

საბჭოთა ხელოვნება

180 / 3
1972 4

180
1972

СОВЕТСКОЕ
ИСКУССТВО
SOVIET
ART
SOWJETKUNST
ART
SOVIETIQUE



1972

საგჭოთა სელოვნება

180
1972

780
970



შურნალი ბაგოდის 1921 წლიდან

თუბტტი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ჟორნალისტობა



საპარტვილო სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-კოლტიკური,
ლიბერატორულ-მხატვრული, მეცნიერულ-თეორიული ყოველთვიური შურნალი

1972



12/28



გ. თორიძე

ბელადის მოწოდება

გ. მირინაშვილი.

საბჭოთა საქართველო.





სსრ კავშირის 50 წლისთავის შესახებ

მიმდინარე წლის დეკემბერში სრულდება სსრ კავშირის შექმნის 50 წლისთავი. ამ ღირსშესანიშნავ თარიღს დიდი აღმავლობით ხვდება მთელი საბჭოთა ხალხი. რომლის მუშაობას ს:ფუძვლად უდევს სკკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების გაერთიანების შექმნის 50 წლისთავისათვის მზადების შესახებ“. ამ მხრივ ჟურნალ-გაზეთების მუშაკების მისწავლოვანი ღონისძიებები დაუსაზა გაზეთმა „პრავდაში“ I აპრილის მოწინავე სტატიაში „პრესის მუშაობის დიდმნიშვნელოვანი ეტაპი“.

საზეიმი თარიღთან დაკავშირებით ამჟამად ჩვენი დიდი ქვეყნის ყველა რესპუბლიკაში მიმდინარეობს არა თუ გაცხოველებული მზადება, არამედ ტარდება კონკრეტული ღონისძიებები.

საქართველოს კვ ცენტრალურმა კომიტეტმა თავის მხრივ პლენუმზე, რომელიც 29-30 მარტს გაიმართა, პირველ საკითხად განიხილა პარტიული ორგანიზაციების ამოცანები საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის შექმნის 50 წლისთავისათვის მზადებასთან დაკავშირებით. ამ საკითხზე მოხსენება გააკეთა სკკ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ვასილ მჭავანძემ.

პლენუმის დღის წესრიგში იყო კიდევ ორი საკითხი: რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციების ამოცანები კაპიტალური მშენებლობის გაუმჯობესების საქმეში (მომხსენებელი — საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მფორე მდივანი ალბერტ ჩუკინი) და ინფორმაცია საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პლენუმების შუა პერიოდში საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს საქმიანობის შესახებ (ინფორმაცია გააკეთა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანმა ნიკოლოზ ცხაკაიამ). სამივე საკითხზე საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პლენუმმა მიიღო შესაბამისი დადგენილება.

ამხ. ვ. მჭავანძემ თავის მოხსენებაში — „საქართველოს პარტიული ორგანიზაციების ამოცანები სსრ კავშირის შექმნის 50 წლისთავისათვის მზადებასთან დაკავშირებით“ — პლენუმის მონაწილეებს მოუთხორო იმ ღონისძიებების შესახებ, რომელიც მიიქმედება იუბილეს და ხაზგასმით აღნიშნა, რომ იუბილესათვის მზადება მიმდინარეობს სკკ XXIV ყრილობის იდეატა და გადაწყვეტილებათა ზემოქმედებით. „საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის შექმნის 50 წლისთავი, — განაცხადა ვ. მჭავანძემ. — ჩვენ უნდა აღვნიშნოთ ახალი წარმატებით სოციალისტურ შეჯიბრებაში, ეკონომიკისა და კულ-

ტურის შემდგომი განვითარებისათვის. პარტიულ-პოლიტიკური, იდეურ-აღმზრდელითი, იდეოლოგიური მუშაობის ახალი გაქაწებით. მთელი ჩვენი საქმიანობა მოგახმართო მათის შრომითი და პოლიტიკური აქტივობის გაძლიერებას. მათს ფართოდ ჩაბმას კომუნისტურ მშენებლობაში“.

შემდეგ ამხ. ვ. მჭავანძე შეეხო მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის საკითხებს, აღნიშნა მოპოვებული წარმატებები, ხუთწლიანი კარგი სტარტი, მაგრამ იქვე მიუთითა, რომ ჯერ კიდევ ძალიან დიდი სამუშაო შესასრულებელი. მანვე მტიციე რწმენა გამოთქვა, რომ რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაცია, ყველა მშრომელი წარმატებით შესასრულებს დასასულ ამოცანას.



მოსხენების მნიშვნელოვანი ნაწილი მიედევნა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებას „სკკპ XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებათა შესასრულებლად საქართველოს კომპარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის შესახებ“ ანხ. ვ. მჭავანაძემ ვრცლად ილაპარაკა ამ დადგენილებაზე. იმაზე, რომ მასში გამოტანილია სავსებით სამართლიანი, სავსებით სწორი დასკვნა, რომ პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის დონე, მის მიერ სამეურნეო და კულტურული მნიშვნელობის ხელშეწყობა ჯერ კიდევ მთლიანად არ შეესაბამება XXIV ყრილობის მოთხოვნებს და იმ ამოცანებს, რომლებიც უნდა გადაწყვიტოს ქალაქის პარტიულმა ორგანიზაციამ. მოხსენებელმა იქვე აღნიშნა, რომ პარტიის თბილისის კომიტეტმა სწორად გაიგო ეს გადაწყვეტილება, სწორი პოლიტიკური შეფასება მის ამიტომ ეჭვი არ არის, რომ იგი განუხრავლად იხელმძღვანელებს ამ დადგენილებით და ძირფესვიანად გააუმჯობესებს მუშაობას.

ამხ. ვ. მჭავანაძე კვლავ უბრუნდება მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის საკითხებს და ყურადღებას ამახვილებს ნაკლებად მხარეებზე. კერძოდ, სახს უსვამს იმას, რომ ყოველი საწარმო, კოლმეურნეობა თუ საბჭოთა მეურნეობა უთუოდ უნდა ასრულებდეს სავსებით დავალებას, ყურადღება უნდა მიექცეს თითოეული მუშაკის შრომის პროდუქტიულობის გაზრდას, წარმოების ტექნიკურ ხელახალ აღჭურვას, შრომის, მეურნეობის გაძლიერს, მართვის მოწინავე ქეთოდების დანერგვას, სასოფლო-სამეურ-

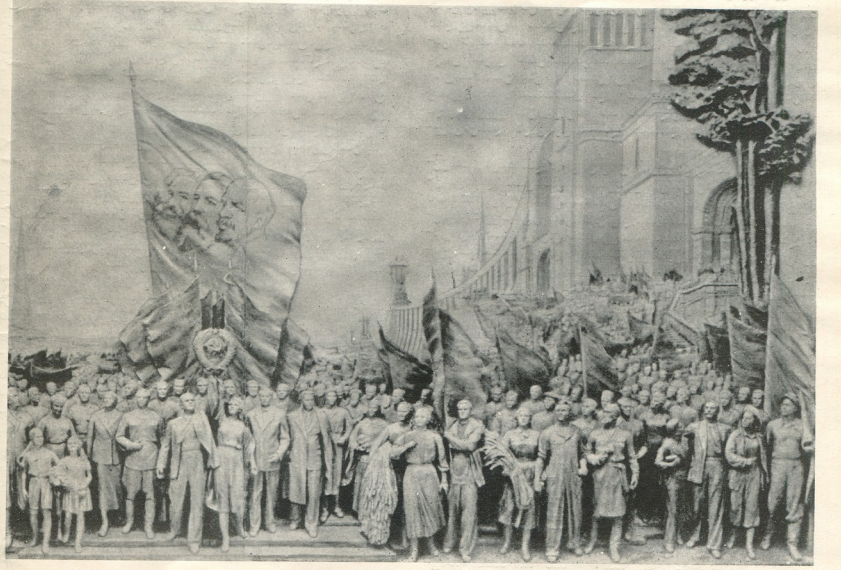
ნეო წარმოების აღმავლობას, გეგმების შესრულებას ყველა დარგში.

შემდგომ მოხსენებელმა ილაპარაკა ხუთწლეულის მთავარი ამოცანის — ხალხის ცხოვრების მატერიალური და კულტურული დონის მნიშვნელოვან ამაღლებაზე. ამ მხრივ მან ყურადღება გაამახვილა იმ ნაკლოვანებებზე, რომლებიც ვეჯდება ვაჭრობის ორგანიზაციაში, საყოფაცხოვრებო და სამედიცინო მომსახურებაში, სასოფლო-სამეურნეო დარგის დასაცავში.

ამხ. ვ. მჭავანაძემ თავის მოხსენებაში დიდი ადგილი დაუთმო იდეოლოგიის საკითხებს „ჩვენი ამოცანა, — განაცხადა მოხსენებელმა, — პარტიის საქალაქო და რაიონული კომიტეტების, პირველადი პარტიული ორგანიზაციების ამოცანა ახლა ის არის, რომ მნიშვნელოვნად გააუმჯობესონ იდეოლოგიური მუშაობა, აქტიურად წარმართონ იგი იმისათვის, რომ მშრომელებს ჩაუნერგონ მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობა, მაღალი ზნეობრივი ჯიესებები, რომლებიც უნდა აქონდეს კომუნისტების მორჩილებს, ფართოდ გაუწიონ პროპაგანდა პარტიის XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებებს“.

იქვე ამხ. ვ. მჭავანაძემ აღნიშნა: „საჭიროა უზრუნველყოთ ხალხთა ისტორიის შეფასებისადმი თანმიმდევრულად კლასობრივი, მკაფრი მეცნიერული მიდგომა. გავაძლიეროთ მშრომელთა ინტერნაციონალური აღზრდა“.

„პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის პლენუმზე, — განაგრძობს მოხსენებელი, — აღინიშნა ხეროიული იდეურ-პოლიტიკური შეცდომები, რომლებსაც შეიკავენ ა. მენაღდის წიგნი „საქართველოში ბურჟუაზიულ-დემოკ-



რატული მოძრაობის და სოციალისტური რევოლუციის გააზრების ისტორიოგრაფია (1917-1921 წლები)». ამხ. ვ. მჭავანაძის ილაპარაკა იდეურ-პოლიტიკური ხასიათის შეცდომებზე, რომლებიც დაუფა ურხაბო „საბჭოთა სე-ლოფების“ რედაქტორმა ო. გვაქამ, თბილისის ავდაგოვი-ური ინსტიტუტის რექტორის გ. ბანძელაძის ზეპირი და იტყობინა გაოსკლების შეცდომებზე.

„ვევლი ამ საკითხში, — თქვა ამხ. ვ. მჭავანაძემ, — დრმად, საფუძვლიანად უნდა გავერკვეთ, სათანადო პო-ლიტიკური აფხვად მივყავთ დაფუძვლულ შეცდომებს. გამო-ვასწორებთ ისევე და ისე თვითყველ, რომ ასეთი ხასიათის შეცდომები ადარ გამოვიდეს. აისათვის კი ჩვენ ყოველ-თვის და ყველაფერში უხდა ვიჩინდეთ სახვედრო პარტი-ულ პრინციპულთან, სომხობოფელთან და სიბნელეს, დროულ რეაგირებას ვახდენდეთ ასეთ ფაქტებზე, გვერდს არ ვუვიდდეთ მათ“.

მიმხსენებელი შეეხო შემოქმედებითი კავშირებისა და ორგანიზაციების, კულტურული დაწესებულებების, სასაბ-ჭოთაო კოლეჯების, ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღ-ვაწეთა უზიარობას. აღნიშნა ავ ხშირი მთავრებული წარმა-ტებები და მათ მოუწოდა სრულად, მაჭაფოდ ავიყინო ეს ცდენებები. კერძოდ, ამხ. ვ. მჭავანაძემ თქვა, რომ „კულ-ტურის საპიოსიტრომ მჭეტი მოთხოფივლითა უნდა გამო-ინიროს თეატრების რეპერტუარის შედგენის დროს, გან-საკუთრებულ ყურადღებათ მოვევიდოს მის ადუერ მიხარ-თულებს, იბრთლოს იმისათვის, რომ რეპერტუარში წამ-ყვანი ადგილი დაიკავონ თანამედროფების თეატრმა, რომ საექტალებში ღირსეულად აისახოს ჩვენი სინამდვილე, კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის ეპოქა“.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებს „ლი-ტერატურულ-სახატერული კრიტიკის შესახებ“ უპუქე ვ. პ. ბეჯავანაძემ სამოქმედო პროგრამა დაესაზა სახართოების მჭერათა კავშირის მომავალ მუშაობაში. მახ სკკპ გა-უსვა იმას, რომ „მჭერათა ორგანიზაციამ უკეთ უხდა უხელდაუხანლოს თავის ბეჯედობის ორგანობას, როგო-რცადა ურხაბლები „ისიკარა“ და „მხათობა“, რომლებიც სათანადო მოთხოფივლობას არ იჩენენ გამოქვეყნებული მასალების იდეურ დონისა და მსატერული ღირეფულე-ბისადმი“.

ამხ. ვ. პ. მჭავანაძემ ვრცლად ილაპარაკა სამეც-ნიერო ორგანიზაციებზე, ბეჯედობის ორგანობისა და შემოქ-მედებითი კავშირებზე, მათს მუშაობაზე სსრ კავშირის 50 წლისთავის აღნიშვნასთან დაკავშირებთ და თქვა: „მჭე-რათა, კომპოზიტორთა, მსატერათა კავშირებში, აგრე-ფი, კინემატოგრაფისტთა კავშირში უნდა შეიქმნას ნამდვი-ლიდ შემოქმედებითი საქმიანი ვითარება, მაღალი მომ-თხოფივლობის ვითარება, კრიტიკისა და თვითკრიტიკის ვითარება. მხოლოდ მაშინ მივალეფთ საგრძნობ წარმატე-ბებს მთელს ჩვენს მუშაობაში“.

რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის წინაშე მდგო-მი ამოკანების გადასაწყვეტად ამხ. ვ. მჭავანაძემ სახი გაუსვა თბი ძირითად საკითხს. ესენია: მუშაობის ვაუმ-ჯობესება; კარდობთან; პარტიული და სახელმწიფოთ დის-ცპლინის ყოველმხრივ განმტკიცება, ხელმძღვანელი კად-რების პასუხისმგებლობის ამაღლება; მიღებული გადა-წყვეტილებების მოგვარება, პარტიისა და მთავრობის დი-რექტივების შესრულების ქმედითი შემოწმება; ჩვენი პარ-ტიის საფუძვლის — პირველად პარტიული ორგანიზაციე-ბის საქმიანობის ყოველმხრივი გაუმჯობესება.

„მთელი ჩვენი მუშაობა, მთელი ჩვენი საქმიანობა ახ-ლა — ვანახდა ვ. პ. მჭავანაძემ, — უნდა დაექვემდებ-აროს ერთ მიზანს, ერთ ამოკანს — უსრუნველყოფით მთელი ჩვენი პარტიული კომიტეტების ორგანიზატორუ-

ლი და პოლიტიკური მუშაობის შემდგომი გაძლიერება/წარმართობით იგი საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკე-ბის კავშირის შექმნის 50 წლისთავისათვის — ჩვენი მთავ-რული ვალდებობა ხალხის დიადი დღესასწაულის წარმატებით მოსამსახდრებლად, დავარჯიშოთ კომუნისტები, ყველა მართ-მელი სკკპ XUV ყროლობის მიერ დასახული საფურერი და კულტურული მშენებლობის უმნიშვნელოვანეს ამოკანათა წარმატებით შესრულებისათვის“.

ამხ. ვ. მჭავანაძე თავის მოხსენებაში შეეხო სხვა მნიშ-ვლივითა საკითხებსაც, რომელთა სწორად გადაჭრა და აჩესასი გაუმჯობესება დიდად შეუწყობს ხელს მთოფელთა, მათ შორის ახალგაზრდობის აღზრდას კომუნისტური სე-ლისკვებით. ეს იქნება ღირსეული შეხვედრა საბჭოთა კავშირის ხალხთა ის დიდი ვითარებათ, რომელიც ემდ-ფება სსრ კავშირის შექმნის ხანგარასაუკუნოვან ოთხილეს.

„ბევრი რამ უნდა გააკეთოს მასობრივი ინფორმაციის ორგანობებმა — იგივთა ურხაბო-გაზეთებმა, რადიოს და ტელევიზიამ — თვეა ამხ. ვ. მჭავანაძემ მოხსენებაში. უფო-რი ფართოდ უნდა ვაშუქვედეთ სსრ კავშირის 50 წლის-თავისადმი მზადებას, უფოო მჭაფოდ ვუჩვენებდეთ ლხი-ბული ეროვნული პოლიტიკის წარმატებებს, უფოო მზინ-დასახულად ვუხებრავდეთ მწრომლებს იბტერაციონალ-ურ სულისკვებითას. ცხადია, მუშაობა ამ მიმართულე-ბის წარმოება და არც თუ ურიადოდ მაგრამ ახლა ეს თუხა დღიით დღე სულ უფოო სრულად და ყოველმხრივ უხდა ზეჯედობდეს გამოქვეყნებულ მასალებში, რადიო და ტე-ლევიზიამცამყვინა“.

უკრალის „საბჭოთა ხელოვნება“ ამ მხრივ მრავალ სა-ინტეტუსო მასალას პირდება თავის მეთხველებს. სავან-გეფით მშემუშავიული გეგმის მიხედვით იგი კვლავაც გა-ნაოქვეყნებს იდეურად სრულყოფილ, მისასწავლად უე-რილებს, სტატეებს, ხარეკვებებს, შემოქმედებით პირტერე-ტებს, ილუსტრაციებს. როგორც ჩვენი ურხაბის წინა ხო-მერმაც აღიბინა, „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია დი-დად არის დავალებული საქართველოს კომპარტიის ცენ-ტრალური კომიტეტისაგან, რომელმაც სწორად გაანალიზა ურხაბის მუშაობა და სამართლიანად გააკრიტიკა იგი. საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის პრისიკაპულმა კოფუნისტურმა დამოკიდებულებამ ურხაბისადმი, აგრე-ფი სკკპ ცენტრალური კომიტეტის იანერის დადგენილებამ „ლიტერატურულ-სახატერული კრიტიკის შესახებ“ ახალი ძალით ამოქმედა რედაქციის კოლექტივი, რომლის მი-ზანია სწრაფად აღმოფხვრას ნაკლოვანებანი, თვითკრიტი-კულად გადახედოს მისი მუშაობის ახლო წარსულს, ფარ-თოდ გააშუქოს თანამედროფების მნიშვნელოვანი საკი-ნებები ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში.

გაზეთი „პრადე“ 1 აბრილის მოწინავეში „პრესის მუშაობის დიდმნიშვნელოვანი ეტაპი“ მიუთითებდა: როცა ვაქვეყნებთ მასალებს სსრ კავშირის 50 წლისთავისადმი მიძღვრილ თემატიკაზე, უნდა გვესმოგვდეს, რომ მათი დაზრდილობითი შემოქმედება მეთხველეს... დამოკიდე-ბულია საკითხების იდეურ შინაარსზე, მათს უსუსტ და ღრმა დანშუგავებაზე, ურხაბის კოლექტივთა პროფესიული ოსტატობის დონეზე. სარედაქციო კოლექტივების მოვალეობა სრულ-ყონ მუშაობის ორგანიზაცია და უსუსტად დაგვემონ იგი, მიზნიდონ საუკეთესო შემოქმედებითი ძალები, აქტიურად გამოიყენონ მწრომელთა წერილები“. „პრადესის“ ეს მი-თითება სამოქმედო პროგრამაა პრესისათვის, მათ შორის ურხაბო „საბჭოთა ხელოვნებისთვისაც“.

დიდი შეპოქეაღის იუბილეათვის

დავად იმისა, რომ ქართული თეატრალური მუზის სახე-სურში ასე მცირერიცხოვანი ჯგუფი იდგა, მათი ცხოვრება მანკე ეკონომიური სიღუჭიერთა და პოლიტიკური უწყუ-ლებობით ხასიათდებოდა. ეს გარემოება განაპირობებდა კიდევ შემოქმედებითი პროცესების მოღუნებულ მდინარე-ბას. მესმევიერ მთავრობას არ შესწევდა უნარი და არც სურვილი ჰქონდა დახმარებოდა ქართულ თეატრს. სწო-რედ ამიტომ იყო, რომ არავითხელ დაისვა ქართული თე-ატრის დახურვის საკითხი, თუმცა შემოქმედებითად ქარ-თული თეატრი უკვე აღარ არსებობდა. იგი ფიქცია იყო. სულ სხვა პირობები შეიქმნა საბჭოთა ხელისუფლების პირველი დღიდანვე. მიუხედავად იმისა, რომ ახალგაზრ-და საბჭოთა რესპუბლიკას უამრავი რთული ეკონომიური საკითხის გადაჭრა, ქვეყნის მეურნეობის აღდგენის ამოცა-ნა ედგა დღის წესრიგში, მან დიდი ყურადღება დაუთმო ქართულ თეატრს, რადგან კარგად ესმოდა თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი როლის შესრულება ძალუმ თეატრს და პრობლემის რადიკალურად გადასაჭრელ გზებს დაუწყო ძე-ბნა. და აი, სწორედ მაშინ მოიწვიეს საქართველოში კ. მარ-ჯანიშვილი, მაშინ დაიბადა პირველი საბჭოთა სპექტაკლი. 1922 წლის 25 ნოემბერი თეატრის ისტორიაში ოქროს ასო-ებით ჩაიწერა. დღეს არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელს საბჭოეთშია ცნობილი, თუ რაოდენ დიდებული სპექტაკლი იყო „ცხვრის წყარო“.

მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის დამსახურება მხოლოდ იმით როდი განისაზღვრება, რომ იგი დიდი რეჟისორი იყო და ბრწყინვალე სპექტაკლებს ქმნიდა, რასაკვირველია, არა. კოტე მარჯანიშვილმა უფრო მნიშვნელოვანი ამაგი დასდო ქართულ კულტურას — მან აღმოაჩინა და ქართულ თეატრში სათანადო ადგილი მიუჩინა ისეთ დიდ არტის-ტულ მასტერებს, რომლებსაც შესაბამისი პატივი არც იყო-და. მან ქართულ ხალხში განამტკიცა რწმენა იმისა, რომ ჩვენში იქნება, იარსებებს თეატრი, რომელიც იხელმძღვა-ნელებს რევოლუციურ სულისკვეთებაზე დაფუძნებული დიდი ჰუმანური პრინციპებით. ამით კოტე მარჯანიშვილ-მა იზრუნა ქართული ხელოვნების მომავალზეც. მან და-ტოვა ისეთი განძი, რომელსაც არასოდეს აკლდება ფასეუ-ლობა, პირიქით, იზრდება, ვითარდება — ეს არის ქარ-თული თეატრის დემოკრატიული, რევოლუციური სულის-კვეთებით გამსჭვალული კაცთმოყვარული პრინციპები.

ჩვენ წელს აღვნიშნავთ დიდი რეჟისორის, ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებლის კოტე მარჯანიშვილის დაბადების 100 წლისთავს.

— რა ღონისძიებებია დასახული ამ იუბილეს ჩასატა-რებლად?

— საიუბილეო სამზადისი უკვე კარგა ხანია დაიწყო, შექმნილია საიუბილეო კომისია, რომელშიც შედიან ქარ-თული კულტურის, მეცნიერების, ლიტერატურის გამოჩე-ნილი მოღვაწეები. მათ შორის ცოტა როდია ისეთი, რომ-ლებიც უშუალოდ კოტე მარჯანიშვილმა აღზარდა.

საიუბილეო კომიტეტმა გადაწყვიტა, რომ დიდი რეჟი-სორის, კოტე მარჯანიშვილის იუბილე აღინიშნოს მიმდი-ნარე წლის 12 ოქტომბერს. საიუბილეო საღამო გაიმარ-

გვესაზღვრება საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე, კ. მარჯანიშვილის საიუბილეო კომისიის თავმჯდომარე,
აკადემიკოსი გიორგი კოჭენია

— როგორ დახასიათებდით კოტე მარჯანიშვილის მნიშვნელობას ქართული კულტურის ისტორიაში?

— კოტე მარჯანიშვილს უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ქართველი ერის სულიერი სავანძურის გამდრეების საქ-მეში. მის სახეზე უკავშირდება ჩვენი თეატრალური ხელოვნების მანამდე არნახული გამარჯვება. თუ ჩვენ დღევან-დელი ადამიანის თვალთ შევხედავთ კოტე მარჯანიშვილის მოღვაწეობის მცირე მონაკვეთს საქართველოში, დავრწმუნ-დებით, რომ მან გვიჩვენა უდიდესი შემოქმედებითი გმი-რობა — სრულიად მოკლე ხანში რადიკალურად შეცვალა ქართული თეატრალური ხელოვნება.

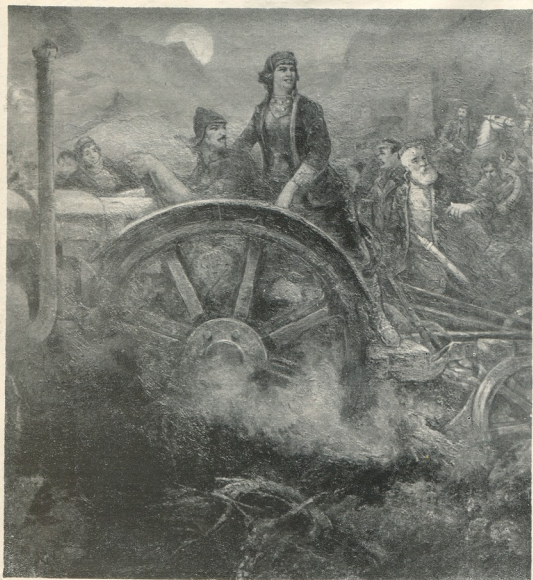
გავისწვნით რა იყო ქართული თეატრი მანამ, სანამ კოტე მარჯანიშვილი ჩამოვიდოდა საქართველოში. ერთ ფაქტს მოვიშველებ — საქართველოში საბჭოთა ხელი-სუფლების დამყარებამდე ჩვენში იყო სულ რაღაც 106 თე-ატრალური მოღვაწე — მასხიობი და რეჟისორი. მიუხე-

სამართველოს სსრ და
სამართველოს კომპარტიის
50 წლისთავისადმი
მიძღვნილი გამოფანიდან



რ. რამიშვილი.

თამილა.



ი. ბარნაბიშვილი.
ახალი ცხოვრების ზღურბლზე.

საბჭოთა სახვითი ხელოვნება

იღეათა ბრძოლაში

თანამედროვე ეტაჟჳე

ედუარდ კანდელაკი

ბურჳუაზიული კულტურა იდეოლოგიური
ბრძოლის უშაჳე

მსოფლიო მხატვრული კულტურის განვითარების ისტორიული გამოცდილება თვალნათლივ მოჳმობს, რომ ხელოვნება ასახავს სინამდვილეს და მთლიანად დაკავშირებულია ადამიანის, საზოგადოების ცხოვრებასთან, ხოლო მისი მამობრავებელი ძალების აღმოჩენა შეიძლება მხოლოდ სოციოლოგიურად, რამდენადაც სულიერი წარმოების მთელი სფერო მეორადია ადამიანთა სოციალური ცხოვრების მიმართ.

თანამედროვე ეპოქის ორი იდეოლოგიის გლობალური ბრძოლის მხატვრული კულტურის დარგში ადგილი აქვს ხელოვნების პოლიტიზაციის ინტენსიურ პროცესს. „ზღუდის ორივე მხარეს“ ხელოვნება გახდა აღიარებული იდეოლოგიურ იარაღად, თუმცა არც ისე შორეულ წარსულში ბურჳუაზიის პოლიტიკური და ესთეტიკური აზროვნება არ სცნობდა პოლიტიკისა და ხელოვნების კავშირს, მათს ურთიერთდამოკიდებულებას და თავს იწინებდა მხატვრული შემოქმედების აპოლიტიკურობით, რაც სათანადო ისტორიულ პირობებში, სანამ სოციალისტური ხელოვნება გააღიქვეოდა ისტორიულ მოვლენად და პროლეტარიატის საბრძოლო იარაღად, საესტეტიო ფიანსჳემოდა კაპიტალისტური საზოგადოების სუსსა და ბუნებას.

აუცილებელია აღინიშნოს, რომ ბურჳუაზიული ხელოვნება არ წარმოგვიდგენია როგორც განუყოფელი მთელი ტოტალურად მტრული სოციალისტური ხელოვნებისადმი წინააღმდეგობების გარეშე, ხოლო სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი — როგორც გაეხიზნული, როგორც მაკანი წესებისა და ბრძანებების კოდექსი, რომელიც არ ქვემდებარება დროის ქროლოგსა და ჩვენი საზოგადოების განვითარების პირობებს, რამდენადაც ხელოვნების სახეები, ფორმები და მეთოდები, მათი მონაწილეობა იდეოლოგიურ ბრძოლაში სხვადასხვა და დამოკიდებულია იდეოლოგიური ბრძოლის მდგომარეობაზე, თვით ხელოვნების განვი-

თარების დონეზე. ეს წინასწარ განსაზღვრავს საკითხისადმი დიალექტიკურ მიდგომას და იდეური ბრძოლის დინამიკის აუცილებელ გათვალისწინებას „დროის შექსწოტის“ რადგან ბურჳუაზიული იდეოლოგიასთან ჩვენი ბრძოლის საშუალებები და მეთოდები ამ ბრძოლის პროცესში „ცვდება“ და ძველდება მორალურად რამდენადმე უფრო ადრე, ვიდრე მატერიალურად, და იარაგი, რომლითაც ჩვენ ვიბრძოდით 10-15 წლის წინათ, ახლა უკვე ნაკლებ ეფექტს იძლევა. ეს იმითმაც ხდება, რომ ჩვენი იდეური მტერი დაუღალავად იცვლის სახეს, ოსტატურად ნიღბავს თავის ვერაგობას.

ხელოვნების როლის განსაზღვრისას იდეურ ბრძოლაში აუცილებელია მხედველობაში მივიღოთ კაპიტალისტური ქვეყნებში სულიერი სამყაროს სტრუქტურის არაერთგვარობა. „თვითმულ ნაციონალურ კულტურაში მითხოვება თუმცა განუვითარებელი, დემოკრატიული და სოციალისტური კულტურის ელემენტები, ვინაიდან თვითმულ ერში არის მშრომელი და კვლავიერული მასა, რომლის ცხოვრების პირობები გარდუვალად წარმოშობენ დემოკრატიულ და სოციალისტურ იდეოლოგიას. მაგრამ თვითმულ ერში არის აგრეთვე ბურჳუაზიული კულტურა (ხოლო უმრავლესობაში კიდევ შავრაზმული და კლერიკალური) — ამასთან არა მარტო „ელემენტების“ სახით, არამედ გაბატონებული კულტურის სახით.“ — ურდა ვ. ი. ლენინი 1913 წელს სტატიაში „კრიტიკული შენიშვნები ნაციონალურ საკითხზე“.¹

ვ. ი. ლენინის ეს მნიშვნელოვანი მეთოდოლოგიური მითითება ორი კულტურის შესახებ განმსაზღვრელა ბურჳუაზიული კულტურისა და ხელოვნების ანალიზისას, ცალკეული მხატვრების შემოქმედებით კონკრეტულების წინააღმდეგობათა და ბუნდობანებათა ახსნისას. ამავე დროს, უფლება არა გვაქვს კაპიტალისტური ქვეყნის მხატვარი

¹ ლენინი, თხზულებანი, მეოთხე გამოცემა, ტომი 20, გვ. 10.

წარმოვიდგინოთ როგორც ჩვენი იდეური მოწინააღმდეგის განზოგადებულ-სინთეზირებული ფიგურა, ზუსტად ისევე, როგორც არ შეიძლება ბურჟუაზიული სამყაროს მხატვრები დადასტოვონ მხოლოდ პროგრესული და მხოლოდ რეაქციული მხატვრებდა. მათი შემოქმედების სასიათში ვერ შევამჩნიოთ ყველა სოციალური ელფერი და განსხვავება. ჩვენთვის აუცილებელია არა მარტო ვხედავდეთ, არამედ ავხსნათ კიდევ ბრეტისა და კავასა, ფერხან ლექსსა და სალ-ვატრო დაღის იდეური პოზიციები, დიალექტიკურად მივედეთ დოს-პასოსა და სინკლერის მეტაფორფორებს, მოვხსნათ სარტრისა და ანტონინანს ფილოსოფიის დიალექტიკურად სწორი ახსნა, ვინაიდან კაპიტალისტურ ქვეყნებში მხატვრული შემოქმედების სოციალურ-პოლიტიკური პალიტრა საკმარისად ჭრელია და მრავალფეროვანი.

ხშირად ხდება, რომ ბურჟუაზიული სამყაროს მხატვარი ოპოზიციანია სისტემასა და საზოგადოებასთან. მისი მანკიერებისა და წყულებების შეცვლის მიუხედავად იგი ვერ აკეთებს სწორ სოციალურ დასკვნებს და ვერ პოულობს პასუხს იმ საკითხებზე, რომლებიც მას აწუხებს, „ეფლობა ცხოვრების ასპურდში, მიღის ანსტრაქტული შემოქმედებად. ხშირად მხატვარი იძულებულია იმეზოს კაპიტალისტისათვის, რათა ცხოვრებისა და შრომის პირობები ჭქონდეს. არაიშვითად იგი იმდენად გამოყვეტიებულია ანტი-სოციალიზმის შხამით, რომ რწმენითა და სიმართლით ემსახურება ექსპლოატატორთა უმცირესობას.

კაპიტალისტურ საზოგადოებაში ყოველითვის არის ნიადაგი სოციალისტური იდეოლოგიის წარმოშობა-განვითარებისათვის, აგრეთვე მოწინავე კულტურისა და ხელოვნების განვითარების შესაძლებლობაც. ვ. ი. ლენინმა იმ პირობებში მშრომელი კლასისა და ექსპლოატირებული ხალხის არსებობიდან გამომდინარე აღმოაჩინა ეს შესაძლებლობა და ჩამოაყალიბა თეზისი კაპიტალიზმში ორი კულტურის არსებობის შესახებ. ამის ნათელი დადასტურებაა რ. როლანისა და ა. ბარბუსის, გუტუსოსა და ფუტურინის, რ. კენტიისა და ბ. ბრეტისა და ხელოვნებისა და ლიტერატურის ბევრი სხვა მოაზროვნე ისტატიის შემოქმედება.

მაგრამ სკამე იმაშია, რომ ბურჟუაზიული საზოგადოების პროპაგანდისტული მანქანა აკეთებს ყველაფერს, რათა ჩააჩუბოს ასეთი მხატვრების შემოქმედება, ყოველმხრივ ბიძგს აძლევს და მხარს უჭერს მისთვის ხელსაყრელი ხელოვნების ფორმებს, რაც ხელს უწყობს მმართველი კლასის უპოლიტიკურ ბატონობას.

ჩვენი ცხოვრობთ შეუნელებელი იდეოლოგიური ომის პირობებში, რომელსაც ჩვენი ქვეყნის წინააღმდეგ, სოციალისტური სამყაროს წინააღმდეგ აწარმოებს იმპერიალისტური პროპაგანდა, ამასთან იყენებს ყველაზე გაწვდილ მეთოდებსა და მძლავრ ტექნიკურ საშუალებებს. ადამიანებზე მოქმედ ყველა ინსტრუმენტი, რომლებიც ბურჟუაზიის ხელშია, — პრესა, კინო, რადიო — მობილიზებულია იმისათვის, რომ შეცდომამში შეიყვანოს ადამიანები, ჩაუნერგოს მათ შთამბეჭდილება, თითქმის დასამთხის ცხოვრება კაპიტალიზმის დროს, ცილი დაწამოს სოციალიზმს! — აღნიშნა აშხ. ლ. ი. ბრეჟნევა სკკ XXIV ყრილობაზე.

მასების იდეური დამუშავების კაპიტალიზმი არა თუ ეწვევა კერძო საკუთრებაზე დამყარებულ საზოგადოების „უნირატიკონთან“ აშკარა პროპაგანდას, არამედ სულ უფრო იყენებს შენიღბულ მეთოდებსა და ფორმებს ღორქების ფართო მასების გონებაზე ფსიქოლოგიური შემოქმედებისათვის. იგი არ ყრიდობს ფაქტების ფალსიფიკაციას, დამახინჯებას, სიცრუეს, მოტყუებას და განსაკუთრებით ემყარება თეზისს საბჭოთა მხატვრის „მიმე“ ხედვის შესახებ, რომელიც თითქმის მოკლებულია ნაშვილ „შემოქმედებით თავისუფლებას“.

ამის გამო ხალხს ვუსავით ორ ძირითად თეზისს, რომლითაც ბურჟუაზიული იდეოლოგია „თავისუფალ სამყაროში“ ახდებს „თავისუფალი ხელოვნების“ არეულებრივებას, ესენია: ე. წ. „მასობრივი ხელოვნება“ და რეალთა (ელიტის) ხელოვნება „მოდერნიზმის“ ნიშნით.

ტერმინში „მასობრივი კულტურა“, „მასობრივი ხელოვნება“, იმალება მმართველი კლასის უკუდასმით შენიღბული აქცია. საკმე იმაშია, რომ კაპიტალისტური საზოგადოება მთელი ძალით ცდილობს დაბალის მისი მღრღნელი წინააღმდეგობისა და ამ მიზნით განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს მასობრივი წარმოებისა და მთხოვობილების ზრდას, რათა მიჩვეული და განაწავის მასში თავისი სისტემის ანტაგონისტური უთანაბრობა. ამასთან, მთელი „ციფერები“ იმაში მდგომარეობს, რომ მასობრივი მხატვრული მოხმარების ფორმირება ხდება მასობრივი წარმოების ანგარიშზე. ეს მოხმარება წარმოიშობა სრულიად არა სტიქიურად, იგი, ისევე, როგორც ყოველი კაპიტალისტური სასაქონლო მიმოქცევა, შედგება ბაზრისა და მოკების ძაქური კანონებით, რაცა მასობრივი მოხმარებელი გასრეცხილია ინდუსტრიულად სრულყოფილი რეკლამის უდფესი ნაკადით. მასობრივად, ამ შემთხვევაში, არ არის საყოველთაო ხალხურების ნიშანი, არამედ მოსახმარა პრედუქციის წინადა რაოდენობრივი დახასიათება მიწოდებულ კომუნეკაციური ტექნიკის მრავალტირაქინია საშუალებებით, რომლებიც კაპიტალისტურ-მწარმებელთა გახატულებებშია. ხელოვნება, მხატვრული შემოქმედება საქონლად იქცევა, რომლის დახიზხულება, გარდა მოკების მიღებისა კაპიტალისტისათვის, „დადინანს შემუშავებას, ხელოვნების პროექსი იმ დონეზე, რდღესდა ბოლოს და ბოლოს სასვებით გამოითიშება აზრებება“; — როგორც ამის შესახებ ცინიკურად და აშკარად გახატება გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის იდეოლოგიური ცენტრის ერთ-ერთმა შეფმა პანს იანმა.²

და ეს „ანტროგების გამოითიშვა“ უფრო ზუსტად, სულიერი პროდუქციის მოხმარებელთა საზოგადოების მასობრივი შეგვებით მანიპულაცია და საზოგადოებრივი აზრის დამუშავება, ხეივნება მმართველ კლასს, ერთი მხრივ, მასობრივი პროპაგანდის, კომუნეკაციის, რეკლამის კონცენტრირებული ძალების გამოყენებით, „...რამდენადაც „კულტურის ინდუსტრია“ მჭიდროდა დაკავშირებული მმართველ წრეებთან, ხალხი სულ უფრო ძლიერ იხლართება გასულულებისა და დეპოლიტიზაციის დადში, და თერთხმე უწყობს ხელს ამას, — წერს ბ. მაიერი სტატიაში „მანიპულირების ტექნიკა ფერ-ში“, რომელიც გამოქვეყნდა კომუნისტურ ჟურნალში „მარკსისტებზე ლეტურ“; და შემდეგ: „იმის საბამით, რომ ხალხი ღებულობს სასურველს, „სულტურის ინდუსტრია“ აიძულებს ხალხს ისურვოს ის, რასაც მას ძალით სწრია. „სულტურის ინდუსტრია“ კრიტიკულად განწყობილ ყურადღებას მყურებელსაც კი უაზრო მოხმარებლად აქცევს“.³

სწორედ ეს არის კაპიტალისტური სამყაროს მთელიველთა საბოლოო მიზანი გადაქციონ ადამიანთა მასები ბურჟუაზიული ცივილიზაციისა და კულტურის მოხმარებელთა უსაზო ნივლირებულ მასად.

ამასთან, „მასობრივი“ ხელოვნების მწარმოებლები თვითონ მას არ იყენებენ, რადგან ელიტას არ შეუძლია „დამდებელს“ მისის დონეზედ კაპიტალისტური საზოგადოებაში, მიუხედავად ე. წ. „საღვრების წაშლისა“.

² ე. მ. ბილილი, „ანტროგების გამოითიშვა, პარადა“, 24 ნომერი, 1967 წ.

³ იხ. ე. „სოვი მირ“, № 5, 1969 წ.

ღრმავდება საზოგადოების ცალკეული ნაწილების პოლია-
რმაზაცია და მისი გაყოფა ორ არათანაბარ ნაწილად, მათ
შორის სულიერ სფეროშიც. აქ კი „მასობრივი“ კულტურა
მცირე როლს როდი თამაშობს. ამ წინააღმდეგობათა სა-
ფუძველი არის და მათი მიხვედრების შესახებ ფილოსოფი-
ურად მსჯელობდნენ თავის დროზე კანტი და შილერი, ეს-
თეტიკის თვალსაზრისით — გოეთე და ბალზაკი, მორა-
ლურ ასპექტში — რუსი და ტოლსტოი, მაგრამ მხოლოდ
დიდება მარქსმა გახსნა მათი არსი და შინაგანი კავშირი
შრომის განაწილებაში.

«Вместе с которым дано и противоречие меж-
ду интересом отдельного индивида или отдель-
ной семьи и общим интересом всех индивидов,
находящихся в общении друг с другом»⁴.

იმ სამართალს, სადაც ადამიანთა ურთიერთობანი შე-
ცვლილია ფულადი ურთიერთობით, ახვევ ხელოვნებას
შუქურებენ როგორც საქონელს, უღმობღად მიქმედებს კა-
ნონი ხელოვნების განდგომილებით.

«Даже высшие виды духовного производства
получают признание и становятся **извннительны-
ми** в глазах буржуа только благодаря тому, что
их изображают и логично истолковывают как
прямых производителей материального богат-
ства» — წერდა კ. მარქსი „ხედმეტი ღირებულების
თეორიაში“.

ხელოვნების განკერძობის საფუძველი თვით კაპიტა-
ლისტური წარმოების წესებია, იგი აუცილებელია კაპიტა-
ლისტური საზოგადოებაში და ნაკარნახევი ცხოვრების პი-
რობებით, როცა მხატვარი ქმნის არა შინაგანი მოთხოვნი-
ლების ძალით, არამედ იძულებით, თავისი „საქონლის“
გასაყიდად. ამასთან, განკერძობვა იბადებს ადამიანთა და-
უკმაყოფილებლობით, რომლებიც სულიერ ფსევდოობათა
ქებაში მიმართავენ ხელოვნებას, მაგრამ ძალა არ შეს-
წევთ გამოეყოფნენ სინამდვილის პრობლემებს და პასუხი
გასცემენ მათ. განკერძობვა უიღონება ნილილისტურ ფორ-
მაში და მაქიმეტი მაყურებელი მიჰყავთ არარსებულ სამ-
ყაროში, სრითავს მას სინამდვილისაგან; „ნამდვილი“ ხე-
ლოვნება ტრიალთა ხვედრი ხდება.

ინკლისელი ხელოვნებათმცოდნე მაკმალენი წერს „მა-
სობრივი“ კულტურის პარადოქსზე და აღნიშნავს: მიუხე-
დავად იმისა, რომ ტექნიკის წყალობით შეიძლება ფართო
აუდიტორიის ყოლა, ხელოვნება ახლა ნაკლებად მასობრი-
ვია, ვიდრე წინათ, რადგან ხელოვნების ნაწარმოებები არ
ასახავენ საზოგადოების ნამდვილ პრობლემებს, აცოლებენ
მათ პიროვნებს და მხოლოდ ნახსურვი საზოგადოებრივი
ხელოვნების მოჩვენებითობას იძიენ.

დასავლეთში თანამედროვე ფერწერის ისტორიის გან-
ხილვისას, მაკმალენი აღნიშნავს მისი მისწრაფებას გამოე-
ყოფის ცხოვრებას, გადაიქცევა კარნაჟეტილ სამყაროდ, რო-
მელიც არ შეესაბამება ბუნებას, გონებრივი რეალობის სა-
მეფოს. ეს განკერძობვა და მისგან მისწრაფება ხორციელ-
დება ინსტიტუტური ქვეცნობიერებით. ასე იწყება ხელოვნ-
ების „დეკლემინაზაცია“, რომელიც განასახიერებს, ერთი
მხრივ, კუიკლურ სუბიექტივობას (ანტირაქტული ხელოვნ-
ება, „ახალი რომანი“, „ასპურდის თეატრი“) და მეორე
მხრივ, ინდივიდუალობის გაუპიროვნება, ცნობიერების
სტანდარტიზაცია („მასობრივი ხელოვნება“, „პო-არტი“,
კომიკსები და კომერციული ტელეხედვა). ყველაფერი ეს
გაუფული და მასობრივი პროპაგანდის დახმარებით, შე-
საფერისი იდეურ-ესთეტიკური გარსით შეზღუდული იძლევა

მილიონობით ადამიანებს, როგორც „შემოქმედების სწავ-
სუფლება, იდეოლოგიური ნაწყისებისაგან თავისუფალი
ყველაზე მოწინავე და თანამედროვე ხელოვნებას, რომელიც
საკვირველი არ არის, რომ განვითარებული ტექნიკის საუ-
კუნებო სოციალისტურ საზოგადოებაშიც აღწევს დასავლეთ-
ის იდეური კავშირების გამოძახილი ლეგალური თუ არა-
ლეგალური არსებობით.

საბჭოთა ხელოვნება მოწოდებულია საკადრისი პასუხი
გაცესეს ამ იდეურ-ესთეტიკურ დაწოლას.

ხელოვნება, როგორც საზოგადოებრივი ცნობიერების
ფორმა, ემსახურება ადამიანის სულიერ სამართალს და მის
განმსაზღვრელ იდეურ-პოლიტიკურ შეხედულებათა გამო-
ხატვას. ძველი ეგვიპტისა და ასირიის მხატვრული თუ ხე-
რობითობრივი ადიდებდნენ მეფეთა საბრძოლო წარმატე-
ბებს და მათ ღვთიერ წარმოშობას; საბერძნეთში ხელოვნ-
ება თამაშობდა არსებით როლს რეაქციულ და დემოკრა-
ტიულ ძალებს შორის პოლიტიკურ ბრძოლაში, რამაც
ასახვა პივე პლატონის ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ პოლემი-
კაში, რომელმაც შეუტია ელენისტური ხელოვნების დემო-
კრატიული მიმართულება. არისტოტელემ კი უარყო თავი-
ისი მასწავლებლის იდეურ-ესთეტიკური პრინციპები,
რომლებიც გამოდიოდა ადამიანთა მონათმფლობელური
რღისპიტიზმის ხელოვნებიდან.

იდეურ ბრძოლაში ხელოვნების როლი დროულად შეა-
ფასეს კულტურის მასხურებმა, რომლებმაც მასში იპოვეს
ძმლარი საშუალება ადამიანზე მორალური და ფსიქიკუ-
ლი შემოქმედებას. შემთხვევითი როლია, რომ ჩვენამდე
მოღწეულ სხვადასხვა ხალხებისა და ქვეყნების მატერია-
ლური და სულიერი კულტურის ძველთა უმეტესობას უშუ-
ალოდ რელიგიური დანიშნულება აქვთ (ეგვიპტის, ფრესკა-
ხელნაწერი და სხვ.). არც ის არის შემთხვევითი, შუასაუ-
კუნეების ევროპაში პირველი ფერწერები რომ ბუნებრივ
და ფერწერა ბიბლიისა და სახარების სურეებზე
XVII საუკუნემდე იყო გაბატონებული ქანრი და ყოლის-
ძმელ ეკლესიის იდეურ ინტერესებს ექვემდებარებოდა.

როცა ხელოვნება სცილდება მისტიკურ-რელიგიურ
მიხვნებს და ჰუმანურ შინაარსს იძენს, იგი უკვე მორალურ-
მოქალაქობრივი აღზრდის ინსტრუმენტად იქცევა და ემ-
სახურება პიროვნების ან მოლიადად საზოგადოების წინეიბ-
რი ფორმირებას. ამ დროს, მმართველი კლასის ხელში
იგი ძმლარი იდეური იარაღი ხდება.

ხელოვნების სოციალ-პოლიტიკური ფუნქცია პროპა-
განდისტული მიზნით ბურჟუაზიაშიც მოხერხებულად გა-
მოიყენა თავადაზნაურთაშორს რევოლუციური ბრძოლი
ეპოქაში. სანტიტრესოა ფლორენციის ბურჟუაზიის დღევრე-
ტი, რომელიც თავადაზნაურთაზე გამაარჯიშისთანავე გა-
მოვიდა. ამ დეკრეტით დემოკრატიული მთავრობამ გადა-
წყვიტა ხელოვნების საშუალებებით უკვლავყო თავისი გა-
მარჯება. კერძოდ, გადაწყდა: ადგილობრივი ეკლესიების
ისე გადაკვეთებისა, რომ მათ არ მოკლებოდათ ბრწყინ-
ვალება და სიმდიდრე. ხასჯამული იყო საზოგადოებრი-
ვი შენობების მოწესრიგება „უმაღლესი სულიის შესაფერი-
სად, რომელიც იბადება ერთი ნივთი გაერთიანებული მო-
ქალაქეთა მისწრაფებიდან“. ნამოღონთა კი 1807 წელს
დაწყებული სამხატვრო კონკურსის დებულებაში შეიტანა
პუნქტი სურეებზე, რომლებიც „განადიდებდნენ ეროვე-
რულ ხასიას“. ამით მან მხატვრებს მისცა განსაზღვრული
სოციალური შეგვეთა. შემთხვევით როდი შენიშნა ფ. ენ-
გელსმა, რთხებ რომ გერმანული მხატვრის კარლ პიუბ-
ნერის ნახატმა „სილვეზელმა ფეიქრებმა“ გაცილებული შე-

⁴ K. Маркс, Ф. Энгельс. Социения, т. 3, стр. 31.

ტის გაკეთება შესძლო სოციალისტური ავტოკრატისთვის, ვინც ეს შეძლო გაკეთებინას ასობით ჰამფულეს. ამით ეწეულსა ხაზი გაუსვა ხელოვნების მძლავრ პროპაგანდისტულ როლს, მის მნიშვნელობას მასეთის პოლიტიკურ ავტოკრატში.

სწორედ ამიტომ, კომუნისტების პარტია ჯერ კიდევ კაბრიზთან ბრძოლის პერიოდში, ხოლო შემდგომ, რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ, უფრო ფართოდ გაუკეთა მონიშვნა ხელოვნებას სოციალისტურ მნიშვნელობასა და ახალი საზოგადოების ადამიანის ფორმირებაში მონაწილეობის მისაღებად.

3. ი. ლენინის მიერ დამუშავებული პროლეტარული მხატვრული შემოქმედების ხალხურობის, კლასობრიობის, პარტიკობის პრინციპების შესაბამისად პარტია ადამიანის სულიერი გამდიდრების პრობლემები დასვენებულ მნიშვნელოვანესი გეონომიური სამხედრო და პოლიტიკური ამოცანების დონეზე. პარტია და ახალგაზრდა საბჭოთა მთავრობის პირველ უმნიშვნელოვანეს სახელმწიფო დირექტივებს შორის ეხედებოდა ისეთებს, როგორცაა „დეგრეტიკი თეატრალური საქმის გაერთიანების შესახებ“, „მონუმენტური პროპაგანდის ლენინური ეგვმა, დადგინებები ძველი ძეგლების დაცვის შესახებ“, „დირექტივები კინოსაქმის შესახებ“ და ა. შ.

თავის დროზე, როცა ბურჟუაზიის ესთეტიკური აზრის აპოლოგები სოციალისტური რეალიზმის ხელოვნებასთან ბრძოლაში ცილს წყაყუბდნენ ჩვეს ხელოვნებას და იხილავენდნ მას როგორც პროპაგანდისტულს, როცა იდეოლოგიურ გზაჯვარედინზე ისინი ცრემლებს ღვრიდნენ საბჭოთა მხატვრის — „დასაბავად“, რომელიც „მოკლებულია“ ცხოვრებისა და შემოქმედების ნამდვილ თავისუფლებას, რომელიც თითქოს შემოზღოვანა მკვდარი ნატურალიზმითა და საცნობრიობით, წაყვანი ანგუზენტის სახით სოციალიზმ იყო,“ შემოქმედების თავისუფლება თავისუფალი საზოგადოების, რომელიც ნებას აძლევს მხატვრებს უარი ეთქვას გამომსახველობაზე, კავშირი გაუწყვიტათ სინამდვილესთან,“ აღმოჩინათ“ ადრე არანახული ქვეყნიობიერი საყვარელი. რეალიზმის საპირისპიროდ ანტირეალისტური გამოცხადდა ხელოვნების დრომად, ეს კი ხელს აძლევდა ბურჟუაზიას, რადგან ხელოვნების უიდეობა, უმინარსობა, უაზრობა და მასთან ერთად ადამიანური ყოფი მიდის სოციალურ გარდაქმნაზე უაზრობის თვსისამდე.

მაგრამ არ შეძლება ბურჟუაზიული (პირდაპირი აზრით, როგორც ჩვენდამი მტრული) ხელოვნების სასესიოთ გათანაბრება უმინარსობასა და ანტირეალისტობასთან. კაპიტალისტური სამყაროს თანამედროვე მხატვართა ბევრი ნაწარმოებში, რომლებიც უარყოფენ რეალიზმს, ჰადავებენ ფორმალურ ექსპერიმენტს, ან გობაცხელებ არიან უახლოესი მიღწერისკენი მიმდინარეობებით, არის უმინარსი, სახეზეა განსაზღვრული აზრი, ასახულია ნამდვილი ცხოველბიერული კოლოზია. მეტიც, მიზუნი იმისა, რომ ანტირეალისტობა, ამ ფაგორიტი დაიდი ხნის მანძილზე, მოაკლდა პოპულარობა და იყინდა კაპიტალისტური ხელოვნების უაბელობით, რაც მდგომარეობს იმაში, რომ ამ ხელოვნებაში არსებითად ვერ აღმოაჩინა ვერაფერი ახალი და საკმაოდ ჩქარა ამოიწურა; მას არ აღმოაჩინა ძალი და დავგამყოფილებინა კაპიტალის პოლიტიკური მოთხოვნები ხელოვნებაში მისი მჭადავლობის სახით.

ამგვარად, უიდეობა, ერთი მხრივ, ხელს აძლევდა კაპიტალისტურ წყობას, ხოლო მეორე მხრივ, ვერ მოუტანა მას „პოლიტიკური მოგება“, ვერ შეუწყო ხელი მის სასარგებლოდ პოლიტიკურ ავტოკრატს და ვერ დაუპირისპირდა პროგრესულ იდეებს ხელოვნებაში. სინამდვილისგან მოწყვეტილი ირეალური და ირაციონალური სამყარო, რომელიც ხშირად აწინებს ბურჟუაზიას სოციალური აფექტებზე

ბოთ, უსარგებლო აღმოჩნდა, მას ყავილი გაუვიდა ხელოვნებაში. ბურჟუაზიული სამყაროს მიმე სინამდვილემ თვითონ დაბადა ანტირეალისტური, თვითონვე გამოუტანა ნაჩინი და შევიდა ანტირეალისტურ, შეუმჩნეველად დატყვევებინა. ხელოვნების თეორეტიკოსთა ცდა — მოწყვიტათ იგი ცხოვრებას — უშედეგოდ დამთავრდა.

კაპიტალისტურმა სინამდვილემ თავისი გადაუჭრელი წინამდებლობებით დაბადა გარე სამყაროს დეფორმირებული, დამახინჯებული გამოცემა. ბურჟუაზიული პროპაგანდის მხამით დამნიშნულმა და გაბრუებულმა მხატვრის ცნობიერებამ, რომელსაც არ შესწავას სოციალური უსაზრთობის, პორტიკების საფუძვლებისა და მიზეზების შეცნობის უნარი, ვერ შეძლო ჩინიდან გამოსვლა და მისი გარდაქმნისათვის აქტიურ ბრძოლას ამჯობინა ცხოვრების სიმძიმედა და საშინელებათაგან გაქცევა. ღრმა სოციალური კონტრასტების ნიადაგზე წარმოშობილმა და ორი მსოფლიო ომის კომშიათი განაყოფიერებულმა „იზმებმა“ ერთგულად ასახეს სინამდვილე, მაგრამ როგორ?

ცხოვრების სინამდვილის ნაცვლად მათ წარმოვიდგინეს ოცნებათა ქვეყანა, სამყაროს რეალისის ნაცვლად — მხატვრის კაპრიზებს დამორჩილებული მკვდარი ბუნება, ადამიანისა და მისი გონების ძალისადმი ხლბობის ნაცვლად — ადამიანური ყოფის უაზრობა, გაბორძებული ინდივიდუალიზმი. ნებადართულია ყველაფერი, მაგრამ არა აზრი და სასოწარკვეთილი სამყაროს რეველუციური გარდაქმნის შესაძლებლობასა და აუცილებლობაზე.

მაგრამ, როგორც წესი, ყოველ ანტისოციალისტურ ბურჟუაზიულ ჰადავებას ხელოვნება უშუალოდ დგამდინაზიის, კაცობრიულეობრივ შეხედულებათა და „მოდერნებათა“ გამოცხადებისკენ მიჰყავს.

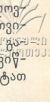
ესანეთში სამოქალაქო ომის დაწყებამდე ზუსტად ექვსი თვით ადრე და თითქმის სახალხო ფორმის პარტიის გამარჯვების წინ, 1936 წლის თებერვალში, სალგატორ დალი, აშკარად სიურრეალიზმის საყოველთაოდ ცნობილი გენია, ქმნის სურათს „სამოქალაქო ომის წინაგორმბოასპანებით“, რაც ფრიადა მნიშვნელოვანი სახელწოდება მიღწერისში თეორეტიკისებისათვის, რომლებიც ხელოვნების გარსამყაროსაგან დამოუკიდებლობას ჰადავებენ.

ესანეთში აშკარად ქუქა-ქუხისის წინა ვითარება იყო და ნაღობი დასაბა იგი!

როგორ „წინაგორმბოას“ ს. დალი ხალხის თავისუფლებისათვის, ჩავერისა და სილტაების წინააღმდეგ მიმართულ ომ?

დროისა და სივრცის გარეშე, უსიცოცხლო პეიზაჟის ფონზე, იგი ადამიანის ხრწნალი და დეფორმირებული კიდებობისა და ნაწილობისაგან აგების კომპოზიციისა და სიუჟეტობისა და შესრულებით ყოველმხრივ ხაზს უსვამს სამოქალაქო ომს, როგორც უმინარსის, სისხლიანს, ძმთამკვლელს და არა როგორც რეველუციური ხალხის გირნულ ბრძოლას მედინერებისათვის.

მოგვიანებით, ზუსტად ამ სურათის შემდეგ, ს. დალი წერს სხვა სურათს სამოქალაქო ომის თემაზე — „სამედიდგომო კანიალობა“, რომელზეც იგი აშკარად დგება რეაქციის პოზიციებზე. ამ სურათის შესახებ იგი შემდეგ იტყვის: „ეს იბერიული არსებანი, რომლებიც ერთმანეთს ჰაძენ, შემოდგომაზე სამოქალაქო ომის პათის წარმოსახვევს, როგორც ბუნებრივი ისტორიის ფენომენს“. ს. დალი არ გახსნავს ამ „იბერიულებს“ ერთმანეთისაგან; მისთვის აბსოლუტურად თანაბარია რესპუბლიკელიცა და ფანსიტიც; ფანსიტის საამბედა იგი „მხატვრის წინდა და დნოსით“ ცილს წყაყუბდნენ ესახნულ ხალხს. გასაკვირი არ არის, რომ ს. დალი განსაკუთრებული სიმპათიით ეკიდება ფანსიტს. ჯერ კიდევ 1934 წელს იგი პიტლურს აცხადებდა სიურრეალიზმის „განმარსებლობა“, შემდეგ



სხარტული ესაღმებოდა ფრანკოს სისხლიან რეჟიმს, და გვიან ქმნის საკუთარ „თორიას“ ლათინური რასის უკირატესობასე.

დავასახლოთ ბოლოდროინდელი ბურჟუაზიული ხელოვნების კიდევ ერთი თავისებურება, რომელსაც უხრად იყენებენ ჩვენი მტრები იდეურ ბრძოლაში, როცა ყოველი ფორმალური გამონათხიან და მორიგი ჯამბაზური მეთოდი წარმოდგინდება როგორც ჯანჯი და თავგებობა, როგორც ნამბეჭოდი რეველუციური ხელოვნება. აქ არ არის პარა-დოქსი, ჯანჯი, რომლის იქით იმსლება მხოლოდ პირადი უკმაყოფილება საზოგადოებით, „სითამამე“ თვითრეკლამის მიზნით, მოთლოსითობის მხატვრის ოჯახური „ოპანყება“, სკანდალიზმის პერიოდა — ყველაფერის ეს ხელსაყრელია ბურჟუაზიისათვის, ხოლო რაკი ხელსაყრელია — მიყვინდება მომხმარებელს. რეველუციის სიკეთეზე ლაპარაკობენ ჩვენი დამწინააღმდეგებნიც კი, იმისგან დამოუკიდებლად, რომელ მხარეს აქვთ მათ პოლიტიკური გადახარა. ამ ყალბ რეველუციურობას ამხელს ჭეშმარიტი ოქტი-მიზმით და ცხოველყოფილი კომუნისტური იდეებით გა-ქოვნილი, ნამდვილად რეველუციური საბჭოთა ხელოვნება.

საბჭოთა სახმონი ხელოვნება, რომორც მასივის ალზარდის საშუალება

თანამედროვე ეტაპზე საბჭოთა სახეით ხელოვნების როლი იდეოლოგიურ ბრძოლაში განისაზღვრება ორი მი-მართლებით. ჯერ ერთი, ბურჟუაზიულ ხელოვნებასა და მის იდეურ-ესთეტიკურ კონცეფციასთან ბრძოლით, ასევე ჩვენი საზოგადოებისათვის უკეთ შეხედულებათა ცალკეულ გამოვლენებზე აქტიური შეტევით, და, მეორე, აღ-შროლოებითი ფუნქციით — საბჭოთა ადამიანების პო-ლიტიკური, მხატვრული, ესთეტიკური აღზრდით.

თუმცა საბჭოთა სოციალისტური სახეით ხელოვნება მიტად შეზღუდულია „გაითის“ ბურჟუაზიულ სამართლით, როგორც მისთვის არასაპროფიტი. ბურჟუა-ზია შეინებულად კრძალავს მას. მიოგონითი ფაქტი მსოფ-ლიო გამოყინაზე (პარიზი) სამი ათეული წლის წინათ. როცა ეს სკოლბურული ჯგუფი პირველად წარსდა ბურ-ჟუაზიულ სამართლით, როგორც ახალი საზოგადოების ნამ-დვილი სიმბოლო, მან მღელვარება გამოიწვია კაპიტა-ლისტურ პრესაში თავისი თავისუფლების პათოსითა და რეველუციური მოწოდებით.

როგორ ასრულებს საბჭოთა სახეით ხელოვნება თავის აღმზრდელი ფუნქციას?

მეტად არასწორი იქნებოდა ამ ფუნქციის დანახვა მხო-ლოდ წინობრივ დარტყმაში, ანდა ხელოვნების ძალებითა და საშუალებებით პოლიტიკური დოქტრინების მოწოდებაში. ხელოვნების ესთეტიკური ზემოქმედების ძალა მდო-მარების არა ჭკუის სწავლებით არამედ მის უხანო — გააღდების დამიანში საუკეთესო კრანბობით, აიძულოს იგი პირდად განიცადოს მხატვრულად წარმოსახული ცხოვრებისეული მოვლენები. ამიტომ რეველუციური ხე-ლოვნების ამოცანა შეიძლება ფორმულირებულ იქნას, რო-გორც ხალხის ბედნიერებისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლის მოციურის გააზრება. ამ ბრძოლაში მშენებლისა და ამაღლებულის გამოყოფა, სიმპინჯესა და მდაბლთან კონტრასტი. ამ დარტყმის სახეით ხელოვნების სახეებისა და ჭანბრის როლი სხვადასხვაა, რადგან დამოკიდებულია ჯანრის სოციალურ შინაარსზე, შესრულების საშუალებე-ბისა და ადამიანზე ხელოვნების ზემოქმედების ძალაზე.

თუ თვალს გადავავლებთ საბჭოთა სახეით ხელოვნე-ბის ისტორიული განვითარების გზას, გამოსავალ უნქმტად შეიძლება აღვებოდ იქნას მონუმენტური პროპაგანდა, რო-

გორც ხელოვნების ჟანრი, რომელმაც შეასრულა ახალი სა-ზოგადოების მასების აღზრდას პოლიტიკური ამბეჯისა.

თანამედროვე მონუმენტური პროპაგანდის ფორმებს შორის საყოველთაო ყურადღებით, პატივისცემით სარგე-ლობენ ძველები, რომლებიც ასახავენ იმის წლებს მივ-ლენებს; მათი დაყოფა პირობითად შეიძლება გამარჯვებ-ისა და მის გიბრების ძეგლებად თუ მემორიალებად — ფაშისხის მოხერხებლათა მოსაგონებლად.

ეს ძველები ხელმისაწვდომი ყველასათვის, ვინაიდან ისინი განლაგებულია მომხდარი მშენებლების ადგილებზე, ეს მათ აძლევს განსაკუთრებულ შთამბეჭდავ ძალასა და ემოციურ-ფსიქოლოგიურ ელფერს.

მაყარებულზე ასეთ ელფერზე ზემოქმედებას ახდენ-ენ განსაკუთრებით ის ძველები, რომლებიც კომპოზიციის ერთიანობაში ღებულობენ სიმბოლიკურ-ალეგორიულ სა-ხეებს. ეს ენება ტრეპტოვ-პარკის ანსამბლებს ბერლინიში, პისკარების სასაფლაოს ლენინგრადში, მემორიალს ვოლ-გორგარდში...

ძველებს შორის, რომლებიც მიედვნენ ფაშისტური ტე-რორის მსხვერპლთა ხსენებას, განსაკუთრებით აღიარებუ-ლია ძველი ლიტვის სოველ პირიუბისის (მოქანდაკე გ. იოკუბონისი) და მემორიალური ანსამბლი სალსპილსში (ლატვია), რომლებიც განხორციელებულია მოქანდაკეთა და არქიტექტორთა ჯგუფის მიერ. ორივე მემორიალი განსა-კუთრებული ტრავიზშითა გადმოსცემს უღანაშალო ადა-მანანების ტრავილებსა და ტანჯვას, აიძულებს მაყარებელს განიცადოს ის ჯოჯოხითი, რომელმაც ცხოვრობდნენ და დაიღუპნენ ეს ადამიანები.

მაგრამ არის ერთი დამახასიათებელი თავისებურება მემორიალური ძველებისა და ანსამბლების ინტერპრეტა-ციამში, რაც ანსხვავეებს ფაშისხის მსხვერპლთა ხსენების თე-მებზე საბჭოთა და უცხოელ მხატვართა ნაშუფერებს. ერთ-ერთი საკუთესო უცხოური ძველთაგანია კი, როტრდამის დაბომბვის მხატვრულთა ძეგლი პოლანდიაში — ავლენს მხოლოდ ერთ მხარეს, ორმა ექსპრესიით გადმოსცემს ადა-მინათა უხანო მსხვერპლისა და ტანჯვის ტრავიკულ მო-მენტს — აქ მხოლოდ დიდი მწუხარება, სევდა, საშინელებ-ა და სიკვდილია.

საბჭოთა მოქანდაკეები ამ თემას არ უღებობს ასე ცალმხრივად და მას სხვა კუთხით სწყვეტენ. ისინი ცდი-ლობენ ყოველმხრივ გახსნან იმის მოვლენათა არსი, უჩვენ-ნენ მილიონობით ადამიანთა დაღუპვა არა მარტო ტრა-ვიკულად, არამედ გიბრულად, ხაზი გაუსვან არა უზრა-ლად სიკვდილს, არამედ გიბრულ სიკვდილს ამაღლებული იდეებისათვის, გამოსატონ საბჭოთა ხალხის მზადყოფნა იბრძოლონ ბოლომდე, მიზნების განხორციელებისათვის. გ. იოკუბონისის მიერ შექმნილი ლიტვული გლხი ქალის (დელის) სახეში არაჩვეულებრივი მხატვრული სიმართლი-თაა გადმოცემული ხალხის წუხილი, მაგრამ ამავე დროს ქანდაკება განასაზიერებს ურუგ ვადწყვეტობებს — გა-უძლოს ტანჯვას და სიკვდილს, გაუძლოს და გაიმარჯვოს.

საბჭოთა სახეით ხელოვნება იზადებოდა და მტკიცდებო-და ახლის ძველთან პოლიტიკური, იდეური ბრძოლის პი-რობებში. ცარიზმის განადგურებასთან, საზოგადოების ექს-პლუატაციისა და ხალხის უუფლებობის მოსპობასთან ერთ-ად, იმსხარეოდა გაბრწილი საყარის სულიერი საფუძე-ლები. იქმნებოდა ახალი სამყარო, იზადებოდა ადამიანთა დამოკიდებულების ახალი ხასიათი, ათასწლეული ხელოვნ-ება იქნდა არა მარტო ახალ შინაარსს, არამედ ახალ ფორმებსაც.

დიდმა ოქტომბრის სოციალისტურმა რეველუციამ წარ-მოშვა სახეით ხელოვნების ახალი ჟანრი: ისტორიულ-რე-ველუციური, რომლის წინამორბედად შეიძლება დავსა-ხელოთ სამოქალაქო ომის მძიმე წლებში დაბადებულ პო-



ლიტიკური პლაკატი, რომელმაც მემკვიდრეობად მიიღო 1905 წლის რევოლუციის პოლიტიკური გრაფიკის შესანიშნავი ტრადიციები.

ვ. ი. ლინიუხი ხვდად ხელოვნების განსაკუთრებულ პოლიტიკურ-აღმზრდელით, რევოლუციურ ძალას და უდღეს მნიშვნელობას ანიჭებდა თვალსაჩინო ავტორების განცხადებებს — პირველ რიგში პლაკატი და მინუმენტური პროპაგანდით. მიუხედავად პირველი რევოლუციის მიმეწელებისა, ნგრევის, ქალაღის, საღებავის, სათბობის უქონლობისა, პლაკატური პროპაგანდის საქმე შეუნელეზლად ვითარდებოდა და სრულყოფილი ხდებოდა.

ისტორიულ-რევოლუციური ჟანრი ხელოვნებაში იდენტოლოგიური ბრძოლის შექუე იმით არის მნიშვნელოვანი, რომ აღბეჭდავს და განასახიერებს რევოლუციურ ამბებს და რევოლუციის მეტროძლებს, რთაც ხსნის ახალ, რევოლუციურ სამყაროს, ქმნის ახალ სინამდვილეს, ადამიანის შინაგანი სამყაროს ახალ შტრიხებს, მის ახალ დამოკიდებულობას ცხოვრებისადმი.

ისტორიულ-რევოლუციური ჟანრი ნიადაგ ვითარდება რევოლუციის პირველი წლების კონკრეტული დოკუმენტალიზიდან მხატვრების ისრატვიან თემის ღრმა დაწეყიერების, მოლოწების აქტიური გააზრების, გმირების ტიპიზაციის, პიროვნების, მისი ფსიქოლოგიის და შინაგანი სამყაროს გახსნისაყენ.

ორი იდეოლოგიის გამწეყიებული ბრძოლის პირობებში ხელოვნების და, კერძოდ, სახეიი ხელოვნებას, მნიშვნელოვანი როლი განკუთვნიება საბჭოთა ადამიანების აღზრდისა და პატიოტრების განამკაცების საქმეში. პატიოტრული თემა მოიცავს პრაქტიკულად ყველა ჟანრს, განსაკუთრებით, ისტორიულ-რევოლუციურს, მაგრამ მივლ რთ შემთხვევათა იგი გამოიყოფა გარკვეულ ისტორიულ მომენტზე დამყარებულ თემატურ მიმართულებაზე. სამშობლოსადმი სიყვარული და თავდადება ნაკარნახევია დროით, როგორც განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანი და აქტუალური. ეს თემა „სარძოლო პატიოტრებისა“ აყვამდ თრავარდა განიმარტება: იმის წლებიის მოვლენების რეტრისპექტული ჩვენება, როცა ხალხი ერთიან კიძლად აღიმართა სამშობლოს დასაცავად და ჩვენი თანამედროვეების საბჭოთა არმიის ჯარისკაცებისა და ოფიცრების სახეთა ვახსნა, რომლებიც ფხიზლად დანახს სამშობლოს სადარაჯოზე. როგორც წესი, საბჭოთა მეიორებისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებში ნათლად გამოსტვივის არიისა და ხალხის ერთობობა, საყოფლოთაო სახალხო სიყვარული და პატივისცემა „უძღველი და დოკუნდარული, გამარჯვების დიდებით მოსილი“ საბჭოთა არმიისადმი.

რდესაც ვენებით სახეიი ხელოვნების როლს პატიოტრების ფორმირებასა და ხალხის სულიერ მობოლიზაციის, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს იმის წლების გრავივა. მათი საბჭოთა მხატვრები თავიანთი საყვარული ფურცლებით ადიდებდნენ გმირთა უკვდავ საქმიანობას, გმობდნენ მტრის, თანამშრომლობდნენ ფროტულ და ზურგის პრესში, ქმნიდნენ შესანიშნავ პლაკატებს, რომლებიც ყველას აღლუვებდა მხატვრული გამომსახველობით. მოგვიონთ ი. თითის ცნობილი პლაკატი „ღედა-სამშობლო გვიბომბავს“, გავისხერთ მრავალ „იომისთვის მიბოლიზებული“ მხატვარი, რომლებმაც შთამომავლობას დაუტრავს ბრძოლებიის ათასობით ჩანახატები და იქცნენ საამართლიანობისათვის სისილისდგეფლ ბრძოლაში საბჭოთა ადამიანის მამაცობის და გმირობის ძველებად.

საბჭოთა სახეიი ხელოვნებამ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ჩაწერა ახალი ფურცელი, პირველად უძღვერა ადამიანის შრომით საქმიანობას და ამით ხელი შეუწყო

ოქტომბრის ერთ-ერთი უდღესი მონაპოვრის ღრმად გახსნას.

დიდმა ოქტომბრის სოციალისტურმა რევოლუციამ შრომა იძულებიდან აუცილებელ ადამიანურ მოთხოვნილებად გადააქცია.

საბჭოთა სახეიი ხელოვნებამ ნამდვილი ჰიმიი უმელეა ხალხის ლეგენდარულ შრომით გმირობას. თუ ვიმსჯელებთ უკანასკნელი წლების გამოვლენით, საბჭოთა ადამიანების შრომითი საქმიანობის თემა მნიშვნელოვანადა წარმოადგინო ჩვენი დროის მხატვართა და მოქანდაკეთა შემოქმედებაში და მოიცავს პრაქტიკულად მრეველობის, სოფლის მეურნეობის, სამეცნიერო დარგის ყველა სფეროს, ჩვენი თვალწინდელი სამშობლოს ყველა განდესე. აქ მნიშვნელოვანი ერთი გარემოება: თემების ფსიქოლოგიური გადაწყვეტის, მისწრაფების, სიხარულის, გრძნობისა და შემოქმედებითი შრომის თავისუფალი ხასიათის ჩვენების გვერდით, შრომის, ადამიანთა სულიერი სამყაროს გამოხატვის მეშვეობით, მრავალი ნაწარმოები გადმოსცემს და ხსნის ამავე თემატა გამომსახველობის ფერდინამიკური დახასიათების გაძლიერებით, როგორც ეს განსაკუთრებით შესამჩნევა მაგალითად, მხატვრების: ვ. ნიჟარაძის „მშენებლებსა“ და ნ. ლიას „ნორდოსის რიტემებში“, რომლებიც ექსპონირებული იყო საკავშირო გამოვენებზე.

სასიათოთა და შინაარსით ორივე სურათი განსხვავდება ერთმანეთისაყენ. ვ. ნიჟარაძემ გამოხატა ახალგაზრდა მშენებელთა ჯგუფი, ორი მამაკაცი და გოგონა, სადღაც შენობის სინაღლებზე. და თუმაც მუშები ზურგით დგანან მყურებელთან, მათი დაძაბული მოზები, დაჭიმული სხეულები, ზევიი აღმართული კუნთებიანი ხელების მოძრაობა, რომლებიც თითქმის სახურავის მიმეწე ფილა უჭირავთ, ნათლად გადმოგვეყენენ ადამიანთა ძალის უღელს, შრომით მგზნებარებას, რომელსაც ხალხ უსვამს მშემოკიდებული ჯანსაღი სხეულები და ლურჯი ცა. იგრძნობა, რომ ეს პატარა კოლექტივი არ შეუშინდება არავითარ ნებისმიერ ამოცანას, ყოველგვარ შრომას, დაძღვბს შრომის კიძობეს და იჩენებებს გამარჯვების სიხარულით.

ნ. ლიას ადამიანები არ ჰყავს სურათში. მაცერი ჩრდილოეთის პეისაჟის ფონზე მშენებლობისკენ მიმართულიან მრავალტონიანი მანქანების კოლონები. მაგრამ აქ ნათლად იგრძნობა ადამიანის ხელი, რომელმაც გამოავლინა უსიცივებლო მხარე, შთაბერა მას სიცივებლ ცივი ჩრდილოეთის ალისფერ ციალში, პირქუმი გორაკების შორულ სილუეტში, ტუნდრების ცივ ელვარებაში ეს დღიერი მანქანები გვარძნობინებენ ადამიანის გენისა, რომელსაც ძალბუ გარდამქმნას და დამიორილოს მაცერი ბუნება.

მაგრამ ზოგიერთი მხატვარი ზოგჯერ ამარტებებს საბჭოთა ადამიანის დელეგირე, ყოველდღიური შრომითი მყრობის მხატვრული განსახიერების ამოცანას, სწყვეტს მის წმინდა დეკლარაციულად, სქემატურად, არ ითვალისწინებს ცვლილებებს საზოგადოების სოციალისტურ ტრექტურში და თვით შრომის ხასიათში. თითქმის უკვე ყველგან მიმეწე ხელთ შრომა გამოდევნილია ავტომატიკითა და მექანიზაციით, ბევრად გაიზარდა მუშის სულიერი დონე და სპეციალური მომზადება, სულ უფრო ინტელექტუალური ხდება შრომითი პროცესი. და თუ სურათის შინაარსს „ინდუსტრიალიზაციის“ ეს ცვლილებები აღინიშნება, 60-70-იანი წლების შრომული ადამიანის სახეების და სულიერი თვისებების გახსნისა კი ჩვენ ყოველთვის ვერ განწმენთ უკანასკნელ ვითარებას. ზოგჯერ დროის რიტმის დაჭერის

უნარიობა იწვევს სურათების ზედმეტად დინამიურ აგებას, როცა შედლებული კესპრისია მხოლოდ აღარიბებს სახეების სულიერ გადაწყვეტას, ამარტივებს საბჭოთა მშრომელი ადამიანის შინაგან სამყაროს, რომლისთვისაც არ არსებობს ცხოვრებაში დაბრკოლებები და რომელიც შრომაში პოულობს სიხარულსა და ცხოვრების აზრს.

ხელოვნება, და მათ შორის სახეობა, გამოხატავს გარკვეული მატერიალური სტრუქტურის იდეალურ მხარეს და საზოგადოების სოციალურ-ეკონომიურ საფუძვლებს. მაგრამ ჯერ კიდევ ფ. ენგელსი მიუთითებდა, რომ ძაფები, რომლებიც აკავშირებენ ესთეტიკურ სისტემას მის პრაქტიკულ კლასობრივ წყაროსთან, არაიშვიათად აღმოჩნდებიან ხოლმე მეტად სუსტნი და დაბნეულინი.

ამიტომ, როცა ვსაუბრობთ სახეობის ხელოვნების როლზე იდეოლოგიურ ბრძოლაში, აუცილებელია ითქვას არა მარტო იმ ჟანრებზე, რომლებშიც ნათლადაა გამოხატული სოციალურ-იდეური მიზანი, არამედ იმაზეც, რომ იდეურობა და სოციალური მიმართულება გაშუალებულინი არიან.

სინამდვილის რეგულაციური განვითარება ყველაზე უფრო ნაყოფიერად შეინიშნება უძველეს ჟანრში — პორტრეტში, სამაგიეროდ, მასში მწვავედ გადმოიკვება ცხოვრების სიმართლე, რადგან პორტრეტი არა მარტო ორიგინალის ასლია, არამედ განზოგადებული განსახიერება გარკვეული ადამიანური ტიპისა გარკვეულ ისტორიულ ეპოქაში. უკვე ის ფაქტი, რომ მხატვარი ახერხებს გახსნას საბჭოთა ადამიანის მთელი სულიერი და ზნეობრივი სიმდიდრის სახეობაზე, როცა შესაძლებელი ხდება გამოსახულება პორტრეტში გარკვეული იდეური ხაზისა ახალი საზოგადოების წევრის ღრმა ადამიანური სახის მიმართულებით, საბჭოთა პორტრეტული ხელოვნება მნიშვნელოვან ზნეობრივ გავ-

ლენას ახდენს და გაბედულად უპირისპირდება ბურჟუაზიული ხელოვნების ანტიუმარტო ტენდენციებს.

„ხელოვნება, — წერდა ფ. შილერი, — ზნეობრივად მოქმედებს არა მარტო იმიტომ, რომ სიამოვნებას გვრის ზნეობრივ საშუალებათა დახმარებით, არამედ იმიტომაც, რომ მის მიერ მოვრეილი სიამოვნება თვით წარმოადგენს გზას ზნეობრიობისკენ“. ამიტომ, როცა ვლაპარაკობთ ხელოვნების საშუალებებით პოლიტიკური მრწამსის ფორმირებაზე, პირველ რიგში მხედველობაში გვაქვს ესთეტიკური ემოციების მიღწევა სურათის ან ქანდაკების ნახვისას.

ლ. ი. ბრეჟნევა სკკპ XXIV ყრილობაზე აღნიშნა: „ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი იდეოლოგიური ბრძოლის ერთ-ერთ დაძაბულ უბანზე არიან. პარტია და ხალხი არასოდეს არ ურიგდებოდნენ და არც შეურიგდებიან ცდებს — ვისი ცდებიც უნდა იყოს — დააჩლუნვონ ჩვენი იდეური იარაღი, ჩირქი მოსცხონ ჩვენი დროსა“. ხელოვნება მძლავრი იდეური იარაღია და თანამედროვე ეპოქაში, როდესაც მხატვრული შემოქმედება სულ უფრო მეტად ითვისებს საზოგადოებრივი ცხოვრების პოლიტიკურ შინაარსს, როცა ხელოვნება არ რჩება განზე კლასობრივი ბრძოლისაგან და დიდი რეგულაციური გარდაქმნებისაგან, საბჭოთა მხატვრისათვის განსაკუთრებით აუცილებელია არა მარტო პარტიული იდეების პოლიტიკური გააზრება, არამედ მათი პარტიულ-ესთეტიკური განხორციელებაც, რისი არსიც, ა. მ. გორკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მდგომარეობს „ესთეტიკური პრინციპების შეთავსებაში პოლიტიკური მომენტების მიზანშეწონილუბასთან“. და საბჭოთა სახეობის ხელოვნების როლი, ჩვენი აზრით, შეიძლება განისაზღვროს და შეფასდეს როგორც „პოლიტიკური მიზანშეწონილუბის“ კრიტერიუმით დამოუკიდებლად ჟანრის, სახის, ხელოვნების თემატიკისაგან, გაერთიანებული ტევადი ტერმინით „საბჭოთა სოციალისტური ხელოვნება“.

თ. ფიხელაური

თბილისი

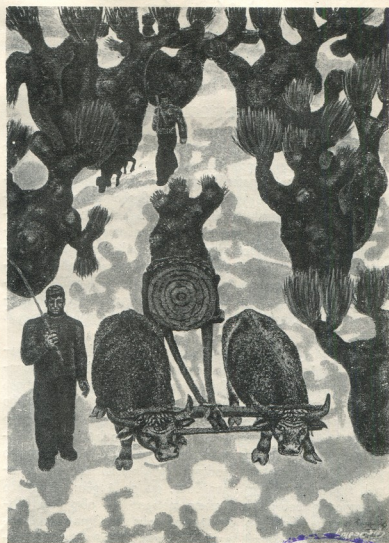




ლ. გუდიაშვილი. კოლმეურნე ქალები.

ო. ჩიტაღაძე.

გზაზე.



11799

საქართველოს სსრ და
საქართველოს კომპარტიის
50 წლისთავისადმი
მიძღვნილი გამოფენიდან



ნელის გარდა, არავის უცდია რუსთაველის პოეტიკის და-
კავშირება პლატონიზმთან ან ნეოპლატონიზმთან. რუსთავე-
ლის ნეოპლატონიკოსობის ვერსიის ადებტივი როგორც
დაც გვერდს უვლიდნენ ამ ტაყვს და რუსთაველის პოეტი-
კის საკითხები არსებითად დაჰყავდათ პოეტური ხელოვნე-
ბის ტექნიკური მხარეების განხილვამდე (მეტრიკა, ალი-
ტრაცია, მეტაფორა და სხვ.).

პროლოგის დასასრულბული ტაყვი არსებითად იმეო-
რებს არისტოტელეს პრინციპს, ოღონდ აქ ეს პრინციპი
მოცემულია უფრო მეტი განზოგადებითა და გარკვეულობი-
თაც.¹ ამიტომ სახვებით სწორად მოიქცა მოსე გოგინბერი-
ძე, როცა რუსთაველის შეხედულება პოეზიაზე დაუკავშირა
არისტოტელეს „პოეტიკაში“ განვითარებულ აზრს.² მაგ-
რამ ამ საკითხშიც ვერ განთავისუფლდნენ უცხოური გავ-
ლენის „ტრადიციული“ ძიებისგან და რუსთაველი აბმო-
სავლურ, კერძოდ არაბულ არისტოტელიზმს დაუკავშირეს.
ამას ხელი შეუწყო ფორმალურმა მოსაზრებამაც, სახელ-
დობრ იმან, რომ სიტყვა „შირ“— არაბული წარმოშობი-
საა და არ აყო გათვალისწინებული ამ სიტყვის არაბული
შინაარსის არსებითი განსხვავება ქართულ შინაარსი-
გან. ბროკელმანის აზრით, არაბულად ეს სიტყვა დაახლოე-
ბით „გულთმისნობის“ მნიშვნელობისაა, მასში რაღაც „ჯა-
დოსური“ შინაარსი იგულისხმება. ამ სიტყვის გერმანულ
კორელატად ბროკელმანს მიაჩნია „Zauberkeit“. ამის
მიხედვით არაბულად „შირ“—თბა პოეტის ნიჭის ზებუნე-
ბრიობას, ხოლო თვით პოეზიას „ზეშვავიანებულ“, „ჯადოს-
ნურ“ ხასიათს გულისხმობს. მაშასადამე, ის გამოხატავს
არა იმ სიბრძნეს, რომელიც სწავლით, ცოდნის ბუნებრივი
შეძენის გზით მიიღწევა. უკვე აქედანაც ნათელია შირო-
ბის რუსთაველური და არაბული ცნებების რადიკალური გან-
სხვავება. ჩვენ სომ ვიცით, რომ, რუსთაველის შეხედულებ-
ებით, სიბრძნე — სწავლისა („წიგანის“) და გამოცდილუ-
ბის შედეგია. ამ გარემოებისთვის არ მოუქცევია ყურადღება
კრახოვსკისაც, რომელიც ამტკიცებს, თითქოს არაბულმა
პოეტიკამ გააღწენა იქონია ქართულ პოეტიკაზე სპარსე-
ლების მეშვეობით. მაგრამ იმავე კრახოვსკის მიაჩნია,
რომ სწორედ არისტოტელეს „პოეტიკას“ ყველაზე ნაკლებ-
ბი გავლენა ჰქონდა არაბულ აზროვნებაზე. მაშასადამე,
არაბული პოეტიკა არ შეიძლება ჩაითვალოს არისტოტელ-
ურად. ამისი კრახოვსკი, ჩვენი აზრით, მართალია. მაგ-
რამ მისი დასკვნა არაბული პოეტიკის ქართულზე გავლენის
შესახებ უმართებულთა და მხოლოდ სიტყვა „შირ“—ის
სემანტიკური შინაარსის გარკვეულ მსგავსებას უნდა ეყუ-
რებოდეს. კრახოვსკი თავიდან აიცილნდა ამ შემცდარ დას-
კვნას, არსებითად რომ შეესწავლა რუსთაველის პოეტიკა,
ვინაიდან სწორედ მან აღინიშნა არაბული პოეტიკის უკლ-
რესი ფორმულიზმი³. ცნობილია, რომ შუასაუკუნეებში არა-
ბებმა ყველაზე მეტი ყურადღება მიაქციეს პოეზიის თეო-
რიული საკითხების გამჭვირვას. მაგრამ ისეთ ფორმალის-
ტურ პოეტიკას, როგორცაა არაბული, ახალი დროის
ფორმალისტებთანაც ვერ შეხვდებით. იმავე კრახოვსკიმ
ნათლად გამოარკვეა, რომ არაბული პოეტიკა ფორმალურ-
ლინივისტურ პრინციპებს ემყარება.

მოსე გოგინბერიძე რუსთაველის პოეტიკას უკავშირებდა
ავიციანასა და ავეროუსს. მაგრამ ცნობილია, რომ ავიციანა,
მსგავსად ალ-კინისის და ალ-ფარაბისა, სცდა არისტოტელ-
ესსა და პლატონის მოძღვრებასა სინთეზი და სწორედ
პოეზიის სფეროში ნეოპლატონიზმისკენ უფრო გადიხარა,
ვიდრე არისტოტელეს პოეტიკისკენ. რაც შეეხება ავერო-
უსს, იგი უფრო არისტოტელეს ფიზიკის გავლენას განიც-
დიდა, ვიდრე მისი მეტაფიზიკისა და პოეტიკის და სწო-
რედ ბუნებისმეტყველების დარგში მოგვცა თავისი დროი-
სთვის პროგრესული შეხედულებანი. კრახოვსკი აღნიშ-

რუსთაველის პოეტიკა

პეტრე შარია

კომედიის უმაცინებელი ბუნება

მართი უმაცინებელი პოეტიკის გამოყოფა ზოგადესთეტიკუ-
რი შეხედულებიდან გაუმართლებლად ჩანს, მაგრამ ჩვენ
სწორედ პოეტიკის სფეროში ვამჩნევთ რუსთაველის შემოქ-
მედების ისეთ თავისებურებას, რომ ჩვენი შრომის მიზან-
დასახულობის თვალსაზრისით მიზანშეწონილად მივიჩნი-
ეთ მისი გამოყოფა ცალკე თავად. ეს იმიტომ არის გამარ-
თლებული, რომ პოეზია ისეთი დარგია ხელოვნებისა, რო-
მელსაც თავისი სასაბუთო პრივილეგიაცა გააჩნია. თა-
ნაც, როგორც ანტიკურ ხანაში, ისე შუასაუკუნეებშიც პოე-
ზია წარმოადგენდა არა მარტო მხატვრული ლიტერატუ-
რის, არამედ მთელი მხატვრული შემოქმედების მთავარ
დარგს.

ვიციისა და ზოგადესთეტიკური სფეროებისგან განსხვავ-
ებით, პოეტიკის სფეროში თვით რუსთაველს აქვს მოცე-
მული თავისი შეხედულებების თეორიული ფორმულირება
და იგი სწორედ საკუთარ მოძღვრებას მიჰყვება პოეტური
შემოქმედების პროცესში. პროლოგში პოეტიკას მიძღვნილი
აქვს რამდენიმე სტროფი, ხოლო პირველი სტროფის პირ-
ველეს ტაყვში მოცემულია თვითდენსივრებელი თეორიული
ფორმულა, რომელსაც შეიძლება ვუწოდოთ ბირთვი პოე-
ზიის რუსთაველისეული გაცემისა. და ეს ტაყვი: „შირობა
პირველად სიბრძნისაა ერთი დარგი“ — იმდენად ეწი-
ნათიმდევება როგორც პლატონის, ისე ნეოპლატონიკოსე-
ბის მოძღვრებასა, რომ, განსვენებული კონსტანტინე კაპა-

ნავს, რომ ავიცინება სწორედ არისტოტელეს „პოეტიკა“ და-
ამახინჯა თავის კომენტარებში.⁴

არაბული პოეზიის მრავალსაუკუნოვან ტრადიციას⁵ გა-
მონახატვდა გამოჩენილი არაბი თეორეტიკოსი იბნ-ჰალდუ-
ნი, როცა წერდა: „განსახიერების ხელოვნება, იქნება ის
ლექსი თუ პროზა, მხოლოდ სიტყვება შეეხება და არ იდე-
ვებს.“⁶ მარჯვნივთ გამოჩენილ სამბუთა არაბებს, რას
ამბობს არაბული პოეტიკის შესახებ: „შუასაუკუნეების არაბ-
მა ფილოლოგებმა ვერ გამოიჩინეს სინთუზის უნარი და მათ
იგივე შემეშავებელი თეორია პოეზიისა უფრო ფორმით იყო
დაიდრეგებებული, ვიდრე შინაარსით და უმალ ვნება მოპ-
ქონდა პოეზიისთვის, ვიდრე სარგებლობა.“⁷

თავის ტრატატში არისტოტელეს პოეტიკის შესახებ
ავიციებამ უფრო მეტი ყურადღება მიიქცია არისტოტელეს
არა იმ აზრს, რომ პოეზია შემეცნების სახეა, არამედ პო-
ეზიის იმ ვიწრო ესთეტიკურ მარჯეს, თუ როგორ განსახი-
ერებს იგი მშვენიერებას გრძობად ფორმებში. ესეც რომ
არ იყოს, რუსთაველი არაბატოტელეს იდეებს და შეათვისებ-
დალ (თუკი მან მართლა არისტოტელესგან აიღო თავისი
დებულება, რაც საცნებით არ ჩანს აუცილებლად!) რატომ
უღდა მიგზარა მანაცდამანაც არაბი კომენტარების-
თვის? ვინ დადგინა, რომ რუსთაველი იცნებდა ავიცენას
შრომებს პოეზიაზე და არ იცნებდა თვით არისტოტელეს
შრომებს? ან რატომ არ შეიძლება არაბისტოტელე-ეული
აზრი მხოვლოდა თავიმი თვით რუსთაველს? რუსთაველი
დებულება ხომ უბრალო გამოჩენა არ არის არისტოტელეს
დებულებას! ჩვენთვის მთავარია აღვინიშნოთ რუსთაველი
შეხედულების პრინციპული წნავსება არისტოტელეს შე-
ხედულებასთან — არა მიმამდებლობის ან პირდაპირი
სესხების სახით — აზროვნების ზოგადი მიმართულების
თვალსაზრისით, ხოლო თუ ვინმე სათანადოდ და სწოდ
საბუთებთ — და არა არისტოტელეს და ავიცენას წინა-
მოდებლობის საფუძველზე — დასამტკიცებს, რომ რუსთა-
ველმა — თავისი შეხედულება „ისესხა“ რომელიმე მათ-
განსახან, პოეტიკა და დიდება მას! ჩვენ პრინციპულად
როდი ვართ „სესხების“ ან გავლენის წინააღმდეგი, რამდენ-
დაც საკმე მანება პოეზიის თეორიულ ასპექტს, ოღონდ
არ უნდა დახანჯდეს ისტორიული კვშიარჩებება წინა-
წარ ავიცენებული კომპარტივისტული მისასწრებით.

უფრო მეტი საფუძველი არსებობს ვარაუდისთვის, რომ
საქართველოში აღვიღად შემოიტრებოდა ძველბერძნული
აზროვნება და კულტურა, ვიდრე არაბეთში ან სპარსეთში.
არაბეთში ხომ მაჰმადიანობამდე კავთოთ და არაბებთან
დამწერლობითი ლიტერატურული კულტურა. თუნდაც მარ-
ტოს ფაქტი, რომ საქართველო უფრო მეტად კავშირში
იყო როგორც ძველ საბერძნეთთან, ისე მის ისტორიულ
მეგვიდრე ბიზანტიასთან, სადაც საბოლოოდ არასოდეს
არ გაუქვალა კავშირი ანტიკურ ბერძნულ კულტურას-
თან.⁸ გვადილვს საკმაო საფუძველს ვიგარჯადოთ, რომ სა-
ქართველოში გავცლებით უფრო გავრცელდებოდა ანტი-
კური ბერძნულ-რომაული კულტურა და არაბებისა და
სპარსელების შუამავლობა არ იქნებოდა საჭირო ანტიკური
კულტურული მეგვიდრებისათვის ათვისებისთვის. ამრიგად,
თუ გავიფანება, ან სესხებაზე ვილაპარაკებთ — რაც ვიმე-
ორებ, სრულიად არ არის აუცილებელი — უფრო მეტი სა-
ფუძველი არსებობს არისტოტელეს უშუალო გავლენის ვა-
რადისთვის, ვიდრე ამასთან დაკავშირებით არაბების ან
რომელიმე სხვა აღმოსავლური ხალხის „შუამავლობის-
თვის“. ჩვენ კი ვგვინია, რომ არსებითად არისტოტელური
აზრი პოეზიაზე თვით რუსთაველს ეკუთვნის და აზრია ეს
დამახინჯეთი ვარაუდი ამასთან დაკავშირებით აზროვნე-
ბის განვითარების ზოგად კანონებს, არამედ ამ კანონებისა-
გან პირდაპირ გამომდინარეობს.

