

სამხრეთი ხელოვნება

GOBET'KROE  
УКРУГГ'ТВО  
SOVIET  
АРТ  
SOWJETKUNST  
АРТ  
SOVIET'IQUE



1972



ეროვნული  
ბიბლიოთეკა  
სსრკ-ის  
ნოტი

# სეგჟოთა სელოვნება



შურნალი გამოდის 1921 წლიდან

თუბტყი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
ჯეჟიბეჟტუტუ  
ჟოტეოგტუფი



საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საზოგადოებრივ-კოლტიკური,  
ლიბრატურულ-მხატვრული, მეცნიერულ-თეორიული ყოველთვიური შურნალი

1972





ბელაღის  
ფეკლოან



ვ. ი. ლენინის სახელობის  
პიონერული ორგანიზაციის  
50 წლისთავი

მ. გვაჯია.

სამშობლოს ცის შველები.





# გეოქეპელებითი კოლექტივის ეთიკა

მიხეილ ზილოვი

«Я, как единица, ничего не могу, но мы, как сплоченная группа энергичных тружеников можем все».  
А. П. Ленский.

«Один из нас или несколько ничего сделать не смогут без объединения всей группы, всего, что в ней есть истинно артистического, в одну сплоченную общей массой».  
А. И. Южин.

«Сначала один — я сам. Потом двое — я и единомышленник, потом четверо, восемь, шестнадцать и т. д. ...Если в первый год у вас создается группа только из пяти-шести человек одинаково понимающих задачу, всем сердцем преданных ей и неразрывно идейно связанных между собой, будьте счастливы и знайте, что ваше дело уже выиграно».  
К. С. Станиславский.

თეატრალური ხელოვნება თავისი ბუნებით კოლექტიურია. იგი სხვადასხვა პროფესიის მუშაკთა შრომას აერთიანებს. ამით არის გამოწვეული თეატრის ორგანიზაციული ფორმების სირთულე და მრავალფეროვნება, შემოქმედებითი კოლექტივის აღზრდის პრობლემის წამყვანი მნიშვნელობა.

კ. ს. სტანისლავსკი წერდა: „... თეატრალური ხელოვნების მსხვილი ორგანიზაციული ფორმები, პირველ რიგში მოითხოვს კოლექტივის სათანადოდ მომზადებულ და ჩამოყალიბებულ შემადგენლობას, რომელსაც ძალუძს მათი განხორციელება. ეს შემადგენლობა მე წარმოდგენილი მყავს, არა როგორც ადვილად შესაცვლელი ნაწილების მქაანიკური კავშირი, არამედ როგორც ორგანიზაციული სისტემა, რომლის ყოველმა წევრმა მტკიცედ იცის თავისი ადგილი, მოქმედების სფერო და მასზე დაკისრებული პასუხისმგებლობა“.

წინამდებარე შრომა ეხება შემოქმედებით თანამოაზრეთა კოლექტივის ეთიკური აღზრდის ძირითად პრობლემებს. მასში განხილულია იდეურ მიმართულებასთან, სპექტაკლების მსატერულ ხარისხთან, მსახიობისა და რეჟისორის ოსტატობის ტექნოლოგიასთან დაკავშირებული საკითხები.

მოსმრების სამხატვრო თეატრმა ძალიან მალე დაიკავა წამყვანი ადგილი რუსულ თეატრში. მხატვის შექმნის მაგალითზე მკაფიოდ გამოჩნდა ერთიანი იდეური ნორმების, კარგად გამოკეთილი სასოგადოებრივი პოზიციების, ნათელი და მყარი მსატერული პრინციპების, ზუსტად დასახული სარეჟერტუარო ხაზის მქონე კოლექტივის უპირატესობა. მხატვისთვის წერდნენ იმ დროის საუკეთესო დრამატურგები ჩხეთვისა და გორკის მეთაურობით. ამ თეატრის ხელოვნებამ საყოველთაო აღიარება მიიპოვა და იგი განმსაზღვრელ გავლენას ახდენდა მთელი რუსული მსატერული კულტურის განვითარებაზე.

მნიშვნელოვანია გაირკვეს: რა ნიდაგზე შეიძლება აღმოცენებულიყო ასეთი მსატერული ორგანიზმი? სტანისლავსკი პირდაპირ მიუთითებს მსატერული პრინციპების თანმიმდევრობაზე, რომლებიც საუქცლად დეიდო ახალ თეატრალურ საქმეს: „გადაწყდა, უნდა შექმნილიყო სა-



ხალხო თეატრი დაახლოებით იგივე ამოცანებითა და იმავე პლანში, როგორც ციფრებდა ოსტრეგისი. ძირითად შემოქმედებით ამოცანად წამოიწია სპექტაკლის პარმონიული მთლიანობის მიღწევა, რაც მთლიანად მხატვრულ ჩანაფიქრს უნდა დამორჩილებოდეს<sup>11</sup>.

მომავალი თეატრის ორგანიზატორები თვლიდნენ, რომ მის შემოქმედებაში უნდა ასახულიყო და შემდგომ განვითარებულიყო გოგოლისა და შიგუნიკის ტრადიციები. სტანისლავეს მიერ თეატრის შესანიშნავ ოსტატობა ღრმად რეალისტური ხელოვნებიდან იღებდა თავისი სისტემის შემქმნისთვის საჭირო მასალას.

მსოფლიოს სამხატვრო თეატრის შექმნის ისტორია და მისი არსებობის პირველი რამდენიმე ათწლეული შეიძლება გამოვადგეს კარგ მაგალითად, თავისებურად „იდეალურ მთვლელად“ შემოქმედებით თანამოსწრეთა თანამედროვე კოლექტივის აღსაზრდელად. აი, რას წერს კ. სტანისლავესი ნემიროვი-დანიჩენოსთან თავისი პირველი, თვანებესაათიანი საუბრის შესახებ: „სახლთა მსოფლიო კონფერენცია თავის მნიშვნელოვან სახელმწიფო საკითხებზე არ მსჯელობდა ისეთი სისუსტით, როგორც ჩვენ განვიხილავდით მომავალი საქმიანობის საფუძვლებზე, წმინდა ხელოვნების საკითხებს, ჩვენს მხატვრულ იდეალებზე, სცენურ ეთიკას, ტექნიკას, ორგანიზაციულ გეგმებს, მომავალი რეპერტუარის პროექტებს, ჩვენს ურთიერთდამოკიდებულებას“<sup>12</sup>.

„მისა და ისე, რომ ორგანიზაციულ საკითხებში დამოუკიდებლად ვმუშაობდით, მაგრამ ერთმანეთს მუდამ ვეხმარებოდით. მისთან საერთო გეგმონდა. მხატვრული რეალობა, ავტორის ჩანაფიქრის ღრმად გახსნა და შეუძლებარი ბრძოლა სცენაზე შეტანაში და ცხოვრებაში — ბოჰემასთან“ — იგონებდა გ. ი. ნემიროვი-დანიჩენო სტანისლავესისთან მუშაობის პირველ წლებზე<sup>13</sup>.

ცნობილია, რომ ყველაფერმა ამან რეალური განხორციელება პიკვა სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით პრაქტიკაში. თეატრის ხელმძღვანელები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდნენ საქმის ორგანიზაციულ მხარეს, პირველ რიგში კი თეატრის შემოქმედებით პროცესთან დაკავშირებულ საკითხებს. უმთავრესი ამოცანა მაინც თეატრის ხელოვნება იყო.

თავიდანვე მკაფიოდ გაიყო ახალგაზრდა თეატრის ორი თანამართლებელი დირექტორის გაგონებათა სფერო. მხატვრულ-სადადგმო საკითხების ინიციატივა და ვიკტოს უფლბაი ეუთვნებდა სტანისლავესის, სარკურტუარო და საორგანიზაციო შემოქმედებით საკითხებს განაგებდა ნემიროვი. ისინი ერთმანეთს აესებდნენ. მხოლოდ ამ ორი გამოჩენილი თეატრალური მოღვაწის შემოქმედებით და ორგანიზატორული გამოცდილებით შერწყმამ განსაზღვრა ახალი საქმის ბრწყინვალე წარმატება.

თუმცა სფეროების ეს მიზანგანად გამართლებული და მიზანმიმართული განაწილება ყველაფრის მშვიდად როდი ხორციელდებოდა. თეატრის ცოცხალ პრაქტიკაში ეს ორი ხელმძღვანელი არაერთხელ მიუყვანია უთანხმოებადმდე. ნემიროვი თავის თანამშრომლობის პირველი წლების შემდეგ

სახებ წერდა სტანისლავესის: „მეშინოდა ყველაზე სამინელი ამის — გაურკვევლობის... ეს ძალზე საშინოა, ვინაიდან მხოლოდ ჩვენი ერთობით და სიხსლოვით შეიძლება ამ საქმეში წარმატების მიღწევა. მე უკეთესად არაფრის გაკეთება არ შემიძლია. თქვენი უკეთესად შეიძლება, ოღონდ უფრო ნაკლები, ვიდრე ჩემთან ერთად“.

ყურადსაღებია ვლ. ნემიროვი-დანიჩენოს გულწრფელი თანხა. იგი გამოხატავს ეჭებს ყოველგვარი რთული სიტუაციიდან და აქტიურად ესწრაფვის „ურთიერთობის გაგროვებას“, ხელს უწყობს შესარჩევად. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამ ორ შემოქმედს შორის კონფლიქტისა და ურთიერთობის ვართულება არ იყო მათი მუშაობის განმსაზღვრელი. ღრუბლები არც თუ ისე ხშირად იყრიდნენ თავს, ნათელი დღეები სჭარბობდა და მაშინ კარდინალურად იცვლებოდა წერილობითი შინაარსი. „ქვირფასო კონსტანტინე სერვისი ძველ... მინდა გიხსნათ ყველაფერი, რასაც ვგრძნობ თქვენს მიმართ. მინდა გიხსნათ, რომ მწველად მოიქცებება კიდევ ვინმე, რომელიც ასე გრძნობდეს თქვენი ბუნების კეთილშობილებას, საქმიანობაში თქვენს წმინდა დამოკიდებულებას, არავითარი წვრილმანი არ ანაგვიანებს თქვენს დელოკატურ დამოკიდებულებას იმათი სულის სათუთ სიმებთან, ვისთანაც თქვენ მუშაობს გისდებება“<sup>14</sup>.

მხატვლთა ახალგაზრდა კოლექტივის წინაშე ამ წლებში უთუთოდ იდგა შემოქმედებითი, სასოფლოებრივი და პირად ცხოვრების მალალი ეთიკური მოთხოვნებიანი. ამ ეთიკური მოთხოვნების ნორმად ქვეყა ამა თუ იმ თეატრალური კოლექტივისთვის გულისხმობს ყველაზე უფრო ოპტიმალური პირობების უზრუნველყოფას შემოქმედებითი მოღვაწეობის წარმატებისთვის.

ფართოდ ცნობილი მორალურ-ეთიკური კრიტერიუმები: „ერთი ყველასათვის — ყველა ერთისთვის“, „ვიყვარდეს ხელოვნება შენში და არა შენი თავი ხელოვნებაში“, ერთიანი მხატვრული დამოკიდება ყველასათვის — დიდისა და პატარისთვის, მომთხოვნელობის მალალი საერთო საქმიანობის, სახელმძღვანელო იქნენ, მაგრამ არა აუცილებლობად.

სტანისლავესისა და ნემიროვი-დანიჩენოს მიმოწერებში კარგად არის ასახული მხატვის მამონდელი კოლექტივის საქმიანობის კვიზატიკურა. ერთხელ, მსახიობის ავადმყოფობის გამო, სპექტაკლი შევიკავს და დანიშნეს მანუქმანის „ჩაიბრული ზარა“. პერიზის ცენტრალურ როლს ამ სპექტაკლში სტანისლავესი ასრულებდა (ეს როლი ერთი ურთულესთაგანი იყო მის რეპერტუარში).

სტანისლავესი ვადლოლი იყო სამუშაოთი და უარი თქვა თამაშზე. იმ დღეს სპექტაკლი საერთოდ გააუქმეს. ეს არარეგულბრივი ამბავია თეატრის პრაქტიკაში საერთოდ. სანტეგრესია როგორი რეაგირება მოხსნია მხატვრული ნემიროვიმ, რომელიც პასუხს აეცადა თეატრის სამხატვრო-ორგანიზაციულ საქმიანობაზე?

აი, რას წერს იგი სტანისლავესის მისი ასწან-განმარტების პასუხად: „გადადებული სპექტაკლი — სამართებრივი თეატრისთვის. მაგრამ ყველაზე მთავარი, რამაც სა-





სოწარვეთილებაში ჩამავდო, ის არის, რომ ჯერ ერთი, თქვენ მასწავლებელს იყოსეთ, ე. ი. იფიქროთ, რომ დაიწყებოდა მიმხარელობა და, მეორეც, რომ თქვენს მდგომარეობით ხართ ხელშეუხებელი... მაგრამ თქვენმა წერილმა კვლავ გამომაფიხნა და კვლავინდებურად გეძლიათ.

გაჯანსაღებთ 50 მანეთით, რომელსაც თქვენი ხელფასიდან გადამეფუნებთ რუსეთის თეატრალური საზოგადოებას საქვედრებლად მიზნით. ამასთან ერთად შეგიტანა შენიშვნების წიგნი, იმისთვის კი არა, რომ თქვენ ძალა არ შეეწყვედა თამაშის, პირებით, მე ვწერ, რომ მასთან თქვენი, რომ აქვინ, როგორც რეჟისორი და როგორც აქტიორი, დაძაბული შრომისაგან გადაღლილი იყავით, არამედ იმისთვის, რომ თქვენ არ გაამაფრთხილოთ სპექტაკლის შეუკვლის შემთხვევაში არ დაშინებინა „ჩაძირული ზარი“.

ამის შესახებ მსახიობებსაც ვუთხარი. ზოგიერთებს შეეშინდა, რომ გამიზარდებოდით, მე ვუპასუხე: თავს ვდებ, რომ ე. ს. გამიგებს და გამამართლებს, და თუ ოდესმე უყურადღებოდ მოვივიდით რეჟისორს და იგი მოითხოვს ჩვენს საზღაურს, დავემორჩილები. ეს კეთდება სა-შეგნებლად მომავლისთვის და სხეულისთვის<sup>6</sup>.

მოყვანილი წერილიდან შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ახალი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ორგანიზებას მარტო ნებიროფინი-დანჩენკო ახდენდა. ეს არ იქნება სწორი. კ. სტანისლავსკის შემოქმედებით შემეგვიდრებოდა; ესევედრებოდა მრავალ მავალით, რაც ადასტურებს სტანისლავსკის ყურადღებას თეატრის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პრაქტიკულ მხარისადმი. ამასვე ადასტურებს ნ. გორჩაკოვის წიგნი „ე. ს. სტანისლავსკის რეჟისორული გაკეთილები“, სადაც სათანადოდ არის შეფასებული სტანისლავსკის, როგორც რეჟისორი-დიპლომატი, როგორც სამხატვრო თეატრის კოლექტივის მხატვრული ხელმძღვანელისა და აღმზრდელის მოღვაწეობა.

ეთიკურ მოთხოვნებებს სტანისლავსკი ყოველთვის უკავშირებდა მსახიობის საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ აღზრდას.

„მყარად უნდა ვიცოდეთ, რომ ჩვენი ხელთიფლება კოლექტივობა, სადაც ყველა ერთმანეთსა და ერთადღებულად, — წერდა სტანისლავსკი შემოქმედებითი ახალგაზრდობისადმი მიმართულ ერთ-ერთ თავის სტატიაში — ყოველგვარი შევდომა, ბოროტი სიტყვა სწამალავ ყველა და მასაც, ვინც ის სწავლავს გამოანთინა.“

...მხოლოდ სიყვარული და მეგობრობის ატმოსფერო, მხოლოდ ამხანაგურ სამართლიან კრიტიკას და თვითკრიტიკულ გაიზრდებინა ტალანტები, ადამიანები რომ შეეკავშირებოთ, საქმირა უფრო ნათელი და მტკიცე საფუძვლები, როგორცაა: იდეები, საზოგადოებრიობა, პოლიტიკა<sup>7</sup>.

ყოველივე ზემოთქმული დღესაც ძალაშია. საქმე იქნება ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნას თეატრის, ასე რიგად ხელს რომ შეუწყობს თანამოაზრეთა კოლექტივის აღზრდას და რაც დღეს ასე აუცილებელია გემბისმერი თეატრის ნაყოფიერი მუშაობისთვის.

აქ უნდა დავთანხმდეთ კ. პობოვის იმას, რომ სტანისლავსკის შემოქმედებითი მეგვიდრებობიდან ჩვენი თეატრების მიერ პრაქტიკულად ყველაზე ნაკლებად თასიხებულა ის სწორედ შემოქმედებითი ურთიერთობის ეთიკური ნორმები. რატომღაც მათ ადამიანს მორალური აღზრდის საკითხებს აუვიწყრებენ. ამასმა მთელი რიგი ჩვენი თეატრალური კოლექტივების შევდომა: მსახიობის ეთიკა განსაკუთრებით მისი ტექნოლოგიისაგან (ხაზვასმა ჩვენია, მ. ზ.).

სტანისლავსკის ჩაფიქრებული ჰქონდა წიგნი იტიკისა

და დისციპლინის საკითხებზე, მაგრამ, სამწუხაროდ, იმერს განახორციელა. „შენიშვნები ეთიკის საკითხზე“, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგ გამოქვა, მთავალი წიგნის მხოლოდ ერთი ნაწილის ჩაბაწერება. მიუხედავად იმისა, რომ ამ წიგნს ყველა იცნობს, იგი ჯერ კიდევ ვერ იქცა კანონად ჩვენი თეატრალური კოლექტივებისთვის.

სამხატვრო თეატრის საბოლოოდ ჩამოყალიბებისა და განმტკიცების შემდეგ თეატრთან იქმნება სტუდები, სადაც თავს იყრის ნიჭიერი ახალგაზრდობა.

ეს სტუდები ე. წ. შემოქმედებითი ლაბორატორიები იყო. სტანისლავსკი სტუდიებიდან მუშაობისას ცდილობდა მის მიერ აღმოჩენილი მსახიობის შემოქმედებითი ბუნების ობიექტურად კანონების პრაქტიკულ ათვისებას. აქედან ყალიბდებოდა სტანისლავსკის წყვილის სისტემა, რამაც საყოველთაო აღიარება მოიპოვა და ეთიკურყოფილ გაგვიტანა იქონია მრავალი მსახიობის თეატრალური ხელოვნების განვითარებაზე.

ამ სტუდიაში იზრდებოდა სამხატვრო თეატრის დასის ღირსეული ცვლა. პირველი სტუდიის ორგანიზებას და ხელმძღვანელობას სტანისლავსკის უახლოესი თანამშრომელი და შემოქმედებითი თანამოაზრე იყო ლ. ა. სურდოვიცი. სტუდიის შემოქმედებითი ცხოვრება განსაზღვრავდა მალად ეთიკური ნორმები. ამაზე ერთ-ერთი სტუდიელი — ბ. სუშკოვი წერს: „რას გვასწავლიდა სურდოვიცი და რა შერჩა ჩვენს თეატრს? იგი გვასწავლიდა: „კოლექტივი... თეატრში არ არის უნიშვნელო საქმეები, აქ ყოველი საქმე მთავარია. ძირითადი თეატრში არის ყურადღება თითოეული ადამიანისადმი. თითოეულს მუშაობა თეატრის მუშაობაში მთლიანად და თეატრის მუშაობაში მთლიანად არის თითოეულის მუშაობა“.

მალად ეთიკური ნორმები განუყოფელი იყო ახალგაზრდა სტუდიელთა შემოქმედებისაგან და წარმოადგენდა არა დეკლარაციას, არამედ — გესს შემოქმედებისაგან. მავალითთვის ავიღეთ ე. ვახტანგოვის მოთხოვნებიდან პარადის მონაწილეობისადმი „მხატვის“ მესამე სტუდიის სპექტაკლში „პრინცესა ტურანდოტი“. ამ სცენაში აისახა არა მხოლოდ გამოჩენილი ოსტატის შემოქმედებითი და ეთიკური პრერეკა, არამედ მისი მოქალაქეობრივი პიროვნება ახალი, რეალუციით შობილი, ხელოვნების საკითხებში.

ე. ვახტანგოვის შვიდი მოთხოვნა: 1. ბეკითის. 2. აქტიორის, შემოქმედის სრული თვითდაჯერება. აქედან — საკუთარი ღირსებების შენება სრულ მოკვლასთან ერთად. 3. არაერთი „თავის მოსაწყობა“ და არაფერი მოწვევებით. მე თქვენი მსახური ვარ და მე ვარ ამაყი, უსაზღვროდ ამაყი ვარ იმით, რომ ვარ ხალხის საყვარი. 4. სისუბუტე და სიწმინდე ყველაფრისა: აზრის, სიტყვის, დივიციის, ხმის, მოძრაობის. 5. სრული ორგანიზება სცენაზე. არაფერი მოსაშვეუწობი, ზედმეტი: მავალითად, ფეხის შენაცვლება სცენაზე დანაშაულია; მეზობელთან ავალის მშენა კიდევ უფრო დიდ ციოდაა; ამის გამეფი თვლილი თავს სწრაფი (ერთი კვირით დასტოვებს სტუდიას). ერთმანეთის გადახედვა იქ, სადაც ეს აგრძალულია, ჩვენი წესების უსუმი დარღვევაა და განიხილება როგორც ჯავარი თავგასულობის აქტი. ხაზის დარღვევა ნიშნავს საკუთარი უნიჭობის აღიარებას. 6. რიტმისა და სიმეტრიის დარღვევა იმნებას — ჩაკლა შენში მხატვარი. 7. პარადზე პასუსს ვაგებ (და ვსჯი!) მე, ვახტანგოვი<sup>10</sup>.

სასყიდის ალბომურად და თანამედროვე ჟღერს გლენემიროფინი-დანჩენკოს სიტყვები ურთიერთობის აუცილებლობაზე თეატრში ერთობლივი მუშაობისას. თეატრის ყველა რანგის ხელმძღვანელი, დირექტორიდან და მთავარი რეჟისორიდან დაწყებული და მხატვრულ-სადამამო,



ადმინისტრაციული, ანდა მომსახურე საამქროების უფრო-სხრდა დამოაგრებულს, შეიძლება თამამად შევთავაზოთ ეს ბრძნული ჩვევები. შედგებიც არ დააყოფებენ. ნემროვიჩი მხატვის საბჭოს წევრდა: „როგორც თეატრის მმართველი, დავრწმუნდი, რომ საჭიროა ვინდობოდ ვვივალა, ვისთანაც მინდებდა მუშაობა, დაწყებულ პიესის ავტორიდან, ვისზეც შევაჩერე არჩევანი, რეჟისორს, მსახიობს, ვლექტორტემათსა და ა. შ. უამისოდ შეუძლებელია თეატრში საქმიანობის წარმატება“<sup>11</sup>.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია თეატრში ხელმძღვანელი პირების ავტორიტეტის განმტკიცების პრობლემა. სულ ერთია, რას ხელმძღვანელობენ ისინი, კოლექტივს მთლიანად თუ მის ცალკე განყოფილებებს.

მივმართო სტანისლავსკის რეკომენდაციებს ამ საკითხზეც. იგი წერს, რომ დიდიკუთხედი ხელმძღვანელი თანამდებობაზე ამა თუ იმ პირის ვარგისიანობაზე უნდა ხდებოდეს მის დანიშნავად, ხოლო თუ არჩევანი გაკეთდა, კოლექტივის თითოეთლი წევრის მოვალეობაა, ხელი შეუწყოს არჩეულს ავტორიტეტის განმტკიცებაში. რამდენადაც უფრო გამოუცდილი და სუსტია ახლად არჩეული ხელმძღვანელი, იმდენად მეტი მხარდაჭერა ესაჭიროება მისიანაგებიდან.

თეატრში დღეს სრულიად განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება რეჟისორს, არა მარტო როგორც მსატრეულ ხელმძღვანელსა და ორგანიზატორს, არამედ როგორც შემოქმედებითი კოლექტივის ძირითად აღმზრდელს. რეჟისორი იკრებს თანამოაზრეებს, მან პირველმა უნდა გამოაზნოს საერთო მხატვრული ენა მსახიობებთან, გამოიშუბოს იღვერე-შემოქმედებითი მოხივივანი ერთიანი შეხედულებანი თეატრალური ხელოვნების ამოცანებსა და სარეჟისორი ხაზზე. მან უნდა ეთოს და მიავგოს მსახიობებთან ერთად მხოლოდ ამ თეატრისათვის შესატყვის სცენურ ხერხებს.

ცნობილია, რომ თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში რუსეთში XIX საუკუნის ბოლოს გამოიწვია რეჟისორის გამოყოფა დამოუკიდებელ პროფესიად. მანამდე რეჟისორის ფუნქციები (ნაწილობრივ) ასრულებდნენ დასის წამყვანი მსახიობები, რომლებიც მხატვრული ავტორიტეტით სარგებლობდნენ. როლების განაწილებასა და სპექტაკლის დადგამაში აქტიურად მონაწილეობდა პიესის ავტორი, განსაკუთრებით მაშინ, როცა პიესის ავტორი გამოიწვილი მწერალი (ოსტროვსკი, გოგოლი) იყო. იმ ხანებში იმპერატორის თეატრების დამამზრე ხასიათის საორგანიზაციო-შემოქმედებითი მოვალეობას ე. წ. „რეჟისორი“ ასრულებდა.

პროფესიონალმა რეჟისორმა მთლიანად აიღო თავის თავზე სპექტაკლის დადგმის ხელმძღვანელობა და, როგორც წესი, შემოქმედებითი კოლექტივის სათავეში ჩაიდაც. ეს ყველაზე თვალსაჩინოდ გამოჩნდა ისევ და ისევ სამხატვრო თეატრის პრაქტიკაში. სწორედ ამ თეატრში აღმოცენდა და განვითარდა რეჟისორი, როგორც სინთეზი დრამატურული მასალის, მსახიობთა, მხატვრისა და კომპოზიტორის შემოქმედებითი ჩანაფიქრის ერთიანი მხატვრული გადაწყვეტისა. „რეჟისორ-დირექტორი, რეჟისორის ერთიანი ნება-სურვილი — აი, რომ განსხვავებულია ძირითადად ჩვენი ანალი თეატრი ძველისაგან, — წერდა ნემროვიჩი, ეს განადა მრავალი წლის მანძილზე ასაღვაწურდა სამხატვრო თეატრის წინააღმდეგ მუარე გამომდომების საგანი. სტანისლავსკიმ თავისი რეპეტიციებით, და თუდაც შე, ჩავივლით ხელში რეჟისორის ძალაუფლება. რეჟისორი სამსახურანი არსება:“

1. რეჟისორი — განმმარტებელი; ამავე დროს იგი უნ-

და ასწავლიდეს თამაშს; მას შეიძლება ვუწოდოთ სტრუქტურულ სორ-მსახიობი, ანდა რეჟისორ-მედავოგი;

2. რეჟისორი — სარკე, რომელიც ასახავს აქტიორის ინდივიდუალურ თვისებებს.

3. რეჟისორი — მთლიანად სპექტაკლის ორგანიზატორი.

საზოგადოება იცნობს მხოლოდ რეჟისორის მესამე სახეს, ვინაიდან მას ხელაფს ყველაფერში: მიზანსწეებში, დეკორატორის ჩანაფიქრში, ხმაში, განათებაში, სახალხო სცენების თანხმონდობაში. რეჟისორ-ინტერპრეტატორსა და რეჟისორ-სარკეს მაყურებელი ვერ ხელაფს. იგი მსახიობში ჩიკარავა“<sup>12</sup>.

საინტერესოა სტანისლავსკის აზრი თანამედროვე თეატრის რეჟისორზე, როგორ პროფესიულ მოთხოვნებს უნდა აკმაყოფილებდეს იგი და რა პირობებია საჭირო რეჟისორული ცვლის აღსარდელად.

„შეუბნებთან, რომ საჭიროა რეჟისორების შექმნა. უნდა იყოს, რომ ეს საკითხი ჩემთვის ყოველთვის გაურკვეველი იყო. გაბოცდებოდა ვიცი, რომ რეჟისორის შექმნა არ შეიძლება, რეჟისორი იბადება. შეგიძლია მხოლოდ შეექმნათ კარგი ატმოსფერო, რომელშიც გაიზარდება რეჟისორი. თანამედროვე რეჟისორზე შეფასებულია რეჟისორ-მასწავლებელი, რეჟისორ-მხატვარი, რეჟისორ-ლექტორი, რეჟისორ-ადმინისტრატორი“<sup>13</sup>.

როგორც ვხედავთ, მხატვის ორივე ხელმძღვანელის აზრი რეჟისორის ფუნქციებზე ერთმანეთს უახლოვდება.

დღესაც მთავარი რეჟისორისა და იმავე დროს თეატრის დირექტორის, ე. ი. კოლექტივის სრულუფლებიანი ხელმძღვანელის, პრობლემა კვლავ იმდენად თეატრალური საზოგადოებრიობის ყურადღებას. აღნიშნული პრობლემა ცხარე დისკუსიის საგანად იქცა ჟურნალ „ტეატრის“ (1970 წ., № 10) ფურცლებზე. მოკაბათა ნაწილი მოითხოვს, თეატრების ხელმძღვანელობა გადაეცეს მთავარ რეჟისორებს, მეორე ნაწილი ამატა წინააღმდეგობა ასეთი ინსტიტუტის შექმნასა. საბჭოთა თეატრის პრაქტიკაში ცნობილია არა ერთი მაგალითი, როცა მთავარი რეჟისორები წარმატებით ხელმძღვანელობენ თავიანთ კოლექტივებს. ეს მიზეზი საქმის ცალმხრივი გადაწყვეტაა. იგი ნაყოფიერია ამ შემთხვევაში, როდესაც მთავარ რეჟისორს განაწილ ხელმძღვანელებისთვის აუცილებელი თვისებანი და როდესაც ეს თვისებანი განმტკიცებულია გამოცდილებითა და ნიჭური დირექტორ-განმარტებლებით.

სტანისლავსკის აზრით, თეატრი, რომელიც კულტურულ მისიას ასრულებს, თავის მოღვაწეებს ღიდ მითხოვბებს უყენებს. ასეთი დაწესებულების დირექტორ-განმარტებლებებს უნდა ჰქონდეს ტალანტი, კარგად უნდა იცოდეს თავისი საქმე, ესმოდეს ხელოვნება არა მარტო როგორც კრიტიკოსი, არამედ როგორც მსახიობს, რეჟისორს, მასწავლებელს, დამდგმელს, ლიტერატორს, ადმინისტრატორს. უნდა იცოდეს თეატრი თეორიულად და პრაქტიკულადაც. იცოდეს სცენის მოწყობილობა და თეატრის აპრაქტიკურა, ესმოდეს მასების ფსიქოლოგია, მსახიობისა და სცენის სხვა მოღვაწეთა მისებლები. მსახიობის ბუნება და ფსიქოლოგია, შესი შემოქმედებითი საქმიანობისა და ცხოვრების მოთხოვნილებანი, იყოს განაილებული ლიტერატურაში, ჰქონდეს მასელი თვალთ, ტაქტი, ადმინისტრაციული მოხერხებულობა და კიდევ მრავალი სხვა რამე. ყველა ეს თვისება იშვიათად არის თავმოყრილი ერთ ადამიანში. ასეთი იყო ვლადიმერ ივანეს ძე ნემროვიჩი-დანჩენკო“<sup>14</sup>.



ეს უდავოა. განა ჩვენს თეატრების ბევრი დირექტორი სრულად აკმაყოფილებს ამ მოთხოვნებს?

თანამედროვე თეატრში, რეჟისორის როლთან დაკავშირებით, უნდა ითქვას, რომ ყველაზე ნიჭიერი რეჟისორის ცდა — შექმნას თანამოსურთა კოლექტივი — შედეგს ვერ მოიტანს, თუ იგი დასმით ვერ მიიხვედრება შეხვედრების განმარტებებს. მხოლოდ ისეთ შემთხვევაში გაიზრდება თანამოსურთა რაოდენობა გეომეტრიული პროპორციით, როცა ერთნაირად ესმით ამოცანა. ამას წინასწარმეტყველებდა სტანისლავსკი.

უჩუბრალოდ გვიხსენებდა ა. პ. ლენისკის სიტყვები, რომლითაც მან მიმართა მცირე თეატრის დასს 1907 წელს, როდესაც სათავეში ჩაუდგა მას: „რაც უნდა დიდი, მგზნებარე იყოს თეატრისთვის საკვიბოების მოტანის ჩემი სურვილი, იგი მხოლოდ სურვილია დარჩენა, თუ თქვენ აქტიურად არ შემოწმობთ ხელს... ჩვენს შორის ბევრი მოიძებნება, ვისაც გულწრფელად უყვარს პირადი საქმი, მაგრამ საერთო საქმის ქუჩაში არ იტი გულშემატკვარები (ხაზგასმა ჩვეინა — გ. ზ.) ძალიან ცტაა“<sup>13</sup>.

სამუშაოაო. ამ სიტყვებს დღესაც არ დაუკარგავთ თავისი მნიშვნელობა. ბევრი მსახიობი თეატრში თავის ბედს ზრუნავს და საკუთარ ძალებს მიმართავს თეატრალურ კოლექტივში თავის დასამკვიდრებლად. რასაკვირველია, მუშაობისაგან მხოლოდ მაშინ შეიძლება მოითხოვოთ ერთგულად, თუ იგი იგრძნობს თეატრის ხელმძღვანელთა და მთელი კოლექტივის სრულ დანერგულებას, ყურადღებას მისი შემოქმედების ბედსადმი, მისი ინტერესებისადმი.

თოლი როლია თეატრში ასეთი მფლობელობის მადლებსა, მაგრამ აუცილებელია წარმატებისთვის და ძალების დიდ დაძაბვასაც მოითხოვს მთელი კოლექტივისაგან — ხელმძღვანელებისა და საზოგადოებრივი ორგანიზაციებისაგან, უძველესი მუშაობისაგან — თეატრის პატივმოყვებისაგან. თეატრში მოსული ახალგაზრდობა თავის თავზე უნდა გატანოს უფროსი ამხანაგების ყურადღებას, თავიდანვე ჩაებას თეატრის საწარმოო და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, და გრძობდეს პასუხისმგებლობას კოლექტივის წინაშე.

ყოველი თეატრის წარმატებით მუშაობის სასიცოცხლო პირობაა დასის დროული და გეგმიანი შეყვანა ნიჭიერი ახალგაზრდობით. სამხატვრო თეატრის პირველი ათწლეულების ისტორია ადასტურებს ამ მოსაზრების მართაობას. მხატვის დასის ბირთვი ახალგაზრდა მსახიობების ორი ჯგუფისაგან შედგებოდა: მოსკოვის ფილარმონიის საზოგადოების დრამატული განყოფილების აღმარდობები, რომელთაც ასწავლიდა ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩინკო და მოყვარული მსახიობები, რომლებიც შეყვანილობდნენ სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით ლიტერატურისა და ხელოვნების საზოგადოებაში.

1924 წელს თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა. და მასწავლებელმა, მოხუცებისა — ყურადღების ცენტრში. ამასუ საინტერესოდ მოგვითხრობს პ. მარკოვი. ახალგაზრდობა მოსტლისთანვე აქტიურად ჩაებას მუშაობაში. მაგალითად 1926 წლის თეატრის მუშაობა და დადგამზე: ოსტროვსკის „ცხელი გული“, სადაც უფროსები ცენტრალურ როლებს ასრულებდნენ, ახალგაზრდები — ეპიზოდურს, ბოწარშეს, ფიგურებს ქორწინება — პირითი, ცენტრალურ როლებს ახალგაზრდები თამაშობდნენ, „მოხუცები“ — ეპიზოდურს, მ. ბულგაკოვის „ტურბინისა დღემში“ — მთლიანად ახალგაზრდული სპექტაკლი იყო.

მათე ახალგაზრდები თეატრის ხელმძღვანელობაშიც შევიდნენ. 1928 წლის მისიში „პრადვას“ და „იხვეწისაში“ დაიბეჭდა კ. სტანისლავსკის წერილი „მხატვის მზარ-

თელობის რეორგანიზაციის შესახებ“: წერილში გვიხსენებლობთ: „თეატრის სათავეში თანაბარი უფლებებისა მქონე დირექტორია: კ. სტანისლავსკი და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩინკო. თავის მუშაობაში ისინი ყურდნობას საბჭოს, რომელშიც მათს გარდა შედიან: მოსკოვის, ვარსოვლის, ლუბსკის, ლეინდოვის, თარხანოვის, პოდკორნი, კაროვი, ბატალოვი, ზავადსკი, მარკოვი, სახნოლოვი, სუდაკოვი, ხმელოვი, პრუდინი (14 ადგილიდან 7 ახალგაზრდების უჭირავთ — მ. ზ.) ან სამკუთხე ვაშოვი თეატრის მმართველობა, რომელშიც შევიდნენ: ბატალოვი, ზავადსკი, მარკოვი, პრუდინი, სუდაკოვი, ხმელოვი (აქ უკვე ყველა ადგილი ახალგაზრდებს აქვს დაიშობილი — მ. ზ.)“<sup>14</sup>.

ასეთი რეორგანიზაციის მიზანი, როგორც სტანისლავსკი უნდა, იყო ის, რომ თეატრის მმართველობა მიეზნეოდა დასის ის ნაწილს, რომელშიც ხელადღენ თეატრში მემკვიდრეობს, და რომლებიც მათ უფრო ნათლად აგრძნობინებდნენ თანამედროვეობას.

ასეთი შორსმჭვრეტელოვი გადაწყვეტილება კომენტარებს არ საჭიროებს. მაგრამ ვასაოცარია სითამამე თეატრის ხელმძღვანელებისა, რომლებიც მმართველობას გადასცემდნენ თეატრში ოთხი წლის წინ მოსულ სტუდენტებს. ამასუ უნდა დაფიქრდნენ ჩვენი დღევანდელი თეატრების ხელმძღვანელები.

ყოფილი სტუდენტები გაჟაკვდებოდნენ თეატრის დაზარსებულ შესანიშნავ „მოხუცებთან“ შემოქმედებით ურთიერთობაში, პირველადი წლიდან გრძობდნენ პასუხისმგებლობას თეატრზე.

