

1961

10

საბჭოთა  
ხელოვნება

---

მთავარი რედაქტორი—ოთარ ევაძე

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

# საბჭოთა ხელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ორგანო



10

სახელმწიფო გამომცემლობა „საბავშვო საქართველო“

თბილისი

1 9 6 1



კრემლის დიდი თეატრი. სადაც მუშაობდა სკკპ XXII ყრილობა

1961 წლის 29 ოქტომბერს, როცა ჯერ კიდევ მუშაობას განაგრძობდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXII ყრილობა, ჩვენი დიდი სამშობლოს დედაქალაქის — მოსკოვის ცენტრში, სვერდლოვის მოედანზე საზეიმოდ გაიხსნა გენიალური მოაზროვნის, მეცნიერული კომუნიზმის ფუძემდებლის კარლ მარქსის ძეგლი.

ახლა დიდი ლენინის ოცნება — მარქსის ძეგლი აღიმართა სწორედ იმ ადგილას, სადაც მას 1920 წლის 1 მაისს საფუძველი ჩაუყარა ვლადიმერ ილიას ძემ.

და აი, ისევე როგორც 41 წლის წინათ, მოსკოველმა მშრომელებმა თავი მოიყარეს სვერდლოვის მოედანზე გამართულ საზეიმო მიტინგზე. რომლის მონაწილეთა შორის არიან სკკპ ისტორიული XXII ყრილობის დელეგატები. მიტინგი გახსნა სკკპ მოსკოვის საქალაქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა ანხ. პ. ნ. დემინჩევმა. შემდეგ სიტყვა ეძლევა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პირველ მდივანს, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარეს ამხანაგ ნ. ს. ხრუშჩოვს. იგი მიესალმება მიტინგის მონაწილეებს და ამბობს:

— ნება მომეცით საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის მთავრობის დავალებით გაგხსნა მთელი მსოფლიოს მუშათა კლასის დიდი ბელადისა და მასწავლებლის, გენიალური მოაზროვნისა და რევოლუციონერის კარლ მარქსის ძეგლი.

შემდეგ ანხ. ნ. ს. ხრუშჩოვი ტაშის გრიალში ხსნის ძეგლს. მიტინგის მონაწილეები მღერაინ პარტიულ ჰიმნს „ინტერნაციონალს“...

მონუმენტი აგებულია მოქანდაკე ლ. კერზელისა და არქიტექტორების — რ. ბეგუნცის, ნ. კოვალჩუკის, ვ. მაკარევიჩისა და ვ. მარგულინის პროექტის მიხედვით.

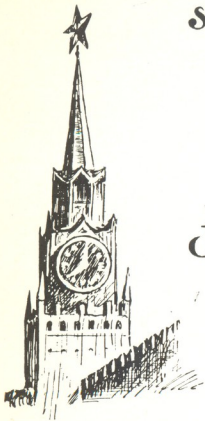
მარქსი გამოკვეთილია ქვისაგან. მაღალი შუბლი, უკან გადაყრილი ხშირი თმა — ამ სახეს ბევრმობიდან იცნობს ყოველი საბჭოთა ადამიანი. მარქსს მარჯვენა ხელი უდევს ტრიბუნაზე, მარცხენათი ეყრდნობა წიგნს. შეუდრეკელი მებრძოლის, რევოლუციური მოაზროვნის მზერა მიმართულია წინ — მომავლისაკენ.

მონუმენტის გრანიტზე ამოკვეთილია სიტყვები:

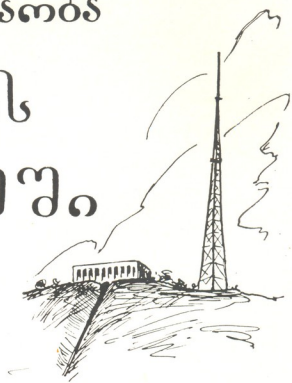
პოლტვარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!  
კარლ მარქსს საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიისა და ხალხისაგან.



კარლ მარქსის ძეგლის გახსნა. საზეიმო მიტინგზე სიტყვას ამბობს ანხ. ნ. ს. ხრუშჩოვი.



# ახლანდელი თათბარის იკვობრებს კომუნისტურში



ჩვენი დროის და მომავალ თათბარს სსრკ-ში არასოდეს დავიწყებთ არ მიეცემა სკკპ XXII ყრილობის დღეები, რომელთაც კვლავ შეძრეს მთელი ჩვენი პლანეტა, მთელი კაცობრიობა. ამ ყრილობის განუხრავი ისტორიული მნიშვნელობა, უწინარეს ყოვლისა, მდგომარეობს იმაში, რომ მან მიიღო და დაამტკიცა სკკპ ახალი პროგრამა და წესდება.

მთელი მსოფლიო სულგანაბელი უსმენდა ყრილობის მაღალი ტრიბუნიდან წარმოთქმულ, ნ. ს. ხრუშჩოვის ღრმად შინაარსიან მოხსენებებს უკანასკნელ წლებში პარტიის მიერ განვლილი ბრძოლების და გამარჯვების სახელოვან გზაზე, ლენინიზმის ძლევა-მოსილებაზე, კომუნისტური საზოგადოების აგების დიად პროგრამაზე. ტრიბუნაზე ერთი მეორეს ცვლიდნენ ყრილობის დელეგატები, კომუნისტთა ათმილიონიანი არმიის წარგზავნილები, ხალხის რჩეული შვილები, მიხ კეთილშობილი მისწრაფებების და ინტერესების საუკეთესო გამომხატველნი. მთელი მსოფლიო დაძაბული ყურადღებით ადევნებდა თვალს ყრილობის მუშაობას და არავინ რჩებოდა გულგრილი მისდამი, რადგან ყრილობა მსჯელობდა და წყვეტდა კაცობრიობის ბედის, მისი აწმყოს და მომავალი ბედნიერების საკითხებს.

5. ს. ხრუშჩოვის მოხსენებებში — შემოქმედებითი მარქსიზმის ამ შესანიშნავ დოკუმენტებში, ლენინური სიმკვეთრით და სიღრმით, ამომწურავი სისრულით გაშუქებული თანამედროვეობის უაღრესად აქტუალური პრობლემები, გადაძლიარა კომუნისტების აგების — მთელი კაცობრიობის ნათელი მერიმის წარმატები პერსპექტივები.

კანონიერი სიამაყის და აღტაცების გრძნობა აღძრა ყველა საბჭოთა ადამიანში და მილიონობით ჩვენს საზღვარგარეთულ მეგობრებში სკკპ ცკ-ის საანგარიშო მოხსენებაში მოტანილმა ფაქტებმა. სკკპ XX ყრილობის შემდეგ გავიდა ექვსი წელიწადი, მაგრამ რა განადიოხული ნაბიჯია წინ გადადგმული ამ მოკლე ხანში, რა მწვერვალები არ არის აღებული კვანძების და კულტურის ყოველ უბანზე. განუხრავი და შეუწყლებელი წარმატებით ხორციელდება შეიღწიანი გეგმა. სასალხო მე-

ურნეობის განვითარების ბაზაზე განუხრავლად მალდდება საბჭოთა ადამიანების ცხოვრების დონე.

საბჭოთა საზოგადოება გახდა ყველაზე კულტურული და განათლებული საზოგადოება მთელს მსოფლიოში, — ხოლო საბჭოთა მეცნიერება ცოდნათა მთელ რიგ უმნიშვნელოვანეს დარგებში გავიდა მოწინავე პოზიციებზე. ამ ბრწყინვალე გამარჯვებათა გვირგვინს, შენების პროცესში მყოფი კომუნისტების მაღლა აღმართულ ალამს წარმოადგენს საბჭოთა ადამიანების ტრიუმფალური ფრენა კოსმოსში.

როგორც ერთხმად აღნიშნეს ყრილობის დელეგატებმა, საშინაო და საგარეო პოლიტიკის ეს განადიოხული წარმატებანი მოპოვებულია პარტიის ლენინური გენერალური წარმატებითი მტკიცე და თანმიმდევრული გატარებით, რამაც ესოდენ სრული და ღრმა გამოხატულება პპოვა სკკპ XX ყრილობის ისტორიულ გადაწყვეტილებებში. XX ყრილობის პოლიტიკური კურსი საშინაო და საერთაშორისო სარბიელზე ძლევა-მოსილი აღმოჩნდა და სრულ გამარჯვებას ზეიმობს.

პარტიამ გადაჭრით უკუაგდო პიროვნების კულტი, აღადგინა პარტიული ცხოვრების ლენინური ნორმები და ლენინური ხელმძღვანელობის პრინციპები, ფართო სარბიელი გადართულა ხალხის შემოქმედებითის ძალებს, გააფართოვა და გააძლიერა მასებთან კავშირი და ამით კიდევ უფრო ააშალა თავისი ბრძოლუსუნარიანობა.

როგორც მოხსენებებიდან, ის ყრილობაზე გამოსული ორატორების სიტყვებიდან ნათელი გახდა, რომ XX ყრილობის პოლიტიკურ კურსს იმთავითვე გაფართოებული წინააღმდეგობა გაუწია მოლოტოვის, მალენკოვის, კაცანოვიჩის, ვოროშილოვის, ბულგანინის, პერეჟუნინის, საბუროვის და შეპილოვის ფრაქციულმა ანტიპარტიულმა ჯგუფმა, რომელსაც სურდა პარტია აეცვინა ლენინური გზიანი, შეენარჩუნებინა პრობუნების აუქტის დროს არსებული ძველი წესები და თავიდან აეცილებინა პასუხისმგებლობა რეგულაციური კანონიერების უნებ დარღვევისათვის. ეს ანტიპარტიული ჯგუფი ყოველმხრივ ხელს უშლიდა პარტიას და მის ლენინურ ცენტრალურ



კომიტეტს გაეტარებინა ქვეყნის სამეურნეო მშენებლობაში და საერთაშორისო პოლიტიკაში ის ღონისძიებანი, რომელთაც უზრუნველყვეს საბჭოთა კავშირის ტერიტორიული წინსვლა. ყრილობაზე დადასტურდა, რომ მოლტოვი, კავანოჩი, მალენკოვი და მათი მომხრეები იყვნენ გამოჩენილი პარტიული და საბჭოთა სახელმწიფო მოღვაწეების, აგრეთვე პარტიისანი საბჭოთა ადამიანების წინააღმდეგ მიმართული მასობრივი რეპრესიების თანამონაწილენი. ამიტომ ბუნებრივია, თუ მათი ამ ანტისაბჭურ მოქმედებათა გამოკვეთის შემდეგ ყრილობამ შეუძლებლად სცნო ანტიპარტიული ფრაქციული ჯგუფის შთამთხრობელთა ყველა სკკპ რიგებში.

სკკპ XX II ყრილობის ერთსულთვანია დადგენილებით, წითელ მოედანზე კრემლის კედელთან აღმართულ მაგზოლეუმს, რომელიც შეიქმნა ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის — კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს უკვდავ დამაარსებლის, მთელი მსოფლიოს მშრომელთა ბელადის და მასწავლებლის სსოვნის უკვდავსაყოფად, ამიერიდან ეწოდოს: ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის მაგზოლეუმი. ყრილობამ მიზანშეუღებლად ჩასთავალა მაგზოლეუმში სარკოფაგის დატოვება ი. ბ. სტალინის კუბოთი.

ნ. ს. ხრუშჩოვის მოხსენებებში და ყრილობის დელეგატთა სიტყვებში ხაზსასით მკაცრად იქნა გაკრიტიკებული მცდარი პოზიცია ალბანეთის შრომის პარტიის ხელმძღვანელობისა, რომელიც დაადგა სკკპ XX ყრილობის მიერ მიღებული კენერალური ხაზის წინააღმდეგ ბრძოლის გზას, საბჭოთა კავშირთან და სხვა სოციალისტურ ქვეყნებთან ძმური მეგობრობის საფუძვლებსათვის ძირის გამოთხრის გზას.

სკკპ XX II ყრილობას განუზომელი ისტორიული მნიშვნელობას ანიჭებს ის ფაქტი, რომ იგი წარმოადგენდა საბჭოთა კავშირის კომუნისტურ პარტიასთან მთელი მსოფლიოს მარქსისტულ-ლენინური პარტიების ერთსულთვანი სოლიდარობას და მისი საშინაო-საგარეო პოლიტიკისთვის მხარის დაჭერის ბრწყინვალე დემონსტრაციას.

საბჭოთა კავშირისა და მთელი სოციალისტური ბანაკის უდიდესი მიღწევები, მსოფლიო კომუნისტური მოძრაობის მნიშვნელოვანი წარმატებანი, აზიის, აფრიკის, ლათინური ამერიკის ხალხთა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გასაკიარი მიღწევები, დემოკრატიისა და მშვიდობის ძალთა გამარჯვებანი, — აღნიშნავდნენ ყრილობის ტრიბუნლიდან მარქსისტულ-ლენინურ პარტიათა წარმომადგენელნი, — ყოველივე ეს წარმოუდგენელი იქნებოდა სკკპ XX ყრილობის გადაწყველებათა გარეშე. სწორედ იმ წარბეჭებებმა, რომელნიც ამ გადაწყვეტილებების განხორციელებამ უზრუნველყო, გახადეს შესაძლებელი ისეთი მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობის დაკომენტის შემუშავება, როგორც არის ჩვენი დროის კომუნისტური მანიფესტი — სკკპ პროგრამა, თანამედროვე ეპოქის ეს უდიდესი თეორიული და პოლიტიკური დაკომენტო, რომელიც გამოსატყვის რა სკკპ მიერ სიბრძნეს და ხანგრძლივ გამობედლებას, — გზას უნათებს მთელ პროგრესულ ეპოქისათვის ბედნიერი მერმისისაკენ.

პროგრამა — თქვა ამხანაგმა ნ. ს. ხრუშჩოვმა, — მიუჩენს ყველა ჩვენგანს თავის ადვილ კომუნისტის მშენებელთა რიგებში. ყრილობაზე მიმდინარეობდა საფუძვლიანი და დასაბუთებული მსჯელობა იმის შესახებ, თუ რას უნდა მოხმარდეს კონკრეტულად თვითეული ჩვენგანის ენერჯია, რომ ერთი მხრით შექმნას ეკონომიურ-ტექნიკური ბაზა კომუნისტისათ-

ვის და მეორე მხრით ჩვენი სოციალისტური საზოგადოება იდურად, ინტელექტუალურად და მორალურად ამაღლდეს კომუნისტური საზოგადოების დონეზე.

კომუნისტური საზოგადოების ადამიანის იდურ-პოლიტიკურ და მორალურ აღზრდაში ყრილობამ უდიდესი ამოცანები დაუსაზ საბჭოთა ლიტერატურას და ხელოვნებას, რომელთაც კომუნისტური პარტია მუდამ თვლიდა თავის ერთგულ დამამხმარებლად და თანამშემუდ. საბჭოთა ლიტერატორს და ხელოვნებას, რომლებიც ხელმძღვანელობენ სოციალისტური რეალობის პრინციპებით, — ხაზსასით აღნიშნავდნენ ყრილობის დელეგატები, — არ სჭირდებოდა ძალა დატანონ თავის წარმოსახვის ნიჭს, თავის შემოქმედების ფანჯანას იმისათვის, რომ შექმნან კომუნისტის მშენებელთა წარბეჭადი სახეები მათი მაღალი მორალით და მოწინავე მსოფლმხედველობით. ისინი მილიონობით არიან ჩვენს საბჭოთა სინამდვილეში. საჭიროა მხოლოდ მწერალი და ხელოვანი კიდევ უფრო ღრმად შეეტრან ცხოვრების შუაგულში, მასხთან ერთად მონაწილეობა მიიღონ ჩვენი დროის დიად საქმეებში, კიდევ უფრო გააინსპუვანონ კომუნისტის მშენებელთა მაღალი სულსიყვითებით. მარქსისტულ-ლენინური მოძღვრების, — მეცნიერული მსოფლმხედველობის სრული დაუფლებით, უფრო მეტი დაახლოება ცხოვრებასთან, ხალხთან — აი ერთადერთი გზა, რომელიც საბჭოთა მწერლებს და ხელოვნების მოღვაწეთ შეაქმნებენ მაღალიდურ და მაღალმხატვრულ ნაწარმოებთ, რომლებიც მადიდებრივად კომუნისტის მშენებელთა მთელი თაობები.

სკკპ XX II ყრილობამ შეაჯამა ლენინური პარტიის, მთელი საბჭოთა ხალხის გმირული შრომის და თავდადებული ბრძოლის უდიდესი შედეგები, მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობის გამარჯვებანი, სოციალიზმისა და კომუნისტის მშენებლობაში გამარჯვებანი, რომელთაც აღიარებს მთელი კაცობრიობა; ყრილობამ მიიღო საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის პროგრამა — ჩვენი ეპოქის უდიდესი დაკომენტო, რომელიც გზას უნათებს კაცობრიობას ბედნიერი მერმისისაკენ. „ჩვენი მიზნები ნათელია, ამოცანები გარკვეულია. შეუდგეთ მუშაობას, ამხანაგებო! კომუნისტის ახალი გამარჯვებისათვის!“. ნ. ს. ხრუშჩოვის ამ მოწოდებით აღდგოთიანებული მთელი საბჭოთა ხალხი მედგრად დგას თავის ვანტზე — განადგობის გმირულ შემოქმედებითს მუშაობას კომუნისტის დიად მიზანდასახულებათა განსახორციელებლად.

\* \* \*

საბჭოთა ხალხისა და მთელი კაცობრიობის ცხოვრებაში უდიდესი მოვლენის — სკკპ XX II ყრილობის მოსამზადებელ ეტაპს ჩვენს რესპუბლიკაში წარმოადგენდა საქართველოს კომუნისტთა XX I ყრილობა, რომელსაც წინ უძღოდა მშრომელი მასების იდურ-პოლიტიკური და სამეურნეო აქტივობის არაჩვეულებრივი აღმაშობა.

საქართველოს კომპარტიის ოცდამეერთე ყრილობა მიმდინარეობდა დიდი პოლიტიკური აქტივობის და შრომითი ენთუზიაზმის ვითარებაში. დელეგატებმა თან მიიტანეს ყრილობაზე ფართო სახალხო მასების უსაზღვრო სიყვარული ლენინური პარტიისადმი, მათი უღრმესი რწმენა დიდი პროგრამით დასასულ გრანდიოზულ ამოცანათა განხორციელებას.

ყრილობამ განიხილა საჭიროებების კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მუშაობა XX ყრილობიდან უკანასკნელ დრომდე, სკკპ ახალი პროგრამის და წესდების პრო-

ექტები, დასახა საქართველოს კომუნისტური პარტიის შემდგომი ამოცანები კომუნისტური მშენებლობის საქმეში და ღონისძიებები მათ გადასაჭრელად.

საქართველოს კპ ცკ პირველმა მდივანმა ამხანაგმა ვ. პ. მგვანამძემ საანგარიშო მოხსენებაში, ყრილობაზე წარტავინილმა დელეგატებმა თავიანთი გამოხატვის მიზგვეცს პარტიული ორგანიზაციების მიერ რესპუბლიკის მრეწველობის და ტრანსპორტის, სოფლის მეურნეობის, სასახლო განათლების, კულტურის და მეცნიერების განვითარებაში მოპოვებული მიღწევების საფუძვლიანი ანალიზი, განსაზღვრეს სამეურნეო და კულტურულ მშენებლობაში მიღებული დიდი გამოცდილება; სკკპ-ის ახალი პროგრამის მოთხოვნების შუქვე განისიღეს პარტიულ ორგანიზაციათა დიელოგოური და ორგანიზატორული მუშაობის დღევანდელი მდგომარეობა, წამოაყენეს ახალი კონკრეტული ღონისძიებები ახალ წარმატებათა მოსაპოვებლად.

როგორც ყრილობაზე აღინიშნა, სკკპ XX ყრილობის შემდეგ, ერთი წლისა და რვა თვის მანძილზე, ჩვენი რესპუბლიკის სასახლო მეურნეობამ მნიშვნელოვანი წინსვლა განიცადა, რასაც ცხადყოფს, უწინარეს ყოვლისა, მიმდინარეობის შემდგომი განვითარება; მტკიცე საფუძველი ჩაეყარა ისეთ დარგებს, როგორიც არის მანქანათმშენებლობა, ხელსაწყოთა-სამაშენებლო და ელექტროტექნიკური მრეწველობა, ქიმიკ; ამოქმედდა ოცდასამი დიდი სამრეწველო საწარმო და სააპარტიო. მარტო უკანასკნელ წლებში საბჭოთა საქართველოს მრეწველობამ მისცა სამშობლოს ახალი მანქანების, აპარატების და ხელსაწყოების 56 ახალი ნიშეში, რომელთაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია თბილისის მარკის ელმაგნიტი, სწრაფმავალი ფრთებიანი კატერები, ავტომობილები, მცირე გაბარტჩიანი ტრაქტორები „ლიონი“, ლითონსაჭრელი დასეები და სხვ. უახლესი ტექნიკის და ტექნოლოგიის ათვისების საფუძველზე სწრაფი ტემპით მიმდინარეობდა მიყელ რიგ საწარმოთა მექანიზაცია და ავტომატიზაცია.

წინ მიიწედა და განუხრელი აღმავლობის გზაზე იდგა საანგარიშო პერიოდში საქართველოს მრავალდარგოვანი სოფლის მეურნეობა. კოლმეურნეობები და საბჭოთა მეურნეობები უფრო ენერგიულად მუშაობდნენ სასოფლო-სამეურნეო პროდუქტების წარმოების გასაღიდებლად. არახელსაყრელი მეტეოროლოგიური პირობების მიუხედავად, სოფლის მეურნეობის მუშაობა შესძლეს აემაღლებინათ ჩაის, ყურძნის, ხილის მოსავალი და ამჟამად თავდადებით იღვწიან შეარსულნი სკკპ ცკ-ისთვის, ნ. ს. ხრუშჩოვისათვის მიცემული დაპირება — აიღონ ყოველი ჰექტარიანდ სამიტი ცენტნერი სიმინდის მარცვლი სასოფო ათას ჰექტარზე.

როგორც ყრილობის დელეგატები აღინიშნავდნენ, ჩვენი რესპუბლიკის ყველაზე დიდი მონაპოვარია მიწის ეს არის, რომ იზრდებოდა და მრავლდებოდა კომუნისტური შრომათა აღამიანები, ჩვენი დროის გმირები, კომუნისტური შრომის შუქურები, რომლებიც თავიანი შრომით და ყოფაქცევით ავლენენ კომუნისტური საზოგადოების აღამიანის მაღალ მორალურ თვისებებს. საანაყოფ და უარესად სასიხარულო ფაქტია ის, რომ ამჟამად საქართველოში მუშაობს კომუნისტური შრომის ორი ათასზე მეტი პირიგადა და კომუნისტური შრომის ოცდაათი ათასზე მეტი დამკვერდი. დაბალურ შემოქმედებით შრომაში იდურად, მორალურად, ინტელექტურად იზრდებოდა და ვაჟკაცდებიან როგორც ქალაქის, ისე სოფლის მშრომელნი;

თანდათან ისობა განსხვავება ქალაქსა და სოფელ შორის, გონებრივ და ფიზიკურ შრომას შორის. მუშის და კოლმეურნის სულდერი სამყარო, მათი ყოფიანოვრება თანდათან უფრო უახლოვდება გონებრივი შრომის მუშაკთა სამყაროს.

როგორც მოსალოდნელი იყო, საქართველოს კომუნისტთა ოცდამეერთე ყრილობის ყურადღების ცენტრში მოექცა სკკპ ახალი პროგრამის და წესდების პროექტების განხილვა. დელეგატები ერთხმად იწონებდნენ პროგრამის ახალი პროექტის დებულების იმის შესახებ, რომ ფართოდ გამოილო კომუნისტური მშენებლობის მოსაწევებს ახალ ეტაპს საბჭოთა კავშირის ხალხთა ძმური თანამშრომლობის და მეგობრობის განვითარებასა და განმტკიცებაში. თანასწორუფლებიანი სოციალისტური ერების გაერთიანება და შემკიცება სრული ნებაყოფლობის საფუძველზე, მათი მჭიდრო თანამშრომლობა სამეურნეო და კულტურულ მშენებლობაში, მათი ეკონომიკის და კულტურის სრული აყვავება, — აი, ის ნაყოფი, რომელიც გამოილო პარტიის ლენინურმა ეროვნულმა პოლიტიკამ.

საბჭოთა საქართველოს მაგალითზე დელეგატები ცხადყოფდნენ, რომ საბჭოთა ქვეყანაში მიმდინარეობს ყველა ერის სრული ეკონომიური და სულიერი განსახლება კომუნისტური მოძღვრების საფუძველზე; მტკიცდება მათი სუვერენიტეტი. მხურავულ მოწონებით შეხვდა ყრილობა ახალი პროგრამის იმ დებულებას, რომელიც ითვალისწინებს ყველა საბჭოთა ერის ეკონომიკის და კულტურის შემდგომ და ყოველმხრივ განვითარებას, პარტიის მიერ აღებულ გეგმს — ხელი შეუწყოს და უზრუნველყოს წარმოების რაციონალური განაწილება რესპუბლიკებს შორის და რესპუბლიკების ბუნების სიმდიდრეთა გვეგამოყონილ დამუშავებას; ასევე ხელი შეუწყოს და ბიძიკე მსაქმეს საბჭოთა კავშირის ხალხთა სოციალისტური კულტურის შემდგომ აყვავებას, მათ ურთიერთგამიდრებას და დაახლოებას, ამ კულტურათა ინტერნაციონალური საფუძველზე გადრება-გაძლიერებას.

საქართველოს კომუნისტთა XXI ყრილობამ უდიდესი ამოცანები დასახა კულტურის ფრონტის მუშაკთა წინაშე, მწერართა და ხელოვნათა წინაშე. როგორც ახალი პროგრამის პროექტშია მითითებული, უახლოეს წლებში შემოქმედებით მოღვაწეობა კულტურის ყოველ დარგში განსაკუთრებით ნაყოფიერი და საზოგადოების ყველა წევრისათვის მისაწვდომი ხდება. ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა, თეატრი, კინოელოვნების ყველა დარგი ახალ სიზაღვლებს დაიპოვებს იდეური შინაარსისა და მხატვრული ოსტატობის განვითარებაში. ფართოდ გავრცელდება სასახლო თეატრები, მასობრივი თვითმოქმედება, ტექნიკური გამომაგონებლობა და სასახლო შემოქმედების სხვა ფორმები. და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, საზოგადოების მხატვრული სავანტურის გამდიდრება მიღწეული იქნება მასობრივი მხატვრული თვითმოქმედების და პროფესიული ხელოვნების შესახებ საფუძველზე. რამდგომარეობა ჩვენი რესპუბლიკის კულტურულ ფრონტზე სკკპ ახალი პროგრამით დასახული ამოცანების მიხედვით?

ამ კითხვის პასუხი ვასცეს ყრილობის დელეგატებმა, მათ შორის, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა თ. პ. ბუაჩიძემ, რომელმაც განაცხადა: „პროფესიული ხელოვნება ჩვენი რესპუბლიკაში საკმაოდ მაღალ დონეზე დგას, და თუ მსწორად ვესულმდგენვართ, შეიძლება უკეთეს შედეგებს მივაღწევიოთ. ხალხურ ხელოვნებაში კი არადამაკმაყოფილებელი



მდგომარეობა გვაქვს, რაც ჩვენს რესპუბლიკაში ამას წინათ გამოართულმა ოლიგოქორიამ ცხადყო. სალხური ხელოვნების ამ ჩვენების შეზღუდული ტრადიციული ხასიათი ჰქონდა. არ ახალი ელემენტები ვნახეთ სალხური ხელოვნების ამ ჩვენებაზე, ვინ მუშაობს ამ საკითხზე? ვინ ხელმძღვანელობს ესოდენ დიდმნიშვნელოვან საქმეს? არსებითად რომ ვთქვათ, ყველაფერი თვითდინებაზეა მიხედობილი. საჭიროა შევამჩნიოთ ასაკი ელემენტები სალხური ხელოვნების განვითარებაში, გამოვავლინოთ იგი, ყველაფერ ამ კალაპოტით წარმართოთ ჩვენი შესანიშნავი თვითმოქმედების შედეგში განვითარებაში.

დასამალი არ არის ის გარემოება, რომ ხელოვნების მუშაკთა შემოქმედებით ორგანიზაციები ჯერ კიდევ არ მისულან ახლის სალხურ თვითმოქმედებასთან, არ გაუწვივით მისთვის საკმარისი დახმარება; არ უცდიათ დაეყენებინათ იგი დაოსტატების გზაზე. ჩვენმა შემოქმედებითმა ორგანიზაციებმა, — კომპოზიტორთა და მხატვართა კავშირებმა, თეატრალურმა საზოგადოებამ და სხვამ უნდა მიაღწიონ იმას, რომ ყველა თვალსაჩინო წევრი — ჩვენი ცნობილი ხელოვანი ჩაბნათ თვითმოქმედი წრეების შემოქმედების მუშაობაში იმ მიზნით, რომ ჯეროვნად უხელმძღვანელონ თვითმოქმედ ხელოვანთა მხატვრულ დაოსტატებას და პროფესიულ სრულყოფას. მხოლოდ კულტურის სამინისტროს სათანადო ორგანიზების და შემოქმედებითი კავშირების შეთანხმებული, გეგმაზეწინილი მუშაობით შეიძლება ავიცდინოთ თვითდინება და სტიქიურობა, რომელსაც დღესაც ვაჩვენებთ სალხური თვითმოქმედების განვითარებაში, მხატვრული თვითმოქმედება აყვანილი უნდა იქნეს ისეთ დონეზე, რომ მან უფრო და უფრო მეტად შესძლოს მნიშვნელოვანი როლის შესრულება, თავისი წვლილის შემსწავლა კომუნისტური სულისკვეთებით ასალი თაობის აღზრდის დიალ საქმეში.

მთელი სიმახვილი და სიმწვავეთა დააყენეს ყრილობის წინაშე მშრომელთა კომუნისტური აღზრდის, წარსულის მივნი გამდროშაობის ამოუფხვრის, ახალი მორალის დამკვიდრების საკითხები მომხსენებლობაში ვ. პ. მკვანაძემ, გ. დ. ჯავახიშვილმა და პ. ვ. კოვანოვმა, აგრეთვე ყრილობის დელეგატებმა.

ჩვენს რესპუბლიკაში ასობით და ათასობით არიან პატიოსანი და კომუნისტების მშენებლობის საქმის ერთგული ადამიანები, მაღალი მორალური მომხიზვნელობის ადამიანები, რომლებსაც მოპოვებული აქვთ სიყვარული და პატივისცემა თავიანთი შრომით, ქვევით პირად ცხოვრებაში. და საღის ისინი უყვარს, პატივსცემს, აწინაურებს, ირჩევს საკანონმდებლო ორგანოებში. მეორე მხრივ, ჩვენ დიდი აღმზრდელიობით მუშაობა უნდა გავქვიოთ, მრავალი ნაკლის და გადმონათობის ამოსაფხვრელად. ამ დიდ მუშაობაში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება იმის პირად მაკვლით, ვინც იყისრა — ასწავლილდეს სხვებს, იმათ პირად ქვევას, ვისაც მიხედობილი აქვს კომუნისტის მშენებლობა თაობების აღზრდა.

თამამად შეიძლება ითქვას, — განაცხადა თავის გამოსვლაში აშ. ვ. მ. სირაქემ, რომ პარტული ორგანიზაციების დიდი მრავალფეროვანი იდეოლოგიური მუშაობის საყოფია ათასობით მშრომელის გმირული საქმეები, მათი გიგანტური წარმატებანი შეიძლეოდეს დავალებათა შესრულებაში. ამავდროს ჯერ კიდევ ბევრი შეცდომა და ხარვეზია იდეოლოგიურ მუშაობაში, რომელიც მშრომელთა აღზრდისათვის წარმოებს.

აღნიშნავდნენ რა ასალგაზრდობის კომუნისტურად აღზრდისათვის იდეოლოგიური მუშაობის გაძლიერების გადაუდებელი საჭიროებას, ყრილობის დელეგატები სახადნენ კონკრეტულ ღონისძიებებს ამ მიმართულებით. კერძოდ, აშ. ო. ე. ჩერქეზიამ საჭიროებ მიიჩნია, შეეყენა მეტი მხატვრული ნაწარმოებები ჩვენი დროის საგმირო საქმეებზე, პოპულარული ისტორიული ბროშურები არა შორეულ წარსულზე, არამედ საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებაზე, სამოქალაქო და დიდი სამამულო ომის გმირებზე.

ამავე საკითხს ვრცლად შევხვით ყრილობის დელეგატი — საქართველოს მწერლთა კავშირის გამგებობის პირველი მდივანი აშ. ი. ბ. აბაშიძე, „პარტია ყოველთვის დიდ ყურადღებას აქცევდა ზნეობრივი აღზრდის ტრადიციულ ნაცად ფაქტორებს, მათ შორის მწერლობასა და ხელოვნებას, — თქვა აშ. ი. აბაშიძემ, — მათ იგი ყოველთვის თვლიდა და ახლაც, თავის ახალი პროგრამის პროექტში, თვისი ადამიანთა „იდეური გაძლიერებისა და ზნეობრივი აღზრდის საშუალებად“... რაც შეეხება ჩვენ — მწერლებს და ხელოვნების მუშაკებს, ვითხოვს, როგორც იტყვიან, თავათ დემონს და დღევანდელი ზრუნვა ადამიანთა ზნეობრივ აღზრდაზე, ყოველ ღონეს ვიხმართ პირნათლად შევასრულოთ ჩვენი წინდა მოვალეობა კომუნისტის მომავალი თაობების წინაშე“.

თუ როგორი უნდა იყოს ახალი ადამიანი, რომელმაც უნდა იცხოვროს და იმოღვაწეოს კომუნისტურ საზოგადოებაში, — ამის ნათელ პასუხს იძლევა სკვპ ახალი პროგრამა, სადაც ჩამოყალიბებულია კომუნისტების მშენებლის სრული მორალური კოდექსი, რომელიც მოიცავს ახალი ადამიანისთვის საავსებულო უმნიშვნელოვანეს ზნეობრივ პრინციპებს. ამ კოდექსის ყველა დებულება ემყარება ლინური თვისის იმის შესახებ, რომ კომუნისტური ზნეობრიობის საფუძველია ბრძოლა კომუნისტების დამყარებისა და განმტკიცებისათვის. მაღალი კომუნისტური შენეებლობა, შრომისმოყვარეობა, საზოგადოებრივი-ასალახო ინტერესებისათვის, კომუნისტის საქმისათვის თავდადება, — ამ თვისებებში იქნება აღტურებითი კომუნისტური საზოგადოების ყოველი წევრი, ყოველი ადამიანი.

ასალ ადამიანებს, მაღალი იდეების და მორალის ადამიანებს ჩვენ ხშირად ვხვდებით დღევანდელ საბჭოთა სინამდვილეში. ჩვენ ვგვხილავს და გვაფრთხივანებს მილიონობით ადამიანების კეთილმინდობიერი ყოველ სოციალისტური საზოგადოების საკეთილდღეოდ, მათი მოვალეობიერი პატიოსანი საქმიანობა საზოგადოებრივი დღეობის გასაძლიერებად. მათი ნაღველი კომუნისტური დამოკიდებულება შრომისადმი, მათი შეურიგებლობა საზოგადოებრივი ინტერესების დარღვევისადმი.

საბჭოთა მწერლისათვის, საბჭოთა ხელოვანისათვის არ არსებობს უფრო დიდი და კეთილშობილური მოწოდება — დინახოს მომავლის ეს კამათა ვარსკვლავები და მთელი კონკრეტული მთელი სიდაიად და მომხიზველდობით აღბეჭდოს მათი სახეები პოემებსა და რომანებში, დრამატულ-თეატრალურ ნაწარმოებებში და კინოფილმებში, ოპერებსა და სიმფონიებში, ფორუმებში ტილოებში და ქანდაკებაში. მხოლოდ და მხოლოდ ამით გაამართლებს ხელოვანი თავის მაღალ დანიშნულებას, — დაეხმარება და ხელს შეუწყობს რა კომუნისტის მშენებელთა ახალი თაობების აღზრდას კომუნისტის მორალური კოდექსის პრინციპზე.

მისკოლემა მშრომლებმა — დედაქალაქის სამშენებლო ორგანიზაციათა მრავალრიცხოვანა მუშეებმა, ინჟინრებმა, ტექნიკოსებმა უზულებელ ევაში აიკეთეს და სამშობლის უღელსებო მეთრეფასი, ღრისკულა ნაშუქები — კრემლის დიდი დუატრის შუნიანა, სადაც კამონათა საბჭოთა კომუნისტური პარტიის XXII ყრილობა ჩაუტვირთეს მისკოვის კრემლის ძველითგულ შენიბებს შევანტა და ამიერიდან მხარს დაუწინაშეს ახალი სიუცხოო არქიტექტურული ანსამბლი — ნაიღია, მსუბუქი, პერვიდანი. მუერეხლები თვალს ვერ წუდებენ ამ წარბატე შუნიანას, რომელიც თითქოს მთლიანად მიწისაგან გაიშობუ- ზიათო.

ლიბონის, კრანტიანა და მიწისაგან ნაშუქი ხის სახაბლე თანამებრძოლე საბ- კოთა არქიტექტორის ბრწყინვალე ნაშუქია, სადაზნაზი შესასვლელისაგან მიე- მარებოდა ფართო კრანტიანის დიდილითი მიკრწყული ხეივანებია, რომელითა რიგე მხარეს ვაშლკრატებულს მშენებლის ნაშუქია და არცის ხეებია, ისინი ისე კამო- ელურებოან, თითქო ილიდანი მუხრინადღეს კრემლის უფულები მიწის, მიწის დი- კანს მუჯავარი უზარმაზარ ფიციში, კაცის რომ ძეგას, აქ ერთი ფიცი კი არ არის, არამედ რამდენივე და უფელი მათეიან ხასიათდება მუტად ღამაში, ამვე დროს საიქიად სადა გეოფინეზიანი მოპარტეციებია, ფოუცი, დარბაზუევი საყვანა სინაი- ლი, რომელიც უხვად იღვრება კუელი მხრიდან, ბრწყინავს მარმარილოს ია- ტებია.

შუნიანის პრეკტის ვიტორის სარ კავშირის მშენებლობისა და არქიტექტორის აკადემიკოსი ვიკტორ-კოლუპაბინდენტს, მისკოვის მთავარ არქიტექტორს მ. პოსი- ხინს სილანაგანდ ერთად უზარინეია მუერეხლებთა კომფორტუცი ახალ თეატ- რში არის ექსპლატირება, რომლებიც ემსუროდ მოძრაობენ, განკუთვრებას იწ- ვევი მუერეხლებთა გრანდიოზული დარბაზი, რომლის სიმაღლეა 22 მეტრი, სი- ვანე — 36 მეტრი, სიღრე — 50 მეტრი, დარბაზი 8 ათას კაცს იტევს, იატაკის

რბილი ფენილი ფარავს ნაბიჯების ხმაურს, დარბაზის კედლები მოპირკეთებულია ძვირფასი ხიი, ვერიდან უხვად იფრტყევა ღრის სინაიღლე დასასვენებლად მუტად მზებრხებული მიწისფერი მატერიით გაღარბული სეგარბლები, პარტიკის რი- ვები ამფოთარად ეშუება სცხვისაგან, რომელიც ყველაზე დიდა ჩვეს კვე- ვანში, სკეს XXII ყრილობის მუშაობის დღეებში ამ სცხვას ამწვენიღა ველა- მერ ილიან ძე ლენინის პარკოლევი წივილი დროშის ფირზე კრემლის ახალი თეატრის სცხვა, სიღვრეჟამ ერთად, გამომიწევა თაფის არამეღლებილი მი- სტრინეულითივე ეს სცხვა არა მარტო ბრტყელს, არამედ შეიძლება მისი მადლე უნდა, მუხრედე ძრის ჩანებვა სექტორებად, აქ შესაბუღებლია ყველა საბჭოის რეატრალური სანახაობისათვის ერთად, ფართოკრანინი და ფართო ფორსატის კამოილის ჩვენებაც, მუერეხელის დარბაზში შუნიანის კონფორტული სე- რი, რომლის გრილ ნაკადს ქმნის მძლავრი მუერეხი დანაფარი, დარბაზი რა- დიოფიციტებულია ყრადღებებისა და კონფერენციების დროს მუერეხელს შე- უნდა მოუხანის ორატორს 29 ენაზე (გადაცემა ამ ენებზე წარმოებს ინო- დროულად), დარბაზში დადგმულია 7 ათასი რეკონოლექტორი, ახალ თეატრს აქვს მისაღები დარბაზი 2500 კაცისათვის, დიდიმატერი კრატკის, სარდღამეო-საგამოცემელი და პრეზიდონის ოთახები, მსახიობები- სადის განკუთვნილი და სხვა დამხმარე და ტექნიკური სათავიებები, სულ 800 ნააფიბია.

სწორედ ტკიცის უყანასწელი სიტყვიით ნაბე ამ ბრწყინვალე თეატრში მიწეო ჩვენი მშობლიური კომუნისტური პარტიის ისტორიული XXII ყრილობა, რომელსაც სამართლიანად უწოდებს კომუნისტის მშენებელი ფილობა, აქ მი- ილი პარტიამ და მათთან ერთად საბჭოთა ხალხმა მუევი მუერეხი დიდი დღეუნი- ტეი სკეს პრეკტისა და დასახა წყენს კვეენანში კომუნისტის საბოლოოდ ამე- წესის დიდი ვეგმა.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის



XIII ყრილობის სეზონის დარბაზი





# გზა ვარსკვლავებისაკენ

გიორგი დოლიძე

მუდამ მაგიური ძალით იზიდავდა ადამიანს, მუდამ თავისკენ უზნობდა ცა — ეს იდუმალებით მოცული სამყარო. დიდი იყო ცდუნების ძალა, მაგრამ კიდევ უფრო დიდად და მიუწვდომლად ეჩვენებოდა თვით ეს ოცნება. მხოლოდ ფიქრით, მხოლოდ ოცნებით თუ შეისრულებდა იგი გულის წადილს. ასე შეეხსა ფრთა ოცნებას, ასე გაუჩინა ხალხმა მფრინავი ხალიჩები თავის საყვარელ გმირებს და ისინიც დაქროდნენ სამყაროს თვალუწვდენელ სივრცეში ქვეყნად ბორტებთან ასალაგმავად, სიკეთის სადღესასწაულოდ.

მათ საგმირო საქმეებს ქება-დიდებას ასხამდა ხალხი თავისი შემოქმედებითი გზით. მათ უკვდავსაყოფად ითხზებოდა ლეგენდები, სიმღერები, თქმულებები. ამავე საკითხზე, მეცნიერებისა და ტექნიკის გარკვეულ საფეხურზე გაიზდა სქელტანიანი რომანები და წიგნები, რომელთა ავტორების ჩამოთვლა არც იწყება და არც მთავრდება ჟიულ ვერნისა და ჰერბერტ უელსის ეს გმირული თემა, ადამიანის დაუცხრომელი ღტოვისა მზისა და ვარსკვლავების შეუცნობი სამყაროსაკენ, მეტანაკლებად აისახა ხელოვნების ყველა დარგში. მიუხედავად სიჭაბუკისა, აქ კინომაც თქვა თავისი სიტყვა. ვაიხსენით ჯერ კიდევ საბჭოთა კინოს გარიჟრაჟზე შექმნილი ფილმები: ი. პროტაზანოვის „აულიტა“ (ა. ტომსტონის რომანის მიხედვით), ვ. ჟურავლოვის ხმოვანი ფილმი „კოსმიური რეისი“, რომლის მეცნიერული კონსულტანტი თვით კ. ე. ციოლკოვსკი იყო და სხვ., მაგრამ ხელოვნების ყველა ამ ნაწარმოებს, რომანი იქნებოდა ეს თუ ფილმი, „ფანტასტიკურს“ ვუწოდებდით. დღეს კი, როცა საბჭოთა რაკეტები და გმირი-კოსმონავტები ლაღად სრავენ კოსმოსს, ამ სიტყვას ნამდვილად ემუქრება არქაიზმებში გადავარდნის საფრთხე.

სასწაულებს ისე შევიჩვიეთ, რომ ძნელია ჩვენი გაკვირება. ი. გაგარინის — მსოფლიოში პირველ მფრინავ-კოსმონავტის გმირობას, აკად. მ. კეღლიშის სიტყვებით რომ ვთქვათ, სამართლიანად ვადარებდი კოლუმბისა და მაგელანის გმირობას, მაგრამ გ. ტიტოვის ფრენა შეუდარებელია ყოველივე იმასთან, რაც კაცობრიობამ იცის.

ისტორიაში ოქროს ასოებით ჩაიწერა: „1961 წლის 6 აგვისტოს, დილის 9 საათზე მოსკოვის დროით, მსოფლიოში პირველი კოსმონავტის ი. გაგარინის ლევენდარული გაფრენის 116-ე დღეს, 20 მილიონიანი ცნების ძალის მქონე მზლავრმა საბჭოთა რაკეტამ დედამიწის გარშემო ორბიტზე გაიყვანა მრავალტონიანი კოსმოსური თანამგზავრი-ხომალდი „დამოსავლეთი-2“, რომელსაც მართავდა საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის მოქალაქე, კომუნისტი, გერმანე სტეფანის ძე ტიტოვი. ამხ. გ. ტიტოვმა 25 საათსა და 18 წუთის განმავლობაში 17-ჯერ და მეტჯერ შემოუარა დედამიწის გარშემო და გაიარა 700.000 კილომეტრზე მეტი ე. ი. დედამიწიდან მივარემდე თითქმის გაროკვეებული მანძილი.“

საბჭოთა ხალხის ამ მსოფლიო-ისტორიულ გამარჯვებასთან დაკავშირებით გრეიფსვადლის უნივერსიტეტის რექტორმა, პროფ. ვერლიმ განაცხადა: „ის, რომ კოსმონავტმა ტიტოვმა გაგარინის ეპოქალური გაფრენის შემდეგ კვლავ აღმართა სოციალისტის დრომა კოსმოსში, შემთხვევითი როდია. ამას საფუძვლად უდევს საბჭოთა სახელმწიფოს სასოჯადოებრივი წყობილება“. დიას, შემთხვევითი როდია ჩვენი წარმატებები კოსმოსის ათვისების საქმეში. ისინი ნათლად ასახავენ ჩვენი ქვეყნის, საბჭოთა კავშირის მეცნიერებისა და ტექნიკის, მსოფ-



ლითი ყველაზე მიწინავე სოციალისტური საზოგადოებრივი წყობილების უდიდეს უპირატესობას, ჩვენს პლანეტაზე ძველ-ვახშობილი კონსერვაციის განხორციელებს, რეპროდუქციონს წინასწარ.

კონსერვაციის იდეების ოპტიმისტიკა და ცხოველყოფილობით აღფრთოვანებული საბჭოთა ხელგონების შემუშავება, რომელთაც ბ. ს. სრუჭოვმა თავის მათავიონიუტ სტატიაში — „ინტერნაციონალი და ხელგონების ასალი წარმატებებისკენ“ — „სოციალისტური კულტურული ფორმის მემორიული“ უწოდა. მუდამ პარტიისა და ხალხის სამსახურში იდგნენ და უდიდასი იდეურ-აღზრდელიობის როლს ასრულებდნენ საბჭოთა ადამიანში ასალი საზოგადოების, კომუნისტური საზოგადოების მინიმუმის თვისებათა ჩამოაყალიბებდა. მშობლიური პარტიის 22-ე ყრილობას მიუძღვნენ საბჭოთა კინემატოგრაფისტებმა ასალი ფილმი, ფილმის სამეცნიერო-პოპულისტური ფილმი „კვლევა ვარსკვლავებისკენ“. რომელიც მოგვითხრობს ადამიანის მეორე გაფრთხილებს კოსმოსში, ფილმის შექმნაში მონაწილეობა მიიღეს იმ სამეცნიერო-კულევითმა ინსტიტუტებმა და ორგანიზაციებმა, რომელთაც მომხმარებდა „ადმოსავლიანი-2“-ის გამგეობა. რაც შეეხება გადაღებულ კინოგრაფებს, ის თითქმის ის ნიჭიერი კოლექტივია, რომელთა პირველმა სამუშაოებმა — „პირველი რეისი ვარსკვლავებისკენ“ — საყოველთაო მიწოდება დაიმსახურა და ი. გაგარინთან ერთად შემოიარა მთელი მსოფლიო.

გ. ტიტოვის გაფრთხილებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ, კინორეჟისორი და ბოლოლპოვი წერდა: „ჩვენ ასლი გ. ტიტოვის გაფრთხილებს უნდა შევეხებათ ფილმი. დიდ შემოქმედების აღმართის განვიცილი, რადგან მაყურებელს უნდა მოვუთხროთ ამ შესანიშნავ ამახუვებ, იდეალებით მოცულ სამყაროში თამაშად შეჭრილი მეცნიერების სილამდეგუ“. მაგრამ ამ მიზნის განხორციელება ერთბაშად მუცრ სიძნელე გულისხმობდა. ხუმრობა ხომ არაა, ერთსა და იმავე თემაზე, ერთმა და იმავე კოლექტივმა, მას შემდეგ რაც დაამთავრა პირველი, ნამდვილად საკაციონარი მინიშნების დოკუმენტური ფილმი, დაუყოვნებლივ შექმნილ მეორე ვარიანტით უფრო სასახუბისმებელი? მაგრამ საბჭოთა კინემატოგრაფმა ფილმი უნდა აუწესა ჩვენი მქვეყნარ ცხოვრების მაკისეკებას. ფილმის ატრირიების მოთავარი ამოცანა იყო — არ გაემორფინათ, გამოქმნათ ასლი კინემატოგრაფული ხერხები და სასულებები, რათა მათურებლად ცოცხლად და სრულყოფილად დაეკავებინათ გ. ტიტოვის გაფრთხილის მთელი სილამდეგუ. ნიჭიერი კოლექტივის სასახულად უნდა ითქვას, რომ მათ შესანიშნავად გადასცნეს ეს ამოცანა. ხოლო, თუ აქა-იქ კადრები მაინც ემთხვევა ერთმანეთს, ეს იქნება სტრატის მიცემა, საყვანდარის ჩაგმა უფ გირის სილამდეგურად დიდკაქაქში, ეს გარდევალი იყო და არც დიდ ცოდვად ჩაითვლება.

ატრირების მართებულად მიმართა, რომ მოთავარი იყო იმ „გასაღების“ გამოქმენა, რომელიც უზრუნველყოფდა ფილმის წარმატებას. ამიტომაც მოთავარი ყურადღება თვით კომპონატრე მის წინათა-მომხმარებელს გადასცნება, მით უმეტეს, რომ პირველ ფილმში, რომელიც მათ გაგარინს მიუძღვნენ, საკანალი იყო ნაქვეყნარ კოსმონავტიკის ზოგად საკითხებზე. მოქვეყნული იყო მოკლე ისტორიული ექსკურსიცი, და მტატ იყო ზოგადი ლანაბი. სწორედ ამ მოსახრებით, ფილმს ეპირაციად წამდგარებული აქვს ის სიტყვები, რომლითაც ბ. ს. სრუჭოვმა მიმართა ხალხს წითელ მოედანზე: „ყველა ჩვენთანავე საქმე როდია, რომ მათ კოსმოსში გაფრთხა ჩვეულებრივი კადრ როდია, მის თვალწინდუნელ სიერეებში გასეირნება როდია, არამედ ეს არის რთული და დაბახული შრომა, რომელიც ადამიანის მთელი სულიერი და ფიზიკური ძალების მიბოლიხაციას მოითხოვს“. მაგრამ როგორც არ უნდა დაბახოს ადამი-

ანმა თავისი სულიერი და ფიზიკური ძალები, მაინც მხოლოდ ერთეულები თუ გაუძლებენ კოსმონავტის მომხმარების წარმოდგენებას როგორც და მხელ პროცესს. ამის დაზამდასტრებელია გ. ტიტოვის წინათა-გაფრთხილის ამასახული კადრები, რომლებიც სათლად გვიჩვენებენ, თუ როგორ ირთობილია კოსმონავტიკა № 2, როგორ ყურებოდა საფუველი მის გემონის ჯერ კიდევ აქ, დედამიწაზე და ესაა მოთავარი.

აი, უმეტესად გამოცდა — ე. წ. „როტორი“, რომელიც განკუვერინალია რთული კომპლექსური გაფრთხილისათვის. გ. ტიტოვის მოთავსებენ ვიწრო კაბინაში, რომელიც თავისი დღების გარეშეში იწყებს ბრუნებას. მეორე ჩარჩოვ, რომელიც ჩამსულია ეს კაბინა, იწყებს ბრუნებას და, რაც მოთავარია, სულ სხვა მიმართულებით. ბოლოს ჩარჩოვმა მესამე, გარეთა ჩარჩო. ესეც პირველი ორისგან დამოუკიდებლად ბრუნებას და სხვა მიმართულებით. ასე რომ, ეს ჯადოსნური შრილია, რომელიც დაბათანა უმატებს სისურფრებს, ბრუნებას რადაც ყოველად წარმოუდგევილი ტრაექტორიები. მარტო ამის ცქრთა ასევეს თავბრუს ადამიანს და რალა დაგმარებდა მას, ვინც შიგ არის! მაგრამ დახუთ საკვირვებულმა! იდემა კარები, კოსმონავტიკა ჩვეულებრივ გადმობენ. ერთს კი ჩაიციენებს, ალბათ-ეს პა ყოფილაო, თუმაცა არაფრის ამბობს. მაგრამ სწორედ ეს ჩაიციენებს მოთავარია ამ ეპიზოდში — როგორც წერდა „ლიტერატურნათა გახეტა“ — რომელიც ამის გარეშეში მხოლოდ ერთი საინტერესო მანქანის დემონსტრაცია იქნებოდა და მტატ არაფერი. ვინ იყის, ამ კარმაზ რამდენს ალბინმა სელი თავის სახუვკარ ოტენბახზე — გადმარყო კოსმონავტიკა.

ასეთივე დრამა ადამიანურობით გვიბოლავს გ. ტიტოვი, სურდოკამერაში რამდენიმე დღით მარტობისათვის „გამეფსებელი“, ყველასათვის მოუღებლად რომ ბუკინის უკვდავი სტრუქციების კონტახს წამოიწყებს გატაცებანი. აქვე, შესანიშნავადაა ჩამსული მოგონების კადრები. აი, თვალწინ წარმოუდგება მას მშობლიური მხარე — ალტაი, მშობლიური სკოლა, მასკულარული, რომელთაც შეყვარდა ერთხად და ასტრონომია, მამა სტეფანე პავლეს ძე თვითნაკეთებ ვითონიწე რომ უკვრავს, და დედა ალექსანდრე მიხილის ასული, რომელიც, როგორც ყოველთვის, აღფრთოვანებულია პარის ოსტატობით...

მეორე ისევ ფიზიკური წინათა, პარაშუტული ხტომები, როგორც წყალი, ისე ხელიყოფს, საუბარი ექიმ-ფსიქიატრთან, რომელსაც აინტერესებს, რა განცდები გამოიწვია მასში კოსმონუსი მომადის „დემოსკოპიების“ სტრატემა და ი. გაგარინის გაფრთხიანა. მაყურებელს ბიბლავს გ. ტიტოვის გულწრფელი, მშვიდი და გონივრული პასუხები, რომლებშიც ნაოლად გამოხატევის კოსმონავტის დიდი ინტელექტი და ადამიანური სიბოძი.

და აი, დღეა ნანატრი დღე, როცა ეს უნდა დამეტკიცებინა, რომ მსადა შესარულის მშობელი ხალხის, საყვარელი პარტიისა და მოთავრის ყოველი დავალება. სასტატო მთლანზე, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ჩვენი დროის დიდებულ მონუმენტად აღმართული მაღალი, ტანამოტოლი რაკეტა“, რომელიც უხილავი, მაკური ძალით ოზიდდა თავისკენ. „მიყვარის ყოველივე მაღალი, ცისკენ აზღული“ — წერდა იგი გაფრთხილის შემდეგ თავის წიგნში „700.000 კოლომეტრი კოსმოსში“ — მრავალსართულიანი სახლები, ძველებური კომპლექსი, სამშენებლო ამუშევი, რადიოსადგურების მთები, საუკუნოვანი მუხები და სახმამდღ ამნიები, მაგრამ ყოველივე ამას შეგულო მეტყვეობა გაუწია კოსმოსური რაკეტის თვალწინარტაცი სილამაზისათვის, მთელი თავისი მძლავრი სხეულით ცაში ასაფრენად რომ აზღულიყო.

ტიტოვი უკვე კაბინაშია. რამდენიმე წუთი და... წევით! — გაისმის ბრძანება.

თითქოს მაყურებელიც გრძობს, როგორ ჯიქრე შევიკნა რაკეტის მრავალმი ჩაქოვილი 20-მთლიონიანი ცხენის ძალა დედამიწის მიხელებლობას. გაისმა გამაყურებელი გრუნები, აფხიზება ციცილების ენები, მხრნოლად ბოლქვება და დედაკვამლის დრუნებები, ამთავრად ძლიერი ჭარბმალა. ციბანინით აცასებდა რაკეტა, წამით შეჩერდა, თითქოს ჭარბმძლავრ მემორებრავს გვირეგობს და მერე ცაში აიჭრა. სადღად ეგებს შემამრწუნებელი და შიშის მომგველი იყის ეს კადრი,

<sup>1</sup> „კვლევა ვარსკვლავებისკენ“ — მოსკოვის წითელი ვარსკვლავის ორდენისანი სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების კონსტრუქციის ნაწარმოებია. სცენარისტები: ე. რაბინოვი, რეჟისორები: და ბოლოლპოვი და გ. კონეკო. ოპერატორები: გ. ა. აფანასიევი, და ვასკოვი, ა. კასატკინი, გ. სუფროვი, ა. ფლონოვი, ბ. მესჩერტინი, ხმის ოპერატორები: გ. ბეკნაზაროვი, მუსიკა მ. ზვიგის. ტექსტის კიბოხლობა ლ. ხმარა.

მაგრამ მაინც (თუ სწორედ ამიტომ) რაოდენ სილამაზეს მას-  
ში.

ასე დაიწყო ეს ისტორიული ფრენა, რომლის მიზანი, მო-  
კლად რომ ვთქვათ, იყო გამთავისა, შეუძლია თუ არა ადა-  
მიან კოსმოსში სახერხული ყოფნა და შრომა. ექსპერიმენტული  
შესაწინავე შედეგებით დამთავრდა და ამით, საბჭოთა მეც-  
ნიერებას და ტექნიკას მიიბოვა კიდევ ერთი, უბრწყინვალესი  
გამარჯვება.

ხომალდის კაბინაში მოთავსებული ტელეკომპიუტერი დღე-  
მიწაზე გადმოსცემდა კოსმონავტის ხმას და გამოსაულებს. მაყურებელი ხედავს, როგორი ადრელებით იღებს იგი  
ნ. ხ. ბრუშოვის მისალმებას, რომელიც საბჭოთა მთავრობის  
მეთაური წარმოტანას და დედამიწაზე შევიდომით დაბრუნე-  
ბას უსურვებს პარტიისა და ხალხის ერთგულ ძეგლს, როგორ  
იბრუნებოდეს მსოფლიოში პირველად საბჭოთა ადამიანი კოს-  
მოსურ ხომალდს და საკუთარი ხელით მართავს მას.

ფილმის ერთ-ერთი დიდი ნაწილია: იგი არწმუნებს მაყურებელს,  
რომ კოსმონავტობის იღებს არა კმაზ მხოლოდ სურვილი, რომ  
კოსმოსში უნდა იყოს არა მარტო ტიტანური გამძლეობისა  
და ელვისებური გახსნების უნარის მქონე, დიდი სიღრმე და  
ფიზიკური ძალის ადამიანი, არა მარტო გამოცდილი მფრინ-  
ავი, მჭურმანი და რადისტკი, არამედ ყოველგვარ ამას თან  
უნდა ახდეს ენციკლოპედიური განათლება, ასტრონომიის,  
ფიზიკის, ბიოლოგიის, მედიცინის საკითხების ცოდნა. უფრო  
მეტყვი, გ. ტიტოვმა დაამტკიცა, რომ იგი ამავე დროს შესანიშ-  
ნავი რეპორტიორი და ნიჭიერი, დაუსაჩილო ენობოპერატორია,  
თუმცა ეს სულაც არ იყო გათვალისწინებული პროგრამით. სა-  
ინტერესო ცნობებს ვგავწყობამ ამ მხრივ ფილმის რეჟისორები,  
რომლებმაც გასთქ. კოსმოსოლოგია პირველად კორესპონდე-  
ტთან უსაბუთო განაცხადეს: „ფილმზე შემართობის დიდად და-  
გვეხმარა თვით ტიტოვი, დავგებმარა, რათა მაყურებლისათვის  
ხათლად და სრულყოფილად გვეჩვენებინათ თვით იგი. ამ  
გულისხმობა ადამიანმა კინოში ისე გამოიყვანა თავისი თავი,  
რომ უსაბუნხად ენდადა კინემატოგრაფიის ემოციური  
მხარე. სწორედ ამიტომ, ჩვენზე დიდი მტკუნური ფილმი ბევრ  
რამეზე ახლოს დგას მანტრალთან.“

ფილმს იღებდა ნ. ოპენატორი, მაგრამ ყველაზე საუკეთესო  
კადრები ეკუთვნის, რა თქმა უნდა, თვით კოსმონავტს. ჯერ  
დღეზე მიწაზე, გაფრინებისათვის მზადებისას, იგი გაბატონებით  
შეუდგა კინოგადაღების ტექნიკის შესწავლას, მერე სიაბრუნე-  
ბით დაგვიანდა კოსმოსში წვედო კინოაპარატს კონკრეტ-  
აგტომიტ“. ხომალდის კაბინაში სპეციალურად დაამარგეს  
ყუთები, რომლებიც მას შეეძლო კასკეტების ჩაწყობა. კინო-  
გადაღება არ იყო შეტანილი გაფრინების პროგრამაში და გ. ტი-  
ტოვს რომ თავი ვერ გაეთურა მიეცა დავალებისათვის, ბუ-  
ნებრივია, ვერც გადაღებისთვის მოიყოლდა. მაგრამ მან გადაი-  
მო თვით ფირი, უკანასკნელ მტკუნამდე. მაშინაც კი არ გა-  
დადო გამერა, როცა კოსმოს პირობებთან შეუძლებელია ექს-  
პოზიტორული უმჯობესი. ამის შემდეგ რომ არ შეეცადებოდა, „ჩვე-  
ნი ენობოპერატორი კოსმოსში“ სამი სხვადასხვა ექსპოზიციით  
იღებდა ყოველ კადრს.“

და როცა მაყურებელი ხედავს კოსმოსში პირველად გადა-  
ღებულ ამ ისტორიულ კადრებს, ამ სასიყვარულს, კიდევ ერთხელ  
იმტკუნებას მადლიერების გრძნობით გ. ტიტოვის მიმართ,  
რომლებმაც პირველმა უჩვენა ადამიანებს თავიანთი დედამიწა  
და ამით, ყველაზე ხელმისაწვდომი გახდა ის, რაც საკუთარ-  
ი თვალთა ჯერ მხოლოდ მან და ი. გაგარინმა იხილეს.

მიწურა ფრენის მე-9 საათი. ხომალდმა შეეცაგურე შე-  
მოუარა დედამიწას და გ. ტიტოვი იძინებს, იძინებს სრულიად  
მშვიდად; გეგანტური კოსმოსური ხომალდი კი მიჰქრის და  
მიჰქრის.

კადრები ცვლიან კადრებს.  
აი, დედამიწა სიხარულით ეგებება თავის საამაყო შვილს.  
მორბიან ნაკვეთი, ქალები, მოხუცები, მუშები, მონიანი, რათა  
გულში ჩაიკრას, საკუთარი თვალთა ნახოს ის, ვინც ასე უძებ  
დღეობდა შვილივით მიეყვარეს. აბობოქრებულ ხალხს უღვაწი  
პატარა კუნძულებით მორჩას სპეციალური თვითმფრინავი, რო-  
მელიც გმირის შესახებდრად მოფრინდა.

ამჯერად შეასრულა სიტყვა გაგარინისა. სტარტს თუ ვერ  
დაეცხრებოდა, დემვიზისას მაინც ჩამოგისწრებოდა, — ასე შეთანხმ-  
დნენ. კი-და, რა გული გაუძლებდა ამ დროს კანადამე, რომ  
მელი გზის სიმორე შეამიზნებდა პირველ კოსმონავტს მეთორ  
დღეზე შეხება მეგობრისა. როცა ეგრანზე უკურვს ამ ორ გმირ  
კოსმონავტს, ამ „ორ ზეციურ მამა“, როგორც ნ. ხ. ბრუშოვი  
წუდად მათ, გული სიამაყის გრძნობით გვეხება, რომ შერა  
მარტო მათი თანამედროვე, არამედ მათი თანამემამულე ხარ.

ფილმის ყველაზე საუკეთესო კადრებია გმირის შეხება  
მისუკვიში. თვითმფრინავიდან სახელდასახლო ტრიბუნამდე,  
რისიღუფდაც თავი მოუყრიათ პარტიისა და მთავრობის ხელ-  
მძღვანელ ამხანაგებს ნ. ხ. ბრუშოვის მეთაურობით, კოსმონავ-  
ტის მუცელს, მთმოდნად და უახლოეს სათესავებს, გადაჭიმუ-  
ლია წიფელი ხალხის. მასზე ამაყად, მტკიცედ მოიბრუნებს  
გ. ტიტოვი, რომელიც, უპირატესად ყოვლისა, მიძის ნ. ხ. ბრუ-  
შოვთან და მოახსენებს, რომ მან დინსუკულად შეასრულა მასზე  
დაკისრებული დავალება, დედამიწაზე საცხებით ჯანმრთელი  
დაბრუნდა და კვლავ მზადაა შეასრულოს პარტიისა და მთავ-  
რობის ყოველი დავალება. ნიკიტა ხრუშოვის ძე მამაშვილად  
გადაეხევა მას და მზურვალედ კოცნის. გაიხის ტამი და ვამა.  
ასეთი ტამიან და ვამას ძახილით მიაცილეს იგი მოსკოვლებ-  
მა წითელი მიუდნამდე. აღფრთოვანებული ხალხს უღვაწი სახ-  
ლავო ლანიერებით მოსარალებს მამქანა, რომელიც ნ. ხ. ბრუ-  
შოვი და ტიტოვა მუცელთაგან. ყველაზე ისინარი ქეჩი-  
ნი, ლევიანი, სახლის სახურავებიდან. მოლო არ უნას მონ-  
კოვლების აღტაცებას და სხარულს. წითელი მიედნა საცე  
დაუხედათ, ვის არ ნახათ აქ, რომელი ქეჩენის, რომელი ერთ-  
ენების წარმომადგენელს. ყველა მოვიდა, ვინც კი მოსკოვში  
იყო ამ ბედნიერ დღეს. ყველას უნდადა ერთხელ მაინც შევე-  
ლო თვლი პირველ ადამიანისათვის, რომელმაც დედამიწას  
17-ჯერ შემოუარა ერთი დღეამის განმავლობაში, რომელმაც,  
ჯერჯერობით მხოლოდ ერთმა, ცის კოსმოსური ჭამისა და ძი-  
ლის ერთ. სიტყვას ამბობს ნ. ხ. ბრუშოვი, რომელიც აცნო-  
ბებს გმირ-კოსმონავტს, რომ ამ უსაბუთო გაფრინებისათვის  
კოსმოსში მას მიენიჭა საბჭოთა კავშირის გმირის საბჭოთა  
წოდება.“

— თქვენ, გერმანე ტიტოვ, — განაგრძობს ნ. ხ. ბრუშოვი, —  
კოსმოსში გაფრინების საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარ-  
ტიის წარმომადგენელი იყავით, მაგრამ ამ მხელი გაგრე-  
ნის დროს იტყველდით ისე, როგორც შეეცხვებდა ნამდვილ კომუ-  
ნისტს. სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა საყანდრდატ სტაქვის  
გასვლამდე მიგიღოთ თქვენ კომუნისტების დიდი პარტიის  
რეგამბი.“

და აი, მაყურებელი გმირი-კოსმონავტის ხელში ხედავს  
პარტიის წევრების მიღების და თითქოს მასთან ერთად განი-  
რდის ამ მდელი წუთებს. ახდა მიიცი ქობრების მიზანი. იგი  
ჩავდა დიდი ლენინური პარტიის რიგებში, რათა მილომობით  
მტკიცე ადამიანებთან ერთად მთელი თავისი არსებით იბრ-  
ძოლოს ლენინის საქმისათვის, კომუნიზმის აშენებისათვის  
მთელ მსოფლიოში.

დიდი, განუზომლად დიდი იყო ის ცსოველი ინტერესი,  
რომლისდაც არა მარტო საბჭოთა ხალხი, არამედ მთელი მსოფ-  
ლიო მოლოდა ამ ფილმს. მასში ხომ პირველად უნდა გვეჩანა,  
როგორ შეესაბამებოდა ადამიანის საკუნძობრივ ოცნებას,  
როგორ გაეცა ადამიანი დედამიწის მილომის წლები ტკბობი-  
სა, ვაყვარებულ შეერკინა დღეულობითა და მიუღწეველი  
თავგასულო კოსმოსს და ნიდაბი ჩამოხსნას. საბჭოთა კინემატო-  
გრაფისტებმა ბრწყინვალედ გადასჭრეს ეს ურთულესი ამოცანა  
და ამით შესაწინავე საჩუქარი უძღვნეს მშობლიური პარტიის  
22-ე ყრილობას.

ღღეამოსილი სოციალიზმი იმარჯვებს როგორც მეცნიერე-  
ბასა და ტექნიკაში ისევე კოსმოსშიც — ასეთია ამ დროს პარ-  
ტული სულსკვეებით გაეფრთხილი ფილმის დედაპირი. ამას  
ერთხელ კიდევ ადასტურებს ნ. ხ. ბრუშოვის სიტყვები, რომელ-  
იც ფილმის დასასრულს ფილმს როგორც მძლავრი დამა-  
რჩევინებელი აკარდო: „სოციალიზმი — ეს ისეთი სასტარტო  
მოუდანი, საიდანაც საბჭოთა კავშირი უჭრებს თავის კოსმოსურ  
ხომალდებს.“

# პ რ ო კ ო ფ ი ე ვ ი ღ ა რ ვ ე ნ

## ვიცი ორჯონიკიძე

70 წელი შესრულდა დიდი რუსი კომპოზიტორის პროკოფივის დაბადებიდან. მის მუსიკას კარგად იცნობენ მსოფლიოს ყველა კუთხეში. ერთ-ერთი ამერიკული სტატისტიკური ინსტიტუტის ცნებით, თანამედროვე კომპოზიტორთა შორის პროკოფივი პირველ ადგილს იკავებს შესრულებათა სიმრავლით. კომპოზიტორი მუსიკალური ხელოვნების ყველა ჟანრში მუშაობდა და ჭეშმარიტად გრანდიოზული მემკვიდრეობა დასტოვა. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ყოველი ჟანრის ისტორიაში მისი ნაწარმოები ყოველთვის დაიკავებენ თვალაჩინო ადგილს. თქვენ შეგიძლიათ მუსიკალური ხელოვნების მხოლოდ შედევრებისაგან შეადგინოთ პროგრამა — პროკოფივი ადვილად გაუძღვება თვით გიგანტების კონკურენციას; ეს იმიტომ, რომ კომპოზიტორის თავისი სამყარო, თავისი ორიგინალური ენა აქვს. მისი მუსიკის გმირი მუდამ გამოიწვევს სიმპათიას, დრო კი ისევე უძღურია მისი ინტონაცია გაცვითოს, როგორც ამას მოკარტის და მუხბერტის მიმართ ვასკენით.

ფორმებისა და ჟანრების ასეთი მრავალფეროვნება განპირობებული იყო მხატვრული იდეების სიჭარბით, კომპოზიტორის დაუსრულებელი ძიებით. პროკოფივი ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი ნოვატორია მუსიკალურ ხელოვნებაში. მან ახალი ნაკადი შეიტანა მუსიკის განვითარებაში. პროკოფივმა განახლება არა მარტო ჟანრები, ფორმები, გამომსახველი ხერხები, არამედ, რაც მთავარია, თვით მუსიკის შინაარსი. კომპოზიტორის ამა თუ იმ ნაწარმოების მოსმენისას თვალში გეცქნება მისი სატრის უშუალოდ და ახალგაზრდული ენერჯია, პროკოფივის მატრის სიმპატიული და ლირიკული კლდეშისილება. იგი თამაშად მიმართავს სასუბარო-ფანტასტურ სახეებს. ამა თუ იმ ეთიკური იდეალის გამაზივლებისათვის. ბორტი უფრო შემზარავი, კეთილი კი უფრო ამაღლებელი და სანუკუნო სიღბმა მის საზღაპრო ბესებში. თანამედროვე მუსიკის ფიქციოგიურ ემოციურობას კომპოზიტორმა კლასიკოსთა ნათელი და მზიანი ხელოვნება დაუპირისპირა. მის ნაწარმოებებში აღორძინდა მეოთხეამეტე საუკუნის მუსიკის — პიანდის, სკარლატის, აღრინდელი ბეთოვენისათვის დახმასიათბული ფორმები, რიტმული და მელოდიური სახეები, ხალისიანი, მხნე ტონი.

კომპოზიტორ რეალისტს პროკოფივებს სინამდვილის თავისებური ხედა აქვს. მის მუსიკაში თემატური დიაპაზონი გასათვარია: ბავშვის ნიაშირ სამყაროდან — საგმრო ეპოსამდე. ამა თუ იმ საწყის კომპოზიტორი იშვიათი მკაცრობით გა-მოხატავს. ერთი-ორი შტრიხის მეშვეობით მას ძალაუფ სრული წარმოდგენა შეეციქმნას ასახულ მოვლენაზე, არა მარტო ააქედლოს იგი, არამედ დაგვანახოს კიდეც. ამიტომაცაა, რომ თუკი თავის სიმონიურ მუსიკაში პროკოფივი არავითარ პროგრამას, სიტყვიერ განმარტებას არ მიმართავდა, ამისდა მიუხედავად არავითარ დავას არ იწვევს მისი სახეების შინაარსი და დრამატული ლოკაცია. მუსიკალური ხელოვნებაში რეალისტისათვის ბრძოლა პროგრამულობისათვის ბრძოლის ისტორიაცაა, და თუ ამას მხედველობაში მივიღებთ, ცხადია, პროკოფივის შემოქმედებითი მეთოდი ისე უნდა განე-საზღვროთ, როგორც რეალისტური. სახეთა პროგრამული გარ-

კვეულობისათვის კომპოზიტორი არასოდეს არ მიმართავდა ნატურალისტურ ბგერწერას, ანდა სხვა კომპოზიტორების მიერ ნაპოვნ და შტამად ქცეულ ხერხებს. მუსიკალური სახის სიხცხადეს კომპოზიტორ აღწევს მისი პლასტიკური თავისებურებების და ემოციური ტონუსის ზუსტად გამოხატვით. თვით მელოდიურ მიმოქცევათა ლოგიკა თითქოს თავისებურ კავშირშია ამა თუ იმ პერსონაჟის გარეგნულ ქცევასთან. მიმოხვრასთანაც კი, და, რასაკვირველია, შინაგან ბუნებასთან.

პროკოფივი არასოდეს არ გამოდიოდა მხატვრული დეკლარაციებით. საზოგადოდ, იგი შემოქმედების რაიმე ხელოვნური სისტემით შემოფარგვლას რადიკალურად ეწინააღმდეგებოდა. მაგრამ ეს სრულიეითაც არ მოასწავებს იმას, თოიქოს მას მხატვრული იდეალები არ გააჩნდა. პირიქით, მთელი მისი შემოქმედება გასალოცია თავისი მთლიანობით და შეუერყველი კანონზომიერებით. მისი გზა — მხატვრული სიმართლის ძიების გზა იყო. მაგრამ ყველაზე ნაკლებად მას გატკეპნილი გზით სიარული ეხალისებოდა. თვითონვე დასცინოდა მუსიკოსებს, რომელთაც მისი სიტყვით რომ ვთქვათ „მკვდრების ექსპლოატაცია“ უყვარს. გამომსახველი ხერხების დაუცხრომელობა ძიებამ, ცხადია, ყოველი მათგანის მნიშვნელობა როდი გაამართლა. სიმწიფის პერიოდში თვითვე მოუხდა ბერძი ისეთი ხერხის უარყოფა, რომელიც მის ყურადღებას იპყრობდა აღრინდელ წლებში. მაგრამ ეს საბაბს არ გვაძლევს ხელოვნურად გათვიშოთ მისი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდები. სიმწიფის პერიოდში იგი ღრმა და ფილოსოფიური თავის, მაგრამ, თვით 60 წელს მიტანებული კომპოზიტორი გახდა მუშევილი სიმონიანი ისეთივე ახალგაზრდული გატაკებით გვიამბობდა ბედნიერ ბავშვობაზე, ხალისიან თამაშზე, ფანტასტიურ ზმანებელ და გულუბრყვილო ოცნებებზე, როგორც სიჭაბუკეში. მისი მუსიკალური ენაც თუკი გამდიდრდა და გაღრმავდა, ჭაბუკობის დროინდელ პროკოფივებს მანინ მოგვაგონებს თავისი სიმძაფრით და ელასტიურობით, პირდაპირობით და აფორისტული სიხცხადით.

თანამედროვე ხელოვნება ფასეულობათა გრანდიოზული გადაფასების ეპოქის პირშია. პროკოფივი იმათ რიცხვს ეკუთვნის, ინიც გაბედულად წინაღულდა კატასტროფებს და მარტავს, ემეგრავება და განწირობებს — წარსულის ამ ურჩხელთა შემოტევას. კომპოზიტორი იმათ რიცხვშია, ვინც ადამიანის განსაზღვებისათვის იბრძვის. იგი რომანტიკულ აქტიურ დამოკიდებულებას იჩენს სინამდვილისადმი. მოვლენება და სახეები მის ნაწარმოებებში თავის არსებით და ჭეშმარიტ ბუნებას ავლენენ და სწორედ ესაა კომპოზიტორისათვის მშვენიერი საწყისის უშაღლესი ფორმა. ამაში მდგომარეობს მისი ხელოვნების უმნიშვნური პათოსი.

პროკოფივის მემკვიდრეობა თანამედროვე კულტურის განუყოფელი ნაწილია. მისი შემოქმედების ნაყოფიერ გავლენას განიცდიან არა მარტო რუსი კომპოზიტორები. ის ახალი, რაც დიდი კომპოზიტორის ნაწარმოებებმა მოიტანეს, ორგანულად შედის სხვა სახლების სულეერ საუწუნეშიც. პროკოფივის მუსიკა გარკვეულ გავლენას ახდენს ქართულ მუსიკაზეც. ა. მაჭავარიანის ბალეტი „ოქტოლა“ ამის თვალაჩინო



მაგალითია. თავისებურად და შემოქმედებითად აღიქვას მისი შემოქმედების რიგი თავისებურებანი. ხ. ცინცაძემ და ნ. ხასიძემ. თუკია უნდა ითქვას, რომ ჯერჯერობით ეს გავლენა არც საკმარისია და შემოქმედების ყველა სფეროში როდი ვლინდება. მაგრამ ახლო მომავალი ამ სასუბით კანონზომიერ მივლენას გვერდის ვერ აუხვევს. პროკოფივის აზროვნების პრინციპების აღქმა მომწიფებულ და განვითარებულ პროფესიულ კულტურას, დიდი მუსიკალურ-ინტელექტუალური დონის მქონე საზოგადოებას გულისხმობს.

თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების პრინციპები თავისებურ გამოვლენას პოულობენ ჩვენს კომპოზიტორთა შემოქმედებაშიც. თანამედროვე მუსიკის უძლიერესი გამოხატუვალობის ხერხები, სიმფონიური აზროვნების და საოპერო დრამატურების თავისებურებანი, და ბოლოს თანამედროვე მუსიკალური ენა მისი ჰარმონიულ-რიტმული, მელოდიური ტემბრალური გამოხატუვლობით — ყოველივე ამის ორგანული ათვისება (ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების აუცილებელი პირობაა. ასეთი მრავალმხრივი და აქტიური ინტერნაციონალური ურთიერთგაგებობის გარეშე ძნელია ნაციონალური კულტურის განვითარება წარმოემდებინა. რასაკვირველია, ქართულმა მუსიკამ უპირველეს ყოვლისა ჩვენი თანამედროვეობა, საბჭოთა ადამიანი უნდა ახასის, მუსიკაში ნაციონალური ხასიათი უნდა გამოავლინოს, აქტიურად ხელი შეუწუოს ჩვენი იდეურ-ინტელექტუალური დიახაზონის გაფართოებას, ჩვენი სულიერი ცხოვრების გაღრმავება-გამდიდრებას. მაგრამ ნაციონალური ხელოვნების მიღწევათა კონსერვაცია ცელ სახასიზო გაუწვევდა ჩვენს ხელოვნებას. მე არ მინდა საგანგებოდ აღვნიშნო ის არასასურველი მოვლენა, როდესაც კომპოზიტორი კომერციულ დამოკიდებულებას იჩენს უცხო შემოქმედების ხელოვნებისადმი და ამა თუ იმ გამოხატუვებზე ხერხს, ანდა შიამბეჭდვად ინტონაციას პასიურად გადმონერგავს (ასე იქცევა ხშირად ჩვენი საესტრადო მუსიკის ზოგიერთი ავტორი, რომლებიც ბრმად მივყვან დასავლური ჯაზის ტრადიციებს, ხოლო არა საკმარისი გემოვნებით და პროფესიული მომზადების გამო — მეტნაწილად უღირსი ნიმუშებს). რასაკვირველია, ასეთ „გამდიდრებას“ არაფერი არა აქვს საერთო ჩვენი კულტურის ინტერესებთან. მაგრამ სულ სხვაა, როდესაც კომპოზიტორი თავისი შემოქმედებით ინდივიდუალლობის ქურაში გადადნობს სხვადასხვა სტილის მიღწევებს, როდესაც შემოქმედებითი რესურსების მთელ არსენალს დაუმორჩილებს მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივ-ეთიკურ, ეროვნული ხასიათის შექმნის პრობლემას. შეიძლება ითქვას, რომ ამ შემთხვევაში, რაც უფრო მეტია მისი შემოქმედებითი პირველწყაროები, რაც უფრო შორეული და მნიშვნელოვანი ტრადიციების წარმოდგენილი მის მუსიკაში, მით უფრო ნიადაგობრივი, მნიშვნელოვანი იქნება მისივე ნაყოფიც, ამ შემთხვევაში პროკოფივის მაგალითი, მართლაც, რომ შთამბეჭდავია. საკმარისია მისი უზარმაზარი მემკვიდრეობიდან, რომელიც გნებავთ, ნაწარმოები შეარჩიოთ, 4-5 ტაქტის მოსმენის შემდგომ, ეჭვივ კი არ შეგპარებთავ ავტორის ვინაობაში: ისეთი განუმეორებელი ინდივიდუალობითა აღბეჭდილი მისი მუსიკა. პირველი შთაბეჭდილება (და თანაც უმდიდრესი), როცა ამ მუსიკის ისმენენ სწორედ აქაა: უჩვეულობა, სიახლე, არაჩვეულებრივი ორიგინალობა, ფანტაზიის სიამაშე. კომპოზიტორი თითქოს უცერად გააღებს თქვენს წინაშე უცნობი სამყაროს კარიბჭეს. პროკოფივის ვერც ერთ მელოდიას ვერ

მოუნახავთ ანალოგიას სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში, მისი მუსიკალური სახეები მხოლოდ მისი მატერიალური ხედვის შედეგია.

