგი ადმინისტრატორი შენ ყოფილხარ. ახლა რა ვქნათ? — ღელავდა ვარდენი.

— თავად მე შევასრულებ, — ძლივს ამოვიდგი ენა.

— კინტოს მე, — განაცხადა ვარდენმა და დაიწყო ტანისამოსის გამოცვლა. მე უმალვე მოგძებნე აკომპანიატორი ქალი ანა ფალიაშვილი და მასთან ერთად ავარაზნე სარეპეტიციო ოთახში. ამასობაში ორკესტრმა უფერტფერა დაიწყო. აიხადა ფარდა. პირველად გაისმა ქართული ორიგინალური ოპერის პანგები სოლური თეატრის დიდ სცენაზე. მოისმა კალანდაძის კოლორატურა ქრისტინეს პარტიაში.

იმ დროს, როდესაც სარეპეტიციო ოთახში სასწრაფოდ და სიმწარით თავდაის პარტიას გვდიოდი, შემოვიდა კაპელდინერი ქალი და მითხრა:

— ვიღაც ყოფილი კაცი ხურჯინით თეატრში შემოპარვას ცდილობდა, მაგრამ მილიციამ დაიჭიდა; ჟანქენ გთხოვენ.

დავეშვი ძირს. ცხელდა ჩვენი დავითაშვილი ყაბალახით და ხურჯინით, წყვრ-ლუკაშ გაუპარავი ზესტაფონიდან ჩამოსულიყო და სადგურიდან პირდაპირ ოპერაში მოსულიყო. რომ არ დაგეიანებოდა, მილიციამ ეი საიქიო პირად მილიც და უბანში მიყავდა გამოსარკვევად. თან ხურჯინს არ ამიშვებდნენ.

— მე არტისტი ვარ, გამიშვით, — ცდილობდა დავითაშვილი. აბა ვინ დაუჯერებდა, რომ ყაბალახიანი და ხურჯინიანი კლეი არტისტი იყო! როგორც იქნა, გავაწყობისუფლებინე და ხურჯინიანად შევაგდე საგრიმო ოთახში.

— სად ხარ, აკაძე, შე ცოფის შვილო?

— მატარებელმა დაიგვიანა; რა მექნა! რომ არ წვასულიყავი, სამსახურიდან მომხსნიდნენ და შენი თეატრი ხომ არ მარჩენდა.

ამასობაში გამოცხადდა სიო ნიკოლაძეც, ტირილისაგან თვალები დასივებული ჰქონდა.

— შენ სადღა ხარ? — უყვირა ლორთქიფანიძემ.

— დამაცათ, მათქვეფინეთ... ცოლისდა დავმარხეთ. „ისპანკით" მოგვკვდა, — თავს იმართლებდა ნიკოლაძე.

— ისპანკა და შაგი ბიჭი შენ! მალე გადიცი, შენი გამოსვლა, მაღლე, — ბრაზობდა ლორთქიფანიძე.

— რა უნდა გადვიცე, შენ გაცვია ჩემი ტანისამოსი, გაიხადე ჩქარა!..

ამ ჩხუბში ლორთქიფანიძეს დაავიწყდა, რომ მისი ტანისამოსი ეცვა. ვარდენმა თვითონ გადააცვა ტანისამოსი და ძალით შეაგდო სცენაზე. მიუხედავად ამ კურიოზებისა, სპექტაკლი ჩინებულად ჩატარდა.

ამრიგად, თბილისის სახელმწიფო საოპერო თეატრში პირველად დაიდგა ქართული ორიგინალური ოპერა. მომღერალ-მუსიკოსთა კავშირი ზეიმობდა. ამის შემდეგ თუ ოპერა „ქრისტინე" რამდენიმეჯერ იქნა წარმოდგენილი სახალხო სახლის (ამჟამად მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის) სცენაზე იმავე შარაბანდით.

რ. გოგნიაშვილმა კიდევ დაწერა ოპერა „ჯადოსნები". მაგრამ აუტყდნენ სხვები ხმები, მასაც ვერ გაუძღვდა და საოპერო შემოქმედებაზე ხელი აიღო.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან რ. გოგნიაშვილი ეწეცა პედაგოგიურ მუშაობას. შემოქმედებით ნაყოფიერებას იჩენდა იგი თეატრალური მუსიკის ხაზით — გაფორმებული აქვს 300-ზე მეტი დრამატული სპექტაკლი. ბოლო დროს მხეცთანი კომპოზიტორი კვლავ დაუბრუნდა თავის საყვარელ ჟანრს — იგი მუშაობს ოპერაზე „სიყვარულის ალაო" (თანამდროვე თემაზე).

„ქრისტინეს" პირველი დადგმის გამო მე მივიტანე ვრცელი რეცენზია გაზეთ „ეროზოდენიეში"; მას რედაქტორობა თუმანიშვილი, რომელიც ხან თუმანოვს აწერდა, ხან კი თუმანიშვილს. ძალიან უხეშად მიმიღო და რეცენზიის დაბეჭდვაზე ცივი უარი მტკიცა. მხოლოდ ინ კარგა ხნის შემდეგ, ჩვენი კულტურის ამ თავდადებულმა მოღვაწემ, მოახერხა რეცენზიის მოთავსება გაზეთ „საქართველოს" ფურცლებზე. ჩვენი ხელოვნების პატრონობა იოსებ იმედაშვილმაც ვრცელი რეცენზია მოათავსა „თეატრი და ცხოვრებაში" ეკიმი შტოკმანის ფსევდონიმით.

თუ მოკლედ შევეაწვეთ ქართველ მომღერალ-მუსიკოსთა კავშირის მუშაობას, უნდა ვაღიართ, რომ კავშირმა პირველად დადგა ქართული ორიგინალური ოპერა „ქრისტინე" და ამით კარი გაუღო სახელმწიფო თეატრში ქართულ ოპერას, თავი მოუყარა მომღერალს, კამპოზიტორებს და ლოგბარებს და მათი მონაწილეობით პრიორიტეტად მართავდა ქართული მუსიკის კონცერტებს; კავშირმა ხელი შეუწყო ქართული ფილარმონიის გარდაქმნას, კომპოზიტორები დაგზავნა სიმღერების ჩასაწერად ადგილებზე.

ქართული ხელოვნების ნამდვილი აყვავების დრო დადგა 1921 წლიდან, როდესაც ნაციონალური კულტურის მესვეურო გაბდნენ საბჭოთა ხელისუფლება და კომენისტური პარტია.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ხლახანს „მეზღვაზე“ მოსკოვში გამოსცა ვ. ახობაძისა და ი. ქორთუას მიერ შედგენილი აფხაზური ხალხური სიმღერების კრებული.

პირველად აფხაზური სიმღერების ჩანაწერები გამოქვეყნეს ა. კოვანჩი და კ. ძიძარიამ, რომლებმაც 1928 წელს გამოსცეს „101 აფხაზური ხალხური სიმღერა“, ხოლო 1930 წ. „კოდორული აფხაზების სიმღერები“.

აფხაზური სიმღერების ახალ, უფრო სრულ კრებულში წარმოდგენილია 168 ხალხური სიმღერა, რომელთაგან 105 ვ. ახობაძისა და ი. ქორთუას მიერაა შეკრებილი და პირველად ქვეყნდება. დანარჩენი 63 სიმღერა, რომელიც კრებულის დანართს შეადგენს, ამოღებულია კ. კოვანჩისა და კ. ძიძარიას ჩანაწერებიდან. კრებულში შეტანილია, აგრეთვე პროფესორების ვ. ჩხიკვაძის, ა. ბალანჩივაძისა და დ. შენგელაიას ჩანაწერები.

„აფხაზური სიმღერები“, შედგენილი ვ. ახობაძისა და ი. ქორთუას მიერ. მუზგიზი, მოსკოვი. 1957 წელი.

აფხაზური სიმღერების კრებული

დოვის მიერ ჩაწერილი სიმღერები.

ახალი კრებული ორი განყოფილებისა და დანართისაგან შედგება. პირველ განყოფილებაში თავმოყრილია აფხაზი თვითმოქმედი კომპოზიტორების სიმღერები და თანამედროვე ხალხური სიმღერები.

პირველი განყოფილება იხსნება თვითმოქმედი კომპოზიტორების სიმღერებით — ლაკრბაას („სიმღერა მშვიდობაზე“ № 1, „ათტაცა“ № 13 და სხვ.), ქორთუას („სიმღერა პატრიაზე“ № 3), გუმბას („მერკულური“ № 6 და სხვ. სიმღერებით, რომლებიც პოპულარობით სარგებლობენ ხალხში.

თანამედროვე ხალხური სიმღერები („სიმღერა თავისუფლებაზე“ № 16, „პატივზანთა სიმღერა“ № 18, „სიმღერა ანოზე“ № 20) ადიდებენ ხალხის ბრძოლას ჩაგვრის წინააღმდეგ, ნატარ თავისუფლებას, რევოლუციის მნიშვნელობას და ახალ ბედნიერ ცხოვრებას.

ხალხთა ძმობას უმღერის სუფრული „მეგობრობა“ (№ 17), თავისუფალ და მხიარულ შრომას—„გვადერი საკოლმეურნეო“ (№ 24), „გვადერი შრომის სიმღერა“ (№ 26), „შრომის სიმღერა“ (№ 29). „ჯეირდის საკოლმეურნეო“ (№ 25) და სხვ.

პირველ განყოფილებაში გადმოცემა აგრეთვე ლირიული, სახუმარო, საქორწინო სიმღერები („წერილი“ № 8, „ანტიცა“ № 3, „საკოლმეურნეო საქორწილო“ № 12).

კრებულის მეორე განყოფილება მოიძღვნა ძველ ხალხურ სიმღერებს. მათი საუკეთესო ნიმუშები დღემდე ცოცხლობენ და ღრმად არიან დამკვიდრებული ხალხის მხსიერებაში, რადგან ისინი აფხაზების ცხოვრებას, მათ ისტორიულ წარსულს და ყოფას ასახავენ, ამავე დროს მაღალი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევიან.

მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია გმირული სიმღერები, რომლებიც მოგვითხრობენ ხალხის დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი ისეთ გმირებზე, როგორიც იყვნენ ყიასბა ხაჯარათი (№ 33, 34), ინაფხა ყიასუა (№ 35, 36, 37), ოზზეკი (№ 39), დანაქაო (№ 42), თაქუა ცვაკბა (№ 48) და სხვ.

მრავალი სიმღერა შეიქმნა თურქეთში აფხაზების გადასახლების გამო. მახაურის (გადასახლებულთა.) სიმღერებმა დრმა კვალი გაავლეს აფხაზურ მუსიკალურ ფოლკლორში, ესენია: „მახაურის სიმღერები“ (№ 50, 51), „მახაურის დაბრუნება“ (№ 52), „გაგრელების სიმღერა“ (№ 53).

შრომის სიმღერების დიდ ნაწილს ასრულებენ ტექსტით, რომელსაც დღეს უკვე აზრი აქვს დაკარგული, მაგ. „გვადელების სიმღერა“ (№ 62), „თოხის სიმღერა“ (№ 60, 61).

ლირიკული სიმღერები ხოტბას ასხამენ ქალიშვილის სილამაზეს — „სიმღერა ქეთევანზე“ (№ 63). ფდეიმო ბაუშის მწუხარე ხვედრს ასახავს „ობლის სიმღერა“ (№ 68), ქვრივის მწუხარებას — „ძძლის ნაღვლიანი სიმღერა“ (№ 69) და სხვ.

მეტად თვალსაჩინოა საყურადო სიმღერები, რომლებიც სრულდება დაჭრილის ან აფადმყოფის საწოლთან, ქელეზე, დამხრჩვალის გვამთან.

დამახასიათებელია „დაჭრილის სიმღერა“, „ათლაფსირირ“ (№ 77, 79), „ათლარჭოფა“ (№ 80, 81), „აზარ“ ან საქელეხო (№ 84).

ქორწილიც სიმღერის თანხლებით ეწართებოდა: მღეროდნენ სახუმაროს, პატარძლის მოსაყვანს, საქორწინოს („უარი-დადა“ № 91, 87, „რედადა“ № 88 „საქორწინო“ № 86, „საქორწინო საცეკვაო“ № 90).

საინტერესოა აგრეთვე კრებულში შესული სიმღერები: მრავალკამიერი, სახუმარო, საცეკვაო, საგუნდო („ხაიქერა“ № 97, 98, „საცეკვაო“, № 100, 101, 102).

კრებულის ბოლოში მოთავსებულია რამდენიმე ინსტრუმენტული მელოდია, საგუნდო და ძველი აფხაზური ხალხური ინსტრუმენტების ანაზგურას, აფხიარცას და აჭიჩანის ხმის შესატყვისი სიმღერები.

კრებულს წამძღვარებული აქვს მოკლე შინაარსიანი წინასიტყვაობა. მასი ავტორი ვ. ახობაძე იძლევა აფხაზეთის სასიმღერო შემოქმედების განვითარების მოკლე მიმოხილვას. დაწერილებით ჩერდება ის აფხაზური ხალხური სიმღერების კილოს დახასიათებაზე, ავტორი აანალიზებს მის მჭიდრო კავშირს ქართულ ხალხურ სიმღერებთან, ქურთულ, წვეროლეზ და სვანურთან. გამოიცდების ის მთელ რიგ მნიშვნელოვან შეხედულებებს, იგი მკითხველს ყურადღებას მიიქცევს აფხაზური და ოსური ხალხური სიმღერების ერთიანობაზე. რაც კვლევის საინტერესო საკითხს წარმოადგენს.

წიგნში ცალკეულად წარმოდგენილი აფხაზეთის მუსიკალური ფოლკლორი, ამჟამად კრებულის სიმღერა უდაყოფ მიმზიდველი მასალა პროფესიული და თვითმოქმედი კოლექტივებისათვის, ასევე კომპოზიტორებისათვის.

ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ მეტყველებს ქვეყნდება კრებულის ღირსებასა და სარგებლიანობაზე.

ჯ. შგრეიბერი

ამზადებენ კონტიგენტს კონსერვატორიისთვის

აქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კოლეგიის გადაწყვეტილების შესაბამისად, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია მეთოდიურ და პრაქტიკულ დახმარებას უწევს ბათუმის ზ. ფალიაშვილის სახელობის და ხოსპის დ. არაყიშვილის სახელობის მუსიკალურ სასწავლებლებს.

გასულ სასწავლო წელს ბათუმსა და ხოსპში ორგანიზებული იყვნენ პროფესორები ლ. პ. ფალიაშვილი, გ. ს. ხახანაშვილი, დოცენტები გ. გ. სვანიძე, ე. გ. ბერიძე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ე. გ. ქუსიანაშვილი. რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გ. მ. გოგიჩაძე და სხვ. ამ პედაგოგებმა აღგილებზე ჩაატარეს კონსულტაციები, ღია გაკვეთილები, მოაწყეს ლექციები, მოაწყეს კონცერტები.

სასწავლო პროცესის შესწავლამ და სასწავლებლების მოსწავლეთა აკადემიური კონცერტების მოსმენამ ცხადყო, რომ ბათუმის და ხოსპინის მუს. სასწავლებლებში არა ერთი და ორი ნიჭიერი ახალგაზრდა ეუფლება მუსიკალურ ხელოვნებას. ერეკე ნაყოფიერ მუშაობას ეწევიან თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კურსდამთავრებულნი გ. ხუჭუა, დ. ცინცაძე, ლ. ტერგიანი, გ. ემუხვარი, ა. კოჩერგანი და სხვ.

ბათუმის მუს. სასწავლებელი პედაგოგიური კადრების დიდ ნაკლებობას განიცდის. განსაკუთრებით საჭიროა სიმებიანი ჯგუფის (ვიოლინო, ჩელო) უზრუნველყოფა მაღალკვალიფიციური სპეციალისტებით. ამ საქმეში ბათუმის მუსიკალურ სასწავლებელს ქმედითი დახმარება უნდა აღმოუჩინოს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს კადრებისა და სასწავლო დაწესებულებათა განყოფილებამ.

მიმდინარე სასწავლო წელიდან თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დახმარებამ ამ ორი მუსიკალური სასწავლებლისადმი უფრო ფართო და სისტემატური ხასიათი მიიღო.

შედგენილი იქნა ბათუმის და ხოსპინის მუსიკალურ სასწავლებლებში კონსულტაციების, ლექციების და კონცერტების ჩატარების კალენდარული გეგმა.

თბილისის სახ. კონსერვატორიის ფორტეპიანო, სიმებიანი საკრავების, კამერული ანსამბლის, მუსიკის თეორიის, ისტორიის და სვეწდნი-სადირიჟორო კათედრები აქტიურ მონაწილეობას ღებულობენ ამ მუსიკალურ-სასწავლებლებთა მიმართ დასახულ ღონისძიებათა გატარებაში.

რაც შეეხება ვოკალურ კათედრას, სარკ კულტურის მინისტრის ბრძანებით, მან ხელმძღვანელობა უნდა გაუწიოს ვოკალისტების ანზრდის საქმეს მთელს რესპუბლიკაში.

უნდა აღინიშნოს აფხაზეთის ასსრ და აჭარის ასსრ კულტურის სამინისტროების მიერ ზემოთ ხსენებული სასწავლებლისადმი გაწეული საქმიანი დახმარება.

იმედენი უნდა ვიქონიოთ, რომ დასახულ ღონისძიებათა შედეგად მომავალ წლებში ბათუმის სახელმწიფო კონსერვატორიის სტუდენტთა კონტიგენტს მომზადებული კადრები — ბათუმის და ხოსპინის მუსიკალური სასწავლებლების კურსდამთავრებულები შეავსებენ.

ირაკლი ბერიძე

სცენა „მამელუკიდან“: ბაგირი — მსახიობი ი. ქალანდაძე, ბიტა — მსახიობი ვ. სალაყაია

ტრუფალდინო („ორი ბატონის მსახური“) მსახიობი ბ. წიფურია.

ბრიგელა („ორი ბატონის მსახური“) მსახიობი ა. ბოკუჩავა

მარშიე („მზის ამოსვლის წინ“) მსახ. თ. ბოლქვაძე

დურბან („მზის ამოსვლის წინ“) მსახიობი ვ. ნეფარიძე

სცენა „მამელუკიდან“: ბაგირი — მსახიობი ი. ქალანდაძე, სალეკი — მსახიობი გვალია

კომბინირებული კინოგადაღებების შესახებ

დავით კანდელაკი

კინოოპერატორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე

ხელოვნების არც ერთ სხვა დარგს არ გააჩნია გამოსახველი საშუალებები და ტექნიკური ხერხების ისეთი მდიდარი არსენალი, როგორიც კინოხელოვნებას.

დღეს კინემატოგრაფიისათვის შეუძლებელი არაფერია, რადგან განუზომელია კინოტექნიკის შესაძლებლობანი, თითქმის არ არსებობს ისეთი „საკვირველება" (კინოტრიუკი), რომ-ლის ჩვენებაც კინოს არ შეეძლოს. კინოგადაღებათა ტექნიკა ამჟამად უზრუნველყოფს კინოსცენარის ავტორის უკიდურეს ფანტასტიკურ მთანამგრძნობიარეობას.

ტრიუკი ინგლისური სიტყვაა და მოტყუებას, ოინს ნიშნავს. ადრინდელ კინოსურათებში ტრიუკს მიმზიდველნენ იმ.სათვის, რომ რაღაც არარეალურებრივი და „ზებუნებრივი" ეჩვენებინათ. ახლა კი ტრიუკული გადაღება ძირითადად კინოსურათის ნორმალური წარმოების ელემენტია და „ტრიუკული" კინოგადაღების ნაცვლად იხმარება ტერმინი „კომბინირებული" გადაღება.

კომბინირებული კინოგადაღების მიზანია ფილმების წარმოების დაჩქარება და გადასაღები სახსრების დაზოგვა. იგი საშუალებას იძლევა ავრეთვე გადავიღოთ ისეთი კადრები, რომელთა მიღება ჩვეულებრივი მეთოდებით შეუძლებელია, მაგალითად, მსახიობის გადმოხტომა მაღალი შენობიდან, უფსკრულში გადაჩეხვა, მატარებლის ავარია, გემის დაღუპვა, წყალდიდობა, თვითმფრინავის ავფეთქება პარში, მატარებლის მიერ ადამიანის გასრესა, თავის მოკვეთა და სხვ. გარდა ამისა კომბინირებული კინოგადაღება უშიშარს ხდის კინომსახიობის სიცოცხლეს, ბევრი მეტად სახიფათო დაყალებს შესრულების დროს, და აფართოებს რეჟისორისა და ოპერატორის შემოქმედებითი შესაძლებლობის ფარგლებს.

კომბინირებული კინოგადაღების მეთხებით ნატურა ე. ი. ზუნებრივი საგნები, პირობები და დიდი ხედები შეგვიძლია შევცვალოთ დახატული სურათებით, დეკორაციებითა და მაკეტებით.

კინომსაყურებელი, ალბათ მოიგონებს და ჩამოთვლის ეკრანზე ნახულ რამდენ.მე ათეულ ტრიუკს—კომბინირებულ გადაღებას, მაგრამ ბევრ მათგანს ვერ დაასახელებს იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ფილმში ისინი მას ვერ შეენიშნავს და მათი არსებობაც აზრად არ მოსვლია.

კომბინირებული გადაღების თანამედროვე სახეები, ტექნიკური გადაწყვეტის მიხედვით, ორ ძირითად კატეგორიად იყოფა. პირველ კატეგორიას მიეკუთვნება კომბინირების ელემენტარული მეთოდები, რომელთა რეალიზაცია უშუალოდ გადაღების დროს ხდება და სპეციალურ დამზადებით მოწყობილობას არ მოითხოვს. მეორე კატეგორიაში შედის კომპლექსური მეთოდები, რომლებიც გადაღების დროს სპეციალურ მოწყობილობას საჭიროებენ, ან დაკავშირებულნი არიან ლაბორატორიულ პროცესებთან. კომბინირებულ გადაღებათა ძირითადი მეთოდები, რომელთა გამოყენებისას ლაბორატორიული პროცესების წარმოებაა საჭირო, შემდეგია: „ორმაგი ექსპოზიცია" (შეერწყ გადაღება), „მიხატვა", „პირსპექტივული შეთვისება", „მაკეტების გადაღება", „მოცულობითი და გრაფიკული მულტიპლიკაცია" და სხვ.

შევეცდებით მოკლედ ვიმსჯელოთ თითოეული მათგანის შესახებ.

ყველაზე ძველი და ცნობილი ტრიუკია სავანთა მსვლელობის შეცვლა ე. ი. მოძრაობის ჩვენება არა საწყისიდან ბოლო ფაზისაკენ, არამედ შებრუნებით — ბოლოდან საწყისი ფაზისაკენ. ბევრს უნახავს, როგორ ამოშხტება მცურავი თავდაცირად წყლიდან ხე ტრამპლინზე დამზადება. ნამდვილად კი ეს მცურავი ნორმალურად ტრამპლინიდან ამხტარა და თავით წყალში გადაშვებულა. ანდა, ეი ოფიციანტი სწრაფად აწყობს სერვიზს მაგიდაზე. ფანურიდან მასთან მოფრინავენ თეფშები, ჭიქები და სხვა ნივთები. ნამდვილად ყველა ამ საჭას ოფიციანტი გარეთ ისვრის.

შემობრუნებული გადაღება ანუ უკუგადაღება მარტო ტრიუკის წარმომქმნელ როდი ესახურება. მას შეიძლება განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭოს იმ შემთხვევაშიც, როდესაც ესა თუ ის სცენა მოითხოვს რაიმე მოძრაობის გარკვეული ბოლო ფაზის ჩვენებას. მაგ. სცენარის მიხედვით საჭიროა გადავიღოთ ლიანდაგზე დგებული შეკრული-შებრკოლი მსახიობი, რომლისკენაც მოჰქრის მატარებელი, მსახიობთან მიახლოებისას მატარებელი უცბად ჩერდება. ამ მოვლენის გადაღება შემდეგნაირად ხდება: მატარებელი დგას მსახიობთან. შემდეგ თანდათან უკან მიდის და ანეიმატორს საჭირო სიჩქარეს, რაც შენელებული უკუგადაღებით ფირზე გადაიქცევ (შენელებით უკუგადაღების შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი). ეკრანზე პროექციის დროს კი იქნება: მსახიობი გაჩერდა, ვითომ გაქანებული მატარებელი ზედ შებრკილ მსახიობთან გაჩერდა.

რაგდანაც მისი მოხერხებული გამოყენებით შეიძლება კინოსურათში საჭირო ეფექტს მივაღწიოთ.

როგორ უნდა ვამუშავოთ კინოკამერა უკუგადაღების დროს? უკუგადაღების წინ ობიექტივე უნდა დაიბრუოს და ნორმალური მ. მარუგლების გადახვეს იმდენი სუფთა (გადაუღებელი) ფირი, რამდენიც საჭიროა უკუგადაღების ჩასატარებლად. თვალყური უნდა ვადევნოთ გადასვეული ფირის სიგრძის მოცულეს. ამის შემდეგ გავხსნათ ობიექტივი და დავიწყოთ უკუგადაღება, თან უნდა ვუფიროთ ფირის სიგრძის მოცულეს, საჭირო მეტრაჟს არ გადაეცალოთ და უკან გადაეტყოთ ფირზე არ გადავიდეთ. უკუგადაღების შემდეგ ობიექტივი ისევ ობურა და მიმეკ კასეტში გადაიხვევა ფირი, რომელზედაც მიღებული სცენა თუ ეპიზოდი აღბეჭდილია უკუგადაღებით. ამის შემდეგ ობიექტივს ავღენ და კამერა კვლავ მზადაა ნორმალური გადაღებისათვის.

საპროექციო აპარატში ფირი ყოველთვის ერთია და ამავე მიმართულებით მოძრაობს, ამიტომ გადაღებული კადრები ეკრანზე წინსვლის ეფექტს ქმნის.

სდექ-კამერა. ვთქვათ, კინოოპერატორმა საჭირო ვუეჩენით ყუმბარის აფეთქება ხალხში, ან ჯარის ერიშქზე გადასვლ ს დროს, როცა ყუმბარით იხოცებიან ჯარისკაცები და სხვ. ამ სახის კადრების გადაღება ფრიად იოლია და მსახიობისათვის სრულიად უხ:ფაითო. ასეთ შემთხვევაში ოპერატორი იყენებს ხერხს „სდექ-კამერას" ე. ი. კამერის მოუთვლელად შეჩერებას. ალბათ, ბევრს უნახავს ბატალური სურათი და ვისმე ისეთი კადრები, როცა ჯარისკაცები ერიშქზე გადასულან, მათ შორის ყუმბარა აფეთქებულა, აფეთქების ძალას დაუფულეთია მებრძოლები. ცხადია, აქ მსახიობთა ე. ი. „მებრძოლთა" ნამდვილი დახოცვა როდია გადაღებული. მსახიობები ყუმბარის აფეთქებ:ს მომენტამდე გადაიღეს. კამერა გაარჩინეს და ასაფეთქებელი მსახიობები ადამიანის სიმაღლის თოკიანებთან შეცვალეს, შემდეგ კი გადაღება განაგრძეს. აფეთქებისადან მხოლოდ თოკიანები „დაიღუპნენ". ამგვარადვე გადმოგდებენ ხოლმე ამა თუ იმ სურათის პერსონაჟს (თოკიანს) მაღალი შენობიდან, გადაადგებენ უფსკრულში და სხვ.

ამავე ხერხს იყენებენ, როდესაც ცინოაწარმოების სიუჟეტის მიხედვით, გაქანებული მატარებელი ხალხით სავსე ავტომანქანას უნდა დაეჯახოს. მატარებელს დაჯახების მომენტის გადასაღებად ლიანდაგზე თოკიანების სავსე ავტომანქანის მაკეტს დგამენ. გაქანებული მატარებელი ეჯახება თოკიანებიან მანქანას და „მალიანად ამსხვრევს". მსახიობების ამრიგად შეცვლა ასეთ დაძაუულ მომენტში მაყურებლისათვის შეუმჩნეველი რჩება. თოკიანებიან მსახიობებს: შეცვლა და „სდექ-კამერა" ე. ი. გადაღების შეჩერება საჭირო მხატვრულ ეფექტს იძლევა. მაგალითისათვის აგიღით ცნობილი კინოოპერატო „ბაში-აჩუკი" (რეჟ. ლეო ესაკია, მთავარი ოპერატორი ფ. კანდელაკი). მოქმედების განვითარების მიხედვით მონაზონი გოგონები მტერს ცოცხლად რომ არ ჩაუვარდნენ, მონასტრიდან უფსკრულში ირეხინან. ეს ეპიზოდი პირველად გადაღებული იქნა ქვედა წერტილიდან ახლო ხედ-ით, თუ როგორ ეზრძვიან გოგონა მტერს, ერთი-ორი მეტრის გადაღების შემდეგ კამერა გაარჩინეს („სდექ-კამერა") და სხვა წერტილიდან გადაიღეს გადმოგდებული მანეკენი, რომელიც იმავე ტანსაცმელშიდე იყო გამოწყობილი. შეიქმნა განუწყვეტელი მოძრაობა — გოგონების უფსკრულში გადაყვარდნის შთაბეჭდილება.

მეორე მაგალითი იმავე კინოსურათიდან. ერის მოლაღატე თავად მაყაშვილის (მსახიობი მ. ჭყონაძე) ბაში-აჩუკმა თავი მოკვეთა. მოკვეთილი თავი მიწაზე გაგორდა. ამ ეფექტის მისაღებადაც „სდექ-კამერის" ხერხი იქნა გამოყენებული. გადაღება შეწყდა იმ მომენტში, როცა ცოცხალ ბაში-აჩუკის (მსახ. ოთ. კობერიძე) მოქნეული ხმალი მაყაშვილ:ს კისერზე უნდა დაცემულიყო. მაყაშვილის ადგილზე მისივე ტანსაცმელში გამწყობილი ასტარა ტანის მსახიობი დააყენეს, მსახიობს თავზე თოკიანი დააბეკეს, გამარკვეულმა ბაში-აჩუკმა სწორედ ამ თოკიანის გაკეტებინა თავი ხმლით და ძირს გააგორა.

ხერხი „სდექ-კამერა" საშუალებას იძლევა ყოველგვარი საფრთხის გარეშე გადავიღოთ სანიტერესო და სახიფათო კადრები.

შენელებული და აჩქარებული კინოგადაღებები. საყოველთდ გადაღების ტემპის შეცვლით იქვეცნება ის შთაბეჭდილება, რომელსაც ეკრანზე ნახული ესა თუ ის მოქმედება ახდენს მაყურებელზე. ზოგჯერ ეკრან-ზე მოძრაობის ტემპის შეცვლა სავსებით ახალ ეფექტს იძლევა, ვიდრე ნორმალური ტემპით გადაღებული იგივე მოძრაობა.

საკორტულ ქრონიკაში, ალბათ, ბევრს უნახავს შენელებული მოძრაობით გადაღებული კადრები, მაგ., მოცურავე არაჩვეულებრივად ნელა ეშვება კოშკიდან წყალში, ამასთან წყლის შიეხებიც ნელა იფანტება პარში. ასეთ კადრებს სპეციალური რაპიდკამერით იღებენ, რაპიდკამერა საშუალებას იძლევა გარკვეული დაინახოთ სწრაფი თვალისათვის შეუმჩნეველი მოძრაობა ეკრანზე.

შენელებული გადაღება, პირიქით, აჩქარებს მოძრაობას. მაგ. თუ

ზული მომპაიდ ცხენოსანს ჯადაცილებთ 6-8 კადრენის სიჩქარით წამში, მაყურებელს დარჩება შთაბეჭდილება თითქოს ცხენი საოცარი სისწრაფით გარბის. აჩქარებული გადაღების ჩატარება შეიძლება ჩვეულებრივი კამერით. მხოლოდ სპეციალური მასადაგმები უნდა მოვამაგოთ. რაც საშუალებას მოგვცემს წამში 100 — 120 კადრებს სიჩქარით ვაწარმოთოთ გადაღება. ამისათვის არსებობს აგრეთვე სპეციალური კამერები ე. წ. რაპიდკამერები. საზოგადოდ ყველანაირი კინოსურათის გადაღება წამში 24 კადრების სიჩქარით მიმდინარეობს. ამავე სიჩქარით მოძრაობს ფირი კინო სპარიკეთით (ბაჩვებენელ) ამპარატში. მხოლოდ ერთი მიმართულებით, მ.ი. უკან დაბრუნება შეუძლებელია.

რამდენიმე მაგალითი შენელებულ და ჩქარ გადაღებათა პრაქტიკულ გამოყენებისათვის, ოდნავ შენელებულ გადაღებას, 14 — 16 კადრების სიჩქარით წამში, ხშირად მიმართავენ ქრონიკ, ფარცაობის, ბანქოებული ცხენის, გამოდევნების, ბატალიური და სხვა ასეთი სცენების აღსაბეჭდად. ასეთ გადაღება საშუალებას აძლევს მსახიობს ნელა, მშვიდად და ზუსტად დაარტყას მოწინააღმდეგეს ხმალი, ან აიცილონოს მისი დარტყმა, ამასთან, იარაღით არ დაამაგოს თავისი პარტნიორი. შენელებულ და უკუგადაღებას დიდი წილშეწერილობა აქვს სხვა სცენებშიც. მაგ. მგზავრებით სავსე სწრაფად მიმავალი ავტომანქანა ერთბაშად უნდა შეჩერდეს უფსკრულის პირას. შენელებულ კადრებით, უნიფიცო იქნება, თუ ავტომანქანას უფსკრულის პირს მოეპაზრება უკუსვლით. ეს სცენა უკუგადაღებით უნდა აღვპეჭდოთ, ისიც შენელებულად. მაშინ ნიჭიერი მეფიქრეთ საჭირო ეფექტს. ცეკანზე სურათის ჩვენებისას ავტომანქანა მიადგება უფსკრულს და ერთბაშად შეჩერდება. წინაადგილზე შემთხვევაში ატაკა არასაზუსტეც სანიენო კატასტროფით შეიძლება დამთავრდეს. მნახველს ალბათ ახსოვს შენელებული გადაღების მაგალითები, ახსოვს, რა დიდ ეფექტს აღწევდა სახელგანთქმული მსახიობი ჩარლი ჩაპლინი თავისი ცრიცი მოძრაობით, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ვინმე მოსდევდა. შენელებულად იღებენ აგრეთვე შემდეგ ორი ადამიანის ჩხუბს. უკანასკნელ მომენტში ერთი მოიხუპართავანი მძლავრი დარტყმით მეორეს კიბეზე აგორებს, კედელზე ახეტქვებს. ატეკატორი ბილო გარტყმამდე ნორმალურად იღებს, შემდეგ კი ერთბაშად იწყებს შენელებული გადაღებას, რითაც აღწევს ძირს სწრაფად დაცემას.

არის კიდევ კომპინირებული გადაღებათა ერთი სახე — სახელდახელ მაკეტების აღებულება ფირზე. მაგ., საჭიროა ვაჩვენოთ გემის დაღუპვა ოკეანეში ქარაშშლისა და ღელვის დროს. სინამდვილეში ასეთი სცენის გადაღება შეუძლებელია, ეკრანზე გემის დაღუპვის გადმოსაცემად ჩვეულებრივ ამზადებენ გემის პატარა მაკეტს — უშუალოდ აუზში, შემდეგ ვენტილატორისა და წყლის ორკანის დახმარებით წარმოშობენ ღელვასა და ქარიშხალს, თუ ასეთ სცენას ნორმალური სისწრაფით გადაიღებთ, მაშინ მაკეტი ეკრანზე გამომქმედებს თავის ნამდვილ ზომას, რა თქმა უნდა ასწორებს ტალღების და მაყურებელს ეჩ შეიქმნება გემის მასიურობის, ქარიშხლისა და ღელვის შეუძლებლობას. ამ ნაკლს ასწორებს ჩქარი გადაღება, რადგანაც, როგორც ტალღის, გემის მოძრაობაც კადრში შენელებული და თანაბარი იქნება.

საერთოდ სხვადასხვა კომპინირებული გადაღების დროს კინემატოგრაფია ფართოდ იყენებს მაკეტებს, მათი დაბრძანება ასახვას ისეთ სცენებს, რომელთა გადაღება ნატურაზე შეუძლებელია: თვითმფრინავების ავარიას ჰაერში, გემების ბრძოლას და დაღუპვას, მატარებლის კატასტროფას და სხვ.

რამდენიმე მაგალითი თუ როგორ სწარმოებს მაკეტის გადაღება. კინოოპერატორი „ადმირალ ნახიმოვი" ასახულია სინოპის ისტორიული საზღვაო ბრძოლის დროს. ამ კადრებს გადასაღებად ნორმალური ზომის ძველებური იალქნიანი ხომალდების აგება უაზროა იქნებოდა. ამიტომ დაამზადეს ასეთი ხომალდების ათობით მაკეტი და ჩაუშვეს აუზში. აუზის სიგანე 15 მეტრს უდრიდა, სიგრძე კი — 20-25 მეტრს. კამერასთან ყველაზე ახლო მდებარე მაკეტის სიგრძე 5 მეტრი იყო, ყველაზე დაშორებულის 30-40 სანტიმეტრი. დიდსა და პატარა მაკეტებს შორის გაანაკვეს სხვადასხვა ზომის დანარჩენი მაკეტები, „ტალღაობრძოლებისთვის" ააღორეს აუზის ზედაპირი, ხელოვნურად წარმოშვნლა ბოლმა „ჭარიშხლის ღრუბლები" წარმოშვა. ხომალდის ამწყრნია ქვემეხებიდან გამოსროლილი ცეცხლი და კვამლი სარტყლეობრივ ბრძოლის შესაბამისად ანთებოდა. ამ აუზში გადაღეს საზღვაო ბრძოლის საერთო ხედი, ხოლო მსახიობთა თამაშის დეტალები და ახლო პლანები პავილიონში დეკორაციის ფონზე აღებულნი, რასაკვირველია, კინომაყურებელი ვერც კი წარმოიდგენდა, რომ სინოპის ბრძოლის მონუმენტური სცენები 15 მეტრის სიგანის აუზშია გადაღებული. რაც შეეხება გემების დაღუპვას, ანდრიის მაზსხრეცის და სხვა ცალკეების ხომალდების გარეკან ხედებში (ყოველივე ეს ჩანვრები იყო „ადმირალ ნახიმოვში"), მათი გადაღება შემდეგნაირად მოხდება: ხომალდის მოდელს ჭრილები გაუკეთეს, რომ ჭრილებში შესულ წყალს შეძლებოდა ხომალდის ჩაძირვა, ანდა ორ-სამი ძაფით დაამაგრეს. ეს ძაფები მოიჭიდნენ წყალში ჩამალული დამატებითი ძაფებით ამოძრავებულ ხომალდის მოწყობილობას, გაიხსნა „ხომალდის" ჭრილები, გემში წყალმა იწყო დენა. ამ დროს ანდა ძრავი ქშეიბოდა ან უფრო ხშირად ხომალდებს ასამძრავებელად, წერილი, მაგრამ მაგარი ძაფი იყო გამოყენებული. იმისათვის, რომ ეს ძაფები კადრში არ ჭამეხილიყოთ, ძაფები გატარებული იქნა აუზის ფსკერზე სპეციალურად გაკეთებულ რგოლებში. ხომალდს სპარო მიმართულებით ამოძრავებდნენ. მოდელების მოძრაობა სხვა საშუალებითაც შეიძლება: თუ ხომალდი ავარიაშია, მას შეიძლება მიეცეს საჭირო კუთხე საჭმე სათანადოდ მიმართული, ვენტილატორიდან მოპირქილი ქარის საშუალებით ხომალდის ავარიაში მოხვედრა ხომალდს შეეძლოს გასცუროს აუზის შიმართულებით. ამასთან გადაღების დროს აუზი განუწყვეტლივ წყლით უნდა იქსპობოდეს, წყალი უნდა დიოდეს ისე, რომ ქაფს იძლეოდეს, რაც ასე დამახასიათებელია აღელვებული ზღვისთვის.

მაკეტისა და ნატურის თანაშეფარდებაზე მოვიყვანოთ რამდენიმე მაგალითი. პრაქტიკულად ასე იღებენ ამა თუ იმ კომბინირებულ კადრს მაკეტური მეთოდით. კინოსტუდიაში „აეროგრადი", რომელიც საჭითია ვივაციის სიძლიერეს ასახავს, საჭირო იყო ზეროსგი და საჭირო არმადის ჩვენება. გადაღებმა ჯგუფმა მიიღო ნებართვა ნატურაზე გადაღების როგორც მხრე ისე მსუბუქი თვითმფრინავების მასობრივი ფრენა, მაგრამ ნატურალური გადაღებით სასურველი ეფექტი მიღწეული ვერ იქნა. მაშინ ოპერატორმა გიორგიმა პაციელიშვილმა ამ ეპიზოდის გადასატანად გააკეთებინა თვითფრინავების მაკეტები: 40 სმ ზომისა (მძიმე თვითმფრინავები), 5 სმ-ის ზომისა (მსუბუქი), მზვერები და გამანადგურებელი თვითფრინავები). მაკეტების ის არსადა ჩამოკიდის ძნელად შესაძინე ძაფებზე და „გაიფრინეს" კამერის მიმართულებით. ფონი—ღრუბლებანი ცა ტელოზე იყო დახატული. ძაფებზე დაკიდულ თვითმფრინავთა მაკეტების ეს არსადა სათანადო წყობით ღრუბლებიდან გამოჩნდა, უროკაჭე დადგმული გადაღება კამერა გადაღებას დროს ნელ-ნელა მოძრაობდა ზედ ძაფზე ჩამოკიდული თვითმფრინავებისაკენ. უროკაჭზე დადგმული კამერის თანაბარი მოძრაობის მისაღებად უროკას პატარა წერილ ლინებაგზე მიაგორებდნენ. თვითმფრინავის განაფება ხელოვნური ელისანთით ზუსტად შეეფარებოდა ფონსა და გადასაღები ობიექტის განათებას. პროპელერების გამოძრავების შემდეგ, მაყურებელს ჰაერში უამრავი თვითმფრინავების ფრენა ესმოდით ასეგე ხდება მატარებლის ავარიის — მისი ლინებაგიდან გადმოგარდნის, ან ავეთქების გადაღება. აკეთებენ პატარა ორთქლმავალს, გაგონების პატარა მაკეტებს და პატარა რკინიგზის ლინებას, საჭიროების დროს (როდესაც ეტიზოდი მოითხოვს) ლინებაგიდან ფერდობზე გადავარდება მთელი ეშელონი, ან ავეთქდება. ამისათვის ლინებაგის მაკეტის ქვეშ დებენ ფეთქებად ნივთიერებებს: 100 გრამ დენის და 50 გრ. მაგნიუმს, ფალის უერთებენ ელექტროკაუშეულატორს და იგიც საჭირო მომენტში ახდენს ავეთქებებს. ადამიანის დაღუპას, დაჭრას ან გადარჩენილის გაქცევას იღებენ პავილიონში აშენებული დეკორაციის ფონზე.

ზოგჯერ მხატვრულ სურათში საჭიროა ნაჩვენები იქნას ეშელონის ავოფრქვევა. ასეთ შემთხვევაში მზადდება მთაგრებილის 2-3 მეტრიანი მაკეტი — და ეშელონის ლინებაგის და სიმაღლის მიდელი. ეშელონის ლინებაზე რკინის სქელი ფურცლისაგან აკეთებენ, მის ზედა ნაწილს თაბაშირით ან ცემენტით ფარავენ (ეს ხანმოს ასაცილებლად არის საჭირო). ეშელონის მოქმედების ხასიათის (მზოლეი თუ მოქმედი) აღსაქმედად იყენებენ პირობქენიერ საშუალებებს: მაკეტის ყველა ყრილ სპეციალურ ფაზის, რომელიც წარმოქმნის ბოლს, ცეცხლის ენებს და ისეთის პატარა ქვის „ლოდებს". ეშელონების მოქმედების შენელებული გადაღებით აღებედავენ (წამში 150 კადრზე), თუ ფალის შინაარსი მოითხოვს, რომ ეშელონი გავარავრებული ლაგას და ცეცხლს აფრქვევდეს, მაშინ „ეშელონის" ყილი ათასეულებ მალს გამდნარი ფისით, და მაშინ მილიდან გავარავრებული ცეცხლმოდებული ფისი იფრქვევა, რაც ნამდვილი ლოკომოტივის ქმნის. ცნობილია, რომ ეშელონის ყოველი ამოფრქვევა დიდძალ მტერს აყენებს, მტრის ღრუბლებს წარმოქმნის და გარემიდამოს მტერით ფარავს. ასეთი ადგილების მისაღებად ეშელონის თავზე ფანერის ფირფიტების მთელ სისტემას ქმნიან და მასზე წინასწარ ყრიან წვრილ ხრეშს, ქვიშას და მტვერს (რასაკვირველია, ეს მოწყობილობა კადრში არ ჩანს). საჭიროო მომენტში თოკს გამოსწევენ და ზედიდან ძირს იყრება მტვერი, ქვები და ხრეში.

რირპროექციო კომპინირებული გადაღების ყველაზე გავრცელებული, შედარებით მარტივი, მაგრამ ფრიად ეფექტური ხერხია. სწორედ ამით აიხსნება ის გარემოება, რომ არ არის არც ერთი თანამედროვე კინოსურათი, რომელშიც რირპროექციის ხერხი არ იყოს გამოყენებული.