უფრო გვიან (20 წლის შემდეგ) მხატვის ახალმა ხელმძღვანელობმა საჭირო შორსმჭვრეტელოვან ვერ გამოიჩინა, ვერ გაყავა თავისი ბრძენი მასწავლებლების მაგალითს, ანდა, უზრალოდ, დროულად ვერ შეივრნო დასში ნიჭიერი ახალგაზრდების მიზიდვის „მოწოდებითი მოთხოვნის“ შესაძლოა, სწორედ ის ახალგაზრდობა, უფრო გულისხმიერი იყო თანამედროვეობისადმი, შესწავლა მხატვის დასის მეორე თაობის მიერ დაგროვილი მხატვრული გამოცდილების“ წარმატებითა და მადლიერებით აღქმის უნარი.

შესაძლოა, მხატვის სკოლა-სტუდის კედლებში აღზრდილი ოლგე ეფრემოვის ჯგუფი გასდლათ ის პოტენციური რეზერვი, რომელიც იღრსი იყო მათი შემოქმედებითი მემკვიდრეობისა. ამ ახალგაზრდა მხატვლებს ბევრი რამ ჰქონდათ სათქმელი, გააჩნდათ საკუთარი თქმა ხელოვნებაში.

მათ 1956 წელს ჩამოყალიბების ახალგაზრდული თეატრის „სოვრემენიკი“, სადაც ფაქტიურად აგრძელებდნენ მხატვის საქმიანობას.

მართალია, თ. ეფრემოვი და „სოვრემენიკის“ რანდენივე წამყვანი მსახიობი დღეს უკვე მხატვის არიან, მაგრამ, ვფიქრობ, რომ იგი იძულებული ოღონსძიება იყო და არა მიხერსებად წასული თეატრალური, ორგანიზმისათვის „ახალი სისხლის“ შეტრების შეგნებელი საჭიროება. ეს გაცილებით ადრე და უფრო გაბედულად უნდა მომხდარიყო.

ჩვენი თეატრალური საზოგადოებრიობა აქტიურად მსჯელობს შექმნილ მდგომარეობაზე: თ. ეფრემოვს ანდეს მხატვის ხელმძღვანელობა, „სოვრემენიკიდან“ მასთან გადადიან მისი თანამოსურნი. რას მოუტანს ეს სამხატვრო თეატრს? როგორ იმოქმედებს ეს ეფრემოვის ბეჭედი, „სოვრემენიკის“ კოლექტივი გაუძლებს ასეთ დაზარატს, თეატრის შეიარაღებებს მათეურობის სიმამათა და აღიარებას. ეს კოლექტივი უკანასკნელ ხნებამდე ძალზე მეგობრულად, აქტიურად მუშაობდა, გაიხსნოთ საბჭოთა სახელმწიფოს შექმნის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი



მათი ნამუშევარი — ტრილოგია: „დეკაბრისტები“, „ნაროდოვოლცები“, „ბოლშევიკები“.

პროგრესის გამოთქმა ხელოვნებაში საერთოდ, და კერძოდ, თეატრალურ ხელოვნებაში, უბრალო საქმე როდია. მაკალითად, ვის შეეძლო გიჟვა წინასწარ იური ლი-ვინიძეს, რომელიც ოცე წლის მანძილზე მანურობდა ვასტანოვის თეატრში, რომ იგი რამდენიმე წლის შემდეგ შევიდოდა ჩვენი წამყვანი რეჟისორების რიცხვში, შემოიყრებოდა თანამოსარგების, გაფართობდა დრამატული თეატრის ჩარჩოებს და ტაგანკაზე შექმნიდა „პოეტურ თეატრს“. თეატრს, რომელსაც ვინა წლებში ბევრს მსჯელობდნენ შემოქმედებით დასულებზე.

თეატრი იქცება თავის რეპერტუარს, თავის თემას, თავის მხატვრულ მაგერას სივალისხური რეალიზმის შემოქმედებით მეთოდის ჩარჩოებში. თეატრის ყოველ ახალ ნამუშევარს აწინა ენერგიული შემოქმედებითი ძაბვის ნიშნები.

ორივე თეატრის დასი ცალ-ცალკე შეადგინა თეატრალურ სასწავლებლებში აღზრდილმა ჯგუფებმა. „სოვრე-მენტიკის“ შემთხვევაში — მხატვის სკოლა-სტუდიისა, მთლო ტაგანკის თეატრის შემთხვევაში — ე. ტაგანკოვის სახელობის თეატრთან არსებული ბ. შჩუკინის სახელობის სასწავლებლისა. ორივე დასი ახლავს ამ სასწავლებლები-დნცებს.

ეს კიდევ ერთხელ ადასტურებს თეატრალური კოლექტივის ფორმირების ასეთი გზის სისწორეს. ამ მხრივ გა-ვიხსენოთ ჩხოტოვის სახელობის თეატრი, ტაგანკის თეატრი და აგრეთვე მიხაილისა და ლინინგრადის უმაღლეს თეატრალურ სასწავლებლებთან არსებული ეროვნული სტუდიების გახსენებებს, რამაც საყვებით გაამართლა. ამ სტუდიების ბაზაზე ჩვენი ქვეყნის მოკავშირე და ავტონომიური რეს-პუბლიკების დედაქალაქებში არა ერთი თეატრი შეიქმნა, რომლებიც დიდ წარმატებით მუშაობენ. გადაჭარბებული არ იქნება თუ ვიტყვი, რომ საჭიოთა თეატრის პირველი ათწლეულის ისტორიაში არა ერთი ნათელი ფურცელი ჩაწერეს სწორედ იმ თეატრალურმა სტუდიებმა, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ მათივე შექმნილი ახალგაზრდა ნიჭიერი რეჟისორები. აქ დავასახელებთ ე. ვასტანოვის, ი. ზავაძის, რ. სიმონოვის, ა. დავის, ნ. ხმელითვის, ნ. ობოლკოვის სტუდიებს.

დაუბრუნოვად კვლავ სამხატვრო თეატრის მდგომარეობას. დღეს ნათლად ჩანს, რომ თეატრის მეორე თაობამ დროზე არ იზრუნა თავის, შემოქმედებით მემკვიდრეებზე. ეს მით უფრო სამწუხაროა იმიტომ, რომ მხატვის და-მხარსნელები თავის დროზე გამოთქამდნენ სერიოზულ შაშვ თეატრით შექმნილების შემდეგ შემოქმედებით ზედხე-დას. „არც ერთი თეატრის მსოფლიოში ისე მაღალ და დაიშ-ლებმა, როგორც სამხატვრო თეატრში“, — ამბობდა სტა-ნისლავსკი 1936 წელს წამყვან მსახიობებთან და რეჟი-სორებთან საუბარში, — იგი შეიძლება დაიშლოს ორ თვეში, ორ დღეებში და მისგან არაფერი დარჩება. ეს ძალზე სუსტი და ნაწი ორგანიზაცია“.

განსაკვივრებელია სტანისლავსკის მომთხვენილობა აქტიურულ მხატვრებასა და მორალურ-ეიკურ სფეროში, მიღწეული შედეგით დაუკმაყოფილებლობა, სრულყოფის წყურვილი, მოწუხებისა და მიმედრებისათვის თავიარი მხატვრული სტილის სფეროში ახალი ამოწმებისა გადა-ცემის მძაფრი სურვილი. დიდი რეალისორი სწორედ ამის-თვის იქცება პრაქტიკულ ბეჭედს:

„სამხატვრო თეატრის ხელოვნება იმგავანაა, რომ მიო-თხვის მედმივ განახლებებს, დაუღალავ მუშაობას თავის თავზე. იგი აგებულია ცოცხალი, ორგანული სიცოცხლის აღდგენა-გადმოქმედებაზე. ვერ ითმენს თუნდაც საუცხოო ფორმებისა და ტრადიციების გაყინვას. იგი ცოცხალია და

როგორც ყოველი არსებული მუდმივ განვითარებასა და მოძრაობაშია. ის, რაც გუშინ იყო კარგი, დღეს უკვე უმარგიაა.“

ჩვენი ხელოვნება ძალიან სუსტია და თუ მისი შემქმნე-ლები შედგინდნენ არ ზრუნავენ და არ სწავნიან მის წინ, არ ანებიარებენ, არ სრულყოფენ, იგი მაღვ კვდება.

...სასოსდები. ყოველი დიდი მსახიობი დროის გარკ-ვეული შუალედის შემდეგ (4-5 წლის შემდეგ) ხელახლა უნდა სწავლობდეს. ხმასაც ხომ უნდა დაეწერა (ის მუ-შავდება დროთა განმავლობაში), სპირთა საკუთარი არ-სების გაუმედადა ქუჩისაგან, როგორცაა, მაკალითად, კიევიკობა, თეიმოფეარობა. მსახიობი ყოველდღიურად უნდა ადევნებდეს თვალყურს აქტიურული კულტურის ამაღლებას და ხუთი-ექვსი წლის შემდეგ კვლავ მიდიოდეს სასწავლებლად. კიდევ ერთხელ ვიმეორებ: არავითარ სამქეტაკულზე არ ვიფიქრობ, მხოლოდ სწავლა და სწავლა. თუ თანახმა ხართ, დავიწყობ სწავლა, არა და დავმოდებო ერთმანეთს ყოველგვარი წყნის გარეშე. თქვენ თქვენს საქმეს იზრუნებდით, მე კი სხვა ჯგუფს შევ-რებ და ვაგაფთებ ნაშნს, რაც ჩემს მოვალეობად მიმაჩნია ხელოვნების წინაშე“.

სტანისლავსკის სიტყვები „არავითარ სამქეტაკულზე არ ვიფიქრობ“ და ა. შ. ფილის როგორც ულტიმატუმში შე-საძლია, სტანისლავსკის თანამებრძოლებმა იგი ბოლო-დე სერიოზულად არ მიიღეს.

როგორც ცნობილია, მან თავისი „მუქარა“ შეასრულა — ბოლო წლებში შვირთა ახალგაზრდობის ჯგუფი და მათ-თან შეკადრებისა ანდომებდა მთელ დროს. შწარვა, მაგ-რა იქ უნდა ვაღიაროთ, ძირითად შემადგენლობასთან კონ-ფლიქტი უკვე ზემოთ მოყვანილ გამართკავებში იგრძ-ნობა.

ამჟამად, რომ ყოველგვარი თეატრალური კოლექტივის ცხოვრება ექიმეობისა განვითარების თიქტიკურ კანონ-ებს და მათი უგალებელყოფა შეეძლებოდა. მათ შორის ძირითადი დადებითი, შემოქმედებითი კოლექტივის დადებითი, ყოველდღიური აღზრდა მაღალდონის, მო-რალური და ეთიკური მოთხოვნების სულსკვეთებით, და-სის თაობა და დროული განახლება.

ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მისწრაფება მხატვის დასის რადიკალური განახლებისადმი 20-იანი წლების შუა პე-რიოდში აუცილებლობით იყო ნაკარნახევი, თუმცა გარე-დან იგი ნაჩქარავი ჩანდა. მხატვის ე. წ. „მოხუციები“ მამინ-ომეც წელს ცენტრით გადაცილებულებით თუ იყვნენ.

გამოცდილი ხელმძღვანელის მასელებმა თვალმა შეინშნა კოლექტივის შემოქმედებითი მოხუციებულობის საფრთხე-აი, რას წყობდა იგი 1924 წელს: „უკავით, პატივ სცემენ, აფხვებენ სწორად დიდ, ფართო და სიცოცხლისუნარიან მხატვს და არა მისი მეფერი კვდობის ხილულ ისტორიას. თუმცა მეფური კვდობა, როგორც ჩვენი ამბობენ, არ არ-სებობს. კვდობა — ყოველთვის ლობია. და ამა რ მეფე-რისაზე შეიძლება დაპარაკი ლობობისა. და ისტორია და-აფხვებს მხატვის სიცოცხლისუნარიანობას და არა მის სიკვდილს“.

1924 წელს ჩატარებულმა როგორმაცადა მხატვის კო-ლექტივის მინიმუმ 20-25 წლით შემატა შემოქმედებითი ძალები. 40-იანი წლების დასაწყისში ეს ვადა გადო-რა. როგორ რეაგირებდა ამაზე ნემიროვიჩი? მოუხდავად ხანდაზმულობისა, იგი აღსაესე იყო ენერგიითა და ძალ-ღონით; დიდი სამ-მული ომის საპაციდელმა ჩვენი თე-ატრები დაზარაშა, ისინი უფრო მეტი პასუხისმეებლობით მუშაობდნენ ძალზე როულ პირობებში. ომის წლებში მხ-ტი სარტოტუმი მუშაობდა, მოსკოვისა და ლინინგრადის აკადემიური თეატრების უხუცესი მოღვაწეები (მათ შორის ნემიროვიჩიც) — თბილისში.



თეატრის შემდგომი ბედი თეფიქრიანებული ნემბრო-ვინი 1942 წლის ივლისში სარატოვში დასს უკუზავის წყ-რილს, რომელშიც ღრმად და მკაცრად აანალიზებს კო-ლექტივის შემოქმედებით მდგომარეობას, მისი ხელოვნე-ბის ჭკნობის შემამოთებელ სიმპტომებს. დაავნობის მკვახედ დასმის მიუხედავად, წერილი თქტემისტურია თა-ვისი ბუნებით, იგი დაწერილია თეატრის მომავლის ნიშ-ნით და, რაც მთავარია, აღსაყვა საბჭოთა ხალხის გა-მარჯვების იმედით გერმანულ დამპყრობლებზე. ძნელი და-საჯერებელია, რომ წერილის ავტორი 84 წელს მიახლო-ებული იყო.

როგორც მიაღო თეატრმა თავისი ბრძენი ხელმძღვანე-ლის ეს წერილი — ამაზე ისტორიკოსებმა იმსჯელონ. ჩვე-ნი მიზანი იყო ამ შესანიშნავი თეატრალური კოლექტი-ვის ფორმირებისა და განვითარების ეტაპების ჩვენება. სტანისლავსკისა და ნემბროვიჩის გამოცდილება უთუოდ ყურადღებით უნდა იქნას შესწავლილი და გამოყენებული, პირველ რიგში თვით მხატვის მიერ.

ი. ფრეიბოი (1971 წლის 4 სექტემბერს) გაზეთ „სო-ვეტკაია კულტურაში“ წერდა: „მხატვ ცოცხალი თეატრალ-ლური ორგანიზმია, რომლის მოწოდება იყის ღირსი თა-ვისი სახელწოდანი წარსულის, ხალხის დღევანდელი დღი-სა და ჩვენი ხელოვნების მომავლისა“.

ეს სიტყვები მოვიწოდებს შვეინარჩუნოთ და წმიდად დავიცვათ მხატვის შემქმნელთა ტრადიციები. სასურველია, რომ თეატრალური პრესა ხშირად აშუ-ქებდეს დღევანდელი სასცენო პრაქტიკის საორგანიზაციო-შემოქმედებით პრობლემებს. უთუოდ ბევრი რამ შეუძლიათ გაგვიზიარონ გამოცდილმა რეჟისორებმა და თეატრალური საქმის ორგანიზატორებმა: ი. ზავადსკიმ, გ. ტოვტონო-ვოვმა, კ. ირდმა, ლ. ვარპახოვსკიმ, ვ. პლენუკმა, ი. მილტა-ნინმა, თ. ედრენოვმა, ი. ლუნიჩოვმა, დ. ალექსიძემ, ვ. პან-სომ, ზ. კორნოვოდსკიმ, ი. კისელიოვმა, პ. მარკოვიმ, კ. შან-აზიზოვმა და მრავალმა სხვამ.

- 1 კ. ს. სტანისლავსკი. თხზულებათა რეკომენდული, „ისკუს-სტო“, მოსკოვი, 1954-61 წწ. ტ. I., გვ. 186.
- 2 იქვე, ტ. I. გვ. 181.
- 3 ვლ. ი. ნემბროვიჩ-დანიენკო. შემოქმედებითი მექანიკა-ობა, „ისკუსსტო“, მოსკოვი, 1952 წ., ტ. I., გვ. 147.
- 4 იქვე, ტ. I. გვ. 77.
- 5 იქვე, გვ. 78.
- 6 იქვე, გვ. 77.
- 7 კ. ს. სტანისლავსკი, ტ. 6, გვ. 369.
- 8 ა. დ. პოპოვი, სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობა. 1959 წ., გვ. 37.
- 9 ბ. მ. სუშკევიჩი. მოხსენება „მხატ-2“-ის შემოქმედებითი მეთოდო“ ციტატა ე. კაპიტაინის სტატიიდან კრებულში „რე-ვისტრა გზაზე“. ლ.მ., „ისკუსსტო“, 1966 წ., გვ. 169.
- 10 ნ. გორაკოვი. ვახტანგოვის რეჟისორული გაცვეთლები, „ისკუსსტო“, 1957 წ., გვ. 154.
- 11 ვლ. ნემბროვიჩ-დანიენკო, ტ. 2, გვ. 311.
- 12 იქვე, ტ. I, გვ. 256-257.
- 13 კ. ს. სტანისლავსკი. კრებული. სტატიები. მოხსენებები, საუბრები. წერილები. „ისკუსსტო“, 1953 წ., გვ. 654..
- 14 კ. ს. სტანისლავსკი, ტ. I., გვ. 434.
- 15 ა. პ. ლენსკი, სტატიები, წერილები, ჩანაწერები. „ისკუს-სტო“, მ., 1950 წ., გვ. 264.
- 16 კ. ს. სტანისლავსკი. კრებული, „ისკუსსტო“, მ., 1952 წ., გვ. 281.
- 17 კ. ს. სტანისლავსკი, კრებული. „ისკუსსტო“, მ., 1952 წ., გვ. 653.
- 18 იქვე, გვ. 689-690.
- 19 ვლ. ი. ნემბროვიჩ-დანიენკო, ტ. II, გვ. 355.

თბილისის 55-ე საშუალო სკოლის პიონერთა შეხვედრა კულტურის მუშაკებთან. პირთ. პ. ხუტუა (მარცხნიდან მეორე), რე-ვისორი გ. ლორთქიფანიძე, ენოსენეარისტი ს. ყლენტი, მწერალი გ. ნატროშვილი.





3. ი. ლენინის სახელობის  
პიონერული ორგანიზაციის  
50 წლისთავი

# ცოდნის დიდი კერა

## ტარიელ ხავთასი

შრომის წითელი დროშის ორდენისანი ბორის ძნელადის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სასახლე მთელი ჩვენი რესპუბლიკის პიონერული ცხოვრების მაკისცემის ნათელი გამომხატველია. იგი ჩვენს ერს უზრდის სულიერად ძლიერ, ცოდნითა და სიბრძნით აღჭურვილ საიმედო ცვლას.

დღეს ძნელი წარმოსადგენია ჩვენი მეცნიერების, სახალხო მეურნეობის, სპორტის, ლიტერატურისა და ხელოვნების რომელიმე დარგი, სადაც არ მოღვაწიობდნენ ამ სასახლეში აღზრდილები.

და ახლა, როცა ვ. ი. ლენინის სახელობის პიონერულმა ორგანიზაციამ თავისი არსებობის სახელოვანი ორმოცდაათი წელი იხეიმა, მის ავანგარდში დგანან პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სასახლის აღსაზრდილები.

ამ სასახლეში მრავალი წრე და კაბინეტია, მაგრამ ჩვენ მხოლოდ მხატვრული აღზრდის განყოფილებაში გაერთიანებული კაბინეტების საქმიანობაზე შევიჩნდებით. ვიტყვით მხოლოდ იმაზე, თუ როგორ ეუფლებიან სასახლის პიონერები და მოსწავლეები ხელოვნების ანბანს, როგორ იღვიძებს და იფურჩქნება მათში მშვენიერების შერძენება, კეთილშობილური გრძნობები. აქ ყველა წრესა და კაბინეტს ატყვია სასახლის სამხატვრო ხელმძღვანელის, რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატის ნოდარ ჩხვიძის მზრუნველი ხელი. სწორედ მის უნარიან ხელმძღვანელობას უკავშირდება წლების მანძილზე სასახლის მხატვრული აღზრდის განყოფილების დიდი შემოქმედებითი წარმატებანი. საქმიანი ფუსფუსია განყოფილების გამგის ერნა თოდუას

კაბინეტში. ივეგმება მომავალი ღონისძიებები, იხევეება პროგრამა.

აქვეა განყოფილების ორგანიზატორი, პედაგოგი-ქორეოგრაფი თამარ ჩხაიძე, რომელიც სიამოვნებით გვაცნობს კაბინეტების საქმიანობას, გატაცებით ყვება აღსაზრდელებზე, მათ წარმატებებზე, ბევრს დიდ მომავალს უწინასწარმეტყველებს, სწამს, სჯერა მათი და სახეაბრწყინებელი ხალისით იმეორებს ნიჭიერი ბავშვების გვარებს. ჩვენც გვერა თამარის და მისი ნათქვამის სადასტუროდ ვეწვიეთ მხატვრული აღზრდის კაბინეტებს.

ხატვისა და ფერწერის კაბინეტში გამგე-მხატვარ ციალა კანდელაკის ირგვლივ ნორჩები შემოკრებილან და გულისყურით უსმენენ პედაგოგს, რომელიც უსნის პატარებს ფერთა შეხამებას, კომპოზიციის აგებასა და ტონებისა და ნახევრატონების საიდუმლოებას.

კაბინეტი 1942 წლიდან არსებობს. აქ ძირითადად სტუდიური ხასიათის მუშაობა ტარდება, დიდი ადგილი ეთმობა ნატურიდან ხატვას, მაგრამ ბავშვის ფანტაზიისა და გემოვნების გამოსავლენად წამყვანი როლი მაინც კომპოზიციის უჭირავს.

კაბინეტში ათი წრე მუშაობს, რომლებშიც 300-მდე ბავშვია გაერთიანებული (პედაგოგები, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი შალვა კაპანაძე და რაფიელ მაცაშვილი). მათ შორის უმრავლესობა პიონერია. სასახლის ნორჩი მხატვრები არაერთხელ გამხდლან გამოყენის ლაურეატები. ლაურეატთა შორის არიან ნ. ბერიანიძე, შ. ლუდუშური, ზ. ფარსალაშვილი და სხვ.

თბილისელი მოსწავლეების გარდა კაბინეტი მომსახურებას უწევს ახლომხალ რაიონების ბავშვებსაც.



ამასთან პედაგოგები აწყობენ ნორჩების შეხვედრას ცნობილ მხატვრებთან, რაც კიდევ უფრო ზრდის ინტერესს მხატვრობისადმი, ხვეწს მათს გემოვნებას. სასახლის კაბინეტში აღზრდილთაგან დღეს ბევრი ცნობილი მხატვარია, სხვებთან ერთად ისინიც სიაბოვნებით მოდიან სასახლეში. კაბინეტს შეფობას უწყებს სსრ კავშირის სახალხო მხატვარი უ. ჯაფარიძე. აქ ხშირად მოდიან ფუნჯის ოსტატები: ე. ახვლედიანი, კ. სანაძე, ა. ქუთათელაძე, ნ. იანქოშვილი, ქ. მექმარიასვილი... სწორედ მათ უწოდებს პიონერთა სასახლის ხატებისა და ფერწერის კაბინეტს „მცირე აკადემია“.

კაბინეტში დიდი ყურადღება ექცევა აგრეთვე ბავშვთა წერის კულტურისა და კრიტიკული აზროვნების გამოთქმას, ამ მიზნით ხშირად ეწყობა სასწავლო-შემოქმედებითი კონფერენციები. ასე ვერება საფუძველი მომავალ ხელოვნებათმცოდნეთა აღზრდას.

სულ სხვა გარემო იშობება თვალწინ, როცა ქანდაკებითა და ძეგლების კაბინეტს (გამგე ზაქრო კრაწაშვილი) ნახავთ. ნორჩების ფანტაზიის ნაყოფი და პატარა ხელებით ნაძერწი ზღაპრების პერსონაჟები, ლეგენდებში გატყობებული გმირები, თუ კინოფილმებში ნაბაზი და განცდილი ბრძოლების ამსახველი ეპიზოდები, საყვარელი ცხოველები თუ თანატოლების ფიგურები, — აი მათი თემატიკა. უსიტყვოდ, უხმაროდ მუშაობენ პატარები, მათ წლოვანებას მხოლოდ აღისფერი ყელსახვევები ამტავანებენ, თორემ ნამუშევრები თემატიკის სიმრავლისა და ხარისხის მიხედვით უფრო დიდ ასაკს შეეფერება.

პედაგოგებს ძირითადი აქცენტი ბავშვების შემოქმედებითი უნარის გამოვლენაზე გადაუტანიათ, განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა აკადემიური ჩვევების გამოთქმას, რაც სასურველ შედეგს იძლევა. ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ კაბინეტის არსებობის 25 წლის მანძილზე აქ ბევრი ცნობილი მოქანდაკე აღზრდილა. ეს ტრადიცია ახლაც გრძელდება. კაბინეტმა სამჯერ მოიპოვა ბავშვთა რესპუბლიკური ოლიმპიადის ლაურეატის საპატიო წოდება. სასახლის ნორჩ მოქანდაკეთა ნამუშევრებს არა ერთი გამოფენა დაუშვებიათ, ოქროს, ვერცხლისა და ბრინჯაოს მრავალი მედალი მოუპოვებიათ. მარტო გასულ წელს სსრ კავშირის სახალხო მუწურების მიღწევითა გამოფენაზე ოთხი თბილისელი მოსწავლე დაჯილდოვდა ბრინჯაოს მედალით.

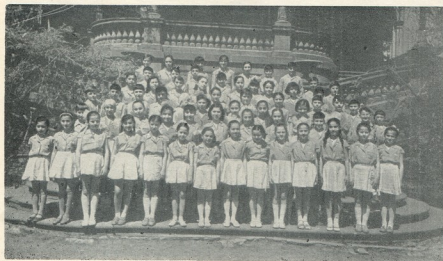
წარჩინებულთა შორის არიან პიონერები: ლ. გვარამია, ნიძი, მ. ცისკაძე, პ. ჭავჭავაძე, დ. შინდორაშვილი, მ. ალვაგაიძე, ე. სოლოდოვილი, ზ. ფანცულაია და სხვ.

აქვე ჰქედური ხელოვნების კაბინეტიც. — ჩვენთან ბავშვები მყვადინებობს ძირითადად, ძველი ქართული ორნამენტების შესწავლით იწყებენ. — ამბობს კაბინეტის გამგე მიხეილ ცალკალამანიძე, — გარკვეულ დროსა და ყურადღებას ვუთმობთ ლითონის ოსტატურ ნამუშევრებს. ერთი შეხვედრით ყველაფერი მარტივად და იოლად ეთვლება, მაგრამ კაბინეტში გამოვლილ ნამუშევართა უკან მრავალი დამატული დღე, ბავშვთა დაუზარელი, მონადირეული შრომა, გატაცება და სიყვარული მეტადდება. მაგრამ შრომას უქმად არ ჩაუვლია. ჩვენი ბავშვების ნამუშევრები ხშირად იგზავნება ბავშვთა საერთაშორისო გამოფენებზე ამერიკაში, გერმანიაში, საფრანგეთსა და სხვა ქვეყნებში. გერმანიაში ჩატარებული ქართული კულტურის დღეებში სასახლის ნორჩი ქედუროსნების ნამუშევრებიც გაიგზავნა. ისინი შემდეგ საჩუქრად გადაეცა ბერლინის პიონერთა სასახლეს. კაბინეტი ყველმჯერმე დაჯილდოვდა საქალაქო თუ რესპუბლიკური გამოფენების მედალებით. ამ მხრივ განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია პიონერი ნ. ფირცხალაძე, რომელმაც მოსკოვში ჩატარებულ საერთაშორისო გამოფენაზე „მე ვსედავ მსეს“ დიპლომი და მედალი მოიპოვა. ქებას იმსახურებენ აგრეთვე ი. ტატიშვილი-სა და რ. რეხვიამშვილის ნამუშევრები.

საქმიანი შემოქმედებითი ურთიერთობა გვაქვს ჰქედური ხელოვნების ქართველ ოსტატებთან, რომლებთანაც შეხვედრები და საუბრები ბავშვებს კიდევ უფრო უღვივებს ხელოვნების ამ დარგისადმი სიყვარულს.

\*\*\*

თეატრალურ ხელოვნებას ბავშვები პირველად თოჯინების თეატრის ზღაპარში გარემოში ეცნობიან. აქ ხვედობიან ისინი ზღაპრებში გატყობებულ პერსონაჟებს. ამიტომ, ბუნებრივია, ბევრი სტუმარი ჰყავს სასახლის თოჯინების თეატრს, რომელსაც 30 წლის ისტორია აქვს. ამ ხნის მანძილზე თეატრმა 40 პრემიერა და 1500-მდე წარმოდგენა უჩვენა. იცვლებიან თათბები, „შასხიობები“, იცვლება რეპერტუარი. უცვლელია საქმისადმი სიყვარული და თავდადება, რითაც გამოირჩევიან თეატრის დამმარსებლები,



ბ. ძნელაძის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სასახლის მომღერალთა გუნდი.





პიონერთა სასახლის ქორეოგრაფი ქვეყანაში  
 ცხელი ასრულებს ცეკვას „სწავლის“  
 პირველ რიგში (მარცხნიდან) ნონა ბერი-  
 კაშვილი, ზაზა ქოქოვი, მარინე გობე-  
 ჩიშვილი, ნიკო მაქაძარია, ლალი კერე-  
 სელიძე, ლაოთ ქადაგიშვილი; მეორე  
 რიგში — მია ცომაია, თემურ ჯაბაღა-  
 რი, ლია სამხარაძე, გვიკ სულთანოვი-  
 ლო, ამირან გამყრელიძე, ინეზა კუპრეი-  
 შვილი, შოთა საღარაშვილი, ტარიელ ყო-  
 ნიაშვილი; მესამე რიგში — ლალი ბეგ-  
 თაშვილი, ნინო ბიჭუაძე, ნათია სირაძე,  
 ლია ჩაბოშვილი, ნონა ბერიძე.

ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები მარიამ აბრამი-  
 შვილი და დავით ჯალაღანია. ისინი სულ ასალგაზრდები  
 მოვიდნენ აქ და პირველივე სპექტაკლიდან მიზნად დაი-  
 სახეს ბავშვებში გააღვიძონ სიმაართლისადმი სიყვარული,  
 პატრიოტიზმი, კაცობრივიყვარება, სიძულელი სისურამცი-  
 სა და მეუთხარობისადმი.

ბევრ საინტერესო მოგონებას ინახავს თეატრის აღბო-  
 მი-მატანე, მაგრამ მათ შორის ერთი განსაკუთრებულად  
 საამაყოა. 1947 წელს თბილისს სამეცნიერო მივლინებით  
 ეწვია უნგრელი ხელოვნებათმცოდნე მარია ვაიდა, რომე-  
 ლიც მუშაობდა საკანდიდატო თემაზე „ბავშვის გონებრივი  
 აღზრდა შემოქმედების პროცესში“. დაკვირვებისათვის  
 შეცნინერმა პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის თოჯინების  
 თეატრის ნორჩი მსახიობების შემოქმედება აირჩია. მან  
 ნახა ყველა წარმოდგენა, დაუმეგობრდა პატარებს, შეის-  
 წავლა მათი მიზნები და მიწრაფებანი და თბილისის სა-  
 ხელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო საბჭოს გაჯართო-  
 ვებულ სხდომაზე ბრწყინვალედ დიკცა დისერტაცია. საბო-  
 ლოო სიტყვაში კი სიხარულით განაცხადა, რომ მის წარ-  
 მატებაში დიდი წვლილი მიუძღვით პიონერთა სასახლის  
 აღსაზრდელებს, კერძოდ, თოჯინების თეატრს.

აღბომ-მატანეში კიდევ ერთი განსაკუთრებული ადგი-  
 ლი უჭირავს სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სახელმწი-  
 ფო პრემიის ლაურეატის, თოჯინების ცენტრალური თეატრ-  
 ის სამხატვრო ხელმძღვანელის ს. ოზარცხოვის შთაბეჭ-  
 დილებს.

ამჯერად თეატრის რეპერტუარში ოთხი სპექტაკლია —  
 მიხალკოვის „ბაქია ბაქია“, რომელიც ლენინური პიონე-  
 რული ორგანიზაციის 50 წლისთავს მიეძღვნა, მარშაკის  
 „ცინე კოშკი“, მატვევის „ჯადოსნური კალაოში“ და ჯა-  
 ლღონიას „მამლაყინწას თავდასაყალი“.

თეატრის მეგობრული ურთიერთობა აქვს ჩვენი ქვეყნის  
 მრავალი ქალაქის პიონერთა სასახლის თოჯინების თეატრ-  
 რეთან. მათ შორის ზოგიერთს დიდი ხნის ისტორია აქვს.  
 ჯერ კიდევ სამამულო ომის დროს, როცა ფაშისტებმა კიე-  
 ვის პიონერთა სასახლე დაარბიეს, თბილისის პიონერთა  
 სასახლის თოჯინების თეატრი მართადა ფასიან წარმოდ-  
 გენებს და შემოსული თანხის ნაწილს რიცხავდა ივეის პი-  
 ონერთა სასახლის აღდგენის ფონდში, ნაწილს კი — ომში  
 დაღუპული მეომრების ოჯახების დახმარების ფონდში.  
 ოცდაათი წლის წინ დაწყებული მეგობრობა დღესაც  
 გრძელდება.

თოჯინების თეატრის ნორჩი მსახიობებიდან გამოირჩე-

ვიან ნ. შიოშვილი, თ. ბერიანშვილი, ლ. სამჭუკაშვილი  
 ნ. ტოტოლაშვილი, მ. წიკლაური, გ. ხოსაშვილი და სხვ.

ქართული თეატრის და კინოს საშუალო თაობის ბევრ  
 მოღვაწეს თავის პროფესია თავდაპირველად სასახლის  
 პიონერულმა თეატრმა შეაყვარა, რომელიც 30 წლის წინ  
 შეიქმნა. იგი სამართლიანად ამაყობს თავისი აღზრდილ-  
 ბით, რომელთა რიცხვი მართლაც ბევრია.

ქანდაკეობა და ძეგლის კაბინეტი. წინა პლანზე — პიონერა  
 ი. ცისკაძე, პედაგოგი ზ. კრაწაშვილი.







ხატვისა და ფერწერის კაბინეტი. მარცხნივ — პედაგოგი ც. კანდელაკი ბავშვებთან შემოხიზის.

პიონერთა სასახლის თეატრს წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდნენ ჩვენი თეატრალური კულტურის წარმომადგენლები: ს. ზაქარაძე, თ. ბაქრაძე, თ. წერეთე, ვ. სულაქველიძე.

თავისი არსებობის მანძილზე თეატრმა 90 ბიჟს დადგა. ნორჩი მსახიობები წარმატებით ასრულებდნენ ქართული, რუსი და უცხოელი დრამატურგების პიესებს. ამ დროდათაა წლის მანძილზე ჩვენი ხალხის ცხოვრებაში ირ მომხდარა წლის მნიშვნელოვანი მოვლენა, რომელსაც არ გამოხმავრებოდეს პიონერული თეატრი. ეს ტრადიცია ახლაც გრძელდება. თეატრის ხელმძღვანელი უმანგ ზარციძე და რეჟისორი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი თამარ თეთრაძე დასადგმელად სწორად არჩევენ რეჟერტურას და დროულად ემზადებიან მოვლენებს. მაგალითად, საქართველოში სამჭოთა ხელისუფლების დამყარებას 50 წლისთავს მიეძღვნა უ. ზარციძის ბიჟს „წიქოთის განთიადი“, რომელიც საქართველოში სამჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებს ასახავს. ბიჟსას საფუძვლად უდევს გურიის ერთ-ერთი სოფლის სინამდვილე. აღნიშნულ წარმოდგენაზე მასარაძესა და ჩოხატაურში გასტროლების დროს, გახუთი „ლენინის დროს“ წერდა: „ნორჩმა მსახიობებმა ნათლად და დამაჯერებლად წარმოადგინეს ნახევარი საუკუნის წინათ გურიის პატარა სოფელ წიქოთში კომკავშირული უჯრედის ბრძოლა მენშევიკების წინააღმდეგ“.

ასევე საინტერესოა ვ. სმირნოვისა და ი. გრმლოავის ბიჟს „კვადრატის ჯარზე“ (რეჟისორი თ. თეთრაძე) რომელსაც შეიძლება ეწოდოს სინამდვილის უზაპარი. იგი ბავშვებში აღიეფებს პატრიოტულ გრძობებს.

პიონერული ორგანიზაციის ორმოცდაათი წლისთავის იუბილესათვის თეატრმა უკვე წარმოადგინა თ. ნაზაროვილის ბიჟს „გადატყნული ლერწამი“, რომელიც ასახავს გმირი პიონერის პავლე მოროზოვის საინტერესო ცხოვრებას.

სასახლის პიონერები მაღლ ორი ახალი დამგმით გაახარებენ მყურებლებს; უკვე მიმდინარეობს რეპერტიციები „ნაჯარქევისას“ და „სურამის ციხის“ დადგმაზე.

სასახლის თეატრალურ კოლექტივებს შორის ყველაზე ახალგაზრდაა ოპერეტის თეატრი (ხელმძღვანელი კომპოზიტორი შოთა ჯოჯუა, რეჟისორი ვალერიან შანუგია). პიონერთა რესპუბლიკური სასახლე პირველია მიუღს კავშირში, სადაც ამ განხრის თეატრია გახსნილი. მასში 50-მდე მოსწავლეა გაერთიანებული. თეატრმა უკვე განიცადა პრე-

მერის სისხარული, ხოლო მისმა მყურებელმა დიდი ესტეტიკური სიამოვნება. წარმოდგენილი იყო შ. ჯოჯუას ერთ-მოქმედებიანი საბავშვო მუსიკალური კომედია „შეგვდარა ბანაკში“ (ლიბრეტო თ. რაზმაძისა და ვ. შამუგისა).

ბავშვებმა კარგად დაძლიეს ოპერეტის სპეციფიკური სირთულეები. პირველი წარმატებით აღფრთოვანებული ნორჩები მეტი რწმენითა და გულდაჯერებით აგრძელებენ მუშაობას.

ძალზე საჭირო და სასარგებლო საქმეს აკეთებს სასახლის მხატვრული კითხვის კაბინეტი.

— ჩვენი კაბინეტის მიზანია, — გვითხრა მისმა გამგემ მიხელო შაფთოშვილმა, — ბავშვებმა ისწავლონ სწორი, გამართული საუბარი, შეეყვაროთ მათ კლასიკური და თანამედროვე ლიტერატურა, პოეზია, რაც მოავარია, მშობლიური ენა, ქართული სიტყვის ძალი.