მაგრამ საკმარისია გულდასმით შეისწავლოთ კომპოზიტორის შემოქმედება, რომ თვალში გვეცმით მისი მჭიდრო კავშირი მსოფლიო და, განსაკუთრებით, რუსული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებთან. ასე, იგი მჭიდროდა დაკავშირებული XVII საუკუნის ვენის კომპოზიტორებთან თავისი შემოქმედების ე. წ. კლასიკურ ხაზით. აღინიშნება ზეთოვნიის ბრევი, ვაკაცურნი ხის კვლევა გაისმა პროკოფივის ადრეულ სონატებსა და კონცერტებში. „მძლავრი ჯგუფის“ ეპიკური სიმფონიზმის ტრადიციები თავისებურად განვითარდა სამშობლოს თემისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებში: კანტატაში „ალექსანდრე ნეველი“, კინომუსიკაში „ივანე მრისხანე“, ოპერაში „ომი და მშვიდობა“, VI, VII, VIII საფორტეპიანო სონატებში, V სიმფონიაში. მის თიბრებში გაღრმავდა სამეცნიერო ინტონაციური რეალიზმის ის პრინციპები, რომლებიც მუსორგსკის სახელთანა დაკავშირებული. შუმანის აღზნებული პოეტურება, სიუჟეტის, მხატვრული იდეის გასწინის აფორისტული მანერა პროკოფივის აზროვნების თავისებურებაა. ელინის „რუსული და ლუდმილბადან“ მომდინარე სახელაპრო ხაზი, რომსკი-კორსაკოვის „თოვლის ქალის“ ლირიკა, გრიგის „სატყეო“ რომანტიზმის თავისებურებანი განზოგადებულია პროკოფივის სახელაპრო-ფანტასტურ სახეებში. პროკოფივის შემოქმედების სატირულ-კომედიური ხელოვნება წარმოდგენილია იტალიური „ნიღბების“ კომედიებთან მჭიდრო კავშირის გარეშე. ლისტ-სკრიაბინის დემონური რომანტიზმი თავისებურ გამოხატულებას პოულობს პროკოფივის II საფორტეპიანო კონცერტში, VII საფორტეპიანო სონატაში. იმპრესიონიზმთან კომპოზიტორის აუთორიტეტს მუსიკალური ტემბრის დინამიკის ღრმა გრძნობა. ხანდახან იგი ისეთი ინტენსიური, გამოხატუვლი და ადამიანურად ტემპერამენტული ხდება, რომ ვან გოგის პეიზაჟი წარმოგვიდგება. აქაც კოლორიტს პირველი შთაბეჭდილების მცხუნარება ქმნის, აქაც უფრობის სიმფონია უშუალოდ გრძნობიერი, მშობრავი რიტმით, რომელშიც თითქოს სამყაროს გულისცემა გვესმის. მაგრამ პროკოფივის მუსიკაში ტრადიციების ეს მძლავრი ნაკადი ახალ შემოქმედებით იმპულსს, ნებისყოფას დაემორჩილა.

ქართული პროფესიული მუსიკის მიზართაც შეიძლება ითქვას, რომ გარკვეული თვალსაზრისით, მთელი მისი განვითარების ისტორია ნაციონალურისა და ინტერნაციონალურის სულ უფრო და უფრო ღრმა და ყოველმხრივი სინთეზის ისტორიაა. ნაციონალური მუსიკის წყაროები დაუმრეტელნი არიან იმ მნიშვნელობითავე, რომ კომპოზიტორთა ყოველი მომდევნო თაობა მათში ახალ პლასტებს, ახალ სახეებს, ახალ გამოხატუვებებს ხერხებს აღმოაჩენს ხოლმე. გაიხსენებ, მაგალითად, რომ უფროსი თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაში (მ. ბალანჩინაძე, დ. არაქიშვილი, ზ. ფლიაშვილი, ვ. დლიძე, ა. სულხანიშვილი) ე. წ. თბილისური და სოფლური ფოლკლორი არსებითად ცალკევე არის წარმოდგენილი, თითქმის არ აისახა მთის საქართველოს მუსიკალური კულტურა (სვანეთის გარდა). მხოლოდ უდიდესი განზოგადების პირობებში (როგორცაა „აბესალომ და ეთერი“) ისეთი მუსიკალური ენა იქმნება, რომელშიც ხალხური მუსიკის ვერცერთ პლასტს ვერ გრძნობთ და ამავე დროს ეროვნული საწყისი კი მთელი სიმკვარითა გამოვლინებული. რასაკვირველია, ეს უკვე სინთეზია და მისი განმორცილება უდიდესი დასახურებაა. თანა-



მედროვე ქართველი კომპოზიტორები ამ ტრადიციას აღრმავენ და ანათრავენ. თანამედროვე ქართული მუსიკალური ენის თავისებურებანი შექანიერად არ დაიფარება ხალხური სიმღერის ამა თუ იმ დიალექტის თავისებურებაზე (საშუაზაროდ, ასეთ კვლევა-ძიებას ყველა მუსიკოსიყენებენ როდი დადანივია). ახალი შემოქმედებითი ამოცანები — ახალი დრ და გმირი ეროვნული ტრადიციებისადმი ახალ მიდგომას განაპირობებს.

მაგრამ ამის გარდა, ქართულ მუსიკაში არსებობს სხვა ტრადიციებიც. კლასიკური ოპერის თავისებურებათა შემოქმედებითი ასიმილირების გარეშე შეუძლებელია „ახესალომ და ვიფისა“, „დაისისა“ დრამატურგის წარმოადგინოთ. ამ ოპერების საორკესტრო ეპიზოდებს, არიებსა და ანსამბლებს უდავოდ ქმნიდა კომპოზიტორი, რომელიც ძალიან კარგად იცნობდა კლასიკური ოპერის პრინციპებს. სამაგიეროდ ეროვნული თვითმყოფლობა საშუალებას აძლევდა თავისებური შინაარსით გაემსჭვალა თვითეული ეს ფორმა. ასევეა ბალანჩივაძის I სიმფონიაშიაც, — მიუხედავად მისი თვითმყოფალობისა, კარგად იგრძნობა კლასიკური და რომანტიკული სიმფონიების ტრადიციები. კომპოზიტორის საორკესტრო აზროვნება თანამედროვე სკოლების პრინციპების შემოქმედებითად ათვისებასეც გულისხმობს. ა. მაჭავარიანის შემოქმედებამი პროკოფიევთან ერთად ღრმა კვლი დასტოვეს მოსტკაოვიჩმა და ა. ხაჩატურიანმა; შ. შველიძე ახლოს დგას „მძლავრი ჯგუფის“ სიმფონიითან, მისი საორკესტრო პალიტრა გვიანდელი გერმანული სიმფონისტების, კერძოდ, რ. შტრაუსის გარკვეულ ნაგულანასაც ატარებს. ს. ნახიძის საფორტეპიანო ტრიოში აგრეთვე ვგრძნობთ მოსტკაოვიჩის, ნაწილობრივ, პროკოფიევის გავლენას. შემოქმედებითად განვითარდა ნაციონალურ ნიადგაზე ჩაიკოვსკის ლირიკულ-ფსიქოლოგიური სიმფონიზმის მოელი რივი მხარეები თ. თაქთაქიშვილმა, თუმცა თავის უკანასკნელ და ყველაზე სრულყოფილ ნაწარმოებში — გალკატონის ტექსტებზე შექმნილ ვოკალურ ციკლში მისგან განთავისუფლდა და მუსიკალური ენა უფრო გამამჭრა. თვითეული ამ კომპოზიტორთაგანი მკვეთრი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ხელოვანია. აღნიშნული ტრადიციები არა თუ არ სტყემ მათი ნაწარმოებების დირხებას, პირქით, თვითეულ მათგან საშუალებას აძლევს უფრო ღრმად შეიჭრას ეროვნულ ხასიათში, უფრო სრულად გამოხატოს იგი. ეს შეიძლება პარადოქსულად მოგვეჩვენოს, სინამდვილეში ეს ძალიან ბუნებრივი პროცესია. კომპოზიტორი ქმნის არა მარტო ნატურის შესაბამისად, არამედ თავის გამოკიდობაზე დაყრდნობითაც. მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტისას უკანასკნელი მაისთომეულ გეზს მაინც უკანასახებს, გარკვეული მიმართულებით უძიებებს ფანტაზიას. ბუნებრივია, რომ „ოტელოზე“ მუშაობისას ა. მაჭავარიანმა მიმართა პროკოფიევის, „რომოე და ჯულიეტას“ — საბალეტო ხელოვნების ამ შედევრს, რომელშიაც პროკოფიევმა ბოლომდე გაუძლია დიდ ინგლისელ დრამატურგთან შემოქმედებით შეჯიბრებას. მაგრამ საკმარისია ოტლოს და დევიდმონას ჯგაფისწერის სცენა მოითმინოთ, რომ დაერწმუნებოდ: აქ უდავოდ ეროვნული ხასიათია გასხნილი. ჭეშმარიტად ქართული ინტონაციის მემკვიდრეთაა გადმოცემული შეყვარებულთა ამაღლებული სიყვარულის ძალა, კდგამისილობა და სიწმინდე.

პროკოფიევის მიერ რეფორმირებული საბალეტო დრამატურგიის მთავარი თავისებურებაა განზოგადებული და დრამატულად ნეიტრალური საცეკვაო ფორმების თანდათანობი-

თი შეცვლა ინდივიდუალიზებული მუსიკალური მასალიერომოსაც ერთდროულად დრამატული სიტუაციის და მუსიკალური პორტრეტის ფუნქცია ენიჭება. პროკოფიევის ბალეტში წარმოუდგენელია, რომ ჯულიეტას მელოდია, ვიეტა ტიბალდის ცეკვაში შეგვხვდეს. თანაც თვით მუსიკალური მასალაც გაწვევით შეგვხვდება ტრადიციული ფორმებისსაგან. პროკოფიევმა ამ მხრივაც გააგრძელა ბალეტის რეალისტური ტრადიციები. არსებითად ამ გზას გაჰყვა მაჭავარიანიც. მის ბალეტებშიც თვითეული გმირის მასალა ინდივიდუალიზებულია, განკერძოებული. მაგრამ საკმარისია, მაგალითად, დევიდმონას კვლევის სცენა გაარჩიოთ (ხორუმის ფატალური რიტმი), რომ კვლავ ნაციონალური აზროვნების თავისებურება გეცემთ თვალში. ასეთი მაგალითები შეიძლება სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებიდანაც მრავლად მოვიტანოთ, განსაკუთრებით თუ მუსიკალური ენის თავისებურებებს — პოლიფონიური თუ პარნიული განვითარების ხერხებს მოვიშველიებთ.

ბუნებრივია, ასეთი კითხვა დავსვათ: პროკოფიევის შემოქმედების მხ მხარეება აქტუალური ჩვენი ქართული ხელოვნების განვითარებისათვის, ბუნებრივი იქნებოდა თუ არა მისი პრინციპების გამოყენება, ენაზურება თუ არა მისი მუსიკა ჩვეს ტემპერამენტს და სხვ. ამ საკითხის დაყენება სიფრთხილეს მოითხოვს, და ყოველგვარი პასუხი (წინასწარ შეფანხმდეთ) ცალმხრივი იქნება. შემოქმედების უნივერსალისტის მხრივ პროკოფიევი თამამად შეგვიძლია მოცარტს შევადარებოთ და ამიტომ, ყველა, აღმაფრენისათვის, ახალი იმპულსებისათვის მისი მუსიკა დაუშვებელი მასალას შეიცავს. ის, რაც დღეს მისი შემოქმედების მეთრახარისისთვის ელმენტად მიგვაჩნია, მომავალმა თაობამ შეიძლება სულ სხვანაირად აღიქვას. დღეს არავის ეჭვი არ ეპარება იმაში, რომ პროკოფიევი მუსიკალური თეატრის უდიდესი რეფორმატორია, მაგრამ თვით დაბლობრივულ მუსიკოსთა შორის თანა ცოტანი იყვნენ ისეთი, რომლებიც სერიოზულად თვლიდნენ — პროკოფიევის ოპერა არ გამოუდგება? სულ ათიოდ წლის წინათ მისი საფორტეპიანო სონატებიდან აღრინდელი ნაწარმოებინი (№ 2, № 3) განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდნენ. დღევანდელი აუდიტორიისათვის კი ნათელია, რომ VI, VII, VIII სონატები კონცეფციის სიღრმით, სახეთა მრავალფეროვნებით, სისალითა და ჭეშმარიტი სიმფონიურობით ბევრად უფრო მიმწვლეთან პიესებს წარმოადგენენ. პროკოფიევის ხშირად უკვირებდნენ მაკარე გამოხმსაველი ხერხების გამოყენებას და ამას ექსპრესიონისტული მიმდინარეობის გავლენას მიაწერდნენ; დღეს კი რეალისტური მუსიკაში ამ ხერხების მოქალაქობრივი უფლებები მოიპოვეს, და კომპოზიტორები მათდამი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენენ (ერთი მათგანია ე. წ. ოსტინატოს პრინციპი: ერთი რიტმულ-მელოდიური ფორმითანი სხვადასხვა მუსიკალურ-დრამატული მომენტების გაერთიანება, რაც საშუალებას გვაძლევს მრავალფეროვნება, დინამიური სიტუაციების სიმრავლე მოლიანობაში ალექვათ. სხვა ხერხია მუსიკალური მასალის ტიპურად პროკოფიევიულად გროტესკუზაცია ალოგიური პარნიზაციის მემკვიდრე და სხვ.).

შეუძლებელია წინასწარ გავთვალისწინოთ, თუ დიდოსტატის შემოქმედების რომელი მხარე მიიპყრობს ჩვენი კომპოზიტორების ყურადღებას. ბოლოს და ბოლოს ეს ხომ ის უკანასკნელთა ინდივიდუალობაზე და კერძოდ მხატვრულ ინტერესებზეა დამოკიდებული. მაგრამ შეიძლება პროკოფიევის



შემომქმედების ზოგიერთ მხარეზე განსაკუთრებით გაგამაზი-  
ტული ყურადღება.

ერთ ასეთი სფეროთაგანი არის პროკოფიევის მუსიკალუ-  
რი თეატრი, ანდა უფრო სწორად, ოპერა. ოპერის შექმნის  
პრობლემა ჩვენი კულტურის წინაშე საკმაოდ მწვავედ დგას.  
ქართული მუსიკის საერთო აღმავლობის დონეზე საიპერო გან-  
რის წარმატება სათუთა. როგორც ჩანს, ფიქვლ დრამატული  
პრინციპების გადახალისებმა და საზოგადოდ ოპერის კარდინა-  
ლური გარდაქმნა თვით ცხოვრებამ დააყენა დღის წრისგარეშ.  
ოპერის ყველაზე ელემენტარა პოეტურმა და მუსიკალურმა  
საწყისებმა, პლასტიკურმა და დეკორატიულმა ელემენტებმა  
თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმზე უნდა გამოიღონ მომავ-  
ლის ნაწარმოების წარმატებისათვის. შეუძლებელია ერთი  
საიმედო რეჟისპის გამოძიება, რომელიც ოპერის შექმნის  
პრობლემას გადაწყვეტდა, მაგრამ ის გამოცდილება, რაც თა-  
ნამდროვე შემომქმედებამ უკვე დაგროვა, გარკვეულ განზო-  
გადებებს მოითხოვს. XX საუკუნეში მდიდარია საიპერო ტრადი-  
ციებით და ინტენსიური ძიებებით. ახალი დრამატურგიული  
პრინციპების შესქმნელად განსაკუთრებით მდიდარ მასალას  
შეიცავს პროკოფიევის შემკვიდრებობა. პროკოფიევის ოპერე-  
ბის დიდი ნაწილი იდებება ჩვენს ქვეყანაში და მის ფარე-  
ლებს გართავს. თვითიული მათგან თავისებურ და დამოუკი-  
დებელ დრამატულ პრინციპებზეა აყვებული. „მოთამაშე“  
(დოსტოევის მისედვით 1916-17 წწ.) სცენირება დინამიკურ,  
ფსიქოლოგიურად დაძაბული დრამა, გმირები მასში ნაწ-  
ველები არიან უკიდურესი ფსიქოლოგიური აღგზნების პირო-  
ბებში. მუსიკალური ენა რთული და დახლართულია. „სიყვა-  
რული ხასი ფორთოხლისადმი“ (1919 წ.) ვირტუოზული ფე-  
ერიაა გოცის მიხედვით. ეს ოპერა პაროდიაა რთული ფსიქო-  
ლოგიური პრობლემების გარეშე — სცენირება დინამიკური,  
მახვილგონიერი. ირონიის ალი თვით დადებით გმირებსაც კი  
სწვდება. გაბიპრუებულია ყოველგვარი ტრადიციები და ავ-  
ტორიტეტები. „სამი ფორთოხლის“ კომიკური ხაზი 20 წლის  
შემდგომი განვითარდა ოპერაში „ჯგირის წერა მონასტერში“  
(შერიდანის მიხედვით 1940 წ.), იმ განსაკუთრებით, რომ ამ  
რომანტიული ისტორიაგაა გადმოცემული და მუსიკაში ადამი-  
ანურად თბილი ნოტა აქვდება, პროკოფიევის კომიკური ოპე-  
რების წარმატებად სავსებით კანონზომიერია. კომპოზიტორი  
ბრწყინვალედ გრძობს სახასიათო მომენტებს, შესანიშნავად  
ფლობს პაროდულ ოსტატობას, მისი მუსიკა ტემპერამენტუ-  
ლია და შემუშუნასავით ფეთქავს. დრამატული ოპერების  
წარმოსახვა. განა ეს მხატვრული ამოცანა თითქმის გადუღა-  
ნავი სიმწველების წინაშე არ აყენებდა კომპოზიტორს? რა  
დახლართული სუვეტიკი, მოვლენების რა ორომტირალი უნდა  
აღებდესლიყი ისეთი, შეუდარებელი ლაკონური ფორმამი,  
რასაც ოპერა წარმოადგენს რომანთან შედარებით. მარტო ნა-  
პოლინთან რუსი ხალხის ბრძოლის ისტორია ცალკე ოპერის  
თემა. ბოროდინის ველი ბრძოლის წინ, ნაპოლინის კარა-  
ვი, თაობირი ფილიპი... მოსკოვის აღება ფრანგების მიერ,  
დამპყრობელთა მაროდირობა, ხანძარი, ტყვეთა დახვრეტა,

ანდრი ბოლკონსკის ტრაგიკული სიკვდილი, ფრანგების  
უკანდახლება, პარტიზანთა შემოტევა სოლენის გზაზე, ტუ-  
ტუზოვის შეხვედრა და აპოთეზი — ეს მხოლოდ ოპერის „ბრძ-  
ლო სცენების არასრული შინაარსია. ათეულობით გმირები და  
ხალხის ფართო მასები მოქმედებენ სცენაზე, სიუჟეტი კი  
შეუწებლბად ვითარდება.

რასაკვირველია, ეს უკვე ოპერის რეფორმაა, რომელიც  
მოკლედ ასეთინარდ შევედილია დაეხასხათით: პროკოფიე-  
ვა ოპერა დაიწყო ხელფანების მიმოხანვე დარგებს —  
თეატრს, კინოს, ქრონიკას, რომას. ამიტომაც პროკოფიევის  
ოპერაში სრულიად შეიცვალა სიტყვის, მუსიკის და სცენური  
მოქმედების თანამშფარდება.

ოლითგანვე მუსიკალურ წრებში გაცხარებული ბროლა  
მიდის — თუ რას უნდა მივავთვინთ საოპერო ნაწარმოებებ-  
ში პირველობა — პოეტურ თუ მუსიკალურ საწყისს? საზოგა-  
დოდ, პოეტური ხასები რომ თავისებურ საძირკვეს, ბირთვს  
შეადგენს და მათ გარეშე წარმოუდგენელია ოპერის წარმატე-  
ბა — ეს გარემოება არავითარ დავას არ იწვევს. მაგრამ XIX  
საუკუნის მხრე შენგვარში — საოპერო რეალზმის გაღრმა-  
ვების პერიოდში ისეთი საოპერო სტილიც შეიქმნა, რომელსაც  
ტექსტის რთლი არსებითად დომინირებუელი გახდა. მუსორგს-  
კის ოპერებში „ბირის გილუნოვში“ და „ხოვანშჩინაში“ მუ-  
სიკალური ხასები მთლიანად ტექსტის თავისებურებებთაა  
გაპირობებული. მიიღია, რომ ბევრა სიტყვას გამოსატე-  
დეს“, — ამბობდა მუსორგსკი და, მართლაც, მის ოპერაში  
მუსიკა ორგანულად დაკავშირებული სიტყვასთან, მის ემო-  
ციურ და აზრობიერ მხარეებთან. ტექსტის ლოკიკაა განპირო-  
ბებს მუსიკალურ ლოკიკა.

ეს პრინციპი პროკოფიევა კიდევ უფრო გააღრმავა. ნი-  
შანდობლივია, რომ თავისი ოპერებისათვის პროკოფიევი უკვ-  
ლულად იღებს ამა თუ იმ მწერლის ტექსტს, სულერთია იგი  
დოსტოევის ეკუთვნის, ტოლსტოის, თუ კატაევს. მუსიკა ამ  
ტექსტის თავისებური კომენტატორია, — არა ნატურალისტურ  
ილუსტრატორია, არამედ ემოციურად გამაფრებელი, და-  
მოკრძობელი მხატვრული მნიშვნელობის მქონე ფაქტორი.  
ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი, აზრობრივად გამახვილებუ-  
ელი ეპიზოდების მუსიკალური ექვივალენტი ე. წ. ლიტმობი-  
ვების სახითაა გადმოცემული, რომლებიც ხშირად მეორედებიან  
ნაწარმოების მანძილზე და გარკვეული მოვლენების, ხასათე-  
ბის ანდა დრამატული სიტუაციების თავისებურ სიმბოლოე-  
ბად იქცევიან. მეორეს მხრივ, პროზაული ტექსტის მუსიკალურ  
გამხარავების დროს თავისებური მელოდური ენა წარ-  
მოიშვება. მასში წმინდა მელოდურ საწყისთან ერთად ღირ-  
დოს ასრულებენ სამეტყველო ინტონაციები. ამ შეთოდმა  
მელოდური აზროვნების განახლების უდიდესი პერსპექტივები  
გადასადა კომპოზიტორის წინაშე. პროკოფიევის მელოდის  
რიტმულ-პარმონიული სტრუქტურა, ლინეარული ხაზი თავი-  
სუფლდება ტრადიციული კონსტრუქციების მახლობელი ტი-  
პებისაგან. დამახასიათებელი სამეტყველო ინტონაციის მემ-  
ვებით კომპოზიტორის ძალუქს არა მარტო ემოციურად ზუსტ-  
ტი, არამედ პლასტიკურადაც შესატყვისი მუსიკალური პორტ-  
რეტები გამოძერწეს. რომანტიულად ამაღლებული გირის  
ანდრი ბოლკონსკის, ავანტიურისტული თამაშით შეპყრობი-  
ლი, ისტერიული ნაპოლინის, რამდენადმე წონასწორობა  
მოვლდება, მაგრამ კეთილი და ადამიანური პიერის, გაიკვე-  
რა, ფილი კონგბანჟენი და პატეოწყვარე მენდლსონი,  
ცბიერი და სარკასტული დუნეისი, ნაზი და სათუთი ნატასა



დ. ნილია

ჭიანჭრა



როსტოვისა. ეს გაღერვა დაუსრულებლად შეგვიძლია გავაგრძელოთ. რადენი პერსონაჟი პროკოფიევის ოპერაში, — იმდენი მუსიკალური პორტრეტია, იმდენი მელოდური სახე — განსხვავებული, ინდივიდუალური, მკვეთრად სახასიათო.

გმირის მეტყველების თავისებურებანი პროკოფიევისათვის გადამწყვეტ როლს თამაშობენ მისი დახასიათების დროს. კომპოზიტორისათვის არ არსებობს აბსტრაქტული მელოდიაზმი, რომელიც თანაბრად გამოსადგენი იქნებოდა ყოველი პერსონაჟისათვის. ინტონაციის არჩევანს სახის ეთიკური მიმართება განსაზღვრავს. კომპოზიტორი არ გაურბის ცხოვრების მასინჯი მხარეების გამოშავარებას. მისი ნაწარმოებები, რომანტიკულად ამაღლებულ ფურცლებთან ერთად, შეიცავს დრამატულ საშინელებათა ამსახველ ეპიზოდებს. უარყოფითი მოვლენები-სათვის კომპოზიტორი არ იშურებს სატირულ გესსს და მის კალამს არასოდეს არ აკლდება პუბლიცისტური სიმწვავე. პროკოფიევის მუსიკალურ დრამაში თვით ცხოვრებაა დანახული და აღქმებული ჩვენი თანამედროვეს მიერ. ამიტომაც ასე ბუნებრივია კომპოზიტორის მისწრაფება — არაეთიკურს არაეთიკურების ხასიათი მისცეს და ამით კიდევ უფრო მეტად საზი გაუსვას ჭეშმარიტად მშვენიერსა და ამაღლებულს. აიღეთ, მაგალითად, კულაკი ტკაჩენკო ოპერაში „სემიონ კოტკო“. საბჭოთა ხელისუფლების არსებობის პერიოდში ეს გაიძვირა თავს იკატუნებს და ხალხს ფეხქვეშ ედგება, ხოლო გერმანელების და ჰაიდამაკების ბანდების შემოსვლის შემდეგ ჯალათად იქცევა. იგი დახასიათებულია ერთის შრივ ციბერი, შემარაგი, მოლაქვე ინტონაციებით, ხოლო მეორის მხრივ უხეში, სალდათური მარშის რიტმებით. წარმოუდგენელია, რომ ტკაჩენკოს პროკოფიევა მუერადი, სასიამოვნო ქვრედიობის მელოდია მისცეს. ეს ხომ მისი საოპერო პრინციპის დაღები იქნებოდა. ასეთი მუსიკალური სახეები მხოლოდ დაღებითი იდეალების გამოშხატული გმირებისთვისაა დამახასიათებელი, მაგრამ ისიც მხოლოდ მაშინ, როდესაც ნეტარებას ეძლევიან. დრამატულ სიტუაციებში კი, როდესაც ომისა და დარბევა-გაჩანაგების საშინელება თავს დაატყდებოდა, მათი სამეტყველო ენაც დიდი სულიერ აღევლება გადღმეცემს, მოულოდნელი, სწრაფივით ხდება, თუ თქვენ მოლოდინებით ტრავიციულ მურადა ეპიზოდებს, არებებს და ანსამბლებს, რომელშიაც თითქოს მიძრაობა შეჩერდა და მხოლოდ გერნობობდა მეტყველებენ, — უნდა თავიდავად გავპოლოთ: ასეთ მომენტებს პროკოფიევის მუსიკალურ დრამაში ვერ შეხვდებით. მაშინ თქვენ იმ კრიტიკოსთა პოზიციაზე დგებით, რომლებიც კომპოზიტორს უსაყვედურებენ, რომ მისი ოპერა მეტწილად რეიტრატულ-დეკლამაციური ხასიათისაა და თითქოს მას მელარდობა აკლია.

საშუაზარც ის არის, რომ კრიტიკოსების ამ კატეგორიის არ წინს ან არ ძალუბ პროკოფიევის ნაწარმოებს ყოველგვარი უნაწარაღებული აზრის გარეშე მიუდგეს. მათალია, დეკლამაცია პროკოფიევის ოპერების ვოკალური საწყისის წამყვანი ფაქტორია, მაგრამ ამავე დროს მთელ ნაწარმოების მანძილზე გახუნებულად ბატონობს მელოდური სტიკია. იშვიათი სილამაზის მელოდებიე ქვრენ ხან ორკესტრში, ხან გმირთა ვოკალურ პარტიებში, ენაცვლებიან რეიტრატულ ფრაზებს, და ხშირად თვით ეს რეიტრატცივი მელოდირებულთა. სამაგიეროდ, მთელი მუსიკალური მასალა ისეა დიდუქრენციურებული, რომ საკმარისია ორი-სამი ტაქტის მოსმენა, რომ აღიქვათ გმირის ხასიათიც, მისი მისწრაფება და ხანდა-

ხან თვით გარეგნობაც კი. ერთი-ორი შტრინით გმირის პორტრეტის შექმნის უნარი საშუალებას აძლევს პროკოფიევს „ნებჭდოს ისეთი რთული სიუჟეტები, როგორცაა „ომი და მშვიდობა“ და „სემიონ კოტკო“.

თავისთავად ცხადია, რომ მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკის გამო ოპერა გაცილებით ნაკლებად დინამიურია, ვიდრე დრამატული თეატრი. ძველ საოპერო ნაწარმოებში მოქმედება ძალიან ნელა ვითარდება. ფაქტურად სიუჟეტი ლაკონიური და წესისამებრ, ეტიკატურულ პირველწყაროსთან შედარებით, გამარტივებულიყაა. მთელი დინამიკა უფრო განწყობილებათა ცვლაშია გამოხატული, ვიდრე პირდაპირ მოქმედებაში. პროკოფიევის ნაწარმოების თვით შერეულ გაცნობითაც კი, პირიქით, თვალში გვეყვება მოქმედების ჩქარი ტემპი, რომელიც სისწრაფით ხანდახან კინის უსახლოვდება. ამიტომ ძალიან სწორად პროკოფიევის ოპერაში კინორამატურების პრინციპების გამოხატულებებს ხედავენ.

იქნებ, ეს მთელი უარყოფითი მოვლენა და მუსიკალური აზროვნების სპეციფიკას ეწინააღმდეგება? ასე მსჯელობდნენ ტრადიციული საოპერო ფორმების დამცველები. ჩვენ კი ოპერის დინამიზაციის მომხრენი ვართ, თუკი იგი მუსიკალური განვითარების ლოგიკას არ ეწინააღმდეგება. არაბუნებრივი იქნებოდა, რომ ისეთმა ოსტატმა და პრინციპულმა ხელოვანმა, როგორც პროკოფიევი იყო, დინამიზმის მისაღწევად სპეციფიკურად მუსიკალურ გამოშხატულობას უღალატოს. პირიქით, — მის ოპერებში მკვეთრი დინამიზაცია მუსიკალური მომენტების გამაზვილებითა მიღწეულია. „სემიონ კოტკოში“, მაგალითად, ასეთი მომენტია: კულაკ ტკაჩენკის ქალიშვილის — სოფიის ნიშნობაა. სოფიის და დარბი სემიონს ერთმანეთი უყვარა. სემიონის სიძემბა არაფრად ეჭამიციება კულაკს, მაგრამ უარც ვერ უთქვამს მაჭანკლებისათვის, რადგან სემიონს მაჭანკლებად სოფიის საბჭოს თავმჯდომარე და აქტივისტი ბოლშევიკი გამოუჩვენებია. სანამ ტკაჩენკი მისზე დარბაზში ესაუბრება მოციქულებს, მუზოზულ ოთახში სოფიი და დედამისი გაფუცივებენ ემზადებიან ნიშნობისათვის. ორივე სცენა ერთდროულად ვითარდება. კოტკოს მიციქულები რემინიკვი და ცარივი მორიდებულად, მაგრამ საკმაო დაღინებით მოითხოვენ გარკვეულ პასუხს, ტკაჩენკი მათ მივბრუნ-მოკიბულ პასუხს აძლევს, მეორე ოთახში გასული კი გველივით ჩასისინებს ქალიშვილს: უარი უთხარით. სოფიი და დედამისი ცნობისმოყვარეობისაგან აღევლებული ერთმანეთს ჩაგვიყვით კი ხელს უშლიან, სოფიი გაწეულად წინ აღუდგება მამის მუქარას, სოლო მოციქულებთან თანდასწრებით მუხლზე დაღიოქი დაღოცვას სთხოვს. ასეთ მრავალგვემბანი კომპოზიციის თავისუფლად შეგვიძლია პოლიფონიურ სცენა ვუწოდებ. ერთდროულად რამდენიმე დრამატული სიტუაციის შექმნისა და განვითარების პირობებში მუსიკა ყველა დამახასიათებელ მომენტს აბეჭდებდა, წარმოიდგინეთ, ის ოსტატობა იყო საჭირო ამ ურთულესი და ურთიერთგადასლართული მოვლენების ერთდროული აღქმისათვის. ერთ-ერთი მომდღვენი სურათი კი გერმანელთა და ჰაიდამაკების ბანდების შემოსელებაცაა ნაჩვენები. ჰაიდამაკებმა ჩამოხარკვეს მუსიკავური ცარივი. მისი საცოლელ ლუბა ამ მოულოდნელი უბედურებისაგან ჭკუას გადასცდა, მისი კაცივინი და მოთქმა, აკვანტებელი ერთი ფრაზა („რა ეს ვახლიოკი არ არის“) გულისასაგმირავად ქვრის სცენაზე. შორიანდ გერმანელთა მარშის მელოდია ქვრის. ოკუპანტები სოფელს მოედგენ. სცენის წინა პლანზე კი საყოფაცხოვრებო



ეპიზოდია, რომლის დამატებაც ხდება ორგენიტრომ. ტკა-  
ჩენკა ვერმანელი დამატებდა ემზალებს და მთელი მისი  
ოჯახი ვერმანელების ფაქციფუცია. დრამატული სიტუაციები  
არა მარტო უპირისპირდება ერთმანეთს, არამედ კონტრასტუნ-  
ტულად ერწყმიან დამატებულად საწინააღმდეგო მომენ-  
ტებს, ერთის მხრივ უსასრულო ჩქარდება მოქმედების გან-  
ვითარება, ხოლო მეორეს მხრივ თვითველი სიტუაციის სიმ-  
ძაფრე იჩნდება. ასეთი დინამიზაციის მაკორფიცის ძველ საო-  
პერო ხელოვნებაში ვერ ნახავთ და ამაში ვგვლივდება პროკო-  
ფეივის ნოვატორობის პრინციპული თავისებურება.

მე მგონია, პროკოფეივის დრამის ორივე მხარე — მელი-  
დიორ-სამეტყველო განახლება და დინამიზაციის პრინციპები  
განსაკუთრებულ ყურადღების ღირსია და ჩვენი ქართული  
ოპერის განვითარებისათვის გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს.  
ქართული ხალხური სიმღერა თანამედროვე სხარტი და მოქ-  
ნაული დღევალაპერო ენის შექმნისათვის დაურთავტელ სიმ-  
დღერეს შეიცავს. რომელიც გენებათ ქართული სიმღერა  
აიღეთ, — განა უნიკალური არაა ხალხურ შემოქმედთა მიერ  
პოეტური საწყისის შეგროვნება, როდესაც ბევრა, მართლაც,  
გამოხატავს სიტყვას, მისი აზრობივი და ემოციური შინაარ-  
სის კინეტსენციას? მაგრამ მისი გადმოტანა, განმეორება იმას  
ნიშნავს, რომ მხატვრულ სიმართლეს უღალატა.

მე უკვე აღვინშნე, რომ პროკოფეივის ოპერაში მიღწეუ-  
ლია სახის ემოციურ-აზრობრივი და მუსიკალური მასალის  
სრული შესატყვისობა. სიხუსტის პათოსი პროკოფეივის მუ-  
სიკის თავისებურებაა. ამის გარეშე წარმოდგენილი მხატვ-  
რული ეფსოზებადა. პროკოფეივი არაწვეულებრივად გრძნო-  
ბიერია სახის პლასტიკური ბუნებისადმი, მისი სცენური  
ცხოვრებისადმი, ცალკეული მიმოხივები კი მისი ყურადღე-  
ბის მოღვაძე არაა რჩება. მაგრამ მისი მუსიკის მოსმენის დროს  
ამ მომენტებთან ერთად, — და ეს მთავარია, — გვწვდებით,  
სახის შინაგან ცხოვრებას, მოქმედების ფსიქოლოგიურ კონ-  
ტექსტს, აქ ყოველი დეტალი განაგრძობს, და ეს განა-  
პირობებს მთელი დრამატურების სიმჭიდროვის და გამბოზუნე-  
ლებას. „ეძებდეს და ჰპოვებდეს“ — ამ ტექმარტების გამოე-  
რება არც ღირდა, რომ ჩვენს გარშემო ბევრს არა ხედავდეთ  
მუსიკოსებს, რომელოც სუთ მზამზარეული საოპერო ფორ-  
მების მომარჯებში შესაძენვე მხატვრულ შედეგს მიაღწიონ.  
ეს უნაყოფო ცდა! 30-იან და 40-იან წლებში ჩვენში მრავ-  
ლად შეიქმნა სხვადასხვა ღირსების საოპერო ნაწარმოებები,  
მაგრამ მაინ ერთი რამ კი სავითრი აქვთ: ტრადიციონალიზმი  
გაუბედავი დამოკიდებულება. დროა მივხედოთ, რომ მემკვიდ-  
რეობისადმი პასიური რწმენა აზროვნების ინერტულობის უფ-  
როს მოწოდებს, ვიდრე პროგრესული დღეობებისადმი ერთგულე-  
ბას. ეიასე აშენება სურს, დაფარველია არ უნდა ეწინააღმდეგოს.  
ამ მხრივ პროკოფეივის შემოქმედება, რასაკვირველია, ერთად-  
ერთი არაა მისაბად ნიმუშებს შორის, მაგრამ დამახასიათებელი  
და დამახატებელი მაკალითა.

როგორ ეხმარებთან ქართული შემსრულებლები დიდი  
კომპოზიტორის მემკვიდრეობას? ახლა, როდესაც ჩვენი ქვეყ-  
ნის საუკეთესო თეატრები პროკოფეივის ოპერების უკეთ დად-  
გმისათვის თავისებურ შეჯობებებში ჩაენვენ, ჩვენი თეატრი  
განაზე ვერ დადგება ამ პროცესიდან, საკუთარი თავისა და ჩვენს  
მუსიკალური საზოგადოების ნაქირსების სახიანად. პროკო-  
ფეივის ოპერების დადგმის საკითხი საგანგებოდ იქნე დასწავლი  
მისი შემოქმედების ერთ-ერთი ენთუზიასტის მუსიკისმკოდნის  
პ. წულუკუიძის საინტერესო წერილებში. ოპერა „ომისა და შვი-

დობის“ ანალიზისადმი მიძღვნილი მისი ცოცხალი და სხარე-  
ტი დაკვირვებებით აღსავსე წერილი მჭვერთმეცკველურსმეჭვე-  
ლობს, თუ რა ინტერესს იწვევს პროკოფეივის საოპერო შემოქ-  
მედება ჩვენი მუსიკოსების მოწინავე ნაწილში. საკვირველია  
ის ფაქტი, რომ დღემდე ჩვენმა საბავებო დღისა პროკო-  
ფეივის არცერთი ბალეტი არ უჩვენა თბილისელ მაყურებელს,  
თუმცა სადღესოდ არავის ეტარება ეკვი მათ დრამებში, და  
მათი შედარებაც კი არ შეიძლება იმ ნაწარმოებებთან, რომ-  
ლებიც ჩვენს დასის რეპერტუარშია. („წითელი კაყაო“,  
„ლურენსია“, „პაპისარაის შადრევანი“ — მნიშვნელოვანი  
ნაწარმოებები, მაგრამ რაიმე პარალელის გავლება „რომეო  
და კულიეტისა“ — უხერხულია).

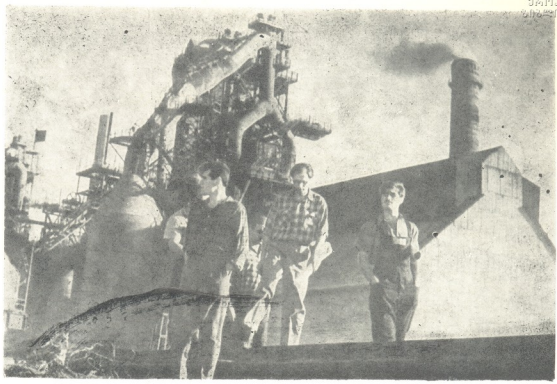
პროკოფეივის მუსიკის შესრულების პიონერებად ისევ  
ახალგაზრდა ქართველი პიანისტები — თ. ამირაჯიბი, ა. ნი-  
ჭავაძე, ნ. გაბუნია, ელ. ვირსალაძე და სხვანი გამოდიან.

თანამედროვე მუსიკის უნივერსული ინტერპრეტატორი ნო-  
დარ გაბუნია დიდ ყურადღებას უთმობს პროკოფეივის მუსი-  
კას, განსაკუთრებით ისეთ მონუმენტურ ნაწარმოებებს, რო-  
გორცია VI, VII და IX სონატები, III საფორტეპიანო კონ-  
ცერტი. პიანისტი აპირებს II საფორტეპიანო კონცერტის  
შესწავლასაც. მაგრამ აქ საქმე მხოლოდ რაოდენობაში როდია.  
მის მიერ VI სონატის შესრულებამ არ შეიძლება არ მოვე-  
ნიხბლის ავტორის ჩანაფიქრში ღრმა ჩაწვდილობა. ამ სონატის  
მძაფრმა მუსიკალურმა ენამ შესრულების გარკვეული ტრა-  
დიცია შექმნა. პიანისტები ხაზს უსვამენ „პარპაროსულ“-  
ენერჯიას, „ველურ ეგზოტიკას“. ნოდარ გაბუნია სონატის  
მთავარ ინტონაციას არაჩვეულებრივი ეპიური ქლერადობა  
შესძინა. მუსორგსკის სადღესასწაულო ზარების რვევასავით,  
იგი თითქოს არემარტო ეფინება და შემოქმედების ენერჯიას  
ცხედს. იგი ხან რისხვასავით დაგვეტყდება თავს, ხან მოწონ-  
დებასავით ქლერს, ზოგჯერ შემტკივია, ზოგჯერ გააფორებული.  
ბუნების ძალთა ამ ტექმარტებად პანიფიქტურ სიმფონიას უფ-  
როს პირდაპირად გემის ხმა, მისი განმხოლოებული მელოდია. ამ  
კონფლიქტს პიანისტი უკიდურესობამდე აშწვავებს. მისი გმი-  
რი რთულ გზას გაივლის თავიკი შემოქმედებითი მე-ს დასამ-  
კვიდრებად. მძაფრი სიფაქსითაა აღბეჭდილი სონატის  
მეორე ნაწილი. „კლასიკური“ პროკოფეივი გარდატეხილი  
თანამედროვეობის ბოზონში — ასე გახსნა იგი პიანისტმა.  
მზის სხივსა და პირის ჰეიზაკის უცნაური თამაში ფერების  
იმპრესიონისტული სიწმინდით. ბოლოს დრამატული ფინალი  
ზარების თემის რადიკალური ტრანსფორმებით, ერთის მხრივ  
კარნავალური მზიარული ნიღბითა, სწრაფვითი-მორტოული  
სახებებით, ლირიკულ-საკრეტიული „მეზავალით“ და მეო-  
რეს მხრივ ბობოქარი კოდა, გამმებეული ქროლივით და „ბე-  
დისწირის თემის“ შემტვებით.

ტექმარტიად ახალგაზრდული გზნებით და არტისტული  
გაქმნებით დაურთა ამას წინათ პროკოფეივის II სონატა ნორ-  
ჩმა პიანისტმა ელისო ვირსალაძემ. მე განსაკუთრებით ფინა-  
ლის შესრულება მინდა აღვიწიო ტექმარტიენტული, მახვილი  
და რკინისებური რიტმული კარკასით. ახალგაზრდა პიანის-  
ტები ამგვამდ ქართული საშემსრულებლო კულტურის ავან-  
გარდულ ძალს წარმოადგენენ და იმედია, ისინი შესძლებენ  
პროკოფეივის მუსიკის შესრულების მტკიცე ტრადიციის შექმ-  
ნას, ხოლო ქართულ მუსიკალური თეატრულ უკვლავ მეტ  
ინიციატივას გამოიჩინენ და ვალს მოიხიდის დიდი საჭტოთა  
კომპოზიტორის და მისი მუსიკის თავყანისმცემელთა წინაშე.

# თ ა ო ბ ა

## ღ ა



კადრი ფილმიდან „კეთილი ადამიანები“

# მ ი ს ი ბ ე დ ი

## ოთარ სეფიაშვილი

თაობებს აქვთ თავისი სახე, თავისი ბედები...

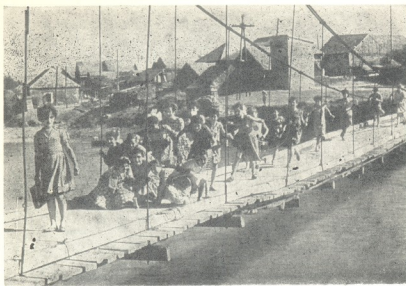
ისევე როგორც ადამიანებს, თაობებსაც გააჩნიათ რაღაც საერთო, ზოგადი, მაგრამ აქვთ თავიანთი, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი, განუმეორებელი, ინდივიდუალური ნიშნებიც. ეს არ არის რაღაც თანდაყოლილი რამ. მას განსაზღვრავს ისტორიის ძვრები, ჟამთა სვლა. ცხოვრება, დღევანდელობა კი მკვეთრად ავლენს, სახიერს ხდის. მე ვფიქრობ, ფილმ „კეთილი ადამიანების“ ერთ-ერთი ღირსება ის არის, რომ მასში დახატულია ერთი კონკრეტული თაობა, მხატვრულადაა განზოგადებული და ნაჩვენებია მისი ბედი ჩვენში. ეს ის თაობაა, რომელიც მთერე მსოფლიო ომამდე სულ ცოტა ხნით ადრე დაიბადა და რომლის ცნობიერებაზე წარუშლელი კვალი დატოვებს წარსული ომის საშინელებებმა, ომისშემდგომმა საერთაშორისო მოვლენებმა. დრომ, ეპოქამ განსაზღვრა მისი ბედი. ქვეყნის ავებდობის ჟამს მან ნაადრევად დაკარგა ბავშვობა, მაგრამ ბოლომდე შეინარჩუნა ბავშვური უშუალობა და სიწმინდე, სულიერი მხნეობა და მომავლის რწმენა, მოყვასის სიყვარული და გამტანობა. ანდა რა არის მოსაზრებელი, ვიტყვი პირდაპირ — ეს არის ჩემი თაობა. და საწყენად ნუ მიიღებენ სხვები, თუ კი აღვნიშნავ, რომ „კეთილი ადამიანები“ ყველაზე ახლოს გულთან მიიტანეს ჩემმა თანატოლებმა, მათ განსაკუთრებით იგრძნეს ეს ფილმი და მასში ამოიკითხეს ისიც კი, რაც სტრიქონებს შუა უთქმელი დარჩათ ავტორებს (ალბათ, არც ის არის შემთხვევითი, რომ ამ სურათზე ქართულ პრესაში გამოქვეყნებულ ყველა რეცენზიას ხელს აწერდნენ სწორედ ამ თაობის ადამიანები).

„კეთილი ადამიანებში“ არის ასეთი ეპიზოდი: ... სკოლიდან შინდაბრუნებულ გიგა ბეთანელს, წელან რომ ვაშლისა და ყურძნის მოპარვისათვის გამეტებით კიცხავდნენ, განსაკუთრებული გულისხმირებით ეგებებიან მუშობლები, ზოგი ხილს აწვდის, ზოგი ჩურჩხელას. მამაკაცები ამხნევენებ, ქალები აცრემლებულ თვალს არიდებენ. რა მოხდა?

და მე მასხენდებოდა ის საბედისწერო, მრისხანე დღეები, როცა ცივ საწყვლო თიასში, მესამე თუ მეოთხე გაკვეთილის დაწყების წინ გამზდარი, სვედიანი მასწავლებელი გაუბედავად მიუახლოვებოდა რომელიმე ჩვენს ამხანაგს, თავზე ხელს გადავსამბდა და ხმადაბლა ეტყოდა: — წადი შინ, დედა გიბარებო. ჩვენ ვიცოდით, რას ნიშნავდა ეს მოფერება, ეს სიკვები. და გაფითრებულ ამხანაგს, გაოგნებულ ველს რომ ძლივსა მითითვდა, ვაკილებდით თავჩაქინდრულნი, უხმოდ, უსიტყვოდ, გოგონები კი იმ სოფლელი ქალების მსგავსად — არიდებდნენ აცრემლებულ თვალს.

ეს ეპიზოდი, მართლაც, შესანიშნავად აქვს მოფიქრებული დრამატურ გიორგი მედიანს და ასევე ძუნწად, მაგრამ ემოციურად გადაუწყვეტია იგი რეჟისორ შოთა მანაგაძეს. აქ თითქოს არაფერი იწვევს ომის ასოციაციას, ნათელი, მზით გაკაშკაშებული კადრები ვერ ეთვისება ჩვენს წარმოდგენაში ომის სურათს. პატარა, შორეული ქართული სოფელი — შვიანი, კოლორიტული — განაგრძობს, ერთის შეხედვით, ჩვეულებრივ ცხოვრებას: ადამიანები შრომობენ, ისმის ბავშვების ჟრამული... მაგრამ დააკვირდებით და გული გეტკინებათ — შრომობენ მხოლოდ ქალები, ქალები და მოხუცები, ვაჟაკები კი არასდ ჩანან. ეს და კიდევ ომის დროინდელი ერთი ნაცნობი მელოდია თითქმის ხელშესახებად გვაგრძნობინებს, რომ ეს პატარა ქართული სოფელი მტერთან სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში ჩაბმული, რომ აქაც იმია, თუმცა არ სკდება ყუმბარები, არ უზუსუნებენ ტყვიები... და ცელქი ბიჭის — დაბოლებული გიგა ბეთანელის ამოგონებს მაცურებელი ისე აღიქვამს, თითქოს დაჭრილი სოფელს აღმოსდა იგი...

რაზე მოგვითხრობს „კეთილი ადამიანები“? — ადამიანის სულიერ სიწმინდეზე, იმაზე, რომ ნამდვილად ადამიანი იმარჯვებს კეთილი საწყისებით, ჯანმრთელი, ხალასი გრძნობები, რომ ადამიანი ადამიანისათვის მეგობარია... ასლა მსოფლიო კინემატოგრაფიაში კამათობენ ადამიან-



ნის ბუნების გამო. კამათობენ იმაზე, თუ რა ჭარბობს ადამიანში — ცხოველური ინსტინქტები, ბნელი ძალები, თუ ამაღლებული ადამიანური გრძნობები, სწრაფვა სინათლისაკენ, სრულყოფისაკენ.

უკანასკნელ ხანს დასავლეთის კინოხელოვნების ოსტატები სულ უფრო ხშირად მიმართავენ წარსული ომის თემას. რეჟისორ დევიდ ლინის „ხიდი მდინარე კვიზე“, ალენ რენეს „ხიროსიმა — ჩემი სიყვარული“, ეტი კავალერო-ვიჩის „დიდი ომის ნამდვილი დასასრული“ (ჩვენში მიდიოდა სათაურით „ამის დაიწყება არ შეიძლება“) და სხვა მრავალი ფილმის გამოჩენა, რომლებმაც ფართო საზოგადოებრიობის ყურადღება მიიქციეს, შემთხვევითი არ არის სწორედ ახლა, როცა კატასტროფულად იჩინეს თავი თანამედროვე მსოფლიოს წინამოდემოკრებმა, როცა სიცოცხლისა და სიკვდილის ჭიდილი ფილოსოფიური კატეგორიიდან ყოველდღიურ ცხოვრებაში გადაიზარდა. მაგრამ მართო ეს საკითხი როდი ალულებოთ მათ შემქმნელებს. დასავლეთის კინემატოგრაფიის ბევრი პატოსანი მხატვარი თავგამოდებით იკვლევს თანამედროვე კაპიტალისტური სამყაროს, ამ „დღევანდელი ბაბილონის“ ადამიანთა სულიერად დაცლის მიზეზებს და შემთხვევითი არ არის, რომ მათ ძირებს ქებენ ევროპის სისხლიან წარსულში. დღევანდელი ახლგაზრდა თაობა, მისი ბედი, მისი აწმყო და მომავალი დადგა მსოფლიოს კინემატოგრაფისტთა ყურადღების ცენტრში. საფრანგეთში იფეთქა „ახალმა ტალღამ“, ინგლისურ ლიტერატურაში, თეატრში, და აქედან, კინემატოგრაფიაშიც თავიანთ მკვახე სიტყვას ისვრიან „გაბეულბული ახალგაზრდები“, ამ ორი მდინარების სინთეზი იჭრება

იაპონურ კინოში, ამერიკაში გამოჩნდა ჯონ კასავეტის „მერი-ლიბები“, ლიონელ როგოზინის „დაბრუნდი, აფრიკაში“, რომლებსაც უკვე ადრეებენ ჯეკ კერუაის პროზასა და ალენ გინსბერგის პოეზიას. და ისევე, როგორც ამ ოცდაათი წლის წინათ, კვლავ ლაპარაკობენ „დაკარგულ თაობაზე“. დღეს ისევე, როგორც რემარკი თავის ადრეულ რომანებში, — „დასვლეთის ფრონტი უცვლელია“, „დაბრუნება“ — ამტკიცებენ, რომ იმპერიალისტურმა ომმა საბედისწერო კვალი დატოვა ადამიანის ფსიქოლოგიაზე, გამოაღვიძა მასში ბნელი ძალები, მხეცური ინსტინქტები და საუკუნოდ დაასახინა მისი სული, მისი აწმყო, მომავალი. და თუ დავაკვირდებით თანამედროვე საზღვარგარეთული კინოხელოვნების ნაწარმოებთა გმირებს, ისინი, მართლაც, ძლიერ გვიანს „დაკარგული თაობის“ ადამიანებს, ჰემინგუეის, რემარკის, ოლინდგონის ადრეული რომანების პერსონაჟებს. ეს მსგავსება არ არის მხოლოდ მხატვართა ფანტაზიის, მათი წინასწარგანზრახვის შედეგი. იგი სინამდვილიდან, ცხოვრებიდან არის აღებული. მაგრამ დღევანდელი საზღვარგარეთული ბევრი ფილმის გმირებს თავიანთ წინამორბედებთან მართო ომისაგმი, უაზრო წგრევისა და სისხლისფრისადმი სიძულვილი როდი ანათესავენ. ისინი ისევე, როგორც „დაკარგული თაობის“ წარმომადგენლები, განიცდიან მწვევა სულიერ კრიზისს, მათაც დაუფლებიათ სასოწარკვეთა და სიმარტოვის უსაზღვრო სევდა, უნდობლობისა და შიშის გრძნობა, დაცილიან შინაკანად, სულიერად. სწორედ ამის გამო აწმყოზე ყოველგვარ წრქვადასულ ორგიებს შედგრიყო ფილმის „ტკბილი ცხოვრების“ პერსონაჟები, ეს უბოძებთ ცხოვრებიდან ამოვარდნილ მარტო დარჩენილ ადამიანებს უსიყვარულო კავშირებისა და უაზრო მკვლევლობისაკენ კლოდ შპროლის „ზიდაშვილებში“.

მე სურლიადაც არ მინდა ამ ფილმებს შევედარო „კეთილი ადამიანები“. აქ ლაპარაკი არ გვაქვს ეს ნაწარმოებთა მხატვრულ, ესთეტიკურ ღირსებებზე, რამაც ეს ფილმები მსოფლიო მნიშვნელობის დიდ კინოტროლებად აქციეს. ისინი მხოლოდ იმიტომ გაეიხსენე, რომ „ტკბილი ცხოვრების“, „ზიდაშვილების“, ისევე როგორც ლუკინო ვისკონტის „როკო და მისი ძმების“, პერსონაჟები და ქართული ფილმის გმირები, თითქმის, თანატოლები არიან. სწორედ ესენი, ამ სურათებში გამოყვანილი ადამიანები, და არა თვით ნაწარმოებები, მსურს შევადარო ერთმანეთს. და მაშინ ნათელი გახდება, თუ როგორ განსაზღვრავს ადამიანებს, მათ ცხოვრებას საზოგადოებრივი წყობილება, თუ რა ბედი ეწვიათ ერთი და იგივე თაობის წარმომადგენლებს განსხვავებული სოციალური სიტემის ქვეყნებში.

მისიშემდგომ პერიოდში განსაკუთრებით მწვავედ იჩინა თავი ბურჟუაზიული ცხოვრების ახალმა კრიზისმა, რომელიც პირველ რიგში გამოვლინდა როგორც სულიერი „იდევის“ კრიზისი. ეს არ ყოფილა რაღაც მოულოდნელად თავსებდებოდა „უბედურება“. იგი კანონზომიერად, თანდათან მზადდებოდა. მაგრამ თუ „მამებისათვის“ ეს პროცესი თანამედროველი იყო, „შვილებისათვის“ — რომლებსაც იან გააჩნდათ წინამორბედა მწარე გამოცდილება — დახაკ რომ „მოულოდნელი“ აღმოჩნდა. მათ დახვდათ ამ პროცესის მხოლოდ შედეგი. ცხოვრებაში შემოსვლისთანავე მათ დაინახეს ირგვლივ გამეფებული სიბინძურე და სისასტიკე, სიყაბღე და გამოფიტვა. ვი ერთფეროვნება, პრესა კი ხმამაღლა „წინასწარმეტყველებდა“ გამანანავებელი ატომური ომის გარდუვალობას... და ახალგაზრდობა, რომელსაც, ცხადია, ძველის შესაცვლელად არ



გაჩნდა თავისი ახალი რაიმი იდეალი, ამბობდა, უარი თქვა ყველფერზე, ყოველგვარ მორალურ პრინციპზე, რამაც გამოხატულება ჰპოვა უკიდურეს ანარქიზმში... და აი, გაზეთები მყვარალა სათაურებით იუწყებიან თვითმკვლელობისა და მკვლელობის, მძარცველობისა და სასამართლო პროცესების ამბებს, ყოველდღიურად აღნიშნავენ ბურჟუაზიული ახალგაზრდობის უკიდურესობამდე მისულ სულიერი სიცარიელის, ცინიზმის, ამორალურობის ახალ გამოვლინებებს... საზღვარგაეთული კინოს პროგრესული მოღვაწეები გვერდს ვერ აუვლიდნენ ამ მწარე სინამდვილეს. ასეც მოხდა. ევრანგზე გამოჩნდა ნიკოლას რეის „უმიზუსოდ მეამბოხე“, ანდრე კაიატის „წარღვნის წინ“, ლასლო ბენედეკის „ველურთა ბრიგადა“, მარსელ კარნეს „თვალთმაქცები“, ხუან ბარდემის „მთავარი ქუჩა“, კარელ რეისის „შმაბთს საღამოს, კვირას დილით“, კლოდ შაბროლის „ბიძაშვილები“, ლუკინო ვისკონტის „როკო და მისი ძმები“... და ბოლოს, თითქოს, ყველას შემაჯამებელი, ფედერიკო ფელინის „ტკბილი ცხოვრება“, რომელსაც თავისი ზემოქმედებითი სიძლიერის გამო ხშირად ადარებენ მიქელანჯელოს ფრესკებს, გოიას ოფორტებს, დანტეს „ჯოჯოხეთს“... ეს ფილმები ასახავენ ბურჟუაზიული ქვეყნების ახალგაზრდობის ცხოვრების სხვადასხვა მიმენტს, სხვადასხვა ეტაპს. ცხადია, ამ შემთხვევაში, ჩვენ გვინტერესებს არა მათი შემქმნელი მხატვრების ფილოსოფიური კონცეპცია, არამედ ის სინამდვილე, რომელიც ასახულია თვით ამ ფილმებში.

ერთგან ახალგაზრდები ოცნებობენ და მიილტვიან შორეული მარჯნის კუნძულებისაკენ. თმით და საპაეო განცაშებით შემინებული იმ გოგონას მსგავსად, დედს რომ ესხვიწებოდა— წამიყვან ისეთ ქვეყანაში, სადაც ცა არ არსებობსო, ისინიც შემარწმუნებელი არიან და „წარღვნის წინ“ სხნას ეძებენ გაქცევაში... მაგრამ აი, გამოჩნდნენ „თვალთმაქცები“, რომლებიც ძლიერ ბევრს მსუფლობენ ატომურ კატასტროფასა და თვით-მკვლელობაზე, ფრანსუაზა საგანის რომანებსა და ბეკეტის პიესებზე და გამოსავლის ძიებაში იძირებიან პარიზის კაფეებში, ლოთობისა და ღამის დროსტარებისათვის დაქირავებულ ოთახებში, ჯახის დრიალში, უცხო ლოგინში პირველშეხვედრილთა გვერდით... შემდეგ, თითქოს, ჩადგა ქარბუკი, ახალგაზრდები დაცხრნენ და ის, რაც ზოგს საყმაწვილო სახადად ეჩვენებოდა, იქცა ყოველდღიურობად: — ეს წამიერი, სწრაფწარმავალი სასიყვარულო კავშირები, მოსაწყენი, უდიდობაში ქეიფები, უხალისო შეხვედრები და განშორებები, უსიხარული წარმატება, გულსმიკარებელი ხელმოცარება, დილით უნივერსიტეტების მკაცრი აუდიტორიები, ღამით კი ისევ თავბრუდამხვევი როკვა, უკრძნობი კონცისათვის მქანაყურად გაწვილი ტუჩები, ავტობოლითა და ავადმყოფური ვანებით დაბრუნდული თვალები, უაზრო ყოფისაგან გამოფიტული სახეები...

ვინ დაიყენებს „ქემუციომიოლუბს“ ჭეშმარიტების გზაზე? სად არის პასუხი?

ამ მხრივ საგულისხმოა ფინალი „ბიძაშვილებისა“: ფილმის მთავარ გმირს — პოლს შემთხვევით შემოაკვდება პრიონციანდა პარიზში ბედის საძიებლად ჩამოსული ბიძაშვილი შარლი, ეს ვიულიენ სორელისა და რასტინიასი დაკინებულნი ორეული. პოლს, რომელიც უნებური მკვლელი შეიქნა, სასწრე აღბეჭდია ტკიული, გაუგავებლობა... იქვე გვერდით კი რადიულაზე კვლავ ბრუნავს პატეფონის შავი ფირფიტა, ბრუნავს, ბრუნავს...

„ასუნი მაინც არ არის...“



ნანა — ნ. პირველი (ჯარდის ფრამენტო)

და კვლავ „ტკბილი ცხოვრება“: ვერტმფრენზე დაკიდებული ხის ქრისტეს ჩრდილი დასცემია რომს — სიძველეებით დამძიმებულ ღია ქალაქს. ელავენ ღამის კლუბები ვია ვენტოზე, ფემეიბოლი ვილები, ძველი არისტოკრატიული ციხე-დარბაზები, კოსმოპოლიტიური სალონები... თითქოს-და მართლა გოიას ოფორტებიდან გადმოსულანო, ლანდებივით ირვიან ღამის საეჭვო დქქების მუშმივი სტუმრები, იაფფასიანი სიძვის დიაცები კაბარეებში, სხვათა ინტიმურ ცხოვრებად დარაჯებულნი, სენსაციებზე გადარებული სინდისგარეცხილი რეპორტიორები, თავხედი ტურისტები, ნახვევარმულილი ფანატკოსები მადონას სასწაულებრივი გამოსცადების ადგილზე, ცხოვრებამოყრტყეული მილიონერის ქალიშვილი, მგავი ქალის საწოლზე რომ ეძლევა ვნებათაღელვას... აღრეულან სახეები, ტომები, ენები... აი, ახალი ბაზილინი, მის ქემუციომიოლა ტკბილი ცხოვრება, მისი ამოღება ამაოთხა! ასეთ გარემოში გვიხატავს ფელინი თავის სულიერად გახლებულ გმირებს. იგი გვეგონობინებს, თუ როგორი იქნებოდნენ ეს ადამიანები სხვა გარემოში და რად აქცია ისინი კაპიტალისტურმა სინამდვილემ. ეს არის განყენებული მსკეობის ადამიანზე, საზოგადოებაზე. „ტკბილი ცხოვრების“ გმირები კონკრეტული საზოგადოების, კაპიტალიზმის ისტორიის განსაზღვრული მომენტის შვილები არიან“. ამიტომაც ასე შეუძლებლად იცნო ამ მყილმში ბურჟუაზიამ თავისი გახარული სახე, დანახა თავისი „განკიხვის დღე“. ამიტომაც ასე ერთნაირი გაბორტებით აღსდგნენ მის წინააღმდეგ ვატი-

კანი, იტალიის რეაქციული პოლიტიკური პარტიები, მემარჯვენე პრესა. მარტო კათოლიკური ეკლესიის ოფიციოზმა „ოსსერვატორე რომანოსმა“ თერთმეტჯერ სარედაქციო სტატია „მიუძღვნა“ „ტეხილ ცხოვრებას“, თერთმეტჯერ გადასცა იგი ანაიფმას, კიონის ისტორიას ჯერაც არ ასოსეს ასეთი ბრძოლა ერთი ფილმის გამო. ერთი კრიტიკოსის მოხდენილი შედარებისა არ იყოს — ფილმის ბიბლიური ბრძენის მსავალად ამხელს და წინასწარმეტყველებს სწორედ იმ საზოგადოების გარდუგაო დაღუპვას, რომელსაც თვითონვე ეკუთვნის.

დას, კამათი ადამიანის ბუნების გამო, კამათი იმაზე, თუ რა ჭარბობს ადამიანში — ბოროტი თუ კეთილი საწყისები, ჯერაც არ დამთავრებულა მსოფლიო კინემატოგრაფიაში. ამ თემაზე კვლავ უნდა მრავალი ფილმი. მაგრამ დღეს უკვე აღარავისთვის აღმოჩენას არ წარმოადგენს, რომ ამ კამათში გამარჯვებული გამოდის საბჭოთა კინოხელოვნება, რომელიც გამსჭვალულია ჰუმანისტური ახალი ადამიანის იდეებით, ადამიანისა, რომელსაც დაამსხვრია კაპიტალისტური მიზნობის ბოროტობები, ახალგაქმნილი საზოგადოებში აღმოფხვრა მხეკური კონსერვენცია, თავის თავში გადალახა ცხოველური საწყისები... კრიტიკოსებს არაუერთხელს შეუდარებიათ ერთმანეთისთვის „ბედი კაცისა“ და „ხიდი მდინარე კვაიზე“, „სერიოგა“ და „ოთხასი დარტყმა“, „ბალად ჯარისკაცზე“ და „ტეხილი ცხოვრება“. ამ უკანასკნელი ორი ფილმის, თითქმის, ერთდროულად დემონსტრირებამ კანის საერთაშორისო კინოფესტივალზე ნათელი, კიდევ უფრო საცნაური, გახადა ორი საწყაროს, ორი მსოფლმხედველობის პოლარული განსხვავება. სწორედ ამის გამო წერდა ცნობილი საბჭოთა კინორეჟისორი სერჯე გერასიმოვი: „ორი სურათის — იტალიური და საბჭოთა ფილმების შეჯახება კანის ფესტივალზე, შესაძლოა, ჩვენი კინემატოგრაფიული დროის ყველაზე მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. აქ შეჯახა ანა მარტო ორი საწყარო, არამედ ორი შეხედულება ცხოვრებაზე, ადამიანზე, მის დანიშნულებაზე. და, ერთი შეხედვით, როგორ პარადოქსალურადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს ასეთი აზრი, ეს ორი ფილმი რაღაცთა მაინც დაქმნარენილ ერთმანეთს მსოფლიო მაყურებლის წინაშე წარდგომისას. ასე ცხოვრება არ შეიძლება! — ამბობს „ტეხილი ცხოვრება“. ასე უნდა იცხოვრო! — ამტკიცებს „ბალად ჯარისკაცზე“.

მართალია, ალიოზა სკვორციოვი, ასე უბრალო და ამაღლებული გმირი ჩვენის და ექვოსის „ბალადისა“, ჩვენი მესხიერებას შემორჩა მხოლოდ ჯარისკაცად, — იგი ჩვენი დღევანდელიობისათვისაც სამავალითოდ იქცა, ნათელი მზერა ამ გმი-

რისა, რომელშიც ომმა ვერ შესძლო ვერავითარი ადამიანური წაშლა, ვერ დაასახინა სულიერად, მომართულია ჩვენი გვასწავლის როგორ უნდა ვიცხოვროთ. და თუმცა იგი სამუდამოდ დარჩა ბრძოლის ველზე, ვერანაშუ მაინც უნდა განავრძოს სიცოცხლე. ჩვენ გვჭირდება ფილმები ალიოზა სკვორციოსის თანატოლებზე, მის უმეტეს ძმებზე, რომლებიც ცხოვრობენ ისევე, როგორც იცხოვრებდა „ბალადის“ გმირი დღეს, მტრის ტყვეისა რომ გადარჩენილიყო. ჩვენ გვჭირდება მართალი და მაღალმხატვრული სურათები იმ ადამიანებზე, რომლებიც უხვად შეიცვან კონკრეტული თაობის ინდივიდუალებსა და განუყოფელ ნიშნებს, რომელთა ცხოვრების ჩვენებითაც დაიხატება ამ თაობის ბედი ჩვენში.

„კეთილი ადამიანები“ პირველი ქართული ფილმი, პირველი გადაღებული ნაბიჯია მიზნისაკენ. მე არ მსურს ამ ფილმის იმგვარად დახატვა, როგორადაც მოგვეჩვენებოდა იგი ვარდისფერი სათვალთი დანახვის შემთხვევაში. გულბრწყინოვანი იქნებოდა იმის მტკიცებაც, თითქმის იგი უნაკლო იყოს. ძნელი არ არის მის დრამატურგიაში თანდაყოლილი ლაქების აღმოჩენა, რომლებიც შეტევდნენ ვერც რეჟისორი დაიჯარა. ზოგიერთი მომენტი ფილმში მართლაც სწორზნობრივადაა გადაწყვეტილი. და ეს მით უმეტეს საწყისი და ძნელად მისატყვებელია, როცა ფილმი ეხება ასეთ სათუთსა და საჭირბოროტო თემას. მაგრამ არც სურათის ჩამოშვება გამართლებული, — ეს არაკეთილშობილურად იქნებოდა. ამ ფილმს ნაკლებად ეთრად გააჩნია უდავო ღირსებები, რომელთა არდახანა უთუოდ დაგვაკვირვებდა ობიექტურობას.

„კეთილი ადამიანები“ არ არის პირველი ფილმი, რომელსაც დრამატურგ გიორგი მიღვისის სცენარის მიხედვით დაამტკიცებდა მთა მანაგაძე. ჩვენ ვგახსოვს მათ მიერ შექმნილი ომისდროინდელი კინოკომპანია, და რა დაგვაწივებდა არც თუ იეს დიდი ხნის წინანდელ „საბუღარას“ დრამატურგმა და რეჟისორმა, თითქმის, უკვე გამოიშუავეს ერთიანი „ხელწერა“, შემოქმედებითი მანერა. ამას მიუწოდებს „საბუღარელი გაბუკი“, ამის თქმის უფლებას გვაძლევს „კეთილი ადამიანებიც“. ახალმა თემამ, ახალმა პრობლემამ კიდევ უფრო ნათელი გახადა ეს სახალგაო, რაც განსაკუთრებით მკვეთრად ვიინდებდა მსუბუქი, გამჭვივრავალ იუმორის აღსაყვანარულ ეპიზოდებსა და თხრობის უშუალოებაში. დასამასსურებელი, მართალი, მასვილად შენიშნული მტრისგებობა და დეტალებით, ლირიკით სახიათვლად ფილმის პირველი ნაწილი, რომელშიც მოთხრობილია გიგა ბეთანელისა და მისი თანატოლების ბავშვობა. მასში გაუწაფავია თვალის ე ადვილად ამოიცივნოს „საბუღარას“ ატრონობა.

...პატარა ქართული სოფელი. ომი. სოფელში მიიღებენ გიგა ბეთანელის მამის ბრძოლაში დაღუპვის ცნობას. ბიჭს არც დედა ჰყავს. ბავშვი შურის საძიებლად ფორტზე წასვლას გადასწყვეტს. განსრახავს უმჯობეს მხოლოდ ნანას, რომელთანაც ჯერ კიდევ გაუცნობიერებელი გრძნობა აკავშირებს. სოფელს გაეპარება. ბავშვი გატყვევებს აყოლილ გიგას გზაზე ურალის რომელიღაც მეტურბიგული ქარხნის ინჟინერი ხვდება და პატრონობს...

ათი თუ კიდევ უფრო მეტი წლის შემდეგ გიგა, ამჯერად უკვე ინჟინერი უბრუნდება მშობლიურ კუთხეს. მაგრამ ამ ხნის განმავლობაში მისი ცხოვრებას წამოიშობა ახალი ინფლუენტური ქალაქი. ნანა ე — გიგას პირველი სიყვარული — გათხოვილია. იგი მეუღლეა თამაზისა, რომელთანაც ერთ

ფილმის გადაღების სამუშაო მომენტი. მსახიობი ი. მეღვინეთ-უხუციანი, რეჟისორი შ. მანაგაძე, ნ. პირველი



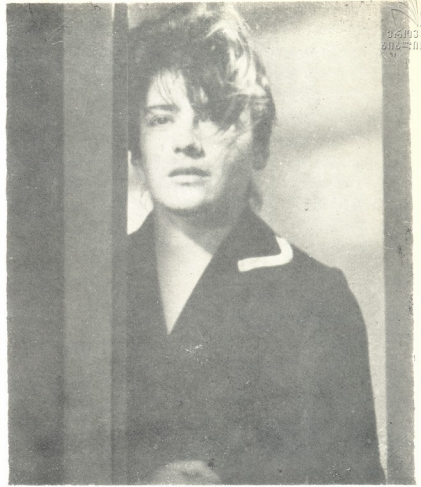


სამპროში მუშაობს გიგა. და აი, ახალმა შეგვედრამ და იმ გა-  
უნობიერებელი გრძნობის კვლავ გამოთვებამ რაღაც გამოაფ-  
ნებელი ძალით დარია ხელი ქალ-ვაჟს, ააფორიაქა მათი სული.  
მაგრამ მალე მიხვდნენ, რომ ეს არ არის ის ამალღებული,  
ძლიერი სიყვარული, რომელსაც შეიძლება შევიწროს ოჯახი,  
შევიბრობა...

ასე მოკლედაც შეიძლება გადმოვიცეს ამ ფილმის სიუჟეტი.  
მაგრამ ეს იქნება მხოლოდ გამოშრალი, უსულგულო ლირე-  
ტი, და არა ნამდვილი სურათი შექმნილივით, ნახევარტო-  
ნებით, ნიუანსებით. ფილმი კი გაიცემით მეტს ამბობს. იგი  
გვეუბნება, რომ მისი გმირები არიან ჭკუმატიანე თანამედრო-  
ვე ახალგაზრდები, საბჭოთა ადამიანები, რომლებშიც ერთნაი-  
ვი ძალით გაერთიანებულია გრძნობა და ინტელექტი. ამიტომაც  
უკმნის ეს ფილმი მაყურებელს ნათელ, ოპტიმისტურ განწყო-  
ბილებას. მაგრამ ეს როდია პრიმიტიული „happy end“-ის  
(ბედნიერი დასასრულის) შედეგად მიღებული განწყობი-  
ლება, რომელსაც „აღწევნ“- კონფლიქტების, გმირთა შინაგანი  
წინააღმდეგობების ხელოვნურად წაშლით, ნიველირებით. „კე-  
თილ ადამიანებში“ მხოლოდ დადებითი გმირები არიან, მაგ-  
რამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს ისინი ბუნებაში არარსებული  
„პარმიული“, წინასწარ გამზადებული მორალური და ეს-  
თეტიკური ნორმების მიხედვით შექმნილი იყვნენ. ისინი ჩვე-  
ნი დღევანდლობიდან, ცხოვრებიდან მოდიან. არ უნდა ვი-  
ვიწყებოდ, რომ ჩვენი საზოგადოება სოციალიზმიდან კომუ-  
ნისტურად გადასვლის სტადიაშია და ამ საზოგადოების ადა-  
მიანი სულ უფრო და უფრო ავლენს კომუნისტური მორალის  
ნიშნებს. ჩვენი ვალია ადამიანში გავსწნათ და ვაჩვენოთ ეს  
ნიშნები.

ფილმის დრამატულ კონფლიქტს წარმოშობს გრძნობისა  
და გონების ჭიდილი, რომელსაც ემყარება გმირთა სულიერი  
დაძაბულობაც. ზოგიერთმა სწორედ გიგასა და ნანას გატა-  
ცვა ჩათვალა სიყვარულად, რადგან იგი მხოლოდ და მხო-  
ლოდ მათი ბავშვობის დროინდელი გაუცნობიერებელი ლტოლ-  
ვის შედეგად მიიჩნია. ეს რომ კიდევაც მთლად ასე იყოს, მე  
ვფიქრობ, მაინც დასაშვებია პირობითობაა, რომლის მოთმენა  
შეუძლია ხელოვნებას. მართალია, შეიძლება დიდი პირობი-  
თობა იყოს, მაგრამ ამის მაგალითებიც ბევრი გვაქვს, თუნდაც  
ისევე ყველას მიერ აღიარებულ საბჭოთა ფილმებში. განა ომის  
დროს რკინიგზებზე მუდამ დასრიალებდნენ საბარგო ვაგონე-  
ბი, რომლებშიც გამოკეტილი იყვნენ ასე უმინდა, წყაროსავით  
ანკარა ახალგაზრდები, როგორც არიან ჩუხრაის და ეჭოვის  
„ბალადის“ გმირები — ალიომა და შურა! განა ბევრ საბჭო-  
თა მეომარს ხვდომია წილად მშობიარე გერმანელი ქალის  
ფორნისტოცილობულ ქალაქამდე გადაყვანის მისია, როგორც  
ეს ალოვისა და ნაუშოვის ფილმშია („შვიდობა ახალმო-  
სულს“)! მაგალითების გამრავლება შეიძლებოდა თითქმის  
უსასრულოდ. მაშინ რატომ არ უნდა მივეტევოთ „კეთილ  
ადამიანებს“ თუნდაც ასეთი დიდი პირობითობა?

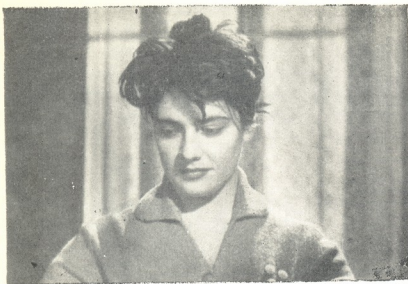
მაგრამ, ჩემი აზრით, საერთოდ, სწორი არ არის გიგასა  
და ნანას ლტოლვის ისეთი სწორხაზობრივი ახსნა, თითქოს  
იგი წარმოშვა მხოლოდ ბავშვობის დროინდელმა გაუცნობიე-  
რებულმა გატაცებამ. რატომ არ შეიძლებოდა იგი დაზადებუ-  
ლიყო მაშინ, როცა უკვე დავაჯკაცებელი, ინჟინერი გუგა ბე-  
თანელი ბრუნდება მშობლიური სოფლის ნაფუძვარზე აღმარ-  
თულ ქალაქში და კვლავ ხვდება ნანას, უკვე დაქალებულს.  
გაეცნენოთ მომენტი, როდესაც ქუჩაში მოსიარულე გიგას



კინალამ დაეჯახა მსუბუქი მანქანა, რომელშიც შენიშნა მომ-  
ხილავი ახალგაზრდა ქალი. მაშინ ხომ არ იცოდა მან, რომ  
ეს ნანა იყო. ხოლო ამ შემთხვევითი შეხვედრის შემდეგ გიგა იმ  
ახალგაზრდა ქალისადმი გულგრილი რომ არ დარჩენილი,  
მოითხოვდა შემდგომი ეპიზოდითაც — როცა იგი თვალს  
მოჰკარვს ავტობუსში ამსვლელ ნანას. ვფიქრობ, სწორედ აქ  
ჩაისხას გიგასა და ნანას ხელახლა გატაცება, რომელსაც შემდეგ  
კიდევ უფრო უშიგა კვლავმეხვედრით ბინდდადაყრბილმა ბავ-  
შვობიდან შემორჩენილმა გაუცნობიერებულმა გრძნობამ. სხვა  
საქმეა თუ ეს მომენტები ფილმში არ არის ისე ძლიერ აქცენ-  
ტირებული, როგორც საჭირო იყო (მაშინ, პირველ ყოვლისა,  
ეს უნდა გვესაყვედურებინა ავტორებისათვის). მაგრამ იგი ასე  
თუ ისე რომ მაინც არსებობს სურათში, ამის უტვლებელყოფა  
შეუძლებელია. ამიტომ გიგასა და ნანას ლტოლვის ისე ახსნა,  
თითქოს იგი მხოლოდ ბავშვური გატაცების გამოპასილი  
იყოს, — გაუმართლებელია. და თქმა, რომ ეს ლტოლვა პრიმიტი-  
ვირებული არ არის და ყალბია, მცდარია.

თამაში — თ. არჩავე, ნანა — ნ. პირველი (კადრი ფილმიდან)





აქვე თავისთვის დადგება საკითხი სურათის ჟანრისა, რომლის გათავისწინების გარეშე შეიძლება ზოგი რამ, მართლაც, გაუპარულბელი გვეჩვენოს. „კეთილი ადამიანები“ არც ფსიქოლოგიური დრამაა და არც კოფითი სურათი, როგორც ეს ზოგიერთმა მიიჩნია. იგი პოეტურ პლანშია გადაწყვეტილი და ჟანრობრივად უფრო პოემას უახლოვდება. ცხადია, ფილმის გამომსახველობითი საშუალებანიც, მონტაჟი, ეპიზოდების აგება პრინციპი, რიტმი სწორედ ამ ჟანრის თავისებურებებს უნდა დამორჩილებოდა. ამიტომაც არ გვხვდება ამ სურათში მხატვრული სახეებისა და ფონის დეტალოზაცია, რაც აუცილებელი იქნებოდა ეპიური ჟანრის ნაწარმოებისათვის. აქ ისევე, როგორც პოეტური ჟანრის კანონები მითითვდა, უმთავრესად გამოყენებულია განზოგადებული ელემენტები და ნახტომებიც სიუჟეტურ განვითარებაში ერთგვარად გამართლებულია.

გაციხსებით, თუნდაც, რაღაც განზოგადებულად არის დახატული ფილმი ახალგაზრდა ინჟინრების შრომა. ჩვეუ მხოლოდ ვიცი, რაზე ოცნებობენ ისინი, როს გაკეთება სურთ, რისკენ მიისწრაფვიან, ვიცი, რომ ქმინა ავტომატურ სააპტროს, რაც ადამიანებს შეუძლებულებს შრომას, რომ მიზნის მისაღწევად უხვევიათ მრავალი დაბრკოლების გადალახვა. მაგრამ არ ვიცი კონკრეტულად რა სინელებებია ეს, რას ეძებენ, რას ვერ პოულობენ, არ ვიცი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამ შრომის „ტექნოლოგია“. ეს არც იყო საჭირო და განა იმიტომ, რომ იგი ტექნიციზმით დატვირთვდა ფილმს, არამედ იმისათვის, რომ დეტალოზაცია სტილისტიკურად შეუთავსებელი იქნებოდა, დარღვევდა საერთო განწყობილებას. მიუხედავად ასეთი განზოგადებისა, მაყურებელს მაინც გარკვეული წარმოდგენა ექმნება ახალგაზრდა ნოვატორი ინჟინრების შრომაზე. ამასთან კარგი ის არის, რომ ეს შემოქმედებითი შრომა თავისთავად, ნოლირებულად კი არ არსებობს, არამედ ხელს უწყობს გზობრივად დამახასიათებელი, ინდივიდუალური ნიშნების გამოვლინებას. არავისთვის საკამათის არ წარმოადგენს, რომ ადამიანთა დამატებული ჩვენება შრომის პროცესში ერთ-ერთი ძნელი, მაგრამ ამავე დროს კეთილშობილური ამოცანაა. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რეჟისორს სწორედ აქ მოელოდა ყველაზე დიდი საფრთხე, მაგრამ შესძლო მისი გადალახვა.

ფილმში ბევრი ეპიზოდი თუ კადრი მეტაფორულად არის გადაწყვეტილი და ერთმანეთთან შეჯახებისას იძენენ განსაკუთრებულ აზრს, ბადებენ განსაზღვრულ ასოციაციებს. შეიძლება დაგვესახელებინა შესანიშნავად გააზრებული კადრის სურათის პირველი ნახევრიდან: მდინარეზე გაბმულ პოგაზიდზე შემდგარან ბავშვები. ხიდი ირწყვია, ირწყვია სახიფათოდ,

თითქოს ომს მოელი თაობის ბედი შეგედოს მასზე... შემდეგ კვლავ ხილურა გადასასვლელები მეტალურგიული ქარხნის სამუშაო ამქრობში, სადაც სურვილს აყოლილი გიგა ბეთანელს მისადღევს ნანას. და თითქოს კვლავ ირწყვიან ეს ხილურა გადასასვლელები, ირწყვიან სახიფათოდ... ზოგს არ მოეწონა ეს ეპიზოდი, იგი თვითმხსუნურად, აზრისაგან დაცილილად ჩათვალა. რა საჭირო იყო ეს გაუთავებელი სირბილი, თუ კი იგი უნდა დამთავრებულიყო გიგა ბეთანელის პათეტური მსჯელობით „კაცურ კაცობაზე“. თუ აშკარად მიუვადებით, მაშინ შეიძლება შევედგეთ თვით „წიროების“ ავტორებსაც კი. რა საჭირო იყო ვერონიკას ასე თავაყვეტილი სირბილი, რა საჭირო იყო მისი სახისა და ქმნაავარდნილი, შეუკავებლად მოგრიადფორთქმავლის ჩვენება პარალელურ მონტაჟში. აქ ზომ ბოლოს ადამიანის არაფერი მომხდარა გარდა იმისა, რომ ვერონიკამ იპოვა პატარა ბორისი? განა მხოლოდ ამისთვის, ამ კონკრეტული „შედგენისათვის“ დასჭირდათ „წიროებში“ ეს ეპიზოდი? ცხადია, არა! ავტორები ამას სხვა გზებით მიაღწევდნენ. ასე უტილიტატულად არც არავინ მისდგომია ამ ეპიზოდს. აქ ვერონიკას სირბილიც, ქალის სახისა და ორთქლმავლის მონაცვლეობაც პარალელურად განვითარებულ მონტაჟში, დასაუკლებელი, ზედაპირული რიტმიც იწყვეს განსაზღვრულ ასოციაციებს, მაყურებელს უქმნის გარკვეულ ემოციას, განწყობილებას. ამის გარეშე კი არ არსებობს ხელთვნების ნაწარმოები.