არისტოტელესგან ან რომელიმე მისი მიმდევრისგან

სესხების შესახებ უფრო რთული საკითხი იბადება მეფო-
მეტე სტროფის მეორე და მესამე ტაბუების შინაარსთან და-
კავშირებით, რომელია მიხედვით პოეზია არის „მსმენელ-
თათვის დიდი მარგი“, რადგანაც ის „ეაბების“, თუ კი ის-
მომ „გაკვი ვარგი“. ეს ხომ არსებითად პოეტიკის აზრის
გამოხრება. მართალია, პორაიუსს „არს პოეტიკა“ არის-
ტოტელეს პოეტიკის პრინციპებს ემყარებოდა, მაგრამ მი-
სი უბრალო განხილვება არ იყო. კერძოდ, პოეზიის „მარგე-
ლობის“ საკითხში პორაიუსი თითქმის საკმეტი დამოუ-
კიდებლობა არისტოტელესგან, ის მხოლოდ მისი მოძე-
ვრების ლოგიკური დერივაცია.

ცნობილია, რომ არისტოტელეს პოეტიკასთან ერთად
პორაიუსის პოეტიკაც უდიდესი გავლენით სარგებლობდა
შუასაუკუნეებში, მაგრამ ეს დაიწყო მეცამეტე საუკუნედან.
ბუალოს პოეტიკა არსებითად მათი გავრთინების ცდას
წარმოადგენდა. ასე, რომ გამოირჩევილია პორაიუსის გავ-
ლენა რუსთაველზე დასავლეთის მეშვეობით. რაც შეეხება
აღმოსავლეთს, პორაიუსის გავლენა იქ ჯერჯერობით არა-
ვის დაუდასტურებია. მართალია, ფირდოუსისთან ჩვენ
ვხვდებით პორაიუსის „ძველის“ მოტივს, — თვით პორა-
იუსის ეს მოტივი შეძლო ავლო პინდარისგან და, კომ-
პარატივისტული პრინციპის მიხედვით, აუცილებლად
ასეც უნდა მოხდარიყო — მაგრამ ფირდოუსის შემთქმე-
დების ისეთი კომპლექტური მკვლევარი, როგორცაა ნოლ-
დგე, კატეგორიულად გამორიცხავს ყოველივე გარეშე გავ-
ლენის ფირდოუსისზე ამ საკითხში.⁹

მაგრამ არც საქართველოს მიმართ გავგანჩნა რაიმე
საწოდ დასაყრდენი პორაიუსის შემთქმედებისა და საერ-
თოდ რომელიმე კულტურის გავრცელების შესახებ. მართა-
ლია, განსტავებით პარსელობისა და არაბებისა, ქარ-
თველების ხანგრძლივი კონტაქტი ჰქონდათ რომაელებთან-
ნაც, მაგრამ ძნელი საფიქრებელია, რომ რომაელების „მე-
გობრობა“ აღმოსავლეთ საქართველოსთან და მათი შეუ-
ნიხებავი ბატონობა დასავლეთ საქართველოში დაკავშირ-
ებული იყო რაიმე კულტურული მისიასთან, რადგანაც რომა-
ელები მხოლოდ და მხოლოდ სიმდიდრის ამოქაჩვის თვალ-
საზრისით უღებოდნენ დამორჩილებულ ხალხებს და არა
თავიანთი კულტურული მისიის თვალსაზრისით. ამიტომ
ძნელი საფიქრებელია, რომ რომაელთა ბატონობის დროს
აქ გრცელდებოდა რომაული კულტურა, — ყოველ შემთხ-
ვევაში ჩვენ არ იცნობთ ამის დამადასტურებელ გამოუ-
ვლევას — და ამის გამო არც იმის საფუძველი გვაქვს, რომ
პორაიუსის გავლენით აფხსხან რუსთაველის აზრი, რომ
პოეზია „დიდი მარგია“ და ის „ეაბების“ მსმენელს. მაგ-
რამ, როგორც ზემოთ აღვინიშნეთ, არისტოტელეს მიმართ
განა საერთოდ აუცილებელია გარეშე გავლენის ძიება? ის
აზრი, რომელიც პორაიუსს მოუვდა თავის თორმეტბივლ
საუკუნის წინათ, ხომ საც-ებით დამოუკიდებლად შეიძლე-
ბოდა მოხვოლდა თავიმი რუსთაველსაც! განა „ძველის“ მო-
ტივი საც-ებით დამოუკიდებლად ამ შეიშუშავა ფირდო-
უსმა?

აზრთა დიდ სხვაობას იწვევს მეთორმეტე სტროფის მე-
ორე ტაბუის დასაწყისი „სადრებით საღმრთოდ გასაყვინი“. მკვლევართა უმრავლესობა (პ. ინგროუცა, მოსე გიგინი-
რიძე და სხვ.) ამ სიტყვებს განიხილავს მესამე ტაბუის
დასაწყისთან უშუალო კავშირში და დასაკვირნა, რომ რუს-
თაველის აზრით, პოეზიის გააჩნია იყო განსხვობილება: ერთ-
ი — თეოლოგიური, ზეციური, ხოლო მეორე — საერო,
ამქვეყნიური. არსებითად იმავე აზრისაა ალექსანდრე ბარა-
მიძეც, ოღონდ ის მარტო ამის კონსტატაციით არ გამყ-
ობდებოდა და მივლი მესამე ტაბუის შინაარსს ესმის, რო-
გორც პოეზიის სასოციალური-აღმზრდელილობითი დანიშ-
ნულება. ეს აზრი ჩვენ საც-ებით მართებულად და მტკა

საკულისხმოდ მიგვაჩინა, ოღონდ ვერ დავეთანხმებით პოეზიის ორი განზომილების კონცეფციას, ვინაიდან, „ვეფხისტყაოსნის“ მთელი იდეური შინაარსის მიხედვით, ძელოლი წარმოსადგენია, რომ რუსთაველი ადამიანურ ხელთუფლებას — შიარსობას საღმრთო ხელთუფლებად მიიჩნევდა.

სხვაგვარ ინტერპრეტაციას იძლევა ვიქტორ ნოზიძე. მისი აზრით „საღმრთო საღმრთოდ გასაჯარნი“ პირდაპირ ნიშნავს სასულიერო, „საბონასტრო“ პოეზიას. ეს ინტერპრეტაცია სასურველი შეესაბამება ვიქტორ ნოზიძის საერთო კონცეფციას, რომლის მიხედვით მთელი პოემა ბიბლიურ მითოლოგიზაციის საფუძველზეა აგებული. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ „ვეფხისტყაოსანს“ ვვყლაზე საერთო მხატვრული ნაწარმოებია მთელი შესასუკუნეების მანძილზე და მისი ავტორი არ შეიქცდებოდა თვითრულად დაქაუნთუფენია პროლოგში ის, რასაც თვითონ არ მისდევს თავის შემოქმედებაში.¹⁰

ჩვენ გავიზიან, რომ „საღმრთო“ ნიშნავს პოეზიის მაღალ ზნეობრივ დანიშნულებას. ერთი შესვლდით, ამას ეწინააღმდეგება მესამე ტაქვის დასაწყისი: „...სხლა აჲჯა ეამემისი“. ფიქრობენ, რომ „...კლთა აჲქასი“ კულისებობა ზეციერის და მიწიერის დაპირისპირებას. მაგრამ თუ ჩავეფიქრდებით ამ მოსაზრებას, დავერწმუნდებით, რომ იგი მიუღებელია. როგორი ინტერპრეტაციაც არ უნდა მივცეთ სიტყვას „საღმრთოს“, თვით შიარსმა ხომ ადამიანის ცხოვრებას. ესე იგი, არა „იქაურა“, არამედ „აქაური“, მიწიერი. შემოქმედელს ვიფიქრობთ, რომ „საღმრთოდ გასაჯარნი“ კულისებობებს „ღმერთების გასაჯაროსი“ — პოემის მთელი სულისკვეთება გამორიცხავს, რომ რუსთაველის ღმერთი „უსმენდას“ ადამიანის შემოქმედებას. „საღმრთოდ გასაჯარნი“ უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ პოემა „ღვთაებრივად ვფიქროს“ თავისი მაღალი შინაარსისა და დანიშნულების გამო, ის ღვთაებრივ განაწიებს ხდის ადამიანის გრძნობის-თვის პირაწვდომად. უკეთ არ ვიქცავთ, პოემაში ყველაზე უფრო მარცხად ვგამცნობს ღვთაებრივ ზნეობრივ კანონებს, ესე იგი პოემა არა მარტო სიბრძნეა, არამედ უმაღლესი მშვენიერების სახეებში, ამამაღლებელ ფორმებში განსახლებული სიბრძნეა. ვიმოვრებთ, სიტყვას „აქაც“ ამ შემთხვევაში სიტყვა „საღმრთოს“ საპირისპიროდ აზრი არა აქვს. შეიძლება დაზიანებული იყო ორივენაოსის სიტყვა და რომელიმე პერიტიულად მოაზროვნე გადაწყვიტა ჩაწერა სიტყვა „აქაც“ სიტყვა „საღმრთო“-ს საპირისპიროდ მისი „ზეციერის“ მნიშვნელობით გაგების გამო. შეიძლება ორი-კინაღმე ყოფილიყო „დიდვაცა ეამებისა“ — ამ შემთხვევაში მივიღებთ მთელ და მესამე ტაქვების შემდეგ შინაარსს: პოეზიას აქვს მაღალი, საღმრთო ზნეობრივი მნიშვნელობა (ეს პოემა უახლოვდება ალექსანდრე ბარამიძის მოსაზრებას პოეზიის საზოგადოებრივ-ღმერთობითი მნიშვნელობის შესახებ), მაგრამ ამავე დროს ესთეტიკურადც აამებს „ვარჯ“ ადამიანს, ესე იგი ისეთ ადამიანს, რომელსაც შეეძლება უნარი პოეზიის არ მარტო იდეური შინაარსის გაგებას, არამედ მისი მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებებში დატკბობის უნარიც, რაც კულისხმობის ესთეტიკური გემოვნების სათანადო განვითარებას.

ზედმეტად მიგვაჩინა იმის მტკიცება, რომ რუსთაველის შესწავლებლა პოეზიისზე რადიკალურად განსხვავდება მისი ბიბლიური ან ნეოპლატონიკური გაგებისაგან. ბიბლიური ესთეტიკის მიხედვით ყოფილ ადამიანურ შემოქმედება არის მხოლოდ „ars adulterina“, ვინაიდან „omnis Sapientia domini Deo est“¹¹ ხოლო ეს „ღვთაებრივი საპირენია“ მხოლოდ ბიბლიაშია მოთქმული. ამიტომ ადამიანს ვვალდება ყოფილგვარი სიბრძნე ბიბლიაში ვიძის და არ გაუფიქროს მივდოს მის შემქმნაში საკუთარ გონებას და შემოქმედებას. ასეთივე იყო თვითოების ფუძემდებლის ავგუსტინეს აზრიც: სიბრძნე — ღვთაებრივი მაღალი, ის ადა-

მიანის გონებისთვის მიუწვდომელია. არც სქოლასტიკა სწავდა რაიმე სხვა სიბრძნე, გარდა ბიბლიაში განსაზღვრულ ბუნებას, რა თქმა უნდა, თავისთავად ადამიანურ პოეტურ შემოქმედებას სიბრძნის წყაროდ ვერ მიიჩნევდა.

რაც შეეხება ნეოპლატონიკოსების შესწავლებას პოეზიაზე, იგი საერთოდ არ სცილდებოდა იმ იდეალისტურ ესთეტიკურ ხაზს, რომელიც პლატონმა შეიმუშავა და რომელსაც თვით ავგუსტინე ცურნებოდა. სწორედ ნეოპლატონიკური ხაზს ეპოზნაქათა დაწარმა, როცა ის თავის „ნადიში“ აცხადებდა: „ქვეშაირიკებასთან შედარებით ლიტერატურა არის იმდენად „კომოში“, რომელიც შეუაძლებელია ქვეშაირიკებას და ქვეშაირიკებას მიკლებულ მატერიალურ სფეროს შორის.

იმავე მეთოდშივე სტროფის მეთხებ ტაქვა: „არძელი სიტყვა მოკლედ თთქის, შიარია ამაღ კარჯი“, ჩვენი აზრით, ამოხსნავს ისეთ შესხედულებას, რომლის შესახებ არ გვხვდება არც ანატოლ ხანაშია და არც შესასუკუნეებში. ამ ერთ ტაქვაში მოცემულია პოეტური და საერთოდ მხატვრული სახის მიოლი არის დახასიათება, მიოლი მხატვრული აზროვნების სახეიერების განმარტება. თვით ეს ტაქვა სულ შეიღ სიტყვაში მტკად „გრძელი სიტყვის“ არსს გამოხატავს. არსებობს მხოლოდ ერთადერთი საშუალება „გრძელი სიტყვა“ მოკლედ გამოთქვას — ეს არის მხატვრული სახე. ჩიხვისა, „თლიაში“ გხვდებით მივარიანი ოაძის მშვენიერი აღწერას: „ბოლოს ნაკები ბრწყინავდა კაშხალში და მოჩანდა წისქვილის ბორბლის ჩრდილი“. აქ სულო რვა სიტყვაში ისე მშვენიერად არის დასატკული მთავარნი რაემი, რომ ჩვეულებრივი სიტყვებით ამას დასჭირდება რამდენიმე ათეული სიტყვა. „ვეფხისტყაოსნის“ თხზ ტაქვაში (1197 სტროფი) მოცემულია ოქროს ისეთ დახასიათება, რომელსაც თითქმის მიოლი პოლიტიკურ-ეკონომიკური ტრანტტატი დასჭირდება. კიდევ უფრო მაგალითი მაგალითია გულანშარის გიომიოიური წყობის დახასიათება სა-მიოლი სიტყვით: „უსენ არივი მიჯისა“. ყოველი ოღნავი წარმოსახვის მქონე მეთხებელი მიხედვით, რომ მხოლოდ საავტორო გიომიონაზე დამატარბული სახეიეროვი წყობის ვითარებაში შეიძლება ვაჭარი მიჯის დაახლოებული პირი იყოს. სწორედ იმიტომ, რომ მხატვრული სახეში იდეა უშუალოდ ვინდებდა, მას არ სჭირია ის სიტყვაბარბალოდა, რომელსაც ცნებითი ხასიათის მსჯელობები მოითხოვენ.

ამრიგად, ოთხსტრიქონიან სტროფში რუსთაველმა მოახერხა ვადმიოვა საკუთარი პოეტიკის მიოლი აზრი, რომელშია, რა თქმა უნდა, იგულისხმება საერთოდ პოეზიის და დახასიათებელი არსებობა ნიშნები. ამით მან უშუალოდ მოგვცა პოეტური აზროვნების შესანიშნავი მაგალითი — როგორ ითქმის გრძელი სიტყვა მოკლედ — და მიოლი მისი ბიხევი მისივე პოეტიკის ბრწყინავულ განახლებება. თუ შეადარებთ ამას არაჩიქრის მთერ გადმოქცეული პოეტიკის არაბულ განხმარტებას, რომელიც ჩვენა მხოლოდ ფორმალურ-პოეტურ საშუალებებს: რიტმს, რითმას, ზომას, მაგრამ ერთი სიტყვაში არც ჩვენა პოეტურ შინაარსს,¹² საბოლოოდ დაკარგულიდებით იმაში, რომ არაბულ პოეტიკას არავითარი გავლენა არ მოუხდენია რუსთაველის პოეტიკაზე, იგი სახეებით თავისებოდა, წმინდა რუსთაველური, რომელიც იდეურ-თეორიულად ენათესავება არისტოტელსა და პორციუთის პრინციპებს უფრო ფართოდ, ახალი შინაარსით. არაბული პოეტიკა უფრო ყმყარებოდა პლატონის მხედლებებს პოეზიაზე, რომლის არის კარგად აქვს გადმოქცეული ა. ვეკლოვსკის თავის ცნობილ შრომაში პოეტიკაზე.¹³

თუ არაბული „შიარ“ თავისი მნიშვნელობით მიკვიით-თებს ზემოაღწერებაზე, როგორც პოეზიის არსზე, რუსთაველის მხედლებებით, შიარობა რაციონალურად შეცნობადი სიბრძნის ნაწილია, შემქმნების სპეციფიკური ფორმა.

პოეზიის, როგორც სიმბოლის დარგის, ნამდვილ ვზრს გვიხ-
ნის სიმბოლის რუსთაველიური გავება, რაზედღე ჩვენ უკვე
გვჩინდა საუბარი.¹⁴ რუსთაველი სდენის ყოველგვარ მის-
ტაციზმს, როგორც თავისი პრაქტიკული პოეტური შემოქ-
მედებიდან, ისე პოეზიის თეორიიდან. მისი პოეტიკა რაცი-
ონალური აზროვნების ფარგლებში მოქცეული, რომელიც,
რა თქმა უნდა, გულისხმობს წარმოსახვის უხარს, როგორც
პოეტური აზროვნების სპეციფიკურ საშუალებას — თვით
წარმოსახვის არა მისტიური, არამედ რაციონალური გა-
ვებით.

ამრიგად, რუსთაველმა პოეზიის არსი გამოსატა პოე-
ტური ფორმისა და მისი იდეური შინაარსის ორგანიზ-
რებაში. ამით იგი უდრედ ემიჯნება ადამიან-
ურ-არაბულ-საბარსულ და ინდურ პოეტიკას, რომელსაც
უხთავრსდა პოეტური ფორმა ანტიერესებდა და უგულ-
ვლყოფდა მის იდეურ შინაარსს.¹⁵

რუსთაველის პოეტიკა ასევე ემიჯნება ბიბლიურ-ნეო-
პლატონიურ და სემოლასტიკურ პოეტიკას, რომლის მიხედ-
ვით პოეზია ვერ წვდება ხამდვილი ჭეშმარიტების სფე-
რის, იგი მხოლოდ მირეწებებით რეალობის სფეროში ტრი-
ალებს. ჩვენი ღრმა რწმენით, რუსთაველმა საგანებით დამო-
უკიდებლად აღადგინა ანტიკური არისტოტელურ-პორაგი-
უსისეული პოეტიკა (გაცილებით უფრო ღრმა და განვითარ-
ებული ფორმისა) და ამით ააშაოლა პოეზიის
მხი მ ვ ე ლ ო ბ ა ხალხის სულიერ ცხოვრებაში.

კომპლური ფორმის სპატიონი
„მეფხინსტაპონსაწმ“.

იმტქრ ფორმასთან დაკავშირებულ საკითხთა ფო-
ქსია პოეტური ენის საკითხი. პოეზიამში მხატვრული სა-
ხე იძერწება სიტყვის შემეგობით და ამამაა პოეზიის
მეკეთი განსხვავება ხელოვნების სხვა დარგებისაგან. ამა-
ნივე პოეზიის გაცილებით უფრო მეტი შესაძლებლობანი,
უფრო ფართო იდეურ-მხატვრული დიაპაზონი ხელოვნე-
ბის ყველა სხვა დარგებთან შედარებით, რასაც ჯერ კიდევ
არისტოტელემ დაუგვა ხაზი და შემდეგ ლესინგმა მჭაფიერ
გამოხატა თავის „ლაოკონში“. ამასვე აღნიშნავენ ჰეგე-
ლი, ბელსიკი, ჩერნიშევსკი და სხვ.

სახვითი ხელოვნების დიდ ოსტატებსაც შეუძლიათ
მოგვცან ადამიანის შინაგანი სამყაროს განსახიერება, მაგა-
ლითად, მისი საერთო სულიერი სიმდიდრე ახ სიღარიბე,
მაცრამ ისინი ვერასდროს ვერ განასახიერებენ ადეკვატუ-
რად ადამიანის უნებორიე თვისებებს, მათი ხიჭის მიმართუ-
ლებას, მათი ხასიათის თავისებურებას და სხვ. გარდა ამი-
სა — და ესაა მთავარი, — ფერწერასა და სკულპტურის
შემძლია მხოლოდ სტატკური განსახიერება. დინამიკურ-
და (სახის მოძრაობისა და განვითარების აზრით) მათ-
თვის პრინციპულად მიუწვდომელია.

ეს უსოვად მოსაზრება ჩვენ იმიტომ მოვიშველიეთ,
რომ რუსთაველის პოეტური ფორმის შეფასებისას ძალიან
ხშირად უფრო მეტ ყურადღებას აქცევენ განსახიერების
გარკვეულ ფორმებს. ერთნი ამტკიცებენ, რომ „ვეფხისტ-
ტყაუნის“ მთავარი პოეტური ღირსება მის მიღიარ ალი-
ტერიაგიაშია, მეორენი უპირატესობას მეტაფორებს ანიჭე-
ბენ. ჩვენ არ შეგვიძლია გავიჯაროთ არც პირველი და
არც მეორე აზრი. არც ალიტერიაგია და არც მეტაფორა არ
გამოსხატავს პოეზიის ნამდვილ ღირსებას თუნდაც პოეტუ-
რი ფორმის თვალსაზრისით. ისინი პოეზიაში მხოლოდ
დღვორის როლს ასრულებენ. მუსიკალიტეც პოეზიის უმე-
ველი მშვენიერა, მაგრამ პოეზიის არ ეკლებათ „მეჯიბორის“
მუსიკას ტონალური გამომსახველობის სფეროში. ყველა
ჩამოთვლილი მხარე პოეტური ხელოვნებისა არსებითად
აქსესუარის როლს ასრულებს და ჭეშმარიტად მაღალი პო-

ეზიის კრიტიკურმად ვერ გამოდგებიან, თუმცა, ვიპოვებთ
თითოეული მათგანი თავისებულ უმეველად მატებს პოე-
ტურ ქმნილებას სიმშვენიერესა და წარმტაცობას.

როგორც ალიტერიაციის, ისე მეტაფორის სიუფეხში-
რად ნიღბაც პოეტური იდეის სიღარიბეს. ჩვენ როდი
ურავდებოდ, რომ „ვეფხისტყაოსანი“ მეტად მდიდარია
ალიტერიაციითა და მეტაფორებითაც, მაგრამ ისინი არ შე-
ადგენენ მის არც მთავარ თავისებურებას და არც მთავარ
პოეტურ ღირსებას. როგორც უნდა, მეთორმეტე საუკუნე-
ზე მთელი დასავლური პოეზია მისთვისადად ალიტერიაცი-
ულია. რაც შეეხება მეტაფორებს, ისინი ისე ჭარბად გვხვდე-
ბა დასავლეთის საგმირო ეპოქაში, რომ უ. კერი მართებუ-
ლად აღიზნავს: „რადილოვო პოეტების კონუქტურების
მეტაფორული ამბოებით (the vanity metaphor)¹⁶
და დასძესა — ბვერი პოეტური სკოლის მთავარ მიზანს
შეადგენდაო „სწორი ტერმინის გვერდის აქვეყნა ყველაფ-
რის მიმართ“. საერთოდ, მეტაფორების უხვი გამოყენება
დაზნახსათებელია მთელი საგმირო პოეზიისთვის, რასაც
საგანებელ უსვამს ხაზს მ. ბოურა თავის შემოდასახველ-
ებულ მონოგრაფიაში პერიოდიული ეპოსის შესახებ. ეს გა-
საგებია. რაც უფრო ხავევებადა ენა განვითარებული,
მით უფრო მეტი სიტყვები განიხია ერთეული მოვლები-
სა და ხივითვის აღსანიშნავად. ცნობილია, რომ დასავლეთ
ევროპის ხალხების ენები ხავევად იყვნენ განვითარებუ-
ლი მცდეტად საუკუნეებდ. ამიტომ თანამედროვე მკითხვე-
ლისთვის თითქმის ყველა შესაუკუნეებრივ ეპიურ ნაწარ-
მოებს თარგმნა სტორებდა დასავლეთის ლიტერატურაში.
„ვეფხისტყაოსანს“ კი არავითარი თარგმნა არ სჭირია თა-
ნამედროვე ქართული მკითხველისთვის. საკამარისია მხო-
ლოდ სიტყვების ასხსნა-განმარტება — და ეს მოწიშობს ქარ-
თული ენის განვითარების მაღალ დონეს რუსთაველის
ეპოქაში.¹⁷

სწორედ იმიტომ, რომ დასავლეთ ევროპაში მეთორმე-
ტე-მეცამეტე საუკუნედე — ზოგადად კიდევ უფრო გვიანაც —
სამეტიერი და საეკულიო სასულიერო ხელონითერი
რჩებიდა, „ვეულთარული“, სახალხი ენები არ იყვნენ საგ-
მაოდ განვითარებული და ამან განაპირობა ამ „ვეულთ-
რულ“ ენაზე დაწერილი ეპიური ნაწარმოებების ენის მოძ-
ველება.

ევერითობით, რომ სწორედ „ერთინიათბამ“ განაპირო-
ბა საკართლოში იმის შესაძლებლობა, რომ საერთო ლიტე-
რატურას გახსნა პირდაპირი მემკვიდრე სასულიერო ლიტე-
რატურის საკმაოდ განვითარებული მხატვრული ენისა.
ამიტომ არა მარტო „ვეფხისტყაოსანს“, არამედ უფრო
ადრინდელ ქართული ლიტერატურულ ძეგლებსაც არ სჭირ-
დება თარგმნა თანამედროვე ქართულ ენაზე. სწორედ ამის
გამო არავის შეუძლია უაზრის ქართული სასულიერო ლი-
ტერატურის უდრეხი დაზნახურება საერთო ლიტერატური-
სთვის ნიადაგის მომზადების საქმეში. ეს საკითხი საკმა-
ოდ გამორკვეულია კორნელი კეკელიძის, ალექსანდრე ბა-
რაბიძის, პავლე ინგოროვას, გაიოს იმედაშვილის, ეიქ-
ტორ ნოზაძისა და სხვათა გამოკვლევებში.¹⁸

ვინც მეტაფორების სიუფეხ პოეტური ქმნილების მთა-
ვარ ღირსებად მიიჩნევს, ა. ვესელოვსკისთან ერთად უნდა
აღიაროს, რომ პოეზიის უფრო შეესაბამება არქული ენა.
საერთოდ, პოეზიის ენის განსაკუთრებულობის აღიარება
ამორტებს მას ხალხის ფართო ფენებისაგან. ცნობილია, რომ
ევრეთწოდებულ „ცრუკლასიციზმი“ პოეზიისთვის არა-
საკადრისად თვლიდა „მუბინი“ ხალხის სალაპარაკო
ენას. — მას უსათოდ რადაც სპეციალური, ამდლებელი
ენა სჭირდებაო. ხალხის ყოველდღიური, ნორმალური სა-
ლაპარაკო ენისგან „გატყვე“ თანამედროვე ბურჟუაზი-
ული ესთეტიკის ერთ-ერთი მთავარი დოგმაა. თუმცა თავის
დროზე სწორედ აღმავალმა ბურჟუაზიამ დაამსხვრია ანა-

ლოგური ფეოდალური დომები. რაკი თვითონ პოეზიაში მოლიანად ვერ შექმნის თავის საკუთარ ენას, ჩვეულებრივ, აღიარებს ხომლმე, რომ პოეზია უნდა ხმარობდეს ამ არქაულ ენას, ამ ახალ სიტყვებს, რომლებიც ხალხურ ყოველ-ცხოვრებაში არ არიან შესული.¹⁹ ასანინშავია ისიც, რომ მეტაფორა სიმბოლიზმის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას წარმოადგენს და უხვად გვხვდება ალგორითულ კანონში.

ჩვენ აზრდაც არ მოგვდის, საერთოდ, მეტაფორის როლის დამყარება მატერიალ-ლიტერატურულ შემოქმედებაში, მაგრამ ის მხოლოდ თანამედროვე მიგვაჩინა, და როგორც ყოველდღე თანამედროვე, რომცირებას მითითებს გამოყენებაში; წინააღმდეგ შენახვევანი, ის დამშვენიერის ნაცვლად კიდევაც დააუწივებს მატერიალ ნაწარმოებს. ჩვენ ორ გათვლივას ვუყვართ ხასს: მეტაფორა არ წარმოადგენს რუსთაველის პოეტიკის სპეციფიკურ ნიშანს, იგი საკვებით ზომიერად მიმართავს ამ „დედობრატოლ“ ხერხს. გარდა ამისა, თავისებურია „ვეფხისტყაოსანში“ თვით სახათი მეტაფორისა და მისი გამოყენების ფორმაც. აქ იგი შეუღებულია იმ იდეურ ამოცანასთან, რომელსაც ისახავდა რუსთაველი თავისი უკვდავი პოემის შექმნისას. მეტაფორა ახასიათებს ხალხის სალაპარაკო ენასაც და, ჩვენი აზრით, მეტაფორის გამოყენებამავე რუსთაველი მისდევდა ხალხურ ტრადიციას. მის პოემაში მეტაფორები ისევე ნათელია, როგორც მთელი დანარჩენი სიტყვიერი ფაქტურა. რუსთაველი მეტაფორებს მიმართავს მხოლოდ ბუნებრივი სახეები და მოვლენების დახატვისას დაკავშირებით, იდეური შინაარსის სფეროში ის გაურბის მეტაფორებს და აიძო „სდევნის“ თავისი პოემიდან სიმბოლიზმისა და ალგორითმის ყოველფერ ნიშანს.

რაც შეეხება ალიტერაციას, უნდა ვიღიაროთ, რომ ის მართლაც შეადგენს რუსთაველის პოეტური მეტაფორების ნამდვილ მშვენივას, მაგრამ ვეძღვავთ შეფიქსირებას, რომ ის მხოლოდ ერთ-ერთი და ისიც არა მთავარი ელემენტია რუსთაველის დღეს მისი მომხმარებელი პოლიტიკური მუხაკალონისა. რუსთაველის პოეტური სტილის მთავარ დამახასიათებელ ნიშანად ჩვენ სწორედ ის მიგვაჩინა, რომ იგი არ მიმართავს არც არქაულ ენას და არც საკანებო ნეოლოგიზმებს, ამავე დროს ხალხის სალაპარაკო ენაზე ქმნის შეუდარებელ კეთილმზომანობას და რიგებულ წყობას. ჩვენ უკვე აღნიშნეთ „ვეფხისტყაოსნის“ ხალხურებად სწორედ მისი პოეტური ენის ხალხურობის, იდეური შინაარსის სახალხო-ეროვნული დანიშნულებისა და მასში განსახიერებული სოციალურ-ზნობრივი იდეალების ხალხურობის თვალსაზრისით. „ვეფხისტყაოსანი“ ხალხურია ენის იმ გაცხოვრების სისადავითა და აზრთა სრული სიცხადით, რაც განასხვავებს მას თითქმის ყველა რუსთაველებრივ პოეტურ ძეგლებსაგან. ცნობილია, რომ მიუხედავად მისი საერთოდ დემოკრატიული ტენდენციისა, ნიშაში ისეთ რთულ ენობრივ თანამედროვეობას მიმართავს, რომ ხშირად თვით პოეზიის სპეციალისტებსაც უჭირთ ნამდვილი აზრის გამორკვევა. ამ საკითხში ნიშაში მთლიანად აღმოსავლური პოეტური ტრადიციის ტყვეობაში იყო და თვითონ იქნებ თავის — სახეებით სამართლმანად, — რომ ის პოეტური სიტყვა-წყობის ნამდვილი მფევა. რაც შეეხება დასავლეთის საზიაროდ პოეზიას, იგი ვაკეთებელი იყო თვით რაინდული წოდებისთვის და მისი ენაც სპეციფიკურ-კასტობრივია. ამ მხრივ თვით ყველაზე „დემოკრატიული“ ელფენდამონ ემზანის ნაწარმოებებიც არ ვასიყვრებია სამეფო კარის პოეზიის მითითებებს. ენის ხალხურობის თვალსაზრისით რუსთაველის მხოლოდ დანტე თუ შედერბას, რომელიც შეგვიძინებდა იცავდა ამ საკითხში ხალხურ ტრადიციას და მას სპეციალური ტრატატიც მიუძღვნა. ამ საკითხში პიტარარაკ ცდილობდა დანტეს მაკალითისათვის მივება და სწორედ ენის ხალხურობამ შეუწყია სხელი მისი „ველვა-

რულ ენაზე“ შექმნილი ღირსიკის უდღესი პოეზიისა. მაგრამ იგი ვერ დაიკვირებს ლათინურად დაწერილი პოეტური ქმნობებით. „ვეფხისტყაოსანს“ სხვა ნაწარმოებებში მნიშვნელოვანი არ განიხილეს, მარტო ეს ერთი ნიშანი იმპარტება იმ ყოვლად შეუსაბამო აზრის უზრასყოფად, თითქმის რუსთაველი მეფის კარის პოეტის იყო და მისი პოემა სამეფოსაკლი პოეზიის ნიშნებს წარმოადგენს.

რა თქმა უნდა, რუსთაველი არ ერიდება ახალი სიტყვების ხმარებას, მას თვითონ უხდება მათი შექმნა იდეათი იმ სიხდიდის გამო, რომლებიც ვერ თავსდებოდა არსებულ ლექსურ მარაგში, მაგრამ ის ქმნის ახალ სიტყვებს ისეთი ბუნებრივობით, არსებულ ლექსიკურ მარაგთან ისეთ შეკამბობით, რომ იგი გამორჩევა ძნელია. ამ სფეროში მისი მთავარი ხერხია სიტყვების გრამატიკული ფორმების შეცვლა — იგი გაბეჭდულად ქმნის ახალ სიტყვებს ზნების არსებით სახელებად გარდაქცევის გზით, ამ პირველ, არსებით სახელად ზნის მიღებით. ასე, რომ მისი ახალი სიტყვა თითქმის ყოველთვის გასაგებია მათთვის, სთვის. რაც შეეხება არქაული სიტყვების ხმარებას, ამ მხრივ რუსთაველი მეცნიერად განსხვავდება არა მარტო სასულიერო მწერლებისაგან, არამედ თავისი თანამედროვე საერთო პოეტებისაგანც. — „ვეფხისტყაოსანში“ უბრალოდ კავლიც არ ჩანს იმ არქაიზმების, რომლებიც უხვად ვხვდებით შავთელისა და ჩაჩრუხადის პოეტურ ნაწარმოებებში.

მიუხედავად გასაცარი პოლიტიკური უსუსკლობისა და მშვენიერი რიტმული წყობის მკაცრი დაცვისა, მთელი პოემის მანძილზე, რომთმის უბაღლო მრავალფეროვნებასთან ერთად, მთელს პოემაში ვერ შევხვდებით თითქმის ერთ ტაქსაც, რომელიც იდეურ-მატერიალ მოთხოვნის არ ემსახურებოდეს. რუსთაველის პოეზია სახეებით თავისუფალია იმ საკანებო გარეგნული სიმშვენიერებათაგან, რომლებიც გარკვეულ იდეურ-მატერიალ ფუნქციას არ ატარებენ. — ასეთივე სასევა არა მარტო აღმოსავლური, არამედ დასავლური შუასაუკუნეობრივი პოეზიაც. აზრთა სიცხადისა და ენის სისადავის მხრივ აღმოსავლეთში მხოლოდ ფირდოსი და დასავლეთში მხოლოდ გოტფრიდ კრატსბერგელი უახლოვდებიან რუსთაველს.²⁰

პოემის პროლოგში რუსთაველი პირდაპირ აცხადებს, რომ „ჩვენ გვიყვება“ მხოლოდ ის, „რაცა ოდენ თქვენ ნათელად“ — და სწორედ ამ სიცხადითა და სინათლით ემყარება რუსთაველის პოეტკა ნეოპლატონიკურ მისტიციზმს და ბუნდოვანებას, რომლის თვითიული დასაბუთებაც კი სცადა ერთგვან მუცხრე საკუთებში თავისი სიმბოლიური კონცეფციის სახით. საერთოდ, ბუნდოვანება პოეზიის ერთგვარ კასტურ პრინციპსაც ემსახურებოდა და დღესაც ათბრებულია თვითიული, როგორც პოეზიის დამახასიათებელი ნიშანი. თავის ვრცელ შესავალ წერილში პანს ლარსონის წიგნის ფრანგული გამოცემისთვის ემოდ ბუტრნასს უხუბამ, რომ პოეზიაში აუცილებელია „დაბნულება“ („il faut obscurcir“), ხოლო თვით ლარსონი კატეგორიულად აცხადებს, რომ „ბურუსი პოეზიის აუცილებელი ვეალია“.²¹

რუსთაველის პოეტიკის თავისებურებას, ჩვენი აზრით, შეადგენს აგრეთვე მისი პოემის სტროფიკული წყობაც. ქართულ ხალხურ ტრადიციასზე დაყრდნობით რუსთაველმა შეიმუშავა სახეებით თორიანალური სტროფიკა, რომლის მზავანში ეპოქაში არ იცოდა არც აღმოსავლეთისა და არც დასავლეთისა. პირველის პოეზიისთვის (ეპოქა ემზანა) დამახასიათებელია ბეიტები, ხოლო არაბული პოეზიისთვის, რომელმაც ნამდვილი ეპოსი ვერ შექმნა, მთავარ ტრადიციულ ფორმად დარჩა ვერთე წოდებელი „ყასადა“ თავისი თითქმის აბსოლუტური კონსერვატიული ფორმით, რომელსაც საერთოდ არ ახასიათებდა შინაგანი სტროფიკული დაყოფა. დასავლეთის პოეზიისთვის დამახასიათებელი

რეგულარული პერიოდებით. თუ არ ვცდებით, ევროპულ პოეზიაში არიოსტომ ნაყურა საფეხვებით რეგულარულ სტროფიკას. ამ მხრივაც დანტე თავისი რეგულარული ტერცინებით მიგვაგონებს რუსთაველს, ოღონდ იმ არსებითი განსხვავებით, რომ დანტესთან თითქმის ყოველ ნაბიჯზე გვხვდებით ვრცელ წოდებულ „engavement“-ს — ერთი ტერცინიდან მეორეში აზრის გადასვლას, რაც „ვეფხისტყაოსანში“ თითქმის არ გვხვდება. რუსთაველის ყოველი სტროფიკა უზრუნველად დამოკიდებულია — ამ მხრივ ის მიგვაგონებს აღმოსავლური, კერძოდ ომარ ხაიამის, პოეზიის „კატრენებს“, რომლებიც ცალკეულ დამოკიდებულ ერთეულებს წარმოადგენენ და თავსც ორგანულად უკავშირდებიან ერთმანეთს შინაარსის მთლიან გამლაგავებითარებაში.

შუასაუკუნეების პირობებში რუსთაველის პოეტიკის თავისებურებად მიგვაჩანია აგრეთვე რიტმული სიხალე რუსთაველამდე როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში ეპიური ჟანრის ნაწარმოებში თავიდან ბოლომდე იცავდნენ არა მარტო ერთ და ისავე მეტრიკას, არამედ ერთ და იმავე რიტმსაც, რაც გარკვეულ მონოტონობას იწვევდა.²² თუკი რუსთაველმაც შეინარჩუნა ერთი და იგივე ზომა, მაგრამ მის ფარგლებში მოახერხა ისეთი რიტმული სახესხვაობის შეგნა, რომ მკითხველს არ რჩება მონოტონურიზის შთაბეჭდილება. არსებითად მარტივი ხერხით ძირითადად დაქტელური და იამბიკური წყობის შენაცვლებით — რუსთაველი იძლევა შესანიშნავ ტონალურ მრავალფეროვნებას, ძალიან ხშირად თვით პერსონაჟების ფსიქიური განწყობისა და სიტუაციითა დრამატული ან ლირიკული ვითარების ასახვითაც კი.²³ საერთოდ, რუსთაველი აწევს პოეტური ფორმისა და იდეური შინაარსის ისეთ ორგანულ ერთობას, რომ მისი პოეტიკისთვის არა აქვს მნიშვნელობა ვერც ურღველში „Angonpoesie“-სა და „Ohrenpoesie“-ს გარჩევას, რომელთა არსი შესანიშნავად აქვს გარჩეული აკავი წაყურელობა თავის შემეწიერ გამოკვლევებში ქართული კლასიკური ლექსის შესახებ. აკავი წაყურელობის ამ შრომაში საკმაო სიხანძრავა გაუმჯობესებული (ფორმულ აპაქტში) რუსთაველის პოეტიკის ორგანული კავშირი ქართული ეროვნული ლექსოწყობის ტრადიციასთან და ჩვენ ამ საკითხზე ახალს ვერაფერს ვიტყვით. ისტორიულ სპექტრში რუსთაველს პოეტიკის ორგანული კავშირი ქართულ პოეტურ ტრადიციებთან გაუმჯობესებული კორნელი კეკელიძის, ალექსანდრე ბარამიძის, პავლე ინგოროვას, გაიოს იმედაშვილის, პანტელეიმონ ბერაძისა და სხვათა შრომებში და ზედმეტად მიგვაჩინა მათი აზრების გამეორება.

მაგრამ ერთია ისტორიული წინამძღვრები და მეორეა ამ წინამძღვრების სრულყოფილი განვითარება და სრულყოფილი ფორმალში ჩამოყალიბება. იგივე წინამძღვრები გააჩნდათ რუსთაველის თანამედროვე ქართველ საერო პოეტებსაც, მაგრამ ვერც ერთი მათგანი ვერ ამაღლდა პოეტური ფორმის იმ სიმაღლემდე, რა სიმაღლემდეც აიყვანა იგი რუსთაველმა. თამამად შეიძლება თქვას, რომ თითქმის ვერა საუკუნის უკან შექმნილი რუსთაველის უკვედაი პოემა დღესაც ისეთივე ინტერესით იკითხება, როგორც მკითხველის სტელში პირველად ჩაყარდნობი თანამედროვე მალ-ლორისგნაში ეპიური ნაწარმოები. ჩვენი აზრით, რუსთაველმა იპყვე სრულქმნილად განასახიერა ქართული ენის ნამდვილი პროზოიდიული ბუნება, როგორც ბუქმინმა განასახიერა რუსული ენის ბუნებრივი პროზოიდი. რუსთაველის უკვედაი პოეტურმა ქმნილებამ სწორედ ამიტომ განასახიერა ქართული პოეზიის შემდეგობი განვითარების გზები.

თამამი პოემის პროლოგში რუსთაველი საკმაოდ მხივრულად ადგის უთიშობს პოემის განხილვის საკითხს. სადგინებელია, რომ მაშინ ეს საკითხი აქტუალური იყო საქართველოში, — სახეგარეშე ვერ აზუსტებდით რუსთაველს დებულებათა აშკარა პოლემიკურ ხასიათს. თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ქართულ „ამირანიას“, ქართულ ლიტერატურაში რუსთაველამდე ნამდვილი პოეტური ეპოქა არ ჩანს. თუმცა, ამირანდერგანიანი²⁴ შესჯავლ არ არის დათარიღებული, მაგრამ თუნდაც რომ დავუშვათ, რომ ის წინ უსწრებდა „ვეფხისტყაოსანს“ (თითქოს ამას პირდაპირ მოწმობს ეპილოგი, რომელიც გველევართა უმრავლესობას ინტერპოლაციად მიაჩნია) ის ნამდვილი ეპიურ ქმნილებად ვერ ჩაითვლება, რადგან სიუჟეტი არ გააჩნია და ცალკეულ ეპიზოდთა უსისხტეო კრებულს წარმოადგენს. გარდა ამისა, იგი პროზაული ნაწარმოებია, ხოლო რუსთაველს თავის პოლემიკაში გულისხმობს პოეტურ ეპიურ ნაწარმოებს. არც შავთელისა და ჩხარუხუბის პოეტურ ნაწარმოებს გააჩნია ეპიური ხასიათი. რაც შეეხება „ვირანისას“, ორიგინალური ქართული ეპოქი ის არის და ისიც პროზაულადაა თარიღებული.

სავსებით შესაძლებელია, რომ რუსთაველის პოეტურ სიხალეს კონსერვატორები ან მოშურნენი მტრულად შეხედნენ. მაგრამ გაკვირებით უფრო საინტერესოა საკითხი, თუ რომელ ჟანრებს გულისხმობს რუსთაველი „პირველი“, „მეორე“ და „მესამე“ ლექსის სახით. ამის გამორკვევას აძლებულს გადარჩენილი ლიტერატურულ ძეგლთა სიმცირე. ჩვენ საველე მიგვაჩინა, რომ „ერთი“ და „ორი“ ლექსში იგულისხმება ლირიკული ლექსები, მსგავსად ანტიკური ან თანამედროვე ლირიკისა. უფრო საფიქრებელია, რომ ეს იყო ცალკეული ხობტები მთლიანად გამოჩენილი პირებისაში. „მეორე“ ლექსში რუსთაველი შეიძლება გულისხმობდეს აგრეთვე უფრო გამაღი და განვითარებულ ხობტებს, მაგალითად, „თამარიანის“ ან „აბულმესიანის“ ტიპისა. მართალია, კათობის მიმართ გამართლებულადა ჩანს სიყველეს, „ლექსი ცოტაი“, მაგრამ ნამდვილი ეპიურ ფართო ტილოსთან შედარებით ეს მაინც მცირე ფორმის პოეზიაა, მით უმეტეს, რომ მას არავითარი სიუჟეტური „ხერხელოლი“ ან გააჩნია, „მესამე“ ლექსი, რომელზედაც რუსთაველი ამბობს: „ჩვენ მათისა გვეამების“-ო, უნდა ყოფილიყო ტრადიციული ტიპის სასიყვარულო პოეზია — „სამაგიოდ, სალალობოდ, ამხანავთა სათრეველად“.

რა თქმა უნდა, ყოველივე ეს ვარაუდია, და ვერც კი ვცდილობთ მათ დასაბუთებას, მაგრამ თვით ვარაუდი უკანონოდ არ გვეჩვენება პროლოგის მიხედვით. თვით „ვეფხისტყაოსანს“ რომ სობტის არავითარი ნიშანი არ გააჩნია, ამას მტკიცებდა ან სჭირდება. ხობტის არსი ცნობილია ჯერ კიდევ ანტიკური დროიდან, მას შენიღბვა არასდროს დასჭირებია, ის იყო პირდაპირი ქება-დიდება შესხმა გარკვეული პირისადმი. შეიძლება შეცვლილიყო ნამდვილი სახელი, როგორც ამას ვხვდებით, მაგალითად, დერჭაჟინის „ფელციტაში“, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც ავტორი არ მალავს, და ყველამაც იცის, თუ ვისი მისამართით არის დაწერილი ხობტა. ესეც რომ არ იყოს, რუსთაველის პოემის მთლიანი მისი იდეური შინაარსითა და მხატვრული ფორმით ხობტის არავითარი ნიშან-თვისება არ გააჩნია, მას არაფერი აქვს საერთო პანეგირიკულ პოეზიასთან.²⁴ ამ ჩვენი დებულების წინამძღვრ შეიძლება წამოაყენოს პროლოგის აშკარა პანეგირიკული სტროფები. მათ შესახებ უკვე გამოთქმული ჩვენი მოსაზრებები და გვეჩინა, რომ აქ წამოყენებული დებულება, პირიქით, ერთგვარი დამატებითი საბუთია იმ მოსაზრებების სასარგებლოდ. რამდენადაც თვით პოემას

არავითარი პანეგირიკული ხასიათი არ ატყვის, რად დას-
ჭირდებოდა ავტორის პანეგირიკული სტროფების პროლოგში?
ჩვენ არა მარტო შესაძლებელია მივგანჩინა, არამედ
თითქმის დარწმუნებული ვართ, რომ რუსთაველმა თავისი
უკვდავი პოემა თანამ შეფუძნა, მაგრამ სწორედ ეს
მისაზრება გვაფიქრებინებს, რომ იგივე ფაქტის გირობას,
რომელმაც უკარნახა მას არაპირდაპირი გზა თამარის გან-
დიდებისა (სწორედ განდიდებისა!), აპირდებოდა თითქმის
უფემ პანეგირიკული ხასიათის შექმნას. თუნდაც რომ
დადგემათ, რომ რუსთაველმა მართლა უძღვნა თამარს პრო-
ლოგში პანეგირიკული სტროფები, განა ის უფრო ღირ-
სეულ მხარეს ვერ შეამჩნევდა თხოლი სახლის საიდებელ
დასაყვანებელ გეგ-ქალში, გარდა, წყარბთა და წამუამ-
თა შექმნის? მან რუსთაველის პოეტურ სტილს შეჰყუ-
რის ისეთი ეკლო თამარის შექმნისა, რომელიც უგაღე-
ბელყოფის მის სახელმწიფოებრივ სიბრძნეს, სიკეთესა და
დარბაისლობას? ვიმეორებთ, რომ ჩვენი რწმენით რუსთა-
ველმა თავისი პოემა დაწერა თამარის საიდებლად, მაგ-
რამ არა პირდაპირი შექმნის გზით, არამედ ქალის ისეთი
ამაღლებული სახის დაბატით, რომლის მსავსის დღემდეც
ინებათა მთელს მსოფლიო პოეზიაში. თვით პოემაში ნეს-
ტან-დარეჯანის თუ თინათინის სილამაზეც იხილია მაჟო-
რული ტონებითაა მიეცემული, რომელიც უთუოდ შეეფერე-
ბა დიდებულ თამარის პიროვნებას. მხოლოდ ერთხელ
გვხვდება ამ მაჟორული ტონის შექმნაში, „შავი წამუამის“
სხებება, — როცა თინათინი იხმობს ავთანდილს ტარბი-
ელის საძებნელად გაგზავნის მიზნით, — და იქაც ეს ისეთ
კონტრესტშია მოცემული, რომ სულ სხვა შთაბეჭდილება
ტოვებს, ვიდრე პროლოგში ნახსებები, წყარბთა და წამუამის-
სხებება, „თმათა და ბაგე-კბილისა“, „პროლოგ-დანამს თლი-
ნისა“, „მიჯართ მიწყობილი“ კბილების, „ნაბრძანების“ შე-
ქმნა. ვიმეორებთ, პოემის „ტანში“ ქალთა სილამაზის
(ნესტან-დარეჯანისა და თინათინის) სილამაზის ქება მო-
ცემულია მაღალი შედარებით მუსთან, მთავარსთან, ყო-
ველგვარი დეტალური „საქვიფიკაციის“ გარეშე, იქმება
თუ არა ეს დასვები, კბილები, ტუჩები, წამუამები და სხვ.
და თუ რუსთაველი თამარის სიმბოლური განსახიერებაში
ერთდებოდა სილამაზის აღწერის ასეთ წმინდა ადობისაგან
„დეტალიზირებას“, ნუთუ პირდაპირ მიმართავს არ მოე-
რიდებოდა შექმნის ასეთ საკმაოდ უხეშ ფორმას?

ჩვენ უსაფუძვლოდ არ მივგანჩინა ვარაუდი, რომ პრო-
ლოგში რუსთაველი უმთავრესად სწორედ მებოტტე პოე-
ტიკას ეყვანებოდა. ის ქმნის საქართველოს პირობებში სრუ-
ლიად ახალ ჟანრს — ეპოსს, რომლის რომანიული შინაარს-
ის მხოლოდ სიტუეტური ქარგაა დიდი ეპოეური კლიტის გა-
საშუალებად. მისი პოეტრია წმინდა ეპოური ხასიათისაა,
მკვეთიად განსხვავდება როგორც ადობისაგან, ისე და-
სავლური რომანიული პოეტიკისაგან, მასში დატკულია მრავ-
ალსაუკუნეობა, ზოგი კიდევ მომწერისაგან მომდინარე
ეპოური სტილი, როცა ავტორი პერსონაჟების მეშვეობით
მის თავის იდეურ-მხატვრულ ჩანაჭერს და ნაკლებად
„ორვეს“ მათს ქცევა-მოქმედებაში. თხოლი პოემის მან-
ძილზე ათილდე სტროფი თუ მოიპოვება, როცა ამ საქმეში
თვით ავტორი „ეხმარება“ თავის პერსონაჟებს. მათ ბეგრად
არ სჭარბობს ავტორის „ლირიკული გადახვევები“ — ამ
მხრივ რუსთაველის „სიმუწე“, ნისი ეპოეის პოეტობისა
შედარებით, აშკარაა. მაგალითად, მისაშამის პოემებში პირ-
დაპირ „აჭრელებულია“ ავტორის რეფლექსიებით, გოდე-
ბით, სენტიმენტებით, არამითაოდ — საკუთარი თავის
ქებითაც კი. რუსთაველი თვით აფორიზმებს პერსონაჟების
პირობით ვეგმენობს. „ლირიკული გადახვევები“ სხვდასხვა
სახით უნდა გვხვდებოდა დასავლეთის შუასაუკუნეობრივ რომ-
მანტიულ ეპოეში. დანტეს კომედია ხომ მთლად ვაგუხ-
ბულია ლირიკული აღსარებით! ავტორის რეფლექსიები

უხვად გვხვდება თვით ისეთი ანტიკური წყიდის ეპოურ წარმოებში,
როგორცაა პეტრარკას „აფორმა“.
რუსთაველის პოემის აღნიშნული თავებებზე მკვეთრ
მნიშვნელოვან მოვლენად მივგანჩინა. რომანიული სიყვარუ-
ლის ფონზე რუსთაველი შლის გრანდიოზულ ეპოურ ტი-
ლის, რომელიც განასახიერებს მისად სოციალურ, ზნებო-
რივ და პოლიტიკურ იდეალებს, სახელმწიფოთა და ხალხ-
თა ურთიერთობის სასურველ ფორმებს. მართალია, რუსთა-
ველი უშუალოდ მხოლოდ სახელმწიფოთა და ხალხის
ცალკეული წარმომადგენლების ურთიერთობის გვიხატავს,
მაგრამ ყოველთვის ცდილობს გავაჩვენოს ისინი ფონზე, სა-
დაც, მეფეებისა და წარჩინებულების გვერდით, ხალხის
სხვდასხვა სახის მსაყვეს ვხვდებით.
რომანიული სიყვარული რიდაი რუსთაველის პოემის
იდეური ფოკუსი. ჯერ ერთი, ეს სიყვარული გაშლილია მა-
ღალ ზნებრივ ფონზე, იგი არ ვაგს არც ლანკუთისა და
და კინერგას სიყვარულს, არც ლეიონის და მეფუნის სიყ-
ვარულს, არც ტრისტანისა და იზოლდის საბედისწერი
ურთიერთობის მიხედვითობას და არც ხსპროვისა და შირინის
მხოლოდ ენებების სიმდიერეზე დამყარებულ სიყვარულს
— იგი გულსინდის მოტრფილეთა ღრმა ურთიერთ სო-
ლიდარობას ყველა მთავარ ზნებრივ საზებში, მათ მიერ
თვინათი მოვალეობის გრძნობას, არა მარტო ერთიმეორ-
ის წინაშე, არამედ ხალხისა და სამშობლოს წინაშე.
გარდა ამისა, რუსთაველის პოემის მიზანდასახულობა უფ-
რო შორს მიდის, ვიდრე ქალ-ვაგის სასიყვარული ურთი-
ერთობა; იგი საზოგადოებრივ ცხოვრების საერთო ზნებო-
რივ საუფრავს ეხება, მას ამოწმავს ფართო სოციალურ
და მოქალაქობრივ იდეალებში.
ყოველივე ეს გავაღვეს საუფრავს ვამტკიცით, რომ
რუსთაველმა შექმნა ახალი, საყვებით ორიგინალური და
მისი დროისთვის საყვებით უხეობი პოეტრია, რომელმაც
ორგანულად შეაჯავსა ერთიმეორეს რეალისტური და რომ-
მანტიკული, ეპოური და რომანიული ელემენტები. რუსთა-
ველმად რომანიული სიყვარული არავის გაუშლია ისეთ
ფართო სოციალურ-ზნებრივ ფონზე, როგორც მას რუს-
თაველი ვაგვადებს, და თუ ბოკაისის „ფიამეტა“ გახდა
პროტოტიპი ახალი ფსიქოლოგიური რომანისა, თამამად
შევიძობა ვთქვათ, რომ რუსთაველის პოემა ნამდვილი
პროტოტიპია ახალი დროის ფართო სოციალური რომა-
ნისა.
საინტერესოა ლირიზმის საკითხი „ვეფხისტყაოსანში“.
ჩვენ არ შეუდგებით სხვდასხვა შეხედულებათა ჩარჩავს
ამ საკითხში. ერთი შეხედვით, პოემის აშკარა ეპოური ხა-
სიათი თავისთავად უნდა ზღუდადეს მასში ლირიკულ
ელემენტებს, მაგრამ აუცილებელი არ არის, რომ მხოლოდ
თვით ავტორი იყოს ლირიკული ნაკადის ფოკუსში. ჩვენი
აზრით, ლირიზმაც განაჩინა გამოვლენის სხვდასხვა ფორ-
მა და საერთოდ ლირიკული ელემენტის გარეშე შეუძლებე-
ლია პოეტური შემოქმედება. ძნელია ლირიზმის უფრო
ძლიერი განსახიერება, ვიდრე ეს ვლინდება ავთანდილის
მონოლოგებში მისი ხანგრძლივი მოგზაურობის დროს. მისი
გრძნობები იმდენად ძლიერია, რომ იგი მათ თვით ცის მწა-
თხბედს უსწარება. ჩვეულებრივ, ლოცვად მიჩნეული აფ-
თანბლის მიმართება მისა და პლანეტებისადი წარმოად-
გენს ლირიზმის უნიკალურ და უწყასიშვავს გამზობტუ-
ლებას. მართალია, ავთანდილი მიმართავს მუსეს „არ გაყა-
როს“ თავის სატრფო, მუშტარს ვაჯება „უყოს სიმართლე“-
და სხვ., მაგრამ მთელი კონტესტში ამ მიმართებას მნათო-
ბებისადმი სტდიფის, რომ ამ საქმე ვაჯება არა ლოცვას-
თან, არამედ გულის სტიქიურ „განტვირთვასთან“, გრძნო-
ბათა და ემოციუთა ისეთი მოზღვანებაგან, რომელიც
გულ-მკერდს „გახტვითი“ ემუქრება. მნათობებისადმი
აპელაციამაც ვერ „განტვირთა“ ავთანდილის გული; იგი

სვეტიცხოვლად გადადის სიღვრეში და ეს გასაოცარი სიღვრეა, რომელსაც უსულო სახეები მოუხიზნავს, ჩვეულებრივი სიმღერა როდია, ესაა „სიმღერა-ტირილი“, ამ სიმღერის დროს ავთანდილ „არ დასწყვედები ცრემლთა რუხა“, და თვით მისი სიტყვებიც „საბარალა“, ის „იმღერს ლექსითა საბარალთა, დვარისაგან ცრემლიანი სიღვრე“.

ასეთი ღრმა ლირიზმი იშვიათია არა მარტო ეპიურ ნაწარმოებებში, არამედ საერთოდ მსოფლიო პოეზიაში. აქ აღინიშნავია ლირიზმის გამოთქმის თავისებური ფორმა: ავთანდილი თვით ცის მნათობებს იმორჩებს, თუ „რანაც უშრეტლი ცეცხლინი სდებინა“ მას და როცა ამანც არ გაუმსუბუქეს განედები, სტიქიურად ცდილობს ცრემლების დვარს გააყოლოს მიწოლილი გრძნობები.

არანაკლებ ღრმა და უნიკალურია „ვეფხისტყაოსანში“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „სიტყუაიის ლირიზმი“ — ნესტან-დარეჯლისა და ტარიელის პირველი შეხვედრა, როცა გრძნობათა მოხლეჩაობა ორივეს გულში ისეთი სიძლიერით იპყრობს მათ არსებას, რომ სიტყვებს არ რჩებათ არავითარი „უფუქცია“. რაოდენ ღამაში და მგრძნობიარე სიტყვებით არ წარმოთქვამთ ამ უნიკალურ სიტყუაიან, ისინი უფიქვლად შეასუსტებდნენ იმ მთაბეჭდილებას, რომელსაც მკითხველს ტოვებს ეს „მუნჯი“ სცენა. არსებობდა ასეთივე „სიტყუაიის ლირიზმი“ მიგვჩანია ერთი მიმდებარე ამასთანადაც ავთანდილის შეხვედრისა გამოქვაბულში, როცა თავისი მარცხით შეუწებული ავთანდილი დაიწყებს ტირილს და „ველა იქით ქალი აჭირდა, მისთვის გულ-ხალ-მობარია“. ეს ხდება მანამდე, სანამ ასმათი გაიგებს, რომ ავთანდილი მიგზურია, ესე იგი ასმათი აჭირდება მხოლოდ გრძნობითი სილიდარობის გამო, თუმცა არც იცის, თუ რაზე ტირის ავთანდილი.

ჩვენ შეგვიძლია გავგეგმავდეთ ლირიკულ სცენათა რიგები „ვეფხისტყაოსანში“, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ნათქვამივ საკმარისია იმისთვის, რათა უარყოფოდ იქნას ზოგი, თითქმის „ვეფხისტყაოსანი“ ღარიბი ლირიკული მიმდებარეობა. ჩვენ ვცინად განსაკუთრებულად გავუსვავთ ხაზი იმ გაგებობებს, რომ რუსთაველს მოუწასავს ლირიზმის ისეთი ფორმა, რომელიც ყველაზე უფრო შეეფერება ეპიურ განსს.²⁵

სპეციკური აღნიშვნის ღირსად მიგვჩანია „ვეფხისტყაოსანში“ კომპოზიციის თავისებურება. როგორც უმთო აღვნიშნეთ, შუასაუკუნეების ეპიური სიუჟეტი ან ცოტად თუ ბევრად გადასხვაფერებული — მითიზირებული ან ლეგენდირებული — ისტორიული მასალაა, ან უშუალოდ მითები და ლეგენდები, რომელთა შორის „მოაზრულ“ სიუჟეტებს მთავარი ადგილი უჭირავს. ესე იგი, მოცემულია სიუჟეტის გარკვეული „ჩარჩოები“ და მასთან ერთად კომპოზიციური კონტურებიც, რომელთა ფარგლებში ავტორები ახორციელებენ თავიანთ იდეურ ჩანაფიქრს. „ვეფხისტყაოსანის“ სიუჟეტი გი თვით რუსთაველის მიერ არის შეისწავლი და ამიტომ მას არ შეეძლო „ტელემფილანელა“ ასეთივე კომპოზიციური ტრადიციით. იშვიათია და ახალ დრომდე თითქმის არ მოიპოვება ეპიური ნაწარმოები, რომელშიაც ამათიმ ფორმით არაა მოცემული „პეტროფენური“ ელემენტები სხვადასხვა „განტოებისა“ და სიუჟეტთან ორგანულად დაუკავშირებელი ეპიზოდების სახით. როგორც ვიცით, თვით ყველაზე კლასიკურ ნიმუშში — „ლილიამის“ გვიდებით არა ერთ „პეტროფენურ“ ელემენტს (პეტრუსის, პერსუსის, თეუსუსის და სხვ. ეპიზოდების სახით). კრეტები და ტრუსა პოემებში ბევრია ისეთი ეპიზოდები, რომელთაც არავითარი ორგანული კავშირი არა აქვთ ძირითად სიუჟეტთან, არც საერთო იდეურ ჩანაფიქრთან და თვით სიუჟეტის გაშლის საჭიროებასთან, ხოლო „სიმღერა როლანზე“, როგორც სამართლიანად შე-

ნიშნავს კერი, ფაქტურად ცალკეული სცენების კრებულის წარმოადგენს.²⁶

„ვეფხისტყაოსანში“ ჩვენ არ ვხედავთ არც ერთ „ვეფხისტყაოსანში“ ზოლს და თვით უბრალო სცენასაც კი, რომელიც ორგანულად არ იყოს დაკავშირებული მოლიან იდეურ-მხატვრულ ჩანაფიქრთან და სიუჟეტის გაშლის შინაგან ლოგიკასთან.²⁷

რუსთაველის პოემაში ყველაფერი ისეა დაკავშირებული ერთიმეორესთან, როგორც ცოცხალი ორგანიზმის ნაწილი. თვით ორმაგი სიუჟეტი პოემისა ისე ენასხება ერთიმეორეს, რომ მკითხველი ვერც კი წარმოადგინს, თუ როგორ მიიხრებდებოდ ავტორის იდეური ჩანაფიქრის განხორციელება მათ აგრეთვე, მთელი პოემის ეპიზოდები და სიტუაციები ისეა შეკრული, ისე ბუნებრივად გამოძინდნარებიან ერთიმეორისგან, თითქმის დამატული ნაწარმოები იყოს.

დასასრულ, „ვეფხისტყაოსანის“ მეტად მნიშვნელოვან თავისებურებად მიგვჩანია მისი განსაკუთრებული დინამიზობა. ნათქვამია: დროდადრო პოემისთვის თვლემსო. გვიანურად თითქმის საყოველთაო მოვლენაა შუასაუკუნეების ეპოსში. ვოლფრიდ სტრატიმერგელის პოემა „ტრისტანის“ რომელიც დაუმთავრებელია, მაგრამ, თვრამეტე ათასწამდე ტაყს ითვლის. ფირდოუსის „შაჰნამეუს“ ხომ ლაპარაკიც უხედეტია — ის პოემათა კრებულს უფრო გავს, ვიდრე ერთ პოემას. თვით რენესანსის ეპოსის გასი — არიოსტის, „ორლანდო ფურიოზო“ შეითავსებს თავის თავში რამდენიმე „ვეფხისტყაოსანს“. დაახლოებით ექვს ათასამდე ტაყში რუსთაველს გამოლიო აქვს გრანდიოზული სიძოვა და არც ერთ, ცოტათ თუ ბევრად. კულტურულ მკითხველს არ ენადება სურვილი უფრო ფართოდ იყოს გაშლილი რომელიმე ეპიზოდს ან წაწილი. ამავე დროს თვით პოემის შიგნით არც ერთი ნაწილი არ არის დაბეული ინტერესის მომადუნებელი.²⁸

ავტორს პროლოგის ცნობილი ტაყების: „გრძელი სიტყვა მოკლედ ითქმის, შაირთა ანად კარგი“ — არც შეიძლება და ქმნიდა სურვილი პოემის გაჭიანურებისა, ის თვით იცავს საუკური პრინციპს და სიტყვის უდიდესი „ეკონომიით“, განსაკვირვებელი ლაკონიზმით ქმნის ნაწარმოებს, რომლის კომპოზიცია შეიძლება სასიმუშოდ დარჩეს მთელს ეპიკურ შემოქმედებში. სწორედ ლაკონიზმით ემიჯნება რუსთაველი დღმისაველურ ეპოსს. სწორედ სიტყვამრავლობა უწუნებს ფირდოუსის „შაჰნამეუს“ მისი საუკეთესო მოკლედ და კომენტატორი ნოლდევე.

ასეთია, მოკლედ, რუსთაველის ზოგად-პოეტური პრინციპების ზოგიერთი თავისებურება, რომელიც მას განაპიჯავებენ შუასაუკუნეების პოეტის განატონობული პრინციპებიდან. ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ რუსთაველის პოეტრეკა თავისუფალია სპეციფიკური შუასაუკუნობრივი თვისებებისგან. ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ პიკერობის საკითხში რუსთაველი მინცდამაინც არ განსხვავდება თავისი თანამედროვეებისგან. იგი ძალიან ახლოს დგას მასთან აგრეთვე თავისი პერსონაჟების უზომო ზნებობრივ იდეალუაციის საკითხში — თუმცა მისი სეროზანევი მინიანად არ არიან მწყვეტილი რეალურ პიკერობის საინდვილუს, მათი პირდაპირი პროტოტიპები ძნელი მოსანახია არა მარტო მაშინდელ, არამედ საერთოდ დღემდე არსებულ სიანადრესლოში. წმინდა შუასაუკუნეების ელემენტად მიგვჩანია რუსთაველის პოეტრეკაში პოემის კერძობაჟების — არა მარტო ქალები, არამედ მამაკაცებისაც — გარჯნობის გაზვიადებული აღწერა, მათი მეტად ხშირი შედარება ბუნების ღამაზე მოვლენებთან, კერძოდ ცის მნათობებთან. შუასაუკუნობრივია პოემაში პერსონაჟების მიერ ერთიმეო-



რის გაუთავებელი დასაჩქრებელი. ბოლოს, წინადადება შესავალ-
კუნთაგან-არისტოკრატიულია ისიც, რომ პოემის არც ერთი
სახელდებული პერსონაჟი არ წარმოადგენს დაბალი სო-
ციალური ფენის ადამიანს. მართალია, იხსენიება „მუშაკე-
ბიცა“, მებაღეები, მტვირთავებიც და სხვ. მაგრამ ყველა
ისინი შეზღოლდ ანონიმურად ჩანან, როგორც „დაბადები-

არ“ აქვესუარე, არც ერთ მაგაჲს ინდივიდუალურად არ
გააჩნია.

სხვაგვარად არც შეიძლებადა ყოფილიყო: რქმაცველი
თავის ეპოსს ვერ მოსწყდებოდა ვერც ერთ სერიოზულ შე-
მოქმედებით ვითარებაში, ოღონდ ამ მნიშვნელოვანი ნაბი-
ჯი გადაღვა წინ თავისი ეპოქის ფონზე.

შენიშვნები:

1 გიორგი ნადირაძე სასკებით მართებულად აღნიშნავს, რომ
რუსთაველის პოეტიკა არისტოტელის პოეტიკის უბრალო გამე-
ორება კი არ არის, არამედ მისი განვითარება, და ცილობის
კონკრეტულად გვიჩვენოს, თუ რაში გამოიხატება ეს განვი-
თარება.

2 მისე გოგიბერიძე, „რუსთაველი, პეტროვი, პრელუდები“.

3 იხ. А. К. Крачковский, избр. соч., т. II, М., 1956, стр. 369.

4 იქვე, გვ. 361.

5 რა თქმა უნდა, ისლამურ და არა წინასილამურ ტრადიციას.

6 E. Broun, *Aliterary History of Persia, v. II, p. 86.*

7 Крачковский, ЦИТ, Соч., стр. 67—68.

8 Fr. Artz, *The Mind of the middle ages, N. Y. 1958, p. 112.*

9 Th. Noldacke, *Das Iranische Nationaleps, ss. 30—31.*

10 თავისებურ პოზიციასზე დგას ამ საკითხში გიორგი ნადირა-
ძე. მისი აზრით, მეორე ტავის დასაწყისის შინაარსი ისე უნდა
გავიფიქროვოთ, რომ პოეზია არის ღვადავებრივი ნიჭი, ესე იგი რუსთავე-
ლისთვის პოეზიის წყაროა ღმერთი, ხოლო თვით პოეზიის და-
ნიშნულება ამკვეთნიურია. ეს აზრი ჩვენ მიუღებლად მიგვაჩინა
იმის გამო, რომ, რუსთაველის შეხედულებით, სიბრძნე არის არა
ღვთის მადლი, არამედ შენაწინ კონდა და ამ კონდის შესაძ-
მისი მოქმედება. პოეზიაც, როგორც სიბრძნის დარგი, არ შეიძ-
ლება ღვთის მადლად მივიჩნიოთ. პოეზიის წყარო თვით ადამი-
ანის სულია, თუმცა საბოლოო აფაირში როგორც პოეზია, ისე
თვით სული განასახიერებს ღვადავებრივ თვით ადამიანში.

11 U. Gluz, *Die Literaräshetik des europaischen Mittel-
alters, ss. 193, 361.*

12 იხ. მისი სპეციალური ნარკვევი არაბულ პოეტიკაზე დასა-
ხელებულ წიგნში.

13 იხ. А. Веселовский, соч., т. I, стр. 424.

14 საკითხის მნიშვნელობის გამო აქ მოკლედ გავიჭორბოთ
შინაარსს: რუსთაველამდე სიბრძნე ხასიათდებოდა ორი ძირითა-
დი ნიშნით: ა) წმინდა რეფლექტირე-მეგერეულობით ხასია-
თით, ყოველივე ამკვეთნიურისგან არტული განდგომით და ყო-
ველგვარ მოქმედებაზე ხელის აღებით; ბ) სიბრძნე იყო მიჩნეუ-
ლი არა სწავლისა და გამოცდილების შედეგად, არამედ „ღვთის
წყალობით“. ყველაზე კატეგორიულად ეს აზრი გამოქვეა აე-
გუსტინძემ. რუსთაველმა სიბრძნე დაუკავშირა სწავლა-გამოცდი-
ლებასა და აქტიურ მოქმედება-ბრძოლას.

15 ჩვენ აქ მხედველობაში გვაქვს პოეტიკა, როგორც პოეზი-
ის თეორია და არა როგორც პოეტური პრაქტიკა, რომელიც,
როგორც აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში აუცილებლად დაუკ-
ნებებლად იღებრ შინაარსთან, მაკალითა, იმავე ინდივიტში
პოეტურ პრაქტიკას ზუსტად რომ დაეკვა ინდივიტში პოეტურის
მეკრიფ ფორმალშიც და უარსებით კონსერვატიულიცა, მსოფლი-
ოს არ ექნებოდა ისეთი შესანიშნავი პოეტური ქმნილებები, რო-
გორიც მოგვეცა ვალმიკი, კალამსა, ტულჩინასა და სხვებმა.

16 M. P. Ker, *Epicand Romance, London, 1897, p. 158.*

17 ზოგი ფიქრობს, რომ რუსთაველისა და თანამედროვე ქარ-
თული ენის შედარებით მკორე განსხვავება უარყოფითად ახა-
სიათებს თვით ქართულ ენას განვითარების თვალსაზრისით. ეს
ამჟამად და დიდი შეცდომაა. ყოველ ენას გააჩნია თავისი განვი-
თარების ძირითადი სტადიები და ვარკვეულ ეტაპზე იგი განვი-

თარების ისეთ ღონეს აღწევს, რომლის შემდეგ მისი განვითარ-
ება უკვე საკმაოდ სტაბილიზირებული ლექსიკური მასალისა და
გრაფიკული ფორმების ნიადაგზე მიმდინარეობს. მა-
კალითა, პუშკინის შემდეგაც ვითარდება და დღესაც
ვითარდება რუსული ენა, — იცვლება პუშკინის სლავი-
ანიზმები, იცვლება ზოგიერთი გრამატიკული ფორმე-
ბი, მაგრამ პუშკინის წაწარმოებულ მომავალშიაც არ
დასკრდება თარგმნა, როგორც განვითარებაში არ უნდა
მიადწიოს რუსულმა ენამ. რა თქმა უნდა, ამას ვერ ვიტყვით
ისეთ წაწარმოებზე, როგორცაა „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“,
ვინაიდან ამ შესანიშნავი ეპოსის შემკმნის დროს რუსულ ენას არ
ქმინდა მიღწეული ის აკვალტურტი ნახტომი, რომლის შემე-
დვე ენა ვითარდება მოცემული ლექსიკური ფონდისა და გრა-
მატიკული ფორმების საფუძველზე. სწორედ ასეთია ვითარება
დასავლეთის შუასაუკუნეების ეპოსთან დაკავშირებით. და თუ
იმასვე ვერ ვიტყვით აუფხისხეობასაზე, ეს იმიტომ, რომ ქარ-
თულმა ენამ მანამდე უკვე გაიარა საკმაოდ ხანგრძლივი განვი-
თარების გზა, რათა უკვე ჩამოყალიბებულიყო მისი ძირითადი
ლექსიკური ფონდი და გრამატიკული ფორმები, ესე იგი მიედწია
იმ აკვალტურტი ნახტომისთვის, რომლის შემდეგ ენა ვითარ-
დება უფრო „ინტენსიურად“, ვიდრე აქვესწინურად“. ამიტომ
არა მომხდარა რუსთაველის შემდეგ ისეთი ენობრივი ძვრები,
რომ მისი ენა გაუფერავი გამხდარიყო. გარდა წარსული ხანგრ-
ძლივი ისტორიული განვითარებისა, ქართული ენის მალად გან-
ვითარებას ხელს უწყობდა თვით მწერლობის აღრინდელი ჩა-
სახვა და ლიტერატურული პრაქტიკის სიძლიერე. უკვე მუხთულ
საუკუნეში ცურბაველის ენას შემდეგ ვარკვეული მხატვრული
„ორნამენტა“ და ექვს ეს იწვევის, რომ ისეთი ლიტერატურული
ძეგლი, როგორცაა „წმინდა შუშანიის საგება“, საკმაოდ ხანგრ-
ძლივ წინაშობრედ ლიტერატურული პრაქტიკას გულისხმობს.
ჩვენ საკმაოდ სარწმუნოდ მიგვაჩნია პავლე ინგოროყვის ვარა-
ული წინაპრისტიანული ქართული ლიტერატურის შესახებ და იქ-
ნებ ისტორიულმა მომავალმა გააღრისოს ამისი დამადასტურე-
ბელი ფაქტორი მასალა.

18 თითქმის ისეთივე როლი შესასრულა საყველესო სლავი-
ურმა ენამ რუსეთში, რასაც უფრადღება მოაქცია ლომონოსო-
ვმა და სპეციალური შრომები უძღვნა სათაურით «О пользе
книг церковных в российском языке». რუსეთშიც აქრ-
თენიანობამ შეუწყო ხელი სასულიერო ლიტერატურის ამ
როლს.

19 იხ. Hans Larsson, *La logic de la poesie, Paris, 1909, pp.*
98, 99, ჩვენ მისი თქმა არ გვინდა, რომ პოეზია საერთოდ უნდა
შეშოიფარკობს ყოველდღიური საღაპარაკო ენით, მაგრამ პოე-
ტიური ენის აუცილებელი ამაღლებულობა არ უნდა სწყვეტდეს
მას ხახისხასავს.

20 მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ლექსის სიტყვიერი
ფაქტორის სიხსადე, არამედ იდეური ჩანაღწერისაც. პოეტური
ენის სისადავეში — მისი ლიტერონიურ მდებარეობასთან ერთად —
დანერ უდიდეს ისტატიკას იჩენს, მაგრამ ამის იდეური ჩანაღწე-
რი ღღესაც იწვევს დავის ისტორიკოსებს შორის.

21 H. Larsson, *op. cit, p. 23.*

22 ეს საკითხი მშვენიერად აქვს ვარჩიული კონსტანტინე გამ-სახურდიას თავის გამოკვლევებში დანტეს შესახებ.

23 საკითხის ამ მხარეს თავის დროზე უკრძალუბა მიაქცია პან-ტელეიონ ბერაქემ.

24 ემიგრებთ, ხობტის არაპირდაპირი ფორმა არ არსებობს, თუმცა ზოგს ასეთად მიიჩნია სერთოდ ნაწარმოების მიძღვნა გარკვეული პირისადმი. თავისთავად ნაწარმოების მიძღვნა შეიძ-ლება იყოს მოწიწებისა და პატივისცემის უფრო მაღალი ფორ-მა და გულწრფელი განსახიერება, ვიდრე პირდაპირი მიმართვა ხობტით, — ეს უკანასკნელი სწორად ანაგრიბიანი პირმოთენო-ბის განსახიერებად გვევლინება, მაგრამ მიძღვნა თვით ნაწარმო-ების შინაარსსა და მხატვრულ ფორმას კი არ აძლევს ხობტის ხასიათს. არ შეიძლება იმის მტკიცება, რომ რუსთაველს არ მი-ძღვნეს თავისი პოემა თამარისათვის — ამაზე უფრო დიდ პა-ტივისცემას ვერაფრით გამოიჩენდა იგი თამარის მიმართ, მაგ-რამ თვით პოემას პანეგირიკის არავითარი ნიშანი არ ატყვია.

25 საერთოდ, ლიტერატურულ ნაწარმოებათა კლასიფიკაცია ეპიურ, დრამატული და ლირიკული ჟანრების მიხედვით პირო-ბითია. ეპიური ნაწარმოები წარმოუდგენელია არა მარტო დრა-მატული, არამედ ლირიკული მომენტის გარეშეც. ვინაიდან რა ფორმაც არ უნდა აირჩიოს პოეტმა თავისი იდეურ-მხატვრული ჩანაფიქრის რეალზაციისთვის, ყველაფერმა მაინც მის სულში უნდა გაიაროს. ოღონდ სხვადასხვა ეპიკოსი სხვადასხვა ხერხს მიმართავს ამისთვის. ყველაზე უფრო ჩვეულებრივი ფორმაა ეგრეთ წოდებული «ლირიკული გაღაბევიები», ან უფრო მოკ-ლე ლირიკული «რემარკები»; ორივე ამ ფორმის მკაფიო მავა-ლითებია ფერდობისა და ნიშანის შემოქმედება — აღმოსავ-ლეთში და გოტფრიდ სტრასბურგელის — დასავლეთში, დან-ტეზე არაუფერს გამოიბო, ვინაიდან, როგორც ზემოთ აღვნიშ-ნეთ, მისი «კომედია» მხოლოდ გარეგნული ფორმითაა ეპიური, შინაარსით კი უმოპირვსად ლირიკულია. დანტე წამაღწეუმ სკის, ჰეკიბავს, აქვებს ან ასამართლებს. რუსთაველმა კი, ჩვენს აზ-რით, გამოიჩინა ლირიკის ისეთი ფორმა, რომელიც ეპიური სიტუაციის დინამიკის დატრეფვლად თვით პერსონაჟებს «აქის-რებს» ლირიკულ ფუნქციას, და სწორედ ამაში უნდა ვხედავთ რუსთაველის ლირიკის თავისებურებას.

26 W. F. Ker. op. cit. p. 333.

27 შეიძლება პეტეროგენულად მიიჩნიონ «ფეხისტყაოსანში» იმი ხატებითა და ფრიდონის შეტაკება თავის ბიძაშვილებთან, მაგრამ, ჩვენს აზრით, ორივე ეს ეპიზოდო ორგანულადაა დაკავ-შირებული ავტორის ჩანაფიქრთან. — ნესტან-დარეჯანის, ტარი-ელისა და ფრიდონის სახის დახატვისათვის. «სჯობს საყვარელსა უხეიარს საქმენი საგმირონი»-ო — ეუბნება ნესტან დარეჯანი ტარიელს და ეს იმდენად მნიშვნელოვანი სიტყვებია, რომ არსე-ბითად განსაზღვრავს ნესტან-დარეჯანის ზნობრივ სახეს. ეს იმ-თავითვე გვევლინება არა როგორც ტინერვას ტიპის კირვეული

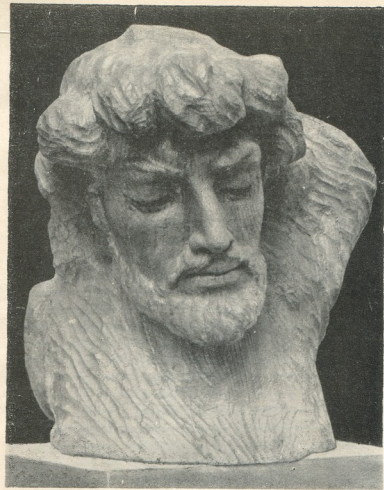
ქალი, არამედ როგორც — პატრიოტი, დაინტერესებული სა-შობლოს საქმეებით. ვინაიდან ის ტარიელსგან მოითხოვს არა უბრალო პიროვნული ხასიათის ლევემობას, არამედ მსგავსი თან შეტანს, რომელიც ვადაღვა ინდოეს. მამასადაც, ნესტან-დარეჯანი ტარიელს არა მარტო სილამაზეს და ფიზიკურ ძალას, როგორც ის სწვევით დასავლეთის ებოსის ქალ პერსონაჟებს, არამედ ზნობრივ სიმაღლესაც და საზოგადოებრივ მოღვაწეო-ბასაც; ხატავთა წინააღმდეგ იმი სწორედ ამ თვისებებს გამო-ავლენს ტარიელი და, ამდენად, ის ტარიელის სახის სრულ-ქმნისთვისაცაა საჭირო. გარდა ამისა, ეს დიდი ეპიზოდი ემსა-ხურება ავტორის მიზანს — განსახიეროს ვასალური მოვალეო-ბის დარღვევის დაუშვებლობა.

რაც შეეხება ფრიდონის შეტაკებას თავის ბიძაშვილებთან, ეს ესპორიუმება ავტორს ფრიდონის სახის დახატვის სისრუ-ლეში მოსაყვანად. ამ ეპიზოდის გარეშე ფრიდონი მოჩანს რო-გორც ბერბუკა ჰელმონტი, სიკოცლისა და კარგი დროის ტა-რების მოტრფიალუ. ეს ეპიზოდი კი გვიჩვენებს ფრიდონს, რო-გორც მამაც მეზბიძოს, როგორც თავის დიოსების დადვის უნა-რის მიწინე ფეოდალურ მმართველს. არსებითად ამგვარ მიზანს ემსახურება ავთანდილის მეკორეგებთან შეტანის ეპიზოდი. რომე-ლიც თავისთავად არ გამოიმდინარეობს სიუჟეტის ეპოსის მსგავ-სილიდან. რათა ავთანდილი არ წარმოვლინავს მკითხველს როგორც მხოლოდ ბძენი და კეთილშობილი რეზონირი, ავტორი გვიჩვე-ნებს მას საგმირო «ამბულაში». მართალია, ფრიდონი და ავთან-დილის მამაკობა ვლინდება ქაჯეთის ციხის ალების დროსაც, მაგ-რამ ჩვენ სწორედ მასში ვხედავთ ფსიქოლოგიურ სიფაქიხეს, რომ წინაწარ გვიჩვენა ავტორმა მათი გვირული სახე, რათა მათი «ათობირო» არ მოჩვენებოდა მკითხველს როგორც გვირული თვისებების ნაკლებობა.

28 ჩვენ აქ ერობულ კიდევ გვინდა გავუსვათ ხაზი, რომ თვით რუსთაველს, თუ მოუწოდებოდა პოემის გაგრძელება მისი ძირი-თადი კვანძის გახსნის შემდეგაც (თუმცა თვით ეს სურვილიც სა-ეუწყაო), — იგი ადვილად შექმნიდა ახალ კვანძს, რომელიც შე-უქმნარჩუნებდა პოემას იმ დაძაბულ ინტერესს, რომლითაც იუ-ჩებდა ის ქაჯეთის ციხის ალებამდე. ასეთ კვანძად მას შეეძლო გამოაყენებინა ან მტრის შემოსევა უავთანდილოდ დარჩენილ არაბეთში და თინათინის დატყვევება, ან როსტევეანის გვლის-წყობა ავთანდილის გაპარვის გამო და წინადადების მიცემა თი-ნათინისთვის სხვა ქმარს ვაკყოლოდა. არაა გამორიცხული ისეთი შესაძლებლობაც, რომ თვით რუსთაველის სიბერეში ვინმე წარ-ჩინებულმა სამეფო კარში ან თვით სამეფო ოჯახიდან დაეავა პოემის გაგრძელება საეუთარი ესთეტიკური გემოვნების მიხე-დებით. ამ შემთხვევაში ადვილი ასახსნელი იქნება ფორმალურ-პო-ეტური ფაქტორის, კერძოდ თვით ლექსის მომხიბვლელობაც, და ისიც, რომ სიუჟეტურ-კომპოზიციურის მხრივ ბოლო ნაწილი ვერ შეედრება მის ძირითად «ტანს». მაგრამ ამ ვარაუდს ელო-ბება ის, რომ ამ ვიციტ რუსთაველის ბიოგრაფია.

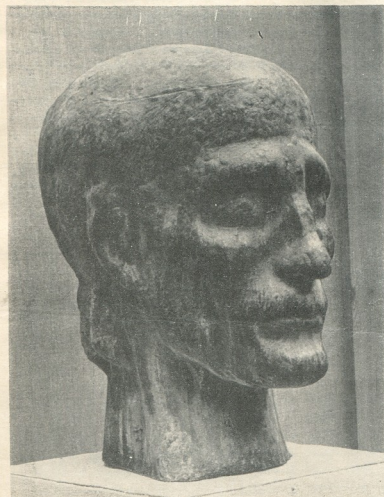


საპარტიველოს სსრ და
საპარტიველოს კომპარტიის
50 წლისთავისადმი
მიძღვნილი გამოფანიდან



დ. მიქატაძე.

შოთა რუსთაველი.



დ. გრივლია.
რევოლუციამ გამოარჩვა.



ე. ამაშუკელი. მიკურავის პორტრეტი.

თითქმის ყველა ერსა აქვს ისეთი რამ საამაყო, რომელიც მშვენივრად გამოხატავს მის თვითყოფადობას და სახელს უთქვამს მსოფლიოში. ეგვიპტელთათვის ეს არის ეროვნული მუსეუმი, რომელიც ექსპონირებულია ამ ქვეყნის სიძველეთა დიდი უმრავლესობა, ძველი ეგვიპტის მაღალი ცივილიზაციის მარეგნებელი უნიკალური ძეგლები.

ეგვიპტის ეროვნული მუსეუმი, რომელიც მ. დუროინის პროექტით ბაროკოს სტილზეა აგებული გასული საუკუნის ბოლოს, ხალხმრავალ და ლამაზ ქუჩა კასრ ალ-ნილზე მდებარეობს. იგი ეგვიპტოლოგიის მუსეუმთა შორის უდიდესია.

სიძველეთა შერეობებს ეგვიპტეში მე-19 საუკუნის დასაწყისში მიჰყავს ხელი. 1799 წლის ივლისში (ეგვიპტეში ნაპოლეონის სამხედრო ექსპედიციის დროს) მიიხარე ნილოსის დასავლეთი ტოტის (რამიდის, ანუ როზეტას) მარცხენა ნაპირზე სენ-ჟიულენის ფორტის მშენებლობისათვის მიწის სამუშაოების შესრულებისას ახალგაზრდა ფრანგმა ინჟინერმა პიერ ბუშარმა აღმოაჩინა სამწარწერო იანი შავი ბაზალტის ფილა, რომელსაც როზეტას ქვა ეწოდა.

ამ ფილამ, რომელიც ამჟამად ლონდონის ბრიტანულ მუსეუმში ინახება, მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მეცნიერების ისტორიაში და ევროპაში დიდი სენსაცია გამოიწვია. როზეტას წარწერები გადაიღეს და ევროპაში გაგზავნეს, მის შესწავლას შეუდგნენ მეცნიერები. სწორედ როზეტას ქვის საშუალებით გაიშიფრა ეგვიპტური დამწერლობა და ცნობილი გახდა ეგვიპტის ისტორიის ათასწლეული საიდუმლოება. ამ საქმეში დიდად ფრანგი ორიენტალისტის ქან ფრანსუა შამპოლიონის ღვაწლი, რომელმაც 1821 წლისათვის გაშიფრა როზეტას ქვა და, საერთოდ, ეგვიპტური დამწერლობა. მას შემდეგ უფრო გაიზარდა ინტერესი ეგვიპტური სიძველეების შესწავლისადმი, რამეც დიდი ღვაწლი მიუძღვის ფრანგ არქეოლოგ თეოდოსტ მარიეტს. 1858 წელს იგი დაინიშნა სიძველეთა დაცვის სამსახურის პირველ დირექტორად. დიდი დასახურებისა და პატრიარქების ნიშნად მ. მარიეტის ძველეგვიპტურ საბრუნავში დასაფლავეს.

თავისი სიცოცხლე ეგვიპტის ეროვნულ მუსეუმს დაუკავშირა მეორე ფრანგმა მეცნიერმა გასტონ გასპარომ, რომელიც მ. მარიეტის შემდეგ დაინიშნა ამ მუსეუმის დირექტორად, ანუ „ეგვიპტის სიძველეთა მზრუნველად“, როგორც მიღებული იყო მაშინდელ ეგვიპტეში.

ეგვიპტური სიძველენი (ამ ქვეყნის ბელის უკუღმართობის გამო) მიმოფანტულია მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, კერძოდ, საფრანგეთში, ინგლისში, ამერიკაში, გერმანიაში, იტალიაში. ეგვიპტული მეცნიერების გამოთვლით მუსეუმ მტკნრობოლტენში ინახება დაახლოებით ასი ათასი ძველი ეგვიპტური ნაკეთობა, პარიზის ლუვრში — ოთხმოც ათასამდე.

ეგვიპტური სიძველეების ორგანიზებული ძარცვა ჯვაროსნული ლაშქრობის დროიდან დაიწყო და მხოლოდ გასული საუკუნის ბოლოს მიიღეს ზომები სიძველეთა დასაცავად. დაწესებული კანონმდებლობის თანახმად, უცხოელებს უფლება მიეცა გაეტანათ მათ მიერ ნაპოვნი განაძელობის მხოლოდ ნასვეარი. ახალი კანონი, რომელიც 1912 წელს შეიძინეს და ახლაც მოქმედებს, კრძალავს ეგვიპტიდან ისეთი უნიკალური ნაპოვნი განძის გატანას, რომლის დარღვევ არ მოითხოვება ეგვიპტის მუსეუმში.

ამ სტრუქტონების ავტორს ჰქონდა მდებარეობა ულტების მანძილზე სისტემატურად სწავლად მსოფლიო კულტურის ამ დიდებულ სავანეს, დამტკბარიყო მისი სიდიადით, ჩასწვდომოდ იქ გამოფენილი ექსპონატთა სიღრმეს, გაეგო საიდუმლოება იმისა, თუ დღესაც რატომ ადევლებს ადამიანს მიქრალ დროებათა შარავანდელი.

ეგვიპტის ეროვნული მუსეუმი

ომარ ქაჯაია

ყოველთვის, როდესაც კი კაიროს ეროვნულ მუსეუმს ვეწვდით, გრანდიოზულობის გრძნობა მეუფლებოდა. სასამოფრო გახდნას იწყებდა დიდი დარბაზი — ატრიუმის სიღრმეში მდებარი გრანიტის ორი გიგანტური ქანდაკება: პირველი მათგანია ამენხოტეფ მესამისა და მისი მეუღლე — დედოფალ ტიას სახეა. ისინი ერთმანეთის გვერდით სხედან მაღალ საფარქელზე, ხელენი მუხლებზე დაუწყევია. ამენხოტეფს პატარა წინსაფარი აქვს გულმკერდზე ჩამოფარებული, თავზე სამეფო გვირგვინი ადებს, ხოლო ტიას თავზე გრძელნაწნავეებიანი პარიკი აქვს ჩამოყვანილი, კაბა შემოტკმანია და მხოლოდ ფეხის თითები აქვს შიშვლი. მიუხედავად ტრადიციული პოზისა, მათი საზეიმო განწყობილება და სიდიადე უმაღ გიხიდაფს. მოქანდაკებმა შეძლეს გამოეფეთათ ამენხოტეფისა და ტიას ინდივიდუალობა, შექმნათ ჭკვიანი და მგრძნობიარე ადამიანების სახეები.

მეორე ქანდაკება ამენხოტეფ მესამეს გამოხატავს ქვემო ეგვიპტის გვირგვინით. ფარაონს საზეიმო, ნოჭებით მოკაშული სამოსი აქვს მოსხმული. მის დიდი ყელსაკიდი და სამაჯური ამწვენებს. თვალის თვალური ჭრილი, ოდნავ წარქმელებული ნიკიამ და ამზიკული ცხვირი მის სახეს მეგვირო ინდივიდუალობას ანიჭებს.

ამენხოტეფ მესამის დროინდელი ხელოვნება მუსეუმში წარმოდგენილია მრავალი ნაწარმოებით: რელიეფი და მონატული ნაკეთობა, დემოტივის პატარა ქანდაკებანი, მხატვრული ხელოსნობის ნაკეთობანი. ეს ძეგლები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან თავიანთი დანიშნულებითა და შესრულების ტექნიკით. ყველა მათგანს ახასიათებს მხატვრული აღქმის სინათლე, შესრულების დიდი ოსტატობა, ყოველი ხანის, თითოეული დედალის სრულყოფა.

მხოლოდ ამენხოტეფ მესამის შვილის ამენხოტეფ მეოთხე — ენხატონის დროინდელი ძეგლების უსაზღვრო დე-

კორტიულობა და საენების სინატივიმ ტუტანხამონის აკლდამიან დაჩრდილეს ამენსტეფ მესამის დროის ხე-ლომება.

ამენსტეფ მეოთხის ეპოსის ძველესი გაცნობა დავიწყე მუხუგების იმ ნაწილით, სადაც გამოფინილია ფარაონის სასახლის იატაკის მოსატულობაში ახეტატონში. ერთ-ერთი ფრაგმენტი ბუქნივიდან აფრინოლ იხსნა გამსახეს, რომელიც მტყუნაჯარ მშით განათებული ქვეყნის გამოხედვებას გულისხმობს, ძველი გვიგებტური ბოჭვის გამომსაურებება; იგი კოჩინფენებს, თუ როგორ უყვართ გვიგებტულებს რუხა, როგორ ნატიფად, ლიტურად ესმით იგი.

ყურადღებას იქცევა ახეტატონის ტაძრის რელიეფი, რომელზედაც გამოსახულია უხეტატონ, მისი მეუღლე ნეფერტიტი და მათი ქალიშვილი, რომელთაც ხეული მისიკენ აღუყვართ. ეს რელიეფი უხეტატონის სხვა ქანდაკებებშია და იმით გამოირჩევა, რომ აქ ფარაონის სახის გამოხატულია არა მარტო როგორც გაბეძული მხედართმოთავარი, კარგი მონადირე, არამედ, როგორც ნახი მეუღლე და მოსიყვარულე მამა. იგი ღმერთის მიმართავს, რომ „მედიანთა დედოფალითა და მავშეებითა და თხვის დღეგრძელობა მიაჩნის მეფის დიდ მეუღლეს“. რელიეფი ძალზე ღირსეულია, მასში ხაზგასმულია ფიგურებისა და სახეების ავადმყოფური გამოხატულებები. მცენიერებმა დაასაბუთეს, რომ უხეტატონი მართლაც ავადმყოფი იყო. მაგრამ რატომ გამოიყურებინა ავადმყოფურად ნეფერტიტი და მისი ქალიშვილი მერთატონი? საქმე იმაშია, რომ ძველ-გვიგებტური ხელოვნების ტრადიციის თანახმად, ფარაონის სახის გამოხატვის დამახასიათებელი შტრიხები გადაქონდათ მხია მასლობლების სახეებზეც.