ამ მიმართებით დიდ და სასარგებლო შრომას ეწევა გამოცდილი პედაგოგი ინესა აბესაძე.

კაბინეტის აღსარდლები თითქმის ყველა საქალაქო თუ რესპუბლიკური ორნისიების მონაწილეები არიან. ხშირად ვაწყობთ შეგვედრებსა და საღამოებს. კომკავშირის 50 წლისთავის საიუბილეო დღეებში ჩავატარეთ საღამო „ჭაბუკები დარჩნენ მარად“. პიონერული ორგანიზაციის იუბილესათვის კი თბილისის 51-ე საშუალო სკოლასთან ერთად ვამზადებთ სპეციალურ პროგრამას „პიონერთა 50“.

ყოველი ორნისიების მომზადებისას ვითვალისწინებთ ბავშვების შესაძლებლობებს. ზირთე კი მართლაც საიმედო გვყავს. აის ისინი: თ. იაშვლაშვილი, დ. კიკნაძე, ნ. სიხარულიძე, თ. კავლაშვილი, ზ. ცინცაძე, მ. კალანდაძე, ნ. ირემაძე, მ. ბაგრატიონი, მ. მაგლობიშვილი და ხ. ხურშილი.

\* \* \*

პიონერული საექსტრად ორკესტრი „მზიური“, რომელშიც მხოლოდ გოგონები მონაწილეობენ, სასახლეში ასაკით ყველაზე უმცროსი კოლექტივია. იგი სულ ახლანან დაარსდა.

გასული წლის ექვს დეკემბერს პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სასახლის 30 წლის საიუბილეო საღამოზე რესთაველის სახელობის თეატრში შედგა „მზიურის“ დებიუტი. მძელი იყო სისხარული დაფარვა, როცა ქსოლოფინზე, კლავიშებიან ელექტრონისტრუმენტ „იუნოსტრუ“, ფორტეპიანოზე, გიტარაზე, ვიოლონჩელისა და დასარტყმელ საკრავებზე აქლერდა ლალიძის, გაბუნაის,



ბუნების, შვარცისა და სხვა კომპოზიტორების საბავშვო და სახუმარო სიმღერები. თავისი ადგილი დაიკირა რიტ-მულმა ცეკვებმა, ფეკტური იყო ნ. ნადირაშვილის ძანგები ორ სალაურზე. აქაც თავისი სიტყვა თქვეს ჰიონერებმა, ერთხელ კიდევ ასახელეს სასახლე, პედაგოგები და საამოვნება მიახიჭეს მშენებელ-მავურებელს. „შიური“ ახლა საქართველოს გარეთაც ცნობილია. რესპუბლიკურზე რომ არაფერი ვთქვათ, მის შესახებ არაერთხელ დაიწერა საკავშირო პრესაში, მათი კონცერტი გადამცა ცენტრალური ტელევიზიით, მისი არსებობა და წარმატება აღნიშნა გაზეთმა „სტრავამა“.

სასახლის მხატვრულ-მუსიკალური სახის წარმოდგენა შეუძლებელია მუსიკალური ათწლეულის, კამერული ანსამბლის, ვოკალური ჯგუფების, სასულე ორკესტრისა და მომღერალთა გუნდის გაცნობის გარეშე.

მეთოხე წელია, რაც არსებობს მუსიკალური ათწლედი (გამგე გიული ლალიძე). საფორტეპიანო, სიმფონი და ჩასახები საკრავების კლასებში გაერთიანებულია 130 ბავშვი. სწავლება ჩვეულებრივი მუსიკალური სკოლების პროგრამით მიმდინარეობს. იმართება დახურული და ღია კონცერტები. სკოლის ბაზაზე შექმნილია აგრეთვე ოქტომბრულთა გუნდი, რომელიც თითქმის ყოველი დიდი კონცერტისა და ღონისძიების მონაწილეა.

დიდი ხანი არ არის, რაც სკოლასთან გაიხსნა კლასიკური გიტარის განყოფილება, რომელმაც გიტარაზე დაკვირის სურვილით გატაცებული მრავალი პიონერი მიიზიდა. ბევრი მცადონებმა შედეგსაც უთუოდ კარგს მოიტანს...

ჰოპულარობით სარგებლობს სასახლის ვოკალისტთა ჯგუფი. აბა ვინ არ მოიბოლუა ი. ბერაძის, ე. კახიანი, მ. ჯაბუას, ნ. რომელაშვილის, ხ. დონდუას, დ. ლობჯინიძის, ჭ. ფირცხალავას, თ. ჭობინელიძის, ე. ენუქიძის, ნ. კახაძის, დების — ი. და ე. გოდერძიშვილების, მ. ნარეშვილის, გ. ადამიას, ნ. ცარციძისა და სხვათა სახეში სიმღერებით. სასახლის ნორჩი ვოკალისტების ყოველი გამოსვლა პეწს მატებს კონცერტებს. პედაგოგები, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ციცინო ციციშვილი

და ალექსანდრა ჯანელიძე ცოდნასა და გამოცდილებას არ ზოგავენ ნორჩ მომღერალთა აღზრდისათვის. ამ ჯგუფში მოდის ყველა, ვისაც სიმღერა უყვარს. მსურველი მართლაც ბევრია, მაგრამ ჯგუფებში მხოლოდ საუკეთესოებს იღებენ. ამაზე მეტყველებს ოლიმპიადის ლაურეატთა სიმრავლეც. ასეთები კამინეტში 50-მდეა. ლაურეატობისთვის კი მართო სიმღერის სურვილი არ კმარა, საჭიროა ნიჭი, სიმეჯითე და საქმისადმი სიყვარული.

პიონერთა სასახლის მომღერალთა გუნდს, დარსების დღიდან ხელმძღვანელობს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ვლადიმერ შუმბურიძე. გუნდმა, რომელიც 120 ბავშვია გაერთიანებული, სერიოზული წარმატებები მოიპოვა, როგორც ჩვენს რესპუბლიკაში, ისე მის გარეთ.

მრავალფეროვანია გუნდის რეპერტუარი. მაღალპროფესიულ დონეზე დამუშავებულ-შესრულებული ქართული, კლასიკური და სსრ კავშირის ხალხთა საბავშვო სიმღერები მსმენელის ყურადღებას იქცევს. გუნდი განსაკუთრებულ წარმატებით ასრულებს ლალიძის, მილორაჟას, ცაბაძის, შავერზაშვილის, ჯოჯუას, ტულიკოვის, სოლოვიოვისებისა და სხვათა სიმღერებს.

\*\*\*

დღეს საქართველოში ძნელად მოიძებნება სკოლა თუ კულტურის სახლი, სადაც არ არსებობდეს ქორეოგრაფიული კოლექტივი. ამ მხრივ თავისი ტრადიციით ერთ-ერთი პირველია პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სასახლე. აქ მართლაც რომ პროფესიულ სიმალეზეა აყვანილი ცეკვის შესწავლის ხელოვნება. (ხელმძღვანელი საქართველოს სსრ და ჩრდილო ოსეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე რომან ჭობინელიძე).

სასახლის სამწლიან ქორეოგრაფიულ სტუდიაში 800-მდე ბავშვია გაერთიანებული, რომელიც სამ ჯგუფად არის დაყოფილი ასაკის მიხედვით: უმცროსი, პიონერული და კომკავშირული; შექმნილია აგრეთვე სპეციალური საბალეტო ჯგუფი. აქ ბავშვები პრაქტიკულ მეცადინეობათან

პიონერთა სასახლის აღზრდელნი, სხვადასხვა ფესტრალის ლაურეატები. მარცხნიდან: ნ. ცარციძე, დ. ლობჯინიძე, ნ. ენუქიძე, ი. ბერაძე, ჭ. ფირცხალავა, ნ. რომელაშვილი, ე. კახიანი, ა. გოდერძიშვილი, გ. ადამია, ხ. დონდუა.





ერთად თეორიასაც გადიან — სწავლობენ ხელოვნების ისტორიის, მსახიობის ოსტატობისა და მუსიკის ანბანს.

კაბინეტთან არსებობს შვიდი ანსამბლი, რომლებსაც სასახლეშივე აღზრდილი ქორეოგრაფები: უ. ამბარდალი-შვილი, თ. იმნაძე, თ. სუხაშვილი, ა. სარქისიძე, თ. ჩხაიძე და სხვები ხელმძღვანელობენ. თ. ჩხაიძე სასახლეში ერთადერთი ქალი ქორეოგრაფი-პედაგოგია, რომელსაც ძირითადად გოგონების მომზადება აკისრია. და თუ წლებების მანძილზე სასახლის მოცეკვავე გოგონები თავიანთი მომხიბვლელი, დახვეწილი ცეკვით მაყურებელთა მოწონებას იმსახურებენ, ამაში თ. ჩხაიძის დიდი დამსახურებაცაა.

რ. ჭოხონელიძის ხელმძღვანელობით სასახლეს მართლაც საუკეთესო ქორეოგრაფიული ანსამბლი ჰყავს, რომლის მაღალ ხელოვნებას ალტაცებაში მოუყვანია ლენინგრადის, კიევის, მიწისკის, ბაქოს, ერევნის, კუბინშევისა და სხვა ქალაქების მაყურებლები. იგი დიდი წარმატებით გამოვიდა საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე მოსკოვში — 1958 წელს, ხოლო ათი წლის შემდეგ კვლავ მოხიბლა მოსკოველები ქართული კულტურის დღეებში.

აქ აღიზარდნენ ცნობილი მოცეკვაელები: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ი. დოლაბერიძე და თ. მზევიძე; რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები — ლ. ფოჩიანი, თ. კიკალაიშვილი, ს. იაშვილი, თ. ურუშაძე, ჯ. ბერაძე, ლ. გაბელია...

პიონერული ორგანიზაციის 50 წლისთავისათვის ანსამბლმა მოამზადა სპეციალური პროგრამა. იგი მიწვეულია აგრეთვე მოსკოვში სსრ კავშირის შექმნის 50 წლისთავის საიუბილეო საღამოზე მონაწილეობის მისაღებად.

\*\*\*

სასახლის აღმზრდელით საქმიანობაში თავისი წვლილი შეაქვს აგრეთვე კინოსტუდია „პიონერფილმის“ კაბინეტს (გამგე-პედაგოგი ელგუჯა დრიაშვილი). აქ პიონერები ეუფლებიან კინოს გადაღების ტექნიკის, კადრების კომპოზიციის, დინამიკისა და რეჟისორის ანბანს. აღსანიშნავია, რომ ყოველი სიუჟეტისათვის, რომელიც სწავ-

ლების პროგრამაში შედის, სცენარებს თვით ბავშვები წერენ.

„პიონერფილმის“ მიერ შექმნილი სურათებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა „ვაი ჭკუისაგან“, რომელიც ამხელს ზარმაცსა და დაუდევარ მისწავლეს, აგრეთვე პიონერთა სასახლის 30 წლისთავად დაავაზირებული მხატვრულ-დოკუმენტური ფირი „ჩვენი დედასახლე“.

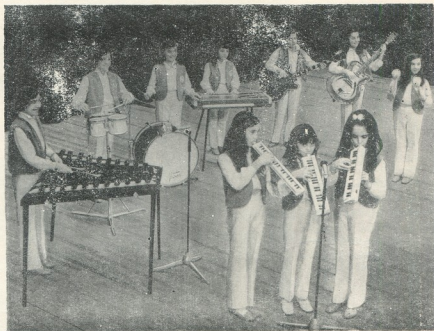
\*\*\*

სასახლის ერთ ნათელ ოთახში მოთავსებულია გაზეთი „გაზაფხულის“ რედაქცია (რედაქტორი ლ. მაჩაბელი). აქ მუდამ საქმიანი ატმოსფეროა. მოდიან პიონერები, მოაქვთ კორესპონდენციები. რამდენი სიხარული, რამდენი განცდაა თითოეულ მათგანში. გაზეთი სოპ სასახლის მიეული საქმიანობის სარკეა. ინფორმაციებში, ჩანახატებში, კრიტიკულ წერილებში, ლექსებსა თუ მოთხრობებში ჩანს ნორჩების ფანჯარა, განცდები. გაზეთში თანამშრომლობა პატარა კორესპონდენტებს უმუშავეს ეურნალისტის ჩვევებს, მასალისადმი პრინციპულ და ობიექტურ დამოკიდებულებას.

ნორჩი კორესპონდენტების სისარულს საზღვარი არა აქვს, როცა მათი წერილები ღამაზად გაფორმებული გაზეთის საშუალებით მეთხველამდე აღწევს. ბოლო პერიოდში გამოსახული „გაზაფხულის“ ნომრებიდან მნიშვნელოვანია საქართველოს საბჭოთა ხელისუფლების დამარცხებისა და საქართველოს კომპარტიის შექმნის 50 წლისთავის, სკკპ X X I V ყრილობის, კომკავშირული ორგანიზაციის 50 წლისთავის, პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის 30 წლის და ლენინური პიონერული ორგანიზაციის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი ნომრები.

შრომის წითელი დროშის ორდენისანი ბორის ძენლაძის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სასახლის მხატვრული აღზრდის განყოფილების, მისი კაბინეტების ცოცხალი შემოქმედებითი საქმიანობა უკვე მისი გუმინდელი დღეა. წინ კი საინტერესო და სახალისო დღეებია, მოდის პარტიისა და მთავრობის ზრუნვით გალავნილი ახალი თაობა, ახალი ცვლა, რომლის მუშაობა უფრო საინტერესო და მიმზიდველი იქნება.

პიონერთა სასახლის გოგონათა საესტრადო ანსამბლი „მზიერი“. პირველ რიგში (მარცხნიდან) თამარკო ხორავე, მიაა ჯაბუა, ხათუნა საბაშვილი; მეორე რიგში — მანანა წულაია, მიაა სირაძე, ლია ხორბალაძე, ნინო კობიაშვილი, მარინე მასხულა, ხათუნა დონდუა, ნანა სანებლიძე.







**3. ი. ლენინის სახელობის  
კომუნისტური ორგანიზაციის  
50 წლისთავი**

**ქ ა რ თ უ ლ ი**

**ს ა უ ო რ ტ ა ე ი ა ნ ო**

**გ ვ ი ს ი კ ა**

**ბ ა ვ შ ვ ა ბ ი ს თ ვ ი ს**

**მარგარიტა ვაჩნაძე**

ლენინური პიონერული ორგანიზაციის 50 წლისთავის აღსანიშნავად განვიხილავთ ქართული კომპოზიტორების მიღწევებს ბავშვებისადმი განკუთვნილი მუსიკის დარგში. ჩვენს ქვეყანაში, სადაც ესოდენ დიდი ყურადღება ეთმობა წინარე თაობის აღზრდას, ყველაფერი მიმართულია მრავალმხრივ განვითარებული ადამიანის, კომუნისტური საზოგადოების ღირსეული წევრის ფორმირებისაკენ. ამიტომაც საბავშვო მუსიკას ქმნიან როგორც ჩვენი გამოჩენილი სიმფონისტები, ოპერებისა და ბალეტების ავტორებია, ასევე ის მუსიკოსები, რომლებმაც მთელი თავიანთი შემოქმედება ამ კეთილშობილ საქმეს მიუძღვნეს.

სხვადასხვა თაობის ქართველ კომპოზიტორთა საბავშვო მუსიკის ნაწარმოების შედარებისას, თვალსაჩინოა ცალკეული იდენტური თვისებები და მნიშვნელოვანი გან-

სხვაებაც, რომელიც თან მოიტანა დრომ და ავტორთა შემოქმედებითა ინდივიდუალობამ. ამ ჟანრის დამუშავებისთანავე კომპოზიტორები ცდილობდნენ მისი ფორმირება წარმართათ ეროვნული მუსიკის საფუძველზე, მიუხედავად იმისა, რომ ამ მუსიკოსებს საამისო არც ტრადიციები დახვედრათ და არც სათანადო გამოცდილება გააჩნდათ. მათთვის სამაგალითო იყო კლასიკური სკოლა, როგორც რუსული, ასევე ევროპული, რომლის ტრადიციებაც დაეყრდნენ ქართული საბავშვო მუსიკის ფუძემდებელნი.

კომპოზიტორთა შემდეგმა თაობამ კიდევ უფრო გააღრმავა ძიებები. მრავალფეროვანი საბჭოთა სინამდვილის ასახვის ამოცანამ ქართული მუსიკის ეს ჟანრი გაამდიდრა გამოოსახველობითი საშუალებებით, სახეებით, ხერხებით. გარდა ამისა, კომპოზიტორები ფოლკლორული მასალის ციტირებას აღარ კმაყოფილდებიან და ცდილობენ ახლებურად გამოიყენონ უმდიდრესი ქართული ხალხური მუსიკის თავისებურებანი.

ერთი სიტყვით, ჩვენმა კომპოზიტორებმა მიზნად დაისახეს მოზარდი თაობის მუსიკალური აღზრდა. ამიტომაც ამ ჟანრის ლიტერატურის დიდი ნაწილი მაღალი გემოვნებით, ღრმა შინაარსითა და სახვანგებოთ გამოირჩევა.

ბავშვებმა ხალისიანად და გატაცებით რომ შეისწავლონ მუსიკა, კომპოზიტორები მათთვის განკუთვნილ ნაწარმოებს პროგრამულ სათაურებს აძლევენ. ამ გზით თავიდანვე გასაგებია ნაწარმოების შინაარსი, რაც ბავშვთა წარმოსახვაში გარკვეულ სახეებსა და განწყობილებებს აძლევს. კომპოზიტორები ცდილობენ მათში აღძრან საყვარული სამშობლოსადმი, გაუღვიძონ ინტერესი ყოფაცხოვრების სხვადასხვა მხარეებისადმი, შეაყვარონ მშობლიური ბუნება, გადაუშალონ მათ თვით ქართული ხალხური მუსიკის თავისებური სამყარო. გარდა ამისა, ყოველ პიესაში მოცემულია გარკვეული ტექნიკური ამოცანა, რომლის ათვისებაც წინ წასწევს მოზარდის პიანისტური მოცაწყობის განვითარებას.

ეს თვისებები მეტნაკლებად დამახასიათებელია უფროსი თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებისათვის, საბჭოთა საბავშვო მუსიკის პირველი ავტორების — თამარ შავერშაშვილის, შალვა თაქთაქიშვილის, ვალერიან ცაგარეიშვილის ნაწარმოებთათვის. განსაკუთრებული ისრუელით კი ყოველგვრ ეს აისახა ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ცნობილი ოსტატების — ოთარ თაქთაქიშვილის, ალექსი მაჭავარიანის, სულხან ნახიძის, ნოდარ მამისაშვილისა და სხვათა შემოქმედებაში. დიდი პედაგოგიური ღირებულება გააჩნია თვით იმ კომპოზიტორთა შემოქმედებას, რომელნიც ძირითადად საბავშვო მუსიკის დარგში მოღვაწეობენ. აი ისინიც — მერი დავითაშვილი, ილინონრა ექსანიშვილი, დალი ჩხეიძე, ქეთევან თუმანიშვილი.

ჩვენს წინა სტატიაში („საბჭოთა ხელოვნება“, 1971 წლის № 5) აღვნიშნეთ, რომ თ. შავერშაშვილის პიესებმა მოზარდთათვის წარმოადგინენ ქართული საბჭოთა საფორტეპიანო მუსიკის პირველი ნიმუშები. ამ კომპოზიტორის შემოქმედებამ უზარმაზარი ადგილი ეთმობოდა მუსიკის ბავშვებისათვის და ბავშვებზე. თ. შავერშაშვილმა თავისი ცხოვრების მრავალი ათეული წელი შესწირა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, ძალზე კარგად იცნობდა მოზარდთა შესაძლებლობებსა და მოთხოვნილებებს. ამიტომაც მისი საფორტეპიანო პიესები მისაწვდომი და ახლობელია ბავშვებისათვის როგორც შინაარსით, ასევე მუსიკალური გნის მხრივაც. ამის გამო თ. შავერშაშვილის საფორტეპიანო პიესები განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობენ ნორა პიანისტებსა და მათ პედაგოგებს შორის. ამ პიესე-

2. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 6, 1972 წ.





ბიდან ყველაზე აღიარებულია რომანტიკული „ნოქტიურნი“, რომელზედაც აღიარებენ ქართული პიანისტების თაობები. აღასინაშავია აგრეთვე მისი ექვსი ეტუდი და „ინტერმედი“. თ. შავერშაშვილის საფორტეპიანო პიესები შეიქმნა 1947 და 1954 წლებში. 1967 წელს ანდრო ბალანდიაშვილს რედაქტორობით ხელმძღვანელად გამოიყვანა. შავერშაშვილის „ალბომი მოზარდებისათვის“, რომელშიც შესულია კომპოზიტორის საუკეთესო საფორტეპიანო პიესები.

ეს ციკლი შეიცავს 20 პიესას. მათში გამოყენებულია ის მუსიკალური მასალა, რომელიც მიმდინარეობს ბავშვთა მუსიკალური აღზრდა. აქ არის პილიფონური პიესები („მეზაფერული“, „კამათი“, „სიმღერა“), სამი გიტუდი და საცეკვაო მუსიკის ნიმუშები („ცეკვა“, „ქართული საცეკვაო“, „ხალხური“, „ვალსი“, „სკერცო“). მუსიკალური დასასიათებები („კოუტები“, „ტროლი“, „აკვარელი“), ჟანრული პიესები („თამაში“, „საგაზაფხულო გასიერება“, „ჯარა“, „პიონერული“, „სკოლისაკენ“).

ამ პიესების ფორმა ძირითადად სამხარულიანია. ესელებით იმპროვიზაციული ანდაგობის პიესებსაც. კომპოზიტორი საინტერესოდ იყენებს ეროვნული მუსიკის თავისებურებებს, მაკორისა და მინორის მონაცვლეობას, სკერდურ სკეინციურობასა და სხვა.

ქართული საფორტეპიანო მუსიკის განვითარებაში თავისი წვლილი შეიტანა შალვა თაქთაქიშვილმა, თუმცა იგი ძირითადად დიდი ფორმის კომპოზიციებს (ოპერა, ბალეტი) და კამერულ-საანსამულო ნაწარმოებებს ქმნიდა. შ. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო პიესები მოზარდებისათვის გამომსახველი და პიანისტურია. ისინი დაწერილია რუსული და ევროპული კლასიკური მუსიკის ტრადიციებზე. კომპოზიტორს აქვს ორი საფორტეპიანო კონკერტო ორკესტრის თანხლებით და სამი საინტერესო სამხარულიანი სონატა. შ. თაქთაქიშვილს შექმნილი აქვს საზეიმო ნაწარმოები ნორმ მოსწავლეთათვის. კომპოზიტორმა აქვს თქვა თავისი სიტყვა.

შ. თაქთაქიშვილის საბავშვო პიესები სახოვანებით, მისაწვდომებით, მეთოდური ღირსებითი სასწავლო რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ნაწარმოებები: „ბავშვა სამყარო“, „საბავშვო პიესების ალბომი“, „სურათები ბავშვებისათვის“, „მსუბუქი პიესების კრებული“ და სხვა. კრებული „ბავშვა სამყარო“ 1930 წელს შეიქმნა და რამდენჯერმე გამოიცა. ეს ციკლი 10 პიესა-სურათისაგან შედგება. მათი შინაარსი გადმოცემის ბავშვთა ცხოვრების სხვადასხვა მხარეს. აქ წარმოდგენილია პატარების თამაში, მათი თამაქიძობურება ცხოვრებისადმი, ზღაპრების გმირები, თვით ბავშვთა განცდილი.

შ. თაქთაქიშვილის პიესებში აღასინაშავია მუსიკალური დასასიათებების ლაკონიურობა და სახოვანება. ორისამი შეტყობით კომპოზიტორი ქმნის რელიეფურ სახეებს, რომლებიც იმდენად გამომსახვლია, რომ სწრაფად იპყრობენ შემსრულებლისა და მსმენელის ყურადღებას.

კრებული „ბავშვა სამყარო“ მოსწავლეებს აცნობს ტექნიკურ ხერხებს. ასე მაგალითად, პიესებში „ნკაში“, „დაიბიე, შვილო“ კომპოზიტორი ცდილობს მოსწავლე მიაჩვიოს მღერად დაკვრას, მხარულ სტოკატოს, პიესაში „მუსიკალური ყუთი“ კი — ორმაგი სტოკატოს ტექნიკას. მთელ რენაწარმოებებში იგი პატარებს თავაზობს აკორდულ ფაქტურას, მსუბუქ ფორმლაგებს, დინამიკურ კონტრასტებსა და სხვა.

შ. თაქთაქიშვილი დაკვირვებული ფსიქოლოგიცაა. იგი ცდილობს ღრმად ჩაწვდეს ნორმების ფაქიზ სულიერ აზრობას, მათი თვალებით დაინახოს სინამდვილე. კომპოზი-

ტორს სავანებოდ აქვს გამოვლენილი ბავშვთა მემკვიდრეობა, რის გამოც პიესების მეტი ნაწილი ძალზე მორთავი ხასიათისაა.

„ბავშვა სამყაროს“ პირველ პიესაში — „ბურთის თამაში“ — გამოველილია ის სპეციფიკური რიტმული მორთაობა, რომელიც დამახასიათებელია კარტობის ან სახატობისთვის. მარჯვენა ხელი ორმაგი ტრეკებით მსუბუქად და მორთავ ფიგურაზებს ასრულებს, მარცხენა ხელი კი გამეჭვრეალებს აკომპანენტებს.

პიესაში „ნკაში“ მოცემულია ძალზე მღერადი მელოდია, რომელიც სრულდება ზომიერი აკომპანენტის ფონზე, ხოლო შუა ხან სინკოპირებულია.

სათავარი „კალიების ცეკვა“ მაშინვე მიგვანიშნებს ამ პიესის ხასიათზე. იგი საცეკვაო რიტმებით არის გამსჭვალული. აქ მარჯვენა ხელისათვის განკუთვნილია სწრაფი ტრეკიული მორთაობა. ამავე დროს გამოყენებულია ისეთი აპლიკატურა, რომელიც არ არღვევს ხელების სწორ პოზიციას. ეს პიესა პიანურ სრულდება, მაგრამ მასშიც მოცემულია განსხვავებული დინამიკური გრადაციები.

„მუსიკალური ყუთი“ ერთგვარად მოგვაგონებს ლიალავის ცნობილ „მუსიკალურ სათუთნეს“. შ. თაქთაქიშვილი ამ ნაწარმოებში წარმოსახავს მუსიკალური სათამაშოს თავისებურ კოლორიტს, მსუბუქი იუმორითა და პოეტურად გადმოსცემს მის ხასიათს.

პიესა „დაიბიე, შვილო“ მშვიდია და ნაზი. იგი მარცხენა ხელზე სრულდება. აკომპანენტები სინკოპირებული რიტმით არის გამსჭვალული, მელოდია აგებულია ორმაგ ნოტებზე, იგი მღერადია. პიესის შუა ნაწილში სწრაფი აკორდული მორთაობა ახას განვითარების ქმნის, თითქმის ბავშვი იხსენებს დღის ყველაზე ძლიერ თამაქიძობებს. შემდეგ კი კვლავ ქდერს ძილისპირულის ნაზი მელოდია, რომელიც თანდათან ქრება.

მინიატურა „წისკილი“ რინდის ფორმაშია დაწერილი. მსუბუქი მარტეპლატივი გადმოცემილია წყლის ნაკადის ხმაური. იგი ხან ძლიერდება, ხან კი სუსტდება, რაც მიღწეულია გარკვეული დინამიკური ფიგურებით. წისკილის შეჩერების წინ დღობის ბრუნვა ევკრად აჩქარდება, ამიტომ მუსიკაც სწრაფი ხდება. დასასრულ, გლიხანდო და დამამთავებელი აკორდი ქმნიან წყლის შეგუფების გაფაქტის ილუზიას.

შემდეგ პიესაში კომპოზიტორი თანაზომიერი, თითქმის დამძიმებული ბეჭეებით გადმოსცემს იხვების სასაცილო ბავშვებს.

პიესაში „დასწილი ზღაპარი“ იღუვალებით მისილი საცაქარა გადმოცემილი. მარჯვენა ხელის ტრემოლო ქარიშხალს განასახიერებს, მის ფონზე აგოილებს შემზარავი არსება. მელოდია დამბულია და თანდათან ბანის რეგისტრატებზე ეწეება. ისმის სწრაფი ტრეკიების მსუბუქი შრიალი — ბავშვი აღიღებებულია. ოპტიმისტურად ქდერს დამაკვირვებელი აკორდი. ამავე იღდინიერად დასრულია.

„გნომების სელა“ უწოდა აკტორმა მომდენწო პიესას, რომელშიც გრძელდება ფანტასტიკური ხაზი. ამჯერად კომპოზიტორმა გროტესკული ხერხებით წარმოადგინა ეს პერსონაჟები. დასაწყისში გნომების სელა ილუსტრირებულია მსუბუქი სტოკატოთი დაბალ რეგისტრში. შემდეგ ფაქტურა რთულდება — აღმაჯალი გლისანოდ, მახვილი აკორდებით, ფორმლაგებით რაღაცა წინააღმდეგობაზე მიჯავინებენ. შემდეგ მოულოდნელი პიანისიმო გადმოცემის გნომების ფაქინარებას.

„გომომების ცეკვა“ უახლოვდება „კალიების ცეკვას“ — აქაც სტოკატორი მოცემულია მსუბუქი ტრეკიების ნაკადი, აკომპანენტში კი — მახვილი ფორმლაგები.



შეა ნაწილი სექვიციციურად ვითარდება, სჭარბობენ კვინ-ტური აკორდები. რეპროზაში ხმოვანება სურტდება. გასა-ტურები თლიერად ქედებს სფორცანდო უკანასკნელ აკორდზე.

მედიაციურ პრაქტიკაში ფართოდ იყენებენ შ. თაქთა-ჩიშვილის მეორე კრებულსაც — „საბავშო პიესების ალბომი“ (1947 წ.) იგი ხუთი პიესისაგან შედგება — „მარში“, „სიმღერა“, „ცეკვა“, „პოლიფონიური პიესა“, „მელოდია“.

საბავშო მუსიკის განვითარებაში დიდი წვლილი მიუღწევს კომპოზიტორ ვალერიან ცაგარეიშვილს. მის პიესები — „ზღაპარი“, „ცეკვა“, „პრელუდია“, „ნოქტურნი“, „რონდო“, „სკერცო“ მოხარული რეპერტუარშია შესული. მათთვის დამახასიათებელია კლასიკური სანაწილიანი ფორმა, მელოდიურობა, პინისტური გამომსახველობის სპეციფიკის საფუძვლიანი ცოდნა. ავტორი ფართოდ იყენებს ერთეული მუსიკის ელემენტებს — თავისებურ რიტმებს („ცეკვა“, „რონდო“), ორნამენტაციას („ზღაპარი“), აკორდული ნოტიების შეკვრებებს, რომელიც ნაღებად კმეივებს გადაწყვეტას („ზღაპარი“, „პრელუდია“, „ნოქტურნი“), დუოლებისა და ტრიოლების სანტრესო შეხვედრას („ნოქტურნი“).

კ. ცაგარეიშვილს გუგუშინის აგრეთვე კრებული „თოხმეტი საბავშო პიესა“ და ალბანა შქმინი „რკის სიყვანები“. ამ უკანასკნელში ექვსი მინიატურაა გაერთიანებული. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია პიესა „მელიქანი“, რომელიც საზოვანებით, სკეიცოზული ბუნებით ხასიათდება.

საბავშო მუსიკას გარკვეულ ყურადღებას უთმობს კომპოზიტორი თათარ თაქთაიშვილი. მის კრებულში „ექვსი პიესა ფორტეპიანოსათვის“ (1970 წ.) აღბეჭდა კომპოზიტორის სტილის საუკეთესო თვისებები. ეს მინიატურები, ისევე როგორც თ. თაქთაიშვილის დიდი ფორმის ნაწარმოებები, ინტერესს აღძრავს ქართული ხალხური მუსიკის ეილო-ტონალური, ინტონაციური, რიტმული და განსაკუთრებით მრავალმნიშვნისის შემოქმედებითადა ათვისების მხრივ. მსაჭერელი სახეებისა თუ განწყობილობების განმარტებისას კომპოზიტორი ამჟღავნებს გაუმოზონებლობას, რაც მის ნაწარმოებებს სიანსლესა და ორიგინალობას ანიჭებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს პიესები დაწერილია მარტივ სანაწილიან ფორმაში, მათში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ვარიაციული განვითარება. პიესებში „აფხაზური ცეკვა“, „მთებში“, „ხევსურული ნანა“ კომპოზიტორი იძლევა ჯერ თემის კონტურებს, შემდეგ შეჰყავს დანდებლად და მუსიკალურ ქსოვილს თანდათან ანიჭებს დიდ დამატებლობას, ამდირებს ფიგურაციული არხებით, მხირაი იყენებს ხალხური საცეკვაო მუსიკისათვის დამახასიათებელ მონდულაციებს ტეტიციით ზვევით ან ქვევით („აფხაზური ცეკვა“, „ქალიშვილების ცეკვა“). ამ ნაწარმოებებში უპირატესობა ეძლევა პოლიფონიურ აზროვნებას, ძირითადად სჭარბობს ორმნიანობა. ზოგჯერ კი, ნაკლებად მოძრავი მესამე ხმის ფონზე, აქტიურად მოძრაობს ორი ხმა. ეჭვდებით ერთმანეთისაგან დამორებული რეგისტრები და პარისპირებისასც („მთებში“).

მომხიბლელობა ასახაიებებს პასტორალურ სახეებს („პაპას სალამური“, „მთებში“), აგრეთვე სასუმარო ხაცეკვაო ეპიზოდებს („მერიტობა“). ეს უკანასკნელი პიესა რთული მრავალთმნიანობის, ვირტუოზული პასაჟებისა და ტემპის გამო.

საბავშო მუსიკის ქანრში თავისი სიტიყაა თქვა კომპოზიტორმა ალექსი მაჭავარიანმა. მისი კრებული „თორმეტი საბავშო პიესა“ გამოირჩევა საზოვანებით, მუსიკა-

ლური მასალის ლაკონიურობითა და დინამიზმით, მკაფიო მელოდიური ნახაზით, მახვილი და თავიანთური რიტმული მიმოქცევივით, ხალხური მუსიკის ტრადიციების შემოქმედებითა ათვისებით. ამიტომ ა. მაჭავარიანის ციკლი დიდად უწყობს ხელს მოზარდა მსაჭრული აზროვნების განვითარებას. კრებულში გაერთიანებულია სხვადასხვა ეპირის პიესები. ბავშვთა თამაშობებს განასახიერებენ „მორზეს ანანაში“, „ბურთი“, „თოჯინების აღლუმი“. ჟანრული სცენების მოცემული პიესებში „სტუმრები იმღერის“, „არდანი“, ლირიკული განწყობილებით ხასიათდებიან პიესები — „ბადმი“, „პრელუდია“, „ქარავანი“, მგზნებრივ და პრაგმატორიანი რიტმული ხაცეკვა და წარმოდგენილი პიესებში — „ცეკვა“, „პატარა ტრანტელა“, „ბიანკას ცეკვა“, „ექსპრომტი“. ეს ციკლი 1966 წელს გამოიცა.

პიესა „მორზეს ანანაში“ სათავეს იღებს მუსიკიდან კინოფილმისათვის „ორი თევზის საიდუმლოება“, „სტუმრები იმღერის“ და „ბიანკას ცეკვა“ კი — ბალეტ „ოქტობრდანი“. „ექსპრომტი“ 1954 წელს დაიწერა და გადმოგვიტანს ფანდურის ხმოვანების ძალზე საინტერესო იმიტაციას.

აღნიშნულ ციკლში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს პიესა „მორზეს ანანაში“, რომელიც აგებულია სატელეგრაფი ანბანის ფორმულის საფუძვლებზე. ეს „ტელეგრაფული“ თემა მთელი პიესის ლიტმობითაა.

პიესას „ქარავანი“ სცენიანი განწყობილება უფუფეს. მონოტონურ ხანადას ქმნის მეთოხვებისა და მურველების თანაზომიერი მონაცვლეობა. მელოდიური ფორმულირების ერთპლანიანობა და პარონიული პლასტიკის დაძრვება.

სახოვან ჟანრულ სურათს გვიხატავს პიესა „სტუმრები იმღერის“. იგი გადმოცეკვს საზომო განწყობილებას და გამიზარებულული სტურების წინასწორობიდან გაემოსვლას, რაც რიტმული მახვილების გადანიცვლებით იქმნება.

ორიგინალური და სატოვანია ციკლის დანარჩენი პიესები.

ფრიად საინტერესოა კომპოზიტორ სულხან ნასიძის კრებული „თორმეტი საბავშო პიესა“, რომელიც განკუთვნილია დაწყებითი კლასების მოსწავლეობათვის. ამჟამად იგი მესადავ გამოცა. თითოეული პიესის ასახაიებებს მუსიკალური შინაარსის სიმკვეთრე, ერთეული სურნელება. აღსანიშნავია აგრეთვე მარტივი საფორტეპიანო ფაქტურა, მოკლე მელოდიური და აკორდული სტები, სისადა და მკაფიო ფორმა.

კომპოზიტორი ანზორციცილებს გარკვეულ პედაგოგიურ ამოცანებსაც — მღერად ბავრის გამომუშავებას, ლეგატობა და ნონდუგატობის წარმოებას, წერლივ და ორმაგი ნოტიების ტექნიკას.

ამ კრებულში გაშლილია ბავშვთა ცხოვრების სხვადასხვა მხარე — სათამაშობი („მტარდა თოჯინა“, „მზრისაცა“, „სახტრისა“), ბუნების სურათები („ჟუჟუნა წვიმა“, „გასიერნება“), ზღაპრების ფანტასტიკური სამყარო („ზღაპარი“, „ღვეების მარში“). აღსანიშნავია აგრეთვე პიესები „ფისო“, „პატარა ოსტატის სიმღერა“, „რონდო“, „მეზუეტი“, „ტრანტელა“.

ს. ნასიძის კრებული ფართოდ არის გავრცელებული არა მარტო ჩვენი რესპუბლიკის სასაგლო-პედაგოგიურ პრაქტიკაში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. მარტამ ნაწმუნარობა, რომ ამ კრებულის რედაქტირებაში აღინიშნება ხარეუზები, ეს ენება ალიცატურას, დინამიკურ ფერებსა და პედალზიცაცას.