რა უნდა ექნა გიგა ბეთანელს, როცა მასთან გაუცხოებურბელი გრძნობის კარნახით მოვიდა ნანა? — ყურადღება არ უნდა მიექცია? — არ უნდა აყოლოდა საკუთარ სურვილს? — არ უნდა დადევნებოდა ქალს? დიას, მაშინ ფილმში აღარ გვეჩვენება ეს ეპიზოდი, არ გვეჩვენებოდა ეს სირბილი და მისგან გამოწვეული ემოციებიც. სამაგიეროდ, ხელთ შეგვგრძნობდა სიყალბე.

მაგრამ თუ კი დაედეგნა, რა საჭირო იყო ამ ეპიზოდის დამთავრება გიგას მსჯელობით „კაცურ კაცობაზე“ და ისევე კონტრკითხვა: მაშ, რა უნდა ექნა გიგას, რა უნდა მომხდარიყო?

მასხნებელი ეპიზოდები ზემოთ დასახელებული ზოგი უცხოური ფილმიდან. შაბროლის სურათის („ბიამვილები“) გმირი მხოლოდ წუთიერი ტკიბობისთვის უყუყამნოდ გაიხდის თავის საწოლის თანაზიარად ქალს, რომელსაც თავდავიწყებით და გულწრფელად ეტრფის მისი ბიამვილი... ფილმის ფილმში („ტკბილი ცხოვრება“) გმირი იმ ქალს, რომელიც თითქოს უყვარს კიდევ, უყუყამნოდ ეუფლება ქუჩის მძებვი ქალის საწოლზე... ვისიკონის უკანასკნელ ნაწირობებში („როკო და მისი ძმები“) არამზად ამფსონების დახმარებით ძმა მისი თვალწინ აუბატურებს ქალს, რომელსაც იგი ეტრფის...

არა, გიგა ბეთანელი ასე ვერ მოიტყუოდა. და განა იმიტომ, რომ მისი ლტოლვა ნანასაკენ უფრო ნაკლები ძალისაა. უბრალოდ — ასეთი რამ მისგან წარსუდგენელი იქნებოდა. გიგა ჩვენი თანამედროვეა, ჩვენი წარსუდგენელი ეჭვითაა. მისთვის უხვია კაპიტალისტური ჯუნგლის კანონები, იგი ადამიანი და ადამიანისთვის მგელი ვერ იქნება. მორალურად და ეთიკურადაც ბეთანელი მაღალი პრინციპებიდან მოდის. ამიტომ არ შეუძლია მას (პირველ რიგში) საკუთარი გრძნობის გაუხამება, მეგობრობის, ოჯახური სიწმინდის ხელყოფა. მისი გონება უძლებს გრძნობასთან ჭიდილს.

ამ ეპიზოდზე ასე ვრცელად არ შევჩერდებით, პრინციპული რომ არ იყოს. სწორედ აქ, გრძნობათა ამ უეცარი მოზღვავე-



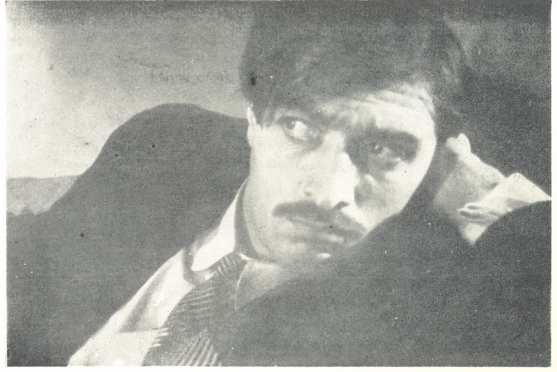
ბისა და ჩადგომის შემდეგ, ხვდებიან ფილმის გმირები, რომ რაღაც უცნაურმა დარიათ ხელი, რომ ეს არ არის ის გრძნობა, რომელიც ჭეშმარიტი სიყვარული, შეგობრობის სასწორზე შეიჭრება... აქ ფონიც გარკვეულ როლს ასრულებს. მას აკირბა განსაზღვრული აზრობრივი და ემოციური ფუნქცია.

ცივი, „უსულგულო“ ლითონის კონსტრუქციები, ხელს კი არ უწყობენ ისედაც მოზღვავებული გრძნობის კიდევ უფრო მოჭარბების, როგორც, ვთქვათ, ეს უნდა მომხდარიყო ამავე მოქმედების ბუნების წიაღში გადატანისას, არამედ თავის „გულ-გრძობობითა“ და მიუკარებლობით გონიერებისაკენ მოუხმობენ გმირებს. რეჟის კონსტრუქციების ფონი აქ ემსახურება გონების გამოფხვნილებას და არა ნების დაქვემდებარებას. თავისთავად ცხადია, რომ ასეთ შემთხვევაში არ შეიძლება ფონი მივიჩნიოთ პასიურად, მხოლოდ სურათის „გათანამდგროვებისათვის“ გამოყენებულ თვითმხსნურობად. და მაინც გამოჩნდნენ ადამიანები, რომლებმაც რეჟისორ შოთა მანაგაძეს უსაყვედურეს ინდუსტრიული ფონის ჭარბად გამოყენება, თუმცა თვითონვე ვერ უარყოფენ, რომ იგი გემოვნებით შესურსლებია მსატყარ ა. ვაჟაძესა და შესანიშნავად გადაუღია ოპერატორ ვ. ფოსოცკის. არა! გვეყოფილხები, რომლებიც უთუოდ იწყებინა დანის-ული კაეკასიონის ქედის პანორამებით და მოაგრდებიან შავი ზღვის გამჭვირვალე ტალღების ფერადიან კენჭებზე ლივ-ლივის ჩვენებით. დროა შევიგნოთ (და ასევე ავსახოთ ფილმებშიც), რომ საქართველო მართლ უამაზი ბუნების ქვეყანა კი არ არის, არამედ იგი განვითარებული, თანამედროვე ინდუსტრიული საბჭოთა რესპუბლიკაცაა. ვფიქრობ, აქტილ ადამიანებში“ კარგად გამოიხატებულ ინდუსტრიული ფონი იმართება „თანამედროვე თვალს“. მანქანის ესთეტიკის“ იმ საუკეთესო ტრადიციებს, რომლებიც საბჭოთა კინემატოგრაფიაში დააპყვიდნენ ვერტოვისა და ეიხენშტეინის ფილმებში. დარწმუნებული ვარ, მაყურებელს არ გამოირჩენია კიდევ ერთი თავისებურება: — „ეკითლ ადამიანებში“ ძლიერ ცოტას ლაპარაკობენ. შეიძლება ითქვას, რომ „სხვისი ფილმის“ შემდეგ ქართულ კინემატოგრაფიაში არ გვექონია ფილმი ასეთი გამოსახველი, მეტყველი პასუხებით. ესეც, ცხადია, თვით ნაწარმოების ჟანრობრივი თავისებურებებით არის განპირობებული. თანაც, უმეტეს შემთხვევაში, გამართლებულა სიტყვიერობით. ავიღოთ, თუნდაც, ის ეპიზოდი, როდესაც თამაზი მოულოდნელად შეიტყობს ნანასა და გიგას ბავშვობის მეგობრობას. გულუბრყვილობა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ იგი ცოლობა და მეგობრის ამ ათიოდე წლის წინანდელმა დამოკიდებულებამ დაალონა, ასე ვაშრო. თამაზს ეს რომ ადრე შეეცყო, თუნდაც მაშინ, როცა მის ოჯახში პირველად მოვიდა გიგა ბეთანელი და შეხვდა ნანას, ალბათ, გაიხარებდა კიდევ. მაგრამ როდესაც თვითონ ნანას, როგორი „ოფიციალურობით“ გაეცნენ მის თვალწინ ნანა და გიგა ერთმანეთს, როგორი მრავალმნიშვნელოვანი გამოხედვით შეხვდნენ დიასახლისისა და სტუმრის თვალები, ამის შემდეგ, ცხადია, განიცდიდა ამ „სიხალეს“. მან არ იცის, რა

მოსდა. იცის მხოლოდ, რომ ადამიანებმა, რომლებმაც იგი უსაზღვროდ ენდობოდა, იცრუს. და აქვე უნდა იცის — პირველად და უკანასკნელად? ნანამ კი იცის, რომ მოატყუა ქმარი, როდესაც მის ოჯახში მოსულ გიგასთან შესვედრისას არ გამაყვანა ძველი ნაცნობობა. ისიც იცის, თუ რა მოხდა, რა იმალემა ამ სიცრუს იქით. ვფიქრობ, ისეთ მდგომარეობაში ჩასავარდნად, როგორშიც თამაზი და ნანა აღმოჩნდნენ, ესეც უსაძინებია. რა უნდა ექნათ, რისი თქმა შეეძლოთ? თამაზს საყვედურებიან ცოლისათვის? თავი ემართლებინა ნანას? არა, ეს არ ზის მათს ხასიათში, თანაც ვერ გამოხატავდა იმას, რაც იმ წუთს მათს გულსა და ტვინში ხდებოდა. აქ სიტყვა უნდა გამოიყენოს. მაყურებელს ყველაფერი მხოლოდ გმირთა სახეებზე უნდა ამოეკითხა. ასეც მოხდა.

ჩაპლინი აღნიშნავდა: „რა მშვენიერიც არ უნდა გასდეს ადამიანის მეტყველება, კაცობრობა მუდამ მოიწოდინებს მუხურად გამოსახოს თავისი ემოციები... რადგან, საბოლოოდ ჩვენი შთაბეჭდილების 87 პროცენტი თვალის აღქმის შედეგია, და მხოლოდ 9 პროცენტი — სმენისა...“ ხომ არ დააიწყდათ ჩვენს კინემატოგრაფისტებს ეს დადგენილი ჭეშმარიტება. ჩვენს ფილმებში ხშირად სიტყვის ისეთი კორიანტელია დაყენებული, რომ გამოსახულება იბინდება. ანდა ვთქვათ უბრალოდ: უკანასკნელ ხანს ქართულ სურათებში ძლიერ ბევრს ლაპარაკობენ. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ იქნებოდა ისეთი დიდი უბედურება, გმირთა სამეტყველო ენა დახვეწილი, დიალოგები გამართული, აზრის შემცველი რომ იყოს, სიტყვა გამოსახულების გამკვეთრებას, მის აზრობრივად გაფართოებას რომ ემსახურებოდეს. მართალია, „მრავალდილოვანი“ სურათების დადებითი ნიმუშებიც მოიპოვება, მაგალითად, ამერიკულ პროგრესულ კინოში, მაგრამ ისიც ხომ ჭეშმარიტებაა, რომ მრავალსიტყვაობა არასოდეს ყოფილა კარგი ფილმის მაჩვენებელი. უკანასკნელ ხანს, ალბათ, ადვილად შენიშნავდით, რომ ზოგიერთი უცხოური ფილმის ტიტრებზე რეჟისორისა და სცენარისტის სახელთან ერთად ცალკეა აღნიშნული დიალოგების ავტორიც. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით იგრძნობა ფრანგულ კინოხელოვნებაში. მაგალითად, ზოგს კიდევ გაუკვირდა, როცა ერთი ფრანგული ფილმის ტიტრზე, რომელსაც

გიგა ბეთანელი — ო. მეღვინეო-უბეცისი



ცოტა ხნის წინათ უჩვეულებდნენ ჩვენში, ამოიკითხა: და-  
დგმა, სიუჟეტი, სცენარი და... დიალოგები რენე კლერისა. აქე-  
დან ცხადი ხდება, კინოს ისეთი დიდოსტატი, როგორც რენე  
კლერია, რადღენ მნიშვნელობას ანიჭებს ფილმში დიალოგებს.  
იქნებ ზოგიერთი შეგვეკამათოს და გვითხრას: — მაგრამ ეს  
ხომ რენე კლერია, რომელმაც ბედნიერად გაერთიანებულა  
რეჟისორი და დრამატურგი, კლერი, რომელსაც ერთ-ერთ  
სცენარზე მუშაობის დამთავრებისას წამოუძახია, უკვე კლასი-  
კურად ქვეყლი გამოთქმა — ჩემი ფილმი მზად არის, საჭი-  
როა მხოლოდ მისი ვადადება. დას, არავინ მოითხოვს, რომ  
ყველა იყოს ერთდროულად რეჟისორიც და დრამატურგიც,  
ისევე, როგორც ვერაინ გამოაცხადებს კანონად ფრანგულ  
კინოში გავრცელებულ მეთოდს — დიალოგებისათვის ცალკე  
ავტორების მოწვევას. ჩვენ ვიცით ბევრი კარგი დრამატურ-  
გი — თეატრისა და კინოსიც, — რომლებსაც ეს არ დასჭირე-  
ბიათ, მაგრამ ყველა დრამატული ნაწარმოებისათვის კარგი  
დიალოგები რომ აუცილებელია, ეს არავისთვის არის საკამა-  
თო. და თუ ამას კვლავ ვიმორჩებთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ  
უკვე აუტანელი გახდა ის დამუშავებული, ფუყე და ყაღბი დია-  
ლოგები, რომლებიც, სამწუხაროდ, არც თუ ისე იშვიათად  
გვხვდება ჩვენს ფილმებში, ის გამოფიტული, ხატოვანებას  
მოკლებული და ემოციებისაგან დაცლილი ენა, რომლითაც  
მეტყველებენ ამ ფილმების პერსონაჟები... უკვე დროა, დიდი  
ხანია, დროა, განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმოთ დია-  
ლოგებს. და სომ არ იქნებოდა მიზანშეწონილი, რომ მათი და-  
წერა, ზოგჯერ, მივანდოთ გამოცდილ მწერლებს?

აქ სრულიადაც არ გვსურს იმის თქმა, თითქოს „კეთილი  
ადამიანები“ დიალოგების მხრივ უნაკლო ფილმი იყოს.  
ცხადია, ყველაფერი შედარებითია. მაგრამ ერთი უნდა აღი-  
ნიშნოს: დიალოგების სიმცირისა და მეტყველი პაუზების ასე  
ჭარბად გამოყენების შემთხვევაში, გმირთა ხასიათების გახს-  
ნისას. ფსიქოლოგიური სიმართლის მისაღწევად ბევრი რამ  
იყო დამოკიდებული თვით მთავარი როლების შემსრულებელ  
მსახიობებზე, იმაზე, თუ რამდენად სწორად გამოიყენებდნენ  
ისინი ნახევარტონებსა და ნიუანსებს გმირთა შინაგანი სამყა-  
როს გამოსახატავად.

ნიჭიერი ახალგაზრდა მსახიობი ოთარ მღვივინთ-უსუცესი  
გიცა ბეთანელის როლში გამოირჩევა თავშეგვეპულობით,  
ჟესტების სიძუნწით. მაგრამ ყველაზე საუკეთესო მაინც ის  
არის, რომ მისი გმირი აზროვნებს კვრანზე, აზროვნებს

საინტერესოდ. სწორედ ამ გზით გვიხსნის მსახიობი გიცა ბე-  
თანელის შინაგან სამყაროს, ღრმად გვახედებს მის-სულში  
და გვაყვარებს. ამიტომაც გვჯერათ მისი მამინაც, როცა ახალი  
სამყაროს ადამიანის სიამაყით დაამიჯებს მეტალურგთა ქა-  
ლაქის ქერებში, რომელთა ადგილზე ამ ათილე წლის წინათ  
დასტოვა მშობლიური სოფლის ორღობეები, და მამინაც,  
როცა ნანასთან კვლავშეხვედრისას თავდავიწყებით მიეცემა  
გატყებას... თანამედროვე ახალგაზრდის კეთილშობილურ სა-  
ხეს ქმნის მსახიობი თ. არჩვაძე. მისი თამაში ისე ბუნებრივია  
და დამაჯერებელია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ისე კინემატურ-  
რავიულია, გიჭირთ დაჯერება, რომ ეს როლი მსახიობის დე-  
ბიუტაა კინოში. თ. არჩვაძის გმირი — ეს არის ადამიანი,  
რომლისთვისაც შრომა, შემოქმედებითი ძიება, პროგრესისა-  
თვის ბრძოლა ქვეყლა პოეზიად. ასევე ფაქიოლ და პოეტურია  
იგი სიყვარულშიც, ცოლთან, მეგობრებთან დამოკიდებულება-  
ში... უთუოდ კარგი აქტიორული მონაცემები გამოავლინა  
ე. პირველმა და გესურს დაიჯეროთ, რომ ნანას როლი მის-  
თვის პირველი და უკანასკნელი არ იქნება, რომ კვლავაც ვი-  
ხილავთ ევრანზე... დადებით ხასიათებს გვიხატავენ ეპიზოდურ  
როლებში მსახიობები ა. ერმილოვი, ი. მაქსიმოვა, ბ. კობახიძე,  
რ. ხობუა... დას, „კეთილ ადამიანებში“ არ გვხვდებიან  
უარყოფითი პერსონაჟები, აქ მხოლოდ კარგი ადამიანები არი-  
ან! ისინი შეიძლება შეცდნენ, აღელდნენ, გადადგან დაუკვირ-  
ვებელი ნაბიჯი, მაგრამ საბოლოოდ მათში მუდამ იმარჯვებს  
კეთილი საწყისები.

შეიძლება ვინმემ იკითხოს: — რა გამოვიდა, განა „კეთი-  
ლი ადამიანები“ უნაკლო ფილმია? არა, მას გააჩნია ხარვეზე-  
ბიც, შეიძლება დაღვენიშნა, რომ გიყავს პირდაპირობასა და  
მართალ ბუნებას არ შეუფერება ის წერილი, რომელსაც იგი  
ღონბასიდან უგზავნის ნანას, რომ უფრო აქცენტირებული  
უნდა ყოფილიყო გიყავს ხელახლა გატაცების მომენტები, რომ  
რეჟისორი უფრო მომთხოვნი უნდა ყოფილიყო პატარა ნანას  
როლის შემსრულებლისადმი, რადგან გოგონა უსიამოვნოდ  
აჭარბებს. ფილმის დამონტაჟებისას რეჟისორს უფრო გაბე-  
დულად რომ ემოქმედა მაკრატლით, უთუოდ ასცდებოდა  
ზოგიერთ პლანისა და ეპიზოდის გატანურებას... მიონახება  
სხვა ნაკლებ, მაგრამ მთლიანად ეს არის კარგი ფილმი კარგ  
ადამიანებზე.

დას, თაობებს აქვთ თავისი სახე, თავისი ბედიც. ეს  
ვიგრძენით, დავინახეთ ამ ფილმშიც.



# მუსიკოსის დაბადება

ღონარა კანდელაკი

ღირიტიორის ჯიხის დაჯერებულ მოძრაობას ემორჩილებოდნენ ხმები, თანდათან უფრო მატულობდნენ, უფრო ძლიერ ექვრდნენ, ფართოდ ეფინებოდნენ გარემოს, აყვებდნენ სივრცეს. ისინი თითქოს შენივთდნენ, და უხილავი მხატვარი ამ ხმებით ხატავდა უკიდევანო ტილოს. წარმოსახვის გამჭვირვალე ბურუსში ჩნდებოდნენ ხოლმე ღრუბლებით თავსებურ-ვოლი დიდებული ჭაღარა მთები და აქაფებული მდინარეები, ზურმუხტოვანი ველები და ცის ლაქვარდი. მაგრამ გაისმა საგანგაშო ნიშანი — ნაღარის ხმა. მტერი სადაღაც ახლოა. გადაეშვი ბრძოლაში! აი აქ, ცხარე და, შესაძლოა, სასიკვდილო შეტევაში უნდა დაიცვა ეს მთები, ველები, ცა, შენი შეილები, შენი წარსული, აწმყო და მომავალი, შენი სამშობლო! უძლეველია თავისუფლებისათვის შემართული მახვილი!..

ღირიტიორის ნერვეულად დაძაბული ხელი უკანასკნელად აღიმართა და გარინდდა. მასთან ერთად შეწყდა ხმებიც.

ქალიშვილმა წყნარად დაუშვა ოდნავ მორთილვარე ხელეები და თვალი მიმოავლო ნაცნობ დარბაზს, გალურსულ თანაკურსელებს, საგამოცდო კომისიის წევრებს.

მთელი ამ ხნის განმავლობაში ისინი აქ იყვნენ, ქალიშვილი კი მხოლოდ მთებზე, მდინარეებსა და სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლაში გაჭრილ გმირებს ხედავდა. იგი გრანდიოზულობითა და გაქანებით გაეტაცა ა. ჩიმაკაძის კანტატას „ქართლის გული“, — ნაწარმოებს, რომელსაც ღირიტიორობდა.

ქალიშვილმა გამოცდელად შეათვალა იქ მყოფთა სახეები და მიხვდა, რომ ყველას განაცდევინა ის, რაც თვითონ განიცადა. სიხარულის თბილი ნაკადი ჩაეღვარა გულში, შემოქმედების ალტაცებამ მოიკვა მისი არსება. აი, დიდი ლოდინის შემდეგ, დადაგა წუთი, როდესაც შესძლო გამოეწვია მსმენელთა გამოძახილი იმ სანუკვარ ღრმა გრძნობებზე, რომლებიც გამოთქვა მუსიკის შემქმნელმა.

— ნუთუ დავძლიე? ნუთუ შევძელი? — იმეორებდა დერეფანში გამოსული ქალიშვილი.

სწორედ ამ დროს კომისიის წევრები ბჭობდნენ.

— უდავო მიღწევები აქვს, ჯერ სამი წელიწადივც არ გასულა....

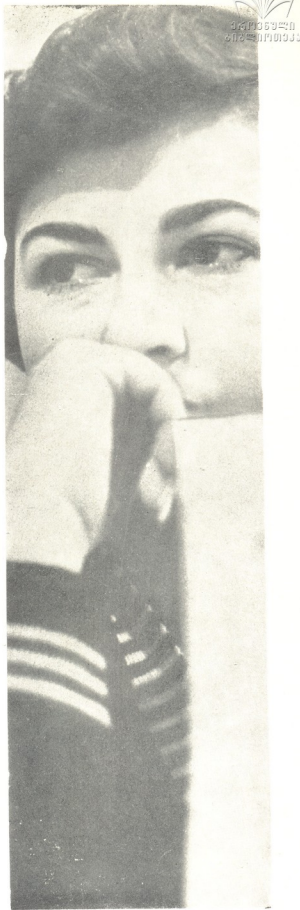
— ძნელი წარმოსადგენია, ვინ იტყვის, რომ მან პირველად აქ, ამ სკოლაში ნახა „ნამდვილი“ ფორტეპიანო..

— ახლა კი შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნამდვილი მუსიკოსია. ასეთი არიან ახალის წიაღიდან გამოსულნი, ნიჭით დაჯილდოებულნი.

\* \* \*

ჯანაშვილების მეზობლად ქორწილს იხდიდნენ. როგორც კი გაისმა მუსიკის ხმები, დაუდგრომელმა ექვსი წლის ნანამ მიატოვა ტოლ-ამხანაგები და სათამაშოები, ღობეზე აფოფსდა და ფართოდ გახელილი თვალებით მიაშტერდა დამკვერლეს. ყველაფერი დაავიწყდა... მხოლოდ გვიან ღამით დიდი დაკვირვებით შესაძლეს გოგონას გადმოეყვანა „საბრძოლო პოზიციიდან“ და დასაინებლად წაყვანა.

მუსიკა პატარა ნანას განჯერული თანამგზავრი გახდა. ბავშვი მღეროდა და ამღერებდა სხვებსაც. შემდეგ მისი მღერით თამაში შეცვალა რადიომ, რომელსაც საათობით უსმენდა.



გავიდა წლები. შორეული საინგილოს სოფელ თოფხაში, სადაც ნანა ცხოვრობდა, მხოლოდ შეიდწლიანი სკოლა იყო. მისი დამთავრების შემდეგ, გოგონა სწავლის გასაგრძელებლად რაიონულ ცენტრში — კახში ჩავიდა. თავისუფალ დროს გატაცებით მღეროდა სკოლის თვითმოქმედ გუნდში.

ეს იყო ნანას პირველი ნაბიჯები ხელოვნებაში.

როდესაც სკოლა დაამთავრა, ოჯახში მსვენლობა დაიწყო: სად უნდა განეგრძო ნანას სწავლა? უფროსი დები (ქვმი და ექთან) სამედიცინო დარგს ურჩევდნენ, სიძე კი — გეოგრაფიის მასწავლებელი — აქვდაგოებურს. მაგრამ ნანამ მტკიცე უარი განაცხადა, მაგიდაზე გახუთის ამონაჭერი გუშალა, მი-



უთითა და თქვა: მხოლოდ და მხოლოდ აქ მინდა ვისწავლო. დემა ამოკითხეს განცხადება კულტანათლების რესპუბლიკურ სასწავლებელში მიღების პირობების შესახებ და მხრები აიწურეს. მაგრამ გოფონას მიემშველა სიძე ივანე, რომელმაც განაცხადა: თუკი მოწოდება აქვს, — სცადოს და წაიყვანა ნანა თბილისში.

\* \* \*

ქალაქმა ნანა განაცვივრა რა თავისი მასშტაბებით, ტემპებით, ხშირებით, ყველაფერი ძალიან საინტერესოდ და ოდნავ შიშისმომგვრელად ეჩვენებოდა.

„კულტანათლების სასწავლებელი“ აწერია აბრას, რომელიც აგურის სამხარეთლიანი შენობის სადარბაზო შესასვლელს ანუშენებს. მისი შეხედვისას ნანამ ანახდად დაიმორცხვა. სად უნდა შევიდეს? აბა, რა აბადია გარდა სურვილისა და მუსიკის სიყვარულისა? მაგრამ მარტე ეს ხომ არა კმარა? საჭურთა ცოდნა, ელემენტარულად მაინც უნდა იცნობდე მუსიკის საფუძვლებს. ეს კი მას არ გააჩნდა.

შინაურებთან გაბათი, მგზავრობა, დიდი ღტობა... განა ყველაფერზე ხელი უნდა ჩაიჭიოს? არა! და ნანამ მტკიცედ გადაამბიჯა ზღუბებს, პირველ ზღუბებს დიდი ხელოვნებისაკენ მიმავალ გზაზე.

სმენის, რიტმისა და ხმის შემოწმებამ წარმატებით ჩაიარა. კარგად ჩააბარა გამოცდები დაგანაშანათლებლო საცემბში და ნანა სადირიგორო განყოფილებაში ჩარიცხეს. აღფრთოვანებული გოგონა მოდიოდა სასწავლებლიდან და გულბურჩყვლოდ ფიქრობდა, ყველა სიმნელე უკან მოიგებოდა. აბა ვინ დააჯერებს მათინ, რომ მთავარი სიმნელეა წინ ელდოდა და მათი გადალახვისათვის ბრძოლაც მეცადინეობის პირველი დღიდანვე იწყებოდა.

\* \* \*

...თეორია, სოლფეჯიო, ვოკალი, დირიგორობა, სავალდებულო ფორტეპიანო და ა. შ. მარტე ეს უჩვეულო სიტყვებით დააბნედა ადამიანს. ხოლო თვითულის უკან ათასი გაუგებარი, მუხუცნობი რამ იმალებოდა. აბა, სცადე იმღერე, თუ ვერ კითხულობ ნოტებს, ან იდირიგორო, თუ ვერ არჩევ ერთმანეთისაგან მთელსა და მეოთხედ ნიშნებს, ან გადაწყვიტე თოორილი ამოცანა, თუ რიოალზე დაკვან არ შეგიძლია.

— რა გუნა, რა მეშველება? — მასაყვარ ეკითხებოდა თავს ნანა და ჩასცქეროდა წირტილებით მოკაჭნოლი ხუთხაზიან სა-ნოტო სტრიქონებს. იქნებ უკობია, ყველაფერს თავი დაანებოს და შინ დაბრუნდეს? შევიდეს პედაგოგიურზე, სადაც ყველაფერი ის ნათელი და გასაგებია? ორჭოფოდა, ვერ გადაეწყვიტა „პო“ თუ „არა“.

გამოუძინარა, დაღლილ-დაქანცული მივიდა ნანა დირიგორო კვატანრაიქოსთან სადირიგორო მეცადინეობაზე. გაკვეთილი ვერ გაიმართა. ხელეები, თითქოს გახვდნენ, არ ემორჩილებოდნენ, თვალს ეჩვენებოდა, რომ ნოტები აქეთ-იქით დასტონდნენ.

— თავისუფლად, მსუბუქად, ძალდაუტანებლად! ასე რატომ ძაბავ ხელის მტყუნებს? გაიხსენე, როგორ თამაზდ უჭირავთ თავი დირიგოროებს კონცერტებზე. — წვრთნიდა მასწავლებელი.

— მე რომ არასოდეს ყოფილივარ კონცერტზე, — მორცხვად თქვა ქალიშვილმა.

— არა უშავს, — თქვა პედაგოგმა, — მთელი ცხოვრება წინა გაქვს, ყველაფერს მოაწირებ.

რამდენიმე დღის შემდეგ, მასწავლებლებმა თვითონ წაიყვანა ნანა კონცერტზე. საქართველოს სახელმწიფო კამერლსმანრულეობა ა. ჩიმიკაძის კანტატას „ქართლის გული“.

რაც არ უნდა სულის თანაფერადი იყოს მუსიკა, მსმენელის წინაშე მაინც აღიმართება გაუგებრობის ზღუდე, თუკი უცნობია მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსი და მისი შექმნის ისტორია. პედაგოგმა ეს კარგად იცოდა. სწორედ ამიტომ უამბობდა ხავერდოვან და ოქროვარადი დამშვენებულ ვესტებიულში თავის მოწაფეს, თუ რას მოისმენდნენ რამდენიმე წუთის შემდეგ.

რადიოთი მოსმენა ერთია. სულ სხვაა, იჯდე დარბაზში, ხეავედო ორკესტრს, გუნდს და დირიგოროს თავისი თამაში და თავისუფალი მოძრაობებით. დირიგოროს მართვას ემორჩილება ბეგრათა ძლიერი ნაკილი და მობოქარი ტალღებით იცხება დარბაზი, აგურ გამგებრავლე სიჩუქზე ოდნავ თოროლოდ არღვევს ხმა-ვერცხლოვანი ტრეული. აი, რა ყოფილა ნამდვილი დიდი ხელოვნება! ამისთვის კი დარს სიცოცხლე! დე, იყოს სიმნელე... რამდენადაც დიდია იგი, იმდენად მეტი სიხარული მიეღოს მის დაბრუნებასველს.

ნანა გახვდებოდა დირიგორო, უდირიგოროებს ამ კანტატას, რომელიც დღეს პირველად მოისმინა, რომელმაც ადაფრთოვანა, მოხიბლა და დაბაყრო მისი გული.

— მე ვიქნები დირიგორო! მივაღწევ ამას, მივაღწევ, მივაღწევ! — აღტყენებით ჩურჩულენდა ქალიშვილი.

ყველამ, ვინც კი ესწრებოდა მესამეკურსელი სტუდენტის ნანა ჯანაშვილის გამოცდას, რომელზეც იგი დირიგორობდა ა. ჩიმიკაძის კანტატას „ქართლის გული“, ერთხმად გადაწყვიტა: უნაბელეს შეფასებას იმსახურებს. მაგრამ ყველამ როდი იცოდა, თუ რა გზით, რა მედგარი მუშაობის შედეგად მოიპოვა საინველიდან ჩამოსულმა გოგონამ ეს ურდებოდა.

არც ქალის საათის, არც ერთი წუთის დაკარგვა, — ეს ფრანზა გახდა ქალიშვილის დევიზი. დაწერულაბამ, მერყეობამ განხლო. დარჩა კიდევ სიმნელეები, მაგრამ ეს უკვე რაღაც ნათელი და რეალური იყო. ასეთთან ყო ყოველივეს შეიძლება შეჩვენება. და ნანა შეებრძოლა, თავდაღებით შეებრძოლა ყველა დაბრკოლებას.

...მეცადინეობაზე ქალიშვილი სმენად და ყურადღებადა დაიქცა. არც ერთი სიტყვა არ გამოჩნებოდა. გაკვეთილების შემდეგ კი დინჯად არჩედა თავის ჩანაწერებს და, სანამ ერთ საიბოში არ გარეკვეოდა, მორბეუ არ გადავიდოდა. თუ რაიმე გაუგებარი იყო, მაშინვე პედაგოგებს მიმართავდა, ხოლო ლელთა ხაფავა და დირიგორო კვატანრაიქო დაუზარლად ეხმარებოდნენ ნიჭიერ მოწაფეს.

ნანასათვის ყველაფერი თანდათან ნათელი და გასაგები გახდა.

პირველად დირიგორობდა კურტიდის ორხმინა საბავშოო სიმორებს „ჩვენი დროშა“.

შემდეგ დაიწყო პრაქტიკა. სტუდენტები ესწრებოდნენ „აიდას“, „ჩიო-ჩიო-სანის“, ბალეტ ვიხელის“ და სხვ. რეპტიციებს. ფჭრით იმეორებდა ნანა მირცხლოვას თვეშკავებულ და დირიგოროს ტემპერამენტთან მანერას, იმეორებდა მათ მოძრაობებს და ნაწარმოების სასათის გახსნის ხერხებს...

ამჟამად ქალიშვილის სათვალავში აქვს რვა დამოუკიდებელი ნამუშევარი: შტაბლინის „საშობის შარავნა“ და „ქცი“, ნაწყვებები ფლანგილის „დასიდან“, მენდელსონის „ქცი“



საკენ“, მაჭავარიანის „ტაბაწყური“, ქალთა გუნდი ჩაიკოვსკის „ვევნი ონგინიდან“ და, ბოლოს, ჩიმაკაძის „ქართლის ბული“.

საჭიროა გამბედაობა, ფრთაშესხმული ფანტაზია. შეიძლება შეცდვ, მაგრამ მთავარია არ გახდეს ბრმად მიმბაძველი, გატაკებული გზით მოარული. გააზრება და ძიება, — შთაბრუნებდნენ ნანას პედაგოგები, უამბობდნენ მაგალითებს ღიდი კომპოზიტორების შემოქმედებითი მუშაობიდან, და კლავიულოზდა შეცდომები, ადვილდებოდა სიძნელეთა გადალახვა.

წელს ნანას სასწავლებელი დაამთავრა, მისი ოცნებაა, კონსერვატორიაში შესვლა. ძნელია იმის თქმა, რა გახდება ბოლოს — დირიჟორი-სოლისტი თუ პედაგოგი. მაგრამ ცხადია, რომ მუდამ ხელოვნების ერთგული იქნება. შეიტანს ხალხში მუსიკის იმ გაგებასა და სიყვარულს, რაც თვითონ შეიტყო და შეითვისა როგორც სიხარულისა და ბედნიერების წყარო.

\* \* \*

ამას წინათ გაზეთში „სოვეტსკაია კულტურა“ გამოქვეყნდა ცნობა ამერიკელი ვიოლინისტი ქალის, ჩაიკოვსკის სახე-

ლობის საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატის ჯოის ფლის-ლერის მიერ საბჭოთა კავშირში წარმატებით ჩატარებული ტროლების შესახებ. ჯულიადის განთქმული სკოლის აღზრდილმა, დიდი აიჯით დაჯილდოებულმა მუსიკოსმა, მხოლოდ მოსკოვში გამარჯვების შემდეგ, მიიქცია ყურადღება, მანამდე კი, ცხრა წლის წინათ, ნიუ-იორკში მხოლოდ სამჯერ გამოსვლა შესძლო. სამაგიეროდ, ჩვენგან თავის სამშობლოში დაბრუნებულს ზედისუფლ სთავაზობენ კონტრაქტებს.

ამ სტრუქტურაზე ჩემი ნარკვევის გმირზე ჩამაფიქრა. ამბობენ, ჭეშმარიტი ნიჭი არ დაიღუპება და ადრე თუ გვიან გამოვლინდება. ნუ ვიკამათებთ ამაზე. მე მხოლოდ ვფიქრობ, რამდენი ძალ-ღონე, რამდენი წელიწადი დასჭირდებოდა ამერიკაში პროვინციულ გოგონას თავისი ოცნების განასხორციელებლად, რომ დირიჟორი გამხდარიყო. ძნელად დასაჯერებელია, რომ „სასწაულთა ქვეყანაში“, ოკეანის გაღმა, საკმარისი იქნებოდა მხოლოდ ღიდი სურვილი და სიყვარული მუსიკისა, — ის, რაც დასაწყისში მოეპოვებოდა ნანა ჯანაშვილს — ჩვენს თანამედროვე ჩვეულებრივსა და უზნალო გოგონას, რაღესაც იგი პირველად ეზიარა ხელოვნებას.



დავით ანდლუაქე თავის ყოფილ სტუდენტებთან ერთად — ნოდარ ანდლუაქეთან, ზურაბ ანჯაფარიძესთან და კონსერტმაისტერ ეკატერინე ლაზარევისთან.



# მოდის ახალგაზრდა

ნადედა შალუტაშვილი

(რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის სპექტაკლებზე)

ოც წელზე მეტია, რაც შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი არსებობს, ამ ხნის განმავლობაში ინსტიტუტის კედლებში არა ერთი ისეთი ნიჭიერი მსახიობი, რეჟისორი და თეატრმცოდნე აღიზარდა, რომელთა სახელებით დღეს ამაყობს ჩვენი რესპუბლიკა.

დიდი ხანი არ არის, რაც ინსტიტუტში გაიხსნა მუსიკალური განყოფილება. დიდი სიძნელეებისა და სირთულეების გადალახვა მოუხდა ინსტიტუტს ამ ახალი საწინის მოსაგვარებლად და ამჟამად ნაყოფიერი მუშაობა სწავლების მუსიკალური კომედიის თეატრისათვის ახალგაზრდა მსახიობთა აღსაზრდელად.

ყოველ გაზაფხულსა და შემოდგომაზე ინსტიტუტის სტუდენტობა თეთრიულ და სპეციალურ საგნებში გამოცდებთან ერთად, შემოქმედებით ანგარიშს აბარებს: უჩვენებს თავის საკურსო და სადიპლომო სპექტაკლებს. ამ მხრივ უთუოდ გურადსადღებ და სასიხარულო ამბავს წარმოადგენდა ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ ახალგაზრდა რეჟისორ-პედაგოგთა მიერ ნაჩვენები საკურსო ნამუშევრები ი. დუნაევსკის ოპერება „ლალი ქარი“ სამს. ფაე. მუსიკალური განყოფილების III და IV კურსზე და შ. დადიანის „თეთნულდი“ სამხსნ. ფაე. III კურსზე.

ინსტიტუტის მუსიკალური განყოფილების სპექტაკლმა „ლალი ქარი“ გვიჩვენა, რომ ამ ფაეულტეტზე ნიჭიერი ცვლა იზრდება.

ინსტიტუტის კედლებში აღზრდილი რეჟისორები ნ. დაჭავაძე და გ. კორძაია, თუმცა სულ რამდენიმე წელია პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევიან, მაგრამ მათი ნამუშევარი უკვე მოწიშობს პედაგოგიური ოსტატობის მოწიფებას, მათ მიერ მუსიკალური კომედიის თავისებური და რთული ჟანრის ათვისებას. რეჟისორებმა ოსტატურად დაამოტკავეს პიესა, შეკვეციეს, ჩამოაიკლეს მას ინსტიტუტის სცენისათვის დაუძლეველი რთული მასობრივი სცენები, დირიჟორ მ. ბორჩხაძის და კონცერტმეისტრ თ. ოგანუშოვას დახმარებით შექმნეს მსუბუქი და მხიარული, ახალგაზრდული ცნესლით გამთბარი მუსიკალური სპექტაკლი.

სადა, უპრეტენზიო გაფორმება (მხატვარი გ. ცერაქე), ცოცხალი, ტემპერამენტული ცვალები, რომელიც ასე კარგად ეხმატებილიან ი. დუნაევსკის შესანიშნავ მელიოდებს (ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი), მრავალფეროვანი, მეტყველი მიზანსცენები, — ყოველივე ეს ქმნის კარგად აწყობილი, ანსამბლური სპექტაკლის გარემოს. ახალგაზრდა შემსრულებლებმაც თავიანთი პირველი გამოსვლა სცენაზე გამარჯვებით დააგვირგვინეს.

სწინარეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ძირითადი როლების შემსრულებლები ლ. კორძაქე (სტელა) და ნ. პიპინაშვილი (იანაო), რომლებსაც, სასიამოვნო ტემბრის კარგად დაყენებულ ხმებთან ერთად, საკმაოდ მაღალი აქტიორული მონაცემები აღმოაჩნდათ.

მსუბუქად, ცოცხლად თამაშობს ეშმაკი, კეკლუც ჰეპიტანცე, ქადაგიძე. უშავლო და გულწრფელია ც. ალიევა კლემენტინა მარისის როლში. კარგია კეთილშობილი, ცხოვრებასაგან გაწამებული, ყოფილი მსახიობი ცეზარ ბალი (რ. გასკიანი). არისტოკრატიულად გიროზი და გულუზვიადია თ. მახვილაძის რეჟინა დე სან კლე.

განსაკუთრებული ნიჭიერებით და მაღალი პროფესიული მონაცემებით აღინიშნება ა. დანშინის (ფილიპე) და ბ. ყიფიანის (თობა) თამაში, რომლებიც მსუბუქად და რიტმულად მოძრაობენ და ცეკვავენ; ისეთი ძალდაუტანებელი იუმორია ყოველ მათ მოძრაობაში, რომ მსყრებელი გულწრფელი ტაშით აჯილოვებს მათ შესანიშნავ დუეტს. ასევე, თუთოდ მაღალნიჭიერია და უშავლო იუმორითაა აღტყველი ა. ნე-ბიერიძის თამაში სამიკიტნის მეპატრონის ეპიზოდურ როლში.

„ლალი ქარი“ მხიარული მუსიკალური სპექტაკლია, მასში ცხოვრების სიხარული და ახალგაზრდული მეზნებარების ატმოსფეროა შექმნილი.

სულ სხვა ხასიათის სპექტაკლია შ. დადიანის „თეთნულდი“. იგი ტრაგიკულ კონფლიქტებზე აგებული ნაწარმოებია. ცხადია, საკურსო სპექტაკლია. „თეთნულდის“ არჩევამ ვარკვეული ეჭვი დაბადა, მაგრამ ახალგაზრდა პედაგოგი გ. სარჩი-მელიძე ამ გარემოებამ არ შეაშინა და თავის კურსთან ერთად დიდი მინდომებით შეუდგა პიესაზე მუშაობას. გ. სარჩიძის მიერ უთუოდ დიდი და სასარგებლო შრომა გასწავილის მონტაჟზე, ჩამოაიკლია მას, რამდენადაც შესაძლებელი იყო, მისტიკა, სიმბოლიკა (მაგალითად, პიესიდან ამოღებულია ქორო), შეამიჯნა ზოგიერთი პათეტიკური, დეკლამატორი ხასიათის დიალოგები (მაგ. ციქლიდისა — გელახსანთან). რეჟისორმა პირველ პლანზე წამოსწია ახალი ცხოვრება, სცადა დაეძლია ზოგიერთი სახის სქემატრობა, ჩვენებია ახალი სენაეთი, რომელიც დახასხვებული ცხოვრების წინააღმდეგ ილაშქრებს. ამის შედეგად სპექტაკლის აზრობრივმა, სიუჟეტურმა აქცენტმა გადიანაცვლა. მთავარი უკვე ძველის, წარმავალი ეგზოტეკური ჩვენება და არაგომდის ინდივიდუალისტური ტრაგედია კი არ გასდა, არამედ ახალგაზრდასა, რომელსაც ცრუმორწმუნეობის, კონსერვატიზმის მიერ დამონებული პატრიარქალურ სენათში შეაქმნა ანათოლების, თავისუფლების ღამმარი. ღრმა ოპტიმიზმით აფერდა სპექტაკლის ეპილოგი და პროლოგი. წელიში გაწყვეტილი, სილატაკის და ავადმყოფობის მეტყალებში მოქცეული სუბნის შვილებმა — ახალგაზრდა მტყულებმა, პირველმა კუნამა ინტელიგენტებმა ლაპილმა და გელახსანმა ხელმეუბნებულ „ღმერთთა სამყოფზე“ თეთნულდზე ასვლით დაარღვიეს ლეგენდა წმიდა ღმერთებზე, განამტიციეს რწმენა ადამიანის ძალასა და შესაძლებლობებში.

„თეთნულდის“ სცენურ განსახიერებასთან დაკავშირებული მრავალი სიძნელის მიუხედავად, ახალგაზრდულმა ენთუზიაზმმა, პროფესიულმა დაოსტატებმა და თავდადებულმა შრომაძი





თავის გაიტანეს; ჩვენ მივიღეთ კარგად შერეული, შინაგანი მულეღერითა და ტუმშირით ტრაკიუმის გამსჭვალული მაღალკურთხი სპექტაკლი, რომელიც ორი საყარის დაპირსპირებაში, ძველისა და ახლის ბრძოლაში იმარჯვებს ახლი, ჟანსაღი და ძლიერი.

სპექტაკლის მასობრივ სცენებში, III კურსის სტუდენტებთან ერთად, მონღღემით თამაშობდნენ I და II კურსების სტუდენტები, ამიტომაც ასე გამოშატველი და ცოცხალი გა-მოვიდა ეს სცენები, მაგალითად, არგიმდის სახელის სითრანისა და გურანდას შეჩვენების, ან კლდის ნახაშლთან დიდის მიერ დაღუპული გელასხანის დატრეფის ღრმა ტრაგიკით სასუქ სენა; აქ გამოჩნდა სენაეთის უდრეკი სული, მისი მაცირი და ვაჟკაცური ბუნება. სპექტაკლი არ არის გადატვირთული ყოფითი დეტალებით; გაფორმება სადა და ლაკონიურია, მბრუნავი წრე იძლევა ახალი რაკურსების და მოქმედების ადგილის გამოცვლის კარგ შესაძლებლობას (მხატვარი გ. ცეკრაძე). კარგად შერჩეული მუსიკა (მუსიკალური გაფორმება ნ. სვანიძის) აძლიერებს ცალკეული სცენების ემოციურ ელემენტებს.

პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს მსახიობთან პედაგოგიური მუშაობის მაღალი შედეგი. სპექტაკლში ყველა სტუდენტი (ორივე შემადგენლობა) საკმაო წარმატებით გამოვიდა. არგიმდის რთულ ტრაგედიურ როლში ჟ. მასიაშვილმა, გაიომ-ქვანდა სიღნაღი, სიღარბასისუ და, რაც საოცარია, ცხოვრების სული გამოცდილება. ჟ. მასიაშვილმა კარგ გარეგულ აქტიურულ მონაწილეთა ერთად, შინაგანი დრამატული განცდის უხარც გვიჩვენა. თამაშობს სადად, თავშეკავებულად, ძუნწილი მოძრაობით. გჯერა, რომ ამ წარმატებულ, მკაცრ ადამიანს „მივლ სენაეთი“ ჭკვიერ სკიანხავს კაცის სახელი აქვს მოხვეჭილი“; შემსრულებელი კარგად გადმოგვცემს არგიმდის შინაგან წინააღმდეგობებს.

დიდი შინაგანი დაძაბულობით თამაშობს ჟ. მასიაშვილი „თეთრუდის ასულთან“ საუბრის, გელასხანის დატრეფის სცენას და ის სცენას, როცა მარტო დარჩენილი არგიმდი თავისი ხელით აჭრებს ოჯახის კერას და თავს იკლავს. ეს სიკვდილი ერთგვარად სიმბოლურია: არგიმდის სიკვდილთან ერთად კვდება ძველი სენაეთიც.

დრამატურგიული მასალის სიმჭრათლის მიუხედავად, ლაპოლისა და გელასხანის მიმოხედულ სანებეს ქმნიან ნ. დათუ-შავილი და შ. სხირტლაძე. მათში ჩქეფს ახალგაზრდული ენერჯია, უმრეტე სიყვარული სიცოცხლისა და მშობლიური სენაეთისადმი. არგიმდის ბნელსა და დამყაყებულ კანონებს ისინი უპირისპირებენ განაალებებს, სიკეთის რწმენას, ადამიანის ღრმა პატივცემვასა და სიყვარულს. შ. სხირტლაძის გელასხანი გულდია, მაღალი ზნეობის ვაჟკაცია, მას გულწრფელად უყვარს მისი ოჯახის მისისსულია მოდემიდან გამოსულ ლაკალი. თეთრულზე იგი მიღის არა მარტო იმისადმი, რომ, როგორც გეოლოგმა, მაგანი ადამიანის, არამედ იმიტომაც, რომ მოსპოს ლეგენდა თეთრუდის შუევალობაზე და წინააღმდეგობა, დაამსჯიროს საკუთარბრივი ლეგენდა.

ღრმად დრამატულია გელასხანის დიდის დიოგონის სახე. სტუდენტი შ. მაღლაკელიძე ამ სახეს თავიდანვე ტრაგიკულ კლფერს აძლევს. იგი თითქოს წინააღმდეგობა შეიპყრო, მაგნით მოსილი, სახეგაცრეცილი, თვლანაშქრალი ემშვიდობება იგი შვილს, რომ შემდეგ სურათში უსაზღვრო მწუხარებით შეპყრობილმა დაიტიროს იგი.

ცხოვრებისაგან ნაწამები და ჭირნანახია ნ. შარასის ლის მასწავლებელი ციქლიდ. იგი ხედავს, რომ ახალი ადამიანები, მშობლიურ თემში დაბრუნებული ახალღებულნი ახალგაზრდები გასწყვეტენ განმარტოების ჯაჭვს, გაუსხინან სენაეთს გზას დიდი, ნათელი ცხოვრებისაკენ. მას მამობრივის გრძნობით უყვარს ლაკალი და გელასხანი, ყოველნაირად სურს დაარწმუნოს არგიმდი მის შესხედლებათა სიმეცარეში. წელში გატეხილი, ჩამოგულჯილი, დაღერემილი ციქლიდ თითქოს ანახაბიერებს ძველ სენაეთს, რომელსაც „ჩივიე სჭირს“ და მარილი ენატრება...

პიესაში სიუჟეტურად ბოლომდე არ არის გამოკვეთილი არგიმდის დიდი ოჯახის შთამომავლების სითრანისა და გურანდას ამავე. მათი ურთიერთობის ერთგვარი ხელოვნურიონის მიუხედავად, რ. ჭელიძემ (სითრან) და აფხაზური გჯეფის სტუდენტმა ვ. მანანა (გურანდა) შექმნეს ჭეშმარიტად მოსაყვარელი წყვილის სახე.

რ. ჭელიძის სითრანი ვაჟკაცი, სხარტი, უფროსების წინაშე მორჩილი, ამასთან ერთად, გნებით დატყვევებული ახალგაზრდა. სიყვარული გურანდასადმი, პატივისცემა გელასხანისადმი მას ხელს ააღვიწინებს ბაბუის, — არგიმდის მიერ ჩაგონებულ მგელულობაზე.

პლასტიკური, ცოცხალი, სიყვარულით მთვარალია მაანის გურანდა; ყოველი მისი მოძრაობა, გამოსხევა ქალურ სინაზესა და სიკვლეუცეს გამოხატავს.

სატირულ ფერებში ხატავს ბიშურზა ბაპის — კულტის მსახურის სახეს შ. გაბელია. ბინძური, თმა აბურტნული შემობრის იგი — ცუდი ამბის „მაუწყებელი“ აქვსუბს არგიმდის იმათ წინააღმდეგ, ვისაც „წმინდა თეთრუდის“ შებდალვა სურს; მას მსულს ყველა, ვინც ძველი ადამიის გაქვლა მოიწადინა. ფანატიზმით სასუქ ბიშურზა არგიმდის ანებდრებს საბჭოთა ხელისუფლების წინააღმდეგ. ტაქტი, სიმართლით თამაშობს შ. გაბელია სცენას სითრანთან და გურანდასთან, გვიჩვენებს ამ „წმინდის“ ანგარებას, მის წუწკ, ყალბ ბუნებას. სპექტაკლში სხვა შემსრულებელთაგან კარგ შაბატ-დილებას სტოვებენ აფხაზური განყოფილების სტუდენტი ნ. დბარ (არგიმდის რძალი), რ. აბესაძე (ინმაგ), ნ. ბექური (დღემბურე), თ. ბიბლაური (ბედან), ი. ლასურაშვილი (სოზარ) და სხვ.

ამ სპექტაკლების მონაწილე სტუდენტებმა, პედაგოგებთან ერთად, ნაყოფიერად იმუშავეს, მაგრამ ეს მხოლოდ პირველი გაუბეადვი ნაბიჯებია იმ დიდ გზაზე, რომელსაც ეწოდება ცხოვრება ხელოვნებაში. სამწუხაროდ, ახალგაზრდა შემსრულებლებს სულ ორჯერ მიუღია თამაში სცენაზე. ინსტრუქტების პატარა დაბრახმა განსაზღვრული რაოდენობის მაყურებელი დაიტია, ან სპექტაკლების ჩვენება უფრო ფართო აუდიტორიაში შეიძლებოდა. დროა დაისვას საკითხი იმის შესახებ, რომ ინსტრუქტების საუკეთესო საკურსო და სახილლოში სპექტაკლებს გაეცნოს ჩვენი მაყურებელი.

დღეს, როდესაც განსაკუთრებით მწვავედ დგას ცხოვრებასთან სასწავლებლის დახლოების საკითხი, როდესაც დიდი ყურადღება ექცევა სპეციალისტთა პროფესიონალიზაციას, გადაუღებელ საქმედ ხდება სასწავლო თეატრის შექმნა. ამგვარი ტიპის თეატრები ხვდა რესპუბლიკებში უკვე არსებობს. ცხოვრება მოითხოვს, ახალ სასწავლო პროგრამებთან შეფარებით ინსტიტუტის სტუდენტებმა პრაქტიკა უშუალოდ სასწავლო თეატრში გაიარონ.

# ახალი სპექტაკლი ჩვენს ახალგაზრდობაზე

დ. კვიციანიძის „თოვლიან ღამეს“ ქუთაისის თეატრში

## ბავლე ხმაღაცე

ლადო მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის სახელმწიფო თეატრმა მიმდინარე სეზონში დადგა სამი ახალი სპექტაკლი თანამედროვეობის თემებზე. ერთ-ერთი ამ პიესათაგანია ქუთაისში მცხოვრები მწერლის დავით კვიციანიძის „თოვლიან ღამეს“. მასში ავტორი გვიჩვენებს ჩვენს ახალგაზრდობაში აქა-იქ ჯერ კიდევ შემორჩენილ უარყოფით ტენდენციებს, მათი აღზრდის გზას, შრომით ცხოვრებაში აქტიურად ჩაბმას. ესაა სპექტაკლი ჩვენს ახალგაზრდობაზე, მისი სასიათის ჩამოყალიბებაზე, გარდაქმნაზე. „თოვლიან ღამეს“ პირდაპირ ეხმანება ჩვენს თანადროულობას, ამიტომ არის, რომ მაყურებელმა გულწრფელად მიიღო იგი, ოვაციით ხვდებოდა სპექტაკლის ცალკეულ სცენებს. 15 წელზე მეტია, რაც დავით კვიციანიძე ენერგიულად მუშაობს ქართულ საბჭოთა პოეზიაში, მის კალამს კუთვნიან აგრეთვე მხატვრული ნარკვევები „ორდიშვილის ტყეში“, რომელიც დიდი სამამულო ომის პერიოდში გმირულ პარტიზანულ ბრძოლებს ასახავს. დ. კვიციანიძე წერს საინტერესო მოთხრობებსა და ნოველებს, რომელნიც სწორად ქვეყნდება ჩვენს სამხატვრო-სალიტერატურო ჟურნალ-გაზეთებში. დავით კვიციანიძე რამდენიმე წიგნის ავტორია.

„თოვლიან ღამეს“ დ. კვიციანიძის პირველი ცდაა დრამატურგიაში, მხატვრული შემოქმედების ამ ერთ-ერთ ყველაზე რთულ ჟანრში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ეს ნაწარმოები არ მოითხოვს რაიმე შეღავათს, იგი იპყრობს მაყურებლის ყურადღებას, დაწერილია გამართული ლიტერატურული ენით, სწორი იდეური გამიზნულობით, მასში საკმაოადაა სხარტი, ცხოვრებისეული დიალოგები, და ყველაფერში იგრძნობა, რომ პიესის ავტორი პოეტია.

...ჯუმბერი ქურდი და ავაჯაია, რეციდივისტი ტკიპასთან ერთად მას ბევრჯერ ჩაუდგინია დანაშაული, ბევრი ბინა გაუძარცვავს, მაგრამ იგი გრძნობს, რომ ასე აღარ შეიძლება განაგრძოს ცხოვრება. ეს აზრი სულ უფრო მტიკიედ იკიდებს ფეხს მის გონებაში, მაგრამ არც ისე ადვილია თავი დააღწიოს „საყვარელ მგობართა“ წრეს. ზამთრის სუსხიანი ღამე ყველაზე ხელსაყრელი იყო ავაჯაკიებისათვის ბოროტი ზრახვების შეასრულებლად, მაგრამ იგივე ღამე გახდა ჯუმბერის ახალი, ნათელი ცხოვრების დასაწყისი.

რეჟისორმა თითარ ალექსიშვილმა სწორად გახსნა პიესის დედაზარი, მიმზიდველად წარმოვიდგინა რიგი სცენები და მთელ სპექტაკლს ერთი გამჭვირვალ ხაზი გამოუქმნა. მხატვარმა დიმიტრი თაყაიშვილმა მშვენიერი სცენური კონსტრუქცია შექმნა სპექტაკლისათვის, იგი ძლიერ მოსახერხებელია და ხელს უწყობს მსახიობთა თამაშს. კომპოზიტორ გიორგი ცაბატეს კი სწორად აუღია ალდო პიესის იდეისათვის და შეუქმნა ხალხურ მოტივებზე აგებული მუსიკა.

სწორად მოქცეულა რეჟისორი, რომ ახალგაზრდობის ცხოვრების ამსახველ სპექტაკლში უმთავრესად ახალგაზრდა შემოქმედი ძალები ჩაუბამს. ამ გზას გამარჯვება მოსდევს ყოველთვის. ასე მოხდა ამ სპექტაკლშიც. გ. ლასხიშვილის ჯუმბერი, ზ. ცირამუხას ტკიპა და გ. კოკელაძის ჯანსული საინტერესო სცენური სახეები, ისინი რეალისტურობითა და ცხოვრებისეული სიმართლით გამოირჩევიან.

მწერლის ანდრო სხირელის დასრულებული სახე შექმნა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ვ. მეგრელიშვილმა. განსაკუთრებით კარგი იყო იგი თავისი წიგნის გმირებთან უშუალო შეხვედრის მომენტში. შედარებით ნაკლებადაა მუშავებული ანდროს ლირიკული სცენები, მაყურებლისათვის რამდენადმე გაუგებარი რჩება ის სასიყვარულო ინტრიგა, რომელიც ერთმანეთის მოქიშპე რაყიფებად აქცევს ანდროს და ჯუმბერს.

ნანას დედის როლში წარმატება ხვდა მსახიობ რ. გოგებაშვილს, ხოლო ირინეს როლში ევ. დადიანს. ირინე ფუყე, უშინაროს ქალია, რომლისთვისაც სულ ერთია, ვინ იქნება მისი მიჯნური — „ჯუმბერიკი“ თუ „ვარდენიკი“, ოღონდ თავისი ქვენა ინსტინქტები დაიცავაყოფილოს. სწორად გაიკვს და რეალისტურად წარმოვიდგინეს როლები ი. მიქიაშვილმა (ვარდენი) და ა. ქველბაქიანმა (გიორგი).

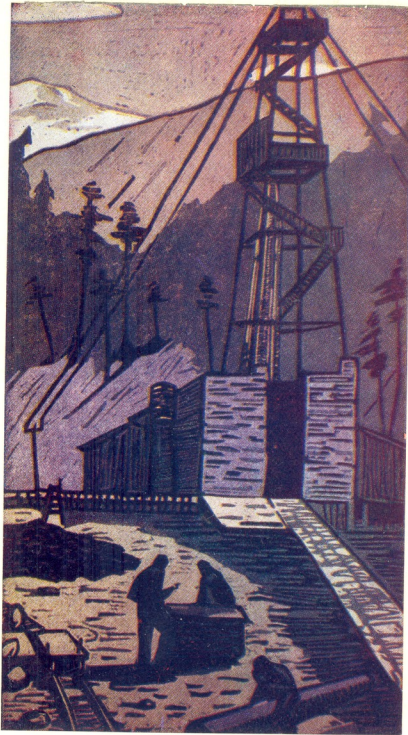
რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ვ. გვენცაძემ ვოცხლად დაგვიხატა „სტილიაგა“ ვალიკის სახე. ამ როლით ვ. გვენცაძე გასცელდა თავის ამბლუას და მაყურებელში ნამდვილად აღძრა ზიზღი უსაქმური ადამიანებისადმი. განსაკუთრებით დამაჯერებელია ვალიკის მოქმედება სპექტაკლის საფინალო სცენებში, მისი შემოსვლა „ხორციელ მგობართან“ — ირინესთან ერთად ტორტის კოლოფით ხელში.

პიუსას და სპექტაკლს ნაკლოვანებანიც გააჩნია. არაა დასრულებული გიორგისა და კუჭიკოს სახეები, მაყურებელმა ვერ გაიგო, თუ რა როლს ასრულებენ ისინი ნაწარმოებში. ასევე, მეტი დამუშავება ესაჭიროება ანდრო სხირელის სახეს.

სპექტაკლში ჭარბობს მოულოდნელი შეხვედრები, რაც არაადამაჯერებელს ხდის მოქმედებას და ცუდად გაბეზულ ოპერეტულობამდე დაჰყავს იგი.

დამუშავებას მოითხოვს აგრეთვე სპექტაკლის ფინალი. ვეფქრობთ, თეატრი გაითვალისწინებს ჩვენს აზრს, კვლავაც განაგრძობს უშუალობას და მაღალი გიმოვნების ჭაითასილ მაყურებელს წარუდგენს ყოველმხრივ გამართულ სპექტაკლს.

მიუხედავად ამ ცალკეული ხარვეზებისა, სპექტაკლი „თოვლიანი ღამეს“ ნათელი განსახიერებაა იმ აზრისა, რომ „მსახიობი თავისი ხალხის მსახურია, თეატრი კი ცხოვრების ანარეკლი“ (კ. ჭანისილაესკი).



თვალჭრელიძე

საბურღავი გონაკ

# მსსსიოზის ნათელი გზა

## სერგო ხარაზიშვილი

აგ მართალია, მართალია, — დიდი დრო ყოფილა 20 წელი. აქამდე ასე ნათლად არ მიგრძენილა, მთელი სიღრმით არ ჩავეწოდომივარ, თუ რას ნიშნავს ორი ათეული წელიწადი, ვიდრე ამას წინათ ერთად თავი არ მოვიყარეთ იმათ, ვინც ოცი წლის წინათ უკანასკნელად გამოვეშვიდობეთ თეატრალურ ინსტიტუტს.

...სახელმწიფო გამოცდებს ვებარებდით, როცა პირველი ფაზისტური ყუმბარა დაეცა სამშობლოს მიწაზე. ის შორს, ძალიან შორს იყო თბილისიდან, მაგრამ ჩვენთანაც ისევე აწირილა მთელი ცხოვრება, როგორც კიევიში, გომელში, ჟიტომირში, სადაც ის ჩამოაგდეს. ბევრი ჩვენი მეგობრის სიცოცხლე წაადრევედა შეწყდა, უღლეური აღმოჩნდა მათი იმედები, განუხორციელებელი დარჩათ ოცნებები. რამდენი ნიჭი, სადი ტალანტი შეიწირა უღმობელმა ომმა! ვალმოხდილიც ბევრი დაბრუნდა. ომის შემდეგ მშვიდობიანი შრომის წლები... ხუთწლიელები, შვიდწლიედი... თვითღული ჩვენგანის პირადი ცხოვრება ქვეყნის სისხლსაზე და ცხოვრებამ იყო ჩაწვდილი, ჩაქსოვილი. ზოგნი ნებით თუ უნებლიეთ მთლად ჩამოსცილდნენ იმ დიდ გზას, რომელზე გამოსასლისთვისაც გულმოდრინედ ემზადებოდნენ, — მალე დატოვეს სცენა, ცხოვრებამ სხვა საგზაური მისცა და ისეთ მხარეს გაისტუმრა, რომელსაც არაფერი აქვს საერთო მსახიობობასთან. მაგრამ სადაც არ უნდა იყვნენ, რასაც არ უნდა აკეთებდნენ, გულით მაინც მსახიობებად რჩებიან, მათი ცხოვრების გარკვეული დრო რომელიმე როლზე ფიქრს მიაქვს. აბა, გულზე ხელი დაიდოთ, მეგობრებო, ჩემს ბედქვეშ მყოფი, რამდენჯერ გითამაშნიათ სულის სიღრმეში ესა თუ ის როლი, რამდენჯერ გაგიმოხრებიათ მონოლოგები, რამდენჯერ გიცდიათ ლექსის გმირილად წაითხზა. ეჰ, რას იზამთ: მოთქმითაც ნუგუმ გვემის და ჭმუნვა მითაც მომიტყუდებისია, ხომ გაახსოვთ ორბელიანის ნათქვამი. თუმცა ჩვენი წელიწდი, პატარა, ასე იცოდა, ხომ მაინც დაგტოვეთ თეატრი და, ალბათ, ვიღაცამ აკრიფა იგი და შემატა ერთ მთლიანს, დიდს. ნუგეშად ესეც გვეყოფა.

\*  
\*  
\*

მაგიდაზე აფიშაა, ძველი, ჟამთასკელი გავეცილებული, ნაკვეთი-ბა გაცვეთილი, უხემ შაქრის ქაღალტზე დაბეჭდილი აფიშა. ირითად აწყობილ ვგვრათ შორის, აი, ისეთიპირად აწყობილ, როგორც წინათ თეატრალური სეზონის დასაწყისში დასის შემადგენლობას აცხადებდნენ, პირველად გამოჩნდა ნათელა აფაქიძის სახელი აფიშის თავში. მაგრამ ეს რიგი მისი აქტიურული და მასხაურებით კი არ იყო მოპოვებული. არა, აქ უბრალოდ გვარმა, ალფაბეტის წყებამ გაუმართა. კაცმა რომ თქვას, ან მსახიობი როდი იყო იგი მაშინ. მას კიდევ დიდი შრომა, ზეჯათი სწავლა და ცხოვრების გზა ედო წინ, ვიდრე ამ საპატიო და კეთილშობილურ წოდებას მიაღწევდა.

მაშინ ნათელა ტექნიკუმის მეორე კურსის სტუდენტი იყო, სწავლობდა, როცა ბათუმის მუშა-ახალგაზრდობის თეატრის სცენაზე გამოვიდა.

ეს იყო 1934-35 წლის სეზონში. ვინ მოთვლის, მას შემდეგ, — თეატრალური ინსტიტუტის სადილობო სპექტაკლიდან დღემდე, — რამდენ აფინაზე ყოფილა ნათელა აფაქიძის სახელი. ვინ მოთვლის, ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქებისა თუ რაიონული ცენტრების რამდენი თეატრის სცენაზე — თბილისის თუ ბათუმის, სსხუ-მის თუ ქუთაისის, ჭიათურის თუ თელავის, და ბოლოს მის-კოვის — რამდენ სცენაზე უხსლავთ იგი მაყურებლებს სხვადასხვა როლში...

აი, კიდევ ერთი აფიშა. ის შედარებით ახალია. მასზე საქვეყნოდ ცნობილი მრავალი ქართველი შემოქმედის სახელია და მათ შორის შუაში, ყველაზე დიდი შრიფტით ერთი ადამიანის — ნათელა აფაქიძის გვარია აწყობილი. იგი აუწყებდა თბილისელებს, რომ მარჯანიშვილის თეატრში მისი შემოქმედებითი საღამო გაიმართა.

ამჯერად აფიშაზე მისი გვარის გამოყოფა, დიდი ასობით აწყობა, შემთხვევითი კი აღარ არის, არამედ დამსახურებულად, წლების მანძილზე ნაყოფიერი შემოქმედებითი ძიებით, მრავალი მხატვრული სახის შექმნით, დიდი თეატრალური კოლექტივის დირსეული წევრის სახელით არის მოპოვებული და განმტკიცებული.

მრავალრიცხოვანი აფიშიდან, თვითღული მსახიობის შემოქმედებითი მოღვაწეობის ამ უტყვი მოწმედან, ბევრის განსენება შეიძლება. მაგრამ ეს შორს წავიკვივან. შევჩერდები ამ ორ აფიშა შორის მოქცეულ დროის მონაკვეთში ნათელას მიერ განვლილი შემოქმედებითი ცხოვრების ეპოზოდებზე.

იმ საღამოს ბათუმის სპექტაკლში მაყურებელმა კი შენიშნა იგი, მაგრამ იმ დიდ „სახეში“, რომელსაც სპექტაკლი ქება და რომლის ერთ-ერთი დეტალი ნათელა იყო, განსაკუთრებით ვერ გამოარჩია, ისევე, როგორც მისმა პირველმა რეცენზენტმა განსაკუთრებით ვერ გამოყო იგი გაზუთ „აჭარისტანში“. რ არის აქ გასაკვირი? ეს დღე ჩვეულებრივი იყო ყველასათვის — მაყურებლისთვისაც, რეცენზენტისთვისაც, მაგრამ რამდენად ჩვეულებრივი იყო თვით ნათელასათვის?

ერთი დღე, თეატრალური სეზონის ერთი ჩვეულებრივი დღე! ვინ იცის, გამეორდებოდა თუ არა კიდევ როდისმე იგი? ერთი რამ კი ცხადი იყო, სწორედ ამ დღეს გადაწყდა ნათელას მომავალი, სწორედ ამ დღეს შედგა ფეხი იმ გზაზე, რომელსაც დიდ სწინაშე უნდა მიეყვანა.

და ზოგჯერ პირველ გზას, რომელიც დიდ შიდად, ვრცელ გახატველიად გჩვენება, მოხვად უკან დიდი აღმოჩენდება პატარა, ვიწრო, ოკრო-პოკრო ბილივი, რომელიც იკვეთება, იხვევა, თითქოს ილევა და მაინც არ ილევა. და მხოლოდ ისინი აღწევენ თავს ამ რთულ შემოქმედებით ხვეულებსა და წარმატებით გადიან დიდ მიზანთან, ვისაც ჭეშმარიტი მო-



„ლეკაბა სიყვარულზე“. მექსენე-ბანუ — შახ. ნ. აფაქიძე

წოდება და ნებისყოფა აქვს. ასეთი პირველი ბილიკი იყო ნათელასათვის თეატრალური ინსტიტუტი.

არ ვიცი, ასეთიწარად ჰქონდა წარმოდგენილი ნათელას მსახიობობა თუ არა, მაგრამ როდესაც ინსტიტუტში მოვიდა, იგი მშვიდად, ბეკითად, მოთმინებით შეუდგა ამ ვიწრო ბილიკებთან გრძელ აღმართს.

მასხვის ხელის გულის ოდენა აფიშები ინსტიტუტის განცხადებების დაფაზე. მასხვის ნათელას პირველი გამოსვლა სადილობო სპექტაკლში. გიორგი ერისთავის „დავას“ ვლამობდით. ის მარქიტას როლს ასრულებდა. პირველსავე მოქმედებაში სცენაზე ქარავით შემოიჭრა ერთი ახმაზი, ძაძებში გამოწყობილი როგაბი, რომელიც უცნაურად იქნედა ხელებს, წამბაღუნუ უბრადად სულს, თითქოს კუდიანებს დენიდა და გულწასულ ბეკლას ერთთავად „გულო ჩადქ საუღლას“ და კიდევ რაღაც გაუგებარ სიტყვებს ჩაბუტუტებდა.

როლი დაამთავრა. კულისებში გამოვიდა. რაღაც შეცვლილი მჩრგნა: დაღლილი, დაქანცული. ამას არ გაუკვირებოვარ მაშინ, მაგრამ სამუდამოდ დამამასხორდა, რომ იგი სრულიად შეცვლილად, გადასხვაფერებულად მომიჩინა. ეს ნამდვილად ასე იყო. ამას ყოველ შემდგომ სპექტაკლიდან სპექტაკლშიც ვატყობდი, ვგრანობდი, განაჩიდიდი რაღაც ნახვარ ტონობში, მაგრამ, ჯერ კიდევ არ მქონდა ნათლად გაჩნობიერებული. ყოველ ახალ როლში ვხედავდი მის ნაცნობ მოძრაობას; ვგრანობდი ხმის მოდულაციას, მაგრამ ამავე დროს ვატყობდი, მის შემოქმედებას როგორ ემატებოდა ახალი ფერები, ახალი საღებავები და თანდათან როგორ იცვებდა უფრო სრულყოფილ, უფრო გამოკვეთილ სახეს. ეს იყო თი-

ნა, ნედლი თიხა, რომელიც შემდეგ ჩამოიქნა, დაიხვეწა, გამოიძერწა.

და აი ახლაც თითქოს კინოკადრებივით გაიზინეს მის მიერ შესრულებულმა სახეებმა — გარდა ქართული ქალისა, ჩინელი და რუსი, ინგლისელი და თურქი ქალების მთელმა გაღერებამ. ერთ დღეს ნათელა სიყვარულისათვის თევზანური მთიელი ქალი მავალაა, მეორე დღეს ინგლისის დედოფალი ელისაბედი, ერთ დღეს რევოლუციის ერთგული ქალიშვილი ოქსანაა, მეორე დღეს — ცხოვრების მიერ იძულებული, გაუკუღმართებული სიყვარულის მსხვერპლი ჯოუ ფანია...

საგავითო რეცენზიებიდან დევემასავით ლაკონური, მაგრამ ტევადი ამონაწერები ვეხსენებენ თუ ამა და ამ დროს, ამა და ამ პიესაში რომელი სახე შექმნა ნათელა აფაქიძემ და როგორ მიიღო იგი საზოგადოებრიობამ, რა შეფასება მისცა პრესამ.

აი, ის „დეკემბერი“, აი, ის ამონაწერები:

გ. შატბერაშვილის „ფიქრის გორა“:

„ლირიკულ სითბოსა და მიმზიდველ უბრალოებას გრძნობს მაყურებელი ნ. აფაქიძის მიერ თამარის როლის განსახიერებაში. ეს ფრიად საპასუხისმგებლო როლია ასეთი ახალგაზრდა მსახიობისათვის... გვიჩ არ გვეპარება, რომ მისი სახით ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას, თვალსაჩინო ძალა შეემატება“ (პ. ბახარაძე, „კომუნისტი“).

„ახალგაზრდა მსახიობმა ნ. აფაქიძემ, რომელიც თამარის როლს ასრულებდა, წარმატებით ჩააბარა სერიოზული შემოქმედებითი გამოცდა“ (ბესო ქვინტი, „ზარია ვოსტოკა“).

ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“:

„იურქანის როლის ახალგაზრდა შემსრულებელი ნ. აფაქიძე დროსადაც გამოვიდა ამ როლის პირველი შემადგენლობის შემსრულებელთან შემოქმედებით შეჯიბრებაში“ (ბილი ქონიკა, „ზარია ვოსტოკა“).

ა. ყაზბეგის „შობავარი“:

„ონისეს სიყვარულით ოჯახური მოვალეობის დამეწყებელი, თემისაგან განდევნილი, ყველასაგან მივიწყებული კეთილი მოხვედის ქალია ახალგაზრდა მსახიობის ნ. აფაქიძის მიერ განსახიერებული მაყვალა. მსახიობს ვეყო ძალა გადმოეცა უკანასკნელ მოქმედებაში მაყვალას სულიერი ტანჯვა და მღვდლარება. რითაც მან მაყურებელამდე მოიტანა ამ ადამიანის ტრაგედია“ (ტ. ს. „სტალინი“).

„ხვალინდელი დღე ჩვენი იქნება“.

„გრეტ ვულერის ცხოველური ჩინის მოხატულია ფირად-კანიანი ფიგურა, — მიუხედავად იმისა, რომ ჩხოვრებამ წუმპეში გადაისროლა, იგი მაინც რჩება კეთილშობილი, სულით მაღალ ადამიანად. ფიგურას როლს ტემპერამენტით ასრულებს ნ. აფაქიძე“ („საბჭოთა აჭარა“).

მ. მრეველიშვილის „სეზავი“:

„გულწრფელად და სადად მიყავს ლელას როლი ნ. აფაქიძის. მიუხედავად იმისა, რომ ლელა-გეგას რომანკოლ ხაზს დამატკლავდა დახვეწა, დამთავრება აკლია, მსახიობმა მაინც შეძლო მოწინავე სიფოის ინტელეგანტისა და ავოკატური სულის ქალიშვილის მიმზიდველი სახის გამოძერწვა“ (გ. ციციშვილი, „კომუნისტი“).

შექიპირის „რჩადრ მესამე“:

„მეტად გამომსახველი და ფსიქოლოგიურად გამართლებულია ელისაბედი დედოფლის ქცევა (მსახიობი ნ. აფაქიძე)“.

(5. გორჩაკოვი, რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, „სოვეტსკაია კულტურა“).

„განცდილ ველსაბედ დედოფლისას, რომელსაც ვერ ძალუძს საზარელი დაღუპვისაგან იხსნას თავის შვილები, შინაარსიანად და გონიერად გადმოგვცემს მსახიობი ნ. აფაქიძე. განსაკუთრებით ღრმა თანაგრძნობას იწყვეს იგი იმ სცენაში, როცა ელისაბედი ცდილობს იხსნას თავისი ერთადერთი გადარჩენილი ქალიშვილი რჩინარდის ბრწყინებისაგან“ (ბ. ზახავა, რსფსრ სახალხო არტისტი, „ზარია ვოსტოკა“).

ა. კორნიიჩოვის „ესკადრის დაღუპვა“:  
„დიდი წარმატება ხვდა წილად საქართველოს სსრ სახალხო არტისტებს გ. გოძამიშვილს (ბოქმანი კობზა) და პ. კობახიძეს (ადმირალი). აგრეთვე მსახიობებს ო. მეღვი-ნეთუხუციებს (ადაიარი) და ნ. აფაქიძეს (ოქსანა)“ (გ. კლე-ვაკინი, „იზრესტია“).

„ტაიფუნ“:  
„ნიჭიერი მსახიობი ნ. აფაქიძე სწორად გვისახავს ჯოუს მეორე ცოლის ფანის რთულ, წინააღმდეგობრივ ხასიათს“ („თბილისი“).

ასე წერდნენ, ასე აფასებდნენ.  
აი, სულ ახალი, ცოცხალი შთაბეჭდილობაც. თუ აქამდე ყოველთვის პირიქითად აფიშებოდათ ვიკიბოთი ცვლოლებობს ნათელას შემოქმედებითი იმარტოების საფიქსურებზე. ამჯერად რადიო მაყრიდა საქმეში, რადიოთი გაიკიგე მისი ახალი როლის — გლორია პაკარსონის („აფროდიტეს კუნძული“) შესახებ. და თეატრისკენ გავეშურე.

ცბიერი, პაკივმოყვარე და უსომოდ იგოთიხი მაღალგაგრობანი ინჰოსიელი ჭალი. ასითია ნათოლა ძირმომპალი კოლონიალიზმის ღირსეული წარმომადგენლის — გლორიას როლი.

ინგლისელი-იმპერიალისტები კუნძულ კვიპროსზე შეიპყრობენ და ჯურღმულში აგდებენ ბერძენ პატრიოტს კირიაკის. ძაძებმოსილ დედამისს იმედი აქვს, რომ თანაგრძნობას იპოვის ინგლისელ ქალში, გლორია პაკარსონში, რომელსაც თვით ჰყავს შვილები და რომლისთვისაც ყვიოაზე უფრო ნაქნობი და ახლობელი უნდა იყოს დედური გრძნობები. მაგრამ იგი აინუნშიც არ აგდებს უბრალო ქალის მწყურარებას მანამდე, სანამ თვით მის თავზეც არ დაიკარგვინებს შურისძიების ჭიჭა-ქუხილი. ვიდრე სახალხო მართლმსაჯულების ბასრი მსხვილი სამაგიეროს მიზღვისათვის მისი საყვარელი შვილის თავზეც არ აღიმართოს.

გლორია მეტად ძლიერი და მეტად რთული ხასიათია. გარეგნულად დიდი წინააღმდეგობებით არის აღსავსე, შინაგანად კი ჩამოყალიბებული. ეშმაკი, ცბიერი და დიდი ვერაგი ბუნების ქალია. იგი სამშობლოს პატრიოტი რიგითი ადამიანების დაძინებელი მტერია. მასში შესანიშნავად, მთელი სიღრმით, მთელი სისრულით არის განსახიერებული გულცივი, მზოდლ პირადული დანიტერესებული ქალი. რომელიც არავის არ ინობს, არც სასიძოს და არც ჭალოზილოს სიყვარულს პატერსონების ყბადღებული გვარის პაკივის დასაცავად. იგი თავისი ვერაგობით მეტად სამშინა არა მარტო მოწინააღმდეგისათვის, არამედ შინაურებისთვის, ოჯახის წევრებისთვისაც კი. მისი ქალიშვილი ქეთიკე კი გაოცებული



„ტიფუნი“, ჯღუ ფანი — მსახ. ნ. აფაქიძე

რჩება საკუთარი მშობლის ვერაგობით, შეძრწუნებული შეტყურებს, თუ მორიგი ბოროტების რა გემგას გამოამჟღავნებს დედამისი.

სად, გულწრფელი, პირდაპირი და შინაგანი კეთილშობილებით აღსავსე უბრალო ბერძენი ქალის — კირიაკის დედის ფონზე კიდევ უფრო ნათლად იკვეთება გლორია პაკარსონის ვერაგი, თავგერბა, დიდი იგოსტის სახე.

გლორია ინტერგებისა და ვერაგული აქტების მოწყობის ბრწყინვალე ისტატია, მყურებელი ვერასოდეს ვერ იფიქრებს, რომ გლორიას ლამაზსა და მოშიზებულ გარეგნობაში, როგორდაც მას აფაქიძე ანახიერებს, შეიძლება იმაღლოდეს ამდენი ცბიერება, ბოროტება და ვერაგობა.

ნერვული შეკვივლებები, ისტერიული სიცილ-ტირლის შენაცვლებები, როგორც შექრდილის თამაში, ეხმარებიან აფაქიძეს ქალის ამ ერთ-ერთი რთული სახის გახსნაში...



დამთავრდა სექტაკლი. გამოვედი გარეთ. ჯერ კიდევ არა ვარ გამორკვეული შთაბეჭდილებათა ბურანიდან, თვითონ არ ვიცი, როგორ აღმოჩნდი კვლავ აფიშის წინ. ვხედავდი ახალ აფიშას და ცნობიერებაში კვლავ ამოტკიცვოდა გაცვიცილი, ნაკვებზე გაცვიცილი, ძველი, პირველი აფიშა. და ვხედვადი, თუ როგორ ამოავსო ამ ორ აფიშას შორის სიგრცე მსახიობის შემოქმედებითა ცხოვრებამ. შემოქმედებითა სიცოცხლემ.

ანჩისხატი

## ჭედური ხელოვნების ტექნოლოგიური პროცესების ტექნიკა და საკითხისათვის

აკად. ფერდინანდ თავაძე, ინჟ. იოსებ ანდრიაშვილი



დითონის მხატვრული დამუშავების ძეგლებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ე. წ. ჭედური ხელოვნების ძეგლები, ე. ი. ისეთი საოქრომჭედლო ნაკეთობანი, რომლებიც შექმნილია ოქრო-ვერცხლის წნევით დამუშავების — ჭედვის, კვერვის, ტვიფრვის, გაწნევის და „რელიეფური კვერვის“ საშუალებით.

ჭედური ხელოვნების მსოფლიო მნიშვნელობის ნივთები დაცულია საქართველოს ხელოვნებისა და ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმებში. წინანტიკური და ანტიკური პერიოდის ოქრომჭედლობის სხვადასხვა დარგის ძეგლები ინახება მეტწილად საქართველოს მუზეუმში, ხოლო ფოლადური ხანის ოქრომჭედლობის ნიმუშები ძირითადად საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში.

აღნიშნული პერიოდების ოქრომჭედლობის ძეგლების შესწავლა, დაწყებული მე-15 საუკუნიდან (ჩ. წ.-მდე) თითქმის დღემდე, ადასტურებს ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვან მხატვრულ კულტურას გასაოცარი სისრულით. ფოლადური ხანის ოქრომჭედლობის ძეგლებიდან დავასახელებთ თამარ მეფის ეპოქის ქართველი ოქრომჭედლების — ბეჭა და ბეშქენ ობიზარების მიერ მოჭედილ ხატებს (ანჩისხატი და სხვ.), ხახულის ხატს და სხვა მრავალს, რომელთა დამზადების ტექნიკა და მხატვრული შესრულება სპეციალისტთა განცვიფრებას იწვევს.