უხეტატონის მეფობის ხანის მოქანდაკენი დიდ ყურადღებას უთმობდნენ ხატურის შესწავლას. მუხუგებში დაცულია თამაშობის ნიღბები (რომლებიც ადამიანების სახეებიდან იყო აღებული), მონასხეები, თავის, ფეხების მოდელები და სხვა დამხმარე მასალები.

ამ პერიოდის ნამუშევრებიდან დიდ ყურადღებას იპყრობს გროველ მუხუგებში დაცული (33 სანტიმეტრის სიმაღლის) დედოფალ ნეფერტიტის თავის ქანდაკება, რომელიც ქვეყნიდანაა გამოძიწილი. ნეფერტიტის თავზე მოხვეული აქვს მანდილი, რომელიც შუბლსა და ყურებს უფარავს დედიფალს. ქვის ზედაპირზე შემორჩენილია საღებავის კვალი. ყელის არაპროპორციული სისქე და მისი განსხვავება ნეფერტიტის სხვა ქანდაკებებისაგან მოწმობს, რომ იგი აღმთავრებული იმ უნდა იყოს.

გარდა ამ ქანდაკებისა, კიდევ არსებობს ნეფერტიტის ორი ძალზე მიმზიდველი და ლამაზი პორტრეტი, მაგრამ ისინი სხვადასხვა მიზეზების გამო ეგვიპტის სახელებს გარეთ აღმოჩნდნენ.

უკვე რამდენიმე წელია, ეგვიპტე დაიწინებოთ მოითხოვს ნეფერტიტის პორტრეტის აღმოჩენას, მაგრამ უშედეგოდ. „სა თქმა უნდა, ჩვენ გვეჯავება, რომ ჩვენს ისტორიულ ფუნქციონალს ასე გულმოდგინედ იცავდნ დასავლეთის მუხუგებში, მაგრამ ეს განწყობილება ეგვიპტის ხალხს ეკუთვნის და ისინი ამ ხალხთან უნდა ინახებოდნენ.“ განაცხადა კაიროს მუხუგების დირექტორმა გერნი რიადმა.

ნეფერტიტის ეს ორი პორტრეტი ძველი ეგვიპტური ხელოვნების შედევრია და მისი ფასი მხოლოდ ფარაონ ტუტანხამონის განწყობილობის ღირებულების თუ შეედრება. დიდ პოპულარობას მოიპოვა ნეფერტიტის თავის ქანდაკება და, რომელიც თეთრი ქვეყნიდან არის გამოძიწილი და ჭრელი არამაშეფოვლებული ლურჯი ტიათა ამშვენებს.

ნეფერტიტი დღევანდელი ეგვიპტური ხელოვნების, განსაკუთრებით ოქრომეცადობის ყველაზე საყვარელი თემაა.

უძველესი ხელნაწერების მიხედვით ნეფერტიტი ეგვიპ-

ტის ერთ-ერთი გამოჩენილი ქალი იყო. მისი შედგენილი დიდ დღესაც ამოუსხნელი ამოცანაა. რა მოხვიდა მას ფარაონთან უხეტატონის სიკვდილის შემდეგ, უცნობია. „პარპარის“ ნაბიჯი მისი არც სამარხი, არც მუშია.

ეგვიპტის გროველ მუხუგებში დიდი ადგილი უჭირავს უხეტატონის მიკვიდრობის ტუტანხამონის აკლდამის ძეგლებს. ეს აკლდაა აღმოჩენილი იქნა 1922 წლის ნოემბერში, ე. წ. მფეფთა ველზე, ნილოსის ნაპირზე, ფარაონთა აკლდამების შორის. ამ სამარხის აღმოჩენამდე უცნობი იყო ახალგაზრდა ფარაონი ტუტანხამონი.

ტუტანხამონის აკლდაა აღმოჩინეს ინგლისელმა არქეოლოგმა ჰოვარდ კარტერმა და ლირზედა კარტერებმა. X-X საუკუნის დასაწყისში მფეფთა ველზე საიდუმლო საცავებში აღმოჩნდა ქამაწყურის თასი, რომელზეც ტუტანხამონის სახელი იწერა. იქვე, კვდემში ამოკვეთილი გამოქვაბულში, იპოვეს თავადეცული თხვის ჭურჭლები, რომლებზეც ასევე იხსენიებდნენ ტუტანხამონს. ამ მონაპოვარმა მცენიერებს აფიქრებდა, რომ იქვე უნდა ყოფილიყო ფარაონის აკლდა. 1915 წელს დაიწყო არქეოლოგიური გათხრები და 1922 წლის 3 ნოემბერს მიაგნეს კიდევ ფარაონის სა-მარხს.

აკლდამის შესასვლელში ორი მცველის ქანდაკება იდგა, რომელთა ფიგურები შავი მისიკანაა გამოკვეთილი. მცველებს ბარბაკეტზე ოქროს ფართო ფეხტულები აფარიათ, თავზე ოქროს თავსაკრავები აქვთ წაკრული, თვალეზი, ინგუსტრობებიც თეთრი პასტილია და ალბანსტრით უბრწყინავთ. სამარხ კამერაში იდგა მოლიანი ყვირელი კვარციტის ლოდისაგან გამოკვეთილი სარკოფაგი, რომელშიც აღმოჩნდა ფურცლოვანი ოქროთი შემოჭვილი, ლურჯი ლილა-ქვითა და ვერცხლი პასტილი დამუხრებელი კიდევ ერთი სარკოფაგი. სარკოფაგის ადამიანის ფიგურა პქობდა, რომელსაც ხელთ იჭავა კვრების და მარიახი და ტუტანხამონს ჰგავდა. მაგრამ ეს არ იყო უკანასკნელი სარკოფაგი. ამ სამარხში შეიდა ერთმანეთში ჩადებული სარკოფაგი ამომრჩნდა და ბოლო კი, მტრვე, მანველი ოქროსგან გაკეთებული, რომელშიც ტუტანხამონის მემბია იდო. მემიის სამე დაფარულია ოქროს ჭეღურებით, ამ სარკოფაგებს (გარდა ალბანსტრის) და იქ ნაპოვნ უამარხ ნივთს კაიროს ერთნული მუხუგების რვა დარბაზი უკავია.

მუხუგებში გამოფინილია ტუტანხამონის აკლდამიან ამოღობილი აფევი და ჭურჭლეულობა, საიუველირო ნაკეთობანი, იარაღი, ეტლი, ზომალდების მოდელები. ყველაფერი ეს განცვიფრებას იწვევს ფორმათა მრავალნაირობითა და უზადო დეკორირებით.

ინტერესს იწვევს ფარაონ ტუტანხამონის ქანდაკებანი, განსაკუთრებით — ოქროსი, რომელიც მსლოდლობით ერთადერთია. აქ ტუტანხამონი შავი ხისგან გამოკვეთილ უფიქრადღე დგას. საოცრად მიმზიდველია შავი ხისა და ოქროს შეხება. ასევე პოეტური თრამბეტი წლის ფარაონის პორტრეტული სკულპტურა, რომელზეც ვინანასა და ოდენა მომდებარე სახეს ავადმყოფური ღმიოვი გადაკვირია, დიდი, ფართოდა გაღებული თვალეზი შორს იცქირებია.

მხანგული ყურადღებით ათავსებენ აფევის ტუტანხამონის სამარხიდან — სამ დასაკვირვალე საწოლს, რომელზეც ლომების, ძროხებისა და ჰიპოპოტამების ფიგურებზე დგანან. ლაშქრობისას ფარაონს თან მოაქონდა ლომის თათებზე მდგარი საკვიცი საწოლი. აკლდამში ჩატანებული სკამებიც ხისგანაა გაკეთებული და ლომის ტორების მსგავს მალად ფეხებზე დგანან. ისინი დამუხრებელია აქურული ორნამენტებით. ერთ-ერთ მთავანს მარადისობის დემტრის გამოსახლება ამშვენებს და ოქროსგან დამზადებული მზის ბოთვიც ასწივსენებს. ძალზედ ლამაზია შავი ხისგან დამზადებული დაბალი სკამი, რომელიც იხვის ოქროსისკარტებიანი თავებითა მოჩუქურთმებული.



სულ სხვაგვარია მრავალრიცხოვანი ზანდუკი და კოლოფი, რომლებიც ტუტანხამონის საფლავში ჩაატანეს. კედლების ხისგან გაკეთებულ ერთ დიდ კოლოფს სახლის ფორმა აქვს, მისი კედლები მუქურბითაა მოხატული და ინკუსტრირებულია პილის ძელით, აქვს იეროვლოფური წარწერა. საგრაიოთო ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშია ოქრის ყუთი, რომელზეც გამოსახულია ფარაონი და დედოფალი ანხესენამონი. ისინი გარეულნი იხვეწენ ნადირობენ პაპირუსის ბარდებში. ფარაონი დაბალ სკამზე ზის, მის ფეხთით დედოფალი მოკალათებულია, იგი ვერ გადგნობრია, ნახი და ლამაზი სახე აქვს. დედოფალს კაჭკაჭიწიწი ვალე ქსოვილის კაბა აცვია, რომელიც სურათით შემოტანისაა მის პატარა ტანს. დედოფალი სივერდით უსკამს ხელს ფარაონის მუხლებს. უკურები ამ სურათს და გაოცებებს: ამ პატარა და უსუსურმა ქაბმა როგორი ძალა და ნებისყოფა გამოავლინა ტუტანხამონის სიკვდილის შემდეგ ხელეკუფლების შესანარჩუნებლად.

ტუტანხამონი არ ჰყავდა კანონიერი ქმეჩიკიდრე. თუ ანხესენამონი მეორედ გათხოვდებოდა, მისი მამიანი ეგვიპტის ფარაონი გახდებოდა. ტუტანხამონის გარდაცვალებიდან დაკრძალვამდე გასული ორი თვის შემდეგ (ასეთი ტრადიცია არსებობდა ძველ ეგვიპტეში) დედოფალმა ხეუბების მეფეს მიმართა თხოვნა: ერთ-ერთი უფლისწული გამოეფუჯებინა მისთვის მეუღლედ, მაგრამ ხეთების მეფემ უყრად არ იღო ანხესენამონის თხოვნა.

შემორჩენილია ტუტანხამონის კიდევ ერთი გამოსახულება, რომელიც ხისგანაა გამოკვეთილი და გადაკრული აქვს ფურცლოვანი ოქროს.

მუზეუმში გამოფენილია ტუტანხამონის ოთოვლიანი ეტლები. მათ დასავლეთი ადგილი არა აქვთ, ვინაიდან ეტლით მგზავრობისა ფარაონი ფეხზე იდგა. ეტლის ძირი ტყავის ღვედებითაა დაწნული, ხოლო ხის ნაწილები დაფარულია ფურცლოვანი ოქროთი და ინკუსტრირებულია ფერად პასტებით. ეტლების გვერდით გამოფენილია ტუტანხამონის საფლავში ნაპოვნი ხის გემების რამდენიმე მოდელი.

მნახველს აჯადოებს ტუტანხამონის აკლამაში ნაპოვნი იარაღები — ხანჯლები, ხმლები, შუბები. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ოქრის ხანჯალი, რომლის ტარსაც დიდი მარგალიტის თვლი ამშვენებს; ოქრის ქარქაშზე გამოსახულია რთული კომპოზიცია: მოკუნტრუშე ხბო, ძაღლი, რომელიც ხარს ბენს, ლომი ქურციკს რომ ფატრავს. ზემო ორნამენტტი სპირალურია. ასევე საინტერესოა მეორე ხანჯალი, რომელიც რკინისაა, მაგრამ ოქრის ქარქაშზე აქვს.

სიმდერის ზრპარულ სამეფოში ხედება მნახველი, როდესაც ტუტანხამონის აკლამაში აღმოჩენილ საიუველირო ნაკეთობებს ეცნობა. აქ გამოფენილია: სასაჭურავი, ბეჭდები, სამკერდე მორთულობა — პეკტორალები. ულამაზესია პეკტორალი, რომლის შუაგულში ფრთიანი სკარაბეა ჩასხული. სკარაბეას ტანი გამჭვირვალე პატიოსანი თაღისაგანაა გაკეთებული, ხოლო ფერფერი შემკულია მრავალფეროვანი მინაქრით. საიუველირო ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშია სამკერდე მორთულობა ტუტანხამონის აუჯრულ — გამოსახულებით. იგი სადღესასწაულო ეტლში ზის, რომელშიც ორი ულამაზესი ბეადარეა შემხული. ქალღმერთი-ვეელი იცავს ფარაონს, ქალღმერთი-ძერა კი აწვიდს სიცოცხლის ნიშანს.

ტუტანხამონის აკლამის განძელობა ეგვიპტის ეროვნული მუზეუმის სიაშიაყუა. იგი ნაიელ წარმოდგენას იძლევა ძველი ეგვიპტის ხელოვნების შესახებ.

ასევე მნიშვნელოვანია მსატრული ძეგლები ე. წ. გვიან პერიოდის (XI-IV საუკუნეები ძვ. წ. ა.), რომლებიც ეგვიპტის წლებში აღმოჩნდა ნილოსის დელტაში (ტანისი) ფრანგმა პროფესორმა პიერ მონტემ. მათზე იბრუნა ფარაონების ნეკროპოლი ეგვიპტის აკლამაში. მათში აღმოჩნდა ოქროსა და ვერცხლის სარკოფაგები, პორტრეტული ნიღბები, საიუველირო ნაკეთობანი, ჭურჭლეულობა.

დიდად საინტერესოა მრავალგვაროვანი ნივთები X XII დინასტიის ფარაონის — ფუსუსენის აკლამიდან. ამ ფარაონის სარკოფაგი წმინდა ვერცხლისაგანაა გაკეთებული და ზუსტად შესაბამისია მისი სხეულის ფიგურას. სარკოფაგის ზედა სახურავი მოფენილია ჭეჭურებით. ფარაონის ნიღბი გაკეთებულია წმინდა ოქროსაგან, თვალები ინკუსტრირებულია ოქსიდანით. აქვეა ალბეასტრის ჭურჭლეულობა, ოქროსა და ვერცხლის თასები. მათ შორის ულამაზესია ლურჯი ლოტოსის ყვავილის ფორმის ვერცხლის თასი, მეორე თასი ჩამოსხმულია ბაჯალთ ოქროსაგან, რომლის სახელორი ლოტოსის გამლილ ყვავილს მოგვაგონებს.

ამ პერიოდის ყველა ნაკეთობა დაფარულია ჭეჭურებით ან გრაიურებით, ორნამენტების ხაზები განსაკუთრებით მკაფიოა. მოხატულობა ნახი და ფაქიზი. მათ თითქმის არაფერი აქვთ საერთო ტუტანხამონის პერიოდის ნაკეთობებთან და სარამბოლად განსხვავდებიან. ჭარბობს ალბეასტრი, ფორმის თაკისუფალია არქიზმისაგან, უფრო სასიამოვნო, მოხერხებული და ელეგანტურია. ფარაონ ფუსუსენის ყელსაკიდები მშვენიერი და მდიდრულია, გაცილებით სკრის ტუტანხამონის აკლამიდან ნაპოვნ ნივთებს.

ინტერესს იწვევს ოქრის ფილა, რომელსაც ირავლივ იეროვლოფური წარწერა აქვს შემოვლებული. მაღალი ვაზები, ღმლები, მაღალყლიანი ჭურჭელი, ბირთვოსებური ფილები და სხვა გაკეთებულია დიდი გემოვნებითა და მსატრულობით, შემკულია ჭეჭურებითა და გრაიურებით.

მუზეუმში დაცული მრავალი ექსპონატია: ქანდაკება, რელიეფი, მოხატულობა, მხატვრობის ნაკეთობა, უძველესი დოკუმენტები, რომელთა შორის მრავალს უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, ამიდრებენ ეგვიპტის ეროვნულ მუზეუმს.

ექსპონატებს შორის განსაკუთრებით საინტერესოა ფარაონ ნარმერის ცნობილი ფილა, რომელიც ლოდისგანაა გამოკვეთილი და დაფარულია რელიეფური გამოსახულებით. იგი გაერთიანებული ეგვიპტის პირველი ძეგლი, ქვეყნის ისტორიის დასაწყისის ქვის მატანე და ეგვიპტური დამწერლობის ერთ-ერთი უძველესი ნიმუშია.

ეგვიპტის მუზეუმის ერთ-ერთი ცნობილი ძეგლი ქანდაკება ფარაონ ხეფრესის პირამიდიდან. ფარაონი აქ გამოყვანილია, როგორც განუსაზღვრელი ძალის მფლობელი და მშრბანებული, ღმერთ-კაცი. ეს ისეთი უნიკალური ქმინლებაა, ბრწყინვალე მწაროდქეცისაგან არ ძალუძს გადმოსცეს მისი არაჩვეულებრივი გამომსახველობა.

როდესაც კაიროს ეროვნული მუზეუმის ექსპონატებს საგულდაგულად დავეკვირვებით, ერთი ნაკლი შევინიშნება. ძნელია ესა თუ ის ძეგლი ერთ მილიანობაში წარმოადგინო, რაც იმთავითაა გამოწვეული, რომ XIX საუკუნეში უპრობლოვები და „ბედნიერი“ განმანძილები ერთობ აღმოებდა ექვეოდნენ ძველ ძეგლებს, ხშირად აკლამებიდან ამოკვეთდნენ კედლის ნაწილებს, ან ცალკეულ დეტალებს, რომლებიც გამოსახული იყო რაიმე საულისხმო და მიჰქონდათ მუზეუმებში, რაც ხელს უშლავდა ძეგლის დიდი მსატრული შინაარსისა და მნიშვნელობის მილიანობაში გაგებას.

მაგალითად, ძველ პირამიდებში ფარაონთა სამარხებს მთლიანი ლოდისგან გამოკვეთილი უზარმაზარი კარები ჰქონდა დატანებული. მათ „ცრუ-კარებს“ უწოდებდნენ, რადგან აკლდამაში შესასვლელად არ გამოიყენებოდა. ეგვიპტელთა წარმოდგენით, გარდაცვლილის სული სწორედ ამ კარებიდან შედიოდა სამარხში. ატეტის აკლდამის კარს, რომელსაც ღრმა ნიში ჰქონდა დატანებული ფარაონის ქანდაკების დასადგმელად, გათხრებისას ზოგი ნაწილი ამოკვეთეს და მუზეუმში წამოიღეს, დანარჩენი ნაწილები კი ადგილზე დარჩა, მოუვლელიობისაგან დაზიანდა და დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. ასეთ დამახინჯებულ ძეგლებს, სამწუხაროდ, მრავლად შეხვდებით მუზეუმში.

ძველეგვიპტური ქანდაკებისთვის დამახასიათებელია ადამიანის ხასიათის უსუსტად გადმოცემა. ამ მხრივ, ძალზე საინტერესოა ფარაონ სენუსერთ მესამის სამმეტრიანი ქანდაკება, რომელიც შექმნილია წითელი გრანიტის მთლიანი ლოდისაგან. ფარაონი გამოსახულია მოძრაობის დროს, მას მოკლე წინსაფარი აქვს ჩამოფარებული, თავზე მაღალი სამეფო გვირგვინი ადგას. სენუსერთის თავი მეტყველია, ხაზგასმულია სახის მცირედი ნაკვთი, გრაფიკული დამაბულობითაა გადმოცემული ღაწვები, წარბების რკალი და ნიკაბი. ღრმად ჩაძირული თვალები, პირის სწორი ჭრილი ამ ფარაონის სიმკაცრეზე, მის ურყვე ნებისყოფაზე მიგვითითებს.

კაიროს ეროვნულ მუზეუმში ექსპონირებული ძველი

ეგვიპტური ხელოვნების ძეგლები წარმოგიდგენენ ქალის სილამაზის პოეტურიზირებას და საყოფაცხოვრებო მოვლენების პოეტურ აღწერას. მესამე ათასწლეულის დასასრულის ერთ-ერთი ქვის ძეგლის რელიეფზე გამოსახულია ახალგაზრდა ქალი გრძელი კაბით, რომელიც არ ფარავს მის ნახს მხრებსა და ფაქიზ ხელებს; ქალს ყელი შექმნილი აქვს პატიოსანი თვლებით, ხელში სარკე უჭირავს და კვლავ იცქირება მასში. ძნელია დაიჯერო, რომ იგი ქვის სარკოფაგის ნაწილია.

ეგვიპტელი მხატვრები სკულპტურულ კომპოზიციებსაც კი ქმნიდნენ უბრალო ადამიანების ცხოვრების გადმოსაცემად. თუმცა ყველაფერი ეს კეთდებოდა იმ მიზნით, რომ ქანდაკებებს რელიგიურ-მაგიური ხასიათი ჰქონოდათ, რაც არავითარ შემთხვევაში არ იყო ნაკარნახევი მაშინდელი სოციალური უთანასწორობით, ვინაიდან ამ პერიოდისათვის ჯერ კიდევ შეუძლებელი იყო კლასობრივი დიფერენცირების გაგება.

მუზეუმის რამდენიმე დარბაზში გამოფენილია შრომის, ბრძოლის, ნაოსნობის ამსახველი სკულპტურული კომპოზიციები.

ეგვიპტის ეროვნული მუზეუმში მსოფლიო ცივილიზაციის დიდი კერაა და მდიდარია უნიკალური ექსპონატებით. მათი სრულად ჩამოთვლა კი შეუძლებელია ერთ წერტილში, ამიტომ ჩვენ მხოლოდ უკეთესთა შორის უკეთესზე გავამახვილეთ ყურადღება.



ჟ. თუმურამელი. შენ ხარ ეენახი.

სსრკ 50 წლისთავისათვის



ნაკრებები პირველ ფორუმზე

მარიამ ხორავა

ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას წარსულის მდიდარი ტრადიციები გააჩნია. თეატრის დაბადების თარიღად მიჩნეულია 1792 წელი, როცა თბილისში პირველად დაიდგა გ. ავალიშვილის ორიგინალური ქართული პიესა „მეფე თეიმურაზი“, თუმცა ცნობილია, რომ თეატრი საქართველოში ამ თარიღამდე ბევრად უფრო ადრე არსებობდა და ისტორიულ საბუთებში „თეატრონად“ მოიხსენიება.

საქართველოში საბჭოთა ხელიწველების დამყარების პირველი წლებიდანვე განთავსდებოდა ხალხის საკუთრებად ქცეული ქართული თეატრალური ხელოვნება დიდი შემოქმედებითი შესაძლებლობების ფართო გზაზე გამოვიდა. იგი ეროვნულ ტრადიციებზე დაყრდნობით, ახალი დროის აქტუალური პრობლემების გაშუქებით, რუსული და ევროპული ხელოვნების საკუთრებად მონაპოვრების შეთვისებით, სწრაფად ვითარდებოდა და თანდათანობით უახლოვდებოდა თანამედროვეობას. 20-იანი წლების დასასრულსა და 30-იანი წლების დასაწყისისათვის მან უკვე ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკავა მრავალეროვან საბჭოთა ხელოვნებაში.

1930 წლის 15 ივნისს მოსკოვში დაიწყო საბჭოთა კავშირის ხალხთა პირველი საკავშირო ოლიმპიადა. თავის საუკეთესო მიღწევებს უწევინებდა 18 ეროვნული თეატრი, 9 კინორეჟიზორი და სხვადასხვა რესპუბლიკის 10 ქორეოგრაფიული ანსამბლი. ოლიმპიადაში მონაწილეობა მიიღო დაახლოებით ათასამდე კაცმა.

ოლიმპიადის საზეიმო გახსნაზე მოხსენება საბჭოთა კავშირის რესპუბლიკების ეროვნული ხელოვნების განვითარების შესახებ, გააკეთა რუსთაველის სახელობის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა სანდრო ახმეტელმა, კინორეჟიზორების კონკურსი დაიწყო ქართული ფილმის

„ელისოს“ დემონსტრაციით, ოლიმპიადაში მონაწილეობდა ორი ქართული თეატრი — თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობისა და ქუთაისის თეატრი — მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით.

რუსთაველის სახელობის თეატრი ოლიმპიადაზე მთელი შემადგენლობით გამოდიოდა და ბრწყინვალე წარმატება ჰქონდა. ოლიმპიადაზე ჩამოტანილი სპექტაკლების („ლამარა“, „ანზორი“, „რდევვა“), ეროვნულთაშ, საბჭოთა ხალხისთვის ამადღევებელმა თემატიკამ, მსახიობთა დიდებულმა, მიზანსწრაფულმა თამაშმა აღაფრთოვანა მაყურებელი. ყოველ დადგმას და შემსრულებელს

მაყურებელი ხანგრძლივი, მქუხარ ტაშით აჯილოვებდა და ხვდებოდა, როგორც საბჭოთა ხელოვნების ბრწყინვალე დღესასწაულს. სპექტაკლის შემდეგ მაყურებელი დიდხანს არ მიდიოდა სახლში. თეატრის ახალი ქუჩები ხალხით იყო სავსე, მსახიობები ძლივს მიიკვებდნენ გზას ავტორგაფის მსურველ თაყვანისმცემელთა შორის.

ოლიმპიადაზე გამოსვლის შემდეგ რუსთაველის სახელობის თეატრის მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრის შენობა დაუთმეს (იმ დროისათვის ეს იშვიათი მოვლენა იყო). „ლამარას“ შემოხვე მოქმედების დამთავრებისას სპექტაკლზე მივიდა ი. ბ. სტალინი, რომლის საპატივცემლოდ აჩვენეს ერთ-ერთი მოქმედება ლილიანა.

ოლიმპიადაზე რუსთაველის სახელობის თეატრის გასტროლების შემდეგ უკარინული გახვითი „გარტი“ (1930, № 4) წერდა: „რუსთაველის სახელობის თეატრს (სამხატვრო ხელმძღვანელი რესპუბლიკის სახალხო არტისტი სანდრო ახმეტელი) საკავშირო ოლიმპიადაზე დიდი წარმატება ჰქონდა და ეს არცაა გასაკვირი. თეატრი უდიდეს ყურადღებას იმსახურებს... მის მიერ წარმოდგენილი რამდენიმე დადგმა მოწონებს, რომ მას საბჭოთა კავშირის თეატრებს შორის ერთ-ერთი პირველი ადგილი უკავია.“

ეს თეატრი უფრო მეტად იმით გამოირჩევა, რომ ბრწყინვალედ მოახსენა ცხოვრებაში ეროვნული ხელოვნების ბოლშევიკური ფორმირება, რომელიც ფორმით ნაციონალურ, შინაარსით კი ინტერნაციონალურ-პროლეტარული უნდა იყოს. ამაზე მეტყველებს პიესა „ანზორის“ დადგმა, რომელიც გ. ივანოვის ცნობილი პიესიდან „ჯავახან-მატარებელი“ არის გადმოკეთებული, მოქმედება კი ციმბირიდან კავკასიაშია გადატანილი... თეატრის მსახიობებმა და რეჟისორებმა აჩვენეს დიდი ოს-

3 „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1972.

ტაკომა და მაღალი კვალიფიკაცია“.

„ეს შესანიშნავი, განუყოფელი პერიოდი. ჩვენი თეატრის ამ არ-ნახულმა წარმატებამ, საბჭოთა კავ-შირის ხალხთა სოლოვნების პირველ საკავშირეო ოლიმპიადეს, რუსთავე-ლის თეატრის ისტორიაში ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფურცელი ჩაწერა, — თქვა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა აკაკი ხორავამ ჩვენიან პირად საუბარში 1970 წლის 11 ოქ-ტომბერს, — „ლამარაში“ მე მთავარ გმირი ქალის მამის როლს თა-მამობით. ეს იყო ეპიზოდური როლი მესამე მოქმედებაში, მაგრამ მე იგი ძალიან მომწონდა. „ანზორში“ ან-ზორის როლში გამოვიდი და მთლიანად ვეძლეოდი წარმოსახვას. ჩვენი თეატრის ყველა სპექტაკლი მაღალ დონეზე მიდიოდა, ყველა მსა-ხიობი დიდი აღმავლობითა და აღ-მაფრენით თამაშობდა. ნეტავ შეიძ-ლებოდა იმ დროის დარბურება, რომ კიდევ ერთხელ განვიცადოთ ის უდიდესი აღმადგენელი წარმატების ნეტარება, რომელიც სორჟული 1930 წელს განიცადა ჩვენმა კოლექტივმა“.

1936 წელს რუსთაველის სახე-ლობის თეატრი კვლავ ეწვია მის-კუს ფესტივალში მონაწილეობის მისაღებად. ამჯერად იგი კიდევ უფ-რო მომზადებული იყო, რამაც განა-პირობა ქართული თეატრალური ხე-ლოვნების ოსტატობის არაჩვეულებ-რივი აღიარება და განსაკვირვებე-ლი წარმატება.

სპექტაკლების ემოციური და დრამატული სიმდიდრე, ხორცშესხ-მული მუსიკალური და მხატვრული გაფორმებით, მსახიობთა ლაღი და შთაგონებული თამაში, ქმნიდა მრავ-ალფეროვანი სიმკვეთრით განსუფო-რებელ სანახაობას“.

აი რას წყრდნენ რუსთაველის სა-ხელობის თეატრის, კვირიდ, მისი დადგმის „არსენას“ შესახებ უცხოე-ლი სტუმრები, რომლებიც დაესწრნენ თეატრის სპექტაკლებს.

თურქეთის კონსერვატორიის დირექტორი, კომპოზიტორი ნე ი-

ვილი კა ზ ი მი: „მეყურებელი მთლიანად მოაჯადოვა ქართული თე-ატრის შესანიშნავმა სპექტაკლებმა. ჩვენთვის ნათელია, რის თქმა უნდო-დათ პიესის ავტორებს და რა სთქვეს თავის თამაში მსახიობებმა. მათ თამაში აღინიშნა დიდი ოსტატო-ბით, მათ შეუძლიათ უსიტყვოდ მიი-ტანონ მაყურებელამდე იდეა, ჩანა-ფრთხი თამაშობები და შექმნიან დასა-მასოვრებელი სახეები“.

ჯერსოტის შტატის (აშშ) თეატ-რის დირექტორი ს. კ ე რ ს ტ ი ნ ი: „მე მთლიანად შემიპყრო სპექტაკლ-მა „არსენამ“. ზოგჯერ სულ მაგი-წყდებოდა, რომ თეატრში ვიყავი. მსახიობები შესანიშნავად ვადმოსცე-მენ გულხედა მდგომარეობას, კარგად თამაშობენ მართა და მისი ვაჟი ზე-რიკო, მშვენიერია არსენა მსახიობ ა. ხორავას შესრულებით. მსოფლიო-ში არ მოიპოვება ასეთი თეატრი“.

ჩეხოსლოვაკიის თეატრის მხატვ-რული ხელმძღვანელი ი. ვ ე გ ი ნ ი: „სპექტაკლის ცენტრშია არსენა. სა-ქართველის სახალხო არტისტი ა. ხორავა ამ როლს ბრწყინვალედ ასრულებს. არა მარტო მისი ნაწიერ-ში, არამედ მთელ სპექტაკლში იგრძ-ნობა დიდი დინამიკა, სწრაფი ტემპი, ფერთა მრავალფეროვნება“.

ეს ახალგაზრდა, ძლიერი თეატ-რია, რომელსაც ზრდის და განვითარ-ების მდიდარი პერსპექტივა აქვს“.

ინგლისელი თეატრალური კრი-ტიკოსი ხ ე ნ ტ ლ ი კ ა რ ტ ვ ი: „დადგმა „არსენა“ ნათლად მეტყვე-ლებს, თუ რა გზით მიდის განთავი-სუფლების შემდეგ საბჭოთა კავში-რის ერთ-ერთი ძველი, შეიძლება ითქვას, უძველესი, ეროვნული ხე-ლოვნება. ეს განთავისუფლებული ხელოვნება განსაკუთრებით საინტე-რესოა თავისი სიუჟეტი, მსახიობთა თამაშით. კომპოზიტორმა პიესის უბრალო და ღრმა აზრს კარგი და სწორი ინტერპრეტაცია მისცა“.

ამერიკულ ჟურნალ „ახალი თე-ატრის“, რედაქტორი კ ე რ ბ ე რ ტ

ტ ვ ე ნ ი: „პიესაში „არსენა“ ჩემ-თვის სიახლეს წარმოადგენდა ის, რომ თემად გამოყენებულა ^{„ერსოვს“} ნული სალხურ ლეგენდა. ჩვენს წი-ნამდე არასტრუქტურული წარ-მადგა არსენას ლეგენდაში ფი-გურა, რომელიც ადამიანს თავისუფ-ლებისაკენ მოუწოდებს. ამ შესანიშ-ნავი თეატრის მსახიობები ქმნიან დიდებულ გმირულ სალხურ სახეებს. მათი მოხდენილობა, მოძრაობის სი-მსუბუქე ვეგარძნობიანებს სალხის სულისკვეთებას, რომელმაც ისინი აღზარდა“.

ლტვიის ეროვნული თეატრის დირექტორი ა რ ტ უ რ ბ ე რ ზ ი ნ ი: „ქართული თეატრის სპექტაკლი „არსენა“ ფესტივალის სამკაულია. მსახიობთა თამაში მა-ღალი კულტურით, პლასტიკურობით და ნამდვილი ოსტატობით გამოირ-ჩევა. გულხედა განმათავისუფლებელი ბრძოლა მებატონეთა წინააღმდეგ ნაჩვენებია ნათელ, დამაჯერებელ ფერებში“.

ამრიგად, ჯერ კიდევ ოცდაათიან წლებში რუსთაველის სახელობის ქართულმა თეატრმა ფართო აღიარე-ბა, დიდი სიყვარული და პატივის-ცემა მოიპოვა მრავალეროვანი საბ-ჭოთა და საზღვარგარეთული მაცუ-რებისა. იგი დიდი საბჭოთა ქვეყ-ნის ერთ-ერთ საუკეთესო თეატრად იქნა აღიარებული.

მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა, მაგრამ ის წლები თეატრისთვის სა-სიამოვნო მოგონებად რჩება. მის კოლექტივს, მუდამ ახალგაზრდასა და განახლებულს, არაჩვეულებრი-ვად სიცოცხლისუნარიანსა და ცხო-ველმოქმედს, საბჭოთა და მსოფლიო ხელოვნების მიღწევათა ოქროს წიგნ-ში მრავალი ბრწყინვალე ფურცელი ჩაუწერია.

1 სულვარგარეთელი სტუმრების სიტყვიანი აპოლუტულია უკრაინული ჟურნალიდან „მოლოდინა“ (1936, № 10). ეს ნომერი მთლიანად საქართველოსადმი იყო მიძღვნილი.

გერტალი, ცხოვრებისეული ფილმი

გივი ბოჯუა

„წუთისრეალი“ სცენარის ავტორი — სულეიკო
უღეტი;

დამდგმელი რეჟისორები — შოთა და ნოდარ
მანაგაძეები;

ოპერატორი — გივი რაქველიშვილი;

მხატვარი — შოთა გოგოლაშვილი;

კომპოზიტორი — რევაზ ლალიძე;

კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, 1971 წელი.

მთავარ როლებში — სოფიკო ქიაურელი,

(სილონია), გრიგოლ წიტიანიშვილი (იასონა),

ზურაბ ყიფშიძე (აფრასიონი), მანუჩარ

შერვაშიძე (სიპიტო), გიგო სიხარულიძე

(თარხანი).

ხმელთაშობის ყოველი ნაწარმოები მაშინ იმსახურებს საერთო აღიარებას, როცა იგი სწორად არის გადაწყვეტილი იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით, გამსჭვალულია ცხოვრებისეული სიმართლით და დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე, მსმენელსა თუ მაყურებელზე.

თამამად ითქმის, რომ არც ერთი ეს არ აკლია ახალ ქართულ მხატვრულ ფილმს „წუთისრეალი“, რომელიც მიმდინარე წლის დასაწყისში გამოვიდა ეკრანზე.

მაყურებელმა ფილმი კარგად მიიღო. ეს კი მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რადგან ზოგიერთ კინომოღვაწეს ჰგონია — მაყურებლის აზრი გადაწყვეტი არ არისო. რასაკვირველია, მაყურებელთა უმრავლესობას ძალა არ შეეწყვეს თვითონ შექმნას ხელოვნების მაღალმხატვრული ნაწარმოები (ეს არც არის აუცილებელი), მაგრამ არაპროფესიონალს სავსებით ობიექტურად შეუძლია იმსჯელოს და გააკრიტიკოს კიდევ პრიფესიონალთა „ხედავ“. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ ფილმი ხალხისთვის იქმნება და ვისი აზრი უნდა აინტერესებდეს ხელოვანს თუ არა საზოგადოების!

მნიშვნელოვანია ის მომენტები, რომ „წუთისრეალის“ დემონსტრირებისას ჭირდა ბილეთების შოვნა, დარბაზი

მუდამ გაჭედილი იყო, ხოლო სცენის შემდეგ მაყურებლებს ხმაშალა, გულწრფელად და სიამოვნებით გამოქონდათ დასკვნა: „ქარგი ფილმი!“ მართებული შეფასებაა. მაყურებლები და ფილმი მყარადად არ შორდებიან ერთმანეთს უკანასკნელი კადრის შემდეგ. პირიქით, ახალი შეხვედრის იმედით აღივსებიან და ისევ კარგია.

„წუთისრეალი“ თავისი შინაარსით საბჭოთა საქართველოს ნახევარსაუკუნოვან ისტორიაში გვახედებს. ვისაც ფილმი არ უნახავს, იქნებ გაიკვიროს: განა შეიძლება ერთ სურიაში ჩაეგტოს (თურმე შეიძლება!) ორმოცდაათი მღელვარე, შრომითა და ბრძოლით გავლილი წელიწადი, ამას ხომ მრავალსერიანი ფილმი დასტერდება (შოთაშია მრავალსერიანიობა!) და ისიც დოკუმენტური! ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა შექმნეს კიდევ ასეთი ტელეფილმი — „საბჭოთა საქართველოს ნახევარი საუკუნის მატანე“, მაგრამ მხატვრული ფილმი სხვაა. დღია მისი შესაძლებლობანი. ნიჭური შემოქმედებით კოლექტივის შეუძლია მხატვრული ხერხებით, ლოკალური მაგალითების განზოგადებით, ერთ მთლიანობაში წარმოგიდგინოს ისტორიის ნებისმიერი მონაკვეთი ან მთელი ისტორია მისი ძირითადი, დამახასიათებელი ნიშნებით; შეუძლია თქვას და აჩვენოს ჩამოწურულად, ისეთი ქვეტექსტის, ქვეკადრის შექმნით, რომ მხანგრამს აღივსებინოს: რაც ფილმში არ არის, ისიც შესატყვია.

რთული ამოცანა დაძლიეს სცენარისტმა, რეჟისორებმა, ოპერატორმა, მხატვარმა, კომპოზიტორმა და, რასაკვირველია, მსახიობებმა. ფილმი დამაჯერებლად მიგვიტანს ქართველი ხალხის ბრძოლას, შრომას და ცხოვრებაზე ჩვენი ქვეყნის ისტორიის ოთხ ძირითად მონაკვეთში: საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების წლებში, კოლექტივიზაციის, სამამულო ომისა და ომის შემდგომ პერიოდში დღევანდლობამდე. თავისთავად თითოეული პერიოდი ცალკე ფილმის თემაა, მაგრამ „წუთისრეალის“ ავტორები ბუნებრივად ჩაეტივნენ „რეგლამენტში“. სცენარისტმა თითოეულ თემას მიუძღვნა ცხოვრების-

სული სიმართლით გამსჭვალული გონებამსვილური, ახრობრივად ტელეტი ნოველები, მაგრამ ისე, რომ ისინი ისტატურად ჩააწნა ერთმანეთში მთლიანი მსატკრული ქსოვილის შესაქმნელად, გლეხების ცხოვრების მაგალითზე მართლად ასახა ქართული ხალხის წარსული და აწმყვი, მისი წინამძღვრებრივი სვლა უკეთესი მომავლისაკენ, მიხსულიერი სიძლიერე და თვითმოყოფობა.

როგორც ვთქვით, ფილმის ავტორები ხატოვანად წარმოგვადგენენ საბჭოთა საქართველოს ისტორიას, თუმცა სრულდით არ მიჰყვებიან დოკუმენტურობით დამძიმებულ ფურცლებს; დრამად და ზუსტად გვიხატავენ ისტორიის შემოქმედ ადამიანებს, თუმცა არ გვიჩვენებენ კონკრეტულ ისტორიულ პიროვნებას. კვანაზე ფოტოგრაფიულად არა ჩანს ბოლშევიკური პარტიის მწვევე ბრძოლა მენშევიკებთან, ახლო ცხოვრების ამსახველი სცენები, საყოლმერო მშენებლობის დასაწყისი, ბრძოლის პერიპეტეიები სამამულში ომის ფრონტებზე, სასოფალდებრივი შრომით აღმავლობა შემდგომ პერიოდში, მაგრამ ყოველი ეს დიდები მხიშველობის მოვლენები და მოქმედების სასოფლო ავითხება კადრს მიღმა, რეალურად წარმობისაგება ფილმში. ავტორებმა ქრონოლოგიის მიხედვით დალაგებულ ისტორიულ ფაქტებს რიდი გვაძაბებენ, — ხასიათებას და სიტუაციებს გვეცნობენ, ახსოვდება და მსატკრული დამაჯერებლობად ებღ ამაღლებენ. ეს პრინციპი, საერთოდ, ნიშანდობლივია სცენარისტებისა და რეჟისორებისათვის. გავისხნით, რას წერდა სულიყო ჟღერტი გაზეთ „საჯადში“ (25.IV.71 წ.): „ფელოვანმა უნდა გაიაზროს, აღიქვას ცხოვრებიდან აღებული ხასიათები და სიტუაციები. არა ფოტოგრაფიული სურათი, არამედ ჩაწვდობა ცხოვრების სიბრძნესა და სიღრმეში — აი რაშია შეულოფების ძალა... შემოქმედებითი ფანტაზიის გარეშე შეუძლებელია მსატკრული ნაწარმოების შექმნა... და რაოდენ სასამოვნოა, რომ ს. ჟღერტი „წუთისფელოში“ პრაქტიკულადაც ახსოვრებებს თავის თეორიულ დებულებებს, ჯანსაღ სულიერ საცოდის აჩქნს იმის წყალობით, რომ ახლოს წვდება ცხოვრებას, ადამიანებს, აქვს სინამდვილის მოვლენობა დრამა მსატკრული გაზარების გუბანი, ძირითადი და აუცილებლის წამოწყვის უნარი, შემოქმედებითი ფანტაზია. მის სცენარებში არც მოვლენება მოგობილი და არც პერსონაჟები გამოგობილი.

სულიყო ჟღერტის სტიქიაა ჰუმანურობის გამომხვეურება, სიკეთის მოუსევილი ადამიანების იერსახეთა ხატვა. მისი დადებითი გმირები ხასიათდებიან საერთო ნიშნით — სიკეთით, მაგრამ რიდი იმპორებენ ერთმანეთს. ყოველი ახალი სახის შექმნისას კინორემატურკი ახლებურად წარმოვიდგენს პერსონაჟს. ეს კი ნიშნავს, რომ იგი ნამდვილი შემოქმედაა, რომელიც მუდამ ფიქრობს თავისი გმირების ბედზე, ეძებს ახალ-ახალ გზებსა და მკაფიო საელებეებს.

ჟღერტის „ისკუსტერი კინოს“ პირველ ნომერში (1972 წ.) ს. ჟღერტი წერდა: „საჭიროა არა მარტო გულდამსით რეჟისვლი, თანამდებრე ცხოვრების ხვეულები“, არამედ თეორიულაც სრულად ახლებურად ხატო ხასიათები, ძებნო ახალი გზები გმირის ადამიანურ არსში შესაწვფვად. ძალიან ძნელია ახალი ფორმის, ახალი ხასიათის პოვნა, ძნელია არ გაიმეორო ეს თუ ის ბანალური სვლა, თავგზა არ ავიბნის რეველუბა სქემამ...“

ღიაბ, ძნელია, მაგრამ მათი გადამსახვა ნამდვილ შემოქმედთა ხვედრია, რომელთა რიგებს ამკობს ზემოხსენებული სიტყვების ავტორიც.

ს. ჟღერტმა პრავალი მაღლმსატკრული სცენარით გაამდიდრა ქართული კინემატოგრაფია. მისი „ჯარისკაცის მამა“, „ლიბილის ბიჭები“, „სინათლე ჩვენს ფანჯარებში“ უკვე აღიარებულია, ხოლო ახალი სცენარი „ნერგები“,

რომლის მიხედვითაც მორე ფილმს იღებს რეჟისორი ს. ჟღერტი, აღმბათ კიდევ ერთ დამარჯვების მოუტავს მის ავტორს. „წუთისფელმა“ კი უკვე გამიარჯვა კინოსფეროში ნათა საკავშირო კონკურსზე, რომელიც ვ. ი. ლენინის დაბადების ასი წლისთავს მიეძღვნა. ს. ჟღერტის სცენარი დატოვდა პირველი პრემიით.

ცხადია, ასეთი წარმატების შემდეგ სცენარს სჭირდებოდა ტოლფასოვანი რეჟისორი, რათა იგი ეკრანზე გაცოცხლებულიყო. კარგი სცენარის დფექტურობით, „დამნიშული“ ქართველი კინორეჟისორები, რასაკვირველია, დაუდგმულად არ დატოვებდნენ „წუთისფელს“. მაგრამ ეს პატივი წილად ხვდათ შოთა და ნოდარ მანაკაძეებს. მამაშვილი ნამანდევ უმეზველიანი ერთობლივად, მაგრამ „წუთისფელი“ ერთობ საინტერესო პერსპექტივებს ხატავდა. პირდაპირ უნდა ითქვას: ს. ჟღერტის, ერთი მხრივ, და შ. და ნ. მანაკაძეების სახით, მეორე მხრივ, ღირსეული პარტნიორობი შეხებდნენ ერთმანეთს.

სარეჟისორო სცენარის გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ რეჟისორები თვალდახუჭული არ გააკლიან პირველწყაროს. სცენარიად ბერი რამ არ შევიდა ფილმში. მანაკაძეობა: ეკას გათხოვება და გულისსწორდაკარგულ მაყვალსაღმად სიღრინასა და ისინის შრომობილი ზრუნვა; იმის დროს საკოლმეროში შრომობი მონაწილე ქალებისა და ჯარისკაცების სცენა; მაყვალასა და აფრასიონის საუბარი სოციალიზმსა და კომუნისმზე; ლეკონის გაქცევა ტყვეობიდან; წარმოდგენა სასოფლო კუბის სცენაზე; ისინის მონაწილეობა ქალაქიდან შვილების ჩამოსვლასთან დაკავშირებულ ქეიფში და სხვა. ეს სრულბითაც არ ნიშნავს, რომ აღნიშნული ადგილები სცენარში უსტატია. ვინ იცის, იქნენ ზოგიერთი მათგანის სცენარისტებისა, რომლის წინამძღობობით რეჟისორმა უკვე გამიარჯვა რუსეთში. საქართველოში დათარგმობდნენ ხან გერმანელები, ხან ინგლისელები, ხანაც ამერიკელები. ყველა დახმარებას გვიპირდება, სინამდვილეს კი ხალხის სიმდიდრეს იტაცებს, ძარცვავს ქართველობას, ამას ხედავს გმირობიც.

სიბატო (მ. შერვაშიძე) სიღრინასთან დიალოგში ერთ წინამდებობა ხატავს გურული გლეხის უმეყო ცხოვრებას; „სიღრინეს რა ვუყო, თვარა ნახევარი თხა რა საყლია, მთელი მთა მინც უნდა გვაყავს“ (ისინისა და სიბატოს მრავალშელოანი ოჯახებს საზიარო ხელა ჰკავთ). „წუთისფელში“ ლაკონურად, გამომსახველად არის მოცემული ბოლშევიკური პარტიის ბრძოლა მუშურ-გლეხურ სახელმწიფოს შექმნისათვის საქართველოში. ფაქტურად აქ ერთ ბოლშევიკი, ისიც ძალზე ახალგაზრდას (აფრასიონი), ხედავთ. დანარჩენს სხვა პერსონაჟებისგან ნათქვამი ვცნობ, მაგრამ იგრძობთ სიმართლის შემოქმედებად, შთამბეჭდაობა, ხალხის ნდობა ამ ჰუმეიასადმი, რომელმაც ჯერ თვითონაც კარგად არ იცის ახალი ცხოვრების შენება, მაგრამ იგი კომუნისტური პარტიის ერთგული შვილია და გჯერა, რომ გზას გააკვლევს, სხვაგვარც სასიკეთოზე გაიყვანს.

ფილმის ვ. ი. ლენინსაც ვხედავთ, მაგრამ ფილმის ავტორებმა ლენინის როლის შესრულებას მსახიობს კი არ დააკისრეს, არამედ მსატკრული ასოცირების ხერხს მიმართეს. აფრასიონი თავისი სახლის სხდომს კედელზე კიდებს მო-



კადრი ფილმიდან „წუთისოფელი“. სი-
ლონია — ს. ჭიათურელი (ცენტრში).

მლიმარი ბელადის პორტრეტს იასონი, რომელიც პირველ ხანებში სრულებითაც არ ერევა პოლიტიკაში და არც კი ეპრიანება შვილის კომკავშირელობა თუ პარტიულობა, სიამოვნებით ამბობს ლენინზე: ისე, კაი ყაბახი ჩანსო. სო-
ლო აფრასიონის პატარა ძმა სისხარულით მივარდება დე-
დას: მე მიყურებს ლენინო.

ამასთან დაკავშირებით უნებლიეთ გავგონდება ჩინგიზ აიტმატოვის მოთხრობა „პირველი მასწავლებელი“ და მის საფუძველზე შექმნილი იმავე სახელწოდების ფილმი. სოფ-
ლის მასწავლებელი დიუიშევი, რომელსაც სათანადო გა-
ნათლებაც კი არა აქვს, მაგრამ ღრმად ემის მისი მნიშვნე-
ლობა, საკუთარი მოწოდებითა და შრომით ქმნის სკო-
ლას, თვალდებით, პატიოსნად ასწავლის ყირგიზეთის ერთ-ერთი მივარდნილი სოფლის უწიგნურ ბავშვებს. დიუ-
იშევი სურათით აცნობს თავის აღსაზრდელებს დიდ ბე-
ლდს. ეს სურათი მანვე წაიწება საკლასო ოთახის კე-
დელზე.

«Это Ленин! — сказал он.

...На том портрете Ленин был в несколько мешковатом военном френче, осунувшийся, с отросшей бородой. Раненная рука его висела на подвязке, из-под кепки, сдвинутой на затылок, спокойно смотрели внимательные глаза. Их мягкий, согрешающий взгляд, казалось, говорил нам: «Если вы знали, дети, какое прекрасное будущее ожидает вас!» Мне казалось в ту тихую минуту, что он в самом деле думал о моем будущем».

ღრმა სევდის გრძნობას ბადებს ვ. ი. ლენინის გარდაც-
ვალების თავზარდამცემი ამბის გაგება სოფლად. თოვლით დაფარულ, ჩანჩულბულ სოფელში ჩირაღდებისა და ფარ-
ნების შუქით დაკლავილი ბილიკები წყარობებივით მოი-
სწრაფიან, მდინარეებზე და იზრდებიან და ერთ ძლიერ მასად ტბორდებიან. იასონის ოჯახიც უერთდება ამ საყვიელთაო წუხილს.

ისევ „პირველი მასწავლებელი“ გავგახსენდება: დიუი-
შევი სკოლისკენ მიმავალ თოვლიან გზაზე მიუძღვის ბავ-
შვებს, ხოლო როცა საკლასო ოთახში შევიდნენ:

«...Дюйшен не стал растапливать печь.

— Встаньте, — приказал он.

Мы поднялись.

— Снимите шапки.

Мы послушно обновили головы, и он тоже сорвал с головы буденовку. Мы не понимали, к чему это. И тогда учитель сказал простуженным, прерывающимся голосом:

— Умер Ленин. По всей земле люди стоят сейчас в трауре. И вы стойте на своих местах; замрите. Смотрите вот сюда, на портрет. Пусть запомнится вам этот день...

Потом Дюйшен вытер глаза рукавом и сказал: — Я ухожу сегодня в волюсть. Я иду вступать в партию».

ჩ. აიტმატოვთან დაკავშირებულ ორივე შემთხვევაში, თუმცა არის ერთგვარი მსგავსება, მაგრამ არავითარ შემ-
თხვევაში — იდენტურია. „წუთისოფელი“ ეს ადგილები საკუთარი მიდგომითაა გადაწყვეტილი და თავისთავადო-
ბით ხასიათდება. აქ ლენინის გარდაცვალებისას ლაკონიუ-
რად არის ნაჩვენები სათქმელი და სიტყვიერი მასალა მი-
ნიშუმამდე დაყვანილი, ხოლო ლენინის გაცნობისას (პორ-
ტრეტის საშუალებით) ერთობ ეკონომიურია და ზუსტი სა-
თქმელ-საჩვენებელი. ოღონდ ვე არის, რომ ბელადის გარ-
დაცვალეს: ს მაცნე აფრასიონის სიტყვების ემოცია ვერ ამაღლდა მშვენიერ და ზაფიქრებული სცენის მხატვრულ მოთხოვნამდე.

სხვა ეპიზო: „წი, მხატვრული თვალსაზრისით, კარგად არის გადმოცემული ხალხის სხვადასხვა ფენის დამოკიდებულება ლენინისადმი:

და ვ ი თ ი — ლენინს თურმე ასე უტყვამს: მიწა — გლეხებს, ფაბრიკა-ქარხნები კი — მუშებსო.

ს ი პ ი ტ ო — ააშენა ღმერთმა!

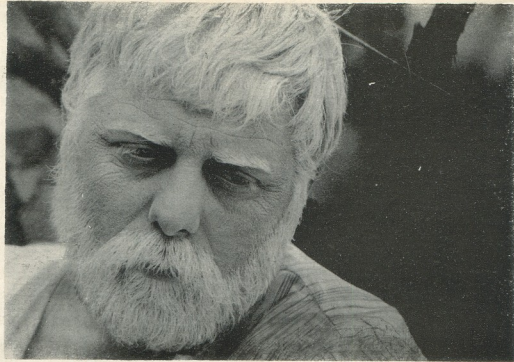
ი ა ს ო ნ ი — კი, კი, ნამდვილად კარგი უტყვამს!

თ ა რ ხ ა ნ ი — მიწა კი, ბატონო, გლეხებს, მარა... მი-
საგალი ვისო?

და ვ ი თ ი — თარხანა, შეგვე შენ მაგ ჩიქორთულ შეკითხვებს!

თ ა რ ხ ა ნ ი — არ გეთანხმები ამხანაგ ლენინს ზოგი-
ერთ რამეში...

ს ი პ ი ტ ო — რამდენიც არ უნდა იბუზღუნო, თარხან, იმ თურამეტ ტყვეა მიწის მაინც არ დაგიტოვებენ, ჩამო-
გართმევენ...



კალრი ფილმინ „წუთისოფელი“. ია-
სონი — გ. წიტიშვილი.

აი, ნათელი მაგალითი იმისა, თუ როგორი მხატვრული შთამბეჭდაობის მიღწევა შეიძლება მცირე დიალოგით. აქ გახსნილია ორნაირი დამოკიდებულება სოციალური მოვლენებისადმი. თარხანს ხელს არ აძლევს მიწა რომ გლუხებს ჰქონდეთ, რადგან თავისი ვეარგება; ამიტომ იგი ცდილობს მზარი გაუჩინოს დავითის ნათქვამს, მაგრამ უმიწაწყო გლუხები — დავითი, სიპიტო და იასონი ემპაკურად ნასროლ ანკესზე არ ეგებიან. მათ სჯერათ ბელადის მართალი სიტყვები და უტყევენ კიდევ თარხანის „ჩიქორთულ შეკითხვებს“.

„წუთისოფლის“ გმირთა ხასიათები, როგორც წესი, მოცემულია მათ განვითარებაში. ეს როგორხარისხოვან როლებშიც კი იგრძნობა. იულონი (თ ე ნ გ ი ზ ა რ ჩ ვ ა ძ ე) მეფის არმიის ყოფილი ოფიცერია. იგი ბეგლართან (ვ ა ლ ე რ ი ა ნ დ ო ლ ი ძ ე) ერთად ხელმძღვანელობს მენშევიკთა მიერ მოტყუებულ, იარაღსმულ და ტყვეში გახიზნულ გლუხებს. მას ისევ ენდობა ბეგლარი, როგორც საკუთარ მათურს. ამიტომაც არის გულახდილი მათი უკანასკნელი საუბარი. მაგრამ იულონი საბოლოოდ ჩამოშორდა ფანატისკოს მეთაურს. ფილმის მთელ მანძილზე ავტორებმა იგი ორჯერ გვიჩვენეს დადებითი კუთხით. პირველად — მეალილოე ბავშვებთან, რომლებმაც გვერდი აუქცევს მის ჭიჭიარს. ამის შემსწრე იულონს ეწყინა ეს უნდობლობა, ორიოდ სიტყვით სამდურავიც კი თქვა, მაგრამ მალე ხურდა ფული დაურიგა ბავშვებს, და უკვე წყენაგადასული, თავადაც აპყვა მათ „ალილოსი“. უარყოფით გმირს სწორედ აქ შეემატა დადებითი შტრიხი, რომლის შორეული, მაგრამ ლოგიკური, გაგებულება იყო მისი უკანასკნელი დიალოგი თურქეთისაკენ მიმავალ, ცხენზე ამხედრებულ ბეგლართან. მართალია, იულონს მძიმე ტვირთად აწევს მისივე ავაცობა, მაგრამ იგი მარტო ტოვებს ბეგლარს და სოფელში აპირებს დაბრუნებას.

აი ბეგლარისა და იულონის გამოსათხვარი დიალოგი:
ი უ ლ ო ნ ი — მე ვერ წამოვალ!

ბ ე გ ლ ა რ ი — შენ გგონია, ვაპატიებენ ბოლშევიკები?
ი უ ლ ო ნ ი — ვიცი, არ მპაპატიებენ, მაგრამ აქ მირჩევნია, ჩემი მიწა.

ბ ე გ ლ ა რ ი — შენი მიწა ბოლშევიკებმა წაიღეს, აღარ დაგიბრუნებენ.

ი უ ლ ო ნ ი — მე რომ მეყოფა, იმდენს არ დამამადლიან.

ამგვარად, სიყვარული მშობლიური მიწისადმი უფრო დიდია, ვინემ უსახელი სიკვდილი, მით უმეტეს თვითმკვლელობა (სარწმუნორო სენარში იულონი თავს იკლავს). თ. არჩავაქ დამაჯერებელი და უშუალოა თავის როლში.

ბეგლარს მკვეთრი საღებავები მოუძებნა ვ. დ. ო. ი. ძე მ. იგი ბორტი, დაუნდობელი და ფიცხია. ბეგლარს ხალხის გულის მოგება მოგონილი სიმშვიდითა და მაღალფარდოვანი სიტყვებით სურს. ხოლო როცა არც ერთი მათგანი არ გაუჭრის, მაუზერს აძლევს უკანასკნელ სიტყვას და ტყვეთი სვამს წრტილს. ფილი ბეგლარი ხალხის გადმოსაბრებლად საზეიმო ტონში აუწყებს გლუხებს: „მამულიშვილონი!.. თბილისში, ქუთაისში, ბათუმში, სოხუმში, რა თქმა უნდა, რუსეთში დამარცხდნენ ბოლშევიკები“.

მაგრამ ასე უბრალოდ ვერ შეაცდნენ ხალხს, რომლის სახელეთი სიპიტო მორალურად ამარცხებს ფანატისკოს მენშევიკს და იქვე მოუჭრის:

„ხომ გაიკონეთ, ხალხო, რა თქვა ამ პატიოსანმა კაცმა? მადლობა ღმერთს, უჩვენოდ მოუთავებიათ ყველაფერი. ჰოდა, რაღას უყურებთ ახლა, დაყარეთ ეს თფვენი და ყანებს მიგზედოთ!“.

ბეგლარი-დღოტიც არ იზნევა და პასუხობს: „დაიცათ, ამხანაგებო! გამარჯვებას განმტკიცება სჭირდება...“

ბეგლარმა და მისმა დამჩაშებმა მოახერხეს მოწინავე ადამიანების შეპყრობა და ეკლესიაში გამოაწყვიდეს. ახლა ეკლესიასთან ვანაგრობის ბეგლარი ავიტაცის:

„აჯანყებულ ქართველ ხალხს დღეს მთელი ევროპა უჭერს მხარს! დიახ, ევროპა ჩვენთანაა! ბათუმისა და ფოთის ნავსადგურში ინგლისისა და საფრანგეთის სამხედრო ხომალდები დგას!“.

ამ მონაჭორსაც ცივი წყალი გადაესხა. ამჯერად დაპატიმრებულმა აფრასიონმა იმარჯვა და ეკლესიის სარკმლიდან გადმოსძახა: „კი, რაჯა არა! ორი კრისერი სუფსაში შემოსულა თურმე და ახლა აქეთ მივტრავენ“. ხალხში სიცილი ატყდა, რაც იმას ნიშნავს, რომ გლუხები აფრასიონის მხარეს არიან. ბეგლარი მაინც ახერხებს გლუხთა „გაფორმლებას“, მაგრამ მისი ეს კავშირი ხალხთან იმდენ-

ნად სუსტია, რომ ქალბინის ერთი გონებამახვილური „სკლის“ შემდეგ ბეგლარის „არამა“ ხუზულადავით იმღე-ბა. ბეგლარი — ეს „კოლდვიანი კაცა“ — განწირულია და მისი სახით მენშვევიკონი მთავრობაზე.

კოლორიტული, ბუნებრივი იუმორით აღსავსე პერსო-ნაჟია სიბიჭო. მასიბობს გულმოდგინედ უმუშავებია როლ-ლე და არ გატირებია საკუთარი ნიჭიერების გამოვლენა. მისი სიბიჭო გონებამახვილი, საზრიანი, კაცთმოყვარე გლეხია. მართალია, სოფელში სიბიჭოს „სანდო“ კაცად არ იცნობენ, რადგან საიდუმლოს ვერ ინახავს (სამალაგაი-დან გამოსული იასონი პირდაპირ ეუბნება სიბიჭოს — ვიღას დავემლო, გინდა სიბიჭოს სცოდნობას ჩემი შინ და-ბრუნება და გინდა მთელ სოფელს), მაგრამ იგი მაინც კვილი გრძობებს ალგვირასს. შ. შერვაშიძის სიბიჭო მი-ზონდელგია სიბიჭოსთან საუბარში, როცა შემთხვევით აღ-მოაჩენს ნაღამი შეყუქულ „დეზერტირს“ — იასონს. სი-ბიჭოსამაჟ დაღანდა ქმარი, სიბიჭოსაგან დამალულად გი-წინარეობა კიდევ, თუმცა არ შეიმჩნია. სიბიჭო მაინც მიუ-ხედა, აინფორმირ არ ჩააღვთ სიბიჭოს მოგონილი სიმშვე-ნი, მაგრამ ნაჩქარევად გამოწვევლო თხასთან ერთად ჭიშ-ქანად ძლივს მიაგორა მოთმინების გორგალი. აქ კი გა-წყუდა: „სიბიჭოა, ბრძენი ქალი ხარ, ჩემი სწავლება რად ვინდა. ძიდა, მაგ ლუნჩს უთხარი, ამაღად ჩემთან დაწვეს. ვინ იცის, იქნებ ქე მოაკითხონ ოჯახში და გასკანაჩვენ ვითხობასავით“.

ორმაგ ცეცხლში ჩაგარდნილმა სიბიჭომ მეზობელს უცებ ვერ გაუხსნა გული: „ვერ მიხვდები, სიბიჭოს ჭირი-მდე“ სიბიჭომაჟ ადარ დაყოფნა და ხალიში დამალულ „დეზერტირის“ გასახა: „შენ ხომ მიხედი, იასონა?“

ეს ადგილი ფილმში მისი ავტორებისა და ოპერატორის მიერ ისტატურად არის გადაწყვეტილი, მაგრამ იგი უფრო გაამდიდრა შ. შერვაშიძის საზრიანმა თამაშმა. მასიბობის ნიჭიერება კვლავაც გამოვლინდა, განსაკუთრებით დეზერ-ტირების სცენაში და კრებაზე სოფლის კულბში. სამწუხარო-ბა, რომ ფილმის ბოლო ნაწილში ეს პერსონაჟი საღდაჟ მიიკარგა.

„წუთისოფლი“ უხვეპერსონაჟიანი ფაღმა და ყველა-ზე ცალ-ცალკე მსჯელობა შორს წაიყვანდა. ამიტომ ზო-გადღა ვიტყვით: თითქმის ყველა მასიბობმა წარსული დადსძლია თავისი როლი. მათ არც ნორჩი შემწარულბლე-ბი ჩამორჩნენ.

მთავარი სათქმელი მაინც სიბიჭოსა და იასონს უნდა დავემოს.

მაყურებელი პირველივე კადრებიდან ხვდება, რომ „წუთისოფლის“ უმთავრესი გმირია დედა, რომელიც სი-ბიჭოსა (სოფელი ჭიაურელი) სახით წარმოგვადგა. სიბი-ჭოსა და იასონის (გრიგოლ წიკაბერიძე) ოჯახის ამაჟი ფილმის სიუჟეტური ქსოვილის ის ძირითადი ხაზია, რომ-ლის გარემოც ვხვდეთ იასონს ყველა აუცილებელი დეტალი. აქ ფაქტურად მოთხრობილია ტიპიური გურული ოჯახის ისტორია, რომელშიც შესისხლბორცებულია და განზოგა-დებელი წარსულისა და აწმის მართალი ელემენტები. ამ ოჯახის ბედი უშუალოდ უკავშირდება სამშობლოს ხედს და ამით არის იგი ხანსტერესი. მთელი ორმოცდაათი წლის ნაწილიწე ამ ოჯახში გაიარა ქვეყნის სისარტობა თუ წუ-ხილმა, ლხინმა თუ ჭირმა, მაგრამ სიბიჭოს დიასახლი-სობით განმტკიცებული კერა ვერ ჩაქოვ ცხოვრების ქირ-ტებობმა. სამამული ომით მიყვებულმა ჭირლობამ. ცხო-ვრება გრძელდება, უკეთესდება; მომავლი ახალგაზრდობაა ეჭვითების, მან უნდა განაგრძოს მამა-პაპათა გმირული საქ-მეები, აწმის ახალი საზოგადოება. ეს ოპტიმიზმი წითელ ზოლად გასდევს „წუთისოფელს“.

ფილმში მოქმედება დინამიკულად ვითარდება, მაგრამ იგი სასვავა ლირიკული ფერებით, კოლორიტული სცენე-

ბით. ამისი თხრობა პოეტურად და ლაიონური, მართლ-ღე უპრეტენზიო. და ესეც სიბიჭო-იასონის წყალობით ხდება.

სიბიჭო არც რევოლუციონერია, არც სოფლის წარჩი-ნებული ადამიანი. მის პიროვნებას გარგნული იარღლი არ აძლიერებს. იგი უბრალო გლეხი ქალია, ძლივს დაუ-ვლებია წერა-კითხვას, ამდენი ხნისა და ფეხიც კი არ გაუ-დავანს სოფლიდან, ასე ვიყავთ, გამოსული ქალია, მაგ-რამ ხუთი შვილის დედაა, მეუჯავ დიასახლი, კითხი მეზობელი, გულიდა ადამიანი და ყველაფრის გემანით გან-მჭვრეტელი პიროვნება. ეს სახეებით საკმარისია სიბიჭოს სულიერი სიმდიერე-ძლიერების დასადგენად. მას თითქმის იხტუციკა უკანანსებს, როგორ მოიქცეს, როგორ აყვს ააა-ყოლოს, როგორ ებრძოლოს მოგონილობას, როგორ გაუ-სწიროს თავი გასაჭირს, რამდენ ადამილის მუშავნი საწყისები და ყველაგან თავისი გაიტანოს ბუნებით მომად-ღებელი უბრალოებითა და საზრიალობით. ასეთია ომიკო ქიაურელის მიერ შექმნილი იერსახე და მაყურებელსაც სჯერა მისი.

მასიბობის წინაშე ძნელი ამოცანა იდგა. მის გმირს უნდა გაეგო ცხოვრების რთული გზა ახალგაზრდობიდან ღრმა მოხეტელობამდე, ქალიშვილობიდან ბებიობამდე. ეს გზა დამაჯერებლად გაიარა მასიბობმა და თავისი შემოქმედებით ბიოგრაფია კიდევ ერთი საუკეთესო რო-ლით შეავსა.

ს. ჭიაურელის სიბიჭოსთან დაკავშირებით მრავალთა შორის დამაჯერებლად ორი ერთმანეთზე უკეთესი სცენა, რომ-ლებშიც დამაჯერებლად გამოჩნდა სიბიჭოს საზრიალობა, თავგანწირვა და ორგანიზებულიობა.

პირველი სცენა. მეფის ჯარისკაცთა გამოპარული იასონი სახლში იმალება. მას, როგორც დეზერტირს, დასწრება ულის. საშინოოების მოლოდინმა სიბიჭოს სული აუფო-რიოაქა. და აი, ეს საშინოოება რამდენიმე შეიარაღებული ჯარისკაცის სახით რკალურად მოადგა სიბიჭოს ჭიშ-ქრისი. მდგომარეობა იეთქვის გამოუვალაია, იასონი განწი-რულია — ასე ფიქრ იხს სიბიჭო. მაგრამ მისი საზრია-ლობა მოლოდინს აჭარბებს. იგი ხორაგით დატვირთულ ტაბაკს წაბოვლებს ხელს და მით ქმრის „შესაკარბად“ მოსულ ჯარისკაცებს უხოს შორეული კუთხისაჟე გაი-ტყუებს. ფანდა გასჭრა (ასე სჯერა სიბიჭოსა). სიბიჭოს დაწმარებით ჯარისკაცები ღვიზის მიეძღვნენ. მართალია, აქ სიბიჭოს შიში უსაფუძვლი ალმოჩინდა, რადგან ჯარის-კაცები იასონის მსგავსი ლტოლვილები გამოდგნენ, მაგ-რამ მასიბობმა ამ სცენით ხაზი გაუსვა სიბიჭოს შესაშურ საზრიალობას.

მეორე სცენა. ბეგლარიკანი მოტყუებული გლეხები ტყეს შეიხვებიან. ჭირანახული იმ ზედა მინდორში. ქალე-ბი სიბიჭოს მიმართავენ დაწმარებისათვის, რადგან მისი აფრასიონი უკვე „მოაფრების კაცია“. სიბიჭომ სიამაყის გრძობით მიიღო „მთავრობის კაცის“ დღის ტიტული და გამოსვლიც მოძებნა — ბავშვებატყუებელი ქალბერი ტყე-ში მიგავიდა ქმრებს. ამ თითქმის უწყინარმა ამაჟამა ტია-მეტრალურად მსგავლა ვითარება. მართალი თქვა ბეგლა-რის ერთ-ერთმა აფსონმა: ამ დედაკაცების მოსვლას არ ჯობდა ჩვეა დაგვეცოდა თავსუო? ქალბინმა ბავშვები ხელ-ში შეატყუეს ქმრებს და სიბიჭოს მეთაურობით „დედე-კაცია“ სოფლისკენ გამობრუნდა. ასე დაბრუნდა ბეგლარის „დეშქარი“ ქალბინი და შინ მოხარულია გაბრუნებული ქმრები.

ამაჟე სცენაში ს. ჭიაურელმა იწყებით უბრალოებითა და გამამდილობით მიიტანა ხალხამდე მართალი სიტყვა: „ხომ თქვა მთავრობამ — ვინც იარაღს ჩაგვაბარებს, ვააა-ტებიოთ?“ გლეხები ეჭვით: ბეგლარი მესხედ გამოსრის: „ხოლშვევილმა თავიანთი ბღუნები მოატყუნო! ვიცით, რა

ფასიცა აქვს მაგად დაპირებას!.. მაგრამ სიდონია არ დრეკა, მისთვის მთავარია ღირსეულად დაიჭიროს თავი და სიმაართლეს არ უღალატოს! „შენზე არ უქტვამს მოვაგრობას — ვაპატიებთო!“ — პირში მიახლოს იგი ბეგლას და ფაქილოვოვრად გამარჯვებული ტოვებს იქაურბას. გადაუჭარბებულად შეიძლება ითქვას, რომ ს. ჭია-ურელმა მხატვრული მგზნებარებით შექმნა ქართველი დე-ვის დანახანსოფრეული სახე, რომელიც უთუოდ თავის ადგილს დაიჭირს ქართული კინემატოგრაფიის საგანძურ-ში.

ფილმის ამ უმთავრეს გმირთან დაკავშირებით ზედ-მეტად მიგვაჩინა სიდონიას მისეულ სკოლაში, სადაც ეკა-გაკვეთილს ატარებს. ამ ეპიზოდში რაიმე ახალი, საინტე-რესო და აუცილებელი ვერაფერი გვითხრა ს. ჭიაურელმა. არც გრმია მისაწონი, რომლის აშკარა უფარვისობამ რამ-დენიმე შემთხვევაში გაგვიხელოვნურა სიდონიას მოხუცე-ბულოსის ბუნებრივობა.

იასონის იერსახე ოსტატურად გამოძერწა გრიგოლ წი-ტიანიშვილმა. რბილი ტონებით დახატული ეს პორტრეტი გვიზიბლავს გულწრფელობით, საინო ღიმილითა და ღრმა სისადავით. ამ შვიდობიანი ხელობის კაცს (იგი შეაკენება) იარაღი ჭირივით ეჯავრება (თოფი ქათმის ხედაბუდებლად გამოიყენებ — ეუბნება იგი სიდონიას). იასონი აუქჩარე-მელია და ბრძენი, ოჯახის მოსაყვარულე და ოქროპირი. მას პოლიტიკა თითქოს არ აინტერესებს, მაგრამ სიტუა-ციას მალე უღებს ალღოს და, როცა საჭიროა, სწორ და გადაწყვეტე ნაბიჯს ღვამს. ამ მხრივ მეტად დამახასიათე-ბელია სცენა სოფლის კლუბში.

შესაძლოა, ეს სცენა ოდნავ ზედაპირულად მოგვეჩვე-ნოს, კერძოდ აფრასიონის წყალობით, რომელმაც ერთობ პრიმიტიულად განმარტა კოლექტივის არსი, მაგრამ მასში შექმნილი სიტუაცია მხატვრულად დამაჯერებელია, იგი საყვავა საღი იუმორით, პერსონაჟთა ხასიათების კონტრას-ტულობით, ბრძოლის სოციალური სიმწვავეით (აშკარა მტე-რი არ ჩანს, მაგრამ აშკარა მისი ბოროტი საქმე, რომელ-საც ტყვიით წყვეტს), იასონის ხასიათის გახსნით.

შშობლები შუამფთავა აფრასიონის „ბეჭურება“. ხალ-ხი ჯერაც არ არის გარკვეული — სასიკეთოა კოლექტივი თუ სახიანი. ახლა ჯობს აფრასიონსა და მის შშობლებზე უნდა გადატყდეს. ვითარება დაიძაბა და სადღეორგანიზა-ციო სიტყვამაც იპოვა გზა: „კაცო, კოლექტივი რომ კარგი საქმე იყოს, იასონს ვინ შეასწრებდა!“

აფრასიონი მიხვდა რაშიც იყო საქმე და მამას გადახე-და. იასონი დინჯად წამოღდა და ალაპარაკდა: ათ წელი-წადს ვუყრიდი თავს... ხარების საყიდელ ფულს. ოჯახს ლუკმას ვაკლემდი და... ისე ვავრთვედი. ჰოდა, ახლა ჩემ ხარებს... კოლექტივი... ვინმემ შოლტი რომ უშნოდ გა-დაჰკრას, ზედ შევაკვებდი!

— ამა ვამბობ მტე! — იმწამვე შეეწია ხმა.

— დამაცადე (აღელდა იასონი, ხმას აუწია, ტემს მოუჩქარა), შენ რა იცი, მე რას ვამბობ! — და განაგრძო: „სიდონია, ქალო, აიღე ქაღალდი და შენი ლამაზი წელიწადი ჩააწივიე: შემოდვიართ კოლექტივი-თქვა!“

სიტყვიერ განცხადებას დაწერილიც მოჰყვა — სიბი-ტომ ქაღალდი ააფრიალა და ამაყად დასძინა: „ამხანაგო აფრასიონ! ბიძიკო!.. სანამ ვეღარ დავწერდეს, მე უკვე დაწე-რილი მაქვს აგერ და ჩაიბარე!“

ამით ჩაქუშდა პრუოკატორი. გ. წიტიანიშვილმა კი სა-ბოლოოდ გახსნა იასონის იერსახე, გადაავიშლა მისი მო-ქვიედებულბა ახალი ცხოვრებისადმი, რომელსაც ქვეშე-ნეულად მანამდე გვიხველდა.

გ. წიტიანიშვილი განსაკუთრებით მიწიერია და უშუალო სიკვდილისწინა სცენაში. ეუბნება ამ დროულ, სპეტაკ, სა-ყვარულად მომზირალ კაცთან განწორება: ცოლ-ქმრის ეს უკანასკნელი საუბარი ღირიკულ წიაღვლად გვესახება, რადგან იასონი აქაც ხუმრობს: ისე, მეც კაი ეშმაკი ვარ, — ეუბნება იგი მეუღლეს, — ისეთ დროს გტყებ, გასა-თხოვრად აღვც კი ვარჯიხარ. ან: ვიცე, მოგენატრები, მა-რა მაინცდამაინც ნუ იქნებარე ჩემსკენ. — და მაინც მიდის ელმოხილდი იასონი წუთისოფლიდან, ოჯახში კი გაღი-მებული პორტრეტის სახით რჩება მისი ნათელი.

უკმით გამოთქმული მცირე შენიშვნები, ზოგიერთი სხვა წერლობანი და რამდენიმე გაჭიანურებული კადრები სიდონიას ოჯახში მოწყობილი ზემოხასა შეილების საპა-ტივცემულად (მისი ოდნავ პლაკატურობაც) ღირსებას ვერ უკარგავს ფილმს, მიუღ შემოქმედებით კოლექტივს, რო-მელმაც ერთ-ერთი საკვეთესო სურათი შესძინა ქართულ კინემატოგრაფიას.

„წუთისოფელი“ ნამდვილად ეროვნული ნაწარმოებია; ფილმში ტრიალებს ქართველი კაცის სული, ქართული ხა-სიათი, ქართული ბუნება. მასში უხვადაა გამოყენებული მახვილსიტყვაობა, ხალასი და ორმასზროვანი იუმორი, შე-ქმნილია ბრწყინვალე სცენები, ხალხურ ნიადგავა დაფუ-ნებელი მს.ი მუსიკა, რომელიც ცნობილ კომპოზიტორ რევაზ ლალიძეს ეკუთვნის. საიმოვნებას გვეგრის ოპერა-ტორ გ. რაჭველიშვილისა და მხატვარ შ. გოგოლაშვილის ჭეშმარიტად ოსტატური ხელოვნება.

სცენარისტმა ს. ქვინტიმ და რეჟისორებმა შოთა და ნოდარ მანავაძეებმა კიდევ ერთი გამარჯვება მოიპოვეს ამ მართალი, ცხოვრებისეული ფილმის შექმნით. დაახ, ისე-თია ცხოვრება, ჩვენი წარსულისა და აწმყოს წუთისოფე-ლი, როგორც ფილმშია დახატული.

ხელოვანი ყოველთვის უნდა ცდილობდეს, რომ მისი ქმნილება ხალხის სულიერ საზრდილ იქცეს, მიიღოს და შეიყვაროს იმან, ვისთვისაც იგი შეიქმნა. ჩვენი აზრით, ეს მისია უდავოდ შესრულა „წუთისოფელი“, რადგან მასუ-რებელთაც ამბობს — „კარგი ფილმია!..“



ბენიალური ქმნილების ბედი

ზურაბ ქავიანიძე

რეჟისრს ხშირად, ახლად განმორდა ამ შესანიშნავი პიესის ბიოგრაფიაში ცუდი შემთხვევა...
ეკრანზე ვერ უნახეთ შექსპირის „მეფე ლირი“.
ამას თავი მიზეზები აქვს.
შექსპირის მიხედვით ასეა პიესაში:
კენტრი და გლოსტერი მეფის საიდუმლო სათათბირო-დან გამოდიან, ირგვლივ სიცარიელეა.
ფილმში — პირიქით.

პიესაში: სათათბიროდან ახლად გამოსული კენტი და გლოსტერი მეფის საიდუმლოებაზე ლაპარაკობენ, მსჯელობენ ისე, რომ არაფერს გაიგოს. მათთან განდგება ედმუნდი, ყურის წაკერას ცდილობს თავისი ხასიათის მიხედვით, ეს უკანასკნელი კი საუბარს წყვეტენ.

ფილმში ასე არ ჩანს.

შექსპირი — ელგარი იქ, იმ არემარემო არაა, საიდუმლო სათათბიროს შორიახლო არ დაძრწის.

ფილმში კი... იქ არის ისიც.

პიესით — ჯერ ვიწრო წრეში ითათბირა მეფემ სამეფოს განაწილების შესახებ და მერე გააცნო სასახლეს.

ფილმით — ხალხი სამეფოს ყველა კუთხიდან მოდის...

შექსპირმა იცის, სახელმწიფოს ახალი კანონი რომ გააცნო, მთელი ხალხის შემოკრება არ არის საჭირო. თანაც, სასახლეში საერთოდ ყველას არ უშვებენ.

პიესით — მეფის სასახლის ფართო, ნათელი, მდიდარი ოთახი.

ფილმით — პირიქით.

პიესით — ლირს მეფობის დროს მასხარა არ ახლავს...

გვირგვინსანს მასხარა რომ ყვარებოდა, სიმართლევ ყვარებოდა და შექსპირს აღარც დასჭირდებოდა პიესის დაწერა, რადგან მეფეს შეცდომები აღარ ექნებოდა (კენტის გაგება, კორდელიას მოკვება, სამეფოს დაყოფა, გონერილასა და რეგანას სიყვარული, ალბანის ნაკლები სიყვარული, კონსულის მეტი სიყვარული, გვირგვინის გადაცემა). მასხარა სიმართლის განსახიერებაა. პიესის დასაწყისში სიმართლე საოცრადაა დამახინჯებული მეფე ლირისგან. ალბათ ამიტომაც, შექსპირს მასხარა ნახსენებიც კი არა ყავს.

ფილმში კი, პირიქით, მეფესთან ერთად შემოდის მასხარა.

შექსპირი — ლირი პირწავარდნილი მეფეა... მდიდა-

კალრი ფილმიდან „მეფე ლირი“.
ლირი — ი. იარვეტი, კორდელია —
ვ. შენდრიკოვა.





კადრი ფილმიდან „მეფე ლირი“.
მასხარა — ო. დალი, ლირი — ი. იარ-
ვეტი.

რი, ადამიანური თვისებების გარეშე. იგი მბრძანებელია, მრისხანე დიქტატორი. მ.ს.ში არ არსებობს ადამიანური უბრალოება. ამიტომაც ასე საზგასმით მიგვანიშნებს შექსპირი იმ ადამიანურ თვისებებს, რომელიც მეფეს არ გააჩნდა (სიმართლის ცნობა, კეთილის გარჩევა, ბოროტის ამოცნობა დარბაისლურად აქონა და ისე გადაეჭრა, კაც-მეფეს რომ შვენი და არა მარტო მეფეს. ლირი დაბრმავებული იყო მეფობის უფლებებით — ის ხომ ბავშვობიდან მეფეა და სხვა არაფერი იცის. მლიქვნელების საშინელი სიყვარული, რომლის იქითაც ვერ იხედებოდა), პიესის ბოლოს შეიქმნ და ლირი სრულყოფილი პიროვნება ხდება; შექსპირიც გზას უხსნის ტახტისკენ.

ფილმით — ეს არსად არ არის.
შემდეგ... ყველასათვის გასაგები ფაქტი — შექსპირი თვით მეფეს აცხადებინებს თავის ფარულ განზრახვას.

ფილმით კი — ვიღაც კითხულობს...
ეს რომ საჭირო ყოფილიყო, შექსპირი თვითონაც მოახერხებდა...

შექსპირს — მეფე ჰყავს წარმოდგენილი: — მეფე თავით ფეხამდე, გარეგნულადაც კი, დიქტატორი, ოღონდ შეცდომებიანი და როცა თავისივე შეცდომების წყალობით იგი ჩაუარდება უბრალო, უყურადღებო მდგომარეობაში, სწორედ ასეთ გადასვლაშია მთელი პიესის მადლი.

ფილმში — შემსრულებელი სრულიადაც არ გავეს შექსპირის ლირს, ხოლო გადასვლა საერთოდ არ არის.

ლირი ისეთი პიროვნებაა, რომელიც მალე გრძნობს თავის შეცდომებს და ხედება სიმართლეს. ხუმარა რომ შიშველ სიმართლეს მიახლის და თავის თავში ჩაახედებს, ნამფარე მხოლოდ ასე პასუხობს: „ო, რა მწარედ მომდო ამ გესლიანმა!“...

პიუტო — „ადამიანის გარეგნობაზე მისი ცუდი თვისებები არ არის დამოკიდებული. ლამაზი გარეგნობის ადამიანებს ისევე აქვთ სისხარბე, შიში, ღალატი, აუტანლობა, გაუტანლობა, როგორც ყველა ადამიანს...“ ეს, ალბათ, იცის რეჟისორმაც, მაგრამ პრაქტიკულად არ მოქცეულა ასე (გონერია, რეგანა). შექსპირმა თვით ედმუნდში უამრავი ადამიანური ჭკუჭი მოაგროვა, მაგრამ გარეგნულად მაინც მშვენიერი ჰყავს...

კარგი სცენაა კორდელიას სიკვდილი ფილმში, მაგრამ, შექსპირის მიხედვით, ციხეში ხდება ეს ამბავი და მხოლოდ ერთი თუ ორი კაცია მისი მოწმე...

რეჟისორი კი კინოში ისე დაარბენინებს ხალხს, თითქოს მარტო ლირს დასდევდნ... სინამდვილეში კი ლირმა გვირგვინი მოიხადა თუ არა, ხალხმაც მიატოვა (ახლობლების გარდა). ხალხისთვის მეფე-გვირგვინი ა მთავარი, თორემ, კაცი-ლირი ვინდაა, არც იცნობენ და არც უნდათ. ეს ერთი დედააზრთაგანია პიესისა...

ერთი სიტყვით, მიტოვებული არა ჩანს ლირი...
შექსპირი სიმართლის მოყვარეა და კიდევ ამარჯვებინებს სიმართლეს. მასხარა-სიმართლე ღვთის ანაბარადაა მიგდებულ ქუჩაში...

ფილმში კი — მასხარა-სიმართლე ღვთის ანაბარადაა მიგდებულ ქუჩაში...
აქაც თავდაყირა დგას შექსპირის ნაფიქრალი...

მთელი ამ ორსერიანი სურათიდან მხოლოდ ერთი სცენა შეეფერება შექსპირისეულს: ლირი რომ ცრემლს უსინჯავს კორდელიას.

და ბოლოს.
თუ შექსპირის პიესა ისე ვერ გაიგე, როგორც საჭიროა, მასთან ჭიდილში ხელმოკარული დარჩები...



პასტანდ ბარისი (ვანაძე) ეკუთვნოდა იმ ხელოვანთა რიცხვს, რომლებიც ხელოვნებაში დაუცხრომლად ეძიებდნენ მშვენიერებას. მისი ცხოვრების შინაარსი თეატრი იყო, რომელსაც იგი უნაგაროდ ემსახურებოდა.

ვახტანგ გიორგის ძე ვანაძე¹ დაიბადა 1896 წელს, კახეთში, სოფ. ბაკურციხეში. დაწყებითი განათლება მიიღო სიღნაღში, საშუალო — თბილისის პირველ კომერციულ სასწავლებელში, უმაღლესი კი — მოსკოვის არქეოლოგიის ინსტიტუტში.

თეატრისადმი სიყვარული ვახტანგს სკოლიდანვე გაუღვივდა, მოსკოვის თეატრალურმა აკადემიამ კი გაუღრმავა ეს სიყვარული და, არქეოლოგიის შესწავლის პარალელურად, შეცადინებოდა დაიწყო მცირე თეატრის დრამატულ სტუდიაში, რომელსაც ა. სუმბათაშვილი-იუქინი ხელმძღვანელობდა. ის „იყო ჩემი მასწავლებელი და გზის განმანათლებელი თეატრალური ხელოვნების დარგში“² — მადლობებით წერდა ვახტანგი.

ვ. გარიკის რეჟისორული დებიუტი შედგა 1918 წელს თბილისის სცენაზე, როცა წარმატებით განახორციელა ა. ერისთავ-ხომტარაის მოთხრობის „მოლიბუდ გზაზე“

ყენა³. რომელიც უნდა გამოისახებოდას საბჭოთა ეპოქის აწმყოსა და მომავლის ასახვაში. ხელოვნებას კი ვერაძე დიდ თეატრს, აღმზრდელიობით დანიშნულება უნდა მჭირდეს. ის უნდა დაეხმაროს სოციალისტურ სახელმწიფოს მშრომელი მასების იდეურ, პოლიტიკურ, მორალურ და ზნეობრივ აღზრდაში, საბჭოთა ხელოვნების ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბებაში, მუშათა და გლეხთა აუდიტორიის ეკმოვნების დახვეწაში.

ახალ დროს მისი თეატრისებრივების ამსახველი ახალი სტილი უნდა შეექმნა თეატრში. ვ. გარიკი აღიარებდა სოციალისტური რეალიზმისა და რევოლუციური რომანტიზმის პრინციპებზე აგებულ გმირულ-მონუმენტურ თეატრს. საბჭოთა თეატრის იდეურობის, მისი ღრმა აზრებისა და სოციალური პათოსის გამოსახატავად ეს სტილი მას საუკეთესოდ მიაჩნდა. ვ. გარიკის რეპერტუარში ყოფილი პიესებიც იყო, მაგრამ, როგორც თვითონ აღნიშნავდა, ამ შემთხვევაში ის თეატლისწინებდა მასურებელთა გემოვნებას, თუმა კარგად ესმოდა, რომ „ხელოვნება ჩვენს მასების შეგნების დონემდე კი არ უნდა დავადაბლოთ, არამედ მასების შეგნება ავსოთ ხელოვნების მაღალი კულტურის საფეხებზე“⁴. იხილავდა სა საკიბის, როგორი იქნება ახალი თეატრის ფორმა, იგი ამბობდა: ის იქნება პირობით-რეალისტური, „წავა რეალისტური კონსტრუქციის ფორ-

პასტანდ ბარისი და თეატრალური ხელოვნების საკითხები

ეთერ ქაჯაია

დადგმა საკუთარი ინსცენირებით. ამის შემდეგ გარიკი წლების მანძილზე რეჟისორობდა თბილისის კლუბებსა და „წითელ თეატრში“⁵, სიღნაღის, თელავის, ზუგდიდისა და სოხუმის თეატრებში, ამუშავებდა თეატრალური ხელოვნების თეორიის საკითხებს, წერდა მოთხრობებსა და პიესებს, თარგმნიდა, აქვეყნებდა წერილებს ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებზე.

ახალგაზრდა რეჟისორი მთელი შეგნებით იბრძოდა ახალი, სოციალისტური ხელოვნების გამარჯვებისათვის. მისი ნათელი გონება, დახვეწილი გემოვნება, ფაქიზი ადამიანური თვისებები, დაუღალავი და შინაარსიანი შრომის სითბოსა და სიყვარულს ამკვიდრებდა ადამიანთა გულებში. ეს სიყვარული დღემდე ცოცხლობს.

მისი მოღვაწეობა შეწყდა 1937 წელს, 41 წლის ასაკში, როცა იგი ეწერებოდა და მომავლის გეგმებით იყო აღსავსე. ვ. გარიკის შემოქმედებას მიეძღვნა ვ. ქარელიშვილისა და ვ. კვიციანიის გამოკვლევები, მაგრამ მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ყოველმხრივი შესწავლა მომავლის საქმეა.

ვ. გარიკი ერთ-ერთი პირველთაგანი ჩადა პროლეტარული ხელოვნების მასახურში. იგი კარგად გრძობდა, რომ „რევოლუციამ ძველი ქვეყანა წამოაყარა და მასთან ერთად თეატრის ხელოვნებასაც ახალი მოთხრობილება წაუ-

მის განვითარების გზით, თეატრი მოგვეცემს ჩვენი ცხოვრების ახალ მშენებლობას, მაგრამ ამა-სთანავე ერთად მოგვეცემს ახალი ადამიანის სახეს, თანამედროვე გმირულ პათოსს“⁶.

ინდული მუქი ეპოქის თეატრში თავისი დინამიკობა და რიტმი შექმნა, რასაც რეჟისორი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა: „სცენაზე არაფერი არ უნდა იყოს სტატიური, ყველაფერი მოყვანილი უნდა იყოს მოძრაობაში, მსახიობებთან ერთად უნდა მოძრაობდეს მის გარშემო მდებარე არე“⁶.

თანამედროვე რიტმზე აგებულ ახალ თეატრს იგი უპირისპირებდა უსიცოცხლო, რეფექსურ მოძრაობაზე აგებულ ნატურალისტურ თეატრს. გამოირჩეოდა დინამიკობით, ემოციური სიღრმით. თუ მის სპექტაკლებს ნაკლები გააჩნდა, ეს რეჟისორის მცდარი პოზიციით კი არ ყოფილა გამოწვეული, არამედ ასეთი იყო პერიფერიული თეატრების ხედი. მათ არ ჰყავდათ პროფესიონალი მსახიობები, სცენისმოყვარეთა დაისტატების კი წლები სჭირდებოდა; პერიფერიის თეატრებში არც ტექნიკურ-ორგანიზაციული საკითხები იდგა სათანადო დონეზე. ითვალისწინებდნენ რა მასურებელთა ჯერ კიდევ დაუხვეწავ გემოვნებას, რეპერტუარში თავს იჩენდა ეკლექტიზმი, ძლიერი,



ახალი თეატრის თავისი სახე რომ ჩამოეყალიბებინა, საჭირო იყო თანამედროვეობის ამსახველი დრამატურგია, რისი უმარტივესად განსაკუთრებით მწვავედ იგრძობოდა ოც-ოთხათიან წლებში. ყველაფერი ის, რაც დღეს იდგმება თანამედროვე სცენაზე, მაგისტის ტიტონია იმ ამბებთან შედარებით, რომელიც ხდებოდა ჩვენი რევოლუციის ირგვლივ.¹² — წერდა ვ. გარიკი 1929 წელს.

ოციან წლებში ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშათა შორის ცხარე კამათი გაიმართა. ამ პირთა ჭიდილში ვ. გარიკი ენერგიულად ასაბუთებდა, რომ თეატრის კრიზისის მიზეზი იყო საბჭოთა დრამატურგიის სიღარიბე, რომ ჩვენი ეპოქის სტილი ს. ტრეტიაკოვის „იღრიალე ჩინეთითი“ და ბ. ლავრენევის „რდევით“ არ განიხილებოდა. რეჟისორი არ უგულებელყოფდა ამ ნაწარმოებთა მნიშვნელობას საერთოდ, მაგრამ საბჭოთა დრამატურგიას აკაცოლებით მტკ მოთხოვნებებს უყვებოდა. მას უნდა შეექმნა ახალი თეატრი, რომელიც საბჭოთა სახელმწიფოს დაესხარებოდა შრომელი მასების იდეურ, პოლიტიკურ, მორალურ და ზნეობრივ აღზრდაში, საბჭოთა ხელოვნების ესთეტიკური პრინციპების ჩამოყალიბებაში, მუშათა და გლეხთა აუდიტორიის გემოვნების დასეპყვამი. ისევე როგორც სოფოკლეს, ესქილს, შექსპირის, ლოპე დე ვეკე და მთლიანის მემკვიდრეობით საუკუნებში გადავიდა მათი ეპოქისა და თანამედროვეობის სახე. საბჭოთა დრამატურგებმაც თაობებს უნდა გადასცენ მათი ეპოქის ვაჟკაცური და გმირული სული.¹³

ასეთი სწორი პოზიცია ეკავა ვ. გარიკს. ის მოითხოვდა, რომ თეატრისათვის საჭირო იყო შინაარსისა და დინამიკის მიმნიჭებელი პიესა, „რადგან მხოლოდ დრამატურგს შეუძლიან განჭვრიტოს ჩვენი ცხოვრების სულიზობი, მხოლოდ პოეტური ქმნალობა იძლევა იმ კოლივიტობას, რომელიც საჭიროა თეატრისათვის.“¹⁴

ვ. გარიკი პიესას ადარებდა იმ მუსიკალურ პარტიტურას, რომელიც აქლერებს საჭიროებდა; თანაც შენიშნავდა, რომ დრამატურგია ქმნის თეატრისათვის სპეციალურ რეპერტუარს, მაგრამ არ იწივას მის ფორმებს. ე. ი. იგი არ ზღუდავდა თეატრის შემოქმედებით შესაძლებლობას, დიდ ასპარეზს სახასხ სასცენო ხელოვნების გამოუმსახველობითი ფორმებისა და საწულებების საძიებლად. ამ საკითხების მნიშვნელოვან ყურადღებას უთმობდა კ. მარკსანშვილი. ეს დიდი რეჟისორი „ავტორისა და მისი სულის“, ე. ი. დრამატურგის იდეის გადმოსაცემად თვით მოადრინისტული ხელოვნების ტექნიკურ მონაპოვარსაც იყენებდა.