რირპროექციით გადაღება შემდეგნაირად სწარმოებს: წინასწარ იღებენ პეიზაჟს, ფონს (იმ ადგილს, სადაც ესა თუ ის მოქმედება უნდა მოხდეს, შემდეგ აშკეტანენ და ბეშდავენ სპეციალურ ფირზე, უწვიენ სპაროქციო აპარატში სპეციალურ ეკრანზე ე. წ. რირეკრანზე. ამ ეკრანის წინ მსახიობები თამაშობენ საჭირო ეპიზოდს, ყველაფერ ამას იღებენ კინოაპარით. ამრიგად, ვღებულობთ კომბინირებულ გამოსახულებას, სადაც პავილიონში გადაღებული მსახიობები საჭირო პეიზაჟის ფონზე მოქმედებენ, იმ ფონზე, რომელსაც სპაროქციო აპარატით უჩვენებდნენ რირეკრანზე. ასეთი გადაღების შედეგად იქმნება კომპოზიციური და განათების მხრივ მთლიანი საჭირო კადრი.

კინოპროექტი და გადაღების კამერა სინქრონულად უნდა მეშაობდნენ, რათა რირეკრანზე ნაჩვენები დინამიური ფონის ყოველი კადრის და მის წინ მდგარი მსახიობის თამაშს ხ გადაღება ტარდებოდეს ზუსტად, მაშინ, როდესაც გამოსახულება უძრავად არის რირეკრანზე.

რირპროექციის ხერხი საშუალებას იძლევა გადავიღოთ მსახიობისა თუ ის მოქმედება ტატრის ფონზე — ზღვაზე, პარეში, მთის წვერებზე, ავიაციის სპორტის ბანგიობრების შესაბამისად. აგრეთვე უშიშრად გაითამაშოს მსახიობის სიცოცხლისათვის სახიფათო ისეთი სცენები, როგორიც არის ორთა ბრძოლა ჯაქანებული მატარებლის ვაგონის სახურავზე, თვითმფრინავში, აღმოღებული თვითმფრინავიდან

ეროვნული ბიბლიოთეკა

ერთად ცეცხლმოკიდებული თვითმფრინავი (ცეცხლმოკიდებული მაკეტი). დეკორაციული თვითმფრინავის კაბინაში დასვამენ მსახიობს და აყენებენ ვირაჟირებას წინ — ყველაფერი ეს ერთად გადაღებული იქნება სპპარის პრძოლის, თვითმფრინავის კატასტროფის და მფრინავის დაღუპვის სრულ სურათს.

რირპროექტორი აღქმული უნდა იყოს შექმლიერი ობიექტით, ეს უზრუნველყოფს სინათლის სხივთკონის მაქსიმალურ სიკაშკაშეს. გამჭირვალე ეკრანი, რომელზედაც მოცემულია სპპირო ფონის გამოსახულება, გადამღები კამერისა და რირპროექტორის შორის იდგმება. გამძლეი მათ შორის დამოკიდებული კამერისა და პრიექტორის ობტიკის ფოკუსის სიგრძეზე და კომბინირებული კადრის ინ კომპოზიციურ თანაშეფარდებაზე. რომელიც უნდა იქნეს მიღებული რირპროექციის მეთოდით გადაღებულ კადრში. ყოველი ახალი კადრის გადაღების დროს შეიძლება ეს პირობები შეიცვალოს, ამიტომ რირპროექციის გამჭირვალე ეკრანს ადვილად გასაკრავები ურიკაზე მამაგვეს.

კინოჩარმოებაში გამოყენებულია ყველაზე დიდი ზომის რირპროექციის ეკრანი 3,5 მ. × 5,5 მ. რირპროექციის გადაღებას შუქძლიერი და მკვეთრად მსატყი ობტიკით აწარმოებენ. სპპროექციო აპარატი და გადამღები კამერა აღჭურვილია ორი სინქრონო-სიფაზური მოტორით. ორივე ენერგიის ერთსა და იმავე წყაროდან იღება. სინქრონო-სიფაზური მოტორების გამოყენება უზრუნველყოფს გადაბმეტ და სპპრო-ექციო აპარატში კადრის ერთდროულად გაჩერებას და გამოცვლას.

რირპროექციის პირველი სპპთა აპარატურა კინემატოგრაფიის საკლექმა ინსტიტუტმა 1935 წელს დაამზადა. წარმოებაში იგი იმავე წელს დანერგა სტუდია "მოსფილმმა". კინოსტრაიმში „სამშობლო გველ-ძახის" რირპროექციის ხერხით გადაღეეს სპპარი პრძოლის ეპიზოდი და სხვა კადრები. თბილისის კინოსტუდიაში რირგადაღების ხერხი პირველად 1938 — 1939 წლებში გამოიყენეს.

რირპროექციის ფონის გამოსახულებას აუცილებლად ისეთი კამერით იღებენ, რომლის მექანიზმი უზრუნველყოფს კადრის დგომას სპეციალური სარქმელში. რირპროექციისათვის გათვალისწინებული ფონის გადაღებას აუცილებლად მოტორით აწარმოებენ. ფონის პოზიტივის ბეჭდვის დროს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს პერფორაციის სტაბილურ ნაბიჯს და ფირის სუფთა დამუშავებას. გაწყობაზენი, ლაქები და სხვა მექანიკური დაზიანება დაღს ასვამს კომბინირებულ გადაღებათა ხარისხს. როგორც ჩვეულებრივი გადაღების, ასევე რირგადაღების დროს აუცილებელია მსახიობის რეპეტიცია, რათა მსახიობთა თამაში შეუხამდეს რირპროექციის ფონს. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს განათებას, როგორც პირდაპირ მინათებული, ისე ანარეკლი სხივები არ უნდა ხვდებოდეს ეკრანს. ამისათვის ყოველ გამნათებელ ხელსაწყოს უნდა დავუგულთო ფარი, რომელიც გაფანტულ სხივებს ეკრანზე მოსაბედ გზას დაგაღუდებავს.

პირველად რირპროექციის ხერხი გამოყენებულ იქნა დინამოური ფონების გადასაღებად. ასეთ გადაღებას მაშინ ინიტიმ მიმართავდნენ, რომ ბაღების გადაღება, სათანადო ტექნიკური ხელსაწყოების უქონლობის გამო შეუძლებელი იყო. კინოწარმოებაში რირპროექციის დანერგვამ აამაღლა კინოსურათის ტექნიკური დონე და მხატვრული ხარისხი, რაც მთავარია, მკვეთრად შეამცირა სურათის გადასაღები ხარჯები.

განვიხილოთ რირპროექციის მეთოდით გადასაღები რომელიმე კადრი, მაგალითად, თვითმფრინავის ფრენა. რირეკრანზე გამოსახული ფონის წინ პავილიონში დადგმულია თვითმფრინავის კაბინა. რადგან იგი უნდა არსეთდეს, ამ შთაბეჭდილებათა შესაქმნელად რეჩნის ამორტიზატორებს ხმარობენ. რომლებიც უზრუნველყოფენ თვითმფრინავის მოძრაობას ეკრანზე ნაბეჭდი ფონის შესაბამისად. ფონის და მოძრაობის შეთანხმებული მოქმედება, ვენტილიატორის გამოყენებით, ჰაერში თვითმფრინავის ფრენის ილუზიას ქმნის. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თვითმფრინავის ფრენის ამსახველი კადრების გადასაღებად ფართოდ იყენებენ მაკეტებს. რომლებსაც უმაღლესი პილოტების, სპპარო კატასტროფის, სპპარო ბრძოლის შთაბეჭდილების შექმნის საშუალებას იძლევიან.

დიდი პრაქტიკული გამოცდილება აქვს რირპროექციის ხერხს. როცა სურთ გადაღეთ ფონი, რომელიც მოძრავი ვაგონებისა და ავტომანქანების სარქმელებიდან ჩანს. ზოგ შემთხვევაში ამას გვერდიდან ღებავენ, ზოგჯერ კი კამერის უკუსვლით ან მიაბლოებით. გადაღებული ფონი თავისი მასშტაბით უნდა შეესაბამებოდეს პავილიონში გადასაღებ ობიექტს, ხოლო ფონის გადაღების წერტილი — პავილიონში ჩატარებული რირპროექციის გადაღების წერტილს. წინააღმდეგ შემთხვევაში დაირღვევა ხაზობრივი პერსპექტივა. მაგალითად, კინოსურათში „ბედნიერი შვებედრა" არის ასეთი სცენა: ორი მსახიობი (მეღი ჩახავა და ია. გვინჩარიძე) დაბურული ავტომანქანით მიჰყვებიან. მსახიობები საუბრობენ, ავტომანქანის ფანჯრიდან კი მოჩანს ჩაის პლანტაციების მშრალი ველი პეიზაჟი. ამ სცენის გადაღება დახურულ მანქანიდან შეუძლებელი იყო. იგი გადაიღეს პავილიონში უძრავად მდგარ ავტომანქანასთან რირპროექციის ფონზე.

როგორც უკვე პრაქტიკამ გვიჩვენა, სამხედრო თემებზე შექმნილ მხატვრულ და სამეცნიერო-პოპულარულ სურათებში რირპროექციის გამოყენებამ, ფუნქცი სახსრების დიდ ეკონომიასთან ერთად, მაღალი მხატვრული ეფექტიც მოგვცა. ვფქვათ, სურათისათვის აუცილებელია, რომ მსახიობი უშიშრად მიუახლოვდეს მძვინვარე ვეფხვს და თამამად გაკრას წეიპურტი ცხვირში. ან კადრის მისაღებად გრძელფიყუსიანი ობიექტივით ჯერ შორი მანძილიდან იღებენ ვეფხვს რკინის გალიაში, იღებენ ისე, რომ კადრში გამოჩნდეს. შემდეგ ვეფხვის გამოსახულებას ანვეხენებენ რირპროექციის ეკრანზე. ამ ეკრანის წინ მყოფი მსახიობისათვის უკვე ძნელი არ არის ვეფხვს თვალებში ჩახედოს ან ულოკნელ ხელი მოხვიოს.

რირპროექციული ხერხის გამოყენების დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს განათებას, არასწორი განათება საგრძნობლად ამდაბლებს რირგადაღების ხარისხს.

მონტაჟში რირპროექციის კადრებს ხშირად სცვლიან ბატუროზე გადაღებული კადრებით. ამიტომ აუცილებელია რირკადრებს გადაღებისას ოპერატორმა გაითვალისწინოს კინოსურათის საერთო გადაღების ტონი. რირპროექციის საერთო და შერეული პლანების აღებულებას აუცილებელია ფონი და გადასაღები ობიექტი თანაბარი სიმკვეთრით იქნას გადაღებული.

ორკურსების გადაღება ისეთი კომბინირებული გადაღებაა, რიდეც ერთ და იგივე მსახიობი ერთსა და იმავე სურათში სხვადასხვა მდგომარეობაში ვეკვლინება. მაგ., როცა მსახიობი ერთდროულად ორ როლს თამაშობს, თავის ორეულს ასრულებს, ორეულს ჰიქას აწყდება, უკიდეს პაპიროსს, ორეულები ეხვევინ ან ა. შ. თეორიულად ეს ხერხი უბრალოა, მაგრამ მისი პრაქტიკულად განხორციელება ფუძემდებელი დაკვირვებას და სიზუსტეს მოითხოვს.

ასეთი კადრების მისაღებად ჩვეულებრივ მომართავენ კომბინირებულ გადაღებას ნიღბის საშუალებით. მაგალითად, სცენებს, სადაც ერთმა მსახიობმა ერთდროულად ორი როლი უნდა შესასრულოს, შემდეგნაირად აკეთებენ: ობიექტივის წინ სპეციალურ საყრდენზე ამაგრებენ გაუმჭვირვალე ნიღაბს, რომელიც ჰფარავს ფირის ერთ ნაწილს, ფირის მეორე ღია ნაწილზე იღებენ მოქმედების ერთ ნაწილს, შემდეგ, კამერის დგომის წერტილს შეუცვლელად, ობტიკურობის ან დიაფრაკმის ხუთრავენ და გადაახვევენ გადაღებულ ფირს. ჩაშოფრავენ ნიღაბს ხსნენ და ახლა ფარავენ ფირის ის ნაწილს, რომელზედაც უკვე გადაღეულ მოქმედების გარკვეული ნაწილი. ამგვარად, გზას უხსნიან სინათლეს ფირის არაექსპოზირებული ნაწილისაკენ. ასე გადაღებისას დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს პირველი და მეორე ექსპოზიციის დროს გადაღებული კადრების სახეფიქრების შეჩერებას. ამგვარად,ორი როლის შემსრულებელ მსახიობს შეუძლია ეთამაშოს არარსებულ პარტნორს — თავის თავს. ასეთი კადრების გადაღების დროს საჭიროა ხმამაღალი დავეთვალოთ ყოველი გადაღებული მეტრი, მაშინ მსახიობი შესძლებს მეორე ექსპოზიციის დროს ზუსტად გაიმეოროს ესა თუ ის მოქმედება ფირის ამა თუ იმ მეტრზე.

მაყურებელს, აღმაო, ახსოვს კინოსურათი „ბაში-აჩუკის" მომეტებული, როცა მსახიობი ლია ელიაც ეუბნება დებს — "მზისას და მთვარისას ორლეზს თამაშობს, ისინი ერთად სხედან ურემში და ტირან, ერთად ხედებიან ძმას და ა. შ. ამ კადრების გადასაღებად გამოყენებით ნიღაბი შექმნილი ორმაგი ექსპოზიცია, ე. ი. პირველის გადაღების დროს ნახევარ კადრზე ობიექტივის წინ მოვარეკეთ ამოჭრილი ნიღაბი და გადავიღეთ მზისა; გადაღების შემდეგ ფირი უკან ე. ი. პირველ მდგომარეობაში დავაყენეთ. პირველი ნახევარი დავხურეთ ნიღბით და მეორე ნახევარ კადრზე გადავიღეთ მთვარისა. ამის შემდეგ მაყურებელს სრული შთაბეჭდილება დარჩა, რომ მართლაც, ტყუპი დები არიან გადაღებული. ასევეა გადაღებული ძმასთან შეხვედრის სცენა და სხვ.

ხშირად ორეულთა გადაღების ხერხს მიმართავენ საერთო მხატვრული ეფექტის მისაღწევად. სანიმუშოდ ავიღოთ კინოსურათი, სადაც ადამიანი (მსახიობი) ძალიან ახლოს დგას ეეუფნთან. ეს კადრი გადაღებულია ზემოთ აღწერილი ნიღბის ანუ გაყოფის დროს და ამასთან გათვალისწინებულია ის გარემოება, რომ მხეცს მეტი ადგილი უნდა დაეთმოს კადრში, ვიდრე მსახიობს, ჩვეულებრივ მხეცისათვის გამოყოფენ კადრის ორ მესამედს, რათა მხეცს ლაღი მოძრაობის საშუალება მიეცეს, ხოლო მსახიობისათვის კი ერთ მესამედს. მხეცს აღიზიანებენ იმ მხრიდან, სადაც მსახიობი უნდა იდგეს, შემდეგ გადაღებას წყვეტენ. ნიღაბი კადრის გადაღებულ ნაწილზე გადააქვთ და იღებენ მსახიობის თამაშს, ასეთ კადრებს რირპროექციის ხერხითაც აკეთებენ.

ხშირად გვხდება ეპიზოდები, განსაკუთრებით, აქტრისულ სცხსაცურ კინოსურათებში, სადაც ხარვეზია მსახიობის თამაში უფსკრულის პირზე, ან თავბრუდამხვევი ტრიუკი ცათამბჯენის სახურავზე. ამის ოლად აკეთებენ: ჯერ იღებენ კადრის იმ ნაწილს, სადაც მსახიობია დამოსახული, ამასთან, უეშიძრების უზრუნველსაყოფად ქვემოთ ნიღაბით დაფარულ ბადეს ან სხვა რაიმე დამცველ ხელსაწყოს ქმნიდენ. შემდეგ ნიღაბ კადრის უკვე გადაღეულ ნაწილზე ზედაც გადაიქეთ (მსახიობი უკვე აღარ არის საჭირო) და მთელ ექსპოზიციით იღებენ უფსკრულს. ამის შემდეგ კადრში ვხედავთ უფსკრულის პირზე მყოფ ადამიანს.

ზოგიერთი კინოსურათისათვის საჭირო ხდება ეკრანზე სამყაროს გადაღება. მხატვრული კინოსურათისათვის წყალქვეშა ობიექტების გადასაღებად სპეციალურ აუზს აგებენ. აუზში ცურტალურად განლაგებული ქები და სხვადასხვა სიმაღლეზე გაკეთებული სქელშიშინანი სარკმელებია. სარკმელებიდან მოჩანს აუზის ფსკერი. ასეთი ნაგებობაშია ათამაშებენ გადაშლეს კინოკამერას, რომელიც აღებულს წყალქვეშ გათამაშებულ სცენებს. ამაგე ნაგებობიდან შეიძლება აუზის ფსკერის გათნათება სათანადო ხელსაწყოებით. აუზის ფსკერზე წყალგამტარი საღებავებით შეღებილ დეკორაციას, როგორც დეკორატიულ მზაღდა, აუზში სპეციალური ტუმბოებით გადაქაჩავენ წინასწარ გაწმენდილ და უშვებენ წყლის ცხოველებს, თევზებს და სხვ. ფსკერზე აფენენ წყალისფერ ულოკნელ ფსკერის პეიზაჟს. აუზის გვერდებზე გადასაღები ობიექტის ხელსაწყოებს და მათი საშუალებით იწყებენ გადაღებას. ობიექტის გაწყობის რეჟისორი... ამგვარად დამშვენებულია უშუალოდ წყლის ფსკერზე პროექტორების გასანათებლის ხერხი. ბოლო ათწლეულის განმავლობაში ეს ხერხი ფართოდ გამოიყენება ფილმებისა და ტელევიზიის სტუდიებში.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

პირველი ქართველი მოდელისტი

კ. სოხაძე, მ. ცხომარია

ჩვენი რესპუბლიკის მუზეუმებში ხშირად შეხვდებით გემოვნებით შესრულებულ მოდელებს, რომლებიც მხანეველზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენენ და მას ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებენ. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია პირველი ქართველი მატყარა-მოდელისტის მიხეილ ვასილის-ძე მასვეტაშვილის არქიტექტურული მოდელები.

სხვადასხვა სახის მოდელებიდან ყველაზე ეფექტური არქიტექტურული მოდელებია. კარგად შესრულებულ არქიტექტურულ მოდელს ექსპოზიციაში ზოგჯერ მეტი სიხალისე-ბურ შეაქცევ, ვიდრე კარგად შესრულებულ ამავე ხასიათის მხატვრულ სურათს. ამასთან კარგ მოდელს, დოკუმენტურობასა და თვალსაჩინოებას თვალსაზრისით, მხატვრული სურათის წინაშე აშკარა უპირატესობა აქვს.

მცხეთის ჯვრის მოდელი
ავტორი მიხ. მასხეტაშვილი

მხატვრული მოდელი ხელოვნების რთული და ორგანულად ერთიანი დარგია. თავისი ფორმითა და ელფერით მოდელი, მართალია, ორგანულს იმეორებს, მაგრამ ეს გარეშოება კარგ მოდელისტს ხელს არ უშლის გამოამჟღავნოს თავისი შემოქმედებითი დამოკიდებულება საკნისადმი და შექმნას დასრულებული, მხატვრული ღირებულების ნაწარმოები.

მრავალი ამგვარი სანიმუშო ნაწარმოების ავტორია მიხეილ მასვეტაშვილი, რომლის ნამუშევრებს შორის განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავია მცხეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული ჯვრის ტაძრის მოდელი (1955 წ. ზომა 72 × 70 × 64 კუბ. ს.). იგი სრულყოფილია როგორც სიმეტრიის, ისე დეტალების დამუშავებისა და გარეგნული იერის მხრივ.

როგორც მხატვრული, ისე ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით, შესანიშნავია აგრეთვე მცხეთის მხარემცოდნეობის მუზეუმში დაცული ამავე ავტორის მოდელი „ქართლური დარბაზი" (დამზადებული 1956 წ. ზომა 80 × 68 × 44 კუბ. სანტ.). მოდელის მასალად გამოყენებულია ხე, ცემენტი, სალებავი, ქვიშა და ზოგიერთი დამზადარე მასალა. მოდელში გამოყენებულია ქართველის სოფლებში არსებული „დარბაზული სახლების" სხვადასხვა ელემენტი. განსაკუთრებით ყურადღებას იპყრობს მისი დედაპრიმი, რომელიც შეჩერკული ქართველთა არქაული მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი ასტრალური სახეებით. დარბაზში განლაგებულია ქართული ორნამენტიით შემკული სხვადასხვა სახის ავეჯი და სათანადო ნივთები; მარჯვენა კედელზე მიმაგრებულია იარაღით გაჭედობილი ხალიჩა, თახრაზე აწყვია თოხისა და სპილენძის ჭურჭელი, კერაზე დაშვებულია ჯაჭვი, რომელზედაც სპილენძის ქვაბი კიდია. მის პირდაპირ გამართულია ბუხარი, მარჯვენა კედელთან მიდგმულია გრძელი ტახტი ორი სასთუმალით; ტახტზე მუსაკალური ინსტრუმენტი დევს. მანსაეტაშვილის მოდელით ჩვენს წინაშე წარმოდგენილია შესანიშნავი ქართული დარბაზი, ყველა მისი არქ-ტექტურული თუ ეთნოგრაფიული ატრიბუტით, რაც მას უაღრესად ავთენტიკი სამუზეუმო ექსპონატის მნიშვნელობას ანიჭებს.

ამ ნაწარმოებებს გარდა მანსეტაშვილს შექმნილი აქვს ოცზე მეტი სახელოწოდების მხატვრული მოდელი, რომელთაგან საყურადღებოა: „ცისფერი სახლი ალავერდოვის მოედანზე № 2". შესრულებული 1938 წ. (ნანახება თბილისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში), „ციხე-სიმაგრე მეტეხი" (1938 წ. ინახება იმავე მუზეუმში), „ყოფილი სასულიერო სემინარიის შენობა, სადაც სწავლობდა ი. ბ. სტალინი" (1949 წ. ინახება იმავე მუზეუმში), „ერეკლის ხანგრძლივ მეჭეთი, მე-18 საუკუნის ტრკალი" (ინახება ატაროთან).

მიხ. მანსვეტაშვილის მოდელები დაცულია აგრეთვე გორის, ბორჯომის, ზუგდიდის, სოხუმის, ახალციხის, საგურამოს მუზეუმებში და ჩვენი რესპუბლიკის რამდენიმე სახლ-მუზეუმში. მისივე მოდელები გამოფენილია მაქსიმ გორკისა და მაიაკოვსკის სახლების ბიბლიოთეკა-მუზეუმებში მოსკოვსა და ქალაქ გორკის მუზეუმებში.

ილებენ, მაგრამ აუზს მაინც არ დაუყარგავს თავისი მნიშვნელობა.

ზღვის ამ ხელოვნური პეიზაჟის გარდა, ილებენ ზღვისა და ტბის ნამდვილ სილრმეებსაც. რისთვისაც იყენებენ სპეციალურ გადამდებ კამერას, რომელსაც მყვინთავის ტანსაცმელში გამოწყობილ ოპერატორთან ერთად ზღვის ფსკერზე უშვებენ. ოპერატორი ასაბარებს სპეციალური მოწყობილობის საშუალებით ამეშავებს. გადაღებებს აწარმოებენ აგრეთვე მყვინთავის სპეციალური ბოქსიდანაც, სადაც იმყოფება ოპერატორი გადამღები კამერით. ასეთ შემთხვევაში ოპერატორი გადაღებას ახორციელებს მინიატიურის შიგნიდან აწარმოებს. ზღვის ფსკერს პატარა სილრმეზე ილებენ, რომ მაქსიმალურად გამოიყენონ ზღვის წყალში შეღწევითი მზის სხივები. ღრმა წყლებში ხმარობენ ელექტროპროჟექტორებს, რომლებსაც ან ზღვის ზედაპირზე დგამენ, ან ბოჟსში ათავსებენ. ამ მოწყობილობით შეიძლება ზოგიერთი დოკუმენტური სცენების გადაღება, რომლებიც დიდ განათებას არ საჭიროებს. ზღვის ფსკერზე გადაღებას სამეცნიერო-ტექნიკური სურათების დადგმისას მიმართავენ.

კინომაყურებელს, ალბათ, კარგად ახსოვს კინოსტუდია „ქართული ფილმის" სათავგადასავლო ფანტასტიკური კინოსურათი „ორი ოკეანის საიდუმლოება" (რეჟ. ნ. პიპინაშვილი, მთავ. ოპერატორი ფ. ვისოცკი), სადაც მრავალი წყალქვეშა სცენებია გათამაშებული. კინოსურათის პრსონაჟებს (მსახიობებს) ზღვის ფსკერზე წყლის უზარმაზარი დაწოლის ვითარებაში თავისუფლად ორ ქმედებდათ, ჯაუფს დაჭირდა წყალქვეშა გადაღებების ახალი საინტერესო მეთოდების და ხერხების გამონახვა და გამოყენება.

ზემოხსენებული კინოსურათში ოპერატორმა სემიანიკოვმა, მხატვრებმა ლ. მამალაძემ და ე. მაჭავარიანმა კომბინირებული გადაღების ისეთი ძნელი მეთოდი აირჩიეს, რომელიც უზრუნველყოფდა ჯაუფის წინაშე დასმული ამოცანის გადაწყვეტას. პატარა სილრმეზე გადაღება არ იქნებოდა სწორი, რადგან მაყურებელი მიხვდებოდა ხელოვნური ბას და არ დაიჯერებდა ეკრანზე ნახულ ამბავს.

არაა საკმარისი დამაჯერებელი იყოს მხატვრის სიუჟეტი. ასეთივე უნდა იყოს მოქმედების ადგილიც დიდ სილრმეს აქვს თავისი დამახასიათებელი თვისებანი, მაგალითად სილრმეში ბაერის ბუშტულები გაზის თეზელი წარმოქმნის. ჩვ მოძრაობას ბორკვს წყლის დაწრეს, სინათლე ბნელად იქცევინ. ამ ფილმის ზოგიერთი კადრის გადაღება წყალქვეშა ნავის მოძრაობის ილუზიის შესაქმნელად. ეს ასე გაკეთდა: გემის მაკეტი უძრავად ეკიდა ობიექტივის წინ, მოძრაობდა გამჭვირვალე მასა გემის მოძრაობის საწინააღმდეგო მიმართულებით; მასთან ერთად მოძრაობდა ფონი, მაგ მისდევდა მეორე და მესამე ფონი და გამჭვირვალე მასა. ფონები სხვადასხვა ტემპით მოძრაობდენ, რაც უფრო შორს იყო ფონი ობიექტივიდან, მით უფრო ნელა მოძრაობდა იგი, ამ ხერხით, მოძრაობის ილუზიის გარდა, მასშტაბურობის ილუზიასაც მიაღწიეს. როგორც ცნობილია, ნამდვილი წყალქვეშა ნავის სიგრძე დაახლოებით ორი მეტრია; ასე გრძელ გემს ადვილად როდი შეარყევს ტალღა. გადასაღებად 1-2 მეტრის სიგრძის გემის მაკეტი იყო გაკეთებული და მისი მასიურობის გამოსაჩენად ერთ ადგილზე ჩამოკიდებულ გემს ოდნავ აქანავებდნენ. ამავე ხერხით ილებდნენ მსახიობებს მყვინთავთა სკაფანდრებში. ნამდვილად, ჯაუფმა 30-40 სანტ. სიდიდის მაკეტები, ისინი წყრილ ძაფზე იყენებ ჩამოკიდებული. ძაფების საშუალებით ამოძრავებენ მათ ხელებსა და ფეხებს.

პირველ პლანზე (კამერის წინ) და მეორე ფონზე (მაკეტის უკან) დგამდნენ სხვადასხვა სიგანის და გამჭვირვალობის ცელულოიდის მასალას, გადასაღებ ობიექტს სუსტად ანათებდნენ გამწვანებული ხელსაწყოებით. წყლის ილუზიას ცელულოიდის მერქანი ნივთები ქმნიდა. ყველანაირთავთა ნამდვილ საყვანდრებში, მოთავსებულ მსახიობებს სამოხტაკო ნაჭრისათვის ილებენ პავილიონში. წყალქვეშა გემის შიდა ხედს და მსახიობების თამაშს კი — პავილიონში დადგმულ დეკორაციებში. სამზოლოდ იქმნებოდა ილუზია, ვითომ მსახიობები ნამდვილად წყალქვეშ მოქმედებენ და ყველაფერი ეს ნამდვილ გემზე ხდებოდა.

სურათში არის წყლის ზედაპირზე წყალქვეშა ნავის ამოყურების სცენა. ამ კადრის გადაღების დროს ნავის მაკეტი წინანდებულად უძრავად ეკიდა. ავიმა აკეთებდა პანორამას ქვემოთ, ხოლო გემს კი ნელა და შეუმჩნეველად ძაფით ზევით სწევდნენ. ცნობილია, რომ ზღვის ნელა და შეუმჩნეველად ძაფით ზევით სწევდნენ. ცნობილია, რომ ზღვის ზედა ფენაში წყლის სიჩქარე ნაკლებია, ხოლო ღრმაში კი ნელი-ნელა ის შეუმჩნეველად ძაფით ზევით სწევდნენ. ცნობილია, რომ ზღვის ზედა ფენაში წყლის სიჩქარე ნაკლებია, ხოლო ღრმაში კი ნელი-ნელა ის მატულობს. სინათლეს „რეოსტატით" აძლიერებდნენ, რაც უფრო ზევით ამოდიოდა წყალქვეშა ნავი. მით უფრო ძლიერდებოდა სინათლის ძალა.

ამავე ფილმში არის წყალქვეშა კლდის ავეთქების სცენა. ეს კადრი ნაწილობრივ წყლით სავსე აკვარიუმში გადაიღეს. წინასწარ წყაღში სალებავი გახსნეს. გადაიშენ კამერა აკვარიუმის წინ დადგეს, ხოლო ავეთქებას რომ საჭირო მასშტაბი მისცემოდა, აჩქარებულად ილებდნენ. ასე შექმნეს ავეთქების შთაბეჭდილება. სახელოვნებო საშუალებით ისწორებენ კლდის მაკეტის ნამსხვრევებს. ქვები რომ მალე არ ჩაძირებოდნენ, მათი მაკეტები მრატე. მაგრამ წყალზე ცოტა მძიმე მასალისგან გაკეთდა. მაკეტური კლდე პატარა აკუმულიატორით აფეთქებ. მაკეტური ბის გადაღების დროს იყენებდნენ რაპიდგადაღებას, წამში ილებდნენ დაახლოებით 80-100 კადრზე.

ამგვარად, თანამედროვე კინოტექნიკა საშუალებას იძლევა განახორციელოთ მრავალგვარი კომბინირებული გადაღება.

აფხაზეთის სიმღერის და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი

აფხაზეთის მხატვრული კოლექტივები დეკადაზე

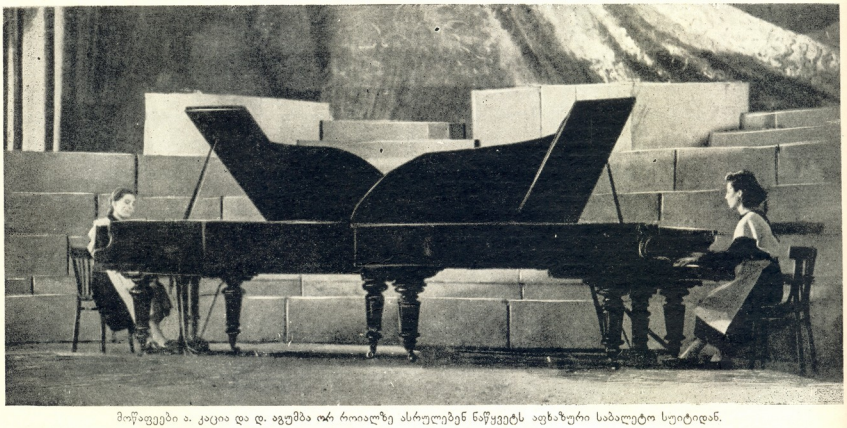
ვლადიმერ ახობაძე

აფხაზეთის მშრომელმა ხალხმა საქართველოს დედაქალაქ თბილისში წარმოგზავნა კულტურის მოწინავე ადამიანები — მწერლები, მხატვრები, თეატრმოქმედი კომპოზიტორები, მასახიობები, მომღერლები, მოცეკვავენი და სხვა.

აფხაზეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადას. თან ერთად, რომელიც 16 ნოემბერს გაიხსნა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის შენობაში, დაიწყო აფხაზი და ქართველი ხალხის საერთო ზეიმი. ამ დღეს მაყურებელმა აფხაზური დრამატული კოლექტივის შესრულებით ნახა ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის 4-მოქმედებიანი დრამა „ღალატი". ამ მგზნებარე პატრიოტულ სპექტაკლს თბილისის საზოგადოებრიობამ მაღალი შეფასება მისცა და მისი მონაწილენი ხანგრძლივი ტაშით დაუჯილდოვა.

დეკადის მეორე დღე... ფარდა აიხადა და რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენის სიღრმეში, შავი ზღვისა და ცისტყუსოვანი მაღების დეკორაციულ ფონზე გამოჩნდნენ აფხაზურად მორთულ-მოკაზმული ქალ-ვაჟები. აფხაზეთის ასსრ სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის კონცერტი ჯერ კიდევ არ იყო დაწყებული, რომ წარმტაცი სანახაობით მოხიბლული მაყურებელი ანსამბლის მონაწილეებს მზერა ვალედ მიესალმა. პირველ ნომრად ანსამბლმა შეასრულა „სიმღერა პარტიაზე", რომლის სიტყვები ეკუთვნის აფხაზეთის სახალხო პოეტს დიმიტრი გულიას, ხოლო მუსიკა — აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ივანე ლაკერბაის.

მეორე ნომრად ანსამბლმა, მოცეკვავეთა ჯგუფთან ერთად, წარმოადგინა მეტად მკაფიო, ინტონაციურად საინტერესო და რიტმულად



მოწაფეები ა. კაცია და დ. აგუმბა ოთ როიალზე ასრულებენ ნაწყვეტს აფხაზური საბალეტო სუიტიდან.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

დაბეჭდილი საქორწილო ცეკვა-სიმღერა „აიბარკრა-შარათინი“. აფხაზურ ხალხურ მუსიკალურ ფოლკლორში ერთ-ერთი საპატო ადგილი უჭირავს საქორწილო რიტუალს და მასთან დაკავშირებულ სიმღერებს, ფერხულებსა და ცეკვებს. ანსამბლის მთელანი კოლექტივის მიერ წარმოდგენილი სანახაობა შეიძლება მივიჩნიოთ საქორწილო რიტუალის ერთ-ერთ ნაწილად. აღნიშნული სკამნერტო ნომერი თავის მხრივ ორ ნაწილისაგან შედგებოდა. პირველი ნაწილი იყო ფერხული, ხოლო მეორე — მეტად სწრაფი ცეკვა. იგი დადგა ვ. ანჩაბაძ, რომელმაც გამოამქღავნა აფხაზური ხალხური ფერხულისა და ცეკვის ცოდნა. ამ სიმღერისა და ცეკვების ნაციონალურმა კოლორიტმა, ვიდეტურმა გააზრებამ მაყურებელთა ატტაცება გამოიწვია. დიდი მოწონება დაიმსახურა აგრეთვე „სიმღერამ თბილისზე“ (სიტყვები ტ. ჩხეიძისა, მუსიკა მ. შუკვანისა). ამ სიმღერით აფხაზმა ხალხმა გამოხატა დიდი სიყვარული მათთვის შვილოვარი თბილისისადმი. განსაკუთრებით აღნიშვნის ღირსნი არიან ტრიოს შემსრულებლები: აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული არტისტი ა. ბიბილეიშვილი, გ. შაკაია და გ. ფარუთავა.

ზუნებრივია, რომ მსმენელთა დიდი ყურადღება მიიპყრეს აფხაზურმა ხალხურმა ხელოვნების მათ შორის, შორეული წარსულის ამსახველმა სიმღერამ „ფშაიაჩმა“ (სოლისტები: ო. ბაგბა, ა. კოვე და ქ. ბღაბა), ასევე „ოზაბუკამ“, რომლის შემსრულებლითაც გამოირჩეოდნენ გ. ცარცუში, ა. კოვე და ა. ბიბილეიშვილი. უეცრად სცენა წყვდიადში გაეფვა. შორიდან „აჭრანაზე“ შესრულებით მოისმინა მწყემსების საყვარელი ჰანგი. მიუხედავად საკრავის უაღრესი პრიმიტიულობისა, სოლისტმა ე. ბაგათლიამ ბრწყინვალედ შეასრულა მეტად რთული და ფართე დიაპაზონის მელოდია. სათანადო გრძნობით და ფართე ემოციით იქნა შესრულებული „სიმღერა დაჭრილ გმირზე“ და ბუღგარულმა მასობრიმა ცეკვებმა, რომლებიც ქორეოგრაფიული კოლექტივის მიერ კარგად იქნა შესრულებული და რომლებზედაც მეტად ხაყოფილი მუმაობა გაუწევიათ ცეკვების დამდგმელეს და ერთერთ წამყვან მოცეკვავეს ლ. ჩიხლაძეს.

სიმღერისა და ცეკვის ამ ნიჭიერმა კოლექტივმა თბილისთან როდი შეშოფიძეთა თავისი გამოსვლები. იგი ეტაპობა მეტალურგიული ქალაქის რუსთავის მშრომელ მოსაფლეთას და გამართა დიდი კონცერტი. იგი გამოვიდა აგრეთვე ქ. თბილისის ლენინის რაიონში მუშათა კლუბში, სადაც კონცერტს უყმრავი მსმენელი დაესწრო.

დეკადის დღეებში აფხაზეთის სახელმწიფო ფილარმონიის სატყობილო ანსამბლი (ო. დარახველიძ.ს ხელმძღვანელობით) თბილისელთა წინაშე წარსდგა დეკადისათვის განკუთვნილი სპეციალური პროგრამით „ჩამოდით სოხუმში“. ეს ორეულები დიდი ხანი არ არის, რაც ჩამოყალიბდა და ამიტომ არ შეიძლება მას დიდი მოთხოვნილებები წაეუყენოთ.

განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია აფხაზეთის ასსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების დასკვნითმა კონცერტმა, რომელიც გაიმართა 23 ნოემბერს, ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში. ამ დღეს სიმღერის და ცეკვის ანსამბლი განაბლებული რეპერტუარით გამოვიდა. ამჯერად ღონა ინტერესი აღძრა აფხაზეთის ხალხური შემოქმედების სახლთან არსებულმა მოხუცთა გუნდმა. აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ო. ქორთუას ხელმძღვანელობით. გუნდში მონაწილეობდნენ 80-დან 110 წლამდე ასაკის მოხუცები, რომლებმაც ბრწყინვალედ შეასრულეს აფხაზური ხალხური სიმღერები და ცეკვები; „ვარი დედა“, „საქორწილო საცეკვაო“ და სხვ. მოხუცთდნელად მოხუცთა ცეკვა შესცვალა მცირეწლოვან ბავშვთა ჯგუფის ცეკვებმა, რამაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. კონცერტში

აფხაზეთის ხალხური შემოქმედების სახლის მოხუცთა გუნდი

(სოლისტი ა. კოვე). ასევე აღსანიშნავია რეჟოლუციური სიმღერის „ცერაზას“ შესრულება.

დეკადის რეპერტუარში ერცლად იყო წარმოდგენილი თვითმოქმედ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. მათ შორის ცენტრალური ადგილი უჭირათ ო. ლაკრბაიას მიერ დიდის გრანდიოზი შექმნილ სიმღერებს— „სიმღერას პარტიაზე“, „შიშ-ნანის“ (ოპერიდან), „ანტიცას“, „ჰიმნი პარტიას“ და სხვ. ასევე აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის სამხატერო ხელმძღვანელის და მთავარი ლოტბარის, სახელოვნების სსრ დამსახურებული არტისტის რაჟდენ გუმბას მიერ შექმნილს — „სიმღერა ჩა-ს მკრფავებზე“ (სიტყვები ბ. შანკუბასი), „სახუმარო სიმღერა“ (სიტყვები ლასუროასი) და სხვ.

დიდი წარმატება ხვდა სიმღერა „ანტიცას“, რომლისც შესრულებული იყო აფხაზური საკრავების — აფხურცას, აიუმას, ახუმას და ქართული ჩონგურის თანხლებით. ანსამბლმა შესძლო დღემდე მავიწყებული საკრავების აიუმასა და ახუმას ახმოვანება. აფხაზური ხალხური საკრავების აღელება და სიმღერებთან მათი შეწყობა ანსამბლის ინსტრუმენტების ჯგუფის ხელმძღვანელის ი. შამბას დიდი დაბახურება.

ანსამბლის ქორეოგრაფიულ ჯგუფზე აქ სიტყვას არ გავაგრძელებ, ვინაიდან მან შესახებ ჟურნალში ჭკვეულება საგანგებო წერილი.

დამსრულ საზოგადოების მოწონება დაიმსახურეს „სიმღერამ საქართველოზე“ (ტექსტი და მუსიკა ნ. ცინციძის, შემსრულებლები აფხაზეთის ასსრ დამსახურებული არტისტი ბ. მარღანია და თ. ლუხავა); რუსულმა „სიმღერამ სამშობლოზე“ (მუსიკა ნოეკოლოზის); უკრაინელმა ხალხურმა სიმღერამ „სუსიდკომ“, „უკრაინულმა ცეკვამ“ (დამდგმელი ლ. ჩიხლაძე) და სხვ.

დიდი სიახლე შეიტანეს კონცერტის მსვლელობაში მოღდაურმა მონაწილეობა მიიღო ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის III კურსის აფხაზმა სტუდენტმა ავიცმან, რომელმაც კარგად შეასრულა კომპოზიტორ გ. კოკელაძის მიერ დამუშავებული აფხაზური ხალხური სიმღერა „გუდასა“. ასევე აღსანიშნავია დ. არაყიშვილის სახელობის სოხუმის მუსიკალური სკოლის მეცივლინე მოსწავლეთა ანსამბლის გამოსვლა; ამ ანსამბლმა დაუკრა კომპ. დ. შვედოცის „აფხაზური მელოდია“. გარდა ამისა ა. ყაცია და დ. აგუმბამ შეასრულეს ნომრები კომპოზიტორ ა. პოზდნეევის აფხაზური სახალისო სუიტიდან (ორ ორიაილზე).

შაყურებლები მხურვალედ გამოეხმაურნენ აფხაზეთ.ს ქართული დრამის მიერ წარმოდგენილ ნაწყვეტს გ. გაბუნაას პიესიდან „მზის ამოსვლის წინ“. ამ სპექტაკლში მონაწილეობდა აგრეთვე სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის მთელი კოლექტ-ვი. კონცერტის დასასრულს, ცქვნის სიღრმეში აღიმართა კომუნისტური პარტიის ბელადის ვ. ი. ლენინის და მისი საქმის გამგრძობ-ს ი. ბ. სტალინის პორტრეტები. ანსამბლმა საერთო სიზეიმო ვითარებაში, შეასრულა „ჰიმნი პარტიას“.

საქართველოს დედაქალაქის საზოგადოებამ მხურვალედ მიულოცა აფხაზ ხალხს გამარჯვება. არ შეიძლება არ აღინიშნოს აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის სამხატერო ხელმძღვანელის და მთავარი დირიჟორის რაჟდენ გუმბას დიდი და ნაყოფიერი მუშაობა. ავრნობილია, რომ იგი ღრმად იცნობს აფხაზურ მუსიკალურ ფოლკლორს. აქვე უნდა მოვიხსენიოთ მხატვარი ა. ცერულეიშვილი, რომელმაც ნაზ და წარმტაც ფერებში დახატა მზიური აფხაზეთის მომხიბლველი ბუნება, რომლის ფონზეც გამოსცენა მოუხდით დეკადის მონაწილეებს.

დეკადის მომზადებისათვის დიდი მუშაობა გასწია მისმა სამხატერო ხელმძღვანელმა, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ა. თაყაიშვილმა.

მექსიკისა და ჩილის მსახიობები თბილისში

ეთერ დუმბაძე

ექსიკისა და ჩილის მსახიობები წელს პირველად ეწვნენ საქართველოს და სახელმწიფო ფილარმონიის საზაფხულო ესტრადიდან თბილისელ მაყურებელს თავიანთი ოსტატობა უჩვენეს.

ღრმად რომ ჩასწვდე ნახულს და მოსმენილს, საკმარისი არ არის მხოლოდ მაყურებლის შთაბეჭდილება, ამასთან აუცილებელია იცნობდე ზოგადად მანძილ იმ წყაროებსა და პირობებს, რომლებმაც წარმოშვეს ჩილის და მექსიკის ხალხთა სიმღერები, ცეკვები, მათი ჩრაგალულროვანი და ორიგინალური ხელოვნება.

ამ ქვეყნების ხელოვნებამ, მიუხედავად მათი სპეციფიურობისა, ბევრი რამ საერთო აქვთ, ისე, როგორც ბევრი რამ არის საერთო ჩილის და მექსიკის ისტორიულ ბედში. ერთის მხრივ, ორივე განიცდიდა ესპანელი კოლონიზატორების ხელოვნების გავლენას, მეორეს მხრივ, კი — ამ ორი ქვეყნის პროგრესული ხელოვნების განვითარება მიმდინარეობდა ხალხთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის უშუალო ზემოქმედებით, და მათი ხელოვნებაც გამსჭვალულია ბრძოლის თემებით.

ამაში რომ დავრწმუნდეთ, საკმარისია გავიხსენოთ მექსიკის სახალხო მხატვრის დიეგო-რივერას, ახალგაზრდა გრაფიკოსების ანდრეა გომესის, ლეონოლდო მენდესის და სხვათა ნამუშევრები; პროგრესული კინემატოგრაფისტებს რეჟისორ ე. ფურნანდესისა და ოპერატორ გაბრიელ ფიგეროას ცნობილი ფილმები, ანდა მშვიდობისათვის დაუღალავი მებრძოლის ჩილიელი პოეტის პაბლო ნერუდას ნაწარმოებები.