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლების შესწავლა-აღწერისას ნ. კონდაკოვი შენიშნავდა, რომ „ჭედური ხელოვნება საქართველოში მე-11 საუკუნის ბოლოდან განვითარდა თვითმყოფად ოსტატობამდე... და...“ ხელოვნების უფრო

დიდ სრულყოფას არ შეიძლება შევხვდეთ თვით ბიზანტიისმდე კი<sup>1</sup>. ხოლო აკად. შ. ამირანაშვილი ადასტურებს, რომ: „ქართული ჭედვითი ხელოვნების მხატვრული ტრადიცია მე-10 საუკუნიდან „ძლიერსა და დამოუკიდებელ მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენს“<sup>2</sup>.

ჭედური ხელოვნების გამოჩენილი ქართველი ოსტატები, ანუ, როგორც ზოგნი უწოდებენ, „ოქრომჭანდაკელები“ ყოფილან: ასათი (X საუკუნე), იოანე მონის ძე და იოანე დიაკონი (XI საუკუნე), ბეჭა და ბეშქენ ობიზარები (XII საუკუნე), ასან ჭყონდიდელი (XII საუკუნე) და სხვ.

XVIII-XIX საუკუნის ჭედური ხელოვნების ოსტატების ნამუშევართაგან ყურადღებას იქცევს მასხალაშვილის, კოსტას, ნიკო გურჯის, როსტომის, მეუნარგიას, ქედას, ვახტანგ, კოსტა და ფილე ძაძაძიძეების, მიხეილ და დავით მამულაშვილების და სხვათა მიერ შექმნილი ჭედური ხელოვნების ნიმუშები (ყარყარები, აზარფუმები და სხვ.), ჩვენს დროს კი მათ ტრადიციებს გ. ხანდამაშვილი აგრძელებდა, რომელიც 1953 წელს გარდაიცვალა.

საინტერესო მეცნიერული შრომები მოგვეპოვება ზემოხსენებული ძეგლების მხოლოდ მხატვრული თვალსაზრისით შესწავლის დარგში (აკად. გ. ჩუბინაშვილი, აკად. შ. ამირანაშვილი).

ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლების დამზადების ტექნიკის შესახებ კი მხოლოდ ზოგიერთი მოსაზრება აქვთ გამო-

<sup>1</sup> Кондаков и Д. Бакрадзе. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб., 1890

<sup>2</sup> შ. ამირანაშვილი, ბეჭა ობიზარი, 1956 წ., გვ. 32.

თქმული ნ. კონდაკოს და დ. ბაქრაძის<sup>3</sup>, პ.უვაროვას<sup>4</sup>, აკად. შ. ამირანაშვილის<sup>5</sup>, აკად. გ. ჩუბინაშვილის<sup>6</sup> და სხვ. მკვრამ ეს მოსაზრებები ზოგადია, ესება მხოლოდ ფოდალურ ხანას, არ იძლევა ნათელ წარმოდგენას იმ საწარმოო იარაღებზე და ქართული უნიკალური ძეგლების დამზადების ტექნოლოგიურ პროცესებზე.

ამ მიმართულებით, რამდენიმე წლის წინათ, დოც. გ. ბარქაისთან ერთად, თრიალეთის კულტურის ძეგლების (ძვ. წელთაღრიცხვის XV საუკუნიდან ახალი წელთაღრიცხვის 11-111 საუკ.) შესწავლით ვეცადეთ გაგვეხსნა მათი დამზადების ტექნოლოგიური პროცესი. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ შესწავლულ შრომაში მხოლოდ ერთი პროცესი — გაწვევა შესწავლილი, რომელმაც საინტერესო დასკვნებამდე მივყავანა. სხვათა შორის, დაგრწმუნდით იმაში, რომ იმ დროისათვის ჩვენს წინაპრებს სცოდნიათ ლითონის ფურცლების გაწვევით დამუშავება და ჰქონიათ ამ პროცესის შესრულებისათვის საჭირო სახარაო ჩარხი და ხელნაწყო იარაღები<sup>7</sup>.

ქართული საოქრომჭედლო წარმოების, კერძოდ, ჭედური ხელოვნების ძეგლების დამზადების ტექნოლოგიური პროცესების შესწავლის უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი ერის კულტურის ისტორიისათვის; ამასთან ერთად მათი დამზადების ტექნიკის გახსნა-აღდგენა დღისათვისაც არაა ინტერეს-მოკლებული. ამ მხრივ ქართული საოქრომჭედლო ძეგლების სისტემატური მეცნიერული კვლევა-ძიება ჯერ არავის უცდია.

ჩვენ დავიწყეთ ქართული ოქრომჭედლობის ჭედური ხელოვნების პროცესებიდან თხელ ფურცლებზე რელიეფურ რთულ გამოსახულებათა მიღების ტექნოლოგიური პროცესის შესწავლა და მიზანშეწონილად ვვანით გამოვთქვათ ზოგიერთი მოსაზრება ამ პროცესების აღმნიშვნელი ტერმინების შესახებ, ვინაიდან ტერმინების დაზუსტებისა და მათი არის შემოფარგვლის გარეშე წარმოდგენილია ამ რთული ტექნოლოგიური პროცესის აღწერა.

გამოჩენილი მეცნიერები ქართული საოქრომჭედლო ნაკეთობის კვლევის დროს თხელ ფურცლებზე რთულ რელიეფურ გამოსახულებათა მიღების ანუ „რელიეფური კვერთხი“ პროცესს სხვადასხვანაირად იხსენიებენ. მაგალითად, აკად. შ. ამირანაშვილი ბევრ შემთხვევაში დაწარმოებთა განხილვისას აღნიშნავს, რომ „ძირითადი დამუშავება ძეგლის წარმოადგენს წინადა ამ ოყვანი თ (ხაზგასმა ჩვეინა) ოქრომჭედლობას, ხოლო წერილობანები და ორნამენტის საზოგადო მოხაზულობა შესრულებულია ყალბით, მისხალით და სხვ. შესაფერი იარაღებით“<sup>8</sup>. მასასადამე, აქ ავტორი ამოყვანით ოქრომჭედლობაში „რელიეფურ კვერთხს“ გულისხმობს; იგივე ავტორი სხვა შრომებში ამ წესით დამუშავებულ ვერცხლის ძეგლებს მოჭედლის უწოდებს, ხოლო მივალ ამ ხელოვნებას „ჭედურს“<sup>9</sup> ან „ჭედლის“<sup>10</sup>. ასევე ჭედური ხელოვნებით დამზადებულს



ანინისხატის დეტალი.

უწოდებს აკად. გ. ჩუბინაშვილი ბედის ოქროს ბარძიშ<sup>11</sup>, ხოლო სხვა ნაშრომში<sup>12</sup> იშხანის ჯვარს ქართული „ჭედვითი ხელოვნების ძეგლი. გიორგი ბოჭორიძე წმინდა გრიგოლ ღვთისმეტყველის ხატს ვერცხლზე ნაჭედს უწოდებს, თვით ჯვრის ბუდის შესახებ კი წერს „...იგი ირველივე ვერცხლის ფურცლებით არის შეჭედილი. ეს ფურცლები შემგულია ყვავილ-ფოთლითა და სხვა ჭედლის სახეებით“<sup>13</sup>.

ტერმინს „ჭედურს“ სხვა ავტორების ნაშრომებშიც ვხვდებით. ჭედური ხელოვნებით დამზადებულ სატეტზე შემდეგი წარწერებია ხოლმე: „...მოიჭედა ხე(ლ)თა ბექასითა, ქრისტე შეიწყალო“<sup>14</sup> ან კიდევ „...და... ვითაც კარზეთ: არა: ჰქონდა: ვინადინეთ: და კარები: მოვაჭედინეთ:“<sup>15</sup> და ა. შ.

უწინარეს ყოვლისა, საჭიროა დავადგინოთ ამ გავრცელებული ტერმინის — „ჭედურის“ შინაარსი და დიფერენცირება გავუკეთოთ იმ პროცესებს, რომლებსაც იგი მოიცავს, ვინაიდან ამ პროცესების აღმნიშვნელი ტერმინების დაუდგენლობის გამო იძულებული ვართ თითოეულ მათგანსაც ჭედური ვუწოდოთ, თუმცა ყოველი მათგანი ჭედური ხელოვნების მხოლოდ ერთ-ერთი ტექნოლოგიური პროცესის ამსახველია.

<sup>11</sup> გ. ჩუბინაშვილი, „ბედის ოქროს ბარძიშ“ საქ. სახელ. მუზეუმის მოამბე X, თბილისი, 1940 წ.

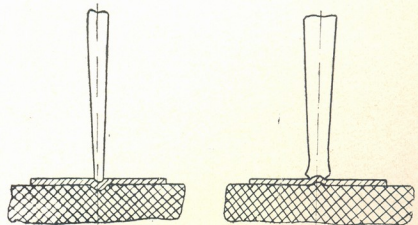
<sup>12</sup> გ. ჩუბინაშვილი, „973 წლის ჯვარი იშხანიდან“ საქართველოს მუზეუმის მოამბე.

<sup>13</sup> გიორგი ბოჭორიძე, „ჯვარისას ძეგლი“ საქართველოს არქივი, 1927 წ.

<sup>14</sup> შ. ამირანაშვილი, „ბექა ოპიზარი“, 1939 წ. გვ. 8.

<sup>15</sup> იგივე გვ. 11.

ნახ. 1. იარაღის თავის მოყვანილობა



<sup>3</sup> Н. Кондаков и Д. Бахрадзе. Опись памяти. древ. в нектор. храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890, გვ. 65.

<sup>4</sup> Материалы по археологии Кавказа, вып. 19, М., 1904, стр. 101—103.

<sup>5</sup> შ. ამირანაშვილი, ბექა ოპიზარი, 1936 წ. გვ. 21-26.

<sup>6</sup> Г. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, 1960 г., стр. 3—17.

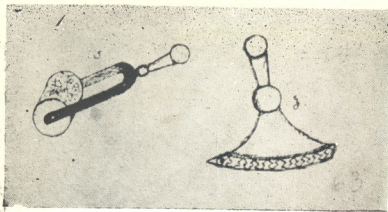
<sup>7</sup> თაყაყი, ვ. ბარქაია Советская археология т. XX, 1954 г. М. JI.

<sup>8</sup> შ. ამირანაშვილი, ვახუთი, „ლომისი“ № 7, „პუბლე მუშენარჯია“.

<sup>9</sup> შ. ამირანაშვილი, „ქართული ხელოვნების ისტორია“, 1944 წ. გვ. 190-193 და სხვ.

<sup>10</sup> შ. ამირანაშვილი, „ბექა ოპიზარი“, 1936 წ. გვ. 6.





ნახ. 2. ხატბანე VI-ის მიერ აღწერილი თევების ესკიზები

გებელ ლითონის ფურცელს შორის კიდევ სხვა იარაღი დგება. მათ საერთო ის აქვთ, რომ ძირითადად ორივე პროცესი თანხის ტემპერატურაზე სრულდება. მაგრამ რა ეწოდება ამ პროცესს ე. ი. ლითონზე გამოსახულებათა ამოყვანის პროცესს, როდესაც ის ხდება არა ტვიფრვით, არამედ სპეციალური იარაღებით?

ამ პროცესის ტერმინის დადგენის ცდამდე, საინტერესოა ჭედური ხელოვნების მკვლევართა აზრი იმ იარაღების შესახებ რითაც ამოყვანითი სამუშაოები სრულდება.

აკად. გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნული სამუშაოს შესასრულებელ იარაღებს პუნცონებს უწოდებს<sup>18</sup>, ნ. რეხვაიაშვილი — ფოლადის ჩხირებს (თან დასძენს „ისინი ნაირ-ნაირია“)<sup>19</sup>; ზოგი პუნსონებს უწოდებს, ზოგი დასახელებას სულ გვერდს უვლის, და ბოლოს აკად. შ. ამირანაშვილი ერთ-ერთ შრომაში აღნიშნავს, „...როგორ და რა იარაღებით ამხადებდნენ ასეთ ძველებს წინათ ჩვენში, ჯერჯერობით ეს გამოურკვეველია“<sup>20</sup>.

იარაღები, რომლებითაც ამოყვანითი სამუშაოები სრულდება, ძირითადად წარმოადგენს სწორ ღეროს, რომლის თავს მისაღები ღრმულის მოყვანილობა ან ამოსაყვანი ზედაპირის შებრუნებული მოყვანილობა აქვს. მაგალითად, თ- ზურცელზე

აქვე შევნიშნავთ, რომ „ჭედური“-ს განმარტებისათვის პირველი აზრი აქვთ გამოთქმული პროფ. გ. ჩიტაიას<sup>16</sup> და ნ. რეხვაიაშვილის<sup>17</sup>, მაგრამ მათი განმარტება, რომ ჭედური ნიშნავდეს არა ლითონის მხატვრული დამუშავების სახეს, არამედ ამ ლითონის ტექნიკური დამორჩილების ძირითად პროცესებს, ვეჭვობთ, არ არის ზუსტი.

ტერმინი „ჭედური“ წარმოებულა ჭედვისაგან. ჭედური ხელოვნების ნაწარმოებები ჭედვით არის შექმნილი და, ამდენად, მთელი ამ ხელოვნებით შექმნილი ძეგლებისათვის „ჭედური“ წოდება სამართლიანია.

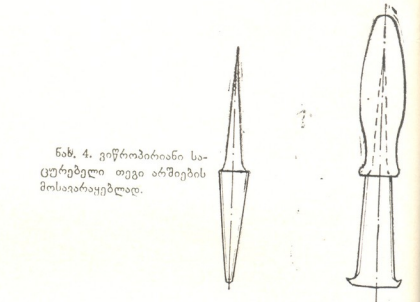
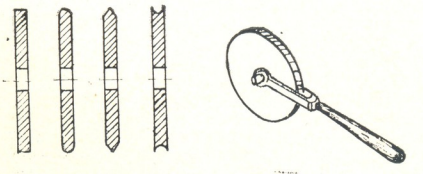
„ჭედური“ გულისხმობს ე. წ. თავისუფალ ჭედვას, ანუ ლითონების წნევით დამუშავების ისეთ სახეს, როდესაც ლითონის დენა მოქმედი ძალების მართბ სიბრტყეში თავისუფალია (ძირითადად ეს პროცესი ცხელ მღვდამარეობაში წარმოებს); ტვიფრვას, როდესაც ლითონის დენა შეზღუდულია სპეციალურ ტვიფრვებში; გაწვნებას, რომელიც ფურცლოვანი ლითონების წნევით დამუშავების ერთ-ერთ სახეს წარმოადგენს; კვერვას, როდესაც ლითონის ცივი დამუშავება კვერის საშუალებით ხდება და, ბოლოს, იმ პროცესსაც, რომლის საშუალებითაც სპეციალური იარაღებით და კვერებით სხვადასხვა რთულ გამოსახულებათა ამოყვანა ანუ მხატვრული დამუშავება ხდება. ამრიგად, ჭედური ხელოვნება წარმოადგენს თავისუფალი ჭედვის, ტვიფრვის, გაწვნევის, კვერვის და რთულ გამოსახულებათა ამოყვანის პროცესების ერთობლიობას.

არ შეიძლება „ამოყვანით“ სამუშაოებთან კვერვის პროცესის გაიგივება. კვერვის დროს კვერი (პატარა ჩაქეჩი) დასამუშავებელ ლითონის ფურცელს უშუალოდ ეხება, ხოლო ამოყვანითი სამუშაოების შემთხვევაში კვერსა და დასამუშავებულ

<sup>16</sup> პროფ. გ. ჩიტაია, „ქართული ოქრომკვლელობის საციხისათვის“ ხელნაწ., თბ., 1948 წ., გვ. 32.

<sup>17</sup> ნ. რეხვაიაშვილი აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XIX-B, 1956 წ., გვ. 205-206.

ნახ. 3. საგორბელი ვორკოლპი თევები არზების მისაპარაყებლად



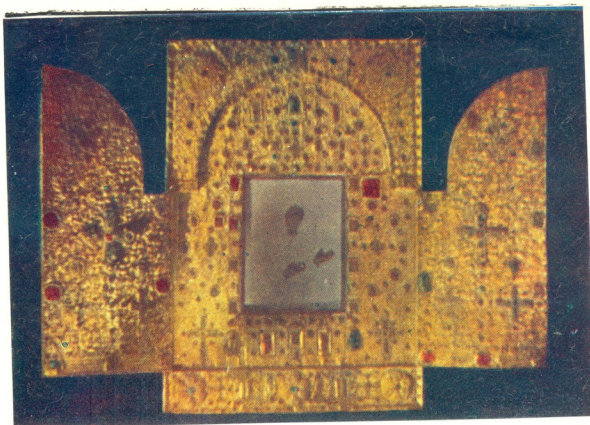
ამოსაყვანია ამობურცვა, მაშინ ღეროს თავს უნდა ქონდეს ზუსტად ასეთი მოყვანილობის ჩაღრმავება (ნახ. 1) და პირიქით, ზუსტად ისევე, როგორც ამ თუ იმ ასოს დაღის დასმისას იარაღის თავზე დაღის შებრუნებული გამოსახულება უნდა გვეკრძას. ასეთ იარაღს ჩვენში, როგორც სულხან-საბას აქვს, თვს უწოდებდნენ (იხ. საბასთან თევი — დასაბუქდავითი).

ქართული სიტყვის განმარტებით ლექსიკონში თევი ასეა განმარტებული: „გარაყის შესახებელი ხელსაწყო — ინსტრუმენტი; ბეჭედი; შტემპელი; შტამპი“. მაშ, თევი იგივე შტემპელი, შტემპელი კი გერმანული სიტყვაა და ნიშნავს: 1) ხელსაწყოს რომლითაც სურათის ან წარწერების შებრუნებული ამობურცული გამოსახულებით, რომელიც იხმარები ანაბეჭდის, ბეჭედის, დაღის მისაღებად; 2) ბეჭედი, დაღი, ნიშანი; 3) ნახე პუნსონი (ანუ პუნსონი).

<sup>18</sup> გ. ჩუბინაშვილი, „ხელოსნის ოქროს ბარძიმი“. საქ. სახელმწ. მუხ. მოამბე, ტ. X-B თბილისი, 1940 წ.

<sup>19</sup> ნ. რეხვაიაშვილი აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქ. სახელმწ. მუხ. მოამბე, ტ. XIX-B, 1956 წ., გვ. 206.

<sup>20</sup> შ. ამირანაშვილი, „სონის ეკლესიის წმ. გიორგის ხატი“, 1924 წ.



ხახლის ღვთისმშობლის ხატო

სწორედ ასეთი იარაღები გამოიყენება ჭედური ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი პროცესის — ამოყვანის შესასრულებლად და ამითი უნდა აიხსნას, რომ ზოგი მკვლევარი ამ იარაღებს პუნქონებად ან პუნსონებად იხსენიებს. მაგრამ რატომ პუნსონი და არა თვეგი?!

თვეგების შესახებ საინტერესო ცნობები გვაქვს შემონახული საქართველოს ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ ვახტანგ VI წიგნში: „წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნისა შეკრებილი მეფის ვახტანგისაგან“, რომელიც XVIII საუკუნის პირველ ნახევარშია დაწერილი. აქ თვეგები მოხსენებულია როგორც ვარაყის დასაკრელი იარაღები. ვახტანგი, იხილავს რა ორი სახის თვეს, აღწერს მათ, იძლევა ზემოთ წარმოდგენილ ესკიზებსაც და წერს: „ერთი თვეგი ასეთი უნდა იყოს. სინისა ჩამოსხმული ბრტყელი და მრგვალი. ის შუაზედ გახვრეტილი იქნება. იმას ორკაპს გაუკეთებენ ტარით და ფარემს გაუყრიან: ასრ უნდა დაბრუნდეს როგორცა დეზის ბორბალი. იმ პირზედა როგორც ნახჩი (ვფიქრობთ ნახჩის მაგივრად უნდა იყოს ნახჭი, რაც, სულხან-საბას სიტყვის კონის მიხედვით, ნიშნავს „უსულოზედ ამოჭრილს“) უნდა იმისთანას მოსჭვავ ზედ ის გამბარეი წყნარ წყნარი ჭირებით წააგორე, რომ ნახჩი კარგად დაიწადეს. იმ რკინას ზეიდად ხის ტარი უნდა ესვას, რომ რკინამ ხელი არ დასწვას: სახე ა.“ (ნახ. 2). მეორე თვეგის შესახებ იქვე ვკითხულობთ: „ასე უნდა რომ შუფრას გვანდეს მოპრტყე სახარაზოსას ან წიგნის მოსათლელ შუფრას და იმ პირზე მუღახილი იყოს მოჭრილი ან საჩხები როგორც გინდა. სახე ბ.“

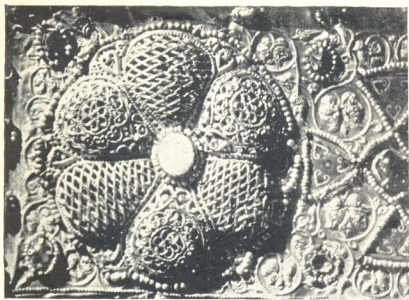
ამგვარად, აღნიშნულიდან ჩანს, რომ თვეგი ორი სახის იარაღს წარმოადგენს: მრგვალი — საგორებელი და ბრტყელი — დასაჭირებელი, ან საცურებელი. საცურავ თვეგის ან ბრტყელი თვეგის ზედაპირზე იჭრება სასურველი სახიანი ზედაპირი, ტყავზე ან ქალღღღზე ვარაყი ეფივნება და თვეგის წაგორებით, დაჭირებით ან წაცურებით სასურველი ვარაყი დაიკვრის. საგორებელი გორგოლაჭის სიგრძე დამოკიდებულია მოსაგარაყებელი ფურცლის სივანეზე. თუ ვარაყი ხაზის ვაწვრთვებში იქნებოდა დასადები (არშობების შემთხვევაში), უნდა ვიფიქროთ,

რომ გორგოლაჭებს ექნებოდა ნახ. 3-ზე ნაჩვენები სახე. ამით უნდა ავხსნათ, რომ პირველი თვეგის აღწერისას ვახტანგ VI აღნიშნავს „ერთი თვეგი ასეთი უნდა იყოს სინისა ჩამოსხმული ბრტყელი (ხაზგასმა ჩვენია) და მრგვალი“.

წიგნის არშობაზე ვარაყის დაკვრას ვახტანგ VI ავეწერს ასე: „... ზედ ვარაყი დააფინე და თბილი თვეგი თავისი რიგით გამბარეი წაუსვი თუ გააგორე. თუ დასაჭირებელი იყოს დააჭირე რახან მოთევა გაათათ, მერმე კურდღლის ფეხი წაუსვი და გადაბრტყე და სადაც მეტი ვარაყი არის, ის გარდავა“. აღნიშნულიდან ჩანს, რომ არშობის მოთევა შეიძლება გაგორებით (ე. ი. პირველი გვარის თვეგით) და წასმით და დაჭირებით (ე. ი. მეორე გვარის თვეგით), მაშასადამე, მეორე გვარის თვეგს არშობის დასადებად შეიძლება ბრტყელი ფორმაც ქონდეს. თუ თვეგის პირს არშობის სიგრძე აქვს, მაშინ ვარაყის დაკვრა თვეგის მხოლოდ დაჭირებით შეიძლება და, თუ არშობა ძლიერ გრძელია, მაშინ თვეგი უნდა გაკეთდეს ვიწრო პირით (ნახ. 4) და მისით ვარაყის დაკვრა შეიძლება თანდათანობით გადაადგილებისას, წაცურებით ან დაჭირებით.

არაა საგაღდებულო თვეგი იყოს მხოლოდ მრგვალი ფორმისა მისი ფორმა შეუზღუდავია. ეს რომ ასეა, ამას ამოწმებს ვახტანგ VI-ც. შეკრული წიგნის ყდაზე ვარაყის დაკვრის შესახებ იგი წერს: „...მერმე რომოლზედაც ვარაყის დაკვრა გინდოდე, იმაზედ ვარაყი დააფინე. მერმე მოიტანე როგორც თვეგი გინდოდე (ხაზგასმა ჩვენია) და ასე გაათათ, რომ ნაში ააღდლოს და ასე არ იყოს ცხელი, რომ ნაში ზედ არ დაიყენოს. მოიტანე ის თვეგი ვარაყზედ წააგორე, თუ გინდა დააჭირე. რახან მოსთვე, მერმე ლანდრის ნაჭერი წაუსვი და საცა არ უნდა ვარაყი, ის სრულად გადაიწმინდება და მოთევი დარჩება. მერმე მოიტანე რკინის უთო, თვეგით გაცხელე მუღახილი, და წაუსვი ყდაზედ ერთ პირათ და გაუღვარდება“. (238).

მოთევა ანუ თევა მარტო წასმით, გაგორებით და დაჭირებით არა ხდება. თევა შეიძლება წარმოებულ იქნას თვეგის კვერის დარტყმითაც. ამის შესახებ ვახტანგ VI წერს: „...თუ მოთევა გინდოდეს, ასე ჰქენ. მოიტანე ცივი თვეგი და მოსთეგე.“



სახელის ხატის დეტალი

ასე რომ თეგი დაადვა, კვერი ზეიდან დაკარ, ამგვარად მოითეგება და დარჩება. ამ სახით როგორც რომ ქალაქდ მისთვე, იმგვარად ეს მოითეგება კვერის ცემით“ (237).

ამგვარად, თვეზე კვერის ცემით ვარაყის დადება ხდებოდა, ისევე, როგორც ოქრო-ვერცხლის თხელ ფურცლებზე გამოშვლებათა მიღება.

ვარაყის დადების და ოქრო-ვერცხლის ფურცლებზე გამოშვების მიღების მუშაობის პრინციპი სრულიად ერთნაირია. ვარაყის დადების დროს თეგი მოქმედებს ვარაყზე (ქანდაზე) ანუ თხელ ფურცელზე 0,003 მმ სისქის აფსზე, რომელიც დაფენილია მუყაოზე ან ტყავზე. ამოყვანითი სამუშაოების დროს კი ოქროს ან ვერცხლის თხელი ფურცელი დაფენილია ფისთან მასაზე; ვარაყის დროს თხელი ფურცელი რჩება მუყაოზე, ამოყვანითი სამუშაოების დროსაც ხშირად ლითონის ფურცელი ფისთან ან სხვა რბილ მასაზე რჩებოდა. განსხვავება ამ პროცესებს შორის არის მხოლოდ ფურცლის სისქეში (ვარაყის დროს უფრო თხელია).

როგორც ჭედური ხელნაწერების ძეგლების დეტალური შესწავლა გვიჩვენებს, მათი დამზადებისას გამოუყენებიათ არა მარტო კვერითი საცემი თეგები, არამედ, ყველა იმ სახის თეგებიც, რომლებიც აღწერილი აქვს ვახტანგ VI-ს, მათ შორის, საგორბელო, რომელიც დაწნხვით ანუ დაჭირებით მუშაობს, აგრეთვე, საცურებელი თეგებიც.

ასეთი თეგები გამოყენებულა განსაკუთრებით ისეთ ჭედური ხელნაწერების ძეგლებზე, რომლებიც ძლიერ თხელი ფურცლებისაგან არის დამზადებული, მაგალითისთვის, აღნიშნული ხელნაწერის ხატს.

ზემოთ აღნიშნულს უნდა დაემატოთ კიდევ ის, რომ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის უფროსი მეცნიერ თანამშრომლის ნ. რეხიაშვილის ცნობით, ჩვენს ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში ტერმინი თეგი დღევანდლამდე ყოფილა რაკაში შემონახული<sup>21</sup>. რაკაში თვეს უწოდებენ იარაღს, რომელსაც ლითონის გადასაკეთად ხმარობენ (ნახ. 5).

თეგი რომ საკვით ან საჩხვ იარაღსაც ერქვა, ამას არც ვახტანგ VI უარყოფს. იგი მეორე გვარის თეგის განმარტებაც წყნს, რომ თეგი შეიძლება გავდეს წიგნის მოსათლელ შუფრასო და ამთარებს „...ან საჩხვი, როგორც გინდა“.

ამავეს ადასტურებს პოეტ-აკადემიკოსი ი. გრიშაშვილიც,

რომელიც თვეს ასე ხსნის: „თეგი — დურგალთა იარაღი, მცირე სატეხი (ხაზგასმა ჩვენია), ვარაყის დასაყვანილი საორბავი ხელსაწყო, სატეფარი“.

ასეთი საჩხვი, საკვით ანუ სატეხის მსგავსი იარაღი რელიეფურ გამოსახულებათა მისაღები სამუშაოებისთვის საჭირო იარაღების კერძო სახეა. ზუსტად ასეთი იარაღი ჩვენ ვნახეთ უკანასკნელი დროის ქართული ჭედური ხელოვნების საკუთესო მცოდნის გ. სანდამაშვილის იარაღებში — თეგებში, რომლითაც ვერცხლის ფურცლებზე კონტურების გავლებას აწარმოებდა.

აღნიშნულიდან ირკვევა, რომ თეგი წარმოადგენს სხვადასხვა მიყვანილობის იარაღს, რომელიც შეიძლება იყოს ბლაგი თეგით და მახვილი პირით, ბეჭედს, საგორბელ ვარაყის დასაკველ, გასაცურებელ, სატეხს, ან საჭდეგ ამოყვანის სამუშაოების შესასრულებელ ხელსაწყოს.

ბლაგავთიანი დეროსები იარაღი ამოყვანითი სამუშაოების ძირითადი იარაღებია. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამოყვანითი სამუშაოების შესრულება თავიდან დეროსებით იარაღებით უნდა დაწყებულიყო, რადგან ყველაზე უმარტივესია. სხვა ამოყვანითი და ვარაყის დასაკველი იარაღები ამ იარაღების შემდეგ განვიხილავთ წარმოადგენენ. ისიც უნდა ვიფიქროთ, რომ პირველად სწორედ დეროსები იარაღს ვერქვა თეგი. ამ მოსაზრებას ადასტურებს განმარტებით ლექსიკონში მოყვანილი სიტყვა თეგის I-ლი მნიშვნელობა, „თეგი — მიწაში ჩარჩენილი მსხვილი ძირი მოჭირალი ფიჩხის ან გათიბული ბალახისა ქიჩიყ“. შემდეგში კი ყველა იარაღმა, რომლებითაც მიიღებოდა თეგური სამუშაოები, თეგის სახელწოდება მიიღეს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარეობს, რომ ამოყვანითი სამუშაოს ძირითადი იარაღს თეგი წარმოადგენს, თეგებით ამოყვანის პროცესი თეგვას, ნაშუშვანი ნათეგს, ხელვებდას თეგურს.

ინტერესი მოკლებული არ არის აღნიშნვით, რომ როგორც აკად. გ. ჩუბინაშვილთან და შ. ამირანაშვილთან საუბრიდან ირკვევა, ტერმინებს „თეგურს“ და „თეგს“ ხშირად ხმარობდა თურქი მეცნიერების დამასახურებელი მოღვაწე ი. სინლუ-ლაშვილი.

აქვე საჭიროა თეგვას და ტეფურვას შორის ზღვრის გატარება.

ტიფური, სულხან-საბას განმარტებით, „მოძლილოდ ამოჭირილს“ ნიშნავს, ტეფურვა — „ეგამ-კო, ბრწყინვალედ შექმნას“<sup>22</sup>. ბერძნული ენის სპეციალისტების აზრით, აქ ეგამკო შეცდომით არის ნახმარი. მის მაგივრად უნდა იყოს ნიშნავს ბერძნული სიტყვა „ეგმასისო“, რაც ნიშნავს ბეჭედს — აღტეფურვას, დაბეჭდვას ანუ ტეფურვის პროცესს.

მეორე ადგილას აღმოტეფურვას (ანუ ტეფურვას) სულხან-საბა ასე განმარტავს: „აღმოტეფურვად რაღაღო მოძლილოდ აღმოტეფურვით ყვავილის სახედ და ელვარედ შექმნა, ანუ ბეჭედი ცილთა ზედა დასვა ტეფური აღმოაჩინო (აღმოჩნდეს). აღმოტეფურვა არს ოქრო და (ანუ) ვერცხლი მოძლილოდ აღმოტეფურვით ყვავილის სახედ და ელვარედ შექმნას, გინა რავლი და რკინა,



<sup>21</sup> ნ. რეხიაშვილი „მეცდლობა რაკაში“ 1953 წ., გვ. 53.

<sup>22</sup> სულხან-საბასიტყვის, კონა ნახ. 5. თეგი რაკიდან.



ანუ ბეჭედი დასვას ცვილისა ზედა და აღმოჩნდეს ტვიფარი მისი“<sup>23</sup>.

მამასადამე, ვასაგებია, რომ ტ ვ ი ფ ა რ ი იარალია, რადგან ის მომადლოდ ან ღრმად მოჭრილია, ნატვიფრი კი მისი საშუალებით მიღებული გამოსახულებაა. ამგვარად თევისა და ტვიფრის ერთი მეორისაგან განსხვავება გამოსახულების ამოჭრის სიღრმის მიხედვით შეიძლება. ტვიფარი უფრო ღრმად ან მომადლოდ ამოჭრილია. თევე კი გამოსახულება ნაკლებ სიღრმეზეა — ზედაპირულია (ფონი მცირედ არის ჩაწეული). ასეთ გამოსახულებიანი თეგები მხოლოდ ვარაყის დაკვრისათვის, ან ბეჭედის დასამეულად გამოიყენებოდა.

თანამედროვე ტ ვ ი ფ რ ე ბ ი ჩვეულებრივ ორი ნახევრისაგან შედგება. ძველად კი ნატვიფრი ნაკეთობის მიღება ძირითადად ერთნახევრიან ტვიფრებზე ხდებოდა. ასეთი ტვიფრის საშუალებით მიღებულ ანაბეჭდს, გამოსახულებას სიქას უწოდებდნენ („სიქა — ნაჭეობა, გამოსახულება ტვიფრის“<sup>24</sup>). სწორედ ასეთი მომადლოდ ამოჭრილი ტვიფრებით სარგებლობდნენ ჭედური ხელოვნების ოქრომჭედლები, რის შედეგადაც ოქროს, ან ვერცხლის ფურცლებზე რთულ გამოსახულებათა აღბეჭდვას ასდენდნენ.

ოქრომჭედლები ტვიფრით გამოსახულების მიღებას ასე ასდენდნენ: ტვიფრზე აფენდნენ ოქროს ან ვერცხლის თხელ ფურცელს, რომელსაც ზემოდან ტყვიას ადებდნენ. ტყვიაზე ჩაქურჩის ცემით ოქროს ან ვერცხლის ფურცელი ჯდებოდა და მისი გამოსახულება აიბეჭდებოდა. ტვიფრიდან ნაჭედ გამოსახულებას, ანუ როგორც მას უწოდებდნენ, სიქას აცლიდნენ (ვფიქრობთ აქედან უნდა წარმოსდგებოდეს ცნობილი ქართული გამოთქმა „სიქა გააკადა, გააპრო“).

ასეთივე ტვიფრით გამოსახულების მიღება ასეც ხდებოდა ფურცელს ფისოვან მასაზე აკრავდნენ, მასზე ტვიფრის ადებდნენ და ტვიფრზე ჩაქურჩის დარტყმით ფურცელზე გამოსახულება აღიბეჭდებოდა.

მიეღი რიგი ძველი ჭედური ხელოვნების ძეგლები შექმნილია ტვიფრით, რომელთა ხარისხი ძლიერ ჩამორჩება თევკით მიღებულ ნახელავეებს, და მათი ერთიმეორისაგან გარჩევა შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით, არ არის ძნელი.

ამგვარად, თევი ერთის მხრივ არის ღეროსებრი ან მრგვალი (გორგოლაჭოვანი) ნაირნაირი აღნაბეჭდის მისაღები იარაღი. მისი საშუალებით ელემენტარულ გამოსახულებათა მიღების ერთობლიობით სასურველი რთული გამოსახულებები მიიღება, ხოლო მეორეს მხრივ თევი არის ვარაყის დასაკრეული იარაღი. ტ ვ ი ფ ა რ ი კ ი არის რთული მოყვანილობის ღრმად („მომადლოდ“) ამოჭრილი საჭირო რელიეფის მქონე საციალური იარაღი, რომელზედაც გამოსახულების მიღება ერთბაშად ხდება დარტყმით ან ძლიერ დაწოლით.

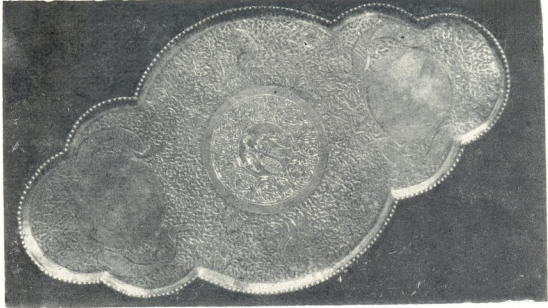
საბოლოოდ შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ჭედური ხელოვნების ძეგლი იქმნებოდა შემდეგი რთული ტექნოლოგიური პროცესებით: თავისუფალი ჭედვით, კვერვით, გაწნევით, თევკით და ტვიფრით. თავისუფალი ჭედვით ვერცხლის, ოქროს ან სხვა ლითონის ზოდისაგან თხელ ფურცლებს ამზადებდნენ, კვერვით (ან გაწნევით) ნაკეთის ფორმას იღებდნენ, ხოლო შემდეგ მის ზედაპირზე სასურველი გამოსახულების კონტურს ხაზავდნენ და სათანადო თევკებით სასურველ რელიეფს ღებულობდნენ.

ზმირად ჭედური ხელოვნების ძეგლების შემკობას ლითონის შემდეგში ამოჭრით, გრუხილთ, სევადით მინაქრით ცალკე დამზადებული საგანგებო ფორმისა და მაღალი გემოვნების დეტალების დაკავშირებით და ძვირფასი ქვების ჩასმა-მოჭვით აწარმოებდნენ.

<sup>23</sup> სულხან-საბა, სიტყვის კონა.  
<sup>24</sup> ვეფხისტყაოსნის 1957 წ. გამოცემა გვ. 382.

კ ქუთათელაძე

ვერცხლის სინი



# ფილმი აზერბაიჯანელ სახალხო გმირზე

ვენერა ბურჭულაძე

ყოველ ერს, დიდსა თუ პატარას, ჰყავს სახალხო გმირები, რომელიც სახელმწიფო თაობიდან თაობას გადაცემება. სახლი ლეგენდებს თხზავდა მათ შესახებ, ზეპირსიტყვიერებაში ხატავდა მათ ცხოვრებას, ჰუმანიზირებას, კაცთმოყვარებას. სახალხო გმირების თავდადება, ზოგანდაცაკობრადი მისწრაფება მომავალ თაობებს უნერგავდა სამშობლოსადმი სიყვარულს, აღანთებდა ყოველგვარი უსამართლობის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

ბევრი ასეთი გმირი ჰყავს მოძვე აზერბაიჯანის ხალხსაც. ერთი მათგანია მე-17 საუკუნის უბრალო მშრომელი გლეხის ოჯახიდან გამოსული ქორ-ოლი (რიფშანი). აზერბაიჯანის ხალხმა მწერლობასა და ზეპირსიტყვიერებაში საყოფად შემიონისა სხივლა სასიქადულო შეილისა, რომლის ცხოვრებაც ხალხისათვის თავდადების ბრწყინვალე მაგალითია. ქართველი არსენა და აზერბაიჯანელი ქორ-ოლი ბევრ რამეში ჰგავნან ერთანეთს. ქართველ ხალხს უყვარს თავისი გმირული წარსული. ამავე დროს უარესად პატივს სცემს სხვა ერის ტრადიციებს, მის მამაც წინაარებს. ამიტომაც მიიღო ასე გულთბილად თბილისელმა მაცურებელმა ამას წინათ ჩვენნი დედაქალაქის კინოთეატრების ეკრანებზე წაჩვენები აზერბაიჯანული ფართოეკრანიანი ფილმი „ქორ-ოლი“, რომლის სცენარს ეკუთვნის დრამატურგ ჰუსეინ სიღ ზადეს.

მხელა აუღივებლად უყურო ამ ფილმს, რომლის ყოველი დეტალი შემოქმედებითად არის გადაწყვეტილი.

„1600 წელს ირანის შაჰმა დაიპყრო აზერბაიჯანის მიწა, სადაც 18 წელს ბატონობდნენ თურქები. აზერბაიჯანელმა გლეხობამ, რომელმაც ვერ აიტანა ადგილობრივი ფეოდალე-

ბისა და დამპყრობლების მიმე ჩაგვრა, ამბობება მოაწყო. ხალხს ამ ბრძოლაში უძლიად ლეგენდარული ქორ-ოლი. ასე იწყება სურათი და მაცურებლის თვალში ჩამოხვე ჩნდება დარბეულად ჩაცმული, პერანგამომხეული და ფეხშიშველი გლეხის თიქი, რომელიც ერთი შეხედვით არათუ გამოირჩევა თვისტომთაგან. მაგრამ ფილმის დამდგმელი რეჟისორის ა. ალილის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მან შესწილ მაცურებლისათვის ეჩვენებინა სახალხო გმირის ანთეგმული გული, მან ღრმად ჩაიხედა გმირის სულში და დაგვანა ჩამოხეული პერანგის იქით დაფარული დიდი ადამიანური ხასიათი, კეთილშობილი ადამიანის ბუნება.

გაუხარელი იყო ქორ-ოლის ბავშვობა. დედის კალითიან მოწყვეტისთანავე ეზიარა იგი მადლიან მიწას. შრომობდა დღე და ღამე, მიწა არ ღალატობდა გამრჯელ ჰაბუეს, მაგრამ მოსავალი ხასს მიჰქონდა.

ხანის დიდებულო სასახლე, ბრწყინვალეობა, სიმდიდრე... განცხრომაში მყოფი ხანი მშვიდ-დ მესცქერის დაწყვედული ვეფხვების ბრძოლას. უცერად ორმოცნ ამხატება ერთი ვეფხვი და მეზობელ ოთახში ვეფხვის ბოვეკროან ალერსში გართული ხანის მშვენიერი ასულის წინ დუღიით დგება. სასახლეში განავაშია. თითქოს ყველაფერი გათავდა. მაგრამ ამ დროს ხანჯლოთ ხელში ოთახში შემოიჭრება ქორ-ოლი და კვეკვება ვეფხვს. საშინელი მხევი უსულად ეკვება.

აქ ჩნდება პირველად ქორ-ოლის სიძლიერი. მას ელის აურახტული სიმიდრე. ითხოვს რაც სურს — ყველაფერს შეუსრულებინ, — ასეთია ხანის გადაწყვეტილება. მაგრამ აქვე ეფიქვება ქორ-ოლის მდიდარი ადამიანური ბუნებაც. მას ყოველგვარ სიმიდრეს მშობლიური ხალხის თავსუფლება ურჩევს... იგი ხდება აჯანყებული ხალხის წინამძღოლი, უსამართლობასა და ძალმომროების წინააღმდეგ გაბედული ბრძოლის. ქორ-ოლის ვაჟკაცურ სულში, მის ხასიათში მკვეთრად იხატება აზერბაიჯანელი მშრომელი ხალხის მისწრაფება თავისუფლებისაკენ, უკეთესი ბერძისისაკენ. იგი თავისი ხალხის პატიონებისა და ვაჟკაცობის გამომხატველია.

საკუეთოსოდ ანსახიერებს მთავარ როლს მსახიობი ა. მამედოვი. მისი ქორ-ოლი გამოირჩევა ღრმა დაკვირვების უხარით, საზრიანობით, ვაჟკაცური შემართებითა და, რაც მთავარია, მშობლიური ხალხის უანგარო სიყვარულით. მსახიობი თითქმის ყოველ სცენაში ერთნაირად ძლიერია. მაცურებელი გზნობს და განიცდის მის რკინისებურ ნებისყოფას, გატუტებულ ხასიათს. დიდხანს გამასსოვრებათ მისი სახე, როდესაც იგი უკანასკნელად ესალმება ხანის მიერ მზაკვერულად დაბრმავებულ მამას. და როდესაც მოხევი მშობელი ვეხვება თავისი ქვეყნის მადლიან მიწას, ამყანებულ მთავორებს, სისხლივით გადაწითლებულ ყაყაჩობის მიმდგრებს, ქორ-ოლის თვალებიდან იფრქვევა შურისძიების გზნობა, აკი, თითქოს, ამხულს გმირის შინაგან ზრახვას „იბრძოლე, ყიდრე სამშობლო საბოლოოდ არ იქნება თავისუფლო“.

ქორ-ოლის ამხულს გმირის შინაგან ზრახვას „იბრძოლე, ყიდრე სამშობლო საბოლოოდ არ იქნება თავისუფლო“.

ქორ-ოლის ამხულს გმირის შინაგან ზრახვას „იბრძოლე, ყიდრე სამშობლო საბოლოოდ არ იქნება თავისუფლო“.

ქორ-ოლის ამხულს გმირის შინაგან ზრახვას „იბრძოლე, ყიდრე სამშობლო საბოლოოდ არ იქნება თავისუფლო“.

კადრი ფილმიდან „ქორ-ოლი“





ზნედაცემული, ბოროტი და უგულო ბატონის პასან-ხანის როს კარგად ასრულებს მსახიობი ა. ყურბანოვი. იგი თავისი წრის ტიპური წაოთმადგენელია. მის სახეზე აღიქმულია ბოროტება და მზაკვრობა. თესქერით მის და გრძობით, რომ ამ ზნედაცემული ადამიანისათვის არ არსებობს რაიმე წმინდა, შეუღავი. თავისი ცხოველური ენების დასაკმაყოფილებლად იგი არ ერიდება ღვიძლი ავილის აღმზრდელის ქალიშვილის გაუპატიურებასაც კი. ეკრანზე მისი ყოველი გამოჩენა ზიზღს იწვევს მაყურებელში.

თიძის დასახანსოვრებელი სახე შექმნა მსახიობმა მ. დაულავამ. იგი ნამდვილი აზერბაიჯანელი დედაა, ბატონუნებისადმი და მშრომელი ხალხისადმი სიყვარულით ზრდის როგორც საკუთარ შვილს, ისე მის თუქუტქეს — პასან-ხანის ქალიშვილს. განსაკუთრებით ძლიერად ატარებს იგი თავისი ქალიშვილის გადაოჩენისათვის ბრძოლის სცენას. ეს ჩუმი, წყნარი მიძა გაათრებულ ვეფხვს ემსგავსება პასან-ხანთან შეფედრისას.

საინტერესოა თიძის ქალიშვილის ალაგვის როლში მსახიობი ტ. აგამიროვა. მისი ალაგვის სპეტაკი, კეთილშობილური სულის ქალიშვილია. მას მთელი არსებით სძულს დამპყრობლები. ამიტომაც მოძალადე პასან-ხანთან ფუფუნებაში ცხოვრებას დილეგში ყოფნას არჩევს.

მიუხედავად მოქმედ პირთა სიმრავლისა, ფილმში წინა პლანზე კვლავ ქორ-ოლი დგას. იგი არასოდეს მარტო არ არის. მისი ადგილი ხალხთანაა. მის გარშემო მუდამ მსასვით მართალი და გაუტყუებელი ხალხია.

ფილმის უდავო გამარჯვებაა აზერბაიჯანელი, ქართველი და სომეხი ხალხების მეგობრობის მკვეთრ ფერებში წარმოსახვა. ამ სამი სახელოვანი ერის მტკიცე მეგობრობას უსსოვარი დროიდან ჩაეყარა მტკიცე საფუძველი.

შორეული არარატილად ჩამოსული გლეხები თხოვს ქორ-ოლის მიიღოს რაზმში, რათა აზერბაიჯანელებთან მხარდამხარ იბრძოლოს საერთო მტრის წინააღმდეგ.

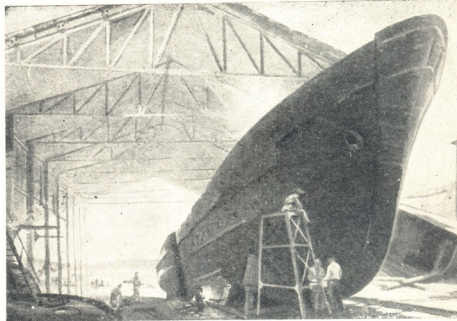
ამავე სურვილითაა შეპყრობილი ქართველი ვაჟაკი ქართლოსი (მსახიობი გივი თოხაძე). იგი დახმარებას თხოვს ქორ-ოლის დატყვევებული დების გამოსასხნელად. მაგრამ მარტო ეს არ არის ქართლოსის მისწრაფება. დების განთავისუფლების შემდეგ, იგი საქართველოში როდი ბრუნდება, არამედ რჩება აზერბაიჯანელებთან და იბრძვის მათთან ერთად. მან კარგად იცის, რომ რამდენ მოძალადესაც მოუსპობს სიცოცხლეს აზერბაიჯანის მიწაზე, იმდენივე მტერი აკლდება საქართველოს. მაგრამ, სამწუხაროდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართლოსის სახე სცენარში სუსტად არის მოცემული და მიუხედავად მსახიობის დიდი ცდისა, იგი არც ფილმშია გამოკვეთილი.

ფილმის სიუჟეტურ ქარგას ორგანულად ერწყმის კომპოზიტორ დ. ჯანგიროვის ღრმად ეროვნული მუსიკა. კარგია გაფორმება. ფერები ბუნებრივი და ორიგინალურია, ეს მხატვარი პ. ვერმენკოს დამსახურებაა.

ფილმი „ქორ-ოლი“ აზერბაიჯანელი კინოხელოვნების კიდევ ერთი გამარჯვებაა.

ვლ. ზარბე

ბათუმის გემშენებელი ქარხანა



რ. კეკელიძე

ისინდი



# „აბესალომ და ეთერის“ ინტონაციური ანალიზისათვის

ნიკოლოზ ჭიაურელი

აქარია ფალაშვილის მეგვიედრობა და მისი „აბესალომ და ეთერი“ ყოველთვის კართული მუსიკის მკვლევართა განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობდა. ჩვენც მიზნად დავისახეთ გავვერკვია ამ ოპერის ერთ-ერთი, პრაქტიკული თვალსაზრისით მუტად მნიშვნელოვანი საკითხი. „აბესალომ და ეთერის“ ძირითადი თემატიკური მასალისა თუ რიტმულ-ინტონაციური ბრუნვების ურთიერთდამოკიდებულებისა და კანონზომიერების, ოპერის საერთო აღნაგობაში მათი მნიშვნელობის გარკვევა საჭიროდ მიგვაჩნია არა მარტო იმიტომ, რომ ეს დაგვეხმარება ოპერის სტილისტური თვისებებისა და აქედან გამომდინარე, საშემსრულებლო საშუალებების განსაზღვრაში, არამედ იმიტომაც, რომ ეს საკითხი დღემდე ჩვენს მუსიკის-მცოდნეობაში არ ყოფილა საგანგებოდ გაშუქებული.

ცნობილია, რომ ნაწარმოების არქიტექტონური მთლიანობა ხშირად მიიღწევა რიტმო-ინტონაციური ბრუნვების ერთიანობის გზით და ლეიტმოტივების პრინციპის გამოყენების ხერხით.

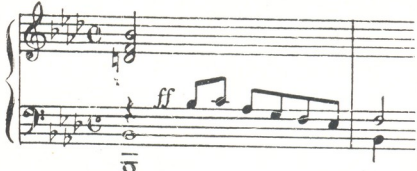
ანალიზიდან ნათელი ხდება, რომ ამ ორივე საკომპოზიციო ხერხის თავისებური ახლებური გამოყენებით ფალაშვილს მტკიცე დუბაბით შეუკრავს „აბესალომის“ ვრცელი პარტიტურა.

საერთოდ, რაკი ლეიტმოტივად მივიჩნევთ ხოლმე ისეთ სახასიათო ინტონაციურ თუ მელოდიურ ბრუნვებს, რომელიც ამა თუ იმ გმირისა, მოვლენისა თუ იღვის გამომსახველია, მაშინ ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ მთელი რიგი ინტონაციური ბრუნვების ან ცალკეული მკვეთრად გამოკვეთილი თემების ლეიტმოტივის სახით წარმოგვიდგება. მათ დრამატული კოლოზისა გაშლისა გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭებათ. ასეთია მაგალითად ის მკაფიოდ გამოსახული ლირიკული თემა, რომელიც პირველი გამოჩენისაზე, ჯერ კიდევ ოპერის შესაფარებულ მუტად ხატოვნად გადაისყვება აბესალომისა და ეთერის უხადო სიყვარულს, მის უმანკოებასა და განწირულობას.



ოპერის საერთო კონცეფციის გამოვლენაში მას მუტად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, და დრამატული კოლოზის გაშლის დროს იგი უცვლელი რჩება. გამონაკლისია მე-3 აქტში, სადაც ტრაგიკული კულმინაციის ეპიზოდში („გაუშვის“ შეძახილზე), გუნდისა და სოლისტების გაერთიანებული ჟღერადობით, ამ ლეიტმომის ძირითადი ინტონაცია გადმოიცემა.

ლეიტმოტივის ნიშანთვისებანი სდევს თან აგრეთვე ვალდებორების იმ საბედისწერო ხასიათის შეძახილს, რომელიც ოპერაში ჩამოყალიბებული სახით, თავისი სრული მნიშვნელობით ორჯერ ვაიმხვანებას. მე-3 აქტში ეთერისა და აბესალომის განშორებისას (იხ. კლ. გვ. 197), ხოლო შემდეგ კი არსებითად უცვლელი სახით უფრო შთამაგონებლად გაიძღვრეს ეთერის სიკვდილის დროს (იხ. კლ. გვ. 337), თუმცა მისი ძირითადი ინტონაციური მარცვლი ჯერ კიდევ I მოქმედებაში გამოჩნდება (იგი წინ უძღვის ეთერის სიტყვებს: „შენ ხარ დიდი დიდებული...“ მას ეთერისა და აბესალომის ტრაგიკული ბედის ლეიტმოტივი შეიძლება ვუსწავლოთ.



სემანტიკური მნიშვნელობა მიუნიჭებია კომპოზიტორს IV მოქმედების დასაწყისში (იხ. კლ. გვ. 232) საყვირების იმ გადაძახილებისათვის, რომლებიც პირველად დასრულებული სახით II მოქმედებაში (იხ. კლ. გვ. 95) აბესალომისა და ეთერის გამეფებისას გუნდ „მეფესა და დედოფლისას“ ფონზე ხმოვანდება. ბოლო აქტში საყვირების ამ გადაძახილებით მკაფიოდ გვეჩინება მეფე-აბესალომის მოსვლა და ამიტომ მეფური უფლების ლეიტემა უნდა ეწოდოს.

მიჯნურთა ურთიერთობასთან არის დაკავშირებული საორკესტრო ეპიზოდი, რომელიც II აქტში ეთერისა და აბესალომის ჯვრის წერის დროს გაისმის.



იმავე თემას IV აქტში სრულიად შეცვლილი აქვს თავისი პირვანდელი მშვიდი, ჰაეროვანი სახე და ბანების ოსტინატური ხმოვანების ფონზე, შუა ხმის ჩართვით, მძაფრად, მშფოთვარედ ხმოვანებს



შემდეგ კი იგი ძირითად თემატურ მასალად წარმოვიდგინებთ იმ ტრადიციული ხასიათის ინსტრუმენტალურ პოსტლუდისათვის, რომლითაც მთავრდება ოპერა (იხ. კლ. გვ. № 339, 340).

ასევე ლიტეიმის მნიშვნელობით გამოუყენებია კომპოზიტორს ორი მელოდიური ფრაზა, რომლებიც I და IV აქტში ვხვდებით და უშუალოდ დაკავშირებულია ეთერის სახესთან. მხედველობაში მაქვს ოპერის შესავალში კლარნეტის მწყობსური სალამურისებური კაემინთი აღსავსე პანგი. IV მოქმედებაში ეს მელოდია, არსებითად უცვლელი სახით გაიქცურს (იხ. IV მოქ. ეთერის არია გვ. 220 და სიკვილის სცენა გვ. 334).

საკურადლებოა არიის სიტყვიერი მასალა. ეთერი უჩივის თავის უბედობას და პასტორალური ბუნების მელოდიაც განიხსტავს უთვისტომობისა და მარტოობის განცდას.

ბოლოს აღსანიშნავია კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი რიტმულ-ინტონაციური ზრუნვა, რომელსაც ოპერის აღნაგობაში დიდი ადგილი უჭირავს. პირველად იგი ორკესტრში მინდარეთა სიმღერის განმეორების შემდეგ გაიზიარდება, როგორც შემაკავშირებელი პარტია და წინ უსწრებს აბესალომის არიოზოს.

ეთერი-აბესალომ-მურმანის პირველი შეხვედრით ჩასახული ეს სახასიათო ბრუნვა, მთელი ოპერის მანძილზე ყოველთვის მაშინ გაიქცურს, როდესაც კი სიყვარულის მოტივი წინა პლანზე წამოიწვევს ხოლმე. და ამიტომ მას სიყვარულის ჩასახვის ლიტეიმმა შეიძლება ვუწოდებ. მისი სახასიათო ინტონაცია ხან განწირული სიყვარულის ლეიტემასთან შეწყობილი გაიმეორანებს (იხ. გვ. 53, 104, 105, 336), ხან აბესალომისა და ეთერის შეკავშირების დრამატისებულ ლეიტემასთან ქლერს (გვ. 251, 340), ხან კიდევ დამოუკიდებლოვ, ღრმა დრამატისმით აღსავსე, ოპერის საკულმინაციო ეპიზოდში გაიზიარანებს; ეს მაშინ, როდესაც აბესალომი სახედისწერო გადაწყვეტილებას ღებულობს ეთერთან განმორების შესახებ (იხ. გვ. 197, 202); ზოგჯერ გასხენების სახით ან როგორც შემაკავშირებელი პარტია ისე ქლერს. (გვ. 19, 34, 62, 67, 105, 115, 116).

როგორც ქვემოთ მოყვანილი სანოტო მაგალითები დაგვარწმუნებენ, ფალოავილს ეთერისა და აბესალომის მხატვრული სახეების საერთო თვისებანი ამ ლეიტემოტივის ძირითადი ან ტრანსფორმირებელი მუსიკალური ფაქტურით გა-მოუყვნივა.

ყურადღება უნდა მივაქციოთ აგრეთვე იმ საგულისხმო გარემოებას, რომ არსებითად აბესალომისა და ეთერის პირველი დიალოგის ფაქტურის, მასთან ერთად სიყვარულის ჩასახვის ლეიტემის რთულ ნაწავს წარმოადგენს მათი მეორე შეხვედრის სცენის მთელი ვოკალური და საორგანო პარტები.

მაგრამ თუ კვლავ განვარძობთ ეთერი-აბესალომის მუსიკალური სახეების ერთობლივი საძირკვლის ძიებას, მაშინ სხვა უფრო მნიშვნელოვანი და ფრიად საკურადლებო საკითხებიც გაიარკვევა.

იმის გასარკვევად, თუ კომპოზიტორი ოპერის მხატვრულ სახეებს შორის როგორ ინტონაციურ ურთიერთობას ამყარებს, ჯერ დავასრულოთ ეთერი-აბესალომის ურთიერთდამაკავშირებელ ინტონაციითა კვლევა. ამისათვის მოვიყვანთ კიდევ ორ მაგალითს. მხედველობაში გვაქვს აბესალომისა და ეთერის ფრაზები „გაგეხსნა ოქრის საქინში“ და „მე ვარ ობოლ ობლის შვილი“.

როგორც უხედავთ, ეს მუსიკალური ფრაზა აბესალომის ფრაზის არც თუ ისე შორეულ ნაირსახეობას წარმოადგენს. კომპოზიტორს ეთერის ფრაზაში პირველწყაროდან უცვლელად გადმოუტანია მისი ყველაზე სახასიათო ნიშან-თვისება. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, რამდენად განსხვავებულ სახასიათებს ძერწავს კომპოზიტორი! არსებითად ეთერის განსხვავებული სახასიათის დამოკვეთას კომპოზიტორი აღწევს იმით, რომ ამჯერად მელოდიური ხვეული განაოხრებულად არა მარტო უხვი მელოზიმიებისაგან, არამედ აქ უკვე სავესებით შეცვლილია პარმონიული საძირკველი და ეს ქალა-



ჭური ფოლკლორის ნიშანთვისებების შემცველი მგლოდა ეთერის ფრაზაში უკვე სხვაგვარად, სოფლური ფოლკლორის ტიპური ნიშანთვისებებით არის შემკობილი. (აი ერთ-ერთი მაგალითი იმისა, თუ ფალაშვილი რაოდენ ხად ნაშთულე-ბებით ახდენს ქალაქური და სოფლური ფოლკლორის ნიშან-თვისებების შერწყმას).

საქმე იმაშია, რომ მიუხედავად ფაქტურული მსგავსებ-ერთიანობისა, ფალაშვილი ყოველთვის მტკიცედ იცავს და აღწევს კიდევ ეთერისა და აბესლომის ხასიათებისა და სა-ხეების დიფერენცირებას. კომპოზიტორი ამ პრინციპს მტკი-ეოდ იცავს მთელი ოპერის განმავლობაში და თითქმის ყველა საანსამბლო ადგილებშიც კი. მაგრამ, თუ ეთერ-აბესლომის პარტიებს გულდასმით გადავხედავთ ამ თვალსაზრისით, შე-განჩნევთ, რომ ავტორი არაფერს დიფერენცირების ამ პრინ-ციპს მაშინ, როდესაც გამიჯნურებულნი თავიანთ სულიერ სწრაფვაში პარმონიულ ერთიანობას აღწევენ. აქ უკვე ორივე პერსონაჟის ვოკალურ პარტიას კომპოზიტორი ერთიანი მუ-სიკალური მასალით გამოისახავს. ასეა, მაგალითად პირველი მოქმედების საფინალო დუეტში, სადაც აბესლომისადმი სახესებით მიხდომილი ეთერის სულიერი სწრაფვა, არსებით-ად აბესლომის პარტიის ცალკეული რიტმო-ინტონაციების ზუსტი გამეორებით არის მოცემული.



ეთერსა და აბესლომს შორის არსებული ინტონაციური მსგავსების სხვა მაგალითების მოყვანაც შეიძლება, მაგრამ ფუფიქრობთ ესეც საკმარისია, რომ დავევადინა ამ მსატყურელი სახეების ძირითადი რიტმო-ინტონაციების ერთიანი საძირ-კველი.

სამაგიეროდ, სრულიად განსხვავებული ფაქტურული მასალით შექმნიდა კომპოზიტორს ოპერის შესაძენ მთავარი მოქმედი პირის მურმანის სახე. მისი გამოჩენით, როგორც წესი, ყოველთვის მკვეთრად იცვლება ფაქტურული მასალა: ინტონაცია, მეტრო-რიტმი, ორკესტრობა, ტონალობა, რე-ჟისტრი და სხვ. (იხილე კლავირის გვ. გვ. № 18, 32, 35, 62, 130, 178, 199, 252). კომპოზიტორმა მურმანის სახე შექმნა ოპერის მუსიკის ძირითადი ფაქტორიდან სრულიად განსხვავებული, გამიჯნული მასალით. ამასთან, ყურადღიას იპყრობს ისიც, რომ მთელი ოპერის განმავლობაში მიუხედა-ვად ხასიათის მთლიანობისა, მურმანის პარტიის ცალკეულ ეპიზოდებს შორისაც კი ვერ შევიშინებთ მონათესავე, ნიშან-დობლივ ინტონაციურ ან რიტმულ ბრუნვებს. ოპერის და-ნარჩენ პერსონაჟებთან შედარებით, მურმანის შინაგანი სუ-ლიური სამყარო გამოირჩევა თავისი მრავალწანაფოვანებით. ამ პრინციპზეა აგებული მისი მუსიკალური პარტიაც. კომპო-ზიტორის წინაშე იდგა უადრესად დიდი წინააღმდეგობებით აღსავსე ადამიანის შინაგანი სულიერი სამყარო. მისი მურ-მანი ოდესღაც გულუხვი რანდილი, ხან შურით აღსავსე ადა-მიანია, ხან გამკლავი ცინიკოსი, ხან გამწვავებული ასპიტო, ხან ცბიერი და ორგული, ხან კი მაღალი გრძობებით და-ჯილდოებული ადამიანი, მოსიყვარულე, მზრუნველი, ერთ-გული ქმარი და თავმოყვარე, ქედმაღალი ვასალი. საყურა-

დღებოა, რომ მურმანის ხასიათის ეს ნიშან-თვისებანი იმ-გვარად არიან გამოხედილი ოპერაში, რომ ისინი არც-ერთი მნიშვნევაში არ მთორდებათ (გამონაკლისს წარმოადგენს მცირე მოკულობის რეიტატატული ფრაზა „კაცსა გულუხ-სა“).

კომპოზიტორს ერთიანი რიტმო-ინტონაციური საძირკვე-ლით შეუმძობირებია აგრეთვე ოპერის საგუნდო პარტიაც. მაგალითად, III მოქმედების საკულმინაციო ეპიზოდისათვის კომპოზიტორს საფუძვლად დაუდგია ჯერ კიდევ ამავე აქტის დასაწყისში გამოყენებული თემატური მასალა. აქ, ბანის ხმებში, როგორც ერთ-ერთ მთავარ თემად, უცვლელად სახით გაიჟღერს პირველი გუნდის „რა დღე დაგვიდგას“ მუსიკა-ლური და სიტყვიერი მასალა, ხოლო მაგალ ხმებში მოცემუ-ლია იგივე თემა შემბრუნებული სახით, როგორც ახალი მას-ალა.

სხვათა შორის ამ ინტონაციების ძირითადი სახე, როგორც ჩანასახი, ჯერ კიდევ აბესლომის არის შესვალთან (ცენა) გაისმის (იხ. კლ. გვ. № 162).

აქ აბესლომის სცენის ყველაზე სახასიათო რიტმო-ინ-ტონაციას, მის დასაწყისს ორ ტაქტს, ცენტრალური ადგილი აქვს დათმობილი მთელს მოქმედებაში. საგუნდო ეპიზოდებ-ში იგი ხშირად გაისმის და მასთან ფსიქო-ემოციურ უნისონ-ში ჟღერს. ეს ინტონაციური მასალა ჯერ წინ უსწრებს პირ-ველ გუნდს („რა დღე დაგვიდგას“) ბანის საკარავების შესრუ-ლით:



ხოლო შემდეგ იგივე თემა მუსიკის დინებაში უცვლელად სახით შეიჭრება ჯერ აბესლომის, მურმანისა და ორკესტრის, ხოლო შემდეგ კი მსახურთუხუცესის, გუნდის ბანებისა და ორკეს-ტრის გადმოცემით გუნდის („გების შეტას ვე სწადის“) ხმე-ბის კანონური გატარების შემდეგ.

ბოლოს, ორკესტრის მაქსიმალური ხმოვანებით იმავე თემა უშუალოდ შევყავით მთელი აქტის საკულმინაციო ეპიზოდში. („რა დღე დაგვიდგას“, იხ. კლ. გვ. № 208).

ამრიგად აქვს ისევე, როგორც I აქტში, წამყვანი განწყო-ბილების ერთიანი მზარდი ხაზის დამკვიდრებისათვის კომ-პოზიტორი მიმართავს დიფერენცირებულ მსატყურელი სა-ხეების ინტონაციურ გაერთიანებას. მაგრამ ფალაშვილი ამ საკომპოზიციო ხერხით ცალკეულ სცენურ მუსიკალურ სა-ხეებს შორის ამყარებს არა მარტო ფსიქო-ემოციურ ერთი-ანობას, არამედ იმავე რიტმო-ინტონაციებით ქმნის იმ შემა-კავშირებელ ხიდებს, რომლებიც მონოლითურ მთლიანობაში ჰკრავს ოპერის ცალკეულ აქტებს.

იმავე საკომპოზიციო ხერხით არის მიღწეული II მოქმე-დების არქიტექტონური მთლიანობა, თუმცა, ერთი შეხედვით, ამ აქტის მუსიკალური ფაქტურა თითქოსდა მრავალსაზოვა-ვანია. იგი შეიძლება ფაქტურულად ჭრელადაც კი მოგვეჩვენ-ნოს, მაგრამ საკმარისია ოდნავი დაკვირვება, რომ ამ მოქმე-

დების ცალკეულ ნიმუშებს შორის მჭიდრო რიტმო-ინტონაციური კავშირი შეენიშნო.

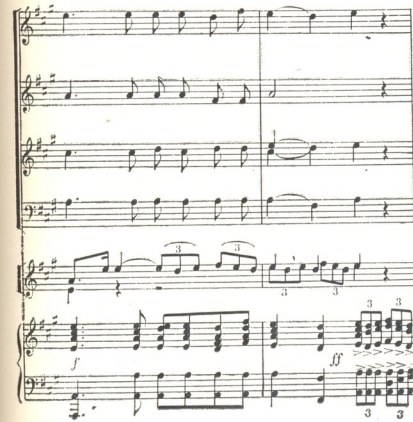
ადვილი შესამჩნევია, რომ ფანფარული ხასიათის რიტმო-ინტონაციის (კლავირში № 8 ეპიზოდი), რომელიც მეფური დიდების ლეიტმოტივის პირველ წყაროს წარმოადგენს გაბატონებული მდგომარეობა უჭირავს ამ მოქმედების უმეტეს ნაწილში.



იგი მეფე-დედოფლის მაყრიონის მოახლოების სანიშნოდ. ჯერ გაიჟღერს დაყურსულ ვალდორნებში, სოლო შემდეგ კი, საყვირების ბრწყინვალე, შუქმოსილ ხმოვანებაში.



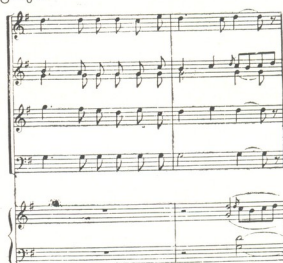
ბოლოს, როგორც ერთ-ერთი მთავარი მელიოდური ხვეული, ორკესტრისა და გუნდის მქუხარე ჟღერადობაში ჩამოყალიბდება.



აქ ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ კომპოზიტორი ვალდორნების ზემოთ აღნიშნული გადახაზილების რიტმო-ინტონაციების ტრანსფორმაციის ორ სრულიად განსხვავებულ ნიმუშებს იძლევა ერთდროულად. აქ, ფალიაშვილი ერთი და იგივე რიტმო-ინტონაციის გარდ ქნა-სახეცვლას ორი მიმართულებით წარმართავს. თუ აქედან მოყოლებული საყვირების შესრულებით ამ რიტმო-ინტონაციებს მეფური დიდების ლეიტმოტივის მნიშვნელობა ეძლევა, საგუნდო პარტიამ იმავე რიტმო-ინტონაციების სხვაგვარ სახეობას უპირატესად არქიტექტონიკური დანიშნულება ეძლევა. იგი საფუძვლად დაედება მომდევნო ეპიზოდს. (აღსანიშნავია, რომ რამდენიმე ტაქტით ადრე ეს რიტმულ-ინტონაციური ბრუნვა

ჯერ პილოს სასიმღერო პარტიამ გამოჩნდება ის. გვ. 94).

ეს სახეობა ბრწყინვალეობით აღსავსე საგუნდო ეპიზოდს თითქმის უნიშვნელო სახეცვლის შემდეგ კონტრტის შესრულებაში, აღმართო ფიცის დადებისას, უკვე ლოცვა-ვედრების ხასიათს ატარებს:



ამ აქტში, როგორც ვხედავთ, სრულიად განსხვავებულ ხასიათის ეპიზოდებს შორის კომპოზიტორს ჯაჭვისებური კავშირი გაუტანს. საერთოდ კი უნდა ითქვას, რომ „აბუსალითის“ პარტიურაში, როგორც ცალკეულ აქტებში, ისევე მოქმედებებს შორის უხვადაა გადებული ეს ინტონაციური ხიდები. თვით იმ ლეიტმომებს და ლეიტმოტივებს, რომელთა შესახებ ზემოთ ვილაპარაკეთ, სემანტიკურ თვისებებთან ერთად წმინდა არქიტექტონიკური მნიშვნელობაც აქვს. მაგრამ კომპოზიტორს ცალკეული აქტების შეკავშირების მიზნით სხვა საკომპოზიციო ხერხიც გამოუყენებია. ამ თვალსაზრისით ყურადღების ღირსია ის საორკესტრო ფაქტურა, რომელიც სვლის, შემთავაზირებელი მასალის სახით გაივლის ხოლმე ოპერის ყველა მოქმედების ცალკეულ ეპიზოდებში. იგი, როგორც წესი, ყოველთვის სცენარის სიტუაციის შესატყვისი, ნაირფეროვანი ფსიქო-ემოციური სახით ეღერს.



(იხ. კლ. გვ. № 20, 26, 30, 31, 176, 177, 198, 315, 316, 337).

რაკი ასებთიად დავამთავრეთ ოპერის რიტმო-ინტონაციითა ძირითადი სახეობებისა და მათი ურთიერთდამოკიდებულების საკითხის განხილვა, წერილის შეაძლებლობის ფარგლებში, მოკლედ მაინც უნდა შევეხოთ იმ ცალკეულ რიტმო-ინტონაციას და საკომპოზიციო ხერხს, რომელთა თავისებურებანი თვით კომპოზიტორის სტილისტიკური თვისებებიდან მომდინარეობენ. ეს საკითხი მით უფრო მოითხოვს გაშუქებას, რომ ოპერის ორგანული მთლიანობა მათი საშუალებითაც მიიღწევა.

ჩვენ მხედველობაში გვაქვს რიტმო-ინტონაციის ის გარკვეული ბრუნვა, რომელსაც კომპოზიტორის თვალში მოქმედობაში დიდი ადგილი უჭირავს. იგი ფალიაშვილის მუსიკის რიტმული და მელიოდური ბრუნვის სინტაქსის ერთ-ერთ ტიპურ ნიშნად წარმოგვიდგება.



მისი ძირითადი სახეობა ან ნაირსახეობანი გვხვდება კომპოზიტორის შემეყიდრების უმეტეს ნაწილში და, განსაკუთრებით კი იქ, როდესაც ფალაშვილი ხალხურ მუსიკალურ ფორმებს უკავშირდება<sup>1</sup>. მართალია, ეს გარემოება უცილობელს ხდის მის ხალხურ წარმოშობას, მაგრამ ამჟღერად ამას ჩვენთვის არა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ეს რიტმო-ინტონაცია ჩვეს ყურადღებას იპყრობს იმდენად, რამდენადაც იგი კომპოზიტორს გამოყენებულ აქვს სრულიად სხვადასხვაგვარი ელფერით. ყველაფერი ეს საკმაო საფუძველს გვაძლევს დავასკვნათ, რომ აღნიშნული რიტმო-ინტონაციური ბრუნვა ფალაშვილის სამეტყველო მუსიკალური ენის ერთ-ერთ ტიპურ ნიშანს წარმოადგენს და მას ყოველთვის (განსაკუთრებით კი „აბესალომსა“ და „დაისში“) გარკვეული არქიტექტონიკური მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს.

როდესაც ოპერის რიტმო-ინტონაციითა სადაურებისა და ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს ვიხილავდით, იქ ნათლად დავინახეთ, რომ მურმანის მუსიკალური სახე შემქმნილია სრულიად განკერძოებული ფაქტურით, ხოლო ეთერ-აბესალომის სახეები კი გამოძრწვნილია ერთიანი რიტმო-ინტონაციური მასალით, მათი გარდაქმნა-გარდასახვით. ხაზგამოთვლილი აღნიშნული იყო აგრეთვე ისიც, რომ მიუხედავად ეთერ-აბესალომის პარტიების შორის არსებულ რიტმო-ინტონაციითა მჭიდრო კავშირისა, მასალის გარდაქმნის მაღალი ოსტატობით ფალაშვილი მათი მხატვრული სახეების სანიმუშოდ დიფერენცირებას აღწევს და რომ ამ მოწონებულ ტილოზე საოცარი სისადავითა და ფსიქოლოგიური სიმართლით არის აღბეჭდილი ყოველი სახე. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ სახეებისა და ხასიათების რელიეფურ გამოკვეთილებას ხელს უწყობს და უფრო ნათელს ხდის თვით ოპერის აღნაგობის მკაფიოდ მოხაზული კონტურები, — ოპერაში დრამატული კოლოზია იქნება ორი ძირითადი მოპირდაპირე ხასიათის გამშალა-განვითარების გზით. აქ მკაფიოდ ჩანს, რომ ეთერ-აბესალომის ნათელ ნახევებს არრდილივით დასდევს მურმანის პირქუში სახე. იგი ექსპოზიციიდან მიყოლებული ბოლომდე

ეთერ-აბესალომის სახეების გამშალა-განვითარებას ემართკმულურად მისდევს. სახეების ასეთი გამოჩვენა გამოვლენილია როგორც მუსიკის შინაგანი ბუნებით, ასევე ფაქტურული სხვაობით. გარდა ამისა, აქვე შეიმჩნევა კიდევ ერთი მხტად საგულისხმო მოვლენა. აქ, ისევე, როგორც ოპერის ლიტერატურულ წყაროში, მუსიკალური სახეები თავის გამშალა-განვითარებას აღწევენ მოწინააღმდეგე სახესთან არა შერკინება-ჭიდილის გზით, არამედ მათი ურთიერთდაპირისპირებით. ოპერაში, კონფლიქტურ ურთიერთობაში მოცემული სახეები პარალელურად ვითარდებიან. ეს არის დრამატული კოლოზის შექმნის ისეთი ხერხი, რომელიც განაპირობებს ოპერის ეპიკურობას, და ამიტომ სრულიად ბუნებრივია, როდესაც კომპოზიტორი საწინააღმდეგო სახეებისა და ხასიათების დაპირისპირებით ნაწარმოების დედანარის გამშალა-განვითარების უწყვეტ პროცესულობისაში მიისწრაფვის. არსებითად ჩვენ აქ საქმე გვაქვს სახეების დაპირისპირებაში მოცემული ერთიანი განვითარების პროცესთან.

ცხადია, „აბესალომის“ შესრულებისას, უპირველეს ყოვლისა, (სცენურად და მუსიკალურად) რელიეფურად უნდა იქნეს გამოკვეთილი ის ორი ერთმანეთის საწინააღმდეგო ფსიქო-ემოციური ბუნების ძირითადი ხასიათები, რომლებიც თავიანთი გამშალა-განვითარებით დრამატულ კოლოზიას ქმნიან. ესენია, როგორც აღვნიშნეთ, ერთის მხრივ მურმანი, ხოლო მეორეს მხრივ კი ყველა დანარჩენი სცენური პერსონაჟი და ხალხი. (თუმცა ამ უკანასკნელთა ერთიანობა სასყადიდი შინაგანი კონფლიქტებით, სახელდობრ III აქტში). უდავოა, აღნიშნული გარემოება გვიკარნახებს დრამატული კოლოზის შემქმნელი ამ ძირითადი ხაზების გამომსახველი მუსიკის საშემსრულებლო ფაქტორებით განკერძოება-გამიჯნას. მაგრამ ყველაფერი ეს იმას როდი გულისხმობს, თითქმის ოპერაში მართლდენ ეს ორი ძირითადი ხაზი შეიცნობოდეს. ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ მუსიკისადმი ასეთი მიდგომა არა მარტო შეცდომაში შეგვიყვანდა, არამედ დააინუნდა კიდევ მის უმეველ დირსებებს. როგორც დასაწყისშივე იყო ნათქვამი, ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ გამორჩევა მხატვრული სახეებისა და ხასიათების სანიმუშოდ დიფერენცირებით და ხატოვანებით. ისე, როგორც ეს ხელოვნების შესანიშნავ ქმნილებებს ახასიათებს, აქაც ყოველი მოქმედი პირი, დასურათატებულია მისთვის შესატყვისი განსხვავებული ბუნების მუსიკით. ზემოთ აღნიშნული ჩვენ გესურდა გავგვერკვია მხოლოდ იმ ორი ძირითადი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო იდეურ-ემოციური შინაარსის სახეების გამშალა-განვითარების პრინციპი, რომლებიც ნაწარმოების დრამატული კოლოზის დომინირებულ ფაქტორს წარმოადგენენ და, რაც მთავარია, განაპირობებს ოპერის იდეურ-მხატვრულ კონცეფციას.

<sup>1</sup> მკითხველს ჩვენ არ მივეთითებთ „აბესალომის“ იმ ადგილებს, სადაც ეს რიტმო-ინტონაციური ბრუნვა ან მისი სახესხვაობანია გამოყენებული, იგი ადვილდ მისაგნებია. ზემოთ აღნიშნულს დასადასტურებლად აღვნიშნავთ მხოლოდ „დაისის“ კლავირის გვერდებს: „ფორტულო“ 95-დან 126-მდე. „ალიფშაჟი“. ...133-დან 149-მდე; „მთოულერაი“ 182-დან 183-მდე; „ცანვალა და გოგონა“ 186 იხ. აგრეთვე ოპერის სილო პარტიების ცალკეული ეპიზოდები.

# კუბის რესპუბლიკის ბალეტი

ელვარდ გოლდერნისი

**მ** არშან, ოქტომბერ-ნოემბერში, საბჭოთა კავშირის ესტუმრა კუბის რესპუბლიკის ბალეტი. რა თქმა უნდა, ჩვენს სამშობლოში არ არის ისეთი კუბეზი, რომელიც სულით და გულით მოწოდებული არ იყოს იხილოს თავის სტუმრებად კუბელები. მაგრამ ამჯერად მათი სტუმრობა წილად ხვდა სამ ქალაქს — მოსკოვს, ლენინგრადს და რიგას.

ჩვენმა ჟურნალმა მხედველობაში მიიღო რა ერთი მხრივ ის, რომ ჩვენს მკითხველებს აინტერესებს ყველაფერი გმირი კუბელი ხალხის ცხოვრებიდან, და მეორე მხრივ ის, რომ ქართული აკადემიური ბალეტის მიერ, საბჭოთა ქორეოგრაფიის გამოჩენილი მოღვაწის ვანტანგ ჯაბუკიანის ხელმძღვანელობით მოპოვებულ დიდ წარმატებათა გამო, ჩვენს რესპუბლიკაში მეტად პოპულარული გახდა საბალეტო ხელოვნება, გადაწყვიტა გაცენოს თავის მკითხველებს ბალეტის კუბელი ოსტატების შემოქმედება.

შემიძლია ვთქვა, რომ ამ სტრიქონების ავტორს ბედმა გაუღმა — წილად ხვდა შეეგროვებინა მასალა კუბის რესპუბლიკის ბალეტზე და ჩვენი ჟურნალის მკითხველთა სახელით გადაეცა სალამი კუბელი სტუმრებისათვის.

მე არ დამკვირვებია ხანგრძლივი ახსნა-განმარტება მიმეცა კუბის საბალეტო დასის მთავარ ღირეკტორ ფერნანდო ალონსოსთვის იმ რესპუბლიკაზე, საიდანაც მე ჩავედი და სადაც ასე აინტერესებდათ მათი შემოქმედება, — ჯერ კიდევ ძალიან ცხოველყოფილი და წარუშლელი კუბაში შობებუდილება და მოვონება საქართველოს ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლის გასტროლებზე (ი. სუბიშვილის და ნ. რამიშვილის ხელმძღვანელობით).

— ო, გეორგიანის, — მითხრა ფერნანდო ალონსომ, და სახეზე მხიარულმა ღიმილმა გადაურბინა, — ჩვენ მათ პირველად მექსიკაში გავცვანით, — ერთ სასტუმროში ვცხოვრობდით, ხალისიანი ხალხია, სულ მღერიან, ჩვენ გეგვანან.

რასაკვირველია, — განაგრძო ფერნანდომ, — გვირდკიდევ უფრო დავუმეგობრდით სულიერად ასე ახლობელ, ასეთ ხალისიან, სტუმართმოყვარე და ნიჭიერ ხალხს. მაგრამ ძალაუნებურად არ შეიძლება არ გამოთქვა სინანული იმის გამო, რომ კუბა ასე შორსაა და არც ისე იოლი საქმეა გადალახო დიდი მანძილი.

— მანძილი შორსა ვართ, სამაგიეროდ გულით ვართ ახლოს, — თქვა ფერნანდო ალონსოს თანაშემწე ქალმა ალბერტამ, რომელიც ჩვენს საუბარს ისმენდა.

გივე აზრი მისწრებულად გამოთქვა თვით ალონსომ ჩვენი ჟურნალისადმი გამოგზავნილ მოკლე მისალმებაში. — დაბ, ჩვენ გვესტუმრენ „მშური გრძნობების მოცქელონი“, არა ნაკლები თბილი გრძნობით შეხედნენ მათი საბჭოთა ადამიანები.