საბჭოთა დრამატურგიისათვის ბრძოლის პროცესში ვ. გარიკი არ უგულებელყოფდა კლასიკურ ნაწარმოებთა მნიშვნელობას, პირიქით. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მათ ახალი მსახიობისა და მსურველის აღსაზრდელად, მოითხოვდა მათ ამტკველებს თანამედროვე ენით. „საქმე სუჟეტზე კი არ არის, ანდა სახელებზე, ტანსაცმელზე, ვინ რომელ ეპოქაში როგორ იცვალება, თმას როგორ ივითებდა, საქმე დიდაზარშია, მოტივებზეა, სულისკვეთებაშია.“¹⁵ — წერდა იგი.

„ჩემი თეატრალური კრედიო გამოიხატება ერთ ლოზუნგში „თეატრი — მსახიობი.“ — წერდა ვ. გარიკი თავისი წიგნის „თეატრის“ პირველი გამოცემის წინასიტყვაობაში, მაგრამ იქვე დასძინდა, რომ გამორჩეული იყო ძველი თვალსაზრისი ამ ფორმულია, რომლის საპირისპიროდ ის უარს ამბობდა პრემიერ მსახიობზე დამყარებულ თეატრზე. ილაშქრებდა რა ძველი თეატრის ინდივიდუალისტური ბუნების წინააღმდეგ, კარიკი მიუთითებდა, რომ თეატრი, თავისი სპეციფიკით, კოლექტიური სულის მატარებელია, ამიტომ „მომავალი ახალი თეატრი პიროვ-

ნების კულტურა არ შეიქმნება, არამედ კოლექტიური შემოქმედებიდან, ხელოვანთა კოლექტიური სულოდან“¹⁶ ამით იგი სრულებითაც არ ცდილობდა, რომ მსახიობს დაეკარგა ინდივიდუალური ცხედ. ვირტუოზო იქნებოდა ის მსახიობი, რომელიც საკუთარ, ინდივიდუალურ შესაძლებლობას პარნიოვულად შეუთავსებდა მთელ კოლექტივს. „საჭიროა მსახიობთა მიერ აღსტურაჲ ქმნიდეს ორკესტრალურ ანსამბლს.“ — წერდა იგი. თეატრის ნამდვილი ბუნება მხოლოდ მაშინ გამოივლენება, თუ ყოველი მსახიობი საჭირო სიმაღლეზე იქნება. მსახიობის შემოქმედება მაინც დარჩება მთავარ ძალად თეატრისა, ის მაინც სცენის გმირი იქნება, რადგან უნახილობდ არც თეატრის არსებობს.

თანამედროვე მსახიობმა უნდა გამოსატოს ახალი დამინის სულისკვეთება. მისთვის კი საჭიროა მსახიობის ძველი ფსიქიკისა და წარმოდგენის ახალი შეგვლა. ახალი თეატრი მხოლოდ მაშინ შეიქმნება, თუკი მის კულინგებში მოვა ახალი მსახიობი, ახალი ფსიქიკით. „ახალი საბჭოთა თეატრი მსახიობს უწინას ახალ ევოლუციის გზას და ამ გზას უნდა გაჰყვინდ ყველა ისინი, ვისაც უნდა რომ ემსახურის მომავალ ახალ თეატრს, ძველი ფორმულები და ძველი მსოფლმხედველობა მსახიობმა უნდა საესგებოთ დაძგმოს.“¹⁶

ვ. გარიკი სამართლიანად თვლიდა, რომ მსახიობისათვის დამღუპელი იყო ამაჰლა. ის აფერხებდა მის შემოქმედებას, ბოჭავდა ავტორის ნიჭსა და შესაძლებლობას. მაგრამ თეატრში ჯერ კიდევ არჩევდნენ თვით და შავ პარიკს, ჭკბარეს სატრფოების როლებზე ინდივიდუალურ და ბარიკაცთა სახეებს გაურბოდნენ.“ ვ. გარიკი აფასებდა იმ მსახიობს, რომლის შემოქმედებით დინამიზნი განხუასწურული იყო. იგი ოცენებდა პამლეტის, კლავდიუსის, პოლონების, როზენბარს-გილდენსტერნის სახეების თანაბარი მხატვრული სიძლიერით შემსრულებლებზე. ასეთი ოსტატობის მიღწევა მსახიობს მხოლოდ დეულაღვი შრომით, სახეუა წინასწარი ანალიზითა და ყველი დეტალისა და სიტყვებით შეუძლია. რეჟისორი მოითხოვდა მსახიობის უშაობას კაბინეტში და მის შემოქმედებას სცენაზე.

ვ. გარიკი დიდ ყურადღებას უთმობდა მსახიობის მეტყველებას. იგი თვლიდა, რომ თეატრალური ხელოვნება მთამამტავია, როცა სცენაზე ძლიერია მსახიობის ფრაზა, რომელსაც აქვს საკუთარი სტილი, საკუთარი რიტმი. ასევე ჩამოქნილი უნდა იყოს მსახიობის პოსტატიკა და მიმიკა. სცენას თვისეი ესთეტიკა უნდა გააჩნდეს, აქ ყველაფერი ლამაზად, დახვეწილად და მოქნილად უნდა კეთდებოდეს. დიდროს სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მსახიობი უნდა კვდებოდეს სცენაზე ისე, როგორც ძველი გრადიატორი არებანზე, ცირკის ტაშის გრიალის ქვეშ, ლამაზად და აკვილმობილად, ცხოველმყოფელ და მხატვრულ პოზში“.

ასე კვდებოდა ლადო მესხიშვილის პამლეტი. ვ. გარიკი აღფრთოვანებული იყო ამ სცენით. ადამიანს სიცოცხლე ჭრებდა ანდლდებდა ასეთ სიკვდილში ის ჭრებდა ზეიმურ ღიმილს, მსურველის სულიერი გაფაქრების, მის განთავისუფლებას ფიზიოლოგიური განცდისაგან, ტრაგედის შესქაპირისველი დიდებულებას.

კ. სტანისლავსკი ფანტაზიას თვლიდა მსახიობის მეორე ბუნებად, ამას გამო წერდა ვ. ვახტანგოვი: „*«*Вся его «система» воспитания актера построена именно ради торжества творческой фантазии*»*¹⁷.

ხლო კ. მარკსანშვილი მსახიობს დამოუკიდებელ შემოქმედებით თავისუფლებას აძლევდა ყოველთვის.

ვ. გარიკი, მსგავსად მისი დიდებული მასწავლებლისა, მხოლოდ ამ პრინციპებით ხელმძღვანელობდა. ის გამონდიოდა მსახიობის „მე“-ს წინააღმდეგ, ახალი თეატრის

მსახიობისაგან მიითხოვდა არა ფიზიოლოგიურ განცდებს სცენაზე, არამედ მაღალ ემოციურ ხელფრენებას, როლის ფსიქო-ანალიტიკური განხილვით, მეტყველებით, პლასტიკით, მიმიკით, გრძნობათა სიღრმით, რიტმითა და ტემპურამენტით მიღწევულს.

გარდასახვის მიმენტში კ. სტანისლავსკი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მსახიობის პლასტიკასა და მეტყველებას, სადაც ვერც უწრადღებს უთმობდა პაუზას, რადგან ფსიქოლოგიური პაუზა, ლოგიკურთან ერთად, ძირითად საშუალებად მიიჩნდა ფრაზის ქვეტექსტის გასარკვევად: «Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна»¹⁸.

კ. გარიკი კი გადამწყვეტ როლს ანიჭებდა პაუზას და შესატყვისს. იგი წერდა: «სახის მიმიკური მოძრაობა და პათეტიკური პაუზა — აი რა დაედება საფუძვლად ახალი მსახიობის ემოციებს»¹⁹.

ტერმინში „პათეტიკური პაუზა“ იგი გულისხმობდა იმავე შინაარსს, რასაც სტანისლავსკი „ფსიქოლოგიურ პაუზაში“ — («Логическая пауза служит уму, психологическая — чувству») ²⁰.

მიმიკურ მოძრაობას და პათეტიკურ პაუზას მართლაც დიდი მნიშვნელობა აქვს მხატვრული გარდასახვისას, მაგრამ ის საფუძვლად ვერ დაედება მსახიობის ემოციებს, რომელიც ამოცნებებულია წმინდა ადამიანურ ვნებებსა და დიდ ცხოვრებისეულ სიმაჩოვლებზე, არამედ სხვა დანარჩენ საშუალებებთან ერთად ხელს შეუწყობს ამ ემოციების გამოვლენას სცენაზე.

კ. გარიკის შემოქმედებაში არ იჩრდილებოდა მსახიობის მოქალაქეობრივი უფლება. ის სულელი კმაყოფილებას გრძნობდა იმის გამო, რომ დრომ თან წაიღო ძველი თეატრის კულისების კოშმარი, რომ ახალი თეატრის მსახიობში, ხელოვანთან ერთად, მეტყველებს ადამიანი, რომელიც ფიზიკალ დაგას ახალი საზოგადოებისა და კულტურის ადნაჯაროზე.

* * *

ახალ თეატრში რეჟისორის როლი დღითიდღე იზრდებოდა. ამას გრძნობდა კ. გარიკი და მიესალმებოდა, რადგან თვალს, რომ კოლექტიური სულის მატარებელი თეატრისათვის რეჟისორის წამყვანი მდგომარეობა მთავარი იყო. „რეჟისორი თანამედროვე თეატრში არის ორგანიზატორი, ან უკეთ რომ ვთქვათ, არის ის მესაჭე, რომელიც ერთ წუთსაც არ უნდა ივიწყებდეს თეატრის ნამდვილ სტიქიას“²¹ — წერდა იგი.

თეატრის წარმატების უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად სამართლიანად ითვლება დისციპლინა, ამას კი მხოლოდ რეჟისორი აღწევს თეატრში. ამიტომ კ. გარიკი რეჟისორის დიქტატორულ უფლებებსაც აძლევდა, მაგრამ იქვე განმარტავდა, რომ ეს არ ნიშნავდა მის თავგასულობას, ყოველმორჩინებას, სასუთარი კულტის შექმნას, მსახიობთა დანაჯარვას. თეთისონ, როგორც რეჟისორი, მეტად მომთხზენი, მაკაცი და კორექტილი იყო. პირად ცხოვრებაში კი სათნო, კეთილი და რბილი ხასიათი ჰქონდა.

წერილებში თეატრზე კ. გარიკი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა რეჟისორ-წარმატებურებსა და რეჟისორ-მსახიობის რუთიერთდამოკიდებულების საკითხებს. რეჟისორი იგი რეჟისორმატრობის უფლებას უტოვებდა თეატრში, ხოლო წარმატებურს თეატრალური ხელოვნების რეჟოლუციონერად თვლიდა. პრაქტიკამ არ დაადასტურა კ. გარიკის აზრი. თანამედროვე თეატრში რეჟოლუციური ძეგლის ინიციატივად სწორედ რეჟისორები გამოვიდნენ. ამას ოდნავადაც არ დაუმცირებია დრამატურების როლი, ოღონდ დაგვიანწმუნა, რომ თეატრალური ხელოვნება მასში გვემ-

ლვია, როდესაც ხდება ლიტერატურული ნაწარმოების გერმისცავლად მისთვის სცენური სიყვარლის მიმჩვევლად მხატვრულ-გამომსახველობით ფორმებში. ამჯერადაც მინაშალი თრული პროცესის წარმმართველად და გამაერთიანებლად რეჟისორი გამოდის, თუკი მან შეძლო დრამატურული ნაწარმოების გარდასახვა ხელოვნების სხვა ფორმაში — საქვეტალში, თანაც პირველს არ დაუკარგავს იდეური და მხატვრული ინტენსივობა, მეორე კი გამოვიდა ყოველმხრივ სრულფასოვანი, იმარჯვების თეატრიცა და რეჟისორიც.

თავისებურია ვ. გარიკის შეხედულება რეჟისორისა და დრამატურების ურთიერთობაზე. იგი სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ რეჟისორის მუშაობა პიესაზე უნდა ედინახტებოდეს ნაწარმოების იდეის, მისი დედააზრის ნათელყოფაში, მოქმედ პირთა სოციალური უნების გამაღვივებაში. გარიკი ეწინააღმდეგებოდა კლასიკური პიესისთვის თანამედროვეობის ფლერადობის მინიშუმის მიზნით მის ნაწილებად დაშლას, სცენების გადაადგილებას, ადგილების შესწორებას და ა. შ. იგი მიითხოვდა ძველის, არასასურველის საწინააღმდეგოდ პიესის ახალი ტრექტორის მოძებნას. ამით „პრესონაჟებში ვიპოვეთ ისეთ თვისებებს, რომელიც ახლოს იქნება ახალი ადამიანის ხასიათთან“²² — წერდა გარიკი.

პიესის გათანამედროვეობა ნიშნავს მისი იდეის საინტერესო კუთხით განსწავლ თანამედროვეობისათვის და არა პრესონაჟთა თანამედროვე ტუალეტით მორთვა-მოკაზმვას. სასებებში სამართლიანი იყო რეჟისორი, როდესაც წერდა: „კოსტუმების გამოცვლით პიესა ვერ დაინაშენებულდება, თუ მასში ჩვენ არ მოვუძებნეთ ის, რითაც გათავსებულელია და რითაც ცოცხლობს ჩვენი ეპოქა, თეატრს ეპოქის სულიანკვეთების გამოხატვა მაშინ შეუძლია, როცა ჰყავს მაღალი ინტელექტისა და კულტურის რეჟისორი, მსახიობი“.

კ. გარიკი შესაძლებლად თვლიდა თეატრში რეჟისორის რეჟისორმატრობას, მაგრამ არ ამარტლებდა ზოგ რეჟისორთა რეჟისორმატროლ ექსპერიმენტებს. მაგალითად, გრძნობდა რა შექსპირის პიესების დიდ ტექნიკურ და იდეურ სრულყოფას, იგი მიუტყვევლად თვლიდა მის პიესებში რაიმეს შეცვლას, ერთი ფრაზის გადაადგილებასაც კი, შექსპირის გენიალური ნაწარმოებებით აღფრთოვანებული გარიკი აცხადებდა: „შექსპირი — მაღლა დაგას თეატრზე“; მის წარმოდგენაში ვერ თავსდებოდა: ჰამლეტი — ფრაკში, ოფელია — თანამედროვე მოდურ ტუალეტში, შექსპირის გმირთა დაწმინების რეჟოლუციებით შეცვლა, ანდა მარჯანიშვილისეულ „ჰამლეტიში“ მსახულავეთა ცახურ-იმერული ჟარგონი. მას საყვებით შესაძლებლად მიიჩნდა, რომ ასეთი ექსპერიმენტი არაფერს მატებდა არც შექსპირს და არც მასევეტრებს.

რეჟისორის ასევე თვლიდა, რომ გრიობელოვისა და გოგოლის სრულყოფილ სცენურ ქმნილებებს მეტე გაფრთხილებდა სჭირდებოდა. მას მხედველობაში ჰქონდა მიეგრხილდის მიერ დიდგული „რევიზორი“ და „გაი ჰუისიანსი“.

უნდა ითქვას, რომ ვერ დაგვიანებებოდა კ. გარიკის იმის მტკიცებაში, თითქმის ამ სპექტაკლებში ნაწარმოებისეული სოციალური შინაარსი იკარგებოდა.

სპექტაკლში „რევიზორი“ მთავარ ნაკვალ მას მიიჩნდა რეჟისორის უარფრეხეს უყრადღება კომპნიციების, ფანტაზიისადმი. იგი მასში ვერ ხედავდა გოგოლის იუმორს, მის „ცრემლნარეგ სიყვარს“, ეჩვენებოდა რომ გარეგნულ ფეგეტს ეწირებოდა პიესის დედააზრი. იგი ვერ მიუხედა მიეგრხილდის დიდგული ჩანაფიქრს, რომელმაც არა მარტ-მ, „რევიზორი“ გასაცნობრა, არამედ გოგოლის მიელო შემოქმედებლად შეკრა წმინწინავლ სახე რუსეთისა, გოგოლი წარმოიგვისას როგორც რუსეთი, სპექტაკლის ლეიტმოტივად აიღო პუშკინისეული ფრაზა «Доже, как

გრუნა ნაშა როსია» და კომედიის ნაცვლად ტრაგედია წარმოადგინა. კ. რუდინიცის წინააღმდეგ.

«Гоголь хотел «собрать в кучу все дурное в России» и смехом порозить общественные пороки. Мейерхольд, приступая к «Реватору» в 1926 году, подхватывал пушкинскую тему грести о России и переключил комедию в трагедийный план, «Скотинство в изящном облике» — это была эстетическая формула мейерхольдовского «Ревизора»²³.

რასაც ვ. გარიკი მიუტკეველად თვლიდა შექსპირის ნაწარმოებების ამგვარი, საცემი მართებულად მიანდა შილერისადმი. მიესაძღვა მას მის ნაწარმოებთა ღრმა სოციალური შინაარსს, რეგულაციურ პათოსს და ტემპერამენტს, მოთხოვდა მათ გადაკეთებას, რადგან ისინი სცენურად სუსტ პიესებად მიანდა. როგორც ჩანს, გარიკი ჯერონად ვერ აფასებდა შილერის დრამატურული რესტატობას. მან რამდენჯერმე დაღვა შილერის „აქალები“ და „ყვარაგობა და სიყვარული“. 1930 წელს თარგმანა „ფიციუსი შეთქმულა გეგუზი“, და ძირფესვიანი გადაკეთების შემდეგ, რაც გამოხატა შილერის გადაადგილებში. გამოსვლების შეერთებაში, დიდი წარმატებით წარმოადგინა სოხუმის ქართული თეატრის სცენაზე 1930 წლის 10 დეკემბერს. იგივე პიესა მოვიანებით განახორციელა თელავის თეატრში. ეს იყო ერთადერთი ფაქტი ფ. შილერის ამ შესახებ ნაწარმოების ქართულ სცენაზე წარმოდგენისა.

ვ. გარიკი სავანგებო ყურადღებას უთმობდა რეჟისორისა და მსახიობის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხს, რეჟისორის უპირველესი მისაღ და მას მიანდა მსახიობთან მუშაობა. უნდა მსახიობში გამოუმდგავებინა ხელოვანის პოტენცია.

* * *

თეატრში რეჟისორის უახლოეს თანამშრომელ ვ. გარიკს მხატვარი მიანდა და აფასებდა იმ დიდ შრომას, რომლითაც მხატვარ-რეჟისორი ხელს უწყობს სპექტაკლის იდეის განხრას. ოცან წლებში იგი იბრძოდა ბუტყალიზმითა და თეატრალური არქიტექტურით გატაცების წინააღმდეგ. „ის, რაც სცენაზე შენდება, კედლებმა თუ იდგემმა, ფონი უნდა იყოს მსახიობის ტემპერამენტის ცხადსაყოფად და არა პირიქით, რომ ყველაფერმა, მთელმა სცენებრმა მაშინერამ ჩაყლაპოს მსახიობის შემოქმედება.“²⁵ — წერდა რეჟისორი.

მხატვრისაგან ის მოითხოვდა არ გამოჰკიდებოდა ფორმალურ ვეფექტებს სცენაზე, ყოველი ნივთი პარმიონიულად შეეწყა მიეჭრა სპექტაკლისათვის, რითაც ხელი შეეწყობოდა მსახიობს. ვ. გარიკი ასევე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა სპექტაკლების მუსიკალურ გაფორმებას:

„მუსიკალური გაფორმება სავალდებულოა ყველა პიესაში. მუსიკა არ წარმოადგენს გამართბ ოვერებს, არამედ განუყოფელი ნაწილია მთელი მხატვრული დადგმისა, მთლიანად სპექტაკლისა. მუსიკა თითქმის აესებს ავტორის უთქმელ აზრებს.“²⁶

თეატრი მხოლოდ მაშინ არსებობს, თუ მაყურებელი ჰყავს. უპირობე მსახიობის ხელოვნება მედარია. „მსახიობი ისეთი ხელოვანია, რომელიც საჭიროებს თავისი განცდების თანამოაზრებს, ეძებს თავის მოსახსებს, ეძებს გამონაურებას და ამ გამონაურებას პულსობს აუდიტორიაში, მასობრივ ფსიქოლოგიაში.“²⁷ — აცხადებდა ვ. გარიკი.

მსახიობი ენერჯიკია და შთაონგნებს მაყურებლიდან იკრებს. მაყურებელი არის „თეატრის სსიცოცხლო ძარღვ“.

ვი, მისი ღრძი, მისი მამობრავებელი ძალია — წერდა ვ. გარიკი. მსახიობს მუდამ ესაჭიროება მისი ხელოვნების თანამოაზრე, ის უნდა გრძნობდეს მაყურებლის გულმკერცს, მის თვალბს, მასში პოულობდეს პასუხს მისი შემოქმედებისა. ვ. გარიკი ღრმად იყო დარწმუნებული, რომ გამიარჯებდა მხოლოდ ისეთი თეატრი, რომელიც მაყურებელს მისცემდა დიდი ვნებით, პათეტური მღვღვარებით ადვილ სულს მსახიობისა.

ვ. გარიკის შეხედულებები თეატრალური ხელოვნების საკითხებზე მტკიცებულენ ამ რეჟისორის ჭეშმარიტ პოზიციანზე საჭიოთა თეატრის ჩამოყალიბებისათვის ბრძოლის პერიოდში. მათში მივხრთ რამ გადასახინა, სადავო და, შეიძლება, მცდარიც კი იყოს დღეისათვის, მაგრამ მისი პრაქტიკული თუ თეორიული შემოქმედება უნდა შევფასოთ პერსპექტივით და არსებითი თვისებების მიხედვით.

ასეთი მიდგომით ბევრი ღირსეული შემოქმედი დაიჭრის კუთხილ ადგილს სამამულო ისტორიის თუ კულტურის განვითარების მატანებში. მას შორის თავისი ადგილი ეკუთვნის ვ. გარიკსაც, რომლისთვისაც ჭეშმარიტი ხელოვნება მზის სხივები იყო, რომელიც ანათებდა და ათბობდა ადამიანებს, თეატრი კი — სისარულსა და ზეიმის უშრეტე წყარო.

შენიშვნები:

- 1 ვ. ვანჩაშვილი ფსევდონიმი გარიკი (თეოდორ წერდა გარიკის) აირჩია მე-18 საუკუნის ინგლისელი მსახიობის, შექსპირის გიორგის შესახებში შემსრულებლის — დევიდ გარიკის პატივისცემით.
- 2 თბ. სათეატრო მუზეუმი, ფ. 1, საქმე № 1212.
- 3 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 175.
- 4 იქვე, გვ. 190.
- 5 ვ. გარიკი, თეატრი, ტ. 1, 1929, გვ. 162.
- 6 იქვე.
- 7 სათეატრო მუზეუმი, ფ. 1, საქმე № 1212.
- 8 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 204.
- 9 სოხუმი, 1962 წ., გვ. 87-88.
- 10 თბ. სათეატრო მუზეუმი, ფ. 19, საქმე № 6 — 14810; გაზ. „კომუნისტი“, 1937 წ., 3 მაისი, № 122.
- 11 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 135.
- 12 ვ. გარიკი, თეატრი, ტ. 1, თბილისი, 1929 წ., გვ. 213-214.
- 13 ვ. გარიკი, საბჭოთა თეატრი, თბ., სათეატრო მუზეუმი, ფ. 1, საქმე № 1212; ვ. გარიკი, თეატრი და მაყურებელი, ექრნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1927 წ., № 5, გვ. 12.
- 14 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 182.
- 15 გაზ. „მუშა“, 1927 წ., 7 აპრილი, № 1312.
- 16 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 202.
- 17 Евгений Вахтангов, Материалы и статьи, Москва, 1959 წ., გვ. 33, 154.
- 18 К. Станиславский, Т. 3, Москва, «Искусство», 1955 г., стр. 105.
- 19 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 109.
- 20 კ. სტანისლავსკი, დასახელებული ტომი, გვ. 105.
- 21 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 204.
- 22 გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 175.
- 23 К. Рудинский, «Ревизор» у Мейерхольда, журнал «Театр». 1967 წ., № 12, გვ. 66.
- 25 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 189.
- 26 გაზ. „სოცვეტსკია აბაზია“, 1930 წ., 22 ოქტომბერი.
- 27 ვ. გარიკი, თეატრი, თბ., „ხელოვნება“, 1958 წ., გვ. 178.

ომომცდახში წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც
ერანზე ვიხილეთ კოტე მარჯანიშვილისა
და შაქრო ბერიშვილის ფილმი „სამა-
ნიშვილის დედინაცვალი“, რომლის სცე-
ნარი დავით კლდიაშვილის ამავე სახელწოდების მო-
თხრობის მიხედვით სერგო კლდიაშვილმა და ნიკოლოზ
შენგელაიამ დაწერეს.

ოთხ ათეულ წელზე მეტია, რაც ეს ფილმი კინო-
მკვლევართა განსჯის საგან წარმოადგენს. არის დეკა,
მისი, როგორც მხატვრული მოვლენის, ისე ხასიათისა
და აღვილის შესახებ ქართულ კინემატოგრაფიაში. მი-
უხედავად აზრთა სხვადასხვაობისა, „სამანიშვილის
დედინაცვალი“ რჩება ქართული კინემატოგრაფიის
თვალსაჩინო ნაწარმოებად. სწორედ ამ ფილმთან არის
დაკავშირებული ქართული რეალისტური კინოკამე-
დიის განვითარების საწყისები, ნოვატორული სწრაფ-
ვანი და მიგნებები რთული შემოქმედებითი ძიებების
გზაზე.

ფილმის თავისებურება, გარდა სხვა შემოქმედ-
ებითი კომპონენტებისა, განპირობებულია მისი კინო-
სტენარით.

მრავალი წლის განმავლობაში ეს სცენარი დაკარ-

კინოსცენარი „სამანიშვილის დედინაცვალი“

კარლო გოგოძე

მორიყვე სიტყვა წინასწარ

პირველი კინოდრამატურგიის შესწავლის საკითხი ერთ-ერთი მივიწყებული უნაია. მის შესახებ არ დაწერილა არა თუ სპეციალური შრომა, არამედ სერიოზული სტატიაც კი. განსაკუთრებით შეუსწავლელია ოციანი წლების ქართული კინოდრამატურგია, მისი თავისებურება, ხასიათი და როლი ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარების პირველ ეტაპზე. ამ საკითხების კვლევისა და მეცნიერულ გაშუქებას, უპირველეს ყოვლისა, ხელს უშლის ის, რომ ოციანი წლების კინოფილმების სცენარებიდან უმეტესობა მიუკვლეველია, ან დაკარგულად ითვლება. 1921-1932 წლებში შექმნილი 75-მდე ფილმის სცენარიდან ხუთი-ექვსი თუ შემორჩა სახელმწიფო და კერძო არქივებს.

გადარჩენილთა შორის (შ. დადიანის „ტარიელ მკლავადის მკვლელობის საქმე“, ალ. წუწუნავას „ვიც არის დამნაშავე“, კ. მარჯანიშვილის „ამიკი“ და სხვ.) აღმოჩნდა ქართული მუხტი კინოს ერთი თვალსაჩინო ნაწარმოების — კოტე მარჯანიშვილისა და შაქრო ბერიშვილის კინოოქმედის „სამანიშვილის დედინაცვალი“ სცენარი, რომლის ავტორებიც არიან სერგო კლდიაშვილი და ნიკოლოზ შენგელაია.

ჩვენს ხელთ არჩეული კინოსცენარი „სამანიშვილის დედინაცვალი“ ნათლად გადავიწყობს იმ პირველი, დიდმნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მუშაობის სურათს, რომელსაც ჩვენი მწერლები ეწეოდნენ ქართული საბჭოთა კინოდრამატურგიის სფეროში, მისი აღმოცენებისა და განვითარების პირველ წლებში.

ჩვენს მიერ მიკვლეულ სცენარს აწერია: „სამანიშვილის დედინაცვალი“, კინოკომედია ნაწილად. სცენარი სერგო კლდიაშვილისა და ნიკოლოზ შენგელაიასი“. თავ-

ფურცელს მარცხენა, მხედა კუთხეში კი წითელი ფანქრით მიწერილი აქვს: ა მ ხ . ა მ ა ლ ო მ ე ლ ო ჯ ო ჳ , გ თ რ ო ვ თ ს ა ს ა წ რ ა ფ ო დ გ ა ნ ი ხ ი ლ ი თ დ ა დ ა მ ა მ ტ კ ი - ც ო თ . კ . ა ნ დ რ ო ნ ი კ ა შ ვ ი ლ ი . 1926 წ ო ლ ი ს 31 მ ა ი ს ი . 1

რამდენიმე დღის შემდეგ, სახელდობრ, 1926 წლის 9 ივნისს, სახკინძოვის მიმართ გაცემულ ბრძანებაში ნათქვამია: „სასკინძოვწვის რეჟისორები: ა მ ხ . კ . მ ა რ ჯ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი დ ა შ . ბ ე რ ი შ ვ ი ლ ი მი ვ ო ლ ი ნ ე ბ ო ლ ნ ი ა რ ი ა ნ ქ უ თ ა ი ს ი ს ა დ ა შ ო რ ა პ ნ ი ს მ ა ზ რ ე ბ შ ი ს ს უ რ ა თ „ს ა მ ა ნ ი შ ვ ი ლ ი ს დ ე დ ი ნ ა ც ვ ა ლ ი“ გა და ლ ე ბ ი ს წ ი ნ ა ს წ ა რ მ ო მ შ ა დ ე ბ ი ს ა თ ვ ი ს ა . წ . 5 ი ვ ე ნ ი ს ი დ ა ნ“. 16 ივნისს კი კინოოპერატორი ვ. ენგელსი ქუთაისში ჩადის სურათის გადაღების დასაწყებად.

ამრიგად, ჩვენს მიერ აღმოჩენილი ლიტერატურული სცენარი „სამანიშვილის დედინაცვლის“ არის ის ვარიანტი, რომლის მიხედვითაც კოტე მარჯანიშვილმა დაიწყო ფილმის გადაღება.

სცენარი და მოთხრობა

პირველი საბჭოთა კინემატოგრაფიის მუხტი პერიოდი (1921-1932 წწ.) მხატვრული ლიტერატურის კლასიკოსების ნაწარმოებთა ხშირი ეკრანისაციით ხასიათდება. ეკ-

1 ცნობილი კრიტიკოსი ს. ავალობელი იმ დროს სახკინძოვწვის სამხატვრო საბჭოს პასუხისმგებელ მდივანდ მუშაობდა, ხოლო გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწე, რეჟისორი და მსახიობი კ. ანდრონიკაშვილი სახკინძოვწვის წარმოების დირექტორის მოვალეობას ასრულებდა.

კრთე მარჯანიშვილის დაბადების 100 წლისთავისათვის



გულად ითვლებოდა, რაც შესამჩნევად ზღუდვდა ფილმის შესწავლის მასშტაბებს, მისი ღრმა ანალიზით შესაძლებლობას, რაც ერთგვარ ჩრდილოვან მხარედ დაემჩნა ჩვენი კინოხელოვნების ისტორიის ამ მონაკვეთს.

ამჟამად ნაპოვნი ფილმის სცენარის მანქანზე გადაბეჭდილი ერთი ეგზემპლარი, რომელიც მიაკვლია ქართული კინოს ისტორიკოსმა და კინოდრამატურგმა კარლო გოგოძემ.

სცენარის აღმოჩენის ფაქტი ნაოლად მეტყველებს იმაზე, რომ საზოგადოებრივსა თუ კერძო პირთა არქივებში ჯერ კიდევ ბევრი მისაკვლევია მასალა და დოკუმენტია, რომელთა მიგნება და აუბლიკაცია უქვს მოხდენდა ქართული კინოხელოვნების ისტორიის მიუღ რიგ საინტერესო საკითხებს.

აქვე გთავაზობთ კ. გოგოძის სტატიას ფილმ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ სცენარზე.

რანიშვილ ტხზულებათა რაოდენობა ამ წლებში გამოსული ფილმების თითქმის მესამედს შეადგენს (75 ფილმიდან 23 ეკრანიზაციაა), რომელთა შორის „წითელი ვეშაპუნები“, „სამი სიციცხლე“, „ილისო“ და „ჯანყი“ საბჭოთა კინემატოგრაფიის კლასიკურ ფონდშია შესული, როგორც თვალსაჩინო ნაწარმოები.

კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციამ ხელი შეუწყო ქართული ორიგინალური კინოდრამატურგიის შექმნას, თანდათან ჩამოაყალიბა მისი სპეციფიკური პროფილი და ერთეული ხასიათი.

გარდა ზემოთ აღნიშნულისა, მხატვრული ლიტერატურის ეკრანიზაციას სხვა არანაკლებ მნიშვნელოვანი მხარეც ჰქონდა. სწორედ ამ პერიოდში ჩამოყალიბდა მხატვრული ლიტერატურული ნაწარმოების კინოინტერპრეტაციის ორი ფორმა — პასიური და აქტიური, რომლის დროსაც მკვლევანდებ კინემატოგრაფიულად გარდასაკმენელი მხატვრული ნაწარმოების მიზნით მწერლის ინდივიდუალური შემოქმედებით დამოკიდებულების ხასიათი.

სერგო კლდიაშვილისა და ნიკოლოზ შენგელაიას სცენარი „სამანიშვილის დედინაცვლი“ ქართული მხატვრული ლიტერატურის აქტიური კინემატოგრაფიული გარდაქმნის ერთ-ერთ საუკეთესო მაგალითს წარმოადგენს. შენარჩუნებით მოთხრობის ძირითადი იდეური მიზანდასახულობა, მისი მხატვრული ფორმა და კოლორიტი, მოქმედ პირობა ინდივიდუალური თვისებები, მკაცრად დაუცვეთა თხზულების ძირითადი სიუჟეტური ხაზი და მისი ტრაგედიული ხასიათი — ასეთი იყო ავტორების წინაშე დასმული ძნელი, მაგრამ საპატიო ამოცანა, რომელიც მათ კეთილსინდისიერად შეასრულეს.

აქვე გვინდა ითქვას, რომ სცენარი მოთხრობის სრული ადვილტური არ არის, მაგრამ ძირითადი ემსხვევა მის პირველწყაროს, რომელიც განსაზღვრავს ფილმის ხასიათს.

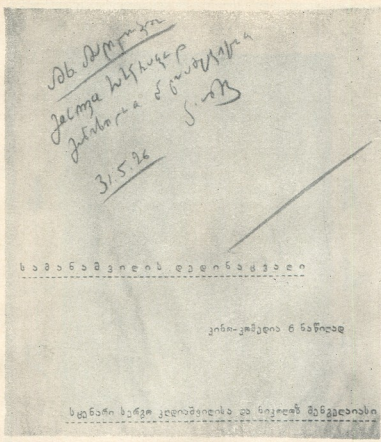
ლიტერატურული ნაწარმოების მთავარი მოქმედი პირები: ბეკისა, პლატონი, მელანი, ელენე, კირილე და სხვანი მათი დამახასიათებელი თვისებებით, მდგომარეობითა და ურთიერთდამოკიდებულებით, გადმოსულია სცენარში. მილინად შენარჩუნებულია ძირითადი დრამატურგიული ხაზი და მასთან დაკავშირებული სიტუაციები.

პლატონ სამანიშვილის ცხოვრების სველიანი ისტორია მოთხრობას და სცენარში თითქმის ტოლფერდობაა, მაგრამ სრულად არ ემთხვევიან ერთმანეთს. მოთხრობისგან განსხვავებით ამ მხრივ სცენარში შეტანილია ზოგიერთი ცვლილება (სცენარის და ეპიზოდების შემკორება-გადაადგილება, სრულიად ამოღება, ხასიათების შეცვლა და სხვ.).

მაგალითად, სცენარიდან სრულიად ამოღებულია მოთხრობის XII თავი, რომელშიც ლაპარაკია იმაზე, თუ როგორ ავიწროებს პლატონი დედინაცვალს და პატარა ძმას. კინემატოგრაფიული გადაწყვეტის თვალსაზრისით ეს უდავოდ სწორი იყო.

პლატონის ხასიათისა და მისი მდგომარეობის უფრო მწვეველ დასახატად გამართლებულია სცენარში დ. კლდიაშვილის პიესის „დარისპანის გასაჭირიდან“ ერთი ეპიზოდის შემოტანა (ორი სხვადასხვა ეპიზოდის მხატვრული გაერთიანება). ამ ეპიზოდში ერთმანეთს ხვდებიან პლატონი, მიკიტაინი სოკრატე (რომელიც სცენარშია), დარისპანი და კირილე. კირილეს განცხადებას — „პატარძლის ძებნაშია კაცი“ — დარისპანი და სოკრატე ისე გაიგებენ, თითქმის პლატონი თავისთვის ეჭვს საცდისე. იწყება პარეზისა და ნატალიას შეჯიბრება პლატონის წინაშე თავის გამოჩენისა და „სასიძის“ მოხიბვლის მიზნით. არავინ, გარდა კირილეს და მაყურებლისა, ამის შესახებ არავინ იცის. სასაცდლო მდგომარეობაში ჩაყარდნლი პლატონი ბოლოს მიხვდება მის წინაშე ქალიშვილების თვებამოღებით ტრიალის მიზეზს და გაბრუნებული გაბრის

4. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1972.



კინოსცენარ „სამანაშვილის დედანაცვლის“ სატიტულო გვერდის ფოტოკოპია.

ნა სცენარში შემოსული. ამავე დროს, მოთხრობასთან შე-
ოარებით, მასშიც შეტანილია თავისებური ცვლილებანი,
რომლებიც კიდევ უფრო სრულყოფენ პლატონის ხასიათს,
მის ტრაგიკომედიურ მდგომარეობას.

მოთხრობაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს პლა-
ტონის სიზმარს, რომელიც ავლენს გაუბედურებული, ლა-
რებით აზნაურის ცხოვრების ტრაგედიას, მის უმწეო მდგო-
მარეობას. ს. შენგელია და ნ. შენგელია სრული სი-
ზუსტით ჩასწვნიან ეპიზოდის ძირითად აზრს, მის მხატვ-
რულ ძალას და ოსტატურად გამოიყენეს იგი. ამავე დროს,
მათ უფრო გააღრმავეს იგი კინემატოგრაფიული დეტალე-
ბით.

მოტივანოთ ნაწყვეტი სცენარიდან.
ღაშუარაბა

გავიდა რამოდენიმე თვე.

370. ბეკინა ახალუს მოღვეილი დადის ეზოში, სასე-
კმაყოფილი აქვს.

371. ელისაბედი კრუსს უელის. გაუჭირდა საბუღალრის
აწვეა. მელანომ თვალი მოჰკრა და წავიდა მისკენ. ელისა-
ბედი დალილია და ჩადა. მელანომ გაკვირვებით ვითხე-
ბა რა მოუვიდა. ელისაბედი ანიშნებს, რომ საყურადღებო
არაფერია. მელანომ გაკვირვებულია. ელისაბედი ადაგ. მე-
ლანომ შესვდა. უეცრად მისი თვალი ელისაბედის მუცელ-
ზე შეჩერდა. გაოცებული უყურებს მუცელს.

372. პლატონმა ყანაში მუშაობა გაათავა. თოხი გაიდო
მხარზე და მოის.

373. ბეკინა ეზოში მიდი-მოის.

374. პლატონი და მელანო მოთხრობაში შევიდნენ. პლატო-
ნი ლოგინზე წამოწვა. მელანომ ლოგინზე ჩამოუკვდა. ლა-
პარაკობენ.

375. ბეკინა ეალერსება ელისაბედს.

376. პლატონმა ჩაიძინა. მელანომ გამოვიდა. პლატონს
სინანავს.

სიზმარი.

„გრეთ ქარი ამოვარდა. უყურებს პლატონი. რაღაც სი-
ლუღები ახლოვდება. დააკვირდა. ვეგებრთელა დედამერი
შემივინდა ემზოვი. მუცელი აქვს უაზნაური. შევიმინდა
პლატონს. ქალმა ეშმაკურად გაუღიმა. რა ამბავია, რა
ხდება სახლზე? შეინძრა მთელი სახლი. ქათმები დარბიან
ეზოში. ქათმებს მისდევენ ბატკები, კვატკები, ინდაურები.
ფრინველების ერთი ნაწილი ქალისაკენ წავიდა, მეორე
პლატონისაკენ წამოვიდა. ორი ცხვარი გამოვარდა. ერთი
ჩალისაკენ წავიდა, მეორე პლატონისაკენ. ორი გამოვარ-
და. ორი შუაზე გაიჭრა. ერთი ნახევარი ქალისაკენ წავი-
და, მეორე ნახევარი პლატონისაკენ. თანამებიდან გამო-
ბრის გობი, სასკრი, კოვჭები, კეკები, რღინები. ერთი ნა-
წილი პლატონისაკენ წავიდა, მეორე ქალისაკენ. შეინძრა
სახლიც. სახურაიდან აძვრენ ყავრები და შუაზე გაიყვენ
ქვევრები მიწიდან ამოვლდნენ. ერთი ნაწილი პლატონისა-
კენ წავიდა, მეორე ქალისაკენ. გაიღვრა სახლიც. პლატონ-
მა ხელები შემოავლო სახლს, არ უნდა, რომ სახლი დაი-
რღვეს, სახლი კი ირღევა.“

377. პლატონი ლოგინზე შფოთავს. წამოვარდა და იყ-
ვირა.

378. ეზოში გაიგონეს ყვირილი ბეკინამ, ელისაბედმა
და მელანომ.“

ეპიზოდი განტვირთულია სიტყვიერი მასალისგან. მას-
ში მხოლოდ ერთი წაწერაა — „გავიდა რამდენიმე თვე“.
ეპიზოდს დაემორჩილა გადმოცემის კინემატოგრაფიული
ფორმას, რამაც კიდევ უფრო გაზარდა მისი შინაგანი რიტ-
მი და დინამიკობა.

ავტორებმა ასევე ოსტატურად გამოიყენეს, კინემატო-
გრაფიულად გარდაქმნეს და გაშლეს ელენეს (სცენარის
მისხედებით ელისაბედის) მოტყუების სცენები.

- აი, ამ ეპიზოდის დასასრული სცენარიდან:
- „213. პელაგია ესაუბრება პლატონს.
- 214. სოკრატემ დაუძახა კირილს, გაიყვანა მეორე
ოთახში და ელაპარაკება.
- 215. დარისპანი იქით-აქით იყურება. დინახა აივანზე
მოსაუბრე პლატონი და პელაგია და თათხიდან გავიდა.
- 216. ნატალიამ ამაყად გადახედა კაროენას. რამოდე-
ნიმეჯერ ჩაუარა გვერდით. კაროენა ზანტად უყურებს. ნა-
ტალიამ კანა გაუსინჯა კაროენას. კაროენამ ხელი დაჰკრა.
ნატალია გაბრაზდა და კაროენას ხელი გაჰკრა. კაროენამ
ქოლგა დაავლო ხელი.
- 217. დარისპანმა გაიხმო პლატონი და ელაპარაკება.
პელაგიამ მოაშორა დარისპანს პლატონი და ესაუბრება.
პლატონი დასტურებით უყურებს ერთსაც და მეორესაც.
უეცრად ვიღღა ოთახისაკენ მიბრუნდა.
- 218. ნატალიამ წაავლო ხელი კაროენას. კაროენა
ქოლგა იყვრებდა. შემოვარდნა პლატონს. პლატონს
ქოლგა მოხვდება. პლატონს თვალი აებნა. ბარბაკით წა-
ვიდა კუთხეში. შემოცივიდნენ დანარჩენები. მოჩხუბრები
გააწყვეს. კაროენა ტირის, ნატალია გაკაპანსებული გაი-
ყვანეს.
- 219. ტანტზე ზის პლატონი. თვალებზე ხელი დაუფა-
რება. კირილე მივიდა სიცილით.
- 220. დარისპანი კაროენას უწყურება.
- 221. კირილემ მხარზე ხელი დაადო პლატონს. პლა-
ტონმა შეხვდა.
- „რომელი ვარჩენია ამ ორში?“
- პლატონი გაბრაზებით შეხვდავს. მიხვდება (წარმოუდ-
გება დარისპანი და პელაგიას გახმო-გამოხმომა, ნატალიას
პრანჭვა, კაროენას ცეცვა), გულმოსული გამოვარდება სახ-
ლიდან. ჩაირბენს კიბეს.“
- ლოგორც ვხვდებით, ეპიზოდი სულ სხვა ნაწარმოებიდა-

აი, როგორ გამოიყურება ეს ეპიზოდი სცენარში:

დღისმკვება.

„333. ბრეკაჟის სასლი. ოამეა. სერაფონი, მისი ცოლი და ელისაბედი. ელისაბედი ჩაიმა-დახურავში ეხმარებიან. ელისაბედი თან იკავებს. თან ტირის.

334. რამე სოფლის შარავაზე. ცხენოსნები მოიიან.

335. ელისაბედი ფერმარულს იცემებს. სერაფონი კარებში იყურება.

336. ცხენოსნები ეოსს მიუახლოვდნენ. აირილემ ცხენს შემიტარა. პლატონი ემუხარება ნოლა წყაიყანის ცხენები. აირილემ შეხადა, გაიციანა და ჩააჭრა ცხენი.

337. სერაფონმა გაითავა ცხენების თარებნი. კარები მიხურა. აფუსფუსდნენ სერაფონი, ელისაბედი, სერაფონის ცოლი. სერაფონი როგორც იყო. ისე ჩაწვა ლოგინში და საბანი გაათარა. გვირით მიუწვა ცოლიც.

338. ცხენოსნები ეწოთნენ შემოვიდნენ. პლატონი ცხენიდან გადმოხტა. პირჯვარი გადისაქა. ჩამოსტყნენ ცხენებიც. პლატონი ფეხკრებით მიიის სასლისკენ. კირილე თამაშად მიდის. პლატონი ანიშნებს ფრთხილად წაიდას. კირლე ყურადღებას არ აქცევს. არისტო, კირლე და ორი ახალგაზრდა სახლისკენ მიიან. პლატონი და ივანი ხეს ამოფარებულნი დგანან.

339. თოახი დედაბრის. კარები გაიღება და ხანჯალ-ამოღებულნი გამოიხდება კირილე. მის უკან მოჩანან არისტო და ორი ახალგაზრდა. სერაფონი ცალი თვალთი გამობიხვადეს საბნობა, გაეძიება და ისევ დასუჭავს თვალს. მისი ცოლი არ ინძრევა. კირილე მიგარდება ელისაბედს. ააუჩქრდება ზურჯით, დაიხრება და წინადადებს ამაღვებს ზურჯი შეადგეს. არისტო მოკიდებს ხელს ელისაბედს.

340. პლატონი და ივანე ალღვებულნი იყურებიან სახლისკენ.

341. არისტო მოეხმარა ელისაბედს და შეუჯინა ზურჯე კირილეს.

342. სერაფონი ცალი თვალთი შეხედავს მათ და ისევ დახუჭავს თვალს.

343. კირილემ გამოათრია ოთახიდან ელისაბედი. სერაფონი და მისი ცოლი წამოვდნენ და იციანა.

344. პლატონმა და ივანემ დაიხატეს ქალის გამოყვანა.

345. კირილემ მოათრია ქალი ცხენამდე, ჩამოსვა ქალი. ოფლი მოიწმინდა. არისტო ქალს მოეხმარა ცხენზე შეჯდობაში.

346. სერაფონი და მისი ცოლი იციანა.

347. ცხენოსნები გავიდნენ ჭიშკრათან.

348. სერაფონმა გამოიხვდა კარეთ.

349. ცხენოსნები მიიმალნენ შარავსაზე.

350. სერაფონმა ყვირილი დაიწყო.

„მისეულნი! დედინაცვალი მომპაყეს!“
მოხიბობისათან შედარებით სცენარში შეცვლილი და გადაკეთებული შემდეგი ეპიზოდები: „ეირილეს და პლატონის შეხვედრა“, „ქორწილი შაფათისას“, „ეირილეს ქეიფი და ჩხუტი სოფლის დაქაწმნი“, „პარასკეობა“, „არისტო ჭავშავაისა და პლატონის შეხვედრა“, „ელისაბედის ფეხმძიმობის გამოძლევენება“ და სხვა. სცენარში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავთ აგრეთვე ორიგინალურ სცენებსა და ეპიზოდებს, რაც აბოლებს შესატყვის სურათებს, აღრმობს ხასიათებს. ასეთი ეპიზოდები: „ეირილეს და პლატონის შეხვედრა მდებდელთან“, „პლატონის ცხენი სიომინდის ყანაში“, „გაზრობაზე მიმავალი გოგობი“, „სცენარის ექსპონირებური ნაწილი“ და სხვა.

როგორც ცნობილია, მუხეჯი კინოს პერიოდში გამოყენებული იყო შესატყვისი წარწერები, ანუ ტიტრები. წარწერების ლაინირება და მხატვრული სინატიფე ბევრად განსხვავდება ფილმის იდეურ და მხატვრულ სრულყოფი-

ფას. მით უფრო დიდი პასუხისმგებლობა გვისრებოდა კლასიკურ ნაწარმოებთა კარანსაციის ავტორებს. აქ განსაკუთრებით საჭირო იყო დიდი ტიტრები, ზომიერების განზრუნა, ნიჭი და სტატობა. „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ტიტრები სწორედ ამ თვისებით ხასიათდება.

როგორც ითქვა, სცენარი „სამანიშვილის დედინაცვლი“ კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებისავე პაკისანა, ატკიური შემოქმედებითი დამოკიდებულების თვალსაჩინო მაგალითს წარმოადგენს. მაგრამ როგორია მისი კინემატოგრაფიული მხარე?

ნამდვილი კინემატოგრაფიული ნაწარმოები

სამხრეთ კინემატოგრაფიაში ოკიანე წლებში მრავალი კლასიკური ნაწარმოები შეიქმნა. ამ პერიოდის ფილმებიდან რ. იოზეფსკის „ჯაგმისანის პოტიომკინი“, „ოქტობერი“ და „ტელი და ახალი“, ვ. პუდოკინის „დედა“, „ინიჯიზ ხანის შოამიავალინი“ და „სანჯა-პეტერბურგის აოსასრული“, ალ. დოღრაგის „არსენალი“ და „მიწა“, ფრ. ერმლოვის „იმეირის ნამსხვარი“ და „პირიული მემკვირე“ და სხვა. მსოფლიო კინემატოგრაფიის საგანძურში შეიადენენ. აონიშული ფილმების ასეთი დირსება განპირობებულია მისი ლიტერატურული საფუძვლითაც — სცენარით.

ქართველი კინომუშაკები — კინოსცენარისტები, რეჟისორები — მთელი შემოქმედებითი აოკანებით სწავლობენ ამ პერიოდის კინოსკანარებს, მაგრამ თაიანი ნაწარმოებებში რამდენადაც დამოკიდებული გზით მიიან და თანდათან ამაღლებენ ერთჯელ ხასიათსა და ფორმას. სცენარები: „კარბილე მთავაისის აკვოლობის საქმი“, „ეინ არის დანსაშევი“, „ამოკი“, „ორი მონადირე“, „ჯანყი“ და სხვები ნათლად მეტყველებენ ამაზე.

ასეთივე ხასიათისაა „სამანიშვილის დედინაცვალიც“, იმ განსხვავებით, რომ იგი სცენათან შედარებით უფრო კინემატოგრაფიულია და შეიცავს ყველა იმ ელემენტს, რომელიც აუალიგებელი იყო მუხეჯი პერიოდის სამსახიობო კინოფილმების მაღალხასილსებანი სცენარებისათვის.

სცენარის ზერელე ანალიზითაც ნათლად ჩანს ავტორსათი მოვლენათა კინემატოგრაფიული ერთი გადმოცემის უნარი, სამოტივაცი-პლასტაკური აზროვნების უტყუარი ნიჭი, სპეციფიკური ხასიათის მხატვრული ხერხების გამოყენების შესანიშნავი მაგალითები.

„სამანიშვილის დედინაცვლის“ სცენარი ექვსი ნაწილისაგან შედგება. თითოერთი მათიანი წარმოდგენს ორმად გააზრებულ, დამთავრებულ მხატვრულ მონაკვეთს, სადაც ნათლად ჩანს მოვლენათა დრამატურული განვითარების ყველა ნიშანი.

პირველ ნაწილში გადმოცემულია მისუეი ბეკიანს მაკაცი რამდენეტილება, რომ ცოლი შეიროს. იგი მთავრდება ამ ამბით თავზარდაცული მელანოსა და პლატონის მწუხარების გამოხმატველი სცენით.

მეორე ნაწილში, გამოუჯალ მეგომარობათა ჩავარდნილი ლატონი თვითონ კისრლობს მაჭანკლად გადოდგენ მამას და სადედინაცვლის საქმერად მიდის. ნაწილი მთავრდება ვეკილე გავრდვანისათან შეხვედრით, რომლის დროსაც პლატონი გაიგებს მისთვის საინტერესო ქალის არსებობას, ოლინდ გაუგებარი რჩება, რომელ სოფელში ცხოვრობს იგი.

ესამე ნაწილში ნაჩვენება პლატონის მისვლა კირილე მიმინიშვითან, მათი გამგზავრება სადედინაცვლის საქმერად. მთავრდება ხიბ-ცილისმძის დამეგვით შაფათის ქორწილში.



კადრი ფილმიდან „სამანიშვილას დღი-
ნაცვალა“. მარჯვნიდან (წინა პლანზე):
ა. ვასაძე — პლატონი, შ. ლაბაშიძე —
ბეკინა, მ. ლორთქიფანიძე — კირილე.
გ. რატიანი — გოჯი, ც. წუწუნავა —
მელანო, ნ. ჯავახიშვილი — დედინაცვა-
ლი, დ. ჩხეიძე — სერაფიონი, ა. ყო-
რიანი — არისტო.

მეოთხე ნაწილში სიძის გადამკიდვე პლატონი მიკიტან სოკრატას ოჯახში მოხვდება. აქ არიან დარისპანი, კა-
როქნა, ნატალია და სხვები, რომლებიც მას საცოლუს სა-
ძებრად წამოსულ სასიძოდ მიიღებენ. შერცხვენილი და გა-
წვილებული პლატონი გაბრაზებული ტოვებს მასპინძლის
ოჯახს. ნაწილი მთავრდება იმით, რომ კირილე დიდი
თხოვნი შურირიდება განაწყენებულ ცოლისმას და შა-
მდამისთან წაიყვანს დედინაცვლის საძებნელად.

მესუთე ნაწილში კირილეს მამიდასთან მოსული პლა-
ტონი სრულიად შემთხვევით გაიცნობს აზნაურ არისტოს,
რომელიც სწორედ იმ ქალის ძმისწული აღმოჩნდება,
რომელზეც ვეკილი გვერდოვანიძე ელაპარაკებოდა. ნაწი-
ლის დასასრულს გადაწყდება სადედინაცვლოს მოტაცება.

მეექვსე ნაწილი იწყება სადედინაცვლოს მოტაცებით
და მთავრდება ელისაბედის ფეხმძიმობით გამოწვეული
ტრაგედიით.

როგორც ვხედავთ, სცენარში მოცემული მოვლენები
დაძაბულად ვითარდება და თანდათან აღმავლობით, ჩქარ-
რი ტემპით მიდის ფინალისაკენ, სადაც კონფლიქტი მაქ-
სიმალურ წერტილს აღწევს და მთავარი მოქმედი გმირის
ესტიქოლოგიური მდგომარეობის კატასტროფული წერე-
ფით მთავრდება.

გარდა ნაწილებად დაყოფისა, სცენარში ნათლად არის
გამოკვეთილი თითოეული კადრი, სცენა და ეპიზოდი.

თანახმად ამ პერიოდში მიღებული წესისა, ყოველ
კადრს თავისი ნომერი უნის და სცენარის კადრების
მოტიან რაოდენობას წარმოგივდგენს. სცენარ „სამანიშვი-
ლის დედინაცვალში“ 380 კადრია (ჩვენს ხელთ არსებულ
ვარიანტს აკლია 12 კადრი. 57-დან 70-მდე, ე. ი. დედი-
ნაცვლის საძებრად პლატონის მზადებისა და გამწვავრე-
ბის ამსახველი კადრები), რაც მუნჯი სრულმეტრაჟიანი
მხატვრული ფილმის შესატყვის ნორმას წარმოადგენს.

თითოეული კადრი ცალკეულ ხეგებად (პლანად) არის
ჩამოყალიბებული. მიუხედავად იმისა, რომ სცენარში არც
ერთ ხედს (პლანს) მისი მასშტაბის განმსაზღვრელი ტერ-
მინი: „მსჯელო“, „სამულო“, „საერთო“ არ უნის, უმე-
ტეს მათგანში მაინც იგრძნობა კადრის სასიათი და თავი-
სებურება.

აგილოთ თუნდაც სცენარის ექსპოზიციური სცენა:

1. ღობეში გაკვეთებული უღლიანი ღორი ჭყვირის.

2. მელანო ბავშვის ბანს. დგას ტიტველი ბავშვი. იქვეა
უფროსი შვილი. წყალს უსხამს. ძაღლი.

3. ღორი ჭყვირის.

4. მელანო გაიგონა ღორის ხმა, თავი ასწია, ძაღლი
წამოხტა და გაიქცა, ჭათმებს გაურბენს და დააფრთხობს.
ძაღლი მივარდება ღორს და უყვებს. მელანო მირბის ღო-
რისაკენ.

5. ბავშვები მარტო დარჩნენ. მამალი ინდაური მიუსტა
ბავშვებს. ორი პატარა ბავშვი შემინდა. ტირილი დაიწყეს.
ინდაური იფხორება“.

აქ თითქმის ყველა კინემატოგრაფიული ხედია წარმო-
დგენილი: საშუალო, მსხვილი, საერთო, რომლებშიც ნათ-
ლად იგრძნობა ეპოქა, მოვლენათა განვითარების ადგილი,
მისი დამახასიათებელი თვისებები, ყოფის თავისებურება
და კოლორიტი. იგივე თვისება ახასიათებს სცენარის თით-
ქმის ყველა კადრს.

სცენარში უკრძალდება იპყრობს სცენებისა და ეპიზო-
დების ოსტატური შენება და მათი ღრმად გაასრებული,
თანმიმდევრული განლაგება. თითოეულ მათგანს, მცირე-
ლის გამოკლებით, თავისი აზრობრივი დატვირთვა აქვს
და შესატყვისი მხატვრული გადაჭრით ხასიათდება. აქ იმ-
ვითადად შეხვდებით პასიურ, არაქმედით სცენასა და ეპი-
ზოდს, რომელზეა უნბრლო ილუსტრაციული სასიათი ქონ-
დეს.

მაგალითისათვის დაუბრუნდეთ ისევ საქეპოზიციო
სცენებს და ეპიზოდებს. ეპიზოდი, რომელშიც პლატონი
და მელანო ღობეში გაჩხვილ ღორს პატრონის დაუბრუ-
ნებენ, იცვლება სცენით: მუსონიველი ქალი მოდის, რომ მე-
ლანოს პრასი და ოსხახუში თხოვოს. მელანო მოსტანში
შედის. მეზობლის ქალი კი ბეკინასთან რჩება. სანამ მე-
ლანო დაბრუნდება, ბეკინა მეზობლის ქალს გარს უვლის
და მისი კმერთ ტკბება, თანაც მსუნაგურად ილიმება. ავ-
ტორი აქვით ტკბება, რომ ეს ჭარბადი მამაკაცი არც
ისე მოხვდა, როგორც ვარგუნულად ჩანს. ამ სცენას მოს-
დევს ეპიზოდი, რომელშიც ბეკინა თავის შვილს — პლა-
ტონს მოიციქულს უგზავნის, რათა ცოლის თხოვნი ნება

დართოს. შემდეგ პლატონის სულიერი განცდის სცენები და ა. შ.

სცენარში ძირითად მოქმედ პირებს თავიანთ შესატყვის კინემატოგრაფიული დახასიათება აქვთ.

განსაკუთრებით რელიეფურადაა გამოკვეთილი პლატონის სახე. ავტორები ფერებს არ იშურებენ, რათა დავით კლდიაშვილის ლიტერატურულ გმირს მთელი სისასხით დაუახლოვონ სცენარში გამოყვანილი პლატონის ეკრანული სახე და კიდევ აღწვევენ თავიანთ მიზანს. სცენარის ყოველ შესატყვის კადრში ნათლად ჩანს ცხოვრებით გაწამებული, სიღარიბით დამფრთხალი, პატიოსანი, მაგრამ უპერსპექტივო ადამიანი, რომელიც ერთსა და იმავე დროს სიცილსაც იწვევს და სიბრალულსაც. ამ მხრივ, პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს პლატონის შეხვედრა ნატალიასთან და კაროტინასთან სოკრატის ოჯახში და სიზმრის ეპიზოდები.

კითხულობ სცენარს და გზიბლავს მისი კინემატოგრაფიული სტილისტიკის თავისებურება, რომელშიც ნათლად გამოსჭვივის ახალგაზრდა ავტორების სწრაფვა, მკაცრად ჩამოყალიბებული კინემატოგრაფიული მეტაქვლებიდან, მისი მაქსიმალური გამოყენებისაკენ.

კინემატოგრაფიული მეტაფორები, ტაგეტოლოგიები, გადასვლები, შენაცვლებები, პანორამები, სხარტი მხატვრული დეტალები, პარალელიზმი და სხვა — აი, ის საშუალებები, რომლებსაც მიმართავენ ავტორები მოქმედ პირთა ხასიათის, მდგომარეობისა და სულიერი განწყობილების გადმოსაცემად.

მოვიტანოთ რამდენიმე მაგალითი სცენარიდან: ბეკინას უნდაურმა სურვილმა საგონებელში ჩააგდო მთელი ოჯახი. პლატონს ყველგან მომაგალი სადღეინაცვლო ევლანდები. სცენარის სათანადო კადრებით ასე გადმოგვცემს ამ მდგომარეობას:

„55. ბეკინამ ჩალა მოიტანა. პლატონი მიეგება. გამოართვა. მხარზე გაიდვა. ბოსელში შეიტანა.

56. ბოსელი. ხარებს დაუყარა. ხარები ჭამენ. პლატონი გაჩერდა შუაში და ფიქრობს. ხარები თანდათან დედაბ-

რების სახეს იღებენ. პლატონის წინ გარკვევით ინატებიან დედაბრები. პლატონი შეყურებს წაოცებით. ამ დროს დედაბრებს ებმება ხარის კუდი. თანდათან ქალების სილუეტები უბრუნდებიან ხარის გამოსასულებას. პლატონს რალაც გაასწენდა“.

კინემატოგრაფიული მეტაფორის საუცხოო ნიმუშია სცენარის ფინალური კადრები, რომლებშიც გადმოცემულია პლატონის საშინელი სულიერი მღვლავარება.

„379. პლატონი ლოგინზე წამოძვარა და გივივით იყურება. შემოვარდნენ ბეკინა, მელანო და ელისაბედი. პლატონმა ელისაბედის მუცელს შეხედა. ელისაბედის დიდი მუცელი თანდათან გაიხარდა. გამჭვირვალე გახდა. იქიდან პლატონს მოეჩვენა ბავშვი, რომელიც ხელებს უქნევს“.

„180. პლატონმა გადახედა ბეკინას, ცოლს, კიდევ შეხედა ელისაბედის მუცელს და თავში ხელი შემოირტყა“.

ანდა ბეკინას განწყობილების გამოხმატველი კადრი.

„20. მელანო მობრუნდა. მისცა ოხრაზე და პრასა. (მეზობლის ქოლს, რომელმაც წინა კადრში ოხრაზე და პრასა თხოვა. კ. გ.) ქალი მდღღობას წირავს. მიდის. ბეკინა აცილებს ჭიშკრამდე. ბეკინა გამოეთხოვა ქალს. შუა ეზოში გამოვიდა მამალი, დედალს გარს უვლის. ბეკინამ დიმილით გადახედა. ბეკინა დაჯდა ხის ძირში. ამოიღო ყალიონი. დააკვსა. აბედი დაადო ყალიონს. ძალი მივიდა მასთან. გვერდის დაუწვა. ბეკინა ჩაფიქრდა. მოელანდა დედაკაცი... მამალი და დედალი“.

კინემატოგრაფიულ ტაგეტოლოგიას ავტორები უმეტეს შემთხვევაში მხოლოდ იმისათვის მიმართავენ, რომ მკითხველს ამცნოს, თუ რაზე ფიქრობს, ან რას წარმოადგენს მოქმედი პირი.

„97. კირილე სიხარულით ეხებვა პლატონს. პლატონი დაიწყებს ლაპარაკს. გამოჩნდება სურათი. ივანე ვენასში მოდის პლატონთან. ბეკინა ეზოში დედალს. პლატონი და მელანო შემინებული შეყურებენ ერთმანეთს“.

„248. სალომე ჩაფიქრდა. მოკონდა ბზრევაძის ქერი-

კადრი ფილმიდან „სამანიშვილის დღეინაცვლო“. ა. ვასაძე — პლატონი, მელანო — ც. წუწუნავა.



ვი, მისი სახე. პლატონი გაასხენდა გვერდოვანიძისა და-
ძორების სურათი“. და სხვა.

კინემატოგრაფიული დეტალებიდან საინტერესოა ოჯა-
ნის სიახლოვის დახასიათებელი კადრები.

„32. გამოჩნდება თითქმის ცარიელი ზედალი, ერთი
ძროხა, მარტო უხაგირი, ორი ხარი, სახურავაგლეჯილი
სახლი“.

ანდა სხვა დეტალები:

„42. პლატონი თვალგახელილია და ფიქრობს. კედელ-
ზე ბალახით მიოცავს. თითო მიასრეს. ლოიხზე წა-
მოჯდა. ძიხნარეთ გადაეჯდა“.

ამა თუ იმ მოვლეთის მსგელოდობის დროის აღქმა სწრა-
ფი და სრულყოფილი რომ იყოს, ავტორები ისტატურად
იყენებენ კინემატოგრაფიული „შეხატვის“ ხერხს, რაც
არეგულირებს დროის მსგელოდობის შეგრძნებას.

„218. ნატალიამ თამაში ხელი წაივალ კაროქანს. კა-
როქა ჰოლოტი იგერიებს. შემოვარდება პლატონი (რომელ-
იც წინა კადრში დარისხასხ ელაპარაკებდა — კ. გ.).
პლატონს ჰოლოტი მოხვდება. პლატონს თვალი აეჭა. ბარ-
ბაცი თ წაიდა კოხთხი. შემოცივდნენ დააჩრქნები. მო-
ჩხურები გააჯაგეს. კაროქა ტირის. ნატალია გაკაპასე-
ბული გაიყვანეს“.

„219. პლატონი ტახტზე ზის. თვალზეზე ხელი დაუ-
ფარებია. კირილე მივიდა სიცოლით.“

220. დარისპანი კაროქანს უწყებდა.

221. კირილე პლატონს მხარზე ხელი დაადო. პლა-
ტონმა შეხედა“ და ა. შ.

„შეხატვისათვის“ ერთად ავტორები მოხერხებულად
იყენებენ უხეზა კინოს პერიოდში გავრცელებულ ტექნიკურ
ხერხსაც. ასეთია „პანორამები“, „დიადფარგემები“. მაგალი-
თად:

„70. პლატონი გავიდა სერზე. გაიხედა. პანორამა“.

„77. პანორამა. დაბლიდან გორაკზე აძოდიან გვერდო-
ვანიძე და პლატონი. ორივე ფეხით. ათავებს აღმართი. და-
ისვენეს“.

„177. ბაზრობის პანორამა“ და სხვა.

ამ კადრებში ავტორები პანორამის საშუალებით გვი-
ჩვენებენ სოფელს, რომელშიც პლატონი უხდა შევიდეს.
თანდთან წარმოვივადგენ გარემოს, სადაც ვეჭვილი გვერ-
დოვანიძე და პლატონი მოდიან, გვიხატავს იქნური ბაზ-
რობის ხასიათს, კოლორიტას და თავისებურებას.

ასევე კარგად არის გამოყენებული „დიადფარგამა“ —
როგორც ტექნიკურ-მხატვრული ხერხი. ამ საშუალებით
ხდება ერთი კადრის დასასრულისა და მეორე კადრის და-
საწყისის აქცენტრება. ამავე დროს იგი გვავრწმუნებებს
დროისა და მანძილის გაუფას

ასეთია კადრის დასასრული, რომელშიც კირილეს მა-
მიდის ოჯახში უკული მოაყვანიხეს და გამართული გარბის
და კადრის დასაწყისი, რომელშიც არის სტო და პლატონი
ელისაბეტილის მოდიან.

„268. პლატონი გაკვირვებული უყურებს. სალომე ფევე-
რება კირილეს. კირილე გულმოსული დგას. უეცრად ხელი-
დან გაუსტოვებდა სალომეს. თავის ცხენს მივარდებდა. მოა-
ჯდება. და ესოდან გაეჭენება“. ლიფსოვიძე“.

„269. ექოს მიუხელოდნენ. ღიშმართან შეჩერდნენ.
ღარბი სახლი. ღიშმართებურე კოშკარს მარჯვნივ და
მარცხნივ ღიშე აქვს. ტიშკარი კი მიხურულია. არის-
ტო იძახის. ხმას აჯივნი აჯივნიებს“.

როგორც უმთო აღნიშნული, ისე სხვა, ანალოგიური
ხასიათის, კინემატოგრაფიული ხერხები, რომლებიც უხვად
არის გამოყენებული სცენარში, ერთი მხრივ, ავტორთა
პროფესიულ ღირსებებზე მიგვიითებს, მეორე მხრივ, ნათ-

ლად გვიჩვენებს ოცინი წლების პირველი ნახვერის ქარ-
თული კინორამატურების წინსვლას მხატვრული სრულ-
ყოფის სფეროში.

სცენარ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ მისი დრო-
სათვის მხატვრული ღირსებების გვერდით შეიმჩნევა ერთ-
გვარი ნაკლიც, რომელიც, რასაკვირველია, მოთლო ახალ-
გზარდა ავტორთა გამოუცდელით აიხსნება. ამ ახალი
ოცნება უხდა მივაკეთებთ თინარის მხრივ ზოგიერთი
კადრის არასრულად ხელიდ. მოგონებთა სიძაღველ,
რაც მხატვრულად გაუმართლებელია, აგრეთვე უდავოდ სი-
ჩქარის გამო დაფეული ეთორივი ლაფსუსები (სცენარი
ბალზე მოვლ ნათი დიქურა), კერძოდ, ბარბარისებები:
დალკობი, კუხა, ზონდიკი, სტაქანი, პლატევი, სტოლი და
სხვა“.

საინტერესოა, რამდენად უახლოვდებიან ერთმანეთს
სცენარი და მის საფუფველზე დადგმული ფილმი:

სცენარი და ფილმი

მარტოული სამჭოთა კინემატოგრაფიის ოცინი წლები
დიდი ნოვატორული ძიებების პერიოდია, რომელთა შედე-
გი ჩვენში უდავოდ კოტე მარჯანიშვილია. სასცენო ხე-
ლოვნების ეს დიდი რეფორმატორი ასეივე რეფორმატო-
რული მისურაფებით თვითად ქართულ კინემატოგრა-
ფიადიც. და თუცა ამ მისურაფებების შედეგები თეატრა-
ლურ ხელოვნებათი მიღწეულს ვერ გაუტოლდა, მას სათა-
ხადო კვალი თანაც დაათია ქართულ კინოსხელოვნების
ნოვატორული ტექნიკების შემდგომ აღსავლობას, განა-
პირობა მომდევნო წლების ქართული ფილმების მხატ-
ვრულ-კინემატოგრაფიული ელემენტების ინტენსიური
ზრდა.

კინოში ნოვატორული სწრაფვის ნათელი დადასტრე-
ბა ფილმი „სამანიშვილის დედინაცვალი“, რომელშიც
კოტე ალ. წუწუხავას „ხანუხას“ შემდეგ ახალი, თვალსა-
ჩინო ნაბიჯი გადადგა რეალისტური კიბოთმედის დარ-
გში.

ცხადია, კ. მარჯანიშვილის მგზნებარე ტექნიკამენტას
და ეფემქმედობის ძიებურებას ვერ დაგამაყოფილებდა
მანიშვილი კინოთმედობი. უხდა ვიფიქროთ, რომ ვერც
„ხანუხამ“ დაგამაყოფილა იგი, აძიტიმ მის წინაშე დაიჯა
საკითხი — შეეძინა ქართული რეალისტური კინოთმედია
და ახალი გზები დაეასა ამ ჟანრის გახვითარებისათვის
ქართულ კინემატოგრაფიაში.

ამიტომ სრულიად ლოგიკური იყო, რომ მისი არჩევანი
შეჩერდა დავით კლდიაშვილის მოთხრობაზე „სამანიშვი-
ლის დედინაცვალი“. ეს თხზულება მართლაც იძლიერა
ნოვატორი რეჟისორის ჩანაფიქრის რეალისტების სრულ
საშუალებას. ასევე ბუნებრივია ისიც, რომ კ. მარჯანიშვილ-
მა სცენარის დასაწერად პირველ რიგში მწერლის ვაქს,
ახალგზარდა დელეგირის სურთ კლდიაშვილის მიმართა.
როგორც ითქვა, სეგო კლდიაშვილმა ნიკოლოზ შენგელა-
ასთან ერთად შეასრულა ეს დავალება და სცენარი და-
თქმულად დროზე ჩააბარა რეჟისორს.

კოტე მარჯანიშვილი არასოდეს ყოფილა დრამატურ-
გიული ხარჯიშობების პასიური ინტენგრატიორი. იგი
მუდამ ითვლებოდა ავტორისეული ქმნილობის უაღრესად
პატივისცემულ რეჟისორად, მაგრამ დადგმის პრიციპში
სრულიად თავისუფლად მოქმედებდა, პიესაში შექმნიდა
ცვლილებები, დაამატებები. ასევე მოხდა კინოშიც. კოტე
მარჯანიშვილმა თანადამდგემლად საქრო ბერძენილი მო-
იწვია და მასთან ერთად შეუდგა სცენარის დადგმას.

საწყისაროდ, ეს ფაქტი (შ. ბერიშვილისა და კ. მარ-
ჯანიშვილის შემოქმედებითი თანამშრომლობისა და „სა-

მანიშვილის დედინაცვლის¹ ერთობლივი დადგმის შესახებ დღემდე ჩვენი მკვლევარების, მათ შორის ამ სტრუქტურის ავტორის მიერაც, რატომღაც უგულვებელყოფილი იყო. სამართლიანობა და ისტორიული სისწორე კი მიიხოვს, რომ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დამდგმელად კ. მარჯანიშვილად ერთად შ. ბერიშვილიც იხსენიებოდა.

რაც შეეხება ფილმის სარეჟისორო სცენარს, იგი ჯერ-ჯერობით საბჭოში არ არის. ჩვენ ხელთ არსებული ლიტერატურული სცენარის შედარება ფილმთან კი ნათლად გვიჩვენებს იმ გარდაქმნებს, რომელიც შეხანილია სცენარის ლიტერატურულ ვარიანტში.

რეჟისორებმა სამართლიანად განტვირთეს ფილმი იმ კინემატოგრაფიული ტაქტოლოგიებისაგან, რომლებიც სცენარში გავხვდება ერთი და იმავე კადრის ხშირი განმეორებით. ამოიღეს კირილესა და პლატონის შეხვედრა მღვდლოდან. ქორწილი შავათაძისას, დარისპანის, პლატონის, ნატალასა და კაროენას ეპიზოდი სოკრატეს ოჯახში და ა. შ.

ფილმში არ შევიდა პლატონის სიხშირის ეპიზოდი და მასთან დაკავშირებული მომდევნო სცენები. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ამ შესანიშნავი ეპიზოდის დაკარგვა გამოწვეულია ჩვენი იმდროინდელი გადაღების ტექნიკის ჩამორჩენით. სამაგიეროდ, რეჟისორები ქმნიან სრულიად ახალ ეპიზოდს „ბეკინას სიხშირას“, რომელიც გადაღების თვალსაზრისით შედარებით ადვილი დასაძლევია.

განსაკუთრებული ცვილილება განიცადა ფინალმა.

როგორც ვიცით, მოთხრობაში მელანოშ შორიდან შეინშნა ელისაბედის მუცლის წამოზრდა — ფეხმძიმობის ნიშანი. სცენარის ავტორებმა ელისაბედს საბუდარი ააწვეინეს, რომ მელანოს მისი დაღლა შეეინშნა, ხოლო დახმარების დროს თვალში მოხვედროდა დედინაცვლის წამოზრდილი მუცელი. რეჟისორებმა სულ სხვა ტრაქტიკა მიესჯეს ამ სცენას, სულ სხვა სახით, უფრო მკვეთრად წარმოადგინეს ხანში შესული ქალის ფეხმძიმობის მუწუცებელი სცენა. ელისაბედი საკუქნაოში შეიპარება, კასრიდან მჭავე კიტრს ამოიღებს და მალულად, ხარბად შექცევა. მას ამ დროს შემოუსწრებს მელანო და ყველაფერს მიხვდება.

რეჟისორებმა ტექნიკური შეუძლებლობის გამო ვერ განახორციელეს სცენარის ავტორების მიერ კარგად ჩაფიქრებული უაღრესად კომედიური სცენა, როცა დედინაცვლის გაზრდილი მუცელი გამჭვირვალე ხუნება და შიგ მჯდომი ბავშვი ხელს უჭერს პლატონს. ნაცვლად ამისა დაუმატეს მშობიარობის სცენა, სადაც ბებია ქალი პლატონსა და მოელ ოჯახს აუწყებს ბიჭის დაბადებას.

ფილმში უხვადაა კომედიური ხასიათის დეტალები, სცენები, როგორცაა: სანდომიანი მუშობელი ქალის და ნახვისას ბეკინას სიხარული გაბრწყინებული სახე, პლატონის სურვილის წინააღმდეგ გავალაგებული ცხენის ისევე თავის ეჭოში შემობრუნება, დედინაცვლის მიეზნებლობის მხეხვდრა მტრიალ ქალთან სასაფლაოზე, ხესთან დაძინებული კირილე და ლორების გროვა, მობაკების ცალკეული ადგილები — პლატონის დამალვა საპირფარეოში, ელისაბედის ჩამოვარდება ფანჯრიდან და სხვა. ყოველივე ეს ფილმს უნარჩუნებს ლიტერატურული პირველწყაროს ძირითად აზრობრივ მოტივებს, ყოფის თელორიტს, კომედიურ ხასიათსა და სხვა თვისებებს, მაგრამ მიუხედავად ამისა, უნდა ითქვას, რომ ფილმი მაინც ვერ აიღს მოთხრობის მსატკურულ დონემდე.

შესაძლოა, ჩვენი აზრი ვინმემ პარადოქსად მიიჩნიოს, მაგრამ მაინც ვიტყვი, რომ სცენარის ლიტერატურული ვარიანტი თავისი სრულყოფით, ხასიათით, სტილით უფრო ახლოს დგას დავით კლდიაშვილის მოთხრობასთან, ვიდრე ფილმი.

ლიტერატურული ქმნილებისა და კინოფილმის ამგვარ დაშორებას განსაკუთრებით აღრმავეს სურათის ეკლექტიკური ხასიათი, რაც მას სრულიად განასხვავებს დ. კლდიაშვილის რეალიზმისაგან. ფილმის ამგვარი თვისება კი გამოწვეულია იმ ფორმით, რომელსაც დამდგმელები უშთავრესად მოქმედ პირთა დასახატად ირჩევენ. ხასიათების ერთი ჯგუფი წარმოდგენილია გროტესკული მანერით (ბეკინა, კირილე, არისტო, ელისაბედი და სხვ.), მეორე — რეალისტური საღებავებით (პლატონი, მელანო, ადვოკატი გვერდოვანიძე, დარიკო და სხვ.) შიგადაშიგ შეინშნება ნატურალიზმის ელემენტებიც, თვითმიწერი სცენები და ა. შ.

ფილმმა „სამანიშვილის დედინაცვალი“, სამწუხაროდ, ვერ განახორციელა კ. მარჯანიშვილის კეთილშობილური სურვილი — შეექმნა მკაცრად ჩამოყალიბებული ნამდვილი რეალისტური კინოკომედია. მიუხედავად ამისა, იგი მაინც რჩება რეალისტური კინოკომედის შექმნის თვალსაჩინო ცდად და საპატიო ადგილი უნდა დაეთმოს ქართული კინოხელოვნების ისტორიაში.

რაც შეეხება „სამანიშვილის დედინაცვლის“ სცენარს, ზოგიერთი ხარვეზის მიუხედავად, იგი წარმოადგენს ნოვატორული ხასიათის კინემატოგრაფიულ-ლიტერატურულ ნაწარმოებს, რომელიც თავისი მსატკურელი ღირსებებით, სპეციფიკური თვისებებით ქართული საბჭოთა კინოდრამატურგიის ისტორიაში უნიკალური ძეგლია.





შალვა ნუცუბიძე (ჯალრი ფილმიანი).

ფილმი ღილ პეასნიარჯე

ახლა არცთუ იშვიათად ქვეყნდება გამოჩენილი ადამიანების ცხოვრებისა და შემოქმედების ამსახველი წიგნები, რომლებზეც მუდამ დიდი მოთხოვნებიან. გამომცემლობების ამ კარგმა ტრადიციამ გაგრძელება პიოვა სამეცნიერო-პოპულარული და დოკუმენტური, აგრეთვე ტელეფილმების სტუდიებში, რომლებმაც უკანასკნელ წლებში არა ერთი საინტერესო ნაწარმოები შექმნეს ჩვენი ლიტერატურის, მეცნიერებისა თუ სამეცნიერო ომის მონაწილეთა სახელოვან წარმომადგენლებზე. საილუსტრაციოდ შეიძლება გავიხსენოთ ფილმები „აკადემიკოსი ნიკოლოზ მუსხელიშვილი“, „აკაკი ხორავა“, „გალაკტიონ ტაბიძე“, „სანდრო ახმეტელი“ და სხვ.

ბუნებრივია ის დიდი ინტერესი, რაც გამოიწვია ქართული საბჭოთა

ფილოსოფიური სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენლის აკადემიკოს შალვა ნუცუბიძისადმი მიძღვნილმა სატელევიზიო დოკუმენტურმა ფილმმა „აკადემიკოსი შალვა ნუცუბიძე“. ფილმისათვის სცენარი დაწერეს ესთეტიკის კათედრის დოცენტმა ვ. გოგუაძემ და რ. ხუნწარია. ფილმის რეჟისორია რ. ხუნწარია, ოპერატორი — ვ. წოწონავა, კონსულტანტი — ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ვ. ქვანახია.

... მაყურებელთა წინაა შალვა ნუცუბიძის მეცნიერული კვლევების ამსახველი კადრები. დოქტორი (მასხითი ო. მეღვინეთუხუცესი) მოგვითხრობს მეცნიერის იმ მრავალწლიან შრომასზე, რომელიც მან მოახზარა დიონისე არფოპაგელის სახელით მონათლული პეტრე იბერის

ვინაობის დადგენა-დამტკიცებას, გადავი „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ ენაზე ამტკყველებას, მრავალი მოწინავე ქართველი ფილოსოფოსის აღზრდას და სხვა საინტერესო მომენტებს აკადემიკოსის ცხოვრებაში.

დოკუმენტური კადრები ეკრანზე აცოცხლებენ შალვა ნუცუბიძეს, როგორც მგზნებარე ორატორს. შესტიკულაციის ნაირფეროვნება, რომელიც ნამდვილი არტისტიზმითაა დამყვენებული, მიმიკა, ფრთიანი სიტყვა, ყოველივე ის, რაც განუმეორებელ მიმზიდველობასა და დამარწმუნებელ ძალას მატება კლასიკური ლოგიკის მცნების ყალიბში მის ისედაც ჩამოქნილ ფრზას, წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს მაყურებელზე.

ფილმი „აკადემიკოსი შალვა ნუცუბიძე“ პირველი ცდაა დოკუმენტური საშუალებით ამ დიდი მეცნიერის კინემატოგრაფიული ენით ამტკყველებისა. მის ავტორებს ძალები არ დაუზოგავთ დასახული მიზნის მისაღწევად...

კადრებს შევყავართ მეცნიერის საკარნიდამო ნაკვეთში. აქ იგი საკუთარი ხელით უვლის და ამუშავებს ვენახს, თოხნის, ბარავს, კრფს. მიუხედავად აღნიშნული კადრების წმინდა დოკუმენტურობისა, მათში იგრძნობა ღრმა სიმბოლიზმი — შალვა ნუცუბიძე იმიტომ იყო სულიერად ძლიერი, ორიგინალური და იშვიათი ადამიანი, მოაზროვნე, მკვლევარი, რომ მტკიცედ იდგა მშობლიურ ნიადაგზე, ღრმად ჰქონდა ხალხში გადგმული ფესვები და მისი წარმატების სათავეც სწორედ აქედან გამომდინარებობდა.

აქვე უნდა ითქვას, რომ დოკუმენტური მასალის სიმცირემ რამდენადმე შეკვეცა ფილმის ავტორთა კეთილმოზილური სურვილი. სცენარისტმა და რეჟისორმა, რომლებსაც ყოველდღიურ საქმიანობაში მხარში ედგა და საქმიან დახმარებას უწყვედა პროფესორი ვ. ქვანახია, ძირითადად მაინც შეძლეს ჩანაფიქრის განხორციელება — ეჩვენებინათ მეცნიერი თვლილ თავისი ადამიანური თვისებები.



ფილმი „აკადემიკოსი შალვა ნუცუბიძე“ მარტო იმით კი არ არის მნიშვნელოვანი, რომ იგი ერთზელ კიდევ გაგვახსენებს ამ დიდებულ მამულიშვილს, არამედ იმითაც, რომ მას დიდი აღმზრდელითი ძალა აქვს. მომავალ თაობებს სამაგალითო ნიმუშად გადაეცემა შ. ნუცუბიძის შრომითი, მეცნიერულ-პედაგოგიური საქმიანობა. მეტი სიფრთხილე და წინდახედულება იქნება საჭირო აღნიშნული ფილმის რუსულ ენაზე გახმოვანებისას. ფილმს აუცილებლად დასჭირდება რუსული ტექსტის დამატება...

ამას წინათ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზში ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის ფაკულტეტის დეკანატმა, პარტიულ-რომ და პროფბიურომ მოაწყვეს აღნიშნული ფილმის ჩვენება-განხილვა. ფილმის დიდ მნიშვნელობაზე ილაპარაკეს პროფესორმა მ. ჭელიძემ, ფილოსოფიის ფაკულტეტის დეკანმა, პროფესორმა ვ. კილაძემ, დოცენტებმა ა. გონაშვილმა და გ. შუშუნაშვილმა და სხვ. მათ მიულოცეს ფილმის ავტორებს საინტერესო ნაწარმოების შექმნა, მიუთითეს ხარვეზებზე, ამავე დროს გამოთქვეს საჭირო მოსაზრებები, რომელთა გათვალისწინებით უთუოდ მოიგებს ფილმის რუსული ვარიანტი.

პროფ. ვ. ქვაჩიაშვიმ ვრცლად ილაპარაკა იმ სიძნელეებზე, რამაც ხელი შეუშალა ფილმის ავტორებს მუშაობაში. მან იქვე კმაყოფილებით აღნიშნა ტელეფილმების სტუდიის სამხატვრო საბჭოს ხელმძღვანელის, რეჟისორ რ. ჩხეიძის გულისხმიერება, რაც მან ფილმის ავტორთა მიმართ სურათზე მუშაობის პერიოდში გამოიჩინა.

დასასრულ, სცენარის ერთ-ერთმა ავტორმა, დოცენტმა ვ. გოგუაძემ მადლობა გადაუხადა დამსწრე საზოგადოებას განხილვაში მონაწილეობისა და საქმიანი შენიშვნებისათვის. დამდგმელმა რეჟისორმა რ. ხუნჯირიამ უნივერსიტეტს საუკრად გადასცა ფილმის ვეზემპლარი და კინოსურათზე მუშაობის დროს მოძიებული მრავალი საარქივო მასალა.

პრაქვალოვანი თეატრი და მისი პრობლემები

გიორგი შჩერბინა

წმლს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების კავშირის არსებობის 50 წლის იუბილეს ვიდღესასწაულებთ. ჩვენთან ერთად ამ დიდმნიშვნელოვან თარიღს მსოფლიო ხალხებიც აღინიშნავენ. ერთა თანასწორუფლებიანობა, ძმურ კავშირში მათი გაერთიანების შესაძლებლობა, მტკიცე მეგობრობისათვის, ურთიერთდამხარებისა და სულიერად ურთიერთგამდირებებისათვის პირობების შექმნა — აი, პრობლემები, რაც დიდი ხანია ადელევეს კაცობრიობას. ეროვნული საკითხის გადასაჭრელად კაპიტალისტური წყობა უძლური აღმოჩნდა; უფრო მეტიც, იმპერიალიზმმა ეს მტკიცეული საკითხი უკიდურესად გაამწვავა. მხოლოდ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გამარჯვება რუსეთში და პირველი სოციალისტური სახელმწიფოს შექმნა იყო ამ პრობლემის ახალი და, როგორც ისტორიამ დადასტურა, ერთადერთი გზის დასაბამის მიმცემი, მისი გადამჭრელი, რომელმაც განაპირობა დიდი და პატარა ერების შეერთება პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის ბაზაზე, მათი შეიარაღება მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობით დიდი სოციალური მიზნების განსახორციელებლად.

ერთ შოლიან სახელმწიფოდ გაერთიანებულმა საბჭოთა რესპუბლიკებმა ნახევარი საუკუნის მანძილზე უდიდეს წარმატებებს მიაღწიეს. დღეს ანაყად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ჩვენს ქვეყანაში ერთეული პრობლემა გადაჭრილია და დროით შემოწმებული.

საკვ. XXIV ყროლობაზე მოკავშირე რესპუბლიკების დელეგატები ერთსულოვნად აღნიშნავენ იმ დიდ წარმატ-

ბეზე, რასაც მათმა ხალხებმა მიალწიეს ეკონომიკისა და კულტურის დარგში. და ამ ძიწვევითა აირველწყაროდ ასე- ის სოციალისტური რესპუბლიკების ძმურ კავშირს დასე- ლებდნენ.

ყაზათის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომი- ტეტის პირველმა მდივანმა დ. ა. კუნავევმა ეს აზრი ზედმი- წვევით ზუსტად ჩაითაყალიბა: „საბჭოთა ყაზახეთისა და ყველა მიმხვ რესპუბლიკის სოციალურ-ეკონომიური მიღ- წვევები, — თუკა მას, — ეს არის ჭეჟსარტიტ ტრიუმფი ლე- ხიური ეროვნული პოლიტიკისა, ეს არის ისტორიული მონ- ნაპირარი ჩვენი საზოგადოებრივი და სახელწმინფოებრივი წყობილებისა. ყველა ეს წაომატება ჩვენი ევეყის ხალხთა მუდმივი ურთიფოთდაძარების წყალობითაა თიწვეული“.

შეგონო კულტურის საკითხებსა, სომხეთის კომუნისტუ- რი პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ა. ე. ქორინიანი ამბობდა: „საბჭოთა სოციალისტური კულ- ტურის დაძახსიათხეული ნიშანი ღრმა ინტერნაციონალიზ- მია. ეს ინტერნაციონალიზმი, წმიდთაწმიდა და ურდვევი მფლობრობა საბჭოთა ხალხებისა, გახლავთ მატერიალური და სულიერი ციფრების დარგში ყველა ჩვენი მიღწევის საფუველი“.

საბჭოთა ხალხების სოციალურ-ეკონომიური და კულტუ- რული განვითარება ხდებო მფობრულ დამოსვერობი, ძმურ კავშირში; ისინი ერთხანთს ეხმარებიან და ერთმანთსე ეგუნენას ახდენენ. მიმდინარეობს განწწყვევული პროცესი ერთა დაძალოებისა, ხდებო ეროვნული ჩაიორჩენილობის გადმონაშთი ლიკვიდაცია, მაგრამ, ამასთან ერთად, ხალ- ხთა საუკეთესო თვისებების განვითარებას ფართო ასპა- რენი ეთმობა.

„კულტურის დარგში, — ამბობდა თურქმენეთის კომუ- ნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდი- ვანი მ. გაპუროვი სკკპ XXIV ყრილობაზე, — მიმდინარე-ობს ერთა დაძალოების აქტიური პროცესი. ეროვნული ხე- ლოვნებისა და ლიტერატურის ბგერი დიდნიშენელოვანი ნაწარმოები სულ უფრო და უფრო ინტერნაციონალურ თვი- სებებს იძენს. საკუთარი ძალისხმევით აღწვევენ რა ასეთ სი- ნაღდეებს, ერები საერთო კულტურასთან წილნაყარნი ხდე- მიან, საბჭოთა საზოგადოების საერთო კულტურის ჩამო- ყალიბების თანამონაწილეება გვევლინებიან, ამასთანავე, იმწმება ყველა პირობა წარმოების, კულტურისა და ყოფის დაწმენი თითოფული ერის საუკეთესო ტრადიციების გაფურ- ჩებისა და განვითარებისა“.

აქ შემთხვევით როდია დასახელებული ხელოვნებაში თითოფდა ერთმანეთის საწინააღმდეგო ორი მიმართულება — ერთიანი საბჭოთა სოციალისტური კულტურის შექმნა და საუკეთესო ეროვნული ტრადიციების განვითარება... ცნობილია, რომ კულტურის დარგში, განსაკუთრებით ხე- ლოვნებაში, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის სინთე- ზის პრობლემა ერთმ რთულია. აქ არ გამოძვება ანალი- გიად, მაგალითად, საცხოვრებელი ბინის ევოლუცია. მოგვს სენებათ, რომ თურქმენები, რომლებიც ჯერ კიდევ ახლო წარსულში მომთაბარებობდნენ, იმ დროისათვის მათთვის მისასერებელ კარებში, ჩარდახებში ცხოვრობდნენ. მაგრამ დამკვიდრდნენ რა ერთ ადგილას, კარებისა და ჩარდახე-

ბი: ნაკლებად ჩვენი დროისათვის ტიპურ ბინებში ცხოვ- რობენ. საცხოვრებელ პირობებს განსაკუთრებით ადვილად შეეგუა ახალგაზრობმა. ახლა ჩარდახებითა და კარებით მიწყესები და, გამონაკლის შემთხვევებში, მოხუცებელთა თუ სარგებლობენ, რომლებიც ასე არიან შეწვეულები ცხოვრ- ბის ასეთ პირობებს, რომ სახლთან ახლოს კარებიც უდგათ, თუქმა ზამთარს იქ აღარ ატარებენ.

ხელოვნებაში კი ასე არ ხდება! მაგალითად, თურქმენულ ტომებს განვითარებული პოეზია და მუსიკა აქვთ, მაგრამ ხალხური ცეკვები საერთოდ არ ჰქონიათ. ერთ ადგილას დამკვიდრებამ და შეერთებამ, რაც 1924 წელს შუა აზიის ხალხთა ეროვნული გამიჯვრის შემდგე მოხდა, ცეკვების შექ- მნის სურვილი წარმოშვა და საბჭოთა ხელისუფლების წლე- ბში, სხვათა შორის, სხვა ხალხების მფობრული დაძმა- რებით, მათი ეს ბუნებრივი სურვილი კიდევ გახსობცივდა. იმაე რა ეროვნული მუსიკის საფუველზე, ხალხურმა ცეკ- ვამ მალე დიდი პოპულარობა მოიპოვა. ახლა რესპუბლი- კაში სარე ძალზე საინტერესო პროფესიული ანსამბლები.

სამწუხაროდ, პრობლემები ეროვნული სპეციფიკისა, ეროვნული ხასიათისა, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურ-ის თანაფარდობა სოციალისტური კულტურის ჩამოყა- ლიბებისა ჯერ კიდევ საკმარისად ღრმად არ არის შემუშა- ვებული თეორიისა. რამდენიმე წლის წინათ „ლიტერატურ- ნიხა გაზეტას“ ფურცლებზე ამ საკითხების ირველივ გახლ- და დისკუსია, მაგრამ ფუნდამენტური კვლების დასაბამად ვერც ეს დისკუსია იქცა. ცხოვრება კი ამასობაში პირობე- ბა და თავისი თემა მიდის. როგორც ვნახეთ, ვითარების XXIV ყრილობის დელეგატთა გამოსვლებმა დადასტურ- ეს, თუ წლით წლობით როგორი უფრო ხელშეახები ნა- ყოფი მოაქვს სოციალისტური ერების დაძალოების პრო- ცესს.

თეორია, როგორც ცნობილია, პრაქტიკის დასახმარებ- ლადაა მოწოდებული, რათა ცხოვრების პროგრესული პრო- ცესები დაწეჭარის და წარმართოს.