შემთხვევითი არ არის, რომ პაბლო ნერუდას „საყოველთაო სიმღერა" გახდა მექსიკური სახალხო ბალეტის ერთ-ერთი საფუძველი.

ჩილიელი მომღერალი ჭალი მარგრტ ლილიოლა

ლათინური ამერიკის ხალხური სასიმღერო კულტურა ინდიელების ძველი მუსიკალური კულტურისა და ესპანური წარმომშობის მუსიკის შერწყმის შედეგია.

ეს პროცესი უზარმაზარი კონტინენტის სხვადასხვა კუთხეში ისტორიული, საზოგადოებრივ-ეკონომიური და ეთნიკური პირობების შესაბამისად სხვადასხვაგვარად მიმდინარეობდა.

ამით აიხსნება ის, რომ ატტეკების და მაის უძველესი კულტურის ქვეყნის მექსიკის ხალხური მუსიკა განსხვავდება ჩილის ე. ი. იმ ქვეყნის ხალხური მუსიკისაგან, რომელიც ესპანელთა შესვლამდე დასახლებული იყო ჩრდილოეთში არაუკანელებით, ხოლო სამხრეთში ინკებით.

გარდა ამისა, მექსიკა, განსაკუთრებით კი მექსიკის უბის სანაპირონი, კუბური მუსიკის და აფრიკელი ზანგების მუსიკალური ხელოვნების გავლენას განიცდიდა.

ესპანელთა მიერ მექსიკის დაპყრობის შემდეგ ინდიელთა მუსიკალური ტრადიციები შეფერხდა, მაშინ, როცა ესპანური მუსიკა შედგა ევროპულობაში, ამასთან ტანალიერი, ფრანგული და გერმანული მუსიკის გავლენის ქვეშ იმყოფებოდა.

ესპანური გავლენის გამაძლიერებელი როლი ჩანდა სასიმღერო-საცეკვაო ფოლკლორის ინტონაციურ და რიტმულ სტრუქტურაში, რომელიც ახლისაა ესპანური ცეკვის ნიმუშებთან (ფანდანგო, მაგალითად მალაგენია, ფანდანგო, ტანგოლიო, ხოტა და სხვ.).

ხალხური მუსიკა კი, მიუხედავად იმისა, რომ ახალ ფორმას და რიტმს, წმინიად ახალ შინაარსსაც იძენდა, მანამ შეინარჩუნა თავისი ინდური კოლორიტი, ინსტრუმენტული თანხების თავისებური ტემბრული სალებავები.

ყველაფერი ეს ჩანდა მექსიკელი არტისტების, ჩილის ხალხური სიმღერებისა და ცეკვების შემსრულებლის მარგოტ ლოიოლას, სახალხო ბალეტის სოლისტები — ხოსეფინა ლავალიესა და ოსკარ პუენტეს, ძმების რიჩა დიასების ვოკალურ-ინსტრუმენტული ტრიოს „ლოს-მენიკანოს" გამოსვლებში. მაგრამ მათ მიერ წარმოდგენილი ხელოვნება ჭეშმარიტად ხალხური და თვითმყოფია.

სტუმრებმა მოგვითხრეს მათ ქვეყნებში არსებულ სიმღერებსა და ცეკვებზე. მომღერლების პროფესიულ მომზადებაზე, მოცეკვავეებსა და იმ შემოქმედებით კოლექტივებზე, რომელთა წარმომადგენლებიც თვითონ არიან.

* * *

ამჟამად მექსიკაში არსებობს სამი სახის სამალეტო დასი. ეგრეთ წოდებული „თანამედროვე ბალეტი" და „ეროვნული ბალეტი" არსებობენ მხატვრული ხელმძღვანელობენ ეროვნულ ინსტიტუტთან. სახალხო მექსიკური ბალეტი დამოუკიდებლად მუშაობს.

სპეციალური სახელმწიფო სამალეტო სკოლა მექსიკაში მხოლოდ ახლა შეიქმნა. მაგრამ ყოველ ზოგად-საგანმანათლებლო სკოლაში ხალხური ცეკვების შესწავლა სავალდებულოა. კლასიკური ცეკვების საფუძვლების შესწავლა კი უკანასკნელ დრომდე მხოლოდ კერძო სამალეტო სკოლებში წარმოებდა.

სახალხო ბალეტი ჩამოყალიბებულია 1948 წელს. მისი ინიციატორები და შემქმნელები არიან გელერმინა ბრაეო და ხოსეფინა ლავალიე. ისინი ხელმძღვანელობენ ბგრეთვე თორმეტი კაცისაგან შემდგარ დასს. მსახიობები თვითონ იკრიბავენ კოსტიუმებს, ამზადებენ რეკვიზიტს, დეკორაციებს, ალაგებენ სცენას და ა. შ. მუდმივი სცენა დასს არა აქვს. ამგვარად მათ დაკრიბვებული აქვთ მეხიკოში კერძო თეატრის ან ადგილიანი შენობა.

მძიმე მატერიალურ და საყოფაცხოვრებო პირობებში, ცენზურასთან ბრძოლაში, იკაფავდა გზას ახალგაზრდა სამალეტო კოლექტივი. მთელი დასის ენთუზიაზმისა და მონდომების წყალობით „სახალხო ბალეტი" სცენ მხატვრული ხელოვნების ინსტიტუტმა, რომელიც შეეცადა აეყვანა დასი თავისი მფარველობის ქვეშ. მაგრამ „სახალხო ბალეტმა" შეინარჩუნა დამოუკიდებლობა და ახლა სახელმწიფო მას ფულად სუბსიდიებს აძლევს, ცეკვებისათვის მუსიკას წერს ორი ახალგაზრდა კომპოზიტორი, რომლებიც ამავე დროს ამ სამალეტო დასის წევრებიც არიან. მას შემდეგ, რაც „სახალხო ბალეტმა" პოპულარობა მოიპოვა თავის ქვეყანაში, მის მუშაობაში მექსიკის ბევრი კომპოზიტორი იღებს მონაწილეობას.

ამ დასმა კანონიერად უწოდა თავის თავს „სახალხო ბალეტი". კოლექტივის მთელი მუშაობა ემორჩილება ერთ ძირითად მიზანს — ხალხის სამსახურს. „სახალხო ბალეტის" მსახიობები, როგორც დამოუკიდებელნი, თავისუფლად მოგზაურობენ თავიანთ ქვეყანაში, გამოდიან ყოველნაირ აუდიტორიაში — მდინარეებსა და პლანტაციებზე მობუღად სეზონური მუშების წინაშე და ინდიელებით დასახლებულ შორეულ რაიონებში. მოგზაურობის დროს ეცნობიან მექსიკის უბრალო ხალხის ცხოვრებას; ეს აძლევს მათ საჭირო მხატვრულ მასალას, თემებს

და ფერებს ახალი საბალეტო სპექტაკლებისა და ცეკვების შესაქმნელად. მსახიობები სწავლობენ მოსახლეობის ამა თუ იმ პროფესიული და ეთნიური ჯგუფის არა მარტო გარეგნული ნიშნების — მოძრაობის, მეშპაობის, წყლის ზედაპირის, სიხარულის ან მწუხარების გამოხატების მანერას, არამედ ცდილობენ ჩაწვდნენ მათ ცხოვრებას, გაიგონ მათი ფსიქოლოგია, შეიგრძნონ მათი გაჭირვება და მოთხოვნილებანი. ამიტომ ქორეოგრაფიის ენით გამოიხატება არა მარტო გარეგნული სახე, არამედ ხალხის სულიერი სამყაროც.

ახალ ცეკვებს აქვს დამახასიათებელი ნიშანი, რომელიც ახლა უკვე ორგანულია მექსიკური ხელოვნების ყველა სახისათვის, — ეს არის ეროვნული ხასიათისა და თვითმყოფობის შერწყმა განსახიერების თანამედროვე ფორმებთან და მეთოდებთან. ასე, კლასიკური ცეკვების ტექნიკის დამშვენებით იქმნება ხალხური ცეკვები, რომლებიც თავიანთი შინაარსითა და ხასიათით ახლოს დგანან და გასაგები არიან საზოგადოების ყველა ფენისათვის.

დიდი საბალეტო სპექტაკლები (ჩვენი გაგებით) არ იდგმება. ესენი უფრო გაფართოებული სიუჟეტურ-საცეკვაო (30 წუთიანი) კომპოზიციებია დამახასიათებელი თემატიურობით, რომელიც უპასუხებს აუდიტორიის მოთხოვნას.

ეს სპექტაკლები მსმენელებს მოუთხრობენ ხალხის მწუხარებაზე, გაჭირვებაზე, უმუშევარ, მეშვსაელებზე (რომლებიც იძულებით სტოვებენ სამშობლოს), ეკლესიის წინააღმდეგ სოფლის მასწავლებლის ბრძოლაზე, ინდიელთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის ეპიზოდებზე.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ სპექტაკლებში ასახულია მექსიკელთა ტრაგიკული და მწუხარებით სავსე ცხოვრება, ისინი მაინც ოპტიმისტურად ღელვენ, რადგან მეურნეგებლობისა და ბრძოლის სულისკვეთებით არიან გამსჭვალულნი. ასეთი სპექტაკლების მიმართ მსახიობები უფრო დიდ ინტერესს იჩენენ.

ამასთან ერთად საბალეტო კოლექტივი სწავლობს და მასებში ავრცელებს ხალხურ ცეკვებს.

ხოსეფინა ლავალიეტა და ოსკარ პუენტეს შესრულებით ჩვენ ვნახეთ საბალეტო სუიტა „ოშენაზე". იგი პროგრესული მექსიკელი კომპოზიტორის სოლეტარ რეგუელტასის მუსიკაზეა შექმნილი, და მიძღვნილია 1910 წლის რევოლუციის მებრძოლებისადმი. ამ ცეკვაში უფრო კონკრეტული ნაციონალური ფორმითაა მოცემული (ინდიელ ქალის და პეოხის სახით) დაპყრობილი ქვეყნის განზოგადებული სიმბოლო და მოწოდება ხალხისადმი იბრძოლონ ბატონყმობის წინააღმდეგ თავისუფლებისათვის.

ამ ცეკვას რატმს აძლევს არა მარტო მუსიკა, არამედ პაბლო ნერუდას „საყოველთაო სიმღერის" ერთ-ერთი თავის ტექსტი, რომელიც ეწაცვება მუსიკის თანხლებას. ასეთი ერთობლიობა სავსებით გამართლებულია, რადგან მექსიკელ ხალხს უძველესი დროიდან ჰქონდა ლექსის რიტმზე დამყარებული ცეკვები. ასეთი სიმღერებისა და ცეკვების შინაარსი ჩვეულებრივ ატარებს ლირიკულ-სატირფიალო ელფერს. სახალხო ბალეტის მსახიობებმა კი გამოიყენეს რა ცეკვის ხალხური ხასიათი, შეავსეს იგი ახალი შინაარსით.

ესსანეთის მიერ ინდიელთა დაპყრობის დრომდე არსებული ცეკვების აღსადგენად სახალხო ბალეტის მსახიობები იყენებენ მომიჯნავე ხელოვნების მასალებს. ხოსეფინა ლავალიეტამ კოსტუმებით, სურათებით, ფრესკებით აღადგინა ატტუასის ტოხის მიცნწყვიერი ცეკვა „სონაჯონ მაკუილსოჩიტლი" — სიყვარულისა და გაზაფხულის ქალწულების ცეკვა. მოძრაობის მსუბუქი პანტომნული პოზათა ალაგმული შინაკაო, ოდნავ მოყუნებული ექსპრესიულობით ეს ცეკვა დიდად განსხვავდება ესპანური გაგებული წარმომშობილი ცეკვებისაგან („ალა ბამბა", „ხარაბა ოტკატეკა", „ხარაბე ლარგო"). ეს ტრიპტიხმენტებიანი და დინამიური ცეკვაში დამყარებული რიტმებით გამორჩეულან. მათი შესრულებისას მოცეკვავეთა ტანი თითქმის უმოძრაოდაა, ხელები ერთ მდგომარეობაშია. მამაკაცს ხელები ზურგზე უჭირავთ, ან დაშვებული აქვს, ქალს კი თითებით გაწეული კაბის კალთები უჭირავს, ფეხები რთულ რიტმულ სვლას აკეთებენ. ბეერმა სიმღერამ და ცეკვამ შეინარჩუნა თავისი რიტუალური მნიშვნელობა. მიუხედავად იმისა, რომ შეიძინა კათოლიკური შინაარსი. ამის მაგალითია ხოსეფინა ლავალიესა და ოსკარ პუენტეს მიერ შესრულებული საქორწინო ცეკვა „სონეს მარიაჩი" (დაბადა გელერნიგნა ბრაკამოსი. მუსიკა პროგრესული მექსიკელი კომპოზიტორის ბლას გალინდესის). აქ აშკარადაა შერწყმული ეროვნული ინდური ფორმა კათოლიკურთან და გამოხატება როგორც კოსტუმში (ინდური საზეიმო მორთულობა, ხოლო ალბარძალი შემკულია ლენტით, ყვავადწერილებს ხელში სანთლები უჭირავთ), ისე მოძრაობის ხასიათში, რომლებზე საეკლესიო ყურისწერისა და ტომის რიტუალური წესის იმიტაციას წარმოადგენს.

„სახალხო ბალეტის" ჯგუფმა მოსახლეობის ფართო ფენებში მოხსნა მსოფლიო მუსიკალური კლასიკის პრობაგანდის ფორმაც, რომელშიც უდიდესი კომპოზიტორების (ბახი, ბეთჰოვენი და სხვ.) მუსიკალური ნაწილები ეროწმიან ხალხისთვის ცნობილ სკულპტურულ, ფერწერულ და ქორეოგრაფიულ ნაწეგებს. ასეთი ხასიათის ცეკვების მაგალითი იყო ცეკვა „მექსიკური სათამაშოები". ეს ცეკვა, რომელშიც მოქმედობენ სახალხო სკულპტურის ნაწეგი — შავი ჯადოქარი და გლეხი ქალი, დადგმულია XVII საუკუნის იტალიელი კომპოზიტორის მარჩელო მუსიკის მიხედვით.

ხოსეფინა ლავალიეტა და ოსკარ პუენტეს მიერ შესრულებული ყველა ცეკვა აღბეჭდილია კომპოზიციური სიმახვილით და სავსეა მიზნურობით პლასტიკური სახოვანებისაკენ.

* * *

ძმების რონა დიასების ეთნოგრაფიულ-ინსტრუმენტულ ტრიოს „ლოს მეხიკანოს" რეპერტუარში ძირითადად თანამედროვე მექსიკური სიმღერებია. თითქმის ყველა ეს სიმღერა შექმნილია იმ კომპოზიტორების მიერ, რომელნიც თავიანთ სასიმღერო შემოქმედებაში ინდური მუსიკის ელემენტებს იყენებენ.

იმის გამო, რომ ეს სიმღერები მელოდიურად ლამაზი არიან და მგრძნობიარე სატყვებს შეიცავენ, წრფაფად ხდებიან პოპულარულნი. მათს პოპულარიზაციას ხელს უწყობს ერთის მხრივ მოხერხებული სახალხო მუსიკოსების — „მარიაჩის" ანსამბლები, ურომლისმისაც არ ტარდება არც ერთი სახალხო სეირნობა, ღიწინი და ნადიმი. ეს ანსამბლები წარმოიშვა ნაპოლეონის მიერ დაყენებულ იმპერატორ მაქსიმილიანეს ხანმოკლე ბატონობის პერიოდში. ამ მუსიკალურ ჯგუფებს ფწევდნენ ქორწილებზე. მათი სახელი „მარიაჩი" მოდის ფრანგული სატყვიდან — „მარიაჟი"... მექსიკაში არ არის კუთხე, იქნება ეს გერა-კრუს პორტის სამიკიტნო, თუ კაფე დელპატლაჭა ზეხიკოში, ქალაქის ღარაბი კვარტალი, თუ ინდიელებით დასახლებული ადგილი, გლეხური რანჩო მთაში თუ აგავის პლანტაციები, სადაც არ მდერობენ „მარიაჩის" მუსიკოსები. მათ ცვიათ ინდიელების ტანსაცმელი, განიერი ლაბადა (მანსიასმე), თავზე ჩალის ან ნაბდის სომბრერო, მოკარგული ფერადი ძაფებით. ან ვერცხლით ანკრუსტირებული.

მარიაჩების ორკესტრი შედგება თხმი შემსრულებლისაგან — ორი ვიოლინო, დიდი გიტარა (ე. წ. „გიტარანა"). პატარა ზუკ-ტრომბეტი. მომღერლის პარტია მიაყვება გიტარის დაკვრისეულ, დაბარჩენი ინსტრუმენტები მიაყვებიან მომღერალს, ანდა გიტარას. ზოგჯერ კი მომღერები სრულდება დუეტს, ტრიოს, კვარტეტის სახით. ხანდისხან მარიაჩები თანხლებას უწევენ რომ მომღერალს, რომელნიც ეროძანეთს ეკუთხვიან იმპროვიზირებული კუპლეტებით.

მექსიკაში ამჟამად 130 ასეთი ტრიოა, ყოველწლიურად ეწყობა მათი საჯარო კონკურსები. ჭილო მაკელობს საუკეთესოების პრესის, წერილების და მომღერალი დეპუშების მიხედვით. ტრიო ორჩევს ხუთ ყველაზე ძლიერ კოლექტივს, რომელთა შორის საუკეთესოს გამოსავლენებლად ხელახლა ეწყობა კონკურსი.

ტრიოს წარმატება დამოკიდებულია არა მარტო რეპერტუარზე და შესრულებაზე, არამედ იმაზე, თუ რომელი ტრიო რამდენად უფრო ხშირად გამოდის რადიოში ტელეეკრანზე. აგრეთვე იმაზეც, თუ რომელი ტრიოს შესრულებით რამდენად უფრო მეტი გრამფირფიტებია გამოსული, რომელი უფრო მეტჯერაა გადაღებული კინოში. ხდება ისეც, რომ მასპინძლად მოწოდებულ ერთს რომელიმე პატარა სიმღერას გაუგონარი წარმატება მოაქვს კოლექტივისათვის.

ვოკალურ-ინსტრუმენტული ტრიო გამოდის სოლოს შემსრულებელთან ერთად. „ლოს-მეხიკანოს" ასეთი სოლისტია პოპულარული კინომსახიობი და მომღერალი ლუის აგილიარი. რამდენიმე წლის წინათ აგილიარის ყურადღება მიიქცია ორმა ნიჭიერმა ახალგაზრდამ, რომლებიც ამაოდ ცდილობდნენ გაეკაფათ გზა. აგილიარმა მათი ხელოვნება

ტრიო „ლოს-მეხიკანოს" — ძმები რონა დიასები

ეროვნული ბიბლიოთეკა

მექსიკელი მოცეკვავენი ოსკარ პუენტე და ხოსეფინა ლავალე ასრულებენ საბალეტო სურიტას „ომენაზის“,

* * *

ჩილის ხალხური ცეკვები და სიმღერები, საუკეთესო ნაციონალური მსახიობის მარგოტ ლოიოლას შესრულებით ჩვენთვის განსაკუთრებით ახლობელი და სანატრელია.

თხუთმეტი წლისა იყო მარგოტ ლოიოლა, როცა საჯაროდ შესრულა ხალხური სიმღერები და ცეკვები. პირველად იგი რადიოში გამოვიდა. მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო პროფესიონალი და მღერიდა ისე, როგორც მღეროდნენ მის სამშობლო სოფელში, ჩილის ჩრდილეთ კუთხეში. ახალგაზრდა შემსრულებელს ყურადღება მიაქცია ჩილის კონსერვატორიის დირექტორმა არმანდო კარვახალმა, რომელიც ითვლება სიმფონიური ორკესტრისა და ეროვნული ბალეტის ორგანიზატორად თავის ქვეყანაში.

შემდეგ მარგოტ ლოიოლა ჩილის კონსერვატორიაში შევიდა. სწავლის პირველში ექვსი წლის მანძილზე მოგზაურობდა და კონცერტებს აწყობდა თავისი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში. კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ მოაწყო საგასტროლო მოგზაურობა არგენტინაში, პერუში, ბრაზილიაში.

ამჟამად მარგოტ ლოიოლა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა. ასწავლის ჩილის უნივერსიტეტთან არსებულ ხალხური ცეკვისა და სიმღერის სკოლაში, სადაც ჩილიელების გარდა ლათინური ამერიკის სხვა ქვეყნების წარმომადგენლებსაც სწავლობენ.

მარგოტ ლოიოლას პროგრამაში შედის ხალხური სიმღერები და ცეკვები. ზოგი მათგანი მხოლოდ მოხუცებს ახსოვთ, მაგ. კრეოლური ცეკვა-სრიალი, რომელიც საზოგადოების არის-ტოკრატულ წენარში წარმოიშვა და შემდეგ გადავიდა ხალხის ფართო მასებში, სადაც მან მნიშვნელოვანად იცვალა სახე.

ლოიოლას რეპერტუარის სხვა სიმღერები და ცეკვები დღემდე დაცულია ჩილის სხვადასხვა მხარეში. სანტიაგოსა პოლიტეხნიკ ერთ-ერთი კუნძულის პასკუას სიმღერები, ჩაწერილი თვითონ მარგოტის მიერ, მათ ასრულებს სულ მცირე 100 კაცისაგან შემდგარი გუნდი. სიმღერები მიაყვება 3—4 კაცის ხმას. გუნდს თავისებურებას ანიჭებს ის, რომ ხშირად ქალები დაბალი ხმით მღერიან, მამაკაცები კი მაღალი ხმით.

უცხოური ხომალდების მიერ შემოკანონილ მეღოდინეები ადგილობრივი მკვიდრნი სწრაფად ითვისებენ და თავისებურად ამუშავებენ. ეს ჩანს არა მარტო მელოდიკაში, არამედ ცეკვებში. მოძრაობის ხასიათში. მარგოტ ლოიოლას მიერ შესრულებულ ცეკვა „საუ-საულ“ ატყობა კუნძულ ტაიტის ცეკვების გავლენა. ეს აღწერილობითი, პანტომიური ცეკვა და გადმოგვცემს ზღვის ღელვის შეგრძნებას, პალმების რხევას ქარში, მცენარეთა სურნელოვან ყვავილობას. ყველაფერი ეს გადმოცემულია არა პრიმიტიული ილიტაციით, არამედ თავისებური პლასტიკური ენით. მარგოტ ლოიოლას მიერ შესრულებული ამ კუნძულის სიმღერები მრავალფეროვანია. უფრელესი სიმღერა-აღწერა ულტრე ტე ვაკა“ წყნარი და მშვიდი, იცვლება გაწყფული რიტმული სიმღერებით; ასეთებია „მშვიდობით ჩემი გული“ და სხვ.

თავისებური აგრეთვე ინდიური ტომის არაუკანების მუსიკა. მარგოტ ლოიოლას მიერ შესრულებული ამ ტომის სიმღერები ჩაწერილი აქვს ჩილელ კომპოზიტორს კარლოს ისამბის, რომელმაც ხუთი წელი გაატარა არაუკანეს შორის. არაუკანები მესხიკალური იმპროვიზაციის ოსტატები არიან. სიმღერების შინაარსი მჭიდროდაა დაკავშირებული მათ ცხოვრებასთან. ძირითადში ისინი სატრფიალო, სახოტბო, საბრძოლო და სამარხოები, აგრეთვე სავლე სამუშაოების დროს შესასრულებელი სიმღერებია. მათ ერთ ნაწილს სახოტბოს, საბრძოლოს, სასრულებელ მამაკაცები, მეორეს — მხოლოდ ქალები. მაგალითად, მარგოტ ლოიოლას მიერ შესრულებული ლამაზი და ნაზი საბაკშვო სიმღერა „პურენ ულ პიჩენ ენ“, ექიმმაშას სიმღერა „მაჩი-ული“, სამკლოვიარო „ამული პულუმ ულ“ და სხვ.

ჩილიში დიდად გავრცელებულია კრეოლების ჰანგები, მათ მღერიან სოფლებსა და ქალაქებში. ესენი ძირითადში სიმღერები ან სასიყვარულო თემაზე დაწერილი სერენადნია. ყველაზე გავრცელებული კრეოლური ცეკვა „ცუკა“ ტემპერამენტიანი, გრაციოზული ცეკვაა. მას ასრულებენ მამაკაცები და ქალები; ქალებს ხელში მანდილი უჭირავთ, რაც კაცის მხურვალე სიყვარულს, და ქალის ორიცხვ და კეკლუც თანხმობას ბოასწყვებს. ცეკვა იწყებინდა მიმზიდველია, რომ საზოგადოება თვითონ ეგზიტა მასში. ჩილის თითქმის ყველა სიმღერა და ცეკვა გიტარის თანხლებით სრულდება. მარგოტ ლოიოლამ ვეგიჩვენა გიტარაზე უფეხზად ნიუანსირებული ვირტუოზული დაკვრა.

ჩვენმა თბილისელმა მაყურებელმა მეტად გულთბილად მიიღო სტუმრები ლათინური ამერიკიდან, ღირსეულად შეაფასა მათი ოსტატობა, მექსიკური და ჩილიელი ხალხის ხელოვნება. თვალი მხრივ სტუმრებმა ცხოველი ინტერესი გამოამჟღავნეს საქართველოსადმი და ქართული ხელოვნებისადმი; გაიცნეს ჩვენი რესპუბლიკის სიმღერებსა და ცეკვებს, რომლებიც მათთვის ახლობელი აღმოჩნდნენ შინაარსით და ტემპერამენტით.

იყო ასეთი მომენტიც!

საინტერესო ასპარეზობა

მას შინათ დინამოს სტადიონზე გაიმართა რუსთაველისა და მარჯანიშვილის სახელობის თეატრების ფეხბურთელ მსახიობთა გუნდების შეკიბრება, რომელმაც დიდი ინტერესი გამოიწვია. სტადიონის ტრიბუნები ისე გაიშვა, როგორც მხოლოდ „დიდი ფეხბურთის“ დროს ხდება. ყველას აინტერესებდა ენახა ცნობილი მსახიობები მათთვის უჩვეულო როლში.

ასპარეზობა გაიხსნა რესპუბლიკის სახალხო არტისტის სანდრო ქორქოლიანის პირველი დარტყმით. თამაში დაიწყო. გუნდები ტემპიანად უტევდნენ და თავგამოდებით იცავდნენ თავს. ინტერესს აძლიერებდა ისიც, რომ თეატრის ახალგაზრდა სპორტსმენ-მსახიობთა შორის სჩანდნენ სცენის ძველი ოსტატები — რესპუბლიკის სახალხო არტისტები, სტალინური პრემიის ლაურეატები ემანუელ აფხაიძე, პიერ კობახიძე, გიორგი საღარაძე, დამსახურებული არტისტები გიორგი გეგეშკორი, ნოდარ ჩხეიძე და სხვ.

განსაკუთრებით საინტერესო სპორტული ბრძოლა გაიჩაღეს მსახიობთა გუნდებმა თამაშის მეორე ნახევარში, როცა ვეტერანებმა მოედანი დასტოვეს და თამაშში მთლიანად ახალგაზრდობა ჩაება.

ბედმა უმტკუნა მარჯანიშვილელებს. ჯერ იყო და მსახიობმა შოთა ქოჩორაძემ ვერ გამოიყენა თერთმეტმეტრიანი დარტყმა, ხოლო შემდეგ „დამცველმა“ გოგი გელოვანმა ბურთი საკუთარ კარში შეაგდო. ერთადერთი ბურთი რუსთაველთა კარში გაიტანა მსახიობმა აქთანდილ ვერულეიშვილმა.

რუსთაველის თეატრის სპორტსმენმა მსახიობებმა გვიჩვენეს უფრო კოლექტიური და გააზრებული თამაში; მათ პირველ ნახევარში ორი ბურთის გატანა შესძლეს. ჯერ ირაკლი უჩანეიშვილმა შორიდან გაგზავნა ძლიერი ბურთი მოწინააღმდეგის კარში, ხოლო შემდეგ ეროსი მანჯგალაძემ ზუსტად დაარტყა თერთმეტმეტრიანი საჯარიმო. 3:1 რუსთაველთა სასარგებლოდ. — ასე დამთავრდა ეს საინტერესო ასპარეზობა.

მატჩმა მსახიობებს შორის გამოავლინა კარგი სპორტსმენები: კარლო ღლონტი, ეროსი მანჯგალაძე, კოტე მახარაძე, აქთანდილ ვერულეიშვილი, ნოდარ ჩხეიძე, გოგი თოლორდავა და სხვ.

ეროსი მანჯგალაძე — დავარტყი, მაგრამ...

ეროვნული ბიბლიოთეკა

გახტანგ ნინუა — ჯემალაი მოკვდეს, თუ თქვენი შეეშინდეს!

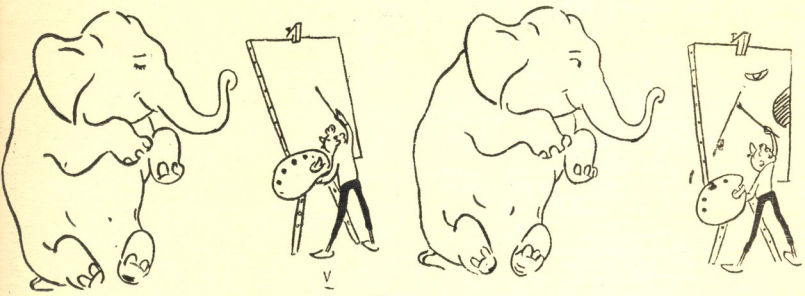
კარლო ღლონტი — ნეტავ რომელი დადგმიდან დამესხნენ თავს ეს ტიპები?

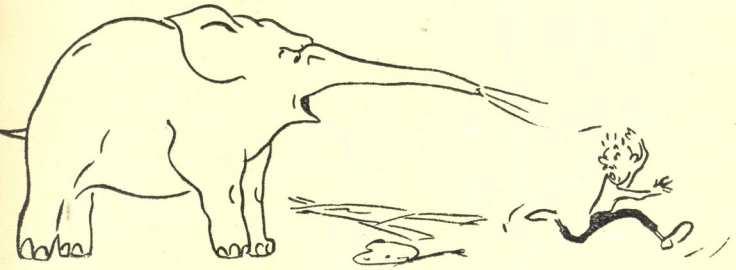
ნოდარ ჩხეიძე — მანდელოვი ამბობს, სომეხი არა ხარო: ლაითარქ ამბობს, ქართველი არა ხარო; მა, ვინა გარ? ფეხბურთელი?

პიერ ქობახიძე—ვისაც ჩემი ახალგაზრდობა არ ეწახვის, სიბერე ღმერთმა ნუ აჩვენოს. ამის წუთიც ვერ ვიხსენებ და ნაპოლეონის პოზამი დამაჯინეს. ზოგი ჭირი მარგებელია: იქნებ, ოდესმე ნაპოლეონის როლი ვითამაშო. გაჭიმადგება!

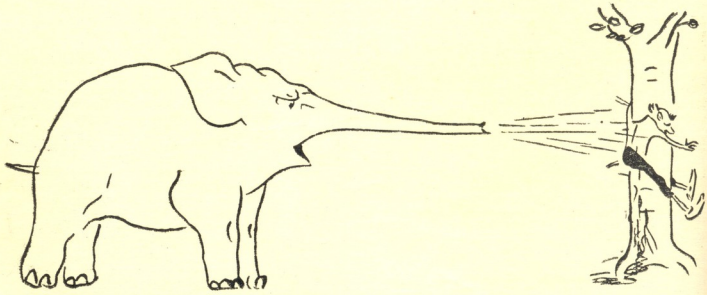
ემანუილ ამყბაიძე—(გიორგი გეგეჭკორს) ზევით იყურე, ჩემო დონ-სეზარ, ჩვენ ისეთი მოთამაშეები ვართ, ბურთი თუ თვითონ არ დაგვეცა თავზე, ჩვენ მას ვერ დავიჭერთ.

ეროვნული ბიბლიოთეკა





ნახატი-ხუმრობა.
თემა — გ. ჩიქოვანისა
ნახატი გ. ქასრაძის



სერგეი პროკოფიევის ოპერა „ომი და მშვიდობა“

ანტონ წულუკიძე

ბოლო მოსკოვის თეატრალურ-საკონცერტო პროგრამებს ვუცქერდით, ერთი მეტად საგულისხმო გარემოება გვეცქმა თვალში: საბჭოთა დედაქალაქის დიდარ და შინაარსიან მუსიკალურ ცხოვრებაში, უველა ეპოქის და ჟანრების დიდ შემოქმედთა გვერდით ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებდას სერგეი პროკოფიევი, კომპოზიტორი, რომლის გულისცემა დიდი ხანი არის, შეწყდა, ხოლო შემოქმედება საუოველთაოდ იქნა აღიარებული საბჭოთა მუსიკის კლასიკად.

საკმარისია სულ ცოტა ხნის დაკვირვება, რომ განგვაცვიფროს იმ ხვედრითმა წონამ, რომელიც პროკოფიევის ქმნილებებს აქვს მოპოვებული საბჭოთა ჭკუანის მუსიკალურ ყოველდღიურობაში. სულ უფრო მზარდი წარმატებით სარგებლობს შემდეგ სიმფონია—ნაწარმოები, რომელშაც პირველმა მოიპოვა მუსიკაში ლენინური პრემია (უკვე კომპოზიტორის სიცოცხლის შემდეგ) და რომლითაც უკვე ხანდაზმულმა, მაგრამ მუდამ მაძიებელმა და მოუსვენარმა, ხშირად დაუოკებელი ძალის ხელოვანმა თავისი ცხოვრების მიწურულის ნაღელი და ნაზი ბიმნი უმღერა სიცოცხლეს და მის სილამაზეს! სიცოცხლის დუღილი მუდამ იგრძნობოდა პროკოფიევის მუსიკაში — იქნებოდა ეს ჭაბუკური ბუნებრიული სულისა და ენერგიის ამოხეთქვა (როგორიცაა მისი თხზულებათა უმეტესობა) თუ ცხოვრებისეული სიბრძნის გამოვლინება (რამაც დიდი ძალით ინიცა თავი მისი მოღვაწეობის უკანასკნელ მაძნილზე). ხანგრძლივად, უალრესად გაბედულმა ნოვატორულმა მიგნებებმა, რომლებიც კომპოზიტორის ახალგაზრდობაში (და მის შემდეგაც საკმაოდ დიდხანს) ხშირად გამოწვევად, ზოგჯერ ცინიკურადაც გამოიყურებოდნენ, პროკოფიევის სიცოცხლის ბოლო ჟამს თითქოს უველამ ერთად მოიყარა თავი და გასაოცრად უბრალო და ნათელი ელფერი მიიღო! ეს, რაც შეეხება წმინდა მუსიკალურ-გამომსახველ საშუალებებს, ხოლო სიყვარულისა და მშვენიერების იდეისადმი მუდმივ სწრაფვას (ხშირად ნეგატიურს) ამჯერად შეუერთდა სიბრძნისა და სიკეთის მატარებელი სახეები. გავიხსენოთ პატერი ლორენცი (პალეტი „რომეო და ჯულიეტა“), რომელიც არაფერს ზოგავს რომეოსა და ჯულიეტას უმაღლესი სიყვარულის კეთილად დაგვირგვინებისათვის, ან კიდევ სპილენძის მთის აკაკრაენი და მომხიბლავი დისახლიონი (ბალეტი „ქვის ყვავილი“), რომელიც დაუნდობლად სპობს სიბრიოტს, ხოლო თავის დიდებულებოვან კალთას აფარებს ვაჟკაცსა და მაძიებელ შემოქმედს დანიელს და მის სატრფოს — სათნო კატერინას. ეს პერსონაჟები შემთხვევითი არ არის პროკოფიევისათვის.

ბალეტი „რომეო და ჯულიეტა“ მუსიკალური შექსპირიანას შედევრადაა აღიარებული და მისმა სცენკალმა მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი თეატრის — სსრკ დიდი თეატრის სცენაზე ღირსეული ადგილი დაიმკვიდრა უველა დროის მუსიკალური შედევრების გვერდით. თანდათან იმატებდას თეატრალურ მოქალაქეობას „ქვის ყვავილი“ (რომელიც მოსკოვის შემდეგ უფრო დიდი წარმატებით დაიდგა ლენინგრადში), — შემოქმედებითი შრომისა და სიყვარულის ქორეოგრაფიული პოემა, რომლის სიღრიფანა, ფანტასტიური კოლორიტის, უალრესად პოეტური მუსიკა კლასიკური სინატიფით განსახიერებს ბაჟოვის უალრესი ზღაპრების მთელს მშვენებას.

ერთდაიმად დიდ მრავალგან გაისმის პროკოფიევის მუსიკა: ამას წინათ გამოჩენილმა საბჭოთა პიანისტმა ვლ. სოფრონიცკიმ კონცერტები გამართა, რომელთა პროგრამა მთლიანად პროკოფიევის შემოქმედებას მოუძღვნა. საკონცერტო დარბაზებში კვლავ გაიელვებს დიდი კომპოზიტორის ძველმა ნაწარმოებებმა (სხვ. მაგალითად, შესრულდა მისი მეოე საფორტეპიანო კონცერტი), ამათან მთელი რიგი ხელახლად იწერება თავის სიცოცხლეს. პროკოფიევის მუსიკა ისმის უველგან: კინოში (საკრისიო თუხლეც იმის აღნიშვნა, თუ რა დიდი როლი თამაშა პროკოფიევმა, როგორც კომპოზიტორმა თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი კინორეჟისორის ს. ეიზენშტეინის შემოქმედებაში), თეატრში (ცენკრალურ სახავშვო თეატრში დაიდგა ა. პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“ პროკოფიევის მუსიკით), რადიოში, იგი იწერება ფირფიტებზე... პროკოფიევის შემოქმედება მუსიკალური მსოფლიოს უურადღების ცენტრში დგას და ვინ მოსთვლის იმას, თუ კვლავ რა განმეუილი გაიხსენება საბჭოთა მუსიკის კლასიკოსის ვიეზერთელი მემკვიდრეობიდან, რომლის დიდი ნაწილი ახალ „ათვისებას“ საჭიროებს.

ამას წინათ „რუსეთის თეატრალურმა საზოგადოებამ“ ნახევრად საკონცერტო შესრულებით (მიზანსცენები უდეკორაციოდ და უკოსტიუმოდ) წარმოადგინა ოპერა „სემიონ კოტკო“, რომელიც დაწერილია სამოქალქო ომის სიუეტებზე ვ. კატაევის მოთხრობის „მე მშობელი ხალხს შვილი ვარ“ მიხედვით. ეს ოპერა 1941 წლის შემდეგ ალარ დადგმულა. ახალმა მოსმენამ თვალსაჩინო გახადა მისი უალრესად ძლიერი თვისებები და კომპოზიტორის მაღალნიჭიერი მიგნებები ახალი ეპოქის შესატყვისი სიმპერო ფორმების დაუცხრომელ ძიებაში. განსაკუთრებით ძლიერია ეს ნაწარმოები უკრაინის სოფლის ყოფითი კოლორიტის, მისი სოციალური ფენების მძაფრი და ორიგინალური გადმოცემის მხრივ. გულღია ლირიკა, ჯანსაღი იუმორი, მძაფრი სატირა და გროტესკი, შემაძრწუნებელი ტრაგედია ოპერაში ერთმანეთს ეხლარება და გადმოსცემს სამოქალაქო ომისა და მძაფრი კლასობრივი ბრძოლების ატმოსფეროს. კომპოზიტორი უველა საშუალებას მიმართავს მოქმედების უალდერესი დინამიის შესაქმნელად. ამ მხრივ იგი ირენს იშვიათ გონებამახვილობას მეტად „მოძრავი“ მუსიკალურ-სცენური სიტუაციების ავებაში, სხვადასხვა სოციალური წრის პერსონაჟთა დახასიათებაში. მეტად ორიგინალურად აგებს კომპოზიტორი ანსამბლებს, მაგალითად იგი სცენას ჰყოფს ორ მხარედ და ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად (მათ შორის კიდელია) ერთდროულად აგებს მოქმედებას. კომპოზიტორი ანსამბლის ორივე მხარეს და მათ თითოეულ მონაწილეს უაზუაციურ სიმარილეს უქმნის და ამით ანსამბლს — საოპერო დრამატურგიის ამ პირობით ფორმას დიდ ინახვილეს და ცხოველმყოფელობას ანიჭებს.

ლიბრეტო ძირითადად პროზაულ ტექსტზეა დაწერილი, მასში კოლორატურულად გადაბლართული რუსულ-უკრაინული სოფლური სალაპარაკო კილოკავები. აქედანაა დიდი ხვედრითი წონა რეჩიტატივ-დეკლამაციისა, რომელიც მეტად მოქნილია და მასში ვხვდებით მკაცრ მეტრიულ ჩარჩოში მოქცეულ „გამუსიკალურებულ სატყვებს“ (რაც ამძაფრებს მოქმედების რიტმს), თავისუფალ მეტრად დეკლამაციას და თვით სალაპარაკო სატყვებსაც (რომლებიც დიდი უფექტითაა ჩართული მთელს კონტექსტში). ოპერის მსვლელობაში გარკვეულ როლს ასრულებს მშაფი, მოტორული რიტმი, ასევე ლირიკული სიმღერაც, სადაც სავრძნობია რუსულ-უკრანული კოლორიტი, თუმცა წმინდა მელოდიი სანუსხი ოპერაში მცირეა. ოპერა კვლავ ელის ახალ სცენურ განხორციელებას.

მაგრამ უველაზე მნიშვნელოვანი, რაც უკანასკნელ წლებში გაკეთდა პროკოფიევის მემკვიდრეობის ათვისებისას, ეს არის ოპერა „ომი და მშვიდობის“ დადგმა. კომპოზიტორის მაღალ პატრიოტულმა (ოპერის წერა მან დაიწყო დიდი სამამულო ომის დროს) და პუმანიურმა მისწრაფებებმა უველაზე დიდი მასშტაბის გამოვლინება ამ ოპერაში ჰპოვეს. თვით ლეო ტოლსტოის ვეებერთელა რომანზე ოპერის დაწერის განზრახვა კიდევ ერთხელ მოწმობს იმას, რომ პროკოფიევი შემოქმედებაში ოდან უერთელის ბუდს ეძებდა.

საკმაოდ უცნაური, დრამატული ბედი აქვს ამ ოპერას. დღიდან მისი შექმნისა (პირველი ვარიანტით კომპოზიტორმა იგი დაამთავრა 1942 წელს), 15 წლის განმავლობაში მძიმედ, ზლაზვნით, ზიგზაგებით მიიკვლევდა იგი გზას სცენური განხორციელებისა და საზოგადოებრივი აღიარებისაკენ (ეს პროცესი გაგრძელდა პროკოფიევის სიკვდილის შემდეგაც). უცნაური ვვეჩვენება მისი „თვითგამოკვეთის“ ისტორია დღეს, როცა დიდი საბჭოთა კომპოზიტორის ეს ოპერა უკვე აღიარებულია გრანდიოზული მასშტაბის მაღალნიჭიერ და ნოვატორულ ქმნილებად. „ომი და მშვიდობის“ ახალმა დადგმამ მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანიჭენკოს სახელობის მუსიკალურ თეატრში თითქმის მთლიანად გაფანტა ის გაუგებრობანი, რომლებიც ამ ოპერის გარშემო იყო შექმნილი. ამით ახალი შუქი მოეფინა საბჭოთა ოპერის პრობლემას. გავიხსენოთ, რომ დიდი ხნის განმავლობაში, საბჭოთა ოპერა ეანრის გამო, მუსიკალურ საზოგადოებაში, პრესაში თუ სადისკუსიო ტრიბუნებიდან, თითქმის მხოლოდ შეშფოთება გაისმოდა! აკი ალიარებული იყო ის აზრი, რომ საბჭოთა კომპოზიტორებს არ შეუქმნიათ არც ერთი სრულფასოვანი ოპერა, რომელიც თავისი ღირსებით, ცოტათი თუ ბევრად შეიძლება მიეახლოვდეს საოპერო კლასიკის ნიმუშებს და რომელიც შეიძლება გამდიდრდეს რეპერტუარში. თითქმის დაკნინებული იყო ის აზრი, რომ საბჭოთა მუსიკის უველაზე ჩამორჩენილი უანრი ოპერაა. „ომი და მშვიდობის“ ახალმა დადგმამ კი ეს შეხედულება თავდაყირა დააყენა.