\* \* \*

სიტყვები კუბა, კუბელი, კუბური ღღეს ყველა ჩვენგანს ადვორთოვანებს, აღძრავს რა ჩვენს ცნობიერებაში წარმოდგენას რაღაც ახალზე, პროგრესულზე, რევოლუ-



კუბელი პრიმა ბალეტინა ალისია ალონსო

ციურზე, რაღაც დიდ ადამიანურ სულისკვეთებაზე. ამ თვალსაზრისით აშართლებს თუ არა თავის სახელწოდებას კუბური ბალეტი — „Ballet de Cuba“.

სასიხარულია ამ კითხვებზე უყოყმანო პასუხის გაცემა. — დიას, ამართლებს, მიუხედავად ზოგიერთი ნაკლისა, რომელიც არ შეიძლება არ შეამჩნიოს თვით არა სპეციალისტმაც კი.

ვთქვათ ახლავთ ამ ზოგიერთ ნაკლებზე, რომელიც არღვევს კარგ საერთო შთაბეჭდილებას. ეს არის კორდებ-ბალეტის ერთგვარი ტექნიკური გაუწავლობა, რეკისორის შთანაფერის და განსაზიერების შეუსაბამობა, ორიოდ მეტოალი დეკორაცია. ყოველივე ამის დაძლევა და გამოსწორება არ არის ძნელი ახალგაზრდა, შემოქმედე-



„კუბის რესპუბლიკის ბალეტის“ გენერალური დირექტორი ფერნანდო ალინსო

ბითი ზრდის პროცესში მყოფი კოლექტივისთვის, რომელიც მხოლოდ ოცი წელიწადია რაც არსებობს.

ბევრად უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ კუბური ბალეტის ყველა სპექტაკლს აქვს საერთო დამახასიათებელი თვისება, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს სახეების რაღაც ცოცხალი ადამიანურობა. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევი გახდება, თუ კუბის ბალეტს თბილისელებისათვის კარგად ნაცნობს ამერიკული ბალეტის სპექტაკლებს შევადარებთ.

მოლიანად ამერიკელები უფრო ტექნიკური არიან, მაგრამ მათ შესრულებაში იგრძნობა ფორმის ძალმობრეობა შინაარსზე, შეიძლება ითქვას, — შექანიკურობა (ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ამერიკული სკოლის თავისებურება — ტანი და ხელები თითქმის არ მონაწილეობენ ქორეოგრაფიული სახის შექმნაში).

კუბური ბალეტი აღნიშნული თვისებით როგორღაც უნათესავდება რუსულ ბალეტს. ეს მსგავსება რამდენადმე შეიძლება მიეწეროს რუსული საბალეტო სკოლის უშუალო ზეგავლენას. ცნობილია, რომ 1931 წელს „კუბის მუსიკალური საზოგადოების მიერ“ დაარსებულ პირველ საბალეტო სკოლას, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა კუბურ საბალეტო ხელოვნებას, სათავეში ედგა პროფესორი ნიკ. იაგორსკი. „კუბის რესპუბლიკის ბალეტის“ მთავარ დირექტორს და პედაგოგს ფერნანდო ალინსოს „ამერიკული ბალეტის სკოლაში“ ქორეოგრაფიულ ხელოვნებას ასწავლიდნენ მ. მორდკინი და ა. ფეოდოროვა. ბალეტ „გამოდევების“ დამდგმელი

ენრიკე მარტინესი სწავლობდა ჯერ ნ. იაგორსკის, შემდეგ ი. შვეცოვთან. კუბური ბალეტის სხვა მნიშვნელოვანი გაწვრთნა-დახელოვნებაში მონაწილეობას იღებდნენ იგორ იუსკევიჩი, ლეონ ფოკინი, ა. ივანოვა. კუბური საბალეტო დასის პრიმაბალეტინა ალისია ალინსოს წვრთნიდნენ ა. ფეოდოროვა და სანფრეტი.

1948 წლისთვის კუბური ბალეტი იმდენად მომავრდა და დეველოპდა, რომ ხელი მოკიდა უძნელესი კლასიკური საბალეტო სპექტაკლების დადგმას. ჩამოყალიბდა მოცეკვავეთა კოლექტივი, რომელსაც სახელად „ალისია ალინსოს ბალეტი“ ეწოდა. ამ დასის პოპულარობა სწრაფად იზრდებოდა. დასმა თავისი უფასო კონცერტებით საბალეტო ხელოვნებას აზიარა უფართოესი მასები. ზოგჯერ ეს კონცერტები ნამდვილი სახალხო დღესასწაულის ხასიათს ღებულობდა. 1950 წელს დასის ხელმძღვანელებმა ჰავანაში გახსნეს „ალისია ალინსოს სკოლა“, რომელსაც დღეს რესპუბლიკის თითხმეტ ქალაქში თავისი ფილიალი აქვს. ამით მტკიცე საფუძველი ჩაეყარა კუბური ბალეტის შემდგომ განვითარებას. მასურებლები და კრიტიკოსები დასის წარმატებებს მიაწერდნენ არა მარტო ალისია ალინსოს, არამედ მთელ დასს, რომელსაც 1954 წლიდან ოფიციალურად დაერქვა „კუბის რესპუბლიკის ბალეტი“.

კუბელების მიერ საბჭოთა მასურებლისათვის ნაჩვენები რეპერტუარი შეიძლება სამ ჯგუფად დაიყოს. პირველ ჯგუფს შეადგენენ კლასიკური საბალეტო

მოცეკვავე ენრიკე მარტინესი



სპექტაკლები. რომლებიც ხშირად მიდის საბჭოთა სცენაზედაც, მეორე ჯგუფს — სპექტაკლები, რომლებიც უცნობია ჩვენი მსყურებლისათვის, მაგრამ თავისუფლად თავსდება თანამედროვე დრამატული ქორეოგრაფიის ტრადიციათა ფარგლებში; მესამე ჯგუფში შედის ეროვნული კუბური ბალეტი.

პირველ ჯგუფს ეკუთვნის: „კოპელია“, „ქიზელი“, „ამო სიფრთხილი“. ამ სამ სპექტაკლში კუბური კოლექტივი ყველაზე უფრო მკვეთრად ავლენს თავის შემოქმედებითს ინდივიდუალბას. სამივე ბალეტი მიდის კარგ ტემპში, კლასიკური ქორეოგრაფიის თითქმის შეუცვლელად.

ვისაც ულანოვს და შელესტის მიერ გამოკვეთილი სახეები უნახავს, მან არ შეიძლება ერთგვარი შიშით და რიღით არ დაუწყოს მზერა „ქიზელს“ ალისია ალონსოს მონაწილეობით. მაგრამ ეს შიში უმაღლე ქრება პირველსავე აქტში. ალისია ალონსო უდავოდ თანამედროვეობის ერთი გამოჩენილი ბალერინათაგანია. მისი ქიზელი უარესად თავისებური და დამაჯერებელია. ამ სპექტაკლში იგი მოგვევლინა (ი. იუსკევიჩთან ერთად) როგორც ქორეოგრაფიც, გამოიყენა რა კორალის კლასიკური დაღმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის, რომ სპექტაკლში არ არის გაკვიანურებული ადგილები, მოქმედება ეითარდება ბუნებრივად, შეფერხების გარეშე.

მეორე ჯგუფში გარდამავალ რგოლად შეიძლება ჩათვალოს „ესპანური კაპრიზიო“. ამ სპექტაკლში, რომელიც ლ. მისინის ქორეოგრაფიას ემყარება, ოსტატურად და ბრწყინვალედ არის გამოყენებული ესპანური ცეკვები; ამყარა, რომ მსახიობები თავს გრძნობენ „შობლოურ სტიქიაში“. მაგრამ ასეთი დივერტისმენტული დაღმა, ტრადიციული პანტომიმით ოღონდ ვაცხოველებული, დღეს, ცოტა არ იყოს, მოძველებული დაღმის შთაბეჭდილებას სტოვებს. ამას ხელს უწყობს დეკორაციაც — ძალზე ნატურალისტური, ულახათო ესპანური პეიზაჟი — ბორცვზე გაშენებული პატარა სოფლით. ეს მით უფრო გაუგებარია, რომ სხვა დაღმებში (მაგ. „აპოლონ მუსაგრეტი“) მხატვარი ლუს მარკესი სულ სხვა მხატვრულ ენაზე მეტყველებს.

სპექტაკლების მეორე ჯგუფში შედის „აპოლონ მუსაგრეტი“ (მუსიკა ი. სტრავინსკისა, ქორეოგრაფია ჯორჯ ბალანჩინისა), „კონცერტი თეთრ და შავ ფერებში“ (ბალანჩინის მუსიკაზე, ქორეოგრაფია ხოსე პარესისა), „კონცერტი“ (ვივალდი-ბახი კონცერტი № 5 ფა მინორი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, ქორეოგრაფია ალბერტო ალონსოსი).

აპოლონის დაბადება, მისი შეხედრა სამ მუსხასთან და მის მიერ დთავებრივი ნიჭის გადაცემა მათთვის (პიუნი, მუსიკის და ცეკვის მუხებისათვის), ჯორჯ ბალანჩინის მიერ ნაჩვენებია ორიგინალურად, მხატვრული გამომგონებლობით. შთაბეჭდივია დასასრული: აპოლონი და მუხები მისწრაფიან პარნასზე, ხოლო მათგან — სხვიოსანი ხელოვნებისაკენ, სიკაცობის სიღამაზისაკენ — სცენის კიდიდან ხელი გაუშვარიით ჩამოიჩინო ლაკონურ დივტურებ. შეიძლება მხოლოდ მისინელი გამოთქვით იმის ვიწყო, რომ თუთიყული ამ სენის ინდივიდუალობის თავისებურება საკმაო სიმკვეთრით არ არის გამოვლენებული.



დასის წამყვანი ბალერინა მარგარიტა დესაა

კონცერტი თეთრსა და შავ ფერში უსიუყეტო ქორეოგრაფიული ნაწარმოებია. შავ ტრიკოებში ჩაქცული მხატვები და გოგონები თეთრ სამოსელში ქმნიან ერთგვარი „ქორეოგრაფიული პოლიფონიის“ ილუზიას. კონცერტში არ არის სოლო ნომრები და არც ფონი სოლისტებისათვის; უბრალოდ მუსიკას თან სდევს ერთმანეთში გადახლართული ქორეოგრაფიული თემები

დინამიურობის და განუწყვეტლობის შეგრძნებას ხელს უწყობს „ჯაკუტური რეპაციის“ ხერხი — რიგი მხატვების ან გოგონების ჩართვა ქორეოგრაფიულ მოქმედებაში ერთი და იმავე მოძრაობით. ინტერესთა შემდეგი დეტალიც. წრეზე მავალ მუხებზე გამჭვრილი ხელით ჩაკიდებული ქალიშვილი წელა მოძრაობს თითის წვერზე, დიდ არაბესკში. ნახევარწრის გავლის შემდეგ მუხებზე ხაზზე წინ მოძრაიე მუხები სტოვებს ქალიშვილს, მას საყრდენი უკვე აღარ აქვს, მაგრამ ნელი ნარნარი ტრაილი გრძელდება ისე, რომ მსყურებელი ერთბაშად ვერ ამჩნევს, რომ ქალიშვილს მეორე ხელი ჩაუკიდია ყმანჯილისათვის, რომელმაც პირველი შესცვალა. რა თქმა უნდა, ეს ახალი ილეთები არ არის, მაგრამ ისინი ისეა გამოყენებული, რომ ყველა ეს ქორეოგრაფიული „ნოტები“ და „აკორდები“ ერთმანეთს ერწყმინან და ქმნიან ერთს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ მიუღს.

მაგრამ იმისათვის, რომ ასეთი სპექტაკლი არ გადაიქცეს საცეკვაო ვარჯიშების უბრალო ურთიერთშენაცვ-

ლებად, საჭიროა კიდევ წუნდაუღებელი ტექნიკა. ამის მისაღწევად შემსრულებლებმა უნდა განაგრძონ მუშაობა.

თავისი შთანფიქრით საინტერესოა ვივალდი-ბახის მუსიკის მიხედვით დადგმული კონცერტი. ცარიელ სცენაზე უკრავს მევიოლინე, რომელსაც პავანინის გრიმი აქვს. თანდათან სცენას ავსებენ სახეები, რომელნიც ხელოვანის სულს დაუფლებიან და რომელნიც მის მუსიკალურ პანჯს გაუცოცხლებია. პირველად სცენაზე შემოდის ქალიშვილი — წმინდა და ნაზი სახე, ხელოვანის შთამავგონებელი. დრამატიზმი თანდათან მძაფრდება. მუსიკაშიც და ქორეოგრაფიაშიც უფრო და უფრო მეტად ეღერს სხოვრების ტრაგიკულ წინაღმდეგობათა თემა. სცენაზე მოჭარბებულან ავი სულეები; მათ ღრეობას დირიჟორობს მევიოლინეს უკან აღმართული ბნელეთის მეუფე — სატანა, წითელსარჩულიანი ლაბადით მოსილი; იგი დამკვრელის სულს დაუფლებია, თითქოს წარმართავს კიდევ მის დაკვრას.

მეორე სურათი ასახავს სოფლის ახალგაზრდობის ზეიმ-დღესასწაულს. სცენაზე შემოდის ჩაფიქრებული და დაღვრემილი ხელოვანი. მისი ნელი და დარბაისლური მოძრაობის მკვეთრ კონტრასტს წარმოადგენს იქვე მყოფი ახალგაზრდობის მხიარული დროსტარება. ხე-

ბალერინა მირტა პლა



ბრემა ბალერინა ალისია ალონსო

ლოვანის ყურადღებას მიიქცევს ერთი ქალიშვილითაგანი. ხელოვანი ქალიშვილის პარტიორს გიტარას გამოართმევს და დაუკრავს. ისევ და ისევ მეორდება მშვიდი, მაგრამ ღრამ დრამატიზმით აღსავსე მელოდია. ქალიშვილი მუსიკით მონუსხულია. არავითარ ძალას არ შეუძლია იხსნას იგი ამ მომაჯადოებელი პანგების ტყვეობიდან. თავისდაუნებურად იგი ნებდება მუსიკას და კვალდაკვალ მისდევს ხელოვანს, რომელიც დინჯად და აუჩქარებლად სტოვებს სცენას. მესამე სურათის დასაწყისში ვხვდავთ შემოქმედებითი ძიებით გამოწვეულ ტანჯვას, თუ როგორ ეუფლება მუსიკოსის ხელოვნება შემოქმედი თანდათან პოულობს სძიებელ თემას და თავდაფიყვებით და გატაცებით იწყებს დაკვრას. ბნელ და ნათელი ძალების ბრძოლა კულმინაციას აღწევს. მეტად სცენურია შავად ჩატყული ჭაღარა მევიოლინეთა ცეკვა, რომელნიც მოულოდნელად გარს ერტყმიან ხელოვანს და, თითქოს ბრალს დებენო, მისკენ გაიშვებენ ხელებს, — ჩვენ ვართ მტრები, ჩვენ ბოროტი ძალების მხარეზე ვართ, — თითქოს ამბობენ ისინი, მაგრამ ამასთან, თითქოს თვით ხელოვანის სინდისის ქეჯნას, მის სულიერ ტანჯვას ანსახიერებენ.

ავი სულეები სტოვებენ სცენას. ბრძოლით ტანჯულ ნაწამები ხელოვანი სარეცელზე ეცემა. მოუტანენ ვიოლინოს, მხოლოდ მასლა ძალუძს დაუბრუნოს ხელოვანს სიცოცხლე.

სიკეთის განმსახიერებელი გოგონები გარს შემოებრ-

ტმინ და მაცურებლისაგან მალავენ ხელოვანს, და უცებ ჩვენ ვხვდავთ როგორ ადის იგი ზევით, — პირობითი კიბის საფეხურებზე, მისი მფარველი კეთილი სულის თანხლებით. გოგონები გაიწვამოიწვეიან და ჩვენ ვხვდავთ — სარეცელზე დევს ხელოვანის უსულო სხეული.

დიდი ფილოსოფიური პრობლემების გადაწყვეტის ეს ცდა კლასიკური მუსიკის გამოყენების საშუალებით მეტად მიმზიდველს ხდის ქორეოგრაფ ალბერტო ალონსოს შთანაფიქრს. მაგრამ ბალეტიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას ანელებს მთელი რიგი ქორეოგრაფიული სახეების ერთგვარი სუბიექტურობა და არა საქმით შინაარსობრიობა.

საბალეტო სპექტაკლ „ქანა რუანში“ (რ. ვიან-ვილიამსის მუსიკაზე, ქორეოგრაფი ანა ლეონტიევა) რევოლუციური თემისადმი მიახლოვებაა. საპრობლემატიზმი ანა. ხელოვანი იგი სიკვდილით უნდა დასაჯონ. მტრები, რომელთაც ებისკოპოსი ბოკე მეთაურობს, ცდილობენ

ალბერტო — როლოფ როდრიგესი („ქიზელი“)



ბალჩინა ლარა რაინერა

აიძულონ ქანა უარყოს თავისი მრწამსი, უარი თქვას თავის მოვალეობაზე ხალხის წინაშე. მშვენიერად ასრულებს ქანას როლს ალისია ალონსო, რომელიც მოქმედების მიმდინარეობის მიხედვით ხშირად მარტო რჩება სცენაზე. მისი ქანა მეტად ცოცხალი, რეალისტური სახეა, თავისი შიშით სიკვდილის წინაშე, თავისი ადამიანური სისუსტით, რელიგიური ცრურწმენებით, — ყველაფრით ანა თავისი დროის შვილია, რეალური ცოცხალი ადამიანია. მით უფრო მკვეთრად, მით უფრო აღამიანურად ქდერს ბალეტის ფინალი. ქანა უარს ეუბნება თავის მტრებს ხელი აიღოს თავის მრწამსზე და ამით თვით ირჩევს ტრაგიკულ ხვედარს.

უღერესად პოეტური და თავშეკავებულია ფინალის დაბოლოება: სცენაზე შემობრბის თავით ფეხთაშუაშე შევადმოსილი ორი ჯალათი, რომლებსაც თავზე ხურავთ წვეტიანი ჩაჩები (ეს მოვავაგონებს როგორც ინკვიზიციას, ისე კუკლუსკლანებს); ეს არის, მათ ხელი უნდა სტაცონ ქანას, მაგრამ იგი უმაღლეს ზურგს შეაქცევს როგორც მათ, ისე ღარბაზს, და გაემართება სცენის სიღრმისაკენ, იხსნება სცენის უკანა კედელი — მის მიღმა მოსჩანს უსაზღვრო ფირუზოვანი ფონი, რომელსაც გარს შემორტყმის ადგილზე გაქვავებული, წელში მოხრილი ჯალათების ფიგურები, ქანას მკვეთრი სილუეტი ნელნელა მიაბიჯებს ამ ლაქვარდოვანი სივრცისაკენ, თითქმის უსასრულო გზით მიდისო შორს უკვდავებისაკენ. ამ გადაწყვეტაში არის რაღაც ძალიან კარგი





ბალეტმისტირი ლიონ ფოკინა

თანადროულობიდან; შეიძლება ითქვას, არის რაღაც კონცეპტუალური. ეპიზოდი დიდხანს არ გრძელდება. იქნება შთაბეჭდილება ჟანას დიდი პერსპექტიული დაშორებისა; რამდენადაც ჟანა სცენის სიღრმეს შორდება, იმდენად მისი ფიგურა პატარავდება. რა თქმა უნდა, რამდენიმე მეტრის გავლა სცენაზე ვერ შექმნის მსგავს ხედვის შთაბეჭდილებას. საქმე ის არის, რომ აქ მხატვრული ხერხებით შექმნილია ილუზია, რომელიც ერთბაშად არ ქრება იმის გამო, რომ ურთიერთთან არის შერწყმული ამ სცენის მკვეთრი ემოციური ზემოქმედება და მისი უკიდურესი ხანმოკლეობა.

საბალეტო სპექტაკლი „ჟანა რუანში“ დაიგვა პირველი სავარაუდოდ საბალეტო ფესტივალისათვის, რომელიც მიმდინარეობდა ჰავანაში (კუბა) 1960 წლის 15 მარტიდან ორ აპრილამდე (საბჭოთა ბალეტი ამ ფესტივალზე წარმოდგენილი იყო სინა ტიმოფეევის და ბორის ხოხლოვის სახით). ამავე ფესტივალზე ნაჩვენები იყო კუბის რევოლუციისადმი მიძღვნილი პირველი ბალეტი „Desperter“ (გამოდვისება). ეს სპექტაკლი, რომელსაც მასობრივი მაყურებელი ყოველთვის ენთუზიანებით ხვდება, უფროდ ყველაზე საინტერესოა იქიდან, რაც კუბელებმა ჩვენში ჩამოიტანეს. შეიძლება შემოვიდეთ, რომ ამის მსგავსი აბსტრაქტულ-რეჟისორული შინაარსის ბალეტები, — „ლურჯი ხალათის“ დროინდელი ბალეტები, საბჭოთა ქორეოგრაფიისათვის უკვე განვლილი ეტაპია, რომელიც დასრულდა კონკრეტულ-

რევოლუციური შინაარსის ბალეტის „პარიზის ბოლს“ დადგმით. მაგრამ მაყურებელთა დარბაზის რეაქტორებულთა საბალეტო სპექტაკლ „დესპერტარზე“ ცხადყოფს, თუ რამდენად ამოუწურავ და დამურტეტლ წყაროს წარმოადგენს ქორეოგრაფიული განსახიერებისათვის სახალხო გმირობის თემა, თუ რამდენად დამაჯერებელია ბალეტში რევოლუციური პათეტიკის გადმოცემა. შეიძლება მხოლოდ სინანული გამოიქვეყნათ იმის გამო, რომ საბჭოთა ქორეოგრაფიის დიდი ხანია არ შეუქმნია სპექტაკლები ასეთ თემაზე, რომ ჩვენს საბალეტო სცენაზე კვლავ დიდი ადგილი უჭირავთ „სამოცდაჩაგდემეტ მზეთუნახავს“ და მის მსგავს ბალეტებს.

ბალეტი „დესპერტარი“ იწყება ხალხისა და მისი მჩაგვრელების დაპირისპირების ჩვენებით. სცენის ერთ მხარეზე ვხვდავთ თავჩაქინდრულ ჩაგრულ ადამიანთა წრეს, მეორე მხარეზე — ამპარტავან და თავხედ მბრძანებელთ, რომელთაგან გამოირჩევა მათი მეთაური-ბელადი „ჩაგვრა“. ნაღვლიანი ფერხულის შემდეგ წრე იშლება. სხვადასხვაგვარად, მაგრამ „გადაუტეხრთავად“ არის წარმოსახული ხალხის მიმე, დუხჭირი ცხოვრება მჩაგვრელთა უღელ ქვეშ. ხალხს უკვე არ ყოფნის ძალა მოთმინებისათვის, მაგრამ ბრძოლაც უნაყოფო იქნება, რადგან მეტად არა თანაბარია მოპირისპირე ძალები. ბოლოს ხალხის ურიდან გამოიყოფა „განთავისუფლებული ადამიანი“, იგი თანდათან უფრო და უფრო მეტად უპირისპირებს თავის თავს მჩაგვრელებს, ხოლო შემდეგ პირდაპირ და გაბედულად გამოდის მათ წინააღმდეგ, — ესარჩლება რა შეურაცხყოფილ გოგონას. მჩაგვრელები შეიპყრობენ მას და მიყავთ ციხეში ჩასაწყვდევად. მეორე სურათი წარმოკვიდგენს პატიმარს ციხეში. გამოგინებულად, ზედმეტი ნატურალიზმის გარეშე (თუმცა ამოდენადვე გაკვიანურებულად), თითქმის მხოლოდ და მხოლოდ ცეცვის ხერხებით ნაჩვენებია წამება, რომლითაც მჩაგვრელებს სურთ მოდრიკონ პატიმარის სული, მაგრამ ყოველი ასეთი ღონისძიება ფუტე და ამაოა. ბოლოს, როცა ცნობადიარგულს პატიმარს მარტოდმარტო სტოვებენ, მას ნათელ, სიცოცხლის მომნიჭებელ მოჩვენებად გამოეცხადება თეთრად მისილი ქალიშვილი, რომელიც გონზე მოიყვანს, დეხზე წამოაყენებს პატიმარს, დუბარუნებს ნებისყოფას, ბრძოლის უნარს და გამარჯვების რწმენას. ქალიშვილთან ერთად პატიმარი სტოვებს საპატიმროს.

ესემა სურათი წარმოკვიდგენს ძველამოსილ სახალხო აჯანყებას, ხოლო მეოთხე სურათი — გამარჯვებულ ხალხის ზეგმს.

ბალეტი „დესპერტარი“ ყველაზე უფრო თავისებური და თვითყოფი საბალეტო ნაწარმოებია იმ სპექტაკლებიდან, რომლებიც კუბელებმა ჩამოიტანეს. დინამიურობა, რევოლუციური პათოსი, დადგმელის გამოგონებლობა ფარავს ამ სპექტაკლის ცალკეულ ნაკომეგნებათ — გაკვიანურებულობას, არასაკმაო გამოსახველობას და თითო-ორილა ეპიზოდის შემთხვევითობას. ყოველივე ეს არც ისე მკვეთრად სჩანს ბალეტიდან მიღებული სურათი შთაბეჭდილების ფონზე. მაგრამ ვთვლით რა ამ ბალეტს საერთაო ნაწარმოებად, დასის მომავალი ნაყოფიერი მუშაობის საწინდარად, არ შეიძლება არ ვუსურვო ნიჭიერ კოლექტივს, — ნუ გამოე-

დევნება მეტისმეტად აბსტრაქტულობას. ჩვენი მყუ-  
რბელი „დესპერტარს“ აღქვამს, უწინარეს ყოვლისა,  
როგორც კუბის რევოლუციის განზოგადებას; სწორედ  
ამით არის ჩვენთვის იგი განსაკუთრებით ძვირფასი.  
ამიტომ კოლორიტის გაძლიერება მუსიკაში, ქორეოგრა-  
ფიაში, დეკორაციებში და კოსტიუმებში, ჩვენი ღრმა  
რწმუნით, მისცემდა სპექტაკლს მეტ სიმკვეთრეს, მეტ  
სიცოველეს, მეტ ცხოვრებისეულ დამაჯერებლობას.

\* \* \*

არის თუ არა მოსალოდნელი, რომ საქართველოში  
ჩამოვა კუბის რესპუბლიკის ბალეტი, და თუ ჩამოვა,  
როდის? რას იტყვით ამაზე? — ვკითხე კუბელებს. —  
თქვენ გყავთ ჭაბუკიანი, — მითხრა ფერნანდო ალონ-  
სომ, — ჩვენ იგი არა ერთხელ ვნახეთ კინოში. ძალიან  
გვინდა ვიხილოთ სცენაზე. ქართველმა მოცეკვაეებმა  
ბევრი რამ საინტერესო გვიამბეს საქართველოზე. ჩვენ  
ძალიან გვაინტერესებს გავეცნოთ თქვენს ხალხს და მი-  
ხელოვნებას. ჩვენ მაშინ სიტყვა მივეცით ქართველ მო-  
ცეკვაეებს, რომ ვესტუმრებით თბილისს.

ვიმედოვნებთ, რომ ნინო რამიშვილის და ილიკო  
სუხიშვილის ანსამბლის არტისტებისათვის მიცემული  
ეს დაპირება განაღდდება და ისიც სულ მოკლე ხანში.

"Arte Sovietico"  
Desearnos hacer presente  
en estas cortas líneas, nuestra  
sincera amistad al Pueblo Soviético  
y esperamos que el mensaje de  
Confederación de que somos portadores  
sea un puntal más entre nuestros  
pueblos

Rosendo Alonso

ფერნანდო ალონსოს მისალმება უფრანლ „საბჭოთა  
ხელოვნებისადმი“

მსურს ამ მოკლე სტრიქონებში გამოვხატო გულწრ-  
ფელი მეგობრობა საბჭოთა ხალხისადმი, ვთქვა, რომ  
ას ძმური გრძნობა, რომელიც თან ჩამოვიტანეთ თქვენს  
ქვეყანაში, კიდევ უფრო დაახლოვებს ჩვენს ხალხებს.

ფერნანდო ალონსო

ბალერინა გოზოთინა მინოსი



# ნატო გაბუნია და ასიკო ცაგარლი წერს ნატი

სოლომონ ხუციშვილი

**ნ**ატო

თხმაც წვლილდა მეტია, რაც ქართულმა მონათვე საზოგადოებრივობამ ერთი გამარჯვებულად აღიქვა, — 1879 წელს მოქმედება დაიწყო ქართულმა განახლებულმა სენამ.

ქართული თეატრი 50-იანი წლებიდან, როცა გიორგი ერისთავი იტალიურად გახდა საზოგადოებრივი საქმიანობისთვის თავი დაანებებინა, ოფიციალურად 1879 წლამდე აღარ არსებობდა. მართლაც, თბილისში და სხვაგანაც ქართული წარმოდგენები ხშირად იმართებოდა, მაგრამ მათ სისტემატური ხასიათი არ ჰქონიათ.

ხელისუფლების დახმარებას მოკლებული ქართული საზოგადოება თვით აწყობდა კულტურულ საქმეებს. 1879 წელს დიდი საქმის მეთაურთა მიხედვით დრამატული კომიტეტი დაიარსდა და ქართული თეატრის ფარდაც აიხადა.

ქართული თეატრის მეორედ დაბადებამ, სხვებთან ერთად, მონაწილეობდნენ ნატო გაბუნია (1859-1910) და ასიკო (ავსტრიელი) ცაგარელი (1857-1902), პირველი უფრო მსახიობი განახლებული თეატრისა და მეორე — ამავე თეატრის მსახიობი და დრამატურგი.

ნატო გაბუნიას და ასიკო ცაგარელს ქართული თეატრისათვის ზრუნვა და სამსახური არასოდეს შეუნელებიათ. მიუხედავად იმისა, რომ ა. ცაგარელი სამსახურის გამო იძულებული იყო თბილისიდან საკმაოდ შორს ყოფილიყო (ქუდაშირში, ახალსენაკში, ჭალადილში), მასთან ერთად ხშირად ნატო გაბუნიაც მოცილებული იყო თბილისიდან და თეატრის (მათ 1882 წელს იქორწინეს), ამის მიუხედავად მათი ფიქრი ქართულ პიესასა და ქართულ წარმოდგენას არ მოსცილებია.

ამ ორი ქართველი მოღვაწის ერთმანეთთან მიწერილი რამდენიმე წერილი არის შეხსნული. მათში ბევრგან ჩვეულებრივ სიტყვებს ამბეზუცა საუბარი, ნატივინები, ნათესავებზე, ბევრივე სათავისო საქმეებს შეეხება. წერილებს საზოგადოებრივი და ბიოგრაფიული მნიშვნელობაც გააჩნიათ. მათში ჩვენი კულტურის წარსულის მუშაკთა გარემოს ანარკული ჩანს, მათი სამუშაო დღე, ზრუნვა ლუკმა პურისათვის და დიდი სიყვარული სიცოცხლისა და საზოგადოებრივი მუშაობისადმი.

წერილებში დასახელებული არიან ცნობილი პიროვნებანიც და ის ადამიანებიც, რომლებთანაც ნათესაური, მეგობრული და სამსახურებრივი კავშირი ჰქონდათ ნატოსა და ასიკოს. ამიტომ ყველა პიროვნების გამიფრფავს არა აქვს მნიშვნელობა.

ასიკოს წერილებში ყურადღებას იქცევს იუმორით სავსე მეტყველება, რაც ესოდენ ახასიათებდა მისი პიესების პერსონაჟებს.

ეს რამდენიმე წერილი (8 წერილი ასიკოსი, 7 ნატოსადმი, ერთი ნატოს უფროსი და — დარეკო ციციშვილისადმი და 2 წერილი ნატოსი ასიკოსადმი) ქართული ლიტერატურის მუშავემის ხელნაწერებში ინახება. წერილებს რამდენიმე შენიშვნას ვერთავთ მათში მოხსენიებულ ზოგიერთ პირთა შესახებ.

I

1884 24 VI

ჩემო ნატო!

მე აქამდისაც მოგწერიდ წერილს, მაგრამ რა უნდა მომეწერა. როგორც დამტკიცე, ისე ვარ, სხვა ახალი ამბავი კი არააფერი არ არის. ვანომ ყველაფერი მიაბამ მანდალს, სუყველას დიდდა ემბლიორება და აქვს. კიდევ აპირებს მომავალ თვეში ამოსვლას. მე კი, როგორც მოგახსენება, სამსახურის კაცის გასლავარ და არა მგონია ვერჯერობით ამოვიდა. ხუმ-

რობა გაშვებით და ჯერ არ მინდა, რომ დავთხოხო: ჯერ ერთი, რომ ახალი მუსული ვარ და მეორე, რომ ჩემი საქმე კარგად მიდის. ილია, როგორც იყო დაეპარ; ძალიან კი დაიკვება თავისებურად და რასაც გაირიგებს, მოგწერ. ნატო, წინაში მალე მომწერე და თუ ვაგო ვინდა, გამოგზავნი, როცა მომწერე; ერთი ასეთი გავო მოვიზინე კობალას, რომ შემანიჭი გვეგონება, რომ ნახო, მაგრამ რა გინდა აქნა, ჩემთან არ აყვებენ, უპატენტო არის! თუ გინდა გამოგზავნი, მალე მომე, პასუხს ვუცდი, ჯერ სიტყვა არ მიმიცია. მხოლოდ ჯერ აქ საფუძვლიანად გავმინავ, ზო ვიცო, კაცი ვართ... ფულად მომწერე, რამდენი გინდა, ექვს მკაითავს ავიღებ ჯამაირს და გამოგზავნი. კეკე ჩამოვიდა, როგორც იყო, თავისებურად მოტურმულია<sup>3</sup>, პირველ დღეს კი წაიყვავა მუშატიადმი, ფაიტინით ვასეირნე და მას შენდვ არც კი მილაპარაკანა იმასთან, თუცა სულ შინა ვარ. სოსიკო<sup>4</sup> თურმე ნახევარზედ მინ არ არის სადღილო და რომელი ვილაპარაკო... წერილი მომივიდა და მივეპურები, მომავალ გაზაფხულზედ უთუთი მოვალ და დიდხანს დაერჩებით, შენი თხზულება უთუთი გამომოგვანე, ჩემთვის საჭიროაო. უმდალესი მოცისხვა შემოიფთვალა აგრეთვე ილიამ. ილიამ შემოიფთვალა, ნატოსა მერათხოვო, გერმანიის უფრნალებზე რომ სტატებიე გაუგავრობა, ლიტებიე მოხსენიე, არ დაიფიყო, ერთი ყარიბი მიჭაია! სხვა რა მოგწერე, მათუმდგან არაფერი ამბავი არ ისმის. საზოგადოებრივი მოვალეობა და კიდევაც მოვალეობა ჩვენ საქმეს, თვალს უჭირავს. ჩემ კომედიებს მალე გამოგზავნი. იქნება პორტრეტაც გადავიღო, იმასაც გამოგზავნი.

ყველანი მომიკითხე სიყვარულით. ამოხვლით, როდისმე ამოვალ. წინაში მალე მომწერე. მე შენ წავალ და დავუცდი, კიდევ მალე მოგწერე, ჯერ პრესნიაკოვი უნდა ვნახო<sup>5</sup>. არ დაიჯერებ, შენ არ მომიკვდე, ნატო, ისე მოქანცული ვარ, რომ სანამ წერილი გავათავებ, მგონია სტოლზედ დამეძინოს.

11 საათია და ეს არის ეხლა საქმიანობა მოვედი. მე და ჩემს მეგობრებს ერთთა გვიჩნება. ერთ მხარეს პანა მიყვებ, მეორე მხარეს ჯალმა<sup>6</sup>. არა მცალიან, მაგრამ ხელათ ერთ გამოცანას ბეტყვი, უცბათ გამოვიგონე:

მე და მინდა<sup>7</sup> გამოიციან. უკვადების წყაროს ვემ, ტურფა ლალს კლდეთ შუა ზღვას იბლა შოვ ცურავებს ჩემი, ლამაზ ცხენს ტალა ვერ ლოდეს, იაკარდის ზვირის მყარდეს.

შენი ასიკო გაიკოცებს 100.

II

სურამი 16 კათათვე

გენაცავლე ასიკო!

პარასკევს უნდა წამომიღო ორი კაბა. ერთი პატარა ბარგის ოთხში რომ არის ჩიოთს აბორკებით შექვილი, მეორე ქართული კაბა, ერთი სიტყვით, რასაც ნატამა გამოგატანს. პარასკევს უსათუოდ უნდა მოხიფდე იმით, რომ მათთვის წარმოდგენა გაქვს. კვლარ მოსაწოდებ. ყველაფერი დამატე. განძილიას ვიყავი ოთხი დღე, უსათუოდ მიველიან.



რომ არ წავიდეთ, შეუძლებელია. თუ რამე წერილი არის ჩემს სახელთანზე, წამოიღებ.

ჩვენი ექიმი მომიკითხე. სხვა რა მოვწერო, ვერ წარმიდგენ რა მოუთმენლად მოგვლანი ილიკოც და ოლიკოც და ბავშვების სისხარუს ხომ სახლდარი არა აქვს. კატო მომიკითხე და უხასი კარგად დამახვედრის სახლი.

შენი სიკვდილდინ ნ ა ტ ბ უ ნ ი ა .  
რასაც ვწერ ასიკო, ამ წერილის მომტანს გამობატანე, რადგანაც წარმოდგენა ხუთნაფთასაც არის და მათასაც. ბავშვებს კონფეტები წამოღე. მოგვიღე პარასკევეს.  
შ ე ნ ი ნ ა ტ ო .

III  
თბილისი, 2 სექტემბერს

ნატო!  
მანდედან ჩამოვედი, მაგრამ ვაი ამ ჩამოსვლას. გზაზედ და მანდაც ძალიან გავცივდი და ამგზავა სამიწელი მაკიკი. ღდრს რომ აქ, სტანციასზე, თვალი მტკიოდა, თავის დღემში ასე არ მტკიებია. ამ წერილს დღე მწერ და ესლა, როგორც იცი, არაფერც არა მტკიავა-რა. ღღეს, კვირას, დღევინი ვარ სტანციასზე. ქეთო ურულოსგან წერილი მომიფიდა, პიესის მიმოთმენის მალათას მიძღვის. პაპია, რა წვეული რამა ხარ!.. თუ მანდა გაქვს რამე პიესა, გადავიცი, თუ არა და გორნო მალე გამოგვხაზი. კახეთიდან პიესა მომივიდა, რომელსაც ველოდი. არ ვიცი, გითხარი თუ არა, სულსნაოვის ცოლსაც უნდა გავუგვავებო. მე ასე მსურს. არ გუგინოს... მარა შენ ისეთი ქალები და მცანც, რომ პიესა კ არა, ჩემ ფრაცსაც არ დაგიშურებ მაგათთვის! შენგან ჯერ კიდევ ველი წერილს.

ნატო, კვამ მესხი დღემი ათჯერ მტკიანებს, სახლი დი-ჭირთ თუ არაო? დიდი სურათი რომ იყო, ის ჩაატანინა, გუ-ჭირთ კიდევ გამოიღე დამაცლევინა; როგორც იცი, ახლა ამის ამავე. რაც გამოხდო იყო, შეგვიძინ დავალაგე. მომწერე, სახლი დაგიტოვა, თუ შენ დავიციადე. და თუ დავიგორი, რამდენინაში და რამდენი თთახი. ბილეთები ნატკეპში მაქვს და როცა მომივა, გიორგი ჯაფარიძის სახელზედ გამოგიგვხაზვი ზაკა-ხით". თუ ამ დღეებში კარგად გავხდი, პრესნიაკოვს ვნახავ და გადავწყვიტოს შეგტყობ. რალა ეხლა ამიტვალა ვს იხორი მაკიკი, ათასი საშემე მაქვს. სხვა რა მოვწერო? შენ წერილს ველი. გიორგის წერილი მომივიდა და გიგზავნი. ახალი ამ-ბავი არა არის რა. ბილეთები, როცა მაქვს, გამოგიგვხაზვი. ქეთუვანმა, აგრეთვე, „ნანუსას“ წარმოდგების ნება მიხოვა და დარტო. ყველანი მომიკითხე. ისე წამოვედი, ვერ გამოვემ-სვიდობე.

IV  
შ ე ნ ი ა ს ი კ ო  
თბილისი, 22 ივლისი

ჩემი ხანუმი!  
შენი წერილი დღეს მივიღე. ახირებული წერილები მო-წერა იცი. კაცი ხომ ვერც თავს გაუგებს შენს წერილებს და ვერც ბოლის! შეჩერებოდა სადმე, ზაყენდარეულ გავგანდ-ბოდა თუ რა ამავეა, რომ ის არ ერეულ-დარეულად მოგიყარა სიტყვები. აი, ქარიანობა ამასა ჰქვია. დარწმუნებულ ვარ, ზუსტად დაგეწერია წერილი... შე დალოცვილო, სკამზე დაჯ-დებითი და რიგინადა, დარბაისურს რამეს დასწერიდი. მოელს ძვეყანაზედ ორგავის ჯურის ხალხმა იცის ამაგარი არეული წერი: ერთი მინისტრებმა, რომლებიც მიჯალბანინა რამეს და გადაყურინა სიკრებების თავების საბჭოვრად და თუ არ გაარჩივეს, ვაი იმათ ტყავებს; მეორეც შენ იცი, რა-ღაც აბლაუბდას დასწერ და გამომიგვხაზვი, თვაბირი იმტკრივ და გამოციან რის მოწერა მიხდობო! ვარ ერთს წამებამი! კვიხორცის და თან ვფიქრობ, რის მოწერა სურდა ამ განსა-ყფიერებელის წერილის ავტორს როგორ მივხედე, რა ვიცი, კაცის ფიქრი ზღვანა.. აი, შთამომავლობას რა გავხვანა აქვს საყვარელი დიდი გვარის კაცს და წმინდა სისხლის პატრონს იმ წამსვე შეეტყობა. აი ახლა, ვინც შენს წერილს წაიკითხავს, იმ წამსვე მიხვდება, რომ გვაწერებოდაში მინისტრის გირე-ვიათ, დიას ამე...  
მადლობა დიშორის და დიდებმა და პატივი თქვენს, რომ ასე მარჯვეთ მოგონებრებითა წერეთლის ნიშნობა! აქაც დიდი

ამბავი იყო მაგ ნიშნობის გამო; სამინელო ზარბაზნის სრულა ატვალა. ახ, რა ძალიან მახარებთ, წერეთელი დანიშნაო, თითო-ერთი ქოს მე უნდა გამომიგვხაზოს თავის დანიშნული. დარკოს უთხარი — ერთი თბოლ-იხორი უპატრონი კიდევ გვეყოლება ვინმეთქო. დასახლკარეთუქო. თქვე ელა ქალბერი, თუკი გვარ-მადლიანი ხალხი ხარი, ერთი კი გოგუშკას მეც გამომიგვხა-ნდით ამ გაწერებულს დროშიმე... ცუდი კი არა იფიქროთ რა, ისე სკვანაზმა გახლავთ ქურუხა უბანში...

ოტკუესკი ვითხვე, სამაგიეროდ გამომიგვხავენს ბორმევე-სკი, მაგრამ ჩემ იღალაფე წვეული კასრმა ავათ ვიდვინდა და იმის მაგიერათ ბორმევესკი დავსეთი კასრა. გიორგი ის შორჩება, ვიდრემდის უნდა ვიცაოდ. ჩვენები ძალიან ბევრნი არიან ოტკუესკი, ასე, რომ სამაგიერო კაცის შოვნა ძალიან ძნელია. სამხელი სიტყვა ქალამი, სულ წურწურის ჩამოგ-ვდის, საკავარცხელი, ოფლი. მე სულ დიას ვხვებარ, ას სად უნდა წავიდე, რომ ქალაქში ძალღერე უნდა დარბა, სულ წა-ვიგე-წამოვიდინე. ახალი ლექსი „ქაბულის ხმაზედ“ უნდა გა-მომიგვხაზან, მაგრამ გადაუწერილი მაქვს და ეხლა საიბისით არა მცალიან.

გუშინ ძალიან გადაკრული გახლდი. ვმამათ სულეჩე-სკი, მე და სოსიკო მესტოიო? საქართველოს ბაზმი წვეული ბურის საქმელად. ვსილდვართ ერთს დაპურულს ბესუდკამი და ვიხლებით პურს. თურმე ამავე ბაზმი კითხვონ გერუხნსკი და მიხვრელებს პოლკის აფიცრობა. ძეიანობა გიგმა აპო-ლონ მესხიგმა, ურხრა ბარიათინსკის, მე გავიქვიცი, ბარია-თინსკიმ გამომიყენა მთელი თავის აფიცრები, დამეტირეს, ამვიცხ და ისე მიმიტანეს და მერე... ღამის ორ საათზედ ვი გამოვიდით ბაღად, რომ... კარებში ვირი ეხა და მე არქიე-ლი მეფროს. ეს დამმართა გიგმა ბარიათინსკიმ. რი წამოს-ვლას დავაპირებ, მოვწერ. ყველანი მომიკითხე. მშვენიერს კნიაენებს ქურუშთმოთავარი თავს უქნეს. უქნეს და უნდა.

V  
შ ე ნ ი ა ს ი კ ო

დაო ნატო!  
ასე გწერ იმისთვის, რომ დამავიწყდა კიდევ, ცოლი მყავს თუ არა; ეხლა შენ ნათესავათ მომხვდები, რადგან მთელი თვეა ჩვენში არაფერი ურიგობა არ მომხდებო... მკითხე, როგორა ხარო? რომ არ მკითხი, არ იცი, რომ შენ ტკბობს ენას მომთმენობა რა ყოფნაზედ ვინებო? ისე ვარ, რომ გაქ-ცეპში ჩემი ჯურიანაც ვერ მართავს.

სულსანათვან ხშირად ვარ, ყოველ დღე ფიქტონი ჩამო-დის ამ ცხენი. ტაბორისის სკოლის სასარგებლოდ ცხინდლის წარმოდგენა გამოიხდის. მეუ ჩამოიხდის. ვთამაშობდათ „ჯერ დაიხიციხენ, მერე დაქორწილდნენ“. მე, სონა ლომოურისა, მამო სულსანათვასა, ინფინერი ისე ტერსტუფანოვი და სხვ. მე სუფას როლს ვთამაშობდი. საღამომ ძალიან მხიარულათ გაიხარა. შემდეგ დიდი ვახშამი იყო ვანო მჩაბლის ბაღში, დიდის რჩებით. ვანი სულსანათვა დალია ჩემი სადღერე-ლი და სიქვა, რომ ღიახვზედ ზიდი ცაგარელმა და იმინა ცოლმა ააშენეს, გიხორე, ბატონო, იცნოდეთ, და ახლა ასიკოს წყალობით ჩვენს სკოლას ამდენი შემოუვლიდა და სხვა კიდევ ბევრი რა. შემდეგ ამისა აღექვანდებო მაჩაბელმა, თამადა, დალია შენი სადღერე და საზოგადოების სა-ხელით მიხოვა, რომ შენ გადღობე. შენი სადღერელო დიდის „უნდათ“ დალიეს. ერთის სიტყვით, რალა ბევრი ვთქვა, მან სიკვდილია და აქ სიცოცხლე. აქ ცოცხლები ვართ, მან კვდებო...

ცისკარეთვანაც ვიყავი სოფელში; იმის ცოლის დღეობა იყო... აქამდის წამოვიდოდი, მაგრამ იმ დღურკაცადა, მიმა-დალი, მოწიშობას ვიღე. მაინც არ დავიგვარებ, ამ დღემში ჩამოვალ. მამოს ბიჭი ჰყავს, ადგა კიდევ. მამაშენი დარი-კომ წაიყვანა და არ ვიცი, როგორ არის. შენ ა ს ი კ ო

VI  
ქურდაბირი, 24 დეკემბერს 93 წ.

ნატო, დღეს, 24 დეკემბერს მივიღე შენი წერილი. პიესა „ორღანი და ლეკვი“ ერთი ცხვემალარის მეტი ვერ ვიპოვე.

სულ გადავაჭოთუ აქაურობა. გარდა ამისა ვერ ვიპოვე „მოულოდნელი საჩუქარი“. უთუთო შენ უთავაზო ვისმე.

შენი ჩემებში მივიღე და აბი მათეი მივივეი, რომელსაც ეძლა გიგანები.

შენ მემდეგ უღრესად გავხდი ავად, მაგრამ მალე მოერჩი. ყველაზი ძალიან მივიღიძნენ, მეტადრე დოქტორი, რომელიც მხირად მიდიოდა. იყურებო, როდესაც დავერჩეო? როდესაც გინდა ვინდა, დარჩი. საქმე მხოლოდ იმამია, რომ ბაქოში გვიწვევენ იანერის 22-სთვის და მე პასუსხ არ მივეცე, ვიდრე შენი პასუსხი არ მომიბა. ამასთანავე გიგანური ამავსეული წერილს. პასუსხ ნუ დაგვიანებ, რადგანაც მეც თავის დროზე უნდა ვაგინობო ბაქოში.

ჩემ ყველაზი კარგავდა ვართ და ყველამ მიგოკითხა. ჩემ მაგივრად ყველა მხანდაურები მოიკითხე.

სოლომონა მოვასხეულეს. ჭურჭლის ტილოები არა გვაქვსო, იქნება მანდ სადმე იყოსო.

მომწერე რა აპირებ.

ასიკო ცაგარელი

სულა გმელივეი გარდაიცვალა, ამ დღეებში ქალაქში მოაქვთ.

ილიკო მაჭავარიანი! ერთი დამე იყო ჩემთან.

ა. გ.

VII

24 ივლისი, ჭურღამირი

დაო დარიკო!

დიდი ჭკვიანობი ბრძანდებიო, როდესაც არაფერზედ არ ჰყოფნობი. ან თუ ხმა ამოიღო, დემრთმა მშვიდობა მოგცემი! რომ მწერ კოფთები გამოგზავნი, აღარა ჰფიქრობ, რომ მე მაკვებისა არა ვიცი რა და საიდან ამოგარჩევ? სწორედ გიერთხრა, წუთისოფელით მე ქალს ვიყინებ მარტო ტიტველს და კოფთები და პირანგები არც კი ვიცი რა სახისაა! ჩემი ბიჭს, თანაც ამოგარჩევი, რასაც გიგანებით. გადავაჭოთუ და ორი კოფთა ვერ ვიპოვე, ისიც არ ვიცი — ერთი კოფთა გამოგზავნიე თუ ყალბი გედა! მეუც ჩემმა ბიჭმა აარჩა.

რა თანა ბრძანდება, ვუძღოლო ბატონი პრიმოდინა?! ჩემმა კატორშიჭიკმა მიიხრა, რომ ლიაქში მავთო მიერთმევათ ორი ნესტი; ესეც თავის თავს დამედრობ. სანამ აქ იყავი, ხანჯელით ვადვიე და ნესებს და მაგისთანებს არ ვაჭმედი, რაკი „გაიგულავეს“, აისრულეს გულის წაღილი, დემრთმა მშვიდობა მისცეთ, ჩემი არა ბრალია. მაგრამ, რა მოგასხენით თქვენს მძახედ?, რომელიც გაუმაჰსინძლდა ვაგონში ნესეთი (კონდექტორებმა ერთხმით შემომივიღეს), თითონ განხდა ავათა და ყველაზი ავათ განხდა. როგორც ახლო ნათესავსა, მე გირჩევ უფხთათ თქვენს ძმას, რომ სკოლის მაგივრად ე ქალაქში პივიხანა განხანსა, დიდად შესუავნებო, ესეცთა იმისათვის! აბა, შენ ვაზრდას, რა საქციელა, ნესეთი თავი მოიწალოს?! ამასზედ განა ლაპარაკი დროს?! იყურებო, ამოდიო. გულის გასახეთქად რად ამოდიო? ყრილავყენენ აქ და კარვად იქმენდნენ. სამი თათხის რუმუტას აკვირებენ, როგორ დავანებო თავი? ჭკუა კარგია, დარიკო, სახლშიც, გზაშიაც და ნათესაბნაშიაც. ახლა მე გამომაჯავრეს, რომ შენ ვუძღოლი და ჩემწუმათ გზაში მიირთვეს ნესეთი? სულაც არა, შენმა ვაზრდამა! მე მაშინ შევწუხდები, როდესაც ჩემის მიზეზით, ჩემის უყურადღებობით და დაუდევრობით გახდება ვინმე ავათ. ვინც ჩემ ვითილ-მგობორულ რჩევას არ გაიგონებს, დემრთმა მშვიდობა მისცეს...

გიგანებით: ერთ საურს, ერთს პირსახოცს, ერთს კოფთას (მეტე ვერ ვიპოვე და არ ვიცი), ორ გირგანქა ჩაის, ერთ ფორქიან ამოგარჩევის.

სიყვარულით მიგოკითხამ დეიდა მაიკოს, ოლიკოს, ილიკოს და ყველას. თუ გინდოდი რამე, წერილის მაგივრად დავებმა მომწერეთ ყოველთვის. ავადმყოფზედ მწყარადა ვარ.

ათ მანეთს და სხვას გიგანებით სოლომონ ანზაბადის სახელზედ. წერილი მალე მომწერე.

შენი ასიკო

სონას ვაკოცებ.

შენი ჭირიმი ასიკო!

მე წაბოვედი, მაგრამ ჩემი სული კი შენთან არის. შენ იცი, თუ მალ-მალ მომწერ წერილს და შენს ანზაბს შემატყობინებ, ჩემო სიცოცხლე. პოეზიში რომ ჩავეჭვი, ისე ცუდად ვავხდი შენ რა ავირ დაბტოვე მეგონა კაცი მოვკალი მეთი? ვინაზედ იფერი და ვიფერი, რატომ დავანებუ თავი მეთი, მაგრამ აქ კი რომ მივიდი და იმდენი უხეღურება ავაიმყოფობა გასამანდა, ვნარბ რატომ უფრო მალე არ ვუწველ ჩემს თავს მეთი? ვნარბოდიღვენ, ასიკო, როგორ ვიტახებო, რა ტყვილით მაქვს, რა გივი როდის რა იქნება. მეოინა მთხვანა აღარ უნდა ვინდოდეს, რომ წერილი მალე და ხშირად მომწერი, რომლითაც დაამწებოდი შენს სკვილიდად საბიოს. ვაგანალზედ რუხე და სიმინი დამხმდენ. მთელი ამასათანის სახლობა და ისინი ერთად მიდიოდნენ ქუთაისისაკენ, ჩამხვეს ფაქტობში, ორივემ ხელივე დამიკაცნეს აღტყვილით და გამომმეწვიდობინენ, რე კი წამოვივი ვერაზედ ჩვევებთან, რომლებმაც აღტყვილით გაიხარეს ჩემი მათთან მისვლა. მეორედ დღეს პლატონმა მომიყვანა საცამთხოფოში და ვწვევარ ესლა აქა. აი ჩემი მოგზაურობა და დაბინავება. თამარა და გოგო ჩვევებთან არიან, თავს იკლამენ, სოფელიც არ გავგზავნი. ყოველ საათში მიდიან ჩემთან და მოწყაეთ თამარაც. შენი თავი სუფადა შენახე, ხომ მიხვდი რისთვისაც? ანაივო გე-მეჭრება, რცა განახამ ყველას გეტყვის, მე ესლა არს გწერ. მაგ ჩვენი ბოგის ძმამ მნახა, ძალიან უხარია, რომ ჩვევებთან არის ეგ ბიჭი, ძალიან აქებენ ყოჩილი არისო ქვაბები უუთო ვაგზავნე ბაქში თორემ მოიწალოსო.

უთუთო მომწერე პოესიაც და ცხენი ვაგზავნე თუ არა ტყვილი. არ დაივიწყო მომწერე. მე დღესაც მივიღოდი შენს წერილსა. დანჯარასთან ნუ დავწვი, ნურც საპლანში, გასტანნი მი დამიხინ ხოლმე უუთო, თორემ გივი ვაგვდები. 20 ამ თვეს ანაივინი ბოლმე მოვა გაბო ტრეტკეპანოვმა მითხრა, რომელიც ელუზავეტოპოლიდან მიდიოდა თბილისში. მირზურვის და შემოვიდა ჩემთან, ჩინებულ ქალი ყოფილა. სვალ რადგანაც მომიტანს. პოლემი სუფათა შეინახოს უხარია ბიჭმა. მაგის ძმამ მითხრა, ბილეთი, რომელიც გამოგზავნი შენ სწერია, რომ განთავსოფლებულიაო, წითლის ბილეთში ამოვივიდა, არ ვიცი, შენ ვაგებო ბილეთიდან. შენი ქული, ბამპორტი, რუხენის წერილი ესტრეტე ჩხარტაშვილს გადაეცემა სტანციაში მივედი თუ არა შენთან გამოგზავნა, მომწერე თუ მიიღე. სხვა რაღა მოგწერო, აქ საცა ვწავარ ერთი მეგობრის ცოლი წვეს ყმაწვილი ქალაი, რომელიც ვადაჭარბებთი მასამოზებენ და პატონს მცემს, ორიც მეორე ოთანში წვეს, ერთი მათგანი რუსი, მეორე ძალიან ლამაზი გურულის ცოლი. აი ჩვენი საზოგადოება, ახლა შენს საზოგადოებას მეონი ჩემი სჯობია, ამიტომ, რომ მე კმაყოფილი ვარ და შენი კი არ ვიცი. მიმიკითხე პატივისცემით იუდიანი, თუ ქალაქში ჩამოვი, ხომ მნახამს. გითხრეც მიმიკითხე.

გაკოცებს შენი საუკუნო ნ ა ტ გ ა მ ა უ ნ ი ა

IX

ჭურღამირი, 20 სექტემბერი, 94 წ.

ნატო, შენი წერილი წუხულის მივიღე. მე ახლა კარვად ვარ, მაგრამ მანაც მეშინის სტანციის მიღება, ვი თუ კარვდე ჩემომიარბის სენმა! ამ დღეებში კი მივიღებ; რაც იქნება იქნება. ანდრია მყავს ჭიჭიანე ჩემს მაგივრად, რომელიც ძალიან გულმოდინედ ყურს უდევს სტანციას.

ჩემი თეთრი ცხენი ჯარს ვაგატანი და სანთიოკუდას დეპემა მივივეი, რომ სანდრო გორში დახვდეს 20-ის ამ თვეს. აქამდის არც ქული და არც ბამპორტი არ მომხვლია! რა უხეღურებაა, დემრთიანი, რამდენი ვუხვევე ამირაჯიბს, ფომტოტი გამომიგზავნე შენი და ფულიც მივივეი! ქუდას ჯანი გავარდვარ, ბამპორტი მიინდა, რომ დრო გაუვიდა და შეიძლოს, რომ მაგ სისულელისათვის სამასურბოდას დამიბოხოზ ჩვენის კაზონების ძალით. წმინდა ქულოდანი ყოფილან, ეგ ვიღაც ამირაჯიბებია! ჩხარტაშვილს ამასთანავე წერილს ვწერ, თუ



იმასთან არის ჩემი ნივთები, რატომ არ მივზავნის, რა მიქარავა?! შენ როგორც ვითხარი, ფული გამოიტანე და მოხმარე, როგორც გინდა. სანამ კარგად არ მორჩე, არ გამოიხიდე მანდლდან. თუ რამე გინდოდეს, მოიწერე და სტროქს გაემოგზავნი. აქ ყველაფერი კარგად არის. ყველაზე მოგიკითხა. იულისი თითქმის სულ ჩემთან არის. სხვა რა მოეწერო? ჩემმა საწყალომა ვისტამ, ბისტრეციკში, თავი მოიკლა ბაქოში, რამაც საშიშლად იძიქმედა ჩემსუდ! ბაქოში სომხების სასაფლაოზე იბოვნეს კვდარი, თავი მოეწერა. ბევრი წერილი დაუტოვებია, რომლებშიაც ყველა ნაცნობსა სხივს, რომ, თუ ვისმე გაწყენიხი რამე, გთხოვ მპაპატიოთ... ერთი სიტყვილი დასაწერილი იმ საიოდავის სიკვდილი. დარჩა პატარა ნინა იხრად... ეჰ, მახლას! რა უნდა მოეწერე. აქ ცოცხალიც კვდარა კაცი! — წერილი მაღე მოიწერე.

შ ე ნ ი შ ე ნ ე ბ ი

X  
ქურდამირი, 25. IX. 94 წ.

ნატო!

წერილი მოგწერე და აქამდის არაფერი პასუხი არ ვიცი. ქუდი მივიღე და პატარა გამომაღე! ბაშორტი ვერ გამოცვლევინებია ამირაჯობს და თავში საცემი გამხდა. ესეც ახალი ხარჯი. წერილები მომდის ტყვილისიდან რამდენიმე, მე პისესს მთხოვედი დიდის სეფშით და შენ მონაწილეობას თვატრმი. ჯერ პასუხი არ მიმიცია. შენ რას იტყვი? როგორც მოგწერე, ფული გამოიტანე, მოხმარე, რაც გაკლია, შეისრულე და დრამატული საზოგადოების წინადადებაზე, რაც გინდა, ის პასუხი მიეცი. მე ჯერ არა მიშავს რა, კარგათა ვარ. ამ დღეებში მივიღე სტანციას. ბისტრეციკის ამაგი დაწერილებით შეგიტყვი: წაასულა სომხების სასაფლაოზე და იქ ერთი უბედურე მე მდგარა, რომელზედაც თავი ჩამოუჭვია. წერილები დაუტოვებია, სხვათა შორის, ჩემთანაც, და არ ვიცი, როდის მივიღებ. უთუოდ რამე დარიცხვა იქნება ცხოვრებაში...

ამ წერილს ვაგან ბაგრაჩ ჩიკვაძეს, ჩვენი ურტელის. გივზავნი ვაგანის ვაშლებს, მეტი არაფერი არ შემიხვდა. გროში არა მაქვს ჯიბეში, რა ვქნათ! ექიმი ზოფერია ძალიან მიფრთხილდება და სულ ჩემთან არის, დიდის პატვიისცემით მოგიკითხა, აგრეთვე სულამ ბაღდასაროვმა, გამომძიებელმა მელოქოვმა, ფილარეტ ბაქრაძემ, პრისტავმა აფანასიესკიმ, ანდრია ჭიჭინაძემ და ყველა ჩვენმა მოსამსახურეებმა. წერილი ჩიკვაძეს გამოატანე, ეგ მოდის ცოლშვილის წამსაყვანად.

შ ე ნ ი ა ს ი კ ო

P. S. დღეს, 25 სექტემბერს ჩვენი ღვდელი მამამთავრი-შვილი მივიღე და მე დავტოვე, რომ პანაშვიდი გადავანდო-ვიო ბისტრეციკისთვის. ყველა სუდილებმა და ჩვენმა მოსამსახურეებმა საიმოვნებით მიიღეს ჩემი წინადადება.

ასიკო

ცხენი და პოვოსკა, როგორც მოგწერე, ჯარს გავატანე და აქამდის პასუხები არა მაქვს. სანდროს! წერილი მიწერე.

შ ე ნ ი შ ე ნ ე ბ ი:

- I. წერილი.
- გაგზავნილია თბილისიდან სურამს.
- 1. ვანო — ასიკო ცავარლის ძმა.

- 2. ილია ჭავჭავაძე ასიკოს სამსახურში მოწყობასა და წინაურებაში ეხმარებოდა.
- 3. კამე მელიქიძის ასული, სურგი მესხის მეუღლე.
- 4. სოსიო — ნატო გაბუნის ძმა.
- 5. ლია ჭავჭავაძე და არტურ ლაისტი.
- 6. პრესნიკოვი — რეინიგზის სამართლებს მუშაკი.
- 7. პანა და ჯალმა კატების სახელებია.
- II. წერილი.
- გაგზავნილია სურამიდან თბილისში.
- 1. ილიო და ოლიო ხიდირაგვიშვილი, ნატოს ნათესავები, ცხოვრობდნენ სურამში, სადაც ნატო ხშირად სიყვინელად და ახლო სოფლებში წარმოდგეტეს მართავდა.
- III. წერილი.
- გაგზავნილია თბილისიდან გორში.
- 1. ქეთევან ჟურული — საზოგადო მოღვაწე ქალი.
- 2. გიორგი ჯაფარიძე — 50-იანი წლების ქართული თეატრის მსახიობი, ცხოვრობდა გორში.
- 3. გიორგი — ასიკო ცავარლის ძმა.
- IV. წერილი.
- გაგზავნილია თბილისიდან ხვედურეთში.
- 1. წუეთელი დავით რისტომისძე, აკაკის ძმა. დავითს ცოლად აყვად მარიამ ციციშვილის ქალი.
- 2. დარიკო გაბუნის ასული, ზაქარია ციციშვილის ცოლი, ნატოს უფროსი და.
- 3. სოსიო მელიქიშვილი, ს. მესხის ცოლის ძმა, წიგნებისა და გაზეთების გამომცემელი.
- V. წერილი.
- გაგზავნილია ტყვივიდან თბილისში.
- 1. სულხანიშვილი ივანე, ტირმისელი განათლებული მემკვილე, „დროშის“ თანამშრომელი.
- 2. სონა ლომიურისა, ხუდადოვის ასული, ნიკო ლომიურის მეუღლე.
- 3. მამო სულხანიშვილი, ივანე სულხანიშვილის მეუღლე.
- 4. ვანო მაიაბელი, შექაპირის ქართულად მთარგმნელი.
- 5. ოლექსანდრე მაიაბელი, „აკაკის კრეულის“ თანამშრომელი.
- 6. მამო — ნატოს და, კიკნაძის ცოლი.
- 7. ნატოს მამა — მერაბ იავორისძე გაბუნია.
- VI. წერილი.
- გამოგზავნილია ქურდამირიდან თბილისში.
- 1. ილიო მაჭავარიანი — „მომამისა“ და „ჯეილისი“ თანამშრომელი იყო.
- VII. წერილი.
- გამოგზავნილია ქურდამირიდან ხვედურეთში.
- 1. ბატონი პრინციდან — ნატო გაბუნია.
- 2. ნატოს ძმა სოსიკო.
- 3. მაიკო — ნატო გაბუნის დედა.
- 4. სოლომონ ანნაბაძე — ბაშორის სადგურის უფროსი იყო.
- 5. სოფიო ზაქარიას ასული ციციშვილი, ნატოს დისწული.
- VIII. წერილი.
- გამოგზავნილია თბილისიდან ქურდამირში.
- IX. წერილი.
- გამოგზავნილია ქურდამირიდან თბილისში.
- X. წერილი.
- გამოგზავნილია ქურდამირიდან თბილისში.
- 1. სანდრო — ალექსანდრე ცავარელი, ასიკოს ძმა, პროფესორი.



# მონობრაფია აკაკი ფალავაზე

## მილიცა ჯაფარიძე

...ეს იყო 1954 წლის 22 მარტს. მაღლიერი ქართველი საზოგადოებრიობა ზეიმით აღნიშნავდა აკაკი ფალავას მიღწევის 50 წლისთავს.

შუკაბათე ოვაციების უერთდებოდა უამრავი მილოცვა, დეპეშა, წერილი.

...ორმოცდაათი წელიწადი მოკლე დრო არ არის: ნახევარი საუკუნეა. ორმოცდაათი წელიწადი რომ ემსახუროს კაცი საზოგადოებრივ საქმეს, ორმოცდაათი წელიწადი იღვწოდეს მშობლიური ხალხისათვის, მშობლიური ლიტერატურისათვის, კულტურისათვის, იღვწოდეს უნაგაროდ, ეს მხოლოდ ამითაა საკმეა, მხოლოდ რჩეულთ ერგებათ წილად, — ამბობდა მაშინ მარამ გარიყული აკაკი ფალავას შესახებ.

სწორედ ამიტომ მიიღო ასე გულთბილად ქართველმა მეითვისებმა წიგნი ამ ნიჭიერ და თავისებურ შემოქმედზე.

მინორაფია, რომლის ავტორია როდინ ქორქია, გამოსცა „ხელოვნებაში“. წიგნი შედგება თორმეტი პატარა თავი-საგან და თვითეულიმ ასახულია აკაკი ფალავას ცხოვრებისა და შემოქმედების ცალკეული პერიოდი.

მსახიობი, რეჟისორი, მთარგმნელი, რეცენზენტი, მეცნიერი, ჟურნალისტი — ასე მრავალმხრივია ამ ღვაწლმოსილი ადამიანის შემოქმედებითი სახე.

მონორაფიის პირველ ნაწილში აღწერილია აკ. ფალავას ბავშვობა და ყრობა. იგი წმინდა ქართულ ტრადიციებზე აღზარდა. მშობლებმა ბავშვიბიდანვე გამოავლინეს მშობლიური ენისა და ქვეყნის სიყვარული, შრომისმოყვარეობა. ეს ორივე თვისება ბოლომდე გასდევს მის ვრცელ შემოქმედებით განს.

ქართული კულტურისა და, კერძოდ, ქართული თეატრი — სადმი მისწრაფდა აკ. ფალავამ ბავშვობიდანვე გამოავლინა. წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჭაბუკზე დიდმა ხელოვანმა ლაღო მეხისევილმა, რომელიც მან პირველად იხილა ქუთაისის თეატრის სცენაზე. დიდი ხელოვანის ოსტატობამ კიდევ უფრო გაულტრბა თეატრისადმი ინტერესი. აკ. ფალავა სცენისმოყვარეთა წრეების აქტიური წევრი გახდა.

მონორაფიის ავტორი საინტერესოდ აგვიწერს აკ. ფალავას სტუდენტობის წლებს, როცა იგი ერთობილულად სწავლობდა მოსკოვის უნივერსიტეტსა და მოსკოვის სახმატრო თეატრში. მასზე დიდი გავლენა მოახდინა სახმატრო თეატრმა; მოხიბლა მაღალმატრულმა რეალისტურმა სპექტაკლებმა, მრავალფეროვანმა პიესებმა. აკ. ფალავა აქვე იწყებს თეატრალურ მოღვაწეობას „უპირატესობა მხატვრულ რეალიზმს უნდა ვარგუროთ“ — ასეთი გადაწყვეტილებით დაბრუნდა იგი 1915 წელს სამშობლოში. იმ ხანებში ქართული თეატრი საავალდო მდგომარეობაში იყო. ცხადია, ვისაც ნამდვილად აინტერესებდა ქართული თეატრის ბედი, მისი მომავალი, მას მრავალი ბრძოლის გადახდა დასჭირდებოდა. აკ. ფალავას წუითთაც არ დაუტოვა ფარხმალი, რადგან მას ჰქონდა არა მარტო ბრძოლის სურვილი, არამედ გამარჯვების რწმენაც. მას სწამდა, რომ „ახალი თეატრის შენობის აგების ეროვნულ (ხალხის) საქმედ გადაცემა ერთადერთი სსნა ჩვენი ხელოვნებისაა“. მართლაც, იგი სათავეში ჩაუდგა ამ დიდ საქმეს და გამარჯვებითაც დააგვიტოვა.

მონორაფიის მეორე ნაწილი ასახავს საბჭოთა პერიოდს,

როცა დაიწყო ქართული თეატრის ისტორიის ახალ-ნაწილის პირველი ნაწილი. კოტე მარჯანიშვილი. თბილისში პირველად იდგებდა „ცხვრის წყარო“, რომელიც „რევოლუციის პირველი მოვარნა იყო ქართულ სცენაზე“. სპექტაკლმა ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვა. კოტე მარჯანიშვილი თეატრის სამსახურში ნაწილის ხელმძღვანელად დანიშნა. დასის გამგე და რეჟისორი, აკ. ფალავა რეაგირორბს პირველ ქართულ საბჭოთა თეატრალურ ჟურნალს — „სახიობას“.

დაშავრებულად და ემოციურად აღწერს მინორაფიის ავტორი აკაკი ფალავას ბრძოლას საოპერო სტუდიის დაარსებისათვის. საჭირო იყო მომღერალ-მსახიობთა კადრების მომზადება. მან ამ საქმესაც ენერგიულად მოჰკიდა ხელი, და მისი უშუალო ხელმძღვანელობით შეიქმნა საოპერო სტუდია. სტუდიამ პირველად ქართულ ენაზე გაიმართა წარმოდგენა — „ფიგაროს ქორწინება“. ოპერის ლიბრეტო აკ. ფალავამ თარგმნა, დადგამც მანვე განახორციელა კ. მარჯანიშვილთან ერთად.

„ქართული ოპერა უკრაინაში“ — ასეა დასათარებული მინორაფიის ერთ-ერთი პატარა თავი, რომელიც აგვიწერს ერთ საყურადღებო ფაქტს: იმ დროის ქართულ საოპერო სცენაზე უკვე ღრმად ჰქონდა ფეხვები გადგმული ზ. ფალავასილის „აბესალომ და ეთერა“, რომელიც ხშირად იდგმებოდა და დიდი წარმატებაც ჰქონდა. აკაკი ფალავამ ეს ქმნილება ახლებურად დადგა. ეს ილია საქმე როდი იყო, მაგრამ რეჟისორმა გაიმარჯვა. სპექტაკლმა დამახსოვრებელი წარმატება მოიპოვა და აახსურა მყურებელი, პრესა... აკ. ფალავა მიღწეული არ დაკმაყოფიდა. 1931 წელს ხარკოვის სცენაზე დადგა „აბესალომ და ეთერა“. ოპერა შესრულდა უკრაინულ ენაზე. როგორც რ. ქორქია აღნიშნავს, ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა ქართული ოპერა საქართველოს ფარგლებს გასცვა.

რ. ქორქიას საკმაოდ ბევრი და საინტერესო მასალა დაუტოვებია ქართული დრამატული სტუდიის შექმნისა და ახალი კადრების აღზრდის შესახებ. ამ მხრივაც აკ. ფალავას დიდი ღვაწლი მიუძღვის.

მინორაფიის ავტორი ასახელებს მთელ რიგ გამოჩენილ ადამიანებს, რომლებიც აკ. ფალავას მიერ დარსებულ სტუდიაში აღზარდნენ და დღეს ქართულ სცენას ამშვენებენ. აქვე გვსურს გავიხსენოთ უშანგი ჩხეიძის სიტყვები, რომლითაც მიზანაზ მან აკაკი ფალავას მისი ოუბილუს დღეს: „თქვენ რომ წმინდა რეჟისურის გზას გაყოლოდათ თეატრში, თქვენი სახელი დღეს შეიძლება უფრო მტკიცე ცნობილი იქნებოდა ქართველი საზოგადოებისათვის, მაგრამ თქვენ უფრო სრული და უჩინარი ვაზ არჩიეთ — ახალგაზრდობის აღზრდა. ჩემის აზრით კი, ერთი ნიჭიერი ადამიანის აღზრდა მრავალ ნიჭიერად დადგმულ პიესას ბევრად აღემატება. თქვენი მოღვაწეობა უფრო რეჟისორული საქმიანობაა, ვიდრე ჩვეულებრივი რეჟისორისა, რადგან თქვენ ისეთ პიესას დგამთ, რომელსაც ქართული თეატრის ზეადინდელი დღე ეწოდება“.

მონორაფია გვაცნობს აკაკი ფალავას შესახებ გამოჩენილ ადამიანთა მტკიცე საყურადღებო გამოხატობებს, რაც წიგნს კიდევ უფრო საინტერესოს ხდის.

საერთოდ კი მონორაფია აკაკი ფალავას შესახებ კეთილ-სინდისიერად და სიყვარულით შესრულებული ნამუშევარია, რომელიც სისადაეთი და დვიდოდ ჩასაწვდომი ფორმით გვიხატავს ქართული თეატრის უნაგარო და შესანიშნავი მოღვაწის შემოქმედებით პორტრეტს.

ბენო გორდენიანი

იმ ფოტოგრაფთა შორის, რომლებიც კეთილსინდისიერად ემსახურებიან აწყოფოს, ქმნიან ჩვენი ახალი ცხოვრების ერთგვარ მატანიეს და მომავალ თაობებს უტოვებენ მტკიცე დოკუმენტურ მასალას, — ერთერთია ფოტოკოინსპონდენტი, ყურნალისტი რუბენ აყოფოვი. ოცდაათი წლის მანძილზე მუშაობის შედეგად მას შექმნილი აქვს ფოტოსურათების და ნეგატივების არქივი, სადაც 239 კოლოფში მოთავსებულია 37.595 ნეგატივი და, ამის გარდა, 13.454 ცალი დაკომპლექტებული ფოტოსურათი.

ამ მასალებში მოთხრობილია საბჭოთა საქართველოს ყოველდღიური ცხოვრება, დაწყებული 1928 წლიდან 1958 წლამდე. როდესაც ამ მასალებს ვეცნობით, ვხედავთ, რომ მას უამრავი ენერჯია დაუხარჯავს იმისათვის, რომ სრულყოფილად და უკლებლივ შემოეხანა მომავლისათვის ჩვენი მწერლების, მხატვრების, კომპოზიტორებისა და საზოგადო მოღვაწეების უამრავი ფოტოპორტრეტი, ფოტომასალები საქართველოსა და თბილისის ისტორიიდან, სამამულე ომის გმირებისა და ამ ომთან დაკავშირებული ამბებისა. არქივში ნახავთ საქართველოს ბუნების სხვადასხვა ხედების, საკოლმურენო და კულტურული მშენებლობის ამსახველ ფოტოებს.

მის ფოტოფირებზე აღბეჭდილია სოციალისტური მშენებლობის ის წარმატებანი, რომლებიც მიღწეულია სოფლის მეურნეობასა და კულტურულ მშენებლობაში, მცინიერების, ხელოვნებისა და სპორტის დარგში. მის არქივში დიდი ადგილი უჭირავს კავკასიის დაცვის სურათებს. მასალებში მოთხრობილია, როგორც ჩვენი რესპუბლიკის მთავარი ქალაქების, ისე რაიონების ისტორიული განვითარება.

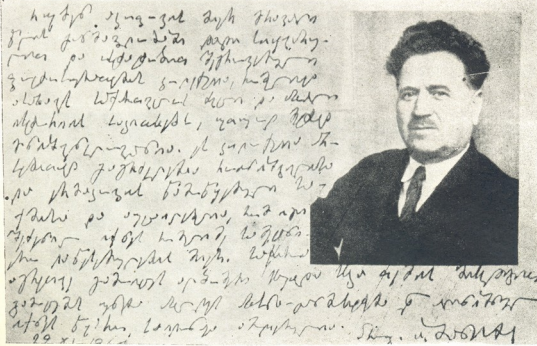
ყველა ამ მასალას დიდი მნიშვნელობა აქვს კულტურის ფრონტზე მომუშავეთათვის, მუზეუმებისა და გამომცემლობებისათვის. ამიტომაც აყოფოვის არქივით შირად სარგებლობენ როგორც ჩვენი დაწესებულებები



ფოტოკურნალისტი რუბენ აყოფოვი ნახ. ა. ბალაბუევისა

და ორგანიზაციები, ისე რედაქციები და კერძო პირები.

ამ არქივის პოპულარობას აძლიერებს ის ვარეშობა, რომ რ. აყოფოვს თავიდანვე თავისებური გეგმაწარმოვნილობითა და მიზანდასახულობით წარუმატავს მუშაობა. ნეგატივებისა და ფოტოანბეჭდვების უამრავი მასალა სისტემაში მოუყვანია, თემატიურად დაუკომპლექტებია და ადვილად მოსახმარის ვაუხდია. მას მოუხდენია ამ მასალის შინაარსობრივი კლასიფიკაცია; შეუდგენია ვრცელი დარგობრივი აღფაბეტი, რომლის საშუალებითაც სწრაფად შეიძლება მოიხაზოს სასურველი მასალა ამა თუ იმ დარგიდან. ასე მაგალითად: თუ ჩვენი მოვისურვებთ მასალას ისტორიიდან, ავიღებთ „საქართველოს ისტორიის აღფაბეტს“, სადაც ვნახავთ ანბანის მიხედვით დალაგებულ ყველა ნეგატივსა და ფოტოს; ასეთი აღფაბეტები აქვს შედგენილი ყველა დარგისათვის, რომელთა საშუალებით სწრაფად შეიძლება ყოველგვარი მასალის მიღება. ეს ვარეშობა დიდად განასხვავებს აყოფოვის ფოტომოღვაწეობას სხვა ფოტოგრაფთა მუშაობისაგან, რომლებიც უმთავრესად „ყოველდღიურობის“ მოთხოვნის მიხედვით ქმნიან მასალას და შემდგომში მათი ნამუშევრის გამოყენება, თითქმის, შეუძლებელი ხდება.







სამგორის სარწყავი სისტემის საზეიმო გახსნა 1952 წელს



მათა თარხნიჭვილის გულდი, 1934 წ.



გალაკტიონ  
ტაბიძე,  
გადიდებულია  
1941 წლის  
თებერვალში

რუბენ აკოფოვი დაბადებულია 1897 წელს ქ. გორში. პირველდაწყებითი სწავლა მიღებული აქვს გორის საოსტატო სემინარიაში. უსახსრობის გამო იგი გამოუყვანიათ სასწავლებლიდან და გაუგზავნიათ თბილისში ასოთამწყობის ხელობის შესასწავლად.

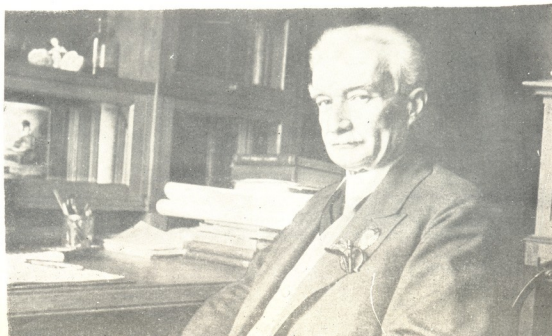
პირველი იმპერიალისტური ომის დროს რ. აკოფოვი ჯარში გაიწვიეს. 1917 წლის თებერვლის რევოლუციის იგი შეხვდა მდინარე ევფრატის ნაპირზე, სოფელ გურლამისში (თურქეთი). ჯარისკაცები მას ირჩევენ მუშაობა და ჯარისკაცთა დეპუტატების საბჭოს წევრად.

ფრონტის დაშლის შემდეგ ბრუნდება საქართველოში. საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისას იგი ცხოვრობდა ახალციხეში, სადაც დაინიშნა საწყობების გამგედ.

1922 წლიდან ისევ თბილისში გადმოდის. აქ იგი მუშაობს პროფკავშირების სხვადასხვა ორგანიზაციებში; განსაკუთრებულ ინიციატივას იჩენს საკლუბო მუშაობაში. იგი არსებებს რადიომოყვარულთა წრეს.

ამ დროს პროფსაბჭო საზღვარგარეთიდან ღებულობს ფოტოაპარატებს საუკეთესო მუშაკების დასაჯილოვებლად. პირველ ჯილდოს აკოფოვი ღებულობს. მალე მის გარშემო თავს იყრის ფოტომოყვარულთა აქტივი, და პროფსაბჭოსთან მისი ხელმძღვანელობით არსდება ფოტოსექცია. იგი ფოტობელოვნების ერთუზისატი ხდება, აყალიბებს წრეებს სხვადასხვა დაწესებულებებში

აკაემიკოსი ივანე ჯავახიშვილი. გადიდებულია 1939 წლის იანვარში



ში და მუშათა კლუბებში. მისი მოღვაწეობა ფოტოგრაფიის დარგში საზოგადოებრიობის ყურადღებას იმსახურებს და მას იმდროინდელ ჟურნალ „პროლეტარსკოე ფოტოს“ (1933 № 5) ფურცლებზეც იხსენიებენ.

საბჭოთა საქართველოს 10 წლისთავზე მისი თაოსნობით ეწყობა პირველი რესპუბლიკური ფოტოგამოფენა, რომელიც დიდად უწყობს ხელს ფოტოკორესპონდენტების კადრების მომზადებას.

ამ გამოფენაზე ფართოდ იყო წარმოდგენილი ახალგაზრდა რესპუბლიკის მიღწევები მრეწველობისა და კულტურის დარგში. ამ პერიოდში რ. აკოფოვი ასრულებს მრავალ საზოგადოებრივ დავალებას, წარმატებას აღწევს ფოტოხელოვნებაში. მის მიერ შექმნილი ფოტოები იგზავნება საზღვარგარეთ, რესპუბლიკის ჟურნალ გაზეთებში სისტემატურად ქვეყნდება მისი ფოტონამუშევრები.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი მუშაობა გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციასა და გამომცემლობა „კომუნისტში“ 26 წლის მანძილზე. გაზეთის დაარსების 25 წლისთავზე აკოფოვს აჯილდოებენ საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით, აგრეთვე სხვადასხვ. ჟურნალ-გაზეთების რედაქციების სიგელებით.