ბოლო წლებში გაიზარდა ინტერესი მრავალეროვანი საბ- ჭოთა თეატრის განვითარების პრობლემებისადმი. გამოჩ- ხდა ისეთი სერიოზული წერილები, როგორცაა ა. ქორინი- ანის „სოციალისტური ქვეყნების კულტურული განვითარე- ბა“, ა. არნოლდოვის „სოციალისტურ კულტურათა მეგობ- რული კავშირი“, გ. კომის „ენგელსი და სოციალისტური კულტურისა და ხელოვნების შოგიერთი პრობლემა“, რომე- ლიც შეხება „კომუნისტში“ დაისტამბა, გაზეთ „პრავდაში“ დამბედილი მ. ხალუმსამელოვის „საბჭოთა კავშირის ხალხთა ლენინური მეგობრობა“, ჟურნალ „ნევაში“ გამოქ- ვეხებული ა. ივსუიტოვის „ლენინი და ეროვნული კულ- ტურა“ და სხვა. გამოსაცემად მოადგება ა. ანასტასიევის წიგნი „45 ენაზე“ და კრებული — „ინტერნაციონალური ეროვნული“. სრულიად რუსეთის თეატრალურმა საზოგა- დოებამ ტარტუხა და ნაოჩიკში მოაწყო საინტერესო თეო- რიული კონფერენციები, სსრუ მატყართა კავშირმა ანალი- გიური სემინარი ჩატარა თბილისში.

საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკების 50 წლის იუ- ბილეს სადღესასწაულო ზურგდთან, საბჭოთა კულტურის ამ ძირითად პრობლემებზე სასურველია ყველა თეატრალუ-

რი საზოგადოების ყურადღების გამახვილება, საჭიროა დისკუსიის საგანად გაეცით ზოგიერთი რთული საკითხი. სასარგებლოა, ამ მხრივ დასახლებულ კონფერენციებზე გამოთქვნილი აზრებისაც თუ ფართო საზოგადოებრიობისთვის ხელმისაწვდომად გაეცეთ.

ემოციონალი და ინტერნაციონალური

ამას წინათ გახლდით რუმინეთის ქალაქ ტემიშარაში, რომელიც იმ მხრივაც არის ნიშანდობლივი, რომ თვით ქალაქისა თუ მისი გარეუბნების დასახლებვა მრავალეროვნია. უპირატესი მათ შორის რუმინელები, უმცირესები და გერმანელები არიან. ტემიშარაში, საჭიროებისამებრ, სამი დრამატული თეატრია: რუმინული, თანერული და გერმანული. საბედნიეროდ, სამივე თეატრის უნაპრომოციოებში მოიხსნა შეხვედრა; ეს შეხვედრები მეგობრულ დისკუსიებად გადაიქცა.

დისკუსია ჩემმა შეკითხვამ წარმოშვა: სდგამს თუ არა ტემიშარას რუმინული თეატრი უნგრულ და გერმანულ პიესებს და, შესაბამისად, უნგრული და გერმანული თეატრები თუ დგამენ რუმინულს? ამ შეკითხვაზე ასე მიპასუხეს: სამივე თეატრის მსახიობებმაც და მაყურებლებმაც თავი-სივლით აღიბუნენ სამივე ენას და ამიტომ უმჯობესია უნგრული პიესა მოისმინო უნგრულ თეატრში, გერმანული — გერმანულში და რუმინული — რუმინულში.

აიტყვას და ეს აზრი, რუმინული თეატრის რეჟისორმა ითან ტაუბმა დისკუსიასთვის მისთვის დამახასიათებელი სიფიქსი დაიწყო იმის მტკიცება, თუ რაოდენ გაუმართლებელია პიესის სხვა ენებზე თარგმნა და ამ არაფერშიც დასადასტურებლად თქვა: მოსოვლები ჩემზე ყველაზე დიდი მთაბგდელეობა მხატვი დადგომლა ჩემთვისა და მცირე თეატრის მიერ წარმოდგენილმა ოსტროვსკიმ მოახდინაო. არც ერთი რუმინული თეატრი, — ამტკიცებდა ჩემი ოპონენტი, — ანდა სხვა, რომელიც გნებავთ, ეროვნული თეატრი ჩემთვისა და ოსტროვსკის ასერვიად დადგმას ვერ გასახორციელებს და რუსული თეატრაც კარაჯალეს პიესებს ისე ვერ თამაშებს, როგორც ამას მის სამშობლოში თამაშობენ. ყოველი გენიალური პოეტი ბევრს კარგავს თარგმნაში!

ლოგიკურია? დიხს. მაგრამ არა მგონია, ბოლომდე სწორი იყოს. კამათს, ბუნებრივია, შეესაბამებდ მეციცივანა და ბოლოს და ბოლოს მოკამათინო ორგვარ დასკვნამდე მივედით: თარგმნილი პიესების დადგმა კამადიდრებს რეპერტუარს და დამოაჩენს რაღაც ახალს, მოულოდნელს, შესაძლოა ამ პიესების დიახაზობის გაფართოებაც. მაგრამ, მეორე მხრივ, უთუოდ, არის ისეთი ნაწარმოებები, რომელნიც პრაქტიკულად სხვა ენაზე ადაპტირებას ვერ იტანენ; ერთი სიტყვით, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, არის პიესები ანტრანაციონალური ქვლადობისა და არის — უადრესად ეროვნული.

ჩემთვის მთელს მსოფლიოში იდგებმა, ოსტროვსკი თითქმის — არა, ეს სულაც არ უყვანს ხაზს რომელიმე ავტორის უპირატესობას, მთი უმჯობეს, რომ ოსტროვსკის პიესები იდგმებოდა, და ზოგჯერ წარმატებითაც, საბჭოთა კავშირის

ხალხებისა და სოციალისტური ქვეყნების თეატრებში („ჭეჭა-ჭეჭილი“ — ყაზახეთის აკადემიური, „მგლები და ცხენები“, „ტლანტევი“ და თაყვანისმცემლები“ — ლატვიის აკადემიური, „ტყე“ — გერმანულ ფოლკსბიურ და ა. შ.) ნიჭიერი პოლოხელი დრამატურგის — ბრილის პიესების თარგმნა რუსულ ენაზე წარმატებით ვერ დაგვირგინებდა, მე არც ვიცი, მის თარგმანს რომელიმე სხვა ენაზე რომ რგებოდა წარმატება. მისი პიესა „ადაპის დღე“ ისე ღრმად უკავშირდება პოლოხურ ფოლკლორს, ადათ-წყესს, ისტორიას, ეროვნულ კლასიკასთან იმდენი პარალელითაა დაკავშირებული, რომ არაპოლოხელისთვის მისი გაგება ჭირის. ანალოგიურ მაგალითად ჩვენში ი. გლინსკისის ლიტატურის ისტორიული პიესა „მორჩილების სახლი“ გამოდგება.

და მაინც, მხატვრულად მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები დრამატურგიისა, რომლებიც აიტყვებოდა მხოლოდ ერთ ხალხსა თუ ერთმანეთთან დაახლოებულ ხალხებს და არ აინტერესებს დანარჩენებს — ცოტაა. ასეთები, როგორც წესი, გამონაკლისია. თითქოსდა ინტერნაციონალური ქვლადობის მრავალი პიესის ბედი ხშირად გართულეულია. ა. არზუხვის „ირეკტასის ისტორია“ თავის დროზე ყველაზე უფრო ხშირად რომ მიდიოდა ჩვენში — წარმატების დიდი დაიდა ბევრ ქვეყანაში (მათ შორის ტემიშარას რუმინულ თეატრში), მაგრამ საქართველოში ორჯერ დაიდა რუსთაველის თეატრში და ორჯერვე ჩავარდა. ტარტუს კოსმურენციისა კ. რუდნიცემ გაიხსნა შემთხვევით, როცა იგი დაღესტანში „უშითვის“ პრემიერას უსწრებდა; ლარისს თამაშობდა შესანიშნავი მსახიობი ბ. შურადოვა; და მაინც, მაყურებელი ვერ მიხვდა, ხა ხდებოდა პიესაში. როცა ლარისს ტრავადია დაიწყო, დარბაზში ხარხარი ატყდა. მაშინ მურადოვამ ავანსცენიდან რუსულად მიმართა დარბაზს: „როგორ არა გრცხვნიათ, რა გაცინებთ?! ქალის ასეთ სიმძიმისზე განა სიცილი შეიძლება?!“.

იწვიათი შემთხვევა, მაგრამ სულაც არ არის ანეკდოტური! არის პიესები (თუნდც საზოგადოდ აღიარებული კლასიკიდან, როგორცაა, მაგალითად, ოსტროვსკის „უშითვის“), რომლებიც შეიძლება ვერ გაიგოს იმ ხალხების ბევრმა მაყურებელმა, რომელმაც ზეგ-ჩვეულებებს ისინი ვერ-ნააღმდეგებია... აღქმის საკუთრივაც ხომ არსებობს?! ისტორიული თუ სოციალური კატეგორიაც! ასეა, ამას ვერსად გავეცდებით.

საინტერესოა გაიხსენოთ, თუ რას წერდა ამის თაობაზე თვით ოსტროვსკი. „რუსეთში დრამატული ხელოვნების მდგომარეობის შესახებ დღეს“ — ასე ეწოდება ჩანაწერების სადაც ვკითხულობთ: „ისტორიამ დიდი და გენიალური უწოდა იმ მწერებელს, რომლებიც მივილი ხალხის გასაგებად წერდნენ და მხოლოდ იმ ნაწარმოებებმა იციცხლეს საუკუნეების მანძილზე, რომლებიც ჭეშმარიტად ხალხური იყვნენ შინ; ასეთი ნაწარმოებები დროთა განმავლობაში გასაგები და ძვირფასი ხდება სხვა ხალხებისთვის და ბოლოს და ბოლოს მთელი ქვეყანისთვისაც“.

ოსტროვსკი ამას დიდ მწერლებზე ლაპარაკობს და მასაც კი უაზროსდგა, რომ საკვებით აღიარება უცებ არ ხდებაო. ამ მხრივ უფრო რთულად დგას საკითხი თანამედროვე

დრამატურგიისა და იმ ძველი პიესების მიმართ, რომელნიც კლასიკურად ვერ იქნენ. ამ საკითხის ირგვლივ ტარტუს კონფერენციაზე შემთხვევით როდი გაჩაღდა კამათი. გ. ქაშელის სახელობის თათრეთის აკადემიური თეატრის მთავარმა რეჟისორმა მ. სალიძემანოვმა დაიცვა თათრული პიესა „ცისფერი შალი“, რომელიც, თურმე, მისი სიტყვით, ვერც ერთ დრამატურგიულ კახონს ვერ ექვემდებარება; ერთი მოქმედება მორფესთან კავშირში არაა, „ბოროტება პირდაპირ ბოროტებაა, სიკეთე — სიკეთე“ და ა. შ. მაგრამ პიესა ავგრ უკვე ორმოცდათხუთი წელია დიდი წარმატებით იდგმება ყველა ქალაქში, სადაც თათრები ცხოვრობენ და, ასე ვთქვათ, მსოფოცა და ლენინგრადშიცო. მ. სალიძემანოვი ამტკიცებდა, რომ თეატრ „ვახეშეინეს“ ესტრუქონ დასი ამ პიესას ვერ ითამაშებს და თათრეთის მხაზითობება კი იქვე რომ წარმოადგინოს ესტრუქონ სავანე, სულ ერთია, ესტრუქონი მაყურებელი მაინც ვერ გაიგებსო...

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პიესა მსატრეულად სუსტია, მაგრამ თათარ მაყურებელს უყვარს. ამ ფენომენის ასსანადლიცაა: „ცისფერი შალი“ მუსიკალური დრამაა და მთელი სპექტაკლი პოპულარულ თათრულ სიმღერებზეა აგებული, სიუჟეტიც კი ცნობილი სიმღერის მიხედვითაა შექმნილი, რომელსაც აგრეთვე „ცისფერი შალი“ ეწოდება. მ. სალიძემანოვი ამტკიცებს, რომ მსავალი პიესები რეპერტუარისთვის აუცილებელია — მაყურებელი, რომელსაც ამ სპექტაკლის ეროვნული სიმღერები მიზიდავს, სხვა წარმოდგინებებს ივლისო.

თეატრის ეს „სპექტაკლი“ ხერხი არ გაიზიარა ლენინკანის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ვ. კახანავანმა. მან თქვა, რომ, სამწუხაროდ, ასეთი „ცისფერი შალი“ ყველა ეროვნულ თეატრს გააჩნია და სად წავალთ, თუ სცენას მსავალი სპექტაკლებით დავანავიანებთ. ამგვარი ხრიკებით მაყურებლის მიზიდვისა რა მოგახსენოთ და აი, მსატრეულ გამოვინებს რომ შევრყვინოთ, ამას თქმა არ უნდაო. ასეთი პიესები, — დასძინა მან, — გზას უშვამავენ ჩემთვის, გორკის, შექსპირს...

თავის გამოსვლაში ვ. სახნოვსკი-პანკევი ამტკიცებდა, რომ ჩვენში ორი ტიპის დრამატურგია არსებობს, ერთი — ყველაზეთვის გასაგები, ყველაზეთვის სანტიერესო, რომელნიც ინტერნაციონალური და ეროვნული ორგანულადაა შეწყვეტილი და მეორე — სხვა ტიპის დრამატურგია, რომელიც მხოლოდ თავისი ხალხისთვისაა გასაგები. ამასთან ერთად მან განაცხადა, რომ მეორე ტიპს არამც და არამც არ ეცნობო.

მის ოპონენტად მისსკელი თეატრმცოდნე ო. სანნიკოვი გამოდგა. ჩვენ თუ ხელოვნურად მხოლოდ ინტერნაციონალური დრამატურგია შექმნილი, — ამბობდა იგი, — ჩვენარნა არ ავკიდებმა, რადგან ყოველი თეატრის ამოცანაა, უკანსების თავისი ხალხის სულიერ მოთხოვნილებებსო. თავისი აზრის საბუღურტარაციოდ ო. სანნიკოვმა კუბის თეატრის კოლექტივი დააასახელა, რომელსაც მიზნად დაესახა, რადაც არ უნდა დაედიომოდა, „მსოფლიო თეატრის დონედე“; ამდღებულყოფი და მოწყვეტილია რა ეროვნულ ნიადაგს, მხოლოდ „იონესუსებური“, „პაქტესებური“ პიესები დავუდგამს; ბოლოს და ბოლოს, თეატრს საშინელი კრახი გა-

წვდია და იძულებული გამხდარა კუბის მიყრუებულ რაიონებს დაბრუნებოდა, რათა ხალხს დაახლოებოდა და მისი იხტრუქებით ეცხოვრა.

ფიგრობო, ოთივე ორატორის გამოსვლაში ჭეშმარიტების მხოლოდ ნაწილია. მათ მსჯელობებში არასამართლიანაა დავათვალისწინებელი როგორც სოციალისტური კულტურა, ისე ხელოვნების კლასიციზმი შიხარისი. რა თქმა უნდა, მწერალმა ხაწარმოები თავისი ხალხისთვის, თავისი ერისთვის უნდა შექმნას, მაგრამ ამასთანავე შეუძლებელია არ გაითვალისწინოს საბჭოთა მოქალაქის დაილექტიკური ურთიერთობა საბჭოთა ხალხების ყველა ეროვნებასთან, გასათვალისწინებელია მთლიან სოციალისტურ ხელოვნებასთან კავშირი.

ხედმეტი არ იქნება, თუ ორი კულტურის ლენინურ თეორიას გაავსენებთ. იგი ამ დისკუსიაში, ფიგრობო, ბევრ რამეს მოჰფენს ხალხს: „ორი ერთა თითოეულ თანამედროვე ერში...“ — წერდა ლენინი შრომაში „კრიტიკული მნიშვნელობა ნაციონალურ საკითხზე“ — არის ორი ნაციონალური კულტურა თითოეულ ნაციონალურ კულტურაში. არის ევლიკორუსული კულტურა პურიმეგვიზების, გუჩუვებას და სტრუვეებისა, — მაგრამ არის აგრეთვე ევლიკორუსული კულტურა, რომლის დამახასიათებელია ჩერნიშევსკისა და კლუბახოვის სახელები“.

ბევრი რამ შეიცვალა მას შემდეგ, როცა ვ. ი. ლენინი ამ სტრუქტურებს წერდა. საბჭოთა ხალხებმა უკვე შექმნეს ერთიანი სოციალისტური კულტურა, შინაარსით ერთიანი და ფორმით მრავალფეროვანი. მოსპო ბურჟუაზიული ნაციონალიზმის რეციდები. მაგრამ ლენინური აზრი კვლავაც აქტუალურია, რადგან მასში ეროვნულ კულტურასთან მისკლის ერთადერთი სწორი მეთოდოლოგიაა ჩამოყალიბებული.

დღეს სოციალისტურ კულტურაში საერთოდ არც შეიძლება დაუპირისპირდეს ერთმანეთს ეროვნულია და ინტერნაციონალურის გაგება. საბჭოთა ხელოვნებაში ჭეშმარიტი მსატრეების ეროვნული ნაწარმოებები ყოველთვის ახლთა ერთმანეთთან და სხვა ხალხთათვისაც იმითმა გასაგები, რომ თანამედროვე პიესების უმრავლესობა საბჭოთა ხალხის ცხოვრებას ასახავს. რომელ ერსაც არ უნდა ეკუთვნოდნენ ისინი, საერთო იდეალებით, საერთო წარმატებებით, საერთო პრობლემებითა და სიძნელეებით, მაინც გასაგებია დანარჩენი ხალხებისათვის. ხელოვნების პარტიკულთა, სოციალისტური რეალიზმის საერთო მეთოდი — აი, საფუძველი მრავალფეროვანი საბჭოთა შემოქმედებისა. საბჭოთა ხელოვნება თავისი არაით ინტერნაციონალურია. და რომ ერთი რომელიმე პიესა უფრო მეტად გამოხატავს ეროვნულ ხასიათს, ხალხის სულისკვეთებას, ხოლო მეორე — უფრო ნაკლებად — თეატრისთვის დღეს ეს არ არის მთავარი. მიაქციეთ ყურადღება იმ გარემოებას, რომ ბევრი ეროვნულ პიესაში მოქმედ პირთა შორის სხვა ერის წარმომადგენლები თითქმის ყოველთვისაა. სწორედ ეს გამოხატავს ჩვენს რეალურ სინამდვილეს, ჩვენს ცხოვრებას, საბჭოთა კავშირის ხალხები რომ დღეს ერთმანეთს მხარამხარა შრომობენ. მე ფიგრობო, რომ, როცა ვ. სახნოვსკი-პანკევი ინტერნაციონალური დრამატურგია მხოლოდ

ერთ ხალხსთვის გასაგებ დრამატურგიას დაუპირისპირა, მხედველობაში ჰქონდა არა ერთენული, არამედ ცუდი დრამატურგია, უფრო სწორად, ერთი წოდებული „ადგილობრივი“. რუსეთის პერიფერიების ქალაქების თეატრების რეპერტუარში ხშირად ნახავთ ისეთ პიესებს, რომლებიც ადგილობრივ თემსავე შექმნილი ადგილობრივი ავტორების მიერ. მხატვრულად სუსტი, ხშირად უსუსური ასეთი პიესები არც თუ ისე იშვიათად სარგებლობენ წარმატებით თავიანთი ქალაქებში. ეს ძირითადად იმის გამო ხდება, რომ მათი ავტორები ადგილობრივ პრობლემებზე, ადგილობრივი მნიშვნელობის ისტორიაზე აკებენ სიუჟეტს. თუმცა, საბჭოთა ხელოვნების ამოცანები ასეთი სიყვარულსკენ როდია მიმართული. მისი ძირითადი ამოცანა საბჭოთა სამშობლოს საერთო სიყვარულს უნდა გამახსოვროდეს. „ძირითადი არის, რაც ერთეულ კულტურათა დაახლოების პროცესში ხდება ჩვენში, — წერს გ. ხალმუხამედოვი გაზეთ „პრავდაში“, — ფორმატს მრავალფეროვნებისა თუ მათი სპეციფიკური კოლორატის გაქრობაში კი არ გამოიხატება, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ურთიერთგაგებებას და ურთიერთგამდინდრებას, რათა ერთობლივი ძალით დამსდითონ მოძველებული, არქაული ელემენტები და განავითარონ და განამტკიცონ ის მათალწმნობრივი და მალაშენებელი ტრადიციები, რითაც ყოველი ერთეული კულტურა შეძლებს დააკმაყოფილოს როგორც თავისი ხალხის, ისე სხვა ეროვნების ხალხების კულტურული მოთხოვნილება“.

როცა გ. ხალმუხამედოვი თეატრ „ვენემიონის“ სპექტაკლი „ამფარნი მულაი“ ახსენა და თქვა, რომ მასში არ არის „მათლი დიხე ინტერნაციონალურისო“. კარგად ირწმუნა დარბაზიდან რეპლიკა სრულად: „იქნებ, უბრალოდ, პროფესიული დიხე აკლია“?

მე შეგონა, კ. ირთი მართალია. ისეთ ხელოვნებაში, როგორც თანამედროვე თეატრია და რომელსაც ერთიანული ფორმა არ გააჩნია და ჩვეულებრივ ერთიანულ თეატრად იწოდება, ერთეული საწყისის გამოვლენების გაკება და კლდეა ძირითადი მათალმხატვრული ნაწარმოებების, მალაშენობრივი სტრატეგიის მატალიზაციის ხდება...

ისეთი ფოლკლორული ხელოვნება, როგორცაა ცნობილი, მხოლოდ გამომხატველი ერთიანი ფორმით ხასიათდება უზენაესი ციკლა აშკარად განსხვავდება ქართული, სომხური ანდა რუსული იარაღებისაგან. მაგრამ უზენაესი კლასიკური ბალეტისა და ქართული, სომხური თუ რუსული კლასიკური ბალეტის შორის ერთნული (და არა პროფესიული) განსხვავების შემწნევა ჰარს. ის განსხვავება შეიძლება ვივარდინო და გაავითონ ძირითადად დიხე სტრატეგიით და არა მარტო კორდნატორებსა თუ გასართული სოლისტს, რომელიც წამყვან როლს არ ასრულებს, ეს შეეჩინეს.

კლასიკური ბალეტის განსახილველი პრობლემის ანალიზისათვის იმიტომაც გამოდგება, რომ მას უფრო გამოკვეთილი ფორმა აქვს და ბალეტისის თითქმის ყოველ მოძრაობას თავისი სპეციალური ტემინი გააჩნია (ფურტა, ბატანი, ჟეტე და ა. შ.). კლასიკური ბალეტის ენა ინტერნაციონალურია. მსოფლიოში ქორეოგრაფიული სასწავლებელი ბევრია, მაგრამ საბალეტო სკოლები — ცოტა. არსებობს რუსული საბალეტო სკოლა, ფრანგული, იტალიური. მაგრამ არ არსებობს ნორვეგიული, ესპანური, თუმცა ნორვეგიელებსაც და ესპანელებსაც ოპერისა და ბალეტისის თაობაზე „ერთნული“ თეატრები აქვთ. მას, ეს შემთხვევაში შეიძლება ნორეგიული, ესპანური ბალეტზე ლაპარაკი? რაღა თქმა უნდა, არა მასინ, როცა ისინი „კოპიას“ ან „გედის ტბას“ დაამედ, არამედ იმ შემთხვევაში, როცა ერთეულ ბალეტს შექმნიან, ე. ი. როცა მუსიკა და ლირიკული მკითხვარად გამომხატველი ერთნული ხასიათს ატარებს. მაგრამ ამასთანავე, თუ ასეთი ნაწარმოებები მალაშენებელია, მსოფლიო ქორეოგრაფიის კუთვნილებად თუ არა, ადგილობრივი მნიშვნელობის სპექტაკლებად მაინც გადაიქცევა.

ამ მხრივ ცოტა სხვაგვარად დგას საქმე დრამატულ თეატრში. ფორმა პიესისა და სპექტაკლისა აქაც სტაბილურია. დრამატურგიისა და თეატრის შორის კანონი კი იცვლება, მაგრამ ძველბრძნული თეატრიდან მოყოლებული, ძირითადი პრინციპები იგივე რჩება. ენა კი, რომელიც მსახიობები მეტყველებენ — სხვადასხვაა. და პირველი, რაც სხვადასხვა ხალხთა თეატრებს განსხვავებს — ენა. ხოლო ორიგინალური დრამატურგია ამ ერთეულის ენასაც ნიშნავს და თავი ხელის ცხოვრებასაც, რომელიც მასში გამოიხატება. ენა უაღრესად ერთნულის საწყისია, ხოლო ამ ერთეულში გამოხატული ხალხის ცხოვრება ერთნულიცაა და ინტერნაციონალურიც. ერთნული და ინტერნაციონალურის შორის წინათმთავრობა ისევე არ არსებობს, როგორც ეს საბჭოთა ხალხებს შორის არ შეინიშნება.

ფორმალურად აყვლა პიესას შეიძლება გუწოდოთ ერთნული იმ ენის მიხედვით, რომელზეც იგი შექმნა, მაგრამ სინამდვილეში ერთნული მხოლოდ მაშინ იქნება, თუ მასში გადმოცემულია ცოცხალი ერთნული ხასიათები, ტრადიციები, ადათ-წესები და კიდევ ბევრი რამ, რაც იმ ხალხის სულს გამოხატავს, და ყოველივე ეს, როგორც წესი, ყოველთვის დიდი მხატვრების მიერ თუ ადალველი. ერთნული ინტერნაციონალურის ამაღლება, რათა ინტერნაციონალურით ერთნულიც ამაღლდეს, — აი, ყველაზე უფრო ნაყოფიერი, შემოქმედებითი გზა დრამატურგიისა.

დრამატურგია არის ხალხთა შორის ურთიერთობისა და ურთიერთგაგების დიდი საშუალება.



საკრუსონე კომპლექტი.

ქუთაისური ბროლი

ტარიელ ხათასი

მინის წარმოებას ჩვენი უძველესი ისტორია აქვს. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად საქართველოს ტერიტორიაზე ნაპოვნი მინის ნივთები ძველი წელთაღრიცხვის მესამე ათასწლეულით თარიღდება. ჩვენამდე მოღწეულია მინის უძველესი ტურჭელ-სამკაულები, რომლებიც ნაპოვნია „ამირან-გორასა“ (ახალციხე) და ქვაციხეში (გორის რაიონი). მაგრამ ესთეტიკისა და ტექნოლოგიის თვალსაზრისით, ყველაზე მნიშვნელოვანად უნდა ჩაითვალოს წალკის ერთ-ერთ ყორღანში ნაპოვნი ოქროსქუსლიანი მინის სასმისი.

იგი ყურადღებას იქცევს მისი შემქმნელის დახვეწილი გემოვნებითა და ოსტატობით, რაც ჩვენი შორეული წინაპრების მაღალი კულტურის დამადასტურებელია.

მინის ტურჭელი და სამკაული იმდენად პოპულარული იყო ძველ საქართველოში, რომ მათ ძვირფასი ლითონებისა და ქვების გვერდით აყენებდნენ. მინა აისახა სიმღერებსა და პოეზიაში, იგი შედარებისა თუ მეტაფორის მდიდარ წყაროდ იქცა. ამაზე მეტყველებს თუნდაც „ვეფხისტყაოსანში“ უხვად გაბნეული სტრიქონები, როდღემაც პოეტი გამიჩინებ-

სა თუ მოვლენების დახასიათებზე. წერისათვის ძვირფას მინას მიმართავს:

„ბროლი-ბადახშისა თლილისა“...
 „ბროლი-მინა საცნობარისა“...
 „პირად ბროლი-ბადახშისანი“...
 „ბროლი-ლაღა ღვარი ნარგიზთათ მოსდის გვირისა ღარითა“... და სხვ.

მაგრამ დაუსრულებელმა და პყრობითმა ომებმა, საქართველოს მრავალჯერ აოხრებამ შეარყია არა მარტო ქვეყნის პოლიტიკურ-ეკონომიური სიძლიერე, არამედ განადგურების პირას მიიყვანა მინის წარმოებაც, რომელიც XIV საუკუნიდან უმნიშვნელო ფუნქციას ასრულებს სასოფადოების ყოფაცხოვრებასა თუ კულტურაში. მისი აღორძინება და ახალ, მაღალ სიმაღლეზე აყვანა დაიწყო მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების პერიოდში.

დღეს საქართველოში მინის მრავალი მძლავრი საწარმოა, რომელთა შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ქუთაისის მინის ტარის ქარხანას. მისი საპროექტო სიმძლავრეა 54 მილიონი ქილა წელიწადში. ორ ათეულ წელზე მეტია, რაც ამ ქარხნის მშრომლები შესანიშნავ შრომით წარმატებებს აღწევენ და მათ მიერ გამოშვებული პროდუქცია რესპუბლიკაში მოწონებით სარგებლობს. მაგრამ ქარხნის ავტორიტეტის განსაკუთრებული ზრდა დაიწყო მას შემდეგ, რაც ქუთაისელმა მინის ოსტატებმა ხელი მოჰკიდეს ქართული ბროლის წარმოების აღდგენას.

ეს პერიოდი უშუალოდ უკავშირდება საქართველოში საბჭოთა ხელი-სუფლების დამყარების 40 წლის თავს. სწორედ 1961 წლიდან საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტმა პოიფესორმა კ. ქუთათელაძემ, მმართველმა, ინჟინერ-ტექნოლოგმა გ. ბაქრაძემ, რესპუბლიკის დამსახურებულმა ინჟინერმა ს. ჭავჭავაძემ, ბროლის საამქროს ტექნიკური ნაწილის პროექტის ავტორმა ლ. არჯვანიძემ და ქარხნის მთავარმა ინჟინერმა ა. წულაძემ დიდი ღვაწლი დასდეს ქართული ბროლის „შეკვრებით აღდგენას“.

ინჟინერ-ტექნიკოსთა რამდენიმე ჯგუფი საუკეთესო მისი მვილნიებით გაიგზავნა ჩვენი ქვეყნის ბროლის საუკეთესო საწარმოებში — ქალაქ გურს-სრუტკალნიში, ლენინგრადის მხატვრული მიწის ქარხანაში, „ქრას-ნი გიგანტში“ და სხვაგან, სადაც ქუთაისელი მიწის ოსტატები გაეცნენ მოწინავეთა გამოცდილებებს.

დადგა ჩანაფიქრის პრაქტიკული განხორციელების დროც. მხატვარმა ს. აკიავილიმა 1961 წელს შექმნა პირველი საიუბილეო ლარნაკი — საბჭოთა საქართველოს 40 წელი, რომელმაც მოწონება დაიმსახურა. წარმატებით გადადგმულმა პირველმა ნაბიჯმა ქარხნის მშრომლები აღფრთოვანა და მომავალი სერიოზული გამარჯვებების რწმენით აღავსო.

ქარხანამ მოკლე დროში შექმნა საწარმოო ბაზა მხატვრულ მიწაზე მომუშავე საუკეთესოების პრაქტიკისათვის, თანდათანობით აღზარდნენ და დაოსტატდნენ მაღალკვალიფიციური კადრები. უფრო მეტიც, ახლა თბილისის სამხატვრო აკადემიის ბევრ სტუდენტს სადიპლომო და საწარმოო პრაქტიკაზე უშუალოდ ქუთაისის მიწის ტარის ქარხანაში აგზავნიან. ალბათ, ესეც იქცა იმის მთავარ ფაქტორად, რომ ქარხნის ოსტატებმა, ქართველ მხატვრებთან შემოქმედებით კავშირში, რამდენიმე უნიკალური ლარნაკი დაამზადეს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ჯ. ლომთაძის ნახელავი პირველი ქართული ბროლის დოქი.

ქუთაისელი ბროლის ოსტატების ნამუშევარი გამოირჩევა ეროვნული ორნამენტების უხეად, მაგრამ ზომიერად და გემოვნებით გამოყენებით, რაც მათ მიერ დამზადებულ ტურქულს სილამაშეს, შნოსა და ლაზათს აძლევს. ასე შეიქმნა სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ბროლის ჭიჭები, სახილე და საყვავილე ლარნაკი, საკრუმონე კომპლექტი, სასმისი, გრაფინი და ორიგინალური სუვენირი, რომლებმაც იმთავითვე მოიპოვეს მომხმარებელთა მოწონება.

ბროლის საამქროში ამჟამად დიდი ყურადღება ექცევა ტექნიკური

ესოტეტიკის უფრო ფართოდ დანერგვას. საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სილიკატების კათედრის დახმარებით ინტენსიურად სწავრმობის ძიება ფერების, ხერხებისა და ფორმების სრულყოფისათვის...

საამქროს თავს დასატრიალებს განახლებული ქართული ბროლის წარმოების პიონერი, ინჟინერი ნ. შათირიშვილი, რომლის ხელმძღვანელობით საამქრომ კომუნისტური შრომის საამქროს სახელი მოიპოვა. მას მხარში უდგას გამოცდილი ინჟინერი ე. ლატარია.

გუგუნიებენ ჩარხები, ისმის ბროლის საამო წკრიალი, იზრდება ხარისხი და ასორტიმენტი. სწორედ ამის დასტური იყო საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 50 წლისთავის იუბილესათვის მხატვარ შ. ციციშვილის მიერ შექმნილი საიუბილეო ლარნაკი, რომელმაც ერთ თვეში გადევნა უფრო ბროლას წარმოების ქუთაისელი ოსტატების მაღალი ხელოვნება და დახვეწილი გემოვნება. ახლაც სისტემატურად ინერგება ახალი, მოწინავე ტექნოლოგია — ბროლის მხატვრული დამუშავება ხელოვნური ალმასებით აღჭურვილი ინსტრუმენტებით...

შუქლებელია ქუთაისის მიწის



ბროლის დოქი.



საკრუმონე კომპლექტი.



ქუთაისში დამზადებული ღვინის ჭიქები.

ტარის ქარხნის ბროლის საამქრო მიონასხლოთ და თვალი არ გაგეყვეთ, გულმა არ გაგიწოთ საგამოყენო დარბაზისაკენ, სადაც ექსპონირებულია აქ დამზადებული ბროლის ჭურჭლის საუკეთესო ნიმუშები. თვით დარბაზი გაფორმების თვალსაზრისით იმდენად მიმზიდველი და შთამბეჭდავი, რომ თავი გგონიათ ზღაპრულ სამყაროში, სადაც თვალთან ერთად სმენას გიტკობთ მინის ჯადოსნური „სიმღერა“. შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს ადგილზე წარმომებული მაღალხარისხის მინისგან ორიგინალურად გაფორმებული მსატრული ვიტრაჟები, რომელშიც ოსტატურადაა გამოყენებული ცისატყელას ყველა ფერი. გაფორმების ავტორები არიან მსატრები ე. ციციშვილი და გ. მუჯირიშვილი.

საგამოყენო დარბაზის დათვალიერებისას უთუოდ მიაქცევთ ყურადღებას ბროლის ჭიქებს შორის მდგარ პატარა, წელში გამოყვანილ, მამაპაპურ საღვინე ჭიქებს. შეუძლებელია ეს ჭიქები ნახოთ და ერთგვარმა სინანულმა არ შევიპყროთ, რადგან დაბალია მათი ხარისხი და მცირე რაოდენობითაც მზადდება.

დღეს ჩვენი რესპუბლიკის საზოგადოებრივი კვების დაწესებულებები სავსეა ისეთი ზომის ჭიქებით, რომლებსაც არაფერი აქვთ საერთო ქართული სუფრის ტრადიციებთან. ამიტომაც შემთხვევითი არ არის,

რომ მათ ჩაის ჭიქებს ეძახიან. სამწუხაროდ, ჩვენში დაკანონდა ჩაის ჭიქების გამოყენება ღვინის ჭიქებად, ხოლო საღვინე ჭიქებს ფაქტიურად წაერთვათ უფლებები.

ვინც ბაქოს ან აზერბაიჯანის სხვა ქალაქების ჩაიხანებს სწევვია, უთუოდ შენიშნავდა, რომ იქ ჩვენური ღვინის ჭიქების მსგავსი სასმურებით ჩაის სთავაზობენ მომხმარებელს. ჩვენთან კი, როგორც ზემოთ ვთქვით, საღვინე ჭიქები სანთლით საქებარი გახდა.

აქვე უნდა ითქვას, რომ ქუთაისის მინის ტარის ქარხნის ხელმძღვანელობამ, მიუღმა კოლექტივმა ნამდვილად სასარგებლო საქმეს მოჰკიდეს ხელი მამაპაპური საღვინე სასმურების გამოშვებით. ამ წამოწყებას უდავოდ სჭირდება მხარდაჭერა,

მისი რაოდენობისა და ხარისხის მკვეთრი გაზრდა.

შემთხვევითი როდია, რომ ქუთაისის ტელელობისა თუ ბროლის საპეციალურ მაღაზიებში დღეს ბევრი ეძებს საღვინე ჭიქებს, მაგრამ პასუხი თითქმის ყველგან ერთია — არა გვაქვს! ამიტომ კარგი იქნება, თუ ქუთაისის მინის ტარის ქარხნის ბროლის საამქრო წარმოებაში ფართოდ დანერგავს საღვინე ჭიქების მასობრივ წარმოებას.

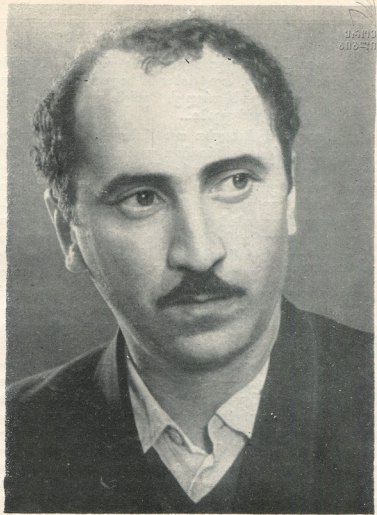
აბა ერთი წუთით წარმოვიდგინოთ ჩვენი საზოგადოებრივი კვების დაწესებულებები, რომელთა მაგიდებს ამშვენებს ღვინის საღვინე ჭიქები. სა თქმა უნდა, ასეთ მაგიდებთან გართობა და სიამოვნება მეტი იქნება, ვიდრე ლოთობა.

ქუთაისის მინის ტარის ქარხნის სასელოვან კოლექტივს ბევრი რამ შეუძლია იმისთვის, რომ გზა ჩაუღობოს ლოთობასა და მისგან გამოწვეულ დანაშაულს, ხოლო ხალხი მაღლობას უძღვნის იმათ, ვინც სწევვით დანთქმულ ქართულ სუფრას კვლავ დაამშვენებს ფაქიზად შექმნილი ღვინის ჭიქებით. ეს საშუალებას მისცემს რესპუბლიკის საგარეო ორგანიზაციებს აკრძალონ სუფრაზე დიდი ჭიქების მოძალება, ლოთობა-ავადმყოფობის საფუძველი და დანერგონ ისეთი სასმელი სერვისის გაშლის ჩვევა, რითაც მომლხნიც მოილხენ და ადამიანის ჯანმრთელობაც მოიგებს.

ბაქოში დამზადებული ჩაის ჭიქები.



ქ რ თ ხ ე ლ ა რ ჩ ე უ ლ ი ბ ზ ი ს ქ რ თ ბ უ ლ ი



გიგა ჯავახიძე.

აკაკი გეწაძე

არ დღეაგრვის ამავი,
ვინაც სამშობლოს უელისა.

ვაჟა.

ალამინის სიცოცხლის დედააზრია, თავიდანვე შეუმცდარად აირჩიოს თავისი გულთიადი მოწოდების სამოღვაწეო ასპარეზი, ადრევე მიაგნოს ცხოვრებაში იმ ადგილს, სადაც უმწიკვლო შრომითა და მოღვაწეობით მეტ სარგებლობას მოუტანს თავის ხალხს. გიგა ჯავახიძემ ეს ასპარეზი ჯერ კიდევ ყმაწვილკაცობისას იმოვა და ერთ-ბელ არჩეულ გზას გარჯითა და რულუნებით მიჰყვება. თხუთმეტე წლისა იყო, სცენაზე პირველად ფეხი რომ შედგა, შემდეგ თბილისის კინოსამსახიობო სტუდია დაამთავრა, მაგრამ დედაქალაქის თეატრებში მუშაობის ერთობ მომხიბლავ ცდუნებას როდი აჰყვა, მშობლიურ კუთხეს — რაჭას მიამურა, მის თეატრალურ ცხოვრებას ჩაუდგა სათავეში და, თუმცა ბევრი აშკარა თუ ფარული დაბრკოლება გადაეღობა, თავისი კეთილშობილი გზისთვის მაინც არასდროს უღალატნია, უთვარტროდ ერთ დღესაც არ უცხოვრია, ბოლოს კი ყველა დაარწმუნა: თუ გული გულისს, ეროვნული ხელოვნების აღმავლობისთვის ფრიად საპატიო და დიდი საქმის კეთება პერიფერიაშიც შესაძლებელი ყფოდლა. ეს სამაგალითოთა მათთვის, ვინც რაიონში წასვლას დედაქალაქის სცენაზე უსიტყვო როლების თამაშს ამჯობინებს ხოლმე.

— ადამიანის ღვაწლი ფასდება არა იმით, სად ეწევა ცხოვრების ტაპანს, არამედ როგორ აკეთებს მისთვის მინ-

დობილ საქმეს. ვინც პატიოსნად და გულმოდგინედ ზრუნავს თავის სოფელზე, დაბასა თუ მშობლიურ კუთხეზე, ამით იგი მთელ ქვეყანას ემსახურება, რადგან მისი საქმის ნაკადული მთელი ქვეყნის შრომა-გარჯის დიდ ზღვას ერთვის, — ასე სწამს გიგა ჯავახიძეს.

— ჩვენ უფრო ხშირად მისი სოფლებში გვიხდება წარმოდგენების ჩატარება. ზოგჯერ ფეხით ოც კილომეტრს გაივლი და... ისეთი ავღარი ატყდება, ძაღლს არ გაავადებენ გარეთ... ვიღას უნდა შენი წარმოდგენა! — ჰყვება იგი, — მაგრამ როცა წარმოდგენის გამართვა გვიხერხდება, სიამოვნება ყოველგვარ დაღლილობას გვიქარწყლებს. მარშან ერთ მაღალმთიან სოფელში ავედით და ვინაიდან კლუბი არ ჰქონდათ, სცენა მოზრდილი სახლის აივანზე მოვაწყვეთ, ხალხი კი ეთოში დავსხით, საესემთვარიანი ცის ქვეშ. მთაში მთავრე უფრო დიდი ჩანს, შეუქც მეტი აქვს. ყველაფერს ზღაპრული იფრი მიეცა. წინა რიგში მ-9 წლის ბიჭი იჯდა. ნეტავი გვენახათ მისი გამოიმეტყველება. პირმომკუმულმა მთელ წარმოდგენას ისე უყურა, თითქოს ახალი სამყარო იხილაო. მისი დიდრონი და გაოცებული, ნაპერწყლისმფრქვეველი თვალები ჩემ სიცოცხლეში არ დამაიწყდება. ის ბავშვი ბევრ წარმოდგენას ნახავს კიდევ, ალბათ დიდ თეატრებსაც ეწევა, მაგრამ შეუძლებელია მის სულში წაიშალოს პირველბილული წარმოდგენის კვალი. იმ საღამოს აშკარად ვიგრძენი, როგორ იზადებოდა ბავშვის პატარა გულში თეატრისადმი დიდი სიყვარული. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ღირდა მისი ციკაო ფერღობებზე თხუთმეტკილოე კილომეტრის ფეხით ავალა თუნდაც იმ ბიჭის უსაზღვროდ ცნობისმოყვარე თვალებში ნაპერწყლების ასანთებად. ხომ ღირდა? ჰოდა, ჩვენ უთთავ-

რესად ასეთი მაყურებელი გვეყავს. ასე ვენერგავთ ხალხში ხელოვნების, კერძოდ, თეატრისადმი სიყვარულს. ვივით, ხალხს გჭირდებოდა და სწორედ ეს შეგებება გვენმარება მრავალი გაჭირვების დაძლევაში...

გიგა ჯაფარიძე სახალხო თეატრისთვისაა დაბადებული. იგი ნიჭის მრავალმხრობით უფრო ანტიკური ხანის ხელოვანს გვეგონება. რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, მუსიკოსი, დრამატურგი, პოეტი, გრიმირი, გამანათლებელი, რეჟისორი, დურგალი, მუშა — ყველაფერს სწავლება მისი მარჯვე ხელი, ფხიზელი გონება და თბილი გული. მე ყველა ამ როლში მიხანავს იგი სცენაზე, კულისებში, შინ და გარეთ, მაგრამ არასდროს მიხილავს მხარეთმცნე უსაქმურად წამოწოლილი, ან რაიმე ცუდკაცობის როლში.

უფესვოდ არაფერი იზრდება. ქართული სიტყვა გიგას მამამ შეაყვარა. იგი უბრალო ამბავსაც კი ისე მიმოიღვწევდა, გემრიელად და გულთანად ჰყვებოდა ხოლმე, ყველა ყურადღილოდ უსმენდა.

— შეილო, სიტყვას ორი პირი აქვს, — ეტყობა ხოლმე მამა უფროს აქვს, — ისე უნდა თქვა, კაცი ან გააცინო, ან ააყრემლო. ცრემლებს ხანაც აყრევიანებს ადამიანს, სიტყვამ კი ისეთი ცრემლი უნდა მოადინოს, გულიდან ნალექოდ ამოურეცხოს, ვარამი გაუქარვოს, ჭირი შეუმსუბუქოს და შეგება აგრძნობინოს, ისეთივე შეგება, ნალდი, გულთან სიცილი რომ გვანიჭებს. უამისოდ სიტყვას ფასი არა აქვს, უგრძნობელია, ფუყე და ცარიელია, შესაძლოა, ზოგჯერ ლამაზადაც მოგვიყვინოს, მაგრამ მისი სილამაზე

გიგა ჯაფარიძე ოლიღოსის როლში.



მინისქვეშ ამოდებულ ყველის ემსგავსება, სურნელს... გიგა მოგვხსნ. ისევე გასსოფენს: კიდევ უფრო განსაკუთრებული ხდება სიტყვა, როცა სცენიდან ისმის. სცენური სიტყვა ხანჯალივით ორპირიანი უნდა იყოს, სათავე მოიქნე — უნდა გასჭრას. სცენაზე ბევრი რამაა მოჩვენებითი, მუტაფორული, მაგრამ სიტყვა კი ყალბი არ უნდა იყოს. სცენას ყველაზე მეტად სიტყვის გულწრფელობა ჯავრის.

შეილოდა მამის ნათქვამი სულის სიღრმეში ჩაიწვიანა. გიგას დედა ქარგვის ოსტატია. მისი რამდენიმე ნაქარგი რეკლამუციის მუხეუმში იყო გამოფენილი. მან ყველა შეილას და შეილოშვილს უსასაზრა თავისი ნახელოვნები: ერთს შოთა რუსთაველი, მეორეს მტრელი, მესამეს ყაზბეგის გმირები. ხატვის მადლი გიგას, ეტყობა, დიდისგან გადაეცა. ერთხანს, ვიდრე გიგა დაჭაბუკდებოდა, იმასაც კი ამბობდნენ, დედა უხატავსო.

გულდადებული, პატიოსანი შრომისმოყვარეობა და თავმდაბლობა კი გიგას მისი სოფელ-კუთხის ხალხმა დაანათლა. ამიტომაც უყვარს მას ასე ძალიან მშობლიური კუთხე და მისი ყველა სიკეთის გამოსაჩენად თავს არ ზოგავს.

ონისა და ამბროლაურის სცენაზე ამ ოცდაათიდეწლის განმავლობაში გ. ჯაფარიძემ ასამდე სპექტაკლი დადგა, უმეტესობა თვითონვე გააფორმა მხატვრულად და მუსიკალურადაც. ორმოცდაათამდე მთავარი როლიც თვითონ ითამაშა. რა თქმა უნდა, ყველა მისი წარმოდგენა და როლი თანაბარი ღირებობა არ ყოფილა, მაგრამ შემოქმედელი ხომ ძირითადად იმით ფასდება, რაც მნიშვნელოვანი შეუქმნიდა გიგა ჯაფარიძის შემოქმედებითი ბიოგრაფია. უფროდ ასეთი სპექტაკლებითა და როლებით არის მდიდარი. მან ბევრჯერ გაიმარჯვა და ამ სიკეთემ მისი სუსტი სპექტაკლები ყველას მაღელ დაავიწყა. აქ უადვილო არ იქნება, ჯგერსონის სენტენცია გაიხსენოთ: ეცადეთ, მოვალეობა ყოველთვის პირნათლად შეასრულოთ და კაცობრიობა თქვენს მარტყებსაც გამომეტებას მოუტენისო. გ. ჯაფარიძე უფრო ხშირად დიდ ამბებს ეჭიდებდა, ამგვარ ჭიდილში კი, ვაჟას სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ზოგჯერ დამარცხება გამარჯვებას სჯობია“.

ამ დაუღერომელი და მარად მძიებელი ხელოვანის ნამუშევარი ბევრჯერ საკამათოა, ზოგიერთი პიესის თუ როლის მისეულ ინტერპრეტაციას იწინე სულაც არ დაეთანხმეთ, მაგრამ, რაც მოთავარია, იგი მოსაწყენი არასდროს არ არის, გულგრილს არასოდეს არ დატოვებთ.

გ. ჯაფარიძის მრავალფეროვანი შემოქმედებიდან გონების მალდაუტანებლად შემოძლია გვიხსენოს საუკეთესო სპექტაკლები: მ. ალიგერის „ზოია“, ა. პანინის „აფროდიტეს კუნძული“, ა. აშშოლავას „მარუხის ტრაგედია“, მ. ჯაფარიძის „კამთაბერის ასული“, ა. წერეთლის „პატარა კახი“, გ. როსტოვის „ხალისიანი მეგობრები“, გ. პაპიაშვილის „ირმის ტბა“, აკ. დვიძის „ნატურალი“, რ. ჯაფარიძის „ჯარისკაცის ქვრივი“, გ. შააშვილის „მუხეზები ალაპარაკდნენ“, შ. დადიანის „თენულდი“, ბ. ლაგერენგის „რღვევა“, ლ. გოთუას „მეფე ერეკლე“, კ. კანდელაკის „მაია წყნეთელი“...

აქვე გაიხსენებ გ. ჯაფარიძის შემოქმედებისათვის უფრო ნიშანდობლივ რამდენიმე სპექტაკლს, რომლებმაც დიდი გამოხმაურება ჰპოვეს თეატრალთა შორის.

გ. დარასელის „კვიციქი“ მან რამდენჯერმე დადგა და თანდათან გაამდიდრა საშემსრულებლო ოსტატობით. ეს

წარმოდგენა ამბროლაურელებმა სახალხო თეატრების რესპუბლიკურ დათავლიერებაზე უჩვევს და თბილისელი მასწავლებელიც მიიბრუნა. წარმოდგენის მუსიკა ცხენის ჭკეპნის რიტმს გადმოსცემდა, ამ რიტმზე იყო აგებული მთელი სპექტაკლი, რაც შესანიშნავად გამოხატავდა სამოქალაქო ინტელიგენციის ცხოვრების მდგომარეობას. ასევე ზუსტად იყო მიმდებნილი დეკორაციული დეტალები: ძველი ვაგონი, ცეცხლის სახელდასახელო შემოდგომული კარბალო, ჯაგნოსხანი მანქანა. სცენის სიღრმეში სხვადასხვა აფეთქებითა შექმნილი სმირადა ანება იერსავე მიმავალი პარასიაკების სილუეტები. განსაკუთრებით შთაბეჭდვით იყო სპექტაკლის პროლოგი და ეპილოგი. ფარდის ახდისას მასწავლებელი მხოლოდ თვლისკვზე გამოხატულ ვასილ კიკვიძის პარულიეფს ხედავდა, იგი სულ იღვამდა და ცოცხალ გმირად გადმოდიოდა სცენაზე. ფინალში კი ვეღვლად მარტო მდგარი ტოტემამორჩილი ბერმუსა შექმნილი უბრალო შევკვით უცხვ სამოქალაქო ომში გმირთვდა დაცემული ვასილ კიკვიძის მალალ ძეგლად აღიმართებოდა. ეს ოსტატურად მიგნებული სიმბოლური სურათი ქმნიდა წარმოდგენის აპოთოსოს, მის მაჟორულ სულისკვეთებას. სპექტაკლის დამდეგული რეჟისორი და მხატვარი გიგა ჯაფარიძე იყო, მანვე გააცოცხლა სცენაზე მთავარი გმირი. მისი კიკვიძე უაღრესად საინო გულის ადამიანად წარმოვიგვდა თავისიანებთან, მაგრამ როდესაც მტრებს ხედავდა, უცვ ფეჭედებოდა, ფიცი და დაუნდობელი ხდებოდა. იგი თითების დაჭრით ემუქრებოდა ყველას, ვინც მისიანებს ტყვეს უშენდა, ხოლო არაფერს უშეგებდა — ვინც ხელებს მხოლოდ ლოკვისხორს იყენებდა. კიკვიძის მეტრონილი სული მჭიდრდებოდა ყველგანარად. მას საველე კარავში ტახტი როდი ედგა, თსეკუთხედად დატკეპნილი თივაზე ემინა და ერეკლე მეფესავით მალიზად უხაირო ედო.

რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ივანე რუსნოვმა გამარჯვება მიულოცა წარმოდგენის ყველა მონაწილეს: „ჩემთვის, რუსულ სცენაზე ვასილ კიკვიძის როლის შემსრულებლისათვის, ძვირფასი აღიზონდა ამბროლაურის სახალხო თეატრის ეს წარმოდგენა მთლიანად და, კერძოდ, კიკვიძის როლის შემსრულებელი გიგა ჯაფარიძე. შესაძლოა, რაიმე შენიშვნა მიმიჭი, ეს რომ პროფესიული თეატრი ყოფილიყო, ამჟამად კი აღფრთოვანების მეტი არაფერი დამრჩენია. ეს ნამდვილი ქართული წარმოდგენა და ჯაფარიძის კიკვიძე — ნამდვილი ქართველი კაცია“.

მის. მრეველიშვილის პიესა „ბარათაშვილი“ საკმაოდ რთული დასადგმელია, მაგრამ გ. ჯაფარიძე ამ სინთეზურ როლი შეამუშა, მის ძირფესვიანად შეისწავლა ეპოქა, რომელშიც აღიზარდა მეცხამეტე საუკუნის გენიალური პოეტი და ერთნაირი სიძლიერით წარმოდგენილი პოეტის სულიერი ცხოვრება და მის გარშემო შექმნილი სოციალპოლიტიკური ვითარება. ეს პიესა მაშინ პროფესიული თეატრის სცენაზეც იდგმებოდა და იყო საფრთხვ, სახალხო თეატრის სპექტაკლი მის ჩრდილოდ მოქვეულოყო, ან მიბაძვას ვერ ასცდნობდა, მაგრამ რეჟისორმა იგი სრულიად თავისებურად გაიზარა და დავდა. ახლებურად იყო გადაწყვეტილი წარმოდგენის მხატვრული გაფორმება და მოქმედ პირთა ბუნება-ხასიათი.

პიესაში თითოეულ სურათს პოეტის ლექსის სახელი ჰქვია, ხოლო სახალხო თეატრის წარმოდგენაში ამის შესატყვისად სხვა ხერხი იყო გამოყენებული. იბოლისზე და-მაგარებელი წიგნი ყოველი სურათის დასაწყისში იფურცლებოდა და იმ ფურცლებზე გზედავით კლდებზე განხარ-

ტობით მდგარ ჩინარს, ეკატერინე ჭავჭავაძის საყურეს, პოეტის თვალმომლომან სატრფოს, უდაბნოში დაყუდებულ ტაძარს და უსანრელობაში გაქროლებულ მერასს. თითქმის პოეტის ამბებს თვით მისი წიგნი გვიყვებაო. ეს ჩინებული აკორდ მასურებელს სურათის შესატყვის განწყობილებას უქმნიდა და პიესის მოქმედების მონაწილედ ხდიდა. პირველ სურათში სასამართლოსა და განჩინების პალატის უფროსის — ოლნსკის კაბინეტში იმპერატორ ნიკოლოზ პირველის ვეფრეთულა პორტრეტი ისე ვივდა, თავი არ უჩანდა. სამაგიეროდ, თვალში გვეჩინებოდა თვითიმპერატორის უშუალოდ ჩემქმები, ის დუმიტრიანი ჩემქმები, რომლითაც რუსეთის დესპოტი მეფე უსომობლად თვლავდა სამართველოს ერთვულ უფლებებს და მის საუკეთესო ვასლებს სიცოცხლეს უმწარებდა. ამ ჩემქმების მასხური გახლდათ ილნსკი, რომელიც ცდილობდა დიდი ქართველი პოეტის სული თავის მორჩილებასა და მიხვლის კარდებში ჩაეკლა.

შესანიშნავად იყო გადაწყვეტილი ფინალიც. ბარათაშვილი კიბეზე თანდათან ამლდებოდა, ხოლო ვირთხოვრის ამაღა ჩრდილად იქცეოდა და ეს ჩრდილიც ვის ქრებოდა, თითქმის ფეჭევე მიწა გამოცალკავდა. ამ დროს კვლავ ისმობდა ნიკოლოზ ბარათაშვილის გამხრდვლის — რსსტომის თმაზიანი ხმა: „წყალი წყალენ და წამოვლენ, ბერჯერ გასცევა ტყეს ფთოთი... მაგ ბიჭის სიტყვა კი არ მოკვდება!“ ეს ამბლებდა მასურების განწყობილებას, მის ფიქრს აზნაინებდა და წარმოდგენის აზრსაც ნათლთ ასხივოსნებდა. სპექტაკლში ასეთ დეტალთა სიმდიდრე გვიმტკივნებდა აზრს, რომ სახალხო თეატრი ვატკეპნილი გზით არ მიდებოდა, პიესის დედაზრს თავისი გუშინით კიბეულობდა, მუდამ ახალს ეძიებდა და ამ ძიებისას ხშირად იმარჯვებდა კიდევ.

ათილედ წლის წინათ გ. ჯაფარიძემ დადავ ბრახილიელი დრამატურგის გ. ფიგეროდოს ჰეროიული კომედია „მელა და ყურბანი“, რომლის მთავარი გმირია ძველი ბერძენი მოთავაზრევე ეზოპე. წარმოდგენაში თბიზბლა არა მარტო ამბროლაურელი მასურებელი, ქუთაისლებიც გააზარა, ხოლო შემდეგ პატარა სახალხო თეატრს თავისი დიდი სკენა დაუთმო რუსთაველის ასხელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა. დედაქალაქის მასურებელმა სცენისმოყვარეთა ეს კარგი წარმოდგენა გულთბილად მიიღო და მქუხარე ტაშით დააჯილდოვა.

წურავინ იფიქრებს, თითქმის პერიფერიის მასურებელი დაბალი თეატრალური გემოვნებას იყო. ამჟამად, როცა ამაღლდა აღამიანის ინტელექტი და გაიზარდა სოფლის ინტელიგენცია, ეს ფიქრი ზედმეტია. ხოლო თეატრალური გემოვნების საფრთხე ურდა მდეგ პასუხისმგებლობას აკისრებს სახალხო თეატრს. ისინი მასურებელს არ უნდა ჩაბრუნენ და წარმოდგენით თანდათან პროფესიულ დონეზე ამაღლონ. ეს პასუხისმგებლობა კარგად იგრძნობოდა ამბროლაურელთა წარმოდგენაში. იგი საყურადღებო იყო როგორც რეჟისორული, ასევე აქტიორული თვალსაზრისით. გ. ჯაფარიძის ეზოპე ფიზიკურად მახინჯი კაცის გრონით შემოვიდა. ეს სამიში იყო, შეიძლება ამ სახით გმირი მასურებელს არ შეეყვარებინა და ამით მთელი წარმოდგენა დადამბლებელიყო, მაგრამ მსახიობი ნაკლები წინააღმდეგობის გზით როდი წვიდა: ატორის ჩანაფიქრს არ უღადაობდა და გაიმარჯვა. ეზოპეს თვალს არ აინდებენ ლვა და მელო, თითქმის მასურებელიც, მაგრამ „საბერძნეთში ყველაზე მახინჯი“ მონის სულისა და გონების მშვენიერებამ მალე დაგვიკაწვა მისი გატრფული სიმახინჯე. ეზოპემ თავი შეაყვარა ლვასაც და მასურებელსაც. როგორც რეჟისორ-



რი, გ. ჯაფარიძე „მელა და ყურბანში“ მოხერხებულად იყენებდა სინათლის ეფექტებს და სცენის თანამედროვე ტექნიკას.

შემდეგ გ. ჯაფარიძე უფრო დიდ ბიესებს შეეჭიდა. ბერმა, როცა გაიგო, ონში სოფოკლეს „ოიდიპოსს მივე“ ადგასო, ორჭოფულად ჩაიყინა. ზოგი ამ სპექტაკლს სიერის საყურებლადაც კი დაესწრო, მაგრამ ნახეს და... გაცოცხა ვერ დასალეს. ყველა ერთხმად აღიარა, რომ ეს იყო მთლიანი გემოვნებით შექმნილი, პროფესიულ დონეზე აღმართული წარმოდგენა, თავისებურად წაიკითხული სოფოკლეს ბიესა, ფრიად ემოციური და შთამბეჭდავი, მონოლოთური, ერთიანი რიტმით შეტრული გონიერი სანახაობა, სადაც ავტორის აზრის მცირე ნიუანსიც კი არ იყო დაკარგული. არავის სჯეროდა, რომ იგი თვენახევარში მოამზადეს. სამწუხაროა, რომ ეს სპექტაკლი თბილისელმა მაყურებელმა ვერ ნახა, თორემ ზოგიერთის სკეპტიციზმი კიდევ უფრო გაიწყოფლებოდა.

რა სახალე მოიტანა ამ სპექტაკლმა? გავიხსენით ორი-ოდე დეტალი. აი, დასაწყისი. სასახლის სვეტების თავანზე წვეგის სახე ჩანს. სასახლის გვერდით კლდოვანი მთა აყვდებულა — პირქუში და უსიცოცხლო. ადრე ამ მთაზე, ტყეობა, მწვანე ბალახი ბიზინებდა, ხე და ყვავილი ხარობდა, ახლა ყველაფერი გადახმარა და ყვავილები თოვლის ჭრილობა-ნარარლებში ჩამჭარა-ჩამგვარდა. იკრძინება, ამ მიწა-წყალს რაღაც ჭირმა დარია ხელი... გინახავს ცა და დედამიწა. სასახლისაგან მოლასლასებს უპირავე ხალხი (ეს მხოლოდ ჩრდილებად ჩანს მთელ სცენაზე). ესეც გვატრიაობინებს, რომ ქვეყანას დიდი უბედურება დასტყდომია თავს. ქალს თუ კაცს, ბავშვს თუ ბერიკაცს, ხეობარს თუ მხრებავალით ვაგვაცეს გამამარცხ რტო უჭირავს ხელში: ირგვლივ ყველაფერი გადახმა და გახრიოვდა. მალე რამ-მასთან მივედრებულა ხელეების ტყე აღიმართება, თვითონ მივედრებულნი კი არ ჩანან. ასე, სცენაზე ხალხის შემოუსვლელად დავანახვა რეჟისორმა მთელი იმ ქვეყნის ურვა-უხუბლი. შემდეგ ვაგივც, ამ მასიურ სცენაში თურმე მხოლოდ ექვსიოდე კაცი მონაწილეობდა და ახლაც მივიხირო, იმ ექვსიოდე ადამიანის ლანდნით რეჟისორმა როგორ შექმნა უზარმაზარი მასის შთაბეჭდილება, მხოლოდ მათი ხელეების გამოჩენით ასეთი დიდი შთაბეჭდილება როგორ მოახდინა.

აი, ბოლოც. თავლებდათხროლი ოიდიპოსს ხელს ჩაკვიდებს მწყემსი და უხმოდ თანაუგრძობს მის ვაიებას. მაგრამ თვითონ ოიდიპოსს თავს უბედურად სულაც არ გრძნობს: მე თუ ასე დამეპარათა, სამაგიეროდ, ხალხს ვუშველე და ქვეყანა დალუკავა გადაჯარჩინიო. იგი, ამ ნუგეშით დამიბედებულ და გაწმენილი, კლდოვან ბილიკს მიჰყავება. რაც უფრო მალავა მიდის, მის საკვადღვევ ცოცხლდებიან ყვავილები და ხეები, შიშველ მთაზე ჩნდება ბაზოხი. ხალხსა და მიწას ჭირი მოშორდა, ირგვლივ კვლავ სიცოცხლე მკვიდრება. ყველაფერი ეს ისე თვალსაჩინოდ და უნრატოდ კეთდება, ბავშვიც კი მიხვდება, რომ იგი დიდ აზრს გამოხატავს.

საგანგებოდ უნდა შევიჩინო გ. ჯაფარიძის მიერ დადგენულ „ჰამლეტზე“. გამბედაობა მრავალგვარა: ვაგვაცუწრო და თავებულნი, შეგებულნი და გაუცნობიერებულნი... აი დადგენა კიდევ უფრო მეტი დაევათ: „მიყრებულნი კუხისი“ სახალხო თეატრის რეჟისორი რას ბედავსო?! სხვანაირად მონათლეს მისი ეს გაბედულება. მაგრამ ვიგა ჯაფარიძის გაბედულება გაუცნობიერებელი, წინასწარ აუწინავე-დაუწინავე არასდროს იყო. ამიტომ, იმეათად

მოსდის მარცხი. ასე მოხდა „ჰამლეტზეც“. ეს სპექტაკლი შეოდებ ხალხს ნახა და ეჭვიც უნდადგავა გაეფრთხა. მოყვებნით, ამის თაობაზე გასუთ, „კომუნისტური“ და დაწერეს ცნობილმა ადამიანებმა, კრიტიკოსმა ბ. ჟღენტმა, თეატრის ისტორიკოსმა და. ჯანელიძემ და მწერალმა რ. ჯაფარიძემ:

„იწილებმა თავიანთი სახალხო თეატრის სპექტაკლზე დასაწყობად მიგივიწყეს. წინასწარ არც ერთმა ჩვენგანმა იყო იტოდა, თუ რა პიესა უნდა გვენახა. ესაზი შევიცინა „ჰამლეტის“ სახახავად ვყოფილვართ მიწვეული. გვეყენა კიდევ, მაგრამ რაღა დაეწყოვოდა — თეატრის ხელმძღვანელისა და მთელი დასისთვის ჩვენი პიროვნული აზრი ამკარად უნდა გვეთქვა. შემართებასაც ხომ აქვს თავისი სასულვარი, ყოველი ცდა რეზიდა გვანახავს მონახვერ...“

პატარა ქალაქში, რომლის მცხოვრებთა რიცხვი ექვსი ათას კაცს ძლივს აღემატება, 5 ნოემბერს მხეთუფერე იდგებიდა „ჰამლეტი“ და დარბაზი მაიხვ მაყურებლით იყო სასევ. რა დასამალავა, ჩვენ მინც უსიამოვნო შთაბეჭდილებათა მოლოდინში ვიყავით. ონის სახალხო თეატრი და „ჰამლეტი“? ფარდის ახდის შემდეგ სცენისადმი უნდობლობამ თანდათან იკლო, ბოლოს სასცენით გაქარწყლდა.

სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება პროფესიული ხელოვნების დონეზე აღმოჩნდა და მკვეთრად გამოხატული მხატვრული სახიერებით, პროექციების მიზანშეწობლი გამოყენებით, სცენისათვის მარჯვე და მოხერხებულად, ადვილად შესაცვლელი დანადგებით, მსახიობთათვის მომგებიანი განამართულობით ყოველივე შროიანდ იყო მორგებული შექმპირისეულ ტრავადიას. ტანსაცმელსაც კი წუნი არ დაედებოდა. ემოქის სტილის გრძობით იყო ყოველივე აღბეჭდილი და ამ უცხო და თავისებური ჩაცმულობის ტრავადივ შემსრულებლები საკმაოდ იყვნენ გაწაფულნი.

მუსიკალურ გაფორმებასაც ხინჯს ვერ უპოვინდი. ყოველივე გემოვნებით იყო შეჩრეული, ცალკეული სცენების დედაზარისა და საერთო რიტმის მიხედვით გახმოვანებული...

„ჰამლეტი“ მონაწილეობდნენ ონის ჰუმანიტარული და ტექნიკური ინტელექციის წარმომადგენლები, მუშები და მოსწავლეები — სახალხო თეატრის თვითმოქმედი დასის წევრები. მათ თავადდებით ემუშავათ, ტექსტი შემსრულებლობა ჩინებულად იცოდნენ. მოკარუნის ხმა არა გესმინია, ყოველ ფრასს და სიტყვას გაავრებულად და სხივად წარმოსთქამდნენ — ისე, რომ მანამდის მადლოიანი ჭარბილი მაყურებელს გულში სწვდებოდა და დარბაზში ცხოველყოფილ გამობაზურებას იწვევდა.

ამ სპექტაკლის ყოველ წერილობანა და მისხელმანს ატყევა სახალხო თეატრების მოწინავე წარმომადგენლის გიგა ჯაფარიძის უღავი ნიჭიერება. აქ თვალნათლივ გამოჩნდა, რაოდენ დიდი სიძინელისა და სირთულის დაძლევა შეუძლია თვითმოქმედ დასს, თუ მას სათავეში უღვას თავისი საქმის ჩინებული მცოდნე, თავდადებული და შთაბეჭდიული ხელოვანი.

ცალკეულ შემსრულებელთაგან გამოირჩეოდა თვით გიგა ჯაფარიძე — ჰამლეტის ურთულესი როლის განმსახიერებელი. მისმა ჰამლეტმა მაყურებელი მოხიბლა ორმა ადამიანური უშუალოდ და შექმპირის შთანთქმითან მიახლოებით.

... „ჰამლეტის“ დადგენის სრულყოფილი განსორციელება სპეციალად თვით სახელგანთქმული თეატრებისთვისც არაა დაუძლეველ ამოცანად ქცეულა. ჰამლეტისა და სხვა რო-

გიგა ჯაფარიძე სტიკრიოთ.



ლებს შემსრულებლებს, აგრეთვე თვით დადგამს, ონის სახალხო თეატრის სცენაზე აქვს გარკვეული ნაკლი, მაგრამ, რაც მთავარია, როგორც დამდგემლმა, ისე შემსრულებლებმა მიაჩნ შეძლეს მასურებლამდე მიეტანათ გენიალური დრამატურგის აზრთა სიხვედრე და მალალი ჰუმანიზმი...

აქ მე მოლოდ ორიოდ სიტყვას დაგუმატებ: ვინც გ. ჯაფარიძის ინტელექტსა და ხელოვნებისათვის თავგანწირვის უარს იცნობს, ეს ამბავი არ უნდა დაგუვირდეს. „ჩამოვტის“ დასადგემლად იგი დიდხანს ემზადებოდა, არ დარჩენილა ამასთან დაკავშირებული რაიმე წიგნი, რომელიც მა გულმოდინედ არ წაგიხოსოს და არ გაეანალიზებინოს. და როდესაც დრმა ცოდნას შემოქმედის მკვნება-რე ფენტაზია და დიდი ენთუზიაში ემატება, იქ დამარცხება აუქმდებელია.

რთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავზე ვერც ერთმა პროფესიულმა თეატრმა ვერ აჩვენა სცენაზე თამარ კუფე და შოთა. რისკი დიდი იყო, როცა ეს სახალხო თეატრმა იკისრა. თბილისელებმა რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე შედიხედ სამჯერ ნახეს ონის სახალხო თეატრში დადგმული დ. კასრადის დრამატულ-ჰეროიკული ოპერა „ლეგენდა რუსთაველზე“. სამიჯერ დარბაზი ხალხს ვერ იტევდა. ცენტრალურმა პრესამ აღფრთოვანებული რეცენზიები გამოაქვეყნა. ამ სპექტაკლის სულისჩამდგემლიც გ. ჯაფარიძე იყო. რეჟისორს პიესასა და კორექტივები თითქმის არ შეუტრია, მაგრამ კომპოზიციურად უფრო დახვეწა და ერთ მილიან, მიზნოდველ სანაზობად აქცია, თეატრალური გამომსახველობითი საშუალებებით გაამდიდრა და ლიტერატურულ ნაწარმოებს სცენური სიცოცხლე მიაჩნა.

დ. კასრადის პიესა ლეგენდას ეყრდნობა და დამდგემლმა ლეგენდის შესატყვისი მხატვრული ხერხები მიუსაგება. აქ შლარულ-რომანტიკული დეტალები სჭარბობდა. ასაწიწიშვი ეხედავით მერანს და ვისმინდით მის შოკოლად ტიხინს. იგი შლარულ ფსაკუნსაც ჰკავდა, ადა-ანი ქვეყანლიდან რომ ამოჰყავს მზეზე. დრმა და მკაოლ იყო გააზრებული რუსთაველისა და ხალხის, უკვდაო პოეტისა და დრო-ჟამის ურთიერთ დამოკიდებულება. ალიკონმა დასწვა „ვეფხისტყაოსანი“, მაგრამ ხალხმა

გადაარჩინა, აიტაცა როგორც მომავლის ჩირაღდანი და იმედი, სახარებაზე მეტად შეიყვარა და შეისოსხორცა, შემდეგ კი საუკუნემ საუკუნეს გადაულოცა ხუცემისმცემლად.

აქ თამარი მარტოოდენ მეფედ როლი წარმოვიდგა, იგი უფრო სულმნათი ქართლის დედაა, რომელსაც ცალი ხელით თასი უჭირავს, მეორეთი — ხმალი. მისი გვირგვინის შუკი მუსე გვაგონებს, მაგრამ ეს მზე არავის ჩრდილავს, ირგვლივ ყველაფერს აბრწყინებს და ასხივონებს. ეს თითქოს თვითონ თამარის დიადი ეპოქა და მისი სული ანათებს მუსეავით, სწორედ ამ სულს ვთავაყვანებ რუსთაველი. გ. ჯაფარიძეს, ეტყობა, რუსთაველის მეფე კარგა ხანს უფიქრია. მისი შესრულებით შოთა ხან ბრძენ პოეტად გვევლინებოდა, ხან აბჯროსან მეომრად, ხან წყლის პირას განმარტობით მჯდარ ვეფხისტყაიან მოყმედ, ხანაც ავთანდილად, მერანს უსახლეროებაში რომ მიაქროლებს და მიიმდურის.

წარმოდგენას აშვენიებდა ფირად შთამბეჭდავი განათება და ხმატკილი ხალხური სიმღერები.

ამ სპექტაკლზე დაწერილი რეცენზიაში ბ. ჟღენტი გაკვირვებით წერდა:

„საოცარია, როგორ ახერხებს თეატრი მისი მატერიალურ-ტექნიკური შესაძლებლობების შესულუდულობის პირობებში შექმნას ნამდვილი სინდონური ბუნების სპექტაკლი, სადაც მსცემულია ისტორიული ეპოქისა და ნიჟომირივი გარემოცვის სრული ილუზია, მიღწეულია მუსიკის, მხატვრობის, კინემატოგრაფიის საშუალებათა, შუქურის და, საერთოდ, ყველა სცენური კომპონენტის ორგანული მილიანობა“.

საქმე ის არის, რომ გიგა ჯაფარიძის თეატრში იმას არავენ ანგარიშობს, რამდენი ფული დაიხარჯა ამა თუ იმ დადგმაზე, არამედ — ბორჯომის ბოთლის რამდენი ხუცი დასჭირდათ ძველებური ფარის, რკინის პირანვისა თუ თონის გამოსაჭედად, რამდენი კამფეტის ვერცხლის ქალოლით გააკვეთა ელვარე მუსარადები და ბრწყინებით შეამკეს მეფის სასახლის დეკორაციული დანადგარი.

აი, მომღერალთა გუნდს დასადგომი ხის საფეხურები დაქვევდა, გადაყარეს და ღია ცის ქვეშ ამაღლ ლეპმა. რაკი სახალხო თეატრის ხე-ტყის შესაძენად არაფერს აძ-

ლევან, ამ ყველასთვის გამოუსადეგარ ხის საფეხურებს გ. ჯაფარიძე სცენისკენ მიათრევს, ხელსაღა ჭრის და დეკორაციის მასალად იყენებს. ამგვარად, ათასწიერი ხარახურა მის ხელში სულ სხვა იერს იღებს. ონში ხშირად გაიგონებთ: გიგა კარგა ხანია მხოლოდ ვერცხლისქაღალდთან კამფეტებს ყიდულობს, ქაღალდს თვითონ იტოვებს რვეიპოზისის გასაკეთებლად, კამფეტს კი ხვებებს ურიგებისო. მე რომ მკითხონ, ეს სიმბოლოებიცაა: იგი თავისი ხელოვნებით სიტკბოსა და სიამოვნებას სხვებს ანიჭებს, თვითონ კი მარტოოდნე ჟურნალ-გაზეთებში დაბეჭდილი პატარ-პატარა რეცეპტები და ინფორმაციები რჩება. სიტკბო სხვას, ქაღალდი — რეჟისორს. ზოგჯერ ამასაც ვერ იმეტებ მისთვის. გ. ჯაფარიძის ბევრი კარგი წარმოდგენა შეუფასებელი რჩება, რადგან სახალხო თეატრში (სხვადასხვა მიხედვით) პიესას დიდხანს სიცოცხლე არ შეუძლია, რა წარმატებითაც არ უნდა დაიდგას.

თეატრს სჯარა თავისი ხელმძღვანელისა და მუდამ იზიარებს მის მიმე ტვირთს. გამართებული ხშირად იგივე სცენისმთყვარეა, ამა თუ იმ სცენაში რომ არ არის დაკავებული. მოკარანახე? აი, მოკარანახე კი თეატრში არ ჰყავთ. თავისი როლი ყველამ ზეპირად უნდა იცოდეს, ეს დაუწყურელი კანონია. ასე დააწესა გიგამ. მის სიტყვას კი ვერავინ გადაუხვებს. გ. ჯაფარიძე თეატრში უმეტესად დისციპლინის კაცია. ყველაზე მაკრად კი თავის თავს ემეცვარეპეტიციასე დაგვიანებით მოსული რეჟისორი ჯერ არავის უნახავს აქ. ზოგჯერ ავად არის და მაინც დროზე ცხადდება. გიგას საკუთარი თავისთვის არასდროს სცალია, თეატრისთვის კი — მუდამ. იქნებ ზოგჯერ ოჯახის გადაუდებელი საქმე მიატოვოს, თეატრში საქმეს კი უყურადღებოდ არასდროს დატოვებს, იქნებ ზოგჯერ შვილის დაბადების დღე დაივიწყდეს, თეატრში გასაკეთებული საქმე კი — არასოდეს. როგორც იტყვიან, თავისი თეატრი სიზმარშიც კი ახსოვს. ჰოდა, მის გვერდით სცენისმთყვარე როგორ გაბედავს დისციპლინის დარღვევას. ამიტომაც არის გ. ჯაფარიძის ყველა სპექტაკლი ყოველწინად ასე ორგანიზებული. მისი თეატრი თავისებური სკოლაა არის, თავადღების სკოლა. გიკვირს, ერთი კაცი ამდენ საქმეს როგორ ასწრებს?!

სახალხო თეატრში წარმატებით დაიდგა მისი პიესები: „ნაძენარის საიდუმლო“, „დატაკი მილიონერი“ და „ტემლევიზორი“. რამდენიმე ლექსი ხალხში სიმღერად გადავიდა. რატული სტილით დაიწყებდა გიგამ გადაარჩინარუსთაველის იუბილე ონში გრანდიოზულ სანახაობად აქცია. თეატრთან ჩამოყალიბდა სტუდია, ბევრ ახალგაზრდას სცენა შეაყვარა და რამდენიმე თავის მოწაფეს პროფესიული სცენისკენ დაულოცა გზა. რამდენი გავისწინეთ...

ასეთ ადამიანებს ფანტატიკოსებს ეძახიან ხოლმე. ასეც არის. ფანტატიკოსობა სალანძღავი სიტყვაა როდია, როცა იგი სახალხო საქმეთა კეთებას ეხება. უფანტატიზმოდ არ

არსებობს რწმენა, ურწმუნოდ კი ვერაფერს შეგნბი, მუმეტეს, ხელოვნებაში. სწორედ კეთილმა ფანატისამოყინა გ. ჯაფარიძის თავისი ადგილი ცხოვრებაში თუ დღეს ვამბობთ, რომ არსებობს გიგა ჯაფარიძის თეატრი, ესეც იმ კეთილმა, საღმა და რწმენით შევსებულმა მამა განაპირობა. დიას, დღეს თამამად შეგვიძლია განცხადოთ, რომ გიგა ჯაფარიძის თავისი თეატრი აქვს იგი ბევრი რამით გამოირჩევა არა მარტო სხვა სახალთეატრებისაგან, არამედ პერიფერიის სახალმწიფე თეატრებისაგან. მისმა თეატრმა თავიდანვე დაიმკვიდრა ქართველის თეატრალური თვითმომქმედების უძლიერ კოლექტივის სახელი. დღეს გ. ჯაფარიძის ხალხის შემედება იმ წმინდა ნაკადულს მაგონებს, ქართული თეატრალური ხელოვნების დიდ მდიანარეს რომ ერთვის და მდინარეში განა ითქვიფება, იქნა ინარჩუნებს თავის ფელაზათსა და სიღამაზეს.

ცხოვრებაში მუდამ თავმდაბალი და მორიდებულ შემოქმედებაში მოუღონადებელი და უკომპრომისოა. დშრეტულია მისი ფანტაზია, ენერჯია, ენთუზიაზმი და ნატიზმი. რომ ჰკითხოთ: ახლა რომ თხუთმეტი წლისია რას აირჩევდით, უყოყმანოდ მოგიგებთ: კვლე ამ გზას მოვყავიდიო. მართალია, ამ გზაზე მას მეტი ეკალმდები დახვდა, ვიდრე ვარდ-ყვავილები, სიტკბოზე, სიმწარე იცემა, მაგრამ გული კი თავის საქმეზე არად აუყრია. სულდებულობს იმ ლხინით, რომელიც მას შემქმედებითმა თავგანწირვამ მოუტანა. ეს რთული შემოდებითი გზა გ. ჯაფარიძის ბევრმა ჯილდომ და საპატი სივალმა დაუმშვენა, ორმოცი წლისა არც იყო, ხელოვნდამსახურებელი მოღვაწის წოდება რომ მიენიჭა, მაგ მთავარი მაინც ის არის, რომ ხალხი უდგას მხარში, ასებს მის უმწიკვლო ამავსა და თავდაპირველ შროგრანძობს, ხალხს როგორ უყვარს და ეს სიყვარული მთავისი სიცოცხლის ყველაზე ღელ ჯილდოდ. სიყვარულეა მისი შთაგონების მთავარი წყარო და ენერჯის მცემი.

ონ, სადაც გიგა ჯაფარიძე ცხოვრობს და მოღვაწეშოდაკვდილას მშვიდი, მარადთოვლიანი მთა დაჰყუკავკასიონის სხვა სპეტაკი მთები კი შორიდან უცქერენ უბრალო მთები როდია, პირველყოფლი სიწმინდე და ნებრივი დიდებულება დაჰყურებს რაჭის ამ პატარალაქს. აქვე ერთდობა ორი მდინარე: დიდი რიონი და პარაჯგორი. რიონი აქ მუსლიმანდია, გიჟმთავი ჯგჯგორეოც ქვედრულა მოსკდება, ჯგჯგორი უცებ აღიღხოლმე, თავის კალაპოტში ვვლად ეტყვა, კლდოვანდღებზე ანგრევს და მთებს ომახიანი შუპახილით ახშიავ გიგა ჯაფარიძის ბუნებამ, ეტყობა, შოდაკვდილას განხული სიმწველე მისცა, სულში კი აჰაურ მდინარეთა სხარება პაესახლა. ეს მდინარეები პირველყოფლი სიქლისი, საპეტაკუმბლიანი მთების შვიდნი არიან.

ზურჩუაზიული კინოხალთვანაიზ

პ რ ი ზ ი ს ი

აუთანდილ გველესიანი

დასავლეთგერმანული კინო ძალ-
ჩამორჩება ფრანგულს, იტა-
ურს, ინგლისურსა და ამერიკულს.
შემდგომ წლებში იტალიაში,
რანგეთში, ინგლისში გაჩნდა
დასხვა მიმართულება, რომელ-
დღი როლი შეასრულეს რო-
ც ამ ქვეყნების, ისე მსოფლიო
მატორაფიის განვითარებაში.
იი იყო, მაგალითად, ნეორეალიზ-
ტალიაში და მისგან წარმოშო-
ნო ზოგიერთი სხვა მიმართულე-

ბა, ასეთი იყო „ახალი ტალდა“ სა-
ფრანგეთსა და ინგლისში.

დასავლეთ გერმანიაში კი ამდა-
გვარი არაფერი შეიმჩნეოდა. მხო-
ლოდ სამოციან წლებში გამოჩნდა
რამდენიმე არც თუ ისე ცუდი ფილ-
მი, რომელთა რეჟისორებიც მეტ-
ნაკლებად დაკავშირებული იყვნენ
ევრეთწოდებულ „ობერბაუზენელ მე-
ამბოხეთა“ ჯგუფთან და ყველა ალა-
პარაკდა „ახალ ტალდაზე“ დასავ-
ლეთგერმანულ კინოში.

კაპიტალისტურმა საზოგადოე-
ბამ ხელოვნება საქონლად აქცია.
იგი ამუხრუჭებს ნამდვილი ხელოვნ-
ების განვითარებას, გზას უხსნის
ხალტურას. მაგრამ ეს ფაქტი ჯერ
კიდევ ვერ ხსნის დასავლეთ გერმა-
ნიის კინოს ჩამორჩენის მიზეზებს.
იტალია, საფრანგეთი და ინგლისიც
ხომ კაპიტალისტური ქვეყნებია! მა-
შასადამე, დასავლეთგერმანული კი-
ნემატორაფიის ჩამორჩენაში სხვა
სპეციფიკური ნიშან-თვისებები უნ-
და ვეიოით.

იგი უდავოდ გამოწვეულია გერ-
მანიის ფედერაციული რესპუბლიკის
ომისშემდგომი პოლიტიკით. ომის-
შემდგომ პირველ წლებში, როცა კი-
დევე არსებობდა ნამდვილი განახლე-
ბისა და დასავლეთ გერმანიის საზო-
გადოებრივი წყობის დემოკრატიზა-
ციის იმედები, გამოჩნდა სწორედ ამ
პროგრესული წინსწრაფვის საფუძე-
ლებზე შექმნილი ფილმები. მაგრამ
იმის გამო, რომ თანდათანობით და-
იწყო ძველი იმპერიალისტური წეს-
წყობილების რესტავრაცია, რაც დე-
მოკრატიული მოძრაობის აშკარა
დთრგუნვის ნიშნით ვითარდებოდა,
რეაქცია ხელმძღვანელ პოზიციებს
იჭერდა. ეს ტენდენცია კინემატო-
გრაფშიც დამკვიდრდა. დასავლეთ-
გერმანული პროდიუსერები გულ-

კალრი ფილმიდან „დიაცი როზმარი“.





კალი ფილმიდან „საუკეთესო დღეები
შესართში“.

მოდგინედ მისდევდნენ პოლივეულის კვალს, ცდილობდნენ გადაეღოთ „წმინდა გასართობი“ ფილმები. კინოსტუდიების მფლობელი და გამკვირავებელი ფირმები მხოლოდ თავიანთი პროდუქციის კომერციული წარმატებით იყვნენ დაინტერესებულნი. კინოს შემოქმედი მუშაეები მუდმივ ანგარიშს უწევდნენ ამას. დიდი ოსტატებიც კი იძულებულნი იყვნენ, დაეთმოთ პოზიციები. გამოწაკლის ერთეულები შეადგენდნენ, მაგალითად, ვოლფგანგ შტაუდტე-მარგამ დასავლეთ გერმანიის პირობების „სპეციფიკამ“ მის შემოქმედებასაც შესამჩნევი დადი დასავა და ზიანი მიაყენა.

გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის კინემატოგრაფიაზე მსჯელობა არ შეიძლება მხოლოდ ფილმებით „ჩვენ ვუნდერკინდები ვართ“, „ვარდები ბატონ პროკურორისათვის“, „ხიდი“. დასავლეთ გერმანიისათვის ეს იშვიათი, გამოწაკლისი მოვლენებია. შეიძლება დავასახელოთ მხოლოდ ოთხი რეჟისორი: ვოლფგანგ შტაუდტე, ბერნარდ ვიკ-კი, ჰელმუტ კოიტენერი და კურტ გოფმანი. არ უნდა დავივიწყოთ ის მდგომარეობაც, რომ ამ ტილოების შემქმნელებს ბევრი სიძნელისა

და სირთულის, ნეოფაშისტური ელემენტების მიმართ ბიოგოტის გადალახვა უხდებოდათ. ამიტომ ეჭვდნენ ისინი გაბედულ პროდიუსერებს, რომლებიც კაპიტალს დააბანდებდნენ. სხეზეული ფილმების გზა ია-ვარდებით რღი იყო მოყვნილი. ისინი ეკრანზეუ თითო დღეს ცხოვრობდნენ და ისიც ერთეულ კინოთეატრებში უჩვენებდნენ. დასავლეთ გერმანიის საერთო კინოპროდუქციის მოზრდილი ნაწილი მილოტარისტული, სენსაციურ-ეროტიული ფილმები, ანდა უაზრო და სულელური კომედიები და „დრამები“ იყო.

დასავლეთ გერმანიის კინემატოგრაფიის პოლიტიკური კურსი განისაზღვრება იმით, რომ მის ძირითად ფინანსურ საფუძველს „გერმანიის ბანკი“ წარმოადგენს. კინოსტუდიებს მეთვალყურეობს ეგრეთწოდებული „ფსიქოლოგიური თავდაცვის კოორდინაციის კომისია“. იასო შედიან სამხედრო სამინისტროს, შინაგანი სამინისტროს, ეკლესიისა და ეგრეთ წოდებული „საერთო გერმანიის საქმეების“ სამინისტროს წარმომადგენლები. უფრო სწორი იქნებოდა ამ უკანასკნელს გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის წინააღმდეგ დივერსიების სამინისტრო წოდებოდა.

ასე ხერხავენ პროდიუსერები იმ ტოტს, რომელზედაც თვითონვე სხედან.

ძნელია წარმოვიდგინოთ, რომ ამ ვითარებაში შეიძლება შეიქმნას ისეთი ფილმები, როგორცაა „ჩვენ ვუნდერკინდები ვართ“, „ვარდები ბატონ პროკურორისათვის“ ან „გაზარი“. ასეთი ფილმები არავითარ შემთხვევაში არ მიიღებენ პრემიას პროდიუსერებისა და რეჟისორების მისასყიდი თოთხმეტმილიონიანი საპრემიო ფონდიდან.

ფედერაციული გერმანიის სულიერი ატმოსფეროს, მმართველი წრეების იდეოლოგიის გარდაქმნამ დასავლეთ გერმანიის „რესტავრაციის რეჟიმის“ მოთხოვნილების შესაბამისად, თავისი ნაყოფი გამოიღო — შეაფერხა დასავლეთ გერმანიის პროგრესული კინოსელოფონების განვითარება.

აი რას წერს ჰამბურგში გამოცემული ჟურნალი „ფილმტელევიზიონი“: „ახლანდელ დროში ყველა კარგი ფილმი ნახევრად ცარიელ დარბაზში გადის. მხოლოდ სექსსა და ნაწაშულებებზე დაყენებული დონოთეატრში შეტყუება. სტუდენტებიც კი დღეს სიამოვნებით მიდ

„გოლდფინგერზე“, ვიდრე გოდარის, ანდა ანტონიონის ფილმებზე“.

გამჭირავებელი ფირმების მფლობელი ვერდნობიან მაყურებლის ცუდ გეგმობებას, როგორც მთავარ სტიმულს, რომელიც აიძულებს მათ ბაზარზე უმთავრესად კომერციული მაკულატურა გამოყაროს.

... 1945 წლამდე ყველაზე მსხვილი გერმანული კინოკომპანია იყო „უფა“, ჯერ კიდევ პირველი მსოფლიო ომის წლებში გერმანიის მთავარობის მიერ შოვინისტური პროპაგანდისტული ფილმების შესაკმენელად დაარსებული. იგი ოციან წლებში გერმანიის პროგრესული კინოხელოვნების, ვითომდა მაღალ დონეზე მიგებითობდა და კვლავ გერმანიის რეაქციის მილიტარისტული გეგმების სამსახურში ჩააყენეს. ნაციზმის განადგურების შემდეგ იგი ლიკვიდირებული იქნა მოკავშირეების მიერ. ამ გიგანტური მონოპოლისტური წარმოების ცალკეული ჯგუფები დამოუკიდებელი უნდა გამხდარიყვნენ. კაპიტალის ახალი კონცენტრაციის ცდას ყადაღა დაედო.

50-იან წლებში მოკავშირეებმა ეს გადაწყვეტილება „დაივიწყეს“ და „უფა“ კვლავ დაარსდა. მაგრამ საზღვარგარეთის გამჭირავებულმა ფირმებმა, პირველ რიგში ამერიკელებმა, იმ დროისათვის უკვე მოასწრეს დასავლეთ გერმანიაში მყარ ნიადაგზე დადგომა, და სულ არ აპირებდნენ ახალ კონკურენტთან თანამშრომლობას. ტელეხედვის კონკურენციის ზრდად ასევე მნიშვნელოვნად გაამწვავა წინააღმდეგობა დასავლეთ გერმანიის კინობაზარზე. კინოთეატრებში მაყურებელთა რიცხვმა იკლო. დაიწყო სახელგანთქმული „ჯანმრთელი შთანთქმის“ პროცესი, რომელიც მსხვილი კომპანიების მიერ წერილის განადგურებას და მოსპობას ნიშნავდა.

„უფას“ დაღუპვასთან ერთად დაიწყო დასავლეთგერმანული კინოფილმების „დიდი დაცემა“. „უფას“ კვალდაკვალ მოპყვა შედარებით უფრო წვრილი კომპანიების („ბავარიას“, „ვეროპას“, „უნიონის“, „შორხტი“ და „ფილმგანზას“) შთანთქმა, მხოლოდ სამი დასავლეთგერმანული ფირმა გადარჩა: „გლორია“, „კონსტანტინი“ (განცალკევებულ გიგანტად წოდებული) და „ატლასი“, რომლებმაც შეიღო ამერიკულ კინოფირმასთან ერთად „თანასწორულებიანობა“ განიმტკიცეს. დაისვა საკითხი: რომელი მათგანი შეძლებდა დაქაასკული და გაკოტრებული

ფირმების დაპატრონებას და მათ საფუძვლზე ახალი „უფას“, თუნდაც ახალი სახელწოდებით და ახალ ხელმძღვანელობით შექმნას. რადგან „კონსტანტინი“ დასავლეთ გერმანიის ფირმების შორის ყველაზე ძლიერად ითვლებოდა, „უფას“ მემკვიდრე სწორედ ის უნდა გამხდარიყო. მაგრამ დასავლეთ გერმანიის ახალი კინოიმპერიის უკრედას ჩანასახი გახდა არა „კონსტანტინი“, არამედ ახალი ფირმა — ბერტელსმანიის საგამომცემლო კონცერნი, ანუ „ბერტელსმანიის სახლი“, რომელსაც მანამდე არავითარი გავშირი არ ჰქონდა კინოსთან.

არსებობს კიდევ ერთი ასეთი ვითარება: ისეთი გიგანტური წარმოება, როგორიცაა ბერტელსმანიის კონცერნი, უდავოდ დაინტერესებულია იმით, რომ მის მიერ გამოშვებული ფილმების მხატვრული დონე შესამჩნევად გამოირჩეოდეს სხვებისაგან. დასავლეთ გერმანიის კინოს ცუდი სახელი ძალიან უშლის ხელს ექსპორტს. თუკი მათი ფილმები კვლავინდებურად საერთაშორისო კინოფესტივალებზე პრიზებს არ მიიღებენ, დროთა განმავლობაში ეს მდგომარეობა კომერციაზე უარყოფითად იმოქმედებს.

კადრი ფილმიდან „ორდენები ვენდერ-კინდებისათვის“.



იტალიურმა და ფრანგულმა ფილმებმა დადებითად იმოქმედა რიგითი, დეტექტიური და გასართობი ფირმების ხარისხზე. ამიტომ, მათ უფრო ყიდულობდნენ მსოფლიო ბაზარზე, ვიდრე დასავლეთგერმანული კინოწარმოების პროდუქციას. ამიტომ, როცა სამოციან წლებში „ოტერპაუზენელმა მეამბოხებმა“, რომლებიც მოკლემეტრეანი დოკუმენტურ ფილმებს იღებდნენ, მოუწოდეს ყველაღონე ესმარათ დასავლეთგერმანული კინოს ჩიხიდან გამოსაყვანად... მათი გამოსვლა მსხვილი ფირმების მეპატრონეთათვის, არც თუ ისე უსიამოვნო გამოდგა, მიუხედავად იმისა, რომ „მეამბოხებში“ სწორედ მათ „მხატვრულ პრაქტიკას“ ესხმოდნენ თავს.

„ახალი ტალღის“ ფილმები თემატურად მრავალფეროვანი იყო. მაგალითად, „როცა მელიებზე ნადირობა აკრძალულია“ — დასავლეთგერმანიის მიყრუებული პატარა ქალაქის მემზანური ყოფის კრიტიკული ასახვის ცდას წარმოადგენდა. „ახალი ტალღის“ ერთ-ერთ პირველ საუკეთესო ფილმში „გამომგვიდობებ-

ბა გუშინდელთან“, რომელიც რამდენიმე საერთაშორისო კინოფესტივალზე პრემიებით აღინიშნა, ასახულია ერთ-ერთი გოგონას ცხოვრება გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკიდან, რომელმაც ვერ შესძლო „კონომიური საოცრების“ ქვეყანაში მყუდროების მოძებნა.

მანც რა მოიტანა დადებითი „ახალმა ტალღამ“?