ცხადია, რომ ის წინააღმდეგობები, რომლებიც ამ ოპერას შეხვდა თხუთმეტოდოდ წლის მანძილზე, ძირითადად აიხსნებოდა პროკოფიევის ნაწარმოების სირთულით და სცენური განხორციელების მიზნით მისი დაბეგზ-რედაქტირების ბუნებრივი აუცილებლობით. ჯერ კიდევ ამგვარი სირთულე-წინააღმდეგობანი იყვნენ თვით კომპოზიტორის წინაშე. პირველ ყოველსა, უძნელესი პრობლემა იყო ლევ ტოლსტოის რომანის მუსიკალური განსცენურება. გარეშე პროგნოზებით ეს თითქმის დაუძლეველიც გამოდიოდა, მეტადრე, როცა ითვალისწინებდნენ იმას, რომ პროკოფიევმა განიზრახა ტოლსტოის ეეებერთელა ეპოპეის ორი მთავარი განშტოების (ერთის მხრივ ნატაშა როსტოვასა და ანდრეი ბოლკონსკის რომანი, ხოლო მეორე მხრივ რუსი ხალხის

გმირული ბრძოლა დამპყრობელი მონაპარტეს წინააღმდეგ) ძირითადი სიუჟეტური კოლიზიების გამოყენება (ლიბრეტო ეკუთვნის თვით კომპოზიტორს და მირა მუხელაშვილთან ერთად). იმის გამო, რომ რომანის მასშტაბი მოითხოვდა მისი სპექტრის ტრანსკრიპციის უფლების შესახებ მოსაბოლოდ, შესაბუქვის მასშუაკაბოების, გასაგებია, რომ კომპოზიტორმა თავდაპირველად განიზრახა შეექმნა სპექტრი დალეგა ორი სპექტაკლით. ამ სახით 1942 წელს ხან დაამთავრა ოპერის პირველი ვარიანტი. მაგრამ კომპოზიტორი სრულ 10 წელს განგრძობდა ამ ნაწარმოებზე მუშაობას, — მან დიდად გაზარდა ოპერის მნიშვნელობა, განაგითარა კუტუზოვის, როგორც სახალხო-პატრიოტული მოძრაობის ბელადის, როლი; ამავე დროს მოახდინა მუსიკალური მასალის რედაქტირება არიოზულ-მელოდიური ფორმების გაზვითარების მხრივ.

ბოლო დროს, მხედველობაში მიიღო რა ამგვარი ცილკული ოპერების არაპროტატულობა, არაარაქტიკულობა, პროკოფიევმა, ოპერის რედაქტირებისას, შეცვალა პირველები განზრახვა და ოპერა დაიყვანა ერთი სალამის ვარიანტზე, სახელდობრ 10 სურათზე. უნდა ვიგულისხმით, რომ ოპერის სამოცო დახვეწა კვლავ მოსალოდნელი იქნებოდა, კომპოზიტორი რომ არ გარდაცვლილიყო.

„ომი და მშვიდობის“ პირველი, ორი სალამის ვარიანტის გასცენიურებას ხელი მოჰკიდა ლენინგრადის მცირე სოციო ოპერა თეატრმა 26 1946 წელს დიდად ოპერის პირველი ნაწილი (მასში მოქცეული იყო ნატაშას და ანდრეის ამბავი, რომელიც მთავრებიდან პროლოგის სცენით), ხოლო 1955 წელს მანვე განახორციელა ერთი სალამის 10 სურათიანი ვარიანტის დადგმაც (სცენიდან ეს თეატრი, რომელიც მოკლებული დიდ ტექნიკურ შესაძლებლობებს, ნამდვილ ნოვატორულ თეატრად გვევლინება — განახორციელა საბჭოთა ოპერის უამრავი დადგმა). ლენინგრადის თეატრის ამ სპექტაკლმა მხურვალე გამოძახილი ჰპოვა, მაგრამ ამასთან მუსიკალურ საზოგადოებრიობაში წარმოიშვა აზრის სხვადასხვაობაც. ეს დისკუსია დაუკავშირდა სამპერო ესთეტიკის პრობლემურ საკითხებს. მიუხედავად საეცხოო, მაღალნიჭიერი მუსიკოსი და მისი მეტად ძლიერი თვისებებისა, ოპერის ეს ვარიანტი საკმაოდ კომპრომისული გამოიყურებოდა და მისი სპექტაკლიდან არასაკმაოდ მთლიანი და გარკვეული იყო. არ იყო ნათელი ოპერის სიუჟეტი (მასში რომ გარკვეულყვნით, საჭირო იყო მეხსიერებაში რომანის ადგილებ), რის გამოც ოპერა აღიქმებოდა, როგორც ძალზე პირობითად შეკავშირებული ფრაგმენტებ-სურათები ლევ ტოლსტოის რომანიდან, ხოლო მუსიკალური დრამატურგია კი გაწყვეტილი მონაკვეთების შთაბეჭდილებას ქმნიდა. ამ ვარიანტში მკაფიო და ძლიერი იყო ნატაშასა და ანდრეის სიყვარულის ხაზი, ხოლო ომის სიტუაციები, სახალხო პატრიოტული სცენები აღნიშნულ წარმოდგენაში ძალზედ შეკვეცილი აყვნენ, რის გამოც გადაჭარბებით პირობითად და დეკორაციულად გამოიყურებოდნენ.

შემდეგ „ომი და მშვიდობა“ წარმატებით დადგა კიევის შევჩენკოს სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრმა (უკრანული ენაზე). „ლენინგრადისეული“ ვარიანტს ამ დადგმაში დიმიტრი ერთი სურათი (ფინალის წინ — ხმლეწნელის გზაზე), რითაც ოპერის დაზარალებული — „ხალარი მხარე“ შეიცსო და წარმოდგენამც ძალიან მოიგო.

„ომი და მშვიდობის“ შესამე დადგმა განახორციელა მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრმა (მისი პრემიერა შედგა 1957 წლის 8 ნოემბერს).

თეატრმა იშვიათი ეფექტით მოაგვარა ოპერის სპექტაკლის ხაკითხი. მოიღო რა მხედველობაში ის გარემოება, რომ თვით პროკოფიევიც უკანასკნელად მხოლოდ იმ მიზნით შეჩერდა 10-სურათიან ვარიანტზე, რომ სპექტაკლი ერთი სალამის ფარგლებში მოექცია, თეატრმა გადაუხვია ამ განზრახვას და აღადგინა მთლიანი 13-სურათიანი ვარიანტი, ამავე დროს სურათებში შინაგანი შეკუმშვების საშუალებით მიაღწია იმას, რომ ეს გრანდიოზული, ორი სალამისათვის განკუთვნილი ოპერა მთლიანად წარმოდგინა ერთ სალამის. ოპერის დამდგმელებმა მიმართეს ფრიად რაციონალურ საშუალებებს. მოახდინეს სპექტაკლის განლაგება სამ მოქმედებაში. მათში მეტად გონივრულად დაიჯგუფეს ცილკული სურათები, გამოყენებული იქნა მბრუნავი სცენა და ამით მთლიანად მოისპო სურათებს შორის ანტრაქტები. ყოველივე ამის შედეგი კი ის არის, რომ ოპერა აკადემიურ ნორმალური დიდი სპექტაკლის ფარგლებს — იწყება 7½ საათზე და მთავრდება 12-ზე! მართალია, დიდი ფიზიკური დატვირთვა ხვდება მაყურებლის პირველ მოქმედებაში, რომელიც ამ თეატრის კომპოზიციაში, 7 სურათს შეიცავს და ვრცელება 1 საათი და 50 წუთი. დატვირთვა თითქოს ძალზე დიდია (ერთი სცენის — ბოროდინოს ბრძოლის დამატებით ეს უკვე ორი სალამის ვარიანტის 1-ლი ნაწილია), მაგრამ ეს აქტი წარმოდგენაში ისეთი შეუნელებელი ენსპრესიით მიმდინარეობს, იმდენად მთლიანი და წარმტაკია, რომ მაყურებელი დაღლას სრულიად არა გრძნობს. ამას ხელს უწყობს ისიც, რომ ეს მოქმედება უთავრესად კამერულ-ინტიმურ სცენებზეა აგებული.

ამ დადგმამ განუზომლად გაზარდა შთაბეჭდილება პროკოფიევის ნაწარმოებზე. გადკრით შეიძლება იმის თქმა, რომ ამჟამად მხოლოდ ეს სპექტაკლი გვაძლევს ნათელ წარმოდგენას ამ ოპერის შესახებ და ნამდვილ მასალას სამართლიანი მსჯელობისათვის. ამიტომ ჩვენც მხოლოდ ამ რედაქციას დავეყრდნობით. ცხადია, ლ. ტოლსტოის რომანის მუსიკალურ-ლიტერატურ განსახიერება ამ ვარიანტის მიხედვითაც პირობითი რჩება და ვერ მოიცავს რომანის ეპოპალური პრობლემატიკის თითქ სიღრმეს (რაც შეუძლებელიც იყო), მაგრამ ამ პირობითი მონახაზის ფარგლებშიც დამაჯერებელი ხდება ხალური სიუჟეტის საყრდენი პუნქტები და რომანიდან ალებული ეპიზოდების შედარებით თავისუფალი კონცეპტრაცია „მშვიდობისა“ და „ომის“ ვითარებათა ამსახველ მონაკვეთებში.

წარმოდგენის პირველ მოქმედებაში თეატრმა მოაქცია „მშვიდობის“ ყველა სურათი. მათი ერთ მოქმედებაში თავმოყრით უფრო მკაფიო გახდა ოპერის დრამატურგიული რელიეფი. მთელი ეს მოქმედება შეიგრძნობა, როგორც ერთი მთლიანი რომანტიული პოემა. მის სიუჟეტურ ქარგას ქმნის ნატაშა როსტოვასა და ანდრეი ბოლკონსკის სიყვარულის ამბავი. აქვე ჩართულია ეპიზოდი ანატოლ კურაგინით ნატაშას გატაცებისა, რომელიც თუმცა მთავრდება კურაგინის ავანტიურის მარცხით, მაგრამ იწვევს ანდრეისა და ნატაშას სეპტაკი ურთიერთობის კატასტროფას. ნაშთკას დიდი სულიერი დრამა სათანადოდ შეშნდებულია. იგი იწყება მაშინ, როდესაც ნატაშა განიცდის დიდ ტკივილებს და თავმოყვარეობის შელახვას მოხუც თავად ბოლკონსკისთან და თავდის ახულ მარიასთან შეხვედრის დროს (შესაბ სურათი). ამ მოქმედების დასასრულს (შეშვიდე სურათი — პიერ ბეზუხოვის კაბინეტი) ცნობილი ხდება, რომ ნაპოლეონმა შეტევა დიდ რუსეთის ჯარების წინააღმდეგ. მეორე მოქმედებას გადავყავართ ომის ვითარებაში და მასში მოცემულია მეომართა ორივე ბანაკი. პირველ პლანზეა რუსი ხალხის პატრიოტული მოძრაობა, ფელდმარშალი კუტუზოვი, ეს ძლიერაფაა გამოხატული ამ აქტის პირველივე სურათში — ბოროდინის ბრძოლის წინ. მეორე სურათი წარმოუვლენს ნაპოლეონის ბანაკს (შევარდნის სიმაყრე ბოროდინის ბრძოლის დროს), ხოლო მესამე—რუს გენერალთა მკობას ფილის ქოხში (მოსკოვის ალტოვების წინ. ამრიგად, ეს მოქმედება უპირისპირდება პირველი მოქმედების ინტიმურ, უსიკოლოგიზირებულ სახეებს, მათს გაფაქიზებულ ფაქტურას გმირულ-ეპიკური პლანის მონუმენტურობ მასიებით. ამ ორა ხაზის — ორი სიუჟეტის სინთეზი ეი ხდება მესამე მოქმედებაში, სადაც მთის სურათებს (ხანძარი დაცლილ მოსკოვში, სმოლენსკის გზაზე, რომელიც მთავრდება რუსი ხალხის გამარჯვების ათოლიზით) შორის მოქცეულია ნატაშას მიერ მომაკვდავი ანდრეის ქოხში ნახვის სცენა. ოპერის არქიტექტონიკას, ამრიგად, საფუძვლად უდევს სურათების მონტაჟის გარკვეული პრინციპითა, მაგრამ ამასთან ეი მტკიცე დრამატურგიული ლოგიკაზეა აგებული და არავითარ შემთხვევაში არ შეიცავს სიუჟეტური გაშლის რაიმე იმპრომიზაციულობას. ამ დრამატურგიული სიმტკიცის მთავარი ძალა კი არის მუსიკალური დრამატურგია, რომელიც „დიდი სიმფონიზმის“ პრინციპზეა შექმნილი.

„ომსა და მშვიდობაში“ შესამჩნევია პროკოფიევის შემოქმედების ორი განშტოების — ლირიკულისა და გმირულ-ეპიკურის სინთეზი, ეს ორი ხაკიდი განსაკუთრებით დამახასიათებელი ბაგე კომპოზიტორის შემოქმედების უკანასკნელი პერიოდისათვის (გავიხსენოთ ერთის მხრივ ბალეტები „რომეო და ჯულიეტა“, „ზოლუშკა“, „ქვის ყვავილი“, მეშვიდე სიმფონია, ხოლო მეორე მხრივ — მონუმენტური პატრიოტული კანტატა „ალექსანდრე ნევსკი“). „ომსა და მშვიდობაში“ ამ ორი ხაზის სინთეზთან ღრმა ორგანულობასთან არის დაკავშირებული გამომსახველი ხაშუალებათა ნაირფეროვნება და რიული კომპლექსი. გამომსახველი ხერხების ეს მთელი რიგი, კომპოზიტორის გაბედული ექსპერიმენტებისა და ნოვატორულ მიგნებათა შედეგია (მათ ადგილი ჰქონდათ პროკოფიევის მოღვაწეობის მთელ მანძილზე). მაგრამ „ომსა და მშვიდობაში“ ხმენახსნება მხატვრული ხერხები (იქნება ეს არიოზულ-მელოდიური ხტილი, თუ ეწსპრესიული დეკლამაცია და სხვ.) განსხილული და ახსნილი უნდა იქნეს არა მხოლოდ „განსხნებული“ სათანო ესთეტიკის შესაბამისად, არა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი მთელი ანალიზით (ეს შეიცდება არა ერთ კრიტიკოსს მოუვლია, რის გამოც მათ უბრალოდ ვერ გაიგეს ამ ნაწარმოების ბუნება), არამედ მთ მიერ შედგენილი რთული კომპლექსისა და მთლიანი დრამატურგიული რელიეფის თვალსაზრისით. ამ მთლიან რელიეფშია ამ ხერხების განსაკუთრებული ხიმნე (მისი შთამბეჭდავი ძალა მთელი ნაკლებად გამოჩნდა მუსიკოლოგიურ დადგმაში). პროკოფიევი ეკ ირეს ხოციალ ისტატობას და იმის მიხედვრის, თუ ხოციური დრამატურგიის რომელი ელემენტს რა ფუნქცია დაკისრის, რომელი პერსონაჟი რა ხერხებით ასახოს და ეს ხერხები დრამატურგიული განვითარების რომელ სტადიაში ჩართოს. ამით მიღწეულია მუსიკალური არქიტექტონიკის საოცარი ელასტიურობა, რის წყალობითაც ეს გიგანტური მოცულობის ოპერა შეუნელებელი დინამიკით ვითარდება და მის წარმოდგენაც შეუნელებლი დაბაუნთნით აღიქმება.

ოპერა „ომი და მშვიდობის“ ერთ-ერთი თავისებურებაა ის, რომ მის ლიბრეტოს ძირითადად ხაფუძვლად უდევს პროზაული ტექსტი. აქ ლ. ტოლსტოის პროზაული ტექსტიდან ალებულია არა მხოლოდ დიალოგები, არამედ თვით აღწერითი მომენტებიც. ამ გარემოებამ ხავსებით ბუნებრივი გახადა ოპერაში რეჩიტატიული ელემენტების განსაუთრებული ფუნქცია. რეჩიტატივების სიკაობე გამოწვეული ლ. ტოლსტოის პროზაული ტექსტის მუსიკალური გასაღებულების აუცილებლობით (მაგრამ არა მხოლოდ ამით). პროკოფიევის მიერ პროზაული ტექსტის ხაოპერო ლიბრეტოში გამოყენების ამ ხერხის პირველად როდი ვხვდებით — პროზაულ ტექსტების კომპოზიტორი დიდი ეფექტით მიმართავდა ადრეც. ამის თვალხაჩინო ნიმუშია „ხემიონ კოტკო“. პროკოფიევის ადრინდელ ოპერებში პირველ პლანზე განვითარებული იყო რეჩიტატიული ხაწყისი, რომელიც ზნიად ძალზე მიპერტროფირებული სახით იყო გამოყენებული. ამ რეჩიტატივებში გამოჩნდა პროკოფიევის, როგორც მძაფრი თეატრალური კომპოზიტორის, ბუნება. ამ პროკოფიევი ერთის მხრივ განვარძობს და ავითარებს რუსული კლასიკური მუსიკის, კერძოდ, დარგომიჟსკისა და მუსორგსკის ტრადიციებს, ამავე დროს ახლებს გარკვეულ ძვრებს: მისი რეჩიტატივი-დეკლამაცია არა მარტო ფსიქოლოგიური ან პორტრეტული

გამოსახვის ფუნქციას ახორციელებს, არამედ იგი ხდება აგრეთვე მძაფრი სცენური მოქმედებისა და მძაფრი სულიერი ექსპერიმის ანარეკლი. ამრიგად, იგი ილებს ერთდროულად როგორც ფსიქოლოგიურ-პორტრეტულ, ასევე „სიტუაციურ“ მნიშვნელობას. ექსპერიმენტების პიპერტროფია პროკოფიევს ადრინდელ ოპერებში ზნიანად ემოხვიება ტრადიციული კლასიკური საოპერო ფორმების, სახელდობრ, არიოზულის იგნორირებას (ტრადიციული საოპერო ფორმების „მხრივი“ ხმამ პროკოფიევს არ დაუწყია — იგი ხმათაანსახ დოზებით ჰაკაშრიბებული იყო ყოველი ეპოქის საოპერო რეფორმებიან).

პროკოფიევის ადრინდელი საოპერო ნაწარმოებები აღებულები იყვნენ ძალზედ გამდელილი ექსპერიმენტებით, ძიებებით. ამ ძიებებს თუ ყველაზე გამარჯვება არ მოჰქონდა, ეს იმას ოდენ ნიშნავს, რომ ისინი ფუძე და ამაო იყვნენ, როგორც ზოგიერთ კრიტიკოსს წარმოდგენია. შემოქმედებით ძიებებს, გამდელ ექსპერიმენტებს, ცხადია, უყვნელოვნ თანაბარი ნაყოფი არ მოაქვს, და ეს ხომ სავსებით ბუნებრივია. ზოგიერთი დოგმატიკოსი, როგორც წესი, ნაკლებად გამარჯვებულ ექსპერიმენტებს ათვინებს შემოქმედებით ჩავარდნებად, ღრმა შეცდომებად და მიიჩნევს მათ ხელოვნის მიერ თითქმის ამაოდ დაკარგულ დროდ! რაც უფრო მძაფრია ძიებანი ხელოვანისათვის, მით უფრო დამახასიათებელია ხოლმე შემოქმედებითი ზიგზაგები. ყოველი ასეთი ხელოვანის მთელი შემოქმედების გზის შესწავლა ნათელს ხდის მის ძიებათა არსს, ცხადყოფს იმ გარემოებას, რომ ნოვატორული ხელოვნების ხაზოლო გამარჯვება, მისი მხატვრული სრულყოფა და ცხოვრებაში დამკვიდრება სწორედ შედეგია რთული, ზიგზაგებით ადსავსე პროცესისა. და ამ პროცესიდან რომ გამოთშეულიყო ე. წ. „მხატვრულ ცდომილებათა“ მოშენება, მაშინ ხომ ეს ძიებანი საბოლოოდ ვერც მიიღებდნენ იმ დახვეწილ, ცხოვრებაში შემოწეობით და გამობრძმედილ თვისებებს, რომლებიც ქეშმარიტ ნოვატორობის გამომხატველი უნდა იყვნენ!

პროკოფიევის საოპერო შემოქმედება იყო ახალი ეპოქისათვის შესატყვისი ფორმების, ახალი ორიგინალური ხერხების დაუღალავი ძიების რთული და ზიგზაგებით სავსე პროცესი, რომელშაც საბოლოოდ დიდი ნაყოფი გამოიღო და ეს უყველზე ტიპიური და სინაზით ამ სიტყვით ამ გამოჩნდა — „ომსა და მშვიდობაში“.

როგორც უალესად თეატრალური კომპოზიტორი, პროკოფიევი დიდი მხატვრული ძალით ხატავს ადამიანთა პორტრეტებს და გადმოსცემს მძაფრ სცენურ მოქმედება-მდგომარეობებს. პროკოფიევის თეატრალური ბუნება მთელის სისრულით გამოვლინდა მის მალეტბებში, განსაკუთრებით, „რომეო და ჯულიეტაში“, რომელიც მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული დრამატურგიის იდეალური მთლიანობის მხრივ სახალეთ მუსიკის ისტორიის ერთ-ერთი წმენარეულია. ამ მალეტების მუსიკალურ არქიტექტონიკას ქმნიან ფართო მელოდიური პლასტიკის (სადაც მომხიბლავი ფანტასტიკა და გულღია რუსული მელოდიკა ორგანულად ეხლართებიან ერთმანეთს. ამ კომპოზიტორი ავითარებს რუსული საოპერო კლასიკის ტრადიციებს), მძაფრი, მრავალწახნაგოვანი რიტმი, საოცრად პლასტიური ფაქტურა და პარმონია. პარმონიული განვითარება — მოდულაციების (განსაკუთრებით შორეული მოდულაციების) ენინებამაგვილობის და პლასტიურობის მხრით პროკოფიევი ერთ-ერთი უყველაზე საინტერესო შემოქმედი მსოფლიო მუსიკის ისტორიაში; ამ მხრივ მან შეიძლა მიმდევრების მთელი სკოლა და თანამედროვეობის კომპოზიტორები ძნელად თუ გვერდს უყლიან პროკოფიევის მოდულაციურ პრინციპებს. პარმონიულ-ტონალური განვითარების სიმძაფრე და გამომკვლეთობა თავდაღწევ დამახასიათებელი იყო პროკოფიევისათვის, ხოლო ბოლო პერიოდში ეკი მან ამ მხრივ მიაღწია კლასიკურ გამოკვეთილობას, გამოთქმის დიდ უბრალოებას და დამაჯერებლობას.

ეს თვისებები იგრძნობა პროკოფიევის ოპერებში, რომლებშიც ემატება რეჩიტატიულ-დეკლამაციური საწყისი. „ომსა და მშვიდობაში“ რეჩიტატივები ალარ ატარებენ პიპერტროფირებული ექსპრესიონიზმის ელემენტებს და მისი ადრინდელი ოპერებისაგან განსხვავებით, ალარ ასრულებენ გადამწყვეტ როლს მთლიან საოპერო დრამატურგიაში. მათ მხოლოდ მიკუთვნილი აქვთ თავისი მკაფიო ადგილი. ღრმად ცდებიან ის კრიტიკოსები, რომლებიც ძვ-ლი ინერციით კრიტიკა ბრალდებით იმას, თითქოს პროკოფიევს ამ ნაწარმოებებშიც რეჩიტატივ-დეკლამაციია ნოქვს მელოდიურ-არიოზულ საწყისს. შეცდომაა ისიც, რომელსაც „ომი და მშვიდობის“ ნოვატორული თვისებების ანალიზის დროს, რეჩიტატიულ საწყისს განიხილავენ არიოზულ-კანტილენური ელემენტებისაგან მოწყვეტით. აქ, ჩვენს აზრით, პრინციპულად უნდა განისხვავოს ის დრამატურგიული პრინციპები, რომლებიც გამოუენებიათ არიან პროკოფიევის ადრინდელ თხზულებებში, ერთის მხრივ, და „ომსა და მშვიდობაში“ — მეორე მხრივ. თუ პროკოფიევის ადრინდელი ოპერების ვოკალში რეჩიტატივს თითქმის მთლიანად დომინირებული ფუნქცია აკისრია, „ომსა და მშვიდობაში“ იგი ოპერის დრამატურგიის ერთ-ერთი ელემენტია, რომელიც სინთეზირებულია როგორც სოპერო არქიტექტონიკის სხვა კომპონენტებთან. ამ მიხედნილ ნიშნებზე „ომი და მშვიდობის“ განსაკუთრებული ადგილი, მისი მუსიკალურ-სცენური დრამატურგიის თავისებურება.

სოპერო დრამატურგიის ელემენტების ეს ნაირფეროვნება „ომსა და მშვიდობაში“ ქმნის ამ ვეებერთელა ეპოქის მძაფრ მუსიკალურ-სცენურ რელიეფს. ეს საქმე გვაქვს ტრადიციებისა და ნოვატორობის შერწყმის საუცხოო ნიმუშთან. რუსული ეპიკური ოპერის და სახალხო-მუსიკალური დრამის სული ტრიალებს სახალხო სცენებში პროკოფიევის ბრძოლის წინ, სპოლენსკის გზაზე, ფინალ-პოთეოზში. მათში ვხედებით მუსორგსკისებურ „მდაბიურ“ ბაღადობილებს, მყარნიადაგებულ მეტყველების ანარეკლს და სახალხო შეძრწუნების ტრაგიკულ ექსპრესიას, ბოროდინისებურ „ბოგატირულ“ ძალასა და ეპიკურ სიფართოვეს, გლინკასებურ სახალხო-პატრიოტულ პათოსს. რუსული კლასიკური მუსიკის საუკეთესო ეროვნული ტრადიციები აქ წარმოდგენილია სრულად ახალი, „პროკოფიევისებური“ ძალით: მძაფრი და ცუნთანაში მელოდიურ-პარმონიული აზროვნებით, სინათლის მძლავრი შეგრძნებითა და დაუშრეტელი ოპტიმიზმით. შეიძლება გამდელად ითქვას, რომ სიცოცხლის ძალისა და სინათლის მძლავრი აღქმის მხრივ პროკოფიევს თავისი მასწავლით და მრავალუოვნებით შეიძლება გლინკას შემდეგ ბადალიც არ პყავდეს ოპერულ მუსიკაში.

„ბილინური“ ფართო შტრიხებით აქვს დახატული ეპიკური ბოგატირების სახე (განსაკუთრებით კი იგრძნობა ბოროდინის სცენაში და ოპერის ფინალში). ეს ფართო და მდორე ბილინურ-ეპიური საწყისი, განსხვავებით გლინკასა და ბოროდინის სახალხო პატრიოტული ოპერებისაგან, „ომი და მშვიდობის“ უმეტეს ნაწილში კი არ ბატონობს, არამედ მას აქვს მკაფიოდ შემოხაზული ადგილი და ფუნქცია. მაგალითისათვის მოვიყვან რუს გენერალთა ბჭობის სცენას ფილის ქოხში, სადაც კუტუზოვის ეპიური ფიგურა გამოკვეთილია არა მისეულ ეპიურ ფონზე (თუმცა აქაც მას „მუსიკალურ მაკაშირებ“ გვეკლინება სმოლენსკელ ლტოლვილების „ბოგატირული“ თემა, რომელიც ბოროდინის სცენაში ჩამოყალიბდა), არამედ გენერალების მძაფრი, ექსპრესიული და ორიგინალურ-კონტრასტული პორტრეტების შეჯახების გარემოცვაში. ამგვარი კონტრასტულობა ძალიან დამახასიათებელია ამ ოპერისათვის და აიხსნება იმით, რომ ლევ ტოლსტოის რომანის ვეებერთელა მასშტაბის მუსიკალურ-სცენური ტრანსკრიპცია ბუნებრივად მოითხოვს უალრესად დინამიურ დრამატურგიას.

ფართო ეპიურ შტრიხებთან ერთად, იმავე ოპუსის პატრიოტული ალმაცონის ვითარებაში გვხვდება წმინდა „კინემატოგრაფიული“ ხერხებიც (ელვისებური მსვლელობა მოქმედების ჯანეთარებაში, სცენური ეპიზოდების ხშირი ცვლა და მოქმედების ტემპისადმი მუსიკალურ საშუალებათა დამორჩილება, რომლებიც მუსიკალური გამოსახვის სიმძაფრით ომის ჭარცცხლის ატმოსფეროს გადმოსცემენ). ასეთებია ნაპოლეონის ბანაკის (შეგარდინის რედუტი), მოსკოვის ხანძრის, სმოლენსკის გზის, ნაპოლეონის არმიის დამარცხების სცენები. აქ შეიძლება კომპოზიტორი კიდეც მიმართავდეს ექსპერიმენტატული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ ხერხებს და აღწევს მოქმედების დაჩქარების დიდ ეფექტს. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი არ ერიდება „ეურისათვის სახაშოა“ ხმოვანების, უკადრეს დისონანსების, მძაფრ, ექსპრესიულ დეკლამაციას, ეთვის სალაპარაკო ტექსტის ჩართვას და ა. შ. ზოგიერთ კრიტიკოსს ეს გარემოება „ბოდერნიზმის მავნე გადმონაშთად“ ეჩვენება, რაც ჩვენი ხედვით წყალის დოგმატიკოსობად მიგვანიშნა! განა შეიძლება რაიმე ხერხის ამოკლეულ საერთო დრამატურგიული კონტექსტიდან და დამოუკიდებლად მისი ფორმალური ანალიზი? მით უფრო მაშინ, როდესაც ამ ელემენტებს აქვთ მკაფიოდ დაკისრებული დრამატურგიული ფუნქცია და არავითარ შემთხვევაში არ განსაზღვრავენ მთელი ნაწარმოების ძირითად სახეს! სხვა სამქა, როდესაც მთელი ოპერა ან მისი უდიდესი ნაწილი მიდის ამ პლანში. მაშინ ეს უკვე საზიანოა, როგორც ეგი არცხებითად სპობს სოპერო ჟანრის აუცილებელ პირობას — მის დემოკრატიულ თეატრალურ ბუნებას. ასეთი შემთხვევები კიდეც იყო პროკოფიევის ადრინდელ ოპერებში, მაგრამ „ომსა და მშვიდობაში“ ამგვარი ელემენტები უალრესად ორიან ძალა გამოუენებული და კიდეც უფრო რელიეფურს ხდიან ოპერის სხვა საწყისებს. მაგრამ ზემოხსენებული კრიტიკოსები, როგორც ჩანს, ამას არ უწევენ ანგარიშს. ამ შემთხვევაში გვაკლებენ რომელ ვაჭრის მიერ მძაფრი სატირით აწერილი დოგმატიკოსი ბეგემეტი (ოპერა „ნიორნებერელი სიმღერის ოტატნი“), რომელიც მთისტერნინგერების სახალხო პაექრობაზე ნიჭიერი ჭაბუკის ვალტერის სიმღერის დროს დაფაზე ცარცით ხაზს გავალებს ხოლმე, როცა კი ვალტერის სიმღერაში რაიმე არ იყო ისეთი, რომელიც ბეგმეულის „წესლისა და ზკალის“ კანონებს არ ექვემდებარებოდა! ამგვარი კრიტიკოსები „კინემატოგრაფიულ“ სისწრაფესაც კი უსაყვედურებდნენ კომპოზიტორს და ხრულიად ვერ წარმოუდგენიათ ის, თუ არა გამომსახელი ხერხების ამგვარი ეფექტური შენაცვლება, შეუძლებელი იქნებოდა ამ ვეებერთელა რომანის არა მარტო ძირითადი სიუეტებრი ლერძის, არამედ მისი სულისკვეთების გადმოცემაც კი! მეტად საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ანდრშნული „კინემატოგრაფიული“ სცენები ოპერაში მოცემულია მაშინ, როდესაც მაყურებლის თვალწინ ძირითადად უკვე გაიარეს ნაკაშაა და ანდრეის სიყვარულის ლირიკულ-დრამატულმა ეპიზოდებმა და ბოროდინის „ბოგატირულმა“ სახალხო სცენამ. ამ მაყურებელს უკვე იმდენი ფიზიური დატვირთვა აქვს მიღებული, რომ შემდგომი დინამიკისათვის საჭიროა ახალი, მოქმედების დამაჩქარებელი და გამამეცვებელი ხერხების შეტანა. ამ მეტად დიდი მოცულობის ოპერაში, დიპახელი და გაფაკიზებული ფსიქოლოგიურ-დრამატული სცენებისა და მონუმენტური საგუნდო მასივების სერიის შემდეგ, უალრესად ექსპრესიული, „კინემატოგრაფიული“ სისწრაფით განვითარებული სცენები (სადაც მუსიკის მთელი სიმძაფრე გადატანილია ხოქმედების საწყისზე) სპექტაკლს ახალი ხარისხის ემოციურ დაძაბულობას ატენენ და ახალი ძალის ზემოქმედებას ახდენენ მაყურებელზე.

ოპერაში უამრავი მოქმედი პირია. კომპოზიტორი ახერხებს მრავალი ეპიზოდური პერსონაჟის ლაკონიურ და სახოვან დახასიათებას. მთავარ გმირებთან — ნატაშას, ანდრეისთან და კუტუზოვთან დაკავშირებულია ლეტმოტივების ორი სერია, რომელიც მუსიკალური დრამატურგიის საურველია.

ლეტმოტივთა გამოხატულია ნატაშასა და ანდრეის სიეტაკი სი-

ყვარული. ამის გარდა, ლეიტმოტივები აქვს ნატაშას და ანდრეის. სამივე მათგანი მხიბლავი სილამაზისა და კრისტალური სიწმინდის გამომხატველი იდეალური ნიმუშებს წარმოადგენს. სიყვარულისა და ნატაშას ფართო მუსიკალური თემები გადმოცემენ ნატაშას უფაქიზეს ბუნებას. ამას გამოხატავს თითოეულის გამკვირვალე, ნათელი სხივით გამსჭვალული მელოდია და ფაქტურა. ანდრეზეული ორი თემის უალრესად სათუთი აღნაგობაში მხურვალე ადამიანური გრძნობებია დაგროვილი (რაიმე ტკბილი გრძნობიარობის გარეშე, რაც საერთოდ უცხოა პროკოფიევისათვის) და ამ პოეტიკის მეთხეთი ის თემები, ოპერის სხვადასხვა სტადიაში, აღწევენ დიდ დრამატულ სიძლიერეს. ამ „სერიის" მესამე ლეიტთემა (ანდრეის) გამოხატავს პირქუში, ცხოვრებისადმი უნდობელი განწყობილებიდან გამოსულს და ნათელი რწმენითა და იმედებით გამსჭვალას; მასში იგრძნობა კეთილშობილური სიამაყე და თავდაჯერება, ჰიმნური ამალლებულობა. მაგრამ ეს ლეიტთემები ოპერის მსვლელობაში არა აქვთ „დასაყურებული" ან პერსონაჟებს. ნატაშასა და ანდრეის პარტიებში ეს თემატიური ზღვარი წაშლილია და თემები მათ შორის გაერთიანებულია; ისინი გადიან ორთვეს პარტიებში, ორკესტრშიც და ვოკალშიც.

ამ თემების მეოხებით მთელი ოპერა გაჯერებულია ნატაშასა და ანდრეის სიყვარულის სულისკვეთებით. პროკოფიევს ანდრეი და ნატაშა კი სულ სამჯერ გამოჰყავს სცენაზე ერთად, და ისინი ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებაში მოკრძალებული და „სიტყვაუფწერი" არიან. გამონაკლისია მხოლოდ მათი უკანასკნელი შეხვედრის სცენა, როდესაც ნატაშა კოცნის ინახულებს სასიკვდილოდ დაჭრილ ანდრეის,— აქ მათი ურთიერთობა აქტიურ დრამატულ ხასიათს იღებს. ოპერის პრიველთაგე სურათში (გრაფ როსტოვის მამული „ოტრადნოე") სცენაზე არიან ერთდროულად ნატაშა, მისი კუზინა სონია და ანდრეი. მაისის ღამეს, ფანჯარაზე გადმოდგარი ქალიშვილები ვერ ხედავენ ქვეთით მყოფ ანდრეის (მხოლოდ ანდრეის ესმის მათი ხმა) და ამ დდგომარეობაში აგებულია მათი ანსამბლი. შემდეგ — მათი უშუალო შეხვედრა მეფლირსზე ძალიან შეკავებულადაა გადმოცემული და ამ სცენაში მთელი სიყვარულის ჩასახვის ძირითადი სიმძიმე გადადის მინორულ ვალსზე. ამ არაჩვეულებრივ მომხიბლავი და ფაქიზი ვალსის ფონზე (რომელშიც ოგრძნობა რუსული კლასიკური ვალსის, ცრძოდ, გლინკას „ვალსი-ფანტაზიის" ანარეკლი) გამოჯვრებულნი ძირითადად ფსიქიკური „უგებენ" ურთიერთს, ხანგამოშვებით ჩაერთვენ ხოლმე რეპლიკებს. ეს სედანი ვალსი, როგორც მოგონება, გაიკლის მათი უკანასკნელი შეხვედრის დრამატულ სცენაში (ოპერაში მის კონტრასტად გვეკითხება მეორე, „ცნებიანი" ვალსი, რომელიც კურაგინის ამბავთანაა დაკავშირებული). ამჯერი ხერხებით, — თავდაჯერილი სცენური მოქმედებით პროკოფიევი უტყუარი მხატვრული ლოგიკით ხსნის ლ. ტოლსტოის გმირების ცდებამოსილ თვისებებს, აღნიშნული სეტიტემებით ის სცენა ქმნის ოპერის ლირიულ-ფსიქოლოგიურ ღერძს, ხოლო პირველ მოქმედებაში კონტრაქციული სფეროქმნაა. ამის გარდა, ამ თემების „ბარელი გვხვდება სხვა პერსონაჟების, მაგალითად, ჟიან ბუზუხოვის პარტიაში. ამ შემთხვევაში პიერ ბუზუხოვი დახასიათებულია, როგორც როსტოვსა და ბოლკონსკის სპეტაკი სიყვარულის მოსარჩლე და გრთული. პიერ ბუზუხოვის ხასიათს, ოპერაში მოკლებული ლ. ტოლსტოის პერსონაჟის სილრმეს და მისი მოქმედების ფუნქციია უმთავრესად დაკავშირებულია ანდრეი-ნატაშა-კურაგინის ამბავთან. ამჯერ შემოვარკვიოთ, ჩემის აზრით, კომპოზიტორს ვერ დავუქმაბავთ, რადგან ბისი (ასევე რომანის სხვა პერსონაჟების) მეტი განვითარება შექმნდა კიდევ ახალ პერიპეტიებს ან ამით კიდევ უფრო გადატვირთავდა ისედაც რთულ ოპერას.

ლეიტმოტივთა მეორე სერია დაკავშირებულია ომის თემასთან, გმირულ-პატრიოტულ საწუხსთან. ეს ძირითადი კუტუზოვის ორი თემა. ერთი მოდის ბისი პირველი გამოსვლიდან და მონოლოგიდან ბოროდინის სცენაში და უმღერის რუსი ხალხის სიმპატიას. ამ მელოდიაში იგრძნობა გოლიათური დიდბუნებოვანება და ორატორული პათოსი. მეორე თემაა — მელოდია კუტუზოვის არიიდან გენერალთა ბჭობის შემდეგ, როდესაც მთავარსარდალს შეიპყრობს ფიქრი მოსკოვზე, მისი მოსალოდნელად დატოვების გამო. კუტუზოვის უალრესად ნათელი, სადა და დიადი მელოდია გაისმის, როგორც პატრიოტული აღფრთოვანების სიმბოლო. მას წარმოთქვამს მოსკოვის ბედის გამო შეშფოთებული მთავკვდავი ანდრეიც. ორივე ლეიტთემას მღერის სამშობლოს დამცველი რუსი ხალხი. ამ ორი თემის ურთიერთცვლაზე აგებულია ოპერის ფინალი-აპოთეოზი. თავისი პატრიოტული პათოსით და დემოკრატიულობით (ამ სიტუვის საუკეთესო გაგებით), „ომი და მშვიდობის" ფინალს, შეიძლება ითქვას, ბადალი არ ჰყავს საოპერო მუსიკაში გლინკას „სლავსას" შემდეგ. მესამე ლეიტთემაც არის ამ სერიაში — ესაა სმოლენსკელ ლტოლვილთა მძიმე მარშისებური, პირქუში და კუნთოვანი თემა.

ლეიტმოტივთა ეს ორი—ლირიული და ეპიკური კომპლექსი ქმნის ოპერის გამჭვილი მოქმედების ღერძს. ორივე მათგანი ფართო მელოდიაზეა დამყარებული, სადაც ვოკალიც და ორკესტრიც აქტიურ როლს თამაშობენ და ვითარდებიან სიმფონიური გაშლის პრინციპით. ნატაშასა და ანდრეის პარტიებში ძირითადად მღერადი — კანტილენური მელოდიებია ხოლმე ფსიქოლოგიურ რეპრიკებებში, ხოლო ხშირად მელოდიურ ხაზს აგრძელებს ორკესტრი. ამჯერად, ოპერის ორ ძირითად — ლირიულ-დრამატულსა და გმირულ-ეპიურ დინებაში მელოდიას გადამწყვეტი ადგილი უკავია, ასე რომ, „ომისა და მშვიდობის" გამოცხადება რეპრეკატორ-დეკლამაციური სტილის ოპერად, როგორც ამას ზოგიერთი კრიტიკოსი აკეთებს, პრინციპიად მცდარია.

მაგრამ რეპრეკატივების ხვედრითი წონა ამ ოპერაში ძალიან დიდია. აქ პროკოფიევი იჩენს გამომგონებლობის მრავალგვარობას. დეკლამაცია-რეპრეკატივების და ორკესტრის საშუალებით ეფექტურად და ლაკონიურად აქვს მოხაზული კომპოზიტორს პორტრეტები მოხუცი ბოლკონსკის, ანატოლი კურაგინის, ახროსიმოვისი, მეეტლე ბალაშის, ბოშა ქალი მატრიოშას, პიერ ბეზუხოვის, ელენ ბეზუხოვისი, გენერლების ბენგისენის, ბარკალი დე ტოლის, ერმოლოვის, რევშკის, ნაპოლეონის და მისი მარშლების, პლატონ კარატაევის, ტიხონ შერბატაის და სხვ. აქ ერთმანეთს ენაცვლებიან არიოზო-დეკლამაციური ფსიქოლოგიურ-რეპრეკატივი, გროტესკული დეკლამაცია. მძაფრი სატირული ძალით დახატულია თვქარიანი და ყოყლინინა კურაგინი — საგულისხმოა მისი თითქმის ყოველი ფრაზის დამთავრება ა-ს წამოყვირებით. რეპრეკატივთავე დახასიათებული მოხეცი ბოლკონსკი, მისი ახორეული ბუნება. დიდ დრამატურგიულ როლს თამაშობს მძაფრი ეკსპრესიული დეკლამაციის ბინასარეში ეპიზოდში.

დიდის გონებამახვილობით და ლაკონიურობით ხასიათდება ყოფითი კლორიტის გადმომცემი დიალოგები. აღვნიშნავ თუნდაც ბოლკონსკების მამულში როსტოვების სტუმრობის სცენას, სადაც ნატაშას შემოსვლის წინ ბოლკონსკების მსახურებში გადაირბენს კლორიტული ფრაზა: „Невеста молодого князя". საერთოდ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი „მუსიკალურ საუბრებს" — მათში კომპოზიტორი აქსოვს სრულიად სხვადასხვა ფორმებს. არის ისეთი შემთხვევებიც, როდესაც პროკოფიევ დეკლამაციურ და მღერად ელემენტებს მთლიანად ერთდროულად. ასე, მაგალითად, ანსამბლების კონტრაპუნქტები ერთდროულად ყოველ ერთ წმაში მღერადი მელოდია, ხოლო მეორეში კი „მოლაპარაკე" რეპრეკატივი და ამგვარი ხერხით მაღნეული დიდ დინამიური ეფექტი. ამ მხრივ, პირველად ვიტყოდი, ბორჯნევს ოპერა „სემონ კოტკო". მოვიყვან იქიდან ერთ ღირსშესანიშნავ მაგალითს: ურანიული სოფელში სამოქალაქო ომის სისხლიანი დღეებია... საღამოს ჟამს ერთმანეთს ხვდებიან შეყვარებულები; ისინი თითქოს ბედნიერი არიან ამ შეხვედრით, თქმა კი იციან როგორც დილა გაუთენდებათ. ორკესტრის ფართო არპეჯიორების ფონზე წარიმართვა მათი ლუტეი: ვეჟი მღერის გაშლილ, გულღია, ოდნავ ფარული სევდით მოცულ მელოდიას (მასში თავისებურადაა განვითარებული უკრაინული კილო-კილოთარები), ხოლო ქალიშვილი კი ამ დროს საოცარი სიტყვებს ამ მოპირდაპირე საშუალებათა ერთდროული კონტრაპუნქტული ჯეჯერება ქმნის უდიდეს შინაგან კონფლიქტს და, ოწევის ის უბედურების წინააღმდეგობის განწყობილებას, აღწევს განსაცვიფრებელ ემოციურ ზემოქმედებას!

სოპერო დრამატურგიის სრულიად სხვადასხვა, სოპერო მუსიკის წარსულში ურთიერთმოწინააღმდეგე ელემენტების თავმოყრა და ამით მოქმედების დინამიის შექმნა პროკოფიევის, როგორც სოპერო კომპოზიტორის, ნოვატორული ვთვისებაა.

ამ მრავალგვარი საშუალების მოხდენილი ჩართვა-გამორთვის დიდი ეფექტი გვაქვს „ომსა და მშვიდობაში". მოვიყვან მე-ს სურათს, რომელსაც როსტოვების ნათესავი ქალი, მკაცრი, მაგრამ კეთილი და სპაროლიანი, ახროსიმოვა პაიცხვს ნატაშას ბისი საქციელის გამო. მათი დიალოგი იღებს რეპრეკატიული საუბრის ხასიათს. ორკესტრში დიალოგის კულმინაციის დროს თითქმის განუწყვეტელივ ტარდება ნერვიულად მეკად მფეთქავი მოტივი, რომელიც ყვავიტეული იდეის ლეფერს იღებს. ერთის მხრივ ფლეიტებისა და სორდნიანი ვიოლინების მორთოლვარე ხმები ორკესტრში, ხოლო მეორე მხრივ ახროსიმოვას მრისხანება და თავზარდაცემული ნატაშას სულგანაბულობა, ხან კი ნერვიული აღგზნება, დიდის ემოციური ძალით გადმოსცემენ უმძაფრეს დრამატულ სიტუაციას და ნატაშას უდიდეს სულიერ ტრავმას. ნატაშა სცენიდან გაიჩის, ხოლო დაბაზული ფსიქოლოგიური სატუაცია გრძელდება... ამ დროს ახროსიმოვას მოახსენებენ, ვეწვიან მეორ ხავნებიდან დაბარებული პიერ ბეზუხოვი. ახროსიმოვას უამბობს ამ ინციდენტის შესახებ... და აქ კომპოზიტორი პოულობს ფსიქოლოგიური დაძაბვის გაძლიერების საოცარ ხერხს: ორკესტრის ისეთივე კონვულსიური ღელვადობის ფონზე მძიდნების ახროსიმოვა იწუვს... ლაპარაკს ეს ხერხი თავისი მოულოდნელობით მსმენელზე ახდენს შემძაფრუნებელ, ვიტყოდი, დოსტოევსკისებური ძალის ზემოქმედებას!