თავლი გადავალთ ს. ნასიძის საფორტეპიანო მინა-





ტურების კრებულს. „მტირალა თოჯინა“ განკუთვნილია დამწყობათვის. კომპოზიტორის მიზანია მოსწავლე და-აჩვიოს მარჯვენა და მარცხენა ხელის დამოუკიდებელი პარტიების ერთდროულ დაკვრას, მეოთხედებისა და მერვედების მონაკლებობას. პიესა დაწერილია სხვადასხვა გასაღებში. ჯერ ვიოლინის გასაღებში მოცემული მარჯვენა და მარცხენა ხელის პარტიები, შემდეგ ვიოლინისა და ბანის გასაღებში და ბოლოს ბანის გასაღებში განკუთვნილი ორივე ხელისათვის. მტირალა თოჯინას სახეს კი სკანდინავია და სკოტლანდიის ხმებზეა ქმნილი.

„უქუქვა წვიმა“ ნორჩების ასწავლის სტოკატოს შესრულებას, აცნობს ფორმალაის დაკვრის ტექნიკას.

„ზღაპარი“ მოსწავლეს უნიათარებს მღერად ფრაზირებას. კომპოზიტორი ორიგინალურად ამთავრებს თითოეულ მუსიკალურ ეპიზოდს.

„ბზირალა“ შედარებით უფრო რთული პიესაა. იგი ჩქარ ტემპში სრულდება და შეუჩერებელი მოძრაობის ანეითარებს. შემეხვედრი ფიგურაციები ტრიალის შთაბეჭდილებას ქმნიან.

„ღვევის მარში“ შეიცავს ორ სხვადასხვა ფაქტურას — მგეფორსა და გაბამულს.

პიესაში „გასერინება“ სხვადასხვა რეგისტრში მოცემული პოლიფონური აღნაგობის რთული მელოდია ბუნების კონტრასტულ სურათებს წარმოსახავს.

„პატარა ოსტატის სიმღერა“ ციკლის ყველაზე პოპულარული პიესაა. მასში მოცემულია მუშათაობისთვის დამახასიათებელი მოძრაობა, რომელსაც მარცხენა ხელი ასრულებს. სიმღერის მელოდია ძვივს ლეგატოსა და ნონლიგატოზე მარჯვენა ხელით. პიესის შუა ნაწილი ლირიულია.

პიესაში „ფისი“ კვარტა-კინტური დაპირისპირებული გამოხატავენ დამახასიათებელ მოძრაობებს.

„სატუნაში“ მოსწავლეებს აჩვენებს მარჯვენა ხელით ორმაგი ნოტების შესრულებას. ბანის პარტია მოძრაობისა და ნონლიგატოზე სრულდება.

„რონდი“ სკერცოზული ბუნების ციკვია. მასში უხვად არის გამოყენებული კვარტა-კინტული აკორდები. „მეზურეპო“ სტრიმენტული კლასიკური ციკვია, რომელშიც კომპოზიტორმა ჩააქსოვა ეროვნული მუსიკალური სტილის ელემენტები. „ტარანტელა“ მსუბუქი და მოხდენილი პიესაა. იგი გამბედავლია სიკვდილური სიგვენციებით. აღსანიშნავია ქართული მუსიკისათვის უცხო ცილოების — დორიულისა და ლიდორის გამოყენება, რაც ხაზს უსვამს ამ საციკლო იტალიურ ბუნებას.

ამებად დასაბუდდ მსაღებია ს. ნახიძის ახალი ციკლი. რომელიც ოცი საფორტეპიანო პოლიფონური პიესისაგან შედგება.

ვედაგოგორ რეპერტუარში თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა კომპოზიტორ ნოდარ მამისაშვილის პრელუდიების ციკლებს. ეს ციკლები სიროულის მიხედვით სამ ჯგუფად იყოფა. პირველი ციკლი (7 პრელუდია) განკუთვნილია შედარდების მოსწავლეთათვის, ორი პრელუდია სასწავლებლის სტუდენტთათვის, ხოლო მესამე ციკლს (2 პრელუდია) უმთავრესად კონსერვატორიაში ასწავლიან ხოლმე.

პირველ ციკლში მოცემულია მოზარდებისათვის ახლობელი თემატიკა: ბუნების სურათები („შეხვედრა პეპელთან“, „წვიმის შემდეგ“, „სტუმრად ფრინველებთან“, „ფიფქების ციკვა“), სულიერ სამყაროს გადაგვიღობიანი პიესები („ჩაფიქრება“, „სიხარული“, „პირველ თემატიკას მიეკუთვნება პიესა „სკოლაში“). ამ პიესების ფაქტურა მარტივია და მოსწავლეთა წინაშე მნიშვნელოვან მხატვრულსა და ტექნიკურ ამოცანებს სთავსებს.

პირველი პრელუდია — „შეხვედრა პეპელთან“ — საცქერავს ხასიათს, მსუბუქი და გრაციოზული პიესაა. მელოდიის თავისებური არმობი წარმოსახავს პეპლების ფრენას. მეორე პრელუდიის მუსიკა კი გაბნობის ბუნების გაყვარდობის წვიმის შემდეგ, საშუალო რეგისტრში მოცემულ ნაწილში მელოდიისა და ახლავს ტახილი ოქტავები. ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს წვიმის წვეთები ცისანატყვლას ფრეებით ეღვარებინ.

„სტუმრად ფრინველებთან“ — ჩიტების მზიარული სამყაროს მუსიკალური ჩანახატია. მასში თავმოყრილი: მობრავი, მაგარი მღერადი მელოდიები, მახვილი სტოკატოები. თანხლებამში მოცემულია სკვადური აკორდები ფორმალაიებით, რაც ჩიტების თვილ-ხვილის იმიტირებას ქმნის.

მშვიდი და პლასტიკური მელოდიაა პიესაში „ჩაფიქრება“. ფიფქების ციკვა მოხდენილი ანდანტინოა. მუსიკის თანაზომიერი მობრავი ფიფქების შეუნელებელ ცვენას განასახიერებს. წვირის იმპრესიონისტული მანერით სი პიესა მოგვაგონებს დებიუსის პრელუდიას „ნაბიჯები თოვლში“.

პიესაში „სკოლისაგან“ პარალელური კვარტებისა და კინტების ხლები გადმოსცემენ მოსწავლეთა ხალისიან განწყობილებას.

პრელუდიაში „სიხარული“ აღსანიშნავია მუსიკის შეუნელებელი მინდინება, ფიგურაციები და გლისანდო მიელს კლავიატურაზე.

სასწავლო რეპერტუარში დანერგილია აგრეთვე კომპოზიტორ ტარიელ ბაქრაძის საფორტეპიანო პიესების ორი ცილი და „სვენური ჩანახატები“. დამწყობათვის განსაკუთრებით სასარგებლოა რვა მინიატურისაგან შემდგომი ცილი. მასში გაერთიანებულია ლირიული-ფანტასტიკური („ზღაპარი“, „ჩაფიქრება“, „ტყეში“, „ტეგლი ციხის ნანგრევები“) და მობრავი ხალისიანი პიესები („გასერინება“, „ცელი“, „სატუნაში“, „მედრები“).

ტ. ბაქრაძის სასწავლო პიესებში აღსანიშნავია გამომსახველობითი საშუალებების ეროვნული თავისებურებანი, აგრეთვე სხვადასხვა პიანისტური ხერხების თანმიმდევრული გატარება. კომპოზიტორი საინტერესოდ იყენებს ხალხური ინსტრუმენტული მუსიკისათვის დამახასიათებელ მიმოქცევებს („გასერინება“, ორიგინალურ რიტმულ ნახაზებს („ცელი“, „მედრები“), აკორდებისა და ორმაგი ნოტების პარალელურ ხლებს („გასერინება“), ქორალურ ვლერადობას („ძელი ციხის ნანგრევები“, „ჩაფიქრება“), პოლიფონური და პომოფონური ხერხების შეხვედრას („გასერინება“, „ზღაპარი“, „მედრები“).

კომპოზიტორ მ. დავითაშვილის პიესები — „ბორში“, „სკერცი“, „პრელუდი“ განკუთვნილია დამწყობათვის. თითოეული მათგანი მოხდენილი, სახიფათო და ემოციურია. კომპოზიტორის თავისებურად აქვს გააზრებული ხალხური მუსიკის პარამონიული და რიტმული თავისებურებანი.

აღსანიშნავია მ. დავითაშვილის ციკლი დამწყობათვის. მასში ოთხი პიესა გაერთიანებულია — „სახუმარი“, „სიმღერა“, „ბურთის თამაში“, „სახუმო სელა“. მათ შორის განსაკუთრებულ პოპულარობით სარგებლობს პიესა „ბურთის თამაში“, რომელშიც თანაზომიერი ფიგურაციები შესატყვის რიტმულ ნახაზს ქმნიან.

კომპოზიტორი ელითორა ექვანიშვილი ძირითადად საბავშვო მუსიკის სფეროში მოღვაწეობს. მრავალწლიანი პედაგოგიური გამოცდილებით, ფორტეპიანოს სპეციფიკის საფუძველიანი ცოდნით, მაღალი პროფესიონალიზმით მას მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს მუსიკალური მუსიკალურ აღზრდაში. ე. ექვანიშვილს ეკუთვნის აგრეთვე საოპერო-



სიმფონიური და ვოკალური ნაწარმოებების საფორტეპიანო ტრანსკრიფციები. მათ შორის აღსანიშნავია ცეკვა „ქართული“ ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“, დ. არაკიშვილის რომანსები, ნაწყველები მ. ბალანჩივაძის ოპერიდან „დარეჯან ცხიერი“, ანდრია ბალანჩივაძის „ხორუმი“ და „ცეკვა“, შ. შვევიძის „პოლიფონიური სუიტა“. ეს ტრანსკრიფციები შეტანილია პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

ე. ექსანიშვილი ორი საბავშვო კრებულის ავტორია. ამ ნაწარმოებებს ძირითადად II-IV კლასის შოაწველები ასრულებენ. აღსანიშნავია აგრეთვე ორი პრელუდი და ორი ეტიუდი. პირველი პრელუდი რომანტიკული ხასიათისაა, აკორდებით განმსჭვალული მისი მელოდია სხვადასხვა რეჟისტრშია გატარებული. მეორე პრელუდი აგებულია ორბაგრიან თემაზე — ლა და სი (A და B) — ეს გასლავთ გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის ანდრია ბალანჩივაძის ინიციალები. ამ პრელუდაში ისმის კასური „შრავალკამიერის“ ინტონაციები. მისი ფაქტურა აკორდულია. საინტერესოდ არის დაწერილი აგრეთვე ე. ექსანიშვილის ეტუდები. თითოეული მათგანი ვირტუოზული და პიანისტურია, თითოეულს თავისი ფიგურაციული გასაღები გააჩნია.

ჩვენი რესპუბლიკის ნორჩი პიანისტები კარგად იცნობენ კომპოზიტორ დალი ჩხეიძის ნაწარმოებებს. მისი კრებული „ექვსი პიესა ფორტეპიანოსათვის“ განკუთვნილია III-IV კლასის მოსწავლეათვის. პიესა „კრიჭინა“ მღერადა და ამავე დროს მახვილი სეკუნდური სკლებით არის განაწყველული. პოლიფონიური აგებულებისაა „ელებ-

გია“ და „ლირიკული ცეკვა“. კონტრასტულად გღვსოსაა „მზიარული თამაში“, რომელშიც მეთექვსმეტელების სწრაფ ფიგურაციებს ენაცვლებთან მერყელები. ასე იქმნება ცოცხალი და ხალისიანი სურათი. ციკლი მთავრდება ქორალურ-პოლიფონიური პიესით „ჩაფიქრება“. იგი დრამატული ხასიათისაა. დ. ჩხეიძის ციკლი განმსჭვალულია ქართული ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი პარმონიული თავისებურებებით.

ბავშვები ხშირად ასრულებენ კომპოზიტორ ქეთევან თუმანიშვილის ციკლს „პიონერთა ბანაკის სურათები“. იგი ხუთი პიესისაგან შედგება: „დილა ბანაკში“, „ბურთის თამაში“, „უღრან ტყეში“, „მზიარული კოფინი“, „ბანაკის სიხინავს“. ციკლის ყველაზე პოპულარული პიესაა „ბურთის თამაში“. მასში აკომპანემენტის შეუწელებელი პულსაცივა და მარჯვენა ხელის მახვილი სტოკატო წარმოსახავს ბურთაობის მზიარულ სურათს.

საბავშვო მუსიკისადმი ინტერესს ამჟღავნებს ახალგაზრდა კომპოზიტორი ლილი შავერზაშვილი. აღსანიშნავია ხუთი საფორტეპიანო პიესისაგან შემდგარი მისი ციკლი. ისინი ერთმანეთისაგან გამოირჩევიან განწყობილებით. ფაქტურით, რიტმული კონტრებით. კომპოზიტორი იძებს საკუთარი ხელწერისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ციკლის ორი უკანასკნელი პიესა, რომელთაგან ერთი საცეკვაო-პასტორალური ხასიათისაა. საკმაოდ ორიგინალურია ამ პიესის ფონი, რომელსაც პარალელური კვარტები და კვინტები ქმნიან. მეორე პიესა კი გამოირჩევა განწყობილებათა ცვალებადობით — ნათელი ლირიკიდან მღელვარე დრამატისმადღე.

თბილისის 55-ე საშუალო სკოლის (დირაქტორი ო. ლომიძე) ბავშვების მომღერალთა გუნდი „ნაჯადლო“. (ლოტბარი შ. ქათამაძე).



3. ი. ლენინის სახელობის პიონერული ორგანიზაციის

50 წლისთავი

# პიონერთა ცხოვრება — სცენაზე

## ვივი გურული

წორში თაობის იდეურ-ზნეობრივ ჩამოყალიბებასა და ფიზიკურ სრულყოფაზე ჩვენი ხელისუფლების განუზომელი ზრუნვის კიდევ ერთ ახალ დადასტურებას წარმოადგენს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის ამანუხანდელი დადგენილება „საბჭოთა კავშირის ვ. ი. ლენინის სახელობის პიონერთა ორგანიზაციის 50 წლისთავის შესახებ“. ამ დადგენილებაში ცენტრალური ადგილი აქვს დათმობილი საკითხის იმის შესახებ თუ რაოდენ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ნორჩ ლენინელთა კავშირი ჩვენი ახალგაზრდობის სულიერი სახის ჩამოყალიბებაში და ზანჯასნიცა აღნიშნული, რომ კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე განსაკუთრებით საჭიროა მომავალი თაობა შევითაროთ ცოდნისა და კულტურის მთელი საუნჯით.

მართლაც, ერთობ მდიდარია პიონერთა იდეურ-ზნეობრივი აღზრდის ფორმათა არსენალი. პიონერთა ესთეტიკური აღზრდა, მათთვის მშვენიერების სამყაროს გაცნობა საბჭოთა ლიტერატურისა და სელოვნების მოღვაწეთა მაღალი მოწოდებაა. ამ მხრივ ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად თეატრი მეტად მნიშვნელოვანი ფუნქცია ასრულებს.

მოქალაქეობრივი დაფაცავების გარკვეულ სივრცეს პიონერები სწორედ თეატრში გადიან. მაღალი იდეალების მატარებელი თეატრი ყოველთვის ეხმარება პიონერებს „იგრძნონ თავი უფროს თაობათა თანამოაზრედ, ჩაებნ მასათა შრომაში, ჩასწავდნენ შეგობრობის კანონებს, რომლებიც აკავშირებენ სსრ კავშირის ხალხებს შეიგნონ ისეთი დიდი გრძნობების უდიდესი აზრი, როგორიც არის საშობოლის სიყვარული, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმი“ („პრადა“, 1972 წლის 5 აპრილის მოწინავე).

ქართული თეატრი შეძლებისდაგვარად ყოველთვის ეწეფებოდა ნორჩი თაობისათვის სამაგალითი ცხოვრების ამსახველი პიესების სცენურ ხორცშესხმას. დღეიწამოაგონეული ძალით შლიდა ხოლმე ფრთებს თეატრში მოზარდთა გაბატონილმობილებული ხალხური ზღაპარი, ლეგენდა, ისტორიულ-რეალისტიკური პეროიკა, თანამედროვეობის რომანტიკა... რაც შეეხება უშუალოდ თვით პიონერთა ცხოვრების ამსახველ სპექტაკლებს, თავიდანვე უნდა შევინიშნოთ, რომ ამ მხრივ ჯერ ისევ ვალში არიან ჩვენი დიდი

დრამატული თეატრები. დოკუმენტური მასალებიდან ირკვევა, რომ 1921 წლის 18 მარტს ქართულ აკადემიურ თეატრს თურმე პრემიერად უჩვენებია პირველი საბავშვო სპექტაკლი — ნ. ნაკაშიძის — „კოტეს დანაშაული“ (დადგა ნინო გამრეკელმა-თორელმა), მაგრამ ამ სპექტაკლის შესახებ თითქმის არავითარი შეფასება არ შემოგვრჩა დღემდე. შემგომ პერიოდებშიც იშვიათ შემთხვევაში თუ გაუელებია ხოლმე პიონერის სახეს „მოზრდილთა“ თეატრების ზოგიერთ სპექტაკლში და ისიც სქემატურად, ამა თუ იმ ოჯახური შემადგენლობის მიხაინუნებლად, თორემ იგრძნობენ ლაპარაკიც ხომ შედგებოდა. გამონაკლისია მხოლოდ 1958-59 წლების სეზონში ვალერიან გუნიას სახელობის ფოთის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში ქსენია ზაფავას პიესის — „ერთ სკოლაში“ გახშირცილების ფაქტი. თუმცა აქაც ეპიზოდურადაა ნაჩვენები თითო-ორთა პიონერი.

დღეი თეატრებიდან ამ მხრივ უფრო გაბედული ნაბიჯი გადადგა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა. როცა 1956 წელს ნორჩ მაყურებელს უჩვენა სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის სულხან ცინცაძის პიონერთა ცხოვრების ამსახველი ბალეტი „ცისფერი მთის საუნჯე“ (ლიბრეტო ირანა გელოვანისა, დადგმა ა. წყნეთის, ვ. დოლიძისა და თ. სანაძისა, მხატვრული გაფორმება ვ. ასკუჩავასი), ხოლო 1968 წელს კი აღექსანდრე ბუკიას ოპერა „ყვავილთა სამყაროში“ (ლიბრეტო ლ. ესაკიასი და დ. გაჩეჩილაძის, დადგმა ვ. ჭაბუკიანის, მხატვარი ვ. ასკუჩავა).

ბალეტი „ცისფერი მთის საუნჯე“ პლატიკური ენით მოუთხრობდა ნორჩ მაყურებელს პიონერის აღზრდაში კოლექტივის გადაწყვეტ როლსა და პატრიოტიზმზე. მართალია, ლიბრეტო არ ხასიათდება თანმიმდევრული დრამატურგიული მთლიანობით — მასში ადგილი ჰქონდა სხვადასხვა ხასიათის სცენების, საცეკვაო ეპიზოდების არა-ლოგიკური შეწყვეტებას, ფრაგმენტულობას, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კომპოზიტორმა (რომანოსოვისა) „ცისფერი მთის საუნჯე“ დებიუტს წარმოადგინდა ბალეტში) მინც



გამონახა ისეთი მუსიკალური გამომსახველობითი საშუალებები, რომლებიც ემიციურად გვისატყავდნენ აღზრდისა და პატრიოტიზმის — ამ ორი თემის შესატყვისად, ერთი მხრივ, ჩვენი თანამედროვეების იერსახეებს, ხოლო მეორე მხრივ, ისტორიული წარსულის გმირებს.

რაც შეეხება ა. ბუკიას ოპერას „ყვავილთა სამყაროში“ (კომპოზიტორს ნორჩებისადმი მიძღვნილი ოპერის შექმნაში უკვე ჰქონდა გამოცდილება. იმავე თეატრში 1950 წელს წარმატებით დაიდგა მისი ოპერა „დაუპატრებელი სტუმრები“). იგი რეალური სამყაროს და მიწისქვეშა ფანტასტიკური სამყაროს დაპირისპირებით მოვითხოვრბდა როგორ გააშენეს პიონერებმა (თინიომ და გიომი) ყვავილების მშვენიერი ბაღი და როგორ დაუწყეს განადგურება მას მიწისქვეშა ფანტასტიკური სამეფოდან მოვლენილმა დათევმა. (აღთებში ამ შემთხვევაში ბოროტების სიმბოლოს წარმოდგენდნენ) განცალკევებით მყოფ ბავშვებს არ შესწევდათ უნარი მავნებლებთან ბრძოლისა და მხოლოდ კეთილი მებაღისა და მეგობარ პიონერთა დახმარებით შესძლეს ბაღის გადარჩება. გასაგებია, თუ პიონერთა ცხოვრების ამსახველ ამ ბალეტსა და ოპერას თავის დროზე რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ნორჩი მსაყურებლის ესთეტიკური აღზრდისათვის.

როგორც ვთქვით, დღეისათვის დიდი თეატრები ჯერ ისევ ვალში არიან პიონერების მიმართ. ასეთი მდგომარეობა მარტო ჩვენი რესპუბლიკისათვის როდი ყოფილა დამახასიათებელი. შეისწავლა რა ჩვენი თანამედროვე თეატრების საერთო ვითარება, თეატრმცოდნე ეულია რუბინა თავის წიგნში „თეატრი და მოზარდი“ წერს: „თეატრი ახლაც მცირე ადგილს იკავებს მოზარდთა ცხოვრებაში, ვიდრე ზოგიერთი სხვა ხელოვნება (მაგალითად, ლიტერატურა, კინო). ეს აიხანება სხვადასხვა მიზეზით, მათ შორის იმიტაც, რომ ჩვენთან არსებული საბავშვო თეატრების რაოდენობა ჯერ კიდევ ვერ აკმაყოფილებს ახალგაზრდა მსაყურებლების მილიონიან აუდიტორიას, ხოლო „მოზრდილი“ თეატრები ჯერ ისევ იმეფიად დგამენ პიესებს ბავშვებისათვის. და ბოლოს, არსებობს ისეთი დაშორებული რიონებიც, სადაც საერთოდ არ არის არავითარი თეატრი“.

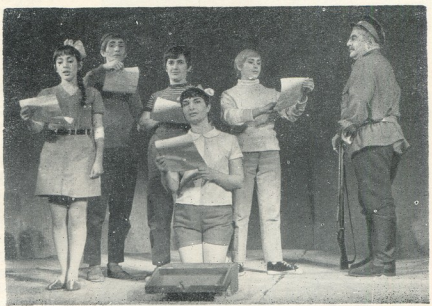
ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, შეღავათს არ აძლევს ჩვენს თეატრულ ცხოვრებას და საგალო მდგომარეობა გვექნებოდა, რომ ჩვენთან არ არსებობდეს ნორჩი თაობისათვის საყვარელი ესთეტიკური აღზრდის კერები — ქართული და რუსული მოზარდ მსაყურებელთა თეატრები, რომლებსაც უწოდებ პიონერთა ცხოვრების ამსახველი სპექტაკლების დადგმის საცაო გამოცდილება გააჩნიათ. და ეს გასაგებია, რადგან მათი საციეფიკური დახიშნულბაეც უშუალოდ იმაში მდგომარეობს, რომ მუდმივ კონტაქტში იყვნენ პიონერების ცხოვრებასთან. ამ თვალსაზრისითაც თითოეულ მაგანა გააჩნია თავისი სახელოვანი ისტორია და ამითაც იმსახურებს გასაკუთრებულ ყურადღებას.

მოზარდ მსაყურებელთა ქართულ თეატრს ყოველთვის ჰყავს მუდმივი აუდიტორია გოგონებისა და ყმაწვილების სახით, მაგრამ იმ ასაკის მსაყურებლისათვის, რომელიც დიდი ხანია დაემშვიდობა ბავშვობას, სიტუაცია კი ვერასოდეს ელვება, თვითონ ეს თეატრი არის სათავაზნებელი სიყმაწვილე. უფრო სწორად, ტკბილი მოგონება იმ მომზივლელო სიყმაწვილისა, რომელშიც გაერთიანებული ბავშვობის შობაბუნებრივად და სისატყავე, სიტაბუკის დაუდგომლობა და სიამაყე, აგრეთვე ხანდაზმულობის სიბრძნე და თავდაჭერილობა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველივე დღეებიდან არსებობდა საბავშვო თეატრები თბილისსა და ფოთში, სადაც ხშირად იდგებოდა საბავშვო პიესები, ოპერებიცა და საბალეტო წარმოდგენებიც.

ქართული თეატრის მკვლევარი, პროფესორი შალვა მატეარაიანი თავის წიგნში „ქართული საბჭოთა თეატრი“ („ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1966 წელი) გვაწვდის ცნობას, რომ „მოზარდ მსაყურებელთა ქართულ თეატრს ქართველ დრამატურგთაგან პირველი ჩვენი სასიქადულო დრამატურგი და თეატრალური მოღვაწე შალვა დადიანი დაუკავშირდა. მან თეატრში მოიტანა თავისი საბავშვო პიესა „ბოთლ და კუსპარა“. მასში აღწერილი იყო თავგადასავალი ორი ძმისა, რომლებიც კულაკთან იყვნენ მოჯამაგირედ. კუსპარა საბჭოთა ხელისუფლებას მიჰყავს

სცენა თბილისის მოზარდ მსაყურებელთა ქართული თეატრის წარმოდგენიდან „ციხისხევის საიდუმლოება“.







სასწავლებლად, მაგრამ ბოთეს გადამაღვას ახერხებს კულაკი გვეგ: ბოთე ჯერ მიკიტანთან ხდება მოჯამაგირედ, მისგან გამყარებული ე. წ. „აკაცუნებს“ უკავშირდება, ხოლო პიონერთა ბანაკში რომ ქურდობაზე შესწირებენ, პიონერთა კეთილი ზეგავლენით სურდალაქმუნება და თვითონაც სანიმუშო პიონერი ხდება“ (გვ. 377).

ჯერჯერობით ჩვენც პიონერთა ცხოვრების ყველაზე უფრო დართოდ ამსახველ სპექტაკლად „ბოთე და კუპარა“ (1932) უნდა მივიჩნიოთ. ამ სპექტაკლს მალე აკავია კერესელისძის „ემმაკი“ მოჰყვლიდა (ორივე სპექტაკლი ალ. თაყაიშვილს დაუდგამს). ეს პიესა ანტირელიგიური ყოფილა, მასში პიონერები ნიღაბს ხდიან ცელსიის მსახურთა თვალთმაქცობას. პიესას ერთბაშე სუსტი იყო დრამატურგულად. მაგრამ რეჟისორის დაუზოგავმა შრომამ, შემსრულებელ მსახიობთა ნიჭმა განაპირობა ის, რომ „ემმაკი“ მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სცენაზე ბავშვებისთვის სასიამოვნო სპექტაკლად იქცა“ (გვ. 377-378).

ამის შემდეგ ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში იდგებოდა სპექტაკლები პიონერთა ცხოვრების თემაზე. სხვადასხვა დროს აქ განხორციელდა: ს. მთვარაძის „ჩვენც... ჩვენც...“, ს. მთვარაძის და ე. ბუარჩიძის „აურიე რგოლი“, გ. დარისპანაშვილის „სამი ამხანაგი“, გ. ნახუცრიშვილის „პატარა მემორები“, ჩ. ქორჭიას „მართალი კაცი“, ს. მიხალკოვის „წითელი ყელსახვევი“, ე. გოგიაშვილის „იღუმელები ჰყვავიან“, ი. არაყიშვილის „თამარის ბაქანი“ და

სცენა ა. ბუიას ოპერიდან „ყვავილთა სამყაროში“.



„უკანასკნელი ორიანი“, ა. ალაძის „პატარა მემორები-მურები“ და „ანდროს ოცნება“, ა. გომიანაშვილის „ეს მოხდა მოსკოვში“, ე. გულუგანის „აღარ გაიმორღბა“, ქ. ხაფავას „ერთ სკოლაში“, ალ. თამბორიძის „დაკარგული დრო“, ი. დიკის „პეტკა კოსმოსში“, თ. იოსელიანის „ოქროსი სავე ქვეყანა“, ა. ჩხაიძის „როცა მთავრდება ბავშვობა“, ა. ხმელიყის „ჯართი“, რ. პოგოდიანის „წითურა“, ვ. კახიძის „ყოვანი მინდორზე“, ვლ. იაქაშვილის „ციხის ხევის სადღეობო...“ ყველას ჩამოთვლილ შორს წაგვეყვანს როგორც საერთოდ ხდება ხოლმე, დასაწყისში, პიონერთა ცხოვრების ანსახველ პირველ ქართულ ორიგინალურ პიესებს ბევრი რამ აკლათ მსატაკულ-იდეური თვალსაზრისით, არც მათი დადგმები გამოირჩეოდნენ რეჟისორულ თუ მსახიობურ ბრწყინვალეობით, მაგრამ თავის დროზე მათ მაინც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდათ მოზარდთა სულიერი ჩამოყალიბებაში. ამაზე გარკვევით მუუთითებდნენ მაშინდელი რეჟისორები. დასაწყისში ბევრი თარგმნილი პიესა ამხელებდა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის რეპერტუარს, მაგრამ ძირითადი ამოცანა იმაში მდგომარეობდა, რომ თეატრს თავისი შემოქმედებითი მუშაობით ხელი შეეწყო ერთგულ საბავშვო დრამატურგიის განვითარებასა და სავსით. ქართული დრამატურგებიდან, ამ მხრივ განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სიმონ მთვარაძისა და გუგა ნახუცრიშვილის ღვაწლი. ერთგული საბავშვო დრამატურგია სწორედ მათ გამოიკვეხეს ფართო გზაზე.

1930 წელს თეატრმა განახორციელა ს. მთვარაძის პირველი პიესა „ჩვენც... ჩვენც...“ (დადგამ ალ. თაყაიშვილმა, მხატვარი მ. გაციორიძე, კომპოზიტორი ვ. შავერსაშვილი), ამით სერიოზული განაცხადი გააკეთა პიონერული და კომეგავირული ცხოვრებისადმი გულისხმიერებაში. პიესის თემატიკა აქტუალობასა და მოქმედების საინტერესო განვითარებას თან ახლდა კომპოზიციური გაუმართაობაც და გმირთა ფსიქოლოგიური დახასიათების სისუსტეც. მიუხედავად ამისა, იგი შიამაგონებდა მოუთხრობდა ნორმ მაყურებელს სოფლის ახალგაზრდობის პატრიოტიზმსა და ენთუზიაზმზე, საკულმურნეო მშენებლობაში ახალგაზრდობის მონაწილეობაზე. ამით ამ სპექტაკლმა გარკვეული როლი შეასრულა ქართული საბჭოთა საბავშვო დრამატურგიის შემდგომ განვითარებაში.

მომდევნო პერიოდში თეატრმა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები შექმნა. ცხადია, ყოველი მათგანი ვერ იქნებოდა სათანადო სიმაღლეზე, მაგრამ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მთელი ისტორია ამავე დროს სირთულეთა დაძლევისა და შემოქმედებითი წინსვლის საუკეთესო მაგალითია. სასიხარულოა, რომ თეატრი დიდი გულისყურით გვიღებდა თანამედროვეობის ამსახველი თქვენს განხორციელებას. მაგალითისთვის შევეხებით ოპელსაც ერთი სპექტაკლს „როცა მთავრდება ბავშვობა“ (პიესის ავტორი ალ. ჩხაიძე, რეჟისორი შ. გაწურელია); იგი სწორედ პიონერული სიყმაწვილის აქტუალურ პრობლემებს ეხება, მაყურებელს ეასობრება პიონერის ზნეობრივ საკითხებზე. პიესაში თითქოს ბევრი რამ არ არის სრულყოფილი. ზოგიერთი მთავარი გმირის ხასიათი მოკლებულია სიღრმესა და სიმკვეთრეს; ზოგი ეპიზოდი დამოუკიდებელ ხასიათსაც ატარებს (სენტრინენტალური დასაწყისი დამოკლებულია, შემდეგ კი მოსწავლე-თან ახალგაზრდა მასწავლებლის შეხვედრის სცენები...) და პიესიდან გამოდინარე, სპექტაკლზე გადამტვირთა პატარ-პატარა ზედმეტად დანაწევრებული მოქმედებებით, რამდენადმე ფორმურათადაა ნაჩვენები მოზარდებს შორის პირველი სიყვარულის ეპიზოდიც.

მიუხედავად ამისა, სპექტაკლმა მაინც შეინარჩუნა მიმ-

სკენა ს. ცინცაის ბალეტთან "ცისფერი მთის საუნჯე".



ზიდვლობა. უფრო მეტიც, ნორჩი მაყურებლების გულწრფელი სიმართა დაინახურა. ნიშნავს თუ არა ყოველივე ეს იმას, რომ ნორჩ მაყურებელს არ შეწყვეს სამართლიანი შეფასების უნარი? სრულებითაც არა. ნორჩი მაყურებელი საოცარი ინტუიციისაა, თუ ღრმა შთამბეჭდაობის წყალობით ადვილად ამჩნევს ცუდაც და კარგსაც, ამავე დროს კი გულწრფელია აღფრთოვანებაშიც. ამ სპექტაკლში კი უშთაბრუსადა ისაა საინტერესო, რომ მათ თავისი თანატოლები დაინახეს სკენაზე. დაინახეს სწორედ იმ თავისებურებებით, იუმორითა და ყოველდღიური მრავალფეროვნებით, რაც თვით მათ ახასიათებთ. მართლაც, რომელი პიონერი არ ოცნებობს თამაზივით (მსახიობი ნ. ცეცხლაძე) გმირობაზე, ვინ არ აღლევებულა ახალგაზრდა მასწავლებლის (მსახიობი ნ. მამალაძე) თუ დირექტორის (ფ. სონღულაშვილი) შენიშვნების გამო, ვის არ განუცდია მატებლარა, სულმდებალ თანაკლასელთან უსაიმოვნება და ერთგული მეგობრობის სიბოთხ, ვინ არ მოჯადოვებულა პირადი სიყვარულით; უფრო საინტერესო კი ისაა, თუ ვის როგორ ესმის ყოველივე ეს.

მხოლოდ კარგად სწავლა რომ არ ნიშნავს გმირობას, ეს თამაზისა და ზალიკას (მსახიობი რ. თაყაიშვილი) გარეშე კარგად იციან მაყურებლებმა, მაგრამ სკენაზე წარმოდგენილმა მაგალითებმა ნათელყვეს, თუ როგორი უნდა იყო ნამდვილი გმირის სახელის მოსაპოვებლად. დიას! აყვე მხოლოდ წარსულის რომანტიკას, ვერ დაინახო თანამედროვეობა მთელი თავისი სიახლითა და მიღწევებით, ნიშნავს თამაზისა და ზალიკას მსგავსად აიბნით გზაკვალი. სწორად განჭვრიტო ხვალისნდელი დღე, სამაგალითო იყო სწავლასა და მეგობრობაში — ნიშნავს ყველა გაფასებდეს ისე, როგორც აფასებენ ჯ. ჯანდიერის ჯგუფხელს. სწავლობდე გახეობრებით, არამომოქმედებითად — ნიშნავს გამოხედვე ისეთივე მოსაწყენი, როგორიცაა ისტორიის მასწავლებელი ლეონტი გულავა (რ. მიტაბერიძე). სიმართლე, დაკვირვება, პირდაპირობა, სიბეჯითე, გულწრფელი მეგობრობა — აი, რა არის გმირობის უტყუარი საწინდარი.

ნორჩი მაყურებელი აღფრთოვანებულია სპექტაკლის საერთო მიზანდასახულებით. იგი ოვაციას მიმართავს სიკეთისა და სიმართლის გამარჯვებით გახარებული, ეს კი ყველაზე ძვირფასი და გულწრფელი შეფასებაა თეატრისა, რომელიც, თავის მხრივ, ყოველგვარ ღირსე ხმარობს, რათა მოზარდებს უჩვენოს ღირსეული სპექტაკლები.

ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის პარალელურად, მის მხარდამხარ ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეში დიდ როლს ასრულებს რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრიც. იცევე, როგორც ქართულში, თავიდან ამ თეატრშიც გაერთიანებული იყვნენ თბილისის მხატვრული თვითმოქმედი წრეების მონაწილენი. მისი შექმნის ინიციატორები იყვნენ ცნობილი თეატრალური მოღვაწეები: ნ. მარშაკი, მ. ვანსიანსკი, კ. გირსანოვი, კ. ვასილენკო და სხვები. საქართველოში საბჭოთა პერიოდის მოზარდთა თეატრის არსებობის ისტორია ფაქტიურად ამ ორი თეატრის სახელთანაა დაკავშირებული. თავიანთი არსებობის პირველივე დღეებიდან ორივე თეატრმა უმაღლესი მნიშვნელობა ახალგაზრდების დიდი სიყვარული, ისინი თავიდანვე აქტიურად ჩაებნენ გამარჯვებული სოციალისტური სახელმწიფოს კულტურულ ცხოვრებაში და თითოეულმა ცალკე და ორივემ ერთად სახელოვანი გზა განვლეს ახალ ცხოვრებასთან დიდ შემოქმედებით ურთიერთობაში.

ახლა, როცა თვალს ვავლებთ რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრის განვლილ გზას, ნათელი ხდება თუ რაოდენ დიდი საქმე გააკეთა მან ახალგაზრდობის, კერძოდ კი პიონერების აღზრდის საქმეში. მისი აურაცხელი სპექტაკლებიდან ურთავლესობა პიონერების ცხოვრებას ახასიახს: ა. ხმელიანი, ჩემი მეგობარი კოლკა. (რეჟისორი რ. საფთოშვილი, მხატვარი ე. ტატლარიშვილი), ა. რიბაკოვის „კიროვის თავგადასავალი“ (რეჟ. გ. ჟვანია, მხატვარი ირ. ყიფშიძე), ს. მიხალკოვის „სომხბრძოლი“ (რეჟ. ვ. ვოლგუსტი, მხატვარი ნ. ვახუშტი), გ. გარფინის „უიმიედოთა გუნდი“ (რეჟ. ა. რუბინი), ნ. ნოსოვის „ორი მგობარი“ (რეჟ. რ. მადთოშვილი, მხატვარი გ. ცერაძე), გ. მამლინის „სასწაული შუადღი“ (რეჟ. ვ. ვოლგუსტი, მხატვარი ლ. კაქარავა)... აი, ბოლო ათწლეულში პიონ-



სცენა თბილისის მოზარდ მაცურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან „ჩემი ძმა უკრავს კლარნეტზე“.

ნერთა ცხოვრების ანსახველი ყველაზე თვალსაჩინო სპექტაკლების არასრული სია.