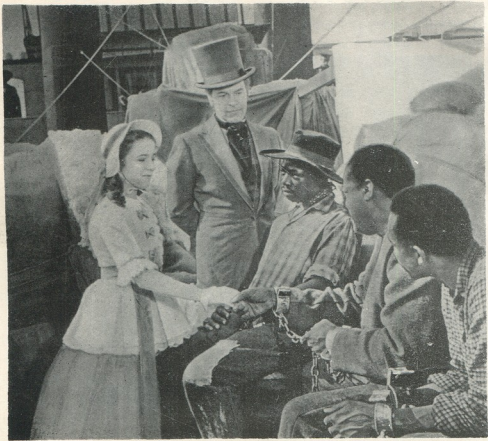
უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილის კრიტიკული, თუმცა არათანმიმდევრული ჩვენება. ამასთან, ამ კრიტიკით არც თუ ისე იშვიათად გამოდიან შეხუდული, მაგრამ მკაფიო პოლიტიკური ტენდენციების მქონე რეჟისორები. მეორე, ეს არის მხატვრული ოსტატობის შედარებით მაღალი დონე, რომლის სიმბოლემდე დასავლეთგერმანული კინემატოგრაფია კარგა ხანია არ ასულა.

საბჭოთა, მათ შორის ქართველი მაყურებელი, გაეცნო გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ფილმებს: „ჩვენ ვუნდერკინდები ვართ“, „ორდენები ვუნდერკინდებისათვის“, „აგენტი უნებლიეთ“, „ვდა შვიდი დღე“, „ბიძია თომას ქოხი“, „ლი-

ცი როზმარი“, „საუკეთესო დღეებო შპესარტიში“, „მამა მალაქის სასწრაფო“ და სხვა.

როგორც ვხედავთ, გარდა იშვიათი გამონაკლისისა, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის კინოკომერციულ ხასიათს ატარებს. მაგრამ გვხვდებიან პროგრესულად მოაზროვნე რეჟისორებიც, რომლებიც რევანსისტული და რეაქციული განწყობილების საწინააღმდეგო ფილმებს ქმნიან. ასეთებს, პირველ რიგში, ეკუთვნიან რეჟისორ კურტ ჰოფმანის „ჩვენ ვუნდერკინდები ვართ“ და „მოჩვენებები შპესარტის ციხესიმაგრეში“, ვოლფგანგ შტაუდტეს „გარდები ბატონ პროკურორისთვის“ ბერნგარდ ვიკის „ხიდი“ და „მამა მალაქის სასწრაფო“.

მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, თუ რაოდენ მძიმე პირობებში უხდებოდა მათ მუშაობა. თვითონ დასავლეთ გერმანიის კინომრეწველობის ინოპოლიზაცია კი — სოციალურ-კრიტიკული ტენდენციების „მშუთავარე“ და „საშიში“ განვითარების წინააღმდეგ ირავნება.



კადრი ფილმიდან „ბიძია თომას ქოხი“.

კოტე ყიფიანი

უნილკოს როლში

ეთერ დავითაია

შქსპირის „ვენეციელი ვაჭარი“ 1873 წლისთვის უკვე თარგმნილი ჰქონდა დიმიტრი ყიფიანს, რაც იმით დასტურდება, რომ იმავე წლის 16 აპრილს სოფელ ბანძაში იგა დაიდგა კიდევც. როგორ მოხდა, რომ დ. ყიფიანის ეს თარგმანი თბილისში დადგამდე შორეულ სოფელში წარადგინეს, მით უმეტეს, რომ იგი დაბეჭდილი არ იყო. თარგმნის შემდეგ, დიმიტრი ყიფიანს პიესა, ალბათ, წაუთხავს საზოგადოებისათვის. ეს ერთადერთი გზა იყო, რომლის მეშვეობითაც შეიძლებოდა ამ პიესას ბანძამდე გავლენა. საინტერესოა, როდის წაიკითხა თარგმანი ყიფიანმა და რა მიზანი ჰქონდა ამ წაკითხვას — მხოლოდ გაეცნოდა თუ დადგმაც?

მწერალი ეკატერინე გაბაშვილი ამ საკითხთან დაკავშირებით იკვთებს: „ქრისტეშობის დამლევით იყო, 1874 თუ 1875, ნამდვილად არ მახსოვს, ჩემთან შემოვიდა დიმიტრი ყიფიანის ასული ლოლა და მითხრა: სადამოუხედ ჩვენთან იქნება დანიშნული წარმოდგენის მოსაწყობათ. მაშაჩემი პირიჩვევით დადგათ შექსპირის შეუდარებელი დრამა „შეილოკი“, რომელსაც დღეს თვითონ წააკითხათ. ავს თქვენთვის გასაცნობათ და შემდეგ მოთამაშეთა ძალებების გამოორკვევისა, გაანაწილებს როლებს.“¹ იმავე ფაქტს 1914 წელს, კოტე ყიფიანის საიუბი-

ლეოდ გამოქვეყნებულ მოგონებაში, ეკ. გაბაშვილი ათარიღებს 1873 თუ 74 წლით.²

ჩვენს მიერ ხაზგასმული სტრიქონები მიუთითებენ, რომ იმ დღეს დიმიტრი ყიფიანმა პირველად გააცნო საზოგადოებას თავისი თარგმანი და გადაწყვეტილი ჰქონია დადგმის განხორციელებაც. ამასთან დაკავშირებით იხადება კითხვა: ე. გაბაშვილს სომ არ ეშლება თარიღი? წელი რომ უსუსტად არ ახსოვს, ამას მისივე წერილები მოწმობენ. შეუძლებელია დ. ყიფიანს თარგმანი მაშინვე არ გაეცნო საზოგადოებისათვის, სხვანაირად მისი არსებობის ფაქტი არ იქნებოდა ცნობილი და ბანძაში დადგმაც ვერ განხორციელდებოდა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ფაქტი მოხდა 1873 წლის აპრილამდე და ვინაიდან ეკატერინე გაბაშვილი დეკემბერს ასახელებს, საფიქრებელია — ეს იყო 1872 წლის დეკემბერი.

როგორც ეკ. გაბაშვილი წერს, იმავე საღამოს, პიესის კითხვის შემდეგ, დიმიტრი ყიფიანმა გაანაწილა როლები. მას შეილოკის როლი კოტე ყიფიანისათვის შეუთავაზებია, პორციას — თავისი ქალიშვილისათვის, ნერისა კი — ეკ. გაბაშვილისათვის, მაგრამ ოჯახური მდგომარეობის გამო მას ვეღარ მიუღია მონაწილეობა სპექტაკლში. თვით სპექტაკლი კარგად მიუღია საზოგადოებას. საფიქრებელია, რომ რაკი პიესა დეკემბრის დამლევს წაიკითხეს, სპექტაკ-

¹ ეკ. გაბაშვილი, ქართული თეატრის ბუდე, ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“, 1925 წ., № 6, გვ. 3-4.

² ეკ. გაბაშვილი, მოგონება კოტე ყიფიანზე, ჟურნალი „ქალი“, 1914 წ., № 4, გვ. 4-5.

ლი შეიძლება დადგმულიყო უკიდურეს შემთხვევაში, 1873 წლის იანვარში.

ლოგეკურად თითქმის ყოველივე სწორია, მაგრამ საოცარია, რომ ამ დადგმაზე არაფერს წერს თვით კოტე ყიფიანი. იგი ივრუნებს მხოლოდ იმ სპექტაკლს, რომელიც მუდმივ თეატრში მ. ბებუთაშვილმა დადგა. რატომ არ ასყენებს ამ სპექტაკლზე? ნუთუ იგი არ არსებობდა? შეიძლება რომ ასეც გვეფიქროს, რომ არ იყოს კოტე ყიფიანი სანიტრესო უკუტეტი, კერძოდ, 1878 წელს სერგიე მესხის მიერ გაწეული „დროებაში“ გამოქვეყნებული რეცენზია „ვენეციელი ვაჭარი“ ქართულ სცენაზე³ კოტე ყიფიანი არც ამ სპექტაკლის ასყენებს, თუმცა მისი არსებობა უდავლოა, რაკი პრესაში რეცენზიაც გამოქვეყნდა. აქაც შეილოკის როლი კოტე ყიფიანს შეურსურლებია. ჩვენს აზრით, ამ სპექტაკლზე მუშაობის პროცესი არ იყო ყიფიანისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენა და ამიტომაც მხოლოდ ის სპექტაკლი გაიხსენა, სადაც შემოქმედებითად სანიტრესო მუშაობა ჩატარდა.

სწორი იქნება, თუ ვიტყვი, რომ „ვენეციელი ვაჭარი“ თბილისში პირველად 1873 წლის იანვარში დაიდგა, მეორედ — 1878 წლის 23 აპრილს და მესამედ კი — პროფესიულ დასში 1881 წელს. ამ დროს დასი საკმაოდ ძლიერი იყო. სცენის დიდოსტატების — მ. საფაროვა-აბაშიძის, ნატო გაბუნია-ცაგაროსის, ვასო აბაშიძის და კოტე ყიფიანის გვერდით თავმოყრილი იყო ნიჭიერი ახალგაზრდობა; დადგმას რეჟისორიდა მიხეილ პეტერს ძე ბებუთაშვილი. დასის საერთო ხელმძღვანელობა დაკისრებული ჰქონდა დრამატულ საზოგადოებას, რომელშიაც შედიოდნენ მოწინავე ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლები.

დრამატული საზოგადოება განსაკუთრებული ყურადღებით ეკიდებოდა რეპერტუარის საკითხს, რათა დადგმული პიესები იდეური თვალსაზრისით გამართული ყოფილიყო.

თეატრის რეპერტუარის შერჩევაში აქტიურად ჩაება დამ. ყიფიანიც, რომელიც ხშირად თარგმნიდა პიესებს და დადგმებშიც მონაწილეობდა. დიმიტრი ყიფიანი ყოველ ნაწარმოებში ეძებდა საერთო საკაცობრიო საკითხებს, რადგან იმ დროისათვის აუცილებელი იყო ხალხში პატრიოტულ სიძლიერის გაღვივება, სოციალური უკუღმარებლობის მოსპობისა და დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის სურვილის აღძვრა. თუ ამ საკითხებზე ქართული პიესები არ მოიპოვებოდა, დრამატული საზოგადოება მსოფლიო კლასიკურ დრამატურგიაში ეძებდა საჭირო ქმნილებებს და თეატრის მხოლოდ გასართობ დაწესებულებად არ ხივდა. სწორედ ამით დაინტერესდა მთარგმნელი შექსპირის ამ ნაწარმოებმა. დ. ყიფიანმა „ვენეციელი ვაჭარი“; მხოლოდ მუნჯი ვაჭარის პირადი დრამა კი არ ამოიკითხა, არამედ დიანახ სოციალური და კლასობრივი ბრძოლა — ერის დაბეჩავება, ძლიერთაგან სუსტის გათავლვა, ცხოვრების ძველი კანონების რღვევა, ჭეშმარიტობა. ამ პიესის საშუალებით შესაძლებელი იყო ქართველი საზოგადოებისათვის ეჩვენებინათ მწარაზნელი რუსეთის შოვინისტური პოლიტიკა, ამა ქვეყნის ძლიერთაგან სუსტის დანაწევრა და საზოგადოებაში გამოვლენილი მინიმალური პატრიოტული და ჭეშმარიტი განზობიერი. ამ საკითხის წამოწვევამ მთარგმნელი სათაურის შეცვლამდე მიიყვანა. მან შექსპირის „ვენეციელი ვაჭარს“

„შველთა“ უწოდა, რადგანაც, მისი თვალსაზრისით, ვაჭრული ინტერესები კი არ იყო მთავარი, არამედ პიროვნების ბრძოლა ჩაგვირის წინააღმდეგ.

როგორც კი გადაწყდა „ვენეციელი ვაჭარის“ დადგმა, რეჟისორმა მიხ. ბებუთაშვილმა პიესა დასშიც კი ყიფიანს უწავითხა და შემდეგ მასხიობებმა დააგლო შინაც გულდამსუთ გასცნობოდნენ მას. მეორე დღეს თითოეულმა მათგანს მისთხოვა პიესის შინაარსის დაწერა; ასეთი მოთხოვნა მასხიობისათვის მეტად უჩვეულო იყო და ვერაფერი მოახერხეს. ცხადია, ბებუთაშვილს სურდა გავგო, თუ რა ამოკითხვა ამ როლს ნაწარმოებში თითოეულმა მათგანმა, რომელ მოვლენაზე გამამხილა ყურადღება, რა შეიცნო მთავარ მომენტად, რომელ სცენას, თუ დიალოგს მისცა უპირატესობა. ამით რეჟისორი გაიგებდა ემთხვევდა თუ არა მასხიობის მსატრულო აღქმა მისას. მასხიობები დაჩვეული არ იყვნენ ნაწარმოების ანგვარ განალორხებას და კოტე ყიფიანის, ბაბო ხერხეულიძის და ვასო მანაშაძის ვარდა, ვერც ერთმა ვერ შესარულა რეჟისორის დაკლები. ბებუთაშვილს სურდა ქართული მასხიობები რეჟისორის ჩანაფიქრის უნარული აღმსრულებლის ნაცვლად, მთარგმნე შემოქმედის დონემდე აემაღლებინა. მან მასხიობებს გააგებინა, რომ სპექტაკლის დადგმისათვის მთავარია პიესის იდეის სწორი ამოკითხვა. რომ თითოეული პერსონაჟის სიტყვა და მოქმედება მთავარი აზრის სწორად გახსნით განპირობებულიყო. ამის შემდეგ ბებუთაშვილმა მასხიობებს გააცნო თავისი ჩანაფიქრი. იმ დროს სპექტაკლზე მეტად უჩვეულო მუშაობა მიმდინარეობდა. საყმისაღმე ასეთი სტრუქტურული მიდგომით დასი ერთი თვის რეპეტიციების შემდეგ (1881 წ.) წარსდაგა მაყურებელთა წინაშე.

კოტე ყიფიანი, რომელიც სპექტაკლში შეილოკის როლს ასრულებდა, დიდად ეკაყოფილი იყო რეჟისორის მუშაობით: „მამინ ვიგრძენი, რომ რეჟისორი სწორედ ამისთანა უნდა ყფილიყო, რომ თავის მოთხოვნილებით შეასწავლოს მასხიობის მოთხულებების შინაარსი, შეათვისებინოს ავტორის აზრი და შეაგნებინოს მოქმედ პირთა ურთიერთ-ვაჭმირი და დამოკიდებულება. არტისტები შეეჩვივნენ ამისთანა შესწავლას და ყველას თავ-თავისი რეველი მოქონდა და შიგ სწერდნენ თავიანთ აზრს პიესის შესახებ“⁴. ასეთი მუშაობა იმ დროის თეატრში შეიძლება ჩაითვალოს ქართული რეჟისურის განვითარების გარკვეულ ეტაპად.

შექსპირის შეილოკში დამდგმელმა მიხ. ბებუთაშვილმა და შემსრულებელმა კოტე ყიფიანმა, ამოიკითხეს ტუნჯის მსოფლიო მინიმუმობის სახალაი. შეილოკის საწყარო მხოლოდ ფულით ავადმყოფური სიყვარულით არ განისაზღვრება, იგი უფრო შორს იხედება; მასში თავმოყრილია მრავალი დამახასიათებელი თვისება და, რაც მთავარია, იგი თავისი ერის დაგვირგვინად გვევლინება. შეილოკი არა მხოლოდ ფულის დაგვირგვინისათვის იბრძვის და მათ დაპყრობას, არამედ განრისხებით ცდილობს შური იძიოს თავისი ერის მწავრლებელზე. და ეს იყო მთავარი.

სპექტაკლში ხაზი გაესვა აგრეთვე იმ მომენტსაც, რომ ცხოვრება გაასწრო დაწერილი კანონები და ვენეციის სახელმწიფოს ძველისძველი კანონები ცხოვრების ახალ, დაუწერელ კანონებთან შედარებით, მოძველებულია და ძალა

³ ს რკვეი მესხი თეატრის შესახებ, გვ. 115-119.

⁴ კოტე ყიფიანი, ჩემი არტისტული თავადასახალაი, „ფასკუნკორ“, № 13, გვ. 12.

ალარა აქეს.⁵ ახალმა ცხოვრებამ დაამარცხა ძველი კანონი, რომელსაც ეყრდნობოდა შეილოკი. რევისორი შეეცადა სპექტაკლში ნათლად ჩვენებინა მეგობრობისა და ერთიანობის ძალა, მოწინავე იდეების როლი ახალი ცხოვრების შექმნაში, რომელსაც მოაქვს საკუთარი კანონები და საზოგადოებრივი წყობა. სპექტაკლში ამ იდეების მატარებელი უნდა ყოფილიყვნენ ანტიონი, ბასანიო და პორციკა.

მიუხედავად პიესის ასეთი სერიოზული და ღრმა განხილვისა, სპექტაკლი მთლიანად თანაბარი სიძლიერით არ ეფერდა. ამის მიზეზი სწორედ იდგის გამხსნელი დადებითი გმირების სუსტი შემსრულებლები იყვნენ.

„უმთავრესი მოქმედი პირი დრამაში ურია შეელოხაა, რომლის როლი კ. ყიფიანმა ჩინებულად წარმოადგინა, მაგრამ დრამის თამაშობის დასავივრევივლად და მერე, საზოგადოდ შექსპირის დრამებისა, არა კმარა ერთი როლის კარგად შესრულება. ამ გვარს რთულ დრამას როგორც „შეელოხაა“ ერთი კაცი, რაც უნდა დახელოვნებული არტისტი იყოს, ვერას გაახერხებს. საჭიროა უმთავრეს მოქმედს პირს გვერდით ჰყავდეს ისეთი მოთამაშენი, რომელნიც მცირედ მაინც მხარს აძლევენ, უღელს უწვედნენ უმთავრეს როლის ასრულებაში.

„შეელოხაში“ კი, კ. ყიფიანს ზოგი მოთამაშენი ხელს უშლიდნენ სწორედ. საიდან მოიგონა თუბალის როლის შემსრულებელმა, მაგალითად, რომ ვენეციაშიც იყო უქცევენ ებრაელები ლაპარაკის კილოს, როგორც ჩვენში? თუბალის მაგივრად ქუთაისელი ყობო ურია გაჩნდა; საიდან სადაო? კარგი იყო ლანსლო (აწყურელი) და ბასანიოსაც არა უშავდა რა...“⁶

ხოლო როდესაც ეს როლები სათანადო შემსრულებლებმა წარმოადგინეს, სპექტაკლი მნიშვნელოვნად აეფერდა. „4 ნოემბრის წარმოდგენა 28 ოქტომბრის წარმოდგენასთან ერთად საუკეთესო საღამომებში ჩაითვლება ჩვენს თეატრში. სრულის ყურადღებით და ინტერესით მოისმინა საზოგადოებამ პიესა. ანსამბლი არაჩვეულებრივი იყო.“⁷

სპექტაკლში ისე მკვეთრად იყო წარმოდგენილი შეილოკის ბრძოლა თავისი ერის ინტერესებისათვის, რომ მაყურებელი სერიოზულად ჩააფიქრა, ეროვნული და სოციალური ჩაგვრის საკითხმა, რომელსაც ქართველობა იმ დროს თვითონვე განიცდიდა. კოტე ყიფიანის მიერ განსახიერებული შეილოკი ქართველ მსახიობთა ოქროს ფონდში შევიდა, როგორც მაღალმასტერული და იდეურად ღრმად განსახიერებული. „შეელოხა-ყიფიანი ძლიერ მოეწონა საზოგადოებას, ღირის მერე, ეს მერევე როლია, რომელსაც ასე საუკეთესოდ თამაშობს ნიჭიერი არტისტი.“⁸

კოტე ყიფიანმა თავისი გმირის სახეში ჩააქოსავა ებრაელ ხალხის ეროვნული უბედურება. აქედან გამომდინარე შეუბრალებელი შურისძიების გრძნობაში მსახიობს დიდებულად ჰქონდა ჩაქოსოვილი შეილოკის ხასიათის მნიშვნელოვანი მომენტი — სიძუნწე, რომელიც გარკვეულ მომენტში უსასწვრო ხელგამალობაშიც კი გადადიოდა. ყიფიან-



კოტე ყიფიანი შეილოკის როლში (ვენეციელი ვაჟი“).

ნის შეილოკი იყო ტრაგიკული გმირი, რომელიც ძველ კანონებს ჩაბლაუჭებული, მარტოდმარტო იბრძვის საკუთარი და თავისი ხალხის ინტერესების დასაცავად. იგი ამ ბრძოლის მოგებისათვის არაფერს იშურებს, ფულსაც კი, რომელიც მას შეილზე მეტად უყვარს, მაგრამ მაინც მარცხდება და ამაშია შეილოკის ტრაგედია, როგორც თავის დროის ჩამორჩენილი მებრძოლისა. კოტე ყიფიანისათვის შეილოკის ტრაგედია სწორედ აქედან გამომდინარეობდა და არა პირადული, ვიწრო ჩარჩოში მოწყვედილი სიძუნწისაგან. ყიფიანს შეილოკი წარმოსახული ჰყავდა ნამდვილ ტრაგიკულ გმირად და ამიტომაც სახის გახსნაში მისთვის მთავარი იყო ეროვნული ჩაგვრის წინააღმდეგ ბრძოლა და ამ ბრძოლაში დამარცხებით გამოწვეული ტრაგედია. მსახიობს ესმოდა, რომ ტუნწისათვის ფულის დაკარგვით გამოწვეუ-

⁵ ეჭრ. „კავალი“ (1901 წ., № 44, გვ. 927) აღნიშნავდა: „...ეს კლასიკური ნაწარმოები მეტად საინტერესო არის. ერთი მხრით, ჩვენ ამ ნათლად ვხედავთ, თუ როგორ აუქმებს ცხოვრება მომენტულ კენონს...“

⁶ ვახუთი „დროება“, 1884 წ., № 237, გვ. 1-2.

⁷ ეჭრალი „კავალი“, 1901 წ., № 49, გვ. 104-105.

⁸ იქვე.

(დასასრული მე-80 გვერდზე)



შესხეთის თეატრის მთავარი რეჟისორი ნანა დემეტრაძე.

**საქართველოს
კომუნისტური
პარტიის ლაურეატ
შესხეთის თეატრის
საქმობა**



სცენა საპეტყლიდან „თელორე“.

სენა სპეტაკილიდან „მზიანი ღამე“.



ნა სპეტაკილიდან „ბაგმანი ცაში“.



ლი პირადი უმედურება არ შეიძლება განისაზღვროს როგორც ტრაგედია, ეს უფრო პირადული დრამა იქნებოდა, რაც გააუბრალობდა შექსპირის ქმნილების დიდ ჩანაფიქრს. სახის გახსნისადმი ანეთი დრამა მიდგომის გამო, კოტე ყიფიანის შეილოკი მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო ერთდროულ თვატრის ისტორიისა და ქართველი მსახიობების მიერ შექმნილ შექსპირის გმირთა გალერეაში.

კოტე ყიფიანის მიერ შეილოკის შესრულების ქარგა შეედგენაირად წარმოგვიდგება: ყიფიანი-შეილოკთან ფულის სასესხებლად მოსულან ბასანიო და ანტონიო. მათთან დიალოგში ყიფიანი ამტკიცებდა იმ დიდ სიხარულს, რომელსაც შეილოკის არსებაში იწყევდა ამ ბატონკაცების ახლანდელი მდგომარეობა. ყიფიანი-შეილოკი მის ხელში ჩაყარდნით ამ ბატონკაცებს კლანჭებს უჭერდა, მიაგონებდა ყველა იმ შეურაცსყოფელს, რომელიც მათგან აუტანია:

„თქვენ მე ურჯულოს მიწოდებდით, ქოფაკსა ძაღლსა და ჩემს ებრაულ ხიფთანხვრელს კი მაფურობებდით“.⁹ —

ამბობდა ყიფიანი-შეილოკი და ამაში იყო ის მთავარი, რასაც შეილოკის სახის გახსნისას განსაკუთრებდა იყენებდა მსახიობი. იგი თავის გმირში ხაზს უსვამდა ეროვნული უთანასწორობისაგან დაზარეული ადამიანის შურისძიებას, რაც ზემოთ აღნიშნულ მონოლოგში შეედგენაირად ვითარდებოდა:

„თქვენ, ვინც წვერებში მაფურობებდით, ვინც წიხლსა მკრავლით, თითქოს და ძაღლი გამოგადგოთ თქვენის ეწოდანო, თქვენ მე ფულსა მიხობოთ, რა პასუხი მოგცეთ ამაზე? არ გიბოხნათ: „ძაღლსა სადა აქვს ფული? ვით შეუძლიან ქოფაკს გასხსნოთ თქვენ დუკატი სამი თანისი?“. —

უარით უნდოდა გაემწარებინა ისინი, ვინც მას შეურაცსყოფდა, მაგრამ თითქოს ერთბაშად მიხვდაო, რომ ამ ფულის სესხებით შეუძლია შური იძიოს და ეშმაკურად ეუბნებოდა:

„სადაღობოდ კი ჩვენ ასეთი ჭრიმა დავტოვათ: თუ არა გადახდით ამ და ამ დღეს, ამ და ამ ადგილს ამოდენ ფულსა ანუ თანხას, — როგორც წესია, — მაშინ მე თითოს გირვანჯა ხორცს თქვენი სხეულის რომდე ბრწყინვალე ნაწილსაც მსურს, იმას მოვაჭრაი“. —

ყიფიანის შეილოკისათვის სწორედ ეს იყო მთავარი, რადგან ამითი შექმნილ ყველაფერისათვის ეძია შური, და როდესაც გაკოტრებული ანტონიო ვალს ვერ იხდიდა, ყიფიანი-შეილოკი კმაყოფილებით აღსასვლ ბრძოლას უცხადებდა მის თვალში უკვე დაძლეული მტერს: „...თუ სხვას ვერაფერს დაანაყრებს, შური სძიებებს სომ მანინც გამიძლებს. მუდამ

მლანძღვდა, ვაჭრობაში ნახვეარ მილიონჯერ მანც ხელი შეუშლია. წაგებები — იცინოდა, მოვიგებდი — დამციხიდა, ჩემი რჯული ეხიზღებოდა, სავაჭრო გეგმებს მიწევდა. შეგობრებს ჩემზე გულს უცვივებდა, მტერს აღაგზნებდა. მეერ რატომ? იმიტომ, რომ მერაელი ვარ“.

და შემდეგ: „...თუ შეურაცსყავით, ნუთო არ უნდა იძიოთ შური?!... რა თქმა უნდა, შურისძიება! თქვენ ბოროტებს მასწავლით, მე კი ავასრულებ და თუ თქვენ დარინებულს უკეთ არ შეგასრულე, ცუდად იქნება ჩემი საქმე“.

კოტე ყიფიანი ხაზგასმით აჩვენებდა, რომ შეილოკის მთავარი მამოძრავებელია შურისძიება, ამიტომაც ზემოთ მოყვანილ მონოლოგში, ჩვენს მიერ ხაზგასმულ ფრაზებზე აკეთებდა განსაკუთრებულ აქცენტსაც. მონოლოგის შემდეგ მონაკვეთში ყიფიანი-შეილოკი პროტესტს უცხადებდა მწავრველებს და ცდილობდა დაენახებინა, რომ მათ არავითარი პრივილეგია არა აქვთ ამგვარი ჩაგვისისა. აქვე იყო მისი სასტიკი შეტყაობა ყველა იმ ჩაგვისის საზღაურად, რასაც იგი მუდამ თავმდაბლად იტანდა.

ეს მონოლოგი მსახიობის შესრულებაში ყოფილა კულმინაციური წერტილი და სპექტაკლის იდეური ჩანაფიქრის გასაღებიც.

ბატონებთან შურისძიებისათვის შემართული შეილოკის მარცხი ერთგვარად საკუთარი შეილის ღალატმაც განაპირობა. ამასთან ყიფიანი-შეილოკი თავისი ბუნებით ნამდვილი ვაჭარია და ფული მისთვის ყველაფერია. ყიფიანის შეილოკისათვის ფული მხოლოდ მაშინ კარგავს ფასს, როდესაც მისი დაკარგვა მორალურ გამარჯვებას მოუტანს. ქრისტიანების წინააღმდეგ მებრძოლი შეილოკის ქალი-შეილი ხომ ქრისტიანს წაჰკავა და თან წაიღო მამის სიმდიდრის დიდი ნაწილი. ეს ფაქტი შეილოკისთვის დიდი უმედურება იყო, ერთი მხრივ, როგორც სარწმუნოებისადმი ღალატი, რომლის დაცვისათვის იგი მზად არის ფულზედაც ეს უარი თქვას, და, მეორე მხრივ, მას თავგზას უკარგავდა ისიც, რომ მისმა შეილმა დიდძალი ქონება წაიღო და თავისი ერისა და მამის მტერს ჩაუგდო ხელში. გრძნობათა ეს ჭიდილი თურმე აშკარად იგრძნობოდა ყიფიანის თამაშში.

ყიფიანის შეილოკის იმის გახსნაში ჩაუჭყვებია თავისი მიქალაქობრივი მიდგომა პიესაში აღწერილი მოვლენისადმი, მისთვის ამ სახეში მთავარი იყო ეროვნული ჩაგვისის საკითხი. ყიფიანი, როგორც ანტირეალური, პატარა ერის წარმომადგენელი, შეილოკის სახეში პირად პროტესტს ავლენდა ცარიზმის მიმართ და უთუოდ ამიტომაც იყო ასე მახვილი მის მიერ შექმნილი იერსახე. ყიფიანის მსახიობურმა ნიჭმა და მოქალაქეობრიობამ ისე მკვეთრად ჩამოტრწა შეილოკის სახე, რომ სპექტაკლის იდეური ხაზი სწორედ ამ მხრივ წარიმართა. დანარჩენი როლების შესრულებებმა თავიანთ გმირებს ვერ მისცეს ასეთი ძლიერი იდეური დატვირთვა და ამიტომაც გაფრმავრთალდა დრამაში დასმული მნიშვნელოვანი საკითხები; ახლის განმარჯვება ვერად აღიქმებოდა, როგორც პროგრესული მოვლენა. ნაცვლებდ იმისა, რომ შეილოკის მარცხი ცხოვრების ახალი კანონების გამარჯვების ზემოთ ყოფილიყო, იგი სპექტაკლში აღიქმებოდა, როგორც რასობრივი უთანასწორობის საშინელი შედეგი.

⁹ დიმი. ყიფიანის თარგმანის სრული ტექსტი არ არსებობს, არის მხოლოდ ბოლო მოქმედება, ამიტომ ჩვენ ვსარგებლობთ ვ. კელიძის თარგმანით. თბ., 1951 წ., გვ. 151-272.

საუბარი მიხეილ კალატოზოვიან

ამბს წინათ კინომცოდნე ნათია აშირეაზიანი მოსკოვში ეწვია ცნობილ საბჭოთა კინორეჟისორს მიხეილ კალატოზოვს და ესაუბრა მას. ვებეჭდეთ ამ დიალოგს.

— კინეში მოსვლამდე, — იგონებს თავის ჭაბუკობას მ. კალატოზოვი, — პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში ვსწავლობდი. ჯერ კიდევ არ მქონდა გარკვეული ჩემი მომავალი პროფესია. გატაცებული ვიყავი ფილოსოფიით, მიყვარდა სატეა. იმ დროს ახალგაზრდებს სატეის შესასწავლად გერმანიაში აგზავნიდნენ. მეც მსურდა გერმანიაში გამგზავრება, მაგრამ... მანქანურებსა და ავტომობილი და მძღოლობას დავეუფლე, კინოც მიტაცება — კინომექანიკოსად ვმუშაობდი.

იმ დროს (იგულისხმება 1923-1924 წწ. — ნ. ა.) სახკინბრუნვითან სამსახიობო სტუდია არსებობდა, რომელსაც ივ. ანუესტიანი ედგა სათავეში. გადავწყვიტე მსახიობობა. ივ. პერესტიანმა „როლები“ მაშინვე მომცა ფილმებში — „სამი სიცოცხლე“ (გემანზე გამას დედასთან ერთად გვეკვავდა), „ტარიელ მკლავების მკვლელობის საქმე“ (ტარიელის ამხანაგის ეპიზოდური როლი შევასრულე).

შემდეგ ოპერატორობამ გამიტაცა. ალ. წუწუნავამ ოპერატორის ასისტენტად ამიყვანა, მაშინ იგი იღებდა ფილმს „კინ არის დამნაშავე“.¹

პირველი ჩემი დამოუკიდებელი ოპერატიული ნამუშევარი „ზაპისის“² გახსნა იყო.

ამვე ხანებში გადავიღე ორნაწილიანი დოკუმენტური ფილმი „ცხენები“; აგრეთვე „ავღანელი ხანის ჩამოსვლა თბილისში“. 1925 წლის ზაფხულში თბილისის საგასტროლოლ ეწვია „მხატვი“. ამ თეატრს ყველგან დავყვებოდი აპარატივით ხელში, გადაღებული მყავს კ. სტანისლავსკი. მეტეჯე სად არის ეს ფირები?³

— „ზაპისის“ ფირი საქართველოს კინო-ფონო-ფოტოარქივში ინახება. ამავე არქივშია თქვენი ფილმის — „მართალი სამეფო“⁴ — მხოლოდ ერთი ნაწილი, დანარჩენი ნაწილი, როგორც ჩანს, დაკარგულია. მაშინდელი პრესის მეფასებით, იგი მეტად საინტერესო უნდა ყოფილიყო.

ჟურნალების „ემმარცხენობა“ და „ნოვი ლეფის“ ფურცლებზე ფილმის რამდენიმე კადრია აღბეჭდილი, — ჩაუვრთე მე.

— გული მწყდება, რომ ფილმი მთლიანად არ შენახულა... მისი შექმნის ისტორია ასეთი იყო: მტკვრის პირას, სრულიად შემთხვევით, მიწაში ჩაფლულ ფირს წააწყდი. იგი აღმოჩნდა მენშევიკების დროს გადაღებული კინოქრონიკა (მაკდონალდის ჩამოსვლა საქართველოში, მენშევიკური მთავრობის დახვედრა და სხვ.). ფილმში „მათი სამეფო“ სწორედ ეს ნაწილი ფირი გამოვიყენეთ მე და ნუცა ლოლობერიძემ და მენშევიკურ საქართველოს საბჭოთა საქართველო დავუპირისპირეთ. ძველი კინოქრონიკიდან სამი ნაწილი ავიღეთ, სოლო დანარჩენი ოთხი ნაწილი, რომელიც თანამედროვე საბჭოთა სინამდვილეს ასახავდა, მე გადავიღე. მაშინ ძალიან გატაცებული ვიყავი ობიექტის უჩვეულო წერტილებიდან გადაღებით, ჩემი აპარატივით სულ თავდაყირა ვიდგე, სად არ ვჭვრებოდი, რომ კადრის საინტერესო კომპოზიციისათვის მიმეგონა.

— 1928 წელს ჟურნალ „ემმარცხენობის“ მეორე ნომერში დაიბეჭდა თქვენი სტატია „კინომასალის ჩვენების მეთოდები“. იმ დროისათვის ეს, შესაძლოა, ოპერატიული ხელოვნების ერთადერთი თეორიული გააზრება იყო. ჟურნალი ავვისტოშია გამოსული. ალბათ, სტატია ფილმის („მათი სამეფო“) გადაღების პროცესში იმ ცოტად მოგვიანებით დაიწერა. ამ სტატიამ უკვე სრულიად ნათლადაა

3 „მხატვის“ გასტროლების გადაღებზე მასალა გამოქვეყნდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ 1971 წ. № 5-ში. წიგლის ავტორმა ვ. ვენიამ თეატრალური მუზეუმის არქივში მოაკვლია ვლ. ნემიროვიჩ-დანიელის მიერ ა. წუწუნავასადმი მიწერილ წერილს, სადაც იგი დიდ მადლობას უხდის ა. წუწუნავას „მხატვის“ თეატრის გასტროლების ფირზე აღბეჭდვის ორგანიზაციისათვის. ფირის ავტორის ვინაობა დღემდე გაურკვეველი იყო. არც მ. კალატოზოვმა იცოდა, რომ მის მიერ გადაღებული ფირი „მხატვის“ მუზეუმში ინახება.

4 „მათი სამეფო“ (18-28), რეჟ. მ. კალატოზოვი და ნ. ლოლობერიძე.

1 „კინ არის დამნაშავე“ — სცენარის ავტორი და რეჟისორი ა. წუწუნავა, ოპერატორი ს. ზაზოზლავი, 1925 წ.

2 მ. კალატოზოვი გულისხმობს „ზაპისის“ პირველი ტურნინის ამუშავებას 1924 წელს.

5. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4, 1972.

გამოთქმული თქვენი თეორიული კრედი, რომელიც ძირითადად თქვენს დღევანდელ შემოქმედებასაც პასუხობს.

— მასსოვს.

— ლენინგრადში გამოსაცემად ამზადებენ „კინოს თეორიის ქრესტომათიას“. იქ შევა თქვენი სტატიაც. ამრიგად, კინომეცნიერის, მსახიობის, ოპერატორის, სცენარისტისა და რეჟისორის პროფესიის გარდა, თქვენ კიდევ კინოთეორეტიკოსის პროფესიაც მოგემატება. ეს სტატია მე დავაუშვავ ქრესტომათიისათვის. მასში სინტაქსის ნორმების დარღვევის მიუხედავად, რაც „მემარცხენეებისათვის“ ერთხელ დამასხაიათებელი იყო, ყველაფერი ნათელია. თუმცა მთლიან გასაგებ არ არის გამოქმენა, რომელიც თქვენ და ინტროინდელი „მემარცხენე“ კინომთვალეწმები ხშირად ხმარობდით, კერძოდ, „კონსტრუქციული“, „კონსტრუქტივიზმი“. ეს სიტყვები უკავშირდება კადრის გამომსახველობით მხარეს. ოცინა წლების საბჭოთა კინოლიტერატურაში ამგვარ გამოთქმას არასად შევხვედრივარ. სახეთ ხელოვნებაში არსებული „კონსტრუქტივიზმის“ მიმართულულებს კი იგი ვერ უკავშირდება. აბოთა, კადრის კომპოზიციის გულისხმობით?

— რასაკვირვლია. „მემარცხენეებს“ სიტყვა კომპოზიცია ძველბურთ გამოთქმად მივაჩინდა, ჩვენი კი ყოველგვარი ძველის მორწინადღევენი ვიყავით, რომლებიც „კომპოზიციის“ მაგივრად „კონსტრუქტივიზმს“ ვხმარობდით. საერთოდ, ჩვენი ახალგაზრდობა მეტად შეფითიანი და წინააღმდეგობებით სასუე იყო.

— ეს თქვენი ინდროინდელი შემოქმედებებიდან ჩანს. სიტყვა „კომპოზიციის“ უკუაღვეთ, როგორც ძველბურთი, მაგრამ ტრადიციული ლიტერატურის ნიმუში, შ. არავგისპირიერის მოთხრობა „გიული“ კი აირჩიეთ ევრანისაციისათვის.

— ამ ფილმის გადაღების ამზავსაც მოვიყვებით. მე და კოლია შენგელაიამ გადაწყვეტიტუ სცენარის დაწერა თავისუფალ თემაზე. მასში უნდა გაგვეთვალისწინებინა „მემარცხენეების“ კრედო. სცენარის დასაწყლად ქალაქგაერთ, ბუნების წიაღში, მივიდიოდით. ერთხელ კოლიამ გამომიტყვა, რომ შიო არავგისპირიერის მოთხრობის მიხედვით სცენარის გაკეთებას აპირებო. მიულოცინებლობისგან სახტად დარჩი. როცა შევეციოთუ ასეთი უცდარი გადაწყვეტილების მიზნეს, გულახდილად მიპასუხა, რომ ნატო ვინჩაძე შეუყვარდა და გიულის როლი მისთვის შეარჩია. მე, როგორც მისმა უახლოესმა მეგობარმა, წინააღმდეგობა ვერ გაუწვიე, დავთანხმდი და სცენარიც დაწვერეთ.⁵ ხოლო შემდეგ ოპერატორადაც ვიმუშავე. ფილმი სუსტი გამოვიდა.

— მაგრამ სცენარი კარგია. იგი ცრუმორწმუნეობრივი შესლუფების წინააღმდეგაა მიმართული და ფილმი კი რატომღაც წინ წამოწველია ამბოიანის თავისუფლებისათვის. ეს აქცენტბი მიყურდა და მხოლოდ შეურაცხყოფილი ქმრის შურისძიების ამზავია მოთხრობილი.

— საიდან იცით სცენარი?

— ნიკოლოზ შენგელაიას პირად არქივშია დაცული.

— მე სრულიად აღარა მაქვს არქივი. ომის დროს ლენინგრადში მთელი ბიბლიოთეკა და არქივი დამღებულა. იქ ჩემი სცენარებიც იყო, აგრეთვე იმ ფილმებისაც, რომლებს ოპერატორი მე ვიყავი. მაკალითად, ს. ტრეტიაკოვის სცენარი „ორთქლმაგალი დ-1000“, ძალიან საინტერესო იყო. მას ლ. კულუშოვი იღბდა 1927 წელს, მე ოპერატორად ვემუშაობდი.

მასსოვს, ბათუმი მასლოვლად ვიმყოფებოდი. ვერად, ნავთის ცისტერნებს ცეცხლი მოეღ. მე აპარატით ხელში უმაღ ცეცხლისკენ გავეშვიე. ცისტერნებში რეაქტივობით ვფიქრობდი. საინტერესო კადრების გადაღების სურვილით შეპყრობილი თავს არ ვზოგავდი და უახლოეს გადასაღებ წერტილებს ვარჩევდი. რეიზივის მცველი მინისხოვდა და სასტიკად ამიკრიძლა აფეთქებული ცისტერნების გადაღება. მე ვიხივე, ნება დავთოთ და ადევრთქვი, რომ გადაღებულ ფირს მთლიანად მას ჩავაბრებდი. იგი არ მომეშვა, უხეშად შემომიტარა. მოთმინებლად გამოსლდა წიბოლი მოვიგერიე, რადგან ხელები აპარატით მქონდა დავაგებული.

ჩხუბის შემდეგ მე და ლ. კულუშოვი დავგაპატიმრეთ. იგი მთელი განათავისუფლებს, მე კი — ერთი თვის შემდეგ. ფილმის დამთავრება ვერ მოხერხდა; დასაანია, რადგან, როგორც მასსოვს, სცენარი ძალიან კარგი იყო. მასში ს. ტრეტიაკოვმა გამოსცა ისტორია რევოლუციური მატარებლია, რომელიც მთელ რიგ ქალაქებში რევოლუციური ბრძოლის სხვადასხვა ეტაპს გადიოდა.

— ტრეტიაკოვის ქალიშვილის, ქალბატონ ტატიანას გამომცემით, ფილმის სცენარი დღემდე ვერ უპოვია.

— ტრეტიაკოვი რუსეთში „მემარცხენეების“ ფაქტური ბელადი იყო და ჩვენ შორის დიდი ავტორიტეტი სარგებლობდა. მისი პიესა „იღირაოდ, ჩინეთში“ ვ. მიერხოლდის თეატრში იდგმებოდა.

— როგორც მისი პირად არქივის გაცნობის შედეგად აღმოჩნდა, „იღირაოდ, ჩინეთში“ დადგმულა აგრეთვე ასტრალიაში, ავსტრალიაში, იაპონიაში, ევრმანიაში. 1930 წელს რეჟისორ ბიბერმანს იგი ამერიკაშიც დაუღამა.

— ტრეტიაკოვი მეგობრობდა მაიაკოვსკისთან, ეიუნშეინთან, მიერხოლდთან, ბრეჰტთან.

— ეტყვიან, მას ნიჭიერი ხალხის აღმოჩენა შეეძლო. იგი საქართველოში დაუმეგობრდა ჯერ კიდევ გამოუცდელ მაგრამ მომავლის მქონე ჭაბუკებს: თქვენ, შენგელაიას, ჭიაურელს.

— იგი ჩვენი სცენარების თანავტორი იყო.

— რაში გამოიმტკებოდა მისი თანავტორობა? „ხაზარდას“ სცენარის გარდა, რომელიც მასთან დაუწერია მ. ჭიაურელს, არ არსებობს სცენარი, რომელსაც ს. ტრეტიაკოვის ავტორობა იყის მითითებული. (გველისხმობ სცენარებს და არა ფილმის ტიტრებს — 5. ა.)

ნიკოლოზ შენგელაიას პირად არქივში „ელისოს“ ლიბრეტო და სცენარის რამდენიმე ვარიანტი ინახება. ლიბრეტო ხელნაწერის სახითაა შემონახული.

არქივში ინახება აგრეთვე სცენარის სამი ვარიანტი ნიკოლოზ შენგელაიას ხელმოწერით.⁶ ეტყვიან, შენგელაიან ამ ვარიანტების მიხედვით დაიწყო ფილმის გადაღება. გახუე „კომუნისტის“ 1927 წლის ოქტომბრის ერთ-ერთ ნომერში არის ცნობა შენგელაიას ჩვენეთში ყოფისა და „ელისოს“ გადაღების მთავარებაზე. მაგრამ, როგორც ჩანს, „სახინზრეუვის“ დირექციამ გადაღებულ მასალა დაიწერა და სცენარის ხელახლა დამუშავებისათვის მოიწვია იმ დროს ზოპალკოვი კინოდრამატურგი ბ. ლეონილოვი. დაახლოებით 1927 წლის დეკემბერში „ელისოს“ სცენარის ახალი ვარიანტი უკვე მზად იყო. ამგვარად, ავტორობის სახით მითითებული არიან: სცენარის ავტორი — ბ. ლეონილოვი, ლიბრეტო — ს. ტრეტიაკოვისა. რატომ გაჩრა ნ. შენგელაიას გვარი, გაუგებარია. ახალ ვარიანტში, პირველისგან განსხვავებით, დამატებულია მხოლოდ ვა-

⁵ „გიული“ — სცენარის ავტორობი ნ. შენგელაიას, მ. კალატოხოვი, ლ. პუშინ; რეჟ. ნ. შენგელაიას, ლ. პუშინ; ოპერატორი ი. კალატოხოვი, 1927 წ.

⁶ სცენარი მანქანაზეა დაბეჭდილი.

მათის ეპიზოდ და საიდუმლო სახი. თითქმის ყველა და-
ნარჩენი ეპიზოდი გადმოტანილია ძველი ვარიანტიდან,
რომლის ავტორი შენგელაია იყო. რატომ აღარ არის მოხ-
სენებული რეჟისორის გვარი, ან ს. ტრეტიაკოვი რატომ
გამოხსნადა მხოლოდ ლობრეტის ავტორად? სცენარის ეს
ვარიანტი უკანასკნელი და საბოლოო ჩანს, რადგან იგი
ფილმის იდეტორია.

მონტაჟი დამთავრდა 1928 წლის აგვისტოში. ტიტ-
რებში ვიზუალურად, რომ სცენარის ავტორები არიან
ნ. შენგელაია და ს. ტრეტიაკოვი. თავისთავად ინავედა
ახალი კითხვა: რატომა უკლებუფყოფილი ბ. ლეონი-
ლოვი?

გარდა ამისა, ჟურნალ „ნოვი ლევის“⁷ (8-9) ფურც-
ლებზე დაბეჭდილია ს. ტრეტიაკოვის შემოქმედებით ან-
გარიში. 1927 წელს ს. ტრეტიაკოვს თმით თვის⁸ განმარ-
ტობაში საქართველოში „სახანძრუების“ ლიტერატურულ
განყოფილების კონსულტანტად უშუქავია. აქ ჩამოთვლილი
თან ყველა ის სცენარი, რომლებიც ს. ტრეტიაკოვს დაუ-
წერია. მაგალითად, „უსინათლო“, „უკანასკნელი დეკანო-
ზი“, „მორევი“ და „ჩვენი დროის მებრია“ (რომელიც სი-
ნინოს მოსალიანობას ეძება). მოხსენებული ფილმი
„ორქილმავალი დ-1000“, „ელისოზე“ კი არაფერია ნა-
თქამი.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. შენგელაია თავის სტა-
ტიკაში თანავტორად ს. ტრეტიაკოვს მოიხსენიებს.
— მე დაწვრილებით ვერაფერს გეტყვით, რადგან იმ
დროს გადაღების მქონდა და დაკვეთილი ვიყავი, მაგ-
რამ კარგად მახსოვს, რომ კოლია ბევრს წყალობდა ამ
სცენარზე. საერთოდ, ოციან წლებში სცენარის ავტორების
ს შემოქმედებითი ფუნქცია არ გააჩნდათ, რაც დღეს. მა-
შინდელი სცენარისტები ან ფილმის იდეას იგონებდნენ
(რეჟისორის მიერ მოფიქრებულ იდეას დამატებით შემოქ-
მედებით ბიძგს აძლევდნენ), ან ფილმის წააწერებს აკე-
თხდნენ. მაშინ სცენარის მთავარი ავტორები, იშვიათი გამ-
ონაღლის გარდა, უმთავრესად რეჟისორები იყვნენ. ამ-
რიგად, ფილმი მთლიანად რეჟისორს ეკუთვნოდა. რაც
შეეხებამ ბ. ლეონიდოვს, იგი თავტარალობით ყადრის დრამა-
ტურად იყო, უყვარდა პომპეურობა. იგი უფრო ხელოსა-
ნი იყო, ვიდრე შემოქმედი. მე ეჭვი მეპარება, რომ მან კო-
ლიას რაიმე არაგებით დახმარება გაუწია. სცენარის ავ-
ტორთა სიაში კოლიას გვარი რომ არ არის მოხსენებული,
ეს ერთგვარი დიალომატიური ნაბიჯი იყო. მაშინ ჩვენ ამ-
გვარ „მოხსენიებებს“ მაინცდამაინც დიდ ყურადღებას არ
ვაქცევდით. ჩვენ უფრო საქმით ვიყავით გართული. მით
უმეტეს კოლია, რომელიც უნაგარობითა და თავმდაბლობით
გამოიჩინოდა. რასაკვირველია, „ელისოს“ სცენარის მთა-
ვარი ავტორი კოლია შენგელაია, თუმცა, ს. ტრეტიაკოვი
მისთვის ერთგვარი შემოქმედებითი ბიძგის მიმცემი იყო.
მაშინ ამგვარი დახმარებაც საკმარისად ითვლებოდა. არ
უნდა დაგვივიწყდეს ის ფაქტიც, რომ იმ დროს, სერიოზულ
მწერალი იშვიათად მოიძიდა კინოში სამუშაოდ. ტრეტ-
იაკოვთან საბოლოოდ ჩვენ ვამაყობდით, იგი ზოგად მი-
მართულებას ვეკადრება და ამას ჩვენთვის ილი მიწვეუ-
ლობა ქონდა. მასთან განსაკუთრებით ახლოს ვიყავით მე,
კოლია და ლევი ესაკია.

ლევი ესაკია ახალგაზრდა რეჟისორებს შორის მაშინ ძა-
ლიან გამოირჩეოდა კრისტალურებით, დიდი განათლები-
თა და ნიჭით.

— მე ნანახი მაქვს მისი ადრეული ფილმები „ამერი-

კანას“ და „ხოლტუე“. ჩემი აზრით, ისინი საინტერესო
დოკუმენტური მასალის მხატვრული დამუშავების მხრივ
ს. ტრეტიაკოვი ამ მეთოდის მოხმარ იყო თავის სტატუსზე.
ში, რომლებიც „ნოვი ლევის“ ფურცლებზე იმედიდებოდა.
იგი ძირითადად სინამდვილის დოკუმენტურ ასახვას აღი-
არებდა. თქვენი ფილმიც „ჯემ შვანთე“ ამ პრინციპითა
აგებული.

— დიას, აქ არის როგორც დოკუმენტური, ისე დაღ-
მებითი ეპიზოდები.

— ფილმის ტიტრებში ს. ტრეტიაკოვი სცენარის ავ-
ტორად არ არის მოხსენიებული, აღნიშნულია მხოლოდ:
„ს. ტრეტიაკოვის ნარკვევის მიხედვით“. მე წავიკითხე მი-
სი ნარკვევები სვანეთზე, მათ არაფერი აქვთ საერთო ფილ-
მთან.

— ეს გასაკვირი არ არის, ვინაიდან 1929 წელს სვა-
ნეთში ტრეტიაკოვის სცენარის მიხედვით გადავიღე მხატვ-
რული ფილმი „უსინათლო“ და აგრეთვე ორნაწლიანი ხე-
ლოანი ფილმი „სვანეთი“. გადაღებული მასალა თბილისში
ჩამოვიტანე და მხატვრული ფილმის მონტაჟს შეუდექი.
„სახანძრუების“ დირექციამ „უსინათლო“ დაიწვია, რო-
გორც ფორმალისტური ნაწარმოები. ამან ჩემზე დიდად
იმედიდა, მაგრამ იმედ არ დაკვირგე: ორნაწლიანი ფილ-
მის მასალას და წაწვეტილი მხატვრული ფილმის ჩა-
მონტაჟი ფირისგან ახალი ფილმის დამონტაჟება გადაე-
წყვიტე. ეს აზრი ვ. შლოვსკის გაკუზიარე, იგი იმ დროს
თბილისში იყო. შლოვსკის მოიწვიან ეს იდეა. მისმა მხარ-
დაჭერამ გამაძლევდა და „ჯემ შვანთეს“ მონტაჟს შეუ-
დექი.

— მე ვიცნობ ს. ტრეტიაკოვის „უსინათლოს“ სცე-
ნარს, „ჯემ შვანთეს“ არც ერთი კადრი არ ემთხვევა მას.

— „უსინათლო“ მე ძირფესვიანად გადავაკეთე.

— ტრეტიაკოვი გადაღების დროს სვანეთში იყო?

— არა, იგი თბილისში ჩამოვიდა მაშინ, როცა „ჯემ
შვანთე“ უკვე დამონტაჟებული მქონდა. მე, შლოვსკიმ და
ტრეტიაკოვმა ფილმის წაწერები გაეკეთა. ჩვენ ხშირად
ეკამათობოდით ხოლმე ერთმანეთს, მაგალითად, კოლიას
თხოვნით ხანძრის ეპიზოდი „ელისოში“ მთლიანად მე გა-
დავიღე.

— „ჯემ შვანთეს“ დიდი წარმატება ქონია პარიზში.

იტკვევინი მოვყავა, თქვენთვის არ უთქვამს?

— არა, პირვილად მესმის.

— 1963 წელს პარიზში ჩატარდა საბჭოთა რეტროს-
პექტიული ფილმების კვირეული. იტკვევინი საბჭოთა დე-
ლეგაციის ხელმძღვანელი იყო. მან მოსკოვის ხელოვნების
ინსტიტუტში ფილმები გააკეთა მოხსენება კვირეულის
თაობაზე. ფილმი უწვებინდა საფრანგეთის კინოლოგიაზე-
თაყვის, მაყურებელი თურმე ფილმის მსგელობის დროს
გაუწყებულყო ჰარავა ტანს, თითქმის ყოველი კადრი
და ეპიზოდი აპორლისმენტების ქვეშ მიდიოდა.

— დიდი ხანია, რაც „ჯემ შვანთეს“ არ ვინახავთ?

— ამ ცოტა ხნის წინათაც ვხსენი. იმ ხანებში ამერი-
კაში ვიმყოფებოდი. რეჟისორი სესალ დე მილი გაეიცანა.
მან მითხრა, რომ საბჭოთა კავშირში ყოფნისას ძალიან
მოუწესა ორი ფილმი, რომლებიც შეუძენდა და საკუთარ
არქივში შეუნახავს. ესული დე მილმა იცოდა, რომ ერთი
მათგანი ა. დოვჟენკოს ფილმი იყო, ხოლო მეორის რეჟი-
სორს არ იცნობდა. მან მთხოვა დახმარება გამეწია და
რეჟისორის გვარი დამეძიე. თავისთან მიმიპატია და...
ეკრავა „ჯემ შვანთეს“ გაუშვა.

ფინალი ვილაცას შეუდექი. მე ასეთი ფინალი არ
მქონდა. ბოლოში სხვადასხვა რაკურსით გადაღებული
ტყის კაფვა იყო, უზარმაზარი ხეების ვარნა. ფინლის

7 „ნოვი ლევი“, № 8-9, 1927 წ.

8 საგარეუდა, 1927 წლის აპრილიდან აგვისტომდე.

ჭედურობა ქართულ საბჭოურ არქიტექტურაში

ჭენრიეტა იუსტინკაია

თანამედროვე არქიტექტურაში კედელი იშვიათად ასრულებს მხოლოდ სიბრტყის ფუნქციებს, იგი ყოველთვის სივრცითი კომპოზიციის ელემენტია. ჰაერში მონაგარდ მხედარი თითქოს კედლის გარღვევას ცდილობს. წარმელებული პროპორციები, ჰორიზონტალურად გაშლილი ცხენის სხეული საოცრად ემოციურსა და დინამიურს ხდის გამოსახულებას.

ჩვენი საუკუნე მდიდარია მეცნიერებისა და ტექნიკის დიდი მიღწევებით. როდესაც ადამიანმა შესძლო კოსმოსისა და ატომის საიდუმლოებათა სიღრმეში შეჭრა და სრულიად სხვა წარმოდგენა შექმნა სამყაროზე.

თანამედროვე მხატვრის მსოფლგაგებასა და მსოფლმხედველობაში მუდამ ისახება ღრმა და მრავალფეროვანი სახეებით აღსავსე ახალი სამყარო. ამით შეიძლება აიხსნას მხედრისა და ცხენის კომპოზიციური, წარმელებული, სტილიზებული ფორმის განსხეულების თავიებურება. პო-

რიზონტალური ხაზების რიგში აძლიერებს ცხენის შეპირვარ აღმაფრენას. ერთფეროვანი, ჰორიზონტალური ხაზების მიმართ კონტრასტულად აღქმება ცხენის ნახევრადმხრის რილი მარცხენა წინა ფეხის მოძრაობა და მოხრილი კუდი.

კომპოზიციის შემადგენლობაში შედის კლდეზე გახლებული რამდენიმე ცალკეული რელიეფი — ესაა მარჯვენა ხევედა კუთხეში მჯდარი მრისხანე არწივი. ოდნავ მაღლა გამოსახულია ძუ ლომი და ორი ბოკვერი. ისინი თითქოს ყურს უდგებენ ავთანდილის სიმღერას.

გულმოდგინედ მოდელირებული და დახვეწილია ავთანდილის ფიგურა და სახე. ხელოვნმა გაითვალისწინა რელიეფის ახლოდან აღქმის წერტილები, დახვეწა ავთანდილის ტანსაცმლის უმცირესი ორნამენტებიც კი და ცხენის ზურგზე გადაფენილი საფარი. ასევე დეტალურად არის გამოჭედული ფრთებდახრილი არწივი. ნაკლებად გამოკვეთილია ლომების გამოსახულებები. ამ ჯგუფების მოცულობის განგებ შემეცირებით გურული მნახველის მთელ ყურადღებას ცენტრალურ ფიგურაზე — გმირზე მიაქცევს.

გლუვი კედლის სიბრტყით ხაზგასმული ჭედური რელიეფი კიდევ უფრო გამომსახველი ხდება.

სახვითი ხელოვნებისა და არქიტექტურის ურთიერთშეხამების პრობლემა ყოველთვის ყოფილა და დღესაც აქტუალურია. საუკუნეების მანძილზე, მშენებლობის ტექნიკასთან დაკავშირებით, იცვლებოდა სინთეზის იდეოლოგიური და ხეობრივი პრინციპები და მათი გადაწყვეტის გზები.

დღეს, ახალი საამშენებლო მასალები — ბეტონი, პლასტმასა, ლითონი, მიწა ფართოდ იხმარება თანამედროვე არქიტექტურაში და გარკვეული ესთეტიკური ღირებულებისაა. არქიტექტურული ფორმების ერთფეროვნება, რაც გამოწვეულია გამოსაყენებელი ტექნიკის იგივეობით, ტიპური პროექტების ხშირი დახერხვით, შეიძლება აღმოფხვრათ სახვითი ხელოვნების გააზრებული გამოყენებით.

მოზაიკამ, ფრესკამ და ვიტრაჟმა შეამკო შენობები საბჭოთა კავშირის მრავალ რესპუბლიკაში.

შენიშნის გასაფორმებლად ქართული ჭედურობის გამოყენების პრობლემა დიდხანს იწვევდა კამათს და საწინააღმდეგო აზრებს, მას შემდეგ, რაც სასტუმრო „თბილისთან“ გაფორმდა სახინკლე. მაგრამ 1963 წელს არქიტექტორებმა შ. ჯავლაშვილმა და რ. კიკნაძემ თბილისის ქორწინე-

გურული,

დეკორატიული პანო ლაინერ „აპარაზე“.



ბის სახლის მშენებლობისას არაკლი ოჩიაურის ჭედური რელიეფის გამოყენებით საბოლოოდ გაუკაფეს გზა სინთეზის ახალ სახეს.

მართლაც, ხელმისაწვდომი აქტის დარბაზი თითქოს წარმოუდგენელია ჭედური რელიეფის გარეშე, რომელზედაც აღმეჭლილია მიჯნურთა გამოსახულებები. აღსანიშნავია ისიც, რომ კარგად მოძებნილი მასშტაბი, ადგილმდებარეობა და ხელოვნური განათება გამოიყოფს რელიეფს და აძლიერებს მის ემოციურ ზემოქმედებას.

ქორწინების სახლის ვესტიბულშიც არის მოთავსებული სამი ჭედური რელიეფი: „შეყვარებულები“, „მშობლების მიერ დალოცვა“ და „ბედნიერი ოჯახი“ (აგტორი ი. ოჩიაური). თუ ხელმისაწვდომი აქტის დარბაზში მუქი რელიეფი თეთრ კედელთანაა კონტრასტში, აქ, ვესტიბულში, რომლის კედლები მოპირკეთებულია ნაცრისფერი მარმარილოთი, ჭედური რელიეფები ქმნიან საზეიმო განწყობილებას, რაც თავისუფალია სიმშრლისა და ოფიციალობისაგან.

სწორკუთხედში ჩაწერილი მცირე ზომის ეს კომპოზიციები ჯერ კიდევ მთლიანად ვერ გათავისუფლდნენ დაზნური ხელოვნების გადაწყვეტისაგან, მაგრამ მათი იდეური კავშირი ამ დარბაზთან, მათი დამოკიდებულება არქიტექტურის ანოტაციებთან, რომლის ამოსახსნელად არიან ისინი მოწოდებულინი, მათ მონუმენტურ-დეკორატიული ხელოვნების გვერდით აყენებენ.

ქალაქ ოსაკაში, მსოფლიო გამოფენაზე „ექსპო-70“, საბჭოთა პავილიონის აშენებდა არაკლი ოჩიაურის მონუმენტური პანო „შვის მოტაცება“, რომელიც განასახიერებს კაცობრიობის ბრძოლას ბუნების ძალთა დამორჩილებისა და ათვისებისათვის. კომპოზიციის მთელ სიგრძეზე გამოსახული ოლიერი, ფაფარაყრილი ცხენები, სიმბოლოა კაცობრიობის აზროვნების ძლიერებისა, რომელიც

მშის ენერჯის დამორჩილებისკენ ილტვის. წარმოადგენს და რა საბჭოთა პავილიონის ექსპოზიციის დამოუკიდებელ ელემენტს, ირაკლი ოჩიაურის პანო მხატვრული აღგზნებით გორიების საშუალებებით ხსნიდა ამ გამოფენის შექმნელის არქიტექტორებისა და კონსტრუქტორების აზრს.

არქიტექტურისა და ხელოვნების სინთეზის არსი მდგომარეობის ხელოვნების ნაწარმოების კონკრეტულ პირობებსა და არქიტექტურასთან მტკიცე კავშირში.

ამიერად, ჭედური ხელოვნება, რომელიც აკმაყოფილებს სინთეზის ძირითად მოთხოვნებს, ცხოვრებისაგან ელის ახალ ფორმებს. ქართულ ჭედურობას თანამედროვე არქიტექტურაში შეაქვს ეროვნული თავისებურებები, განსაკუთრებული კოლორიტი, რასაც მოკლებულია თანამედროვე არქიტექტურა. ამავე დროს სინთეზის ახალი ფორმა, რომელშიაც შერწყმულია საზოგადოებრივი შინაარსი, აფართოებს არქიტექტურის მხატვრულ საშუალებებს, ხსნის მთელი ნაწარმოების იდეურ ჩანაფიქრს.

ხელოვნების საშუალებებით გამოსატულ არქიტექტურულ აზრს შეუძლია სახე შეუცვალოს ნაკლებად გამომსახველი არქიტექტურის ფორმებს, მისცეს მათ მაღალი საზოგადოებრივი ჟღერადობა.

ქართული ენციკლოპედიის შენობაში მოთავსებული თექვსმეტი მონუმენტური პორტრეტი სახეს უცვლის, დიდებასა და სიღრმეს მატებს არცთუ პრეტენზიულ დარბაზს. ამ პორტრეტებზე აღმეჭლილია გასულ საუკუნეთა მეცნიერებისა და კულტურის მოღვაწენი.

ირ. ოჩიაურმა თავისი ჭედური ნამუშევრების შექმნისას გაითვალისწინა მათი ადგილი სინათლით მკვეთრად განათებულ კედელზე.

მცირე მოცულობის დარბაზთან შედარებით დიდი ზომის ნამუშევრებს სქელი ფენით ფარავს მქრტაული ტონი, რომელიც მსუბუქად არის გაღასმული ხელეგზე, სასხვებს



ი. ოჩიაური.
შვის მოტაცება
ქალაქ ოსაკაში (იაპონია)
მსოფლიო გამოფენაზე
„ექსპო-70“.



ა. გორგაძე
სასტუმრო „ივერაის“
პოლის კარები.

და ფიგურათა ტანსაცმელზე. ეს ადგილები ჩამოქმედებულია ბზინვარებას მოკლებული ბრინჯაოთი. ჩაღრმავებებს მომწვანო-მონაცრისფრო ტონი ფარავს, იგი მოიცავს ფიგურებსა და ფონს, რომელიც არქაულობას ანიჭებს მეცნიერთა გამოსახულებებს.

კ. გურულის მიერ იმავე თემაზე შექმნილი ოთხი ნამუშეარი გვერდით კედლებზეა მოფენილი და, თავისებური, ინდივიდუალური შემოქმედებითი მანერის მიუხედავად, ერწყმის დარბაზის ანსამბლს.

ქართული ენციკლოპედიის შენობის ფოიეს სამი კედელი დაფარულია თექვსმეტი პორტრეტით, რომლებიც გაყოფილია მხოლოდ კარების ჭრილებით.

იღურ-აღმზრდელობითი დანიშნულების გარდა, ეს პორტრეტები ამშვენებენ ინტერიერს და ექვემდებარებიან თავისი კონსტრუქციით ლაკონური დარბაზის ფუნქციურ და კომპოზიციურ მოთხოვნებს.

არქიტექტურისა და ხელოვნების ორგანული კავშირი გულისხმობს აგრეთვე გამოსაყენებელი მასალისა და დეკორირების ტექნიკის პარამოხიულ მთლიანობას.

ჭედური რელიეფები დიდებულად ერწყმისან არა მარტო კეით ნაგებ და გალესილ კედლებს, არამედ შესანიშნავად აღიქმება ხის კედელზეც, როგორცაა, მაგალითად, საბჭოთა ეკემების: „შოთა რუსთაველის“, „აჭარის“ და სხვათა კაფეები და სალონები.

ბარის კედელზე პორიზონტალურად გამოლია კოლხური პოსლის „მედვას“ თემაზე შექმნილი კომპოზიცია „ოტროს საშვისი“. იგი შედგება ცალკეული ნაწილებისაგან. მკაცრი ფაქტურისა და ფერის კედელი აძლიერებს ნაწარმოების მონუმენტურობას.

კონტრულად გამოჭრილი ჭედური რელიეფი, რომელიც გამოსატყავს მხედარ ქალს და აიეტს, გაყოფილია კარებით. კომპოზიციის მთლიანობისათვის კ. გურულმა კარების თავზე მოათავსა მზისა და ღრუბლის ორიგინალური დეკორატიული ელემენტი. კედელზე ცალკე მიმარგე-

ბული ტალღოვანი მოცულობითი ხაზები აერთიანებენ კომპოზიციის ელემენტებს.

მოჯირითე მედვა პლასტიკურია და ძალზე ემოციური. დინამიკა მიღწეულია მედვას წინ გაწვდილი ხელოთ და მოფრიალე თავსაფრით, ცხოველის შემართული, დაძაბული მდგომარეობით. აიეტისა და მედვას პოზა რიტმულადაა შერწყმული.

დაახლოებით იგივე ამოცანა იდგა კობა გურულის წინაშე გემის სხვა რელიეფზე რაინდისა და ვეფხის შებმაზე მუშაობისას. ერთმანეთს ჩაჭიდებული ფიგურები რკალად იკვრებიან. გამძვინვარებული ვეფხის ფიგურა ვერ ეგსოვება მჯდომარე ღამიანის შვიდ, ჩაფიქრებულ ფიგურას, ფიგურის სამოსის ძლიერად დაბერილი ქსოვილი დინამიურობას ვერ ანიჭებს მას. მიუხედავად ამისა, რელიეფის ცალკეული ნაწილების პარამოხიული ურთიერთშემაბემა, ფორმის პლასტიკურობა ესთეტიკურ შინაარსს იძლევა.

კ. გურულის მიერ კონტრულად გამოჭრილი ჭედური რელიეფი ხაზს სუვას კედლის სიბრტყეს, რომელიც რელიეფთან ერთად სინთეზის ელემენტს წარმოადგენს.

იმავე გემის კაფე „რაინდის“ ჭედური რელიეფი, აიეტ-ხების ნავარდის, რომელიც ირაკლი ოჩიაინის გვეთვნის, მორჩილება პლასტიკური გამოსახვის არქიტექტურულ ჩანაფიქრს. სტილიზებული ვეფხების პორიზონტალურად წარბეჭდილებული ფორმები შესანიშნავად ერწყმისან მუქი ხის კედელს.

ლაინერ „აჭარის“ გაფორმებისას დეკორატიული რელიეფების პლასტიკური გადაწყვეტაში იგრძნობა მონუმენტურობა. მონუმენტურობა ვლინდება ქალის ფიგურების პროპორციებშიც, რომელიც წელს შემოთ მკვეთრად ვიწროვდება და მთავრდება უტირებელი, პატარა თავით, აგრეთვე პროპორციებში, გამოხეჩილი ფორმების ხეველ წნულეებში, რომელიც ფარავნ ფონს. ეს წნულეები წელის მოძრაობის ასოციაციას ქმნიან, ისინი შუიდან ზვევით თანდათანობით ვიწროვდებიან და აღმა მიმართულ მოძრაობას წარმოგვასახავს.

თბილისის მეტროპოლიტენის გაფორმებისას თვით გაბარიტები კარნაზობდნენ მონუმენტურ გადაწყვეტას.

როგორც ფერწარმა, ისე არქიტექტურამ, მონუმენტურობა და დეკორატიულობა შეიძლება გამოყოფილდეს სხვადასხვა საჩიხში; ჭედურ ნაწარმოებებში დეკორატიულობა ყოველთვის რჩება დამახასიათებელ შტრიხად.

დეკორატიულ ჭედურ პანოებს შეუძლიათ შეითავსონ „ღებურების მონუმენტური პროპაგანდის“ მალაღობა და დიდი იდეური მიზანარის ჭედური პანოები იქმნება გახსავლურულ სპეციფიკურ სახეებში, რომლებიც მასალის თავისებურების განაპირობებს.

თანამედროვე არქიტექტურა ქმნის ახალ კონსტრუქციულ ფორმებს, იყვებს ახალ სამშენებლო მასალებს. ლითონის ფურცლის ჭედური დამუშავების უძველესმა ტექნიკამ, რომელიც ახლებურად არის გაავრცელებული თანამედროვე პირობებში, მოგვცა არქიტექტურასთან შერწყმის დადებით შედეგს.

მონუმენტურ-დეკორატიული ნაწარმოებისთვის დადებული ადგილია მეტროპოლიტენის მიწისქვეშა სადგურების ყურ ტორსული კედლები.

მაგალითად, სადგურ „რუსთაველის“ ერთ კედელზე მოთავსებული რელიეფი — ვეფხისა და ტარიელის შემზა (აგროები ე. ამაშუკელი, ე. გურული). მთლიანად გამოხატულია გამოჭრილია კონსტრუქტორი. ტარიელისა და ვეფხის ფიგურები მოთავსებულია ერთმანეთისაგან დაშორებით და დარბაზის ყოველი წერტილიდან გარკვევით და თანაბრად იკითხება. საგანგებოდ არის მოფიქრებული მასშტაბი.

სულ სხვაგვარად არის გადაწყვეტილი მეტროს „300 არაკველის“ სადგურის კედელი. მოქანდაკე გ. გიგაურმა, რომელიც სპეციალურად ჭედურობაში არ შემუშავა, შექმნა მონუმენტული კომპოზიცია, რომელსაც მთელი კედელი უკავია. კერძოდ, თვით რელიეფი, უფრო ზუსტად ბარელეფი, რომელიც გამოქვეყნდა თითბრის ფურცლებისგან, დაუზიანებლად შეიძლება გადატანილი იქნას სხვა მასალაზე. ჭედურების სპეციფიკა აქ გამოირცხლება.

ბარელეფს, რომელსაც გამოსახულია შუბებით შეიარაღებული სამი ცხენოსანი, გარკვეული სიმაღლე გააჩნია, რომელიც რამდენიმე სანტიმეტრით სცილდება ჭედურ ფონს. იატაკიდან ჭერამდე დეკორირებული ფონი დაფარულია დიდ შოშის ჭედური ორნამენტებით. კარგად მიგრებული მასშტაბი, ფიგურებისა და ორნამენტების ელემენტების თანაფარდობა მოქანდაკის ნიჭზე მეტყველებს. მაგრამ არქიტექტორ გ. ბატაშვილს უნდა ვუსაყვედუროთ, რომ მან გამოიყენა თითბრის რელიეფი და ამასთან არ გაითვალისწინა ქალაქის ამ რაიონში გოგირდის წყლების არსებობა, რომლებიც გამოყოფენ რა გოგირდოვან გაზს, შემოჭრებიდან ფერად ლითონზე. ქიმიური რეაქციის შედეგად ჭედური რელიეფი მუდამ შავია. სქელი ფენის ქვეშ ძნელი ხდება ნახატის ფორმის აღქმა.

მეტრო „ისანის“ მიწისქვეშა სადგურის უზარმაზარი კედლის სიგრძეზე, ბაკანის პირდაპირ, დარბაზის ორივე მხარეს საითთად ჩამაგრებულია ჭედური ჩანართები. ერთი შესვლით ეს თითქოს ფუნქციონალურად გამართლებულია, რადგან ფარავ კომუნიკაციის კარებს. მაგრამ ფუნქციონალურად ვერ ამართლებს არქიტექტურისა და ცალკეულ კომპოზიციებად დანაწევრებული ჭედური რელიეფის სხვადასხვა მასშტაბობა. ავტორის ჩანაფიქრით შემდეგში ეს ჩანართები დაეპყრება ამავე თემაზე შექმნილ კომპოზიციებს, რომლებიც დაიკავენ მიწისქვეშა ვესტიბულის ტორსულ კედელს და გადავა აგრეთვე ესკალატორების

ზემოთა კედლების ნაწილზე. მაშინ ჭედური ჩანართები არ დაიკარგება უზარმაზარი კედლის ფონზე და დარბაზში ვერაფერი ფორმაც დახარგრებულ სახეს მიიღებს.

ჭედურ ჩანართში ჩასმული ლითონის ლამაზად გაფორმებული კარები, რაც ჭედური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშს წარმოადგენს. ეს ნამუშევარი ერთგვარი გამოჭერებაა ი. ქოთავას მიერ პარიზში საბჭოთა კავშირის საგარეო საწარმოები გამოფენის ქართული პავილიონისთვის შექმნილი ჭედური კარებისა.

აქ გამოსახული ადამიანთა ფიგურები ენაცვლებიან წყვილ სიმეტრიულ ჩანართებს, რომლებიც გამოხატავენ ცხოველებს. ტუნჯი მინიშნული მცენარეთა ელემენტები ამაგრებებს ყოველ კომპოზიციას და ამავე დროს განმარტავს თითოეული ფიგურის ფუნქციას. მარჯვენა ქვედა კუთხეში ზის მამაკაცი, რომელსაც ხელში ღვინით სავსე ჯიხვის რქა უჭირავს. თავისუფალ სივრცეს აქ ავსებს მტკვნიანი ვაზის რტო. მარცხენა ქვედა ფირფიტაზე გამოსახულია ქალისა და ბავშვის სტილიზებული ფიგურები. მისიკენ გაწვდილი ქალის ხელი, იქვე მოფარფატე მტრედი და ფრინველები მშვიდობის სიმბოლოებად აღიქმებიან. შუა რიგში მჩავე ქალია დუქით ხელში. მარჯვენა ფირფიტაზე ქალი ხიდან წყვეტს ნაყოფს. ზედა რიგში გლგეს მტკვარზე თავთავების შეკვრა გადაუდია; გლგესი ფიგურა თითქოს დაბაჟულია სიმშობისაგან. ხორბლის თავთავები და ვაზის რტო მიწამოქმედების სიმბოლოებია. მარცხნივ ფირფიტაზე გამოსახულია ქალი და ბები, ქალს ხელში უჭირავს ნაყოფი.

ანთიმოზ გორგაძის მიერ სასტუმრო „ივერიისთვის“ შექმნილი დეკორატიული ტიხირი არქიტექტურის ფუნქციურ მიზნებისთვისაა პასუხისმ.

ა. გორგაძემ დასმული ამოცანა ამოსხნა არქიტექტურული გადაწყვეტის სპეციფიკის ორმა გაგებით. გათვალისწინა მისი ადგილი საერთო ანამბლში და ორმხრივი განათების თავისებურება. ტიხირი ვესტიბულის ჭოჭოს მომსახურების ბიუროსაგან, ამავე დროს ერთმანეთისაგან და მოსუკიდებელ აქ ორ დარბაზს მთლიან ანამბლად აერთიანებს. ავტორმა შეინარჩუნა მხატვრული მეტყველების დეკორატიული პრინციპი და ამავე დროს რელიეფი დიდი გამოხატულობა მიანიჭა. ტიხირი ორივე მხრიდან შეკვლია დეკორატიული რელიეფებით, რომელსაც გამოსახულია ფრინველია, ცხოველია და ადამიანთა სტილიზებული ფიგურები. უპირველეს ყოვლისა, მხილველს ანეციფრებს ავტორის დაუთკეული ფანტაზია, კომპლექსის კომპოზიციური წყობა. არჩეულმა მასალამ — მსუბუქმა ალუმინმა — მხატვარს ჭედური ფირფიტის დამუშავების სპეციფიკის ჩვენების საშუალება მისცა. ვერცხლისფერი ლითონი პარნილითაა მიხასთან, რაც გამოყენებულია ყურ კედლებისა და კარების ნაცვლად.

თანამედროვე არქიტექტურა სივრცობრივია. კედელი იშვითადა ასრულებს მარტო სიბრტყის ფუნქციას, გამჭვირვალვა და სივრცობრივი კომპოზიციის ელემენტს წარმოადგენს.

კონკრეტულ არქიტექტურულ ობიექტებთან ჭედური რელიეფების ურთიერთობის მავალითების არასრულმა ჩამოთვლია ამგვარი ურთიერთობების დადებითი როლის განსაზღვრის საშუალება მოგვცა.

ჭედური რელიეფებით შემკული არქიტექტურული ნაგებობანი თავისთავად წარმოადგენს არანაკლებ მნიშვნელოვან, მხატვრულად და იდეურად სრულყოფილ ქმნილებებს, ვიდრე თვით არქიტექტურაა.

მეზობელი — გამორენილი რუსი მოქანდაკე

ოთარ ევაძე



სტუმარიც და მასპინძელიც

მე იმი ბევრჯერ მინახავს. პირველად კი — მოსკოვში, მხატვართა ყრილობის დღეებზე სწორედ შორის.

შამინ იგი ორმოცდაათსაც არ იქნებოდა მიღწეული, მხარბეჭიანი, მაღალი, ენერგიული სახის სწორი ნაკვეთებით, ჯიდა ქორით, მტკიცე დგომით, მდორე მანერით, ცოცხალი თვლებით, სხარტი ლაპარაკით, ღია და მშვიდი გამოხედვით, მაგრამ დრო და დრო სახეზე ნერვიული გაელვებით — ომის უმართებულობის ნაკვალევით, დამჩანველი და აღამაინური თანაგრძობის გამოწვევი პლასტიკური სპაზმებით, რომელმაც უნებურად ძლიერად აღამაღლა ჩემში პირველად ნახის ეს უცნობი აღამაინი.

დიდნახ ვაკირდებოდი მას, მის მოძრაობას, მისკენ სხვათა გახედვას, ვუსმენდი მათ შორის მრავალაქცენტიან დიალოგს. ზოგჯერ ერთდროულადაც კი ამტყველებულს, პოლიფონურ ამბიანებს და ვგრძნობდი, რომ ეს უცნობი ისეთი არ არის, როგორც ყველა ნაცნობი. არც დანარჩენებში გვახან მას, რადგან დიდად გამოირჩევა თავისთავადობით, მიწიერებით, მხედრულობით, ზეატყებულობით, საბრძოლო და სახელოვნო ჯილდოებით, უამითოდაც.

მეორედაც მოსკოვში ვნახე, ამჯერად უკვე იდეოლოგიურ თაბთირზე. დარბაზში იჯდა, ჩანახატებს აკეთებდა, — ერთისას კი არა, მთელი ჯგუფისას, ერთ რიგზე მსხდარი მისთვის უცნობი პირების, მაგრამ როგორც თვი-

თონაც შემდეგ დააზუსტა, — ერთ-ერთი ჩვენებურისაც, — ქართველ ჟურნალისტ მიხეილ დავითაშვილის დახატვისას.

მესამედაც მოსკოვში შევხვდი, მაგრამ ამჯერად მანერში, საკავშირო სამხატვრო გამოფენაზე. ერთ კედელთან ზღვა ხალხი შეგროვილიყო. ცნობისმოყვარეობამ დამძლია, იქით წავიწიე, გამოფენაზე მნახველები და მხატვარ-ავტორთა ჯგუფი საბჭოთა კავშირის ორგზის გმირს, შამინ უკვე დაღუპული კოსმონავტის კომაროვის პორტრეტს უტრიალებდნენ, ლაპარაკობდნენ, ერთმანეთს უხსნიდნენ. ეგვნი კურეტიჩი ვიცანი, გაცხოველებული შესტიკულაციით ბიოტირობდა გვერდზე კი მოღუშული კაცი ედგა. — მასზე მაღალი, მასთან შედარებით საკმაოდ თხელი, სამაგიეროდ, იმდროისათვის ძალზე გრძელი შავი წვერით, სახეზემუპებელი, რომელიც, არც კურეტიჩს ემსობოდა, არც მასთან მოზაქერეს ეურეზობოდა. იდგა და ჩემენდა.

ვინ იყო ის შავწვეროსანი? იქვე მითხრეს და თანაც გამაცნეს — კომაროვის პორტრეტის ავტორია, ა. ი. ლაკტიონოვი.

და, აი ახლა, როცა თბილისში ვურეტიჩის გამოფენის ნახვის შემდეგ, ჩემი ნაცნობი მოქანდაკის შემოქმედებით პორტრეტის კონტურების მოსმას შევუდექი, კარში შემოგდებულმა მოსკოვურმა გახეთმა შავ ჩარჩოში ჩასმული იმ შავწვეროსანი ნათელი სულის მხატვრის გარდაცვალება მაძმნო.

გული დამწყვეტია მშვენიერი მხატვრის. ძლიერი ოსტატის, კეთილი გულის ოსტატის გარდაცვალებამ განახსენა მისი ნამუშევრები ყველაზე მეტად კი „წიგნი ფრანკლიანის“, და, რასაკვირველია, ისეც ის. კლასიკური გმირის კომაროვის პორტრეტი, რომლის დასაცავად დაუბრუნებელი ტემპერამენტი ლაპარაკობდა ლაქტანოვის კოლეჯა. მოქანდაკე ვუჩეტიჩი გახსენდა და კიდევ უფრო მოიხინდა ჩემი სტატია სწორედ ამ ორი კაცის ერთად შესენითაც დამწყვეტ.

მეთხედ კი თბილისში შევხდი. ვუჩეტიჩს მაშინ 60 წელი შეუსრულდა და შემართებულ შრომა-შემოქმედებით მიღდა წლების დასავსებლად სამშობლოს სახელით სოციალისტური შრომის გმირის მაღალი წოდებაც მივიტაცა. — მღვს რუსთაველის თეატრის მცირე საკონსერტო დარბაზში შევიკრებხით. აქ უყვებ ბუკინი. — მისი თანხმობაზე მხატვრები და თანამოაზრე გამოჩნდნენ ადამიანები. ზემოთ იგრძობ იტყვირება ხშირი და ბლუჯა წარბებით ეფხისვლი ითვის მოქანდაკე ნიკოლოზ კახნელაძე. — უკვე ოთხმოც წელს მღვსველი, — ვუჩეტიჩის სამეც წელს რომ სიყვარულივდ მიიხვედა. ჩემი დიდი მეგობარია — დროდარი ჩაიხიფრეფდა ხოლმე მცოვანი მოქანდაკე და სადარბაზო კარისაკენ იუწეოდა, საამუშაო და სასურველი სტუმრის მიზრახნებს დაუფარავი კმაყოფილების გრძობით გლოდა.

მერე ისიც გამოჩნდა, ვევენი ვუჩეტიჩი, ისეთივე ენერგიული, როგორც მანამდე, მაგრამ თითქმის უფრო ძვილი, ვიდრე კრემლში პირველად ნახვის დროს; სტუმარს შემოაყვებენ მისივე მეგობარი. ფერმწერი აპოლის ქუთათელაძე, მოქანდაკე კოტე მერაბიშვილი და თენგიზ ღვინიაშვილი, გრაფიკოსი ზურაბ ლუკაძე, მომღერალი დიმიტრი მჭედლოძე. მიესალმნენ დავით ჩხიკვიშვილი, კულტურის მინისტრი ოთარ თაქთაქიშვილი, აკაკი ძიძიყაძე. სტუმრის თხოვნით მზიან ფანჯარისთან შექუქდით და სურათი გადავიღეთ. მერე ფარად გაიწია. სახელდახედოდ ნორთულ სცენაზე ყვავილები გაჩნდა, ოთარ თაქთაქიშვილმა 60 წელი და შრომის გმირობა მიიღოც, მუშა გულაშვილმა, მწერალმა თეიმურაზ ჯანგულაშვილმა, სამხატვრო სააქადემიის რექტორმა აპოლინ ქუთათელაძემ პოდპოლიკნიკმა შეშველიანმა და მეც თბილი სიტყვებით პატივისცემის გრძნობები გამოვხატეთ. ქართველმა მომღერლებმა სიმღერა-მოფერება არ დააკლეს და მღვლეარებით აღვისილა ქვის მისანმა საქართველოსუ და ქართველ ხალხზე გულიდან მოიდინდნ გრძნობებით გვიპასუხა:

— მე პირველად ვარ თბილისში ამაღლებული და სასიამოვნო სიღრმე დიდი ყურადღება ქართველი კოლეგებისა და მეგობრების მხრიდან. ჩემს ძრავულ შექმნილი ატმოსფერო თავს სტუმრად როდი მაგონობინებს. დიდი ხანია გულობილი მეგობრობა მაკავშირებს ქართველ მხატვრებთან ქართველ მოქანდაკეებთან. ვლერიან თითქორიძესთან, ნიკოლოზ კანდელაკთან, მორის თალაკვაძესთან, შემოქმედებთან, აპოლის ქუთათელაძესთან, ოთარ თაქთაქიშვილთან.

ასეთ მეგობრულ ატმოსფეროში დასრულდა გმირ-მოქალაქე და ნიჭიერი მოქანდაკე ვუჩეტიჩთან ჩემი შეხვედრა და კარგად ვგრძნობდით, რომ ეს მისი დაგვიანებული სტუმრობის მხოლოდ დასაწყისი იყო და გაგრძელებაც მალე მოჰყვებოდა.

ასეც მოხდა. 1972 წლის 28 თებერვალს თანამედროვე რუსული ჟანრების გამოჩენილი ოსტატ ვევენი ვუჩეტიჩი მებრედ ვეწია თბილისს და ახლა უკვე ძველისძველ მეგობარ-სტუმრად მიიჩნევენ ქართველები.

საქართველოს სასოფლო-სამეურნეო სწიროდ ყოფილა

მისი სტუმარი, რაკი იგიც კარგად მასპინძლობს თავისი შთამბეჭდავი შემოქმედებით.

ამგვარად კი იგი სტუმარიც არის და მასპინძელიც სტუმარია იმით, რომ ნაწეს-მეცობრები მოინახულა თბილისში. მასპინძელი კი იმით, რომ მრავალი მასურებელი ინიზიდა საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში თავისი გრაფიკული ნახატების გამოფენაზე.

სუმთავრის ლაურაბატი

ღმის, ყველამ იცის, ვინც არის ვევენი ვიქტორის ძე ვუჩეტიჩი, ყველამ თვალწინ წარმოუსახება მისი ნაძერწი — „დადგენილი მახვილი სახსნადა“, მაგრამ ზოგი სხვა რამის გახსენებაც შეიძლება, თანაც მნიშვნელოვანია, მოქანდაკის შემოქმედებითი და მოქალაქობრივი სახის წარმოსადგენად.

იგი ახლა უკვე 64 წლისაა, მაგრამ ისეთივე ჭაბუკური იგრძობ ვეხატება, როგორც მაშინ, ორმოცდაათიოდ წლისა პირველად რომ ვახვებ.

ვევენი ვუჩეტიჩი უკრაინაში დაიბადა, სამხატვრო სკოლა დაათავრა როსტოვში, შემდეგ სამარყანდში გადასვლა მომთხოვა და ისტორიული ძეგლებით მდიდარმა ქალაქმა კიდევ უფრო აღუწუნო სიყვარული მხატვრული შემოქმედებასად. ფერწერისადმი ღრულად ლინირგადმცე ჩაიყვანა, მაგრამ პროლუტარული სახვითი მელონების ინსტიტუტში იმხანად გაბატონებულმა სწავლების ფორმალისტურმა პრინციპმა გული აუყარა ახალგაზრდა ვუჩეტიჩის, რადგან ვერ ურიგდებოდა იმით მოთხოვნას, ვინც სადავოდ ხიდა ფორმისა და შინაარსის შერწყმის საჭიროებას. ერთნი ახორებით ამაღლებდნენ ფორმისაგან აზრის მოწყვეტას. მეორენი ჯიუტად ავალბებდნენ აზრისაგან ფორმის ჩამოთლას ვუჩეტიჩი კი ორივეს სწყალობდა, ფორმისაგანის შერეობებს ლაობდა, მაგრამ მოულოდნელად ორივე მორჩილდმდევნე თავისაგან მოკვთა. ნაზრი აკადემიული მოსოკული გადავიდა. სხვა გზა არც ჰქონდა, ფორმალისტ-ნატურალისტებს რომ არ გასცლოდა, იმ ხვიბარს დაეგვანებოდა, ვინც ორთა ანტაგონიზმის მოსარეგულად ჯერ ერთი — მარცხენა თვალის გამოთხარა და მერე ერთი — მარჯვენა ფეხიც მოიძტვრია.

ვუჩეტიჩი კი ორივე ფვლით ხელდა სწყურთო და ორივე ფეხით საარული იწადა. ამიტომ თავისი პროფესიული განათლება არქიტექტორ შჩუკის სახელსონში გაზარდობა და იქვე, საბჭოების სახალის დიდსა და ცხოველ მშენებლობაში იტება.

შემდეგ დიდი სამაშულო ომი; მოხალისედ წასვლა. სამეცნო რაზმითი მუშაობა, მრავალი ჩანახატი, ორმა შთაბეჭდილებანი, დეკორ, გამოსალამათება და კვლავ შემოქმედების ასპარეზზე გასვლა, მაგრამ ახლა უკვე ნაფორნობა მხატვრად.

ვუჩეტიჩი დიდდამ მუშაობს, ხატავს, ძერწავს, ქმნის სამაშულო ომში თავდადებული მეტროპოლის პორტრეტებს, ავებს ძველებს, მოხუცებებს, ანსამულებს; ავკიდებს ბიძოლის ველზე გმირულად დაღუპულ ადამიანთა სახელის უკვდავებას. იგი აღმართავს სკულპტურულ კომპოზიციებს, რუსეთის ისტორიული წარსულის თანამედროვე ადამიანის თვალით დანახულ ჟანრულებებს, რომელშიც ვინცდნა შემოქმედის ეროვნული და იდუიური მისწრაფება, ინტენაციონალური მსოფლმხედველობა, მხატვრული ხედვის მრავალმხრიობა, შემოქმედებითი აღქმის პოლიფონიურობა, უბოლიცესტური ელვადობა და კამერული სიბოთიანობა, სასოფლო-სამეურნეო დიაპაზონი და პიროვნული ამაღლებლობა, ინტელექტის ინტელსიურობა და

პროფესიული პლასტიკურობა, — ყოველივე ის, რითაც ერთეულ მაგითი ზიჯისა და უნარის მოქმედება.

1943 წელს ვეგენი ურეტეჩი ჩარეგინა ბ. მ. გრეკოვის სახელობის სახმადრეო მხატვრების სტუდიაში და ისიც თანმიმდევრულად ეწავლება სამაშულო ომის თემატიკას — რიოთი და გამორჩეული მებრძოლ-მეთაურების იერსახეების გალერეის შექმნას.

თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეაში ე-მოფენილი ნამუშევრები მხოლოდ მკერფი ხალხის გუნდების შემოქმედების დიდსა და მრავალწახანავიანი გარეის საგანძობრიდან და ეს ბუნებრივად არის. მისი შემოქმედება ფართო „პოლიგონს“ მოითხოვს. იგი ქიხის ისეთი მონუმენტის, რომელიც ჭერქვეშ ვერა სუბიქვენი, პავლი არ ყოფილი, მხარბეჭიტი ვერ ეტყვიანს. მისი მხატვრული მონუმენტები მიწასა და ცას ითხოვს, პლენერე შეეხრე.

მისი ასეთი მიდრეკილება იგრძნობს სტალინმა და სწორედ ურეტეჩის დაავალა სამაშულო ომში გიროულად დაღუპული გენერალ-ლეიტენანტ მ. გ. ფერემოვის ძეგლის აგება ქალაქ ვიაზნაში. მოქმანდავე რეალიზირებთ იგონებს შემოქმედლისთვის დაუეიწყარ დღეს, როცა უმაღლესმა მთავარსარდლმა თავისთან მიიწვია და ურია.

— ძეგლის დასადგმელი ადგილი თვითონვე შეარჩიეთ. გაითვალისწინეთ მღვდლებს გამოცდილება, — ეკლესიების მაღალსა და მონუმენტულ ადგილს აგებდნენ. თუკენი შეეცადეთ მაღლით ნახით, ყოველი მხრიდან რომ ცხედრდებოდეს ძეგლი იქ დადგეთ. გარშემო კი ფერფლიდან აღდგარი ვიაზნა გაშენდება.

ურეტეჩმა იმარჯვა. დაავალა შეასრულა და უკვე 1945 წელს მისი პირველი ქანდაკება მემორიული მიწაზე აღიმართა. შემოქმედს შრომა დირსეულად დაუფასდა და მიმდევრე, 1947 წელს, სახელმწიფო პრემიის ორ გ ზ ი ს ლ ა უ რ ე ტ ი გახდა.

პირველი ლაურეატობა კი ერთი წლით: ადრე მიანიჭეს საბჭოთა კავშირის ორგზის გმირის ეგენრალი. დ. ჩერნიახოვის ბიუსტისათვის. 1948 წელს იგი სახელმწიფო პრემიის ს ა მ გ ზ ი ს ლ ა უ რ ე ტ ა დ იქცა საბჭოთა კავშირის ორგზის გმირის გენერალ-პოლკოვნიკ ვ. ი. ჩუიკოვის ბიუსტის შექმნისათვის. 1949 წელს მ ე -ო თ ხ ე დ გახდა სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი სცი-ლისტური შრომის ორგზის გმირის ნაზარალ ნიაზოვისა და საბჭოთა კავშირის ორგზის გმირის გენერალ ტ. ტ. ხნი-კუინის სკულპტურული პორტრეტის გამოქანდაკებისათვის.

ვეგენი ურეტეჩი პარალელურად მუშაობს ბერლინის ალემას: დაეცემა საბჭოელი მემორიების ხსოვნის ძეგ-ლზე, რომლის დამთავრების შემდეგ მ ხ ე უ თ ე ჯ ე რ მი-ნიქა სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის საპატიო წოდება.

განერალ ურეტეჩის ძეგლი

1943 წელს კი ვეგენი ურეტეჩი არავისთვის არ იყო უნობილი. მას აღიარებდნენ სამხედრო მხატვართა სტუდი-ში. იცნობდნენ როგორც მემორიის, ასევეც მისი ორი ნამუშევარი, — კლიმენტ ვეროშოლოვის ცენონსური სტა-ტუა, 1936 წელს რომ შექმნა, და 1937 წელს გამოქანდა-კებული პარტიზანი ქალის ფიგურა პარიზში მოწყობილი სერთაშორისო გამოფენის საბჭოთა განყოფილებისათვის. ეს იყო და ეს მაგარმ იყენენ ისეთიც, ვინც ხალგაზრდა სოქალაქის შემოქმედებას აკვირობდნენ, ეხმარებოდნენ, ახმეყენდნენ და დიდ სამოღვაწეო ასარგზე შეამოსყვა-ნად ამახადდნენ მერე დიდი ნახტომის დღევ დაღბა. იოსებ სტალინი მასზე შერქნა... ურეტეჩის დაქანდაკარი ფერემოვის მონუმენტ ვიაზნაში დაიდგა.