* * *

სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალური თეატრის „ომი და მშვიდობა" უკანასკნელი წლების ერთ-ერთი უშუალონშვენესი სპექტაკლია საბჭოთა სოპერო სცენაზე. მისი განსაკუთნებული ღირსება მოლიან სცენურ კომპოზიციაში და დინამიორობაშია, რომ ამ მეტად რთულ ოპერას მაყურებელი შეუფლებელი დაძაბვით უსმენს, ამაში დიდი თეატრის დამსახურება. თეატრს, ცხადია, გამოაჯვა სცენური ცხოვრების ის გზა, რომელიც ამ ოპერამ გაიარა ლენინგრადის მცირე სოპერი და კიევის შევჩერკოს სახელობის თეატრებში. მე საშუალება მქონდა მენახა ამ თეატრების სპექტაკლებიც, რომლებსაც მრავალი ღირსება აქვთ. ღიდი სიძნელეების გადალახვა დასჭირდათ ამ თეატრებს, განსაკუთრებით ლენინგრადის თეატრს, რომელსაც პირველს მოუხდა ამ ვეებერთელა პარტიტურის გახსნა (დადგა ბელორუსიის ხსრ სახელობა არტისტმა ბ. პოკროვსკიმ, დეკორაციები შესრულა ყ ბანსვებრებით მხატვრის ვ. დმიტრიევის ესკიზების მიხედვით, მუსიკალური ხელმძღვანელი — ე. გრიქუროვი, ამჟამად დირიჟორობს ბ. დონაიი). განსაკუთრებით გულისხმიერად უმუშავია ლენინგრადის თეატრს ამ ოპერის თავისებური ლირიკის გახსნაზე. ამ მხრივ გაალრმავა მუშაობა კიევის თეატრმა (დირიჟორი ა. კლიმოვი, რეჟისორი ვ. სკლარენკო, მხატვარი ა. პეტრიცკი), როგორც ამ ოპერის ვოკალურ პარტიებში ხაზი გაუსვა მელოდიობას და

ამით მუსიკის მრავალი სიინტერესო თვისება გამოავლინა. კარგად ცდერენ გრანდიოზულად დადგმული სახალხო სცენები.

ამრიგად, სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრის ამ ოპერის პოვისების მხრივ ნაწილობრივ გაკაფული გზა დაზედა, რომელმაც გაუადვილა თეატრს შესისხლხორცებოდა ოპერას, გადადწყვიტა მისი საბოლოო ვარიანტი და მთლიანი კომპოზიცია. წარმოდგენაში იგრძნობა თეატრის დიდი კულტურა და შესანიშნავი შემოქმედებითი ტრადიციები. მთავარია ის, რომ მასში ყველაფერი მიმართულია პროკოფიევის ნაწარმოების მართალი და ღრმა გახსნისაკენ. წარმოდგენის დინამიურ მსვლელობას ხელს უწყობს „ჩრდილ-ისპაითელების“, პირველი და მეორე პლანის კომპოზიციების მარჯვე გარიგება-განლაგება, რაც საქმეტაკლის ატრაქციის დიდი დაინტერესებაა (ეს იყო ერთ-ერთი მთავარი პირობა იმისა, რომ ბრწყინვალედ იქნა განხორციელებული ყველა 13 სურათი).

საქეკვილის მუსიკალურ ხელმძღვანელს სსრკ სახალხო არტისტს ს. სამოსუდს ღრმად ჰქვს გახსნილი ოპერის ორთავე — ლირიკული და ეპიკური ხაზი და გონივრულად აქვს გადაწყვეტილი შესრულების ტემპები და ნიუანსები, რომლებიც მკაცრად ექვემდებარებიან საქმეტაკლის მთლიან დინამიას (სამწუხაროდ, ავადმყოფობის გამო ს. სამოსუდი არ დირიჟორობს ოპერას და იგი მიმჭავს დირიჟორ ა. ზაფერდოს). ამ მარჯვე ნიუანსების შედეგად საგრძნობლად შერბილებულია და თითქმის შეუმჩნეველი ხდება ოპერის ზოგიერთი ბუნდოვანი მხარე (ოპერა გადაგვირთულია რიტიკატიული ელემენტებით, და პრობლემური ტექსტის ჭარბი გამოყენება ზოგ შემთხვევაში ნწვევს არაბუნებრივ ვოკალურ მიმთხვრებს; კ არის საფრთხე, რომ ოპერა ძნელი ასათვისებელი და დამძიმებული იქნება მსმენელისათვის. ამ ნაკლოვანებებმა ნაწილობრივ თავი იჩინეს ლენინგრადის დადგმაში. მაგრამ ეს ნაკლოვანებები, მეტადრე, მოსკოვის დადგმაში, მეტად უმნიშვნელოდ გამოიყურებიან ოპერის უდიდესი ღირსებების ფონზე და ამის გამო არც ვამახვილებ მათზე ყურადღებას).

მოსკოვის დადგმაში მიღწეულია მუსიკალური და სცენური მოქმედების ორგანული მთლიანობა. ამაში დიდი დამსახურება მიუძღვის რეჟისორს, რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ლ. ბარათოვს და თანდათმდგმელს, მხატვარს რსფსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ს. ვილკოვს, ბალეტმეისტერს ა. ჰიქნოძეს. მთელს საქეკვილის სუფეს ეპყრა სულისკვეთება და სცენური სიმართლის ატმოსფერო. საყურადღებოა მთელი კომპოზიცია და მისი უველა ატრიბუტი მიზანსცენათ მთავარი იდეის გახსნისაკენ. თვით სამეჯლისო სცენებიც ლირიკული დრამის ორგვლივაა აგებული. ამ მხრივ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებს ნატაშასა და ანდრეის გაცნობის ეპიზოდი მეჯლისზე (მე-2 სურათი): ანდრეი მოკრძალებით მოიპატიჟებს ნატაშას ცეკვაზე; იწყება დრამატული, იშვიათად პოეტური ვალსი; ორივენი ცეკვით შედიან სცენის სიღრმეში და მეორე ოთახში გავლით თვალს მიეფარებიან... სცენაზე რჩება მათი მოთვალთვალე კურაგინი... ვალსი გრძელდება და სცენის სიღრმეში დარბაზის შუა თაღს გადაღმა გაივლიან მოცეკვავე სტუმრების სილუეტები. დაცარიელებული პროსცენიუმი ეი მხლოდ ამ დრამატული ვალსის კულმინაციის დროს შევსებას. ყოველივე ეს ქმნის ფსიქოლოგიური იდუმალების შთამაგონებელ სურათს და ძლიერად აკლებს კდემამოსილი სიყვარულის და ლირიკული დრამის ჩასახვის მომენტს. აღსანიშნავია, რომ რეჟისორთან ერთად, ცეკვების დამდგმელს ალექსი ჰიქნოძეს საუცხოოდ გაუგია ამ სცენების არსი. საქეკვილში გვხვდება ოშვიათად მოხდენილი და გამართლებული რეჟისორული ეფექტები. ასეთია, მაგალითად, გაბასვლა სმოლენსკის გზიდან — ფინალური სცენაზე; ზამთრის შემზადრავი ჭარბუქი და ცეცხლის ჩაკლები გადაბრძენენ პროსცენიუმზე ჩამოშვებული ფარდის წინ... სიმბოლური სცენის სიღრმიდან გამოანათებს ინოფერი შუქი, — იგი მოდის კუტუზოვის სამლოცველოდან. ფარდა იხსნება და დიდი მთავარსარდალი წარდგება გამარჯვებული რუსი ხალხის წინაშე... საერთოდ კი საქეკვილი საბჭოთა საოპერო თეატრის ერთი უშესანიშნავესი რეჟისორული ნამუშევარია.

იშვიათი სიფაქიზე და მომხიბლაობა, ღრმაპატიური სიმხურვალე და განცდის სიმართლე, შესანიშნავი, ხალი ხმა და ლამაზი ტანადობა — აი რა ახასიათებს ნატაშას როლის შემსრულებელს, სრულიად ახალგაზრდა მომღერალს ვ. კიევჩენკოს; ნატაშას როლი მისთვის საოპერო დებიუტი იყო. მსახიობი ღრმადაა შეკრული ლეგ ტოლსტოის გმირისა და სერგეი პროკოფიევის მუსიკის ატმოსფერში. ვ. კიევჩენკო დიდი პერსპექტივების მსახიობია.

ბრწყინვალეა კუტუზოვის როლში გამოჩენილი საბჭოთა მომღერალი, სსრკ სახალხო არტისტი ალექსანდრე პირაგოვი, რომელიც ჯერ კიდევ პროკოფიევის სიცოცხლეში ცხოვენ მონაწილეობას ღებულობდა ამ პარტიის სრულყოფაში. სიბრძნე, დიდმუნებოვნებაც და თბილი იუმორი ჩანს მის შესრულებაში. მისი კუტუზოვი თავისებური (შეიძლება ძალზედ ექსპანსიური) და დიდად დამაჯერებელია. ანდრეის როლში მე ვნახე ბ. შაპენკო და ლ. მოროზოვი. ორივენი ღრმად ხსნიან მუსიკის ლირიკულ-დრამატულ ბუნებას და კეთილშობილური სცენური მოქმედებით გამოირჩევიან.

ძლიერია ახროსიმოვას როლში თ. იანკო, მართალი და დამაჯერებელია პიერ ბეზუხოვის როლში ნ. კორშუნოვი და მ. შჩავინსკი, თითქმის ყველა როლს თავისი მკაფიო განმასხიერებელი ჰყავს და რა მოსთვლის მათ — საქეკვილში სამოცამდე მოქმედი პირია!

* * *

ს. პროკოფიევის „ომი და მშვიდობა“ უკვე გავიდა ჩვენი ქვეყნის გარეთ. დიდი წარმატებით დაიდგა იგი ბუდაპეშტში. ამერიკაში იგი გადაცემული იყო ტელეფონებით...

დიდი საბჭოთა კომპოზიტორის შესანიშნავი ოპერა სულ უფრო და უფრო მტკ პოპულარობას იხვეჭს.

თბილისელმა მაყურებელმა იგი უნდა იხილოს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე!

მხატვარი ეკრანზე

ნოდარ კოჭლაშვილი

მ ხუთი თვის წინათ თბილისის ხაზოგადოებრიობა ფარათდ და სრულიად გაიცნო მხატვარ ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებას, რომელიც ათეული წლების მანძილზე ბევრისათვის მიუწვდომელი რჩებოდა იმის გამო, რომ არ ეწვიობოდა ამ შვიათი ოსტატის ნამუშევართა გამოფენა.

შთაბეჭდილებას პირველი გამოფენიდან იმდენად დიდი იყო, რომ ალტაცება ჯერ კიდევ არ განელებულა.

ასეთი ღრმა ინტერესი და მღელვარე დამოკიდებულება მხატვრის შემოქმედებისადმი, როგორიც ამ გამოფენისადმი იყო, დიდხანია არ ყოფილა.

თემატიკის მრავალფეროვნება და სიმდიდრე, ხატ მხატვრული სახეთა მთელი ნაკადები, ისტორიული მოვლენები და თანამედროვეთა საღებო პორტრეტები, ოგვ-არაკები, ხალხური თქმულებებით, ზღაპრებით შთაგონებული სცენები, ხალხური ტიპები, ყველი თბილისის კოლორიტული სახეები — აი რა ნაწა ათასობით მაყურებელმა ლადო გუდიაშვილის სურათთა გამოფენაზე.

ინტერესი ამ დიდი მხატვრის შემოქმედებისადმი გაცდა თბილისის ფარგლებს. ლადო გუდიაშვილის სურათების ნახვა სწყურიათ ქ. თბილისის გარეთ მცხოვრებთაც — საქართველოს დაბა-ქალაქების და სარაიონო ცენტრების მკვიდრთ.

ამ სურვილის დაკმაყოფილება თავს იდვა თბილისის კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“, რომელმაც ეკრანზე გამოუშვა ფერადი კინონარკვევი „ლადო გუდიაშვილი“.

ფილმის დასწყისში მაყურებელი ხედავს მხატვრის სახელოსნოს, სადაც თმდათოვლილი მხატვარი მოლბერტთან დგას და მუშაობს.. სწორედ ამ შეუპოვრობა და დაუცხრომელმა შრომამ, საქმის დიდმა სიყვარულმა წარმოშვა ის სურათები, რომლებმაც ასეთი დიდი სახელი მოუხვეჭეს შემოქედს.

შემდეგ კადრებს საქართველოს სახელმწიფო გალერეის დარბაზები გადავყავართ. კინოპაუერებელი ეცნობა მხატვრის მრავალრიცხოვან ნამუშევრებს.

ძნელია ეკრანზე გაიტანო ყველაფერი ის, რაც მხატვარს ორმოცი წლის მანძილზე შეუქმნია, ძნელია მოალმტკრაფიანი ფილმით აჩვენო ის მრავალმხრივობა, რაც მხატვრის შემოქმედებას ახასიათებს. როგორც სცენარის ავტორი მ. თოფურია და რეჟისორი გ. წულაია კინონარკვევის დასწყისში აცხადებენ, ფილმი ამოცანად ისახავს ფართო მაყურებელს გააცნოს ლადო გუდიაშვილის ხელოვნება და ნამუშევრები, რომლებიც შესაძლებლობას იძლევიან გავითვალისწინოთ მხატვრის შემოქმედებითი ზრდა, თემატიკის და ჟანრთა მრავალფეროვნება, ორიგინალობა, იდეური მიზანდასახულობა.

ეკრანზე ერთმანეთს ცვლიან ცნობილი ტილოები „ცოცხალი“, „სამი მოქალაქე“, „სადღეგრძელო განთიადზე“ და სხვა სურათები, რომლებიც წარმოგვიდგენენ თბილისის ძველ ყოფაცხოვრებას. შემდეგ ვხედავთ პარიზის ამხანგელ ფერწერულ ტილოებს, რომლებიც შექმნილია ამ საოცარნი ოცნან წლებში პარიზში მხატვრის ცხოვრების დროს; ამათ მისდევს ფრანკების ფრაგმენტები. ფერწერულ ტილოებს შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს „საკადრისი პასუხი“, „არმაზის აკლამებთან“ და სხვ.

ეკრანზე ერთიმეორეს მისდევენ დავით ბურამაშვილის, ფიროსმანის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ვაჟას და სხვა მოღვაწე-მწერალთა პორტრეტები.

მაყურებელი ეცნობა გრაფიკულ ციკლს „ფაშიზმის წინააღმდეგ“ („მაიმუნის სამაზანი“, „სახიზარი ქვეწარმავალი“), აგრეთვე პატრიოტიზმით აღბეჭდილ სურათებს „მთელი“, „მეხტერის დალოცვა“ და სხვ.

კინოსტუდიის მუშაკებს ეკრანზე იმდენად კარგად გადაუტანიათ მხატვრის სურათების ფერადოვნება, რომ თითქმის არ იგრძნობა დეფინიციან განსხვავება.

ახალგაზრდა რეჟისორებმა გ. წულაიამ და ნ. ნენიამ ამ ფილმის გადალების თავიდანი პროფესიული ოსტატობა და მაღალი გემოვნება გამოამჟღავნეს. ეს ჩანს ფილმის ორგორც ზოგადალი ნაწილის, ისე დაბოლოებების ორიგინალური გადაწყვეტით და კომპოზიციური გაპრტები.

კომპოზიტორმა ოთარ ჯორდანია ყოველ სურათს თავისი ნიუანსი მოუნახა, ლადო გუდიაშვილის ფუნჯით გაცოცხლებული გმირები მუსიკალურად ამტკიცებელა, ორგანულად დაუკავშირა და მუსიკალური თემა სურათის შინაარსს.

კინონარკვევი „ლადო გუდიაშვილი“ „ქართული ფილმის“ ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია წელს გამოშვებული ამ ჟანრის ფილმებიდან...

ლუვრის მთავარი შესასვლელი

ლუვრი—ეს მთელი სამყაროა

ალექსანდრე ჟღენტი

ტურისტული მოგზაურობის ერთ-ერთი მთავარი მიზანია ისტორიული ძეგლებისა და მუზეუმების დათვალიერება, მაგრამ სამწუხაროდ, ტურისტებისთვის შეუძლებელი ხდება საფუძვლიანად გაეცნოს ყოველივე იმას, რაც კაცობრიობას საუკუნეების მანძილზე შეუქმნია და დაუგროვებია მსოფლიოს უდიდეს მუზეუმებში.

პრაქტიკულად ამაში კარგად დავრწმუნდით ცხრამეტი თბილისელი ტურისტი, გასული წლის ოქტომბერში ევროპის გარშემო მოგზაურობას დროს თბომავალ „პობედით“, რომელიც ლენინგრადიდან გაემართა, ვინახულეთ შვეცია, ჰოლანდია, საფრანგეთი, იტალია, საბერძნეთი, ოსმალეთი, ბულგარეთი და რუმინეთი. ამ ქვეყნების დათვალიერებამ წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩვენზე.

ყოველი ჩვენთაგანი მოუთმენლად ელოდა მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი მუზეუმის — პარიზის ლუვრის ნახვას და ფიქრი, თუ როგორი გეგმით დაგვეთვალიერებინა იგი. როგორ გამოგვეყენებინა მაქსიმალურად ჩვენს განკარგულებაში მყოფი ყოველი წუთი, რომ უნახავი არ დაგვრჩენოდა ამ მუზეუმში თავმოყრილი ფასდაუდებელი საუნჯენი მსოფლიო ხელოვნებისა, მოსვენებას არ გვაძლევდა.

შეკვდით თუ არა ფეხი ლუვრის „ფარგლებში“, მაშინვე გიდების ხელში მოვხვდით. გიდები ჩამოსულებს მუზეუმის ექსპონატებს უჩვენებენ არა მათი სურვილის, არამედ თავიანთი სტანდარტული გემოვნების მიხედვით, ხშირად დროს აკარგვინებენ ტურისტს მეორეხარისხოვანი სურათების დათვალიერებით და მათი შეხარხარის მოყოლით. ეროკალურ მარგალიტებს კი უგულებელყოფენ.

ეს ბედი მეწვევოდა მეც და გიდის ბრძყალებში მოყოლილი ვერ ვინახულებდი ბევრ შედევრს. ასე, მაგალითად, კუთხეში მიმალულ ლეონარდო და-ვინჩის ღვთაებრივ „ჯოკონდას“ ჩვენმა გიდმა უყურადღებოდ გვერდი აუარა, მაგრამ ჩვენ თვითონ შევნიშნეთ უმალვე ეს უბადლო ნაწარმოები და შევჩერდით მის წინ.

ამ შემთხვევამ დამაფიქრა და გადაწყვიტე, გარდა იმ ცოცხალი შთაბეჭდილებისა, რომელიც ჩვენ ლუვრის საერთო დათვალიერებით მივიღეთ, მკითხველს გავუზიარო შთაბეჭდილებები იმ სურათებიდან, რომლებიც ჩემი საკუთარი ინიციატივით დავთვალიერე. იქნებ, იმათ, ვისაც ბედნიერება ექნება ლუვრის დარბაზებში შევიდეს, გამოადგეს ეს ჩემი გამოცდილება, არ დაკმაყოფილდეს გიდების ტრაფარეტით და საკუთარი ორიენტირი გამოიმუშაოს, უნახავი არ დარჩეს პირველხარისხოვანი ტილოები მაინც, რადგან როგორც უკვე აღვნიშნე, ხელოვნების ამ საზღვარო სამყაროში ყველაფერს, რაც გადაც არ უნდა ეცადო, ერთი შემოლილი მაინც ცერ მოინახულებ.

ლუვრი, მართლაც, მთელი სამყაროა.

ის გაწლილია პარიზის ცენტრში, მდინარე სენის ნაპირზე. არქიტექტურის სილამაზე, პროპორციების გრანდიოზულობა და სკულპტურული ორნამენტიკის მშვენიერება ლუვრს შენობას გარემოდან გამოყოფს და პარიზის ცენტრალურ ნაგებობად ხდის. ძველად მეფის სასახლეც—ლუვრი ახლა ხელოვნების ფასდაუდებელ საუნჯეთა საცავია.

ლუვრში დაცული სიმდიდრე განუსაზღვრელია. ის არა მარტო ფერწერის, მთელი მსოფლიო ხელოვნების უდიდესი საგანძურია. აქ თავმოყრილია ათობით სხვადასხვა დიდი მუზეუმი. გაცრით ჩამოვთვალოთ თუნდაც რამდენიმე მათგანი: ეგვიპტის სიძველეთა მუზეუმი (აქ არის სახელგანთქმული „მჯდომარე წყვარალი“, ღმერთების, ფარაონებისა და მათი ახლობლების გამოსახულებანი); ასურეთისა და ფინიკიის სიძველეთა მუზეუმი; ანტიკური კერამიკის და სკულპტურის მუზეუმები, სადაც უძველესი ეპოქის ძეგლებთან ერთად წარმოდგენილია საბერძნეთის აღორძინების ხანის, განსაკუთრებით, ელინიზმის ხანის და რომას სკულპტურა. იმ ძეგლებიდან, რომელთაც სახელი და დიდება მოიხვეჭეს, აქ არის შესანიშნავი სამოთრაკის ნიკე, ვენერა მილოსელი, მონადირე დიანა და სხვ.. შუა საუკუნეების და აღორძინების ხანის ქანდაკების მუზეუმში, რომელიც გარდა საფრანგეთის გოთური სკულპტურისა, შეიცავს იტალიური რენესანსის ისეთ შედევრებს, როგორიც არის მიქელანჯელოს ორი მონა, ვერროკიოს, დონატელოს, ბენვენუტო ჩელინის ნამუშევრები და სხვ. ახალი დროის ქანდაკების მუზეუმში უმთავრესად საღრანგეთის XVIII-XIX საუკუნეების ქანდაკების შეიცავს. აქ არის პიუჟის ნაწარმოებები, XVIII საუკუნის დასახელის გამორჩეული პორტრეტისტის ჰიუბნის, კლოდიონის და ლენინგრადის „ბრინჯაოს მხედრის“ ავტორის ფალკონეს გრაციოზ სავსე ფიგურები, მონუმენტური ჯგუფის „მარსელიეზას“ გამოჩენილი ავტორის რუდის ნამუშევრები. ბრწყინვალე ანიმალისტის ლეი ბარის და სხვ. ნაწარმოებები. ნახატების მუზეუმი მსოფლიოს ხელოვნების უდიდესი ოსტატების ნახატების უმდიდრესი შეკრებაა; სხვადასხვა ძვირფასი ქვების, მინანქრის და საოქრომეტალო ნაწარმოებთა მუზეუმი მოთავსებულია ეგრეთ წოდებული აპოლონის გალერეაში და შესანიშნავია თავისი მშვენიერი მოხატულობით, რომელიც შესრულებულია XVII საუკუნის სახელგანთქმული დეკორატორის ლებრენის მიერ. ცენტრალური პლაფონი მოხატულია ეჟენ დელაკრუასაგან. მრავალი ღირშესანიშნავი ნაწარმოებებ მეიცავს აგრეთვე ანტიკური ბრინჯაოს, XVII და XVIII საუკ. მხატვრული

ავდული და გობელენების მუზეუმი, შუა საუკუნეების, აღორძინების ხანის და ახალი დროის გამოცდებითი ხელოვნების მუზეუმი და სხვ. ლუვრის უმთავრეს სიმდიდრეს, რასაკვირველია, წარმოადგენს ფერწერის მუზეუმი, სადაც მოთავსებულია ევროპული სამხატვრო სკოლების საზეიმოსაზო მეტი საკეთილო ნაწარმოები.

სალონებეის ბურტყუნიულმა რევოლუციამ, რომელმაც დაამხო მეფის ხელისუფლება, შესაძლებელი გახადა ამ სასახლეში დაგროვილ განძეულობათა დათვალიერება და შესწავლა. რევოლუციურმა მთავრობამ თავი მოუყარა ლუვრში ყველა იმ მხატვრულ ნაწარმოებს, რომელიც მეფეთა სასახლეებში, ეკლესიებში, მონასტრებსა და სახოგადოებრივ შენობებში იყო დაგროვილი. ბოლოს აქვე დაგროვდა მხატვრობის ბევრი შედევრი, რომელსაც ხალოლინი ეზიდებოდა დაპყრობილი ქვეყნებიდან — იტალიიდან, ფლანდრიიდან, ესპანეთიდან და გერმანიიდან. ნაპოლეონის დამარცხების შემდეგ, 1815 წლიდან ლუვრის განძეულობების უდიდესი ნაწილი დაუბრუნდა მათ პატრონებს. შემდეგში ლუვრი განიუშვებდნეა ივსებოდა საფრანგეთის მიერ შესყიდული განძებით და კოლექციონერების უხვი საჩუქრებით.

ყველაზე უკეთეს ორიენტირად ამ მუზეუმის დათვალიერების დროს მაინც უნდა იქნას გზა, რომელსაც მიყვებით სამოთხაკის ნიკესაგან მარჯვნივ და მის წინ საფრანგეთის მხატვრობის დარბაზებისაკენ.

ლუვრში წარმოდგენილია ეროვნული მხატვრობის ყველა სკოლა, გარდა რუსული სკოლისა. ყველა განყოფილებაში შეგროვილია პირველ მნიშვნელოვანი ძეგლები.

იტალიური განყოფილება ერთი უმდიდრესთაგანია. იტალიური რენესანსის ეპოქის მხატვრობის მამამთავარი ჯოტო ლუვრში წარმოდგენილია მონუმენტური ტილოთი: „წმ. ფრანცისკოს სიკვდილი". რამდენიმე სურათი იძლევა მთელის წარმოდგენას აღორძინების ხანის გამოჩენილ მხატვართ—ბოტიჩელის, ქესტების გრაცია, მსუბუქი სიარული, ნახატის სიმსხვილე და სახეთი რიტმი დამახასიათებელია ბოტიჩელის შემოქმედებისათვის.

ნამუშევრების კარგი ჯგუფით არის მოცემული XV საუკუნის ვენეციური სკოლა—ჯოვანი ბელინი, ანტონელო და მესინა და სხვ. ბრწყინვალედაა წარმოდგენილი მანტენია — „წმ. სებასტიანე", „ქრისტე ყვარაულის შორის", „პარასი", ხათულოფენ აღორძინების ხანის ამ მხატვრის ტალანტს.

აღორძინების უბრწყინვალესი ხანა ლუვრში იხსენა ლეონარდო დავინჩის ნაწარმოებებით. არსად ეს გენიალური მხატვარი ისეთი მთლიანობით არ არის მოცემული, როგორც ლუვრში. ლუვრის კატალოგში შეტანილია მისი ექვსი ნაწარმოები, მათ შორის, „მადონა მდვიმეში", „ჯოკონდა" და „წმ. ანა". „ჯოკონდა" როგორც ცნობილია, მსოფლიო დიდებით სარგებლობს, ოდნავ შესამჩნევი ღიმილი თამაშობს ჯოკონდას ბაგეებზე და სულს უდგამს მას. არაადეკვატ მომხიბლელია სურათის ფონი — მთა-ტიხაბი ღამის პეიზაჟი.

უხვადაა ლუვრში წარმოდგენილი რაფაელი. მისი ნამუშევრების მიხედვით შეიძლება გავეცნოთ მხატვრის შემოქმედების განვითარების გზას. რაფაელზე, როგორც დიდ მხატვარზე, ყველაზე მკაფიოდ მეტყველებს მისი ოროთ ერთ-ერთი უგანათლებულესი ადამიანის პალტაზარ კასტლიონეს პორტრეტი.

კარავაჯო XVII საუკუნის რეალიზმის წარმომადგენელია. ეს მხატვარი ეძებდა ახალ გზებს ფერწერაში. მისი „ღვთისმძიმილის მიძინება" დიდად გახსნებადებდა მისი დროის პირობით მხატვრობისაგან.

ვენეციური სკოლა, რომელშაც სახელი მოიხვეჭა თბილი, ოქროსფერი კოლორიტით, წარმოდგენილია ტიციანის, ვერონეზეს, ტინტორეტოს და სხვების ქმნილებებით.

ლუვრში გამოფენილია ტიციანის თექვსმეტი სურათი. „კაცი ხელთათმანით" და „ქალი სარკესთან", რომელიც ანსახიერებს ვენეციელი ლამაზი ქალის ტიპს, გვიჩვენებს ტიციას, როგორც ბოყვიფიგალე პორტრეტისტს.

ტინტორეტოს „მობანავე სუსანა" ამ ოსტატის ერთ-ერთი მიმზიდველი ნაწარმოებია, მაგრამ ტინტორეტის ტემპერამენტი ყველაზე სრულად გამჟღავნებდა მის „სამოთხეში", რომელიც ვენეციის დოგების სასახლის საბჭოს დარბაზში მოთავსებული გრანდიოზული ტილოს ესკიზს წარმოადგენს.

ტიციანის გვერდით წარმოდგენილია ვერონეზის ნათელი და უზარაი ხელოვნება. ვერონეზე ის მხატვარია, რომელიც ყველაზე ნაკლებ ზრუნავდა, რომ თავისი ნაწარმოებებისათვის რელიგიური სულისკვეთება მიეცა. ტყუილად კი არ მოუხდა მას პასუხი ეგო ინკვიზიციის წინაშე რელიგიური სიუჟეტების თავისუფალი გამოყენებისათვის. ლუვრს აქვს ვერონეზეს 15 ნაწარმოები, მათ შორის „ქორწილი კანაში".

ლუვრში ყველაზეიდ სრულად არის წარმოდგენილი საფრანგეთის ხელოვნება.

XVII საუკუნის საფრანგეთში გამოჩნდა მაღალნიჭიერი მხატვრების მთელი პლეადა. მათ შორისაა პუსენი და მისი უმცროსი თანამედროვე კლოდ ლორენი — ყველა დროის ერთი უდიდესი პეიზაჟისტთაგანი. ლორენი ცისა და მზის პოეტია. დილის რიჟრაჟის მოციმციმის სინათლე, შუადღის გაბაფული, ჩამავალი მზის ოქროსფერი სხივები განსაკუთრებით უყვარს მხატვარს.

XVII საუკუნის სასახლის ოფიციალური ხელოვნების გვერდით ლუვრში შეიძლება ნახოთ მშვინიერი ლე-ნენონების ტილოებიც. სასახლის წრეებისაგან შორს მდგარი ეს ოსტატები ახლად აღმოცენებული დემოკრატიული რეალიზმის წარმომადგენლები არიან. ამ მხატვრებს თემები ალებული აქვთ გლეხთა ცხოვრებიდან. ისინი ხატავენ გლეხებს მინდორში მუშაობის თუ დასვენების დროს. მათ სურათებში ასახული მშრომელი ხალხი გამოირჩევა სიმშვიდით, თავდაჭერილობით, თავიანთი ღირსების შეგრძნებით. ლუვრში ბრწყინვალედაა ნაჩვენები XVIII საუკ. საფრანგეთის ხელოვნება.

ვატო თავის „კომედიანტებში" იძლევა ეპიზოდებს იტალიური კომედიის აქტიორთა ცხოვრებიდან. მას, ვინც ნახა საფრანგეთის მხატვრობის გამოფენა მოსკოვში, აღსაო, ახსოვს ვატტოს ორი ბრწყინვალე სურათი „გართობა ბუნების წიაღში", „სიყვარულის დღესასწაული", „მოგზაურობა ტერიას კუნძულზე", რომელიც მისი შემოქმედების მარგალიტია. ამ კომპოზიციის წარმტაცი რიტმი, ფერების განსაკუთრებული შეთანხმება, მომხიბლველი, მსუბუქი ფერწერული მანერა და ფანტასტიკური პეიზაჟი ამ ნაწარმოების განსაკუთრებული ადგილს ანიჭებენ მხატვრის შემოქმედებაში.

ვატოს მემკვიდრეები, ფრაგონარი და ფრანსუა ბუშე ეპიქის საკეთილო დეკორატორები იყვნენ. ბუშეს შემოქმედება იფარგლება საცვაურების თემებით, რომელთაც მხატვარ დაუსრულებლად იმეორებს. ლუვრის „დიანა ბანაობის შემდეგ" ყველაზე ძლიერია ბუშეს ნაწარმოებთა შორის.

XVIII საუკ. არისტოკრატულ ხელოვნებას სულ უფრო უპირისპირდებიან რეალისტური მიმართულების მხატვრები. შარდენ შეაგროვებს ცხოვრების სიმარილით გადმოცემაში პოულობს. მის სურათებში მოციმციმია მდაბიო ოჯახის ყოფითი სცენები. შარდენი ფაქიზად გრძნობს მშვიდ, პატარა ოჯახური სამყაროს მშვინიერებას. ხალხი მის სურათებში აღსავსეა ბუნებრიობით. ამასთან შარდენი დაბეჭდილი ცოლორისტიცაა.

ცხოვრების სულ სხვა მხარეს ხატავს გრიოზი, რომლის ხელოვნება გამჟღავნებულია მორალისტური მიზანდასახულობით. „ომაოზიციები თეატრალურია. მოქმედი პირები პოზიორობენ, ჟესტიკულირებენ გადაჭარბებული მრავლობითობით („სოფლის პატარძალი", „მამის წყევლა", „გატეხილი სურა" და სხვ.)

1789-1794 წლების საფრანგეთის ბურტყუნიულმა რევოლუციამ გარდატეხა მოახდინა საფრანგეთის კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაში.

არასოდეს ხელოვნების მნიშვნელობა ისე დიდად არ დაფასებულა, არასოდეს ხელოვნება ისე მჭიდროო არ ყოფილა დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასა და მის ბრძოლასთან, როგორც ამ ეპოქაში.

მხატვრობაში წამყვანი ხდება „რევოლუციური კლასიციზმი". ამ მიმართულების უდიდესი წარმომადგენელი და მამამთავარი იყო ლუი დავიდი (1748-1825). რევოლუციის გამოჩენილი მოღვაწის, რობესპიერის მეგობარმა დაიდგმა ჯერ კიდევ რევოლუციამდე შექმნა სახელგანძვეული სურათი „ორატიუსთა ფიცი", რომელშაც ხელოვნების ახალგაზრდა გაგება ჩანს. ოწყვეა ახალი კლასიციზმის ეპოქა. დავიდის ხელოვნება შეიძლება წ.ოწყვილი იქნას მხოლოდ ლუვრში. აქ არის თემებით ყველა მისი ძირითადი ნაწარმოები, („ორატორსა", „საბიაელი ქალები", „ლეონიდე თერმოპილესთან"). თავის პორტრეტებში მხატვარი გვეელინება, როგორც ცხოვრებაზე ღრმა დამკვირვებელი („მადამ რეკამიეს" პორტრეტი და სხვ.). დავიდის და მისი სკოლის მიმდევრები ენგრი, გერენი, ქერაკო ლუვრში წარმოდგენილ არიან ცნობილი ტილოებით, რომლებიც ცხადყოფენ, რომ დავიდს სკოლა გაბედულად დაადგა რეალიზმის გზას რეალისტურმა ტენდენციებმა შემდგომში განვითარება ჰპოვეს ქერაკოს შემოქმედებაში. მისი „მეფეზას ტაცი" უდიდესი დრამატიზმის გამომხატველი ტილოა, რომელიც მოგვითხრობს ფრეგატა „მედუზას" დაღუპვის და ამ კატასტროფის მსხვერპლთა ამბავს.

ლუვრში გამოფენილია დელაკრუას თითქმის ყველა ცნობილი ნაწარმოები, მათ შორის, „ლეტეი ქიოსზე", „ლეკირელი ქალები" და სხვ.

XIX საუკუნის 50-ან წლებში აღმოცენებულმა რეალიზმმა უარყო არა მარტო კლასიციზმის ცივი ხელოვნება, არამედ რომანტიზმის ხელოვნებაც, რომელშაც ზოგჯერ შეაქცია სინამდვილეს და იწყო შეთხზული სამყაროს გამოხატვა.

კურბე მხოლოდ რეალურ სინამდვილს მიიჩნევს გამოსატვის ღირსად. თავის სახელგანძვეულ სურათში „დაკრძალვა ორნანში" ის ხატავს პროვინციის ქალაქის მცხოვრებთ, ხოლო „ფერწერის სახელოსნოში" — თავის მეგობრებს და მენატრეებს, აფართოებს სახვითი ხელოვნების სიუჟეტის ფარგლებს — შეიქნე მასში თქვენი და სახეები, რომელნიც მანამდე ფერწერის ღირსად არ მიაჩნიათ. სინამდვილის რეალისტურად ასახვადნენ მხატვარი ბარბიზონელები — თეოდორ რუსო, დიაზ პრე, ტროიონი და კორო. ქლასიციზმის გაკეთილშობილებულ პოპაჟებს ისინი უპირისპირებენ თავიანთ მიერ განცდილ, ნაკრძნობ სინამდვილის სახეებს — მანდილებისა და ტყეების პეიზაჟებს, სადაც ისინი წლობით ცხოვრობდნენ და შუშაობდნენ; მილემ თავის ნაწარმოებებში პირდაპირ გვიჩვენა გლეხის შრომა.

ამაგე წლებში, როცა კურბე რეალიზმისათვის ენერგიულ ბრძოლას აწარმოებს, ულაბადება ედუარდ მანეს ტალანტი. მანეს ხელოვნების რეალიზმი — ეს არის ნაბიჯი წინ სამყაროს ფერწერითი ასახვისაკენ. მანე უფრო მეტად ფერებს მიმართავს. ცდილობს გარესამყაროს მრავალფეროვნების და თვალებურების გადმოცემას. მ. მედრიმში, როცა ის დაუკავშირდა იმპრესიონისტებს, მან ბევრი რამ შეითვისა მათი ფერწერის მანერიდან.

იმ დროს, როდესაც ჩვენ ლუვრი ვინახულეთ, XIX საუკუნის ფრანგი მხატვრების ბევრი სურათი ადგილზე არ იყო, რადგან ამ სურათებიდან და საფრანგეთის სხვადასხვა მუზეუმებში დაცული ნაწარმოებებიდან მოსკოვში მოწყობილ იქნა XIX საუკუნის ფრანგული მხატვრობის გამოფენა.

სურათების გულდასმით შერჩევა და გემოვნებით გაკეთებული ექსპოზიცია საბჭოთა მნახველს საშუალებას აძლევდა სრული წარმოდგენა მოეცო საფრანგეთის XIX საუკ. ხელოვნების განვითარებაზე.

ყველაზე უფრო ღარიბად ლუვრში წარმოდგენილია გერმანული სკოლა.

აქ არის გერმანული რენესანსის უდიდესი ოსტატის ალბრეხტ დიურერის მწვერვალი ავტოპორტრეტი. აქვე, დიურერის გვერდით, ჭედდაჭრილანებს და პოლბეინის, კრანახის შემოქმედებაში, მიუხედავად გარკვეული სიმსხვილის დეტალების გადმოცემაში, ცვაშნეგგი მანერულობას და დიდ ვულუბრყვილობასაც. იტალიის რენესანსის ტრადიციებზე აღზრდილი პოლბეინი ნამდვილი რეალისტი ოსტატია და მსოფლიოში ერთ-ერთის საუკეთესო პორტრეტისტი. ის ახასიათებს არ პიროვნობს, ჩაცმულ მართალია თავისი მოდელების გადმოცემაში.

ლუვრში დაცულ ინგლისური სკოლის კოლექციაც ნათელ წარმოდგენას იძლევა იმ ძიებაზე, რომელსაც ინგლისის მხატვრები პორტრეტებში და პეიზაჟის დარგში წეწიდნენ XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დამდეგს. ინგლისის პორტრეტისტებს ახასიათებს ფერწერის ფართო მანერა, დეტალიზაციის უარყოფა, პორტრეტებში მხატვრები სიმართლით გადმოსვამენ სახეთა პორტრეტულ თავისებურებას. მათი ფერწერა აღბეჭდილია ვირტუოზული ოსტატობით, რეიონლილის, ლაურენტინის და სხვების ნამუშევრები ინგლისის იმ ეპოქის საზოგადოების ნათელ, დამახასიათებელ სურათებს იძლევიან.

ინგლისური პეიზაჟი ლუვრში წარმოდგენილია კონსტებლის და სხვა მხატვრების შესანიშნავი ნამუშევრების მთელი სერიით. კონსტებლი XIX საუკუნის რეალისტური პეიზაჟის მამამთავარია. მისი პეიზაჟი სავსეა სიცოცხლის შეგრძნებით, შინაგანი მოძრაობით. განსაკეთილშეგნებოდა მისი სურათების ფერადოვნებ გამა, რომელმაც, როგორც ცნობილია, მოახდენა დიდი გავლენა.

ესპანური სკოლა ლუვრში წარმოდგენილია წამყვანი ოსტატების ცნობილი ნამუშევრებით.

ესპანეთის მხატვრობის პირველ დიდ ოსტატს გრეკოს, რომელიც ვენეციაში ტიციანისა და ტინტორეტის ხელოვნებაზე აღიზარდა, ახასიათებს დრამატული დამახვილება და მჭიხვნარე ალფრთოვანება.

რეალისტური ტენდენციები იმარჯვებენ XVII საუკუნის ესპანურ მხატვრობაში.

რიბერა ერთ-ერთი ბრწყინვალე რეალისტი ოსტატია, თავის „გაბედვილში" ოგი ამყოველნის ადამიანის ანატომიის ზედმიწევნითს ცოდნას. სურათში „ფეხშიშველ" მხატვარი იძლევა მაწანწალა ბავშვის ცოცხალ სახეს.

მეორე რეალისტი მხატვრის სურბარანის დიდ ტილოში „დაკრძალვა" მოცემულია მოქმედი პირების ღრმა ფსიქოლოგიური დახასიათება და ცხოვრების სიმარილე.

ესპანეთის მხატვრობა თავის მწვერვალს აღწევს ველასკესის შემოქმედებაში, ველასკესი ერთ-ერთი უდიდესი პორტრეტისტია; ამაზე მეტყველებს ლუვრში მოთავსებული მისი ორი პორტრეტი „მარგარიტა" და „ტერეზა".

ესპანეთის გამოჩენილი მხატვრის მურილიოს რელიგიური კომპოზიციები ცივი და ნაკლებ მიმზიდველია; სამაგიეროდ ცხოვლმყოფელი და გულში ჩამწვდომია მისი „მათხოვარი ბავშვები". ხალხის ცხოვრებისა და მისი ტკივილებიდან ცხოველი ინტერესითაა აღბეჭდილი ესპანეთის მთელი მხატვრობა.

ესპანეთის სკოლის დიდი ოსტატია გოია, რომლის შემოქმედება აცვიდა და გაიშალა XVIII საუკუნის ბოლოს და XIX საუკუნის დამდეგს, ლუვრში გოია წარმოდგენილია მხოლოდ როგორც პორტრეტისტი. მისი პორტრეტები თავისი არაჩვეულებრივი ცხოველმყოფელობით და თავისებური მხატვრული ელფერით გამოირჩევიან.

ფუნანდოს აღორძინების მხატვრობა, ლუვრში გამოფენილია ისეთი შედევრებით, როგორიც არის ან ვან-ეიკის „მადონა მწყაზობელი" და მემლინგის დიდი კომპოზიცია ამაყე სიუეტზე. თვალის არაჩვეულებრივი სიმახვილე, მტკიცე ხელი, დეტალების გადმოცემის სიზუსტე, ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლენებისადმი ინტერესი ახასიათებს ადრინდელი რეალისტების შემოქმედებას.

ბრეიგელი (უფროსი) იძლევა მათხოვრებისა და გლეხების ცხოვრებს. სცენებს, რომლებიც სავსეა მიმზიდველობით და ამაღელვებელი ექსპრესიით. ფლანდრიის ხელოვნების მწვერვალია რუბენსის შემოქმედება. რუბენსს უყვარდა ცხოვრება და ადიდებდა მას თავის მშვენიერ ტილოებში. ლუვრში რუბენსი წარმოდგენილია ბრწყინვალე პორტრეტებით; განსაკუთრებით დიდებულია რუბენსის ცოლის პორტრეტი „ელენე ფურზანი ბავშვებით", რომელიც თბილ გამაში თავისუფლად და ოსტატურადაა დაწერილი. ლუვრის ნამდვილი განძია რუბენსის დეკორატიული კომპოზიციები — მარიამ მედიჩის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი ოცდაერთი სურათი.

ვან-დეიკი აგრძელებს რუბენსის რეალისტურ ხაზს, მაგრამ რუბენსის ხელოვნებისაგან განსხვავებით მისი ხელოვნება სავსეა მიმზიდველობით და გრაციით. მხატვრის უმაღლეს ტექნიკურ ოსტატობაზე მეტყველებს ლუვრში დაცული მთელი რიგი პორტრეტებისა, განსაკუთრებით ცნობილი პორტრეტი ინგლისის მეფის კარლოს პირველისა.

არისტოკრატული ხელოვნების გვერდით ლუვრში წარმოდგენილია ფლანდრის ხელოვნება. მათ ატარა ტილოები გლეხკაცობის ცხოვრებას ასახავენ. ქუჩის სცენები, ლოთების ტიპები, გლეხების ჩხუბი, ცეკვები და ქეიფი — ეი თემები, რომლებითაც გატაცებული არიან ტენირსი და ბროუვერი.