გაზეთ „კომუნისტში“ მუშაობის დროს იგი ეწევა ჟურნალისტურ მოღვაწეობას. მისი მრავალი წერილი და კორესპონდენცია იბეჭდება როგორც „კომუნისტში“ ისე „მუშაში“, „რაბოჩია პრადსა“ და „ზარია ვოსტოკაში“. 1937 წელს მას ავალბენ საპასუხისმგებლო საქმეს — აგზავნიან მოსკოვს, ლენინგრადსა და კიევში საქართველოს ისტორიისა და კულტურის შესახებ ფოტომასალების შესაკრებად.

ამ მასალებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მის მიერ მონახული შოთა რუსთაველისა და ვახტანგ გორგასალის სურათების ფოტოასალები.

რ. აკოფოვის მოღვაწეობის მთავარი მიზანი იყო და არის საბჭოთა საქართველოს ახალი ცხოვრების ასახვა ფოტოხელოვნების საშუალებით, ცხოვრებისა და მოვლენების დანახვა საზოგადო მოღვაწის თვალთ. ამ მხრივ მისი მემკვიდრეობა უთუოდ მოგვაგონებს ღუშეთელი გლეხის შვილის, მხატვარ-ფოტოგრაფის ალექსანდრე როინაშვილის მოღვაწეობას, რომელმაც რთულ პირობებში საფუძველი ჩაუყარა ჩვენში ფოტოხელოვნებას და თავისი საქმიანობა ასე განსაზღვრა: „ცხოვრება წინ მიდის, აღამიანის ყოფაცხოვრება იცვლება, ფოტოსურათები მინდ დაჩჩეს წარსულის საბუთად“.

როგორც ცნობილია, ალ. როინაშვილმა შემოიარა მთელი საქართველო, სომხეთი და აზერბაიჯანი, იმგზავრა დიდესტინში, შეისწავლა და გადაიღო იქ არსებული ქართული კულტურის ნაშთები, შეიძინა უამრავი სამუზეუმო ექსპონატი. დაღესტნიდან გადავიდა ქ. ას-

1. წყალილობა რიეში — მტკვრის მარცხენა სანაპიროს აგე-  
ბამდე — 1927 წელს. 2. საქ. სახელმწიფო ლიტერატურული მუ-  
ზეუმის გასნა (1940 წ.). 3. საქ. სსრ ხელოვნების სახელმწიფო  
მუზეუმის გასნა. 4. ნიკოლოზ ბარათაშვილის ნეშტის გადმოსვენება  
დიღობიდან მოაწმინდაზე 1945 წლის 21 თებერვს.





ვ. გ. ვორონოვი გადსცემს ლენინის ორდენს ფ. მახარაძეს 1936 წელს.

ტრახანში, იქ მოაწყო იმ დროისათვის არაჩვეულებრივი მოძრავი გამოფენა „კავკასიის მუზეუმი“. შემდეგ ეს გამოფენა გადაიტანა რუსეთის დიდ ქალაქებში: ცარიონში, სამარაში, მოსკოვსა და პეტერბურგში. ასეთი მოძრავი გამოფენით ევროპაშიც აპირებდა წასვლას, მაგრამ არ დასცალდა, მოულოდნელად გარდაიცვალა. მთელი თავისი ქონება ქართველთა შორის წერაკითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას უანდერძა.

ალ. როინაშვილის მემკვიდრეობით კარგად ისარგებლა ცნობილმა ფოტოგრაფმა ერმაკოვმა, რომელმაც მრავალი ძვირფასი ფოტო დაგვიტოვა საქართველოს მეცნიერებრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ცხოვრებიდან.

რუბენ აკოფოვი უდავოდ არის ღირსეული მემკვიდრე როგორც ა. როინაშვილისა, ისე ერმაკოვისა. მთმსგავსად, მან შექმნა მრავალი ისეთი ფოტოსურათი, რომელსაც, რაც დრო გავა, უფრო მეტი მნიშვნელობა ექნება ჩვენი ეპოქის შესასწავლად, საქართველოს კულტურის განვითარების ვასაცნობად. აკოფოვის ეს დამსახურება აღნიშნა ბევრმა ქართველმა მოღვაწემ. აი, რასწერს მის არქივზე პროფესორი ა. შანიძე:

„რუბენ აკოფოვის მიერ მრავალი წლის განმავლობაში დიდი სიყვარულით და ოსტატობით შეგროვებული ფოტოსურათების კოლექცია, რომელიც ასახავს საქართველოს ძველი და ახალი ისტორიის საკითხებს, უთუოდ მეტად მნიშვნელოვანია. ეს კოლექცია არსებითად გაგრძელებაა როინაშვილისა და ერმაკოვის წამოწყებული საქმისა და აუცილებელია, რომ იგი შექმნილ იქნეს რომელიმე სამეცნიერო დაწესებულების მიერ. საჭიროა აგრეთვე გამოიცეს ალბომები სხვადასხვა თემის მიხედვით. გამოცემას უნდა ახლდეს ახსნა-განმარტება და აღნიშნულ იქნეს წყარო, საიდანაც ამოღებულია“.

ჩვენ ვფიქრობთ, რომ აკოფოვის ფოტოარქივი სათანადო ყურადღებას დაიმსახურებს და ღირსეულ გამოხმართვებასაც პოვებს დაინტერესებულ ორგანიზაციებსა და პირთა შორის, — განსაკუთრებით მაშინ, თუ ეს არქივი რომელიმე მუზეუმს გადაეცემა, როგორც ეს განზრახული აქვს ამ საყურადღებო არქივის შემქმნელს რუბენ აკოფოვს.

სვანი მომღერლები და მოცეკვავენი, ამიერკავკასიის ხალხთა ოლიმპიადის მონაწილენი 1934 წ.



# სსრკო ქობულაძის ილუსტრაციები შექსპირის ტრაგედიათა შესახებ

მერი კარბელაშვილი

შექსპირის თემამ სსრკო ქობულაძის ყურადღება რამდენჯერმე მიიზიდა. ჯერ კიდევ 1934-35 წ. წ. მან შეასრულა ნახატები, რომლებიც შექსპირის ტრაგედიათა ორკომპლექსის დაკრძალვის (თბილისი, სახელობის გამზ. 136). თითქმის ათი წლის შემდეგ, მხატვარი კვლავ დაუბრუნდა შექსპირს. ამჯერად მან შეასრულა ნახატების სერია მხოლოდ ერთი ტრაგედიათა შესახებ — „მეფე ლირი“. გარდა ამისა, მხატვარი მუშაობდა ამავე ტრაგედიის დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზებზე რუსთაველის სახელობის თეატრში (1936). მხატვრისთვის, საერთოდ, დამახასიათებელია ერთ თემაზე ხანგრძლივი და გულმოდგინე მუშაობა. ამ პერიოდში შესრულებული ილუსტრაციები („ვეფხისტყაოსანი“, შექსპირი, „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“) გვიჩვენებს, რომ მხატვარს ეპიკური სიუჟეტები, „გმირული თემა“, იტაცებდა.

ოცდაათიანი წლების ნახატები უკავშირდება ამ პერიოდშივე შესრულებულ „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებს არა მარტო მანერით (მათ ახასიათებს ნახატის ჭეღვრე სიმკვთვრე), არამედ ნაწარმოების გაგებითაც. მხატვარი ორსავე შემთხვევაში, უპირველეს ყოვლისა, ხასიათების განსოგადებას ფიქრობდა.

თვითმეტი ტრაგედიას მხატვარმა მხოლოდ ერთი ნახატი დაურთო — ფონტისპისი, რაც უკვე თავისთავად გულისხმობდა სახეების განსოგადების აუცილებლობას. ნახატები ოთხი ტრაგედიათა შესახებ იყო შესრულებული: „ანტონიოს და კლეოპატრა“, „რიჩარდ III“, „მაკბეთი“, „მეფე ლირი“. მხატვრის მიერ ამორჩეული სცენები ან კულმინაციური იყო, ან სიმბოლურად გადმოსცემდა ნაწარმოების დედაარსს. მხატვარი თავის ნახატს იმდენად ტექსტის რაიმე კონკრეტულ მომენტს კი არ უკავშირებდა, რამდენადაც თვითმეტი ტრაგედიის ზოგადი განწყობილების გადმოცემას ისახავდა მიზნად, ხაზს უსვამდა შექსპირისეული სახეების გმირულ სიდიადეს. ისევე როგორც „ვეფხისტყაოსნისათვის“ შესრულებულ ნახატებში, აქაც ფიგურებს ეთმობა მთელი ფურცელი. მხატვარი ცდილობს პერსონაჟების რაოდენობა რაც შეიძლება შეზღუდოს — ყურადღება გაამახვილოს მთავარზე. ფიგურების სიმბოლურობა კარგად ეფერება შესრულების პირობითობას.

ამ ნახატებს შორის ძლიერი გამომხატველობით მკვეთრად გამოირჩევა რიჩარდ III და ლირი უდაბნოში. რიჩარდ III — შვიდი კომპოზიციაა. ტახტზე მჯდომარე კაცი თითქოს ეპარება სამეფო გვირგვინს. მისი სხეულის შემზარავი და მოწინააღმდეგე მოძრაობა, მთელი ფიგურის შინაგანი დაძაბვა, უპასუხებელი შექსპირის გმირის მოქმედების არსს, კიდევ უფრო ზოგადი ხასიათი აქვს მეფე ლირს. უზარმაზარი ფიგურა იმდენად მთელ ფურცელზე, ძირს დაბალ პორიონტს ჰკავებს ილაგა. მეფის განხლებობა, სასოწარკვეთილება, მთელი ამბის ტრაგეზიმ, გადმოცემულია თითქმის შიშველი ფიგურის მოძრაობით. ეს განწყობილება ძლიერდება შავისა და თეთრის კონტრასტით. ფიგურის ექსპრესიას ხაზს უსვამს წამოსასხამის გაფრიალებული დეკორაციული ნათქვამი. ამ ნახატში ქობულაძე გამოთვალავს არა მარტო ლირის, არამედ შექსპირის შემოქმედების ტრაგედიული პერიოდის ზოგად განწყობილებას.

მეფე ლირის ნახატების სერიის<sup>1</sup> შესრულებისას (1946 წ.) მხატვარი ამოცანას ასლებურად მიუდგა. მან წინას მთელი გაფორმება გაიანზრდა, მჭიდროდ დაუკავშირა ნახატებში

ტექსტს, სამწუხაროა, რომ ამ ნახატებს გამოცემა არ ეძღვნება. ს. ქობულაძემ შეასრულა ილუსტრაციები ცალკე ფურცლებზე, ნახატები თავსართებისა და ბოლოსართებისათვის, ტიტული, ფონტისპისი. ტიტული, თავსართები და ბოლოსართები შესრულებულია ტუშით, კალმით, ფონტისპისი (შექსპირის პორტრეტი) — გუაშით, ნახატები ცალკე ფურცლებზე — ზოგი დაწნეხილი ნახშირით, ზოგი — სახინით. მხატვარმა გაითვალისწინა ამ ნახატების ზომის შემცირება, რაც თან სდევს გამოცემას, ასე რომ ნახატების ზომის შემცირებისას მათ ღირსება არ ეკარგებათ. თუმცა ნახატის ტექნიკა სხვადასხვაგვარია, მთლიანობა არ ირღვევს ერთიანი მხატვრული

ს. ქობულაძე

შექსპირის პორტრეტი (გუაში)



<sup>1</sup> ილუსტრაციების ეს სერია დაცულია საქართველოს სსრ ბელოვანის სახელმწიფო მუზეუმში.



კორდელასი განდევნა (ნახშირი)

მიდგომის წყალობით. მრავალფეროვანი ტექნიკა კი იძლევა ახალი ფეხტების მიღების საშუალებას.

ტიტული ლაკონური. მსხვილი შრიფტით გამოყვანილ სათაურს ჩარჩოდ ევლება აყვცილი ფარდის ნაოჭები. ბაროკული მოტივები, ნახშირ თავსართებსა და ბოლოსართების ფარდის ფარდის ნაოჭები, რომლებიც დესურათებულ დრამატული ნაწარმოების ხასიათს. მიუხედავად იმისა, რომ ასეთი ზვეულები ძველ გრაფიკურულ მიზრად ვგვხვდებით, მხატვარმა თავი არაღდა არქეოლოგის, ორნამენტული მოტივების გამოყენებისას გამოიჩინა ზომიერების გრძნობა და არ გადატვირთა წინის ფურცელი.

თავსართები და ბოლოსართები კალმით და ტუშით მსუბუქად შესრულებული ნახატებია, რომლებსაც დეკორატიული ხასიათი აქვს. ისინი თითქმის ერთი კომპოზიციური სქემის ფარდისაა წარმოადგენენ. ეს თავსართები და ბოლოსართები, რომელთათვისაც გამოყენებულია ისეთივე ზვეულები, როგორც ტიტულზე (ერთგან კი ქალის გამოსახულებაც), ერთის ცალკეულ მოქმედების და მთელ ტექსტს მსავსეი მოტივებით აერთიანებს. თავსართები ასურათები თვითონვე მოქმედების პირველსავე სურათს, რომელიც უმეტესად განმსაზღვრელია. ეს ნახატები მკითხველს თითქმის მოქმედების შემდგომი განვითარებისთვის ამახადებს. ფორზის მაგვარად წაგრძელებულ თავსართებს ტექსტთან ერთად მთლიანი კომპოზიცია უნდა შექმნას. მხატვარმა მათს დეკორატიულობას გაუსვა ხაზი: იხსნა კომპოზიციის ავერს ერთი პირიკიბი თვითვე თავსართისათვის; ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ფოტოგრაფიულად აღებული, აზიდული პროპორციები და ისეთი დეტალები, როგორცაა ტანსაცმელის და წამოსასხმების ნაოჭების დეკორაციული

განლაგება. თითოეულ ნახატს ქვემოთ საზღვრავს ორნამენტული ზოლი და ფეხტოვან კომპოზიციას ტექსტს უკავშირებს. ტრაგედიის სიუჟეტი და მხატვრული სახეები იხსნება ამ სერიის ცალკე ფურცლებზე შესრულებულ ნახატებსა და ზემოთ ნახსენებ თავსართებში, რომლებიც გაერთიანებულია საერთო მიდგომით, მხატვრის მიერ შექმნილი ტრაგედიის თავისებური გაგებით.

ნახატები მათი შინაარსის მიხედვით პირობითად ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: უშუალოდ ღირის ამბის ამსახველი სცენები, ე. ი. სცენები, სადაც ყურადღების ცენტრშია ღირი, და ილუსტრაციები, რომლებიც სწავ მოქმედ პირთა თავგადასავალსა თუ ხასიათს გვიჩვენებენ.

მხატვარს თავის ილუსტრაციებში უნდა ეჩვენებინა, რომ მეფე ღირის ამბავი მხოლოდ თვახური დრამა კი არ არის, არამედ დიდი ზოგადკაცობრიული ხასიათისა და საზოგადოებრივი შინაარსის მქონე ტრაგედიაა. შექმნილია შექმნა ფოდალური საზოგადოებისათვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობათა და უსამართლობის სურათი. მან მოვლენების უნივერსალობას გაუსვა ხაზი, როდესაც თითქმის გაორგვეც სიუჟეტი — პარალელურად გაშალა ღირისა და გლოსტერის ამბავი. დრამატურმა შექმნა სრულიად კონკრეტული, დამაჯერებელი სახეები, რომლებიც ვითარდება მოქმედების გამოსახვასთან ერთად.

მხატვარ-ილუსტრატორისათვის მეტად მძალია თავის ნახატებში გენიალური ნაწარმოების ყოველმხრივად ასახვა. ქობულაძემ „მეფე ღირის“ დასურათების დროს, ისევე როგორც „ეფუხისტაისის“ ნახატების შექმნისას, წინ წამოიწია ამ ტრაგედიის მონუმენტური ხასიათი. ილუსტრაციების პერსონაჟები პირობითებია, თითქმის ყველა სცენას „ამოღლებული“ განწყობილება ახასიათებს. მხატვარი ამ შეთხვევაში არ ღალატობს საკუთარი შემოქმედების საერთო ხასიათს, მთორემზრე კი თითქმის ერთგვარად ემხატურება ჩვენს სცენაზე შემუშავებულ შექმნილი გაგებას.

ს. ქობულაძისათვის, საერთოდ, დამახასიათებელი მონუმენტური ფორმები კარგად ეფერება შექმნილი ტრაგედიას, რომლის შესახებ პროფ. მ. შოროშვილი შენიშნავდა — „შექმნილი ნაწარმოებთა შორისაც კი „მეფე ღირი“ თავის მონუმენტურობით გვაოცებს“<sup>1</sup>.

ს. ქობულაძის ილუსტრაციებში შემინახულია შექმნილი ტრაგედიის მონოლოგებისთვის დამახასიათებელი სიძლიერე, დამაბულებად და დინამიკობა, რაც ჩანს მოხუცი მეფის ყოველ მოქმედებაში: განსაზიერებისას და დაბნობილი განსაცდელის დროს, ან ბოლო სცენებში, როცა იგი თვითონვე აღიარებს, რომ სანდებდა მთელი თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის განმავლობაში.

ილუსტრაციების სერიამ მხატვარს პარალელურად ორი ტრაგედია უნდა აესახა — მეფე ღირისა და გლოსტერის თავგადასავალი, რომელიც შექმნილია ოსტატურად ერწყმის ერთი მეორეს და ხელს უწყობს ხასიათების განხნას. მხატვარმა ღირის ამბავი გამოყო. გლოსტერისა კი მხოლოდ ეპიზოდების სახით გვიჩვენა. ღირის მხატვრულ სახეს ამ ნახატებში მთავარი ადგილი უკავია, — ძირითადი ფურცლები მისა თავგადასავლის ჩვენებას ემსახურება.

მხატვარს სურდა წარმოედგინა მეფე ღირის ევოლუცია, რომელსაც იგი განიცდის პირველი მოქმედების დროს: ილუსტრაციებშიც წარმოედგინა, როგორ გადაიქცა თვითმპყრობელი ხელმწიფე, დესპოტი — ადამიანად, რომელმაც მიმიე განსაცდელი გაიარა, შეიცვალა, ახლად გაიზარა მოვლენები და დამკვირვებელ მასხარაშიც კი დაინახა ადამიანი. ღირის ეპიზოდში შემდეგი ფურცლები: კორდელო იას განდევნა, ღირი გლოსტერის სასახლეში, ღირი სასახლეში და გლოსტერის შეხვედრა, ღირი უდაბნოში, ღირი და გლოსტერი, კორდელო იასა და ღირი შეხვედრა, უკანასკნელი სცენა.

მთელ სერიამ, საერთოდ, მხატვარმა შესძლია ღირის ხასიათის ცვლილების ჩვენება. კორდელო იას განდევნის სცენაში ის წარმოვიგინებამა მთლიანი კომპოზიციებისა და კარისკაცე-

<sup>1</sup> М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы, М. 1954, стр. 47.

ბით კარშმოტრეკულ მრისხანე დესპოტად. ლირი გლოსტერის სასახლეში უკვე გრძობთ თავის სახელისწირო შეცდომას, — აქედან იწყება კირი ტანჯვა და აღწევს კულმინაციურ წერტილს უღამანში, მოხდელისთან შეხვედრის სცენაში ისევ მიხუჭვი ლირია, ქალიშვილების მიერ განდევნილი, გვირგვინ-დაკარგული, მხელბეღბლაში მყოფი ადამიანი, რომელმაც ახალი თვალთი შეხედა სამყაროს.

ს. ქობულაძეს ეს სცენები შემხვევით არ ამაოურებია. სწორედ ეს სცენებში სასულებას აძლევდა მხატვარს მკაფიოდ ჩვენებინა ლირის ხასიათის შეცვლა და ტრაგიკის განვითარება, დრამატული დაძაბულობის თანდათანობითი ზრდა.

ნახატების ამ ჯგუფში აზრის, შინაარსის მიხედვით, მთავარი ფიგურა მეფე ლირია. ამ სცენებს არსებითი მნიშვნელობა აქვს ლირის ხასიათის განვითარებისა და მისი განცდილების ფსიქოლოგიური შვარის ჩვენებისათვის. ამ სცენებში მკაფიოდ ჩანს შინაგანი ევოლუცია, რომელსაც განიცდის მეფე ლირი. შექსპირის ტრაგიდიაში ეს ევოლუცია არა მარტო მეფის მოქმედებისა და მონოლოგების შინაარსში ვლინდება, არამედ მისი მეტყველების სტილშიაც აინიშნება. პირველი მოქმედების მაღალფარდოვანი დეკლამაცია იცვლება უბრალო, ადამიანურ ფრაზებში. საინტერესოა, რომ შექსპირის ნაწარმოების ეს მხარეც თავისებურად აისახა ს. ქობულაძის წარუჩოთი ილუსტრაციაში, მგავლითადაც. ნახატებში: კორ დელ იას გან დე ვანა და კორ დელ იას სანა შეხვედრას პირველ შემთხვევაში კორადღებას იქცევს თავგასული დესპოტის შესტრეკულად, მეორე ნახატზე — მძიმე განსაიდრეკული ილი მამა, რომელიც შეიღობა მთელს პატივებს. პირველად — რთული მოძრაობა, მეორედ — უღონოდ ჩამოხვეებული დიდი ხელები. თვითმკარობელი დესპოტისა და ადამიანის შექსპირისული დაპირისპირება აქ მართებულად არის გამოვლინოლი.

მხატვარი ლირის მნიშვნელობას ხაზს უსვამს სხვადასხვა საშუალებებით. კომპოზიციაში — კორ დელ იას გან დე ვანა ლირი ცენტრალური ფიგურაა, სხვა ფიგურები მის ირვავლიც განლაგებულან; თითქმის ყველა მოქმედი პირი პირველ პლანზეა დაჯგუფებული; საკმაოდ მძიმე პროპორციების მქონე სხეულები გაერთიანებულია ტანსაცმელის ნათქების რთული დინებით და ლირის უქმნიან ერთჯერ კვარცხლებს. ამასთან, სხვა მოქმედი პირთა თავშეკავებული პოზიების გვირდოთ, მეფის მკათორი ჰესტრეკულაცია მას გამოკყოფს და ყურადღების ცენტრში აქცევს.

სხვევ საგანებოდაა ხაზგასმული ლირის ფიგურა ნახატში ლირი გლოსტერის სასახლეში. ლირი კვირთხვე მძიმედ დაყრდნობილი. წელში მიხრილი. დაას კიბის საფეხურებზე, როგორც კვარცხლობაზე. სხვა პერსონაჟები ისეა განლაგებული, რომ მათი მოძრაობა მიმართულია ლირისაკენ: კიბის მოსახვევში დგანან დები — რეკანა და გონიროლა და — უკიდან როდის დატოვებს მეფე სასახლეს, მარჯვენა კუთხეში ბორკილბაზროლი კინტს თავი ლირისკენ აქვს მობრუნებული, ლირის ზურგს უკან გლოსტერისა და მასხარას ფიგურებია. მხატვარი ხაზს უსვამს ლირის ფიზიკურ სიძლიერეს. — კიბის საფეხურები საკმაოდ მაღალია ჩვეულებრივი ადამიანისთვის, ის კი თავისუფლად ამიჯობს ორზე ერთად. მისი გოლიათური აღნაგობა კონტრასტს ქმნის იმ სასოწარკვეთილებასთან, რომელსაც მისი ფიგურა გამოხატავს. საინტერესოა, რომ მხატვარი ამ ნახატში აერთებს ორ სხვადასხვა დროს მომხდარ ამბავს. ტექსტის მიხედვით იმ დროს, როცა ლირი გლოსტერის სასახლეს სტოვებს, კინტს ბორკილები აღარ აქვს — მას ცოტა უფრო ადრე ათავისუფლებენ. მაგრამ სწორედ ამ ერთგული ადამიანის დასჯამ ქალიშვილების მიერ, ლირის თავისი მდგომარეობა ნათლად აგრძობინა. მოქმედების თანამიმდევრობის დარღვევით, ამედანტური სიზუსტის უარყოფით, მხატვარი არა მარტო ნახატის გამოხატველობას ზრდის, არამედ უფრო მკაფიოდ გაძოფვყვებს ამ სცენის მონაწილეთა და მეფის დამოკიდებულების არ სეხობთ ხასიათს.

კორდელასთან შეხვედრის სცენაში კორდელია მაყურებლისკენ სამი მეთოხედითაა მობრუნებული, მისი მოძრაობის მიმართულება სცენის სიღრმისკენ, იქით, სადაც ლირი წევს,

ასევე ამხვილებს მთავარი მოქმედი პირის — ლირის მნიშვნელობას. მძიმედ ჩამოხვეული ფარდები, სიმუქე ამ ფარდებზე, მთელი გარემოსი კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოყოფს ლირის სახეს, რომელიც განათებულია და უკვე ამის გამოც მკაფიოდ თავლი ხვდება. ყურადღება კონცენტრირებულია ლირის მეტყველ სახესა და უღონოდ დაფეხულ დიდ ხელზე. ამ ნახატში თითქმის ლირის შედგევი სიტყვების ხატოვანება აისახა:

...სხვა რომ მენახ ჩემს ადგლას და ჩემს ყოფილს — სიბრალეობის მიჯკვედილი... ნა ვსთქვი, არ ვიცი, განა ჩემია ეს ხელეები? ვერ დავიფიგავ...

მხატვარი გვიჩვენებს ლირის ხასიათის ცვლილებას. შეილება ის ალატეს, უღამანში გატარებული ციმი ღამის შემდეგ, ლირი ხვდება კორდელიას, რომელსაც წყნა არ ახსოვს. აქ კარგად არის მოხაზული კორდელიას ხასიათიც: მის მოკარულივლად, ფრთხილ მოძრაობაში ჩანს ის ერთგულბა და მოსყვარული ბუნება, რომელიც განმსაზღვრავს ამ ხასიათის.

აქვე უნდა გავიხიროთ ის, რაც წინა ნახატის გამოც შევიხმნეთ: მხატვარი არ იცავს ტექსტთან აბსოლუტურ სიზუსტეს. ტექსტის მიხედვით, ამ სცენას ესწრებიან: კინტი, იქიმი, კარისკაციები. მხატვარი მოქმედი პირთა რაოდენობას ზღუდავს, სტრუქტურას მხოლოდ ლირას და კორდელიას, და ფარდებით, ჩრილიში კინტის ფიგურას იძლევა, მხოლოდ, ისე, რომ იგი მკაფიოდ არ ჩანს და მოგაცივს ფიგურებისგან ყურადღების არ აქილებს. სიზუსტის ამგვარი დარღვევა ხელს უწყობს შექსპირის აზრის სწორად გაძოფვყვას.

ლირის თავგადასავალი უღამანში მხატვარმა დაწვრილებით დაამუშავა. აღებულია სამი ეპიზოდი: ლირი და

ლირისა და კორდელის შეხვედრა (ნახშირი)



მასხარა უდაბნოში, ლირი ედგარის კარავთან, ლირი და უსინათლო გლოსტერი.

შექპირის მასხარა უდაბნოში ინარჩუნებს ირობულ სიმშვიდეს, მხოლოდ ურდება მისი რეპლიკების სარკაზმი. ქობულაძის ნახატი აფორიაქებულ ლირს უპირისპირდება კლდეზე მყიდროდ მოკალათებულ მასხარა, ქარი თითქოს მხოლოდ ლირისთვის უბერავს, ლირის პოზის მოუსვენრობა, ქარისგან გაფრიალებული წამოსასხამი და აწეული წვერი, მარცხენა ხელის უაზრო მობრძობა მის სიციფელდე მისულ სასოწარკვეთილებას გამოხატავს. სცენის დრამატიკაში არა მარტო ამ ორი ფიგურის დაპირისპირებითაა მიღწეული. განწყობილების კვლევების დიდი მნიშვნელობა აქვს პეიზაჟს — მიუსაფარ კლდეებს, დრუბლიან ცას, ირბო წვიმას. აქ პეიზაჟი მოქმედებს არა როგორც დამატებითი, არამედ აქტიური ფაქტორი — ცის ღია და მუქი დაღები უკვე მოუსვენრობას ბაძებს, ხის კუთხოვანი, შიშველი ტოტემი კი გაფრიალებული წამოსასხამის მოძრაობის მიმართულებას მიჰყვება, სიმამგრეს ურდებს.

მეორე ნახატი ლირი ედგარის კარავთან თითქოს პირველის დამატებაა. აქ ლირის მოქმედების დაძაბულობა ოდნავ შენელებულია. პირველ პლანზე ზუგუნით მობრუნებული ედგარის მოხრალი ფიგურა — მას უპირისპირდება ლირის, კენჭისა და მასხარას ჯგუფი სიღრმეში. ედგარის მოხრალი ფიგურა წვიმიანი პეიზაჟის ფონზე გახსენებს სიტყვებს „სცევა თოხას“, რომელიც ასე ხშირად მთიერებს ამ სცენაში. ნახატიმ აირყვია თვით ამ სცენის პირველი ხასიათი და დრამატიკაში (და არა ედგარის ხასიათი), საერთო განწყობილება და მისი საშუალებით — ლირის ამაჯი.

მესამე სცენა უდაბნოში ლირისა და უსინათლო გლოსტერ-

ლორი გლოსტერის სახალეში (ნახშირი)



რის შეხვედრის ეპიზოდი. თავისი ხასიათით ეს ნახატი თუქსარათების ნახატებს უკავშირდება, — იგივე დიპირისპირებით ორი ფიგურისა. აქ ლირისა და გლოსტერის ფიგურები მოძრაობის საერთო რიტმითა დაკავშირებული. მხოლოდ ისევე ხაზგასმულია ლირის წამყვანი მნიშვნელობა, — იგი მასწავლისკენ პირისხილ დგას, საერთოდვე, მისი ხელაწეული ფიგურა უფრო დიდი ზომისაა, ვიდრე მოპირდაპირე გლოსტერისა.

სერის უკანასკნელი ნახატი, რომლის ცენტრალური ფიგურა ლირია, ფუნდლური ცნებაა. მიუხედავად იმისა, რომ ტრაგედიის მივლით ეს არცაა დაფიქრებული სცენა, ილუსტრაციებში ფინალურ სცენად ლირისა და კორდელიასა შეხვედრა აღიქმება. უკანასკნელი სცენა ლირის ხასიათისთვის ახალს არაფერს იძლევა. შექსპირის ტრაგედიებში ხომ უკანასკნელ სცენაში შთაგარია ფიგურის შერწყმობა, ირანატივობა ედმუნდის სცენალი, ბოროტადების დაჯგუფი, ე. ი. კეთილი ძალების გამარჯვება. მხატვრობისთვის ეს სცენა იძლევა თხრობითი ამბის გადმოცემის საშუალებას. ქობულაძე კი სინთეზური სახეების მხატვრობა, შეიძლება, ამბობს, რომ ამ სცენაში მის ვერ აღწევს გამოხატულობის იმ ძალას, რომელიც ლირის ვერა ფრუცლებითა მიღწეული. ნელდება გამოხატულობა და მკაცრად შესაქმნეული ხედბა მის ფორმალური მხარეში, რომელიც გამართლებული იქნებოდა, მხატვრობის სცენის ხასიათი რომ გადმოეცა (როგორც სხვა შემთხვევებში). აქ უფრო თვალს ხედება ლირის ფიგურის დინამიკობითა (რაც, მაგალითად, გლოსტერის სახალეში უნდა იქნებოდა, მტკიცეობას აძლიერებს), კონტრასტული შიშველი ფეხის მანერობა, მარჯვნივ და მარცხნივ მხარეი მოძრაობის უგულვობა.

ს. ქობულაძე სრულიად შეგნებულად ფარგლავს თავის ამოცანას. ის მკვეთრად ამხევილებს ყურადღებას ლირის მხატვრულ სახეზე, ამ სახის განვითარებაზე, სხვა ამბებს კი იცხებს, როგორც დამხმარეს, დანარჩენი პერსონაჟების კეთილმეტორ სახეებს არ იძლევა. მხატვრობა გამოყო ცალკეული სცენები — გლოსტერის წამება, ლირისა და უსინათლო გლოსტერის შეხვედრა, ედმუნდი და რეგანა ამ პერსონაჟების პორტრეტები — ედმუნდი და ედგარა.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს ეპიზოდები ამოღებულია დიდი სცენებიდან. ეს ნახატები (მაგ. გლოსტერის წამება) უფრო ამბის დრამატურს გადმოცემს, ვიდრე გმირების თვისებებს. აქ არ არის ხასიათების ის დიფერენციაცია, რომელიც შექსპირის გმირებს, ზოგჯერ მთელი ეპოქის ადამიანების თვისებებით დაჯილდოვებულ, მაინც ცოცხალი ადამიანის განცდის უშუალობას უნარჩუნებს.

ს. ქობულაძისთვის ნიშანდობლივია, რომ ამგვარი კონკრეტული „სახასიათო“ ამბების ასახვის დროს მისი ნახატების ზემოქმედების ძალა შენელებულია, უფრო სუსტია. ვიდრე მაშინ, როცა მხატვარი ზოგადი აზრისა და განწყობილების გადმოცემას ისახავს მიზნად. საინტერესოა, რომ მხატვარი პერსონაჟების ფიგურ დამასიათების აღწევს მაშინ, როცა მათ თითქოს „სტატკოურ“ მდგომარეობაში წარმოვიდგინო. ამგვარია ედგარი და ედმუნდი. აქ ნაჩვენებია ცალკეული ფიგურები სხვებთან ურთიერთობისა და ამბის თხრობის გარეშე. მიუხედავად ამ ფიგურების გარეგნული მსგავსებისა — ფართო მხრები, მძიმე კიდურები, ერთნაირად დაბარკნილი თმები, — მხატვრობა ედგარის ფიგურას, მის პოზას, მინიჭა კეთილშობილებას, რომელიც მას ედმუნდის მიმე სხულის უხერხული მოძრაობისგან მკაცრად განასხვავებს და უპირისპირებს, აქ მხატვარი გმირების ხასიათებს გვიჩვენებს არა მათი მოქმედების „ლიტერატურული“ გადმოცემით, არამედ თავისი ხელოვნების სრულიად სპეციფიკური ხერხით.

ნახატების ამ ჯგუფის შესახებ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ თავისი გადაწყვეტით იგი წიგნის ფურცელთანაა მჭიდროდ დაკავშირებული. ამ სერის დიდი კომპოზიციები კორდელიას განდევნა, ლირი გლოსტერის სახალეში და სხვ. სადაზგო უნდა იქნებოდა. ამ ნახატებს წიგნში მკვეთრად დადგენილი ადგილი არა აქვთ. ეს თავიანთივე შერეული, დასრულებული კომპოზიციებია, რომლებიც

ზოგჯერ ზუსტად ეპიზოდს კი არა, არამედ სცენების ზოგად ხასიათს გადოსცემენ. ნახატები ედგარი, ედმუნდი, გლოსტერის წამება, გლოსტერისა და ლორის შეხვედრა უდაბნოში წიგნის ფურცელთან განუყოფელია, ზოგიერთი მათგანის ადგილი ტექსტში მტკიცედ და დადგენილი. მაგალითად, ედგარი უნდა იყოს წიგნის მარჯვენა ფურცელზე, მაშინ იგი არა მარტო გააწონასწორებს მოპირდაპირე ფურცელს ტექსტით, არამედ მასთან ერთად ერთ მთლიან კომპოზიციას შექმნის. იმავე მიზნით ნახატი ედმუნდი, უნდა იყოს მარცხენა ფურცელზე. თითო შესრულების მანერა (ის, რომ ნახატი ბოლომდე დამუშავებული არაა, რჩება დიდი ცარიელი ზედაპირები, ფონი ისე არაა, დატვირთული, როგორც დიდ კომპოზიციებში) ამსუბუქებს ნახატს და აადვილებს გაწონასწორებას ტექსტთან ფურცელსა, რობლის მხლოდ შუა ნაწილია შეესებოდა ტექსტით.

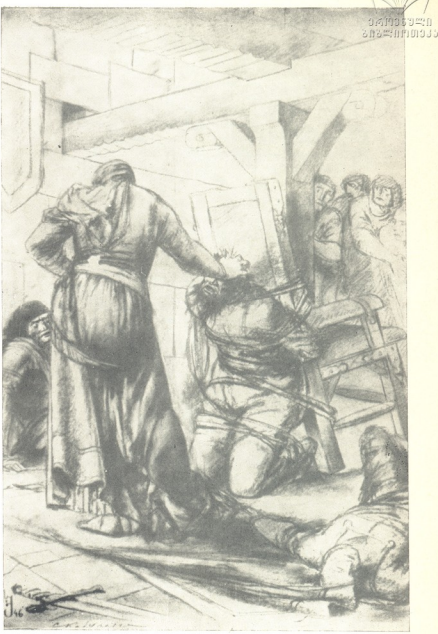
სასურველი იქნებოდა მეორე გამოცემის შემთხვევაში ლორის დიდი ფურცლები ცალკეულ მოქმედებებს ან სურათებს დართოდა წინ, ტექსტის სათანადო ადგილს კი გაწაწილებულიყო შემოსხმებული ნახატები.

მიუხედავად განსხვავებისა, წიგნის გაფორმების სპეციფიკის თვალსაზრისით, ს. ქობულაძის ნახატებს აქვთ ისეთი საერთო თვისებები, რომლებიც მათ მჭიდროდ უკავშირებს ერთი მეორეს და ნებას გვაძლევს ისინი ერთ სერიად წარმოვადგინოთ.

მხატვრის მიზანია, შექსპირის ტრაგიდიის დრამატიზმისა და მოხუშენტურობის გადმოცემა. იგი არ ცდილობს ნახატებში გმირების მოქმედება დაიყვანოს ჩვეულებრივი ამის თხრობამდე, მოაქციოს ყოველდღიურობის ჩარჩოებში, არამედ იხარკუნებს შექსპირის პირობითობას.

ნახატებს თავისებურ ხასიათს ანიჭებს ის გარემოება, რომ მხატვარი შეგნებულად ხაზს უსვამს ილუსტრირებული ნაწარმოების მტკიცე კავშირს თეატრთან. შეტად ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ ილუსტრაციების ავტორი თეატრის მხატვარცაა, რომ ის ბევრს მუშაობს თეატრის დეკორაციებსა და კოსტუმებზე. ქობულაძის კოსტუმები მეფე ლორის და დედისათვის რუსთაველის თეატრში ხშირად იმეორებს ილუსტრაციებს, პერსონაჟების კოსტუმებს — იგივე მძიმე ნაოჭებად ჩამოშვებული წამოსასხამები, ქალების კაბები, მორთული ორნამენტული ზოლები, ფართი სასტრუქოზე დიდ მალთებით დამაგრებული იარაღი, ტანსაცმელი თავი-სურული და ამავე დროს მძიმედ დანაოჭებული. რაც ფიგურებს იმპროვიზირებულ ხასიათს ანიჭებს. დეკორაციებზე მეორედმა თაღები, ფარიანი ფარდები, აქისურებით ერთგვარი გადატვირთულობა, რაც სცენას ზოგჯერ ზედმეტად ამძიმებს. მაგრამ საინტერესოა, რომ ილუსტრაციებსაც იმეგვარი იერი დაპატრონა, თითქმის ტრაგიკა მხატვარმა თეატრის მოქმედების პირობაში აღიქვა. თეატრთან სასოხლოდ განსაკუთრებული ეტყობა ილუსტრაციებს კორდელიას განდევნა, ლორი გლოსტერის სასახლეში, ლორი უდაბნოში, ფინსალური ცხენა. ამ ნახატებში ფიგურებს უკავია ფურცლის ქვემო ნაწილი, ზემო ფიგურა „თავი დიდო დეკორაციებზე“. თეატრალურად გამოიყურება თალი ზედ დაკრული ფარებით და დეკორატულად აკვილო ფარდა მარჯვენა მხარეს. საინტერესოა, რომ ეს ფარდა, ოდნავ სახეშეცვლილი, ერსალა და იმავე ადგილას რჩება კომპოზიციებში — კორდელიას განდევნა, ლორი და დედის განდევნა, ლორი გლოსტერის სასახლეში და კორდელიასთან შეხვედრა, რაც აგრეთვე თეატრის დეკორაციის ესეიზის ასოციაციას იწვევს. ფიგურები განლაგებულია როგორც თეატრის მიზანსცენებში (კორდელიას განდევნა, ლორი და ედმუნდი, თვასარები), თეატრალურად პირობითია არქიტექტურა (კორდელიას განდევნა, ლორი გლოსტერის სასახლეში) აქ შექმნილია ნამდვილი თეატრალური სენენური მოქანია.

თეატრის ელემენტები არის მოქმედ პირთა დაყენებასა და მათ ვესტებში. გამომხატველობის ერთ-ერთი ძირითადი საშუალებაა მკვეთრი ვესტიკულია, რომელშიც მთელი სხე-



გლოსტერის წამება (სანჯინა)

ული მონაწილეობს. მაგალითად, ლორის მოძრაობა კორდელიას განდევნის სცენაში, ან გლოსტერის სასახლეში და შემდეგ უდაბნოში. აწვდილი ხელით გამოსატყლია მისი სხვადასხვა სულოერი მდგომარეობა. ფიგურების მოძრაობა და განლაგებაც ცოცხალ სურათებს წარმოქმნის.

ეს თეატრალურბა ერთგვარი მხატვრულ საშუალებაა, რომელსაც მხატვარი შეგნებულად მიმართავს დრამატული ნაწარმოების ილუსტრირების დროს. რა თქმა უნდა, ეს არაა შექსპირის ილუსტრირების ერთადერთი შესაძლებელი გზა, მაგრამ ისევე, როგორც შექსპირის ნაწარმოებების თეატრში დადგომისას, რეჟისორმა და აქტორების მიერ ნაწარმოებულ დამდგვარე გარეგანა არსებობს და არ არის დადგენილი ნორმები ამა თუ იმ როლის შესრულებისთვის, ასევე მხატვარი ილუსტრატორის სხვადასხვა საშუალებების გამოყენება შეუძლებელია მხატვრის ნაწარმოების იდეების გრაფიკული ხორციუქსნისათვის. ისეთი შემთხვევაში, როგორცაა შექსპირის ტრაგიდიები ან რუსთაველის პოემა, განუსაზღვრულად მივიდარ მასალას იძლევა მათი ინტერპრეტაციისთვის. ილუსტრატორის როლი ამ მხრივ ერთგვარად წააგავს აქტორისა და რეჟისორის მდგომარეობას; მწერლის მიერ შექმნილი ტექსტი ბიძის აძლევს და ამავე დროს საზღვრავს მხატვრის ფანტაზიას. ორსავე შემთხვევაში მწერლის იდეების ხორციუქსნა ახალ მხატვრულ საშუალებათა მეშვეობით ხდება. ბუნებრივია, რომ ს. ქობულაძემ — ილუსტრატორმა თავის ნახატებში, როცა ნაწარმოები ამის საშუალებას იძლეოდა, შეიტანა თეატრის ელემენტები, რომლებიც მისთვის ახლია, როგორც დეკორატორ მხატვრისათვის.

იქნება ეს თავსართები, თუ დიდ ფურცლებზე შესრულებული ნახატები, ფიგურები გამომხატვენი ძალას, გამომხატვენი





ელმუნდი (სანგინა)

მონუმენტური შობეჭდილობისთვის მნიშვნელობა აქვს ფეხ-  
გურების იხვარ დაყენებას, რომ მათი რთული მოძრაობა  
შეაფიოდ იკითხება. მთავარი ფიგურები მოჩანან მთლიანად,  
სოხულად გლინდება მათი თავისებური პროპორციები და მოძ-  
რაობის პლასტიკა.

მხატვარს აქვს უნარი, ყოველ ფიგურას მტკიცე ადგილი  
მოუძებნოს, გააწინასწოროს, შეკრას კომპოზიცია. ნახატში  
კორდელიას განდევნა, მზევ ლირის ფიგურას ხაზი  
აქვს გასული არა მარტო მისი დაყენებით ცენტრში და ახალ-  
ლეულად ადგილას, არამედ მთელი პლანის დეკორაციებიც ამის  
ხაზგამსამს ემსახურება. თაღდის სვეტი სწორედ მეფის ფიგურ-  
ას უსვამს აქცენტს. მის ირგვლივ განლაგებული ფიგურებიც  
გაწინასწორებულია — თუნაც მოშორებით მდგომ საფრანგუ-  
ლის მეფესა და კორდელიას მარცხნივ უპირისპირდება ფიგურ-  
ების ჯგუფი. გლოსტერი სსასხლოში — კიბის  
მოსახვევში მდგომი რეანა და გონიერია აწინასწორებენ  
ლირის ჯგუფს. ამავე დროს მათი ფიგურები, მკურნალებისკენ  
ერთიმეორის საპირისპიროდ დაყენებულნი, ქმნიან გარკვეულ  
რიტმს. ბორკილებგაყრილი კენჭის ფიგურა თავსდება სამკუ-  
თხედში და მტკიცედ უკავშირდება მის ზემოთ განლაგებულ  
ფიგურებს. აქაც ფიგურების განაწილებაში დიდი მნიშვნელობა  
აქვს არქიტექტურას — ქვის მძიმე კიბეებს, ფართო მოაჯირს,  
რომლის ფონზე იკვეთება მეფის წყნელ მოხილი ფიგურა  
და კვერთხიანი ხელი. ასევე გაწინასწორებულია ფიგურები  
ნახატებში ლირი და გლოსტერი უდაბნოში,  
სადაც ლირი მაინც წამყვანი მნიშვნელობა აქვს შენარუნებულ-  
ლი და გლოსტერი წამყვანის სცენაში. აქ  
ზურგით მდგომი ქალის მძიმე, უხეში ფიგურა მთელ მარჯვენა  
ჯგუფს აწინასწორებს.

თავსართების ფიგურებიც მოცემულია მთლიანად, აქ არ  
გვაქვს გადაკვეთა და პლანების განლაგება. ფიგურები განლა-  
გებულია, როგორც ფრიზზე (თავები ერთ სიმაღლეზე).  
თუმცა მათი განაწილება არასიმეტრიულად — ზოგჯერ  
ერთ ფიგურას უპირისპირდება მთელი ჯგუფი, წინასწორთა  
მოძრაობისა და დაძაბვის თანაბარი განაწილებითაა დამყარ-  
ებული. ჯგუფები დასრულებული და შეკრულია, მკაფიოდაა  
გამოკვეთილი სილუეტები.

ნახატების სერიას თავისი ხასიათით ორგანულად უკავ-  
შირდება ქობულაძის მიერ შესრულებული შექპირის პორტ-  
რები (ფორნისისი). ამ შემთხვევაში მხატვარის ამოცანა  
ერთგვარად მის მიერ რუსთაველის პორტრეტის შემქმნის დროს  
დასახული ამოცანის ენათსავსებოდა. მის უნდა წარმოედგინა  
დღის პოეტისა და დრამატურის პიროვნება, რომლის ბო-  
გრანდი მიუხედავად ამ საკითხის შესახებ გამოკვლევების სიმ-  
რავლისა, თითქმის ისევე უცნობი რჩება, როგორც რუსთავე-  
ლისა. თუმცა შესაძლებელია, სხვადასხვა გადმოცემებმა და  
ზოგიერთმა ე. წ. შექპირის პორტრეტმა მხატვრის ფანტაზიას  
გარკვეული მიძი მისცა.

დრამატურის ხაზე შექმნილია ცნობილი ძველი გრაფიკ-  
ურის მიხედვით, თუმცა როგორც ყოველთვის ასეთ შემთხვევა-  
ში, მხატვარს ეძლეოდა სრული თავისუფლება ამ გრაფიურის  
თავისებური ინტერპრეტაციისთვის. რა თქმა უნდა, შექპირის  
პორტრეტი მხოლოდ პირობით გამოსახლებად შეიძლება მი-  
ვიჩინოთ.

მხატვარმა ამ პორტრეტის პირობითობას გაუვსა ხაზი.  
პირობითობა ლურჯი ფონი და ფიგურის დაყენება — ხედვის  
წერტილად ქვემოდა ზვეთი, როგორც ჩვეულებრივად დადაკე-  
ბის უკუგებობი ხოლმე. საგანგებოდ კარგხლოდგენა შემდგომი  
ფიგურა (იგივე ხერხი რაც რუსთაველის პორტრეტში იყო კარ-  
მოყენებული) ზედაღობას და ძალას გამოხატავს. მისი პრო-  
პორციები — მატარა თავი, ფართო მხრები, ახილული, მაღა-  
ლი ტანი — მოვლავინებს ილუსტრაციების გმირთა ფიგურების  
პროპორციებს. დეკორაციულად დაინაწილებული და ფესვების  
მოფენილი მავი წამოსასხმი, შავი ტანსაცმელი, თეთრი საყე-  
ლი, რომელიც გამოხატავს შავფერისას წაჭრებულულ სა-  
ხეს, — ფიგურების ეს მონოქრომობა სიმკაცრეს ანიჭებს გა-  
მოსახლებულს. აქაც აღსანიშნავია, რომ შობეჭდილობისათვის  
კადაწმენკობა არა სახე, არამედ მთელი ფიგურა, მისი დაყე-  
ნება, გამომხატველი სილუეტი ლურჯ ფონზე.

ზოგჯერ თეატრალური შესტებით, მაგრამ ძალა და მონუმენ-  
რობა ყველა კომპოზიციას აქვს. მხატვარი მისხანს ალწვეს —  
უჩვენებს შექპირის მიერ ასახული ამბების და პერსონაჟების  
სილიადეს. ამ შობეჭდილობის მიღწევის საშუალებაა — ფიგურ-  
ების მასშტაბები, მათი შეფარდება ფურცელთან და დამწარე  
საგანებთან, მათი ადგილი და ურთიერთმობრთება კომპოზი-  
ციაში, ფორმების განზოგადებული დამუშავება.

ფიგურებისთვის დამახასიათებელია სრულად გარკვეული  
პროპორციები ფართო, საკმაოდ დამძიმებული მხრები, წაგრ-  
ძელებული ფესვები, რაც სხეულის კიდევ უფრო ამოღობის  
ხდის. ასეთივე პროპორციებია თავსართების ნახატებში. კუნ-  
თები მკაფიოდაა გამოკვეთილი, თუმცა არა ისეთი ტედრი  
ტექნიკით, როგორც დამახასიათებელია ვივხის სტაოს-  
ნისა და მექსიკის ტრაგედიების 1936 წელს შესრულებული  
ნახატებისთვის, მაგრამ აქაც შენარუნებულია მოცულობითო-  
ბა, რელიეფობობა.

მხატვარი უმეტეს შემთხვევაში გამომხატველობას ალწვეს  
იხუნად არა სახის გამომეტყველების ჩვენებით, რამდენადაც  
მთელი სხეულის მოძრაობის პლასტიკის გათვლილებით, ამი-  
ტობა, რომ იქ, სადაც მას საშუალება აძლევს სიუჟეტი, ის  
ცილობს შიშველი სხეული ან ტანსაცმელი მჭიდროდ შე-  
მოფლებული კუნთები უჩვენოს. ასე პლასტიკურად მეტყვე-  
ლობს ლირის ფიგურა გლოსტერის სახალში, ან კორდელიას  
მოძრაობა ლირთან მფხვდრის სცენაში, ან რეანას მკურნა-  
ლისკენ ზურგით მდგომი ფიგურა კლოსტერის წამების სცე-  
ნაში. მხატვარი მიხერხებულად იყენებს კოსტუმის დეტალებს  
მოძრაობის ხაზგამსიათვის. მაგალითად, ავკარა ხმლის მი-  
მართულების მნიშვნელობა ფიგურებისთვის ე დმუხდი და ე  
ე დგარს. ორსვე შემთხვევაში ხმლი სრულიად გარკვეულ  
კადამოქმედებს, როგორც კომპოზიციის მომწესრიგებელი  
ელემენტი.

ს. ქობულაძე აქაც, შექსპირის პორტრეტის შექმნისას, თავის საერთო მიდგომას არ დალატობს. მართალია, მხატვარმა პორტრეტს შეუნაოჩუნა მსგავსება ტრადიციულ გამოსახულებასთან, მაგრამ გაამაგვილა ხასიათის ის მხარე, რომელიც სახეს მონუმენტურობას და სიძლიერეს ანიჭებს. შესაძლებელია, რომ ეს სუილი, ახოვანი კაცი ვერ იქნებოდა ავტორი „ქარიზმლისა“ ან სონეტებისა, რომლებიც რენესანსის ეპოქის ყველაზე პოეტურ და ლირიკულ საწარმოებად ითვლება, მაგრამ ქობულაძის შექსპირის იმპოზანტური ფიგურა ასოციაციას ბადებს თვით ილუსტრაციების გმირების მონუმენტურ სახეებთან. აქაც მხატვარმა გამოავლინა სიძლიერე ისევე, როგორც ილუსტრაციებში, რამდენიმე ხასიათის სხვა მხარეების საზიაროდაც კი.

„მეფე ლირის“ ილუსტრაციებისგან მიღებული შთაბეჭდილებისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს შესრულების მანერას. ამ ილუსტრაციებში მონუმენტურობა იქმნება არა მარტო თვით ფორმებითა და ფორმთა განაწილებით, არამედ ფორმთა დამუშავებითაც. ს. ქობულაძე, მიუხედავად დეტალური დამუშავებისა, არ აწვრილმანებს ნახატს. ის ხშირად ტანსაცმელზე ორნამენტულ ზოლებს იძლევა. ამასთან ორნამენტი სრულიად გარკვევით იკითხება, დეკორაციულად ამუშავებს ტანსაცმელის ნაოჭებს, მის მიერ შესრულებული იარაღისა და ტანსაცმელის ნახატების მიხედვით შეიძლება თეატრალური კოსტუმებიც გააკეთდეს. დეტალების ეს სიმრავლე ზოგჯერ ნახატს ტვირთავს, ფორმებს სიმძიმეს მატებს, მაგრამ მილიანობის ხასიათს არ უკარგავს.

„მეფე ლირის“ ნახატების სერია შესრულებულია დაწუნეხილი ხაზშირით და სანგინით. ეს ტექნიკა მხატვარს ახალი ეფექტების მიღების საშუალებას აძლევს (მისივე „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციებთან შედარებით). ეს ილუსტრაციები უფრო ცხოველბატულია. ამ სიტყვას პირობითად ვმზარობ იმ განსხვავების აღნაშენავად, რომელიც „ვეფხისტყაოსნისათვის“ გაკეთებული ნახატების მკაფიო, ფორმის გაყოფებით დამტრინებსა და „მეფე ლირის“ ნახატების რბილ მოდელირებას შორის შეიმჩნევა. ფორმები ისევე მოცულობითია: მხატვარი თითქოს ძერწავს მათ. მხატვრისათვის დამახასიათებელია ზოგადი მოდელირება. იგი ავლენს მოძრაობის ძირითად კვანძებს, ზოგჯერ ფორმების ანატომიურ დეფორმაციასაც იძლევა, რათა გაზარდოს გამომხატველობის ძალა.

დაწუნეხილი ხაზშირი ჩრდილში რბილ, სავირდოვან ლაქებს ქმნის. ამ ლაქების მონაცვლებით სრულიად თეთრად დატოვებულ ქაღალდთან იქმნება კონტრასტები. ზოგჯერ, როცა საჭიროა რაიმე ფორმის გამოყოფა, მხატვარი ხმარობს შტრიხებს თეთრათი. ასეა შესრულებული განსაკუთრებით განათებული ადგილები. ეს შტრიხები ერწყმის საერთო რბილ მოდელირებას და ცალკე არ აღიქმება.

სანგინით შესრულებულია ნახატები ე დ მ უ ნ დ ი, ე დ გ ა რ ი, ლ ი რ ი და გ ლ ო ს ტ ე რ ი, გ ლ ო ს ტ ე რ ი ს წ ა მ ე ბ ა. შავ ფოტოზე შე მასალას ეკარგება სპეციფიკური ფერი და სიღბო, რომელიც ნახატს სრულიად თავისებურ ხასიათს ანიჭებს. ამ შავი ლაქების ნაცვლად ორიგინალში



ეღგარი (სანგინა)

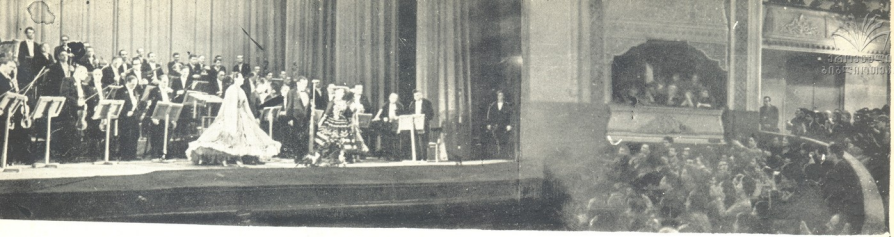
რბილი მოყავისფრო გადასვლებია, ხოლო კონტურის ხაზები, რომლებიც ფორმებს ევლება, მტკიცეა და გამომხატველი.

მხატვრულად დასრულებულია არა მარტო დიდი კომპოზიციები, რომლებსაც ფაქტურად დაზგური სურათების ხასიათი აქვთ, არამედ უფრო თავისუფლად შესრულებული ნახატებიც — ნახატები სანგინით და თავსართები. ეს უკანასკნელი ნახატები უფრო მსუბუქადა მოდელირებული, როგორც ამას სიბრთბის მათი ადგილი ტექსტში.

სიუჟეტური მხარისადმი ერთგვაროვან მიდგომასთან ერთად, სხვადასხვა ტექნიკით შესრულებულ ნახატებს აკავშირებს მხატვრის მტკიცე ხელი, რომელსაც ერთიანობა შეაქვს სურათში.



„მეფე ლირი“  
თავსართი (ტუში, კალამი)



# ანდების

იმა სუმიკი თბილისში



ს  
ი  
მ  
ზ  
ა  
ზ  
ა

ბინდში უკანასკნელად გამობრწყინდა მზის სხივი და ზეცას მკრთალი ჩირაღდნები აუთო. ტბის ლურჯ სარკვეზე უძველესი მთაგრეხილის ნაოჭი სახე ამოიკვეთა. ცის თალი მთრთოლავარ, სვედამოსილმა ხმებმა აავსეს...

ამას ანდები მღერიან. მღერიან და აცოცხლებენ უძველესი კულტურის მქონე ტომების — ინკების იმ მდიდარ წარსულს, რომელსაც პერუში ჩასული უცხოელი ტურისტები დღეს მხოლოდ ლეგენდებდა ისმენენ. სიმღერა ძველია, მაგრამ უკვდავი, იგი ეხება იმ ორ კუნძულს, სადაც, გადმოცემით, ინკების იმპერიის პირველი მბრძანებლები დაიბადნენ — მზის ვაჟიშვილი (მანკო კაპაკ) და მისი და — მთვარის ქალიშვილი (მამა ოკლიო). მზის ღმერთმა ვაჟს ოქროს კომპალი მისცა და ჩრდილოეთისაკენ გაისტუმრა. გზად ვაჟი ყოველ ველსა და ხეობას ოქროს კომპალით სინჯავდა. მაგრამ ყველგან კლდოვან ნიადაგს აწყდებოდა. ასე იარა დიდხანს, სანამ ჩრდილოეთის გზამის კუსკოს ველამდე არ მიიყვანა. აქ მისი კომპალი ღრმად ჩაეფლო ნოტიერ ნიადაგში. მაშინ მზის ძემ ჩრდილოეთში თავი მოუყარა ყველა ტომის მწყემსებს და აქ მოიყვანა; ასევე მოიქცა მთვარის ასული სამხრეთში. ორივემ ერთად კუსკოს ველზე დააარსეს ახალი იმპერიის ქალაქი, რომლის ცენტრშიც მზის ღმერთის ოქროთი ნაჭედი ტაძარი აღუმართავს, ხოლო მთვარის პატრივსაცემად მეზობლად ვერცხლით მოკაზმული შენობა ააგეს. ვარსკვლავთათვის მიძღვნილი ტაძრის შენობა კი ძვირფასი ქვებით მოპირკეთეს. ყოველივე ამას ამთავრებდა ელვისა და ცისარტყელისათვის განკუთვნილი ნაგებობანი. ეს ხუთშენობიანი არქიტექტურული ანსამბლი იმ სიდიადისა და შემოქმედებითი ძალის სიმბოლო იყო. რომელიც არაჩვეულებრივი კულტურის მქონე ხალხს ისტორიამ ლევენდად უქცია.

...მღერიან ანდები და სიმღერა თანდათან მრისხანე ხდება.. რად ქვეულა ერთ დროს ცნობილი არქიტექტურული გიგანტი? სად გადამალეს ინკებმა თავისი მალაი კულტურის სხვა ნარჩენები იმ საშინელი ბრძოლის დროს, როცა ერთმანეთს შეეტაკა ორი ძალა — უძველესი კულტურა და ევროპული ცივილიზაცია? ..დღეს ყოველივე მიწას დაუმარხავს...

დაუმარხავს... ყრუდ იმორჩენენ ანდების ხეები. მათი დამმარხველი არიან ისინი, რომლებმაც მონდომეს „რომისა და მადრიდის, ველსიისა და მეფის სახელით ინკები ცივილიზაციას ეწიარებინათ. ევროპელები ცეცხლითა და მახვილით, იარაღითა და ჯვრით, ძალითა და მოტყუებით იკაფადნენ გზას... მათ არ აინტერესებდათ არაფრის წაკითხვა, არაფრის ჩაწერა. მათი ინტერესები და სინდისი ეჭემდებარებოდა ერთ საშინელ სიტყვას: ოქრო. კულტურულმა ინკებმა მათ ხელი გაუწოდეს. ესპანელებმა კი ის მოკვეთეს და ოქრო წაკლიჯეს...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ირკი განუტკა და მირისლავ ზიკმუნდ „По Кордильерам“.



— დაუმარხეს უმდიდრესი კულტურა, წარათვის მშობლიური ენა, დაავიწყეს სიცილის ხმა — კვლავ დადადებენ მიერ, მაგრამ ოცნებას თავისუფლებაზე, ახალ გაზაფხულზე, ვერ მიერივნენ. ეს ოცნება ანდების მიერმა შეიხიზნეს და სიმწერად აქციეს.

... მღერიან მთები და ბეგრები შადრევნებად იღვრებიან: ხან კამარას ჰკრავენ და ანდების მწვერვალებს წვდებიან, ხან ძირს, ხვევის ყრუ ღრმულებში ემგვებიან და ფარულ გამოძახილად იქცევიან, ხან კი ლალად მოედინებიან ველზე გაშლილი.

ისმენ და ტყვევდები. რა ძლიერია ბუნების ეს ღიადი ქორალი, სიცოცხლის პოემა, როგორ მომავადოვებლად მოქმედებს მისი სიმღერა. მაგრამ... ტაშის გრილი ჩვეს ფანტაზიას ფრთებს უკვეცავს. ეს ანდების კი-არა, ადამიანის სიმღერაა თურმე! სევნაზე ხომ იმა სუმაკია, რომელმაც ახლახან დაამთავრა „მზის პიონი“.

ჭეშმარიტი სილამაზე, — თქვა ტოლსტოიმ, — ლევენდის დედა არისო. ალბათ, ამიტომ იქცა იმა სუმაკის ხელოვნება ურიცხვი ლევენდების წყაროდ, ამიტომ დაიდგარა ეპითეტების ზღვა ბუნების ამ მართლაცდა განსაცვიფრებელი მოქმედების მიმართ. ემპერატორის ჩავარი — ასეთია პერუს ანდების შვილის ნამდვილი სახელი. სოფელ იჩიკანის მცხოვრები კარგად ასხივთ პატარა ბავშვის უჩვეულო სიმღერები. ბუნების წიაღში აღზრდილი გიგონა ბუნებისავე ხმებით გამოუხმანობოდა ხოლმე გარემოს: ხან ჩიტების ჭიკჭიკს ბაძავდა, ხან მხეცების ღმუილს, მისთვის უცხო არც ტყის საიდუმლო ენა დარჩა. ჯუნგლების ხმები თითქოსდა ამტყვევდნენო — ახალი ცხოვრება მოიპოვეს პატარა ადამიანის ხმამო. მალე მიბაძვა იმპროვიზაციით გამდიდრდა და ხელოვნებაში გადაიზარდა, ხელოვნება კი მოთხოვნილებად იქცა... და 1942 წელს უკვე პროფესიული მომღერალი, ცნობილ ფოლკლორისტა და კომპოზიტორ მიოჩუს ვივანკოს ანსამბლთან ერთად, პირველ საჯარო კონცერტს მართავს. ამერიიდან იწყება სუმაკის შემოქმედებითი ცხოვრების ისტორია. ახლა მისი ხმა დედამიწის ყოველ კუთხეში გაისმის.

სუმაკის, როგორც ვოკალისტის უნიკალობა, თითქოსდა, მისი ბუნებრივი მოჩაყემის, ხმის არნახული დიაპაზონითა და რეგისტრული მრავალფეროვნებით ამოიწურება. ცნობილია, რომ თოხი რეგისტრის (მცირე ოქტავის ლა-დან კოლორატურული სოპრანოს უმაღლეს რეგისტრამდე) მქონე ხმა, არც ერთ ენს არ მიუცია ვაცობრიობისათვის. მაგრამ სუმაკის, როგორც ხელოვანის, უნიკალობა მის შემოქმედებაშიც იღებს სათავეს. იმიტაციის არაჩვეულებრივი ნიჭი, ვოკალური ბეგრეწერის უმაღლესი ტექნიკა სუმაკის ხელოვნებაში არნახულ საფეხურზეა აყვანილი. დაუვიწყარია სუმაკის მიერ შესრულებული „ჩუნრო“ ან „მწვანე ჯოჯობითი“. საიდუმლო მწვანე სამყაროს ენა, ასევე საიდუმლო სუმაკის ხელოვნების ძალა.

თითქოს იშლება კიდევ ზღვარი მუსიკალურ და არამუსიკალურ ბეგრათა სტიქიას შორის. მხოლოდ მაღალ რეგისტრში ატყორცნილი, ყელის უკიდურეს იოგებში „გადადებული“ ხმა კვლავ აღადგენს მღერადობას და გაგაძრწობინებთ, რომ თქვენს წინ ვოკალისტი დგას. იგივე ითქმის „ინდიურ ჯადოსნურ ფლიტაზე“. ინსტრუმენტი და ადამიანის ხმა თითქოს ერთმანეთს ეჯიბებიან „ხვეულების მოქარვასა“ და ტემპირის სილამაზეში.

მაგრამ მთავარი პერუელი მომღერლის ხელოვნებაში მაინც სიმღერის ღრმა აზრის გადმოცემის ხატოვანებაა. მართალია, სიმღერების ტექსტები უცნობ ხაზე სრულდება, მაგრამ სუმაკის შემოქმედების საიდუმლოებაც ხომ აქ იბადება. იმდენად ძლიერი და სრულყოფილია გამოსახვის საშუალებები, რომ მუსიკალური ბეგრები მეტყველ ფრასებად გადაიქცევიან. „შენ გაიზრდები ძლიერი, ლამაზი და ღონიერი მღერის დედა და სიყვარულით არწვეს შვილის აკვანს („ნანა“). შენ შესძლებ შენი ხალხისა და მიწის დაცვას ყოველგვარი უბედურებისაგან“. რაოდენ ძლიერ ადამიანურ გრძნობებს, სითბოს გადმოსცემს სუმაკი—დედის ნანა. ან, რა ტრაგიკული ფეხებით იღებდა მისი ვოკალური პალიტრა „მიწისძვრისა“ და „ატაპურისა“ („ანდების ხმა“) შესრულებისას. არა სტიქიური ძალის მოხისხანებას, არამედ აღ ძალის მიერ განადურებული ადამიანისადმი უსაზღვრო თანაგრძნობას აუვსია ანდების მომღერალი. ადამიანის მედ-იღბალზე ღრმა კავშირის დაუმძიმებია, დაუხსნელია სულ ორიოდ წუთის წინ ჩიტოვით მოქიკვიე ხმა. სუმაკის სიმღერა, მართლაც რომ ანდების ღალადის, საუკუნეების სიმრძნით დატვირთული მიერის გამომახლია. მისი სიმღერა — ეს პერუს ისტორიაა, რომანტიკული პოემა იწყების მდიდარ ისტორიაზე. სუმაკის სახით ამ უდიდესი კულტურის მქონე ხალხმა თითქოს ერთხელ კიდევ აგაძრწობინა ბურჟუაზიულ ცივილიზაციას თავისი სიღიადის ძალა. ანდების პირმომ უკვდავყო მშობლიური მიწის სიმღერა და ლეგენდების ძველ მატიაანს ახალი ფურცელი შემატა.

ნანა ჰამთარაკა



# ნარკვევები საქართველოს სამუსიკო განათლების ისტორიიდან \*

არილი მშველიძე

კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების კონცერტებში ხშირად მონაწილეობდნენ: ვაშტიანი, კიუნერი, ყიფიანი, ერისთავი, ფერხინგი, ჯორჯაძე, აბახანოვი, არგუთინსკაია, კეთხულოვა, კრიკორიანი და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს კონცერტები მრავალფეროვანი პროგრამებით ხასიათდებოდა, მათ ვერ შესძლეს საზოგადოების წევრების მიზიდვა და გულის მოგება. მართალია, დასაწყისში ხალხი ბლომად ესწრებოდა და თითქოს ინტერესითაც უსმენდა ვეროპელ კომპოზიტორთა კამერული და სიმფონიური შემოქმედების სხვადასხვა ნიმუშებს, მაგრამ მალე შესაძინევი ხდება დამსწრე-წევრთა გულისაცრეობა, საზოგადოებიდან თანდათანობით გასვლა. ასე მაგალითად, თუ საზოგადოება თავისი არსებობის პირველ-ორ წელს 300-ზე მეტ წევრს აერთიანებდა, შემდეგ წლებში მათი რაოდენობა რამდენიმე ათეული კაცით განისაზღვრებოდა. წევრთა ასეთი კატასტროფული შემცირების შემდეგაც, კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების მესვეურები კვლავ დაიწყებენ აწყობდნენ კონცერტებს, რომლებიც უკვე ცარიელ დარბაზში მიმდინარეობდა.

იმაღმა კითხვა: რა მიზეზებმა შეუწყეს ხელი დამსწრე-წევრთა მასობრივად ჩამოშორებას კავკასიის სამუსიკო საზოგადოებიდან? ამის შესახებ ნაინტერესო ცნობას გვაწვდის ნ. ბოროზინი „კავკაზის“ ფურცლებზე (1873 № 91); იგი წერს, რომ საზოგადოების წევრები უმეცობიერებას გამოსთქვამდნენ იმის გამო, თითქოს კონცერტების პროგრამებში გერმანული მუსიკა სჭარბობდა. ეს უსაფუძვლო ბრალდება, რომელსაც ნ. ბოროზინი არ იზიარებს, აღმოცენებული იყო შემდეგ გაუგებრობაზე. გასული საუკუნის 60-70-იან და ნაწილობრივ 80-იან წლებშიც, რუსეთის პროვინციული ქალაქების მუსიკის მოყვარულთა წრეებში გავრცელებული იყო უცნაური აზრი, რომლის მიხედვით საზღვარგარეთული ევროპული მუსიკა იყოფოდა ორ ჯგუფად — იტალიურ და გერმანულ მუსიკად. ამ უკანასკნელში ისინი გულისხმობდნენ ინსტრუმენტული ჟანრების სხვადასხვა ნაწარმოებებს: საფორტეპიანო და სავიოლინო სონატებს, კონცერტებს, სიმფონიებს, კვარტეტებს და სხვა. ეს დაყოფა დამყარებული იყო არა ნაციონალურ-სტილისტური ნიშნებზე, რომლებშიც ისინი ვერ ერკვეოდნენ, არამედ იმაზე, თუ რამდენად გასაგები იყო ესა თუ ის მუსიკალური ნაწარმოები. ინსტრუმენტული (ანუ როგორც მაშინ ეძახდნენ — სერიალული) მუსიკის ნიმუშები თავისი სპეციფიკური ფორმისა და შინაარსის გამო, რა თქმა უნდა მიუწვდომელი რჩებოდა მათთვის.

ანალოგიურ მოვლენას ვხვდეთ ჩვენ იმავე წლების თბილისის მუსიკალურ ცენტრებში. თბილისელი მელომანები, რომლებიც ალუზარდნენ იტალიურ ოპერებზე, გასაკვირ

გულრილობას იჩენდნენ ყოველგვარი ინსტრუმენტული ფორმისადმი. მათთვის გაუგებარი რჩებოდა არამარტო კლასიკური მუსიკის შედევრები, არამედ ყველაფერი, რაც კი დაპირებული იყო იტალიურ ოპერებს. ამიტომ ლ. ბოროზინი იქვე ასკვნია: „ყოველი სერიოზული მსატყურელი ნაწარმოები რომ გასაგები გახდეს უბრალო მსმენელისათვის, იგი ჯერ შესწავილებული უნდა იყოს“. ამით მას სურდა ეთქვა, რომ საჭიროა, პირველ ყოვლისა, საფუძვლები ჩაეყაროს თბილისში საკონცერტო ტრადიციებს, რომელიც ჯერ კიდევ არ იყო იმ დროს. ამ ტრადიციების ხელისშემწყობი უნდა გამხდარიყო სამუსიკო სკოლა, რომელიც მუსიკალური ცოდნით დატყუარული მსმენელს მოამზადებდა.

კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების მესვეურებმა ვერ გაითვალისწინეს ეს მდგომარეობა. როცა მათ, იმის მაგივრად, რომ მივაგვი ურადლებდა სამუსიკო სკოლისათვის მიექციათ, ხელი მიჰყვეს ფართო საკონცერტო მოღვაწეობას. მათ განიზრახეს შექანკურად გადმოეტანათ და დაეწერათ თბილისში მუსიკალური ცენტრების ის ფორმები, რომლებიც დამახასიათებელი იყო ევროპის დიდი ქალაქებისათვის.

დამსწრე-წევრთა დაკარგვამ, რა თქმა უნდა, სერიოზული კრიზისის წინაშე დააყენა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება. მართალია, მას არ დაჰკლებია წევრი-შემსრულებლები, რომელთა რიცხვი, პირიქით, თანდათან მატულობდა. მაგრამ საზოგადოების არსებობისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდათ არა წევრ-შემსრულებლებს, არამედ დამსწრე-წევრებს, რომლებიც ნივთიერ და მორალურ სტიმულს აძლევდნენ მას. ამიტომ, როგორც კი ჩამოშორდნენ საზოგადოებას დამსწრე-წევრები, მისი არსებობის დღეებიც დათვლილი აღმოჩნდა.

1876 წლის 15 ივლისს კავკასიის სამუსიკო საზოგადოებში გამეფებამ საჯაროდ გამოაცხადა, რომ ამიერიდან იგი თავის თავს გაუქმებულად თვლის და იწყებს დეადალაციას დაფარვას საზოგადოების ხარჯზე. ასე უნაყოფოდ დაასრულა, ხუთი წლის არსებობის შემდეგ, თავისი მოღვაწეობა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოებამ, რომლის მესვეურები გრანდიოზული გეგმებისა და პროგრამების განხორციელებას ჰპირდებოდნენ თავის წევრებს.

უსაფუძვლოდ მიგვიჩანია ვ. დ. ყორღანოვის სიტყვები, რომლის მიხედვითაც კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების დაშლის ერთ-ერთი მიზეზი იყო ხანძარი, რომელიც ერთმანეთს გაუჩნდა 1874 წელს მის შენობას და რომელმაც განადგურა საზოგადოების მთელი ქონება<sup>1</sup>. სხვათა შორის ამ ცნობას დღესაც შექანკურად მივხვდებით. ჩვენი გამეფების შედეგად ეს ფაქტი არ მტკიცდება, მით უმეტეს, რომ აღნიშ-

\* გაგრძელება. იხ. „საბუთო ხელოვნება“, 1960, № 12.

<sup>1</sup> «15-летние существования в Тифлисе первой музыкальной школы», «Кавказ», 1891 г. № 314.

ნული წლის შემდეგაც კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება და მისი შენობაში არსებული სამუსიკო სკოლა კვლავ განაგრძობდა თავის მუშაობას. გარდა ამისა „საზოგადოების“ დარბაზში სისტემურად იმართებოდა სხვადასხვა საღამოები, საექსტრალური, კონცერტები და ლიტერატურულ-მუსიკალური შეკრებები. შესაძლებელია ე. წ. ყორღანოვს მხედველობაში აქვს მისი ხანძარი, რომელიც მოხდა ვაკეში მდებარე ვიწარ, ისიც სხვა შენობაში, რის შედეგადაც „საზოგადოებამ“ გარკვეული მატერიალური ზარალი ნახა. ამ საკითხს ჩვენ ქვემოთ შევეხებით.

**8. პაპასნილის სამუსიკო საზოგადოების სკოლის უპასახნოდ დღეები**

სამუსიკო სკოლის არსებობა მილიანად დამოკიდებული იყო „საზოგადოების“ ბედზე. ამიტომ კრიზისი, რომელიც დაიწყო, აქ უშუალოდ სკოლასაც შეეხო. სკოლის დირექციამ თავიდანვე ვერ შესძლო საჭირო განიზნაყოფილი უნარი გამოეჩინა, სკოლამ ვერ მიიზიდა მუსიკის ახალგაზრდა მოტრფიალები. სასწავლო წელი აქ ყოველთვის გვიან იწყებოდა (ოქტომბერი-ნოემბერი) და მთავრდებოდა შედარებით ადრე (აპრილი-მაისი). ერთი-ორი გამონაკლისის გარდა, სკოლას არ ჰქავდა მაღალი კვალიფიკაციით აღჭურვილი პედაგოგები. გარდა ამისა, ყოველ დარგზე მეცადინება წარმოებდა მეთოდურად დამუშავებული სასწავლო პროგრამების გარეშე. მოწვევთა აკადემიურ წინსვლას ხელს უშლიდა აგრეთვე სამუსიკო სკოლისათვის შეუფერებელი ბინა. კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების შენობაში, სადაც მოთავსებული იყო სკოლა, არაერთმაღური პირობები იყო შექმნილი. აქ ერთდროულად გარკონობდნენ სხვადასხვა დარგის მოწაფეები, აქვე ტარდებოდა გუნდისა და ორკესტრის რეპეტიციები. კელდების გამატრიაონობის გამო, ერთმანეთში არიოდა სხვადასხვა საკრავთა ბეგრები და ადამიანთა ხმები, რომლებიც წამდებოდა კავაფონის ქმნიდნენ. ეს მდგომარეობა სკოლის ნორმალურ მუშაობას არღვევდა. ამის გამო სამუსიკო სკოლის დირექციის მიმართ განუწყვეტელი ჩივილი და პროტესტები ისმოდა, განსაკუთრებით დიდ უკმაყოფილებას გამოიხატებდნენ ფორტეპიანოს დარგის მოწაფეთა შობლები, რომლებიც ყველაზე მაღალი სასწავლო ქირა შეჰქონდათ სკოლაში. მათ არაერთხელ უკან გაუყვანიათ თავიანთი შვილები, რომ ისევ კერძო კლასებში შეეყვანათ. ამ მდგომარეობის გამოსასწორებლად სკოლის დირექციამ, ბევრი თხოვნის შემდეგ, მიიღო რამდენიმე საკლასო ოთახი ქალთა პროფინანსის შენობაში, რომელიც ახლანდელ პლენინოვის პროსპექტზე მდებარეობდა (მთავარ ფოსტისთან ახლოს). მაგრამ აღინუნებოდა ღონისძიებამ უფრო მეტად აწეწა სკოლის საქმეები, რადგან იგი ორად გაყოფილი აღმოჩნდა: საორკესტრო საკრავების, სიმღერისა და თეორიული კლასების მეცადინებთა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების შენობაში წარმოებდა, ხოლო ფორტეპიანოსი — ქალთა პროფინანსაში. მანძილი მათ შორის საკმაოდ დიდი იყო; ფორტეპიანოს დარგის მოწაფეებს ეწველებოდათ თეორიულ საგნებზე დასწრება.

1875 წლის გაზაფხულზე კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების გამგებთა შუამდგომლობა აძრდა მეფის ნაცვლის მიხედვით ნიკოლოზის-ძის წინაშე, რომელიც ამავე საზოგადოების მმართველი და საპატიო წევრი იყო, რათა მთავრობის ხარჯზე აგებულიყო სპეციალური შენობა სამუსიკო სკოლისთვის. შუამდგომლობას დართული ჰქონდა ახსნა-განმარტება, სადაც ეყურა, რომ სკოლა მომავალში კონსერვატორიის პროგრამების

იხებმდგანებებდა. მალე ეს შუამდგომლობა დამცაყოფილქ ბული იქნა, ქალაქის ცენტრში — კავკასიის მუზეუმსა და საჯარო ბიბლიოთეკას შორის თბილისის სამმართველო გემოქმო მიწის ნაკვეთი, სადაც უნდა აშენებლიყო კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების სკოლა თავისი დიდი საკონცერტო დარბაზით. მაგრამ მეფის ნაცვლის ეს დაპირება მხოლოდ ქალაქალდა დარჩა. ამას ზედ დაერთო კინკლაობა, რომელიც დაიწყო საზოგადოების გამგებთაში და რამაც კიდევ უფრო დააჩქარა სკოლისა და თვით საზოგადოების დაშლა-გაუქმება. იმავე 1875 წლის ბოლოს კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების სკოლამ ფაქტურად შესწყვიტა თავისი არსებობა. ამგვარად, სამუსიკო სკოლამ მხოლოდ ოთხი წელი იარსება. ამ მოკლე ხნის განმავლობაში, ცხადია, მას არ შეეძლო მოწაფეთა შეჯობებით“ აკადემიური კონცერტები მოეწყო, თუმცა ზოგიერთი დაწინაურებული მოწაფე პედაგოგებთან ერთად ეპროზოდურად სხვადასხვა საექვლმოქმედო ლიტერატურულ-მუსიკალურ საღამოებში გამოდიოდა. უნდა შევნიშნოთ, რომ სკოლის დაშლას კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების მესვეურები ვ. იუნერი, ე. ეპშტეინი ვერ ურიგდებოდნენ და კვლავ მის აღდგენას ცდილობდნენ.

1877 წელს თბილისში დაარსდა ე. წ. ფაქიზი ხელეგნების დამხმარე კავკასიური საზოგადოება („Кавказское общество поощрения изящных искусств“), იგი აღმოცენდა კავკასიის სამუსიკო და მხატვართა საზოგადოების წინაგრეხეზე. მისი დევიზი იყო — გაერთიანებული ძალით ებრძოლა სამუსიკო და სამხატვრო ხელოვნების განვითარებისათვის თბილისში. მასთან იარსებებდა ორი სკოლა: სამუსიკო და სამხატვრო. მაგრამ იმავე წლის რვა აგვისტოს საზოგადოების შენობაში ცეცხლი გაჩაღდა, რომლის დროსაც განადგურდა სამუსიკო სკოლის ქონების მნიშვნელოვანი ნაწილი. ამ საბედისწერო ფაქტის შემდეგ, სამუსიკო სკოლის ხელმძღვანელებს ადარ უცდიათ მისი აღდგენა, თუმცა თვით კავკასიის ფაქიზი ხელოვნების დამხმარე საზოგადოებამ განაგრძო თავისი მოღვაწეობა. იმავე წელს იმედგაცრუებული ვ. კიუნერი, რომელიც დიდი ენთუზიაზმით შეუდგა სამუსიკო-საგანათლებლო მოღვაწეობას თბილისში, საცხოვრებლად გადავიდა პეტერბურგში, სადაც კარგი თანამედებობა მიიღო, ხოლო მისი თანამებრძოლი ე. ეპშტეინი თბილისში დარჩა და კვლავ ჩვეულებრივ ენერგიით განაგრძობდა ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას თავის ბინაზე. რაც შეეხება სამუსიკო სკოლის სხვა პედაგოგებს, ისინი აქეთ-იქით, გაიფანტნენ, ზოგიერთმა მათგანმა, მოწაფეებთან ერთად, თავი შეაფარა ხ. სავანლის მიერ დაარსებულ სამუსიკო სკოლას, რომელსაც ამ დროს უკვე საკმაო ავტორიტეტი ჰქონდა მოპოვებული.