სპექტაკლი „ჩემი მეგობარი კოლკა“ შეიძლება ჩაითვალოს საექტაოდ საბჭოთა საბავშვო თეატრის ცხოვრებაში. თეატრის უდიდესი დამსახურება უპირველესად იმაში მდგომარეობს, რომ მან პიონერებს უჩვენა მათთვის კარგად ცნობილი ცხოვრებისეული ფაქტები და მოვლენები, ხელოვნების ძალით ახსნა მათი ჭეშმარიტი მნიშვნელობა, განმაზოგადებელი ძალა, პიესაში გახიზნული ამბის დრამატიზმი, ხასიათების შეგახებები და სხვ. ნორჩი მაცურებელი მთელი სპექტაკლის მანძილზე უშუალოდ ხდებოდა სცენაზე ასახული მოვლენის აქტიური მონაწილე. მას ისე წარმოედგინა, რომ თვითონვე იყო ვალდებულიც გადაეწყვიტა ვინ არის მართალი და ვინ მტყუანი, იგი მერ ამხმევდა ავტორთა ტენდენციებს.

პიესის მთავარი პერსონაჟი — კოლკა სრულიადაც არ ჰგავს იდეალურ თემურის, სულ სხვა ისტორიულ პირობებში ცხოვრობს იგი, მაგრამ აღნიშნავენ, რომ ეს ორი გმირი მაინც ბევრი რაზმით ჰგავს ერთმანეთს. პიესის ავტორის შესატყვისად არც თეატრს უცდია კოლკას სახის იდეალიზირება, არ უცდია შეგმსუბუქებინა ან გაემართლებინა მისი არასწორი ქმედები, მაგრამ შეუერთდა გამოხატა პიესის განმსაზღვრელი იდეურ-ესთეტიკური პოზიციები და შეეცადა მხატვრული საშუალებებით დახმარებოდა ნორჩი მაცურებელი მის აღქმას. თეატრი ამ შესანიშნავი სპექტაკლით აფრთხილებდა მაცურებელს: „ნუ იქნები გულგრილი, გვერს ნუ აუვლი შენს ირგვლივ მომხდარ მნიშვნელოვან შერებს იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ისინი პირადად შენ არ გეხებიათ. გულგრილობა ხშირად დანაშაულისაკენ იბრუნებს ხოლმე პირს“.

ასეთი სულისკვეთების სპექტაკლი ბევრი დადგმულა ამ თეატრში და ეს თითქმის ტრადიციად იქცა. იგი ყოველთვის მჭიდრო კავშირში იყო ნორჩ მაცურებელთან. ასე დაიწყო მან თავისი შემოქმედებითი ცხოვრება მაშინაც, როცა 1927 წელს დიდი ოქტომბრის წვიმის აღსანიშნავად ათასი პიონერის მონაწილეობით უჩვენა ბავშვებს პიესა-სპექტაკლი „ყავე მზად“ (პიესის ავტორი ს. როსაინოვი),

როცა პატარებით გაჭედილ აუდიტორიასა და სცენას შორის უდიდესი კონტრაქტი იყო დამყარებული და ასეა ახლანდელ სპექტაკლებშიც, როცა მაცურებელი უშუალოდ უპირისპირდება სცენაზე ასახულ თანამედროვე ცხოვრებას, ვიქვით, ისეთ რიგით სპექტაკლში, როგორცაა „ჩემი ძმა უკრავს კლარნეტზე“ (კომედია ა. ალექსინისა).

რუ არის პიროვნება? როგორია პროცესი ადამიანური მეობის ჩამოყალიბებისა? შეიძლება თუ არა ყოველგვარი საშუალების გამოყენება მიზნის მისაღწევად? აი, კითხვები, რომლებსაც ეს პიესა აყენებდა და რომელთა გადაწყვეტაზეც უშუალოდ მონაწილეობს მაცურებელთა დარბაზიც. სპექტაკლის ცენტრალური ფიგურა — მეშვიდეკლასელი ჟენკა ფუჭუ ოცნებას აყოლილი გოგონაა. მას ყავს თავისი კუმირი — ძმა ლიოვა, რომელიც მის თვალში მომავალი ღიდების მომტანია თავისი ნიჭიერებით (იგი კლარნეტზე უკრავს) და ღრმადაა დარწმუნებული, რომ მალე სახელგანთქმული მუსიკოსის დის შესახებ ისევე ალაპარაკდებიან, როგორც თავის დროზე ალაპარაკდნენ ჩეხოვის დის შესახებ. და მაშინ აღარ დასჭირდება მას არც გაკვეთილების მომზადება და არც რაიმე საკუთარობის ძებნა. ოცნებამ ფუჭუდვე ჩაიარა. ძმა ჩაიჭრა კლარნეტისტების კონკურსად და მასთან ერთად გაწვილდა ჟენკას იმედებიც.

სპექტაკლი პიესის კვალდაკვალ გვიჩვენებს, რომ ცხოვრებაში გაუმართლებელია — ერთი ადამიანი ჩრდილი იყოს მეორეთი. თითოეულს თავისი ადგილი გააჩნია, მთავარია გარკვეულობა საკუთარ ინდივიდუალურ თვისებებშიც. თითოეულმა უნდა დაამტკიცოს საკუთარი მეობა. სწორედ საკუთარი მეობის ჩამოყალიბებას და სულიერი ამაღლებულობაში ჟნმარება თეატრი მოზარდ მაცურებელს, როცა იგი ამგვარ შთამაგონებელ სპექტაკლებს უჩვენებს მას.

საქართველოს თეატრები კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე კვლავაც განსაკუთრებით ისწრაფვიან მომავალი თაობა შეთანხმდნენ ცოდნის და კულტურის მთელი საუნჯით. თავისი მოქალაქეობრივი დაგეგმვის გარკვეულ სკოლას პიონერები ხომ სწორედ თეატრში გადიან.





# მოზარდი თაობა და კინო

გიორგი დოლიძე

ახლა, როცა მთელმა ჩვენმა ქვეყანამ სახეიმიდ აღნიშნა ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის სახელობის საკავშირო პიონერული ორგანიზაციის სახელგანთავსი ორმოცდაათი წლისთავი, არა მარტო დროული, არამედ აუცილებელია მოვიხსენიოთ იმის შესახებ, თუ როგორ აისახა ჩვენს კინოში მოზარდი თაობის, კერძოდ პიონერების მქვეყნარე ცხოვრება და მოღვაწეობა და რა პერსპექტივებია ამ მხრივ.

თავისთავად ეს საუბარი მეტად პრობლემატურ ხასიათს ატარებს თუნდაც იმიტომ, რომ დღემდე გაუკრეკველია — რას ნიშნავს თვით ტერმინი „საბავშვო კინო“, რა თავისებურებებს გულისხმობს იგი, განაჩნია თუ არა საბავშვო ფილმს თავისი სპეციფიკა, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი ნიშნები და ამოცანები, რა განსხვავებაა საბავშვო ფილმსა და ჩვეულებრივ ფილმს შორის და, საერთოდ, საჭიროა თუ არა მაინც და მაინც ვეძიოთ ასეთი ზღვარი? უფრო კონკრეტულად რომ ვთქვათ, ისმის კითხვა: საბავშვო ფილმებია „მაგდანას ლურჯა“ და „სხვისი შვილები“, თუ ისინი განკუთვნილია მხოლოდ და მხოლოდ მოზარდულთათვის? თუ ასეა, რა ნიშნები უნდა დაიყოს კინოფილმები ასეთ კატეგორიებად? და ა. შ.

როგორ გავყრავთ ამ საკითხებში, როგორ შევიძლება მოვხაროთ საბავშვო ფილმის სპეციფიკის თუნდაც ზოგადი კონტურები — აი, პრობლემათა მიუღი რკალი, რაც ადლებებს ჩვენი კინემატოგრაფიის ბედით დაინტერესებულ ყველა ადამიანს.

საუბარში უნდა აღინიშნოს, რომ თანამედროვე კინომოდერნიზმის ამ კითხვებზე ჯერ არ გაუკვია კონკრეტული პასუხი. ყოველ შემთხვევაში, კიდევ არ არსებობს საბავშვო ფილმის, როგორც ასეთის, ზუსტი და აღიარებული განსაზღვრა-განმარტება.

რა შეიძლება ითქვას ამ საკითხის ისტორიულ მხარეზე. იძლევა თუ არა საბჭოთა კინოს პირველი პრაქტიკული ნაბიჯები საბავშვო კინოს თეორიული პრობლემების გადაჭრის შესაძლებლობებს?

საბჭოთა ხელისუფლებამ არსებობის პირველსავე დღეებიდან დააყენა თავის ერთ-ერთ უპირველეს ამოცანად ახალი თაობის რევოლუციური, კომუნისტური, ინტერნაციონალური სულიკვებობით აღზრდის საქმე; იმ თაობისა, რომელსაც უშუალოდ უნდა შეენარჩუნებინა და შეემდგომ განემტკიცებინა დიდი ოქტომბრის სიყვარულიანი რევოლუციის მონაბოჯარი. აქედან ცხადია, თუ ახალგაზრდობის აღზრდა-განვითარება იმთავითვე რატომ იქცა ჩვენს ქვეყანაში ასეთ მნიშვნელოვან და სახელმწიფოებრივ საქმედ.

ამ ფრად საპასუხისმებელო და კეთილშობილური ამოცანის გადასაჭრელად ერთიანად და მტკიცედ დაიხრახმა მთელი საბჭოთა იდეოლოგიური ფრონტი. აქ თავისი სიტყვა თქვა ხელიწინებამაც, კერძოდ კინომ. 1918 წელს უკვე გაიხსნა პირველი სახელმწიფო საბავშვო თეატრი, გამოცემულია „პარკმა“ დაიწყო საბავშვო წიგნების გამოცემა, შეიქმნა სპიგნო საბჭოთა საბავშვო ფილმი „პირვალა“. გარშინის ამავე სახელწოდების მონთრობის მიხედვით.

კიბა პარამონოვა წერს თავის წიგნში „მაყურებელთა დარბაზში — ბავშვები“, საბჭოთა კინოს ისტორიაში ოფიციალურად პირველად კინორეჟისორმა ვლადიმერ ჟროფევემა 1923 წელს მიიზიოვა, რომ ქვეყნის ყველა პეტულისა შეეჭანა თავის ვეგებში საბავშვო ფილმების დაღმა; რადან „დიდი მუხარი“ უნდა გახსნას ბავშვების მგობარით. ქართველმა კინემატოგრაფებებმა კი, როგორც ირკვევა სათანადოდ დოკუმენტური მასალებით, გაცილებით ადრე გადადგეს ამ

მხრივ პირველი პრაქტიკული ნაბიჯები. 1921 წლის 12 აპრილს, მ. შ. ლენინის საკრებულოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებიდან სულ რაღაც თვე-ნახევრის შემდეგ, განათლების სახალხო კომისარიატში გაიმართლა სხდომა, რომელზედაც მოხსენება გააკეთა საკრებულოს სახელმწიფო კინომრეწველობის კომისარმა. ამ ვრცელსა და შინაარსიან მოხსენებაში, რომელიც ერთ-ერთი პირველი უმნიშვნელოვანესი დოკუმენტია იმდროინდელი ქართული საბჭოთა კინოს მდგომარეობის შესახებ, ნათქვამია — გონებრივი განვითარების ყველაზე უფრო საინტერესო და წამახალისებელი ფორმას კინემატოგრაფია წარმოადგენს და ამიტომაც ჩვენს კინოწარმოებას განზრახული აქვს ერთი წლის განმავლობაში დაამზადოს კერძანზე საბავშვოდ ორი დიდი სურათი, სამი კინორატა, ორი საბავშვო „ზღაპრული შინაარსისა“ და ა. შ.

ეს ამონაწერი მხოლოდ იმისათვის მოიყვანეთ, რომ მიგვეითებინა იმ ყურადღებაზე, რაც იმთავითვე გამოიჩინეს ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა საბავშვო ფილმებისადმი და რაც, დღემდე გრძელდება ტრადიციით.

20-იან წლებში საკრებულოში ბევრი მოზარდი თაობისათვის განკუთვნილი ფილმი შეიქმნა, მაგრამ მათ შორის იყო ერთი, რომელმაც ალაპარაკა მთელი საბჭოთა საზოგადოებრიობა და რომელსაც „პრავდამ“ „საბჭოთა კინოს სასწაული“ უწოდა. მხედველობაში გვაქვს „წითელი ეშმაკები“ (რეჟისორი ივანე პერესტიანი, ოპერატორი ალექსანდრე დიდმენიკო). მან პირველი შინაგონებელი წარმატება მოუტანა არა მარტო ქართულ, არამედ მთელ საბჭოთა კინემატოგრაფიას. ეს კი ჩვენთვის საინტერესო და სასაბოძოა, ვინაიდან სწორედ „წითელი ეშმაკები“ მინერული საბჭოთა საბავშვო კინოს პირობადა.

20-იან წლების პირველი ნახევრისათვის კინო უკვე გადაიქცა მონათვის თაობის კომუნისტური იდეალური აღზრდის მასობრივ და მძლავრ საშუალებად. განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა ამ მხრივ საკავშირო თათბირს, რომელიც 1927 წლის 24 იანვარს ჩატარდა მოსკოვში საბავშვო და სასკოლო კინოს საკითხებზე. თათბირზე მოყვანილ მოხსენება გააკეთა ნ. კ. კრუსკაიამ და ისეა რამდენიმე ძირითადი საკითხი საბავშვო კინოს შემდგომი ამაღლებებისა და განვითარებისათვის, მიღებულ იქნა დადგენილება, რომლის მი-

ხედვითაც მოსკოვში, ლენინგრადსა და სხვა ქალაქებში გაიხსნა სპეციალური საბავშვო და ახალგაზრდული კინოთეატრები, ამასთან გაიზარდა ე. წ. საბავშვო სენსების რიცხვი ჩვეულებრივ კინოთეატრებში და სხვ.

1926-29 წლებში სულ საბჭოთა კავშირში გამოვიდა 25 საბავშვო ფილმი, რომელთა მიხედვითაც შევიძინა ვიშაკული თუ როგორ თანდათან გაფართოვდა და გამდიდრდა ჟანრობრივად ჩვენი კინემატოგრაფი. ამავე დროიდან საბჭოთა კინომეცოდნეობა მეტის ყურადღებით ეყრდნობა ამ დარგის პრობლემებს. 1929 წელს გამოქვეყნდა პირველი კრებული „კინო, ბავშვები, სკოლა“, რომელსაც შემდეგ მოჰყვა: — ა. მ. გელმონტის «Изучение детского кинозрителя» (1933 წ.), ბ. ბეგაკისა და ი. გრომოვის „დიდი ხელოვნება პატარებისათვის“ (1949 წ.), კ. პარამონოვის მითითებული წიგნი და, ბოლოს, კრებული „ბავშვები და კინო“.

ამ საინტერესო კრებულის ერთ-ერთ სტატიას („რეჟისორის შემოქმედებითი ლაბორატორია“ — ავტორები მ. შნიდერი და ა. პოპოვა, ისინი არიან ავრთვევ წიგნის შემდგენლები) საუბარია მარგარიტა ბარსკაიას ცნობილი ფილმზე „დავლუჯილი ფეხსაცმელები“ და ხაზგასმულია:

„ეს ფილმი შედის სამამულო კლასიკის ფილოს ფონდში.

ახლა იქცა ტრადიციად, რომ კინოში ბავშვების როლებს ბავშვები ასრულებენ. 20-იან წლებში კი მოზარდ-ბავშვებს, როგორც წესი, თამაშობდნენ მსახიობი ქალები — ინგლისურები. ხოლო ევრანზე (ე. ი. ბარსკაიას ფილმში — გ. დ.) ბავშვების

გამოჩენა თავისთავად ნამდვილი ნოვატორობა იყო...“.

მარტო ქართული კინოს ისტორიის მიხედვითაც რომ ვიმსჯელოთ, ამ სიტყვებს მეტი სიზუსტე დასჭირდებოდა. თუ სტატისის ავტორები 20-ბარსკაიას ნოვატორობად ბავშვი-მსახიობების გამოყენებას უთვლიან, ჯერ ერთი, ამ დროისათვის სოფლიო ალამარაკული ჰყავდა ვეუნდენი მსახიობ ბავშვს ჯეკი კუპანს, რომელმაც ბრწყინვალე პარტიტორობა გაუწია ჩართი ჩაპლინის ფილმში „ბიჭუნა“ (1921 წ.), ხოლო რაც შეეხება ჩვეს სინამდვილეს, იმ დროისათვის უკვე მნიშვნელოვანი წარმატება იქნა მოპოვებული. ამ მხრივ საკმარისია გავიხსენოთ ნორჩი მსახიობი გოგი რატკიანი, რომელმაც მრავალი როლი ითამაშა 20-იანი წლების მთვრე ნახევრის ქართულ კინოფილმებში.

პირველად იგი გამოჩნდა კლემ მარჯანიშვილის ფილმში „გოგი რატკიანი“ 1927 წელს. შემდეგ გადაიღეს ფილმში „ორი ცელქი“, რომლის ცენზორის ავტორი და რეჟისორი იყო ნ. კახიძე-ფილმი, სამწუხაროდ, არ შემონახულა, მასში უსახლკარო ბავშვების ცხოვრება იყო გადმოცემული. 1928 წელს ნ. კახიძემ ისევ გადაიღო ეს პატარა მსახიობი ფილმში „ნორჩი მფრინავი“, მაგრამ აქ გ. რატკიანთან ერთად რეჟისორმა გამოიყენა პატარების მთელი ანსამბლი: ე. მაჭავარიანი, ლ. არეშიძე, ა. ჩიჩუა.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ მიხეილ ჭიკაურელის ფილმი „საბა“ (1929 წ.), რომელშიც პიონერი ვახტანგის ერთ-ერთ მთავარ როლს ასრულებდა პატარა მსახიობი ლ. ჯანაშვილი.

ყოველივე ეს მუითითებს, რომ უკ-

ვე 20-იან წლებში ქართველ კინორეჟისორებს წარმატებით გამოიყენებდნენ მსახიობ მსახიობი. ეს ტრადიციულ შემდეგშიც გაგრძელდა; გავისხეოთ ი. პერესტიანის საბავშვო ფილმი „ორი მგობარა“ (სცენარი პოეტ ი. მისაშვილის), განსაკუთრებით კი ე. პიპინაშვილის კინორეჟისორული დებიუტი „ქაჯანა“, რომელშიც ახალგაზრდა რეჟისორმა გამოიყენა ნორჩი მსახიობების შესანიშნავი დუეტით: თ. ამირანაშვილი (ქაჯანა) და ლ. ანაბერიძე (პატო), რომელიც ამჟამად ერთ-ერთი პოპულარული საბჭოთა კინომსახიობია.

უშუალოდ პიონერულ ცხოვრებაზე შემზილი ფილმების რაოდენობით, თავი რომ დავანებოთ მათ პროფესიულ დონეს, პირდაპირ უნდა თთქვას, რომ ქართული მხატვრული კინემატოგრაფი ვერ დაიტარბახებს. დღე-ღამე ორივე ფილმს თუ ჩამოეთვლით ამ მხრივ ერთ-ერთი მათაგანია 1958 წელს გამოვიშული საკმაოდ პოპულარული ფილმი „მანანა“ (სცენარის ავტორი ე. გედევანიშვილი, დამდგმელი რეჟისორები ზ. გუდავანი, შ. მარტაშვილი). მანანა ერთი კეთილი და გონიერი ბავშვია, მაგრამ ბებიამ და ბაბუამ ზედმეტად გაანებიერეს (დედა აღრე გარდაეცვალა) და ამიტომაც არავის უყარება, როგორც მოესურვება, ისე იქცევა, სკოლამ როცა უნდა წვა, როცა უნდა — არა, იგი ადვილად ატყუებს როგორც ბებიასა და ბაბუს, ისე სკოლის ამხანაგებსაც. ბოლოს, მანანა მიხვდება თუ თავისი დაუდგერობით, რამდენ უსამოვნებას აყენებდა ახლობლებს, როგორ არცხვედა პიონერიის საპატიო სახელს და ფიცს დადებს, რომ გამოსწორდება და საუკეთესო მოსწავლე იქნება.

ამ ფილმის ერთ-ერთი ღირსება ის არის, რომ ნორჩი მსახიობი ნ. სარჯიშვილი, რომელმაც შესანიშნავად შეასრულა ეს როლი, ნამდვილად გვარწმუნებს და გვაჯერებს მისი გმირის ბუნებრივ კეთილსინდისეობრებასა და პატიოსნებაში, ამიტომაც გვეჯერება მისი სიტყვებისა და მისდამი სიმპათიით ვიმსჯელებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ფილმის პოპულარობას ფრად შეუწყო ხელი ჩვენი ნიჭიერი კომპოზიტორის მერი დავითაშვილის მუსიკამ, განსაკუთრებით მგლოფორმა და ხალისიანმა სიმღერებმა, რომელსაც გატაცებით ასრულებდა



კადრი ფილმიდან „დიდებები და შვილიშვილები“, ზურა — მიხეილ მესხი (მარჯვნივ), თენგი — გოგი მეღლია.



ნორჩი მსახიობი ნ. სარაჯიშვილი. სხვათა შორის, ამ უკანასკნელს დებიუტი იმდის მომცემი გამოდგა — ნ. სარაჯიშვილმა შემდეგში დამათავრა საკურთველის სახელმწიფო თეატრული ინსტიტუტზე და ამჟამად შ. რუსთაველის სახელობის თეატრის მსახიობია.

სოფლის პიონერთა ცხოვრებას ეძება ზ. გუდავაძის ფილმი „პაპა გიგია“, რომელიც 1960 წელს გამოვიდა. მას საფუძვლად დაედო რ. ჩიქოვანის მოთხრობა „მეორე თჯინა“. მასში მოთხრობილია იმის შესახებ, თუ რა აქტიურ მონაწილეობას იღებენ მოსწავლეები საკოლმეურნეო ცხოვრებაში, მაგრამ ეს აქტიურობა ეძება არა მათ შუაგულშია და ბეჭდითობას, არამედ სწრაფებს სახილს, პროგრესულსავე. აქ თავისებური კუთხითაა მოცემული ტრადიციულისა და ნოვატორობის საუკუნოვანი ბრძოლა და სასამართლო, რომ მას ნათელი, გასაგები, ცხოვრებისეული ფორმა აქვს მოძებნილი.

იმ სოფელში, სადაც ხდება ფილმის მოქმედება, გარდუვლი გახდა მოუსალხინი ვაზების ჯიშების ახლო შეცვლა. მიუღი კოლმეურნეობა ჩაებმება ამ კეთილშობილურსა და სამაშალომელო საქმეში, მხოლოდ პაპა გიგია (მსახიობი კ. დაუშვილი) აიჭრება, ვერ შევლება თავის საკარმიდამო ვეზებს, რომელთანაც მიუღი მისი ცხოვრება დაკავშირებულია. პაპა გიგიას ამ სიკეთეს ძალიან ვაწინცდის მისი შვილიშვილი დათო, რადან ხედავს, რომ მივლმა სოფელმა გადაკითა ის, რაც ნამდვილ სახალხო საქმედ გამოცხადდა. ამიტომაც დათო თვინებურად დამიწყებს ვაზის არეზებს, რისთვისაც მკაცრად დაისჯება ბაბუასაგან. მაგრამ როცა ამ თვინებობისათვის დათოს საკითხს სკოლის პიონერთა საბჭო დაეხმება განსახილველად, პაპა გიგია ვეწლადფერს აპატიებს შვილიშვილს და თვითონვე არეზებს დარჩენილ ვაზს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფილმები „არდადეგები“ (სცენარის ავტორი რეაზ იბანიშვილი) და „ცემოდუნა რაინდები“ (სცენარის ავტორი ედიშორ ყიფიანი). როგორც ვხედავთ, ორივე ფილმის სცენარი ეკუთვნით თანამედროვე ქართული მწერლობის თვალსაჩინო წარმომადგენლებს, რამაც, ჩვენი აზრით, უზარად განაპირობა ის საკმაოდ გამოკვეთილი და საინტერესო ხასიათები,

რომელთა გიგანტული გადაწყვეტა დამაჯერებელი სახით მოგვცა ჩვენი რეჟისურის ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლებმა მ. კოკოჩაშვილმა, ნ. ნინოვამ და ვ. წულუაბამ.

ამ ფილმებში აშკარად იგრძნობა ის სახალე, როგორც თემატიკის, ისე წმინდა პროფესიული ოსტატობის თვალსაზრისით, რითაც გამოირჩევა ბილო წლითის საუკეთესო, მთელი საბჭოთა კინოს მიღწევა აღიარებული საბავშვო ფილმები. ასეთია თუნდც „ოპ. ეს ნასკია“ (სცენარის ავტორი ვ. სპირინა, დამდგმელი რეჟისორი იური პობედონოსცვი), რომელშიც წელს თბილისში გამართული V საკავშირო ფესტივალზე დაიმსახურა პრიზი და პრემია, როგორც საუკეთესო საბავშვო და ახალგაზრდულმა ფილმმა...

მა პრიზოებში დგას ახლა ქართული კინოს წინაშე?

რით დაიწყეთ დაგროვილი თეორიული მასალის გაანალიზება და რის მიგმართოთ საორიენტაციოდ ქართული საბჭოთა საბავშვო კინემატოგრაფიის შემდგომი განვითარებისათვის?

თუ რეალურად დავაკირდებით შექმნილ ვითარებას, უნდა ვიღიაროთ, რომ გამოსავალი ისევ და ისევ ლიტერატურასთან ურთიერთობაში უნდა ვეძებთ. დასამლაგი არ არის, რომ კინო ისედაც ბევრ რამეს დაესხება ლიტერატურას, მაგრამ, როგორც ჩანს, ერთხელ კიდევ უნდა გაავიწიოს მის სამსახური, რადან, საბავშვო კინემატოგრაფიას იგივე მიზნებსა და ამოცანებს ემსახურება, რასაც საბავშვო ლიტერატურა.

უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ საბავშვო კინოს პრობლემებზე, თმატიკასა და შესრულებას მანერაზე, როგორც ირვევია, შესაძლებელია პირდაპირ გადავიტანოთ ის საკულსისმო ზოგადდღობისოგოური აზრები, რაც საბავშვო ლიტერატურის შესახებ გამოთქვამთ კრიტიკული აზრებების ბრწყინვალე წარმომადგენლებს ბ. ბელინსკის, ნ. ჩერნიშევსკის, ნ. დობროლუბოვსა და სხვების. აი, რას მოუწოდებდა ბ. ჰენდსონი მწერლებს:

«Пишите, пишите для детей, но только так, чтобы вашу книгу с удовольствием прочел и взрослый, и прочтя, перенесся легкой мечтой в светлые годы своего младенчества. Главное дело, как можно меньше сентенций, нравочений и резонерства. Их не любят взрос-

лые, а дети просто неуживаются к и все навязное хужайшее, сухое и мертвое. Они хотят видеть в вас друга, которым забавлялся бы с ними до того, что сам становился бы младенцем, а не угрюмым наставником, требует от вас наставлений, а не сказки, рассказов, а не поучения».

როგორც ვხედავთ, მთელ ამ ციტატაში სიტყვა „წიგნი“ ნაცლად რომ ჩავსება „ფილმი“, ამით არაფერი შეიცვლება, ასე ვთქვათ, კონსტრუქციულად, გარეგნულად, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ ბ. ბელინსკის მიერ გამოთქმული აზრი თანაბრად ეხება როგორც საბავშვო წიგნს, ისე საბავშვო ფილმს, რადან, გამოცდილებით ვიცით, რომ ნამდვილი ხელყოფის მიერ შექმნილი საბავშვო წიგნი, ფილმი თუ სპექტაკლი ერთნაირ ძალით უნდა ატყვევებდეს დიდსაც და პატარასაც. განა სწორედ ასეთი სიამოვნებით არ ვნახულობთ „მავდანას ლურჯას“ თუ „დავით კობერეთელს“, ისევე შვილებსა თუ „გველი ძაღლ დინგოს“? მთავარია ტექსტი და ნიჭიერება მხატვრისა, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებს ქმნის და არა რაღაც „საბავშვოს“, „პატარებისათვის“, რომელიც მინც „გაგავ“. სამწუხაროდ, ბევრი კინემატოგრაფისტი ჯერ კიდევ იჩენს ასეთ კანდიდ დამოკიდებულებას საბავშვო კინოსადმი, რაც უდავოდ მუტუევეულია.

არ უნდა დაგავიწყდეს, რომ ნორჩ მავსურებელსაც სჭირდება დაფასება და პატივისცემა. იმიტომ კი არა, რომ სწორედ ისინი შეადგენენ საბავშვო მთავრობელთა თითქმის 50 პროცენტს, არამედ იმიტომ, რომ ბავშვი ბავშვობიდანვე უნდა აღიზარდოს, დაიხვეწოს მისი გემოვნება, გაფარდოს მისი მონიერები პორნოზონტი. „რა თქმა უნდა, ბავშვის ხასიათი იცვლება და შეიძლება თითქმის ყველა მათგანის სხვახლა გაზრდა. — წერს ს. მინსალკოვი, — მაგრამ უკეთესი იქნებოდეს ხელახლა კი არა, არამედ თავიდანვე, სანამ ჯერ კიდევ ბავშვია, კარგად გაგეზარდა ადამიანი. ყველა ბავშვიდან შეიძლება აღზარდოს კეთილშობილი, შრომისმოყვარე და პატიოსანი მოქალაქე. მთავარია — დრო არ დაგეგოთ... და აქ მეტად საჭიროა, რომ მოზარდი ადამიანი გაიგოს და გონიერად ფილმს შესძვდეს».

სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს,





რომ დროის ეს ფასი და კარგი, გონივრული საბავშვო ფილმების ეს შორსგამიწუნული აუცილებლობა კარგა ხანია იგრძნის ჩვენი კინორეჟისურის წამყვანმა ძალებმა, რომელთა ნაწარმოებები მალალ იდეურობასთან ერთად ახლა უკვე ნაყოფიერ საკვებს იძლევიან ჩვენი მოზარდი თაობის ესთეტიკური დახვეწისათვის, კრიტიკული უნარის გამოსავლინებლად, მგრძობიარე და მოზარდენად მათაწინების აღსაზრდელად. «Воспитывая детей, нынешние родители воспитывают будущую историю нашей страны и, значит, — историю мира» — წერდა ა. მაკარენკო და ეს კიდევ უფრო ზრდის ჩვენს პასუხისმგებლობას ერისა და ქვეყნის წინაშე. იმედია, ქართული კინომცოდნეობაც მოჰკიდებს ხელს საბავშვო კინემატოგრაფიის პრობლემების დამუშავებას და ამით ერთგვარი გზისმკვლევის როლს ითამაშებს ახალ საინტერესო პიონერულ თემებზე თუ საერთოდ საბავშვო ფილმების შექმნის კეთილშობილურ საქმეში.

შენიშვნები:

<sup>1</sup> К. Параманова, «В зрительном зале — дети». Издательство «Искусство», Москва, 1967, стр. 33.

<sup>2</sup> „საისტორიო მოამბე“, ტ. 15-16, 1963, თბილისი. ნ. რუსთაველი, ე. ცომაია „ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის ისტორიისათვის“, გვ. 289-290.

<sup>3</sup> ინგენიუ (ფრანგულად ნიშნავს მამიტს, გულბრუნვილს) — ამჟღავნებს ხიზობი ქალისა, რომელიც ასრულებს გულბრუნვილო და მიამიტი გოგონების როლებს.

<sup>4</sup> «Кино и дети», Сборник статей, Изд. «Искусство», Москва, 1971, стр. 239.

<sup>5</sup> Ч. Чаплин, Моя биография, Изд. «Искусство», Москва, 1966, стр. 226-235.

<sup>6</sup> В. Белинский, Собрание сочинений, т. IV, М., 1954, стр. 92.

<sup>7</sup> ს. მ. ხ. ა. ლ. ე. ვ. „ადამიანი ბავშვობიდან იწყება“ იხ. კრებული «Кино и дети», Сборник статей, Изд. «Искусство», Москва, 1971, стр. 11.

„ჩემნი ახალგაზრდობენ, სულ რეჟისურის ჩამოყალიბებაში კომუნისტური მშენებლობის თანამედროვე ეტაპზე განსაკუთრებით საჭიროა მომავალი თაობა შევავიარალო ცოდნისა და კულტურის მთელი საუნჯით, მოვამზადოთ ისეთი თაობა, რომელიც გამრავლებს დიდი ოქტომბრის მონაპოროებს და საბჭოთა ხალხის გმირულ მიღწევებს“, — აღნიშნავდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტი პიონერული ორგანიზაციის წინა საიუბილეო დღეებში.

ვ. ი. ლენინის სახელობის პიონერული ორგანიზაციის 50 წლისთავის იუბილესათვის მზადება ჩვენს დედაქალაქში მთელი ძალებით გაიშალა. საიუბილეო მზადებაში მონაწილეობას ღებულობდნენ პარტიული, პროფკავშირული, კომკავშირული და სხვა ორგანიზაციები, პედაგოგიური კოლექტივები. ისინი პრაქტიკულად, უშუალოდ მონაწილეობდნენ ბავშვთა სტუდიებისა და წრეების მუშაობაში, მეთოდურად ეხმარებოდნენ სკოლებსა და პიონერთა სახლებს.

თბილისში ჩატარდა თვითმოქმედი კოლექტივების შიდასაკოლო და სარაიონო დათვალიერება.

თბილისის განათლების განყოფილების ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლი აქტიურად მონაწილეობდა საიუბილეო ღონისძიებათა განხორციელებაში. ამ დღესთან დაკავშირებით აქ ყოველწლიურად ტარდება საქალაქო დათვალიერება-კონკურსი, რომელიც მიზნად ისახავს მოსწავლე ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის გაუმჯობესებას, მათი იდეურ-მხატვრული დონის ამაღლებას, საქალაქო დათვალიერება გულისხმობს ქალაქის სკოლების მიერ წლის მანძილზე ამ მიმართებით ჩატარებული მუშაობის შეჯამებას.

ამჯერად დათვალიერება-კონკურსი მრავალ სახეობაში ჩატარდა; მონაწილეობდნენ გუნდები, ვიკალურ-ინსტრუმენტული და საესტრადო ანსამბლები, თეატრალური კოლექტივები; დათვალიერება-კონკურსზე წამოდგენილი იყო აგრეთვე მხატვრული კითხვა და სახვითი ხელოვნება. აქ განსაკუთრებით აქტიურად მონა-



19-20-22 აპრილს ჩატარდა მარშალური ორგანიზაციის კოლექტივის დამოუკიდებელი კოლექტივის წევრების გამოჩენილი 39-ე სკოლის მოცეკვავეთა ანსამბლი (ხელმძღვანელი ი. ფალავანდიშვილი).

27 აპრილს მოეწყო სახვითი ხელოვნების ნამუშევრების საკლასო გამოფენა. ნორჩებმა წარმოადგინეს ნამუშევრები სახვითი ხელოვნების თიქმის ყველა სახეობაში: ჭედურობა, ფერწერა, ქანდაკება, კერამიკა, გრაფიკა, ლინოგრაფიურა. აქ გამარჯვებულ მოსწავლეებს გადაეცათ პირველი, მეორე და მესამე ხარისხის დიპლომები.

ნორჩების ხელოვნებას აფასებდა ავტორიტეტული ექური, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ბ. საშაშინიძე, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მ. სულაშვილიძე, ქალაქის განათლების განყოფილების გამგე მ. მშაძე, თბილისის კომკავშირის კომიტეტის მდივანი მ. ლეშვილიძე, ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლის დირექტორი ნ. ჯიღარაძე, კომპოზიტორები: მ. ცაპარაძე, ბ. კეკელიძე, ი. კეკელიძე, მუსკომედის თეატრის მსახიობი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მ. ბაბუნაძე, რესპუბლიკის მეთოდური კაბინეტის მეთოდური მ. ცაპარაძე და ოპერის მთავარი ქორეოგრაფი და დირიჟორი ბ. მუხამბიძე.

## პიონერთა მხატვრული შედეგები

წილობრივ დაწყებითი, რვაწლიანი, საშუალო სკოლებისა და სკოლა-ინტერნატების მოსწავლე-პიონერები.

კონკურსი დიდად განსხვავდებოდა წინამორბედი ღონისძიებებიდან. კერძოდ იმით, რომ იგი გამოერთა საიუბილეოდ, რაც დიდ პასუხისმგებლობას აკისრებდა როგორც მოსწავლეებს, ისე მათს აღმზრდელებს. კონკურსში მონაწილეობისათვის შედგენილი იყო შემდეგი პროგრამა:

24-25 აპრილს გამართა გუნდების კონკურსი. აქ თავი გამოიჩინა თბილისის 36-ე საშუალო სკოლის გუნდმა (ხელმძღვანელი ა. მესხიძე), რომელმაც შესარულა კომპოზიტორ მ. ჩირინაშვილის „ახალგაზრდული“, ი. გეგაძის „პირველი მერცხალი“ და ვ. ცაგარეიშვილის „კანტატა თბილისე“.

ამავე დღეებში გამოდიოდნენ აგრეთვე საესტრადო და ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები.

11-12-13 აპრილს წარმოდგენილი იქნა მხატვრული კითხვის პროგრამა: ლექსი, იგავ-არაკი, პროზა, მელოდრამა, ლიტერატურულ-მუსიკალური მონტაჟი, ჯგუფური კითხვა. შესანიშნავი მომზადება გამოავლინეს ნორჩმა შემსრულებლებმა, კერძოდ ალექსანდრე ოქროპირიძემ (ორჯონიძის რაიონის I გახანგრძლივებული სკოლა), რომელმაც წაიკითხა კრილოვის იგავ-არაკი „ეშმაკი წრუნუნა“ და ექურის უმაღლესი შეფასე-

ბა დაინსახურა. ასევე უმაღლესი შეფასება დაინსახურა 132-ე საშუალო სკოლის მეექვსე კლასის მოსწავლე მარინე დემეტრაძემ, რომელმაც წაიკითხა ირაკლი აბაშიძის „ხმა კატამონთან“.

10-15 აპრილს ჩატარდა დრამატული კოლექტივების კონკურსი, სადაც წარმოდგენილ იქნა პიესები, სკეტჩები, ოპერა, თოჯინების თეატრი. აღნიშვნის ღირსია ის საშემსრულებლო ოსტატობა და ინგლისური ენის კარგი ცოდნა, რაც 53-ე საშუალო სკოლის ჯგუფებმა გამოავლინა გორდონის დრამატული კომპოზიციის — „ის დღე დაიქცეს“ წარმოდგენით.