ჰოლანდიის ხელოვნების პეროდოსი XVII საუკუნის პირველი ორი მესამედი ე. ი. პრიოდი, როცა ჰოლანდიის ბურჟუაზიულმა რესპუბლიკამ ესპანეთის ბატონობა დაამხო. ლუვრში სისრულით არიან გამოფენილი ჰოლანდიელი მხატვრები მათი ატარა ზომის ტილოები, რომლებიც ბიუროკრების ბინებს ამშვენებდნენ, ძირითადად ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენებს გამოსატავენ.

ამ პერიოდში ვითარდება პეიზაჟი, ნატიმორტი, პორტრეტი და ყოფითი-ჟანრული კომპოზიცია. პოზებს ხატაც გაჩვენ ტყის, ტყის ჯუბას; ფან გოიენ განიერ მდინარეებს, რომლებიც დაქანებული ნაბორებს შორის მიიკლაკნებიან; რეისდალი წერს პეიზაჟებს, სადაც ყველაფერი გაცოცხლებული და თავისებური განწყობილებითაა გამსჭვალული. სხვა მხატვრები ოსტატდებიან ქალაქებში, მოიდნების და არხების გამოსახვაში. განსაკეთილრებულ ტიქნიკურ სიმაღლეებს აღწევენ ნატიმორტის ოსტატები. პორტრეტისტები ხატაცენ ჯანღონით სავსე ჰოლანდიელ ბიურგერებს, ისინი, პირველ ყოვლისა, ეძებენ გზებს ადამიანების დამახასიათებელი თავისებურების გადმოსაცემად. ასეთია ფრანც ჰალსი, რომლის ფუნჯი „ბოშა ქალის" და ფილოსოფოს დეკარტის დაუვიწყარ სახეებს ქმნის. განსაკეთილრებით იფურჩქნება ჟანრული ხელოვნება, იწყებენ რა სამხედრო სცენების გადმოცემით, მხატვრები თანდათან გადადიან ყოველდღიური ცხოვრების გამოხატვაზე. ოსტადე ხატაც ჯლეხებს, რომლებიც ქეიფობენ და ჩხუბობენ სოფლის სამიკიტნოებში. ნის სტენ ხატაც სცენებს სასტუმროში. ტერჩოროხი, მეტსუ. პიტერ დე ჰოხი წერენ მაღალი საზოგადოების ცხოვრების და შინაური ყოფის ამსახველ სცენებს. ლუვრში კვლავ გიგანტური ფიგურად ჩანს რემბრანდტი. ყველა დროის ეს უდიდესი მხატვარი გვიჩვენებს სინათლისა და ჩრდილის მოძრაობის საიდუმლოებას. რემბრანდტი-პორტრეტისტი გადმოგვცემს ადამიანის არსს (ჩენდრიკე სტოფელსის, სტაფელზონი კაცის, მშის პორტრეტები, მისი საუცხოო ავტოპორტრეტები). მისი პეიზაჟები დიდებული და სულისკვეთებით.

ლუვრის კოლექციები მნახველის თვალწინ შლიან მრავალი საუკუნის მხატვრული ძიებების გრანდიოზულ ეპოპეას.

ᲬᲘᲒᲜᲘ ᲞᲘᲠᲕᲔᲚ ᲥᲐᲠᲗᲕᲔᲚ ᲛᲮᲐᲢᲕᲐᲠ-ᲒᲠᲐᲕᲘᲝᲠᲖᲔ

ვასილ გოგოლაძე

ისაც იაკობ გოგებაშვილის სახელმძღვანელოები ხელში აუღია, ვინც ამ სახელმძღვანელოებში მოთავსებულ წარმტაც სურათებს დაკვირვებია, მას აუცილებლად გაახსენდება სურათის ბოლოში მიწერილი ინიციალი „ტ", ან „გტ".

ჩვენთვის, ი. გოგებაშვილის შესანიშნავ წიგნებზე აღზრდილთათვის მაშინ უცნობი იყო ამ ინიციალის მნიშვნელობა. და არა მარტო მაშინ, ბოლო დრომდე ძლიერ ცოტამ თუ იცოდა ამ ნახატების შემსრულებლის, რეალისტური ხელოვნების შესანიშნავი წარმომადგენლის, გრაფიორი მხატვრის გრიგოლ ტატიშვილის ვინაობა.

მონოგრაფია გრიგოლ ტატიშვილის ცხოვრებისა და მისი შემოქმედების შესახებ ამ ცოტა ხნის წინათ გამოსცა საბლიტგამმა. მისი ავტორია ხელოვნებისმცოდნე ბენო გორდეზიანი.

ბ. გორდეზიანს ხანგრძლივი და დაუღალავი მეშვაობა გაუწევია მასალების შეკრებისა და გ. ტატიშვილის მოღვაწეობის ყოველმხრივი შესწავლისათვის, წიგნი ნათელ წარმოდგენას აძლევს მკითხველს იმ ტიტანური და მაღლიანი შრომის შესახებ, რომელსაც გრ. ტატიშვილი ეწეოდა ქართული წიგნის მხატვრული გაფორმებისა და ამ ხელოვნების განვითარებისათვის.

გრიგოლ ტატიშვილი იყო ერთი პიონერთაგანი, რომელმაც მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა ქართული წიგნის გრაფიკას, ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ქართული წიგნის გაფორმება, დიდი და დაუფასებელი სამსახური გაუწია პოლიგრაფიული საქონლის მეურნეობას, საკმაოდ ცვლილი საქმეს ჩვენში.

ბენო გორდეზიანი თავის ნაშრომს „პატარა ნარკვევს" უწოდებს. მაგრამ ავტორის თავმდაბლობის მიუხედავად, მონოგრაფია იმდენად სრულია, რომ მკითხველი ამ „პატარა ნარკვევში" ცნობა დიდი მხატვრისა და შემოქმედის — გრიგოლ ტატიშვილის მჭიქფარ ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ძირითად ეტაპებს, თვალსაჩინოდ წარმოიდგენს იმ ადამიანის პორტრეტს, რომელმაც ესოდენ დ-და ამაგი დასდო ქართულ წიგნს, განსაკუთრებით ქართულ საბავშვო ლიტერატურას.

ავიდა გოგებაშვილთან ერთად, გრიგოლ ტატიშვილმა შექმნა წიგნები, რომლებზედაც აღიზარდნენ თაობები და რომლებიც დღევანდელ მკითხველებსაც ცოხელ ინტერესს იწვევენ. თუ აქამდე ფართო საზოგადოებისათვის თითქმის უცნობი იყო მისი შემოქმედება, ეს იმიტომ, რომ დღემდე არ მომხდარა ქართული წიგნის საფუძვლიანი შესწავლა, ხოლო ცალკეული მონოგრაფიები და სტატიები, რომლებიც აქამდე გამოქვეყნდა, ოდნავადაც ვერ ასახავენ იმ რთულ და მეტად საინტერესო გზას, რომელიც განვლო ქართულმა წიგნმა დაწყებული ძველი ქართული წერილობიდან დღემდე.

ქართული ნაბეჭდი წიგნის გაფორმებას გასული საუკუნის 70-იან წლებამდე სათანადო მზრუნველობა აკლდა და თუ ამ წლებიდან მას

ჯერონანი ყურადღება მიექცა, ამაში დიდი ღვაწლი აქვს თეთნასწვალს, მაგრამ ნიჭიერ მხატვარ-გრავიორს გრიგოლ ტატიშვილს, რომელიც წწერალთან ხელიხელჩაკიდებული ქმნიდა ქართულ წიგნს. ამავე დროს ზრდიდა: კადრებს — წიგნის შემამკობელ-გამფორმებლებს.

მრავალმხრივი მოღვაწე გრ. ტატიშვილი ჩვენთვის სიინტერესოა, როგორც გრავიორი-ქსილოგრაფი, გარეგნობა, მწერალი და გამომცემელი. საკმარისია გავიხსენოთ „დედაენის", „ბუნების კარის" „ბუკსკოკ სლოვოს", „ნობათის", „ჯეჯილის", „ნაკადულის" და სხვა მრავალი წიგნის ტატიშვილისეული ილუსტრაციები, მდიდარ სამკაულები, გ. ქარაგეთელიშვილის მიერ გამოცემული „ეეფხისტყაოსანში", სამაგრო გამოცემები — „შალვას თავგადასავალი", „ბუმბერა სპილოები", „სამი ცელქი", „ცვარი" და სხვ., რომ ნათელი გახდეს ის დიდი ამაგი, რომელიც დასდო გ. ტატიშვილმა ქართული წიგნის მხატვრულად შემკობა-გაფორმების საქმეს.

XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან მოყოლებული თბილისში არ გამოსულა არცერთი წიგნი, ფურნალი და გაზეთი ქართული, რუსული, სომხურ და ფრანგულ ენებზე, რომ ტატიშვილის მაღლიანი ხელი არ შეხებოდეს.

როგორც ბ. ჯორდანიანის მიერ შეგროვილი და დამუშავებული მასალებიდან ჩანს, ბევრია ისეთი მრავალფეროვანი და შინაარსიანი ბიოგრაფია ჰქონდეს, როგორიც ჰქონდა გრ. ტატიშვილს. ბოლოს ამ მოუსვენარი ადამიანის ძიება დამთავრდა იმით, რომ მუდმივ პრიოფესიად გრავიურა აირჩია.

ეს მოხდა იმ ხანებში, როცა ი. გოგებაშვილს დიდად ფუფუნება „ანბანის" და „ბუნების კარის" დასურათების საკითხი, დიდ ქართველ პედაგოგს 1885 წელს გამოცემული „ბუნების კარი" მთავარ ხაკლად მიაჩნდა ის, რომ დასურათებული არ იყო, რადგან კლიშეების გამოწერა ატტრაქციონად ვერ მოხერხდა.

მას შემდეგ, რაც გრ. ტატიშვილმა საგრაფიორო სახელოსნო დააარსა, არც ი. გოგებაშვილს და არც სხვა ავტორს აღარ სჭირდებოდა თავისი გამოცემებისათვის კლიშეების ატტრაქციონად გამოწერა. გრ. ტატიშვილის სამოცდაწლიან ასპარეზზე გამოსულან ეს დიდი ხარვეზი ერთბაშად ამოაკლო ანა მარტო ქართული, არამედ მეზობელი ერების წიგნების შეძლეს საქმეშიც.

სამაგშო წიგნებში ტატიშვილისეულმა დასურათებამ მაღალი შეფასება ჰპოვა თავის დროზე. ა. ცაბელის „შალვას თავგადასავლის" მხატვრულმა გაფორმებამ ისე აღაფრთოვანა გაზეთი „ნოემ ობობზრენი", რომ გრიგელი რეცენზიაც კი უძღვნა მას 1885 წლის 15 თებერვლის ნომერში.

მაგრამ გრ. ტატიშვილის გრავიული შემოქმედების მწვერვალთან მაინც „ეეფხისტყაოსანის" გაფორმებაა. ამ წიგნმა, რომელიც 1888 წელს გამოსცა ცნობილმა ქველმოქმედმა გ. ქარაგეთელიშვილმა, გრ. ტატიშვილის სიტყვით გრაფიკოსის სახელი დაუმკვიდრა. „ვეფხისტყაოსნის" გაფორმებისათვის გრ. ტატიშვილმა შემოიარა მთელი საქართველო, ბევრების შემკულობათა შესწავლამ ტატიშვილის შესაძლებლობა მისცა შექმნა „ეეფხისტყაოსნისთვის" სწორედაც რომ ჩუქურთმები.

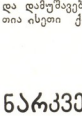
„ეეფხისტყაოსნის" შესაძლობა ტატიშვილმა გაკეცთა სხვადასხვა სახის არშია, ორნამენტირული საზეპირო ასო. ორნამენტირული ბოლოსამკაული, მონუმენტური ყდა ყუთით და რუსთაველის აღიარებული პორტრეტი, რომელიც გადმოცემულია „ეეფხისტყაოსნის" უძველესი ხელნაწერიდან.

სწორია სარეცენზიო წიგნის ავტორი, როცა წერს: „გრიგოლ ტატიშვილმა ამ სამკაულებით ნათელი გახადა ქართული ორნამენტიკის ხელოვნების მრავალფეროვნება, მისი სიდიადე. ხაზების კეთილშობილური შეერთებანი, უნაკლო პროპორციები და ლაკონური სტილი, საფუძველი ჩაუყარა ქართული ნაციონალური წიგნის გაფორმებას; მის ძირი შექმნილი სამკაულები დღესაც მეორდება მრავალ სხვადასხვა გამოცემაში" (ვვ. 77).

სარეცენზიო წიგნში უხვად არის დაბეჭდილი ტატიშვილისეული სამკაულები, ასოები, ილუსტრაციები, ჩუქურთმები და სხვ., რაც მკითხველს შესაძლებლობას აძლევს თვალსაჩინოდ გაეცნოს გრ. ტატიშვილის დამსახურებას ქართული ხალხის კულტურის წინაშე.

ნარკვევი აფხაზური თეატრის ისტორიიდან

ვიოლა მიქაძე



ამომცემლობა „ხელოვნებამ" გამოსცა აფხაზი მწერლისა და დრამატურგის მიხეილ ლაკრბაის ნარკვევი „აფხაზეთის თეატრის ისტორიიდან". წიგნში მიმოხილულია აფხაზეთის თეატრის წარმოშობისა და განვითარების ისტორიის ძირითადი მომენტები.

წიგნი ხუთი თავისაგან შედგება. პირველი თავი მოგვითხრობს აფხაზეთის ისტორიულ წარსულზე, მის სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაზე.

აფხაზეთი — ეს ლამაზი და მდიდარი მხარე, საუკუნეების მანძილზე უცხოელ დამპყრობთა სათარეშო ასპარეზს წარმოადგენდა. თავდასაცვლად ანტიკური დოისპირია ბერძნების კოლონიების მეტროპოლია იყო; XIII საუკუნეში, კონსტანტინეპოლის დაცემის შემდეგ, აფხაზეთი მუსულმანების ძარცვა-გლეჯის ობიექტი გახდა, ხოლო მე-19 საუკუნეში რუსეთის თვითმპყრობელობის კოლონიად იქცა.

ასეთმა მწარე ისტორიულმა ვითარებამ ობლია გავლება ხალხის კულტურაზე. მართალია, აფხაზ ხალხს დაწერილობა არ ჰქონია, სამაგიეროდ მდიდარი ფოლკლორი გააჩნდა. აფხაზებს ჰყავდათ ნიჭიერი მთქმელები, სახალხო მომღერლები, რომლებიც თავიანთ ქმნილებებში ადვილად ბედნიერ გმირობასა და ვაჟკაცობას, ამათრახვებდნენ ქვეყნის მოღალატეებს.

წიგნის მეორე თავში ავტორი იძლევა აფხაზეთის ხალხური შემოქმედების დახასიათებას. „სიმღერა და ლექსი,— ამბობს ლაკრბაია,— აფხაზეთის მატიანეა. სიმღერა ყოველთვის თან ახლდა აფხაზ ხალხს — ოჯახური ყოფაცხოვრებაში, სახალხო კრებებზე, ლხინსა და მწუხარებაში. თქმულება ქება-დიდებას ასხამდნენ იმ გმირს, რომელიც სამშობლოსათვის იბრძოდა, ხოლო ხალხის ულირს შვილებს აუკეთ ახსენიებდნენ".

განსაკუთრებით ხანგრძლივად ჩერდება ავტორი განთქმული ბრძა აფხაზ მთქმელზე ენანა ახიბაზე. იგი სატირული ლექსებით და მათი დამღერებით ცნობილი იყო საქართველოს მრავალ კუთხეში. ენანა ანბა პირველი იყო, რომელიც თვის შემოქმედებაში შეეხო სოციალურ თემატიკას და რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ხალხური სანაბობის თეატრალურ ფორმას. ენანა ანბას ლექსების დიდი დამფასებელი იყო ბოლშევიკური პარტიის თვალსაჩინო მოღვაწე სერგო ორჯონიკიძე. სერგოსთან შეხვედრის გამო ენანა ანაერობელ გაუხარებით აფხაზეთში.

მ. ლაკრბაი ვრცლად მიმოიხილავს აფხაზურ ცეკვებს, რომლებშიც ვხედებით ელემენტებს, რომლებიც აფხაზური თეატრის ჩანასახად უნდა მივიჩნიოთ. ავტორი ახასიათებს პრიმიტიულ საკრაებს „ავიუმს", „ახარბანს", „აბხეარცას" და სხვებს, რომლებზედაც ხალხი ახრულებდა სიმღერებს და რომელთაც გარკვეული როლი შეასრულეს აფხაზური სანაბობის განვითარებისა და თეატრალური ხელოვნების ჩამოყალიბების საქმეში.

წიგნში განხილულია ის მძიმე პირობები, რომლებშიც მუშაობა უხდებოდა 1918 წ. ანტრეპ ბაქიას მიერ ჩამოყალიბებულ პირველ დრამატულ წრეს.

ლაკრბაი მოუთხრობს იმ მიზეზებზე, რომლებიც ხელს უშლიდნენ აფხაზური თეატრის განვითარებას. ამ მიზეზთა შორის, გარდა დუხჭირი ეკონომიური პირობებისა, ავტორი ასახელებს იმჟამად შემორჩენილი ტრადიციული გადმონაშთების მავნე გამოვლინებებს სცენაზე. მას მოაკვს ეროი მეტად დამახასიათებელი მაგალითი, რომელსაც ადგილი ჰქონდა თეატრის დაარსების პირველსავე დღეებში: პიესის მიხედვით მსახიობს ქუჩაკეთილი გვარიდან უნდა მოეკლა მეორე მსახიობი, კარალოვას გვარიდან. მან მოწინააღმდეგე ნამდვილად მოჰკლა, რადგან ვიღაცას ცარიელი დამბაჩა შეუმჩნევლად დაეტენა. ამ ფაქტმა გამოიწვია გლეხთა აღშფოთება და გვართა შორის მდგომარეობის კიდევ უფრო გამწვავება.

თეატრის საქმეს ხელს უშლიდა ის გარემოებაც, რომ ჭალს მშობლები მსახიობად არ უშვებდნენ.

აფხაზეთმა მხოლოდ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ შექმნა დამწერლობა და ჩამოყალიბა მუდმივი თეატრალური დასი. მხოლოდ მაშინ გახდა შესაძლებელი, რომ აფხაზ მსახიობებს მიეღოთ სპეციალური თეატრალური განათლება.

ლაკრბაის წიგნში მოთხრობილია იმ წარმატებების შესახებ, რომელთაც აფხაზური თეატრმა მიაღწია საბჭოთა ხელისუფლების წლებში.

სანამ აფხაზეთი საკუთარ ორიგინალურ, დრამატურგიას შექმნდა, პიესები ითარგმნებოდა ქართული, რუსული და ევროპიული ლიტერატურიდან. მიხეილ ლაკრბაიას დაწერილებით აქვს განხილული შემოქმედებითი მიღწევები ცალკეული მსახიობებისა, რომლებიც აფხაზური თეატრის დაარსების დღიდანვე ისტატებდნენ და უმთავრეს ვიდაში განასახიერებენ რთული როლები რუსული კლასიკური რეპერტუარიდან. ავტორი მაღალ შეფასებას აძლევს ს.ს.ს ხახალო არტისტს ლეგონას ცისლნაძეს, რომელმაც ბრწყინვალედ განასახიერა ოტელო. ეკე გარეგნული სხვა მსახიობების მიერ სანინტერესოდ შესრულებული როლებიც (ს.ს.ს. სახ. არტ. შ. ფანალია ნეზნამოვის როლში, ს.ს.ს. სახ. დამსახ. არტ. ა. აგრბა ხლესკაკოვის როლში და სხვ.).

წიგნში მიმოხილულია საზოგადოებრივი საქმიანობა, რომელსაც აფხაზური დასი შემოქმედებით მუშაობასთან ერთად ეწეოდა განსაკუთრებით სამამული ომის წლებში. ამ წლებში დაიდგა დ. გულიას პიესა „ძმირობის კლდე". 1945 წ. სამამული ომის ვეტერანებზე ორგანიზებული საღამოების ორგანიზატორი აგრეთვე ქიაზომ აგუმბას პიესა „ოდიდ მიწა".

ავტორი განიხილავს პირველი აფხაზი დრამატურგის, წერეკლ ბეთანიას დრამატურგიას და მის ნაწარმოებთა ჟნაშენელობას აფხაზური თეატრის ნაციონალური ფორმის ჩამოყალიბების საქმეში. მისი პიესა „ცვაშლი უცეცხლოდ" განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა აფხაზეთის თეატრის სცენაზე და მას ერთგვარად სატანო მნიშვნელოვანი ენიკეზა.

აფხაზეთის თეატრის სცენაზე კლასიკური

პიესების გვერდით იდგმებოდა ორიგინალური პიესებიც: გ. გულიას და მიქაელ „1866 წ.“, შ. ფაჩალიას „დაღუპული სიცოცხლე“, გ. დარსალიას „ცეცე მხარეში“, გ. გულიას „შავი ხტუმრები“.

განსაზღვრა რა აფხაზური თეატრის განვითარების მისი დაარსებიდან დღემდე, მ. ლაკრბაა მკითხველის ყურადღებას ამახვილებს იმ საინტერესო ფრთიერთობაზე, რომელიც არსებობდა კულტურის აფხაზ და ქართველ მოღვაწეთა შორის. იგი აღნიშნავს იმ კეთილსმყოფელ გავლენასა და დახმარებას, რომელიც ქართველმა მოღვაწეებმა აღმოუჩინეს აფხაზ კოლეგებს საციონალური თეატრალური კულტურის შექმნის საქმეში, აფხაზური თეატრის სცენაზე დიდება ი. ჭავჭავაძის, აკ. ცაგარელის, ა. ყაზბეგის პიესები. 1926 წ. რუსთაველის თეატრის ოფიციალურის გასტროლებმა კიდე მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით დიდი როლი ითამაშეს აფხაზეთის თეატრის განვითარებაში.

1935 წელს აფხაზური თეატრის სტუდიელები კვალიფიკაციის ასამაღლებლად თბილისის თეატრალურ ინსტიტუტში შეივდნენ. აქ მან განსაკუთრებული ყურადღებით ეც ცნობდნენ. თბილისის თეატრალური ინსტიტუტი დღესაც სიამოვნებით კადრებს უზრდის აფხაზეთის თეატრს.

მიხეილ ლაკრბაიას წიგნში წინ არის წამოწეული თავარი საკითხები. იგი მკითხველს სრულ წარმოდგენას აძლევს აფხაზეთის თეატრის წარმოშობისა და განვითარების შესახებ.

უნდა შევნიშნოთ ერთი: წიგნის თარგმანი არადამაკმაყოფილებელია, სტილისტურად იგი გაუმართავია.

ნ. ჯანბერიძის ნაშრომი სამ. სსრ მთავრობის სახლის არქიტექტურაზე

სიმონ ნაციაშვილი

ტექნიკურ მეცნიერებათა კანდიდატი

ბლახანს გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ ქართულ ენაზე გამოსცა ნოდარ ჯანბერიძის ნაშრომი „საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის არქიტექტურა“. წიგნის რედაქტორია მაღალ ლოთარიინგანიც. მხატვარი ო. სეხნაშვილი.

ქართული საქმის არქიტექტურის ერთერთი უმნიშვნელოვანესი და თანაც ნაწირმოების — საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის არქიტექტურის მეცნიერული შესწავლა არა მარტო რთული და ამასთან საინტერესო ამოცანის წარმოადგენს მკვლევარისთვის, არამედ ასეთ გამოკვლევას თავისთავად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული საჰმთო ხელოვნებათმცოდნეობა და არქიტექტურის თეორიისა და ისტორიისთვის.

სწორედ ასეთი მეცნიერული ღირებულება აქვს ნოდარ ჯანბერიძის წ. გნს „საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის არქიტექტურა“. რომლის მიზანია ნაგებობის შექმნისა და მისი მაატკერული სახის ჩამოყალიბების რთული გზა გაანალიზოს ქართული საჰმთო არქიტექტურის ისტორიის ფონზე და ამის შედეგად გარკვეულ იქნეს ის როლი და ადგილი, რომელიც ამ ნაგებობამ ქართული არქიტექტურის ისტორიაში დაიკავა

ნაშრომის ღირებულება და აქტუალობა კიდევ უფრო იზრდება იმით, რომ, როგორც თვით ავტორი წინასიტყვაობაში აღნიშნავს, მასში გასააუთრებული ყ. შენელაძა ენიჭება საჰმთო ხელოვნებთმოძღვრების წარსული მიღწევებისა და ნაკლოვანებების კრიტიკულ შეფასებას; წიგნში ნაჩვენებია ის შინაარსი წარსაღწევგობები, რომლებმაც ამყალიბეს მთავრობის სახლის არქიტექტურის როგორც პროგრესულ მხარეს, ისე ნაკლოვანებებსაც.

წიგნის პირველ თავში, რომელიც ნაკებობის დაპროექტებასა და მშენებლობის ისტორიისადმია მიძღვნილი, ავტორი ამ პერიოდში შექმნილი ძნელი წერილობითი და გრაფიკული მასალის საფუძველზე მკითხველს აცნობს მთავრობის სახლის მშენებლობის წინაპერიოდში ჩატარებული კონკურსების ისტორიას. ალაგ-ალაგ და მასალებს ქრონოლოგიურად, ეტაპებისა და კონკურსების ტიპების მიხედვით, ავტორი ლრტკეულად არწერს თვითეული პროექტის, ცდილობს გამოაელინოს მათი როგორც პროგრესული, ისე დრომოშვეული ნაკლოვანე მხარეები. მკვლევარის დასკვნები გვიჩვენებენ, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აჭერს მთავრობის სახლის პროექტების კონკურსს ქართული საჰმთო არქიტექტურის ისტორიისათვის და რამ განაპირობა არქიტექტორების ვ. კოკორ-ნისა და გ. ლეჟავას პროექტების გამარჯვება ამ კონკურსში.

წიგნის II და III თავებში ავტორი იძლევა ნაგებობის ზედა და წინა კორპუსების არქიტექტურულ ანალიზს. იგი შენობას იხილავს, უპ.რველეს ყოველისა, ქალაქთმშენებლობითი პრობლემების თვალსაზრისით. ღრმად პრაფესიონალად და დეტალურად უკეთებს ანალიზს თკითეული სართულის გეგმას, შენობის ცალკეულ ნაწილებს. მკითხველისათვის ნათელი ხდება, თუ როგორ და რა ხერხებით იქნა გაანონკეულებული ამ დიდმნიშვნელოვანი არქიტექტურული ნაწარმოების ავტორთა ჩანაფიქრი და რა საშუალებებით გადაიჭრა მათ წინაშე მდგარი ამოცანები.

ნაგებობის იდეურ-მხატვრული ანალიზისას წიგნის ავტორის ყურადღების ცენტრშია მთლიანი არქიტექტურული ორგანიზმ-ის მხატვრული მხარისა და მისი უტილიტარულ-ფუნქციური დანიშნულების დამოკიდებულება. ამ ასპექტში, ფასადების გეგმებისა და ინტერიერების განხილვას გამოელენილია ზოგიერთი ნაკლოვანებანი. ნ. ჯანბერიძე აღნიშნავს, რომ თუ ფასადებ ს გადაწყვეტასას ავტორება ცდილობენ შეინარჩუნონ მხატვრული საშუალებების მთლიანობა, ინტერიერში კი ყოველთვის არაა მიღწეული. მაგალითად გამოგვაქვს ორა მთავარი ვესტიბიულის — მანიპრთას სასჭოს და უმაღლესი სასჭოს ვესტიბიულების შედარება. მაგრამ მიუხედავად ამისა, — აღნიშნავს ავტორი — მთავრობის სახლის ინტერიერი მაინც დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

მკვლევარო გვისაუბრებს, რომ საერთოდ მთავრობის სახლის არქიტექტურა არ არის წმინდა ნაციონალური ჩარჩოებით შემოზღუდული, არამედ აქ გამოყენებულია სხვა ხალხების, კერძოდ, რუსული არქ ტექტურის მიღწევებიც. ეს სავსებით კანონზომიერია, რადგან საჰმთო სისამდვილეში ნაციონალური არქიტექტურის არსი მარტო ისტორიული ტრადიციის გამოყენებაში როდია. აქ მნიშვნელოვანია აქვს საერთოდ საჰმთო არქიტექტურაში ჩამოყალიბებულ მოწინავე ტრადიციებსაც. ჩვენში უკვე გამოიკვეთა სოციალისტური ადმინისტრაციული ნაგებობის სახე, რომლის ოვისაც დამახასიათებელია ფორმამთა მონუმენტურობა და სიდიადე, უბრალოება და ლაკონიზმი. სწორედ საჰმთო არქიტექტურის მიერ გამოქმაუებული ტრადიციებზე დაყრდნობით შექმნეს არქიტექტორებმა ვ. კოკორინა და გ. ლეჟავამ საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის ღრმად ნაციონალური და ორიგ-ნალური სახე.

ნაგებობის განხილვისას ნ. ჯანბერიძე არ ცმაყოფილდება სახლის ზოგიერთი ნაკლის მარტო აღნიშვნით, არამედ ცდილობს მისი გამოსწორების საშუალებებზეც. ამ მხრივ პრაქტიკული ღირებულება აქვს ავტორის ისეთ კოხკრეტულ წიაადადებებს, როგორიც არის, მაგალითად უმალესი საჰმოს დარბაზის აკუსტიკური ხარვეზის აღმოფხვრისათვის მითითებული ღონისძიება და სხვა.

საინტერესოა მკვლევარის დკვირვება და მის მიერ გამოთქმული მოსაზრება მთავრობის სახლის წინ ქანდაკებათა დადგმასთან დაკავშირებით, აგრეთვე გვერდის ფასადების გადაწყვეტის სხვადასხვა ვარიანტების ანალიზი.

ავტორი დამაჯერებლად ასაბუთებს, რომ მთავრობ.ს სახლის არქიტექტურული სახე მკაფიოდ გამოხატავს და ეთანხმება მის დანიშნულებას. ადგილობრივი პირობების გათვალისწინებამ, სადა და ნათელმა დაგეგმარებამ, კონსტრუქციებისა და სამშენებლო მასალების თამამმა გამოყენებამ და მაღალმა ოსტატობამ უზრუნველყო ამ სახლის ავტორთა გამარჯვება.

ცნობილია, თუ რა დიდი ყურადღება ეთმობა მხატვრული მემკვიდრეობის ათვისების საკითხს საჰმთო შემოქმედებითი მუშაკების პრაქტიკაში. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ამ საკითხს ავტორი ცალკე თავად გამოჰყოფს. აღნიშნულია თვალსაზრისით ნაგებობის განხილვის შედეგად ავტორი სამართლიანად დაასკვნის, რომ მთავრობის სახლის არქიტექტურა ქართული საჰმთო ხუროშოძღვრების განვითარების კანონზომიერი მოვლენაა. იგი აკრძალვის იმ პროგრესული ტრადიციებს, რომლებმაც ჩვენი არქიტექტურის წამყვანი ძეგლები ხასიათდება (სვ. მუხუთ ს შენობა, მარჯანიშ-ლენინგრ-ის ოპერისა და ბალეტის ფილიალის შენობა. თბილისის „დინამოს“ სტადიონი, სვ. სსრ პავილიონი საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე მოსკოვში, საცხოვრებელი სახლები თბილისში ნაკოლაძის ქუჩაზე და პლეხანოვის პროსპექტზე და სხვ.). ეს ნაწარმოებები მოხერხებულად ფუძნდებიან დაღწყვეტასთან ერთად, ისახავდნენ რა ეროვნული ფორმის შექმნის პრობლემის გადაჭრას, ახლებურად სწყვეტდნენ მას ქართული საჰმოთა არქიტექტურის ისტორიის განკიეულ პერიოდში, წინ სწევდნენ ჩვენი არქიტექტორების განვითარებას. მაგრამ საქართველოს სსრ მთავრობის სახლის არქიტექტურაში ერთგულად და კლასიკურ ტრადიციათა შერწყმის ტენდენცია თავისი ღრმაესთის ყველაზე სრულყოფილად გამოხატული.

წ-ნს დაროული აქვს რეზიუმე რუსულ ენაზე, რაც არაქართველ მკითხველს საშუალებას მისცემს გაეცნოს ამ მნიშვნელოვანი ნაგებობის შექმნის ისტორიასა და მის არქიტექტურას.

წიგნი პოლიგრაფიულად კარგადაა გამოცემული, უხეადაა ილუსტრირებული გეგმებით, ნახაზებითა და ტაბულებით.

საქართველოს სსრ მთავრობის სახლისადმი მიძღვნილი ეს გამოკვლევა მნიშვნელოვანი წ.ნაძენია ქართული საჰმთო არქიტექტურის თეორ ისა და ისტორიისათვის. სასურველია. რომ ეს წიგნი გამოიცეს რუსულ ენაზეც.

ლიტვის სახელმწიფო კვარტეტი თბილისში

მარგარიტა ვაჩნაძე

ქვიდმეტ ნოემბერს თბილისში გამართა ლიტვის სახელმწიფო კვარტეტის კონცერტი.

ეს ანსამბლი თერთმეტი წლის წინათ ჩამოყალიბდა. ამ პირველი საშვატო კამერული კოლექტივის დაარსება დიდი მოვლინება იყო ლიტვის მუსიკალურ ცხოვრებაში. აი,ამიტომ მის შემადგენლობაში არიან: ეუგენიუს პაულაუსკასი (I ვიოლინო), კორნელია კალინაუსკაიტე (II ვიოლინო), იურგის ფილეკინსასი (ალტი) და მიკოლას შენდეროვასი (ვიოლონჩელო). კვარტეტი 1953 წლიდან მუშაობს, მისი ახალგაზრდა და ნიჭიერი დამკვრელები ლიტვისას სახელმწიფო კონსერვატორიის აღზრდილები არიან.

სიმებიანი ორკესტრი აქმეირ ოროს თამაშობს რესპუბლიკის საკონცერტო ცხოვრებაში: ლიტვის ქალაქებსა და სოფლებში აწყობს და მოუკრიდებელ გამოსვლებს, მონაწილეობს კამერულ ლექციო-კონცერტებში და სხვ.

ანსამბლს კარგად იცნობენ რესპუბლიკის გარეთაც. იგი კონცერტებს მართავს და ლიტვის კამერული მუსიკის პოპულარიზაციას ეწევა მთელ რიგ ქალაქებში: რიგაში, ტალინში, ტარტუში, მინსკში, ყალინინგრადსა და მოძმე რესპუბლიკების სხვა ქალაქებში. ახლახანს ეს კოლექტივი ამიერკავკასიის რესპუბლიკებს ესტუმრა. როცა მოსკოვში ლიტვის ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადა მიმდინარეობდა და ხდებოდა ახალგაზრდული კვარტეტების შერჩევა პრაღის კონკურსისათვის, ამ კვარტეტის გამოსვლა დადებითად შეაფასა როგორც მუსიკალურმა საზოგადოებრობამ, ისე პრესამ. 1957 წ. ივნისში ეს სიმებიანი ანსამბლი მონაწილეობას იღებდა ლიტვის კულტურის დეკადაში ვარშავაში.

ანსამბლის წევრები გარდა იმისა, რომ კვარტეტში მუშაობენ, გამოდიან როგორც სოლისტები დამოუკიდებელ კონცერტებზე. სონატების საღამოებზე და სიმფონიურ კონცერტებზე. ასეთ საღამოებში განსაკუთრებით ხშირად მოწაფილეობს ეუგენიუს პაულაუსკასი (I ვიოლინო). ამასთან კვარტეტის მონაწილეები ვილნიუსის სახელმწიფო კონსერვატორიის პედაგოგებიც არიან. მაგალითად, კორნელია კალინაუსკაიტე კამერული ანსამბლის კლასს ხელმძღვანელობს.

კვარტეტი რეპერტუარში კლასიკური და თანამედროვე ავტორის 120-ზე მეტი ნაწარმოები. მათ შორის, — ჰენდელის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტის, შემანის, გრიგის, სმეტანას, დვორჟაკის, მონიუშკის, ჩაიკოვსკის, ბოროდინის, ტანეევის, გლაზუნოვის, მაასკოვსკის, შოსტაკოვიჩის, გლიერის, ფილაპენკოს, ჩიურლიონის, გრუოდის, ვაინიუნას, გალაკუპას, კაროსას, ბალსის, კლენიცკის და სხვათა კამერული ნაწარმოებები. ლიტველი კომპოზიტორების კლენიცკის, კაროსას, გალკაუსკას და ბალსის სიმებიანი კვარტეტები და ვაინიუსის სიმფონიური კვინტეტი დაწერილია ამ ანსამბლთან მჭიდრო თანამეგობრობით.

სახელმწიფო ფილარმონიის სიმებიანი კვარტეტი ვილნიუსის ახალგაზრდა, მაგრამ საკმაოდ მომწიფებული პროფესიული კოლექტივია. მას ბევრი უმუშავნია, რომ მიეღწია კომპოზიტორის მხატვრული ჩანაფიქრის ზუსტი დამოცემისა და ფაქიზი ნიუანსირებისათვის. ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ ამ ანსამბლის წევრები ცალცალკე პირველი კლასის შემსრულებლები არიან. განსაკუთრებით ეს ითქმის პაულაუსკასზეც.

რუსთაველის სახელობის საკონცერტო დარბაზში გამართული კონცერტის პროგრამაში შედიოდა ი. გრუოდის კვარტეტი, ს. ვაინიუნას კვინტეტი და ჩაიკოვსკის მეორე კვარტეტი. დამსწრე საზოგადოების დაკვირვებით თბილისის ლიტველს სსრ სახელმწიფო კვარტეტმა შესანიშნავად შეხედულის „მასპალიტე" და „ანდანტე კანტაბილე" ჩაიკოვსკის პირველი კვარტეტიდან.

გრუოდის კვარტეტს და ვაინიუნას კვინტეტს თბილისელი მაყურებელი პირველად გაეცნო. ამ ტიპის ვიტყვით რამდენიმე სიტყვას ამ ნაწარმოების შესახებ.

გრუოდის სიმებიანი კვარტეტი ლირიკული ხასიათის ერთანწილიანი ნაწარმოებია. სამწუხაროდ, მასში ნაკლებადაა დინამიური კონტრასტები, ხოლო ინის გამო, რომ ჰარმონია ხშირად იცვლება, გრუოდის ნაწარმოები ძნელად აღსაქმელი ხდება.

ვაინიუნას საყოფნებაანო კვინტეტი კი, პირიქით, მეტად ტემპერამენტიანი და ფერადოვანია. მასა შესრულებით ანსამბლის ცვილა წევრს შეუძლია თავი გამოიჩინოს, კვინტეტის ორი პირველი ნაწილი, ჩქარი და ნელი, ბუნდოვანია. მაგრამ მესამენელს მაინც ხიბლავს ნელი ნაწილის ლამაზი მელოდიები. კვინტეტის საუკეთესო ნაწილია ფინალი. ის ცოცხალი, რიტმული და ლიტვური ხალხური ინტონაციებით არის აღსავსე. მეორე თემა მღერადი, ლირიულია; დასასრულის სახეიმოდ განწყობილებითაა აღბეჭდილი. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს პაულაუსკასის და კვინტეტის ავტორის, სტალინური პრემიის ლაურეატის ვიანიატას ტანის გაინიუნას შესრულებითი ოსტატობა. ამ ბრწყინვალე ხელოვანს ფიქრად ჰქონდა თავისი შემსრულებლებითი ოსტატობის იმედი, რომ ასეთ რთულ, მაგრამ მეტად ეფექტურ ფორტეპიანოს პარტიას ისწავლიდა. იქ, სადაც სიმებიანი საკრავების როლი წინა პლანზე გამოდის, პიანისტი უკან იხევს. რიგის კონსერვატორიის აღზრდილი ვაინიუნასი ამჟამად ვილნიუსის კონსერვატორიის საფორტეპიანო ფაკულტეტის კათედრის გამგეა. მის კალამს ეკუთვნის საფორტეპიანო და საორკესო კონცერტები, ტრიოები და ახლახანს დამთავრებული სიმფონია.

ლიტველი მუსიკოსების მღერადობა მთელი სისრულით გამოვლინდა ჩაიკოვსკის კვარტეტში, — რუსული მუსიკის ამ მართლაცდა შესანიშნავ ნიმუშებში. მეორე მაკორული

(დასასრული იხ. 64-ე გვ.).

ფილმი-კონცერტი

ნუნუ გიორგობიანი

ჯაჭარველის ხუნების სილამაზეზე, მისი ხალხის სიმღერებსა და ცეკვებს გვიჩვენებს მოკლემეტრაჟიანი ფილმი-კონცერტი „მზიურ მხარეში" (სცენარის ავტორი ა. კოზაკი, დამდგმელი-რეჟისორი ირ. კანდელაკი), რომელიც ამას წინათ მოსკოვის ცენტრალური სატელევიზიო სტუდიის დაკვეთით გადოუშვა თბილისის კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა".

მაყურებლის თვალწინ იშლება საქართველოს ხუნების მომხიბლავი სურათები. სვანეთის გორობ ხუნებას ცვლის ქართლ-კახეთის აყვავებული ბაღ-ვენახები, მუდმივი თოვლით დაფარული მთებსა და აქაფდიულ ჩანჩქერებს — მარადმწვანე ჩაის ბუჩქები და ოქროსფერი ნაყოფით დაბუდნილი ციტრუსოვანი ხეები, რომელთაც გამრჯე ადამიანები მზრუნველობით თავს დახტრიალებენ. ფილმი შესანიშნავად პასუხობს თავის სახელწოდებას: თითქმის ყოველ კადრში იგრძნობა კაშკაშა მზის სხივთა ცხოველმყოფელი ნაკადი, მშობლიური მიწის სურნელება.

ფილმის ავტორებმა გვერდი აუარეს ფილმკონცერტებში თითქოსდა დადგენილ ტრაფარეტს: კონფერანსიესა და მშრალი სადიქტორო ტექსტის ნაცვლად ამიერკვეულს თვით ფილმის მონაწილენი, რითაც ერთგვარი სიახლე შეიტანეს აღნიშნული ხასიათის კინოფილმებში. კარგია, რომ თვითეული სიმღერა და ცეკვა წარმოგვიდგება იმ კუთხის ხუნების ფონზე, სადაც იგი იშვა, განვითარდა და დღემდე შემოინახა.

როდესაც ეკრანზე სვანეთის ამაყ მთებს და კოშკებს ვხედავთ, გვეცნობა ძველი სვანური სიმღერა „ლილეო" — მზის ჰიმნი, რომელსაც მეხუთის კულტურის სახლის თვითმოქმედი ანსამბლის წევრები ასრულებენ. შორს თოვლით დაფარული თეთრფიფლი მოჩანს. სვანეთის მთებიდან ფილმის ავტორები ქართლის ბაღებში გადავიყვანთ, სადაც აყვავებულ ბუნებას უმღერიან ქართველოს ფილარმონიის სოლისტები მ. გონიაშვილი, თ. დათუაშვილი და ქ. მაკარიძე.

ქართლის პეიზაჟის შემდეგ მაყურებლის წინ გურიის ლამაზი მთები და ჩაის პლანტაციებია, სადაც ჩაის მკრეფავი ქალები გურული ხალხური ფონზე გამალებული კრეფენ მწვანე ფოთოლს.

ამ წარმტაც სანახაობას მისდევს აჭარული სახუმარო ცეკვა „განდაგან", რომელსაც ცვლის ძველი მეომრული ცეკვა—ტემპერამენტიანი „ხორუმი".

ბედნიერ ცხოვრებას უმღერიან არა მარტო ახალგაზრდები, ასი წლის ასაკს გადაცილებული მოხუცებიც. მღერის მახარაძის რაიონის სოფელ ნაბაკევის უხუცესთა გუნდი. ამათგან ზოგიერთი ჭეკი ხასიკეთილ მწერლის ი. ჭავჭავაძის და რუსული ლიტერატურის დიდოსტატის ლ. ტოლსტოის თანამეგობრისა.

ეკრანზე გახურებული რიგითია. თვალს ატყვევებს ყურძნით სავსე გოდრები, სმენას ატკბობს ალაზანივით დინჯი ქახური მრავალჟამიერი. ამას მისდევს უნაზესი „ქართული ცეკვა" და სიცოცხლით სავსე „შეჯიბრება"— საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის შესრულებით.

შემდეგ გუნდი „შვიდაცა" ასრულებს წარმტაც ქართულ სიმღერებს, ხოლო ლენინური კომკავშირის სახელობის ახალგაზრდული ანსამბლის მეზნებარე ხევსურული ცეკვას „ფარიკაობას".

ეკრანზე ვხედავთ საქართველოს სახელმწიფო სავსტრადო ორკესტრს „რერას". სახიათოვნად მღერიან სოლისტები მ. გეგეღია და ზ. რცხილაძე.

ფილმი-კონცერტი მთავრდება ჩვენი რესპუბლიკის დედაქალაქის ჩვენებით. ოპერაციორმა ო. მაგალაშვა მაყურებელის თბილისი საუკეთესო კადრებით წარმოუდგება. შთაბეჭდილებას აძლიერებს სიმღერის ფონი, რომელსაც გუნდთან ერთად შესანიშნავად ასრულებენ დეკი ჩაფიძისეები.

ფილმი მოიგებეა, რომ ავტორებმა მისთვის რაიმე ფაბული გამოეხახათ.

ამ ფილმის შესაქმნელად რეჟისორს ი. კანდელაკს დიდი შრომა გაუწევია. ფილმის წარმატების დიდად შეუწყვეს ხელი ო. ლაღიძის სასიამოვნო მუსიკამ და მხატვარ ქ. ლებანიძის გემოვნებით შერჩეულებულმა დეკორაციებმა.