**9. ს. პაპასნილის საბუნდო სიმღერის უფასო კლასები**

საბჭოთა წლებში გამოსულ სერიოზებში, რომლებიც ქართული მუსიკალური კულტურის საკითხებს ეხება, ხშირად ამოვიკითხავთ იმ ფაქტს, რომ ხარლამპი ივანეს-ქე სავანელმა 1874 წელს დააარსა თბილისში სამუსიკო სკოლა, რომელიც თანდათან გაფართოების შედეგად საშუალო ტიპის სასწავლო დაწესებულებად გადაკეთდა, ხოლო 1917 წელს კი ამ სასწავლებელმა კონსერვატორიის უფლებები მოიპოვა. მაგრამ რა პირობებში მოხდა ამ სამუსიკო სკოლის გახსნა, ან რა უძღოდა მას წინ, — ეს დროულად სათანადოდ შესწავლილი და გაშუქებული არ არის. ერთი ნაწილი ქართველი მუსიკისმცოდნეობისა აცხადებს, რომ



სავანელმა სამშობლოში დაბრუნებისთანავე ჩამოაყალიბა საგუნდო სიმღერის უფასო კლასები, რომლის საფუძველზე შემდეგ სამუსიკო სკოლა აღმოცენდა. მეორე ნაწილის აზრით, სავანელმა დააარსა მომღერალთა გუნდი, რომლის პირველი სავანო კონცერტი უნდა ჩაითვალოს სამუსიკო განათლების დასაწყისად საქართველოში. ამ ორ ცნობას სხვადასხვა წყარო ასაზრდოებს. პირველი მომდინარეობს თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის საუბიბლო ნაგავიგვიდან, რომელიც მისი არსებობის 15 წლისაფინანს დაწესებულებით დაიხვედ გაზეთ „კავკასიაში“ 1891 წელს (№ № 314, 315) გ. ყ. (ყორღაღოვის) ხელმოწერით<sup>1</sup>, ხოლო მეორე — კომპოზიტორ მ. იპოლიტოვ-ივანოვის პატარა მოგონებიდან „თბილისის წარსულიდან“ (იგი გამოქვეყნდა გაზ. „ზარია ვოსტოკაში“ 1925 წ. № 810). სხვათა შორის, ეს წერილი შემდეგ მთლიანად გამოიყენა კომპოზიტორმა თავის წიგნში „რუსული მუსიკის 50 წელი ჩემი მოგონებები“ (1934).

მიუხედავად იმისა, რომ საგუნდო სიმღერის კლასებსა და მომღერალთა გუნდს შორის პირდაპირი კავშირი არსებობს, მათი გათიხება, ცხადია, არ შეიძლება. როგორც ციციო, პირველი ჰედაგოგიური საგანაღებო დაწესებულება და მისი მიზანია საგუნდო დარგისათვის კადრების მომზადება, მეორე კი მხატვრულ კოლექტივს ნიშნავს, რომელიც უკვე საკონცერტო მოღვაწეობას ეწყვეს. ამ ორი სხვადასხვა ვერსიის არსებობა ჩვენს მუსიკისმცოდნეობის ლიტერატურაში ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს ჩვეულებრივ მკითხველში. ამისათვის ვიდრე თვით სამუსიკო სკოლის ისტორიის შევსებრიდით, საჭიროა ჯერ ეს საკითხი გამოვარკვიოთ.

როგორც წინა წერილში იყო ნათქვამი, ხ. სავანელი, პეტერბურგის კონსერვატორიაში სიმღერის კლასის დამთავრების შემდეგ, სამშობლოში ბრუნდება და 1872 წელს სამსახურს იწყებს სახელმწიფო ბანკის თბილისის განყოფილებაში. იმავე წელს იგი კავკასიის სამუსიკო საზოგადოებაში შედის დასმწერ-წვევად. როგორც მუსიკალურად განათლებულ პიროვნებას და საზოგადოების აქტიურ წევრს, მას გამგეობის კანდიდატად ირჩევენ და სამუსიკო სკოლის ზედამხედველობას აკისრებენ. ისეთი დაუცხრომელი ენერჯისა და ცოცხალი ბუნების ადამიანს, როგორც სავანელი იყო, რომელსაც კომპოზიტორ მ. იპოლიტოვ-ივანოვის თქმით: „მუსიკა ფანატური გატაცებით უყვარდა“, არ შეეძლო ზედამხედველის როლით მუშუდღეულობა. მას სურდა მნიშვნელოვანი წვლილი შეეტანა სამუსიკო სკოლის საქმიანობაში. სავანელის ძალს კარგად გრძობდნენ კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების მესვეურებიც და ამიტომ მის გამოყენებას ცდილობდნენ. ამის შესახებ „კავკასია“ (1873 წლის 8 აგვისტოს) წერდა: „ამას წინათ კავკასიის სამუსიკო საზოგადოებას შეემატა ხ. ი. სავანელი, რომეიც პეტერბურგიდან დაბრუნდა, სადაც იგი ექვსი წლის განმავლობაში მუსიკას სწავლობდა. როგორც ამბობენ, სავანელი „საზოგადოების“ გუნდს ჩაუდგება სათავეში“. ეს გუნდი, რომელზედაც ლაპარაკია, უკვე არსებობდა გ. კიუნერის ხელმძღვანელობით. იგი შესდგებოდა ე. წ. წვერ-შემსრულებლებიდან. გუნდში მონაწილეთა რიცხვი დაახლოვებით 40 კაცს უდრიდა. როგორც ტექნიკური, ისე მხატვრული მსურველის თვალსაზრისით, იგი დაბალ დონეზე იდგა. ხ. სავანელმა გარ-

კველი მიუძღვის გამო არ მოისურვა მისი ხელმძღვანელობა და 1873 წლის ოქტომბერში ახალი გუნდის ჩამოყალიბებას შეუდგა. მაგრამ ვიდრე ამ ახალ გუნდს შექმნიდა, მან ჯერ სავანელს სიმღერის უფასო კლასები დააარსა ამავე „საზოგადოების“ ფარგლებში, საიდანაც მას საჭირო ხმები უნდა შეერიოთ თავისი მომავალი გუნდისათვის. სანტიმეტოა ვიცოდეთ, რატომ მიიღო მისმა კლასებმა და გუნდმა სახელწოდება „უფასო?“ ბევრმა შეიძლება ეს ჩვეულებრივი ფაქტით ახსნას, რომ აქ მეცადინეობა უფასო იყო. რასაკვირველია, ეს მართალია, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ.

საქმე იმაშია, რომ კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების ფარგლებში უკვე არსებობდა მომღერალთა ორი გუნდი. ერთი უკვე ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ. მეორე — შესდგებოდა თბილისის ქალთა გიმნაზიის უფროსი კლასების მოსწავლეებისაგან და მასში 65 მონაწილე ითვლებოდა. ამ მეორე გუნდსაც გ. კიუნერი ხელმძღვანელობდა. ორივე გუნდის მონაწილენი კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების წევრნი იყვნენ. ამიტომ ისინი, წესდების თანახმად, გარკვეულ შესატანს იხდიდნენ „საზოგადოების“ სასარგებლოდ, პირველისთვის დაწესებული იყო 10 მანეთი წევრობით, რაც შემდეგ განახევრებული იქნა, ხოლო მეორესთვის — 3 მანეთი. ხ. სავანელის მიერ დაარსებულ სამუსიკო სიმღერის კლასები და მომღერალთა გუნდი იმით განსხვავდებოდა ზემოაღნიშნული საგუნდო კოლექტივებისაგან, რომ მათი მონაწილენი კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების წევრებიც არ ითვლებდნენ და, მამსადამე, არც საწვევო გადასახადს იხდიდნენ. სწორედ აქედან წარმოსდგა სახელწოდება „უფასო“, რომელზეც თავიანთი საგუნდო სიმღერის კლასები და გუნდი ოფიციალურად ატარებდა.

შესაძლებელია სწორედ ამ მიზეზით აიხსნება, რომ ხ. სავანელის საგუნდო სიმღერის უფასო კლასები, მათი დაარსების პირველი დღეებიდანვე, მრავალი მსუვრელი ჩაეყრა. კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების 1873-74 წლის ანგარიშებიდან ჩანს, რომ ამ კლასებში 330-ზე მეტი კაცი ითვლებოდა. სავანელი მათ ასწავლიდა მუსიკის ელემენტარულ თეორიას და ავარჯიშებდა სოლფეჯიში. გაოცებას იწვევს ის გარემოება, რომ სავანელი თავის ძირითად სამუშაოსთან — ბანაკში სამსახურთან ერთად, პოულობდა იმდენ დროს, რომ ამ უზარმაზარი კოლექტივისთვის ეხელმძღვანელა. ხ. სავანელის დაუშრეტელი ენერჯით და მხურვალე ენთუზიაზმით გაკვირვებული იყო თვით სამუსიკო საზოგადოების მთელი გაგმეობა, რაც ხაზგასმით არის აღნიშნული საზოგადოების ანგარიშებში<sup>1</sup>. სამუშაოდ, მისი კლასებისა და გუნდის მოწვევთა სიას ჩვენ არ ვივცნობთ, რის გამოც მოკლებული ვართ საშუალებას წარმოვადგინოთ მათს ნაიქონაურად და სოციალურ შეზღვევებლობაზე.

ერთი თვის ინტენსიური მეცადინეობის შემდეგ, ხ. სავანელმა 1873 წლის ნოემბერში საგუნდო სიმღერის კლასებიდან შეარჩია მომღერლები და ჩამოაყალიბა შერეული ოთხხმიანი გუნდი, რომელშიც 110 კაცი და ქალი ირიცხებოდა. იმავე წელს გუნდმა დაიწყო კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების ერთგვარდებულ საწვევო კონცერტებში მონაწილეობის მიღება. პირველი გამოჩენისათვის და გუნდმა, საზოგადოების სიმპათიებიც და ღრმა მოწონება დაიმსახურა. აი რას წერდა გაზ.

<sup>1</sup> ეს ორი სტატია შემდეგ ცალკე ბროშურად გამოვიდა იმავე წელს. იგი დარბული აქვს რუსული სამუსიკო საზოგადოების თბილისის განყოფილების 1890/91 წ. წ. ანგარიშებს.

<sup>1</sup> გარდა ამისა, ხ. სავანელს 1874 წლის შემოდგომიდან სამუსიკო სკოლაში უნდა დაეწყო მუშაობა, სადაც მას ცალკე სიმღერის კლასის ხელმძღვანელობას აკისრებდნენ.



„ტილოსისი ვესტნიკი“ (1874 № 4) ერთი უსახელო რეცენზენტი, რომელიც კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების მიერ განართული კონცერტის ეპილოგად: „კონცერტის საუკეთესო ნომერებს შეადგენდა ხ. სავანელის გუნდი. ჭეშმარიტად ჩვენს ხანის ირვეებს არ გარემოებს, რომ სავანელმა სულ მოკლე ხნის განმავლობაში შეადგინა მომღერალთა ასეთი მრავალრიცხოვანი გუნდი, დახვეწა იგი და მიადოწა შესრულების მკაცრ სიზუსტესა და წესრიგს. კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების გუნდი კი, რომელიც ვ. კონუნერი ხელმძღვანელობს, საგრძობლად ჩართობდა მას არა მარტო ხმების შესრეფივი, არამედ შესრულების სიწმინდით და ტემპების დაკვით“. ბოლოს რეცენზენტი მაღლობის გრძობით ისინებებს სავანელის ღვაწლს იმ მხრინავს, რომ იგი ჩვენს საზოგადოებას, ნამდვილი მუსიკის თავიანთსმეცემლებს, აცნობს ახალი მუსიკის მიღწევებს — დარგობიჟსკის, გლინკას, სეროვის, ვაგნერისა და სხვების საგუნდო ნაწარმოებებს“. სამწუხაროდ, რეცენზენტი კონკრეტულად არ ასახელებს ამ კონცერტზე შესრულებულ ნაწარმოებებს, რომლებიც დაგვემხარებოდა ერთგვარი წარმოდგენა გვეჩონდა გუნდის რეპერტუარზე. ხ. სავანელს განზრახვა ჰქონდა თავისი გუნდის კონცერტები კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების გართობაც მოეწყო.

1874 წლის 12 აპრილს (ძვ. სტილით), ხ. სავანელმა თავისი მომღერალთა გუნდის პირველი საჯარო კონცერტი გამართა თბილისის საკრებულოს დარბაზში. კონცერტი მოწყობილი იყო საკველბოქმეფი მონხით; მისა შემოსავალიც ამავე გუნდის სანოტო ბიბლიოთეკის ფონდის სასარგებლოდ უნდა გადაედებულა. გუნდის გარდა, კონცერტში მონაწილეობა მიიღო ფორტეპიანოზე დამკვირვებმა ალიბონიშმა, რომელიც მამა ლვადიანოვამ, ბებუთოვამ, ყორღანოვამ და თვით სავანელმა. სამწუხაროდ ამ კონცერტის შესახებ რეცენზია არ დაწერილა, რომელიც ცოტათი თუ ბევრად გააუმჯობესა მის რეპერტუარსა და შესრულების დონეს.

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში გავრცელებულია ის აზრი, რომ სავანელის მიერ დაარსებული უფასო მომღერალთა გუნდი ეთნოგრაფიული იყო, მაგრამ რა საბუთით, ეს არ ჩანს. მართალია, გუნდის პროგრამას ჩვენ არ ვიცნობთ, მაგრამ გადაჭრით შეიძლება ითქვას, რომ იგი არ იყო ეთნოგრაფიული ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით. ამ მოსაზრებას მოწმობენ შემდეგი საბუთები. 1. ხ. სავანელის გუნდი რომ ეთნოგრაფიული ყოფილიყო, ან თუნდაც მის რეპერტუარში კომპოზიტორთა ნაწარმოებების გვერდით ქართული ხალხური სიმღერებიც ყოფილიყო, მაშინ ამ ფაქტს უსათუოდ გამოეხსნებოდა ადგილობრივი ერესა და, პირველყოფილას, ქართული ეურნალ-გაზეთები. გავიხსენით, თუ რა დიდი გამოძახილი ჰქონდა ლაღო ანდიაშვილის „ხოროს“ პირველი კონცერტის, რომელიც 1886 წლის 15 ნოემბერში შედგა. ეს მაშინ ისტორიული მნიშვნელობის მოვლენა იყო ქართული ხალხის სულიერ ცხოვრებაში. ი. ჭავჭავაძემ ამ კონცერტს მოწინავე წერილიც კი მიმუძღვნა თავის „ივერიაში“. 2. სავანელის მიერ დაარსებული მომღერალთა გუნდი რომ ეთნოგრაფიული ყოფილიყო, იგი არ გამორჩებოდა მ. იპოლიტოვ-ივანოვის და აუცილებლად ხაზგასმით აღნიშნავდა მას თავის მოთხოვნებში. ამით უშუბტს, რომ მას ამ გუნდზე ბევრი აქვს ნათქვამი. მით, რასაკვირველია, ჩვენ არ გვსურს ხ. სავანელის ღვაწლი დავამცირით. მაგრამ ჩვენი მუსიკალური წარსულის სწორი გაშუქებისათვის საჭიროა, რომ ეს საკითხი ერთხელ და სამუდამოდ გამოვკვილიო და გაშუქებული იქნას.

იბადება კითხვა, მაშ, რა პროფესია ატარებდა ხ. სავანელი გუნდზე? ეს იყო ჩვეულებრივი მერეული თობხიანი გუნდი, რომლის რეპერტუარში შედიოდა რუსეთისა და საზღვარგარეთის კომპოზიტორების საგუნდო ნაწარმოებები. ამას „ტილოსისი ვესტნიკი“ მოყვანილი რეცენზიის სიტყვებიც მოწმობენ. როგორც ჩანს, სავანელის სურველი შეადგენდა პროფესიული საგუნდო კულტურის დანერგვა საქართველოში და მისი საგუნდო სიმღერის უფასო კლასებიც სწორედ ამ მიზანს ემსახურებოდა. მათ უნდა მოეწოდებინათ ადგილობრივი მოსალეობიდან გამოსული მომღერალთა ძალეით საოპერო და საკონცერტო გუნდებისათვის. ეს პირველი და სერიოზული ღონისძიებაც იყო ამ მიმართულებით.

უნდა ვივლინსებოთ, რომ ხ. სავანელს განზრახვა ექნებოდა თავისი გუნდის რეპერტუარი თანდათანობით გაემდიდრებინა ქართული ხალხური თეატრით, მაგრამ როგორც უშედეგ დაუინახავი, ეს არ მოხდა, რადგან თვით მომღერალთა გუნდის არსებობა ხანმოკლე აღმოჩნდა; ხუთი თვის მოღვაწეობის შემდეგ იგი დაიშალა.

10. კონსულტატი ხ. სავანელსა და კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების გამგეობას შორის. ახალი სამუსიკო სკოლის დაარსება

მართალია, მომღერალთა გუნდების არსებობა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების ფარგლებში თვით საზოგადოების წესდებით იყო გათვალისწინებული, მაგრამ ყოველი მათგანი უნდა ჩამოყალიბებულიყო არა გარეუპ პირებისაგან, არამედ ვ. ვ. წევრ-შემსრულებლებისაგან. გამგეობას ამით სურდა ორი კონცერტული დაეჭირა; ერთის მხრივ მას უნდოდა საზოგადოებაში მეტი წევრი მიეზოდა, ხოლო მეორეს მხრივ ისინი თავისი საკონცერტო მოზნებისათვის გამოეყენებინა. საზოგადოების შემაგდებლობაში იყვნენ ისეთი, რომლებიც ამა თუ იმ მუსიკალურ საკარავზე უკრავდნენ ან მღეროდნენ. მათ მოვალეობას შეადგენდა საზოგადოების საწევრო კონცერტებში მონაწილეობის მიღება. ასეთ პრინციპზე იყო აგებული მაგალითად ჩვენს მიერ უკვე შეხიხნიებული მომღერალთა ორი გუნდი და აგრეთვე სიმფონიური ორკესტრი. ეს უკანასკნელი შესდგებოდა წევრ-შემსრულებლებისაგან და სამუსიკო სკოლის უფროსი კლასების მოსწავლეებისაგან.

პირველ ხანს კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების გამგეობა ლიალურად უყურებდა ხ. სავანელის კეთილმოზილურ ინიციატივას და აღტაცებულიყო იყო მისი საგუნდო კლასებისა და გუნდის სწრაფი წარმატებით, მაგრამ მალე მან შეიცვალა აზრი: გამგეობის მესვეურები შეუთავსებლად თვლიდნენ საზოგადოების კვლევაში გუნდის არსებობას, რომლის მიზანშეუღლები საზოგადოების წევრებად არ ითვლებოდნენ. ამიტომ მოითხოვდნენ, წესდების ზუსტად დაცვას და მათ მიერ საწევროს შესახებინა გადახდას. ხ. სავანელი არ თანხმებოდა გამგეობის ამ მოთხოვნებებს და მითითებდა პეტერბურგში არსებული რუსული სამუსიკო საზოგადოების უფასო მომღერალთა გუნდზე, რომლის მინაწილეობით აღნიშნულ საზოგადოებაში არ შედიოდნენ და არც რაიმე გადასახადს სდიდნენ. ხ. სავანელს კარგად ესმოდა, რომ თუ იგი გამგეობის გადაწყვეტილებას დავმორჩილებოდა, მისი საგუნდო სიმღერის უფასო კლასებსა და მომღერალთა გუნდს დამლა მღეროდნენ, რადგან ბევრს არ ჰქონდა უნარი საწევროს გადახდას. ადვილი შესაძლებელია, რომ ხ. სავანელს შეუმაბინა დამოუკიდებელი გემგებიც ჰქონდა, რომლებიც საგრძობლად სცილდებოდა სა-





ზოგადობის მიზანდასახულობას. ამ ნიადაგზე დაწყებულ დავას მალე სერიოზული კონფლიქტი მოჰყოლია და იმით დამთავრებულა, რომ ხ. სავანელის საგუნდო სიმღერის უფასო კლასებისა და მომღერალთა გუნდისათვის აუკრძალავთ საზოგადოების შენობაში შეცადინებოდა, რაც ფაქტურად მათ განდევნის უდრდა. ამ კონფლიქტის გარშემო გაკვირდნენ არის ნათქვამი „კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების 1874-75 წლის ანგარიშები, საიდანაც მივყავას მოკლე ამონაწერი: „გამგებოდა მე-დამ ცდილობდა თავის შემადგენლობაში ყოფილია ჩვენი ქალაქის საკუთესო ძალები, რომლებიც ღირსეულად ვამართლებდნენ „საზოგადოების“ წევრების იმედებს. უნდა ითქვას, რომ ეს ცდები ძირითადად მიღწეულია იმავე ფარგლებში, როგორც წინა წლებში ყოფილა. ასე რომ, რაც „საზოგადოების“ ჩამოშორდა სიმღერის მოყვარულთა უფასო გუნდი, რომელსავე ხელმძღვანელობდა ჩვენი საზოგადოების ერთ-ერთი ენერგიული წევრი (იგულისხმება ხ. სავანელი. ა. მ.) და რომელსაც არ სურდა გამგებობის მიერ დამტკიცებულ წესდებს დამორჩილებოდა, არ მოჰყოლია ჩვენი საზოგადოების კერძოება, მით უფრო, რომ თვით ამ გუნდის დამარცხებელი კვლევა რჩება გამგებობის შემადგენლობაში. მართლაც, ამ განხეთქილების მიღმდეგაც ხ. სავანელი რამდენიმე თვის განმავლობაში მონაწილეობდა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების მუშაობაში, როგორც მისი გამგებობის აქტიური წევრი.

სამუსუხროდ, აღნიშნულ ანგარიშებში არ არის ზუსტად ნათქვამი, თუ როდის გავიდა ხ. სავანელის გუნდი საზოგადოებიდან. უნდა ვივლით, რომ ეს მოხდებოდა 1874 წლის მარტის ბოლოს ან აპრილის დასაწყისში. რადგან ანგარიშების მიხედვით, გუნდს სულ ხუთი თვე უშუაგია. გუნდი კი, როგორც ვთქვით, 1873 წლის ნოემბერში ჩამოყალიბდა. უბრაოდ დარწმუნდებით მომხრეობა გუნდს, ცხადია, აღარ შესწევდა შემდგომი მუშაობის უნარი, მით უმეტეს ზაფხულიც მოახლოვებული იყო, და პირველი საჯარო კონცერტის შემდეგ დაიშალა, ამ პირველ „მარცხს“ არ შეუწყვიტა ხ. სავანელის რწმენა და იმავე წლის შემოდგომაზე იგი ახალი ძალი და ენერგიით შეუდგა თავისი საგუნდო კლასების მოწყობას. ამისათვის, პირველ ყოვლისა, საჭირო იყო ბინის გამოქვანა. ეს საკითხიც მალე აქნა დაძლეული. კონსულის (ახლანდელი ჩაიკოვსკის) ქუჩაზე მდებარე სახლში (№ 9) მოთავსებულ იყო კერძო ელემენტარული სკოლა და საბავშვო ბაღი. რომელიც ვინმე ემბა ჟაბას ეკუთვნოდა. აქ შეცადინებოდა მხოლოდ დილის საათებში წარმოებდა, ხოლო საღიობის შემდეგ, შენობა თავისუფალი იყო. ჟაბამ თანაგრძობა გამოიჩინა ხ. სავანელის მიმართ და უსასყიდლოდ დაუთმო მას თავისი საკლასო ოთახები საღიობის საათებში სამეცადინოდ. ხ. სავანელმა თავისი ჯამაგირის დანაზოგივინად ცოტადღენი ფული დააკრფა, საჭირო ინვენტარი შეიძინა და შეუდგა საგუნდო სიმღერის უფასო კლასების აღდგენას. ამის შესახებ გუნდ. „ტოპოსიკი ვესტნიკი“ 1874 წლის 12 სექტემბერს საზოგადოებას აუწყებდა, რომ „ბატ. სავანელი, გასული წლის სექსავად, განაგრძობს მეცადინეობას საგუნდო სიმღერის უფასო კლასებში, ამისათვის მსურველებს სიხვის გამოცხადდნენ სამეცადინოდ 75 სექტემბერი, დღის 12 საათზე, ჟაბას ელემენტარულ სკოლაში, კონსულის ქუჩაზე“ და სხვა.

დასაწყისში ხ. სავანელს განსრახვა ჰქონდა თავისი ცედაგოიერი — მუსიკალური მოღვაწეობა საგუნდო და კალფა სიმღერის კლასებით შემოიფარგლა, მაგრამ მალე დარწმუნდა, რომ ეს გზა საკმარისი არ იყო სამუსიკო განათლების გაგრ-

ცვლებისათვის საქართველოში. ამიტომ გადაწყვიტა „საზოგადოება“ და ცალკე სიმღერის ვეგრდით სხვა კლასებზე დეარსებინა. ამ მიზნით მოწოდებით მიმართა თავის უახლოეს მეგობრებს. ფორტკეპიანზე დამკვერლებს ა. მიზანდარს და კ. ალიხანოვს, რათა მათ მონაწილეობა მიეღოთ ამ კეთილშობილურ საქმეში. ა. მიზანდარს და კ. ალიხანოვმა უსყენად მიიღეს ხ. სავანელის თხოვნა და მასთან მუშაობის სურვილი განაცხადეს. მალე ამ სამი მუსიკოსი-ენთუზიასტების ერთ-სულფანს კოლფეია ჩამოყალიბდა, და ისინი ჭაბუკური გატაკებით შეუდგნენ სამუსიკო სკოლის მოწყობას<sup>1</sup>. ასე აღმოცენდა 1874 წელს კერძო ინიციატივაზე დამყარებული ახალი სა-მუსიკო-სავანათლებლო დაწესებულება-სკოლა, რომელსაც წილად ხვდა შემდგომი დიდი ისტორიული როლი შესრულების საქართველოს და მთელი ამიერკავკასიის ხალხის სულიერ ცხოვრებაში. ამ შესანიშნავი კულტურული წამოწყების მთავარი სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი იყო ხ. სავანელი.

ხ. სავანელმა, კ. ალიხანოვმა და ა. მიზანდარსმა კარგად გაითვალისწინეს „კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების“ სკოლის შედგენილი, გეგანტომანიით მისი ხელმძღვანელების გატაკება. ამიტომ მათ სამუსიკო სკოლას დასაწყისში დიდი პრეტენზიები არ გაჩანდა. აქ პირველ წელს მხოლოდ ორი დარგი არსებობდა: ფორტკეპიანის და ცალფა სიმღერისა. პირველს ასწავლიდა კ. ალიხანოვი და ა. მიზანდარი, ხოლო მეორეს — ხ. სავანელი. გარდა ამისა, სკოლაში არსებობდა საგუნდო სიმღერის უფასო კლასები, რომელთაც კვლავ ხ. სავანელი ხელმძღვანელობდა. სკოლის სასწავლო გეგმაში შედიოდა აგრეთვე მუსიკის ელემენტარული თეორია და სოლფეჯიო. მათ ასწავლიდა კ. ალიხანოვი (ელემ. თეორია) და ხ. სავანელი (სოლფეჯიო). სკოლის სასწავლო ინვენტარს შეადგენდა ორი ფორტკეპიანი. ერთი მათგანი საკუთარი სახსრებით იყო შეძენილი, ხოლო მეორე — დაქირავებული. სკოლის ადმინისტრაციულ და სამეურნეო საქმეებს კოლეგიალურად წვევდნენ, ყოველი მათგანი ვალდებული იყო კვირამი ორი საათი გაემოყყო.

სამუსიკო სკოლაში შემომსვლელთა პირობების გასაადვილებლად შემოღებული იყო შედარებით დაბალი სასწავლო გადასახადი: ფორტკეპიანისა და ცალფა სიმღერის კლასებში მოწაფეებს თვეში ათ მანეთს ახდევინებდნენ, ხოლო თეორიულ საგნებში — ერთ მანეთს, ფორტკეპიანის და სიმღერის კლასების მეცადინეობა კვირამი ორჯერ წარმოებდა, პედაგოგი ერთ საათს თუმბდა გაკვეთილს. თეორიულ საგნებში სწავლა კვირამი ერთსაბუ იყო.

შედარებით დაბალი სასწავლო გადასახადის მიუხედავად, პირველ წელს სამუსიკო სასწავლებელში მხოლოდ ათი კაცი შემოვიდა, რომლებიც საფორტკეპიანო კლასში ჩაირიცხნენ<sup>2</sup>. ამ გარემოებას არ შეუძენიება სკოლის მსკვერნები და ისინი კვლავ თავდადებით განაგრძობდნენ მუშაობას.

<sup>1</sup> იმდროინდელი თბილისის ქართული და რუსული გაზეთები ხშირად აუთქებდნენ აღნიშნული სამუსიკო სკოლის დაარსებულს ფაქტს. გაზ. „დროებაში“ ბოლო ოქტობრის განმავლობაში შემადგე სტერეოტიპული განცხადება მივრდებთ: „უფლები აღიხანოვი, მიზანდარი და სავანელი ამ წლის ოქტომბერს მიწყვედნენ „მათ ვისაც სიმღერისა და ფორტკეპიანოზედ თამაშის სწავლა სურს ჟაბას სკოლაში, კონსულის ქუჩაზე“ და სხვა. იხ. გაზ. „დროება“ 1874 წ. 11 ოქტომბერი.

<sup>2</sup> იხ. ზ. ჩიკავაძე „ვინ დასაბრძოლა თბილისის მუსიკალური სასწავლებელი“ ძ. „თბილისი და ცხოვრება“, 1914 წ. № 19.

1875 წელს სკოლაში მეცადინეობა ახალი დარგების გახსნით უნდა დაწყებულიყო. სახელდობრ, განზრახული იყო ვიოლინო, ჩელოს, ფლეტოზე და კლარნეტის კლასის ჩამოყალიბება. ორი წლის მანძილზე სამუსიკო სკოლამ სულ 14 მოწაფეს მოუყარა თავი. მათ მიერ შეტანილი სწავლის ქირა ძლივს ფარავდა სკოლის წერილობრივ ხარჯებს.

კ. ალიხანოვის ორი წლით პეტერბურგში გამგზავრების გამო, მიუღი ტვიჩიერი სავანელსა და მიზანდარბს დაწავა. მაგრამ ამ მომენტშიც ისინი მარტონი არ იყვნენ. მათ მუშაობას ნიშნავდნოვანდ ხელს უწყობდა ნინო ყიფიანი, ცნობილი სასწრაფო მოღვაწის დიმიტრი ყიფიანის მუულებ, რომელიც მუსიკალურად განათლებული პიროვნება იყო. ხ. სავანელი მუდამ მადლობის გრძობით იფიქრებდა მის ღვაწლს თბილისის სამუსიკო სკოლის ჩამოყალიბებისა და განმტკიცების საქმეში.

ახლად გახსნილი სამუსიკო სკოლის წყადება შეადგინა სავანელმა და ა. მიზანდარმა.

1876 წლის 12 (24) ოქტომბერს წესდება დაამტკიცა მეფისნაცვალმა; თბილისის სამუსიკო სკოლა ამ დღიდან იწყებს ოფიციალურად თავისი არსებობის ისტორიას. სხვათა შორის, ეს თარიღი დღეს არავის მიაჩნია კანონიერად, რადგან სკოლა ფაქტურად მასამდ არსებობდა. კომპ. მ. იპოლიტოვი-ივანოვის აზრით, სკოლის ისტორია 1874 წლიდან უნდა იწყებოდეს, როცა ხ. სავანელის გუნდმა პირველი საჯარო კონცერტი გამართა. ჩვენის აზრით, უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა, თუ თბილისის სამუსიკო სკოლის ისტორიას 1874 წლის 15 თებერვლიდან დავიწყებთ. ე. ი. იმ დროიდან, როდესაც ხ. სავანელმა კონსულის ქუჩაზე გახსნა თავისი საგუნდო სიმღერის უფსო კლასები, რის საფუძველზეცად აღმოცენდა სამუსიკო სკოლა. თბილისის გუბერნატორ ორლოვსკისადმი წარდგენილი თხოვნიდან ირვევბა, რომ სავანელს ა. მიზანდართან ერთად ჯერ კიდევ 1873 წ. დაუარსებიათ სიმღერის და ფორტეპიანოს კლასები.

1876 წელი გარდატეხის წელია სამუსიკო სკოლის ცხოვრებაში. ამ წელს მოსწავლეთა რიცხვი აქ მოულოდნელად ერთი სამად გაიზარდა. ამას თავისი მიზეზები ჰქონდა. სწორედ აღნიშნულ წელს სამუდამოდ დაიხურა კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება და მასთან ერთად სკოლაც. უადავლოდ დარჩენილმა პედაგოგებმა და მოწაფეებმა ა. სავანელის მიერ დაარსებული სკოლას შეუფარეს თავი. ამ სახიანოლო ფაქტმა თუ ერთის მხრივ მკვთად აამაღლა სკოლის ავტორიტეტი, მეორეს მხრივ იგი ახალი და ძნელი ამოცანების წინაშე დააყენა. საჭირო იყო სასწრაფოდ საკლასო ოთახების მომატება და საერთო ცალკე ბინის დაქირავება. ე. ებას ელემენტარული სკოლის შემდეგ, სამუსიკო სკოლამ უკვე ორი ბინა გამოიყვალა. იყო ცდა აგრეთვე ცალკე ბინის დაქირავებისა, მაგრამ ქირის გადაუღებლობის გამო, სკოლა გარეთ დარჩა. უბინოდ დარჩენილი სამუსიკო სკოლა უსაულოდ დაიხურებოდა, რომ ვაეთა პირველი გიმნაზიის დირექტორს ლევ მარკოს, რომელიც მუსიკის დიდი მოტრფიალე იყო, არ დაეთმო მიხთვის თავის შემოხილვი რამდენიმე საკლასო ოთახი საღამოს საათებში სამეცადინოდ. მაგრამ მას შემდეგ, რაც სამუსიკო სკოლაში შემომსვლელთა რიცხვი მკვეთრად გაიზარდა, აღარც ეს კლასები იყო საკმარისი. ამ გაკორვებას კიდევ უფრო ართულებდა ინვესტარის უქონლობა, სკოლას არ გააჩნდა საჭირო რაოდენობის სამუსიკო საკრავები, სანოტო ბიბლიოთეკა და სხვა ნივთები. გარდა ამისა, სკოლას არ ჰქონდა სახსრები, რომ საჯარო კონცერტები მოეწყო. ეს

გარემოება აიძულებდა სამუსიკო სკოლის ხელმძღვანელებს გამოეყენებიათ უკიდურესი ხერხი, რასაც ისინი შეგნებლად გაუბობდნენ. 1878 წელს მათ მატერიული დახმარებისათვის მოწოდებით მიმართეს ქალაქის სხვადასხვა დაწესებულებებს და კერძო პირებს. თბილისის საზოგადოება მსურავა-ლედ გამოეხმარა ამ მოწოდებას და ფულად და ძვირფასი ნივთების სახით სამუსიკო სკოლას მნიშვნელოვანი თანხა შესწავა. მარტო ფულად დახმარება 5.300 მანეთს შეადგენდა. ეს სოლიდური თანხა საშუალებას აძლევდა სამუსიკო სკოლის მეთაურებს ცალკე შენობა დაეკორავებიათ და საჭირო ინვენტარი შეეძინათ, რასაც ისინი მამინეგ შეუდგნენ.

## 11. სამუსიმო სქოლის ცალკე შენობა კომინდანტის ქუჩაზე

სამუსიკო სკოლისათვის ცალკე შენობის ძიების დროს არჩევანი მიდგა კომინდანტის (ახლანდელი გრიბოედოვის) ქუჩაზე მდებარე სახლზე (№ 6), რომელიც ტერ-გუკასოვს ეკუთვნოდა. მისი დაქირავება და გადაკეთება სამუსიკო სკოლის საჭიროებისათვის პირველ წელს 1300 მანეთი დაჯდა. აქ მოეწყო რამდენიმე საკლასო ოთახი და პატარა საკონცერტო დარბაზი. შექმნილი იქნა საკრავები, სანოტო ლიტერატურა და სხვა საჭირო ინვენტარი.

ცალკე ბინის დაქირავებამ სკოლას საშუალება მისცა მნიშვნელოვანდ გაეფართოვებია თავისი მოღვაწეობა. 1878 წლიდან მოყოლებული 1883 წლამდე, ე. ი. ვიდრე იგი რუსული სამუსიკო საზოგადოების ხელში გადავიდა, აქ თანმიმდევრობით გაიხსნა ვიოლინოს, ჩელოს, ფლეტისა და კლარნეტის კლასები. ამას ბუნებრივად მოჰყვა მოწაფეთა კონტინენტის განუწყვეტელი ზრდაც, რაც ნათლად ჩანს შემდეგი ცხრილიდან:

1878-79 სასწავლო წელს — 92 კაცი ითვლებოდა ყველა დარგებზე, ხოლო 1882-83 წ. კი 159-მდე გაიზარდა.

როგორც მისალოდნელი იყო, სამუსიკო სკოლაში დედრობითი სქესი სჭარბობდა. მათი რაოდენობა დაახლოებით 85-90 პროცენტს უდრიდა. დარგების მხრივ ყველაზე მრავალრიცხოვანი იყო ფორტეპიანოს დარგი, შემდეგ — სიმღერისა და ვიოლინოს კლასები.

მოსწავლეთა კონტინენტის გადიდებამ ბუნებრივად გამოიწვია პედაგოგიური პერსონალის გაფართოვება, რომელთა რიცხვი 1882-83 წლებში 16 კაცამდე ავიდა. ფორტეპიანოს დარგს ხელმძღვანელობდნენ: ნ. ავალიშვილი, კ. ალიხანოვი, მ. გაბაშვილი, გ. დორმანი, ა. ბებუთოვა, დ. დერბევი, ა. ივანოვა, ა. მიზანდარი, ე. ემსტილი, ი. ტახთოვსკიანი და ა. ხივერსი; სლოო და საგუნდო სიმღერის კლასები ებარა ხ. სავანელს; ვიოლინოზე დაკრავს ასწავლიდა პ. ლონგო, ჩელოზე — ლ. ტორიანი (მახვე დროს თბილისის საოპერო თეატრში მუშაობდა დირიჟორად), ფლეტაზე — ფ. კრამერი, კლარინეტზე — ა. ბრუერი. საორგესტრო პედაგოგების უმრავლესობა იტალიელები იყვნენ, რომლებიც პარალელურად თბილისის ოპერის თეატრში მსახურობდნენ. სკოლის ხელმძღვანელებს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ გამოჩენილი პიანისტისა და პედაგოგის ე. ემსტილის მოწვევა, ეს მსოცანი მასწავლებელი, კავკასიის სამუსიკო საზოგადოების დაწესიყო შემდეგ, სკეპტიკურად იყო განწყობილი ახალი სამუსიკო სკოლის მიმართ, რის გამოც იგი გაუბობდა მას და უარს ამბობდა დაეწყო მუშაობა ამ სკოლაში, მაგრამ შემდეგში დარწმუნდა, რომ ამ სამუსიკო სკოლას ბრწყინვალე პერსპექტივები ჰქონდა, და 1879 წელს მუშაობის სურვილი განაცხა-

და. ამ ფაქტმა კიდევ უფრო ღრმად გაუღდა ფესვები სკოლას. მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდა აგრეთვე სკოლის ხელმძღვანელობაში. 1878 წელს დაარსდა ხუთი კაცისაგან შემდგარი გამგეობა, რომელიც შევიდნენ: ხ. საფინოვი, კ. ალიხანოვი, ა. მიხანდარი, სტ. ტალიზინი და ისაი ფოთო-ვეი. ეს უკანასკნელი აირჩიეს გამგეობის წევრად იმის გამო, რომ მან ხუთისი მანეთი შესწირა სამუსიკო სკოლას. გამგეობის ასეთი შემადგენლობა, თუ არა ჩაყოფილი სტ. ტალიზინს, რომელიც ერთი წლის შემდეგ გარდაიცვალა, არ შეცვლილა 1882 წლამდე. სტ. ტალიზინის ადილეუბ არქივში იქნა ა. ყორღანოვი. სამუსიკო სკოლის გაფართოვებას დაკავშირებით, მკვეთრად გაიზარდა მისი ადმინისტრაციული — სამეურნეო საქმეებიც. საჭირო შეიქმნა, რომ ეს დარგი გამგეობის რომელიმე წევრს ეკისრა. მისი გაძღოლა მთლიანად კ. ალიხანოვს გადაეცა, რომელიც წარმატებით ათავსებდა მას თავის პედაგოგიურ და საკონცერტო მოღვაწეობასთან.

1878 წლამდე სამუსიკო სკოლის ხელმძღვანელობას არ გაუმართავს არც საჯარო კონცერტები, არც მოწვევთა შეჯიბრებითი მუსიკალური საღამოები. საჯარო კონცერტებისათვის სკოლას არ გააჩნდა საჭირო სახსრები არტიკული ძალების დასაქირავებლად, ხოლო „სავარჯიშო-შეჯიბრებითი“ მუსიკალური საღამოებისათვის მოწვევები ჯერ კიდევ არ იყვნენ საკმაოდ მომწიფებულნი. ამიტომ სამუსიკო სკოლის გამგეობამ თავიდანვე განსაკუთრებული ყურადღება ამ საკითხს მიაქცია და ენერგიულად შეუდგა საკონცერტო ღონისძიებების გატარებას.

1878 — 1883 წლებში თბილისის სამუსიკო სკოლამ მოწვევთა 13 დახურული აკადემიური, ანუ, როგორც იმ დროს ეძახებდნენ, შეჯიბრებითი მუსიკალური საღამო მოაწყო. პირველი ასეთი საღამო გაიმართა 1879 წლის 25 იანვარს, რომელშიც მონაწილეობა მიიღეს მხოლოდ ფორტპიანოსა და ვიოლინოს კლასის მოწაფეებმა. მოგვაგვს კონცერტის პროგრამა.

1. დიუვერნა „დღესასწაული ანდალუსიაში“; 2. გონტერი — რონდო op. 42 № 1. 3. კელერი რონდინო სონატიდან 25; 4. რინევი სონატა op. 91 (I ნაწ.); 5. მასასი დუეტები ორი ვიოლინოსათვის; 6. შინდლერი „წყაროსთან“ op. 75; 7. ბეთოვენი სონატა op. 14 № 2 (I ნაწ.); 8. ჩერნი ვარიაციები შუბერტის თემაზე; 9. ბერლი დუეტები ორი ვიოლინოსათვის; 10. ვებერი „ცეკვაუე მიაპოტივება“; 11. ბეთოვენი, სონატა op. 13 (II და III ნაწ.); 12. შულცოვი „ბრწყინვალე ალკერი“. გარდა აღნიშნული სავიოლინო პიესებისა, ყველა დაწარჩენი ნაწარმოები საფორტპიანოა.

შემდეგი წლების პროგრამებში ჩვევ მსგავსად, რომ ამ შეჯიბრების საღამოებში მონაწილეობას იღებენ ვოკალური და ჩელის კლასის მოწაფეებიც. ამასთან ერთად, განუწყვეტლივ ეწინააღმდეგებათ პროფესიული ისრაქობა, რის შედეგად პროგრამებში უკვე ჩნდება შედარებით რთული ნაწარმოებები, კლასიკური მუსიკის ცნობილი ნიმუშები. საკულისხმოა, რომ ამ კონცერტებში თანდათან მტკიცდება და ყალიბდება აგრეთვე საანსამბლო კულტურა. ეს ჩანს არა მარტო ვოკალური, არამედ ინსტრუმენტული მუსიკის ხასიათით.

1878 — 1883 წლების განმავლობაში სამუსიკო სკოლის გამგეობამ 24 საჯარო კონცერტს გამართა. სიმფონიური ორკესტრის დაქირავება მნიშვნელოვან ხარჯს მოითხოვდა, ამიტომ აღნიშნულ წლებში მხოლოდ კამერული მუსიკის კონ-

ცერტები ეწყობოდა, მართალია, კამერული კონცერტების პროგრამები ჟანრების მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა; მაგრამ აქ ცენტრებით ადგილი საკვარტეტო ლიტერატურის პრობლემას ენიჭებოდა. ამიტომ კამერული მუსიკის ასეთი კონცერტებს ჩვეულებრივად საკვარტეტო შეკრება ეწოდებოდა. 1878 წელს სამუსიკო სკოლასთან ჩამოყალიბდა მუდმივი სიმებიანი კვარტეტი შემდეგი შემადგენლობით: ტრუფი (I ვიოლინი), ლინგო (II ვიოლინი), მარტორატი (ალტი) და ტრინაი (ჩელო). ყველა ესენი იტალიელები იყვნენ, რომლებიც თბილისის ოპერის ორკესტრში მსახურობდნენ.

პირველი საჯარო კონცერტი სამუსიკო სკოლამ 1878 წლის 18 დეკემბერს მოაწყო. შესრულებული იყო ბეთოვენის კვარტეტი 18 № 3 ბარგიელის (1828—1897) ტრიო ფორტპიანოსა, ვიოლინოსა და ჩელოსათვის. პროგრამაში იყო აგრეთვე რამდენიმე ვოკალური ნაწარმოები დარგომიქსის, დავიდოვის და მასნის შემოქმედებიდან. ყურადღებას იპყრობს არიოსოს შესრულება მასნის ოპერიდან „ლაგორის მეფე“, რომელიც დაწერილი იყო რამდენიმე თვის წინათ.

კამერული კონცერტების პროგრამებში ხშირად გვხვდება შემდეგი კომპოზიტორები: ბახი, ჰაიდნი, მოცარტი, ბეთოვენი, შუბერტი, შუმანი, შპირი, ბარგიელი, რომბერტი, შოპენი, მენდელსონი, პროხი, რაფი, დონიცეტი, ვერდი, ლისტე, ვენიავსკი, გუნდ და სხვ. რუსი კომპოზიტორებიდან: დავიდოვი, ბულსაოვი, დარგომიქსი, გლინკა, რუბინშტეინი, ჩაიკოვსკი. ამ კონცერტებში, გარდა ოპერის თეატრიდან მოწვეული არტიკული ძალებისა, სისტემატურად მონაწილეობდნენ სამუსიკო სკოლის პედაგოგებიც, მაგალითად, მიხანდარი, ალიხანოვი, სავანელი, ყორღანოვი, კენსერი, ლემანი. კამერულ საჯარო კონცერტში ზოგჯერ სამუსიკო სკოლის მოწაფეებიც გამოდიოდნენ, უმთავრესად ვოკალური კლასიდან. ესენი იყვნენ: მაჭავარიანი, ბიჭურინა (ორივე მეცო-სოპრანო) და ნ. ვახეიშვილი (ლირ. ტენორი). სამივენი სავანელის კლასში მეცადინეობდნენ. ამ კონცერტებით თბილისის საზოგადოებას საშუალება ეძლეოდა გასცნობოდა ვიკრთული და რუსული კამერული მუსიკის მიღწევებს, მაგრამ მასობრივი მსმენელი უფრო იტალიურ ოპერას ეტანებოდა და კამერულ კონცერტებს ფართო აუდიტორია არ ჰყავდა.

1880 წელს თბილისის ოპერის დირექციამ აუკრძალა თავის ორკესტრსა და მიმდევალ-არტიკულ ძალებს გარეშე კონცერტებში მონაწილეობის მიღება. ამის გამო დაიშვა სამუსიკო სკოლასთან არსებული მუდმივი სიმებიანი ანსამბლი, შეწყდა საკვარტეტო საღამოები. იმისათვის, რომ თბილისში მუსიკის პროპაგანდა არ შეწყვეტილიყო, სკოლის გამგეობამ მუსიკის მიყვარებულთა წრე ჩამოაყალიბა. იგი მიზნად ისახავდა ქალაქში გაბნეულ მუსიკოს-მომხრატოთა ძალების გაერთიანებას და მათივე საშუალებებით კამერული საღამოების მოწყობას. ორი წლის მანძილზე მან 17 კამერული საღამო მოაწყო. მაგრამ მათ კონცერტებს ხალხი უფრო ნაკლებად ეტანებოდა. იმ მიზნით, რომ კონცერტებს შემოენელთა მეტი რაოდენობა დასწრებოდა, სკოლის გაშვება ხალხს ჩაით უნაპასიონდლებოდა, მაგრამ ვერც ეს ხერხი შეელოდა საქმეს. მეორე წელს მუსიკისმიყვარებულთა წრის კონცერტები თითქმის მთლად ცარიელ დარბაზში მიმდინარეობდა. ამის გამო სამუსიკო სკოლის გამგეობა იძულებული გახდა მუსიკისმოყვარულთა წრე დაეშალა.

(გაგრძელება იქნება)

# გრიგოლ ბაგარინის ნაწარმოებთა გამოფენა

ორინე უზნაძე

ს აუკუნუნახევარი შესრულდა მრავალმხრივი ხელოვნებისა და საზოგადო მოღვაწის გრიგოლ ბარიგოლის ძე ბაგარინის დაბადებიდან. ამ თარიღს მიიქცხვა საქ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის დარბაზებში მიმდინარე წლის აბრილში ექსპონირებულნი გამოფენა, რომელზეც თავმოყრილი იყო ნაწარმოებები ტრეტიაკოვის გალერეის, რუსული სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციებიდან.

გრ. ბაგარინი დაიბადა 1810 წ. პეტერბურგში. ბავშვობა და ყრმობა გაატარა სიენასა და რომში, სადაც მამამისი დიპლომატიური მისიით იყო წარგზავნილი. ბაგარინების სახლში ხშირად თავს იყრიდნენ რუსული კულტურის მოღვაწეები, მწერლები, მხატვრები. ამ ოჯახის სწორი სტუმარი იყო სილვესტრ შვედრინი და კარლ ბრიულოვი. პატარა ბაგარინი დაუმეგობრდა ბრიულოვს, რომელიც მას ხატვისა და ფერწერის საიდუმლოებებში არკვევდა. ბრიულოვის გავლენა ნათლად ჩანს ბაგარინის პირველი პერიოდის ნაშრომებში. მასწავლებელი და მოწაფე ერთად დადიოდნენ ნატურდან სახატავად.

მუშეუშის დარბაზებში წარმოდგენილი იყო ამ ორი ადამიანის ურთიერთმეგობრობის ამსახველი ბევრი ნაწარმოები. ასეთებია „ბრიულოვი და ბაგარინი ეტიუდზე“, „ბრიულოვი პალიტრით ხელში“ და სხვ.

სწავლის გასაღრმავებლად გრ. ბაგარინი იტალიიდან საფრანგეთში მიემგზავრება. პარიზის უნივერსიტეტში, ვარდა ჭუმანიტარული საგნებისა, სწავლობდა სადამწინებლო საქმეს და ფერწერას. როგორც თვით ბაგარინი აღნიშნავს, მასზე დიდი შთაბეჭდილება მოუხდენია ფრანგულ რომანტიზმს.

1832 წ. გრ. ბაგარინი ბრუნდება სამშობლოში. მიუხედავად უცხოეთში გატარებული მრავალი წლისა, თავისი მსოფლმხედველობითა და შემოქმედებით იგი მოლიანად იმდროინდელ რუსულ პროგრესულ საზოგადოებას მიეკუთვნება. ჩამოსვლისთანავე დაუახლოვდა ბუშკინს, რომელმაც შესთავაზა მისი ლექსებისათვის გაეკეთებინა ილუსტრაციები. ამ პერიოდში ბაგარინი ბეჯითად სწავლობს რუსეთის ისტორიას, მის კულტურას, ყოფიანობებს. მისი ყურადღების ცენტრშია როგორც მაღალი არისტოკრატიული საზოგადოების, ისე უბრალო მშრომელი ხალხის ყოფა. იგი ხატავს მრეცხავ ქალს („დაშა სოფელ კოლოშიაგიდან“, „ქვის მტყელო“). მიუხედავად იმისა, რომ ბაგარინს საეკიალური აკადემიური ანათლება არ მიუღია, მისი შემოქმედება მრავალმხრივი და მრავალფეროვანია. ის თანაბარ ინტერესსა და მაღალ პროფესიულობას იჩენს პორტრეტში, პეიზაჟში, პატალურ თუ ჟანრულ სურათში, ილუსტრაციებსა და ეთნოგრაფიულ ჩანახატებში, კიდოს მხატვრობაში, კარიკატურაში. ამიტომაც გასაგებია ბელინსკის შეხედულება ბაგარინის შესახებ: „Гагарин был „Великим“ за то, что знал Россию“.

1834 წ. გრ. ბაგარინი დიპლომატიური მისიით მიემგზავრება აღმოსავლეთის ქვეყნებში. ეს მოგზაურობა კონსტანტინოპოლიდან დაიწყო.

ათენში მხატვარი თავის მასწავლებელს—ბრიულოვს შეხე-



ბაზრის მოედანი

და, რომელმაც წინადადება მისცა გემით ემგზავრათ, გემიდან ბაგარინი აკეთებს მრავალ ჩანახატს, რომელშიც მახვილდაა აღბეჭდილი მგზავრობის შთაბეჭდილებები.

კონსტანტინოპოლში ბაგარინი გატაცებით ეცნობა ბიზანტიურ ხელოვნებას, მის ისტორიულ წარსულს, შემდეგ კი მიემგზავრება აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში და კვლავ ყურადღებით სწავლობს ამ ქვეყნების ხალხთა ყოფიანობებს, ისტორიას, სარწმუნოებას, ეთნოგრაფიას, არქეოლოგიურ სიძველეებს. ამ მოგზაურობიდან აღსანიშნავია მხატვრის ნაშეუ-

ქართელი ქალი





თბილისი

რები: „კონსტანტინოპოლის ხელი“, „ტაძრის ნანგრევები ნილოსის ნაპირას“, „ეგვიპტე. ფარაონთა ქანდაკებები“, „თური ფაშა“, „ცეცხლთაყვანისმცემლები“, „მზარეული“.

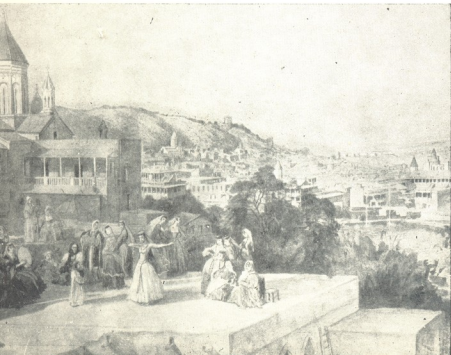
აღმოსავლეთის ქვეყნებიდან მხატვარი ყაზანში მიემგზავრება. გზაში აკეთებს უამრავ ჩანახატს, რომლებიც საფუძვლად დაედო მის ცნობილ ილუსტრაციებს სოლოგუბის „ტარანტასისათვის“.

1839 წლიდან გაგარინი უმეგობრდება ლერმონტოვს. პიეტის გავლენით მხატვარი ებმება ე. წ. „თექვსმეტა წრეში“. ეს იყო დრო, როდესაც რუსეთის ცარიზმი ომს აწარმოებდა თავისუფალი მთიელი ხალხის დასამორჩილებლად. ბრძოლაში მონაწილეობას იღებდნენ ლერმონტოვი და გაგარინი. მათ ეკუთვნით კოლექტიური ნამუშევარი — „ვალერიკთან ბრძოლის ეპიზოდი“, რომელსაც ასეთი წარწერა აქვს: „ლერმონტოვმა დახატა, გაგარინმა გააფრადა“. ლერმონტოვის პოეზიაში და გაგარინის მხატვრობაში აისახა ამ ბრძოლების უშუალო მონაწილის შთაბეჭდილებები.

1843 წლამდე დარჩა გაგარინი კავკასიაში. ამ პერიოდში მან რამდენჯერმე ინახულა საქართველო და თბილისი. გაიცნო და დაუახლოვდა იმდროინდელ ქართველ საზოგადოებას, კერძოდ, ალექსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახს. ამ პერიოდში დახატა მან ალექსანდრეს ვაჟის — დავით ჭავჭავაძის პორტრეტი.

საქართველოს სილამაზით მოხიბული მხატვარი მტორედ 1848 წ. ესტუმრა თბილისს და აქ დარჩა 1853 წლამდე. გულ-

ცეცა ბანუ



დასმით სწავლობდა ქვეყნის წარსულსა და აწმყოს, ისტორიასა და ლიტერატურას, ხატავდა ყველგან და ყოველთვის. ხანატეში აღბეჭდავდა ძველი თბილისის ბანიან სახლებსა და ვიწრო ქუჩაბანდებს, ბანზე მოცკვავე ქალ-ვაჟს. დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა ძველი ქართული საისტორიო მწერლობის დასურათებას.

გამოფინაზე ექსპონირებული ნაწარმოებები ნათლად მეტყველებდნენ იმაზე, რომ გაგარინის შემოქმედებითი აღმავლობის ხანა სწორედ საქართველოში ყოფნას ემთხვევა. ნამუშევრებში ჩანს ტექნიკის მრავალფეროვნება, ნახატის დახვეწილობა და ლაკონურობა, მდიდრული კოლორიტი. მაღალი ოსტატობით აქვს შესრულებული მხატვარს მშვენიერი ანასტასია ორბელიანის პორტრეტი. კონტრული ნახატით, შუქჩრდილის გარეშე, მხატვარმა გადმოსცა დამთავრებული პორტრეტული სახე. ასევე მეტყველბა მართა სოლოდაშვილის პორტრეტი. აქ მხატვარს მახვილად აქვს ნაგრძნობი და გადმოცემული ქართველი ქალის სილამაზე, სულიერი სიფაქიზე და კდემამოსილება. ნახ, მქრქალ ფერებშია შესრულებული ქართული ტანსაცმელი, რამდენი სიყვარულია ჩაქსოვილი აქვარელის ყოველ მონასმში!

გაგარინს იტაცებდა საქართველოს პეისაჟები, მტკვრის მდამოვები, ქართული ნაციონალური დღესასწაულები... სურათებს — „ალავერდობა“, „გზა თბილისიდან თელავამდე“ და სხვებს, გარდა მხატვრულისა, დოკუმენტური ღირებულებაც აქვთ. ამ მხრივ გაგარინი XIX საუკუნის ერთ-ერთი შესანიშნავი მემკვიდრეა.

გაგარინის შემოქმედების ამ ხანას ეკუთვნის თბილისის სიონის განახლებული მხატვრობა, რომლის შესასრულებლად მხატვარმა დიდი წინასწარი მოსამზადებელი მუშაობა ჩატარა. ზედმიწევნით შეისწავლა ჩვენი კედლის მხატვრობა, არქიტექტურა, ისტორია და წმიდანთა ცხოვრება. ტაძარში ვხვდებით ცალკეულ ქართულ მოტივებს.

გაგარინი ავტორია აგრეთვე ქართული თეატრის ინტერიერის გაფორმებისა, რომელიც, სამწუხაროდ, ფერფლად იქცა. რამდენიმე შემორჩენილი ესკიზი და იმდროინდელ პრესაში გამოქვეყნებული ადფორთვანებული წერილები გვაუწყებენ მის სილიადზე. გაგარინმა ცდა არ დააკლო, რათა საქართველოში დაეარსებინა სამხატვრო სასწავლებელი, მაგრამ ამას ნაყოფი არ გამოუღია.

1854 წ. გაგარინი პეტერბურგში გაიწვიეს. ამ დროიდან 1872 წლამდე იგი აკადემიის ვიცეპრეზიდენტის თანამდებობაზე იყო.

ცხოვრების ბოლო წლებში მხატვარმა გამოსცა შრომები, მათ შორის, ჩვენთვის საინტერესოა „ბიზანტური, ქართული და ძველი რუსული ორნამენტებისა და არქიტექტურის ძეგლები“.

ქართველთა ყოფა-ცხოვრებასა და ხელოვნების ძეგლებს ალბომში 33 ფურცელი აქვს დათმობილი. მართალია, ზოგი მასალა რამდენაღმდე მოკლებულია სიუსუსტეს, მაგრამ ალბომმა მაინც დიდი როლი შეასრულა ჩვენი ძეგლების პოპულარიზაციის საქმეში.

მსკოვანი მხატვარი 1893 წ. გარდაიცვალა საფრანგეთში



რც თუ ისე დიდი ხანია, რაც გამოცემულა, საბჭოთა საქართველოში გამოცემა ილუსტრირებული ალბომები, ჩვენი ქალაქების ხეივანი, ქართული არქიტექტურის ღირსშესანიშნაობათა სურათები, ტურისტული ლიტერატურა, პლაკატები.

მკითხველმა მიიღო გეომეტრიით გაფორმებული ფერადი ალბომი „ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დღგადა მოსკოვში“ და ბუკლეტების მთელი სერია „ძველი კულტურის ძეგლები“. აი, ერთ-ერთი მათგანი:

ქალაქ გორიდან 10 კილომეტრზე, მდ. ტანას თვალწარტყვ ხეობაში, სოფელ ატენის იქით, ფრიალო კლდის კედელზე კარგადაა დაცული განთქმული მცხეთის ჯვრის ტაძრის რუსიკი პირი — ატენის სინი, რომელიც ხუროთმოძღვარ თოდლის მიერ VII საუკუნეშია აგებული. ატენის სინის შინაგანი სივრცე მთლიანობისა და პარმენიული დასრულებულობის შთაბეჭდილობას ახდენს. ტაძრის ინტერიერი სანკარისა შესანიშნავი მხატვრობითაა, რომელიც წარწერის თანახმად შესრულებულია 1080 წ.

ბუკლეტისათვის ვ. დიომიძეს შოუდგენია მოკლე სხარტი რუსიკი, რომელსაც ახლავს ამ საუბრადმოთ ძეგლის ილუსტრაციები. გაერის სინის მზავალირიზიზიან წარწერები ეხება საქართველოს ისტორიისა და პოლიტიკის საკითხებს. მგალითად, 843 წლის წარწერა ბოლა თორჭის მიერ თბილისის დაწვის შესახებ მოვითხრობს. ხოლო XI საუკუნის იამბოასტრიქონიანი ასომთავრული გვარუთის ატენის იახისა და დასახლებული პუნქტის ქალაქად გარდაქმნას. ბუკლეტი მხატვრულად გააფორმა დ. გაბაშვილმა.

სით. ზარზაში თარჩინილია ქართული ხუროთმოძღვრების მნიშვნელოვანი ძეგლები: გუმბათოვანი ტაძარი და დიდი სამრეკლო.

პირველი ეკლესია VIII თუ IX საუკუნეში აუშენებია ზერ სერაპიონს. მაგრამ ამ ეკლესიას ჩვენს დღე არ მოუღწევია; აწინდელი ტაძარი XIV საუკუნის დასაწყისში ბექა ჯაყელის დროს არის აშენებული. ტაძარზე დიდი ადგილი ეთმობა ჩუქურთმას. ტაძრის მხატვრობა განახლებულია XX საუკუნეში. ამ ბუკლეტის ტიქსტის ავტორია ვახტანგ ბერიძე, მხატვარი — დ. გაბაშვილი.

აი, ბუკლეტი, რომელშიც აღწერილია საქართველოს არქეოლოგიაში გერგეორობით სწორუბოვანი ძეგლი — მცხეთის აკლამა. იგი ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნის ბოლო ხანებში ჩაუდგამთ არმაზის კლდეფანი მთის ციციბო კალთის ძირას. აკლამა სწორკუთხუბოვანია. მისი სიგრძე 2,33-2,37 მეტრს უდრის, სიგანე 1,75-1,80 მეტრია, ხოლო სიმაღლე — 1,90 მეტრი. ნაგებობა საუკეთესოდ არის დაცული. მხოლოდ ძველად მმარცველებს მისი სახურავის კამარიდან ქვა ამოუტეხიათ და

# ქართული კულტურის ძეგლები

ისე ჩამძვრალან შიგ. ჩვენი სოციალისტური რუსთავი საქართველოს ერთ-ერთ ნაკლებსაზე დაარსდა. ასლანხელი ქალაქის მშენებლობის დაწყებამდე ერთი დიდი ციხის ნანგრევი იყო შემორჩენილი, რომელიც აგებულია მე-4 საუკუნეში ჩვენს წელთაღრიცხვამდე. გაყვანილი იყო დიდი არხი, რომელიც დღემდე რწყავს გარდაბნის ველს. ძეგლებდობის დროს რამდენჯერმე მომლოიდა ეს არხი უდიდესი სამეურნეო მნიშვნელობის გამომღვდეიანთ. ციხე-ქალაქს სასეხი „რუსთავი“ სწორედ ამ არხის ანუ რუსთავის გამომღვდეიან.

არმაზის ხევის წარწერების მეტი წლი წარმოგადიგნს თავისებურ ვ. წარმატულ დამწერლობას, რომლის აღმოჩენა ახალ შუქს ჰდენს ქართული დამწერლობის წარმოშობას. მხატვარ დ. გაბაშვილის დამაზაზად გაფორმებული ბუკლეტები, გ. ლომთათიძის ტექსტით, ერთჯერ მეტწურუმბას გარწეხს მკითხველს ჩვენი კულტურის ჩამოთვლილი ძეგლების გაგნებში.

მაღალი მთის წვერზე კობაკი წამოდგლი ქსნის ციხე აგებულია მე-16 საუკუნის დასაწყისში. ციხის წარმოშობა დაგაგმირებულია ავგოროგად უღლდემლი კახეთის მთის მიერ მიერ წლით დაპყრობის განზრახვასთან. თავდაპირველად ციხეს ორი კოშკი ჰქონია — ცილინდრული და პრიზმიული. ხუროთმოძღვრის გაუთავლისწინებია ციხის სტრატეგიული მნიშვნელობა და ისეთი

ადგილი შეურჩევი, რომ იგი ახლავს იაყობის მხახველის ყურადღებას. მხატვრული ტექსტის ავტორია პ. ზაქარია, მხატვარი — დ. გაბაშვილი, რედაქტორი — შ. ძნელაძე...

ძველი მესხეთი საქართველოს უტეხი ძალისა და გაუხუნარი კულტურის დადასტურება. მრავალჯერ ააბხრეს მტრებმა უძველესი ქართული მიწა. ქართველი მატყინაში ცხოვრობდნენ ხერეთისის სვიანი (სვირ, როგორც ქალაქი და სამეხე-ჯაყელისის გზის დამცველი პირველხანისხოვანი ციხე-სიმაგრე. მის აგებას მემატებ ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველი საუკუნის მიწაწეს. ციხის აღმოსავლეთიდან მტკვარზე ორი გვირაბი ეყვება, რომელთაგან ერთი ფორე გზას წარმოათარს, მეორე კი შიშინაბისის დროს წყლით მომარაგებას ისახავდა მნიშვნა...

ერთ-ერთი ბუკლეტი აღწერს სახელო-განთქმულ საფარს. იგი მთებარბობს ახალციხის სამხრეთ აღმოსავლეთით და სამეხის მფლობელთა ერთ-ერთ რეწინდინიას წარმოადგენს. აქ არის მინიბების ეკლესია (X საუკუნე), არის მთავარი და სამრეკლო ტაძარი. აგებულია მე-13-14 საუკუნეების მიჯნაზე.

მთავარი ტაძარი — წმიდა საზაზოდ წმიდა კლისის პირზე დგას. ტაძარს რამდენიმე წარწერა აქვს. ფრესკები ასახავენ წმიდა საბას, ბერად ალკე-კლი სარგის ჯაყელს და სხვ. სამრეკლოს პირველი სართოლი წმიდა მარინის ეკლესიაა. მიძინების ეკლესიის სასმრეუთით, რამდენიმე ნაბიჯზე, დგას წმიდა გიორგის მიორე ეკლესია.

ყოლა ბუკლეტი სხევარულითა და მეცნიერული სიზუსტით არის შიდეგნილი. გაფორმებულია აგრეთვე მით და პოლიტიკოლოგიათაა კარგათ არის შესრულებული. ისინი მოვითხრობენ ჩინიერის დიდსა და მაღალ კულტურაზე. ბუკლეტებს ახლავს რუსოლი რაბაბიცი. ნელი თვაზარი





ალექსანდრე ახვლედიანი

## ჩვენი ყოვნი სილაგაჯის მ ს ა ხ უ რ ი

რიმა ლეზგივილი

იშვითად მოიძებნება თბილისში ადამიანი, რომელიც საშას არ იცნობდეს. ჩვენში ტრადიციად არის ქცეული — პოპულარულ ადამიანებს მხოლოდ სახელით იხსენიებენ. ამიტომაც არის, რომ ალექსანდრე ლევანის ძე ახვლედიანს უბრალოდ, საშას ეძახიან. შორს გაითქვა ამ ადამიანმა სახელი. ვინ მოთვლის, რამდენ გამორჩეულ მასაობას თუ სხვა დარგის მოღვაწეს სპეციალურად გამოუვლია ასობით გილომეტრი, რომ საშას მაღალგემოვნებიანი კონსულტაციით შეეყვრა კაბა, კოსტუმი, პალტო ან სხვ. პირველად საშა ყურადღებას იპყრობს 1937 წელს, როცა ფიზკულტურელთა საკავშირო პარადზე საქართველოდან წარგზავნილთა კოსტუმები დაამზადა. ეს იყო პირველად სპორტში შეტანილი ეროვნული სტილის შესანიშნავი ქულაჯები — ვაჭებისათვის, კაბები — ქალებისათვის. მას შემდეგ ბევრჯერ გვიანხავს ქართველ სპორტსმენთა ასეთი სამოსი, მაგრამ ყოველ მათგანს აშკარად დაჰკრავს მათი წინამორბედის იერი. მაგრამ საშა ცნობილი ერთ დღეში, ერთი კარგი კაბის, პალტოს თუ კოსტუმის შეყვებით როდი გზდა. ზუსტად არ ვიცო, რამდენი წლის განმავლობაში ეუფლებოდა საშა ახვლედიანი თავის პროფესიას, იქნებ სწავლა და ზრდა ახლაც არ მიჩნდეს დასრულებულად, მაგრამ ერთი ზომ ფაქ-

ტია: მის მაღალ გემოვნებას და ოსტატობას ზურგს უმაგრებს წელთა სიმრავლე, დაძაბული სწავლა, მუშაობა, ძიება. მისი ოცნება მუდამ ის იყო და არის, თანამემშულებმა კოსტად, გემოვნებით ჩაიკვან. მისი მაღლიანი თვალისა და ხელის წყალობაცაა, რომ ამ ორმიტი წლის განმავლობაში ჩვენს მანდლონებს მოხდენილად და მშობიანად აცვიათ.

საშას პირველი „საჯარო გამოსვლა“, როგორც აღვნიშნეთ, მოხდა 1937 წელს. სულ მალე მის იწვევენ სანდრო კავსაძის, კირილე პაჭკორიას, ა. მეგრელიძის ხელმძღვანელობით არსებული ეთნოგრაფიული გუნდების მომღერალთა და მოცეკვავეთა, შ. კუხიანიძის ხელმძღვანელობით არსებული კაპელის წევრთა კოსტუმების გასაფორმებლად. ეს იყო ფრიად პასუხსაგები დავალება. ეს კოლექტივები მოსკოვში ქართული ხელოვნების პირველ დეკადზე უნდა წარმდგარიყვნენ.

მოსკოვიდან ჩვენი დეკადის მონაწილეები ლენინგრადს ეწვივნენ და, როდესაც მარინის თეატრში ფარდა აიხადა და გამოჩნდნენ თეთრ სამოსში გამოწყობილი ხალხური სიმღერებისა და ცეკვის შემსრულებლები, თურმე აღტაცებულ გაიხანოვას წამოუძახია: მანცვიფრებს ქართველი მამაკაცების ცერზეუ ცეკვა, მანდილოსნების კოსტა ტანადობა და მოყვანილობა, რასაც უფრო წარმტაცს ხდის ეს შესანიშნავი, ნამდვილად არაჩვეულებრივი კაბები, ვინ იცის, რამდენი მხატვარი მუშაობდა მათ შესაქმნელად! ადვილი წარმოსადგენია, როგორ გაიოცებდა ულანოვა, როდესაც უთხრეს, ეს ყველა მხოლოდ ერთი ადამიანის — საშა ახვლედიანის შემოქმედებაა.

ოამდელ პირველ საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე გამართულ კონცერტში გამოსვლისას საშას მიერ გაფორმებულმა სახელმწიფო გუნდის წევრთა ჩაცმულობამ ათასობით მაყურებელი აღაფრთოვანა. ვარდისფერ კაბებში გამოწყობილი ქალები წარმტაც მინდვრის ყვავილებს მოგაგონებდნენ. თურმე, ისე ნაზი და ხალისიანი იყო მათი სიმღერაც, რომ მოგარდებოებოდი ხალხი დიდხანს ვერ გარკვეულიყო, ვისთვის მიენიჭებინა უპირატესობა — პაკილიონისათვის, სიმღერებისათვის თუ შემსრულებელთა იშვიათი ტანისამოსისათვის. არაერთხელ დიდი სიამოვნებით და მონდობებით შეუმოსაგეს საშას ვერიკო ანავაფარიძე და შეუქმნია მის ტანზე შესანიშნავი და დაუვიწყარი კოსტუმი. განა ოდესმე დააწვივებდა ნინო რამიშვილს პირველი იუბილესათვის საშას მიერ მისთვის შეკერილი ცისფერი კაბა, ან ის საგანგებოდ შეკერილი თეთრი ქართული საქორწინო კაბა, რომელიც ნამდვილი ეროვნული სულისკვებით და ელფერით იყო აღსავსე, მწონს და ლაზათის რომ მატებდა ისედაც ტანად ქართველ დარბაზიულ მანდილოსანს. ყოველ ახალ კაბასა თუ კოსტუმში ხელოვანი ფაქიზად აქვსოდა ამა თუ იმ ხალხის სამოსისათვის დახმასისათებულ სახეიფოკერ ნახაზს და მდიდარი ფანტაზიის მიუხედავად მაინც არასოდეს დაუკარგავს კოლორიტი არც ერთი ეროვნული კაბისათვის.

კიდევ რამდენიმე მაგალითი: ლილი გვარამაძის კაბა „ქართული“ მოხდენილი და ნარნარი, კდემამოსილებს რომ მატებს ქალს. პირველად სცენაზე შემოტანილი მ. თათიშვილის ქართული საქორწინო აღსფერი კაბა ლაზათიანად ამოქარგული ოქროს ყურმნის მტკვნებით. ხოლო სახელმწიფო ანსამბლში ცეკვა „ნარნარის“ შემსრულებელთა კოსტუმები ხომ მაირილაც მუსიკასათი ვერღს.

1957 წელს ახალგაზრდობისა და სტუდენტთა VI მსოფლიო ფესტივალის დროს საქართველოს ახალგაზრდობის დე-

ლევკიას მრავალი შეხვედრა ჰქონდა უცხოელ მეგობრებთან. შემდეგ, როგორც წესი, ქართული კონცერტი ეწყობოდა და ყოველ ღამისთვის გამოდიოდა ჩვენი რესპუბლიკის შრომითი რეზერვების მოცეკვავეთა ანსამბლი. მისი წევრები ალ. ახვლედიანმა შემოსა, და თუ ანსამბლის ცეცხლოვანმა ცეკვებმა სტუმრების გული დაიპყრო, ამაში მცირე როლია კოსტუმების ავტორის წვლილი. უცხოელები ხშირად გაოცებით აკვირდებოდნენ მოცეკვავეთა საშოსს, აინტერესებდათ, ასეთი კოსტა ნახაწები, ასეთი გემოვნებიანი კოსტუმები ვისი ნახელივით.

იმავე ფესტივალის საუფიშო გახსნაზე, რომელიც ვ. ი. ლენინის სახელობის ლუწიკების ცენტრალურ სტადიონზე გაიმართა და რომელსაც პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელებიც ესწრებოდნენ, ორჯერ აჩვენეს სსრ კავშირის ხალხთა საცეკვაო სუიტა, მასში საქართველოს წარმომადგენლებიც მონაწილეობდნენ. ისინი ნ. რამიშვილმა და ი. სუხიშვილმა მამაზადეს. სულ რაღაც ორიდღე წუთი ჰქონდათ დათმობილი ჩვენს მოცეკვავეებს, მაგრამ აი, დოლის ხმა გაისმა, გოგონები გეგებერთელა მწვანე ხალიჩას მტრედლებით მოფიქრენ, ვაჟებიც მაღალი გემოვნებით იყვნენ გამოწყობილი და სტადიონზე ტაშმა იქშა. ამით არა მარტო ცეკვასა და მოცეკვავეებს მიესალმებოდნენ, ისინი შესანიშნავმა ტანსაცმელმაც მოხიბლა.

ერთი სახელმწიფო ეთნოგრაფიული გუნდის ხელმძღვანელი გასტროლებიდან დაბრუნების შემდეგ ამბობდა: არ მახსოვს რეცენზია, რომელსაც საშოს კოსტუმები ქებით არ მიუხსენებინოს. იყო შემთხვევები, როცა წარმტაცი კოსტუმებით გაოცებული მაყურებელი სპეციალურად კულისებში მოდიოდა, რათა ახლოს ეხილა ეს უჩვეულო ქართული ტანსაცმელი.

გავიხსენოთ დავით ჯავრიშვილის ხელმძღვანელობით არ. სებელი მოცეკვავეთა ანსამბლი. აი, სცენაზე შევ ნაბეღში შემოსილი მამაკაცები გამოჩნდნენ. უეცრად ნაბეღები გადაიშალა, გოგონები გამოფიქრდნენ და მთელი სცენა თითქოს ცეცხლმა მოიცავა. ისინი იმდენად ჰაეროვანი და ნარნარი ჩანდნენ ალისფერ კაბეში, ვარსკვლავებივით მოციმციმე თხელ შარფებში, რომ დარბაზში დიდხანს ქუხდა ტაში. ეს იყო ქართული ეროვნული ეთნოგრაფიის შემოქმედებითი დავისება, რომელსაც, შეგვიძლია თამამად ვთქვათ, დასაბამი სწორედ ს. ახვლედიანმა დაუღო. შემდგომში ფიკულტურის რესპუბ-

ლიკური კომიტეტის დავალებით, საშა კვლავ მოსავს თბილისელ სპორტსმენებს. მისი შემოქმედება აღსავსე იყო ეროვნული სულისკვეთებით, ამავე დროს უპასუხებდა თანამედროვე გემოვნებს.

ბევრმა სახლგარეეთელმა სტუმარმა ჩაიყვანა და მორგო საშოს ნახელავი, რომელთა შორის იყო ინდოეთის პრემიერ-მინისტრის ნურუს ქალიშვილი — ინდირა განდი, ბელგიის დედოფალი ელისაბედი, ავღანეთის მეფე და დედოფალი და სხვ.

ალბათ, ბევრს ახსოვს ნატო ვანჩაძის მარწყვისფერით გაწყობილი ნაცრისფერი კაბა, ან კოსტუმები შექსპირის „ოტელისათვის“, ვენიალური ტრაგედია რუსთაველის თეატრის სცენაზე რომ დაიდგა. ამ დადგმისათვის კოსტუმები შექმნა საშამ და მათში მთელი მონდომება, სიყვარული, ცოდნა და გამოცდილება ჩააქსოვა.

შინარსიანი, საინტერესო გზა აქვს გავლილი ამ ენერგიით აღსავსე, დაუღვარა ადამიანს. და თუ პატივცემული საშა როდისმე მონიშნავს თავისი ხელით შექმნილი ექსპონატების გამოფენას, ვინ მოთვლის, რამდენი დღე, შეიძლება თვეებიც დასჭირდეს ადამიანს მათ დასათვალიერებლად. ვფიქრობთ, ეს იქნებოდა ერთ-ერთი არაჩვეულებრივი, საინტერესო და საჭირო გამოფენა.

— კაბის ხარისხი უსოვილის ხარისხზე როდია დამოკიდებული, — ამბობს საშა, — არ მინდა თავს მოგახვიოთ ჩემი გემოვნება, გირჩიოთ, გინდა თუ არა ეს ფერი, ეს ფასონი შეიკერეთო. მაგრამ ერთს კი გეტყვით — მოდის შექმნა უფრო შესაძლებელია და სასურველიც, ვიდრე წამბაძელობა. მაგალითად, წესს მოდაშია მოკლე, განიერი ჭრული ქვედატანი, მაგრამ ეს უსულც არ ნიშნავს იმას, რომ უკლებლივ ყველამ კაბის ასეთი ქვედატანი ატაროს. უნდა გავითვალისწინოთ საკუთარი აგებულება, ხშირად წამბაძეულობას უსიამოვნო შედეგები მოსდევს.

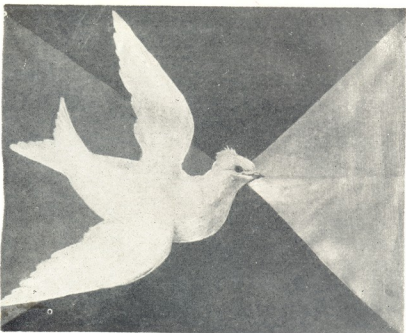
ალ. ახვლედიანი არა ერთხელ არის დაჯილდოებული ორდენით, ქების სიგელებით, მედლით.

სწორედ ამ ადამიანზე შეიძლება ითქვას, რომ იგი მუდამ ეძებს, მუდამ ფიქრობს... პოულობს და კვლავ ეძებს. ალბათ, ამიტომაც, მისი ნახელავი არა ერთხელ დამკვიდრებულა ჩვენს სინამდვილეში, ლაზათი და შოი შეუტანია ჩვენს ცხოვრებაში.

ა. ახვლედიანი

ღროშა

„შევიღობა მსოფლიოში“  
(აპლიკაცია ნაჭრებისაგან)  
ეს ნამუშევარი ავტორმა  
მიუძღვნა სკკპ XXII ყრი-  
ლობას







კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილის საიუბილეო საღამოს პრეზიდენტი

## ლვანოვიჩი ხელოვანი

პროფ. პავლე ხუჭუა

**ს**აქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პროფესორი შალვა მიხეილის ძე თაქთაქიშვილი მიეკუთვნება იმ ქართველ კომპოზიტორთა რიცხვს, რომელთაც დიდი ღვაწლი მიუძღვით მშობლიური ქვეყნის სამუსიკო კულტურის აღორძინებასა და გაფორმებაში.

მრავალმხრივი და ნაყოფიერი შ. თაქთაქიშვილის მოღვაწეობა განვლილი 40 წლის მანძილზე. კომპოზიცია, დირიჟორობა, პედაგოგია, მეთოდურ-კვლევითი მუშაობა, სხვადასხვა სახის სასოფადოებრივი დავალებანი — ასეთია ასპარეზი მისი დაუღალავი, უანგარო მუშაობისა.

შალვა მიხეილის ძე თაქთაქიშვილი დაიბადა 1900 წლის 27 აგვისტოს გორის მაზრის სოფ. ქვემო-ხეითში, ცხინვალის მახლობლად, გამოჩენილი პედაგოგის და სასოფადო მოღვაწის, მიხეილ ივანეს ძე თაქთაქიშვილის ოჯახში. შალვას დედა — ნინო მიხეილის ასული, იყო ცნობილი პუბლიცისტის გიორგი ლასხვიელის და.

1905 წელს თაქთაქიშვილების ოჯახი ბაქოს გადასახლდა, სადაც შ. თ. თაქთაქიშვილი ადგილობრივი კომერციული სასწავლებლის დირექტორად დაინიშნა.

შალვა თაქთაქიშვილს ადრე გამოაჩნდა მუსიკისადმი მისწრაფება. მას რვა წლისას დაწყებინეს ვიოლინოს დაკვრა ი. ა. შეფერლინის ხელმძღვანელობით.

ცოტა ხნის შემდეგ ნორჩი მუსიკოსი უკრავდა ვიოლინოს პარტიას კომერციული სასწავლებლის სიმფონიურ ორკესტრში

და გალობდა იმავე სასწავლებლის გუნდში. მშობლების ოჯახშიაც ხშირად იმართებოდა მუსიკალური საღამოები, რომლებშიაც მონაწილეობდნენ მამა (კლარნეტი), ძმა — გიორგი (ჩელო), და — მარიამი (როალი) და შალვა (ვიოლინი).

1916 წელს შ. თაქთაქიშვილმა განაგრძო სწავლა ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში, ვიოლინოს დაკვრას კი სწავლობდა პედაგოგ მაგაზინერთან. ორი წლის შემდეგ შ. თ. თაქთაქიშვილის ოჯახი საბოლოოდ დასასლდა თბილისში. შ. თაქთაქიშვილმა 1919 წელს აქ დაამთავრა რეალური სასწავლებელი. 1921 წ. შევიდა მეორე კონსერვატორიაში, სადაც შეცადინებოდა ვიოლინოს კლასში. ი. ი. ფიშბერგის ხელმძღვანელობით, ხოლო კომპოზიციის თეორიას გადიოდა პროფ. დ. ე. ანაყიშვილთან. 1923 წელს განაგრძო კომპოზიციაში შეცადინებოდა პროფ. ს. ვ. ბარხუდარიანის კლასში. 1928 წელს დაამთავრა საკომპოზიციო ფაკულტეტი.

შ. თაქთაქიშვილმა ადრე დაიწყო დამოუკიდებელი პროფესიული მუშაობა. 1920-21 წ. წ. იგია თბილისის საოპერო თეატრის ორკესტრის არტისტი (ვიოლინისტი). ერთდროულად (1924 წლამდე) საქართველოს პროფკავშირთა კულტანყოფილების ორკესტრში უკრავს. 1921-25 წლებში იგი ეატაყეებით მუშაობს პედაგოგად თბილისის დაწყებით და საშუალო სკოლებში, სადაც ასწავლის სიმფონის, ნერგავს ახალგაზრდობაში მუსიკისადმი სიყვარულს.