17 აპრილს მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა უჩვენა სერგეი მიხალკოვის პიესა „ოპერაცია „ძვირფასი ბიჭუნა“ — მამაცი, მოხერხებული და ჭკვიანი პიონერის ჟორ ტიმოხინის თავგადასავალი.



სცენა სპექტაკლიდან „ოპერაცია“ ძვირფასი ბიჭუნა“. ჟორა ტიმოხინი — გულა ლევაია, ჟორა რობ-როსონი — ავთო რობაქიძე.

# ნორჩი თაობა ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში

ნუგზარ ბოკუჩავა

მაისში მთელმა საბჭოთა ხალხმა იზეიმა ვ. ი. ლენინის  
სახელობის პიონერული ორგანიზაციის ორმოცდათა  
წლისთავი.

„პიონერების ისტორია, რომლის ნახევარი საუკუნის  
იუბილეს საბჭოთა ხალხი იღვასსწავლებს მიმდინარე  
წლის მასში, მკაფიოდ ადასტურებს ლენინური აზრის  
სიმართლეს იმის შესახებ, რომ ბავშვთა ორგანიზაცია კო-  
მუნართა აღზრდის საუკეთესო გზაა. სწორედ მაღალი დღე-  
ღამით შედუღებული კლდეები ეხმარება ბავშვებს  
იგრძნონ თავი უფროს თათბათა თანამოაზრედ, ჩაებან მა-  
მათა შრომაში, ჩასწვდნენ მეგობრობის კანონებს, რომ-  
ლებიც აკავშირებენ სსრ კავშირის ხალხებს, შეიგრძნონ  
ისეთი დიდი გრძნობების უდიდესი აზრი, როგორიც არის  
სამშობლოს სიყვარული, პროლეტარული ინტერნაციონა-  
ლიზმი. პიონერულ ორგანიზაციაში ბავშვები გადიან მო-  
ქალაქობრივი დავალებების პირველ სკოლას, განმტკი-  
ავენ რწმუნას, რომ მომავლის გზა მათთვის იწყება  
ფრადღე სწავლით.“ — ნათქვამია სკკპ ცენტრალური  
კომიტეტის დადგენილებაში. მართლაც, ჩვენი ნორჩი  
თაობა, პიონერები არიან მომავალი ნათელი ცხოვრების  
შემწველები; ამავე დროს პიონერებმა ნახევარი საუკუნის  
მანძილზე თავიანთი წვლილი შეიტანეს ოქტომბრის მო-  
ნაპოვართა დაცვაში. ასე იყო საბჭოთა ქვეყნის პირველი  
წლებში, დიდი სამამულო ომის პერიოდში, ასეა ახლაც.

ყოველდღე საუკეთესო ბავშვებია — იყო ლენინის ან-  
დრძი და ჩვენი ახალგაზრდობის სულელი სამყაროს  
გაფართოება-გამდივება, სამშობლოსა და ხალხის სიყვა-  
რულის ჩანერგვა, ნორჩების მოთვლმხედველობის, გემო-  
ვნების, აზროვნების დახვეწა მთელი სასოციალიზმის ერთ-  
ერთ მნიშვნელოვან მოვალეობად იქცა.

საბჭოთა კავშირში ყველა პირობა შექმნილი იმისა-  
თვის, რომ ბავშვებმა ისწავლონ, გამოაღწიონ თავიანთი  
ნიჭი, აშენონ ნათელი მომავალი. ნორჩების სამსახურშია  
ჩამდგარი სკოლა და პედაგოგთა მთელი არმია. ოქტომბ-  
რიული, პიონერთა და კომკავშირელთა ორგანიზაციები.  
მათსავე აღზრდას ენახებოდა ისეთი ღონისძიებები, რომ-

გორცაა სამეცნიერო და მხატვრული ოლიმპიადები, კურ-  
სურები, ნორჩ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენები,  
დათვალიერებანი... ამ მხრივ ძალზე სასარგებლო შემო-  
ბას ქუჩვა თბილისის ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის სას-  
ნი, რომლის თანხაბით მიმდინარე წლის თებერვალში  
თბილისის სურათების სახელმწიფო გალერეაში მოქუყო  
ბავშვთა მხატვრული ნამუშევრების რესპუბლიკური გამო-  
ფენა.

ეს გამოფენა მრავალფეროვანი იყო თემატურადაც და  
ქანობრივადაც. გალერეის სამი დიდი დარბაზი შეიკ-  
სო ფერწერული, გრაფიკული, ქედური ნამუშევრებით;  
მხახველებს იზიდავდა ქანდაკება, ხეუე კეთილობის ნი-  
მუშები: სავარძლები, ქართული ორნამენტები, სვანური  
კომპები და მრავალი სხვა, რომლებშიც ცხდად გამოჩნდა  
ნორჩების მხატვრული ხეგვა, მათი ფიქრები, მისწრაფ-  
ებები და, რაც მთავარია, შრომითური მზარისადმი სიყვა-  
რული.

პიონერული ცხოვრება, ბავშვთა დრმა, მუდამ ამოუ-  
ნობი სამყარო, მათი მოუყვანარი, ძალუმი გულის ძეგრა  
ყოველთვის ყოფილა და არის ქართველ მხატვართა შთა-  
გონების წყარო.

მოსარდი თაობის ცხოვრების, მათი ხასიათების, მიზნე-  
ბისა და მისწრაფებთა ფერწერულად ამტკიცებობა ჩვენი  
მხატვრების საპატიო მოვალეობად იქცა.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის პირ-  
ველ წლებშიც კი ლენინური კომუნისტური პარტია გან-  
საკუთრებულ მზრუნველობას იჩენდა ბავშვების მიმართ,  
დიდ ყურადღებას აქცევდა მათს პატიოტულ აღზრდას;  
ამ განწყობებას განმობავს ცნობილი ქართველი ფერ-  
წერის ა. ვეფხვაძის „პირველი მხეხვევრა“.

ჯარისკაცის გრძელ ფარავანი გახვეული, პატარა, პირმ-  
ღმარბი ბიჭუნა ჩაიდნით ხელში წითელარბილებს შეუ-  
ჩრებიან და მზიარულთა დაესახებან. ერთ-ერთი მთავარი  
მას შაქრის ნატყს აწვდის. ოქტომბრის ჯარისკაცები უდი-  
მან ბავშვს და მათ თბილში უსაზღვრო სიბოთ და სიყ-  
ვარული ჩანს. მხატვარი შთამბეჭდავი ფერწერული გა-  
დაწყვეტილი გადმოსცემს ამ მომენტს. მუქი ფონი და სწვეს  
ფიქურებს, ბავშვის სახე ნათელი ტონებითა წარჩერილი,  
რომელზეც ერთდროულად სინარულისა და მუწხარების  
ნიშანია აღმტეხილი. ვინ იცის, რამდენი სიყვე და უსა-  
მართლობა გამოიარა ამ პატარა ბიჭმა. შიმშილობა, სი-  
ცივე, უსახვარობა მისი თანამგზავრი იყო, მაგრამ აე-  
თილმა ადამიანებმა შეიკედლეს, შრომითური სიბოთ კე-  
რძობინეს. სწორედ ეს აზრია ჩაქსოვილი ნაწარმოებში.

მხატვრული ოსტატობითა და ფერწერული საშუალებე-  
რის უხვი გამოყენებით ა. ვეფხვაძე ორიგინალურად ძერ-  
წავს ადამიანთა ფსიქოლოგიურად ძლიერ იერსახეებს,  
რომლებშიც გამოსტყობის კაცთმოყვარობა, კეთილშობი-  
ლებმა, შინაგანი ძალა, თავისუფლებისათვის, ხალხის ბედ-  
ნიერებისათვის ბრძოლის მტკიცე რწმუნა. მსუყვე, მკვიდრი  
ტონების ოსტატური განაწილება, ნახატის მოხდენილი  
კომპოზიციური აგება ხელს უწყობს ადამიანთა შინაგანი  
სამყაროს, მათი ხასიათების გამოვლენას და საერთოდ  
ფიქრების მხატვრულ სრულყოფას. პატარა ბიჭი ნათე-  
ლი მომავლის სიმბოლოდა წარმოადგენილი.

დიდი სამამულო ომის დროს მრავალმა ქართველმა  
ვაკაცმა გადიოდა ჯარისკაცის ფარავა და სამშობლოს  
დასაცავად მტერს გადავლენა. მრავალი დედა შეიბო-  
შა შეიგნა, დაბოლდენ ბავშვები.

ომში შრომითურ კრას მოწყობტა ორი ძმა, ერთი შეი-  
ღმილდობდა შერჩანი მოხვედრის. ასეთია ა. ხ ბ შ ა ძ ი  
ფერწერული ტილის „ომის ტრაგედიის“ სიუჟეტი.  
მხატვარმა მოხვედრის შორის ჩააყენა პატარა ბიჭუნას  
ფეღურა, რომელიც მათი ერთადერთი იმეღია, იანრი მჭიდ-





როდ მიტყვიან მას, რადგან იგია მათი მაცოცხლებელი ძალა. მუქ ფონზე ოდნავ მკრთალ, მაგრამ შესამჩნევ ტონებშია დაწერილი დაღუპული შვილთა პორტრეტები. მანკაველის ყურადღება სწორედ მოხეტიალსა და ბავჯის იერ-სახეზეა მასხილებია. მხატვარი ცდილობს დონდა ჩაქუდნი მათ სულიერი სამყაროს, განგავადიეინის მათი გულისტკიერად, მოვადინოს ზომსრული, ჩაგავადიერად.

მხატვარი ფერების ზომიერი შეხამებით გადმოსცემს ამ განწყობილებას. თითქოს გიშნობ მათს მიძიმე სუნთქვას, მწუხარებისაგან დამძიმებული გულის ფეთქებას. შეკუერზე მათ და თვალწინ კინოგადრებიეთ გათვლებებს ომის მთელი სამსწრეობა, რომელმაც მათთქა მითლიონობით უდასმავლო ადამიანი. თითქოს შინადა მოხუცების სიკიცხვად, მაგრამ მათში მანკე დღივის იმედის დანერწვალი იმ ბიჭუნას სახით, რომელიც თუ საჭირო იქნა, დაანგრევს ძალადობისა და შრომტების ყიკლეკვარ ზღუდეს და მშეიღობს დაამკვიდრებს, შექმნის ახალ ცხოვრებას. ხელოვანის სახანელოდ უნდა ითქვას, რომ მან შექმნა მხატვრულად სისრულყოფილი ნაწარმოები, რომელშიც ცხადად იგრძნობა ადამიანთა სულიერი განცდები, შინაგანი ქუპტურისა, დაძაბულობა, რიტმი. კომპოზიცია არ არის რთული. პირიქით, იგი საკმაოდ ლაკონური და ადვილად აღსაქმელია.

დამთარდა სამამული ომი. მწვერულ ტკივილებისგან განიკურნა ქვეყანა. მშობლიურ კერას დაკრუნდნენ ბრძოლით მოთლილი, ნაირფეი, მაგრამ სახელთიანი რაინდები. დილია გამარჯვებით გამოვედით სიხარული, შეიშობს მთელი საბჭოთა ხალხი. აგერ კომკავშირის ხეიანიდან გამარჯვების შუქით გაირიადნებულ თბილისს გადმოკურნენ ადამიანები, აქვეი არიან პატარული, პიონერები, რომელთა სიხარულს საზღვარი არ აქვს. ისინი გასცქერიან მთწმინდის პლატიდან ცაში აჭრილი შუშუნებს, რომლებიც მრავალფერად იფიქნიან და კიდევ უფრო ანათებენ ქალაქს. მხატვარ შ. მ. ტ. გ. ე. ე. ე. ეს სახეიმი განწყობილება აქვს გადმოცემული ფერტლოში „მოხუციე თბილისი“.

ფერების ინტენსიური გამოყენებით ხელოვანი ცდილა, იაკ შეიძლება მიქი გამომსახელობა მინიჭებოდა სურათს, კომპოზიცია რელიეფურია, გარული. ფერტილის ერთ კუთხეში მდგარ ადამიანთა ჯგუფს ოდნავ გამოყოფა მსუბუქ, რბილ ტონებში დაწერილი პიონერებისა და პატარა ბავშვების მოძრავი ფიგურები. მხატვარმა ისინი ნათელი მომავლის მშენებლებად წარმოსახა.

შორს, თითქოს ფერწერულ შტრიხად მოჩანს მთაწმინდა, სამშობლოსათვის თაღდაღულ, ერთგულ მამულიშვილთა დიდებული პარნახი, სადაც განისვენებენ უკეთესი მომავლისათვის ოცნებაში ჩაფერფლილი ადამიანები ახდა ოცნება და თითქოს მათი იდეამლი გამომსახილი გამარჯვების საერთო ფერხულს შეერთებია.

შუქი და ღია ტონების ურთიერთშეპირისპირებით, ფიგურათა განსოკადებითა და კარგი კომპოზიციური გადამწყობით ფერწერმა წარმოსახა საინტერესო მხატვრული სიუჟეტი, რომელშიც იგრძნობა მოვლენის სწორი გაანალიზება, დინამიკა, ცხოვრების რიტმი.

მშვიდობიანმა შრომამ ფართოდ გაშალა მხრები ჩვენს ქვეყანაში, შეიქმნა ინდუსტრიული კერები, ფაბრიკა-ქარხნები; მითლიონობით ადამიანი ჩაება შემოქმედებითი შრომის ფერხულში. სამამული ომის დამთავრებისთანავე საფურცილი ჩაეყარა საქართველოს ერთ-ერთ უდიდეს ინდუსტრიულ ცენტრს — ქალაქ რუსთავს, რომლის მეტალურგიული ქარხანა, ქიმიური მწვეწკლბობის კომბინატებიც ცნობილია საბჭოთა კავშირში.

რუსთავის მეტალურგიული ქარხნით, მისი გრანდიოზული მასშტაბებით დაინტერესებული არიან პიონერებიც

მხატვარ გ. ჯაშის ფერტილოში „პიონერებთა რუსთავის მეტალურგიული ქარხანაში“, ცნობისმოყვარე პიონერები შეთოსივანი მეფოლადეს და შეიღუნე აყრიან კითხვებს. თრგვლივ ყოველფეი დაუფრავს ლეშლებიდან განთავარბნილ ცეცხლის ენებას და კავამოს. ფერტილოზე მოჩანს ფოლადსადნობი დანადაკები. კომპოზიციის ცენტრში, ოდნავ უკანა პლანზე, პიონერებს წეე შეუვრათ და რადაც საინტერესო საკითხზე საჯვლოდენ, ზოგს ალბათ მეფოლადე უნდა გამოვიდეს, ზოგსაც ფოლადის დნობის საიდულოების ამოხსნა სურს.

ნაწარმოები კომპოზიციურად კარგად არის გადამწყვეტილი. მხატვარს შედმიწვენით შექსწავლია და გამოუსახავს ინდუსტრიული მშენებლობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი უბანი — ფოლადსადნობი საამქრო. მუშისა და პიონერების ფიგურები არ ხასიამოდებან სტატეურობით. ერთ კუთხეს ხელი მალა აღუმართავს და მხატვარს მის სახეზე გაოცება აღუბეჭდას, მეორე ყურადღებით უსმენს მუშას. ხელსაწყობთან მიხული მოუსწავარი ბიჭები კი ცდილობენ აწმსავების ყურადღების მიპყრობას. ყოველივე ეს უშუალოდ არის დანახული და აღწერილი. მათში იგრძნობა ახლის გაგებისადმი ცხველილი ინტერესი, დაუკეველი ცნობისმოყვარობა. შინაგულდავია ქართველი მეფოლადის ფიგურა, მისი იერსახე, რომელზედაც დიდი შინაგანი ძალა, პაკიოსანი შრომისადმი რწმენა და სულიერი სიმტკიცეა აღბეჭდილი. ფერები მკაცრია, კონტრასტული, მაგრამ ისეა შეხსავებული, რომ სურათის ხიდეისას თავს არ გჭრით. ნაწარმოებში ჩანს გარემოს აღქმის უნარი, ხელოვანის თავისებური მხატვრული ხედავა.

სათონხნა და სამკალს რა გამოლევს სოფლად, გლუხი

წ. ლულა.

მე ვეხად მუჯ





დღლაუთინია გადავა ყანაში და ისე შემოვლამდებია, ვერც კი გაიგეხს, მაგრამ შინ ვამყოფილი ბრუნდებია. ვინ მოთვლის, რამდენი სახელოვანი ადამიანი ვიყავის სოფლად. მათ კვალს შეგნებულად მოჰყვებიან შვილოებიც.

შ. კილ აძიძი გრაფიკული ნაშეუქრია „მოსავლის აღება“ (სერიიდან ხეგსურეთი) რამდენადმე აესტეს ზე-მთოქმულს. ხეგსური ახალგაზრდისთვის უცხო არ არის შრომა, მას ძლიერად ჩაუვლია ხელი ცილისთვის და მარჯედ მთარღევს ყანას. კომპოზიციის წაქითხვა სხვადასხვაგვარად შეიძლება.

იქნებ ფორნულე წესულ მამას შენაცვლითა ჰაბუკი, მას არა აქვს დატვის უფლება, კარგად იმისი, რომ მის მიერ შესრულებული მცირედი სამუშაოც კი მნიშვნელოვანია, საჭიროა ფორნისთვის და ცალს კიდვე უფრო ძლიერად იქნევი. ამ განწყობილების გამოსახატავად მხატვარი მეტყველ პლასტიკურ ფორმებსა და გრაფიკულ შტრიხებს იყენებს. შთამბეჭდავია სურათის სიღრმეში პურის ცხოვნიას გამოსახვით, სუდარაბიზოვლ ხეგსურ ქალთა ფიგურები, რომელთა სიმკაცრეს ხაზს უსვამს კომპოზიციის ლაკონიურობა, მხატვრული სიწესუნა.

ან იქნებ ხეგსური ბიჭუნა მხარში ამოდგომია უფრო-სულს, მასაც სურს თავისი წვლთა შეიტანის საკრთო სახალხო საქმეში, იხმარება კოლმეურნობას, იქნებ ბრძოლის ველზე დაცემული ვაჟაკის თჯასაც, შრომლებს. ქალღობი კი თავიანთი საქმით არიან დაეაგებულნი, ისინი პურს უტეხებენ ახლობლებს, რომლებიც სავსა მინდვრიდან დაბრუნდებიან.

ჰაბუკის იერსახეში მოჩანს უშუალოთ, სისალსე, ენერგია. კომპოზიცია არ არის გადატვირთული ზედმეტი დეტალებით, ყოველი გრაფიკული შტრიხი ვარკველად გამომსახველობით მიზნს ემსახურება, რაც ბუნებრივობას ანუტეხს ნაწარმოებს, იგრძნობა ცხოვრებისეული რიტმი, კოლორტიც.

მიმსჯელობია ჯ. ხუცი თვილის ფერტლო „იმედო“, რომელშიც მხატვარი გვიჩვენებს უფროს და უმცროს თათბათა ფსიქოლოგიას, ხანათათა და განწყობილებათა სხვადასხვაობას.

ცარადლებას იპყრობს საინტერესო კომპოზიცია; ჭადარა გლხეკაცს სიყვარულთ მოუხვევია ხელი შვილიშვილებსთვის, თბილად მიუკრავს მკერდზე და წაითა სამივე გარინდელთა. ირგვლივ მხატვარი მოხმდებლად დეკორატიულ მანერაში წარმოსახავს ჯაზის რტობებს, ყურძნის მტკუნებს. ვინ იცის, მოხუცი ხშირი წარბებით დაბურულ, დრმა, სუკადიან თვალებს რამდენი საიკე, გაჭირვება, ცირება და შენება უხილავს. მაგრამ მისი მტკიევი ნებისყოფისა და იფცაყური შემპრობისთვის მაინცდამაინც ვერაფერი დაუკლავია გაჭირვებას. მხოლოდ წლებია მომატებია და საჩუქე ნაბიჭები გასწვნია, მაგრამ იგი შვილიშვილების ბედნიერებით ცხოვრობს.

მხატვარს არც ბავშვების ფიგურათა გამოსახატავად დაუშურებია მდიდარი ტონები. იგი ცდილობს რეალისტურად გაამოსცეს ამ ნორჩების სპეტიკი, ფაქიზი ბუნება, მათი უწინადა განცდები. უშუალოთ მათი დიდობის, მუქი თვალების, რომლებშიც ჩანს ბავშვური გულუბრყვილობა, მტკიევი ხასიათი, კეთილშობილება და ურთიერსიყვარულუი. ნაწარმოებში ჩაქსოვილია მტკიევი რწმენა იმისა, რომ ვე ჯანსალი, სიცოცხლისე თლასკლე ბავშვები განაგრძობენ წინაპართა მიერ დაწყებულ კეთილშობილურ საქმეს, ახალი ცხოვრების შენებას.

იქნებ ქვეყნის ბედნიერ აწმყოსა და უკეთეს მომავალს სამშობლურად ასახავს ჯ. ლოლუას გრაფიკული ნაშეუქრია „მე ვხედვე მზეს“. კომპოზიციის ცენტრში, მალე გორაკზე დავს ხელდებამილი გოგონას ფიგურა, იგი შეპ-

ხარის მზის ბრწყინვალებას, რომელიც ასევე უხედავადს ქვეყნის მცენარეუ სხივებს, გოგონა შეპხარის ნათელ დღე-ნაღდედ ღრის, მისთვის ჯერ ამოკუნობს, მრავალფეროვან სამყაროს, სიცოცხლის, მშვიდობას.

ნაწარმოები არა მარტო სიმბოლურია, არამედ სიკეთის, პატიოსნების, ნათელი ბავშვების ძიწნი. ძნელია ყოველივე ამის გამოსახვა ტუნქი გრაფიკული საშუალებებით, მაგრამ მხატვარს მაქსიმალურად გამოუყენებია გამოსახვის მხატვრული ხერხები, რათა მიეღწია ნაწარმოების უშუალობისა და ემოციური ძვერდობისათვის.

ამ პატარა გოგონაში განხორავებულია ნორჩი თათბა, თავისი თქებებით, ბავშვური სამყაროთი, გულუბრყვილო, კეთილი ზრახვებით.

საინტერესო მხატვრული კომპოზიცია აქვს შექმნილი მ. გეგაძის ან ფერწერულ ტილოში „სამშობლოს იეს დამეცველი“. ხელოვანი ნათელ, კონტრასტულ ფერებში წარმოსახავს საბორტულ ფორმაში გამოწყობილ პიონერებს, რომლებიც ბურთათბა შეუწყვეტილია და აღტკველით შესცქერაან ცაზე მონავარდელ რეაქტიულ თვითმფრინავებს. თუკმა ბავშვების სახეებს ვერ ვხედავთ, მაგრამ აშკარად ვერცნობთ მათს შინაგან განცდებს. ალბათ თითოეულში ერთდროულად ჩაისახა სურვილი — დაეუფლოს მკრინავის რთულ პროფილს.

ამ ნაწარმოების თავისუფალ აღქმას ხელს უწყობს მოხდენილი, პლასტიკური ფორმების სინატიფე, გააუროს საინტერესო რაკურსი დანახვა, კოლორტიცის შეგრანება, ემოციურობა და დინამიკა.

„ბიჭები ჯობის ცხენებზე“ — ასე ეწოდება მხატვარი თ. ივანიძის ერთ-ერთ ნაშეუქვარს, რომელშიც თავის სებურად არის დაბაებული ნორჩების შინაგანი სავაჟო მათი ცხოვრება. მხატვარი ორიგინალურად წყვიტს კომპოზიციას.

პატარა ბიჭებს თავიანთი თავი მხედრებად წარმოუდგენიათ. აი ერთმა „ცხენი“ წინ დააჭება, სახე ხელთი მოიწილდა და ყურადღებით გასევა არმარებს. ხელოვანმა მხატვრული შტრიხებით გაუსევა ხაზი მათს ბავშვურ, მაგრამ გულწრფელ წარმოდგენას. ალბათ ისინი თავის დროზე ნტირსაც არ შეუშინდებიან და უკან არ დაიხევიან.

ყვივლივე ეს გადმოცემულია უშუალოდ, ცხადად, გამომსახველობითი საშუალებების ტუნქი გამოყენებით.

იქნებ ბედნიერი ბავშვობის, პიონერული ცხოვრების თქმეტიკა ამოუწერავია ქართველი მხატვართა შემოქმედებებში, ამ თქმას თავისებურად ეხმარება: შ. ზამთარაძის „წითელი არმიის შემოსვლა აჭარაში“, ნ. მერსის „წითელი არმიის შემოსვლა გოგონებზე“, ი. ლ. ასათიანი „სული და ქუთაისი“, თ. ლევინაშვილის „პატარა ქეთისის პორტრეტი“, ჯ. ჯაფარიძის „გოგონას პორტრეტი“, შ. ჩიჩინაშვილის „მშვიდობა“, გ. თოძის „სოფლში ბიჭები“, ნ. ჩიქოვანის „გოგონას პორტრეტი“, ტ. კაკაბაძის „ბავშვის პორტრეტი“, მ. მეტრეველის „ალექსანდრა ჯაფარიძის ნორჩ ალბინისტებთან“, საინტერესოა აგრეთვე ამ თქმეტი შექმნილი თ. ხულაგასა, ჟ. მემბარიანი, ს. ლევი, გ. მირხაშვილის, დ. ხახუაშვილის, თ. ფარულავას და სხვათა მიერ შექმნილი ფერწერული, გრაფიკული თუ სკულპტურული ნაშეუქვრები. მათში ნაჩვენებია ნორჩი თათბის ცხოვრების, სწავლის, დასვენების მომენტები და ხაზგამსულია, რომ ახალგაზრდა თათბა თჯასა და სკოლაში იძებნა საუკეთესო თვისებებს, რომლებიც მას გამოადგება ნიჭის მომავლის შენებისას.





# კლემ მარჯანიშვილის ავტორული მთავარი

## ქეთევან ხუციშვილი

კლემ მარჯანიშვილმა თეატრალურ ხელოვნებაში მოღვაწეობა მსახიობობით დაიწყო. ხელოვნებაში სიყვარული ბევრმა გარემოებამ განაპირობა. იგი ბავშვობიდანვე ლიტერატურულ და თეატრალურ გარემოებაში იზრდებოდა. მამა, ალექსანდრე ანდრიაძე ძე მარჯანიშვილი ლექსებს წერდა და უცხოელი მწერლების ნაწარმოებებსაც თარგმნიდა. დედა, ელისაბედ სოლომონის ასული ჭავჭავაძე ფრიად განათლებული და მუსიკის დიდად მოყვარული იყო. მათ თვასში ხშირად იკრიბებოდნენ: აკ. წერეთელი, გ. წერეთელი, პ. უმიკაშვილი, ს. მესხი, ალ. ყაზბეგი, კ. მესხი, ეფ. მესხი, ნ. საფაროვა-აბაშიძისა, ნ. გაბუნია, ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი და სხვები. მათი თვასი იმდროინდელ მსახიობთა თავშესაფარს წარმოადგენდა, როდელიც სარგებლობდნენ რა ელისაბედის გულკეთილობით, ხშირად რეპეტიციებსაც კი მართავდნენ ხოლმე.

„პატარა კოტე ვატაკებით უსმენდა მაკო საფაროვა-აბაშიძის და ნატრობა მასავითი მჭაფი და აზრანი მეტყველი, მასავითი მომხიბლავი და წარმტაცი სიტყვა გამოთქვა. უცქერდა ვ. აბაშიძის და თყებობდა მასავით მართალი წმა ამოვლი. და დრომოჭმული უმგაგაობება სიცილით აეფეთებინა. შოჯადობული შესცქეროდა ნ. გაბუნისა, ლ. მესხიშვილს და პატარა კოტეს უკვე გადაიწყვიტა, მსახიობი უნდა გაგხდეთო!“<sup>1</sup>

მართლაც, კ. მარჯანიშვილის მომავალი გზა ამთავითვე თეატრალური ხელოვნება აღმოჩნდა. ამ გადაწყვეტილებების შესრულებას ხელი შეუწყო თბილისის ვაჟთა I გიმნაზიისა ვოგოლის „მელის თხოვნა“ აგაფია ტინოვას რუსული წარმართებით თამაშმა, ყვარელში, პაპისეულ მარანში არდღვეების დროს გამართულმა სპექტაკლებმა, სადაც კ. მარჯანიშვილი მსახიობობდა და რეჟისობობდა, თელავში ჰაჯი მამუდოვის დასში წარმართებით გამოსვლებმა და სხვა. მაგრამ მის გადაწყვეტილებას წინ აღუდგინა ახლობლები. როგორც კ. მარჯანიშვილის მეუღლე ნ. დ. ქვიციანი იხსენებს: „ნათესავმა ნიკოლოზ გულბათის ძე ჭავჭავაძემ კოტეს შესთავაზა თავის კარზე ჩინოფიკობა და ბრწყინვალე კაგიჩა აღუთქვა. მაგრამ კ. მარჯანიშვილმა უარი უთხრა. უარით განაწყენებულმა ბიძამ აუკრძალა კოტეს მისი ნახვა და მას შემდეგ მარჯანიშვილს აღარ უნახავს იგი“<sup>2</sup>. შინაურებიდან მხოლოდ მისი და სოფოი თანაუგრძობდა კ. მარჯანიშვილს და მასთან ერთად მონაწილეობდა სპექტაკლებში.

ახლობლთა სასტიკი წინააღმდეგობის მიუხედავად, კ. მარჯანიშვილის გადაწყვეტილებას ურყევი იყო. მამ 1894 წელს მიწადმავლის — კ. მესხის წინაშე ქუთაისის თეატრში დაიწყო პროფესიონალ მსახიობად მუშაობა. იმის

შესახებ თუ რა სპექტაკლებში მიიღო მონაწილეობა, ან როგორ წარმატება ჰქონდა ქუთაისის თეატრში, ცნობები არ შემონახულა. მხოლოდ ნუკა ჩხეიძის მოგონებებიდან ვგებთ, რომ „1894 წელს კოტე მარჯანიშვილი, როგორც პროფესიონალი მსახიობი, გამოვიდა კ. მესხის ხელმძღვანელობით ქუთაისის თეატრში, დაიდგა ალ. დიუმას „ცოდვის შვილები“. ამ სცენაში კოტე თამაშობდა ალფონსის, ხოლო მე — პატარა ქალს ალას“<sup>3</sup>.

ქუთაისის თეატრში კოტე მარჯანიშვილს დიდხანს არ უმუშავნია, რადგან იმავე სეზონში თეატრის შენობა დაიწვა და იგი გადმოვიდა თბილისის ქართულ დრამატულ თეატრში, რომელსაც ქართული რომანტიკული აქტიორული ხელოვნების მამამთავარი ლადო მესხიშვილი ხელმძღვანელობდა. აქ კ. მარჯანიშვილი მოღვაწეობს მ. საფაროვა-აბაშიძის, ნ. გაბუნისა, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნისა, კ. მესხის და სხვათა გვერდით. მათთან მუშაობა მისთვის დიდი აქტიორული სკოლა იყო.

თბილისის ქართულ დრამატულ დასში მარჯანიშვილის დებიუტი შესდგა 1894 წლის 27 ნოემბერს პატარა კახის როლში აკ. წერეთლის დრამა-პოემაში „პატარა კახი“. სპექტაკლი ვ. გუნის რეჟისორობით დაიდგა. მაგრამ როლის მომხალღებში აკ. წერეთელი დიდი დახმარება გაუწვია კოტესთვის.

ახალბუდე აქტიორს როლისათვის კარგად გაურთმევია თავი და მსახიობისათვის საჭირო სონაცემებიც გამოუვლენია, რაც იმდროინდელ საზოგადოებას შეუძნეველი არ დაჩრდილა და მისი თამაშის შესახებ აზრი პრესის ფურცლებზეც გამოუთქვამთ. ამ მხრივ მეტად საყურადღებოა ქართული თეატრის რეჟიზერების მანუელიძის აზრი: „სიათვენებით უნდა აღენიშნათ, რომ მ-მა მარჯანიშვილმა, რომელსაც პირველად ვხვდებით თბილისის სცენაზე, ცოტად თუ ბევრად თავი ვაიტანა და შესძლო ამ როლის ისე შესრულება, რომ ჰამოკური გულთ აღტყინება და გატაცება გვიჩვენა და მოჩვენებელი, რამდენადაც კი შესაძლებელი იყო, ნამდვილს დაამსგავსა. მხა ძალიან კეთილშობილი აქვს, გარეგნობა შესაფერი და თავიც, რამდენადაც პირველ ნათამაშებს შევიფრება, კარგად უჭირავს. თუ ამ ნაბიჯზე სიკეთეს თვითი ცდა არ დააკლო, ახლავ თამამად შეგვიძლია ვიწინასწარმეტყველოთ, რომ ჩვენი სცენის ფრენა გამოსავლად არტიტი დადგება. დაბოლოებით იფრენა ამ მსახიობის შესახებ არ ვიტყვით ვერჯერობით, ვიდრე კიდევ რამოდენიმეჯერ არ მოვიხილება მისი სცენაზე ხილვა“<sup>4</sup>.

მართალია „მარჯანიშვილის თამაშის შესახებ გადაწყვეტილი აზრის გამოთქმას ფრთხილობს მანუელიძე, მაგ-





რამ რეცენზიიდან ნათლად ჩანს, რომ შთაბეჭდილება მეტად დამკვიფრებელი ყოფილა, რადგან მარჯანიშვილის თამაში, მისი აქტიორული მონაცემები რეცენზენტს საბაზს აძლევს მარჯანიშვილი მიიჩინოს ქართული თეატრისათვის „ფრიად გამოსაძლიერ“ მსახიობად, თუმცა, სიყრთხილის გამო, თავის ნათქვამს კომენტარს უკეთებს — „თუ ამ ნაბიჯზე სიკეთეს თავიანთ ცდა არ დააკლოთ“. მაგრამ ერთია, რომ მარჯანიშვილმა პირველი თამაშითვე მსახიობისათვის საჭირო თვისებები გამოავლინა. სწორედ ეს გახლდათ „ნაბიჯები სიკეთე“, რომელიც ხელოვანისთვის თანდაყოლილი თვისებაა და რომლის შექმნას შეუძლებელია.

მალე კ. მარჯანიშვილმა თავისი ნიჭიერება შემდეგ სპექტაკლშიც ცხადყო, რის შესახებაც გახუთა „ავგასთში“ (№337) და გას. „ივერიაში“ თუწყოფდნენ. ეს იყო „მეორედ გაყვანილება“ (არ არის ცნობილი არ როლი თეატრალურად). ამ სპექტაკლში მარჯანიშვილმა სასოგადოების ყურადღება მიიპყრო და თავის შესახებ შექმნილი დაღებიც ახალი კიდევ ერთხელ განამტკიცა. თუმცა რეცენზენტმა უკან დასახევი გზა მინც შემოინახა, რადგან სენსაზე ორჯერ გამოხსილი მართლაც ძნელი იყო გადაწყვეტილი აზრის თქმა. „...სასოგადოება დიდი ინტერესით აღვივებდა თვალს ჯერ სრულიად ახალგაზრდა არტისტს ბ-ნ მერკს-ნიშნს, რომელსაც, გაბედილი ვიტყვი, ნამდვილად ეტყობა ნიჭი მსახიობისა, მაგრამ საუბეროდ ბ-ნი მარჯანიშვილი შექმნილ იყო, რის გამოც უკვირ არ არის ძალიან უძნელდებოდა უფრო მეტის ხელოვნებით ეთამაშა. მაინც მისი თავდაჭერილი, გაუსვიადებელი მიზერა-მისერა, როგორც ეს ზოგიერთ ჩვენს არტისტს სენად სჭირს, მისი მგლოვანური მიმზიდველი ხმა ლაპარაკისა, რომელიც უნებურად იპყრობს ადამიანის ყურადღებას და ის იმედი, როგორც ახალს არტისტს, შეუძლია ამ ნაბეჭდულს გაღვივება, მისი ხელოვნური გაფაქიზება, უტყუარ იმედს გვაძლევს, რომ მარჯანიშვილი ერთი საუკეთესო არტისტადგანი შეიქმნება.“<sup>5</sup>

როგორც რეცენზიიდან ირკვევა, კ. მარჯანიშვილი თავიანთე ამქვანებს სადა აქტიორულ გამოჩინაველ ხერხებს, ზომიერების გრძნობას და დამაკვირვებლობის უნარს.

ამრიგად, კ. მარჯანიშვილის აქტიორული ბედი ქართულ სენსაზე თითქმის გადაწყვეტილი იყო. მან პირველი როლი გამოიყვანა ჩაბარა და ქართულმა სასოგადოებამ იგი აღიარა ნიჭიერ და ქართული თეატრისათვის საჭირო მსახიობად.

1895 წელს კოტე მარჯანიშვილი მონაწილეობას იღებს კ. სუნდუკიანის პიესაში „ხათაბალი“ (კეორე მოსკოვინაც), ხლო გ. აბაშიძის მიერ თარგმნილ პიესაში „ვიხი ბრალი“ წარმატებით თამაშობს კარლ ლირის როლს. რეცენზენტს თავშეკავებით წერს და აღიარებს, რომ მარჯანიშვილის თამაში, მართლაც, უნალოდ არ იყო, მაგრამ „თუ შეხედვლობში მივიღებთ იმ მოკლე ხანს, რაც იგი სენსაზე გამოდის, კმაყოფილი უნდა დავრჩეთ. პირველსავე შეხვედრაზე კაცს მიხედვება, რომ ამ არტისტს უდივიის ის ნაბეჭდული რასაც ვერავითარი ცოდნა ვერ შეგძენთ, თუ იგი თავიანთე არ მოეგობება.“<sup>6</sup>

მეტად საყურადღებოა გ. წამბეთლის აზრი ამავე როლის შესახებ: „არ შეგვიძლია სიმეორებით არ აღვნიშნოთ ქართული მსახიობა დასში ერთი ასლი ნიჭის შემცობა, ეს არის ბ-ნი მარჯანიშვილი. მიუვილებლად ეტყობა მას დაბნეილი ნიჭი. ამას ამტკიცებს მისი უყვიბ გადასულადამისეული ორ სხვადასხვა ერთი-მეორის საწინააღმდეგო სულისკვეთების მომქმნეტი. ამ ერთ წაშს რომ ის იყო კატასამით მოკრტუტე და მოსყვარულე, უცხად მასში

ინეთქებდა აფთისი გულისთქმები, მაგრამ უნდა მოეგონებინათ ასალგაზრდა მარჯანიშვილი, რომ რამდენადვე ნიჭიერი, ძლიერია, იმდენად უფრო მეტი წვრთხა და მეტი თვითმონებედა სჭირდება ნიჭის დამოუკიდებლობისათვის. ჩვენში ხშირად სწევვათ მსახიობებს, რომ როცა მათ აქებენ, უცხად გადაიბრუნებენ, წარმოიდეგნენ შე დიდებული მსახიობი ვარო და შრომის წვრთხას, გინების განვითარებას, სულის სიმწინდეს თავს მიანებებენ და მალე შეჩერდებიან წარმატებებში.“<sup>7</sup>

კ. წვერიელი აზრს მარჯანიშვილს აქტიორული ნიჭის შესახებ კომენტარები აღარ სჭირდება; ცხადია, მარჯანიშვილს განდრდასხვის კარგი უნარი ჰქონია. მაგრამ მის ნიჭს წვრთხა და ოსტატობა რომ ესაჭიროებოდა, თვითონაც იგრძნო მარჯანიშვილმა და მუხედავად იმისა, რომ 1894-1895 წლის თეატრალური სეზონი წარმატებით დამთავრდა, სასოგადოების ყურადღება მიიპყრო და ქიბე დაიბასხურა, მაინც გადაწყვიტა თეატრალური განათლების მიღება. ის ხედავდა, რომ აქტიორული ხელოვნებისა და სასცენო ტექნიკის დაუყოლებასათვის საჭირო იყო საცენალური ცოდნა. ამ მიზნით იგი მოსკოვში მიემგზავრება. გზად მან ხანოვოში შეფარა, სადაც ლ. მესხინილი საცენრალად იმყოფებოდა. მისი რჩებით კ. მარჯანიშვილი ქ. ნიკოლაევის თეატრალურ დასში იწყებს მუშაობას მერკსანისხოვანის როლებში შემსრულებლად.