იოლი როდი იყო დავალების შესრულება. ძეგლი ემდგნება არა მარტო ერთ, თუდღაც, გმირზე-გმირულ ფერემოვის გმირთა განაპირობა მისი თანამებრძოლ გა-იოსაკაცების გულადობა; მთელი საბჭოური ხალხის თავ-გახირობა ასეთ სიტუაციაში გმირის პერსონიფიკირება მხოლოდ შეამკირება მონუმენტის სამხატვრო და იდე-ური შთაბეჭდილების ძალას, შეანელებდა მხანველებზე ფსიქოლოგიურ ზეგავლენას.

მაგრამ არც პიროვნების გმირობის გამოიციხვა შეიძ-ლებოდა, ფერემოვი პირად ვაგაკაცობისა და პატიორობის ჩიგება აუცილებელ საყრდენს წარმოადგენდა, რომლის სწორად და მრავალმხრივად გახსნით კიდევ უფრო სრულყოფილად წარმოსადგებოდა პარისკაცთა მათი კო-ლექტიური ვაგაკაცური სურათი, მებრძოლ-ფიგურის თავ-გახიროვის რომანტიკა, ადამიანური, შეგნებული, მამული-მევიღვრა თავაპირების მშვენიერება. ამის ამოსაცხობად და პლასტიკური ხერხებით ამისვე გადასაცემად მოქმან-დაკეს ღრმად უნდა შეესწავლა ცხვირალ ფერემოვისა და მისი საბრძოლო მეგობრის ცხოვრება. — ბრძოლის ის ფეთქადი მოქმედება, რამაც დაღუპული ადამიანი აქცია მარად ცოცხალ ფერემოველებად.

და, აი, ურეტეჩი ღრმად სწავლობს თავისი მომავალი თემის გმირულ პერსონაჟის იმ გუნშიდელ დღეს, რომლის შედგმა მათი სახელი დღის ნათელით კიავობს. იგი სწავლობს ფერემოვის არმის ტრაგიკულ ისტორიას:

1942 წლის გაზაფხული ახლოვდებოდა. ჩვენი სამ-შობლო სამკვიდრო-სასიციცხოლო ბრძოლებს აწარმოებდა. გენერალ-ლეიტენანტ მ. გ. ფერემოვის სარდლობა დაქ-მუნდებარებულ 33-ე არმიის მტრის აღესაში მოეჭვა.

ერთი ფიქრობდნენ: მოქმანდავე ურეტეჩი აღურეს, რომ გენერალი ფერემოვი ვალდებულე ბრძოლებით: გა-მოვლდეს ალყიდან. ამას იმით ასაბუთებდნენ, რომ მიდი-სარგების მოსალოდნელი ნადრევი მოდივდა. ერთმაგე-თისაკმა გათიშეს მისი არმის ნაწილებს ბრძოლის უნარს წაართმევს. თავდაცვითი ძალას შეუძცირობს, მოწყვეტს ფორტს ურეტისაკმა, გაანეტლებს მომარაგებას სურსათი-თა და საწყაი მასალით. სხვები კი არ ეთანხმებოდნენ ამ მოსაზრებას — ნადრევად აღიდებული მდინარეები მონიანაღმდრევა ავნებს. საბოლოოდ გადასწყვეტეს: გენერალი ფერემოვი გამოცილილი და ნიჭიერი მხედართ-მთავარია და საკუთარი გეგმით იმოქმედოს. ფერემოვმა ალყიდან თავის დაღწევა არჩია და... დაიღუპა.

მაგრამ დაღუპვაზე ზეგაკური ხედა პიტლერის ბრძანე-ბით იგი მხოლოდ ცოცხალი უნდა ჩაგედით ხელში. ფერე-მოვის რაზმი სულ დალია. თვითონ პატარა რაზმი სოფ-ლის კოხში შემოწყვედეს და ცოცხლად ხელში ჩადგება ცხადეს. მაშინ გენერალმა თანამებრძოლებს კითხვა და-სუსა: — ფიქროვად ვიცხოვროთ თუ სამარადისოდ ვი-ცოცხლოთ? მთერ არიებს, თვითონვე საფეთქელთან რე-ვილდერის ლუგა მიიღო და უკვდავება მპოვა.

ეს იყო გმირობისა და პატიორობის სადიდებელი მა-გალითი. უმაღლესმა მთავარსარდლმა იგი განაზოგადა, რაკი მთელი ხალხის შემართების ასახავდა და, როგორც უკვე ვთქვით, ეფერემოველთა სამარადისო უკვდასყოფად ქალაქ ვიაზნაში ძეგლის აგება ბრძანა.

ურეტეჩი პრობლემის წინაშე დადგა. ძეგლი უნდა იყოს ჯგუფური. კომპოზიცია მრავალპერსონაჟული, მომ-ხდარი გმირობის მომცველი და განცხადების გმირობის გადამმოცემი.

აგტორი დიდხანს ფიქრობდა. კომპოზიციურ-ხედით წერტილებს არჩევდა, თითოეულის გმირობის გამოხატვა ეწვია, მაგრამ მათი მეთაურის ფერემოვის გამოჩენული-

ბასაც ეძებდა, არმიის მეთაურის საკუთარი ხელით თავის მოკვლის დამაჯერებელი, გამართლებული, ეპოციურად მღვდლურად, ფსიქოლოგიურად დასაბუთებული სასტიკობისაკებე გზას იკვლევდა, ბევრი იკვლიდა და მიაგნო.

გეგმური ეფემერის გამოსახულება კომპოზიციის მთავარ იდეურ-სტატურულ დებატობად აღმართა. იგი სიკვდილის წინ მიმდებარე დიკირა თემაში და სიარული უძნელდებოდა. ამან გაანახლდა გვერდით, დაბლა მდგომი ჯარისკაცის ფიგურის კომპოზიცია. იგი ორივე ხელით მხარში შესდგომი დაჭრილი მეთაურს, უზრუნველყო იგი აუცილებლად წაიქცეოდა. ეფემერის შერბობის ერთულებას უხელადაც გრძნობს. იგი ახლა მხოლოდ წინ იყურება, მარცხენა ხელით ენერგიულად წინ, მტერზე შეტევისაკებე მოუწოდებს, მარჯვენით კი საიმედოდ შემეღვინულ ჯარისკაცს ეყრდნობა.

ერთი ამოცანა გადაჭრილია. — გენერლის მიმეჭვირვითად და მინე შეუდარებლობის ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა მოაუგებელია. მაგრამ სხვაც არის მისაღწევად, — ალყაში მოხვედრის გადამწყვეტი ატმოსფერო. საპრობლემო მიაჭინდაც გენერლის უკან მიატოვებდაც დახრილი ფიგურა აღბრუნა. იგი ატმოსფერო ინფერს გარემოცხველ მტერს იგებრებს, ზურგდახან იცავს დაჭრილ მეთაურსა და წინ გამზერ თანამებრძოლებსაც. მაგრამ კომპოზიცია მათი სიკვდილის მოსალოდობას უნდა გვაგრძობინებდეს, მოქმედებაც ესეც გადაწყვიტა, გენერლის ფარჯანს წინ სახვედლოდ გახიზნული მეთაირ ხელებით უკახსანგლოდ აჭერს სისხლის პარღვებით დახრილ თითს რევოლვრის სახსლეტს და გაოგნებულ თვალებით, სიკვდილის პირისპირ მდგარი მუხრით უკახსანგლო გასროლის წაშე ელვოდება: საი, ორი, ერთი წაში და საკუთარი ხელით მოწყვლილი სიკვდილი მტრის ბილწი ბრჭყალებსაგან იხსნის წინხდა ახლა, სიღრმად და მგზნებარე გულს, რომლის ფეფოკა ან ახლა შეწყვეტა. გვერდით კი მიჰყვება მუსულმონთხმული ჯარისკაცი უკახსანგლო ხელყუმბარის შეკრას სეკურენცის, რომ შემოსული მტრების მოსინინე ხროვას ნიუტრინონს და სიკვდილის წინ უკახსანგლოდ გაიხაროს მათი სხეულის ნაფუთების ცაში აყრით.

უეჭვებშია რთული ჯგუფური კომპოზიცია აზრობრივად შეკრებიდა შეკრა და თითოეული პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური განწყობილება-მოქმედების გამოსატყობი მთელს ანსამბლს პლასტიკურად მიხრობად დასრულებული ფორმა უკახსანგლოდ.

ასეთ დამატებ, დრამატულ სიუჟეტურ კომპოზიციას გრძნობის მიმდევრული კვარცხლბეგეც სჭირდებოდა და უუჩეტრას ამაში მოქანდაცე იაკობ ბორისის მე ბელომოსლი დაქანებდა. სამელოდირარ-საუვიემო მადიდებლობის დანეცირისფერი გრანხიტისაკან ნაგები პიუდესტლი ზედა წაწილში ვიწროსა, ქვედა კი ერთი მტკავრულით გამოწყვლილი, ოვალური გირალდებით მოკანშული ერთმანეთთან მხედრული დეტალებით, — ვარსკვლავებით, ერთმანეთზე გადაბმული და მთელს კვარცხლბეგეზე შემოკრულ-შემოვლენული. მასზე დალოა კი ბრინჯაოს სარტყლად წარწერილი არშია ჯადღესს: თვალთვ მკავადიდ ამიოკითხავა: „33-ე არმიის სარდალს გენერალ-ლეიტენანტს მე ეფრემოვს“

დაიხ, გენერალ ეფრემოვს, მაგრამ, იმთავთ, ვინც წარწერიან პიუდესტლზე დგანან, — მეთაურის თანამებრძოლებს და მათთან ერთად ბრძოლის კვლავ დაცემულია. — გმირსა და ერთგულ მებრძოლებს, საშობლობის და სამაჭოური საზოგადოების ერთგულ შეილებს, — ყველა იმას, ვინც ან ისე მოიქცა, როგორც ეფრემოვები, ან ისე მოიქცა, მასაც, რომ მისი მიმეჭვი ხვედრი რგებოდა. უუჩეტრის ეს ძეგლი მბრტო წარსულთა დაფასება არაა, იგი გადარჩენილთა გმირული ხელის ბრინჯაოში ამეტყველ-

ბაგაა და ამის მაცნე შემოქმედ მოქანდაკეს მადლოერ თანამემამულეთა მხოლოდ დიდი მადლობა ეთქმის

მოქანდაკის შემოქმედებითი იმიოდი და კანდალაკისიული „ხორაკა“

შეშინებანი პორტრეტის დიდი ოსტატიცაა. მას მრავალი ათეული სახე გამოქანდაკებია და იბდენივე დაგატეხს. მატავს და ძერწავს ახლაც, თუმცა გვეგმავს და ახლაც ახალ მიხეშენებებსაც, რომლებიც თითოეული ცალ-ცალკე და ყველა ერთად ვუჩეტრის, როგორც ხიჭიერი მოქანდაკისა და პუბლიცისტი ხელოვანის მკავიერი პორტრეტების ქმნის.

იგი უჩვეული, მისთვის დამახასიათებელი წეს-ჩვეულებით კვიდება პორტრეტის გამოკვეთას. უუჩეტრისი როდი დასიხას ვინმეს სახელსონობი და როდი გადმოსტავს ვინსიე პორტრეტს ცოცხალი ნატურებიდან, რაგინდ საქმით გამოჩენილი და სახის ნაკვეთებით გამორჩეული პერსონაჟიც იცის, თუ მას მინაგაბად და გარეგნულად ღრმად არცინობს. რასაკვირველია, როგორც ყოველ შემოქმედს, მასაც აინტერესებს ადამიანის ფიზიონომიურობა თუ „ფორტოგენერობა“, მაგრამ მხოლოდ იმდენად, რამდენადც სახის ნაკვეთები მასათისა და ტემპერამენტის, აზრისა და მოქმედების თარულ სეგმენტებს იტყვევებს, უხილავი მონიშნობების შინაგან რიტმსა და მელოდიას ასმეხინებენ, ყოველივე იმას ითვლიან, რაც სხევისათვის შემოქმედვლია, მსატერისათვის კი ხილული. აკი ამიტომაც არა მალავს: — მე არ გამოიმჩინო ახლაც ერთი ქანდაკება, სადაც მთავარ ამოცანად მექმნებოდა რომელიმე განსაკუთრებული ფეტვა, ქლიავივით, ან კიტრის ფორმის შინაგანი ცხვირის წარმოსახვა. მე ყოველთვის მანტერესებდა ადამიანის არსი. და თუ ხდებოდა, რომ ჩემს მოდელს ცხვირი „კარტოფილს“ უგავდა, თავი კი „კიტრს“, მე მაინც „კარტოფილს“ და „კიტრს“ კი არ გამოვლიდა, არამედ ამ ადამიანის შინაგანი სამყაროდან.

შეშინებანი კომპოზ. ასეც უნდა იყოს და ასეც არის, როცა საქმე გვეკვს პორტრეტის დანიშნულების კლასიკურ გაგებასთან. მსატერის მამინ იქნება მართალი შემოქმედებში, თუ გამოსაქანდაკებულ ნატურას ისევე ღრმად გაცვენობა, როგორც საკუთარ თავს აცნობს.

ასე მოქმედება გამოჩენილი მოქანდაცე ნიკო კანდელაკი. მისი სახელმისწო ახლაც ინახავს თავისი დროის ბევრი ადამიანის პორტრეტულ იერსახეს, რომელთა ნიღაბი ნაძერწი ნატურის ფორმალური ასლი კი არაა, არამედ ყოველი მათგანის შინაგანი სამყაროს გამოჩენა. გავიხსენებთ აკაკი ხორავას პორტრეტს. — მელიდური, შემარბული, ზეაწეული, შინაგანად ნერვიული, უხილავად შორთოლებული, თავშემოქმედვლად სვედამირთული, მოულოდნელად დატყვევებული, მაგრამ გარეგნულად მშვიდი, დარწმუნებული, დაჯერებული, გალაღებული, შირიფის დიდ სიმღერაში ხედვით გადასატყობად დამუხტული, როგორც მოხილული მშვიდლის ღარი. ამიტომაც გამოჩენა ნიკოლოზ კანდელაკისეული ხორავას პორტრეტს მართალი, მიწიერი და ემოციური, პლასტიკურად მარბინიული და ფაქტურულად მკვირი. მაგრამ ამის მისაღწევად არა კმარის ხორავას ათჯერ მოსვლაც მოქანდაკის სახელსონობი. ავტორი წლების მანილზე აკვირდებოდა მოდელს, მის სვეტურ შემოქმედების სწავლობდა, საზოგადოებრივ დასაბრუნებელ სხვადაცევის ყოველ ნიუანსს იხსიობდა, იმ დასაბრუნებელ მიდიდა, რომ მისი მიდელი-მსახიობი იმსადა მიხედვით არ როლსა და რა სახეს ასახიებებდა. — პიესის გმირის ბუნებას ავლენდა, მაგრამ ყოველთვის ყველაში საკუთრასაც აყოლებდა. ხორავა ოტელი იყო, მაგრამ ცოტა



კაკი, ხორავა ივანე მრისხანე იყო, და სადაღაც ხორავა, ხორავა ირი იყო და ისევ თვითონაც, ბერძენივეთა აკაკობ-და და არსნაშიც ხორავობდა. ამიტომ იყო მის მიერ შექმნილი სცენური იერსახეები წმინდა ხორავანებორა და არა ისეთი სტრუქტურული, სხვისა რომ გვახსოვდა და არც ისეთი თარიღი — სხვაგვარ რომ ადვილად მორგებო-და. საზოგადოებრივ მოქმედებაშიც თვითმყობიანა ხორავა, მაგრამ არც უნდისოდ, რომ თავისი საყვარელი, საზოგა-დოებრივად სათაყვანო სცენური იერსახეების უხივად, ქვეყნიერულ სურვილებსაც არ ავლენდეს: როცა იგი ხალ-ხის წინაშე უგრიმოდ გამოდის, მისი სცენური გამრების კეთილშობილების ინტონაციაც ყურში ჩასწრუნებდა და ხმამაღლად ვრცელდებოდა. ეს ადვილად ხორავას პიროვნების სცენურ მიმხიბვლობასაც და პუბლიცისტურ ზემოქმედებასაც, ეს შენაშინ მოქანდაკე ნიკოლოზ კანდელაკმა და როცა კარავა აღნუსხა, აღიქვა და საკუთარი შემოქმედებით სა-ცუცხურში გამოაწყო — ხორავაზე შექმნილი ხალხის წარმოდგენით გამოსაქრწო მიიღოი სასულიეროში მიიწო-ვა და ძერწვას შეუდგა. ასეთი შემზადების შემდეგ კი დიდი ზეირი აღარ დაეკარგებოდა. შავი, გადაფხვნილი ფურცლები თვალს არ უჭირებოდა და გულს არ უწუ-ნებოდა, კანდელაკი პირდაპირ თეთრზე წერდა ხორავას პორტრეტს და ამიტომ ვეღარც ვნახულობთ ფსიქოლოგი-ურ, სტატიკურ თუ მოდელირების კორექტურულ შეც-დომებსაც კი.

მორიგი პორტრეტის შექმნისას ამგვარ წინასწარი, ფსიქოლოგიურ მომზადებას ვეჭვავ ვეგვი უუჩეტისიც იგი მაქსიმალურ ინფორმაციას ატოვებდა გამოსაქრწო მიიღო. ზე. მას სურს იცოდეს მიდელის ვინაობა, ხასიათი, ოჯახში და სამუშაოზე გამომდენილი თვისებების ავი და კარგი. განცვიტა მისებრს ცნობა, რომ დასახატი ობიექტი ცხოვ-რებაში ნიჭიერებით გადალბებოდა პიროვნება. დამწერ-უჭებებითა და ყოველთვის რთული წინასაღმდეგობების დაძ-ლევით ნაბიჯ-ნაბიჯ წინ მიიძღე მავალი კაკი. არც ეს ნიშნავს მისთვის ცოტას — შინაშარათ თუ თავისებულადებუ-ლი, ცივი დენით ნაპერწკლის მიკარებაზე რომ ფეიქტება, თუ ცხელი რინა, მაღე რომ ცივდება.

ამ პრინციპიდან გამომდინარე უუჩეტისი უსჯტად აღ-დგენს — ფისთან აქვს საქმე და თავისი შინაავალი მოდლეუ-ბის საპორტრეტოს ოთხი ხედვით სწავლობს. პირველ რიგში იგი ეძებს იმათ, ვინც კარავდ იცნობს დასახატი ადამიანის ცხოვრებას, ისმენს მათ ნაამბობს და ისეთ ინ-ფორმაციას იღებს, როგორსაც თავად მოდლეუცი ვერ მის-ცემდა ოუნდაც ავტობიოგრაფიის მოყოლით.

ბენადნალ ჩინინახოვსკის პორტრეტი

ბაშინსენოვი ჩინინახოვსკის პორტრეტზე მუშაობა, მო-კანდაკე საგულდაგულოდ ნახა ჩინინახოვსკის ყოფილი უფროსი გენერალ-პოლკოვნიკი თედორე ფედოტის ძე კუზნეცივი და გათენებამდე ესაუბრა. კუზნეცივმა უთხრა: — ჩინინახოვსკი იყო დიდად ინტერესული, ბატონობის მოვარული. მაგრამ ყოველივე ეს მანიცვამინც არ შეიძ-ნებოდა, რადგან იგი არაჩვეულებრივად ნიჭიერი იყო. საკ-ნარისია თქვას, რომ დაბადებიდან 37 წლისას მხრებზე ატარებდა არმიის გენერლის სამხრეებს და ფრონტის ჯა-რებს სარდლობდა.

უკვე ასეთი დახასიათებით მიავნე უუჩეტისმა ჩინინ-ახოვსკის ხასიათისა და პორტრეტის იმ გასაღებს, რომელ-საც კარავდა შემხედავი მხატვარი ვერას გზით ვერ მო-იპოვებდა. მაგრამ კუზნეცივმა სხვაც უთხრა: თურქი ერთ-ხელ, კუზნეცივი და ჩინინახოვსკი, რომელიც მაშინ კუზ-ნეცივის ხელქვეითი ყოფილა და წოდებითაც დაბლა იდ-

გა, მინდისი ქვიშარა ნაპირზე მიილიოდნენ. უკვე მტრის ნაღმმა გაიხურუნა და ხმაზე იგრძნეს, რომ საცაა მათთან ახლოს დაღვიბდა. კუზნეცივს გამოვლიდნა ჩინინახოვსკი უკარანას და ისიც უკვე ქვიშარაზე დაწვა. ჩინინახოვსკი კი ის იყო ფეხი ასწია გადასაღამგლად და ნაღმი მისი ფე-ხის გულის ქვეშ დაეცა. ჩინინახოვსკი რაწმინდო წაწი ცალ ფეხზე გაჩნდა, გაუწყდაარ ნაღმს დახდა, გულით-ლი კუზნეცივი რომ არ შეერცხენია, გზა განაგრძო და ანახ-დედულად წარმოთქვა:

— ძვირფასო თედორე ფედოტოვი, იგი რომ გამსკ-დარიყო, სულ ერთია ვერსად დავემალბოდით. აი, ამის მოსმენითაც მიავნე უუჩეტისმა ჩინინახოვსკის ხასიათისა და სიმამაციის იმ გასაღებს, რომელსაც კარავდა შემხედავი მხატვარი მართლაც ვერასგზით ვერ მოიხებდა.

შეიღება ვიეთობით: განა ვე იყო მისი ხასიათის, ნი-ჭიერების, გამხედობისა და სარდლობის მთავარი და ტი-პიური ნიშანწყალი? რასაკვირველია, ზოგი რამ სხვაც, მაგრამ უფრო სწორად, ეს ცხოვრებამაც დაადასტურა. კუზ-ნეცივივით იგი წინ დავარდნილ ნაღმს არ გაუწვა, თმ-ცა ფსიქოლოგიური ლოცვა მისგანაც ამას მოითხოვდა. იგი ასე იქცეოდა ყველა ვითარებაში და რაკი ასეთი იყო მისი ქვევა-ხასიათი, იმიტომაც იმ გარჯულად ფტა-ლობასაც ვერსად გაექცა, უპირედ დაიღუპა. ეს კი ასე ნომხდა: ჩინინახოვსკიმ ცვეხლის წინა ხაზიდან ფრონ-ტის ურუშიც კი ცოლს დაურგავ და აბანოს გახურება სთხოვა. ვილისში ჩაედა, მაგრამ ნახვარი კილომეტრიც არ გა-ველო, რომ შლაგბაუმზე სახელდახილოდ მიკრულ ფი-ცარზე, გამაფრთხილებელ წარწერას წააწვდა: „კავლა არ შეიძლება, გზას ესვრინა“. მძღოლმა შემობრუნა.

— საიო?! — ივითხა ჩინინახოვსკიმ — როგორ თუ საიო, ამხანაგო ჩინინახოვსკი, უკასუ-ხა მძღოლო. — მე თქვენ თავზე წერი მიციცხლით უავებ პასუხს:

— სისულელეს ნუ ლაპარაკობ, გახსენი შლაგბაუმი! — უბრძანა ჩინინახოვსკიმ.

უკან მძღოლმა მთავარსარდლის ადიუტანტმა — მძღო-ლის გასამართლებლად რადიკის ოქმა საცადა, მაგრამ ჩიწე-რალმა პირველსაც ვერაზაზე გააწყვიტა. მძღოლი მიხე-და შექმნილი მდგომარეობის სერიოზულობას, ორივე ხე-ლის გულად მანჩანის საჭეს დაარტყა და იქვა:

— თვითონ წაიყვანეთ მანჩანა, მე უარს ვამბობ! ჩინინახოვსკიმ მადიანად შეიკინა, მანჩანიდან სხარ-ტად გადმოხტა: შლაგბაუმი გახსნა და, მძღოლთან მი-სულმა, უბრძანა:

— მიიწვი! მძღოლი დარწმუნდა, რომ მანვერი ჩაეფუშა, ჩინინ-ახოვსკი სულ ერთია თვითონ წაიყვანდა მანჩანას, ამიტომ უთხრა:

— რა მეველება თქვენთან, ამხანაგო სარდალო, და-ჯეით, მე უფრო სწრაფად გავსუსტლები ამ წყურელ გზას.

— ასე გეოქვა! — გაუღიმა ჩინინახოვსკიმ, მაგრამ ასი მეტიც არ ჰქონდათ გავლილი, რომ მტრის ნაღმის ნაშხხვრემა არტა გაუვლიჯა.

— ველაფერს ვიზამთ, მიშველეთ. თუკი შესაღლე-ბელია, მაგრამ სწრაფად.

ორიოდ წუთს გაყურად და დაამატა:

— რა სივლელირ, უპრო სივლელირ!.. აი, მანაც დანახვა უუჩეტის ჩინინახოვსკის შინაგანი არსი, რომლის ამოცნობაში მას სხვისი ეს ნაამბობი დი-დაც შეეფევა, ამან მისაც მიძგი მოქანდაკეს ეჩვენებინა ჩინინახოვსკის შთოღი არმიის სარდალდაც და საკუთარი თავისადმი გაუფრთხილებელ ბატალიონის მეთაურდაც, ბრძენ მთავარსარდალდაც და ფიცხელ ადამიანდაც.

მაგრამ მარტო ასეთი მასალების შეერთებით არ კმაყოფილდება უწეტიჩი ჩრენიახოსკის პორტრეტის გამოსაძერწად. იგი ურბად სწავლობს ყველა სამხედრო სიტუაციას, რომელსაც ქმნიდა ჩრენიახოსკის პირადი ცოტაწინი, სამხედრო ტაქტიკური თაოსნობა, მტრების მიერ უწეტიჩი წინააღმდეგობა, რომლის დაძლევაზე მას დამოუკიდებლობის, გულადობის და საზრიანობის ძალა უნდა ეწეწეწინა.

მესამე ეტაპზე გააჩნია უწეტიჩის წინამოსამაღდეგო პერიოდს და ესევე მნიშვნელოვანია — ფოტომასალების შესწავლა, კინოფორნიკალური კადრების გაცნობა, გამოსაძერწი მოდელის სახის ფსიქოლოგიური და ტანის პლასტიკური შეცვლა-გარდაქმნის იმ კალენდრისთვის ნახვა, რომელსაც სინქროლ-საიდოლის სიტუაცია წარმოშობს ხოლომე, სინარულ-სინარულის იმ იერის დასმობა. რომელიც თავის დაღს აწინებს ხოლომე ადამიანის სახეს.

მაგრამ უწეტიჩი ფოტომასალას ეცნობა მხოლოდ მას შემდგომ, რაც უკვე კარგად შეისწავლა დასახატი ობიექტის ცხოვრება, ნახაით, ფსიქოლოგია და მისი დამოკიდებულება ადამიანებთან.

— რატომ დასაწყისშივე არ გაცემთ ფოტოებს? თურმე იმიტომ, რომ სურს წინასწარ შეიმუშაოს აზრი იმ მიმდევლზე, რომლის სახესაც გააკეთებს. მხატვარმა უნდა გაცინოს მოდელის გარეგნობა მას შემდგომ, როცა შეიცნობს მის შინაგან არსს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, ადამიანის ფოტო გარეგნულობით გაიტყუებს და შინაგანსაგან მხატვრის ყურადღებას ააქედნს. მოდელის შინაგანი საცაქრის წინასწარი კოდნით მიღებულ შთაბეჭდილებებს კი ძნელად შეეცვლივინებს ფოტოსურათის დოკუმენტურობის ზემოქმედება. უწეტიჩი ამბობს:

— დაუშვათ, ერთ მწკრივში სამი ნაცნობი მიედინათ და ერთი უწეტიჩი გვიანს მოვლავთ. დაგეჟოთ, მე ერთს გუბნარი: „შეხედ, ბანდიტი მოიძის!“. მეორეს კი პირველის გაჯგონრათ ჩაგმურჩულე: „სხედ, დადიბეილი კაცი მოიძის!“. პირველი იგი მართლა ბანდიტად მოგეგნებდა და მის სახეს უზოგოვრთ ამგვარ თისეცხვად შეამჩნეხს; მეორე კი მას დიდებულ ადამიანად მიიღებს და აწინ იერსაც ამოკითხავს. გაიწნობს დროს ის ერთი კაცი ორივეს სხვადასხვანაირად ეწეწეწება.

ასეა, თურმე. ფოტოზეც. ფოტო იმას ვერ მოგაითხოვს, რა კაცია არსში იმალება, გარემო ადამიანები კი ნასწო ინასაც ხედავენ და ჩამოთვლიან, რაც თვითონ კაცმა არ იცის. ამიტომ უმჯობესი ყოფილა ვერ მოდელის შინაგანი არსის შესწავლა და მერე მისი გარეგნობის და-დასტურებელი ფოტომასალების გაცნობა. ჯერ გვარის და მდგომარეობის გამოკითხვა და მერე მის პასპორტში ჩართული ფოტოსურათის ნახვა. ყოველ შემთხვევაში, ევეგნი უწეტიჩი არ მითოდით მოქმედებს და ამის ურასყოფად ჯერჯერობით სხვა საფუძველი არც მინაცნობა.

ბოლოს, პორტრეტზე მუშაობის დასაწყებად, თავის მიდგოლან პირადად გაცნობას ესაჭიროება და ამას იგი აღწევს მუშაობის პროცესში. ავტორი ნატურას სახელოსნოში უშნობ რაღი აჩერებს, — ესაუბრება, ეკითხება პასუხობს, შეუმჩნეველად გულის ასხვინებებს, ხასიათ-თვისებების ჯურღმულებში უჭვრიტინებს.

ასეთია ის რაული, გრძელი და ყოლისმომცველი გზა, რომლის დაასარულს ყალიბდება და მეტყველება მოდელის ნამდვილი გამოსახულება. ასეთი მეთოდით შექმნა ჩრენიახოსკის სკულპტურული პორტრეტაც, რომელიც უწეტიჩის შემოქმედების მკაფიო ამოფრქვევასაც წარმოადგენს და წარმატების მოტივიც ლოგიკადაც რჩება.

თუმცა, ჩრენიახოსკის ბიუსტი გამოწავლილად არის, რაკი უწეტიჩის ოთხი წესიდან ერთი გამოსტავა და ისიც სრულიად ბუნებრივად, — ნატურა ცოცხალი არ იყო. უწეტიჩი პორტრეტზე მუშაობის მაშინ შეუდგა, როცა ამ მანავი გენერლის მიკვდავი სიცოცხლე უკვდავებაში გადავირთო.

მიუხედავად ამისა, ნაწარმოები მაინც შთამბეჭდავი განივდა, რაკი ოთხიდან სხვა სამი პირობა ზუსტად დაცვა, — ნატურაზე ინფორმაცია შეგრობა, გარემოცვა-ატმოსფეროს გაცნობა და ფოტომასალა შესწავლა.

უწეტიჩმა ჩრენიახოსკის ბიუსტი წესისწემით გამოქმნა, მაგრამ დაარღულ ვიწრო სფერულ შედა და ამით მთელი ტანით წარმოსახვის შთაბეჭდილება შექმნა. პიუდეტალი მარმარილოს ოთხკუთხედ ფუძე-ფილას დაამჯანა და მიწადა ასვეტილობის გრძობაც გააჩნია. ზედ შედგმული კლასიკური კონფიგურაციის გამოსატყულებს კი იმდენი ემოციურობა, მშფოთვარება, აფორიაქებულობა, ექსპრესიულობა და მიზანსწრაფულობა მისცა, რომ ერთი კაცის პორტრეტი მრავალფერულ კომპოზიციად ამეტყველდა. გმირი-გენერალი თავაწეულად, ენეგეივლად და მასწარედ გასეკრის შორეის სიერცეს, მოქანდაკის ბატულიეში კი არ პოზიორობს, — ბრძობის ველზე ჯარების განლაგებას ავირდებს. მარჯვენა თვალს დაძაბული გასწვდობნა ახლად დაწყებულ შეტევის, ონდავ მოჭეტილი მარცხენა კი მეომრების გულადობას აკვირდება და უჩინარი კომუნიკაბულურობით იერიშის გაფიცვებას სწოის. ცხვრის ნესტოები ბრძოლის თინის მოზღვანებთ დაჭიმულან, შუგას და ქარზე შეშუპებული ტუჩები გამამხნეველი შეძახილისთვის იმერებინა და სადავ არის, მთავარადლის ბასრი თვალის მურგას ვაეკავიერი შეთაღება მიტყვება. შეტლსაც კაშლილი ბრძოლის სუსხი ასხამს და საფუძელსაც სისხლის ძარღვი ეკიმება. ყური სახარტად ასაქვევია და თმაც ქარიშხლად ასრჩია. მარცხენი მხარზე მეომრული ლაბა და ჩამოთლია და ძლიერი ვაეკავიერი მკერდი ისე ფართოდ გადახსნია, თითქმის მტერზე მიმაგულ თავის ჯარებს ამხნეიბედის: „შეტევაზე, არ წევიტობ!“. მარჯვენა მხარზე კი საწეამარი აშლია და მეთაურის შემართებას ჯარსაკულ მალს მატებს, ოქროვარაყით ნაქარგი უწინირის საყელი კი შინაგანად დაჯერებს გამომხატველ იერს ავლენს და ფიცხსა და შეუპოვარ მეომარზე დაბრძენებული მთავარსარდლის სახეიმი ელვარებას აჩენს.

მოქანდაკემ მხოლოდ მარცხენა მხარედ გამოაჩინა და, მისაწვრილი სიმტკირულობის მოსაშლელად მთელი მარჯვენა მხარეზე ნახევრამდე საწეამარ-ლაბადის ნაოჭებით დაუფარა ბოლომდე დაშვებული კალთები მარცხინდან ოვალურად ამომწვეულ-ამოკეცილი კალთით შევართა და მეომრული გულმკერდის სირბილი-პლასტიკურობა მისცა. მკერდზე დოკუმენტურად გამოძერწილი ორდენები სხვა შემთხვევაში რომ მთხრობდა, დოკოლატიულ არტიტიკულობა იქიფვიანს, აქ — თოკნერტულ-ლაკოდარულ, ემოციურ კომპანირებაში თვალში აღარ იჩხირიბიან და მთავარსარდლურ წოდება-ენერების შემართებისა და ამაღლებულობის გამოკვებას ეხმარებიან. სახის მოდლორება სიეთის პოეტურობით არის მიღწეული, რომ მთელ პორტრეტს მუსიკალურ ნაწარმოებად ძერწავს, რომლის მოსმენა სასოვანებას შობს. დანახვა კი ნატოვან სიმღერად აქეწება. უკურნობა ამ მშვენიერ ნაშეშევას და გახარებთ, რომ მუსიკა მარმარილოშიც იბუდებს და ბრინჯაოშიც სუნთქავს. შემოქმედი ადამიანი კი ქვასაც არბილებს და აწრსაც ამკვირებებს.



რა მუშაში თუ, ზოგიერთი მოწუწუწე ზეაწული, ამაღლებული, გამაკეთილშობილებელი ხელოვნების მოტრფი-
 ალ არ არის. ასეთები სხვა ურყენიათ, — გასული გუ-
 ლის მაგიერ დაფარული გირობები, ლაღა ნაიჭიანი
 გულწრფელობის საწინააღმდეგოდ — ჩურჩულით ამომხ-
 დარი თითოთავი, მშვენიერების შეცნობის საპირისპიროდ
 პათოლოგიური რაღრმავეა. შენების სილაშის დაცვის
 მაგიერ — ხელოვნურობის იმიტრება. დახ, ასეთები
 მწერლებიც ჩნდებიან ხოლმე და მოქანდაკეებიც, მათი შე-
 ახალი, — ძველი, სწული ისტრიკ-ესთეტიკის დავი-
 ანებული გამოღვიძებას, თუცა ახალი ფორმით აკრას.
 ცხოვრობის დიდებულებას შელამაზებად ნათლავენ, ადა-
 მინის მშვენიერებას პარადულობას უწოდებენ, კარგს
 კარგობას უძრახავენ, ცუდს — მშვენიერების მამათავრად
 სახავენ.

ვუჩქრისაც გაუჩნდნენ ამ ჟურის შემფასებელ-მოკრი-
 ტიკები; ადამიანის ამაღლებულად დასაცავს უწუწუდნენ,
 რადგან, მათი აზრით, ხელოვნება სიციხისის იმ მხა-
 რეს უნდა აწვეუნებდეს, როლითაც იგი ტიპურს არ გაეს,
 ტიპურის მიზმა ჩარჩინების დანახვა და სახევა შე-
 მოქმედის ხიზნაო.

განა მართებულია ასეთი განდგომა? რა თქმა უნდა,
 :რა.

ტიპურის მიღმა მიყუქული ანტიტიპურიც ადამი-
 ანის სულიერი და ფიზიკური არსებობის ხიზანია და მი-
 ჩ ჩვენებაც შეიძლება, მაგრამ ამით რაბოთ უნდა მოეზო-
 მის კაცს კვიობის ჩოხა და ქალს ქალიბის კახა? მართა-
 ლია მხოლოდ ის, ვინც უფრო მაღალ, კეთილშობილურო-
 ბას ავალებს საბჭოურ ხელოვნებას. ვინც ეს სტერეოტი-
 პულ კეთილშობილობას დაუჩემებია. განა მაშინ უფრო არ
 ღიოვებს ხელოვნების კეთილშობილება, თუ არ შეეცდება
 ადამიანის სულს და მოქმედებში ისეთი, ვირუსების გა-
 მოღვიძებას, რომელთა გადავივა-გამრავლებით ადამი-
 ანის დამაზ ორჯ:ნიშმს, სულსა და ტანს. ფსიქიკასა და
 გრძნობებს მხოლოდ ჰიპოკრიტიფიერების საწმირობებას
 შეუქმნია.

სწორად იქცევა ვუჩქრისი, როცა ამგვარ უმართებუ-
 ლობას, ავადყოფნურ ხელოვნებას, მართალი შემოქმედ-
 ლით ენბრძვის, პარადულობად და შემალამაზებლობის მუ-
 ქართ ბუჩქრის არ იმალება და ამართი მოვლანზე გასული
 სათქმელ სიტყვას ხალისით აფიროს.

როცა ჩრინიასოვსკის პორტრეტი ადამთავრა, ზოგი-
 ერთებმა შეეხების მაგიერ, შეზარალებით მიმართეს:
 — აღამაზეუ, აპარადებ გენერალს!

მერე ვუჩქრისი მხატვართა გამოფენაზე წაივდა და გე-
 ნერალ ოსიპენკოს ბიუსტს ნახა იგი ნიჭიერ მოქანდაკე სა-
 რა ლედევევას გამოქვეყნა. ვუჩქრისი ოსიპენკოს იცნობდა
 დაუდგომილ მებრძოლად, დღედაღამ მტრის შემშუსკრე-
 ლად, მფრინავ არწივად, ერთ წუთსაც რომ ვერ განსავიძთ
 წინასთან რისხვამოიკლებულს. დასაფენებისათვის სად
 ეცლა. და აი, ოსიპენკო მოქანდაკის სახელოსნოში მოხ-
 ვდა სააორობოტად, ავიგამანადგურებლის საქესთან კი
 არა, მუთაქებთან რატზე დაჯდა და. ჩასთავიდა, ჩაქინ-
 დრა, დაღლა-დაქანცვამ დასკაზანა და ის იმამალული, არა-
 ტიპიური თვისებები ამოახატინა, რომელიც მანამდე არც
 არავის ბავგონა და არც არავის ენახა.

მოქანდაკე სარა ლედევევა კი სწორად ამა ალანთო,
 გენერალი უჩქურისი მდგომარეობაში დანახას, ასევე გამო-
 ქვეყნა და სამაშულო ომის დღეებში ბოსკოვის დამკვილე-
 ბისათვის მოწყობილ გამოფენაზე გაიტანა. გამოფენა

ფრონტზე მიმავალმა ახალგაზრდა ჯარისკაცებმა წაეს
 და ერთმა მეორეს უთხრა:

— არადრის სულსათვის არ გავეყვებით ბრძოლაში
 ამ მიზნარა გეულისა...

ვუჩქრისი ნ.ქანდაკური გენერალ ჩრინიასოვსკის იე-
 რი კი ამას არავის აიკვირებდა, ამ ორ ჯარისკაცსაც
 ბრძოლაში ხალისით გაიყოლებდა და განა ეს არ არის
 ხელოვნის გამარჯვება, ადამიანური კეთილშობილების
 ამაღლება, ტიპურობის მშვენიერების განსოვადება? და
 რატომ უნდა ადამიანს ასეთი ამაღლებულობა, რატომ
 უწოდებენ ამას „პარადულობას“?

განერალე 3. ი. ჩუიკოვის კონტრბტი

მუშემბრმა იკვე შემოქმედებითი პრინციპით გამოძე-
 წა ორგნის საბჭოთა კავშირის გმირის, გენერალ-პოლკო-
 ნიკ ვ. ი. ჩუიკოვის პორტრეტი, მაგრამ სხვა მიღწება-ალქ-
 მის ძალითაც მათ შორის საერთო მხოლოდ ის იყო, რომ
 მოქანდაკე ყველა წინასთანმუდებელი შემოქმედლებით
 პროცედურა დაიკვა, მაგრამ ამასთან გამოსაძეურ-ნატუ-
 რისთან პირადი მეგობრობაც დამატა მხატვარი მიდილს
 იმდენად კარვად იცნობდა. რომ პირდაპირ შეეცა შემა-
 ბამს. თუმცა სირთულესაც წააწყდა. — პორტრეტულად
 უფრო უნდა მკავებოდა ნატურას. ახლო ნაცნობი გენერ-
 ლის ხასიათი, პოქმედება, მეომრული მოღვაწეობა თავი-
 სით განაპირობებდა მომავალი პორტრეტის გარკვეულ,
 პლასტიკურ ფორმას, მაგრამ საჭირო იყო ყველა იმ
 წყრილობანის არგამოტოვებაც, რომელსაც უკვე შეეხება მო-
 ჩანდაკის თვალი მათი ერთად ყოფნის დიდი ხნის მანძილ-
 ზე. და თუ მიხვებოდა რომ რაღაცა უსუსტად ვერ გა-
 დაიბუნდა თითხში, — ამით შემოქმედებითი პროცესის
 უკმაბისობის დასაწან გრძნობას გაუჩენდა. ეს აფიქრებდა
 და ამობილწებდა ვუჩქრისს.

მაგრამ ერთი, მოავარი წარმართავდა მძეურწას, —
 ჩუიკოვის საშეგრო მოქმედება-მეტყველების საკულპა-
 რულობა იგი ამ მისხით უკლდამსით კითხვობის აჩენე-
 რის ერთ ბრძანებას, რომელიც ჩუიკოვმა საკლდენრდის
 მისზე ბრძოლებით დროს გამოსცა, რაკი ამამოქ სხდაიდა
 მხედართმთავრის მხატვრულ-სახვითი აზროვნების ტა-
 ლანახტასა; — ძალასადა და ტემპრამენტუალ, სიბრძნისაც
 და სიფრთხლესაც. აი, რა უბრძანა გენერალმა მებრძო-
 ლებს; ხელოვნანა რომ შემოქმედის თვალთა წაიკითხას და
 ყოველი სიტყვა სახვითად წარმოსახას:

„საიერიშო გუგული შევიდა ახლო ბრძოლის მისი. მისი
 უცვლელი იარაღ ყუმბარა. ყუმბარა გიკრანახტის ბრძო-
 ლის დისტანციას — რაც ახლო ხარ მოწინააღმდეგეოსან,
 მით უკეთესი... ავტომატი კისრეზე, ათი ყუმბარა ხელში,
 ნამატობა გულში. იმოქმედი! ასეთ შემთხვევაში დრო და
 მოულოდნელობა შენია! შეიჭვრით სახლო ორნი — შენ
 და ყუმბარა. ორივეს მსუბუქად გიცვავ — შენ უნათლოდ,
 ყუმბარა — უბედოდ. მებრძოლი მოხვდება თითხების ლა-
 ნირინთში, გადასურებლებში და შეეყვება მრავალ მო-
 ულოდნელობას... დაასწარი, შეტრიალიდი ყუმბარა — წინ,
 შენ კი — მას მიჰყვი! ყოველ კოხტეში ყუმბარა, წინ. ავ-
 ტომატის ჯერი ჭურის დარჩენილ ადგილებს. ცოტაა —
 ჩადეც ყუმბარა. და ისევ წინ! სხვა თითხია — ისევ ყუმ-
 ბარა! მოსახვევია — კიდევ ყუმბარა! არ დააყოფი... მო-
 წინააღმდეგე მიძილობა გადმოიდეგს კონტრეტეცაზე მა-
 საც შეუძლიან მჭეუბი. ნუ შემიძებო... მეურტი ბრძი-
 ანად — ყუმბარით, ავტომატით, გაბრუებულები დახოცე
 დლით და ბარაო! სახლს შეგნით ბრძოლა გაიციობება.
 ყოველმხრივ დაბარბავე მოწინააღმდეგე, თითხე კი ურტყი
 სიბნელედანი! იყავი მზად მოულოდნელობისადმი. დრო და

ვითარება არ არის, რომ წინ გავიძღვრო. შენი კანონი მოქმედებაა.

მოქანდაკემაც ასეთივე სახეობითი წარმოსახა უაღრესად სახეობად დაწერილი, დასაბუთო ბრძანება და მასთან ერთად ასეთადვე დანიანა მებრძოლი გენერლის შინაგანი სახეც, მისი მეომრული მრისხანება, მებრძოლური ბრახიანობა, მაგრამ... თურღი ნუ იტყვი, — უაღრესად გულწინადვე: ეს თვისებაც შენიშნა ჩუიკოვის ბუნებაში და ამის გამოყენების საჭიროებაზეც დაიფიქრა. ერთ პიროვნებაში მორგებული მრისხანებისა და სიბრალულის შეთავსებასაც შეუკვდა. ამის მოთხოვნაც ერთმა შემხვევამ წარმოუვა. ვურეტიჩი სანდორიდს გაჰყავა გენერალს. გენერალი იქაც მომადნებლობდა, ნადირობაში „ომობდა“, მაგრამ, როგორც მოქანდაკემ შენიშნა, ღამისად და კეთილმოიხილურად ომობდა. მოქანდაკეს კი სულმა წაასლია, ახლო ჩამორბენილ კურდღელს ორი ტყეცა ერთად დაახალა და რთვა აღება სცადა. გენერალმა შემზარავად შეჰყვირა: — „ხელი არ ახლოთ!“ თითონ აიღო, მოქანდაკის მსხვერპლს სინარულით დახვდა, მერე მკვლელს ცივად შეხება, ვილისში ჩაჯდა და დაიძახა: — „წაივდიო!“

მგრძობიარე შემოქმედლისათვის მგრძობიარე გენერლის ეს გაუჭირბა უკავოდ არ დარჩა, ჩუიკოვის მომავალ პორტრეტს მანამდე უცნობ ფსიქოლოგიურ შეტინას დადართო. მხატვრისათვის ამ შემხვევას განმსაზღვრელი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან საბჭოულ გენერალზე შინაგანად ასეთივე წარმოდგენა ჰქონდა, კეთილშობილებისა და ჰუმანურობის, რაინდობისა და გაჯაკობის თვისებებს ხედვად ჩაწერი ქვეყნის მეომარ-მებრძოლ არმილებში და ასევე ახსნადა ჩაწერი გენერლის ბუნებას.

— რითი განმსახვავებთ მე, საბჭოულ გენერალს გერმანელისაგან?, — შეგვითხა ვურეტიჩის გენერალი როტმისტროვი.

მოქანდაკემ კითხვას კითხვით უპასუხა:

— დავეშვათ, რომ ელვისებური შეტევის დროს მიქვენი ტანის გზაზე გერმანელი ბავშვი იდის. როგორ მოიქცეოდით?

— შენ თითონ როგორ მოიქცეოდ?

— ბავშვს ავიყვანდო.

— მე რაღა, მსეცი ხომ არა ვარ? მეც ასე მოვიქცეოდი. — უპასუხა როტმისტროვმა.

— როგორ მოიქცეოდა გერმანელი გენერალი გუდერიანი ტანის წინ რომ რუსი ბავშვი დაეხვებ?

— ნდაა!.. გუდერიანი არ აიყვანდა.

— ამაში ჩვენიური გენერლის განსხვავება და ამის გამოხატვა მინდა თქვენს პორტრეტში.

ასეთი ჰუმანურობის ძალა გააჩნია ვურეტიჩის მიერ ნაძერწ გენერალ ჩუიკოვის იერახესაც, რომლის შექმნით მან თავისი ადამიანობის კრედიტს გადმოგვიშალა.

ჩუიკოვის პორტრეტზე მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს ვურეტიჩის შემოქმედებით გაღრმავებული მხატვრის გამოაქანდაკა სიცილის მთავარული, მაგრამ სიცილისთვის დინჯად მომთრეგელი ადამიანის სახე, — შინაგანად მეტყველი, გარეგნულად კი უსუსო, სულიერად მაღალი, ფიზიკურად კი ჩვეულებრივი, აწრთ ღრმა და მოქმედებით რიყნასავით შეუღრმავილი, მილიონობით ჯარისკაცების მგრძანებელი და უმანკო ცოცხალი არსების დაშორებაზე გულაქუბებული კაცი, რომელსაც საკუთარი სამშობლო ჯუჯის და იმასაც აფასებს, ვინც მასავით უხდის ღალას ნომოლოურ ხალხს.

მოქანდაკემ აქცენტი გენერლის შინაგანი კაცობისების ამოხილვაზე გადაიტანა. რაკი ქსეც არის ჩუიკოვის, როგორც მსუდრმა-თავრის მოქმედების ტიპიური მაშობრავებელი ძალა მხატვრის გენერლის პორტრეტს არ და-

წინას უნიფიკირებული გარეგნული იერი, რომლითაც იგი სხვა ბევრს დაემგვანებოდა და სწორედ ასეთი განსხვავებულობით ხაზი გაუსვა მის პიროვნულ ტიპობას.

მიხაილ შოლოხოვის კობრბატი

ამ დღემშედეგ მწერლის პორტრეტსაც კუთვნილი ადგილი დავაკვა დიდებულ მოქანდაკის შემოქმედებაში.

1958 წელი იდგა. ვურეტიჩი ამ დროს იყო მხატვრომი, როცა მოლოზოვიც და თანაც სასტუმროში ერთიმეორის გვერდით ცხოვრობდნენ.

— ვერე იყოს, რაკი უკვდავყოფა გადაწყვიტეთ, მოდი, დაიწყოთ და მერე ვნახოთ, რა გამოვა აქედან. — დაეთანხმა მწერალმა.

მიხელო შოლოხოვი სავარძელში ჩაჯდა, დაღლილობა მთვრალი ცოტას ღამარაკობდა, უფრო მეტს ისინება, ხანდობსან მსუბუქად გაიღივებდა ხოლმე ულვაშებში. რუს ტოვლებმა მოქანდაკის სასტუმროშიც მიაცნეს თავიანთ დეპუტატს. ვინ მოსთვლის, რა თხებით არ აწუხებენ. მწერალი უსმენს, რჩევას აძლევს, კანკაებს ეხმარება, იღლებდა, მერე ერთი ნაწიბი კანკაი გაასხენდა და ალაპარაკდა.

ახლა ვურეტიჩი გადაიქცა სმენად. მწერალმა კი ულვაშებში გაიღივდა და იმ ჩია კანკაის ამავეს მოჰყვა: უბრალო, მუხუბდავი კანკაი იყო, უშინ და უღამაშო, გარეგნულად კანკასაც არ ჰგავდა, მაგრამ სულიერად ისეთი იყო, როგორც ყველა. ჰოდა, ფრონტზე წაიდა, მოხალისეც, სხეუბივით, მაგრამ მტრის აღყაში მოხვდა ოკუპირებულ ტერიტორიაზე. სასმედიო ფორმა სამოქალაქოთი შეიცვალა და ჩვეინაწებისაკენ გამოსწია. ღამით მობობდადა, დღისით ჰჭავის ყანაში იმატებდა. ვებინებულა დიგზიონები დღემე ოცდაათი კილომეტრით მიიწყდნენ წინ. ჩვენს მიწაზე, ის კანკაუნა კი მხოლოდ ხუთიოდეს. მაინც იარა, ხან ერთ აწიოკებულ ოჯახს შეეცოდა. ზოგჯერ მიტოვებულ თაღლანი აფარებდა თავს. ბოლოს. ფრონტის ხაზს მოადდა, მდინარეში გადადგევა, მაგრამ ფრიცებმა ტყეის ნიღბარი დააყარეს.

— მაღავენ, სულაღლები! — გაიფიქრა კანკაუნამ და მთორე ნაპირზე გასკურა. ახლა ჩვენებმა დაყნოსეს... ატომბატების რიგი გაუხსნეს. „აფსუს, ჩვენების ხელოთ ვიღუპებენ!“ — დაინანა კანკაუნა მარცხენა მხარში დაჭრილობა მარჯვებით მოუსვდა. მერე ტყეცა მარცხენაში მოხვდა, ზურგზე გადაბრუნდა, პავრი ჩაისუნთქა და ნაპირთან მიცურა. ამობობდა, მაგრამ ტყეცა თავში მოხვდა და...

ჩვენე მებრძოლები მისციდნენ. ჩია კანკას ნაჭურში რაღაც განხვეული ვიჭრა. სახეზე კი ღიმილი შერჩენიდა, პატარა, მუწმწველი, მაგრამ მაინც კანკაური გაღიმება. ნაჭურში განხვეული პარტილეთი იყო.

— ეს როგორ მოხდა. მოკვლით და მაინც ედამება? — გაკვივრა პორტრეტელა მებრძოლმა.

— მე მგონია, ბიჭებო, — აუსხნა ნაცადმა ოფიცერმა, — საიქი აღბათ ასე იყო. კანკა თავის სანბრძოლ მიხნდა და ისახნა მშობლიურ მიწაზე სკვდელი. და რაკი ეს ამოცანა შესასრულა, აი მოკვდა კიდევ მშვიდად, — გაღლივით, კანკაური გაღიმებით.

„შოლოხოვი ისევე დადუმდა. ვურეტიჩმა კი „კანკაური გაღიმება“ დაიხსოვა.

— რთვა მისი პორტრეტი დაამთვარა, მწერალმა მოქანდაკეს უთხარა:

— აბა, მოდი, ვნახოთ, — და ულვაშებში გაიღიმა. — პორტრეტთან ახლოს მივიდა, ყოველი მხრიდან შეხედა და იცითა:

— რაზე ფიქრობს იგი? —
— ადამიანის ბედზე! — უპასუხა მოქანდაკემ
— დიას დახ. პირქუშია, მამსადადამე, იგი — ადამი-
ანის ბედი.

— რა უნდა ახარებდეს?
— სიცოცხლე! — ყურედ წარმოსთქვა შოლოსოფმა და
განაცხადა.

— კეთილი, ევენი, მაგრამ სად არის ის გაღივება?
ჩემი და შენი კაზაკური დიმილი.

— რომელი დიმილი?
— როგორ თუ რომელი? კაზაკური!
მოქანდაკე არ დაეთანხმა, შოლოსოფის სახეს კაზა-
კური გაღივება არ მიაკარა. მერე — დაფიქრდა და თვით-
ნათვალს მიუღმა — ცალი ტუჩი თინავ გაუხსნა და ულვა-
ნებში გააღიმა, კაზაკურად გააიმა, შოლოსოფმა ნახა,
გამა, სასოხარედ წიგნი უღუნა და წაუწერა: „შენი შემოქ-
მედებითი ხედვით პირქუში შოლოსოფისაგან“ ბერე უკვანა
გამოართვა, სიტყვა პირქუში ბრჭყალებში ჩასვა და ისევ
დადებურნა. ვუჩიტინს გაუც დაახსოვდა და აკი თქვა
კიდევ:

— ახლა ყოვლთვის, როცა შოლოსოფის პორტრეტს
ეყურებ, ვგონობ, ის განუყოფრებელი კაზაკური გაღივებ-
ბა არა მარტო მისი ტუჩის მარცხენა კუნჭულში მიიმალ-
ლა, — მარცხენა თვალშია დაიდოდა.

ასე ასა: მოქანდაკემ მწერლის ხასიათის მაცენ პა-
ტარა ნიშნავალი, კაზაკური გაღივება, ურომლისოდაც
გაქრებოდა შოლოსოფის პორტრეტის დამაჯერებლობის
დადი ვიჭობი.

ახლა ამა მართლაც ისეთია როგორც თითონ არის —
როლოსოფის შინაგანი ბუნების გადმოცემი. მისი ლა-
ნჩი თავი ორმა განსჯაშია, დიდი ხალხის დღურატი პა-
ტარა ადამიანების დიდ ფიქრსა და მიზანსწავლია. მწერლის
ლაღი შუბლი ჩვენი ცხოვრების სათი წვდომის
სარკვე, მისი შემოქმედული ქუთუთობი მთელი ხალხის და-
ბაბულა დამოების მაჩვენა, ჩამოქნილი კვიანრი ცხოვრი
სწორუპოვობის ღარიბა, ჩამოქნილი ულვაშები სიმბო-
ნის სიჭაღარაგა. დამოწული ტუჩები სიკეთე-სისწორის
სასწორია. ჯიქრად მოხილული კისერი სიმბოცია-სიმარ-
თის ბუნება და, მაინც — იალე ტუთი აღიღივება და
ცალი თვალის ჩაჭუტვა ადამიანების ძლიერება-უძორობის
გამომხატობა, კაცის სიციოცხლის ამწონ-დამწონია,
ცხოვრების სირთულეში ჩაწვთობაა. ადამიანის ბედისა თუ
უბედობის განსჯა-გამგებლობაა.

დახს ასეთია ევენი ვუჩიტინის მიერ გამოკეთილი
მიხედი შოლოსოფის მარმარობის პორტრეტი და ამით
არის იგი თანამედროვე რუსული საკულტურის საუკეთესო
ჩანდაკვებათა დარი, კარგზე კარგის ტოლი და უკეთესო
სწორი. ეყურებ მას და ათამიანური დიდიბუნობით
გამაღვლები. — კაცის სახეზე ბუნების მოვლენების მომ-
ხმარებლობისავე ვითხვობი და ჩვენი ცხოვრების დიდ-
ბუნებაშივე ვიხედვები. თვალს ალარა სჭრის საზოგადოებ-
რივ აწმყობი შუაგირთის ჩინრიდვლებმა, გუნებას აღარ
აფუჭებს მოხუცულუნება ფესებში ბლადუნე, სოცია-
ლისტური ამაღლებულობის წიაღში მათი მომბუზურე-
ბელი ფრტუჩნი.

ასეთია შოლოსოფის პორტრეტი და ამანაც განსაზღვ-
რა მისი მხატვრობი ღირებულობის საზოგადოებრივი მნიშ-
ვნელობა, რადან მხატვრის ნაქანდაკარი ხალხის წაზრგ-
ნამოქმედარის ასახეაც უნდა იყოს. გარდასულში თანა-
მედროვეობის სული უნდა ითოს, პირთუნების მოკლე სი-
ციოცხლე საზოგადოების დასრულელები მოღაწეობის აღ-
წმყასე წარმოდგენდეს და რაკი ყველა ამაწ ერთი კაცის
შთავინებულ შემოქმედებამაც მოიყარა ბუნე, მხანველები

პირქუშიად კი არ დაიღრიჯებანი, არამედ ულვაშებში გა-
ღივებით კეთილად იტყვიან:
— კარგია!

მწერალი გლადკოვის პორტრეტი
მემაღრმე გლადკოვის პორტრეტზე გამოჩენილი რუსი
მწერლის თანამედროვეობის სულსიტყვების მარმარო-
ბი: არკული მხატვრობი წაწრსეობა. მოქანდაკე მას-
ზედ ისეთივე მონდობება-მოფერებით მუშაობდა, როგორც
სხვებზე, მაგრამ ძერწვის სირთულე ირჯერ მეტი გა-
უნდა.

გლადკოვი როგორც მოქანდაკის ნატურა, უფრო მო-
უთმენელი და დაყოლიებული აღმოჩნდა, ვიდრე ბევრი
სხვა. თანაც მწერალი მხატვრის ატელიში თავს სტუმრად
კი არა, მასწავლებლად გონობდა. მოქანდაკის მეთოდი,
ცხოვრებისეული გულახილი გუზარში ნატურის ხასიათი
გაგო და სულეერ სამყაროში ჩასწვდომოდა, მწერლის
პოლიმიკურ აფეთქებებს ეჯახებოდა, საქანდაკო საქანად
წამოხტობოდა, ვუჩიტინს მისწვდებოდა და „აი, აი!“ —
შეძახილით ნათვალსა თუ საქციელს უწუნებდა, რუსულ
ლიტერატურის „უჩინა“ გაუმართობება-გათანამედროვეობის-
სათვის აღმოფიქობით საყვედურობდა:

— სახიზრობო! არ არსებობს სიტყვა «учеба»,
როგორც არ არის სიტყვა «Лекция». არის სიტყვა «Пе-
чение» და არის სიტყვა «учение» საზიზრობო! სა-
ზიზრობო!..

ასეთი ღინჯვისტური დამოკლეს მახვილით ადგა
სტუმარი გლადკოვი და ამჯერ პორტრეტს სარეცელზე
იწვა მასანბნელა ვუჩიტინი. ასეთ პოღვებურ, ხერფულ
ატმოსფეროში იძვრებოდა მწერლის პორტრეტი და ასე-
ლი ნერვიულობის ანაბეჭდლ გუზარში მოქანდაკის ნამუ-
შევარი. გლადკოვის სახე სადი აზრისა და დამკვიდრ ნერ-
ვების კონაა, აფეთქება-დამწვიდების ამპოტედაა, უკმა-
რობა-კმაყოფილების გამიზნობაა, წარსულისა და აწმყის
შერწყმა-შეგრთების წაიდება, ცუდისა და კარგის გაყრის
სურვილია. ღინჯის და უღინჯის შეჯახებაა, საკუთარ
თავამყოფობასთან ქედმოხურვლობა და მისადმი სხვების
აფანტონობა რისხვის დაფთქევა. მწერლის შუბლი და
ზედა ტუჩი წინ წამოწეულია, თვალები კი სიღრმეში მიმ-
დგარან, თითქოს საფარიდან დასახანს წყურავენ და დანა-
ხულს აზრით ჩხვებენ: ყურებზე გრტოლი, თხილი თმა
ჩამოპყრია და მოხუცობით დასუტებულ სინებას კიდევ
უფრო უხშობს. მისი გამხდარი ყული გრტულ, ვიწრო მიღ-
ვება და ნაბოჭებულა, რაკი სიციოცხლეს მადიანი ჭამა-სმით
არ გაუნებებებია და ახლაც, სიკვდილის წინ. 14 დღით
ადრე, როცა კიბითი ავადმყოფს ექიმებმა ჭამა-სმა აკურ-
ბილეს და ოპერაცია შესთავაზეს, მოქანდაკის თანდასწრე-
ბით ჩვეულებრივად აფეთქდა:

— მე ამბა როდი ვარ! მე ადამიანი ვარ! მე მიყვარს
ხორცი! მე მინდა იგი კბილებით ვღეჭო! მე ბუნებას არა-
ფერში არ დავუთმობ!..

და როცა მოქანდაკემ პორტრეტზე მუშაობა დაამთავ-
რა, მწერალმა თხოვლობიერ საავადმყოფოში გადავიყარის
დაღს თაბის პორტრეტის სველ შუბლს ფრთხილად აკოცა.
ცრემლით დასველებული წარბები დახარა და თავისსავე
იერსახეს გამოეთხოვა:

— მივედობი, თოლოზრ ვასილევინ, ძვირიფასო.
ეს იყო პირველი მოფერება, რომელიც მან საკუთარი
თავისთვის გაიმტკა.

სასიკვდილო მისავალი გლადკოვი თიხაში გაცოცხ-
ლებულ „თოლოზრ გლადკოს“ სამუდამოდ განწირდა,
მაგრამ მისი სახე მისსავე თხულებებში, დარჩა, ვუჩიტინი
ის ნაქანდაკარი აღსდგა.

საქართველოს საომხეპარკო კოოპერაცია

და ქართული ხელოვნება

დავით ბუზუკაშვილი

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში საქართველო გადაიქცა აყვავებულ სოციალისტურ რესპუბლიკად მაღალგანვითარებული დარგობრივი მრეწველობით, მსხვილი, მექანიზებული სოფლის მეურნეობით, მოწინავე მეცნიერებითა და კულტურით. განუსაზღვრელად განვითარდა სამომხმარებლო კოოპერაციაც, რომელსაც საუკუნეზე მეტი ხნის ისტორია აქვს. ოქტომბრის რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ საქართველოს კოოპერაცია, წინადაკეობითური ამოცანების გადაწყვეტასთან ერთად, ჯგეროვან ყურადღებას უთმობდა თავისი წევრების (მეპაიეების) გათვითცნობიერებას.

„სივრცით გაფართოებასთან და ნივთიერად მოლონიერებასთან ერთად კოოპერაციამ, — აღნიშნავდა ქართული კოოპერაციული ჟურნალი „კავშირი“, — არ დათვიწყა სულიერი მხარცე. მან არ დაივიწყა ის ჭეშმარიტება, რომ მისი მოვალეობა მარტო იმაში არ მდგომარეობს, რომ დააკმაყოფილოს ხალხის ნივთიერი მოთხოვნილებები, რომ მისი მოწოდება საზოგადოება, ხალხი აღზარდოს „კოოპერატიულად“, ე. ი. — თანამშრომლობის, ერთობის, სოლიდარობის სული შთაბეროს ხალხს“ (1923 წ., № 3, გვ. 2).

ამ მხრივ საყურადღებოა პროფ. მ. დონარ-ზაბოლსკის შემდეგი გამოთქვამიც: „ჩვენ კოოპერაციას ვუკავშირებთ არა მარტო საჯაროს, არამედ კულტურულ ცნებასაც. აი რატომაა, რომ ჩვენ ყოველთვის ვუყვებით კოოპერაციას მოთხოვნილებას, რომ იგი თავს იჩენდეს კულტურულ სარბილზე“ (ქართული ჟურნალი „კოოპერაცია“, 1923 წ., გვ. 23).

საქართველოს კოოპერაციას, ბევრად ადრე, ვიდრე იგი 1919 წელს გამოეყოფოდა ამიერკავკასიის კოოპერატივთა კავშირს (სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ 1916 წელს დაარსებული ამ კავშირის ძირითად ბირთვსა და წამყვან ძალას წარმოადგენდა საქართველოს კოოპერაცია. 1917 წლის ცნობებით, მასში აზერბაიჯანის, სომხეთისა და ყარსის ოლქის ჩათვლით გაერთიანებული კოოპერატივებიდან საქართველოზე მოდიოდა 93 პროცენტი, წევრთა რიცხვის 91 პროცენტი და საპაიო შესატანების 91 პროცენტი) და „ცეკავშირი“ დაერქმეოდა, თან დაპყვა ფართო საზოგადოებრივი თვალთახედვა და ქმედითი ინტერესი იმისადმი, რომ ხელი შეეწყოს ახლად ფუნდამენტული წიროვნული სახელოვნო დაწესებულებებისათვის და ამით წვლილი შეეტანა სასოფლიოშილო საქმეში.

სახელოვნო დაწესებულებების ბელს კი მენშევიკური მოავრობის ბატონობის წლებში თვალნათლივ ასახავს ქვემოთ მოყვანილი ნაწყვეტი დ. კასრის იწიგნიდან „ალექსანდრე წუწუნავა“. თბილისის საოპერო თეატრის სრულიად უხუცესი მდგომარეობით შემოთვლებული აღ. წუწუნავა, რომელიც ამ თეატრის კომისარ-განმეორეული იყო, სხვა საშუალება რომ ვერ გამოიხსნა, „...მომართავს მოავრობას, რომ დახმარება გაეწია. იქიდან კი უპასუხეს სწორუბოვარი მენშევიკური დარბაისლობით: რა დროს თეატრია? ჩვენ ათასი საქმე გვაქვს გასაკეთებელი. თქვენ თავს თვითთხვე მოუარეთო!“ (გვ. 81).

„კოოპერატივთა კავშირი დიდ დახმარებას უწევს ჩვენს ხელოვნებას“. — აუწყებდნენ თავიანთ მკითხველებს გავიშეთი, „საქართველოს რესპუბლიკა“ (1919 წ. № 176, გვ. 3) და ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“ (1919 წ. № 11, გვ. 16).

ეს სიტყვები ვინმეს საამებლად როდი იყო თქმული. ისინი უსუსად ასახავდნენ სინამდვილეს. ხელშეწყობა მართლაც დიდი და მრავალგვარი იყო. დახმარება ეწეოდა ახლადარსებულ თბილისის უნივერსიტეტსა და კულტურა-განმანათლებლო დაწესებულებებს, ქართულ სიტყვიან-მულ მწერლობას, ქართულ მუსიკას, თეატრსა და ა. შ.

კოოპერაციის წევრები, როგორც წესი, უარს აცხადებდნენ მათთვის კუთვნილ დივიდენდზე.

„ხოლო. ადგილობრივი კოოპერატივის „იმედის“ საქმეები მშვენიერად მიდის. მოგება 40 ათას მანეთს აღემატება, რომელიც განაწილდა კულტურულ დაწესებულებებზე. შევიწი თბილისის უნივერსიტეტსა და ადგილობრივ სასწავლებლებს“ („კავშირი“, 1918 წ. № 5, გვ. 12).

„საქართველოს ცენტრალურმა კოოპერაციულმა კავშირმა 1918 წლის მოგებიდან კულტურულ-განმანათლებულ დაწესებულებათა შორის გასანაწილებლად გამოიყო 43.095 მანეთი. ამ თანხიდან: უნივერსიტეტს — 2.000 მანეთი, ჭიათურის დრამატულ საზოგადოებას 5.000 მანეთი, უზბალთის სახალხო სახლს ქართული წარმოდგენებისათვის 4.000 მანეთი და ა. შ.“ („კავშირი“, 1920 წ. № 5-6, გვ. 15).

ქართული მწერლობისადმი დახმარება ვლინდებოდა ცეკავშირის საკუთარი სტამბის მიერ მწერალთა თხზულებების დაბეჭდვითა და კოოპერაციული პრესის ფურცლებზე (ჟურნალი „კავშირი“, გაზეთები: „ჩვენი კოოპერაცია“ და „კოოპერაციული ცხოვრება“) მწერალთა (გასილ ბარ-

ნოვის, ტიანის ტაბიძისა და სხვათა) ნაწარმოებების გამოცემით.

მაგალითისათვის ესეც კმარა: გაზეთ „კოოპერაციული ცხოვრების“ 1930 წლის 17 მარტის ნომერში დაბეჭდილია მოწოდება ნაწყვეტი ტიკიან ტაბიძის პოემიდან „გულდაგულ“. მასში პოეტი ამ სიტყვებით მიმართავს კოოპერაციულ საწყისებზე კომუნურებებში გაერთიანებულ მებაბე გლეხებს:

„ამ გაზაფხულზე
მოვცალდებით
თქვენს ყანის თევსას.
ყანა თქვენი,
თქვენი არის
მისი ნაყოფი.
არაფინა ვუაფი
მოძალადე,
შრომის გამოყოფი...
ვინატრებ მხოლოდ,
რომ პოეტები
შრომის ვაწევით
გლეხებსა ჰავადენენ.
როგორც მოსავლის
დადება ხვავი,
იხე ლექსებიც
ბროვით დალაგდენენ.“

კოოპერაციული პრესის ფურცლებზე ხშირად ქვეყნდებოდა წერილები ლიტერატურის საკითხებზე, ლიტერატურული ჟურნალების მიმოხილვები, ცალკეული ნაწარმოებების გარჩევები და კრიტიკული წერილები. მაგალითად, ჟურნალ „კავშირის“ 1922 წლის № 10-ში დაბეჭდილია მიმოხილვითა და სათაურით: „ორიპიქტრეს მხატვრობა“. მასში განხილულია ვინმე ტატუნაშვილის მოთხრობების წიგნი „სტოვრების გზაზე“. წერილი ამ სიტყვებით მთავრდება: „რას ფიქრობდა გამოცემლობა, როცა ამაზე ხარჯავდა ფულს და ქალაქს?“

უთუოდ დიდმნიშვნელოვანი მოვლენა იყო სალიტერატურო-მხატვრული, საპოლიტიკო-სამეცნიერო და საკოოპერაციული ჟურნალების „შვიდი მნათობის“ გამოცემა კოოპერატივთა კავშირის მიერ. ეს იყო იმ დროის ყველაზე დიდტანიანი და ყველაზე სოლიდური პერიოდული ორგანო ქართულ ენაზე.

ქართული სიტყვაკავშირი მწერლობა ჟურნალში წარმოდგენილია. ლოთოქიფაიძისა და ლ. ქიანელის მოთხრობებით, ს. შანსაშვილის, პ. იაშვილის, ი. გრიშაშვილის ლექსებით, პ. კაკაბაძის პოემებით. მასში გამოქვეყნებულია პრივატ-დოცენტი ი. ბერიტაშვილისა და ს. კაკაბაძის მეცნიერული გამოკვლევები, მ. ტორიშვილის თეორიული ნაშრომი და შ. გოგებაშვილის სტიტირული მიმოხილვა საქართველოს სამომხმარებლო კოოპერაციაზე. ჟურნალში დაბეჭდილია თარგმანი ოსკარ უაილის „სალომეას“, რომელიც რუსთაველის სახელობის თეატრში დიდ რეჟისორმა ალ. ახმეტელმა ქართული საბჭოთა თეატრის ფუნქციონების კოტე მარჯანიშვილის მხატვრული ხელმძღვანელობით.

ჟურნალში უხვადაა წარმოდგენილი მხატვრობა როგორც წერილების სახით, ისე მხატვართა ნაწარმოებების ილუსტრაციებით. ჟურნალი დამწვევებულისა მ. თომისა, დ. კაკაბაძის, დ. გუდიაშვილის, შ. ქიქოძისა და მოქანდაკე ი. ნიკოლაძის შემოქმედების ნიმუშებით.

თავის მხრივ, არც მხატვრული სიტყვის ოსტატები ივიწყებდნენ კოოპერაციის როლს მშრომელთა ფართო მასების საგაერო მომსახურებაში. ისინი თავიანთ შემოქმე-

დებაში ერთვარ ხარკს უხდიდნენ კოოპერაციულ ცხოვრებას. მაგალითად, ასეთი მოტივები აღინიშნება შ. დანიანის კომედიაში „არაფერი არ იქნება“ (ამ კომედიაში ერთ-ერთი მთავარი გმირი — შალიკო კოოპერაციის გამგეა), შ. ჯავახიშვილის რომან „ჯაყოს ხიზნებში“, ვ. ბარნოვის რიც მოთხრობებსა და ა. შ.

გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“ თავის 1919 წლის № 176-ში აღნიშნავდა: „ითქმის ხელოვნების ყველა დარგში მოხდა ერთგვარი გადატრიალება, მაგრამ ამ მხრივ ყველაზე მეტი წარმატება მუსიკა-სიმღერას ემჩნევა.“

უკანასკნელად კიდევ სამუსიკო საზოგადოებასა და კოოპერატივთა კავშირის თაოსნობით შესრულდა მომღერალთა გუნდი „კაპოლას“ სახელწოდებით. რომელსაც ხელმძღვანელობს ცნობილი ომპოზიტორი არაკიშვილი... 5 აგვისტოს გამართულმა კონცერტმა ნათლად დაგვანახვა ო. არაკიშვილის უტყუარი ნიჭი და „კაპელას“ კეთილი მომავალი.“

„კაპელას“ მონაწილე, ამჟამად ცნობილი რეჟისორი შ. კალიაშვილი ამას წინათ რუსულ ენაზე გამოცემულ წიგნში სათაურით «По трудному пути» — წერს:

«До начала занятий в консерватории было больше трех месяцев и я не отказался принять участие в капелле под руководством композитора Д. Аракшвили. Капелла эта, а затем и оперная студия по инициативе Сандро Ахметели, Л. Аракшвили, Илько Абашидзе, К. Цагарели, Д. Эмухвари и других деятелей была организована на средства Цекашвили и выполнила свою весьма положительную роль в деле музыкального развития Грузии» (აქ. 47).

კაპელამ დიდი პოპულარობა მოიპოვა. ამას თვალნათლივ იხსოვთ პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებული კორესპონდენციები. აი, რამდენიმე მათგანი:

„ოზურაიის (ახლანდელი ქ. მანრაძე) საზოგადოება ოპორტიანობით დიდი კულტურული მოვლითა და უძინების კომპარატივთა კავშირს აჯულწვევად მადლობას იმ საზოგადოებისათვის, რომელიც კაპელამ მოაფინა ჩვენს ქალაქს“ (გაზ. „საქ. რესპ.“, 1919 წ. № 194).

„აკაპელა ესტუმრა ქუთაისს... კონცერტი შესდგომდა ორი განყოფილებისაგან და სხვათა შორის სხვა სიმღერებთან ერთად შესრულია იქნა ნაწყვეტი კომპოზიტორ დ. არაკიშვილის ოპერითა და „თქმულთა შორის რუსთაველზე“ (აკაპელა კონცერტმა კარგი შთაბეჭდილება დასტოვა“ (იქვე, № 199).

„ქართულმა კაპელამ კონცერტები ახალ და ძველ კავრში გამართა. კოოპერატივთა კავშირს და ქართულ სამუსიკო საზოგადოებას ამჟამად შეუძლიათ სთხვან, რომ მათ ჩაუყარეს საფუძვლი დიდი კულტურული საქმეს“.

აკაპელირის ფინანსურად უზრუნველყოფდა აგრეთვე ქართული სამუსიკო საზოგადოებასთან დაკრებულ საოპერო სკოლისა, რომლის ძალითაც ზუბლოვის სახელობის სახელობის (ამჟამათ ი. მარჯანიშვილის სახელობის) თეატრის შენობა), რეჟისორმა ალ. ახმეტელმა მშრომელთა ფართო მასებისათვის დადგა დ. არაკიშვილის ოპერა „თქმულთა შორის რუსთაველზე“ მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული ოპერა იდგებოდა თბილისის საოპერო თეატრში.

1919 წლის 26 ნოემბერს გაზეთი „საქართველოს რესპუბლიკა“ შემდეგ ცნობას აწვდის თავის მკითხველებს: „ქართული სამუსიკო საზოგადოებისა და საქ. ცენტრ. კოოპ. კავშირის საოპერო სკუდინამ უხვად დამატარა შენობაში ოპერა „თქმულთა შორის რუსთაველზე“ — მუსიკა და არაკიშვილისა. ახლა მხოლოდ გენერალური რეპეტიციები

იმართება. ამ მოკლე ხანში დადგებოდა სახალხო სახლში, სახალხო უნივერსიტეტში და ყველა მუშათა კლუბებში.

იმ დროის პრესაში გამოქვეყნებული ცნობებით სტუდების მიერ დადგენულმა თებერალ მოწოდებამ დაიმსახურა. ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრებას“ 1920 წლის 1 თებერვლის ნომერში აღნიშნულია: „სამშაობას, იანვრის 20-ს წვეტირებულ ძალებით (ვ. ი. თებერალის თეატრის და საოპერო სტუდიისა — დ. ბ.) დაიგეა დ. არაკიშვილის თებერალ, თქმულება შოთა რუსთაველზე“. შოთა — ი. სარაჯიშვილი ჩვეულებრივად ლამაზი იყო... კვლავ მაღალი ა. ამბეტლს ორიგინალური დადგენისათვის“.

ცეკვებისა დასმარების ხელოვადა გაჭირვებში მყოფ ქართული დრამატული საზოგადოების დრამატულ სტუდიასაც, რომელიც ხელომდგენლობა იმხანად საფრანგეთიდან ჩამოსული ანტუანის თეატრის რეჟისორი გიორგი ჯაბადარი. ამასთან დაკავშირებით ჟურნალი „კავშირი“ აღნიშნავდა: „კოთეპარტორთა ცენტრალურმა კავშირმა ახალ იდეა საჭირო ხარჯის გაღება არსებულ დრამატული სტუდიის მიღვაწეობის გასაგრძელებლად. შარშან სტუდიამ რამდენიმე პიესა დაღეა და გამოიჩინა ხელოვნების ცოდნა, სიყვარული“ (1919 წ., № 13-14).

ამიერული სტუდიას, რომელიც უფრო თეატრ-სტუდიას წარმოადგენდა, რადგან მასში მსახიობებიც იყვნენ გაერითანებულნი, ეწოდებოდა „საქართველოს ცენტრალური კოთეპარტული კავშირის დრამატული სტუდია“. ამ სტუდიამ, როგორც ამას ცეკვებში მისი გამოწვევითაა წერილით გვიანატურებს ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პროფ. დ. ჯანელიძე, „ბრწყინვალედ დაღეა ბრიეს „სარწმუნოების“, როსტანის“, თეთრი ვახშამი“ და ალ. სუშკინისა, „ლადატი“.

სტუდიის მიერ განხორციელებულ ბრიეს „სარწმუნოებაში“ მთავარი გმირის — იაუშას როლს ასრულებდა სრულად ახალგაზრდა ვერვიკ ანჯაფარიძე. სპექტაკლში ეგვიპტული ქალთული იაუშა მსგავსლად ეწოდება თავისი საამბოლოს კეთილდღეობა და მომავალს. ამ როლის შესრულება ვ. ანჯაფარიძისათვის გახდა დასაბამი შემდგომში მისი ტრაგიკული სტილის ქართულ სცენაზე.

კარგა ხნის შემდეგ ი. სუშკინიველი სწერდა: „მე მაგონდება 1919 წელი. ვერვიკის პირველი დებიუტი. თებერალის თეატრი. ჯაბადარის სტუდია. ბრიეს პიესა „სარწმუნოება“. 19 წლის ვერვიკი ეგვიპტული ქალის იაუშას როლს ასრულებს. რა შესანიშნავი იყო. ახლა თქვენ მეტყეით, ცხრამეტი წლის გოგონა ისედაც მშვენიერი იქნებოდა... მან პირველი გამოსვლისთანავე მოაჯადოეა მაყურებელი... ერთი სიტყეით, ვერვიკი იმ საღამოს ბესიკ გაბაშვილის „ცხრამეტიანის“ გასახიროება იყო“ (ი. სუშკინის მიწვეული, „თეატრული წერილები“, 1960 წ., გვ. 164).

ცეკვების ხელომდგენობით სტუდიამ ერთხანს გაიანგრძობეა არსებობა, რითაც დიდი როლი შესრულეა ქართული თეატრის შემდგომ წინსვლისა და მსახიობთათვის პროფესიული ჩვევების გამომუშავებაში. უდავოდ მისასლებული იყო ის ფაქტი, რომ სტუდილების დიდი ხნის განმავლობაში უხდებოდათ როლზე მუშაობა, მასზე ფიქრი, მსჯელობა. დღეისათვის ეს ჩვეულებრივი ამბავი, იმხანად დიდი სიახლე იყო, რადგან მანამდე ქართულ თეატრში ხშირად კვირაში ორი პიესა იდგებოდა, თითოეული საშუალოდ 3-4 რეპეტიციით.

დრამატული სტუდია არა მარტო თბილისში, არამედ რესპუბლიკის სხვა ქალაქებში მართავდა სპექტაკლებს. მაგალითად, გაცუთი „სახალხო საქმე“ აღნიშნავდა: „ქართული დრამატული სტუდიის მსახიობნი მიემგზავრებიან ბათუმსა და ფოთში წარმოდგენების გასამართავად. რეპერტუარშია „სულელი“ ნ. შიკავაშვილისა და „გუმბინ-

დელინი“ შ. დდანასა“ (1920 წ., 4 ივნისი, № 24-25). ჟურნალმა „თეატრმა და ცხოვრებამ“ 1920 წლის № 22-ში შემდეგი ინფორმაცია გამოაქვეყნა: „ბათუმი. 6 დეკემბერი. ნინოს ქართული დრამატული სტუდიამ რეინიგოს თეატრში წარმოადგინა პირველი დღე „გუმბინდელინი“, მეორე დღე „სულელი“.

სტუდიამ დიდმნიშვნელოვანი როლი შესრულეა ქართული თეატრალური კადრების მომზადებაში. იმხანად ახალგაზრდა თეატრალური მოღვაწე ა. ფაღვალა 1919 წელს ქუთაისში გამოსულ ჟურნალ „თეატრმა და მუსიკაში“ აღნიშნავდა: „ვისაც უნახავს სტუდიის წარმოდგენები, განსაკუთრებით პირველი („სარწმუნოება“), ის დაგვეთანხმება, რომ სტუდიას აქვს მიღებული სახელმძღვანელოთ ახალი სისტემა, ახალი მეთოდი მუშაობისა... აღსანიშნავია, რომ სტუდიის გარშემო თავი მოიყარა სასცენო შრომის და შემოქმედების მოწყობებულმა ინტელიგენტმა ახალგაზრდობამ... ხანდრედა ეს კმის თქმა — გადამიშლება თავებურდამხვევ თავეულად ეს პირველი ახალგაზრდობის, წარმოშობის დიდი ნიჭის მსახიობთ, თუ ნაპრაღში გადაიჩეხება“ (გვ. 6-7).

მაღე სტუდიაში გაერთიანებული ახალგაზრდობა ქართული თეატრის დამამყენებელი თავეულად იქცა. ბევრი სტუდიული მსახიობი ოლიმპზე ავიდა. ვ. ანჯაფარიძე, ა. ვასაძე, მ. ჭიკაურელი და დ. ანაბე — სსრ კავშირის სახალხო არტისტები არიან. შ. დამბაშიძე, ნ. გელოვანი და მრავალი სხვა ქართული სცენისა და კინოს მშვენებელი იქნენ.

„გ. აბაშიძის სახელობის თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის ისტორიას თბილისელები — აღნიშნავს პროფ. დ. ჯანელიძე ზემოხსენებულ წერილში, — იგი კოთეპარტული პირომოდ უნდა იქნას აღიარებული. ეს თეატრი ხომ თბილისის მუშათა კოთეპარტის დრამატული წრიდან (1926 წ.) წამოიზარდა“.

ქართული ხელოვნების დიდოსტატი მ. ჭიკაურელი ერთ თბილის დიდდ იყო დანიტერესებული მიერე ფორმის აგიტსატირული თეატრის მუშაობით. ამიტომ იგი უკუიშობდა ოლიმპიან თბილისის მუშათა კოთეპარტის კულტ-სა-ანამათობლოთ განყოფილების გამგის პიეტ ნ. ჩანავას წინააღიებას — ეხელმძღვანელო მუშაობიან არსებულ დრამატული წრისათვის, რომელიც მაყურებელთა მოწონებას იმსახურებდა მინიატურული სპექტაკლების დაღეა. მით. მ. ჭიკაურელმა თავის მოადგილედ მის მიერევე მოწვეულ მსახიობ დედე ძნელაქისთან და კომპოზიტორ ვ. ცაგარეიშვილთან ერთად სულ მოკლე დროში ბევრად ამაღლა წრის მხატვრული ხარისხი, ხოლო რეპერტუარი შეავსო აქტუალური პიესებით. მ. ჭიკაურელი მიცერი ფორმის სპექტაკლების დაღეაწეული მნიშვნელოვან ადგილს უთმობდა მუსიკას, სიმღერასა და ცეკვას. მაღე წრეს სახელი შეეცვალა. იგი „კოთეპარტული“ იწოდებოდა.

1932 წლის საფხვლში მოწყობილი მხიერე რესპუბლიკური ოლიმპიადაზე „კოთეპარტი“ წარსდგა ს. ფაშალი-კურის პიესით „საქიქო“ და პირველი ადგილი დაიკავა, რისთვისაც იგი მოსკოვში გაიგზავნა. იქ კი თეატრმა ორ ოლიმპიადაში — თეთიმოქმედი მსატერული წრეებისა და კოთეპარტისა და სახელმწიფო ვაჭრობის მუშაკთა პროფკავშირის თეთიმოქმედების წრეების სრულად-სააკვირო ოლიმპიადაში მიიღო მონაწილეობა. ორივე ოლიმპიადაში „კოთეპარტმა“ დამსახურებულ წარმატებას და აღიარებას მიაღწია. სწორედ ეს აღიარება დაეყო საფუძვლად „კოთეპარტის“ ჯერ მუსიკალური სატირის თეატრად (1934 წელს), ხოლო უფრო მოვიანებით მუსიკალური კომედიის თეატრად გადაქეთებას. თბილისის მუშეკოპის დრამატული წრის ბევრი წევრი შემდგომში მუსიკალური კომედიის თეატრის წამყვანი მსახიობი გახდა.

იმავე ხანებში კოთაბრეცის წვერი-მეპატივების, ე. ი. სოფლის მშრომელთა მსატრეული მომსახურება თვითღონებაზე იყო მიხედული. რაიონულ ცენტრებსა და სასოფლო კლდეებთან არსებული თვითმკმედი დრამატული წყევები კოლფეთვის როლი ახერხებდნენ გათვითცხოვიერების ვაზზე დამდარი და თეატრალურ წარმოდგევებს მოწყობულ სოფლის მშრომელთა დაკმაყოფილებას კარგი საშუალებებით.

ამ საბითონი დანატრეველები თეატრალური მოღვაწე გუგული ბუნხიაშვილი 1929 წელს თვით უღებდა სათავში ცეკავშირის კულტ-საგანმასათლებლო განყოფილებას და ცეკავშირის განვითარში შეაქვს წინადადება კოთაბრეცის მორაგე თეატრის დარსების შესახებ. რასაკერვლია, ცეკავშირის განვითარამ არც ამჯერად უღალატა კარგ განვითარებას და საქმიანი წინადადება ერთხმად მიიღო. ამრიგად, დაიარსა კიდევ ერთი კოთაბრეცის თეატრი, რომელმაც გარკვეული წელიწადი შეიტანა სოფლად კულტურტივის საყენში.

ცეკავშირის მოძრაი თეატრი რამდენიმე დასისაგან შედგებოდა. მასში ცალ-ცალკე მოქმედებდნენ ქართული, რუსული, აზერბაიჯანული, სომხური და სხვა ენის. თავის მხრივ, ქართული დასი სამეგრელოს, რაჭა-ლეჩხუმ-სვანეთსა და კახეთის რაიონებისათვის განკუთვნილი ჯგუფებისაგან შედგებოდა. სამეგრელოს ჯგუფისათვის რეპერტუარი შეადგინა შ. დადიანმა და ს. ერთაშვილმა. შალვა დადიანის მიერ დაწერილი სკეტრები მერვალ ვაზზე სრულდებოდა. დადგმა უჭირვებოდა რეჟისორ ნ. გოძიაშვილს.

საკულმერუნეო სოფლის მშრომლები დიდ ინტერესს ავლენდნენ თეატრის გასტროლოგიასში. აი ამონაწერი გახედა „კოთაბრეცის ცხოვრების“ 1930 წლის 14 თებერვლის ნომრიდან: „სოფ. ქვემო ჭალაში მივიდა ცეკავშირის მორაგე თეატრი გ. ბუნხიაშვილის ხელმძღვანელობით. დასმა იმავე დღეს გამართა შინაარსიანი წარმოდგენა, რომელსაც დაესრულა შუათანად მაყურებლები. მათი დატენებული მოთხოვნით წარმოდგენა განმეორებული იქნა მეორე დღეს და მას კიდევ უფრო მეტი მაყურებელი დაესწრო. წარმოდგენებმა დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა. გულტკაცობის აზრია, რომ ამ დიად მომეხმარე, სოფლის მეურნეობის კულტურტივისათვის დროს, დიდად საჭიროა ასეთი სულიერი საზრდოს მოწოდება. უღრმესი მადლობა ცეკავშირის და დასს ამ დიდი კულტურტივი დახმარებისათვის“.

იმავე გახევის 10 ოქტომბრის ნომერში მორაგე თეატრის ხელმძღვანელი გ. ბუნხიაშვილი მკითხველებს მოუხიბობს კახეთში გამართული წარმოდგენების შესახებ და აღნიშნავს, რომ კახელმა მშრომლებმა ნახეს ნ. გოჯიაშვილის „კოლფურტივიკა“, რომლის დადგმა ეკუთვნოდა ამჟამად სრ კავშირის სახალხო არტისტს ვასო გოძიაშვილს. კახეთის 55 სოფელში დასმა 81 წარმოდგენა გამართა, რომელსაც 24.100 მაყურებელი დაესწრო.

მორაგე თეატრის რაჭა-ლეჩხუმ-სვანეთის ჯგუფმა 1930 წლის 5 ივნისიდან 1 სექტემბრამდე გამართა 62 წარმოდგენა. ამ გასტროლოგიებამ ყურადღებას იპყრობს თეატრის მსახიობთა უშუალო სიყვარული მინდობილი საქმიანობაში. მათ სულ გაიარეს 737 კილომეტრი. აქედან 239 კილომეტრი ფეხით, 398 კილომეტრი ლინეიკით ან ურმით და 100 კილომეტრი ცხენით.

„რაჭა-ლეჩხუმის მთა-გორები ხშირად მოფენილა დამით სანაირიანი გლენებით, რომლებიც ერთი სოფლიდან მეორეში მიმუერებოდნენ წარმოდგენის სანახავად“ (გაზ. „კომს. ცხოვრება“, 1930 წ. № 45).

ცალკე გამოყოფით მორაგე თეატრის ოსური დასის

წარმართებს. მისმა გასტროლოგიმა ცინივალა და აგტორი მარია ოლესი მრავალ სოფელში ისინი ძლიერი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ დღის წესრიგში დადგა ცინივალაში ოსური თეატრის რაც შეიძლება მაღელ შექმნის საკითხი. მართლაც, 1931 წლის შემოდგომაზე ცინივალაში დაარსდა ოსური სახელმწიფო თეატრი, რომლის მსახიობთა ძირითადი ბირთვი შედგენილი იქნა ცეკავშირის მოძრაი თეატრის ოსური დასისაგან.

ცეკავშირის მოძრაი თეატრი მიჩნეული იქნა დასაყრდენ ძალად 1931 წელს ფაჩა-ხეცხურეთში მოწყობილ კულტურ-განათლებისათვის, რომელიც ფართო მასშტაბით ჩატარდა. თეატრმა ამ ღონისძიებასთან დაკავშირებით მოამზადა საეკიალური პროგრამა, რომლის აგორები იყვნენ მარიკანი, გ. ბუნხიაშვილი და ნ. გოჯიაშვილი, ხოლო თეატრის ნ. გოჯიაშვილი. ესპანდელია მონაწილეობდა თბილისის კინოსტუდიაც. მორაგე თეატრი მომასხურა დუშეთის, მაღაროსკანის, ჩარლის, უკანა ფშვის, ბაჩოს, გველითის, გუდაბის, ხახმაზის, ბისოს, კროტის, ყამდის მშრომლებს. ფაჩელებმა და ხეცხურებმა თეატრი და კინო ამ ექსპედიციის დროს პირველად ნახეს, რითაც დიდად გამაყვინდო დარჩნენ.

ესპანდელიაში მონაწილეობდნენ მარჯანი და მისი ვაჟი, იმხანად მოსკოვის თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტი დილო ალექსიძე, რომლისთვისაც ეს საინტერესო მოგზაურობა ერთგვარი თეატრალური პრაქტიკაც იყო.

ცეკავშირი არა მარტო სხვებს უწოდებდა დახმარების ხელს, არამედ თვითონაც პრაქტიკულ ნაბიჯებს დგამდა ქართული კინოსტუდიის განვითარების საქმეში.

პირველი ქართული მხატვრული ფილმის ორგანიზატორი — გერმანე გოგიტიძე, რომელმაც ალ. წუწუნავის რეჟისორობით გადაიღო კინოსურათი „ქრისტინე“ (გენაბტ ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით) აღნიშნავს: „ქრისტინეზე“ მუშაობის დროს იმდენი ვადალუბავი დაბრკოლება აღიმართა ჩემს წინაშე, რომ ჩემთვის აშკარა გახდა, — ისეთი მნიშვნელოვანი საქმე, როგორც კინომრეწველობა, უმჯავლად სახელმწიფო ან საზოგადოებრივი ორგანიზაციის ხელში უნდა ყოფილიყო. ჩემი არჩევანი შეჩერდა კოთაბრეცისაზე. ცეკავშირმა მიიღო ჩემი წინადადება და მასთან ერთად კინოსურათი „ქრისტინე“. ამავე დაწესებულებას გადავეცი პირადად ჩემი სახსრებით გადაღებული რამდენიმე კინო ქრონიკა“ (ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1957 წ. № 10, გვ. 58).

ცეკავშირის არასაკუთრი განყოფილებასთან შეიქმნა კინოსტუდია, რომლის ძირითად ამონაკის შეადგენდა კინოსახანების მოწყობა რესპუბლიკის ქალაქებსა და სოფლებში, აგრეთვე საქართველოს ღირსშესანიშნაობათა გადაღება დიკუმენტური ფილმებისათვის (სამისოდ სპეციალურად შეიქმნილი კინოაპარატურა).

იმ დროს პრესას არც ასეთი ფაქტი დარჩენია აღვნიშნავ: „ცეკავშირის კინოთამაშებმა გაცხადეს ღონისძიებები დემონსტრაციული მისი კინომატორგრაფიული ქვეგანყოფილების მიერ დამზადებული კინო არხებით“. გაცხადნილი ფილმების შორის იყო ფილმიც: „ბათუმის გადმოცემა საქართველოსათვის ინგლისელი ოკუპანტების მიერ“.

აღსანიშნავია, რომ ცეკავშირი კინოფილმების გადაღებას ამჟამადაც განაგრძობს. მხედველობაში გვაქვს ცეკავშირის „საქეთობრეცისათვის“ არსებული კინოსტუდიის მიერ გადაღებული მხატვრული ფილმი „წუთითაც არ არის მოსვენება“, რომელიც ასახავს კოთაბრეცის კულტურებს, აგრეთვე დიკუმენტური ფილმები: „ღონის და კოთაბრეცის“, „თვალსაჩინო და ყურადღალები“ და სხვ.