რადგან აღნიშნული ფილმი-კონცერტი გამზნეული არა მარტო საკავშირო, არამედ დემოკრატიული ქვეყნების ტელეეკრანებისათვის, კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა" ამ ფილმის გადაღებით კარგი საქმე გაკეთა. ფართო მაყურებელი გაეცნობა საქართველოს ხუნების სურათებს, ქართველი ხალხის სიმღერებსა და ცეკვებს.

ქართული წიგნის გამოფენა

ივლიტა ყარალაშვილი

საქართველო ხალხის მდიდარ კულტურულ წარსულსა და ქართული სამეცნიერო წიგნის გრაფიკის ისტორიის შესწავლის სახელმწიფო მუზეუმში.

გამოფენა რამდენიმე განყოფილებას შეიცავს. პირველ განყოფილებაში — „ქართული ხელნაწერი წიგნი“ V-XIX საუკუნეებში, ნაწავი უძველეს ეპიგრაფიკულ ნიმუშებს. მათ შორის მეტად საინტერესოა ბოლნისის სიონის კედლის და მცხეთის ჯვრის წარწერები.

არ შეიძლება მსახველი არ გაიცნოს უძველესმა მინიატურებმა. ქვეყნის ისტორიის ფაქიზი მხატვრული გემოვნება და მაღალი გრაფიკული ოსტატობა ჩანს X საუკუნისა თუ XVIII საუკუნის მინიატურებში. ფერთა ლამაზი შეხამებით ხასიათდება მინიატურები XV საუკუნის დავითნიდან, XVIII საუკუნის ხელნაწერებიდან.

წიგნების შემამკობელთა მახვილ ალღოს ცხადყოფენ თამამკაულები XIV-XV საუკ. ხელნაწერებიდან, აგრეთვე X-XI-XII და XIII საუკუნეების ხელნაწერების შემკულობანაში, თავსამკაულები და საზედაო ასოები. დამთავარილებლის ყურადღებას იქცევენ ჯვრების თითოეული ფოტოპორტრეტი, რომლებიც ასევე საინტერესო მხატვრული შემკულობით და მოხდენილი შრიფტით გამოირჩევიან.

ცალკე „ვეფხისტყაოსნის 1624-1671-1680 წლის ხელნაწერები, XII საუკუნის ცნობილი ოქრომჭედლების — ბეშქენ და ბექა ოპიზარების მიერ შესრულებული ხელსაწერია ჭედური ყდები, ცნობილ VI „საექიმო წიგნი“, სულთან საბა ორბელიანის „ქილილა და დამანას“, ბარათაშვილის „ბედი ქართლისა“, ი. ჭავჭავაძის „კაკო ყაჩაღის“ თეზოგრაფიები.

გამოფენის მეორე განყოფილება დამთვარილებულებს აცნობს პირველ ქართულ ნაბეჭდ წიგნს, რომელიც 1629 წელს გამოიცა რომში. ეს არის ქართულ-იტალიური ლექსიკონი, რომელიც შედგენილია სტეფანე პაოლინისა და ნიკიფორე ირბახის (ნიკოლოზ როლოფაშვილის) მიერ. აქვეა 1705 წელს მოსკოვში ირჩილ მეფის მიერ დაბეჭდილი „დავითნი“ და სხვ.

როგორც ცნობილია, 1709 წელს ვახტანგ VI თბილისში დააარსა პირველი სტამბა. გამოფენაზე უხვად არის ეფსპონირებული აქ გამოცემული წიგნები. აქვე ნახავთ ამ სტამბაში 1712 წელს დაბეჭდილ „ვეფხისტყაოსანს“. მნახველები დიდი ინტერესით ეცნობიან 1775 წელს გ. ქართველიშვილის მიერ გამოცემულ ცნობილ ბატონიშვილის „ქართველოს ისტორიას“ და „ვეფხისტყაოსანს“.

მდიდარ მასალას მოიცავს პერიოდული გამოცემის განყოფილება. აქ არის ქართული ჟურნალ-გაზეთები: „საქართველოს მოამბე“, „ივერია“, „კვალი“, „ცისკარი“, „ჯეჯილი“ და 1890-1904 წლების პოლიტიკური ლიტერატურა.

ყველაზე დიდი განყოფილება — „საბჭოთა პერიოდი“ სხვადასხვა დარგების მიხედვითაა დაყოფილი: საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, სახალხო განათლების, პედაგოგიკის, ისტორიის, ენთოგრაფიის, არქეოლოგიის, ხელოვნებათმცოდნეობის, ენათმეცნიერების, ლიტერატურისმცოდნეობის, მხეცის და სხვა დარგების მიხედვით.

ქართული წიგნის გრაფიკის განვითარების საინტერესო გზას და ქართველი გრაფიკოსების ოსტატობას დამთვარილებელი ეცნობა აქ ეფსპონირებული მრავალრიცხოვანი ილუსტრაციების მეშვეობით. ქვეყნის საუკუნეთა თაობის მხატვართა მიერ ამ დარგში გაწეული დიდ შრომასთან ერთად გამოფენაზე ნათლად ჩანს ახალგაზრდა მხატვრების უაღრესად ნაყოფიერი მუშაობა წიგნის გრაფიკაში. ამოცანის ღრმად მოფიქრებით, მეტყველი საშუალებების გამოხატვით, ნათლად გამოხატული ინდივიდუალური ხელწერითა და მანერით ახალი თაობის მხატვართა ნაწარმოებები არ ჩამოუვარდებიან ძველი ოსტატების ნამუშევრებს.

გამოფენაზე თავისი დახვეწილი და ფაქიზი ხელოვნებით კვლავ გვიბრწყვს ლადო გუდიაშვილი. რომელმაც არაერთი შესანიშნავი ნაწარმოები შექმნა ქართული წიგნის გრაფიკასაც.

აქვე წარმოდგენილია ილუსტრაციები ი. შარლემანისა ანტონოვსკაისას „დიდი მორაკვიასთვის“, დ. კაკაბაძისა ილია ჭავჭავაძის „აჩრდილისათვის“, მისივე ყდა და სატიტულო ფურცელი პუშკინის რჩეულ ნაწარმოებთა კრებულისათვის. ილუსტრაციები უჩა ჯაფარიძისა „კაკო ყაჩაღისათვის“, ი. გამბაშვილისა „კაცია ადამიანისათვის“, ახალგაზრდა მხატვრის თ. ყუშანაშვილისა „ოთარაანთ ქვრივისათვის“, ე. ახვლედიანის, ირ. ზაზებურიძის და სხვა მხატვარ-გრაფიკოსების მიერ დასურათებული ქართული წიგნები.

მრავლადაა გამოფენილი შრიფტისა და ორნამენტის ოსტატების — დავით და ელადიმერ ტუთაფლაძეების, ლ. გრიგოლიანის, ი. დევდოგორცევა-გრიგოლიანის მიერ გაფორმებული წიგნების ყდები, სატიტულო ფურცლები, თავსართები, ბოლოსართები და სხვ. გ. გორდელაძის ნამუშევრები — მ. ჯუგაძიშვილის „ჯაყოს ხიზნებისა“, „არანა მაობელის“, ჯორჯ სანდოლის „ჩარლის ცხოვრებისა“ და სხვა წიგნებისათვის შესრულებული ყდები, სატიტულო ფურცლები და ილუსტრაციები; გ. გულისაშვილისა და ვ. ტოროტაძის, ვ. ნადირაძის, გ. ჩირიაძეების, გ. ფოცხიშვილის და სხვათა გრაფიკული ნამუშევრები.

ქართული წიგნის გრაფიკის მაღალი დონე ნათლადაა აქ რამდენიმე თვის წინ საბჭატერო გალერეაში მოწყობილმა საეკიალურმა გამოფენამ, რომელიც ამ დარგში ქართველი მხატვრების მიერ უკანასკნელ წლებში გაწეული მუშაობის ერთგვარ შეჯამებას წარმოადგენდა. გამოფენამ დაგვანახა, რომ ქართული სახვითი ხელოვნების დარგობრივ წარმატებების მხრივ პირველ რიგშია წიგნის გრაფიკა. როგორც გასულ, ისე ახლანდელ გამოფენაზე თითქმის ვერ შეხვდებით მხატვრულად უმწიკვლო, ფოტოგრაფიული სიმშრალით დაღდასმულ ნაწარმოებებს, ფორმალისტურ-სტილიზატორულ, არაჯანსაღ გადახრებს. მხატვრების მიერ ლიტერატურულ თხზულებათა სულისკვეთებისა და სახეების ღრმად შეგრძნებას მოწმობენ მთელი რიგი ნამუშევრები, რომლებშიც წიგნის ილუსტრაციები მიერ დახატული პერსონაჟები პლასტიკურადაა ხორცშესხმული, ხოლო წიგნის ხასიათისა და შინაარსის შესახებ ბევრ შემთხვევაში ერთგვარ მინიშნებას იძლევა უკვე წიგნის ყდა და ტიტული. მაგალითების მოყვანა შორს წაგვიყვანდა. მაგრამ მაინც გვინდა დავასახელოთ რამდენიმე მათგანი, და უწინარეს ყოვლისა — დავით გაბაშვილის მიერ მხატვრული გემოვნებით გაფორმებული ყდები და სატიტულო ფურცლები ვ. ბერიძის წიგნებისათვის „სამების ხუროთმოძღვრული ძეგლები“ და „ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები“. ამ ნაშრომების გარეკანის გაფორმებას მკითხველი გადაჰყავს შორეულ საუკუნეებში, იმ ეპოქაში, რომელზეც იგი მოგვითხრობს. არ შეიძლება არ იგრძნოთ სიძველეთა ის თავისებური

დამთვალიერებელთა ჯგუფი ქართული წიგნის გამოფენაზე

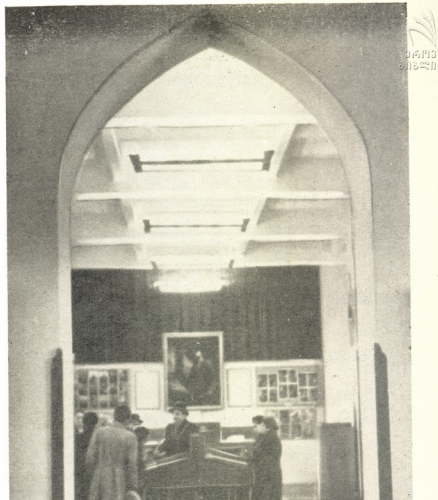
სურნელება, რაც მკითხველის ცნობიერებაში განუყრელად უკავშირდება წარსულის დიდებული ტრადიციის გაცოცხლებას. ორგანულ კომპოზიციურ მთლიანობაშია მოცემული შრომები და ის მხატვრული დეტალები, რომლებიც გარეკანზე, ასე ვთქვათ, წიგნის შინაარსობლივ გასაღებს წარმოადგენენ.

უკანასკნელი ხანების ნამუშევრებს შორის მოწონებას იმსახურებს აგრეთვე ნ. ირანქიშვილის მიერ შესრულებული სუპერ-ყდა ლადო ავალიანის წიგნისათვის „ახალი პორიზონტი". გრაფიკოსმა მხატვრული სიმადაგით გადაწყვიტა გარეკანის მთელი კომპოზიცია. რბილი შტრიხებით შესრულებული, ქალის ემოციით აღსავსე სახე, მოხდენილი შრომტი, შავი და თეთრი ფერების ლამაზი კონტრასტი ერთგვარ რომანტიზირებულ ირის აძლევს გაფორმებას.

მხატვრის თავისებურ ნიჭზე მეტყველებს გ. როინიშვილის მიერ ტუშით და კალმით შესრულებული თაესარები, მათ შორის, თაყვანისმები დ. კლდიაშვილის მოთხრობებისათვის, მისივე საბავშვო წიგნების დასურათებანი. ინდივიდუალური ხელწერის ნიშნებს ა.ბარნოვის და მ.ლილ მხატვრულ-პროფესიულ დონეზე დგებან ქ. მახარაძის, ალ. ბანძელაძის, შ. ცისკაძის, გ. თოთიბაძის, ა. გეგეშიძის, დ. დუნდუას ს ხელების ნამუშევრები. არ შეიძლება მაყურებელს ესთეტიკური სიამოვნება არ მიაღინჭის, მაგალითად, ქ. მახარაძის კილამმა, რომლის თვითეული შტრიხი მეტყველებს, მახვილად, ყოველგვარი ზედმეტი დეტალის ხაზგასმის გარეშე, გადმოსცემს სახასიათო ფორმას და ფსიქოლოგიურ ნიუანსებს განსახიერებულ პერსონაჟებში. იგივე ითქმის ა. ბანძელაძის კალამსა და აკვარელებზე, გ. თოთიბაძის, რ. ცუცქირიძის, დ. ხახუბაშვილის სხვადასხვა მასალაში შესრულებულ ნამუშევრებზე.

ფერთა შეხამების სიფაქიზით და დეკორატიული სისადავით იქცევს მაყურებლის ყურადღებას დ. ნოდიას მიერ გაფორმებული წიგნები — სერგეი მიხალკოვის „ძია მიხო", არჩილ სულკარის „ჩემი ქუჩის დღესასწაული", ალ. საჩინოლის „ბავშვები ოჯახში" და მიხეილ ქვლივიძის ლექსების კრებული რუსულ ენაზე „Так велось мне" და სხვ.

სამწუხაროდ, მხატვართა ნაწარმოებები ყოველთვის ვერ პოულობენ შესაფერ პოლიგრაფიულ განხორციელებას, რასაც ცხადყოფს ქართული წიგნის, გრაფიკისა და პლაკატის ისტორიის ამსახველი ეს გამოფენაც. მასზე წარმოდგენილი ზოგიერთი დაბეჭდილი წიგნი ბევრად ჩამოუვარდება ორიგინალს, რაც, ცხადია, მკითხველის მისაღწი ინტერესს ანელებს.



ქართული წიგნის გამოფენის ერთი კუთხე

მსახიობ ვარლამ მარგიანის შემოქმედებითი საღამო

ბატონებო მეცნიერებო, ჩვენ ვიცით, რომ ადამიანის ტვინი ორ ნახევარსფეროსგან შედგება. ერთ ნახევარსფეროში ინახება ადამიანის ცნობიერება, მეორეში — ქვეცნობიერება. ეს ორი ნახევარსფერო ერთმანეთთან დაკავშირებულია ნერვული ბოჭკოების ერთი ძალიან სქელი ბოჭკოთი, რომელსაც ეწოდება „ტვინის ხიდი". ეს ხიდი ორივე ნახევარსფეროს ერთმანეთთან აკავშირებს და ამიტომ ადამიანის ცნობიერებაც და ქვეცნობიერებაც ერთმანეთთან დაკავშირებულია. ეს ხიდი ადამიანის ტვინის ის ნაწილია, რომელიც ყველაზე ადრე ვითარდება ადამიანის ორგანიზმში. ეს ხიდი ადამიანის ტვინის ის ნაწილია, რომელიც ყველაზე ადრე ვითარდება ადამიანის ორგანიზმში.

გ. მარგიანი.

ჩამოგვეყვანა. მაშინ ვარლამ 10 წლისა იყო (დაიბადა 1912 წელს, მესტიის რაიონის სოფ. მულახში). 1923 წლიდან 1926 წლამდე ქ. თბილისში ბავშვთა ახალშენში იმყოფებოდა, 1928 წლამდე სწავლობდა ახაკვადასულთა ათწლედში. სცენის და ხელოვნებისადმი სიყვარული მოწაფეობის დროს გამოამჟღავნა; მონაწილეობდა სასკოლო წარმოდგენებში. 1928 წლიდან 1930 წლამდე სწავლობდა ქ. თბილისის კინოტექნიკუმის სამსახიობო ფაკულტეტზე. ამავე წლებში მონაწილეობას ღებულობდა თბილისის კავშირგაბმულობის კლუბის დრამატულ წრეში. 1931 წლიდან ვარლამმა მუშაობა დაიწყო კინოსტუდიაში რეჟისორების — ს. ფალავანდიშვილის, ალ. წუწუნავას, ს. დოლიძის თანამშრომელ, ხოლო 1935 წელს, როცა კინოორგანიზაცია „შეერთებამის" სვანეთის ცხოვრებიდან მხატვრული ფილმის „მთის გულის" გადაღებას შეუდგა, მარგიანი მიიწვიეს რეჟისორის ასისტენტად. ამ კინოსურათში იგი მონაწილეობდა აგრეთვე როგორც მსახიობი. კარგი მუშაობისათვის დასტოვეს სასწავლებლად ქ. მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში.

1937 წლიდან დაუბრუნდა სვანეთს და დაიწყო მუშაობა ზემო სვანეთის თეატრის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად. 1939 წელს მესტიის რაიონულმა კომიტეტმა მიავლინა თბილისის რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრში.

1947 წლიდან ვ. მარგიანი გადმოვიდა საცხოვრებლად ქ. თბილისში და მუშაობს რუსთაველის თეატრში, როგორც რეჟისორის თანაშემწე და მსახიობი. მან წარმატებით შეასრულა შეიე დიდებელის როლი ს. შაშიაშვილის „არსენაში". ამის შემდეგ ხშირად გამოდიოდა სცენაზე. ამასთან რეჟისორის ასისტენტად მუშაობდა ისეთ დადგმებზე, როგორიც არის შექსპირის „ოტელო", სოლოვიოვის „დიდი ხელმწიფე", დ. ერისთავის „სამშობლო", ალ. სუმბათაშვილის „დალატი", შექსპირის „მეფე ლირი" და სხვ. შემდეგ ვ. მარგიანი ისევ მშობლიურ კუთხეს დაუბრუნდა. მისტიის თეატრის სცენაზე დადგა 50-ზე მეტი პიესა, მის სპექტაკლებში იგრძნობა ფაქიზი გემოვნება და ნამდვილი პროფესიონალობა. ვ. მარგიანის დიდი დამსახურებაა ისიც, რომ მისი მზრუნველობით გამოიწვრთო და გამოიზარდა ბევრი სცენის მუშაკი, რომლებიც დღეს უანგაროდ ემსახურებიან საყვარელ საქმეს.

ალ. აფხაიძე

საქ. სსრ დამსახ. არტისტი

მწვერვალთა დამპყრობნი ეკრანზე

ბ. ქორქია

ათასწლეულობანი მთები. თვალშეუდგამი, მიუწვდომი გოლიათები. თავისი უკარება, პირქუში სილამაზით ისინი ყოველთვის იზიდავდნენ ადამიანს, ხიბლავდნენ მას. ამიტომაა, რომ ადამიანი უხსოვარი დროიდან ებრძვის მთათა შეუვალობას, იპყრობს მათ.

გაბედულთა ბრძოლას მწვერვალებთან ხშირად მოჰყოლია ტრაგიკული ფინალი. ამის მიზეზი ხან წინდაუხედაობა იყო, ხან საკუთარი ძალების გაუთვალისწინებლობა, უფრო ხშირად კი — არასაკმარისი მომზადება და საქმის ცუდი ორგანიზაცია.

ძნელი და სახიფათოა გზა მწვერვალისკენ. ციცაბო ყინულოვანი ფერდობების, შეუღლი პიტალო კლდეების გარდა, მთამსვლელი აქ შეიძლება წაადგეს მაღლიდან მოწყვეტილ ქვის ლოდებს, „თერთ საშინელებას“ — თოვლის ზვავს და სხვა სახიფათო „სიურპრიზებს“.

ალპინიზმმა განვითარების დიდი გზა განვლო. იმ მწვერვალებზე, რომელთა დაპყრობა წინათ გმირობად ითვლებოდა, ახლა მთამსვლელები მასობრივ ალპინიადებს აწყობენ და ტრავერსით გადიან ოფლღიც მიუვალად მიჩნეულ სიმაღლეებს. განუზომლად გაუმჯობესდა ალპინისტური ტექნიკა და ტაქტიკა, ამაღლდა მთამსვლელთა ფიზიკური მომზადება, დაგროვდა უმდიდრესი გამოცდილება, ყოველივე ამან შეაძლებელი გახადა უძნელესი გზით კლდოვან კედლებზე ასვლით მწვერვალთა დაპყრობა. მაგალითად, ოღესღაც საზღაპრო ამბად ითვლებოდა ასვლა მწვერვალ ჩომოლუნგმაზე (ევერესტზე, სიმაღლე — 8888 მ.), რომელსაც მრავალი მამაცი მთამსვლელის სიცოცხლე შეუწირავს! დღეს დედამიწის ეს უმაღლესი მწვერვალი უკვე დანებდა ადამიანს.

1954 წლის ზაფხულში შერპმა იესინგ ნორკმა და ინგლისელმა ჭილარმა ჩომოლუნგმაზე პირველად შედგეს ფეხი და ამით დაამტკიცეს, რომ მიუვალი მწვერვალები არ არსებობენ. 1953 წლის 29 მაისს, ინდოეთის მთიელთა ტომის-შერპის მცეიდრმა თენსინგმა, როგორც ინგლისის ალპიური ექსპედიციის საიერიშო ჯგუფის სრულუფლებიანმა წევრმა, ახალზელანდიელ მეფუტკრე პირარისთან ერთად ფეხი შედგეს დედამიწის უმაღლეს პოლუსზე ჩომოლუნგმაზე.

ეს იყო ალპინიზმ.ს ტრიუმფი.

ალპინიზმს, როგორც სპორტს, სპორტის სხვა სახეობათაგან ანსხვავებს ის, რომ მას არა ჰყავს მაყურებელი. მთამსვლელთა სპორტული მიღწევების მოწმენი მხოლოდ თვით მთამსვლელები არიან. ეს აიხსნება იმით, რომ მთის მწვერვალებზე ასვლა მთელი დღეები და ზოგჯერ კვირები გრძელდება და მთები, რომელთა დაპყრობა სწარმოებს, დასახლებულ ადგილებს დიდი მანძილითაა დაშორებული. ამის გამო ფართო საზოგადოებრიობა ვერ ხედავს ალპინისტებს უშუალოდ მათ სარბიელზე და იძულებულია დაკმაყოფილდეს წაკითხული და გაგონილი ამბებით.

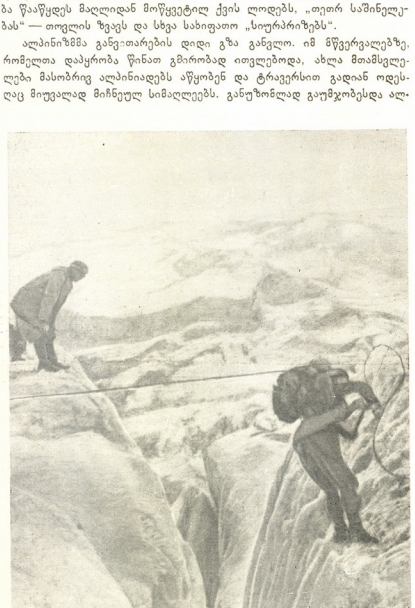
ამასთან დაკავშირებით მეტად დიდი მნიშვნელობა აქვს კინოს, ის, რაც მაყურებლის დაშორებით ხდება მთებში და რისი გაგება მხოლოდ ალწერით შეიძლება, კინოაპარატს ჯერ ფირზე გადააქვს, ხოლო შემდეგ ეკრანზე.

ასე აღბეჭდავენ ალპინისტთა მთებში ლაშქრობას კინოკრონიკირება. მათი სამოკალებით მასები ეცნობიან სპორტის ამ სახეობას საერთოდ და ყოველი ცალკეული დიდი ასვლის „ბიოგრაფიას“ კონკრეტულად. ალპინისტური კინოფილმები, განსაკუთრებით, დოკუმენტური ნაწარმოებები, დიდი პოპულარობით სარგებლობენ ხალხში, მათი დემონსტრაცია ყოველთვის მრავალრიცხოვან აუდიტორიაში მიმდინარეობს. ეწყობა ალპინისტური კინოფილმების საერთაშორისო ფესტივალები, სადაც მაყურებელს უჩვენებენ, როგორც მხატვრული, ისე, სპორტული ასვლის სირთულის მხრივ საყურადღებო კინონაწარმოებებს.

ალპინისტური კინოფილმების მორიგ VI საერთაშორისო ფესტივალზე, რომელიც ამას წინათ გაიმართა ქ. ტრენტოში, 18 ქვეყანა მონაწილეობდა. ნაშუადღევის 4 საათიდან ნაშუაღამევის 1 საათამდე ქალაქის ორი კინოთეატრი, სადაც ფესტივალი მიმდინარეობდა, გაჭედილი იყო მაყურებლებით.

საბჭოთა კავშირმა ტრენტოში წარადგინა 3 ფილმი: „გამარჯვების პიკი“, „სიმაღლე 7546“ და „კიდევ ერთი ეერიში პამირზე“. ამ ფილმებმა, რომელიც ქართველ მთამსვლელთა მიერ მოსკოვის სახელობის პიკის დაპყრობას ასახავს, დიდი მოწონება ჰპოვა და ჟიურის მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

ალპინიზმს საქართველოში დიდი ხნის ისტორია აქვს. 1923 წლის აგვისტოში ქართველ ალპინისტთა ჯგუფი, პროფესორ გიორგი ნიკოლაძის ხელმძღვანელობით, ავიდა ყაზბეგის მწვერვალზე. ქართველ ალპინისტთა ამ პირველი ასვლით საფუძველი ჩაეყარა საბჭოთა ალპინიზმს. მას შემდეგ საქართველოს მთამსვლელებმა, როგორც იტყვიან, კიდით



კადრი ფილმიდან

კიდემდე მოლახეს ჰყავრა კაჟკასიონი და გადაინაცვლეს პამირში, სადაც ჯერ კიდევ მრავლადაა მიუკვლეული ადგილები და „თეთრი ლაქები“.

თბილისის კინოტუდია „ქართული ფილმის“ ქრონიკის სექტორს შესანიშნავი ტრადიცია აქვს დაწესებული: ყოველ დიდ ალპინისტურ ექსპედიციას, მასობრივ ალპინიადებს, თან გააყოლოს კინოოპერატორები, რომლებიც მეტად ნაყოფიერ მუშაობას ეწევიან სპორტის ამ სახეობის პოპულარიზაციისათვის.

ამ ტრადიციას არც გასულ წელს გადაუხვევს. ქართველი ალპინისტები კვლავ ეწევიდნენ „მსოფლიოს სახურავს“ (ასე უწოდებენ პამირს), რათა დაეპყრო მისი ერთ-ერთი ფეხშეუდგმელი მწვერვალი — მოსკოვის საზელობის პიკი (6785 მეტრი ზღვის დონიდან).

დიდი ხანია ალპინისტები ოცნებობდნენ დაემორჩილებიათ იგი. ცნობილი საბჭოთა მთამსვლელი, სპორტის დამსახურებული ოსტატი ე. აბალაკოვი წერდა: „ვფიქრობ, რომ პირველი ასვლა მწვერვალზე, რომელიც ატარებს საბჭოთა კავშირის დედაქალაქის სახელს, იქნება იმავე ხარისხის გამარჯვება, როგორიც ხან-თენგრისა და სტალინის სახელობის პიკის დაპყრობა იყო. მწვერვალი „მოსკოვი“ ჩვენი მთამსვლელებისათვის ღირსეული მიზანია“.

ქართველმა მთამსვლელებმა გადაწყვიტეს საუკუნოებრივი იდუმალების ბეჭედი აეხსნათ ამ მწვერვალისათვის და სათანადო მომზადების შემდეგ გაემგზავრნენ პამირში. ექსპედიციას თან ახლდნენ ოპერატორები ბ. კრესი და ი. ამპარიში, ასისტენტი თ. მერკვილაძე.

ბ. კრესი ცნობილია, როგორც ძველი კინოალპინისტი. 25 წელია იგი მონაწილეობს საქართველოს ალპინისტთა ასვლებში და ყოველი ლაშქრობის შემდეგ ეკრანისათვის მდიდარი მასალა ჩამოაქვს. არც ი. ამპარიშვილია ახალბედა სპორტში, კერძოდ, მთამსვლელობაში, ხოლო თ. მერკვილაძე თანრიგოსანი სპორტსმენია. ასე, რომ მათ საკმაოდ დიდ სიმაღლეებამდე შეუძლიათ აჰყვნენ ალპინისტებს და კინოფირზე აღბეჭდონ მათი ასვლის სირთულე.

ასე გამოჩნდა ეკრანზე თბილისის კინოსტუდიის „ქართული ფილმის“ ახალი დოკუმენტური ფილმი „კიდევ ერთი იერიში პამირზე“ (რეჟისორი შ. ხომერიკი, სცენარის ავტორები: ექსპედიციის ხელმძღვანელი ო. გიგინეიშვილი და ბ. კრესი).

რეჟისორმა მის ხელთ არსებული მასალიდან შექმნა საინტერესო ნარკვევი მწვერვალის დაყორობის შესახებ. პირველი „შიშის კრუნტული“ მაყურებელს უყვის ფილმის დასაწყისშივე, როცა მთამსვლელები აღიდგებულ მდინარე სურხოს წაადგებიან. შეიძლება ბევრმა იფიქროს, მთის დაპყრობისათვის რა მნიშვნელობა აქვს მდინარის გადალახვასო, მაგრამ სინამდვილეში გზა მწვერვალისაკენ წარმოადგენს რთულ დაბრკოლებათა კომპლექსს და ამ შემთხვევაში მდინარე მწვერვალის ერთ-ერთ დარაჯს წარმოადგენს.

სურხოსის გადალახვა ფილმის ერთ-ერთი საუკეთესო ადგილია, რომელიც კომპოზიციურად და შინაარსობლივადაც ორგანულადაა შერწყმული მომდევნო ეპიზოდებს, ასეთსავე შთაბეჭდილებას ტოვებს გრანდიოზული მთებში, რომელიც მაყურებელს ნათლად წარმოუდგენს პამირის ამინდის ვერაგულ ცვალებადობას და მასთან დაკავშირებულ მრავალ ხიფათს.

ხალისი და სიცოცხლე შეაქვთ ფილმში იმ კადრებს, სადაც ასახულია ალპინისტთა საქმიანობა მთავარ ბანაკში („მწვანე ბანაკი“). საქმელის დამზადება, პურის ცხობა, საჭურვლისა და ტანსაცმლის მორგება მაყურებელს წარმოდგენას აძლევს მთამსვლელთა ე. წ. უნიფერსალურ მომზადებაზე. უორმლისოდაც მთებთან ბრძოლა შეუძლებელი საქმე იქნებოდა.

მაგრამ ყველაფერი ეს მოსამზადებელი ნაწილია ფილმის ფინალისათვის, მეორე ნაწილში ნაჩვენებია უშუალოდ მწვერვალის შტურმი, ნაჩვენებია ალპინისტური ტექნიკის გამოყენება ძნელ ვითარებაში, 80-მეტრიანი პატალო კედლის დაძლევა, ხტომები უძირო ნაპრალებზე, თოკით დაშვება ძირს და სხვ.

რაც უფრო უახლოვდებიან მთამსვლელები მწვერვალს, მით უფრო ძნელი და რთული ხდება გზა, მით უფრო მძიმეა ბრძოლა მტანჯავ უპაერობასთან. ყოველი, თუნდაც სულ უბრალო მოძრაობა გაიშვიათებულ პაერში დიდ სიმაღლეზე, სადაც ადამიანის ორგანიზმი ჟანგბადის სახტიკ შიმშილს განიცდის, დაკავშირებულია ძალღონისა და ნებისყოფის უდიდეს დაძაბვასთან.

ეს კადრები ფილმში დამაჯერებლადაა ნაჩვენები. მწვერვალის დამპყრობნი მიდიან ნელი ნაბიჯით, უხმოდ. ეკრანზე იგრძნობა ის სიმძიმე, რაც მთამსვლელებს გადაჰქვთ სინამდვილეში, იგრძნობა ალპინისტის შეუპოვრობა, რომელსაც იგი ადგლენს მწვერვალთან ბრძოლაში. მაყურებელი თითქოს ალპინისტებთან ერთადაა, თითქოს მასაც გადაჰქვს ის ტვირთი, რომელიც მხრებზე აწევთ მწვერვალის მაძაც დამპყრობლებს — დიმიტრი ობოლაძეს, ჯუმბერ მემძარიაშვილს, ლევან და ზურაბ ახვლედიანებს, თეიმურაზ კუხიანიძესა და რევაზ ხაზარაძეს.

კულმინაციურია ფილმის ბოლო კადრები, როცა ქართველი მთამსვლელები დგანან იმ მწვერვალზე, სადაც ადამიანის ფეხი ჯერ არ შედგმულა. ეს ისტორიული მოვლენა კი ოპერატორმა ბ. კრესმა მაყურებლამდე დაიყვანა.

„კიდევ ერთი იერიში პამირზე“ თბილისის კინოსტუდიის „ქართული ფილმის“ ერთ-ერთი კარგი ნაწარმოებია. მის წარმატებაში მნიშვნელოვანი ღვაწლი მიუძღვის კომპოზიტორ რ. ლაღიძის შესანიშნავ მელოდიურ მუსიკას.

დასასრულ ერთი შენიშვნაც. მომავალში საქართველოს ალპინისტებს არაერთი საერთაშორისო მნიშვნელობის ასვლები ელით. რა თქმა უნდა, თბილისის კინოსტუდია კვლავაც აღებედავს ამ ასვლებს ფირზე. მაგრამ შეძლებისდაგვარად ნაკვნები უნდა იქნას ალპინისტთა პორტრეტებიც, მათი კონკრეტული სახეები. მაყურებელი ისევე კარგად უნდა იცნობდეს საუკეთესო ალპინისტებს, როგორც იცნობს, ვთქვათ, ფეხბურთელ ლოლოურიძეს, მოჭიდავეებს კარტოზიას, ცალქალამანიძეს და ბალავაძეს, კალათბურთელ ქორქიას, მძლეოსან დვალიშვილსა და სხვებს. კინოს აქვს საამისო საშუალება და იგი მაქსიმალურად უნდა იქნას გამოყენებული.

კადრი ფილმიდან

ლიტვის სახელმწიფო კვარტეტი თბილისში

(დასასრული)

კვარტეტი, როშელიც თვითონ პეტრე ილიას ძეს თავის საუკეთესო ნაწარმოებად მიაჩნდა, ანსამბლმა დაუყარა მკვეთრი ფრაზირებისა და უნაკლო ტექნიკური შესრულებით. კარგად იყო გადმოცემული პირველი ნაწილის პოეზია, სიწრფელე. ჩაკივსკის სიტყვებით მოხიბლულთაბა ესეროში, ანდანტის ფართო მელოდიათა და დაძაბულობის, ფინალის მხნე განწყობილება და საზეიმო ხასიათი.

არც ჩაიკოვსკის პირველი რე-მაჟორული კვარტეტის ანდანტე კანტაბილეს შესრულება იყო შემთხვევითი. ამ ნაწარმოების ჯერ კიდევ კომპოზიტორის სიცოცხლეში ჰქონდა დიდი წარმატება, ხოლო შემდეგ ტრადიციად იქცა მისი ცალკე შესრულება. ცნობილია, რომ ლევ ტოლსტოის, როცა ანდანტე კანტაბილე მოისმინა, მეუღლისათვის ცრემლი მოერია. ლიტვის კვარტეტმა ძალიან კარგად გამოავლინა ამ ნაწილის რუსული მელოდიული ხასიათი.

ასეთი კარგად დაუყარა კვარტეტმა პენდელის მასალა, გადამუშავებული ასლამაზიანის მიერ. იგი შესრულებული იქნა კარგი სტილით, კლასიკური სიზუსტით.

ლიტვის სახელმწიფო კვარტეტის გამოსვლა მოწმობს ჩვენი მომძე რესპუბლიკის კულტურის სიმდიდრეს. მან გვიჩვენა როგორც ლიტვის კამერული მუსიკის მიღწევები, ასევე ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსების შემსრულებლობითი ოსტატობა. ლიტველა და საქართველოს მუსიკალური კულტურის ასპინ ძაცვლა-გამოცვლა მისასალმებელია და მის განვითარებას ყოველნაირად ხელი უნდა შეეწყოთ.

ᲐᲮᲐᲚᲘ ᲬᲘᲒᲜᲔᲑᲘ ᲮᲔᲚᲝᲕᲜᲔᲑᲐᲨᲘ

პ. ზაქარია. ცაიშის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი. თბილისი, ტირაჟი 2000. ფასი 11 მან.

შ. ამირანაშვილი. ბექა ოპიზარი (ცხოვრება და შემოქმედება). თბილისი, გვ. 51, 29 ფერადი ტაბულა. ტირაჟი 4000. ფასი 15 მან. 65 კაპ.

ვ. ბერიძე. ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები. თბილისი, გვ. 82. ტირაჟი 3000. ფასი 5 მან. 80 კაპ.

ს. არღუნელი. გიორგი დავითაშვილი მონოგრაფია. თბილისი, გვ. 56. 7 ფერადი ილუსტრაცია. ტირაჟი 3000. ფასი 3 მან. 40 კაპ.

ვ. კობელი. ცირკის ქართველი ოსტატები, თბილისი, გვ. 100. ტირაჟი 3000. ფასი 4 მან. 95 კაპ.

შ. ასლანიშვილი. ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ. თბილისი, 220 გვ. ტირაჟი 2000. ფასი 11 მან. 20 კაპ.

უშანგი ჩხეიძე. მოგონებები და წერილები. შეადგინა, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო ანდრო თევზაძემ. თბილისი, 328 გვ. ტირაჟი 5000. ფასი 13 მან. 60 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

დ. მებუკე. ვალერიან შალიკაშვილი. მონოგრაფია. თბილისი, 124 გვ. ტირაჟი 3000. ფასი 6 მან. 80 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

დ. ჯანელიძე. ალექსანდრე მრევლიშვილი. მონოგრაფია. თბილისი, 92 გვ. ტირაჟი 3000. ფასი 12 მან. 75 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები, მათ შორის 15 ფერადი.

დ. ალქსნიძე. ბასილი ბოლქვაძის საკოსტიუმეთა. თბილისი, გვ. 204. ტირაჟი 3000. ფასი 12 მან. 30 კაპ.

ნინო ჩხეიძე. მოგონებანი. თბილისი, 148 გვ. ტირაჟი 4000. ფასი 7 მან.

ა. ღვინიაშვილი. მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი. თბილისი, 268 გვ. ტირაჟი 4000. ფასი 15 მან. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

ნ. კეკელიშვილი. პავლე ფრანგიშვილი. მონოგრაფია. თბილისი, 72 გვ. ტირაჟი 3000. ფასი 4 მან. 40 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

გ. ჯაბაური. მოგონებანი (ა. ბუხოთაიშვილის შესახებ წერილით) თბილისი, გვ. 68, ტირაჟი 2000. ფასი 5 მან. 30 კაპ.

ნათელა ურუშაძე. სესილია თაყაიშვილი (მონოგრაფია) თბილისი, გვ. 68, ტირაჟი 3000. ფასი 2 მან. 50 კაპ.

შ. ამხაიძე. ვერიკო ანჯაფარიძე. მონოგრაფია. თბილისი, გვ. 142, ტირაჟი 4000. ფასი 8 მან. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

ლ. ყურულაშვილი. გოგუცა კუპრაშვილი. მონოგრაფია. თბილისი, გვ. 80, ტირაჟი 3000. ფასი 4 მან. 60 კაპ. წიგნს დართული აქვს ფერადი პორტრეტები.

ს. გურსამია. აკაკი ხორავა, ცხოვრება და მოღვაწეობა. თბილისი, გვ. 24. ტირაჟი 3000. ფასი 2 მან. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

ნ. ქორაშიძე, ქ. ტუსკია, ლ. ლომთათიძე. ცეცილია წუწუნავა (დადიანის შესავალი წერილით). თბილისი, გვ. 66, ტირაჟი 3000. ფასი 4 მან.

ი. ადამია. ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება. აჭარა, თბილისი, 156 გვ. ტირაჟი. ტირაჟი 2000. ფასი 22 მან. 60 კაპ. წიგნს თან ახლავს ილუსტრაციები.

რ. საყვარელიძე. ქართული თეატრის ისტორიიდან (ვრცელი მეორის თეატრიდან გიორგი ერისთავის თეატრამდე). თბილისი, გვ. 116. ტირაჟი 3000. ფასი 5 მან. 80 კაპ.

გ. ჩხეიძე. საქართველოს კომპოზიტორები. თბილისი, გვ. 252, ტირაჟი 3000. ფასი 13 მან.

ა. ბურთიაშვილი. ალექსანდრე იმედაშვილი (ხოგრაფია და შემოქმედება). თბილისი, გვ. 219, ტირაჟი 4000. ფასი 14 მან. 35 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები, მათ შორის 12 ფერადი.

ნიკოლოზ ჯაში. ხელოვნების საკითხები. თბილისი, გვ. 149. ტირაჟი 3.500. ფასი 8 მან.

ნათელა ურუშაძე. ვერიკო ანჯაფარიძე, საიუბილეო კრებული. თბილისი, გვ. 248, ტირაჟი 4000. ფასი 12 მან. 50 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

შალვა კამკამე. სანდრო ინაშვილი. მონოგრაფია. თბილისი, 119 გვ. ტირაჟი 3000. ფასი 8 მან. 50 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

ლილი გვარამაძე. ქართული ხალხური ქორეოგრაფია. ძირითადი საკითხები. თბილისი, გვ. 170. ტირაჟი 4000. ფასი 15 მან. 50 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

ეფემია მესხი. მოგონებები, სტატიები, პირადი წერილები (მასალები შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო მაყალია ცხოპრაძემ). თბილისი, გვ. 154. ტირაჟი 3000. ფასი 7 მან. წიგნს დართული აქვს ეფემია მესხის პორტრეტი.

მიხეილ ლაცერავა. აფხაზური თეატრის ისტორიიდან. თბილისი, გვ. 80, ტირაჟი 2000. ფასი 4 მან. 80 კაპ.

ვ. ფერაძნი. დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორია. თბილისი, გვ. 466, ტირაჟი 3000. ფასი 25 მან.

ზ. ნარიმანოვი. ორი სეზონი მესხიშვილთან თბილისი, გვ. 71, ტირაჟი 3000, ფასი 3 მან. 50 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

ვასილ კიკნაძე. შილერი ქართულ სცენაზე. თბილისი, გვ. 70, ტირაჟი 2000. ფასი 3 მან.

ვახტანგ ჭელიძე. ცხოვრება იეანე მაჩაბლისა. მე-2 გამოცემა. თბილისი, გვ. 386. ტირაჟი 10000. ფასი 19 მან.

გ. კემულარია. სიმფონიური ორკესტრი, საკრავმემცველობა. თბილისი, გვ. 180, ტირაჟი 2000. ფასი 4 მან. 80 კაპ.

ამბერი გაგნიძეადე. ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიისა და თეატრის ისტორიიდან. თბილისი, გვ. 350, ტირაჟი 3000. ფასი 17 მან. 20 კაპ.

„სახელგამი“

ო. ფირალიშვილი. თამარ აბაკელია. მონოგრაფია. თბილისი. გვ. 124. ტირაჟი 5000 ფასი 13 მან. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები.

ვახტანგ ბერიძე. სამცხის ხუროთმოძღვრული ძეგლები. თბილისი, გვ. 71. ტირაჟი 5000. ფასი 6 მან. 20 კაპ.

ბათუმის თეატრი. ბათუმი (აჭარის ასსრ) გვ. 60. 3 ფერადი ილუსტრაცია, ტირაჟი 3000. ფასი 3 მან.

მხატვარ ლადო გუდიაშვილის ნაწარმოებთა გამოფენის კატალოგი. თბილისი, გვ. 68. ტირაჟი 4000. ფასი 8 მან. 60 კაპ. წიგნს დართული აქვს ილუსტრაციები, მათ შორის 14 ფერადია.

„საბლიგამი“

ბენო გორგეზიანი. გრიგოლ ტატიშვილი (ბოლვაწეობა და შემოქმედება) თბილისი, გვ. 122, ტირაჟი 5000. ფასი 8 მან.

„ტექნიკა და შრომა“

ვ. ახობაძე. ქართული (სკვაური) ხალხური სიმღერების კრებული. თბილისი, გვ. 170. ტირაჟი 1500. ფასი 12 მან. ტექსტი ქართულ-რუსულ ენებზე.

„საქ. სსრ პოლიტიკური და მეცნიერული ცოდნის გამავრცელებელი საზოგადოება“

აკაკი ფალავა. ლადო მესხიშვილი. დაბადებიდან ასი წლისთავის გამო (1857 — 1957) თბილისი, გვ. 44. ტირაჟი 20000. ფასი 1 მან.

გივი გაფრინდაშვილი. ვარძიისა და მისი მიდამოების ქვაბები. თბილისი, 48 გვ. ტირაჟი 10000. ფასი 1 მან.

საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამ-ბა

ძველი ქართველი მეხოტბენი (რედ. ილია აბულაძე). გვ. 272. ტირაჟი 1000. ფასი 12 მან. წიგნს დართული აქვს გამოკვლევა და ლექსიკონი იეანე ლოლიაშვილის.

გ. ჩაჩანაშვილი. ცეცხლის მიწვალა ყოფა და კულტურა XIX საუკუნეში, თბილისი, გვ. 50, ტირაჟი 2000. ფასი 70 კაპ.

ვ. ჯაფარიძე. ცრაშიკული წარმოება XI-XIII ს. ს. საქართველოში (არქეოლოგიური მასალების მიხედვით). თბილისი, 80 გვ. ტაბულა. ტირაჟი 1000. ფასი 42 მან.

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა

გრ. ხავთასი. პაინრიხ პაინეს ხელოვნების თეორია. თბილისი, გვ. 482, ტირაჟი 3000. ფასი 14 მან.

* * *

საქართველოს რესპუბლიკური სამხატვრო გამოფენა თბილისში. 1955. ფერწერა, ქანდაკება, გრაფიკა, კერამიკა — კატალოგი. თბილისი, გვ. 143, ტირაჟი 1500. ფასი 3 მან.