ნიკოლაევის თეატრში ერთი დავა მარჯანიშვილმა. თუ რა როლები ითამაშა, არ არის ცნობილი, მაგრამ ნ. დ. ჟიგოინი წერს: „...ოტატს, პატარა მსახიობის, ამ სეზონში ამ დასში მუშაობა ბევრი შესძინა.“<sup>8</sup>

1896 წელს მარჯანიშვილი კვლავ სამშობლოში დაბრუნდა და მშობლიურ თეატრში მიიწვიეს პირველსაჩარისხოვანი როლების შემსრულებელ მსახიობად.

ქართული თეატრის 1896 წლის სეზონი 25 სექტემბერს გაიხსნა და ერთსაივის პიესით „სამშობლო“, რომელშიც კ. მარჯანიშვილი ლევან სიმშიაშვილის როლს თამაშობდა. ერთი წლის შემდეგ ქართულ თეატრში მარჯანიშვილის გამოსვლა წარმატებლობით დაბრუნდა. ამის მიუხედავად მისი თანამედროვენი იმას ასახელებდნენ, რომ მისთვის ნაადრევი იყო გვირული როლების თამაში, რომ საჭირო იყო ჯერ პატარა როლები გასაულებოყო, მიიღო სასცენო გამოცდებობა და აქტიორული ოსტატობის ზრდა.

„ბ-ნი მარჯანიშვილი უმეხელად ფლობს მსახიობურ ნიჭს, მისგან შეიძლება კარგი მსახიობი გამოვიდეს, მაგრამ ჯერჯერობით მისთვის ასეთი საპასუხისმგებლო როლი ადრეა... მარჯანიშვილს როგორც ჩანს ბევრი უნებუნა თავის როლზე, მაგრამ ვერ შეაძლო მოქმედოს საჭირო შთაბეჭდილებად, თუმცა უკანასკნელ მოქმედებაში არ იყო ცუდი.“<sup>9</sup>

როგორც ჩანს, ახალგაზრდა ხელოვანს გვირული როლებისათვის არ ყოფნიდა არც სასახიობო ოსტატობა და არც გამოცდებობა. მაგრამ შესანიშნავი გარემოება, კარგი ხმა და სცენური მომზიდველობა საბაბი იყო ახალგაზრდა მსახიობისათვის მიენდოთ ასეთი საპასუხისმგებლო როლი.

ინტერესი მოკლებული არ იქნება მოვიყვანოთ ნაწყვეტი ნინო მესხი-გამბეგელების ვფაშია მესხისადმი მინაწერი წერილიდან: „...წუხდობს, სამშობლო“ იყო. ამდენი ხალხი თეატრში მე არ მინახავს. თამაშით ვერავრად ითამაშეს. საფაროვის ქალი იყო ქეთევანი და ფაიხომად ნებეირიძის ცოლი. კოტე მარჯანიშვილი გასაკვირებელი ლამაზი ხომშიაშვილი იყო და თამაშიც, არ მეყონა თუ ასე ითამაშებდა.“<sup>10</sup>

1896-97 წლების თეატრალურ სეზონში მარჯანიშვილმა ბევრ სპექტაკლში მიიღო მონაწილეობა. მათ შორის: „პირველი ბუში“, „ურეილ აკოსტა“, „დანაშაული და

სასკული“, „იაკობინელები“, „ორი ობოლი“, „დაქვეყლი ოჯახი“, „ორ ცეცხლს შუა“, „სამშობლო“, „წინ ბილითი“, „ყარბალი“, და სხვა, რომლებშიც მინჯნელოვანი როლები ითამაშა ზოგი წარმატებით, ზოგი წარუმატებლად. მას იმეათი ხელგონებით უთამაშია გ. სულდუკიანის „დაქვეყლ ოჯახში“ ჩინებულ მარნაოვის როლი. „განსაკუთრებით კარგი იყო ბ-ნი მარჯანიშვილი (მარმაროვი). გრიზი, ჩაქვინა, კილი, თუ თავის დატყუარ სცენაზე, კვ ყოველდღე იმეათის დაკვირვებით და ისტატურად ექონდა ურთიფორმთან შეთანხმებულა“<sup>11</sup>. რეჟისორი იქვე გულისტყვილი დასძინა, რომ მარჯანიშვილს ამ სეზონში რანდელში როლი ჩაუვარა: „ეს ყველაზე უმეტად ჩვენ დაკვირვას სასყვანდ, რადგან ბ-ნი მარჯანიშვილს სასყენო უნარი და ხიჭი აშკარად ეტყობა“<sup>12</sup>.

1896-97 წლების თეატრალურ სეზონში წარმატებულბა გული გაუტანა მარჯანიშვილს და რწენა შეუტარა თავისი სასახიბო შესაძლებლობის მიმართ. ეს კარგლდა სათავე თვით მარჯანიშვილის აზრისა იმის შესახებ, რომ იგი უსტკის მსახიობი იყო. შემდგომ ეს აზრი სხვებშიც გაიფიქრა. ზემოთხეული რეჟისორი არ იძლეოდა იმის საბაბს, რომ იგი უხიჭო მსახიობად გამოვაცხადოთ. მართლბა, მას წარმატებებმა ერთად ჩავარდნიეუ პქონად, მაგრამ ეს მინიჭ არ შეტყვევებს მის უხიჭობაზე. პირობით, არის საფუძველი იმისა, რომ მარჯანიშვილი თუ ბოლომდე გაყვებოდა აქტიორული შემოქმედებით გზას, შესაძლებელია მისგან დიდი მსახიობიც გამოსულიყო. იგი ხომ ამ დროს სრულიად ახალგაზრდა და გამოუცდელი იყო. ამიტომ გადაწყვიტა აქტიორული ხელგონებისა და სასყენო ტექნიკის შესასწავლად რუსეთში წასვლა. მისმა მასწავლებელმა ლ. მესხიშვილმა მოუწონა გადაწყვეტილება და ურჩია: „თუ გინდა სამშობლო შევიყვანი ბირველობა, საჭიროა ჯერ რუსეთში პრაქტიკით გაეწყვიტო“.

დ. ვივოკინის წყრილით მიმართა მოსკოვის თეატრალური საზოგადოების ბიურის გამგეს ა. ა. ფადდევს და დასმარება სთხოვა. პასუხიც მალე მიიღო, რომ მათთვის 1 ოქტომბრიდან ადგილი იყო კ. ელიზავეტოვრადში (ახლანდელი ვორონოვოვრადი) კ. ე. ვიტკარის ამხანაგობაში. ამრიგად, 1897 წლის შემოდგომაზე კ. მარჯანიშვილი ნ. დ. ვივოკინისთან ერთად რუსეთში გაეჭყაზარა, საიდანაც 25 წლის ხანიძილზე ადარ დაბრუნებულა სამშობლოში, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ 1912 წელს თბილისის რუსულ დასში მიწვევას „ილიაბოს მეფის“ დასადგმულად.

1897 წლიდან 1904 წლამდე მარჯანიშვილი რუსეთის სხვადასხვა ქალაქის სცენაზე ყველა პროვინციული მსახიობის მიმძე უღელს. ელიზავეტოვრადში მცირეხანობისა დიდი იყო, ამიტომ კ. მარჯანიშვილს და ნ. დ. ვივოკინის თითქმის ყოველდღე უხდებოდათ თამაში, რამაც მათ დიდი სასყენო პრაქტიკა შესძინა. თუმცა აქ ნათამაშეო როლების შესახებ ცნობები არ შემონახულა, მაგრამ ნ. დ. ვივოკინის მოგონებებიდან ვეუვებოლოთ, რომ მარჯანიშვილს განსაკუთრებით კარგად შეუსრულებია მურაიენის როლი პიესაში „განგამი“, პირქმისტერში — „რევიზორში“, კრამერა — ზუგრემანის, სოდომის დალუპაში“ და კასიო — „ოტელიოში“. მაგრამ იგი იძულებული იყო შემდეგი სეზონიდან დაეუვებინა ეს თეატრი. საქმე იმაში იყო, რომ თეატრის შემოსავალი დეკვა. წამყვანმა მსახიობმა მურაიენო-სვირსკიმ შემოსავალიანობა ვიტკარის მიერ საქმის არასწორ მართვას დაბარალა. მან თავის გარშემო შემოიკრიბა მსახიობთა ჯგუფი, რომელშიც მარჯანიშვილიც შედილა, და მოიწიეს კრება, რომელზეცუც მაკარად გამოვიდნენ ვიტკარის წინააღმდეგ. კრების შედეგად ვიტკარისმ დადარვა განგარკულდების უფლება და მხოლოდ ანტეპრენიორად დარჩა. მან კი, თავის მხრივ, სამაგიერო იმით გადაუხადა,

როგორც ამას ნ. დ. ვივოკინი იგონებს, რომ მარჯანიშვილი მცირე ხელგონაზე გადაიყვანა, ხოლო სეზონის დასასრულამდე არ სთხოვა დასში დარჩენა.

კ. მარჯანიშვილი და მისი მუელულ შემოქმედებითი ბენის საძიებლად მოსკოვს გაემგზავრენ. აქ ისინი დღიოდან საბამომდე თეატრალური ბიურის დასაკატეგორიო სტუმრები იყვნენ. მაგრამ ამაოდ, დღეები დღეებს მისდევდა. სამუშაო არ ჩანდა. ვინამსხივე ამოწურათ და დიდ გასაჭირში ჩავარდნენ. მაგრამ აქ ისევ ფადდევი მოვიდნენ მხსსულად. მან ადგილი აღმოუჩინა ორიოლ-კურსკის ე. ფ. ბოროვისა და ნ. ნ. სობოლოვნიკის ამხარინას ამხანაგობაში. ამ დასში კ. მარჯანიშვილს თითქმის არ უმუშავებია. ავანსის მიღების შემდეგ იგი მუელულესთან ერთად ორიოლში ჩავიდა, დასამი რეპეტიციები მოსკოვში განართა. მარჯანიშვილს მოსკოვში დაბრუნება არ შეეძლო ვინანსური გაჭირვების გამო, რის შედეგადაც მათ როლები ჩამოართვათ და სხვებს გადასცეს. ამას ისიც მიუმატა, რომ დასამა საექტაკლების მართვა ხარკოვში დაიწყო. მარჯანიშვილი იძულებული იყო ხარკოვში ჩასულიყო, რამაც მათი ვინანსური შესაძლებლობა მოლიანად ამოწურა. გაჭირვებამ იქამდე მიადწია, რომ სამი დღის შიმშილობა ნ. დ. ვივოკინი ლოგინად ჩაავლო.

ვინ იცის, როდემდე გასტანდა ეს მიძიე მდგომარეობა, მარჯანიშვილი მურსკს რომ არ შეეხებოდა, რომელმაც იგი მუელდითურთ ნეიონში მთავარი როლების შემსრულებელი მიიწივა. ამრიგად, ორიოლ-კურსკის თეატრთან დადებული ხელშეკრულება დაიარღვა და 1898 წელს მარჯანიშვილი ნეიონში გაემგზავრა.

ნ. დ. ვივოკინის გადმოცემით მურსკის თეატრი კი არ ჰყვარებია, არამედ შემოსავლის წყაროდ ჰქონია ქვეყლი და, აკი მსამდე სექტაკლის შემდეგ, სალორთან გაუტკაცია კიდევ შემოსავალი და გაუჩინარებულა. ამან დასი სასიხელ პირობითი ჩაადლო. გარდა იმისა, რომ მათ ხელგასა არ მიეძლო, ბინის ჰირის გადაუხდლობის გამო სექტაკლების მართვაეც შეუქრეს. მხოლოდ ქალაქის მმართველობასთან დასას დიდი ხნის მოლაპარაკების შემდეგ ნელა დაერთო სექტაკლების გამართვისა, ოღონდ იმ პირობით, რომ ისინი მურსკის მანეჟარ ვალს გადასიდიდნენ. ამხანაგობა გაუმტებლად კ. მარჯანიშვილი აირჩია. ეს დიდი ნდობა იყო მარჯანიშვილისადმი. „თუმცა კოტე ყველავე ახალგაზრდა იყო, მაგრამ მას ყველა ნდობით უყურებდა. მსახიობებს სწამდათ, რომ იგი სალორის ფულით არ გაიპარებოდა“<sup>13</sup> — წერს ნ. დ. ვივოკინი.

შემოქმედებითი საქმიანობა ფიქს რომ წამოწყებინათ, მსახიობებს კოსტუმებზეც კი დაუფრთავებიათ. მალე მათ მხსნულად მოევილიათ ნ. დ. ვივოკინის და — ვერა ვივოკინი, რომელიც დასაყვებულა მიწენზავრებულა კიევი და გზად მათთან შეიარა. იგი იმდენად შეაწივა ამხანაგების გაჭირვებამ, რომ კიევიმ გამგზავრებაზე უარი თქვა და დასასყებლად გადადებულ იფლი მათ მისაც. ნეიონში თითქმის ყოველდღე უხდებოდათ თამაში და რეპეტურაციო ძალზე გახარდეს, მაგრამ კვლავინდებურად მძიმე პირობებში სასახიბო ისტატების გაუმჯობესებაზე დიჭირი შოუძლებელი იყო. კვლავ დადარვის დასმარებით ისინი 1898 წელს ჟერშიმ იწყებენ მუშაობას ანტეპრენიორად ნ. ნ. სობოლოვნიან.

ქერწში უკეთესი პირობები ჰქონდათ მსახიობებს. სოლომინი სიყვარულით ეკიდებოდა საქმეს და როლებზეც წინასწარ აძლევდა მსახიობებს. ეს კი იმდროინდელი პროვინციის მსახიობთათვის დიდი შევადათ იყო.

პრესაში არც ამ სეზონის შესახებ შემონახულა ცნობები. ამიტომ ისევ ნ. დ. ვივოკინის მოგონებებს მივიშველიებთ, სადაც იგი წერს, რომ მარჯანიშვილს კარგად შეუსრულე-





ბა გერმანი ვ. ნემიროვიჩი-დანჩენკოს ბიესაში „ცხოვრების ფასი“, ვიტინი — პაპუტაშვილის „ჩაძირულ ზარში“.

შემდეგ, 1899 წლის ზაფხულის სეზონში, ვ. დ. მურავიოვი-სკირსკოვმა მარჯანიშვილი მეუღლითურთ მიიწვია ბაზმუტასა და ლუგანსკში ე. წ. ნატურალტოლის ამხანაგობაში, ხოლო 1899-1900 წლების ზამთრის სეზონში ბაქოში გადადის ანტრეპრენიორ ვ. ი. ვიკატსისთან, რომელსაც საკუთარი საცხოვრებელი შენობა ჰქონდა.

ბაქოში მარჯანიშვილი წარმატებით გამოდიოდა სპექტაკლებში. მაყურებელი კმაყოფილი ყოფილა მისი თამაშით და ხშირად ეჭვითაც იხსენიებდნენ პრესაში. მის მიერ ნათამაშევი როლები ყოფილა „მოთქმებული და საერთო შთაბეჭდილება მთლიანი და მართალი“.

1899 წლის ოქტომბერში გოგოლის „რევიზორი“ გაიხსნა ბაქოს თეატრის სეზონში. აქტივტაჟში დობინსკის როლის კარგი შესრულებით მარჯანიშვილმა მაყურებლის მოწონება დაიმსახურა: „დობინსკი (ბ-ნი პლატონოვი და დობინსკი (ბ-ნი მარჯანოვი) საკმაოდ კარგად გამოვიდნენ პირველ აქტში და ხლფესტაკოვთან შეხვედრის სცენაში“.<sup>14</sup> ხოლო ოსტროვსკის ბიესაში „სოჯადო ბრძენიც შეუდგება“ კურსავეის როლში მარჯანიშვილის თამაშით უკმაყოფილო მაყურებელი წერდა: „მარჯანიშვილის თამაშის შესახებ არ შეიძლება ვიმსჯელოთ, რადგან მისი ხმა თითქმის არ ისმოდა. ეს კი მთელი დასის ნაკალი“<sup>15</sup>. ამ ნაკლის მიზეზი საცხოვრებელი შენობა ყოფილა.

კ. მარჯანიშვილს წარმატებით უთამაშია ბუღანოვის როლი ოსტროვსკის „ტყეში“ და მოლიერის „ტარტუფში“ — „კარგ შემსრულებელიდან დავასახელებთ მხოლოდ კომიკ სნასტოვიცვეს (ბ-ნი პლატონოვი) და გიმნაზიელ ბუღანოვის (ბ-ნი მარჯანოვი)“<sup>16</sup>.

1900 წლის ზაფხულის სეზონში კ. მარჯანიშვილს უმოგზაურია აშხაბადას და ტაშკენტში; აშხაბადაში დიდი დამაჯერებლობითა და სიმართლით შესრულებულია ავადმყოფი ადამიანის როლი გრ... გუს ბიესაში „დასჯა“. ბ-ნი მარჯანოვს ბოლომდე არ შეუცვლია თავი სულითა და სხეულით ტანჯული ადამიანის როლში. მისი გრიმი ცოტა გადაჭარბებული იყო. ასეთ დაეცემო, გამხდარ სახის ადამიანებს უკვე აღარ შეუძლიათ იმძრაობა, ლაპარაკი და მოქმედება“<sup>17</sup>.

მარჯანიშვილს კარგად უთამაშია აგრეთვე სასიბო ლო-რისის როლი ან. ჩუხოვის ვოდევილში „სელის თხოვა“, რის გამოც ეჭვა დაუმსახურებია. „ვოდევილი „სელის თხოვა“ ბ-ნი ოლეოვისა და ბ-ნი მარჯანოვის მონაწილეობით ჩატარდა ბრწყინვალედ, რაც მოულოდნელი არ იყო ასეთი დამსახურებული რეპუტაციის შემოწმ მსახიობებისა-გან“<sup>18</sup>.

როგორც ჩანს, პრესა იმ დროს ნაკლებად ეხმარებოდა თეატრის მუშაობას, ამიტომ მხოლოდ დღემდე შემონახული მცირე მნიშვნელობის მასალებით შეგვიძლია ვაგვიყოთ დასკვნები კ. მარჯანიშვილის აქტიურობა მოღვაწეობაზე. მას, ამ დროისათვის იმდენად დამსახურებული ავტორიტეტი ჰქონდა მოპოვებული, რომ აღარ უკვირთ მისი წარმატებები. მართალია, ძველი ვინაჯელოთ მარჯანიშვილის მიერ შესრულებული როლების ტრაქტაკვაჟე, მის გამონას-ხველობით სერგებზე, მაგრამ ერთი ცნადა — მისი თამაში იყო გააზრებული, გამორჩეულად ტრლის ფსიქოლოგიაში წვედომითა და სახის სრულყოფით.

1900-1901 წლების ზამთრის სეზონში კ. მარჯანიშვილი მეუღლითურთ ვიკატის თეატრში იწყებს მუშაობას. ამ პერიოდზეც ძალიან მცირე ცნობებია შემონახული. ვხვდებით მხოლოდ ნ. ოზეროვის მიერ 1900 წლის თეატრალურ სეზონის მიმოხილვას, რომელშიაც წერია: „კაპოტატონი ფიფიკინი და ბ-ნი მარჯანოვი დიდი ხანი არ არის რაც

სცენაზე მოღვაწეობენ, მაგრამ შრომისმთავიერებით აგრძელებენ რა თვითონ საცემს და ყურადღებით გვიღებინა მას, ისინი უდავოდ ითვლებიან თანამედროვე კარგ შენს-რულებლებად“<sup>19</sup>.

კ. მარჯანიშვილს ამ პერიოდში საკმაო საცენო გამოცდილება დაუტოვდა. სხვადასხვა შემოქმედებით ურთიერთობა მასში გარკვეული შეხედულებანი წარმოშვა აქტიურობა და რევისორული ხელოვნებზე. მას საკუთარი გაგება გამოუმუშავდა სამსახიობო ხელოვნებისა და რევისორის დარგში, ამიტომ უკვე აღარ აკმაყოფილებდა რევისორებთან მუშაობა და სურდა საკუთარი შემოქმედებითი ძალეში გამოეყვანა რევისორად, დაედასა სპექტაკლი.

რევისორული მუშაობის დასაწყისშივე მარჯანიშვილის შემოქმედების ცენტრი ხდება მსახიობი და ირძივის მისი შემოქმედებითი ინიციატივისათვის.

1901 წლის 23 იანვარს ე. დ. ჟივოცინის საბუნების დიდაც „იმა ვანია“. მისი ცნობით, სპექტაკლი წარმატებით ჩატარებულა და ვიკატის საზოგადოებას კარგი შეფასება მიუცია მარჯანიშვილის პირველი რევისორული მუშაობისათვის.

1901 წლის ზაფხულში მარჯანიშვილი მოსკოვიდან ახლის მდებარე აგარაკზე, ოლიცევიში იწყებს მუშაობას. იმავე წლის სექტემბერში კი მან ხელი მოაწერა ხელშეკრულებას ტამბოვში ანტრეპრენიორ კნაშერასთან შეყვარებული მამაკაცის როლების შესრულებაზე. აქ ნათამაშევი როლებზე შემორჩენილია მხოლოდ რამდენიმე რეჟისურა, სადაც მარჯანიშვილს კარგად იხსენიებენ. ე. დუბოლტის კომედი-აში „სიყრუე“ მას კარგად უთამაშვია ნიკოლაის როლი, რის გამო პრესაში აღუნიშნავენ: „ანისისა ვაჟიშვილი ნიკოლაი (ბ-ნი მარჯანოვი) ძალიან კარგი იყო და შესული დიდის ხელოვნებით გამოხვევა ავტორის მიერ ჩაფიქრებული ასახაზრდა კაცის ტიპი“<sup>20</sup>.

მარჯანიშვილს წარმატებით უთამაშია აგრეთვე „რეინის ნიღბობა“ ლუდვიგო X III როლი, მაგრამ კრამერსთან უთანხმოების გამო კოტე თეატრიდან წავიდა და უმუშევარი მსახიობებისგან ჩამოაღიბებულ ივანოვ-ვიტოზ-სენსკის მასხავაგობაში მოექცა. მალე კი თეატრულ მიჯნაზე, რადგან 1902 წლის იანვარ-თებერვალში გარდაეცვალა ორივე ბავშვი, რამაც დიდი მწუხარება შეიტანა მათ ოჯახში.

1902 წლის გაზაფხულზე მარჯანიშვილი მეუღლითურთ ეწყობა ვერხოსკის ამხანაგობაში სმოლენსკისა და ვიტეს-სკი. აქ მან პირველივე როლით (კონსტანტინე, მ. გორკის „მზის შვილები“) საზოგადოების ყურადღება მიიპყრა და აღიარება მოიპოვა. „...პირველი შეყვარებული კ. მარჯანოვი, როგორც ჩანს, გამოცდილი და ნიჭიერი მსახიობია. ბ-ნმა მარჯანოვმა, ტიხონოვმა და ზახტაროვმა ოსტატურად ჩაატარეს როლები“<sup>21</sup>.

მიმე იყო ცხრაასამი წლების პროვინციის მსახიობის ბედი. ასე იყო აქაც. მიუხედავად იმისა, რომ თეატრის დასი მაყურებლის სიმბაბიებით სარგებლობდა, თეატრს შემოსავალი მაინც მცირე ჰქონდა. ამის გამო ვერხოსკის არ შეეძლო დასის წევრებისათვის ხელფასი მთლიანად მიეცა. მარჯანიშვილი იძულებული ხდება სხვაგან გადავიდეს სამუშაოდ. მარჯანიშვილს, უკვე სახელმწიფო მსახიობის, პენსიის სახალოდ სასლონი იწვევენ შეყვარებული მამაკაცის როლებზე. თეატრს ნ. ნ. ვოლკოვი ხელმძღვანელობდა, რევისორი იყო მ. ა. ზაიცვი.

ნ. დ. ჟივოცინის გახდებით „საიცივე კარგი სახასიათო მსახიობი ყოფილა, მაგრამ როგორც რევისორი — სუსტი. უშემალია აღენიშნა, რომ მარჯანიშვილს როლის თავისებური გაგება გაჩნდა და არ აკმაყოფილებდა ზაიცვის მიერ როლის განმარტება. ამ ნიადაგზე, პირველ რეპეტი-





ცნაზევე დაიწყო მათ შორის წინააღმდეგობა. ზაცივეის შეუსაბამო მოთხოვნებებით უკმაყოფილო მარჯანიშვილს უთხოვია დაეტოვებინა მისი სიერ მოფიქრებული მიზანსცენებები, რასაც ზაცივემ განარჩობა. ამას ისიც მიემატა, რომ მარჯანიშვილს მხარს უჭერდნენ მსახიობებიც. მათ შორის უთანამებოდა იმით დამთავრებულა, რომ განაწიქრებულ ზაცივეს ქალკის მმართველობისათვის ოფიციალური განცხადებით მიუმართავს, სადაც აღნიშნავდა, რომ მარჯანიშვილი ხელს უშლის მუშაობაში, რომ მას სცენაზე სარბულიც კი არ შეუძლია და მისი განთავისუფლება მოუთხოვია. ხუმრობადებულმა ყურად იღეს ზაცივეის განცხადება და მარჯანიშვილი თეატრშივე გაათავისუფლეს. მაგრამ მარჯანიშვილი იცავდა რა მსახიობის შემოქმედებითი ინიციატივას, არ ეშვებოდა ამ საქმეს. მას მსახიობებიც უჭერდნენ მხარს და არ სურდად დათმომა. დაიწყო დავა, რომელიც, ნ. დ. ქვიციანი გადმოცემით, თვე-ნახევარს გაგრძელდა.

მამასახლისი ი. ი. სტელევი კარგად იცნობდა მარჯანიშვილს, ხვდებოდა ზაცივეის გაპროტექციის მიზნეს, ამიტომ მარჯანიშვილის იცავდა და მოითხოვდა მის აღდგენას. ამ დავაში სუხონიც დამთავრდა და მარჯანიშვილი თეატრიდან წავიდა.

1902 წელს ანა დიმიტრის ასულმა ქვიციანიმ დახმარება აღმოუჩინა უმუშევრად დარჩენილ მარჯანიშვილს, მისცა თანხა და შეადგინეს დასი ზამთრის სეზონისათვის, სამოქმედოდ კი უფა აირჩიეს.

მარჯანიშვილმა ადმინისტრაციულ საქმეზე უაფი თქვა და მასკოვის თეატრალურმა ბიურომ ამ საქმისათვის გამოიძლია პროვინციული ანტრეპრენიორი ა. ი. გრომოვი შესთავაზა. მაგრამ მალე გამოირკვა, რომ გრომოვის და კ. მარჯანიშვილს არაფერი ჰქონდათ საერთო. მარჯანიშვილს, დისციპლინა შემოქმედებითი გამარჯვების ერთ-ერთ აუცილებელ პირობად მიიჩნადა. გრომოვი კი ამას საქმისათვის ხელშემშლელ მიიჩნადა თვლიდა.

უფაში მუშაობა მეტად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის. ჯერ ერთი, იმართ, რომ მას პირველად მიეცა რეჟისორული მუშაობის საშუალება, რაც ვიატკაში „ძია ვანისა“ დადგმის შემდეგ მის ოცნებად იქცა. მეორეც, ახლა იგი პროვინციულ თეატრალურ სარბილზე მნიშვნელოვანი ფიგურა გახდა. აქ მკვეთრად გამოიკვეთა მისი აქტიორული სახე და საზოგადოებაში გაიფიქრა იგი როგორც ნიჭიერი მსახიობი და რეჟისორი.

უფაში ნათამაშვეი როლიებიდან ყურადღებას იმსახურებს თავად სუხოვო-კობილინის პიესაში „საქეპე“, მისის გოდულოვი — ტოლსტოის „მეფე დედოფრე ივანეს ძე“, ნილი — გორკის „მდაბინში“, მასკაველებელი ფულგინი — ერსტონის „პედაგოგში“, კავე შანტანის ლქავა — ი. პალატინის „ხალხში“, შუბერტი — ფეებრის „სამარადისო სიყვარულში“ და სხვა. ამ წარმოდგენებმა საზოგადოების აღიარება მოიპოვეს დადგმის თვალსაზრისითაც. „პედაგოგებს“ პრესამ დიდი შეფასება მისცა. „შესრულება ისეთი ორსულთვანი იყო, ანსამბლი ისეთი კარგი, რომ მყურებელს ზოგჯერ სრულიად ავიწყლებოდა, რომ თეატრშია და წარმოდგენის უკუჩვენებს.“<sup>22</sup> სხვათა შორის რეცენზიაში მითითებული იყო სამქეტაკლის ზოგიერთ ნაყოფან მსარეველს. მაგრამ იქვე დასძენდნენ „სამართლიანობა მოითხოვს, ითქვას, რომ ამ ხალხს ფარავდა მარჯანიშვილის უღვაოდ ნიჭიერად შესრულებული რამდენიმე სცენა“.

მარჯანიშვილს კარგ შეფასებას აძლევდნენ აგრეთვე ბაქოანის „ხალხსა“ და შვეინის დრამაში „წამებელი“. ამ სპექტაკლიში იგი ითანას გააზრებულ, გარდასავალი ფიგურით აღსაყვე სახეს ჰქნინდა. ძალიან კარგად ჰქონია მოჭეჭრებული და დამუშავებული ლოკვიდან ოცნებაზე და

მწუხარებიდან მელანქოლიაზე გადასვლის სცენები. ხილო სკავდილის სცენა დიდის გულწრფელობითა და ოცნებებით შეუსრულებია. საუკეთესო შთაბეჭდილება მოუხდენია თვით სამქეტაკლსაც, რომელშიც განსაკუთრებით კარგად ყოფილა დამუშავებული მასიორული სცენები.

უფის საზოგადოებამ შეიყვარა მარჯანიშვილი და მისი დიდი პატივისცემული გახდა. 1903 წლის 21 იანვარს მისი ბენეფისი სწორედ ამის დემონსტრაცია იყო. საზოგადოება გულბილი და მგვებრული აპლოდისმენტებით შეხვდა მარჯანიშვილს. სცენაზე ესრდნენ მისასაღებელ ბარათები, რომელსაც ეწერა: „შესანიშნავ ადამიანს“.

„საბუნებისო საღამოზე“ კ. მარჯანიშვილმა დადგა ზუდერმანის „პატისინება“, რომელშიც თავი გამოავლინა როგორც ძალიან კარგი რეჟისორმა და კეთილსინდისიერმა მსახიობმა, რისთვისაც საზოგადოების დიდი ყურადღება დანიშნურა.<sup>23</sup>

განსაკუთრებით შეგვირდები გორკის „მდაბინის“ დადგმაზე, რომელმაც, და არა მარტომ ამ პიესამ, არამედ საერთოდ მ. გორკის დრამატურაში, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მარჯანიშვილის შემოქმედებითი სახის ჩამოყალიბებაში.

საერთოდ, მარჯანიშვილის პირველი რეჟისორული ნაბიჯები დაუმთხვა იმ პერიოდს, როდესაც რუსეთში აღმავლობას იწყებდა მოწინავე საზოგადოებრივი აზროვნება. სწორედ ამ პერიოდში გამოჩნდა დემოკრატულ-პოლიტიკური თემების განსჭვადული გორკის პიესები. ქართული თეატრის რეალისტური სკოლის ტრადიციებისა და დემოკრატულ იდეებზე აღზრდილი მარჯანიშვილისათვის ახლობელი ამოიხსდა გორკის დემოკრატობში. მარჯანიშვილი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, რომელიც ადამკრესდა გორკის დრამატურაში და არ რველუკური ინიციატივის წლებში დაიწყო მისი პოლიტიკური ქვეყნადობის პიესების დადგმა. ეს მარჯანიშვილის მხრივ დიდად გაბეჭდილი ნაბიჯი იყო.

კ. მარჯანიშვილი გორკის პიესებით ცდილობს განავითაროს დემოკრატულ ხაზი. იმათ იგი ბრძოლას უცხადებს ამ პერიოდის პროვინციის თეატრების გამყვებელ მუშანურ-მელოდრამატულ რეპერტუარს. მას სურს თეატრის მოწინავე იდეების მქადაგებულ ტრადიციად აქციოს. იგი „მდაბინის“ დადგმით თეატრში აშკვირებდა პირველი მუშა-რეკლუციონერის სახეს (ნილი). „გორკის „მდაბინში“ მ-ნი მარჯანიშვილი ნილის როლში თავიანდვე ისე კარგად შეერწყა წარმოდგენილ სახეს, რომ მოგვცა მთლიანი ცოცხალი სახე“<sup>24</sup> თვით სამქეტაკლის შესახებ კი წერდნენ: „თეატრის საყვე იყო მასყურებლებით, რომლებიც ყოველი აქტის შემდეგ მხუთრით გამოხატავდნენ თავიანი აღტაცებას და დიდხასა იმანებდნენ შემოხილულსაქს“<sup>25</sup>

ოფიციალურად თეატრის ადმინისტრაციული საქმის გამგებელი უფაში გრომოვი იყო, მაგრამ მთელი სიმძიმე მარჯანიშვილზე გადადიოდა. გრომოვმა ქვეც არ იგმარა და ფულის მითვისებდა დაიწყო. სუხონის დასასრულისათვის მარჯანიშვილს მისთვის ანგარიში მოუთხოვია, მას უარი განუცხადებია ანგარიშის ჩვენებაზე. გრომოვის საბუნებო-სო საღამოზე მარჯანიშვილის სალარო დაუღლეკია, შეუშორწმენიათ და 310 მანეთის მაგიერ 130 მანეთი აღმოჩენილა, მეორე ლტე გრომოვი უფდან გამკრულა, ისე გამოჩრულა, რომ მსახიობებისათვის არ გაუსწორებია ანგარიში, მაგრამ მარჯანიშვილმა სამი სპექტაკლი კიდევ გამართა და შემოსავალიც გაჩნდა.

უფაში მარჯანიშვილმა 92 სპექტაკლი დადგა. რეპერტუარი მრავალფეროვანი იყო. სუხონის დასასრულს პრესამ კარგი შეფასება მისცა მარჯანიშვილის მუშაობას.



უფასო სეზონის დასრულების შემდეგ მარჯანიშვილი გამარჯვებული დაბრუნდა მოსკოვში. აქ უკვე ლაპარაკობდნენ მასზე, როგორც ნიჭიერ მსახიობსა და რეჟისორზე, უფასო სეზონმა ინდენად გაუთავა სახელი მარჯანიშვილს, რომ მას უკვე იწვევენ რეჟისორად და მსახიობადაც.

1903 წლის საფხვრულ მარჯანიშვილმა მიწვევა მიიღო მოსკოვის ზოლოტორი ბაღის თეატრში პირველხარისხოვანი როლების შემსრულებელ მსახიობად და რეჟისორად. ამ თეატრის რეჟისორმა პ. ა. სოკოლოვ-გამონმა პირველ რამეტიკაზე გაიგო თუ რა ნიჭიერი შემოქმედი მიხვდა მასთან და მიიღო სარეჟისორო სამუშაო მას გადასცა. მარჯანიშვილს შესაძლებლობა მიეცა აქტიურად გამოეყენებინა საკუთარი რეჟისორული ძალები. მართლაც, მთელი შესაძლებლობებით გასლა მან მიღიარო ფანტაზია და მოსკოვის სასოფლო-სამეურნეო ნასა დიდი გემოვნებითა და გამოგონებლობით აღსაქვე სპექტაკლები.

კ. მარჯანიშვილი ისე გაიტაცა რეჟისორულმა მუშაობამ, რომ მას აღარ შეუძლია გაუმჯობესდეს პირველი მსახიობი. მაგრამ სამკვიფროდ მას ნიჭიერი რეჟისორის სახელი დამევიდრა. 1903 წლის აგვისტოში ნ. ი. ვოლკოვი იწვევს მარჯანიშვილს რეჟისორად და მსახიობად ირკუტსკში.

აქ მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლებზე მალალო საზოგადოებრივი აზრი შეიქმნა. ამჯერად ჩვენ მეგჩერედებით მხოლოდ იმ სპექტაკლებზე, რომელშიც მარჯანიშვილიც იღებდა მონაწილეობას როგორც მსახიობი.

ირკუტსკში მუშაობისას მარჯანიშვილის შემოქმედებაში განსაკუთრებით იგრძნობება ბრძოლა ერთ წესრტკლებზე გაყინული უღიმღამო თეატრალური ცხოვრების წინაშე. იგი ცდილობდა აემაღლებინა თეატრის მოქალაქეობრივი პათოსი და გაეზადა იგი ჰუმანისტური იდეების შექადაგებლად.