ღარბაზები

ელენე მერაბიშვილი

ორი წლის წინ ზუგდიდის რაიონის სოფელ ოქტომბერში საზეიმიოდ გაიხსნა სასკოლო მუზეუმი, რომლის შექმნა თავს იღო ამავე სკოლის ქართული ენისა და ლიტერატურის მასწავლებელმა რაისა შამუგიამ. მუზეუმში წარმოდგენილ ფოტოდოკუმენტებში გულისხმებრმა მასწავლებელმა თავი მოუყარა მშობლიური კუთხის ნახევარსაუკუნოვან ხილულ ისტორიას. მდიდარი და საინტერესო მასალა თავმოყრილი ექსპოზიციაში — „სოფელი ოქტომბერი საქართველოს 50 წლისთავზე“. მუზეუმის შე-

ქმნა მიეძღვნა საქართველოს სსრ 50 წლის საზეიმო თარიღს.

მნახველთა ყურადღებას იპყრობს სკოლის დიდ დარბაზში მოთავსებული მუზეუმის ლამაზად გაფორმებული ექსპოზიციები, რომლის შეგროვებაში რ. შამუგიას აქტიურად ესმარებოდნენ მისი კოლეგები და ადგილობრივი კულტურის კერების მუშაკები.

ვათავლიერებთ ექსპოზიციებს და ჩვენს წინაშე ცოცხლდებიან იმ გმირულ დღეთა მონაწილენი, რომლებმაც უშუალოდ ჩაუყარეს საფუძველი

ოქტომბრის რევოლუციური მოძრაობის ახალ ცხოვრებას.

პირველ განყოფილებაში მნახველთა ლი ეცნობა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის მებრძოლებს სოფელ ოქტომბრიდან. ოქტომბრის რევოლუციამდე ეს სოფელი ცნობილი იყო ცაიშის კახათის სახელით და ჩვეულებრივ, ღარიბ დასახლებას წარმოადგენდა. დღევანდელი ოქტომბერი კი ერთ-ერთი მდიდარი სოფელია რაიონში და გამოირჩევა შრომისმოყვარე ადამიანებითა და დოვლათიანი კოლმეურნეობით.

აქვე წარმოდგენილია ზუგდიდის მაზრის პარტიზანული რაზმის ფოტოსურათი, რომლის შემადგენლობაში სოფელ ოქტომბრის 5 მცხოვრებია: ვასილ და მიხეილ ქირიები, ჩ. გულბრდავა, გ. გერანტია და ი. ვერავა.

მუზეუმში დაცულია სოფელ ცაიშ-კახათის პარტიზანული რაზმის ხელმძღვანელის ბოლშევიკ არი ქირიის ფოტო. იქვე გამოფენილია იმ ბოლშევიკების ფოტოები, რომელთა სახლები დაუწვავს ვ. ჯუღელი მთერ გამოგზავნილ მენშევიკების რაზმს დენისოვის ხელმძღვანელობით. ამ სოფლის მკვიდრი დავით გვეგეკორი პირველი იმპერიალისტური ომის აქტიური მონაწილეა, წმინდა გიორგის შესამდე და მეთოხე ხარისხის ჯვრების კავალერია. მიუხედავად ხანდაზმულობისა, იგი დღესაც მუშაობს კოლმეურნეობაში. იქვე მნახველი ეცნობა რევკომის პირველ თავმჯდომარეს დრო ნანავასა და კოლმეურნეობის პირველ თავმჯდომარეს ბიჭიტორ ვართავას პორტრეტებს.

მეორე განყოფილებაში ასახულია კოლმეურნეობების ჩამოყალიბება სოფელ ოქტომბერში.

მესამე განყოფილებაში წარმოდგენილია სახალხო განათლება. 1905 წელს სახელოვანი თანამემამულის იონა მენუნარგას მეუღლის, სახალხო მასწავლებლებ ნინუცა მენუნარგა-ჯორჯიკიას ინიციატივით სოფელ ცაიშის კახათში გახსნილა დაწყებითი სკოლა. ამ სკოლის პირველი მასწავლებელი იყო ანდრო ჯიქია. სასკოლო შენობის უქონლობის გამო მე-

ზუგდიდის რაიონის ხელმძღვანელები და მშრომელები, რომლებმაც დიდი დახმარება გაუწიეს მუზეუმის შექმნას.



ცადინობდა დაქირავებულ ბინებში ტარდებოდა. კერძოდ, ბაკურა შამუგიას, ძოგია გვარანტიასა და ჩათა ქირიას ბინებში. ბაკურა შამუგიას სოფლის ახალგაზრდობისათვის უსასყიდლოდ დაუთმოა ერთი ოთახი მთელი წლის განმავლობაში. სტენდზე ექსპონირებულია ჩათა ქირიას სახლის ფოტო. სკოლისთვის შენობის შექმნა და შესაფერის ადგილას დადგმა ჩამოსულ მასწავლებელ თეიმურაზ ჭიჭინაძის სახელთან არის დაკავშირებული. ამასთან დაკავშირებით ექსპონიციაში მოთავსებულია 1914 წელს გადაღებული ფოტოსურათი, რომელზეც სკოლის შენობის ფონზე აღმშენებელი არიან მოსწავლეები და ჩამოსული მასწავლებლები — თეიმურაზ ჭიჭინაძე და ნესტორ ქირია.

სოფელ ოქტომბერში პირველი ადგილობრივი მასწავლებელია ბიქტორ მათეს ძე დიდიშვილი (რომელმაც 1927 წელს დამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი), ქალთა შორის კი — არიანდა აბელის ასული შამუგია.

ამჟამად სოფელში სამი სკოლაა: საშუალო, რვაწლიანი და დაწყებითი, რომლებშიც 500-მდე მოსწავლე ეუფლება მეცნიერებათა საფუძვლებს. მათი აღზრდის საქმეს ემსახურება 50-მდე უმაღლესი და საშუალო სპეციალური განათლების მქონე ადგილობრივი პედაგოგი.

მუზეუმის ექსპონატებს შორის ვხედავთ ასაღი, ორსართულიანი, კაპიტალური სკოლის (ღირეჭტორი ი. უბილაგა) ფოტოსურათებს, სწორედ ამ სკოლის ერთ-ერთ დაბარაშვია მოთავსებული მუზეუმში. სოფელ ოქტომბერს ახლა 97 ინტელიგენტი ემსახურება უმაღლესი განათლებით, რომელთა შორის არიან მასწავლებლები, ინჟინრები, ეკონომისტები, ექიმები, იურისტები და მხატვარი.

მეთხუე განყოფილება მიძღვნილია დიდი სამამულო ომისადმი, რომელმაც 85 ოქტომბრელი ვაჟაკის სიცოცხლე შეიწირა. მუზეუმში დაკულია შინმოსუვლელთა ფოტოსურათები. აქვეა იმ მოსწავლეთა სურათები, რომლებმაც საავიაციო ესკად-

რილის ასაგებ ფონდში თავიანთი წვლილი შეიტანეს და უმაღლესი მთავარსარდლის მადლობა დაიმსახურეს. ესენი არიან სოფელ ოქტომბრის არასრული საშუალო სკოლის ყოფილი მოსწავლეები: ვალია ქირია, ორდენ შამუგია, პალიკო უზილაგა.

მეხუეუე განყოფილება ისევ სამამულო ომს ასახავს, მაგრამ აქ წარმოდგენილია იმ მებრძოლთა ფოტოები, რომლებმაც მამაცობა გამოიჩინეს ლენინგრადის ბლოკადის გარღვევისას, სტალინგრადის დაცვისა და ბერლინის აღებისას: მაიორი ივანე ნიკოლოზის ძე შამუგია, გვარდიის კაპიტანი რაფდენ ბაგრაძის ძე ჯიჯიშვილი, ხარიტონ სარდიონის ძე ქირია, პოლკოვნიკი ვასილ სტეფანეს ძე დიდიშვილი და სხვები.

მეექვსეუე განყოფილებაში ასახულია სოფელ ოქტომბრის კულტურული ცხოვრება. სტენდები მოგვითხრობენ, თუ როგორ აყვავდა და გაიზარდა სოფელი.

ამ კეთილი საქმის განხორციელებისათვის მდიდი შრომა და ენერჯია დახარჯა საპატიო ნიშნის ორდენოსანმა მასწავლებელმა რისა შამუგიამ; იგი კმაყოფილია, რადგან მშობლიური სოფლის მეისტორიე გახდა და თანასოფლელთა გულწრფელი მადლობაც დაიმსახურა.



რისა შამუგია.

მუზეუმის ერთ-ერთი კუთხე.



გაგორიანი უნაკლი

მ ს ე ტ ვ ა რ ი —

„ვეფხისტყაოსნის“

ცოცხალი სურათების

დაკვლევა

ქართველებისათვის — როგორც პოლიტიკური და მორალური წყარო.²

მხატვარი საკუთარ თავზე წერდა: „მე თავს არ ვიყენებ მაგრამ მგონია, რომ იქ, კავკასიაში, მე დავტოვე კეთილი სსონა ჩემს ხალხზე, ჩემს ერზე.“³

მართლაც, მის მიერ აღ. პუშკინის, მ. ლერმონტოვის და შ. რუსთაველის ნაწარმოებებისათვის შექმნილი ილუსტრაციები იმდენად მაღალ დონეზეა შესრულებული, რომ შესაძლებელია მათი შედარება გუსტავ დორეს ნახატებთან.

აქსანიშნავია, რომ მ. ზიჩინი „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება ცოცხალი სურათების დადგმით დაიწყო და ტიპაჰის შესარჩევად ბევრი იმოგზაურა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში.

თეატრალური წარმოდგენების მსგავსად, მხატვარი შეარჩულ ტიპებს განათების ფონზე წარმოადგენდა შესაბამისი ტანსაცმლით და აკეთებდა ამ სცენის სახელდახელო ჩანახატებს. მ. ზიჩის ათი ცოცხალი სურათი განუზოტრეკულბია სცენაზე, რის შესახებაც გაზეთი „დროება“ წერს: „როგორც ეტყობა, ბ-ნი ზიჩი დიდის ამბით აპირებს ამ შაბას „ვეფხისტყაოსნიდან“ ცოცხალი სურათების დადგმას ჩვენს საზოგადოებრივ თეატრში, სულ, როგორც გვამცნობენ, ათი სურათი იქნება, რომელშიც მომეტებული ნაწილი ქართველი არისტოკრატები და არისტოკრატები იღებენ მონაწილეობას. ნამდვილი ვეფხვის ტყავი იქნება, ნამდვილი ხავერდისა და სხვა ძვირფასი ტანისამოსები; ხელოვნურად დახატული დეკორაციები. ასს კაცზე და ქალზე მეტი არიან მონაწილეები. მარტო ტანისამოსებში და დეკორაციებში ასს თუ მანზე მეტი დიხარჯაო. სურათების ბოლოს იქნება კორწილი ლეკური, რომელშიც ჩვენი საუკეთესო მოღვაწეები მიიღებენ მონაწილეობას.

ამ დიდი ხარჯის ამოსაგებდ სამჯერ აპირებენ ცოცხალი სურათების გამოჩვენებას და მერე კი, როგორც დიდის საიმოვნებით შევიტყვეო, მოთავთე ჩინებული განზარტავა აქეთ თურმე, რომ ყველა ტანისამოსი და დეკორაციები ქართულ დრამატულ დასს შესწირონ.“⁴

ცოცხალი სურათების პირველი წარმოდგენა გაიმართა 1882 წლის 6 თებერვალს თბილისის საზოგადოებრივ თეატრში, სადაც წარმოდგინეს შემდეგი სურათები:

1. მაძისაგან, როსტკვან მეფისაგან, თინათინის და გვირგვინება;
2. მეკლისი ფარსადან მეფესთან;
3. ნესტან-დარეჯანი თავის ოთახში ზის, ასმათს ტარიელი შემოჰყავს;
4. მამიდა ნესტან-დარეჯანისა, დავარი ზანგებს აძლევს თავის ძმისწულს ზღვაში ჩასაგდებად;
5. ნადირისა და აღმოჩენა ტარიელისა „მის ყმისა“ „ვეფხისტყაოსნისა“;
6. გაცნობა ტარიელისა და ავთანდილისა გამოქვაბულში. იქვე ასმათი;
7. ფატმანის კაცებისაგან დახსნა ნესტან-დარეჯანისა;
8. წარდგენა ნესტან-დარეჯანისა გულანშაროს მეფის მელქი-სურათის წინაშე;
9. ქაჯეთის ციხის აღება და ნესტან-დარეჯანის განთავისუფლება;
10. მეფე მელქი-სურათთან ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის დაქორწინება.

ადრინდელი პრესა ფართოდ გამოეხმაურა მ. ზიჩის თაოსნობას: „პირველი სურათის დახანჯისთანავე ცხადდ წარმოგვიდგა ჩვენი სამშობლო მე-12 ს-ში, შემეკული მშენიერის ტაძრებით, — აღნიშნავდა ბ. ცხვილოელი, — ციხე-დარბაზებით და სრა-პალატებით იქ, სადაც ენლა ძეწე

ურჩანლა „სახეოთა ხელოვნება“ უკვე რამდენიმე წერილი უღწდა „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალი სურათების დადგმის გამოკვლევას, მაგრამ იმდენად მნიშვნელოვანა ეს საკითხი, რომ შეიძლება კვლავაც დავუბრუნდეთ მას.

რუსუდან თულიანი

დღმისს იღვაწლი, რომელიც გამოჩენილმა უნგრელმა მხატვარმა მ. ზიჩიმ დასო ქართველ ერს შოთა რუსთველის „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრირებით. ამიტომ ქართველი ერთი ცხოველ ინტერესს იჩენს მ. ზიჩის მიმართ.

მეცხრამეტე საუკუნის 80-იან წლებში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი ქართული კულტურის საგანძურის — „ვეფხისტყაოსნისადმი“. პოემის გამოცემაში მონაწილეობას იღებდა შთილი პროგრესული საზოგადოებრიობა. ამ საშვილიშვილო საქმის შესრულების ინიციატივა თავს იდო თინა მეუნარავამ. უსაზღვრო შრომა გასწია პოემის საგანძურში ტექნიკურმა კონისამ რ. ერისთავის, დ. ბაქრაძის, ი. შეუნარავასა და ივ. მაჩაბლის უშედადგენლობით, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ილია ჭავჭავაძე.

ამ დიდ საქმეს გამოეხმაურა იმ დროს საქართველოში მყოფი პეტერბურგის საიმპერატორო კარის მხატვარი, უნგრელი ფერმწერი მ. ზიჩი.

თოვლილი გოტივი თავის ერთ-ერთ წერილში მ. ზიჩის შესახებ აღფრთოვანებით წერდა: „ის იყო ყველაზე მრავალმხრივი, საოცარი და ყველაზე იშვიათი გენისთავანი.“¹

მ. ზიჩის საქართველოში ჩამოსვლის მიზანი იყო მ. ლერმონტოვის პოემა „დემონის“ ილუსტრირება, მაგრამ, როდესაც გაეცნო მ. რუსთაველის უკვდავ პოემას, გადაწყვიტა მისი დასურათება. მ. ზიჩის აზრით, „მ. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანი“ ახლაც ერთგვარ ბიბლიას წარმოადგენს



ნარსა და ჩრდილოვანი ტყეს-არქსა ვხვდებით, დიდი რუს-ხმულებით. იქ, სადაც ეხლა ჯავახარი და მაცყალ-ბუჭკა-რია, მოდებოლი... ამ წარმოდგენამ ბევრი კარგი დაძინება ჩვენი მამულის წარსულისა...

როგორც დაიწყო, ისე გათავდა, სასოგადოება დიდად ასიაშოვნა „სურათების“ სანახაობამ და კმაყოფილი დაი-შალა, მე კი ფუნქციონირებდი ვერა ვერანობით; მისა-როდა, რომ ჩვენივე, როგორც ზოგიერთს კურთხეულს მხა-რემი, ნელ-ნელა შეუძლებელი შესაძლებლად გარდაიქმნა; რომ „მღვდის ნამუშევრად“ გადავლა ფესმართათვისაც ადვილდება და რომ დიდებულის შოთას ქმნილის სულის ჩადგმა — განხორციელებამდის დიდი-ხანი ადარ გაივ-ლის და მალე ვიხილავთ „ვეფხისტყაოსნის“ გმირებს სცე-ნაზედ...“⁶

თბილისში გამართულ ცოცხალ სურათებში მთავარ რო-ლებს ასრულებდნენ:

- თამარ დედოფალი — მ. იოსელიანის ქალი;
- შოთა რუსთაველი — დ. ზ. სარაჯიშვილი;
- თინათინ — ს. ჩოლოყაშვილი;
- მეფე როსტკვანი — რაფ. ერისთავი;
- მეფე ფარსადანი — ვ. თარხნიშვილი;
- ტარიელი — ბარათაშვილი;
- ნუსტან-დარეჯანი — ნ. ოგლობჯიო (ორბელიანის ასული);

ავთანდილი — აფხაზი.⁶
ზინისეული ცოცხალი სურათების გამართვა არცთუ იოლი იყო მასობრივი სცენებისა და დეკორაციებით, ამ-ტომაც, მ. ზინის გარდა წარმოდგენის გაფორმებაში მონა-წილეობდნენ მხატვრები ფილიპოვიჩი, ხოდოლოვიჩი, კოლ-ჩინი და მხატვარი-დეკორატორი ჯუსტიჩი.

მ. ზინისეულ ზოგიერთ ცოცხალ სურათში სიტყვასთან ერთად მიმართავდა იყო დამწველი. მაგალითად, მეორე სურათში მსახურები ლანჩრებით მხატვრებზე ხელსა და სა-სმელს; მეუღლე სურათში ერთი ზანტი ფატმასთან მი-ღებულ ფულს ითვლიდა, მეტყვე სურათში ტარიელი ნეს-ტანისაკენ მიექანებოდა.

კულისებთან მაცურებელთა გასაგონად ყოველი სუ-რათისათვის ტექსტის მიხედვით იკითხებოდა შესაფერისი ადგილები.

წარმატება იმდენად დიდი იყო, რომ წარმოდგენა ხელ-მეორედ დაინიშნა 21 თებერვალს.

„ამ კვირას, 21 თებერვალს, საზაფხულო თეატრში ხელმეორედ იქნება დადგმული ცოცხალი სურათები „ვეფ-ხისტყაოსნიდან“. იმ ათ სურათის გარდა, რომელიც ამას წინად დადგეს, როგორც გვიხსენებს. მთავრობებზე სურათიც იქნებოდა, რომელიც წარმოადგენს ტიტულურ დაბრძანებულ თამარ დედოფალს, გარშემო ახალით, წინ ცალ მუხლ-მოდრეკით დგას შოთა რუსთაველი და მისართმეებს თავის უკვდავ ქმნილებას „ვეფხისტყაოსნის“ ხელ-ნაწერს.“

ამ სურათებსაც, როგორც პირველად, დადგამს მხატვა-რი მ. ზინი და იმედია ისეთსავე ხელგუნებით და დიდებუ-ლებით, როგორც პირველად. სასურველია მხოლოდ, რომ ამ ჯერობით, უფრო მომეტებული სინათლე მიპოვნონ ცოცხალ სურათების წარმომადგენელ პირთ, თორემ წარ-სულ წარმოდგენაზე ზოგიერთი მშვენიერი ტიპური სახე-ბი, ტანსაცმელი მოქმედ პირებსა და აგრეთვე სხვა მოწ-ყობილობა მატიანე მართალად ჩანდნენ და მაცურებელი ჯგოფებდა ვერ სტებებოდა იმითის ცქერით...⁷

17 მარტს გაიმართა მესამე წარმოდგენა. „დღეს, 17 მარტს, კიდევ ერთხელ იქნება წარმოდგენილი ცოცხა-ლი სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“. ისევ იმ პირების მონაწილეობით და თანხობით, რომელნიც წარსულს სუ-რათების გამართვაში ვერივნენ.“

ამ სურათებზედ მიწვეულ იქნება კავკასიის ახალი მმა-რთველი თ-ი დუნდუკოვ-კორსაკოვი...⁸

ცნობილია ამ წარმოდგენის შესახებ არსებული მთელი რიგი დადებითი შეფასებანი, მაგალითად: „ნეტარება იმ მეფეს, რომელსაც ისეთი ქვეშევრდომნი აყულებიან, რო-მელთა უადრესი სურათებიც მთელი საუკუნეების შემდეგ აღტაცებაში მოიყვანს არამც თუ საკუთარ შთამომავლო-ბას, არამედ გარემუ პირებსაც...“⁹

მაგრამ მათ გვერდით ვხვდებით კრიტიკულ გამოსვ-ლებსაც. გახუთ „დროებაში“ დაიბეჭდა რეცენზია, რომელ-საც ხელს აწერდა ავტორი „ჩაჭყაპის“ სახელით. იგი აღი-არებს წარმოდგენის წარმატებას ხალხში. მაგრამ ამავე დროს იწუნებს ყველაფერს, მათ შორის თამარს, რომელიც არ შეეფერება დედოფლის პოეტურ სახეს, სურათების შე-რჩევის პრინციპს. არ აკმაყოფილებს არც დეკორაციისა და სამოსის „ქართულობა“. მიუთითებს ნივთების ხზარების ჩვენებურ წესთა უცოდინარობაზე.¹⁰

ზინისეული ცოცხალი სურათების დადგმის წინააღმ-დეგ გამოსულ იუმორისტულ გახუთ „გუსლის“ საპასუხოდ „დროება“ წერდა: „თითქმის მთელი უკანასკნელი ნომერი მასხარა გახუთის „გუსლისა“ საესეა უცბილო და სულელუ-რი, ვითომ მახელობით „დროებაზე“ და „კავკაზზე“, რომ-მელზედაც პასუხის ვაცემაც არ ღირს. თუ რამდენად დე-კარგა ამ ჟურნალს დავერები — შემდეგი სიტყვები გვი-

საქართველოს სსრ და საქართველოს კომპარტის
50 წლისთავისადმი მიძღვნილი გამოცემიდან

ო. კიშკარიანი. ყველები.

მტიკეთის, რომელსაც როგორც „გუსლი“ ბრძანების ის ამბობის „ჩვენს გამოსავარებლად“.

თუ დღერთი გზაზე, ერთი გვითხარით, ბატონოებო, ამა რა აზრი უნდა ჰქონდეს „ვეფხისტყაოსნიდან“ ამოღებულ ცოცხალ სურათებს? რას ეუწყება მასურების ჭკუასა და გულს ამ სურათების შინაარსი? ღირდა განა ამათი დასადგენლად ფულის დახარჯვა...

ნუ თუ ბ-ნი ზირის ნიჭი სხვა უფრო უკაცრავად... საინტერესო შინაარსიანი სურათების დასადგენლად არ გამოდგებოდა?

ამ სიტყვებით „გუსლი“ ჰგონია ჩვენ გავეჯავრობი გასავარებული კი არა, სამწუხაროდ, სასაცილოა, როდესაც კაცი ისეთ რამეზე დაიწყებს ყვირობას, რომლისაც არა გავგება-რა; ისეთ რამეს შეეხება თავის უმეცრებითა და მოკლე ტვინით, რომლის გაგება არ აქვს და არც შეუძლიან. გასავარებული კი არა სამარცხვინოა, როდესაც თქვენნი გვიჩივრებ და თქვენის დასის ხაზში ბ. ბ. გუსლილებში, მოკლე ჭკუის პატრონები გაიხიან¹¹.

აღსანიშნავია ის დიდი ინტერესი, რომელიც ქუთაისის სასოფლოებში გამოიჩინა მ. ზირის ცოცხალი სურათების დასადგენლად. რომელიც წარმატებით განახორციელა მათს მშობლიურ ქალაქში.

ქუთაისში მთავარ როლებს ასრულებდნენ: თამარ მეფე, თინათინ — ნ. წერეთელი-ჩოლოყაშვილისა;

შოთა რუსთაველი — მამია გურიელი; ტარიელი — გ. შარვაშიძე; ნესტან-დარეჯანი — ფიდავა; რისტვან მეფე — ქაიხოსრო ქავაია; ფრიდონი — ვაბა გურიელი¹².

ცოცხალ სურათებს არახალღები მოწონება სვდა წილად გორში, რის შესახებაც გაზეთი „დროება“ წერდა: „16 თებერვალს გორში სამხედრო „სობრანის“ დარბაზში დაუდგამთ ცოცხალი სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“, სულ ოთხი სურათი დასდგეს:

შეხვედრა ავთანდილისა ტარიელთან ქვაბში; ქვაბში ავთანდილისა და ტარიელის მგობრული ხელ-გადასცევა და ის სურათი, როდესაც ასმათი მწვანე წვესს მეგობრებისათვის;

მოტყევა ნესტან-დარეჯანისა ქაჯათავან და სხვა. ნესტან-დარეჯანისა და ფატმანის შეყრა ქაჯათილად დაბრუნებისას. ცხოველი სურათები საუცხოოდ გამოვიდა და ქალ-კაცები ძალიან კარგად და შეფარდებით იყვნენ შერჩეულნი ყველა სურათისათვის, თითო სურათი ორჯერ-სამჯერ გაამეორებინეს“¹³.

1882 წელს შექმნილი ცოცხალი სურათები თბილისში დაიდგა ოთხჯერ (6-21 თებერვალს დილა-სადამის და 17 მარტს) და ქუთაისში ერთხელ (იმავე წლის ივნისში), აგრეთვე გორში (16 თებერვალს, ოთხი სურათი).

მ. ზირის მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა გამოჩენილ მხატვრებთან დავით გუარამიშვილთან და გიგო გაბაშვილთან. „იგი ცხნებით მოკირთო გუარამიშვილის მიხედვით „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციების პირველ ჩანახატებს აკეთებდა“¹⁴.

ასევე ცნობილია მ. ზირისათვის ტარიელის სახის კარგი განმანახებელი — გიორგი შარვაშიძე. მ. ზირის მიერ დამზადებული ოცდაათხუთმეტი ილუსტრაციადი ქართველიშვილისეულ გამოცემაში შევიდა მხოლოდ ოცდაექვსი.

ცოცხალი სურათები პოპულარობით სარგებლობდა და

იდგებოდა როგორც რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ, ვე უცხოეთშიც.

გაზეთი „ივერია“ იტყობინებოდა: „31 იანვარს „სობრანის“ დარბაზში, მოსოვის შეუქმნელ ქართველთათვის დანიშნული ქართული წარმოდგენა, რის შემდეგაც გრაფი ი. ლ. სოლოგუბი გამართავს ცხოველ სურათებს სახელოვანი ქართული პოეტის შ. რუსთაველის პოემიდან“¹⁵.

„ქართველ სტუდენტობას მოსკოვს გაუმართავს საღამო, სადაც ხაჩვანები იყო ცოცხალი სურათი „ვეფხისტყაოსნიდან“¹⁶.

გაზეთი „გრაუდანი“ აღწერდა კავკასიურ საღამოს, რომელიც თავად ი. ნაკაშიძემ გამართა პეტერბურგში, სადაც პროფ. ლაგორიის ხელმძღვანელობით დაიდგა ცხოველი სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“ „დამწრთე მტისმეტად მოეწონათ ქ-ნი იაკობინი, რომელმაც წარმოადგინა განრისხებული ნესტან-დარეჯანი. ბ-ნი ლაგორიო სასოფლოებში არამოქმედებურ გამოიქცა“¹⁷.

1908 წლის აპრილს ქართველ მოსწავლელ ახალგაზრდობას ბრიუსელში გაუმართავს ქართული საღამო პოლიტეკური ემიგრანტების სასარგებლოდ. გაზეთმა „ამირანმა“ გადმოიტყდა ბელგიურ გაზეთ „პარი ბლოს“ ინფორმაცია, რომელშიც ნათქვამია: „ხამეტანი კარგი იყო სურათი, რომელშიც XII ს. პოეტი რუსთაველი, თავის განთქმულ რომესს „ვეფხისტყაოსანს“ მიათმევს თამარ მეფეს“¹⁸.

მ. ზირის სიყვარული ქართველებისადმი იმდენად დიდი იყო, რომ მან ათი სურათის ნაცვლად ოცდაათხუთმეტი დამზადა და უსახელოდ გადასცა ქართველ ხალხს შემდეგი თხოვნით: „გთხოვთ მოგქცეთ ჩემს სურათებს ისე, როგორც ქართველები უნაკო ქალს მოგქცევიან ხოლმე — სათუთად და ხაზად“¹⁹.

1888 წელს გამოცემული „ვეფხისტყაოსანი“ ხალხს შეისისტბორდა. მათ წარმოდგენაში ერთმანეთს დაუჯერდნენ შოთას უკვდავი პოემის სტრიქონები და მ. ზირის ილუსტრაციები.

შ ე ნ ი ვ ე ნ ბ ი :

1. ვენერსკიე ნოვოსტი, 1967 წ., № 4, გვ. 12.
2. ჰელიოტი, ვეფხისტყაოსნის დასურათების ილუსტრაციისათვის, 1960 წ., გვ. 333.
3. ვენერსკიე ნოვოსტი, 1967 წ., № 4, გვ. 12.
4. გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 26.
5. გაზ. „ივერია“, 1891 წ., № 207.
6. გაზ. „დროება“, 1881 წ., № 226, 1882 წ., № 39 და გაზ. „კავკასი“, 1882 წ., № 36.
7. გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 35.
8. გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 56.
9. გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 39, 23 თებერვალ.
10. გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 43, 28 თებერვალ.
11. გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 44.
12. გაზ. „დროება“, 1882 წ., № 115.
13. გაზ. „ივერია“, 1839 წ., № 39.
14. ბავარტიშვილი, „მხატვარი დავით გუარამიშვილი“, გაზ. „ილუსტრატურა და ხელოვნება“, 1951 წ., 21 აგვისტო.
15. გაზ. „ივერია“, 1889 წ., № 23.
16. გაზ. „ივერია“, 1889 წ., № 44.
17. გაზ. „ივერია“, 1889 წ., № 45.
18. გაზ. „ამირანი“, 1908 წ., № 34, 10 აპრილი.
19. ბ. გორდონიანი, „მ. ზირის საქართველოში“, თბ., 1960 წ., გვ. 48.

ვლადიმერ მუჯირის ხსოვნისადმი მიძღვნილი საღამო კინოსახლში.



ქართული კულტიკლიკაციური ფილმის უკვეყნების სკაეოზა

რჩსა ქართულ ნახატ ფილმებზე ვლანარაკობთ, არ შეიძლება მაღლი-
ერების გრძნობით არ მოვიგონოთ
მისი ბალავრის ჩამყრელი ვლადი-
მერ მუჯირი. იგი სულ ახალგაზრდა
მოვიდა კინოში და იმთავითვე მიიქ-
ცია ყურადღება, როგორც ენერგი-
ულმა და ხალასი ფანტაზიის შე-
მოქმედმა. მისმა მოსულამ ერთგვა-
რი გამოცოცხლება შემოიტანა კინო-
სტუდია „ქართულ ფილმში“ — გა-
ტყდა ქართული მულტიპლიკაციური
ფილმების ყამირი.

ბერი სკეპტიკურადაც კი უყუ-
რება მაშინ ვ. მუჯირის საქმიანო-
ბას, მაგრამ სირთულე და წინაღმ-
დეგობები როდი აშინებდა ენთუზი-
აზით ანთებულ ხელოვანს. მას
მტკიცედ სწამდა თავისი საქმისა და
ამ რწმენისათვის არც არასოდეს
ულაბატია. გადაიდგა პირველი საი-
მედო ნაბიჯები, ვ. მუჯირმა შემოი-
კრიბა გამოცდილი მხატვრები, საქ-

მით დანტერესებული ადამიანები
და ფილმზე მუშაობა დაიწყო...

მაღე ეკრანზე გამოვიდა პირვე-
ლი ქართული ნახატი ფილმი. მაშინ
ყველასათვის ნათელი გახდა, თუ
რაოდენ დიდი და სასარგებლო საქ-
მისათვის უთენებ-ულამებია შრომასა
და ძიებაში ჩაძირულ ხელოვანს. ვე-
რავენი ფარავდა ალტაცებას, თვით
სკეპტიკოსებმაც დაყარეს ფარ-ხმალი
და გულწრფელად მიუღოცეს ვ. მუ-
ჯირს შესანიშნავი საქმის თაოსნობა,
პირველი გამარჯვება.

წლები წლებს მისდევდა. ქარ-
თული ნახატი ფილმების რიცხვი
არა მარტო რაოდენობით, არამედ
ხარისხითაც იზრდებოდა და ყოველ
მათვანში ვ. მუჯირის უდიდესი
შრომა და ფანტაზია იყო განივთე-
ბული...

დღესაც, როცა ათეული წლების
მიღმა შექმნილ ვ. მუჯირისეულ ნა-
ხატ ფილმებს ვეყურებთ, არ შეიძ-

ლება ალტაცების დაფარვა. თუ მა-
შინდელი კინოტექნიკის დონესაც
გავითვალისწინებთ, ადვილად დაგ-
რწმუნდებით, რომ თუ არა ხალასი
ნიჭიერება, გამომგონებლობა, შემო-
ქნედებითი ცეცხლი, საქმისადმი სი-
ყვარული და დიდი პასუხისმგებლო-
ბა, — შეუძლებელი იქნებოდა ისე-
თი მაღალმხატვრული ნაწარმოებე-
ბის შექმნა, რომლებმაც ქართულ ნა-
ხატ ფილმებს საერთო აღიარება და
პოპულარობა მიუპოვა.

ვ. მუჯირის ყოველ ფილმში იგრ-
ძნობა თანამედროვეობის სუნთქვა,
იდეურობა, მოცემული დროისათ-
ვის დამახასიათებელი პრობლემების
ორიგინალურად, მულტიპლიკაციის
საშუალებებით გადაწყვეტის გაბედუ-
ლი ცდა. ყურადღებას იქცევს ხასი-
ათებში შესრულებული ტიპაჟების
ნაირსახეობა და შესანიშნავი, გამომ-
სახველი ფერები.

ამყამად, როცა ქართული ნახატი



მეყურებულთა დარბაზში.

თუ თოჯინური ფილმები წარმატებით გადაიან საერთაშორისო ასპარეზზე, ხოლო შინ დიპლომებითა და პრიზებით გვიბრუნდებიან, მათ გამარჯვებაშიც ცოტა როლია ვლადიმერ მუჯირის წვლილი.

სწორედ ამაზე იყო ლაპარაკი იმ დღეს, როცა თბილისის კინოს

სახლში, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის თაოსნობით, ჩატარდა ქართული ნახატი ფილმების ფუჭემდებლის ვლადიმერ მუჯირის სსოვნის საღამო.

საღამოზე შესავალი სიტყვით გამოვიდა კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის საორგანიზაციო

მდივანი თ. მიქაძე, მოხსენება გ. მუჯირის შემოქმედებაზე გააკეთა ზელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ კ. გოგოძემ, მოგონებებით გამოვიდნენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტი მ. ჭიაურელი, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველი მდივანი, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი ს. დოლიძე, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მულტსამქროს ყოფილი თანამშრომელი ე. მაღლაკელიძე, საქართველოს სახალხო არტისტი, კომპოზიტორი ა. კერესელიძე და მხატვარი ბ. სტარიცკი.

საღამოს ორგანიზატორებს და დამსწერ საზოგადოებას ასეთი გულთბილი შეგრებისა და საინტერესო მოგონებებისათვის მადლობა გადაუხადა გ. მუჯირის ვაჟიშვილიმ ჯ. მუჯირმა.

დასასრულ აჩვენეს გ. მუჯირის ფილმები.

საბჭოური კინოკლასიკოსის ანალებიდან

ქართულ კინოს გაიხად არსებობის 65 წელი უხრულდება, მაგრამ ჯერაც არ დაწერილა მისი ისტორია. ისეთი დრამად მეცნიერული და ფუნდამენტური მონოგრაფია, როგორსაც ჩვენი ეროვნული კინოს სახელმწიფო ტრადიციები და დღევანდელი სახე იმსახურებს. ამდენად, გასაგები უნდა იყოს ის ცხოველი ინტერესი, რასაც ჩვენი თურნალი იჩენს ქართული კინოს ისტორიისადმი. მკითხველებმა უკვე მიიღეს გ. ამაშუელის („საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1954 წ.), გ. გოგიტიძის (№ 10, 1957, № 5, 1959 წ.), ი. ნაცვლიშვილის (№ 1, 1964 წ.), შ. დადიანის (№ 7, 1970 წ., № 9, 1971 წ.) და ქართული კინოს სხვა ამაგდარ მოღვაწეთა მოგონებები, საინტერესო პუბლიკაციები. ამჟამად მკითხველთა ვთავაზობთ ივანე პეტრესტიანის მოგონებებს, მისივე წიგნიდან „ცხოვრების 75 წელი ბელოვანებაში“, რომელიც მოსკოვში გამოიცარევილი უკომდელი რუსული კინოს თვალსაჩინო წარმომადგენელს, წარმოსებით იტალიელ ივანე პეტრესტიანს, გარკვეული წვლილი მიუძღვის ქართული საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარებაში. საქმარისა



...1920 წელს ბაქოში ჩატარებულ აღმოსავლეთის ხალხთა ყრილობის მონაწილემ — ჩემმა მეგობარმა გრიშამ გადმომა, რომ პავლე პირნიცს, რომელსაც ბაქოსა და როსტოვში კინოვაქირაჟების განტორბეი ჰქონდა, თბილისში აუშენებია კინოატელიე და სამუშაოდ მიწვევს.

სწორედ 1920 წელს მოსკოვში თითქმის შეწყვედა მთელი კინოწარმოება. აღარ იმოყვებოდა ფირი. ახალგაზრდა საბჭოთა ქვეყანა იძულებული იყო ფანტასტურ ფასებში შეეძინა იგი სხვადასხვა ჯურის დიდი თუ პატარა ყალთაბანდებისაგან...

გიბერის მიერ მოწოდებულმა ცნობამ მეტად გამახარა. საქართველო კვლავ ყმაწვილკაცური სიყვარულით მიყვარდა. მესსიერებში აღნიშნავდა კეთილი, მზიარული და ზნაპრულად სტუმართმოყვარე ხალხი, შალიაპინთან ხანგრძლივი შეუთანხმების დასაწყისი, ის აღფრთოვანებული დღეები, როცა თეატრალურ ასპარეზზე თანდათან ვიწყებ წარმატებების მოპოვება...

ამდენად, დიდად გამახარა გიბერის წინადადება, მიხედვით დახმარებით ავიღე ბილეთი და 1920 წლის ოქტომბერში დაიმედებული წამოვიდო მოსკოვიდან. გამომავალი პირველი სახელწოდებით კინოსკოლის მოსწავლემ ვსვკოლოდ პუდოვკინმა, რომელიც ძალიან შემეყავარა, რადგან იმხანად ჩვენს ფილმში („ბრძოლის დღეებში“) ერთ-ერთ როლს ასრულებდა. ეს ფილმი მიეძღვნა ბრძოლას ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკის საზღვრების დაცვისა და ხელშეწყობისათვის.

* * *

ვლადიკავკაევი შევეყვინდი. ქართველი კონსული (მენ-შევიკი) ვიხსას არ გვაძლევდა საქართველოში გასამგზავ-

1 გრიშა გიბერი, ცნობილი კინოოპერატორი, რომელმაც პირველად აღბეჭდა ფირზე ვ. ი. ლენინის სახე (1918).

აღინშნოს, რომ ამ დამსახურების გამო მას მიენიჭა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის საპატიო წოდება.

ი. პერესტიანმა საქართველოში გადაიღო თავისი საფუტესო ფილმები: „წითელი ეშმაკუნები“ (1928 წ.) და „სამი სიღოცხელი“ (1924 წ.). მისი მეშუაობის წინასტავაბაში აღნიშნულია, რომ პერესტიანი ზოგიერთი საკუთარი რეჟისორული პრინციპით (ხოლო თავის კ. ეიხენშტეინის აზრით, თემატურად) „წითელი ეშმაკუნების“ სახით თითქმის საფუტველს უშუაღებდა „კავშოსანი „პოლიომინის“ დაბადებას. ამას შეიძლება ისიც აღუმატოს, რომ არც ვ. პუდოვკინის „დედ“ აღმოცენებულა შიშველ ადგილზე“.

ფიკრებში, ი. პერესტიანის მეშუაობის ის თავები, რომლებიც ეხება საქართველოში მის მოღვაწეობას, დაინტერესებს როგორც ჩვენს კინოშეხვედრებს, ისე მითხველთა ფართო მასებს. ვაკვეუხები ნაწყვეტებს ი. პერესტიანის წიგნიდან შემოკლებული სახით, რომელთა თარგმანი ეკუთვნის ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატს ვ. ი. რ. ზ. დ. ლ. მ. ი. მ. ი. მ.

რბოლად, რაღაც ინტერპრეტაციას იმიჯზედა. ამხუ უფრო მოსაწყენი და უაზრო დღეები არ მასხოს ჩემს ცხოვრებაში. არავითარი გართობა, შემოდგომა, სველი ნისლი და გადაუღებლად წვიმა. ქალაქში მხოლოდ ცირკა-შაირი მუშაობდა, რომელსაც ტილის სახურავი ჰქონდა და მასურებლებს წვიმის მხელო-მხელოდ წვევებით ეცემოდა.

როგორღაც ერთ ნესტიანსა და ცივ სკაღმის მეგობართან ერთად, რომელიც ჩემსავით საშვე ვლოდებოდა, ცირკაში წვედი. ადგილების ნახევარზე მეტი წითელარმიელებს ეკავათ. უწთავრესად ახალგაზრდები იყვნენ. ისინი ყურადღების იქცევდნენ გამხმარი და ფერგერთალი სახეებით, ავადმყოფებს ჰგავებდნენ. ორიდელ დღის წინ ამ მებრძოლებმა სამოქალაქო ომი დაამთავრეს და ახლა ისეთი შეხედულება ჰქონდათ, რომ ზედვე ეტყობოდათ, რა მიმედღეები და პატივება გადაეცანათ. ჯარისკაცები გასაციცებით შესქქობდნენ წარმოდგენას, ხან სიცილი წასკდებოდათ, ხან კი აზარტულად უვრავდნენ ტაშს ცირკის ამ უსუსტეს ხელოვნებას. თავსაც კარგობრებიდ მათ და უცნაური მღელვარება მიპყრობდა. მეგობარს გადავუღაპარაქი:

— ერთი შეხედვ მათ, — ყურადღებით დააკვირი და მიხთარა, ჩვენ, ხელოვნების მუშაკები, რამდენად ვართ დაგადებულნი ამ მებრძოლებისაგან, რომელთა თავიანთი ჯანმრთელობისა და სიცოცხლის ფასად გამოჭედეს რუსეთის მომავალი. სცადე და გამოიანგარიშე ეს ვალო.

— გმირობა, ჩემო კარო, უანგარიშო და ფასადუდებელია, — მიხასუბა მან, — შესწავით მეც ვვრძნობ მათ წინაშე გამოზღვდიდაბას, მაგრამ იმასაც ვხედავ, რომ ეს ვალო გააღუსდელია.

გამოცდებდები: რამდენიმე ხნის შემდეგ, ჩემს მიერ დაღემული „წითელი ეშმაკუნების“ ტრიუმფალური ჩვენების დღეებში, როცა კინოთეატრის დარბაზი ტაშისა და აღტაცებული შემახიოებისაგან ზანზარებდა, აზრამაც კი გამიელვა, რომ ჩემი უწილი შევიტანე ამ ვალის ეგზარსადულად.

* * *

ჩამოვიდო თბილისში და გავიგე, რომ პავლე პირნიე ბაქოში დეპუტატობინათ, ხოლო მისი აქაური ატელიე, რომელსაც ორი პატარა ოთახი გვიჩარ ერთსართულიან შენობაში მზიხოლოვის ქუჩაზე (ახლანდელ პოლხანოვის პროსპექტზე), დაღლუქათ. სწორედ ამ შენობაში მიმდინარებობდა ჩემი შემდგომი მუშაობა. მაგრამ მაშინ ასეთი შესვევარა იმდენად დადმსხრევვას წინაშე და ჩემს წინაშე ისევე დაისვა შეტეს საჭირო საკითხი: რა მექნა, რა გზას დაედგომიდი?

იმხანად თბილისში ორი რუსული თეატრი არსებობდა: ერთი — არტისტული საზოგადოებისა, მეორე — ე. წ. „კამერული“, სიმბერი კულტურის სახელო. ამ უკანასკნელს ძალზე კარგი მსახიობი ქალი — ა. ა. ებარსაძე ჰქონდა. მივიღე მისი წინადადება — რეჟისორად მემუშავა ამ თეატრში...

ამრიგად, ისე აეწყო ჩემი ცხოვრება, რომ... მოწვევ გავხდი 1921 წლის თებერვლის იმ ისტორიული დღისა, როცა დილათლიან მიხინარე ქალისი ქვაფენილზე ცხნოსანთა რაზმმა შემოიპიჯა. ერენის მოედანზე მეთაურმა შვარჩრა თავისი მხედრები, უახებზევე წამოიწია და ხმაბალდა გავიქნით:

— თბილისის ამხანაგო-მოქალაქეებო! მომილოცავს! დღეიდან თქვენ ისე თავისუფლები ხართ, როგორც არასდროს! ვაშ!

იმავე დღეს, მოგვიანებით, ჩემს თანაშემწე ალექსანდროვთან ერთად რუსთაველის დეკორიელებულ პროსპექტზე მივიდიდი, ესაუბრობდი იმაზე, თუ რა ბედი ეწეო-

და ჩვენს თვატრს, აკი ანტრეპრენიორი ქალი გაიქცა! მო-
ლოდინდელად პრისპექტის შიგერ ტროტუარიდან შეძახილ-
მა შეგაკარია:

— ამაზნავო პერესტიანი!

სამმა სამხედრომ ქუნა გადმოსჭრა. ერთ-ერთი მათგანი,
ალექსანდრე ვასილის ძე პოკროვსკი (შემდგომი სრულიად
რუსეთის თვატრულირი საზოგადოების პასუხისმგებელი
მდივანი) მოვიდა ჩემთან და განმიცხდა:

— ამაზნავო პერესტიანი! დღეს თვატრმა უნდა იმე-
შოს.

— მაპატიეთ, ძვირფასო მეგობარო, მაგრამ ვისთვის?
აი, ქალაქის მთავარ პროსპექტზე ხარ და ვთხოვთ, მაჩვე-
ნეთ თუნდაც ერთი კაცი, რომელიც მაყურებელს ჰგადვებს.

— მაყურებელი ჩვენ ვართ.

— მაშინ ყველაფერი გასაგებია. ამა, მებერუნდეთ, სა-
შენკა. სპექტაკლი შედგება, ამაზნავო.

და მართლაც შედგა. მაგრამ პოკროვსკისა და ოცდათ-
თორდე მებრძოლის გარდა, დარბაზში არავინ არ იყო. მი-
უხედავად ამისა, სპექტაკლმა კარგად ჩაიარა...

თავი XIX

„წითელი ეშმაკუნაბაი“

რამდენიმე დღის შემდეგ... შეგხვდი ამო ბეკ-ნაზაროვს,
რომელიც იმხანად არტისტული საზოგადოების მსახიობი
იყო. აღუვებულმა ამომ მომახალა:

— უნდა ვიმოქმედო! კინოაქტივობას ვყრება საფუძ-
ველი! იქ უკვე უწყობა ვლადიმერ გრიგოლის ძე ბარსკი!
ჩვენც არ უნდა დავიკრიფოთ ხელები... არასდროს, არც მა-
ნამდ, არც მის შემდეგ ამო ასე აღუვებული არ მიხანავს.

— შე, იქ რა შესაქმება, — მიუხედავად, — ჩაუყ-
რიან საფუველს და დამიხატებენ.

— კი, მაგრამ, რაღაც უნდა ვიღონოთ, თორემ იქ საქ-
მის უცლოდნარი ხალხი შვებოდა. უნდა ვიმოქმედოთ.

— იმოქმედეთ, თუ საჭიროა.

და დამორბიდი. რამდენიმე ხნის შემდეგ გავიგე, რომ
საქართველოს განსაკუთრებულ ჩამოყალიბდა კინოსექცია, რო-
მელსაც სათავეში ჩაუდგა მანონ ჩემთვის უცნობი გერმანე
იოსების ძე გოგიტიძე. შემდგომ გ. გოგიტიძე საკინოირე-
ვის დირექტორი განამარგულელები გახდა, ამო ბეკ-ნაზარ-
ოვი კი — უბრალოდ დირექტორი. პირველი ვნთუნასტი
იყო, მეორე — შვილი და გარეგნულად ცივი. შემდგომი
ისინი შესანიშნავად ავსებდნენ ერთმანეთს. მე დამნიშნეს
განსაკუთრების აკადემიური საბჭოს წევრად კინომირეველო-
ბის ხაზით...

კინოსექციის დირექტორები ჯერჯერობით ერთ მაგი-
დას უხსდნენ პირისპირ და უსაქმურობის გამო ცნობისმო-
ყვარობით შესკეროდნენ ერთმანეთს. მათ უკვე გაჩნდათ
ხევისმისერი ზომის ბლახაები, ყოველგვარი საკანცელარო
მოწყობილობა, მაგრამ არ ჰქონდათ მთავარი — ჩვენი წიგ-
ნაკი.

როცა მათ სიტყვა წამოსცდათ, ფული მოგვეცით ფილ-
მების გადასაღებად, განსაკუთრების კომისარმა თუნანიშვილ-
მა, მასხუბს, კატეგორიულად განაპადა:

— მატარებლები დგანან, ამაზნავებო, მატარებლები,
თქვენ კი რაღაც კინემატოგრაფიით გავიჭირეთ საქმე...

მზავალი წელი გავიდა მას შემდეგ, მაგრამ ყოვლად
შეუღლებელია დავივიწყო ის განწყობილობა, ის ზეიმი, რო-
ცა ბოლოს და ბოლოს შევედგეთ საბჭოთა საქართველოს
პირველი ფილმის „არსენა ჯორჯიაშვილის“ დადგამას. ეს

იყო ერთი გამოთქმული სისარხის დღე. სცენარი დაწე-
რა მწერალი შ. ნ. დაღინა.² ჩვენს განკარგულებაში იყო
ერთადერთი გადასღები აპარატი „დებირი“, სამაგიეროდ,
ისეთი მაღალიტიერი ოპერატორის აღუქსანდრე დავითის
ძე დიდმელოვის ხელში, რომელმაც წამსვე მოხმობა პირ-
ველი ნეგატივების ხარისხითა და თავისი ნათელი პირფ-
ხების სათიგობით.

როცა გადასღმა დავიწყეთ, საქართველოში ლაბორატო-
რისი სასწენებელიც არ იყო, იმ კუთხის გარდა, რომელიც
პირადად დიდმელოვმა მოაწყო კინოთვატრ, „აპოლოს“ (ახ-
ნადღელი „ოქტობრის“) ცენტრის უკან.

როგორც ვხედავთ, აქ (და არც შემდეგ) ი. პერესტიანი
არ მიუთითებს, რომ მან მისცა თემა შ. დაღინას, მაშინ რო-
ცა მებურთების ფილმოგრაფიამ (შემდგომელი პ. რუბინ-
შტეინი) მითითებულა, რომ სცენარის თემა პერესტიანს
ეკუთვნისო. (მთარგმნელის შენიშვნა).

ეს იყო წყვილადმი შთანთქმული სივრცე, რომელსაც
ორმეტრ-ნახევარი სივრცე და საკმაოდ დიდი სიგრძე ჰქონ-
და. ახერხებულა აღუქსანდრე დავითის ძე საკუთარი ხე-
ლით აკეთებდა ყველაფერს — ამქალაქებდა, ბეჭდავდა,
აშრობდა, ამონტყებდა. ყველაფერი ემარჯვებოდა, ყვე-
ლაფერს კოპიადა და ფაქიზად აკეთებდა. ერთი სიტყვით,
მან შექმნა ლაბორატორია-სათამაშო. სწორედ აქ ენახე-
ლობდით „არსენა ჯორჯიაშვილის“, „სურამის ციხის“,
„მოძღვრისა“ და სხვა სურათების სამონტაჟო ნაჭ-
რებს.

როცა 21 წლის მიწურულში პირველად მოვხვდი ამ
უნიატალურ შენობაში, მიუხედავ-მოვიხვდე, გავერკვეთ
და გვიგე, რომ ისჯარში კი არა, ცხადმოდ ვიყავი. ნამდვი-
ლად არ შემეძლო მავრად არ ჩამოქრბინა ხელი ამ სახე-
ლისხნის შემოქმედისათვის, რომელიც ჩემს წინ იდგა ჩვე-
ლებრივ — ჩაფერებელი, მიმხიბვლელი და სურათულ-
ილი სახით. მან დამსვა, შეუი ჩააქრო და მინიატურულ
ეკრანზე გააცოცლდნენ „არსენას“ პირველი კადრები —
უბრალო, ნათელი და არანაშავილიანი. აღფრთოვანე-
ლი დავიერი, მზად ვიყავ გადამეკონცა ჩემი ოპერატორი.

1958 წლის 1 აპრილს შემატყობინეს დიდმელოვის
გარდაცვალება თბილისში... ვიგრძენი, ვიღაცის ხელმა წა-
მით როგორ მოუჭირა ჩემს გულს და უმაგებელი პაშევა. ეს
იყო გონების წმინდა ფიზიკური გამოძახილი მოულოდნელ
მწუხარებაზე. ამ ქვეყნიდან წავიდა ჩემი მეგობარი, ერთ-
გული თანამშრომელი, ჩემი მეორე შემოქმედებითი „მე“,
1921 წლიდან ჩემი ყველა საუკეთესო ფილმი გადაიღო ამ
არაჩვეულებრივმა ხელოვნებამ — აღუქსანდრე დიდმელო-
ვმა, ერთობ სერიოზული, გულაღალი, სამართლიანი და ჭკე-
ანი, მშვენიერი მეოჯახე, ფოტოსა და კინოს თვითნასწავ-
ელი მხატვარი, არც არავის მიმამაძვილი და თავდაც მიუ-
პაძველი, ვერასდროს რომ თავის კოლეგებზე ძვირს ვერ
ათქმევინებდა — ასეთი იყო აღუქსანდრე დიდმელოვი
და ამიტომაც იმსახურებდა ყველას პატივისცემას, ვინც კი
იყნობდა.

თხოუბიტი წელი ვიმუშავებ ხელისხელჩადებულებმა.
თუმცა, „ხელოვნულ“ რა სათქმელია, გულდაგულ, მიული
არსებით, ერთმანეთზე აუკი არასდროს უწამოცხდენია.

ოპერატორი დიდმელოვის სახელი თბილისის კინოსტუ-
დიაში უნდა შეინახოს თუნდაც იმით, რომ თავის მუხუგში
ჩამოპატივის მისი დიდი პორტრეტი წარწერთი: „გასხოვ-
დას ა. დ. დიდმელოვი“. ეს კაცი სტუდიის შესაქმნელად
ძალიან მიმიღ დღევანდელ მუშაობდა, მაგრამ არასდროს და-
ქვეყნივლია თავისი მუშაობის ხარისხი.

სახელი და დიდად მას!

² დაღინა — ნ. ნ. დაღინა.

ერტი სიტყვა ღიღ მესნიერზე

იასე ცინცაძე

ქართული ხალხური მუსიკის საერთო ფონდში განსაკუთრებული თავისებურებებით გამოირჩევა ქართულია და კახეთის სიმღერები.

ვოკალური კულტურის მაღალმა ტრადიციებმა ქართველ ტომებს იმთავითვე მისცეს საშუალება საქართველოში შემოღწეულ ქრისტიანობას ბრმად არ დამონებოდნენ და საკუთარი ეროვნული ბუნების ქრისტიანული საგალობლები შეექმნათ.

ძველმა საქართველომ ასევე გააქართულა ქრისტიანული საეკლესიო მხატვრობა და შემთხვევითი როდია, რომ დღეს კულტურული კაცობრიობა სხვათაგან ასხვავებს „ივერიელთა“ მაღონას, როგორც ქართველი ქალის სახით წარმოდგენილ ღვთისმშობელს.

ყოველივე ეს ჩვენთვის უცნობი დიდი ქართველი კომპოზიტორებისა და მხატვრების შემოქმედებამ განაპირობა. ამიტომ ძველი ბერძნული „კირიელ ელესიონის“ საგალობელი არ ისმის ქართულ ქრისტიანულ ტაძრებში. ჩვენ ძველთაგან გაგვაჩნდა ქართულ ჰანგზე გამართული „უფალო, შეგიწყალო“ ბერძნული „კირიელ ელესიონის“ მაგივრად.

რაკი სიტყვამ მოიტანა, ერთ ფაქტს მოვიგონებ: 1925 წლის აგვისტოს შუა რიცხვებში აწ განსვენებული აკად. ნიკო ბერძენიშვილი და მე კახეთის სიმღერებს ვეცნობოდით, მათ შორის ალავერდის ტაძარ-

საც — იქ დაკრძალულ ისტორიულ პიროვნებათა საფლავის ქვების წარწერებს ვიწერდით. მასსოვს, მეფე თეიმურაზ პირველის საფლავის დაზიანებული ქვის წარწერას ვარჩევდით. მუშაობაში გართულებს თავს წამოგვადგა ოთხი კაცი. ერთი მათგანი ღრმად მოხუცებული კირილე მღვდელ-მონაზონი იყო, სამი კი — ადგილობრივი გლეხი. ბოღში მოვიხანადეთ, რადგან საკურთხევის მიმართ ზურგშექცევით ვისხედით იატაკზე და ჩვენი გაჭირვება განუვმარტეთ. კირილე მღვდელ-მონაზონის მსგებელ სამ გლეხთაგან ორი ეკლესიის მსახური გამოდგა: ერთი — მედავითნე, მეორე — მეგალობელი; მესამე კი მეწისქვილე იყო მახლობელი სოფლიდან, რომელსაც მეუღლე გარდაცვლიდა და პანაშვიდს იხდიდა ქრისტიანული წესით.

ისინი თავიანთ საქმეს შეუდგნენ. ჩვენ მუშაობა შევაჩერეთ. დაიწყეს გალობა. ნიკო ბერძენიშვილს მშვენიერი ხავერდოვანი ბარიტონი ჰქონდა, ისიც აყვავა მათ ხმებს, მე კი ვერაფერში დავეხმარე. შესანიშნავი გალობა გამოუვიდათ და ძალზე კმაყოფილი წავიდნენ.

გაოცებულმა შევეკითხე ნიკოს, საიდან იცოდა საგალობლები. მიპასუხა: — „ეს საგალობლები არ ვიცი, მხოლოდ მგალობლებს აყვები და დავებმარე“. იქვე ვალარე, რომ

ასეთი დიდებული „უფალო, შეგიწყალო“ ჩვენში არასოდეს მომისმენია-მეთქი. ნიკო ბერძენიშვილმა განმიმარტა — დასავლეთ საქართველოს ეკლესიებში გაბატონებულია „ღმუბაძის კილო“ და სრულიად განსხვავებულად გალობენ, კახეთში მაღალი ვოკალური კულტურის საფუძველზე სრულიად თავისებურად განვითარდა ქრისტიანული საგალობლები და შესწავლის ღირსი არისო. მრავალი მაგალითი მოიყვანა, მათ შორის „შენ ხარ ვენახი“ და საეკლესიო „მრავალქამიერი“.

აქვე მახსენდება ერთი ძველი ქართული ხელნაწერის კაბადონზე ჩემს მიერ კრავის მუზეუმში ნაპოვნი მინაწერიც.

პოლონეთში, ჩარტორისკის მუზეუმში, დღესაც დაცულია გასულ საუკუნეში პარიზში აუქციონიდან ჩარტორისკების მიერ შეძენილი რამდენიმე ძველი ქართული ხელნაწერი. ერთი წიგნის ფურცელზე ასეთი მინაწერი ამოვიკითხე: „უშვალობის კაცისა არაჯერ არს სმა“-ო, ე. ი. ვისაც სიმღერა არ შეუძლია, ღვინოც არ უნდა დალიოსო. ღვინით წათამამებული არამოდერალი ადამიანი, სუფრაზე სხვა მომღერლებს ხელს შეუშლის და გალობას დაამახინჯებს. ასე უფროსილდებოდნენ წარსულ საუკუნეებში ხალხური სიმღერების სიწმინდეს.

ახლახან ბ. ძნელაძის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლეში მოეწყო ნორჩ ფოტომეყარულთა დღე, რომელიც მიეძღვნა ვ. ი. ლენინის სახელობის პიონერული ორგანიზაციის 50 წლისთავს. ამასთან დაკავშირებით სასახლის თეთრ დარბაზში გაიხსნა ბავშვთა ფოტომეყარვების გამოფენა.

ნორჩებმა ამ ზეიმზე მოიწვიეს ქუთაისის, ცხინვალის, სამტრედიისა და ახალქალაქის პიონერთა სასახლეების და სახლების ფოტოწერების ხელმძღვანელები, უურნალ-გაზე-

გამოფენა პიონერთა სასახლეში

თებისა და ტელევიზიის წარმომადგენლები.

გამოფენა გახსნა საქალაქო ფოტოკლუბის პრეზიდენტმა, გაზეთ „კომუნისტის“ ფოტოკორესპონდენტ-

მა ს. გილაძემ. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო 60 ავტორის 200-მდე ნამუშევარი. დიდი მუშაობა ჩაატარა პიონერთა სასახლის გაზეთ „გაზაფხულის“ რედაქციამ და ფოტოწერის ხელმძღვანელმა ი. ლუკაშვილმა. მათ დიდი პასუხისმგებლობითა და გულისყურით შეაჩინეს გამოსაფენი მასალა თემატიკისა და ხასიათის მიხედვით. ყველაფერი გააკეთეს, რათა გამოფენა ყოფილიყო საინტერესო, შინაარსიანი. გამოფენის მონაწილეები რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხიდან დაჯილდოვდნენ სიგელებითა და პრიზებით.

დასასრულ, პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის თვითმოქმედმა მხატვრულმა კოლექტივმა დამსწრეთ უჩვენეს თავიანთი ხელოვნება.



პიონერული ორგანიზაციის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ ფოტოგამოფენაზე.

შინ სერიო და შინ რიკში?

პასუხი მე-8 ნომრის სურათზე

ჩვენი ქურთალის მესამე ნომრის 112-ე გვერდზე მოთავსებულ ფოტოსურათზე აღბეჭდილია გამოჩენილი ქართველი მხახიობი ლადო მესხიშვილი ედგარის როლში („მეფე ლირი“).

რედაქციას სწორი პასუხები გამოუგზავნეს გ. წერეთელმა (ქიათურა), დ. ბერიძემ (დებაზუ), ნ. იონათამიშვილმა, ქ. კეჭეყმაძემ (მახარაძე), მ. უზნაძემ, მ. ქვეთაიამ, კ. კეკელიამ (რუსთავე), კ. ჭაფარიძემ, გ. გაბუნიათ, თ. იაგორაშვილმა, ე. აბაშიძემ (თბილისი), გ. კლდიაშვილმა (კასპი).



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 4, 1972

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

НАВСТРЕЧУ 50-ЛЕТИЯ СССР

В декабре текущего года исполняется 50 лет со дня образования Союза Советских Социалистических Республик. Эту знаменательную дату с большим подъемом готовится встретить весь советский народ. Во всех республиках проходит горячая подготовка к празднику, уже проводятся конкретные мероприятия.

Центральный Комитет Компартии Грузии на очередном пленуме, состоявшемся 29-30 марта, первым вопросом рассмотрел «Задачи партийной организации в связи с подготовкой к 50-летию создания Союза Советских Социалистических Республик». По этому вопросу в докладе выступил кандидат в члены Политбюро Центрального Комитета КПСС, первый секретарь Центрального Комитета компартии Грузии В. П. Мжаванадзе.

В статье приведены основные положения из выступления В. П. Мжаванадзе и определены основные задачи дальнейшей работы журнала.

К ЮБИЛЕЮ ВЕЛИКОГО ТВОРЦА

В связи с юбилейными днями великого грузинского режиссера Коте Марджанишвили журнал печатает опубликованное в газете «День грузинского театра» (1972 г. 14 января) интервью Председателя Президиума Верховного Совета Грузинской ССР, Председателя юбилейной комиссии академика Георгия Дзюценидзе.

Эдуард Канделаки

СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В БИТВЕ ЗА ИДЕИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Исторический опыт развития мировой культуры воочию свидетельствует о том, что искусство, отражая действительность, всецело связано с жизнью человеческого общества.

В современную эпоху глобальной битвы двух идеологий в области культуры происходит интенсивный процесс политизации искусства.

Автор статьи касается актуальных вопросов деградации культуры буржуазного мира, детально рассматривает некоторые проблемы художественного творчества, анализируя в основном деятельность выдающихся представителей буржуазной культуры. Автор противопоставляет упадочническому буржуазному искусству высокоидейное советское искусство.

Петре Шария

ПОЭТИКА РУСТАВЕЛИ

Выделение поэтики из общестетических воззрений на первый взгляд кажется неоправданным, но в творчестве Руставели, считает автор, сфера поэтики настолько своеобразна, что заслуживает особого рассмотрения.

Статья представляет собой одну из глав уже готовой к печати книги Петре Шария «Витязь в тигровой шкуре» как грузинский национальный эпос.

В труде анализируются обще-

эстетические и поэтические воззрения великого грузинского поэта и показано их воплощение в его творчестве.

Омар Каджая

ЕГИПЕТСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ

В Египетском национальном музее представлены уникальные экспонаты — свидетельства высокой цивилизации древнего Египта.

В статье автор коротко рассказывает об истории создания этого музея, о сборе памятников старины, здесь же он подчеркивает, что множество из них вывезено за границу и находится во многих музеях мира.

Гиви Боджуга

ПРАВДИВЫЙ, ЖИЗНЕННЫЙ ФИЛЬМ

В начале прошлого года на экранах города состоялась премьера нового грузинского художественного фильма «Тепло твоих рук». Фильм создали: сценарист Сулико Жгенти, режиссеры Шота и Нодар Манагадзе, оператор Гиви Рачвелишвили, художник Шота Гоголашвили, композитор Реваз Лагидзе. В фильме в главных ролях снимались: Софико Чиаурели (Сидония), Григол Цитанишвили (Ясон), Зураб Кипшидзе (Апрасов), Манучар Шерванидзе (Сипито), Гизо Сихарулидзе (Тархан) и др.

Автор критически анализирует фильм, в общем дает ему положительную оценку.

Зураб Капანიдзе

**СУДЬБА ГЕНИАЛЬНОГО
ТВОРЕНИЯ**

Автор статьи рассматривает фильм кинорежиссера Г. Козинцева «Король Лир», поставленный по трагедии У. Шекспира, и высказывает критические замечания в адрес авторов фильма.

З. Капанидзе считает, что сценарист и режиссер отошли от главного традиционного философского смысла трагедии, что ослабило смысловую нагрузку персонажей фильма по сравнению с первоисточником. Зрителю на экране не удалось увидеть истинного Шекспировского «Короля Лира».

Этер Каджая

**ВАХТАНГ ГАРИК И ВОПРОСЫ
ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

Грузинский советский режиссер Вахтанг Гарик (Вачнадзе) — значительная фигура в истории грузинского театра. Его режиссерским дебютом явилась постановка в 1918 году в Тбилиси, рассказана А. Эристави-Хоштария «На скользком пути» (собственная инсценировка).

С этого периода он на протяжении долгих лет был режиссером в тбилисских клубах, в «Красном клубе», в Сигнахском, Телавском, Зугдидском и Сухумском театрах. Помимо этого В. Гарик писал рассказы, пьесы, переводил, публиковал в прессе статьи по вопросам литературы и искусства.

В статье рассматриваются и анализируются взгляды В. Гарика на драматургию, игру актеров, работу режиссеров, театрально-декоративное искусство, музыку и т. д.

Карло Гогодзе

**КИНОСЦЕНАРИИ
«МАЧЕХА САМАНИШВИЛИ»**

В результате своих изысканий автор обнаружил сценарий фильма «Мачеха Саманишвили», который до настоящего времени считался утерянным. В статье он зна-

комит читателей с его авторами, историей создания сценария, степени близости сценария и рассказа, сравнивает сценарий и фильм.

Автор характеризует фильм как значительную попытку создания реалистической комедии, подчеркивает также большую заслугу К. Марджанишвили в основании традиции создания этого жанра в Грузии.

ФИЛЬМ ОБ АКАДЕМИКЕ

Недавно, деканат факультета философии и психологии, партбюро и профбюро Тбилисского государственного университета организовали просмотр нового телевизионного документального фильма «Академик Шалва Нудубидзе». Участники просмотра говорили об огромном значении фильма в деле популяризации грандиозного труда великого грузинского ученого. Кроме того были высказаны замечания, которые необходимо учесть при дублировании фильма на русский язык.

Георгий Щербина

**МНОГОНАЦИОНАЛЬНЫЙ
ТЕАТР И ЕГО ПРОБЛЕМЫ**

Автор статьи накануне 50-летия СССР зоотряет внимание на основных проблемах советской театральной культуры и рассматривает некоторые вопросы национальности и интернациональности советского многонационального театра. От национального к интернациональному — вот самый верный творческий путь советского театра.

Тариэл Хавтаси

КУТАИССКИЙ ХРУСТАЛЬ

В статье рассказывается о работе хрустального цеха Кутаисского стекольного завода, о том хорошем начинании, которое связано с восстановлением производства грузинского хрустала. Автор в то же время высказывает пожелания и

„საზოგადოებრივი
მედიის ცენტრი“
№ 4, 1972

обращается к коллективу завода с предложением об увеличении выпуска традиционных грузинских винных стаканов, по старинному образцу. Повышение качества продукции, считает автор — лучшая основа для налаживания выпуска грузинских винных стаканов.

Акакий Гецадзе

ВЕРНОСТЬ ОДНАЖДЫ ИЗБРАННОГО ПУТИ

Автор статьи знакомит читателей с творчеством заслуженного деятеля искусств, одного из деятелей народных театров Грузии Г. Джапаридзе.

Более 30 лет Г. Джапаридзе ведет плодотворную творческую работу в грузинском народном театре как режиссер, актер, художник, музыкант.

второй раз 23 апреля 1878 года, а в третий же профессиональной группой в 1881 году. Постановка этого спектакля на грузинской сцене, символизировала для грузинской общечеловечности, разоблачение шовинистической политики черносотенной России, угнетения слабых сильными мира сего. Этот спектакль будил патриотические и гуманные чувства. Такому звучанию спектакля во многом способствовала игра первого исполнителя роли Шейлока, известного грузинского актера и театрального деятеля Коте Кипиани, о котором, основываясь на источниках того времени, подробно и интересно рассказывает автор.

Натия Амираджиби

БЕСЕДА С МИХАИЛОМ КАЛАТОЗОВЫМ

В беседе автор касается основных моментов творчества М. Калатозова, в период его деятельности в Грузии. Рассматривается история создания тех фильмов, которые связаны с первыми шагами Калатозова режиссера, а также о тех деятелях, с которыми приходилось сталкиваться М. Калатозову в процессе работы.

Генриетта Юстинская

ЧЕКАНКА В ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Современный этап развития советской архитектуры характеризуется грандиозным ростом строительства.

Новой формой художественного синтеза в архитектуре является использование чеканного искусства.

Автор приводит несколько примеров воплощения этого художественного синтеза.

Автаңдиль Гвелеснани

КРИЗИС БУРЖУАЗНОГО КИНОИСКУССТВА

Автор в статье выявляет реакционные тенденции кинематографии Западной Германии, рассматривает ее направления в послевоенные годы, говорит о тех трудных условиях, в которых приходится работать прогрессивно мыслящим режиссерам в Западной Германии.

Этер Давитая

КОТЕ КИПИАНИ В РОЛИ ШЕЙЛОКА

Автор статьи устанавливает, что «Венецианский купец» Шекспира (грузинский перевод Дмитрия Кипиани) в Тбилиси впервые был поставлен в декабре 1872 года, во

„საბჭოთა“

„საქართველო“

№ 4, 1972

Отар Эгадзе

ЕВГЕНИИ ВУЧЕТИЧ — ВЫДАЮЩИЙСЯ РУССКИЙ СКУЛЬПТОР

В статье автор рассказывает о творчестве известного русского скульптора Евгения Вучетича, о встречах с ним в Грузии и России. В частности, рассматриваются создания Вучетича: «Памятник генералу Ефремову», «Портрет генерала Черняхова», «Портрет генерала Чуйкова», портрет Михаила Шолохова», «Портрет генерала Гладкова».

Давид Бузукашвили

ПОТРЕБИТЕЛЬСКАЯ КООПЕРАЦИЯ ГРУЗИИ И ГРУЗИНСКОЕ ИСКУССТВО

С первых же дней установления Советской власти в Грузии, потребительская кооперация республики, воплощая в жизнь программу своих мероприятий, больших успехов достигла и на культурном поприще.

Потребительская кооперация, удовлетворяя запросы своих членов (пайщиков) в городах и селах, одновременно уделяла внимание вопросам культурного воспитания широких масс. Немалую помощь она оказывала создававшимся в те годы культурным учреж-

дениям в области театра, кино, литературы и т. д.

Елена Мерабшвили

В ВЫСТАВОЧНЫХ ЗАЛАХ СЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ

В статье рассказывается о создании школьного музея по инициативе учительницы средней школы Зугдидского района села Октябрьского.

Музейные экспонаты отображают прошлое и настоящее села.

Русудан Тулиани

ВЫДАЮЩИЙСЯ ВЕНГЕРСКИЙ ХУДОЖНИК — ПОСТАНОВЩИК ЖИВЫХ КАРТИН «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»

Велика заслуга перед грузинским народом выдающегося венгерского художника Михая Зичи, создавшего иллюстрации к бессмертной поэме Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре».

Автор статьи рассматривает некоторые этапы творчества Михая Зичи, описывает как он работал над созданием иллюстраций к «Витязю в тигровой шкуре», и как откликнулись на это явление общественность и пресса того времени.

НА ВЕЧЕРЕ ОСНОВАТЕЛЯ ГРУЗИНСКОГО МУЛЬТФИЛЬМА

Автор информирует читателей о вечере, посвященном памяти основоположника рисованных фильмов В. Муджири, который недавно состоялся в Доме кино.

ИЗ АННАЛОВ СОВЕТСКОГО КИНОКЛАССИКА

Видному представителю дореволюционной русской кинематографии И. Перестиани принадлежит определенная заслуга в деле развития грузинского советского кино. Именно во время деятельности в Грузии он создал свои замечательные фильмы «Красные дьяволы» и «Три жизни». За эти заслуги И. Перестиани было присвоено почетное звание Народного артиста Грузинской ССР.

В журнале печатаются отрывки из мемуаров И. Перестиани, которые касаются его деятельности в Грузии.

Иасе Цинцадзе

СЛОВО ОБ УЧЕНОМ

Автор статьи вспоминает эпизод из жизни известного грузинского ученого, академика Н. Бердзенишвили и его отношение к грузинским песнопениям.

საგჳითა ხელკონება



№ 4, 1972
შინაარსი

სა კავშირის 50 წლისთავის შესახებდრად 4
 ზღაღი შობიშობადის იზბირელსათვის 7

კლუარდ კანდელაკი
 საგჳითა საგჳითი ხელკონება იღამათა ბრძოლაში
 თანამედროვე მტახაშ 10

ეტრე შარია —
 რუსთაველის კომპოზიკა 18

იზარ ქაქია —
 მწიბრის შროგონული მუშაობი 29

პირამ ზორავა
 წარმატბანი პირველ ფორმებზე 33

ვავი ბოჭვა —
 მასტალი, ცნოვრებინსული ფილიში 35

ზურბან ქვიანიძე —
 ბნელაური მწიფიების ბადი 41

ეთერ ქაქია —
 მატანგ ბარბი და მთაბრალური ხელკონების
 საკითხები 43

კარო ვოვოძე —
 კინოსმანარი „სამარინოვილის დედინაცვლი“ 48

ფილიში დიდი მდინერბე 56

ვიორეგი შერბინა —
 მრავალბრძანნი მთაბრი და მისი პროკლავები 57

ტარციელ ხავთასი —
 მწიბრის ბროლი 62

ავაჯ ვეჭაძე —
 მწიბრულ არბრული ბრის მრბრული 65

ავთანდილ გველესიანი —
 ბურბაზაშრული კინოხელკონების კრიზისი 71

ეთერ დავითაია —
 კომე შიშინანი შვილკოსი როლი 75

ნათია ამირჯიბი —
 საშუბანი მხიბილ კალატორკონთან 81

მუნჩიტეა იუსტინკია —
 მრბრულა პართულ საგჳითა არბრებტურაში 85

ოთარ ევაძე —
 მგბინი შუბრბიჩი — ბამოჩინილი რუსი მომანდაკი 89

დავით ბუჭუკაშვილი —
 მკამრბელულ სამოხმარბაბლო კოკოპარბცია და
 პართული ხელკონება 98

ელენე მერბანიშვილი —
 სიწვლის სარლის საგამოფანი დარბაზბზე 102

რუსულან თულიანი —
 ბამოჩინილი უნბრული მხაბბარი — „მწიფრისტაქონის“
 ცოცხალი სტრბმბის დამგბმბი 104

**პართული მულტიპლიკაციური ფილისი ფუჩამდგბრის
 სასამოზე** 107

სამოკოშირი კინოლატინკოსის ანალიზბიდან 108

იასე ცნეცაძე —
 მართი სიტბვა დიდი მდინერიბა 111

ბამოფინა პიონინა სასახლბში
 შინ არის და მის როლიში? 112

ნომერშია: 2 — ი. თოიძე — „ბელადის მოწოდება“; 3 —
 გ. ჩირინაშვილი — „საბჭოთა საქართველო“; 9-16-17-28-32-105
 — საქართველოს სსრ და საქართველოს კომპარტიის 50 წლის-
 თავისბი მიმდინილი გამოფენის ექსპონატები; რ. რამიშვილი —
 „თბილისი“, ი. ბარბანიშვილი — ეახალი ცხოვრების ზღურბლ-
 ზე; თ. ფიცელიანი — „თბილისი“; ლ. გულდამევილი — „კოლ-
 მურბე რეკლამი“; თ. ჩიტაძე — „გზაზე“; ჯ. მჭებაძე — „შო-
 ლა რუსთაველი“, დ. გრიგოლია — „რევოლუციამ გაიმარჯვა“,
 ე. ამბუცელი — „მოცურავის პორტრეტი“; ჯ. თუმუშაშვილი —
 „შენ ხარ გენანი“, თ. ჯიშკარიანი — „სუვეილები“; 37-38 —
 კარბები ფილიდან „წუთისოფელი“; 41-42 — კარბები ფილ-
 მბდან „მეფე ლიბი“; 44 — რევისორი ვახტანგ ვარკი; 50-52-
 53 — კინოსტუდია „სამინიშვილის დედინაცვლი“ სატიტლო
 გვერდის ფოტობრი და კარბები ამავე ფილიდან; 56 — შალვა

ნეკუბიძე (კარბი ფილიდან); 62-64 — ქუთაისური ბროლის
 ნიშნები; 64 — ბაქოში დამბადებული ჩისი ქიქები; 65 — რე-
 ვისორი გიგა ჯაფარიძე; 66 — გ. ჯაფარიძე ოლიბოსის როლში;
 67-68 — გ. ჯაფარიძე სტერიტი; 71-74 — კარბები გურის ფილ-
 მბიდან; 77 — კოტე ყვიფანი შეილოკის როლში („ვენიციელი
 ვეკარი“); 78-79 — მესხეთის თეატრის მთავარი რევისორი
 ნ. დემეტრაშვილი, სცენები ამავე თეატრის სპექტაკლებიდან:
 „თელიანი“, „მზინი ლამე“, „პეპანი ცაში“; 85-87 — კ. გურუ-
 ლის, ი. თინაურისა და ა. გორგაძის ქველური ნამუშევრები;
 97 — ე. ფურტიჩი; 103 — ზუგდიდის რაიონის სოფელ ოტკომ-
 ბრის სასკოლო მუშეები; 107 — ვლ. მუჭირის სხოენისბი მი-
 მდინილი საღამო კინოსახლში; 108 — საღამოს მუშურბელთა
 დარბაზში; 112 — პიონერული ორგანიზაციის 50 წლისთავისბი
 მიმდინილი ფოტოგამოფენა — ავტ. მ. ბაბოვი.

მორბე ნომერზე ტარბულ ხაზბანი.
 მსახტრული რედაქტორი ალბინ ბალაშაშვი.
 კონტრბოლორ-კორექტორი მანდა ხაზბაშვილი.

ხელმოწერილია დისაბექდად 14/IV-72 წ. უე 01811
 შუკე. 635. ტრბჳი 6.000. ფიზიკური ნამბელი ფურციელი 15
 სადარცხო-სავამოცემლო თაბახი 10.75 ფასი 1 მბ.



საქართველოს კ ცენტრალური
 კომიტეტის გამომცემლობა.
 თბილისი, 1972.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
 გამომცემლობის ტბამა.
 თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 98-99-59.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარბანიშვილის 5, ტელ. 95-10-24.

ХЕЛОВНЕБА



Журнал выходит
с 1921 года

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 4, 1972

СОДЕРЖАНИЕ

НАВСТРЕЧУ 50-ЛЕТИЯ СССР	4	Авташвили Гвездисани —	КРИЗИС БУРЖУАЗНОГО КИНОИСКУССТВА	71
К ЮБИЛЕЮ ВЕЛИКОГО ТВОРЦА	7	Этер Давитая —	КОТЕ КИПИАНИ В РОЛИ ШЕЙЛОКА	75
Эдуард Канделаки —		Натия Амирджоби —	БЕСЕДА С МИХАИЛОМ КАЛАТОЗОВЫМ	81
СОВЕТСКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО В		Герриетта Юстинская —	ЧЕКАНКА В ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ АРХИ-	
БИТВЕ ЗА ИДЕИ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ	10	ТЕКТУРЕ		85
Петре Шария —		Отар Эгдзе —	ЕВГЕНИЙ ВУЧЕТИЧ — ВЫДАЮЩИЙСЯ РУС-	
ПОЭТИКА РУСТАВЕЛИ	18	СКИИ СКУЛЬПТОР		89
Омар Каджая —		Давид Бузукшвили —	ПОТРЕБИТЕЛЬСКАЯ КООПЕРАЦИЯ ГРУЗИИ И	
ЕГИПЕТСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ	29	ГРУЗИНСКОЕ ИСКУССТВО		98
Мария Хоравა —		Елена Мерабишвили —	В ВЫСТАВОЧНЫХ ЗАЛАХ СЕЛЬСКОЙ ШКОЛЫ	102
УСПЕХИ НА ПЕРВЫХ ФОРУМАХ	33	Русудан Тулиани —	ВЫДАЮЩИЙСЯ ВЕНГЕРСКИЙ ХУДОЖНИК —	
Гиви Боджуга —		ПОСТАНОВЩИК ЖИВЫХ КАРТИН «ВИТЯЗЯ В		104
ПРАВДИВЫЙ, ЖИЗНЕННЫЙ ФИЛЬМ	35	ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»		107
Зураб Капианидзе —		НА ВЕЧЕРЕ ОСНОВАТЕЛЯ ГРУЗИНСКОГО		108
СУДЬБА ГЕНИАЛЬНОГО ТВОРЕНИЯ	41	МУЛЬТФИЛЬМА		
Этер Каджая —		ИЗ АННАЛОВ СОВЕТСКОГО КИНОКЛАССИКА		
ВАХТАНГ ГАРИК И ВОПРОСЫ ТЕАТРАЛЬНОГО		Иасе Цицидзе —		111
ИСКУССТВА	43	СЛОВО ОБ УЧЕНОМ		112
Карло Гогодзе —		ВЫСТАВКА ВО ДВОРЦЕ ПИОНЕРОВ		112
КИНОСЦЕНАРИИ «МАЧЕХА САМАНИШВИЛИ»	48	ЧЬЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И КТО ИЗОБРАЖЕН?		112
ФИЛЬМ О ВЕЛИКОМ УЧЕНОМ	56			
Георгий Шербина —				
МНОГОНАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР И ЕГО ПРОБ-				
ЛЕМЫ	57			
Тариэл Хавтаси —				
КУТАИССКИЙ ХРУСТАЛЬ	62			
Акакий Гецадзе —				
ВЕРНОСТЬ ОДНАЖДЫ ИЗБРАННОГО ПУТИ	65			

В номере: 2 — И. Тондзе — «Призвание вождя»; 3 — Г. Чиринашвили — «Советская Грузия»; 9-16-17-28-32-105 — Экспонаты, посвященные 50-летию Советской власти в Грузии и ее Компартии: Р. Рамишвили — «Тамила», И. Барнабишвили — «На рубеже новой жизни», Т. Пичхелаури — «Тбилиси», Л. Гудияшвили — «Колхозницы», О. Читаладзе — «На дороге», Дж. Микатадзе — «Шота Руставели», Д. Григolia — «Революция победила», Э. Амашукели — «Портрет пловчихи», Дж. Тушурашвили — «Ты лоза», От. Джиншариани — «Цветы»; 37-38 — Кадры из фильма «Тепло твоих рук»; 41-42 — Кадры из фильма «Король Лир»; 44 — Режиссер Вахтанг Гарик; 50-52-53 — Фотокопия титульного листа киносценария «Мачеха Саманишвили» и кадры из того же фильма; 56 — Шалва Нуцубидзе

(кадр из фильма); 62-64 — Образцы кутаисского хрусталя; 64 — Стаканы, изготовленные в Баку; 65 — Режиссер Гига Джапаридзе; 66 — Г. Джапаридзе в роли Эдипа; 67-68 — Г. Джапаридзе с волькой; 71-75 — Кадры из фильмов ФРГ; 77 — Коте Кипиани в роли Шейлока («Венецианский купец»); 78-79 — Главный режиссер месхетского театра Н. Деметрашвили, сцены из спектаклей этого же театра: «Телорез», «Солнечная ночь», «Свидание на небе»; 85-87 — Чеканные работы Г. Гурули, И. Очиаури и А. Горгадзе; 97 — Е. Вучетич; 103 — Школьный музей села Октябрьского; 107 — Вечер в Доме кино, посвященный памяти Вл. Муджири; 108 — В зрительном зале вечера; 111 — Фотовыставка, посвященная 50-летию пионерской организации.

Гл. редактор Отар Эгдзе. Редакционная коллегия: Шалва Амираншвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джanelидзе, Алексей Мачавариани, Натела Урушадзе, Ваню Цулукидзе.

Издательство ЦК КП Грузии. Тбилиси, 1972.

Типография издательства ЦК КП Грузии,
Тбилиси, ул. Ленина, 14, тел. 93-93-59.
Адрес редакции: Тбилиси, ул. Марджанишвили, 5
Тел. 96-10-24, 95-53-39.

SABCHOTA KHELOVNEBA

SOVIET ART

Founded
in 1921

№ 4, 1972

CONTENT

FOR CELEBRATION OF 50 YEARS ANNIVERSARY OF THE USSR	4	Eter Davitaia	75
FOR THE JUBILEE OF KOTE MARJANISHVILI	7	KOTE KIPHIANY AS SHYLOCK	
Edward Kandelaki		Nathia Amirajibi	81
FINE ARTS IN THE STRUGGLE OF IDEAS	10	INTERVIEW WITH MIKHEIL KALATOZOV	
Petre Sharia		Henrietta Iustinskaia	85
RUSTAVELIS POETICS	18	CHASING IN THE SOVIET GEORGIAN ARCHITECTURE	
Omar Kajaia		Otar Egadze	89
NATIONAL MUSEUM OF EGYPT	29	EVGENY VUCHETICH - THE GREAT MASTER OF THE RUSSIAN SCULPTURE	
Givi Bojgua		David Buzukashvili	98
A TRUTHFULL FILM	35	THE GEORGIAN CONSUMERS' CO-OPERATIVE SOCIETIES AND THE GEORGIAN ART	
Zurab Kaphianidze		Elene Merabishvili	102
THE FATE OF THE GENIUS CREATURE	41	AT THE EXHIBITION HALLS OF THE VILLAGE SCHOOL	
Eter Kajaia		Rusudan Tuliany	104
VAKHTANG GARIKY AND THE QUESTIONS OF THE THEATRICAL ART	43	M. ZICHY, THE FAMOUS HUNGARIAN PAINTER, AS A STAGE-DIRECTOR OF THE LIVING PICTURES OF THE POEM «THE KNIGHT IN THE TIGER'S SKIN» BY SHOTA RUSTAVELI	107
Karlo Gogodze		AT THE MEMORIAL EVENING OF VLADIMIR MUJIRY, THE FOUNDER OF THE GEORGIAN ANIMATION	107
THE SCREENPLAY OF THE GEORGIAN FILM «SAMANISHVILI'S DEDINATSVALY» («STEP-MOTHER OF SAMANISHVILI»)	48	FROM THE MEMOIRS OF I. PERESTIANY, THE FAMOUS SOVIET DIRECTOR	108
A FILM ON THE GREAT SCIENTIST SHALVA NUTSUBIDZE	56	Iase Tsintsadze	111
Georgi Shcherbina		ONE WORD ON THE GREAT SCIENTIST	112
MULTINATIONAL THEATRE AND ITS PROBLEMS	57	EXHIBITION IN THE PALACE OF PIONEERS	112
Tariel Khvatsy		WHO IS AND IN WHOSE ROLE	112
CRYSTAL FROM KUTAISI	62		
Akaky Getsadze			
GIGA JAPHARIDZE	65		
Avtandil Gvelesiany			
CRISIS OF BOURGEOIS CINEMA	71		

Pages: 2 - «The Leader's Appeal» by I. Toidze; 3 - «The Soviet Georgia» by G. Chirinashvili; 9-16-17-28-32-105 - From the exhibition devoted to the 50 years anniversary of the Georgian SSR and the Communist Party of Georgia: «Tamilia» by R. Ramishvili, «At the Threshold of New Life» by I. Barnabishvili, «Tbilisi» by T. Phtskhelaury, «The Collective Farmer-women» by L. Gudiasvili, «On the Road» by J. Mikatadze, «The Victory of Revolution» by D. Grigolia, «The Portrait of A Swimmer» by E. Amashukeli, «You are Vineyard» by J. Tushurashvili, «The Flowers» by O. Jishkariany; 37-38 - Stills from the Georgian film «The Wormth of Your Hands»; 41-42 - Stills from the Soviet film «King Lear»; 44 - Director Vakhtang Gariky; 50-52-53 - The title-page of the screenplay of K. Marjanishvili's film «Samanishvili's Etep-mother» and the stills

from the film; 56 - Shalva Nutsbidze (a still from the film); 62-64 - Standards of Kutaisi chystal; 64 - Glasses made in Baku; 65 - Director Giga Japharidze; 66 - G. Japharidze as King Oedipus; 67-68 - G. Japharidze with «Stviri» («Pipe»); 71-74 - Stills from the films of the West Germany; 77 - Kote Kiphiany as Shylock («The Merchant of Venice»); 78-79 - The chief director of Meskheti Theatre N. Demetrashvili; scenes from the performances of the theatre; 85-87 - Chasing of K. Guruly, I. Ochiaury and A. Gorgadze; 97 - Portrait of Evgeny Vuchetich; 103 - The Museum of the village Octombery, Zugdidi region; 107 - At the memorial evening of Vl. Mujiry, the founder of the Georgian animation; 108 - In the hall; 112 - The Photo-exhibition devoted to 50 years anniversary of Young Pioneer organization.

SOCIAL-POLITICAL, LITERARY-ARTISTIC AND
SCIENTIFIC-THEORETICAL MONTHLY ORGAN OF THE
MINISTRY OF CULTURE OF GEORGIAN SSR.

Editor-in-Chief Otar Egadze. Editorial staff: Shalva Amiranashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Aleksi Machavariani, Natela Urushadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Lenin Street, 14, Tbilisi, Georgian SSR. 93-93-99;
Address of editorial office: Marjanishvili, 5. tel. 95-10-24 95-53-39

SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

Erscheint
seit 1921

SOWJETKUNST

№ 4, 1972

INHALT

ZUR FEIER DES 50 JAHRESTAGES SEIT DER GRÜNDUNG DER SOWJETUNION ZUM JUBILÄUM DES GROSSEN SCHÖPFERS	4	Awtandil Gwlesiani KRISE DER BÜRGERLICHEN FILMKUNST	71
Eduard Kandelaki BILDENDE KUNST IM IDEENKAMPF	7	Ether Dawitaia KOTE KIPIANI ALS SHYLOCK	75
Peter Scharia POETIK VON RUSTAWELI	18	Nathia Amiredshibi GESPRÄCH MIT MICHAEL KALATOSISCHWILI	81
Omar Kadshaia NATIONALMUSEUM IN EGIPET	29	Henriette Justinskaia SCHMIEDEKUNST IN DER GEORGISCHEN SO- WJETTISCHEN ARCHITEKTUR	85
Maria Chorava ERFOLGE AUF DEN ERSTEN FOREN	33	Othar Egdadze EUGEN WUTSCHETISCH - HERVORRAGENDER MEI- STER DER RUSSISCHEN BILDHAUEREI	89
Giwj Bodshgia EIN WÄHRER, LEBENSTREUER FILM	35	Dawid Busukaschwili GEORGISCHE KONSUMGENOSSENSCHAFT UND DIE NATIONALKUNST	98
Surab Kapanidse SCHICKSAL DER GENIALEN SCHÖPFUNG	41	Elene Merabischwili IN DEN AUSSTELLUNGSRÄUMEN DER DORF- SCHULE	102
Ether Kadshaia WACHTANG GARIK UND FRAGEN DER THEA- TERKUNST	43	Russudan Thuliani HERVORRAGENDER UNGARISCHER KÜNSTLER- GESTALTER DER LEBENDIGEN SZENEN ZUM »RECKEN IN TIGERFELL«	104
Karlo Gogodse FILMDREHBUCH »STIEFMUTTER VON SAMA- NISCHWILI«	48	ABENDVERANSTALTUNG ZU EHREN EINES FILMDOKUMENTALISTEN	107
EIN FILM ÜBER EINEN HERVORRAGENDEN WISSENSCHAFTLER	56	AUS DEN ANNALEN EINES SOWJETISCHEN FILMSCHAFFENDEN	108
Georgj Scherbina MULTINATIONALES THEATER UND SEINE PROBLEME	57	Iasse Zinzadse EINIGES ÜBER DEN GELEHRTEN	111
Tariel Chawtasi KRISTALLGESCHIRR AUS KUTAISSI	62.	AUSSTELLUNG IM PIONIERPALAST	112
Akaki Gezadse TREUER WANDERER SEINES WEGES	65	WER IST DER KÜNSTLER UND SEINE ROLLE	112

In dieser Nummer der Zeitschrift: 2 - 1. Thoïdse - »Aufruf des Führers«. 3 - G. Tschirinaschwili - »Sowjetgeorgien«. 9-16-17-28-32-105 - Ausstellungsgegenstände zum Feiertag der Gründung der Georgischen Sowjetrepublik und ihrer Kommunistischen Partei. »Thamila«, I. Barnabischwili - »Auf der Schwelle des neuen Lebens«. I. Pizchelauri - »Tbilissi«. L. Gudiaschwili - »Kelchosbäuerinnenn«. O. Tschitaladse - »Auf dem Weg«. Dsh. Mikatadse - »Sch. Rustaweli«. D. Grigolia - »Die Revolution hat gesiegt«. T. Amaschukeli - »Portrait des Schwimmers«. Dsh. Tuschuraschwili - »Du bist Weinberg«. O. Dshischkariani - »Die Blumen«. 37-38 - Szenen aus dem Film »Erdenleben«. 41-42 - Szenen aus dem Film »König Lear«. 44 - Regisseur Wachtang Gariki. 50-52-53 - Filmdrehbuch »Stiefmutter von Samanischwili, eine Fotokopie des Titelblattes und Szenen aus

demselben Film. 56 - Schalwa Nutzubidse (Szenen aus einem Film). 62-64 - Muster des Kristallgeschirrs aus Kutaisi. 64 - Teegläser, in Baku hergestellt. 65 - Regisseur Giga Dshapharidse. 66 - G. Dshapharidse als Eudipos. 67 - G. Dshapharidse mit der Schalmel. 71-74 - Szenen aus den Filmen der Bundesrepublik Deutschland. 77 - Kote Kipiani als Shylock (aus dem »Venezianischen Kaufmann«). 78-79 - Der leitende Regisseur aus dem Theater in Mescheti. N. Demetraschwili, Szenen aus den Bühnenstücken desselben Theaters: »Theodor«, »sonnige Nacht«, »Verabredung im Himmel«. 85-87 - Feinschmiedkunst von K. Guruli, I. Ottschauri und Gorgadse. 97 - T. Wutschetisch; 103 - Schulmuseum im Dorf Okotmberi; 107 - Der Abend zu Ehren Mudshiris. 108 - Im Zuschauerraum. 112 - Fotoausstellung zu Ehren der Pionierorganisation.

POLITISCH-GESELLSCHAFTLICHE, BELLETRISTISCHE
UND WISSENSCHAFTLICH-THEORETISCHE
MONATSSCHRIFT DES KULTURMINISTERIUMS
DER GEORGISCHEN SSR.

Chefredakteur - Othar Egdadze, Redaktionskollegium - Sch. Amiranaschwili, G. Bandseladse, K. Gogodse, A. Mahschawariani, N. Uruschadze, D. Dshanelidse, W. Zulukidse.

Georgische SSR, Tbilissi, Leninstraße, 14. 93-93-59

Redaktionsanschrift: Mardshanischwilistraße, 5. Tel. 95-10-24.