1922 წელს თბილისში ჩამოყალიბდა „ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა სასოფადოება“, რომელიც 150-მდე წევრს



აერთიანდება. ამ „საზოგადოების“ დაარსების ერთ-ერთი ინიციატორი შალვა თაქთაქიშვილია. იგი აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს „საზოგადოების“ მიერ შექმნილ ჯერ სიმებისა, ხოლო შემდეგში, მის საფუძველზე აღმოცენებულ, სიმფონიური ორკესტრის მუშაობაში როგორც ვიოლინისტი და დირიჟორი.

აღსანიშნავია, რომ მთელმა რიგმა თანამედროვე ქართველმა კომპოზიტორებმა (ტუქუაია, კილაძე, გოციელი და სხვ.) თავისი შემოქმედებითი ნიჭი პირველად ამ ორკესტრისათვის დაწერეს პიესებში გამოამჟღავნეს. იგივე ითქმის შ. თაქთაქიშვილზეც, რომლის პირველი საორკესტრო ნაწარმოებები: „ნანა“ (ჩელოს სლოტი) და „ორგანი“ (1931) ფარმატებით იქნა შესრულებული როგორც ავტორის, ისე ი. პ. ფალიაშვილისა და შ. მ. იბოლიტოვიანოვის დირიჟორობით.

1925-28 წლებში შ. თაქთაქიშვილი ასწავლის თეორიულ საგნებს თბილისის I მუსიკალურ სასწავლებელში, ხელმძღვანელობს კონსერვატორიის საორკესტრო კლასს, რეჟისორაა. ფლავიანთან ერთად თბილისის IV მუსიკალურ სასწავლებელში დღამს საოპერო ნაწევრებს. 1928 წელს, დ. ხულსანიშვილთან ერთად, აარსებს ბათუმის მუსიკალურ სასწავლებელს და ერთს წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობს მას.

1929 წელს, ზ. პ. ფალიაშვილთან ერთად, უძღვება ხარკოვში გამართულ ქართული მუსიკის საღამოებს.

1932-36 წლებში შ. თაქთაქიშვილი მუშაობს საქართველოს რადიოკომიტეტის სიმფონიური ორკესტრის მთავარ დირიჟორად და ვიოლინის ანსამბლის ხელმძღვანელად. ამ დროისათვის მას თავი აქვს დაწებებული სკოლებში პედაგოგიური მოღვაწეობისათვის, მაგრამ საბოლოოდ მანც ვერ უღვავა ახალგაზრდებთან მეცადინეობას. წლების განმავლობაში იგი უძღვება როგორც დირიჟორი თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელთა საორკესტრო კლასებს, ამავე სასწავლებლებისა და მუსიკალური ათწლიდის მოსწავლეთა გაერთიანებულ სიმფონიურ ორკესტრს.

1938-39 წლებში შ. თაქთაქიშვილი — ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქთან არსებული წითელარმიული სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორია. მან მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა წითელარმიული თვითშემქმედების პროფესიულ ანსამბლად გარდაქმნის საქმეში. რამდენიმე წელი საქართველოს ფილარმონიის გამურული განყოფილების ხელმძღვანელი იყო.

1937 წლიდან შ. თაქთაქიშვილი კონსერვატორიის საოპერო კლასის დირიჟორია. იგი აქ დღემდე ნაყოფიერ მუშაობას ეწევა ახალგაზრდა საოპერო კადრების მომზადების საქმეში.

სხვადასხვა დროს შ. თაქთაქიშვილი აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას ეწეოდა; იგი იყო „ახალგაზრდა ქართული მუსიკოსთა საზოგადოების“ გამგეობის წევრი, ამავე „საზოგადოების“ საოპერო სტუდიის დირიჟორი, თბილისის საოპერო თეატრის ადგილკომის წევრი, ქუთაისის სასკოლო ორკესტრის დამაარსებელი და მისი დირიჟორი, კონსერვატორიის ადგილკომის თავმჯდომარე, მთელ რიგ საკონცერტო, საგამოცემო და სხვა სახის კომისიების წევრი. ამჟამად იგი საქ. საბჭოთა კომპოზიტორების კავშირის გამგეობის წევრია. ურბლალ ჩამოთვალავ იქ იმისა, რაც დღემდე შ. თაქთაქიშვილი გაუკეთებია ქართული სამუსიკო კულტურის დარგში, ცხადყოფს მის ღრმა ინტელექტუალური მშობლიური ხელშეწყობისადმი, უმრტ ენერჯიას, ავტორიტეტულობას და დიდ პრაქტიკულ გამოცდილებას. მიუხედავად ასეთი მრავალმხრივი მუშაობისა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მაინც მის საკრემპოზიტორ მოღვაწეობას ენიჭება.

არან კომპოზიტორები, რომელნიც, შემოქმედებით ახარეზუელ გამოცდილობაზე, მკაფიოდ ამტკიცებენ თავის ინდივიდუალობას, წერის მანერას, ხალხურ მუსიკასთან მჭიდროდამოკიდებულებას. სხვაგვარი იყო შ. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი გზა. მან ქართულ მუსიკაში ფესვი შემოღდა როგორც ზოგადი, ევროპული კულტურის ნიადაგზე ფარდობდა ქართველმა ინტელიგენტმა. ეს ჩანს კომპოზიტორის პირველ ნაწარმოებებში: „ნანა“ (1921) ბალმონტის ტექსტზე, „ზუბაბარი“ ფორტეპიანოსათვის და „ნანა“ (1922) ჩელოსათვის როიალის თანხლებით.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ იმავე 20-იან წლებში დასაწყისში შ. თაქთაქიშვილი მიმართავს ქართული ხალხური სიმღერის საწყისებს. ამას მოწმობს მისი „ურხული“ (1921, ტენორისათვის) და „ორგელა“ (1923, ორკესტრისათვის). ამაში გამოიხატა ავტორის ცდა — დაჯევირის თავისი შემოქმედება მშობლიურ ფოლკლორს, შეფიქრების იგი და საკუთარი მუსიკალური მტკიცებულება ამ ცხოველყოფილ ნიადაგზე ააგოს.

1926-30 წლებში შ. თაქთაქიშვილი განიცდის ერთგვარ დებრესიას, რაც მდებარეობა მის ვიკალურ ნაწარმოებებში: „ტუსალი“ (სპერანსკის ტექსტზე), „ბედისწერა“, „ღამე“, და სხვა. მისი სულიერი აღელვებულობა განსაკუთრებული ექსპრესიით ჩელოს სლო პიესაში „მწუხარება“ (ანუ „ურხული“, 1926 წ.) იჩენს თავს. მაგრამ კომპოზიტორი თვით პოულობს გამოსავალს მძიმე ნაწარმოებობათა სფეროდან, მიმართავს რიგით მხრივ — საბავშვო პიესებს, ხოლო, მეორე მხრივ — სიმფონიურ პოემას. „პოემა 1905 წელსზე“ — პროგრამული ნაწარმოებია. იგი აგებულია ფ. კონის ტექსტზე და შედგება სამი ნაწილისაგან. გარდა იმისა, რომ შ. თაქთაქიშვილმა ამ ნაწარმოებში პირველად სცადა თავისი მზარდი ოსტატობა სიმფონიური მუსიკის სფეროში, პოემის რეველუციური სუფეტი, მიუხედავად მისი მუსიკალურად გადაწყვეტის ხარისხისა, საკუთარი შემოქმედებითი ძალების პირველი გასინჯვა იყო იდეურად და ფორმით რთულ მუსიკალურ ჟანრში.

შალვა თაქთაქიშვილის არა მარტო ადრინდელი, არამედ მთელი შემდგომი შემოქმედებითი გზის განმსაზღვრელი ნაწარმოებად მისი პირველი სიმებიანი კვარტეტი (რე მინორი, 1930 წელი) გვევლინება. ამ ნაწარმოების ისტორიული მნიშვნელობა იმით გამოიხატება, რომ იგი წარმოადგენს ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის პირველ მნიშვნელოვან ნიმუშს და ეროვნულ საკვარტეტო ჟანრის ფუძემდებელ ქმნილებას.

ამ კვარტეტის მეოციური ზეგავლენის ძალა — გამოთქმის უშუალოდ და მომხიბვლელი გულწრფელობაშია. კომპოზიციური ადრევე მიმართავდა ხალხურ სასიმღერო მასალას. მაგრამ ამ უკანასკნელის გამოყენება როდი ატარებდა ისეთსავე შემოქმედებითს ხასიათს, როგორც პირველ კვარტეტში. იგი დღემდე ჩაწვდა მშობლიური ფოლკლორის ცალკეული ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ მღერადობას, მათ შინაარსობრივ და ემოციურ არსს და გარდაქმნა იგი შევარდებით თავის იდეურ შთანთქმვითან, მღერადობის ნიჭითან და კამერულ (საკვარტეტო) მუსიკის სტიქიანთან.

ერთია — ცოდნა კლასიკური კამერული (კერძოდ საკვარტეტო) ლიტერატურისა; მეორეა — პრაქტიკულად შექმნა

ამ დარგის საყურადღებო ნიმუშისა ერთგული მუსიკის ნიადაგზე იმ დროს, როდესაც არავითარი მაგალითი ასეთი ნაწარმოებების ქართულ მუსიკაში კომპოზიტორს მანამდე არ გაჩნდა. ამიტომ დიდად დასაფასებელია შ. თაქთაქიშვილის ღვაწლი, რომელმაც მოგვცა პირველი გამერული ნაწარმოები და ამით კამერულ ჟანრს ქართულ მუსიკაში მტკიცე საფუძველი ჩაუყარა.

შ. თაქთაქიშვილის შემოქმედება მუსიკის მრავალ ჟანრს მოიცავს, რაც მოწმობს კომპოზიტორის ინტერესს ერთგული მუსიკის თითქმის ყოველი დარგისადმი (ოპერა, ბალეტი, სიმფონიური პოემა, ინსტრუმენტული კონცერტი, სიმღერა, რომანსი და ა. შ.). მაგრამ არც ერთ მათგანში კომპოზიტორის ისეთი უდავო დამსახურება არ მიუძღვის, როგორც კამერული მუსიკის დარგში.

მეორე სიმებიანი კვარტეტის (სოლ მინორი, 1933 წ.) მუსიკა მოწმობს ავტორის მზარდ პროფესიულ ოსტატობას. თემატიკური მასალა აქ უფრო დეტალურ დამუშავებას და მრავალმხრივ განვითარებას განიცდის. იგი კონსტრუქციულად უფრო მკვირივი და მთლიანია. მაგრამ მას უოჯერ ავლია გრძნობათა გამოთქმის ის უშუალოება და აღულებულობა, რაც ესოდენ ძვირფასი და მიმზიდველია მის პირველ კვარტეტში.

შ. თაქთაქიშვილი ავტორია ორი საფორტეპიანო ტრიოსი, რომელთაგან — პირველი (რე-მინორი) მიძღვნილია დ. არაყიშვილისადმი. მეორე (ლა-მინორი) დაწერილია 1945 წელს. ორივე ტრიოში ავტორს დამაჯერებლად აქვს გადმოცემული კონტრასტული ემოციური განწყობილებანი. მღერადი ნელი ნაწილები და ენერგიული, ოპტიმისტური ხასიათის ფინალები აღინსებულად ავტირგვინებენ ქართული კამერული მუსიკის ამ ჟანრის პირველ ნიმუშებს.

საფორტეპიანო ტრიოსათვის დაწერილი ერთნაწილიანი „ცეკვა“ (1935 წ.) წარმოადგენს ჟანრული ხასიათის პიესას.

სიმებიანი კვარტეტისათვის დაწერილი სუიტა (1946) აგებულია სამ ხალხურ ცეკვაზე: ხორუმი, ოსური და ქართული.

შ. თაქთაქიშვილს შექმნილი აქვს 50-მდე ინსტრუმენტული პიესა. ასეთია მისი „ზღაპარი“, სკერცო, აზერბაიჯანული და სომხური ცეკვა, „ალბომი ბავშვთათვის“, სკერცო № 2

ვიოლინოსათვის, „მოწუხარება“ (ურბული), „ნანა“, „ვალი“, „მელოდია“, „ალბომი ბავშვთათვის“ — ჩელოსათვის, „საქართველოში მრავალრიცხოვანია მცირე ფორმის საფორტეპიანო პიესები, რომელთაც, სავიოლინო და სავიოლონჩელო პიესებთან ერთად, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის საქმეში. 1930-60 წლებში შ. თაქთაქიშვილს დაწერილი აქვს როგორც ცალკეული საფორტეპიანო პიესები (მარში, მკერული სიმღერა, ცეკვა, ბზრიალა, სახუმარო და სხვ.), ისე პიესების კრებულები: „ბავშვთა სამარო“ (ათი პიესა, ოთხი გამოცემა), „ალბომი ბავშვთათვის“ (ხუთი პიესა), „ბუნების სურათები“ (ხუთი პიესა), „ბავშვებს“, სამი სინატივა, ათი ვარიაცია და სხვ.

სიმფონიური მუსიკის დარგში, გარდა ზემოთ აღნიშნული პიესებისა (ორთვლა და „პოემა 1905 წელზე“), მას ეკუთვნის: „ლირიკული ფრაგმენტები“ (1930), „საბავშვო სუიტა“, „სურათები ბავშვთათვის“ (1937). ყველა ეს საორკესტრო პიესები წარმოადგენენ პროგრამულ საორკესტრო მინიატურებს, რომლებშიაც მთავარი ადგილი დათმობილი აქვს ჟანრულ სურათებს, პეიზაჟს და ცეკვას.

დიდი ფორმის საორკესტრო ნაწარმოებებს მიეკუთვნება: „საზვიო უუერტურა“ (1945), და ოთხნაწილიანი სიმფონიკა (1953), რომელიც წარმოადგენს სუიტური ტიპის საორკესტრო ნაწარმოებს. ეს პირველი ქართული „პასტორალური სიმფონიკაა“, რომლის ოთხივე ნაწილში ავტორს გადმოცემული აქვს შშობლიური ბუნების სურათები და, ამ სატოვან ფონზე — ბავშვთა უღარდელი გრძნობები, მათი სპეტაკი სულიერი სამყარო.

აღსანიშნავია აგრეთვე ორი კონცერტი ჩელოსათვის, კონცერტი და კონცერტინო ფორტეპიანოსათვის ორკესტრის თანხლებით, რომლებშიაც თემათა მღერადობასთან ერთად ავტორის ფართოდ აქვს გამოყენებული ამ საკრავთა რთული ტექნიკური შესაძლებლობანი.

სასულე მუსიკის დარგში შ. თაქთაქიშვილს დაწერილი აქვს ოთხი მარში: „სალაშქრო“, „კავკასიის გმირებს“ (1942), „საზვიო“ და „შშობლიური ველები“.

საკმაოდ დიდი გამოცდილება აქვს შ. თაქთაქიშვილს საო-

#### საიბუღო კონცერტე





პერო ჟანრში. ჯერ კიდევ შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველ წლებში იგი წერს საბავშვო თეატრს „ყვავილთა შორის“ (1922). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მთელი საბავშვო თეატრ-ზღაპარი „განთავად“ (1923, გ. თაქთაქიშვილის ლიბრეტო), რომელიც წარმატებით იდგმებოდა თბილისის საოპერო სცენაზე. მთავარ როლებს ასრულებდნენ: ნ. ქუშიაშვილი, ზ. სვანიძე, ნ. კარგარეიძე, ვოლანტეკია, ვლადისლავსკაია. დირიჟორობდა ივანე ფალიაშვილი, დადგმა კეკელიძისა და ლინდინიკაშვილის, მხატვრობა ირ. გამრეკელს, ბალეტმეისტერი იყო ს. სერგეევი. მაღლ მას სხვა საბავშვო თეატრებიც მოჰყვა: „პირველი მისი“ (1924) და „შემოდგომა“ (1925), რომლებიც არაერთხელ წარმატებით შესრულებულა შრომის სკოლების მოსწავლეთა ძალებით თბილისსა, ქუთაისსა, ბათუმსა, საშურსა, ჭიათურასა და გორში. შეიძლება ითქვას, რომ კომპოზიტორი საბავშვო თეატრის დარგშიაც პიონერად გვევლინება.

1939 წელს შ. თაქთაქიშვილი ამთავრებს თოხნიძემდებინან თეატრს „დეპუტატი“ (ლიბრეტო გ. თაქთაქიშვილის), რომელიც დაიდგა თბილისის საოპერო სცენაზე 1940-41 წლის სეზონში. დადგმა შ. აღსაბაძის, დირიჟორობდა შ. ახმაიფარაშვილი, მხატვრობა ი. შარლენკის. ოპერაში მონაწილეობდნენ იმ დროის საუკეთესო არტისტული ძალები: ნ. ცომაია, ე. სოსაძე, დ. ანდრონიკაშვილი, დ. გამრეკელი და სხვ. „დეპუტატი“ ახლებურად იყო დასმული მნიშვნელოვანი თემები, როგორცაა: საბჭოთა მორალი, ადამიანთა და მოცილებულბა პირადისა და საზოგადოებრივებისადმი, ძველსა და ახალს შორის ბრძოლა ადამიანთა შეგნებაში და სხვ.

მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის ხანგრძლივი სცენური წარმატება არ ჰქონია, მან მაინც დადებითი როლი შეასრულა ქართული საბჭოთა თეატრის წარმოქმნისა და განვითარების საქმეში. ამ მხრივ მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო იმას, რომ ეს იყო ამ ქანრის პირველი ნიმუში, არამედ იმასაც, რომ კომპოზიტორმა მთელ რიგ სცენებსა, სოლო და საგუნდო ეპიზოდებში მუსიკალური გამომსახველობის ახალი საშუალებანი ჰპოვა. იგივე ითქმის მის ბალეტზე „მალთაყვა“ (1938, ლიბრეტო გ. თაქთაქიშვილის), რომელიც წარმოადგენდა პირველ გახედულ ცდას — შექმნილიყო თანამედროვეობის ამსახველი საბალეტო ნაწარმოები, აგებული ეროვნულ ხალხურ საცეკვაო და სასიმღერო მასალაზე. „მალთაყვაში“ მთელი რიგი ცეკვობია, რომელნიც დადებით შეფასებას იმსახურებენ (შრომის, შეთქმულთა, ადაჯიო, ჩოხგურული, ქართული, სომხური, აზერბაიჯანული, ხორუმი და სხვ.).

მაგრამ ლიბრეტოს სუსტი სიუჟეტური და დრამატურგული საფუძველი ხელს ვერ შეუწყოდა ბალეტის წარმატებას.

შ. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში, კამერულ ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა შემდეგ, მნიშვნელოვანი ადგილი მის ვოკალურ ლირიკას ეთმობა. სწორედ ამ დარგში გამოვლინდა ავტორის, როგორც ნათლად გამოხატული ლირიკოსის, ბუნება. მის სარომანსო და სასიმღერო ლირიკაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი როგორც ქართველ კლასიკოსებს, ისე საბჭოთა პოეზიას (გ. ლეონიძე, ი. აბაშელი, ხ. ჩიჭოვანი, ე. გორგაძე, ი. ნონეშვილი, მარიჯანი და სხვ.). შ. თაქთაქიშვილის საუკეთესო ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება რომანსო „რისთვის მიყვარხარ?“ ი. ჭავჭავაძის ლექსზე. იგი

ქართული მუსიკის ამ ქანრის მნიშვნელოვანი შენაძენია მასვე კუთვნის ორი დუეტი და 15-მდე საგუნდო პიესა. არ შეიძლება არ აღიინიშოს შ. თაქთაქიშვილის შეცნერულ-მეთოდური ხასიათის ნარკვევები: „კონცერტმეისტერის მუშაობა ვოკალისტთან საოპერო პარტის შესწავლისათვის“, „გუნდები ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეფრემი“, „მალხაზის სახე ზ. ფალიაშვილის „დაისში“, „დონ ხოზეს მუსიკალურ-სეთოდური სახე ბიზეს „კარმენში“ და სხვ.

შ. თაქთაქიშვილი ყოველთვის ახლის ძიებაშია. მაგრამ ნოვატორი ახალ ქანრთა დამკვიდრებაში, იგი ტრადიციონალისტად რჩება თავის შემოქმედებაში.

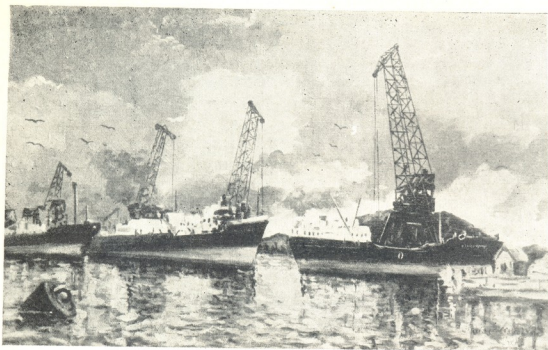
ყოველ თავის ნაწარმოებში კომპოზიტორი გვევლინება როგორც დახელოვნებული ოსტატი, გულწრფელი, გრძნობიერი, ცხოვრებისა და ადამიანთა მოყვარული ხელოვანი.

შ. თაქთაქიშვილის მრავალმხრივი და სასარგებლო მოღვაწეობა მოწმობს მის სამაგალითო შინაგან თრავნიზებულობას, შრომისმოყვარეობას, უდიდეს პასუხისმგებლობის გრძნობას თავისი პროფესიის მიმართ. ყოველთვის საწინდარი იმისა, რომ 60 წელს მიღწეული სახელოვანი კომპოზიტორი, ეროვნული მუსიკალური კადრების აღმზრდელი, აქტიური საზოგადო მოღვაწე, გულისმკვიერი ადამიანი და მეტობარი, შემდეგმაც ბევრ რამეს შესძენს მშობლიურ ქვეყნას და კვლავინდებურად ხელს შეუწყობს ეროვნული სამუსიკო ხელოვნების განუხრულ ზრდასა და განვითარებას.

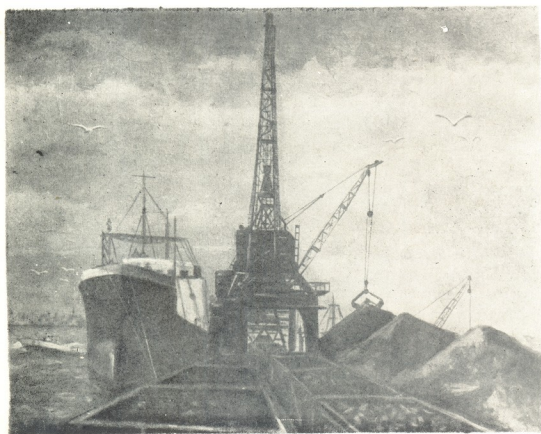
გ. მაქაძე შოთა რუხაძის პორტრეტი



გ. მაქაძე შოთა რუხაძის პორტრეტი



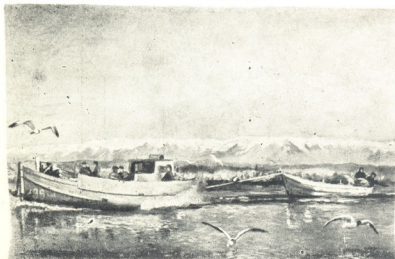
გემების დატვირთვა ნავსადგურში



მხატვარ ვიორკი  
მილორაკას ფერწერული  
ტილოვაჟი სერიიდან  
„თანამედროვე ფოთი“

მარგანეის გაღმობილება

პალიატომის მეთევზეები



წისქვილკომბინატთან



# თანამედროვეობის ამსახველი სამი სპექტაკლი

## არჩილ დავითიანი

(მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“, გ. ტერ-გებორჯიანის „უკანასკნელი მიხაკები“ და „ვახაფხულის წვიმა“ შექმანის სახელობის სომხურ თეატრში)



მ უკანასკნელ თეატრალურ სეზონებში თბილისის სახელმწიფო სომხური თეატრის კოლექტივმა თანამედროვეობის ამსახველი სამი სპექტაკლი უყურებელს.

სომხური თეატრის კოლექტივმა, მისთვის ჩვეული მონდომებით, ხალისით და დაუცხრომელი ენერჯით მოკიდა ხელი ქართული პიესის სომხურ ენაზე ამტკვევლებს და მოამზადა კარგი სპექტაკლი — მ. ბარათაშვილის „ჩემი ყვავილეთი“ (თარგმანი ს. ავჩიანისა), ჩვენს თანამედროვეებზე, საბჭოთა ადამიანებზე.

სომხური თეატრის კოლექტივის ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწის რეჟისორ ფ. ბეკიანის ხელმძღვანელობით თავისებურად გაუხარებია პიესა, წიხა პლანზე წამოუწყვია ახალი ოჯახის შექმნის საკითხი, ეს თემა აუწყვია უშიშვანლოვანეს ცხოვრებისეული პრობლემის სიძაღლეზე და ამით მეტი დრამატული ვერადობა მიუცია სპექტაკლისათვის.

ოჯახი — დიდი საზოგადოებრივი ცხოვრების პატარა, მაგრამ რთული უბანი, დიდი კოლექტივის პატარა უჯრედი. ამიტომ მისი შექმნა ხელაღებით, ნაქარვეად, ხასიათების შეუწყობლად, საერთო, მაღალ მისწრაფებათა გარეშე, არ შეიძლება; იგი უდღეური იქნება, მაღლ დარჩევება. მაღალი მოხმებით და გმირული საქმეებით შთაგონებული დავითი, ყოველმხრივ დაღების ახალგაზრდას, მხედველობიდან გამოგარა და მამაპაპური, ცხოვრების სინამდვილით შემოწმებული გამოცდილება, მოიხიბლა სამი დღის წინააღმდეგობით მხატვარი ქალის ნინოს გარეგნობით, ქალით. რომელიც ცხოვრებას პატარა მემკანურ კეთილდღეობაზე აშენებს; ღრმად არ ჩაიხედა მის სულში. ვერ ამოიცნა ქალის ნამდვილი მისწრაფებები, დაქორწინდა, მაგრამ მაღლ აღმონდა, რომ ისინი ერთმანეთისათვის უცხონი არიან...

ასეთია სპექტაკლის დღადაზრი.

მაგრამ რა შუაშია აქ სოფელი ყვავილეთი?

სპექტაკლში ახალი საოცლოეფერი სოფელი თავისი ახალი ადამიანებით, ახალი ყფით, მხედველებებით და საკეთესო ხალხური ტრადიციებით — ფონი, ერთგვარი საკლდე ქვაა. რომლის გრანდით იმხსნევა ერთადერთ გულსიხების ადამიანების ნაქარვეად შექმნილი ოჯახი, ერთ თერ კვამ შემთხვევით მოხვედრილი ახალგაზრდების ხელოვნებად შეკოწმებული ხეხულა... ამშია სწორედ ამ პიესისა და სპექტაკლის ღირსება, დაღებით პერსონაჟთა სულიერი სიღამაზე, თანამედროვეობის ფილოსოფიურად გახარების ცდა.

ჩვენი არბით, ასეთია პიესის ავტორის ჩანაღიქრი და ასე გაიგო იგი სომხური თეატრის კოლექტივმაც.

სპექტაკლში ბევრი აქტიორული მიღწევაა. პირველ რიგში უნდა გამოვყოთ ყარამანის როლის შემოღობეღლი, სან. სნ სახალხო არტისტის დორი ამირბეკიანი. მსახიობმა ჯერ კიდევ „ღაღის ნაამობოში“ წარმატებით შესარულა ქართული ეროვნული ხასიათის ქრუსი გამოჭედილი გლეხის სახე. დორი ამირბეკიანმა ახლაც საღად, გრანობირად გააკოცხლა კეთილი, შრომისმყოფარი, ახლობლებზე, მეზობლებზე, სტუმარზე თანგადაყოლილი ღარბასელი იმერელი გლეხის სახე. მან გულბობილად და

სიხარულით მიიღო ნინო, მამაპაპურად დალოცა, საყვარელი ზეც კი გადასჭრა მისი ხატობით; მზად არის ყველაფერი ახსკეღლის ახალგაზრდების ბედღირებას, და რაოდენ გულბატკენი რჩება, როცა ნინო იმღენად ფუქსაგატი ქალი აღმოიღება, რომ შეიღის ყოღაზე უარს აცხადებს. ყარამანის ფსიქოლოგიური როლი მსახიობმა უღაყოღად დიდ ოსტატობის მიღწევა.

ქართული დღის მაკრინეს დაუფიწყარი სახე შექმნა საქ. სსრ დამსახურებულმა არტისტმა წ. გრიგინამ. ფსიქოლოგიური სიმართლით გვიჩვენა ჭეშმარიტად და ნაზად შეყვარებული ახალგაზრდა კაცის — დავითის სახე მსახიობმა კ. ეღმანიანმა. ეღმანიანის დავითი მოწინავე ინტელიგენტი, მაღალი საზოგადოებრივი იღაღეობადაც ტყებულა, შემოქმედებითი ენთუზიაზმით საყე. იგი ტაქტიულ გვიჩვენებს იმ შინაგან სულიერ ჭიღლი, რაც ეის გულში ჩხლება თავგება ნინოსადმი უთხოვრობაში, ყვავილეთში ჩამოსვლის დღიღად.

საქ. სსრ დამსახურებულმა არტისტმა ს. შეკოიანამ პროფესიული ოსტატობით გახსნა ნინის სახე. მისი ნინო არ არის გრანდობა მოკლებული ქალიშვილი, პირიქით, თითქოს კეთილია, მაგრამ ეს მოჩვენებითია. მის არსებობა განებობებულა, თავგება, სუსტი ნებისყოფის ქალი იმაღება. იგი შუღამ ითაღად ექცევა მამიღის გავღენის ქვეშ და უხეობური მხედღეღებებით მოწამღული ბრმად მიყენება ხიზფის მოღაღულ გზაზე.

ნიღფის როლიშ საქ. სსრ დამსახურებულ არტისტს ვ. ჯაკოიანს კარგად აქვს მოძებნილი გროტესკული ფორმა ეგოსტი, ფუქსაღული. ქერქეტა წერიტორიუაზიული მეშინაი ქალისა. ტანსაცმელით, მიხრა-მიხრით, მეტკველებით, დღეითი ჯაკოიანის ციღეა მოღაღულ გზაზე დაქანებული მანდილოსანი, ჩვენი საზოგადოებისათვის უცხო პროზენობა.

ამირანის როლიშ რ. ბაპოიანმა სცაღად მოღიანი სახის შექმნა, სცაღად ეჩვენებინა ღონ-ყინისნარი ახალგაზრდა დარღმანდელ კაცის გამოსწორება-გარღქმნა, მაგრამ ეს როლი პიესაში იმღენად სქემატურია, რომ მსახიობის ცღა ფუქი აღმონდა: ცხოვრებისეული მოღეღენებს არ მიუყვანია იგი ამ მეღმარებობაღეღე.

ეფორის ებიზოღური როლიშ კარგია მსახიობი ა. ღარაჯიანი, ბოღტური უღლის ქალიშვილის მანახის როლიშ — ახალგაზრდა მსახიობი ს. ჯანიიანი, ანეტას როლიშ — მ. ბაბიანი და ვისა როლიშ — რ. ხანატურიანი, თუმცა სამივე ეს სახე პიესაში ბოლომღე არ არის გახსნილი.

„ჩემი ყვავილეთის“ მხატვრული გაფორმება კეღუნის 3. პაროფანისა. მხატვრის კარგად შეურჩევისა ფერებით და საღეღებები იმერული სოფლის თვალმჭრებელი პიეზაჟის გასაცოცხლებლად. კომპოზიტორ ნ. მერტიანის (ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე) ქართული მოტეტებზე აღეღეღებული მოსიკა ორგანულად ექსოვება სცენაზე გაღიღელ სანახაობას.

უკანასკნელი წლების სომხური საბჭოთა თეატრის და ღრამატურების დახვობებში გ. ტერ-გებორჯიანს ერთ-ერთი უმეყვანი ავთორი უკვია. მისი პიესების სუფეტრი საბჭოთა საზოგადოებრიობის ახლანდელი განვითარებისათვის დამახასიაღებელ ცხოვრებისეულ წინაღღებობაში, ჩვენს სოციაღურ ყოფიღებასა და ჩვენი დროის

გმირის სულიერ ცხოვრებაში წარმოშობილი ახალი კონფლიქტების ფონზე იმდებდა. ამ მხრივ ყურადღებს იქცევინებს კერძოდ, მისი „უკანასკნელი მიზანები“ და „გაზაფხულის წვიმა“.

„უკანასკნელ მიზანებში“ საზოგადოებრივი მდგომარეობის ერთგვარ სიმაღლეზე ასული პროფესორი ასრატინა მოწყვლად ხალხს, გამაპარტყვანდებდა და კარგიერის სენით დაავადებული, ქედამდღერად უყურებდა ახალგაზრდა მეცნიერებს, აბურღ იგდებს მათ, სასესიო შეუჯვალდ გრძობს თავს. ასრატინას და მის დამქაშობა ჯგუფს უპირისპირდებდა ახალგაზრდა მეცნიერები ალანიანის მეთაურობით, ინსტრუქტის პარტორგანიზაციის მდივანი, — ასრატინას მეუღლე ასმიკი და ასრატინას ნათესაებები. ამ ორი ბანაკის წინააღმდეგობათა ფონზე ფურდა აუხდებდა ასრატინას, გამაპარტყვანდა მისი ეკონისტური სახე, მისი ანტირელიგიური საქმიანობის ნაშედეგი არის.

თემის აქტულობით ეს საინტერესო ნაწარმოები რეჟისორ ს. ლუნიანის ხელმძღვანელობით თეატრის კოლექტივს სწორად გაუზარებია და სექტაკლისათვის ჭეშმარიტად დროა ფსიქოლოგიური ჟღერადობა მიუჩინებია. სექტაკლმა ფსიქოლოგიურად დახვეწილი დეტალებით, მიზანსკენებით, ეპიზოდებით ბოლომდე მხილველად შრომითურ ხალხის წიაღიდან გამოსული, მაგრამ შემდეგ ხალხისათვის გათიშული, გაღივებული, წარმატებისაკენ თავბრუდამხველი ადამიანის უბადრუკობა და კრახი.

ამპარტყვანი პროფესორის როლში დასამახსოვრებელი სახე შექმნა (საქ. სსრ სახალხო არტისტმა) ალ. ლუსინიანმა. მან თავისი უარყოფითი გმირის სახე გამაღივრა ცხოვრების სინამდვილიდან აღებული შტრიხებით და დამაჯერებლად უჩვენა მასურებელს ხალხს მოწყვეტილი მეცნიერის უსუსურობა. ასევე წარმატება ხვდათ ე. სტეფანიანს (ასმიკი) და ა. ჟამკოიანს (მარკო). დრამატურგიულად მკრთალია ასრატინას დედის — ზარუქის და პარტორგანიზაციის მდივნის სახეები. მიუხედავად ამისა, მსახიობმა საქ. სსრ სახალხო არტისტმა მ. მოჟორიანმა და რუს. დამსახურებულმა არტისტმა ა. ჟაკოვიანმა შესწლეს ცოცხლად დაეხატათ ამ გმირთა ბუნება და ერთგვარად შეეცნათ ავტორისეული ხარეუბები.

სექტაკლის მხატვრული გაფორმება ეკუთვნის ს. კირაკოსიანს, მუსიკა — ე. აზრამიანს.

ამვე ავტორის მეორე ბიესა „გაზაფხულის წვიმა“ ცოლქმირის ურთიერთ რწმენის და ნდობის თემას ეხება. 1955 წლის გაზაფხულია. ბედნიერია არაბიანების ოჯახი. ქმარი ლევანი ქარხნის დირექტორია, მეუღლე ანა — მასწავლებელი. ორივეს სახელოვანი წარსული აქვთ; ომის წლებში მეუღლეებმა ცოლქმირი ერთგვლად იცავდა და საზოგადოებრივ უშუალოდ ბრძოლის ველზე; ომის შემდეგაც წარმატებით იღწვიან შრომის ფრონტზე და ავტორიტეტით სარგებლობენ ახლობლებში, მეგობრებში, საზოგადოებაში. აქამდე სექტაკლი ლაღად მიდის, მსუბუქად, მხიარულად, ლირიკულ ფერებში... მაგრამ აი გაჩინდებამ ამ მაღალი სულის ადამიანთა წრეში უსარგებ-

ლო, მატყურა, ეკონსტი, ზნეობრივად გადაკავშირებულ პიროვნება და არაბიანების ოჯახში დრამატისისის სახელს იტრება. ამ მომენტთან სექტაკლი მოქმედება თანდათან დააბოლოო ხდება და ზომიერი რაქტით მიეკანება კულმინაციისაკენ. არის ოდესღაც მოუტყუებია გულმართალი ანა, შეუღლენია. ანამ ეს ასავე დაუძალა მუღუღს. 15 წლის შედეგ სხვადასხვა ქალაქებში ნათრევი, აფერისტი არის ბრუნდება ქრეხანში, მიაკითხავს ანას და საიდუმლოს გამჟღავნებით ამინებს მას. ანას შუამდგომლობით ლევანი ქრახანში მოაწყობს არისს, მაგრამ მუშები მალე გაიცნობენ მას, როგორც ინტრიგანს, ზნეობრივად გახრწილ პიროვნებას. ლევანი უხერხულად გრძნობს თავს, რომ ანას მიერ რეკომენდებული არის უღირსი მოქალაქე აღმოჩნდა; ამასთან ლევანი იგებს ანასა და არისს ურთიერთობის შორეულ წარსულს და უფრო მოიღუშება. ოჯახში და ქრახანში იქმნება დაძაბული სიტუაცია. ცოლის მოსყვარულ ლევანი მძიმედ განიცდის მემკვიდრე ვითარებას, არ უნდა ოჯახის დარღვევა, მეუღლის მიმართ რწმენის დაკარგვა, მაგრამ ანა ლუსინიანს ვერ ბედავს აღიაროს თავისი უნებელი დანაშაული. უკიდურესად დაძაბულ წუთებში ანა გულწრფელად გაუმხელს ქმარს 15 წლის წინათ ჩადენილ ცოდვას, და როგორც გაზაფხულის წვიმა გადაირეცხავს ხოლმე ქალაქზე მოღებულ მტრის მუქყს, ისევე ანას აღიარება ფანტავს ბურუსს, გარკვეულბა ოჯახში ცოლქმირის ურთიერთობაში, და არაბიანების შეჯამს მყუდრო ცხოვრება თავიდან იწყება.

სექტაკლის ცენტრში ორი მოქმედი პირია — ლევანი და ანა. ა. ლუსინიანის მიერ შექმნილ გმირთა გაღერვას კიდევ ერთი საინტერესო სცენური სახე შეემატა. მსახიობმა დიდი წარმატებით დანახაიერა ომისა და შრომის ქურდაში გამაბრძყვილი მგზნებარე პარტიული მუშაკი და ოჯახის მოსყვარულე ადამიანი ლევანი. მსახიობს ზომიერების გრძნობით აქვს გამოძვირული ამ გმირის რთული ფსიქოლოგიური ბუნება. ლუსინიანს კარგ პარტნიორობას უწყებს ანას როლში ე. სტეფანიანს. სტეფანიანის ანა ყოველივე კარისა და კეთილის მოტრეფილუ, რომანტიკული ბუნების საბჭოთა ქალაი. მსახიობი დიდი უშუალობას აღწევს პატოსიანი ანას ფსიქოლოგიური განცდების გაღმაცემისას.

ფუქსავატი, მსუბუქი ყოფაქცევის ჰელინეს დასამახსოვრებელი სახე შექმნა ს. შეკოიანმა, სირანა — ვენერა პაკობიანმა, გარეგინის — რ. პაპოვიანმა, არუთიანს — ა. არსაკუნიმ (დამსახ. არტისტი). ეს მსახიობები კარგად ჩაწყდნენ გმირთა ხასიათებს და მასურებელთა საერთო მოწონება დაიმსახურეს.

დამუშავებულ მიზანსკენით, შემსრულებელთა ანსამბლის შერეულით რეჟისორმა ა. არამიანმა (ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე) კარგი სექტაკლი შექმნა. სექტაკლის მუსიკის ავტორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნ. მკრტიჩიანი, მხატვარი — რ. ნაზბანიანი.

თეატრის ახალი დადგმები მასურებლის მიწონებით სარგებლობს.



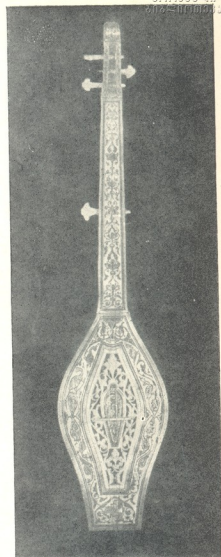
## ჭეღურობის ოსტატი

დაღესტნის მაღალ მთებში შეფენილ, აულ ყუბაჩის მკვიდრებმა შორს გაოთქვეს საბელი ქედურობის ოსტატი. ყუბაჩელია მანაბა მაგომედოვაც, რომლის ნახელავეები დიდი ხანია გაცდა არა მარტო მისი სამშობლო სოფლის, არამედ ჩვენი დიდი სამშობლოს ფარგლებსაც და შორეულ ქვეყნებში წარმოადგენდნენ საბჭოთა მრავალრიცხოვან მხატვრულ კულტურას.

ქვესი წლისამ დაიწყო მანაბამ ლიონზე ჭრის ხელოვნებით გატაცება. შვიდი წლიდან იგი უკვე თბილისში ცხოვრობს, მაგრამ ზწირად ესტუმრება მშობლიურ აულს, ბეჯითად სწავლობს ქედვასა და გრავირებას ხალხური ოსტატებისაგან. სწავლობს ქართული ოქრომკედლობის ბრწყინვალე ნიმუშებს. იგი შემოქმედებითად ითვისებს ამ ხელოვნებას და ფაქიზ გემოვნებით კმნის ახალს, საკუთარს. ყოველწლიურად იზრდება და უახიბდება როგორც ოსტატი, როგორც ორიგინალური შემოქმედი. მის მიერ შესრულებული სხვადასხვა ნივთები გვაცვენენ შესრულების დახვეწილობით; ორნამენტის სიზუსტითა და მოხდენილობით.

დაღეს მანაბა უკვე ასწავლის, თავის გამოცდილებას უზიარებს თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტებს.

მანაბა ხალხური ხელოვნების მრავალი საკვ-შირო და საერთაშორისო გამოყენის მონაწილეა. მისი ვერცხლის ნაკეთობანი, ნახელავეები სპილოს ძვლისაგან, რქისა თუ ხისაგან, ან მათი კომბინაციით, ქვეშაირიტად მაღალი ხელოვნების ნიმუშებია. მათ ავტორს სამართლიანად აქვს დამსახურებული მრავალი საპატიო ჯილდო და პრემია.







პროფ. ქსენია  
სახარულიძე

## ქართული ფოლკლორის ნიჰიური მკვლევარი

— რად არის დედა ასეთი ლამაზი? — ფიქრობდა მოღელმარე პატარა, თმახუჭუჭა, ცისფერთვალემა გოგონა. მზღვის ტალღების ხმაურში დაბადებულს, დღის ნაწიკ ლამაზ ზღვის ხმარად ჩაცმობდა.

საზაფხულო არდადეგებზე ჩასულ გოგონას დედა სიმინდით სასუქ პარკს აკვირებდა ხოლმე და სოფლის ბავშვებთან ერთად წისქვილიში გზავნიდა. როგორ უყვარდა ქსენიას წისქვილიში წასვლა, სადაც სარკველას აკომპანიმენტზე მირავალ საუცხოო ზოაპარს ისმენდა.

— სალამოს შენ თავს დაკვიტებ, რა გააკეთე დღეს? — მოითხოვდა დედა შეიღებისაგან შთაბეჭდილებებითა და შრომით აღსავსე დღის შეჯამებას. ასე აჩვევდა შრომისმომყვარობას გამრუდული ქართული დედა შვილებს.

ალბათ, ბავშვების გონებრივი თუ ფიზიკური ვარჯიში დაედო საფუძვლად იმ შესანიშნავ თვისებებს, რომლებიც ასე ამკობს ქსენია სახარულიძეს. ეს თვისებებია — დაუმრტკელი ენერჯია, მიზანსწრაფვა, კათმთფყარობა, თავისი ხალხის სიყვარული, მამვილი ენა, პრინციპულობა.

მაგონდება, რა დიდი სიყვარულით გააკეთა ქსენიამ თავისი პირველი წიგნი „საბავშვო ფოლკლორი“ (1933 წ.), 1936 წელს საგურამოში ვიყავით ექსკურსიით გიორგი ლეონიძე, გერონტი ქეჭოძე, ახალაზრად უკრაინელი პოეტი ა. კოფშტინი (დაიღუპა 1939 წ. ოშში), გიორგი ამბინაძე, ქს. სახარულიძე, თამარ ცეცხვილი, დიმიტრი გედევანიშვილი, გრიგოლ ჯაფარიძე და ამ სტრიქონების ავტორი. დიდი ილიას ხალხში ლევენ ლეონიძე შემოვივებება. მეორე დღეს სოფელში გავიარეთ. ქსენია დაგვეკარგა და, როცა მოვივითხეთ, ერთ უზარმაზარ, ფართოდ ტრექტებაშლილ კაკლის ხის ძირში მიმჯდარიყო, ბავშვებით გარშემოქარული, გამოცანებსა და ანდაზებს

ეუბნებოდა საგურამოელ გოგო-ბიჭებს, ესუბრებოდა უცხოელებს, და მათაც აცინებდა, იწვევდა ასამეტყველებლად, რათა ხალხური საბავშვო სლადობო და სლალაო ლექსებით, ანდაზა-გამოცანებით, თამაშობანი ჩაეწერა. ბავშვებით გათამამდნენ და ერთმანეთს ცვილებოდნენ თქმაში, სხაპასხუბით უამბობდნენ, რაც ეს ახსოვდათ.

მას შემდეგ, საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციებზე მუშაობდა. ხალხური მხატვრული სიტყვიერი შემოქმედების ნიმუშების მოსაოვებლად ხევსურეთის, სვანეთის, ფშავისა და ქართლ-კახეთის სოფლებში მოგზაურობდა. ასეც დიდი ალტაცებით იგონებს ქსენია თავის საუკეთესო მოქმედებს, ხელისველ საგოგამანები პოეტური სიტყვის ოსტატებს: ემზა გუჯუჯიანს, გიორგი ოზიაურს, ხირჩლა წიკლაურს, დიმიტრი იოსელიანს, ერმონია პაპისაშვილს, შუქია ჭინჭარაულს. მან აღადგინა და შეკრიბა უდროოდ გადასული უნაზესი პოეტის აშველ ჯაბურის მეტად საინტერესო და თავისებური მხატვრული შემოქმედების ნიმუშები და ამით ძველი დაუღდა ხევსურ პოეტ ქალს.

ქსენია სახარულიძე არა მარტო ქართულ კერაზე დღიღფში ჩაფლულ ეროვნულ კულტურის ნიმუშებს ავლენს, ასეთივე დაუმრტკელი ენერჯითა და სიყვარულით ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ხელმძღვანელობს სტუდენტთა სამეცნიერო წრეს.

პროფესორის უანგარო ღვაწლი, მისი მაღლიანი ხელი განსაკუთრებით იგრძნეს მისმა ასპირანტებმა: ე. არჯევანიძემ და გოგოჭუმმა, ფ. ზანდუკელმა, ჩერქეზეცმა — ს. აუტლევამ და ა. გაღავატამ. უნგრელი ქართველოლოგი-ფოლკლორისტი მ. იმტანოვიჩი დღესაც მაღლიობით აღსავსე წირილებს სწავის თავის პროფესორს: „მართლაც, არ მინდოდა მუდამ მაღლიობის თქმით დამეწყო თქვენი ბარათი, მაგრამ რა გქნა, თუ თქვენმა სულგრძელობამ საზღვრები არ იცის?!“

ფრიად საუკლისხმო, გასახარებლია, რომ ამ ორი მკვლევარის უროირობამ განამტკიცა ქართველი და უნგრელი ხალხის ტრადიციული მეგობრობა. იმტანოვიჩის თაოსნობით, ბუდაპეშტის უნივერსიტეტში შექმნილია ქართველოლოგიის კერა.

პროფ. ქს. სახარულიძის ნაშრომთა რიცხვი ასამდე აღწევს ქართულ, რუსულ და უცხოურ ენებზე. მათ შორის აღსანიშნავია „ქართული ხალხური საგმირო-საისტორიო სიტყვიერება“, „ქართველი სახალხო გიმრები“, „ნარკვევები“, „ქართული მწერლები და ხალხური შემოქმედება“, „ქართული ხალხური სიტყვიერება“ და სხვ. მას მუდმივი ურთიერთობა აქვს საპტოთა კავშირის და უცხოეთის ცნობილ ლიტერატურათმომცდნებთან და ფოლკლორისტებთან: პროფესორებთან ა. ასტახოვსიანს, ვ. ჟირმენსკისთან, ბუდაპეშტის უნივერსიტეტის რექტორთან დ. ორტუტაისთან, ვარდაშთან, კოვაჩთან და სხვ.

ამას წინათ უნგრეთის გამომცემლობა „ვეროპას“ დირექტორის მოადგილე მარა ვარცაჟა ქს. სახარულიძეს სასუქრად ჩამოუტანა უნგრელი მხატვარი ქალის ლილო ლორენტეს მიერ შესრულებული ქართული ზღაპრის „სასწაულმოქმედი პერანგის“ ილუსტრაციის ორიგინალი.

პროფესორი ქს. სახარულიძე, საქ. სსრ მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე, კვლავ დაუმრტკელი ენერჯით, ჭაბუკური ენთუზიაზმით განაგრძობს სამეცნიერო-პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

# ს ე ლ ო ვ ნ ე ბ ი ს ქ რ ო ნ ი კ ა

(ოქტომბერი)

ს კ კ ვ  
X X I I

ყ რ. ი ლ ო ვ ა ს  
მ ი ა მ დ ლ ვ ნ ა



სკკპ XXII ყრილობას მიქაძენა ქართულ მხატვართა ერთი ჯგუფის წარმომადგენელი გამოფენა, რომელიც ოქტომბრის თვის რიგგარეშე საქართველოს მხატვართა კლუბში გაიხსნა. თუცა ამ გამოფენაზე, ძირითადად, პეიზაჟებია წარმოდგენილი, მაგრამ თვითუფრო მხატვრის შემოქმედება შეავიოდა გამოიჩინა თავისი რიგგარეშე და ხელწერით. მხატვართა ეს ჯგუფი, საქსახალხო მხატვრის ელ. ახვლედიანის შეთაურებით, უკვე კარგა ხანია მოგზაურობს ჩვენი რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხეში და გატაცებით აღბეჭდა ვს მშობლიური ბუნების მოტივებს კუთხეებს. ხედებს, საწარმოო თუ საკომლერსიუ პეიზაჟებს, გმირი მშრომელი ადამიანის ხელი რომ ატყვია ყოფიან. ამ პეიზაჟებში მხატვარ აჩინს ადამიანს. მაგრამ იგი აქ არის უმადმ, თავისი უფლებსმდე ხელით ქმნის იგი გაშლილი ველ - მიწდარბისა და მთა-გორების ხალხანატებს, ახალ ფერებო აუფარებს. სინამდვილის ქეშარიტ პოეტური ხედა ჩანს ჩვენი ფერმწერ-

ლებსა და გრაფიკის ამ უშუალო ჩანახატებში, რომელთა ავტორები, თვითელი საქუთარი თვალთ, სხვადასხვაგვარად, მაგრამ მდღევარედ გვაქვს სინამდვილიდან მიღებულ შთაბეჭდილებას. არ შეიძლება მაყურებელი არ მოახიზლოს ქართული პეიზაჟის დიდი მომღრღობის ელ. ახვლედიანის ახალმა ტილოებმა, ჩვენი ცნობილი მხატვრების - ჯაგირიშვილის, ნ. ფალაიან-ოშივის. თ. ანდრონიკაშვილის, დ. ძაძაძის, ნ. ჩიქოვანის, ნ. შაოიკაშვილის და სხვათა მაღალი გემოვნებით შესრულებულმა ნაწარმოებებს.

საქართველოს ბუნება და მშრომელი ადამიანი ები გულწრფელად და სიყვარულით აუხსავთ გამოფენის მონაწილე სხვა მხატვრებსაც. ენები არიან: ვ. ბლევცია, პ. ბოლოტინი, ბ. ბოიტი, ც. შანაშვილი, შ. თარიშვილი, ნ. შხაჩიშვილი, თ. თუმალიშვილი, ი. და ა. გავლამაშვილები, ტ. ნალბაიანი, ნ. კანდელიტი, თ. გუგუშვილი, ნ. მავაშვილი და სხვ.

28 ოქტომბერს რუსთაველის თეატრმა მაცურებელს მორეპრეზენტაციულ უჩვენა ღამეებზე რეპეზენტაციის პიესა 3 მოქმედებად და 9 სურათად „თანამედროვე ტრაგედია“ (გიდგერთელ სიყვარულზე). სპექტაკლი დადა საქ. სსრ სახალხო არტისტმა, რეჟისორმა არ. ჩხატარიაშვილმა, მხატვრულად და გახლართეს თ. ქიჩაიძემ, ი. ჩიკვაძემ და ა. სლავინსკიმ, მუსიკა ეკუთვნის კომპოზიტორ დ. თორაძეს, ქორეოგრაფი და მ. მატევიანი; მთავარ როლებს ასრულებენ: ა. ხორავა, ნ. ჩხეიძე, მ. ჩახავა, კ. მასარაძე, მ. ვაგიტორი.

პ რ ე მ ი ე რ ა



„თანამედროვე ტრაგედია“

## „საოცრებათა სამყაროში“ — შპარიული ბალეტი ყინულზე



21 ოქტომბერს თბილისის სპორტის სახლის ყინულის მოედანზე დაიწყო საგასტროლო გამოფენები უკრაინის ბალეტმა ყინულზე — „საოცრებათა სამყაროში“. ანსამბლის შემაღლებულბოში იყო 150 კაცი. სოლისტებად გამოდიოდნენ სახელგანთქმული სამბოთა მოციგურავენი: სპორტის ოსტატები — ნადეჟდა კორნაბიუკი, ვალენტინ ზახაროვი და 17 წლის ტატიანა კატკოვსკაია, ციგურები ცეკვის პრიზორები — სევეტანა სმირნოვა და ვლადიმერ ბელიცკი და სხვ. სულ 15 სოლისტი. კორდებულბოში მონაწილეობდა 60 ადამიანი. მათ წარმოადგინეს საინტერესო და მრავალფეროვანი პროგრამა ორ განყოფილებად.

ანსამბლს ხელმძღვანელობდა უკრაინის სსრ სახალხო არტისტი ვახტანგ ნადირაძე-გროსსკი, რომელსაც ეკუთვნის დასის პირველი პროგრამის დადგმა. თბილისში ყოფნიას ვე-ნადირაძე-გროსსკიმ განაცხადა:

ჩვენი კოლექტივი ახალგაზრდაც არის და ახალგაზრდულიც. მისი „უხედავი“ წევრი 22 წლისაა. ჩვენ დიდი გულმოდგინებით ვამზადებდით პირველ პროგრამას, ვცდილობდით ვამოგვეშეგნებინა საქუთარი სტოლი, შესრულების ორიგინალური მანერა. და აი, 1961 წლის 9 სექტემბერს პროგრამით „საოცრებათა სამყარო“ პირველად წარვსდგით თბილისში მაცურებელს წინაშე. ეს ჩვენი პირველი გასტროლია თბილისში.



**პრემიერა**



**„მოგზაორობა  
სამ დროში“**

25 ოქტომბერს გრიბოედოვის სახელობის თეატრში შეიხა პრიიერა პოეტ გრიგოლ აბაშიძის პიესისა — „მოგზაურობა სამ დროში“. სპექტაკლის დადგმა ეკუთვნის საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ა. რუბინს, მხატვრული გაფორმება საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს — დ. თავაძეს, მუსიკა — ა. ბუკიას, ცეკვები — დ. მაჭავარიანს. სპექტაკლში მონაწილეობენ თეატრის როგორც უფროსი, ისე ახალგაზრდა თაობის მსახიობები: ი. ზლობინი, ა. სმირანიანი, ი. მაქსიმოვა, ლ. ზევერა, ი. შვეციკი, მ. პაისეკი, მ. გოვალიოვა და სხვ.

**„ფეხბურთელები“**

მარჯანიშვილის თეატრმა მორგე პრემიერად წარმოადგინა ლ. ზონინის კომედია „ფეხბურთელები“ (პიესა გადმოაქართულა ა. ჩხეიძემ). სპექტაკლი დადგა საქ. სსრ დამსახურებულ მოღვაწემ, რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ,

მხატვრები არიან რ. თარხან-მოურავი და გ. ქუთათელაძე. როლ ეტასასრულებენ: თ. თეთრაძე, ინწკირ ველი, ზ. ლაფერაძე, ვ. ჯამაყმაძე, ე. მალაღვილი, ი. შ. ქოჩორაძე, თ. მისურაძე, რ. ხობუა, ა. ვერუღვიშვილი და სხვ.



**კიმ ბორკი თბილისში**

12, 14 და 16 ოქტომბერს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში გასტროლებით გამოდიოდა სკანდინავიელი მომღერალი კიმ ბორკი (ბას-პარიტონი). კიმ ბორკი მუდმივი გასტროლიორია მილანის ლა სკალას თეატრისა, აგრეთვე ხშირად გამოდის სკანდინავიის, გერმანიის, ავსტრიის, საფრანგეთის, ამერიკისა და კანადის ქალაქებში. შესანიშნავი ხმით და საუკეთესო შესრულებით მსახიობმა მოიბოგა ვერტოლ და ამერიკელ მსმენელთა აღიარება. კიმ ბორკი საბჭოთა კავშირში პირველად იყო. მოსკოვში გამოსვლის შემდეგ იგი თბილისს ეწვია. ჩვენს ოპერის სცენაზე მან შეასრულა ორი პარტია. ბორის გოლდენოვისა და მესტორცკის ოპერაში (რუსულ ენაზე) და მეფისტოფელისა შ. გუნოს „ფაუსტში“ (ფრანგულ ენაზე).

**საქართველოს**

**ფოტოჟურნალისტთა**

საქართველოს ჟურნალისტთა კავშირის გამგეობ ი ს ფოტოსექციამ 27 და 28 ოქტომბერს გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ რედაქციაში და 28 ოქტომბერს დარბაზში მოაწყო რესპუბლიკის ფოტოკორესპონდენტთა, ფოტოშემაკათა და ფოტომოყვარულთა მესამე სემინარი ი. სემინარში მონაწილეობდნენ თბილისის, სოხუმის, ბათუმის, ქუთაისის, იხივალის, აღიისა და სხვ. ფოტოჟურნალისტები და ფოტოტომოყვარულები.

**სემინარი**



ფოტოჟურნალისტთა შემოქმედებით მუშაობისა და ამოცანების შესახებ მოხსენება გააკეთა მხატვარმა ანდრო კანდილაკამ, ჟურნალ „დროშის“ ფოტოილუსტრაციები განიხილა გ. რუსუციამ; ფოტოჟურნალისტის ეთიკის შესახებ ილაპარაკა ვ. თიანაძემ; სემინარზე ცნობით—ფოტოგა-

თბილისის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში წარმატებით გამოდიოდა ფრანგი დირიჟორი პიერ დერვო. იგი თბილისელ მსმენელთა წინაშე წარსდგა მრავალფეროვანი პროგრამით, რომელიც მოიცავდა ბეთოვენის, ვეებერის, შუმანის, ბერლიოზის, ლებოუსის ნაწარმოებებს.

მოფენის შედეგები და მომზადება გამოფენისათვის ი ს „შვიდწლიანი მოქმედებაში“ (მესამე წელი) — გამოვიდა ალ. ბალაბუგეი. რესპუბლიკის ფოტომოყვარულთა კლუბის ჩამოყალიბებაზე ილაპარაკა გ. რუსუციამ.

მოსენებების ირგვლივ გაბართულ კამათში მონაწილეობა მიიღეს ჟურნალ „დროშის“ რედაქციის თანამშრომლებმა, აგრეთვე გ. არჩვაძემ, ვ. ჯიორანოვამ, ვლ. გინზბურგმა და სხვ. აკადემიკოსმა ნიკო კეცხოველმა წინადადება წამოაყენა შეიქმნას საქართველოს ფოტო-კინოკლუბი. მას მხარი დაუჭირეს კინოთეატრმა ნ. ნაგორნიმ და მსახიობმა მ. პაისეკიმ.

სემინარზე შედგა კომისია (7 კაცის შემადგენლობით), რომელიც მხატვრებს მოსამზადებელ მუშაობას ფოტო-კინოკლუბის ჩამოყალიბებად.

# საბჭოთა ხელოვნება



# Содержание Художества

## შ ი ნ ა ა რ ს ი

პარლ მარქსის ძიებანი ბაზსანა მოსკოვი	2	სოლომონ ზუციშვილი —	
ახლანდელი თეობა ივანოვიძის კომუნიზმი	4	ნატი ბაზისისა და ასიმო ცაბარის წერილები	56
კანონის თავები	6	მილია ჯვარიძე —	
ვიორჯი დოლიძე —		მისიძეაშვილი აბაში ფალავაზე	60
ზნა მარსაველიანისაძე	10	მეზო გორდელისი —	
გივი ორგანიზიძე		საბჭოთაო საზოგადოების არმიის	61
ირაკლიანი და ჩხივი	13	მეორე კარბელაშვილი —	
თაბა სეფიშვილი		სამბე მომუშაისი ილუსტრაციები შხმისინის ტრაპე-	
თეობა და მისი გედი	19	დონისთვის	65
დონარ კანდელიაი —		ნანა ქავთარაძე	
მუსიკის დაბადება	27	ანდრის სიმეძა	72
ნადეჟდა შალუბაშვილი —		არჩილ მშველიძე	
მიდის ახალგაზრდაობა	30	ნარკაძევილი საბავთველოს საზოგადოებრივი განათლების ინ-	
პავლე ხმალიძე —		ტირნიშვილი	74
ახალი სამბატალი ჩხივი ახალგაზრდაობაში	32	ირინე უწყაძე	
სერგო ხარაზიშვილი —		მარიამ ბაბარინის ნაწარმოებთა გამოცემა	81
მსახიობის ნათელი ზნა	33	ნელი თვარია	
ფერდინანდ თაყაი, იოსებ ანდრიაშვილი —		მარტული კულტურის ძეგლები	83
ძიებანი ხელოვნების მანეროლოგიური პროცესების ტიპ-		რამა ზეგინაშვილი —	
მიმთა საკითხისათვის	36	ჩხივი პოეტის სილუაჟის მსახური	84
ენერა ბურჟუაზია		პავლე ზუქუა —	
ფილმის უპირატესად სახალხო გიგანტი	42	ღვარამიანი	86
ნეკროლოგია		არჩილ დავითიანი —	
„პასალონი და ეთარის“ ინტროდუქციის ანალიზისათვის	44	„ინაშიდარევიკის ანახანელი სამი სამბატალი	91
ელჟარ ზოლდერენი —		თაბა უკროშიძე	
აუბის რესპუბლიკის ბალები	49	მარტული ფოლკლორის ნიშიები გველეზარი	94
		ხელოვნების პროცესი	95

**ტიტულზე:** კოსმოსი — ნახ. ა. ბალაშვილის; გარეკანის მე-3 გვ. მხატ. გ. რიჩინიშვილის — რუსთაველის პროსპექტის ერთ-ერთი კუთხე; მე-2 გვ. კრემლის დიდი თეატრი (ფოტო); მე-3 გვ. კარლ მარქსის ძეგლი ბაზსანა (ფოტო); გვ. 8-9 სვეტ. XXII ყრილობის სტუმრის დარბაზი (ფოტო); მე-10 გვ. კოსმონავტიკა ტიტულზე (კინოლატი — „კვლევა ვარსკვლავებისაჟენ“); გვ. 19-25 კადრები ფილმიდან „კეთილი ადამიანები“; 27-31 გვ. ნ. ჯანაშვილის პორტრეტი (ფოტო); 29-31 გვ. დავით ანდრიაშვილი თვის ყოფილ სტუდენტთან (ფოტო); 34-35 გვ. მსახიობი ნ. აფაქიძე მეკუქზე ბანის როლში („ლეგენდა სიყვარულზე“); 35-36 გვ. მახ. ნ. აფაქიძე ვაჟო ფანის როლი („დაფენია“); გვ. 37-38 ანრიხატის დეტალი (ფოტო) და თაგების ესკიზები; 39-41 გვ. ხახულის ლიტონკობის ხატი (ფოტო); მე-40 გვ. ხახულის ხატის დეტალი (ფოტო); 41-42 გვ. ვერცხლის სინი (ფოტო); 42-43 გვ. კადრი ფილმიდან „ქორეოლი“; 43-44 გვ. ბათუმის გემშემწეზელი ქაზანა — სურ. ვლ. ხარისის, ისინი — სურ. პ. კუქუაშვილის; 49-50 გვ. კუბელი პრინცი ბალერინა ალისა ალონსო (ფოტო); 50 გვ. აუბის რესპუბლიკის ბალების ვენეციური დიქტორო ფერდინანდ ალონსო, მოცევივე ვენეცი მარტინი (ფოტო); 51-52 გვ. დისის წამებანი ბალერინა მარტინა დისა (ფოტო); 52-53 გვ. ბალერინა მარტა პლა, პრინცი ბალერინა ალისა ალონსო (ფოტო); 53-54 გვ. ალბერტი — ოდოლფ როდრიგის („კვიელი“); ბალერინა ალბა რანერი (ფოტო); 54-55 გვ. ბალეტისთვის ლენი ფოკინი (ფოტო); 55-56 გვ. ბალერინა ვოლოდია მენდელი (ფოტო); 61-62 გვ. ფოტოგრაფირება ლისტი რუბენ აივოლი — ნახ. ა. ბალაშვილის; გვ. 61-64 გვ. ნ. აფაქიძის ფოტოგრაფირება; გვ. 65-71 ს. ქობულაძე — ილუსტრაციები შექმნილის ტრაგედებისათვის, გვ. 74-75 იმა სუმიკ — ვასტროლები თილისში (ფოტოგრაფირება); გვ. 81-82 გვ. გავარდინის ნახატები; 84-85 გვ. ალექსანდრე ახელიანის პორტრეტი (ოპო); 85-86 გვ. ოროზი (ალბიკოცია ნაწარმისაჟენ) — ა. ახელიანის ნამუშევარი; გვ. 86-88 კომპოზიტორ შალვა თაყაიშვილის საუბიბლო სავალს პრეზიდენტი და საუბიბლო კონცერტუ (ოპონები); 89-90 გვ. ზოია რუხაძის პორტრეტი — ქანდაკება გ. შივაძისის; 91-92 გვ. ახატაძის გიგანტი მონუმენტი ფერწერული ტილოები; 94-95 გვ. პრეფ. ქსენია სიხარულიის პორტრეტი (ფოტო);

**ფერად ნაწარმებზე:** დ. ნოლია — „უიითურა“ და ე. თვალბერი — „სახურდავი კომედი“.

**მხატვარი ა. ბალაშვილი, ტექ. რედაქტორი ი. შარალაშვილი, კორექტორი მ. ნაშაბაშვილი, კონტროლიორ-კორექ. ლ. ლხინიაშვილი**

ხელოვნების დასაბეჭდად 7/XXII-61 წ. თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5, ტელ. 5-10-24, ფე 04649, შეკვ. № 1529.

ჭაღვლის ფურცელი ნ. საეკტორი თაბახის რაოდენობა — 17.0; საღვრეცხო-საგაოცელო თაბახის რაოდენობა — 17.27.

ტ. 4500  
ფეს 1 მან.

ბეჭდვათი სიტყვის კომბინატი, თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

## СО Д Е Р Ж А Н И Е

<p>ОТКРЫТИЕ ПАМЯТНИКА КАРЛУ МАРКСУ В МОСКВЕ СЕГОДНЯШНЕЕ ПОКОЛЕНИЕ БУДЕТ ЖИТЬ ПРИ КОММУНИЗМЕ КРЕМЛЕВСКИЙ ТЕАТР Георгий Долидзе — ПУТЬ К ЗВЕЗДАМ Гиви Орджоникидзе — ПРОКОФЬЕВ И МЫ Отар Сепиашвили — ПОКОЛЕНИЕ И ЕГО СУДЬБА Донара Кандელაки — РОЖДЕНИЕ МУЗЫКАНТА Надежда Шалугашвили — ИДЕТ МОЛОДОЕ ПОКОЛЕНИЕ Павел Хмалაძე — НОВЫЙ СПЕКТАКЛЬ О НАШЕЙ МОЛОДЕЖИ Серго Харазишвили — СВЕТЛЫЙ ПУТЬ АКТРИСЫ Фердинанд Тавაძე, Иოსиф Андриашვილი — К ВОПРОСУ ТЕРМИНОВ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ ЧЕКАННОГО ИСКУССТВА Венера Бურчуладзе — ФИЛЬМ О НАРОДНОМ ГЕРОЕ АЗЕРБАЙДЖАНА Николай Чаурели — К ИНТОНАЦИОННОМУ АНАЛИЗУ «АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ» Эдуард Гольдернес — БАЛЕТ РЕСПУБЛИКИ КУБЫ</p>	<p>2 4 8 10 13 19 27 30 32 33 35 42 44 43</p>	<p>Соломон Хуцишвили — ПИСЬМА НАТО ГАБУНИИ И АСИКО ЦАГАРЕЛИ Миагича Джапаридзе — МОНОГРАФИЯ ОБ АКАКИИ ПАГАВА Бено Гордзениани — В АРХИВЕ ФОТОКОРРЕСПОНДЕНТА Мери Карбелашვილი — ИЛЛЮСТРАЦИИ СЕРГО КОБУЛАДZE К ТРАГЕ- ДИЯМ ШЕКСПИРА Нана Кавтарაძე — ПЕСНИ АНД Арჩილ Мивелидзе — ОЧЕРКИ ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРА- ЗОВАНИЯ В ГРУЗИИ Ирина Узнадзе — ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНИИ ГРИГОРИЯ ГА- ГАРИНА Нелли Таури — ПАМЯТНИКИ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ Рима Лезгишვილი — СЛУЖИТЕЛЬ КРАСОТЫ НАШЕГО БЫТА Павел Хучуа — ТРУЖЕНИК ИСКУССТВА Арჩილ Давтян — ТРИ СПЕКТАКЛЯ ОТОБРАЖАЮЩИЕ СОВРЕ- МЕННОСТЬ Тамара Окروشидзе — ТАЛАНТЛИВЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ГРУЗИНСКО- ГО ФОЛЬКЛОРА ХРОНИКА ИСКУССТВА</p>	<p>56 60 61 65 72 74 81 82 84 86 91 94 95</p>
--	---	---	---

На титуле: В космосе—рис. А. Балабуева; на 3 стр. обложки худ. Г. Роинишвили—«Одни из углов проспекта им. Руставели; на 2 стр. Большой Кремлевский театр (фото); на 3 стр. Открытие памятника Карлу Марксу (фото); на 8—9 стр. Зал заседания XXII съезда КПСС (фото); на 10 стр. Космонавт Г. Титов (киноплакат—«Снова к звездам»); на 19—25 стр. кадры из фильма «Добрые люди»; на 27 стр. Портрет Наны Джанашили (фото); на 29 стр. Давид Андгуладзе со своими бывшими студентами (фото); на 34 стр. Актриса Н. Алакидзе в роли Мехмеде Бану («Легенда о любви»); на 35 стр. Актриса Н. Алакидзе в роли Джоу Фана («Тайфун»); на 37—38 стр. Деталь Анчисхати (фото) и эскизы инструментов для чеканки; на 39 стр. Икона Хахульской богородицы (фото); на 40 стр. Деталь Хахульской иконы (фото); на 41 стр. Серебряный поднос (фото); на 42 стр. Кадр из фильма «Кероглы»; на 43 стр. Батумский кораблестроительный завод—рис. Вл. Заридзе; Исинди—рис. Р. Кечекмадзе; на 49 стр. Прима-балерина Кубы Алисия Алонсо (фото); на 50 стр. Генеральный директор «Балета Республики Кубы»—Фернандо Алонсо, таншор Энрике Мартинес (фото); на 51 стр. ведущая балерина труппы Маргарита Десаа (фото); на 52 стр. балерина Мирта Пла, Прима-балерина Алисия Алонсо (фото); на 53 стр. Альберто Родольфо Родригес («Жизель»); балерина Лаура Райнер (фото); на 54 стр. балет-мейстер Леон Фокин (фото); на 55 стр. балерина Жозефина Менлес (фото); на 61 стр. фотожурналист Рубен Акопов—рис. А. Балабуева; на 61—64 стр. фотоиллюстрации Рубена Акопова; на 65—71 стр. С. Кобуладзе—Иллюстрации к трагедиям Шекспира; на 74—75 стр. Гастроли Иммы Сумак в Тбилиси (фотоиллюстрации); на 81—82 стр. Рисунки Г. Гарина; на 84 стр. Портрет Александра Ахведяниани (фото); на 85 стр. Зиная (Аптекация)—работа А. Ахведяниани; на 86—88 стр. на юбилейном вечере композитора Ш. Тактакишвили (фото); на 89 стр. Портрет Зои Рухадзе—скульптура Г. Микадзе; на 90 стр. работы художника Георгия Мидорача; на 94 стр. портрет профессора Ксении Сихарулидзе (фото).

На цветных вкладышах: «Чинтура» — худ. Д. Нолия, «Буровая вышка» — худ. Е. Твалрелидзе.

Гл. Редактор Отар Эгაძე

Редакционная коллегия: Шалва Амираншвили, Гола Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джanelidze, Алексей Мачанариани, Григорий Попхалде, Натела Урушадзе, Вано Цулукидзе

Госиздат Грузинской ССР «Сабчота Сакартвело»

Т б и л и ს  
1961



## CONTENTS

<p>UNVEILING OF THE MONUMENT TO KARL MARX IN MOSCOW . . . . . 2</p> <p>THE PRESENT GENERATION WILL LIVE IN COM- MUNISM . . . . . 4</p> <p>The Kremlin Theatre . . . . . 8</p> <p>George Dolidze THE WAY TO THE STARS . . . . . 10</p> <p>Givi Orjonikidze PROKOFIEV AND OURSELVES . . . . . 13</p> <p>Otar Seplashvili GENERATION AND ITS FATE . . . . . 19</p> <p>Donara Kandelaki BIRTH OF A MUSICIAN . . . . . 27</p> <p>Nadezhda Shalutashvili YOUTH COMING . . . . . 30</p> <p>Pavle Khmaladze NEW PERFORMANCE ABOUT OUR YOUTH . . . . . 32</p> <p>Sergo Kharaishvili THE LUMINOUS WAY OF AN ACTRESS . . . . . 33</p> <p>Ferdinand Tavadze, Joseph Andriashvili, ON THE PROBLEM OF THE TERMS OF TECHNO- LOGICAL PROCESS OF CHASING . . . . . 36</p> <p>Venera Burtchuladze A FILM ABOUT AN AZERBAIJAN NATIONAL HERO 42</p> <p>Nikoloz Tchiaureli ON ANALYSING THE INTONATIONS OF THE OPERA "ABESSALOM AND ETERI" . . . . . 44</p> <p>Eduard Goldernes THE BALLET OF THE CUBAN REPUBLIC . . . . . 49</p> <p>Solomon Khutsishvili</p>	<p>LETTERS OF NATO GABUNIA AND ASIKO TSAGA- RELI . . . . . 56</p> <p>Militsa Japaridze MONOGRAPH ON AKAKI PAGHAVA . . . . . 60</p> <p>Beno Gordeziani IN A PHOTOCORRESPONDENT'S ARCHIVES . . . . . 61</p> <p>Mary Karbelashvili SERGO KOBULADZE'S ILLUSTRATIONS TO SHA- KESPEARE'S TRAGEDIES . . . . . 65</p> <p>Nana Kavtaradze THE SONG OF THE ANDES . . . . . 72</p> <p>Archil Mshvelidze ESSAYS FROM THE HISTORY OF MUSICAL EDU- CATION IN GEORGIA . . . . . 74</p> <p>Irine Uznadze THE EXHIBITION OF GREGORI GAGARIN'S WORKS 81</p> <p>Nelly Tvauri MONUMENTS OF GEORGIAN CULTURE . . . . . 83</p> <p>Rima Lezghishvili THE CREATOR OF THE BEAUTY OF OUR LIFE . . . . . 84</p> <p>Pavle Khutchua A MERITED ARTIST . . . . . 86</p> <p>Archil Davtyan THREE PERFORMANCES REFLECTING THE PRESENT DAY . . . . . 91</p> <p>Tamar Okroshidze A GIFTED EXPLORER OF GEORGIAN FOLKLORE 94</p> <p>Chronicle of Art . . . . . 95-96</p>
--	---

**On the title-page:** on p. 2, the Kremlin Theatre (photo); on p. 3, unveiling of the monument to Karl Marx (photo); on p. 8-9 the hall of the XXII conference of CPSU; on p. 10 spaceman Titov (film-poster „To the Stars Again“); on p. 19-25, stills from the film „Kind People“; on p. 27, Nana Janashvili's portrait (photo); on p. 29, singer David Andghuladze with his former students (photo); on p. 34, N. Apak dze as Mehmene Banu („The Legend of Love“); on p. 35, N. Apakidze as Jou Fan („Typhoon“); on p. 37-38, a detail of Anchiskhali (photo) and some designs; on p. 39, the Khakhuli Virgin (photo); on p. 40, a detail of the Khakhuli icon (Photo); on p. 41, silver tray (photo); on p. 42, still from the film „Keroghli“; on p. 43, The Batumi Shipbuilding Yard\* painted by V. Zaridze, „Isindi“ by R. Keichekmadze; on p. 49, the Cuban first dancer Alicia Alonso (photo); on p. 50, the general director of Cuban Ballet Fernando Alonso, dancer Enrique Martines (photo) on p. 51, the leading dancer of the company, Margaret Dessa (photo). on p. 52, dancer Mirta Pla, first dancer Alicia Alonso (photo); on p. 53, Rodolpho Rodrigues as Albert („Giselle“, dancer Laura Reiner (photo); on p. 54, choreographer Leon Fokin (photo); on p. 55, ballet-dancer Josephine Mendes (photo); on p. 61, photoreporter Ruben Akopov, drawing by A. Balabuev; on p. 61-64, Ruben Akopov's phct illustrations; on p. 65-71, Sergo Kobuladze's illustrations to Shakespeare's tragedies; on p. 74-75 Ima Sumac on tour in Tbilisi (photoillustrations) on p. 81-82, G. Gagarin's drawings; on p. 84, Al. Akhvediani's portrait (photo); on p. 85, a flag (an applique work of pieces) made by Al. Akhvediani; on p. 86-88, the presidium of comp-ser Shalva Taktakishvili Jubilee evening; at the Jubilee concert (photos); on p. 89, portrait of Zoya Rukhadze—sculpture by Guga Mikadze; on p. 90, George Milorava' paintings; on p. 94, portrait of professor Ksenia Sikharulidze (photo).



ENTHÜLLUNG DES KARL MARX-DENKMALS IN MOSKAU . . . . .	2	Solomon Churischwill	BRIEFE VON N. GABUNIA UND A. ZAGARELI . . . . .	56
DIE HEUTIGE GENERATION WIRD IN KOMMUNISMUS LEBEN . . . . .	4	Miliza Dshapharidse	MONOGRAPHIE ÜBER AKAKI PHAGAWA . . . . .	60
DAS KREMLTHEATER . . . . .	8	Beno Gordesiani	ARCHIV EINES PHOTOKORRESPONDENTEN . . . . .	61
Georg Dolidse	10	Meri Karbelaschwilli	KOBULAUDES ILLUSTRATIONEN ZU CHAKESPEARES TRAGÖDIEN . . . . .	65
Giwi Ordshonikidse	13	Mana Kawtaradse	LIED VON ANDEN . . . . .	72
PROKOFIEW UND WIR . . . . .	13	Artschil Mschwelidse	BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER MUSIKALISCHEN BILDUNG IN GEORGIEN . . . . .	74
Othar Sephiaschwilli	19	Irina Usnadse	AUSSTELLUNG VON GRIGOL GAGARINS WERKEN . . . . .	81
GENERATION UND IHR SCHICKSAL . . . . .	19	Nelli Twauri	DENKMÄLER GEORGISCHER KULTUR . . . . .	83
Donara Kandelaki	27	Rima Lesgischwilli	DER KULTURSCHAFFENDE UNSERES GEISTESLEBENS . . . . .	84
GEBURT DES MUSIKERS . . . . .	27	Pawel Chutschna	VERDIENTER KÜNSTLER . . . . .	86
Nadeshda Schalutaschwilli	30	Artschil Dawthiani	ZWEI BÜHNENSTÜCKE UNSERER ZEIT . . . . .	91
DIE JUGEND KOMMT . . . . .	30	Thamar Okroschidse	BEGABTER FÖRSCHER DER VOLKSLIEDER . . . . .	94
Pawel Chmaladse	32	CHRONIK DER KUNST . . . . .	95	
NEUES THEATERSTÜCK VON UNSERER JUGEND . . . . .	32			
Sergo Charasischwilli	33			
DIE HELLE LAUFBAHN DES SCHAUSPIELERS . . . . .	33			
Akademiker F. Thawadse	36			
Ingenieur J. Andriaschwilli—Tscheduri	36			
ZUR BEGRIFFSRAGE DER TECHNOLOGISCHEN VORGÄNGE DER KUNST . . . . .	36			
Wenera Burtschuladse	42			
EIN FILM VOM ASERBAIDSHANER VOLKSHelden	42			
Nikolaus Tschiaureli	44			
ZUR INTONATORISCHEN ANALYSE DES OPERNSTÜCKES „AŞESALOM UND ETHERI“ . . . . .	44			
Eduard Goldernes	49			
DAS BALLETT DER KUBANISCHEN REPUBLIK . . . . .	49			

Auf dem Titelblatt: In Kosmos—von Balabuew; Auf der 3. Seite des Umschlagblattes: Bild von Roinischwilli „Ein Winkel auf dem Rustaweliprospekt“; S. 2 Das große Kremltheater (Photo); S. 3 Enthüllung des Karl Marx-Denkinals (Photo); S. 8—9. In der Festungshalle des XXII Parteitages der KPSS (Photo); S. 10 Der Raumlieger Hermann Titow (Kino-plakat „Wieder zu den Sternen“); S. 19—25. Szenen aus dem Film: „Gütige Menschen“; S. 27 Portrait von Nana Dshanaschwilli (Photo); S. 29 David Andguladse bei seinen ehemaligen Zöglingen (Photo); S. 34 Schauspieler N. Aphagidse als Meheme Banuh („Legende von einer Liebe“); S. 35 N. Aphagidse als Dshou—Phan („Taifun“); S. 37—38 Detail des Antichist.ater Klosters (Photo) und Skizzen von Thegen; S. 39 Bilinis Muttergottes in der Chachuli—Kathedrale (Photo); S. 40 Ein Detail desselben Bildnisses (Photo); S. 41 Silberne Schalle (Photo); S. 42 Szene aus dem Film „Korogli“; S. 43 Batumer Schiffbauhalle—Gemälde von Wl. Saridse; „Isindi“ (Volkstümliche Kerkunst)—von Ketekmadse; S. 49 Ballettsolistin aus der Republik Kuba: Alisia Alonso (Photo); S. 50 Der Chefdire teur des „Kubanischen Balletts“ Fernando Alonso und Ballettänzer Enrique Martines (Photo); S. 51 Primadonna der Ballettgruppe Margoritta Desaa (Photo); S. 52 Ballettänzerin Mirta Pla und die Solistin Alisia Alonso (Photo); S. 53 Alberto Rodolf Rodrigues („Shisel“); Balletteuse Laura Rainer (Photo); S. 54 Ballettsolist Leon Fokin (Photo); S. 55 Balletteuse Josep. na Mendes (Photo); S. 61 Photokorrespondent Ruben Akophow—Zeichnung von A. Balabuew; S. 61—64 R. Akophows Photoillustrationen; S. 65—71 S. Kobuladse, Illustrationen zu Chakespeares Tragödien; S. 74—75 Ima Sumak in Tbilissi (Photos); S. 81—82 Gagarins Zeichnungen; S. 84 Portrait von Alexander Achwlediani (Photo); S. 85 die Fahne (Applikation aus Stoffen)—ausgeführt von A. Achwlediani; S. 86—88 Präsidium zum Jubiläumsabend des Komponisten Sch. Taktakischwilli und eine Veranstaltung zu Ehren des Jubilars (Photos); S. 89 Soja Ruchades Portrait—Steinbild von G. Mikadse; S. 90 Gemälden von Künstlern; S. 94 Portrait der Professorin Ksenia Sicharulidse (Photo).

Im Verzeichnis des Hefes № 8—9 unserer Zeitschrift muß die dritte Zeile nach der Verbesserung des typographischen Fehlers so gelesen werden: „GRASSE DOKUMENTE“ usw.