ნიკო ურუშაძე. ფრიდრიხ შილერი ქართულ სცენაზე. თბილისში წაკითხული საჯარო ლექციის სტენოგრამა. თბილისი, გვ. 40, ტირაჟი 7000. ფასი 1 მან.

თამაზ ფალავანდიშვილი სამუშაოზე

ქვისმჭრელის სიხარული

უშანგი ზარეკიძე

იდიხარ რუსთაველის პროსპექტზე, უნებურად შენს თვალს ლამაზი და ზვიადი შენობა იტაცებს. ბოლნისის ყვითელი ტუფი ოქროსავით ბზინავს მზის სხივებში; ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი გულზე სიამეს გფენს და შენ ლოცავ არქიტექტორს, რომლის ფანტაზიის ნაყოფია ეს სახლი.

მაგრამ გავიწყდება, რომ ის ჩუქურთმები არქიტექტორმა კი არა, ქვისმჭრელის მადლიანმა ხელმა გამოაგვირისტა.

„ვინც მარმარის გაურანდავ ნაკვეთიდან სილამაზეს, სიტყვის და სიყვარულს აღძრავს, იგი უეჭველად ჯადოსანიაო“, — წერს კონსტანტინე გამსახურდია „მთვარის მოტაცებაში“.

მართლაც რომ ასეა. წარმოიდგინე ლოდი, უფორმო და უსიმეტრიო. საქმეა თუ არა ამ ლოდის ჩუქურთმად ქცევა?

ჰოდა, მოდი და ნუ დაულოცავ მარჯვენას თამაზ ფალავანდიშვილს, ახალგაზრდა ოსტატს, ქართველ ქვათხუროს, რომელმაც ათასობით ქვის ლოდს სული ჩაუდგა და ადამიანთა ესთეტიური ტკბობის საგნად აქცია.

ჯერ კიდევ პატარა იყო თამაზი, როცა ხატვასა და ძერწვას ეტანებოდა. ბევრჯერ გაუკეთებია თიხის პატარა დოქები, ქოთნები, ჯამები, ჩიტები...

კარგად ახსოვს ის დღე, როცა თბილისის მე-11 სამხატვრო-სასელოსნო სასწავლებელში მისაღებ გამოცდებზე წარსდგა. ეს იყო 1945 წელს. მაგიდაზე უწესრიგოდ დაყრეს კუბები, ბურთები, თიხის ნატეხები...

ცნობილმა ქვისმთლელმა ნეოფიტე აგლაძემ მომავალ ოსტატს ნამუშევარი მოუწონა. კარგი ხატვა გცოდნია. თუ ბეჯითად მოეკიდები საქმეს, უთუოდ კარგი ქვისმთლელი გამოხვალო.

სამი წელი ეუფლებოდა თამაზი ქვაზე მხატვრულად ჭრას. დახელოვნდა, გაიწაფა. განსაკუთრებით ნახაზების ზუსტ ამოკითხვას მიეჩვია. ისე გრძნობდა ხოლმე ავტორის ჩანაფიქრს და ისე დეტალურად ესლიდა ქვისგან ჩუქურთმებს, თითქოს ქაღალდზე იოლ სურათებს ხატავსო. ქვის თლა კი დიდ ნებისყოფას, სიზუსტესა და გემოვნებას მოითხოვს. საკმარისია ზომიერებას ოდნავ ასცდე და ქვა ზედმეტად ამოიტვიფრება, რაც იმას ნიშნავს, რომ ერთი ან ორი დღის შრომა ამაოდ ჩაიცლის...

თამაზმა პირველად თბილისის რკინიგზის ვაგზლის ფასადის მშენებლობაზე გამოსცადა თავი. დიდი სიყვარულით მოჰკიდა ხელი ჩაქუჩს, ქვისატეხს და სული ჩაუდგა ეკლარის ქვას, ამპტყველა, გამოჰკვეთა.

მას აქეთ დიდი დრო გავიდა. თამაზის ხელმა ხალიჩასავით დახატა ქვანახშირის ადმინისტრაციული სახლი, დიდუბის ხიდი, ტყიბულის კულტურის სახლი.

განსაკუთრებული მონდომებით მუშაობს თამაზი პანთეონისათვის ქართველ მწერალთა ძეგლების გაკეთებაზე. უკვე გამოჰკვეთა იაკობ გოგებაშვილის საფლავზე დასადგმელი ქვა, რომელიც სისადავით გამოირჩევა, ქვას ირგვლივ შემოვლებული აქვს მსუბუქი ჩუქურთმა კუთხეებთან დიდრონი ფოთლებით. მათემატიკოს რაზმაძის ძეგლისათვის თამაზმა ეკლარის პატარა ფილა გამოთალა. ფილაზე დაცემულია საწერი ფურცლები და ქაღალდის რულონი.

ვინ იცის, კიდევ რად არ უქცევია თამაზს ქვები: წიგნებად, ყვავილებად, ასოებად, ფოთლებად...

არ შეიძლება შეხედო ამ წიგნებს, ყვავილებს, ფოთლებს და არ გაჩერდე, არ დაკვირდე. ისინი ხომ ბუნების მშვენიერებას გამოხატავენ, ისინი ხომ სიყვარულსა და სიხარულს ჰბადებენ ადამიანის გულში!

ილია ჭავჭავაძის ძეგლი მთაწმინდაზე, რესტავრირებული თ. ფალავანდიშვილის მიერ

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1957 წლის ნომრების შინაარსი

I — სალიტერატურო-სახელოვნო პოლიტიკა, საერდაქციო სტატიები

ბრუშვილი ნ. ს. — ხალხის ცხოვრებასთან ლიტერატურისა და ხელოვნების მჭიდრო კავშირისათვის — № 8, გვ. 6

მეჯვანაძე ვ. პ. — ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი აღმავლობისათვის — № 9, გვ. 3

ბაბუნაშვილი ზ. — ოქტომბრის რევოლუცია და ქართული ხელოვნება — № 10, გვ. 13

გუნია ავთ. — როგორ ვხედებით დიდი ოქტომბრის ორმოცი წლისთავს — № 5, გვ. 6.

მთელი ძალები სადეკადო მზადებას — № 11, გვ. 4

მტკიცედ დავიცვათ ხელოვნების პარტიულობის ლენინური პრინციპი — № 8, გვ. 20

პარტიის ერთიანობისათვის, ხალხის ერთიანობისათვის — № 6, გვ. 6

პარტია და მხატვრული შემოქმედების თავისუფლება — № 9, გვ. 35

რევოლუციის დიადი გზა — № 10, გვ. 5

ხუციშვილი გ. — ლენინიზმის დროშით — № 1, გვ. 3

II — მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის, ლიტერატურათმცოდნეობის საკითხები

აჭარდია კ.—ტაბაღუას შესახებ ხელოვნებაში—№ 1, გვ. 3

ბანძელაძე გ. — ესთეტიკურისა და ეთიკურის ურთიერთობისათვის — № 5, გვ. 20

ბოჭორიშვილი ა. — მსახიობის სცენური განცდის ბუნებისათვის — № 4, გვ. 29

ეგაძე ოთ. — მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრება მხატვრული შემოქმედების დეტერმინიზმის საფუძველია — № 11, გვ. 12

კიკნაძე გრ. — იღია ჭავჭავაძე ლიტერატურათმცოდნეობისა და ხელოვნების საკითხების შესახებ — № 9, გვ. 9

მერკვილაძე გ. — სოციალისტური რეალიზმის ზოგიერთი საკითხის გამო — № 6, გვ. 21

ორგკომიტეტი გ. — მუსიკალური სახისა და მუსიკალური აზროვნების ზოგიერთი საკითხი — № 2-3, გვ. 42

ქუმსიაშვილი დ. — ხელოვნების სპეციფიკის საკითხისათვის — № 10, გვ. 49

ცინცაძე პ. — თხარაანი ქურივის სახე მსოფლიო მხატვრულ სახეთა გალერეაში — № 9, გვ. 26

ჭელიძე ვ. — ილია ჭავჭავაძე მხატვრული სიმართლისა და მხატვრული ტიპიზაციის შესახებ — № 8, გვ. 32

ჯინორია ოთ. — სოციალისტური რეალიზმის სიწმინდისათვის — № 2-3, გვ. 48.

ჯინორია ოთ.—ხელოვნების სპეციფიკის შესახებ—№ 7, გვ. 8

ჯანელიძე დ. — ილია ჭავჭავაძე და ხალხური შემოქმედება — № 9, გვ. 42

III — თეატრი და დრამატურგია

აგლაძე ა. — რიდესაც სცენაზე სიმართლე ცოცხლობს — № 2-3, გვ. 93

ამირეჯიბიის პირველი თეატრალური გაზაფხული (ფოტოქრონიკები) — № 5, გვ. 4-5, 18-19

აფხაზური თეატრის ახალი სეზონისათვის (ფოტოქრონიკა) — № 9, გვ. 40

აფხაიძე ალ. — მსახიობ ვარლამ მარგიანის შემოქმედებითი საღამო — № 11, გვ. 61

ბარამიძე გ., მაცხონაშვილი გ. — ფოთის თეატრის სეზონის შედეგები — № 1, გვ. 58

გვარამე ნ. — განახლებული ქართული თეატრის მოღვაწენი — № 1, გვ. 29

გელოვანი ა. — სანდრო მაჭიაშვილის დრამატურგია — № 10, გვ. 33.

გველესიანი ს. — ალექსანდრო ყასონის „ხეების ზეზეულად ყვდებიან“ თბილისის თეატრებში — № 5, გვ. 49

გურაბანიძე ნ. — შენიშვნები დავით კლდიაშვილის დრამატურგიაზე — № 1, გვ. 7

გურაბანიძე ნ. — ვ. კაკაბაძის „დავით მეფე“ ქუთაისის თეატრის სცენაზე — № 4, გვ. 21

გუგუშვილი ეთ. — ჩვენი თეატრების ზოგიერთი მტკივნეული საკითხი — № 5, გვ. 44.

ელიაშვილი ნ. — „ლერწამი ქარში“ — № 2-3, გვ. 118

ვახანია აკ. — აკტიორული ხელოვნების დიდი ოსტატი — № 4, გვ. 17

ვ. ი. ლენინისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები (ფოტოინფორმაცია) — № 2-3, გვ. 38

ილია ჭავჭავაძის აზრები თეატრალურ ხელოვნებაზე — № 9, გვ. 34

იმედაძე ვ. — ქართველ-სომეხთა მეგობრობა თეატრის დარგში — № 10, გვ. 40

კანდელაკი თ. — რეჟისორული ოსტატობის ჩამორჩენისა და უფერული სპექტაკლების შესახებ — № 1, გვ. 43

კვეიტაძე ქ. — ბავშვების საყვარელი მსახიობი და მეგობარი — № 10, გვ. 46

კოკვაძე მ. — ვეფა-ფშაველას „მოკვეთილი“ მარჯანაშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე — № 2-3, გვ. 81

კოკიაძე ვ. — რამდენიმე შენიშვნა — № 4, გვ. 48

ლაკერბაია მ. — „ხელო“ აფხაზურ სცენაზე — № 2-3, გვ. 78

ლაკერბაია მ. — აფხაზური დრამატული თეატრის საწყისებთან — № 4, გვ. 41

სარუხანოვი რ. — „მაია წყნეთელი“ ერევნის თეატრის სცენაზე — № 10, გვ. 60

სეფიაშვილი ქ. — „ბოროს ძნელაძე“ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის სცენაზე — № 10, გვ. 20

სომხეთისა და აზერბაიჯანის თეატრები თბილისში — № 8, გვ. 18

სოხუმის თეატრის ქართული დასის სპექტაკლები (ფოტოქრონიკა) — № 11, გვ. 38-39

ურუშაძე ნ. — ა. სუმბათაშვილი-იუჟინის თეატრალური შეხედულებანი — № 1, გვ. 65.

ურუშაძე ნ. — სერგო ზაქარიაძე ოიდიპოსის როლში — № 2-3, გვ. 91

ფალავა აკ. — ბათუმის თეატრის სადეკადო სპექტაკლები — № 2-3, გვ. 6

ფეფერალია ალ. — საბჭოთა თეატრის პირველი წელები — № 10, გვ. 21.

ღამბაშიძე გ. — ბერტოლდ ბრეჰტის „ეპიკური თეატრის“ თეორიისა და „ბერლინის ანსამბლის“ ერთი სპექტაკლის გამო — № 10, გვ. 54

ღვინეფაძე ნ. — „არსება მარამდელი“ გორის თეატრის სცენაზე — № 1, გვ. 13

ღვინეფაძე ნ., ყიფიანი ც. — სცენური გარდასახვის დიდი ოსტატი — № 5, გვ. 33

ყურულაშვილი ლ. — ლადო მესხიშვილი რუსულ სცენაზე — № 6, გვ. 27

შალუტაშვილი ალ. — „ეზოში ავი ძაღლი“ — № 5, გვ. 53

შალუტაშვილი ნ. — დეკადის წერა — № 8, გვ. 57.

შალუტაშვილი ნ. — აფხაზური დრამის სპექტაკლებზე — № 11, გვ. 17

შაღინიანი ანდრონიკ — თავისუფალი სომხეთის ხელოვნება — № 6, გვ. 38

შეკსპირის „რიჩარდ III“ მარჯანიშვილის სახ. თეატრში (ფოტოინფორმაცია) — № 10, გვ. 45

შვანგირაძე ნ. — მსახიობის შემოქმედებითი გზა — № 4, გვ. 44

შიფათავა ელ. — კ. ხეთაგუროვის სახელობის თეატრის გასტროლები — № 2-3, გვ. 65

ჩხაიძე გ. — ზუგდიდის თეატრის სპექტაკლები — № 2-3, გვ. 109

ჭუმბურიძე ჯ. — არტურ ლაისტი ქართული დრამატული ხელოვნების შესახებ — № 6, გვ. 31

ხატისკაცი ნ. — ვინ არის მთავარი თეატრში? — № 9, გვ. 49

ჯანელიძე დ. — ძველი ქართული დრამატული პოეზიის შესახებ (წერილი II) — № 1, გვ. 22

ჯანელიძე ე. — ვ. კაკაბაძის „ყურაყვარი თუთაბერი“ ჰაითარის სახელმწიფო თეატრში — № 7, გვ. 58

IV — მუსიკა და ქორეოგრაფია

ახლანშელი შ. — ლილე კილაძის კონცერტებზე — № 7, გვ. 54

ჭკარის სამხედრო და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი — № 2-3, გვ. 30

აბიბაძე ვლ. — აფხაზური ხალხური მუსიკის შესახებ — № 2-3, გვ. 114

ბერიძე ირ. — პაზადეზენ კონტიგენტს კონსერვატორიასთან — № 11, გვ. 37

გაგაშელი ლ. — ქართული საკვაირი მუსიკის პიონერი — № 6, გვ. 41

გვარამაძე ლ. — შენიშვნები ოსურ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებაზე — № 2-3, გვ. 74

გვარამაძე ლ. — ქორეოგრაფია VI მსოფლიო ფესტივალზე — № 9, გვ. 52

გვარამაძე ლ. — ქორეოგრაფია აფხაზეთის დეკადაზე — № 11, გვ. 31

გოგიჩაიშვ ვ. — სანდრო ინაშვილი, როგორც მომღერალი და პედაგოგი — № 9, გვ. 47

გოლდენბერგი ედ. — კულისების ვიწრო ბილიკებიდან ფართო ბაზაზე — № 6, გვ. 26

დავითიანი ა., დავითიანი ი. — დიდი პატრიოტული სპექტაკლი — № 8, გვ. 64

დუმბაძე ეთ. — მეესხეთა და ჩილის მსახიობები თბილისში — № 11, გვ. 46

ეგაძე ოთ. — ვ. ი. ლენინი და მუსიკა — № 2-3, გვ. 20

ეგაძე ოთ. — ვ. ი. ლენინი და რევოლუციური სიმღერა — № 4, გვ. 4

ეგაძე ოთ. — ბრძოლისა და გამარჯვების სიმღერები — № 5, გვ. 9

ეგაძე ოთ. — ლენინი და ოქტომბრის რევოლუციამდელი ბრძოლის პიმნი — № 6, გვ. 8

ეგაძე ოთ. — ლენინი რევოლუციური სიმღერების მაზანდასახულობაზე — № 7, გვ. 33

ვარნაძე მ. — ლიტვის სახელმწიფო კვარტეტი თბილისში — № 11, გვ. 59

ვახტანგოვი რ. — მუსიკალური განათლების საქმის გაუმჯობესებისათვის — № 4, გვ. 57

ვეტაგანის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი თბილისში — № 10, გვ. 59

თაქთაქიშვილი გ. — დირიჟორი ევგენი მიქელაძე — № 1, გვ. 46

იაშვილი ლ. — ალექსანდრე ჩიჯავაძის კონცერტი — № 1, გვ. 55

იმნაროყუა პ. — ძველი ქართული მუსიკის ამოხსნა — № 2-3, გვ. 33

იოსებაშვილი ს. — ქართული მუსიკის უანგარო მოღვაწე — № 6, გვ. 36

ირინე იაშვილი (ფოტონოფორმაცია) — № 4, გვ. 50

კოკლაძე ვრ. — ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატი — № 2-3, გვ. 111

ლომიანიძე გ. — ივ მონტანი — № 1, გვ. 49

მაჭავარიანი ალ. — ძველი ქართული მუსიკალური დამწერლობის ამოხსნის გამო — № 4, გვ. 14

მესხი მ. — კამერული მუსიკის საღამო — № 4, გვ. 42

მშვილიძე არჩ. — ძველი ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის წყაროები I) — № 7, გვ. 27

მშვილიძე არჩ. — ძველი ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორი (წყაროები II) — № 11, გვ. 23

პოლიწეთოს ესტრადის მსახიობები თბილისში — № 9, გვ. 56

ტორდანია მ. — კოტე ფოცხვერაშვილი — № 1, გვ. 72

რიაჟნოვა ნ. — ქართული საბჭოთა რომანსების საღამოზე — № 10, გვ. 60

საკავშირო და მსოფლიო ფესტივალების ლაურეატები ზ. ანჯაფარიძე და ნ. ანდღულაძე (ფოტონოფორმაცია) — № 6, გვ. 4

საკავშირო და მსოფლიო ფესტივალების ლაურეატი მარინე გოგლაძე-მდივანი (ფოტონოფორმაცია) — № 6, გვ. 7

საკავშირო ფესტივალის ლაურეატები, მედეა ამირანაშვილი თენგიზ მუშკუდიანი (ფოტონოფორმაცია) — № 7, გვ. 4

ტარაძე გ. — ახალგაზრდული ტრიოს პირველი კონცერტი — № 2-3, გვ. 119

ტარაძე გ. — ჰეროიკული სპექტაკლი (ბალეტი „სპარტაკი“ ლენინგრადის თეატრში) — № 6, გვ. 33

ფიჩხაძე მ. — ქართველი მუსიკოსების გასტროლები საქართველოს გარეთ — № 9, გვ. 57

ფიცხელაური გ. — მომღერლის პიედესტალი — № 4, გვ. 60

ჩიგოგიძე ნ. — მეტი ყურადღება რაიონებში მუსიკალურ აღზრდას — № 2-3, გვ. 32

ჩიმაკაძე არჩ. — ქართული ეროვნული ანსამბლი „შვიდაცა“ — № 6, გვ. 50

ჩიჯავაძე ოთ. — სანტერესო კამერული კონცერტი — № 7, გვ. 16

ძიძიგი ელ. — საქართველო რუს კომპოზიტორთა შემოქმედებაში — № 7, გვ. 52

ძიძიგი ელ. — იტალიელი ჭაკვაძე ქართულ მუსიკაში — № 9, გვ. 15

წულუკიძე ანტ. — პიანისტი ნოდარ გაბუნია — № 6, გვ. 54

წულუკიძე ანტ. — „დიასის“ ახალი დადგმის გამო — № 8, გვ. 48

წულუკიძე ანტ. — ს. პროკოფიევის ოპერა „ომი და მშვიდობა“ — № 11, გვ. 49

წერეთელის ს. — ქართული ხელოვნების ახლო წარსულიდან — № 11, გვ. 33

ჭიაურელი ნ. — „აბესალომ და ეთერის“ ლიბრეტოს საკითხისათვის — № 7, გვ. 42

ჭიკვანაძე ალ. — საბჭოთა ბალეტის წარმატება საზღვარგარეთ — № 1, გვ. 53

V — სახვითი ხელოვნება

გამსახურდია კ. — ლადო გუდიაშვილი — № 8, გვ. 38

გელაშვილი ე. — მხატვრობა ახალი ნაკადი — № 2-3, გვ. 60

გორგენიანი ბ. — მიხაი ზიჩი — № 6, გვ. 45

ეგაძე ოთ. — სპექტაკლის იდეურობისა და მხატვრული გაფორმების ოსტატობისათვის — № 1, გვ. 33

თაბუკაშვილი ლ. — აპარელ მხატვრობა და ტანსაცმლის ფესტივალი თბილისში — № 2-3, გვ. 17

თაბუკაშვილი ლ. — შემოქმედებითი ძიების გზით — № 6, გვ. 17

კვანტაგვ შ. — ქვაზე კვეთის ოსტატი — № 2-3, გვ. 29

მკურნალი ან. — მხატვრობა პირველი საკავშირო ყრილობის წინ — № 2-3, გვ. 14

ნეკერაშვილი ა. — კოსტა ხეთაგუროვი — ფერმწერი — № 6, გვ. 44

ნუცუბიძე შ. — XIII-XIV სს. ერთი მხატვრობა და ქართული კულტურის საკითხები — № 9, გვ. 18

„ოთარაანთ ქვრივის“ ილუსტრაციები — № 2-3, გვ. 46

ულუხანი ალ. — მეცხოველეი გრიგოლა — № 4, გვ. 32

ულუხანი ალ. — ლუგარი — ეს მთელი სამყაროა — № 11, გვ. 54

სამხრეთ ოსეთის მხატვართა ნაწარმოებების გამოფენიდან (ფოტოკრონიკა) — № 2-3, გვ. 98

სამხრეთ ოსეთის მხატვართა შემოქმედების საინტერესო ნიმუშები — № 2-3, გვ. 37

სეფიაშვილი ოთ. — ქართული კარიკატურა — № 7, გვ. 17

სეფიაშვილი ოთ. — იტია ჭაჭვაძის თხზულებათა ილუსტრაციები — № 9, გვ. 23

ტყეშელაშვილი გ. — ფანქრით გატაცებული ძველი თბილისი — № 1, გვ. 17

უზნაძე ირ. — ხუზე კვეთილობა საქართველოში — № 1, გვ. 70

ურუშაძე ნ. — ირინე ზტენბერგის ნაწარმოებთა პერსონალური გამოფენა მოსკოვში — № 6, გვ. 51

ქაჯაია გ. — ნიკოლოზ კანდელაკი — № 5, გვ. 59

ჩიქოძე ვლ. — დიდი ოქტომბრის 40 წლისთავისადმი მიძღვნილ გამოფენა — № 11, გვ. 8

შერვაშიძე ლ. — კიკოს მხატვრობა „ამირან დარეჯანიანის“ სცენებში სცენოგრაფი — № 1, გვ. 60

შმერლინგი ო. — სიგიზმუნდ ვალიშევსკის შემოქმედება — № 8, გვ. 52

ციციშვილი არ. — თანამედროვე იტალიის პროგრესული ხელოვნება — № 5, გვ. 56

წოწელია ვლ. — ინდონეზიელი ხალხის საუნჯე — № 8, გვ. 27

ჯაფარიძე გ. — აფხაზეთის ასსრ სახვითი ხელოვნება — № 11, გვ. 27

VI — კინოხელოვნება

არობელიძე ოთ. — „ქართული ფილმი“ ახალგაზრდობის რესპუბლიკურ ფესტივალზე — № 6, გვ. 43

გიორგობინაძე ნ. — ფილმი-კონცერტი — № 11, გვ. 59

გოგიტიძე გ. — ცოტა რამ ქართული კინოს წარსულიდან — № 10, გვ. 57

კანდელაკი დ. — კომპონირებული კინოგადაღებების შესახებ — № 11, გვ. 40

კოკლიშვილი ნ. — სამეცნიერო-პოპულარული კინოფილმი ქართველ მეჩაიეებზე — № 1, გვ. 79

კოკლიშვილი ნ. — დოკუმენტური ფილმი მეცნიერუსეებზე — № 5, გვ. 36

კოკლიშვილი ნ. — მხატვარი ეკრანზე — № 11, გვ. 53

ყურდღებელიშვილი შ. — ეგვიპტის კინოხელოვნება — № 1, გვ. 27

მამასახლისი ს. — „აბეზარა“ — № 1, გვ. 39

მონიავა ალ. — ქართული კინოს შესანიშნავი მსახიობი — № 1, გვ. 76

მონიავა ალ. — მივწუდებული სახელებიდან — № 4, გვ. 50

სალუქვაძე შ. — შენიშვნები კინემატოგრაფიის შესახებ — № 9, გვ. 59

სულაკაური ს. — პირველი ქართული რევოლუციური კინოფილმები — № 10, გვ. 17

ქორქია ბ. — მწვერვალთა დამპყრობნი ეკრანზე — № 11, გვ. 62

ჯანელიძე თ. — „ჩვენი ეზო“ — № 4, გვ. 24

ARCHIVE
ფუნდამენტი

VII — არქიტექტურა

გაგოშიძე ვ. — მცირესართულიანი საცხოვრებელი სახლები საქართველოს პირობებში — № 7, გვ. 56
ინწკირველი ალ., ხუმბაძე ლ. — ქართული სახლები რუმინეთში — № 6, გვ. 24
ნაცვაშვილი ს. — შენიშვნები თბილისის რეკონსტრუქციისა და ახალშენებლობათა შესახებ — № 1, გვ. 61
ნინუა ა. — წინაპართა ნაკვალევზე — № 8, გვ. 60
ცისარიშვილი ირ. — ქართული საბჭოთა არქიტექტურის პრაქტიკისა და შემოქმედებითი მიმართულების შესახებ — № 8, გვ. 34
ხიზანიშვილი გ. — თბილისის სანაპიროების განაშენიანების შესახებ — № 6, გვ. 60

VIII — მხატვრული თვითმოქმედება

ახობაძე ვლ. — აფხაზეთის მხატვრული კოლექტივები დეკადაზე — № 11, გვ. 44
იხკო-სლოიანი — ქორეოგრაფიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლი — № 7, გვ. 40
რაზუმოვსკი ე. — ასირიელთა ანსამბლი — № 2-3, გვ. 63
სამომხმარებლო კოოპერაციის მუშა-მოსამსახურეთა მხატვრული თვითმოქმედების რესპუბლიკური დათვალიერება — № 4, გვ. 12-13.
მოჭლეს ილია (ხალხური სიმღერა) — № 11, გვ. 30
ჩინნრალაძე ვ. — კულტურის ცენტრალური სახლი—№ 1, გვ. 78
ჭიპანაძე მ. — გორელ სცენისმოყვარეთა საინტერესო სპექტაკლი — № 7, გვ. 39
ჭიპანაძე რ., ბერიძე ფ. — მათი საქმე — № 9, გვ. 63

IX — ბიბლიოგრაფია

გოგოლაძე ვ. — წიგნი პირველ ქართველ მხატვარ-გრავიორზე — № 11, გვ. 56
გოგსაძე მ. — წიგნი მიზარაც მაყურებელთა ქართულ თეატრზე — № 7, გვ. 48
ზამბახიძე ლ., თაბაშვილი ნ. — ბიბლიოგრაფიული ცნობარი — № 1, გვ. 78
იარალოვი ვ. — „ანა კარენინა" ქართულ ენაზე — № 4, გვ. 31
მოქაძე ვ. — ნარკვევი აფხაზური თეატრის ისტორიიდან — № 11, გვ. 57
ნაცვაშვილი ს. — ახალი გამოკვლევა ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების შესახებ — № 7, გვ. 47
ნაცვაშვილი ს. — ნ. ჯანაშვილის ნაშრომი სპ. სხრ მთავრობის სახლის არქიტექტურაზე — № 11, გვ. 58
რუხაძე ნ. — გოეთის დრამების ქართული თარგმანების გამო — № 6, გვ. 48
ქორქია რ. — წიგნი გამოჩენილ მსახიობზე — № 2-3, გვ. 62
შტრეიხერი ჯ. — აფხაზური სიმღერების კრებული — № 11, გვ. 37

X — ხელოვნების კალენდარი

გეგეჭკორი ლ. — „სულეკოს" შემოქმედი (ბ. წერეთლის დაბადების 80 წლისთავის გამო) — № 10, გვ. 37
გელოვანი ა.ა. — სამი ოსტატის პოეტი დიდა — № 2-3, გვ. 64
ე. ცქიტაშვილის ბენეფისი — № 7, გვ. 64
ვ. ანჯაფარიძის საიუბილეო საღამო (ფოტოკრონიკა) — № 4, გვ. 20.
რაფიელ პაპავიანის ბენეფისი — № 7, გვ. 49
რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ვ. ნინიძის იუბილე (ფოტოკრონიკა) — № 2-3, გვ. 113
სახალხო მომღერალი (ს. ინაშვილის საიუბილეო საღამო) — № 5, გვ. 26
სახელოვანი თარიღი (კომპოზიტორ ა. მ. ბალანჩივაძის დაბადების 50 წლისთავი) — № 2-3, გვ. 40
ყვარელსა, საგურამოსა და თბილისში (ილია ჭავჭავაძის საიუბილეო დღეები) — № 10, გვ. 28
ძნელაძე გ. — ორმოცდახუთი წელი სცენაზე — № 2-3, გვ. 108
ხუცისშვილი ლ. — ქართული თეატრის დიდი მოღვაწე (ქ. მესხი) — № 10, გვ. 39
30 წელი ბავშვებთან — № 7, გვ. 64

XI — სხვადასხვა

აკადემიკოსი კორნელი კეკელიძე — № 1, გვ. 48
აკვარიანი ნ. — ი. ჭავჭავაძის ნაწარმოებთა რუსული თარგმანები — № 9, გვ. 51
ალ. პუშკინის „მოცარტი და სალიერი" ტელეეკრანზე — № 6, გვ. 46
არონდელიძე გ. — სამი ახალი ჟურნალი — № 10, გვ. 63
აფხაიძე ალ. — ერთ საღამოს — № 2-3, გვ. 103
ახალგაზრდა იმიტატორი — № 2-3, გვ. 59
ბერძენიშვილი ნ. — თბილისის კულტურისა და დასვენების პარკები მშრომელთა სამსახურში — № 7, გვ. 60
გელოვანი გ. — ხელოვნების საკითხები „ახალგაზრდა კომუნისტის" და „პოლიტიკა სტალინგრადის" ფურცლებზე — № 5, გვ. 37
გოგრიაძე გ. — ბგერადი ენა, სიტყვა და ინტონაცია — № 2-3, გვ. 100
გოზალიშვილი შ. — ილია ჭავჭავაძე — ქართული ხელოვნების დიდი მოამაგე — № 9, გვ. 29
დადიანი შ. — ისტორია ხელოვნების ზეიმი — № 2-3, გვ. 112
დადიანი შ. — ილიას გაბრწყინვა — № 9, გვ. 48.
ვადეროლსკი მ. — ქართული ჰერალდიკის წარსულიდან — № 1, გვ. 63
ზარეკიძე უშ. — ქვისმჭრელის სიხარული — № 11, გვ. 65
თავაძე ილ. — შემოქმედებითი თანამეგობრობა საქართველოსა და მოძმე ერების ხელოვნების მუშაკთა შორის — № 2-3, გვ. 87
კაკაბაძე ალ. — ცოდნის დაუშრეტელი წყარო—№ 2-3, გვ. 53
კრავეიშვილი ბ. — სანღრო ინანდელ (ლექსი) — № 5, გვ. 28
ლაფერაშვილი ვ. — ცვლადიერ მაიაკოვსკის ერთი პლაკატის შესახებ — № 10, გვ. 32
ლებანიძე მურმან — სამთა (ლექსი) — № 2-3, გვ. 80
მახარაძე გ. — ხელოვნება ახალგაზრდობის მსოფლიო ფესტივალებზე — № 5, გვ. 29
მებურიშვილი ლ. — გორის სახელობის კულტურისა და დასვენების პარკი — № 5, გვ. 53
მეგობართა წერილები — (სომხური ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოღვაწეების წერილები ქართველი მწერლებისა და ხელოვნების მუშაკებისადმი) — № 4, გვ. 34
მიქელაძე კ. — ქართული ფოლკლორის საკითხებისადმი მიძღვნილ თათბირზე — № 2-3, გვ. 106
მიქელაძე კ.—დეკორატიული მებაღეობის ოსტატი—№ 7, გვ. 23
მიქელაძე რ. — დიდი ოქტომბრის წინა დღეები—№ 10, გვ. 27
მღებრიშვილი თ. — მომზე ჩეხოსლოვაკიაში — № 1, გვ. 51
ავეიცი ედ. — თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტები მოსკოვსა და რიგაში — № 4, გვ. 58
სოხაძე კ., ცხოპარია მ. — პიონერი ქართველი მოდელისტი—№ 11, გვ. 43
ტაბიძე გალაკტიონ — ნანა (ლექსი) — № 2-3, გვ. 80.
ქართველი ახალგაზრდობის წარმატება მსოფლიო ფესტივალზე — № 7, გვ. 6
ქართველი მხატვრების წერილები ილია ჭავჭავაძისა და ილია ოქრომჭედლიშვილისადმი — № 9, გვ. 31
ღლონტიძის ნ. — დედოფლების სამყაროში — № 5, გვ. 40
უარაძეშვილი ი. — ქართული წიგნის გამოფენა — № 11, გვ. 60
ჩილაჩავა ზ. — პოლიგრაფიის ღვაწლმოსილი ოსტატი — № 4, გვ. 61
ჩინნრალაძე ვ. — კულტურის სამინისტროში — № 4, გვ. 57
ჩიქობავა გიორგი — ჩვენი ცხოვრების საამურ დღეთა გვხვდელას ფერები (ლექსი) — № 8, გვ. 46
ჩიქობავა გიორგი — ცეკვა ქართულ: ოსტატი ჯრიმების (ლექსები) — № 2-3, გვ. 80
ციცისშვილი გ. — ხელოვნების საკითხები ჟურნალ „მნათობში" — № 4, გვ. 52
ხაინდრავა თ., ჯღენტი ეთ. — დიქტორი, სტუდიის მსახიობი — № 2-3, გვ. 97
ჯულაბაშვილი ლ. — ზოგი რამ საქართველოსა და ბულგარეთის კულტურული ურთიერთობიდან — № 6, გვ. 56

ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების" 1957 წლის ნომრებში დაიბეჭდა შემდეგი ჩანართი ფურცლები:

ირ. თოიძე — „დანაკო", ოთ. ფირაქიშვილი — „ლორნელი კეკელიძე".

ტ. ბარდაძე — „ლენინი უსმენს მუსიკას"; ახალგაზრდობის საკავშირო და მსოფლიო ფესტივალისადმი მიძღვნილი საღამო რუსთაველის სახ. საკონცერტო დარბაზში.

სამხატვრო აკადემიის დიპლომანტები მანანა ბელიაშვილი და ალეკო კაკაბაძე.

მხატვარ შ. ცხადაიას ნამუშევრების რეპროდუქციები

მხატვარ დ. თავაძის მიერ შესრულებული თეატრალური დეკორაციების რეპროდუქციები.

მხატვრების ვ. კემულარიას და ლ. ქუთათელაძის ნამუშევრების რეპროდუქციები.

ილია ჭავჭავაძის პორტრეტი, შესრულებული უჩა ჯაფარიძის მიერ; უ. ჯაფარიძე — ილია ჭავჭავაძის პოემა „კაცო ყაჩაღის" ილუსტრაცია; რ. ცუცქირიძე — „ჩლახის ნაამბობის" ილუსტრაცია; ი. გაბაშვილი — „კაცია ადამიანის" ილუსტრაცია.

მხატვარ ა. ბალაბუევის აკვარელები — თემაზე „თბილისი მშვენიერება"
საინტერესო ასპარეზობა.

1957 წლის მაძილზე ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში" დაიბეჭდა ფოტოკორესპონდენტების: რ. აკოფოვის, ა. ბალაბუევის, გ. გოგიბაიშვილის, დ. დავიდოვის, ი. ზეინის, გ. თოლორდავას, ქ. ოვანესოვის, გ. რაზმაძის, ი. ყარალაშვილისა და ა. შეეჩერკოს ნამუშევრები.

ეროვნული ბიბლიოთეკა

საბჭოთა ხელოვნება
Советское искусство

შ ი ნ ა ა რ ს ი

აფხაზეთის ასსრ ლიტერ[illegible]ის და ხელოვნების მოღვაწ[illegible]ეზვედრა თბილისის სადგ[illegible]ტო) . 3
აფხაზეთის მხატვარ[illegible]არმოებების ფოტორეპროდუქცი[illegible] . . . 4
მთელი ძალები სადეკადო მზადებას . 6
ვლადიმერ ძიძოძე — დიდი ოქტომბრის 40 წლისთავისადმი მიძღვნილი საკავშირო სამხატვრო გამოფენა 8
ოთარ ებაძე — მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრება მხატვრული შემოქმედების იდეურობის საფუძველია 12
აფხაზეთის ლიტერატურის და ხელოვნების დეკადის გახსნა (ფოტო) . 16
ნადია შალუტაშვილი — აფხაზური დრამის სპექტაკლებზე 17
არჩილ მშველიძე — ძველი ქართული ქალაქური ფოლკლორი (წერილი მეორე) . . . 23
გულნარა ჯაშარიძე — აფხაზეთის ასსრ სახვითი ხელოვნების გამოფენა 27
ხალხური სიმღერა („მოპკლეს ილია“) . 30
ლილი გვარამაძე — ქორეოგრაფია აფხაზეთის დეკადაზე 31
სიმონ წერეთელი — ქართული ხელოვნების ახალი წარსულიდან 33
ჯ. შტრეიხერი — აფხაზური სიმღერების კრებულ[illegible] 37
ირ. ბერიძე — ამზადებენ კონტიგენტს კონსერვატორიისათვის 37
სოხუმის თეატრის ქართული დასის სპექტაკლები (ფოტოქრონიკა) . . 38
დავით კანდელაკი — კომბინირებული კინოგადაღების შესახებ 40
ქ. სოხაძე, მ. ცხომარია — პირველი ქართველი მოდელისტი . 43
ვლადიმერ ახობაძე — აფხაზეთის მხატვრული კოლექტივები დეკადაზე 44
ეთერ დუმბაძე — მექსიკის და ჩილის მსახიობები თბილისში 46
ანტონ წულუკიძე — სერგეი პროკოფიევის ოპერა „ომი და მშვიდობა“ 49
ნოდარ კოჭლაშვილი — მხატვარი ეკრანზე 53
ალექსანდრე ჟდენტი — ლუკრი — ეს მთელი სამყაროა . 54
ვასილ გოგოლაძე — წიგნი პირველ ქართველ მხატვარ-გრავიორზე 56
ვიოლა მიქაძე — ნარკვევი აფხაზური თეატრის ისტორიიდან 57
სიმონ ნაციაშვილი — ნ. ჯანბერიძის ნაწრომი საქ სსრ მთავრობის სახლის არქიტექტურაზე 58
მარგარიტა ვაჩნაძე — ლიტვის სახელმწიფო კვარტეტის კონცერტი თბილისში . . . 59
ნუნუ გიორგობიანი — ფილმი-კონცერტი 59
ივლიტა ქარალაშვილი — ქართული წიგნის გამოფენა . . 60
ალ. აშხაიძე — მსახიობ ვარლამ მარგიანის შემოქმედებითი საღამო 61
ბ. ქორქია — მწვერვალთა დამპყრობნი ეკრანზე 62
ახალი წიგნები ხელოვნებაში . . . 64
შანგი ზარქიძე — ქვისმჭრელის სიხარული . . . 65

ტიტულის ფურცელზე — ახალი კოლონადა გაგრაში, ნახატი პ. შევჩენკოსი
ტიტულის მეორე გვერდზე — ს. ორჯონიკიძე და ნ. ლაკობა ნადირობაზე, ნახატი მხატვარ ი. ცომაიასი
ჩანართ ფურცლებზე — „საინტერესო ასპარეზობა“ იუმორისტული ფოტომონტაჟი მხატვარ ალ. ბალაბუევისა და „ფორმალიზმის მსხვერპლი“, ნახატი ნ. ჭუმბურიძისა

მხატვარი-ფოტოგრაფი ა. ბალაბუევი. ტექნიკური რედაქტორი ნ. კოჭლაშვილი
კორექტორი ლ. ღვინიაშვილი.

ხელმოწ. დასაბეჭდად 10/II-58 წ. თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5. ტელ. 3-10-24
შეკვ. № 734. უე 00075. ტ. 4000. ფასი 10 მან.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს მთავარპოლიგრაფმრეწველობის ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. 5.

СОДЕРЖАНИЕ

Встреча деятелей литературы и искусства Абхазской АССР на вокзале г. Тбилиси (фото) 3

Фоторепродукция с произведений художников Абхазской АССР 4

Все силы на подготовку декады 6

ВЛ. КИКОДЗЕ — Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великого Октября (в тексте фоторепродукции экспонированных произведений) . . 8

От. ЭГАДЗЕ — Марксистско-ленинское учение основа идейности художественного творчества . . . 12

Открытие декады литературы и искусства Абхазской АССР (фото) 16

НАДЕЖДА ШАЛУТАШВИЛИ — Спектакль Абхазской драмы (в тексте фото: артисты Абхазского театра Н.Чиковани, Ш. Пачалия, А. Агрба в ролях; художественный руководитель Абхазской декады, народный артист Гр. ССР Ал. Такаишвили, и фото — участники спектакля „Гунда" приветствуют тбилисских зрителей) 17

АР. МШВЕЛИДЗЕ — Старый грузинский городской музыкальный фольклор (статья вторая) 23

ГУЛЬНАРА ДЖАПАРИДЗЕ — Выставка изоискусства Абхазской АССР (в тексте фоторепродукции выставленных произведений) 27

Народная песня („Убит Илья") . 30

ЛИЛИ ГВАРАМАДЗЕ — Хореография на Абхазской декаде (перед текстом фото — танцевальная группа Абхазского ансамбля песни и пляски исполняет танец „Гандаган", в тексте танец „Картули" в исполнении солистов абхазского ансамбля; спортивный танец конников — исполняет мужская хореографическая группа ансамбля) . . . 31

С. ЦЕРЕТЕЛИ — Из недавнего прошлого грузинского искусства 33

ДЖ. ШТРЕЙХЕР — Сборник абхазских песен . . 37

ИР. БЕРИДЗЕ — Готовит контингент для консерватории 37

Спектакли грузинской труппы Сухумского Гос. театра (фотохроника — сцена из спектаклей и артисты в ролях . . . 38

ДАВИД КАНДЕЛАКИ — О комбинированной киносъемке 40

К. СОХАДЗЕ, М. ЦХОМАРИЯ — Первый грузин-моделист (в тексте фото — модель Михетис Джвари) 43

ВЛАДИМИР АХОБАДЗЕ — Абхазские художественные коллективы на декаде (перед текстом фото — Государственный ансамбль песни и пляски Абх. АССР, в тексте — ученицы А. Кация и Д. Агумба на двух роялях исполняют отрывок из абхазской балетной сюиты; хор стариков Абхазского дома народного творчества) 44

ЭТЕРИ ДУМБАДЗЕ — Мексиканские и чилийские артисты в Тбилиси (в тексте фото: чилийская певица Маргот Лойола, трио „Лос-мехиканос"; балетная сюита „Оменахэ" в исполнении танцоров Оскара Пуэнте и Хосепины Лавалле 46

АНТОН ЦУЛУКИДЗЕ — Опера С. Прокофьева „Война и мир" 49

НОДАР КОЧЛАШВИЛИ — Художник на экране 53

АЛЕКСАНДР ЖГЕНТИ — Лувр — это целый мир (перед текстом фото — главный вход в здание Лувра) . . . 54

ВАСИЛИЙ ГОГОЛАДЗЕ — Книга о первом грузинском художнике-граверe 56

ВИОЛА МИКАДЗЕ — Очерки из истории Абхазского театра 57

СИМОН НАЦИАШВИЛИ — Труд об архитектуре дома правительства Гр. ССР . . . 58

МАРГАРИТА ВАЧНАДЗЕ — Концерт Литовского госуд. квартета в Тбилиси 59

Н. ГИОРГОБИАНИ — фильм-концерт 59

ИВЛИТА КАРАЛАШВИЛИ — Выставка грузинской книги 60

А. АБХАДЗЕ — Творческий вечер артиста В. Маргиани 61

Б. КОРКИЯ — Покорители вершин на экране (в тексте кадры из документального фильма «На штурм Памира») 62

Новые книги 64

УШАНГИ ЗАРЕКИДЗЕ — Радость каменорезчика . . 65

На титульном листе: Новая колоннада в Гаграх.— Рис. П. Шевченко.

На второй странице титульного листа — С. Орджоникидзе и Н. Лакоба на охоте, раб. худ. И. Цомая.

На вкладных листах: „Интересное состязание" — юмористический фотомонтаж худ. Ал. Балабуева. „Жертва формализма", изошутка худ. Г. Касрадзе.

„САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА"
(СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО)
Орган Министерства Культуры Грузинской ССР
(Выходит ежемесячно на грузинском языке)
Тбилиси, ул. Марджанишвили № 5. Тел. 3—10-21
Госиздат Грузинской ССР
Тбилиси
1957

Комбинат печати Главполиграфиздата Министерства культуры Грузинской ССР
Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5.