აქ მარჯანიშვილი კვლავ მიუბრუნდა გორკის „მდაბონს“. ექვს არ იწვევს ის, რომ მარჯანიშვილი ამჯერად უფრო ღრმად ჩასწვდებოდა პიესის სოციალურ-პოლიტიკურ არსს. «Создавая в спектакле образ рабочего Нила, Марджанишвили вслед за Горьким искал и утверждал на сцене нового героя, который оказался в силах бросить вызов буржуазии и одному из самых злых ее порождений — мешанству»<sup>26</sup>. სპექტაკლს ფართოდ გამოეხაურა ადგილობრივი პრესა. მაგოვი წერდა, რომ „15 სექტემბერს დადგმული გორკის „მდაბიონი“ დიდი წარმატებით ჩატარდა. პიესა კარგად არის მომზადებული და როლებიც მშვენიერად არის გახაწილებული“<sup>27</sup>.

დიდი წარმატება ხედა აგრეთვე მარჯანიშვილის მიერ დადგმულ სპექტაკლს გორკის „ფსკერეწი“, რომელიც სწოტონის საუკეთესო სპექტაკლად იქნა აღიარებული. აქ მარჯანიშვილმა შექმნა ლუკას სანტერესო სახე.

„გორკის პიესამ „ფსკერეწი“, რომელიც აქ სეზონში 13 თქტომბერს მოსამედ დაიდგა, იმდენი ხალხი მიიზადა, რომ თეატრში ტტვა არ იყო, რაც ნათლად მეტყველებს ჩვენს სტენაზე ამ პიესის წარმატებაზე. ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა მსახიობთა თამაშმა“<sup>28</sup> — წერდა ლუკინი.

ირკუტსკის პრესაში კ. მარჯანიშვილის, როგორც მსახიობს, კიდევ ერთხელ ისხვეიბუნ სუბიო-კომილინის პიესაში „სამეწი“ (თავადის როლში), მაგრამ თუ როგორ შეასრულა იგი, არაფერს წერენ.

ამრიგად, ირკუტსკში მარჯანიშვილი ძირითადად რე-

ჟისორულ მუშაობას ეწევა და როგორც მსახიობი ნაკლებად ჩანს. აქვე ამთავრებს იგი აქტიორულ მოღვაწეობას.

რუსეთის სხვადასხვა ქალაქში მოღვაწეობამ დიდი გამოცდილება შესძინა მარჯანიშვილს სანახიობო ხელოვნების დარგში, რომელიც ბრწყინვალედ გამოიყენა რეჟისორულ მუშაობაში. თეატრიდან თეატრში გადასვლისას კ. მარჯანიშვილი ეცნობოდა სხვადასხვა მსახიობთა შემოქმედებით თვისებებს, მათ ღირსებებსა და ნაკლოვან მხარეებს. სწორედ ამ გამოცდილებამ შესძინა მარჯანიშვილს მსახიობებელთან მუშაობის, მათი იდეიკულიური შემოქმედებითი თვისებების ამოცნობისა და მათი აღზრდა-დაოტატების მკაფური უნარი.

„მამა მე, 1903-1904 წლები ჩემი მსახიობური ცხოვრების უახასცნელი წელწიწადა. გამარჯვებამ რეჟისორობაში, თავმოყრნებამ ოცდაათი წლის ასაკღაზარდასა, რომელიც სრული ბატონ-პატრონისა დიდი თეატრისა, საბოლოოდ გადაწყვიტა ჩემი სტე-მეიდი; ამიერიდან მე მხოლოდ რეჟისორი ვარ“<sup>29</sup> — წერდა კოტე მარჯანიშვილი.

**შენიშვნები:**

- 1 დ. ჟანილიძე, „კოტე მარჯანიშვილი“ კრებული 1926-1938 წწ. გვ. 36.
- 2 ნ. დ. ევოკინი, „მოგონებები კ. მარჯანიშვილზე“, ყვარლს კ. მარჯანიშვილის სასლ-მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი.
- 3 ნ. ჩხეიძე, „მოგონებანი“, თბილისი, 1950 წ., გვ. 34.
- 4 „ივერია“, 1894 წ., 29 XI. „თეატრის მატანა“.
- 5 „ივერია“, № 270, 1894 წ.
- 6 „ივერია“, № 9, 1895 წ., „თეატრია მატანა“.
- 7 „მალა“, № 4, 1895 წ., „ჩემი სახიობა“.
- 8 „კოტე მარჯანიშვილის საიუბილეო კრებული“, 1948 წ., 33: 236.
- 9 „თბილისის ფურცელი“, 26/IX, 1896 წ.
- 10 ბაბო გამრეკლის საოცხო არქივიდან.
- 11 ცნობის ფურცელი № 56, 1896 წ.
- 12 იქვე.
- 13 ნ. დ. ევოკინი, „მოგონებები კ. მარჯანიშვილზე“, ყვარლს კ. მარჯანიშვილის სასლ-მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდი.
- 14 „Каспий“, № 212, 3/X, 1899 წ.
- 15 „Каспий“, № 219, 12/X, 1899 წ.
- 16 „Каспий“, № 221, 14/X, 1899 წ.
- 17 „Знакспийское обозрение“, № 52, 7/III, 1900 წ.
- 18 „Знакспийское обозрение“, № 54, 9/III, 1900 წ.
- 19 „Вятские губернские ведомости“, № 29, 13/III, 1901 წ.
- 20 „Тамбовские губернские ведомости“, № 104, 13/X, 1901 წ.
- 21 „Смоленский вестник“, № 71, 25/III, 1902 წ.
- 22 „Уфимские губ. ведомости“, № 243, 1902 წ.
- 23 „Уфимские губ. ведомости“, № 19, 24/I, 1903 წ.
- 24 „Уфимские губ. ведомости“, № 224, 20/X, 1902 წ.
- 25 იქვე.
- 26 Этери Гугушвили — «Будни и праздники театра», 1971 წ., стр. 10.
- 27 „Восточное обозрение“, № 212, 18/IX, 1903 წ.
- 28 „Иркутские ведомости“, № 354, 30/X, 1903 წ.
- 29 მარჯანიშვილი, — „მემუარები“, 1947 წ., გვ. 1.



მამისი სიცოცხლის ცხრა ათეული წელიწადი განვლო ცნობილმა ესპანელმა მხატვარმა — პაბლო პიკასომ. საყოველთაო აღიარებითა და პოპულარობით იგი მსოფლიოს უდიდეს მხატვრებს უტოლდება; მასზე დაწერილი მრავალი გამოკვლევა, წერილი, მოგონება, წიგნი დროის ბევრი დიდი მოღვაწე ბედნიერებად თვლიდა, რომ პაბლო პიკასოს თანამედროვე, ნაცნობი და მგვობარია. „ჩემი ცხოვრების ერთ-ერთ დიდ ბედნიერებად მიმაჩნია ის მოწვეული დღე, როდესაც პირველად შევხვედი პიკასოს“ — წერდა ილია გრენებურგი.

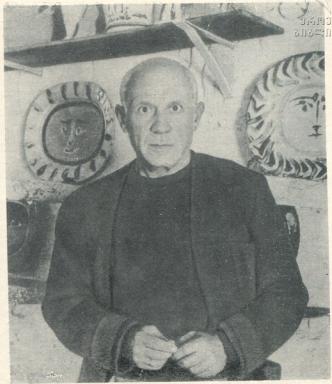
მე-20 საუკუნის ხელოვნება წარმოდგენილია პიკასოს შემოქმედებითა გაჩემვით.

მხატვარი დაიბადა 1881 წლის ოქტომბერში ანდალუზიის პატარა ქალაქ მალაგაში. ხატვის მასწავლებელურის ბლასკოს ოჯახში. ნათლობისას მან, ესპანელთა წესისამებრ, ცხრა სახელი მიიღო, მაგრამ შერჩა ერთი — პაბლო, გვარი კი დედისა იყო. პირველ წლებში იგი ნახატებს გვარსა და სახელს აწერდა — პაბლო პიკასო, შემდეგში კი — მხოლოდ გვარს — პიკასო... მიუხედავად იმისა, რომ პიკასომ ცხოვრების მეტი წელი ესპანეთს გარეთ გაატარა, მაინც ესპანელად დარჩა. მის შემოქმედებაში შუაგამ აირეკლება დიდ ესპანელ მხატვართა ტრადიციები, სიყვარული ესპანელი ხალხისადმი, ესპანური თემები, სახეები, გამსჭვალული სიფრთხის მოგონებები; ესპანეთის ისტორიის, ხელოვნების გამოძახილი სამუდამოდ ისადგურებს პიკასოს შემოქმედებაში.

სიწარმე მხატვარმა ბარსელონაში გაატარა. 15 წლისამ საკუთარ სახელოსნოში დაიწყო ინტენსიური მუშაობა. და სრულიად ახალგაზრდა, მაღალი პროფესიული ოსტატობის მხატვრად იქცა. საღამომობით კაფე „ოთხ კატაში“ იგი ხვდებოდა მწერლებს, პოეტებს, მხატვრებს. ამ სახეობში ბარსელონაში უხვად მოედინებოდა ახალი იდეები სკანდინავიიდან, გერმანიიდან, განსაკუთრებით, საფრანგეთიდან, პიკასო ხარბად ეწყვეებოდა ყველანაირად ახალს. 1900 წელს მოიწყო პიკასოს ნამუშევართა ორი გამოფენა: ერთი — ბარსელონაში, ხოლო მეორე — პარიზში (ცნობილი კოლექციონერისა და ხელოვნების მოყვარულის ამბროზიო ვოლარის გალერეაში). შემდეგში მხატვარი ახრულებს ვოლარის რამდენიმე პორტრეტს, რომელთაგან განსაკუთრებით ცნობილია კუბისტურ მანერაში შესრულებული პორტრეტი. მომდევნო წლის მაისში იგი მეორედ ჩავიდა პარიზში და ჩაიტანა სამოცამეტი მეტი ტილო ესპანურ სიუჟეტებზე.

შემდგომ სამ წელს მხატვარი უმეტესად ბარსელონაში ატარებს. იგი ხატავს გაურკვევლას და მარტოობს, სიუჟეტათა ცხოვრებას; მის სურათებში სჭარბობს მედიუსა და უიმედობის თემა. ეს ტილოები, მათი უჩვეულო მომწვანო-მონაცხრო კოლორატის გამო, ქმნიან „ცისფერ პერიოდს“ მის შემოქმედებაში. პიკასო უფრო გვიან წერდა, რომ მხატვრის შემოქმედება ცოცხლად არ ავსო-ბოიგარაფილდება, ეს ასახავს მხატვრის განწყობას. მართლაც, ამ სახეობში იგი ბარსელონის ლატაკათა უბნის ყოფილ. მათი განვლდებით ცხოვრობს.

პარიზი, მსოფლიოს ლიტერატურული და ხელოვნების სამართავი მამონდელი ცენტრი, საოცარი ძალით იზიდავდა ახალგაზრდა მხატვრებს, მწერლებს, პოეტებს. 1904 წელს პიკასო საბოლოოდ დასახლდა პარიზში და პირველ ნაწყვედვლად აირჩია ძველი სახლი მონმარტრზე, რავინიანის ქუჩაზე. მისი სახელოსნო კი მთავრდა უქნაურ სახლში, რომელიც გემს მოვაგონებთ და „ბატო-ლავერნი“ ქუჩა. ამ სახელოსნო კარებიც ასევე წარწერა: „პოეტე-



პაბლო პიკასო

# კო მ უ ნ ი ს ტ ი, მ ხ ა ტ ვ ა რ ი

ინგა ლორთქიფანიძე

ბის შეხვედრის ადგილი“. მართლაც, პიკასოს სახელოსნოში ხშირად იკრიბებოდნენ ფრანგი პოეტები მაქს ჟაკობი, გიომ აპოლინერი, ანდრე სალმონი, ჟორჟ დიუჟამელი. „ეს იყო საოცრად კარგი დრო. ჩვენ ვიმშობოდით და ვცხოვრობდით შესანიშნავად“ — იგონებდა მაქს ჯაკობი.

ამ დროიდან პიკასოს პირველი ნამუშევარი იწყება „იკორება“. იგი უკვე თანაბრად გუუთენის ორ ერს. ილია ერენბურგი წერდა: „ხშირად მგვიტოვებთან, ესპანელი პიკასო თუ ფრანგი. რასაკვირვებელია, ესპანელი — ხასიათით, გარეგანობით, ძლიერი ემოციებით, ღრმა ირონიით... მაგრამ რატომ გაატარა მან სიცოცხლის უმეტესი ნაწილი საფრანგეთში, რატომ დარჩა მისთვის ყველაზე დიდ მხატვრად სენანი, რატომ იყვნენ მისი საუკეთესო მკობრები ფრანგი პოეტები — გიომი აპოლინერი, მაქს ჯაკობი, პოლ ელუარი? არა, საფრანგეთიდან პიკასოს ვერ მოსწყვეტია.“

ამ ორი ქვეყნის სიყვარული მუდამ თან სდევს პიკასოს. ესპანეთის სამოქალაქო ომის დროს პარიზში, მის სახლში, მუდამ ნახავდით ესპანელ პარტიოტებს. მხატვარი ჰყვალდა თავისი სურათები და ფულს უგზავნიდა რეს-





პუბლიკური ესანების მთავრობას. მისი გრაფიკულ ნა-  
მუშევრების ორი წიგნი „ტროი და ტროეროსი“ (შესრუ-  
ლებულია 50-იანი წლების დასასრულსა და 60-იანი  
წლების დასაწყისში), რომელთაც შესავალი გაუკეთა  
ცნობილმა ესპანელმა ტროერადრმა დომინგინმა, პლავა-  
ტის კორიდეოსისათვის, რომელთაც დღემდე ასრულებს სა-  
ხელმწიფოებრივ მხატვარი, ამ დაურქველავ სიყვარულის  
უტყუარი საბუთია. ამასთან ერთად, მხატვარი საფრანგე-  
თისა და ფრანგი ხალხის სამუდამოდ მადლიერია. მერე  
მსოფლიო ომის დროს მას თავისუფლად შეეძლო თავი  
შეეჭვარებინა ორმოცივე ნეიტრალური ქვეყნისათვის, მაგ-  
რამ პიკასოს ერთი დღითაც არ დაუტოვებია ოკუპირე-  
ბული პარიზი, ემზარებოდა წინააღმდეგობის მონაწილე  
ფრანგ პატრიოტებს.

პარიზი დღესაც პიკასოს უჩნდება ახალი გატა-  
ცება — ცირკი. იგი ხატავს არლიკინებს, ჯამბაზებს; მო-  
ხეტიალე კომლიანტების ცხოვრების სიუჟეტებზე ქმნის  
შესანიშნავ ნაწარმოებებს, რომლებშიც სიყვარულის, მარ-  
ტრობის, ორი ადამიანის ურთიერთობის თემაა გაბატო-  
ნებული. ამ ხანებში პიკასო გატაცებულია სურათების  
კონტრასტების სიუჟეტებით. მის ყურადღებას იქცევს  
კონტრასტების პლასტიკური თემა — დინამიკური და  
სტატიკური, მასიური და მსუბუქი, პაეროვანი; სიჭაბუ-  
კე და სიბერე მუხმობიერ მის ტილოებში. ისინი აწო-  
ნაწარმოებენ ერთმანეთს, გამომსახველობას მატებენ სუ-  
რათის თითოეულ დეტალს. პიკასოს ნაწარმოებები თანდა-  
თან იცვლიან კოლორიტს. ცისფერითან ერთად ჩნდება და  
ბატონდება ვარდისფერი. ამ „ვარდისფერი პერიოდის“  
ქმნილებები: „გოგონა ბურთზე“, „არლიკინის ოჯახი“,  
„ავრობატი და პატარა არლიკინი“, „დედა და შვილი“,  
რომლებიც დაცულია ევროპისა და ამერიკის სხვადასხვა  
მუზეუმებში, ლონდონის, სვედის საოცარი გრანძობის  
გამწვანებულში. ამ პერიოდის დასასრულის სურათი — ბი-  
ჭუბი ცხენები — დენდი რიტებით, ფორმათა პლას-  
ტიკით, თითქოს ანტიკური სიუჟეტითაა ნაყარნახველი;  
ანტიკური ხელოვნების, ანტიკური ფორმების სიყვარული  
თან სდევს მხატვარს მთელი მისი ცხოვრების მანძილზე,  
მაგრამ სხვადასხვაგვარად იჩენს თავს. ამჯერად დიდხანს  
არ გაგრძელდება მისი გატაცება ანტიკურობით.

ამ პერიოდში პიკასოს ქმნილებებით ინტერესდებიან  
სხვადასხვა ქვეყნის კოლექციონერები. რუსი შჩუკინი ყი-  
დულობს „ციცფერი“ და „ვარდისფერი“ პერიოდის 50  
ტილოს. შჩუკინის წყალობითაა, რომ საბჭოთა კავშირის  
მუზეუმები — სახელმწიფო ერთიბატი და ბუშუკინის სა-  
ხელმწიფო სახელოვნების მუზეუმი — ფლობენ პი-  
კასოს ადრეული ქმნილებების (ძირითადად 1914 წლამდე)  
მსოფლიოში ერთ-ერთ საუკეთესო და უდიდეს კო-  
ლექციას. შჩუკინს, რომელსაც სპეციალური განათლება არ  
მართლა, საოცარი ალბო ჰქონდა. იგი არასდროს ყიდუ-  
ლობდა ავტენტების მემუგობით. როდესაც შჩუკინი შედი-  
ოდა ახალგაზრდა მხატვრის სახელსმწიფო, ირჩევდა იმ  
ტილოებს, რომლებიც მოსწონდა და არასდროს ტყუა-  
ვობდა. მის ვემოვნებას დიდად ენდობოდა მერე რუსი  
კოლექციონერი მოროზოვი, რომელიც მხატვართა სახე-  
ლოვნებებში ხშირად შჩუკინის კვლავიკულ დადიობა-  
მე-19 საუკუნის დასასრულის და მე-20 საუკუნის და-  
საწყისის ფრანგული მხატვრობის შესანიშნავი კოლექცია,  
რომელსაც ჩვენი ქვეყანა ფლობს, ძირითადად ამ ორი  
კოლექციონერის შენაძინაა.

„ციცფერი“ და „ვარდისფერი“ პერიოდის მსგავსიერი  
და ამალელებული ნაწარმოებები მთლიანად არ სცილდები-  
ან მე-19 საუკუნის დასასრულის სახელოვნების ნორმებს  
და აღმოჩენას არ წარმოადგენენ თანამედროვე

მხატვრობაში, თუმცა აქაც ჩანს მისწრაფება განსხვავე-  
ბის, ალექსიკობისა და ქვეტექსტისაკენ. მისი მხატვრობა  
ათიან წლებში პიკასოს შემოქმედებში ჩნდება სრული-  
ად ახალი ნაკადი. იგი თითქმის ერთბაშად ამბობს უარს  
წინა პერიოდების საკუთარ სტილზე და იწყებს ახლის  
ძიებას. იმ ხანებში პიკასოს შემოქმედება ვითარდება იმ-  
პრესიონისტების ტრადიციების ფონზე. მისთვის, მუდამ  
ახლის მაძიებელი მხატვართვისის, სასებები გასაყვე-  
იყო სუენას ძიებებით გატაცება. იმპრესიონისტების მხა-  
ტვრულ სამყაროს, რომელთა საფუძველი იყო მხატვარი  
მიერ სამყაროს ხედვით მიღებული შთაბეჭდილებები, სე-  
ნანმა დაუბრისპირა სამყაროს ხედვის, მისი ასახვის სა-  
კუთარი კონცეფცია და კვლავ დაუბრუნა საფრანგ მატე-  
რიალურობა, ფორმა.

კიდევ უფრო შორს წავიდა პიკასო, რომელიც სრუ-  
ლიადაც არ ცდილობს გარე სამყაროს ზუსტად ასლის გა-  
დმოსცემას. სამყაროს მრავალსახეობას იგი სრულიად თა-  
ვისუფრად ასახავს. ირღვევა პირობორებით, პირობითაა  
ყველა და სივრცე, ირღვევა სხეულის ანატომიური აგებუ-  
ლების სისუსტე. მხატვარი იშორებს ყოველივე მორებს-  
ნისსოვანს და ტრეყნა ძირითად, არსებობს. მის ნაწარ-  
მოებში თანდათან ჩნდება ფორმის დაშლის, დეფორმა-  
ციისაკენ მიდრეკილება.

1907 წელს პიკასომ დაასრულა „ავინიონელი ქალი-  
შვილები“ — პირველი სერიოზული ნაწარმოები მის კუ-  
ბისტურ ქმნილებებში. ფერით, კოლორიტით იგი კვლავ  
„ვარდისფერი“ პერიოდს ეხანარება, მაგრამ ფორმა სრუ-  
ლიად სხვაა. იგი მოგვაკონებს წანების პრიმიტიულ  
სკულპტურას — მეტად გამომსახველს, პლასტიკურს,  
რომელიც დიდი მოწონებით სარგებლობდა მაშინ. დადა-  
რული, უხეშად მოდელირებული სახეები და სხეულები,  
თითქოს ნაწილებად დაშლილნი, ქმნიან ილუზიას თით-  
ქოს მხატვარმა არ ამაყოფილებს მხოლოდ დანახული,  
თითქოს მას სურს ნაწილებს გამოსახულების არს და მა-  
ყურებელსაც დანახოს იგი. ამ პერიოდისან იწყება პიკა-  
სოს ხანგრძლივი ძიებები ქალადის სიმბრტყეზე მოცუ-  
ლობის გამომტანის მხრივ. მისი სურათების კოლორიტი.  
თანდათან მარტოვდება. მხატვარი ამბობს, რომ საყარ-  
ბოდ ისე აფერადებს სურათებს, რომ მაიო დაჭრის შემ-  
დეგ, ნაწილები შეწყებებისა, მოცულობითი ქანდაკება  
მივლით.

„ავინიონელ ქალიშვილებს“ არ ჰქონია დიდი წარმა-  
ტება. იგი არ მიიღო არამცხუ ფართო საზოგადოებრი-  
ვარად მხატვრის უაღრესმა მიგობრებმაც კი, რომელ-  
თაგან შედგებოდა მუშტესობა კუბისტთა არ კუბიზმის მლა-  
დადებელი გახდა. ეს გასაკვირბო იყო, რადგან ბევრი ი-  
დროის და უფრო გვიანდელი კრიტიკოსის აღიარებით,  
იგი წარმოადგენდა ერთგვარ კონსექტს მთავალი დიდი  
სამუშაოების მხატვარს, რომელსაც „ავინიონელი ქა-  
ლიშვილები“ ნახა, თქვა, რომ ისინი თითქოს კუბებისა-  
განაა აგებული. იქ ყოფილა ერთ-ერთმა ყურნალისტმა  
გამოთქმა ეს სიღვევა და მალე მთელი ეს მიმდინარეობა  
ცნობილი გახდა კუბიზმის სახელწოდებით. პიკასოსთან  
ერთად კუბიზმის მამამთავრები იყვნენ ბრაკი, ლუქსი-  
„როდესაც კუბიზმი გამოვიკონრე, სრულიადაც არ გვი-  
ნდობა მისი გამოკონება, უბრალოდ, შევეცადეთ გამოგვი-  
სახას ის, რაც ჩვენში იყო“ — იგონებდა შედგომში  
მხატვარი.

იწყება ახალი პერიოდი პიკასოს შემოქმედებაში —  
კუბიზმი. საფრანგ დაშლა ცალკეულ მხატვარებში ნაწი-  
ლებად, ფორმის დაშლა და დეფორმაცია მხატვართვისის  
რეალისტური სამყაროს გამომტანის უზუსტეს საშუალებას  
წარმოადგენს. იმპრესიონისტობა ნაწარმოებებისგან განსხ-  
ვავებით, რომელთა სურათებში ფორმა თითქმის ქრება



სიბთლის სხვივები, „ციხფერი“ და „ვარდისფერი“ პერიოდების სტრუქტურის საპირისპიროდ, იგი ისწავლვის წაწვედეს კონსტრუქციას. „ავინიონელი ქალი-მელოდი“ შეცავებს კუბიზმის ყველა პრინციპის ჩახასხას და მასში შედევან კიდევ ამ მიმდინარეობის ამოსავალ წრეებს.

ფორმის ცვალებადობა პიკასოსთვის რეალური სამყაროს სხვადასხვა მხარის საუკეთესო ჩვენების საშუალებაა. იგი სასიყვარულო შლის ფორმას იმისათვის, რომ დადგინოს მისი აგების კანონზომიერება. „მე არ ვმუშაობ ნაკრუიდან, მე ვმუშაობ მასთან ერთად“ — ამბობს მხატვარი. პიკასო არ მბაძვს ბუნებრივ არსებულ საგნებს, დეი გარდაცემის მათ. საგნის რეალობა პიკასოსთან მისი აკრეფი სახის დეფორმაციის გზითაა გამოვლენილი. მისი კუბისტური ნაწარმოებები — გიტარისა და ვიოლინის მუხავალი გამოსახულება (მხატვარი ამბობს, რომ იმ ექსპერიმენტისათვის, რომელსაც იგი მიმართავს, მათი ფორმა განსაკუთრებით საინტერესოა და მომგებიანია, „სამი მუსიკისა“; ვიოლინის პორტრეტი, შესანიშნავი ნაკრუიერტი და სხვ. გამსჭვალული არიან სერიოზული მხატვრული ძიებების კვალით. ყველა მისი ნაწარმოები რიდა ერთი თვისის გადავლენით მისაღობს. ბევრი მხატვარი კუბიზმის შემდეგ ამსტრადულ მხატვრობამდე მივარდა, მაგრამ პიკასო ვადარა ამ საშიშროებას. იგი თითქმის არასდროს არ მუშაობს ერთ მხარეში, ამიტომ მისი შემოქმედების დაყოფა პერიოდებად საკმაოდ პირობითია. „მუშაობის დაწყების უშუქესად არ ვიცი, რა მანერაში უნდა ვყოფილიყავი; ყოველ შემთხვევაში, ყველათვის ვხატავ სკე, რომ უკეთ გამოვიყვ ის, რაც მსურს“ — ამბობს მხატვარი. მუქად საკულისხმთა მიაკაცესის შთაბეჭდილებები მხატვრის სახელისნომი სტრუქტურის შემდგომ. იგი ელთა კუბისტუ მხატვრის ნამუშევრების და გააყოფა მისი ცხოვრების მრავალსაფეხობამ.

ბირეული მსოფლიო ომი. პიკასოს მეგობარი მხატვარი ვაზმი ვაიწვიეს. იგი მარტო განაგრძობს მუშაობას. 1916 წელს პიკასომ გაიფხო ვან კოქტე. როგორც კოქტე იფიქრდა, მან პიკასო გაიფხო საკმაოდ გვიან, მაგრამ შემდგომში სამუდამოდ დამეგობრდნენ. მხატვრის ახალი დონეტირესება ანტიკურის საუკეთესოდ დაკვირვებულად რომელი მის მოვანურობასა კოქტოსთან ერთად, იმ დროს რომში იმყოფებოდა რუსული ბალეტის დიაგი-ლევის ხელმძღვანელობით. დიაგილევა გააუწვიკთა დი-დრეა კოქტოს პიკასა „პარადი“, რომლის შესიკა ეკუთვნოდა კომპოზიტორ სატის. დეკორაციების შესრულება სთხოვეს პიკასოს. მხატვარი გაცხიკებთ ჩაერთო მუშაობაში, ამ სპექტაკლის პრემიერა, რომელიც 1917 წელს შედგა პარიზში, დიდი აურსაურით დამთავრდა; მაყურებელმა ამ მიილი სპექტაკლი. კოქტე იფიქრდა, რომ სამხედრო ფორმაში გამოწყობილი აპოლინების დანახარება რომ არა, მას და პიკასოს ვინ იცის, რა ელდობთ იმ სალონში; მაგრამ პიკასომ შემდგომშიც განაგრძო თანამშრომლობა რუსულ ბალეტთან. ამ დასის სილხების ოლგა ხოსლოვა მისი მეეულე ვახდა. ამ პერიოდს ეკუთვნის პიკასოს კლასიკურ ნახატთა საუკეთესო სერია. მხატვარი კვლავ იფიქრებს ანტიკურ საფაროს სახეებს; რომელსაც მე-20 საუკუნის პრინციპი ატარებს.

30-იან წლებში, პიკასო ხატავს სასწინელ ურჩხულებსა და პერსონაჟებს, რომლებიც რეტროსპექტულად წარმოადგენს ერთგვარ პრელუდიას, ექვიულებს „გერნიკასას-ფლის“. მისი ამ პერიოდის ნამუშევრები წინამორბედებია მოელი მიმდინარეობას, რომელიც მსოფლიო ომის შემდგომ ჩანასა. პიკასო ამბობს, რომ ხატვისას იგი არ ფიქრობს წარსულსა და მომავალზე, რომ იგი ისწარავის გამოსატოს მხოლოდ ის, რაც ამ წუთში აწუხებს, მაგრამ,

როგორც ჩანს, დიდ ადამიანებს აქვთ წინასწარი ხედვის ქვეშევრდელი უნარი, ამიტომაცაა, რომ თითქოს ანატო-მურად პრეპარირებულ მისი ურჩხულები, სასწინელ მერსნაბელი კაცობრიობის მომავალ სასწინელეთაა წინასწარმეტყველების წარმოადგენენ.

1932 წელს ვერ პარიზში, შემდგომ კი — ციურხში მოეწყო პიკასოს ნაწარმოებთა დიდი, რეტროსპექტული გამოფენა.

1935 წელს მხატვარი მიემზავნებდა ესპანეთში, საიდანაც ჩამოატა ბირეული ტრუმონსიები.

1936 წელს ბარსელონაში, მადრიდსა და ბილბაოში ეწყოთა პიკასოს ნაწარმოებთა გამოფენა. ამავე წელს ესპანეთში დაიწყო სამოქალაქო ომი. აქ ცხოვრობებს პიკასოს ახლობლები — დედა, და, მეგობრები. პიკასო რესპუბლიკების მხარესაა. რესპუბლიკელებმა იგი პრადოს მუშუქების საპატიო დირექტორად აირჩიეს. 1937 წელს რესპუბლიკური ესპანეთის მთავრობამ პიკასოს სთხოვა მოეხატა ესპანეთის პავილიონი მსოფლიო გამოფენაზე პარიზში. პიკასომ ერთ თვეზე ნაკლებ ხნის განმავლობაში შექმნა თავისი ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ნაწარმოები „გერნიკა“ — 28 კვადრატული მეტრის ფრესკა, რომელიც მსოფლიო გამოფენის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ექსპონატად იქცა. შესრულების ისწრაფე განსაზღვრული იყო მხატვრის წინა დროის ნამუშევრებში; იგი დიდხანს ცხოვრობდა „გერნიკას“ სახეების გარემოცვაში.

„გერნიკას“ თანადროულობა განისაზღვრება მომავალი განსაცდელის იმ საერთო შვერმებით, რომელიც მუდამ უნდა ცოცხლობდეს მე-20 საუკუნის ადამიანის გონებაში. ამ სურათში არაფერია საერთო ესპანეთის პატარა ქალაქ გერნიკასთან, რომელიც რადიწიშე სააბოში მუსიასთან გასაწოებს ფაშისტურმა თვითმფრინავებმა. მეორე მხრივ, ძნელა ნრეეის სასწინელების უფრო ძლიერი გადამოცემა, ვიდრე ეს „გერნიკაშია“. თვით ფორმა ამ ნაწარმოებისა — დამახინჯებული ადამიანები, ცხოველები ბადებს ტრავმის განწყობას. დანაწევრებული, კონსულსური მობრახობებით ოსასვე სურათი მძაფრი პროტესტია ომის სასწინელებათა წინააღმდეგ. „გერნიკა“, რომელსაც ახალ აპოკალიფს უწოდებენ, პიკასოს მრწამსის, მისი შვერვიგებლობის ნათელი გამოვლენაა.

30-იან წლებში პიკასო განსაკუთრებით ნაყოფიერად მუშაობს გრაფიკაში. ხატვა იქცა მისი ხანგრძლივი ცხოვრების საშუალო თანამავნად. როგორც მისი მეგობრები ამბობენ, პიკასომ ხატვა ლაბარაჟე ადრე ისწავლა და იგი მისთვის ადამიანებთან ურთიერთობის ძირითადი საშუალებაა. ზამთრის ბურუსთან დღეებში თუ საღამოობით, როცა შეუძლებელია ფრთი წერა, პიკასო ზის მეგობრებთან და გამუდმებით ხატავს. იგი არ იზიარებს ფანჯარას და ქაღალდს, თუ ქაღალდი შემოვალიდა, შეუძლია ხატოს კედელზე, მაცივალზე, იატაკზე... „არ ვიცი, ვარ თუ არა კარგი ფერმწერი, მაგრამ კარგი მხატვარი რომ ვარ, ვიცი“ — უთქვამს პიკასოს.

პიკასო-გრაფიკოს ბევრად უფრო გასავლება ფართო მაცურებლობისთვის, ვიდრე პიკასო-ფერმწერი. მართალია, დეფორმაციურ იგი ვერც ვერავფიქროს ამბობს ურას, მაგრამ აქ უფრო ნათლად ჩანს, რომ ეს დეფორმაცია მანისც კლასიკური ნახატთან მომდინარეობს. 30-იან წლებში მან შექმნა ილუსტრაციები ანტიკური ავტორების ნაწარმოებისათვის — ოგიდესუსის „მეტამორფოზები“ და არისტოფანეს „ლოხისტრატა“. კლასიკური კონტრულული ნახატი სრულდება მადრიობის ვარიეტე და ექვლემბრ-ნული ვახების მოხატულობას გეგანებს. მისი ხაზი, ენერგიული, ამავე დროს ნაზი და მთროლოვარე, უაღრესად პოეტური და გამომსახველია. იგი თითქოს ძველ



კლასიკურ ნახატს აღადგენს, მაგრამ მას მე-20 საუკუნის დაძაბულობა-მღელვარებას ანიჭებს.

1934 წელს ვოლარმა გამოსცა ოფორტების ასი ფურცელი, რომლის რამდენიმე ციკლი — „მატკვარი და მისი მოდელი“, „მინოტავრი“ — გაერთიანდა „კოლარის სიუჟეტის“ სახელწოდებით.

„მინოტავრი“ მომდევნო ხანა განსაკუთრებით მიიმეკა მსოფლიოსათვის. ამ ხანებში პიკასოს ნაწარმოებები, განსაკუთრებით მისი „მსხდომარე ქალების“ სერია იმდენად შემადრწუნებელია, რომ პიკასოს ისეთი თავყანისმცემელიც კი, როგორც იყო ილია ერენბურგი, აღიარებდა: „ასლა პიკასოს ზოგი ტელე აუტანლად მიყვებნება, არ მესმის, ასე რად შეიკავრა გმურნიერი ქალის სახე“. ასეთია ამ დროს შესრულებული ესპანელი პოეტის — საბარტესისა თუ მსატურის ქალიშვილის პორტრეტები და სხვა გამოსახულებები. ამ შემადრწუნებელ პორტრეტებთან ერთად იგი ქმნის „კატას, რომელსაც დაიჭირა ჩიჩი“, „მტარიანი ქალის“ რამდენიმე ვარიანტს.

ომის დასაწყისში პიკასო რუანში იყო, 1940 წელს კი დაბრუნდა პარიზში და ომის დასასრულამდე იქ ცხოვრობდა. მას შესთავაზეს ამერიკის შეერთებულ შტატებში წასვლა, მაგრამ პიკასოს ფრანგ ხალხთან ერთად თანაბრად გაიხიზარა ოკუპაციის დროში. პიკასო თვლის, რომ არ არსებობს აპოლიტიკური მატკვარი; რომ მატკვარი პოლიტიკური არსება, რომელიც ცხოვრობს რეალურ სამყაროში და ყოველ მოვლენაზე უპასუხებს. „როგორ შეიძლება არ გაინტერესებდეს ადამიანების ბედი. იყო გულგრილი, დამორღვე ცხოვრებას, რომელიც ასეთ ხარისხებში წარმოვიკვდივება თვალწინ“ — ამბობს პიკასო.

ესპანეთისა და მეორე მსოფლიო ომებმა მატკვარი ფრანგი კომუნისტების რიგებში მიაყენა. უფრო ადრე კომუნისტი გახდა პიკასოს მეგობარი ფრანგი პოეტი პოლ ელუარი და ცნობილი მეცნიერი ფრედერიკ ჟოლიო-კიური...

ომის შემდეგ პიკასო აქტიურ მონაწილეობას იღებს მწიფობისათვის საერთაშორისო მოძრაობაში. იგი მშენებლობის საერთაშორისო კომისიის ლაურეატია. მის მიერ შექმნილი მტრების გრაფიკული გამოსახულება მშვიდობისათვის ემზღებად იქცა.

ომის შემდეგ პიკასოს შესთავაზეს გრიმალდის სასახლის მონატკვა საკურორტო ქალაქ ანტიბში, მშეულთაშუა ზღვის ნაპირს. სულ რამდენიმე თვის შემდეგ აქ წარმოიშვა პიკასოს მუზეუმი ანტაში, რომელიც თავიდან ბოლომდე შესრულებულია პიკასოს ხელოვნებით; ეს ჩვენი დროისათვის უნიკალური შემთხვევაა; ამახსოვრო შედის 27 ფერწერული და უამრავი გრაფიკული ნაშუქვარი. სამხრეთ საფრანგეთის პატარა ქალაქ ვალონისში, რომლის ცენტრალურ მოედანზე დგას პიკასოს ცნობილი ქანდაკება „მანაკაიე ვრდით“. პიკასომ ფერეცხვითა მონატკა ძველი კაპელა, რომელიც ცნობილია როგორც „მშვიდობის ტაძარი“. მისი ორი დიდი პანო „ომი“ და „მშვიდობა“, ისევე როგორც 1951 წელს შესრულებული დიდი ტილო „ომი კროკინა“, სიმბოლურია. ისინი წარმოადგენენ მძაფრ პროტესტს ომის, ნგრევის, ადამიანთა მსხვერპლის წინააღმდეგ.

მატკვარებში არ დარჩა დარგი, რომელშიც პიკასოს არ ეკავოს ძალა. ყველა მისი ქმნილება საოცარი ექსპრესიითაა გამსჭვალული. ყველა ადამიანური გრძნობა — სიყვარული, სევდა, გოლბა, მუუხარება — მის ნაწარმოებში განსაკუთრებით მძაფრ ელვრებად იქნენ. მხელი სათქმელია, სად უფრო მეტად გამოაღვირა მის საკუთარი თავი — ფერწერასა თუ გრაფიკაში. ბევრ მატკვარს პიკასო მიანიჩა თანამედროვეობის უდიდეს მოქანდაკედ. ამავე დროს იგი ასურათებს წიგნებს, წერს ლექსებს, პიე-

სებს, იღებს ფილმებს. 40 წლის ასაკში პიკასო იმდენად იოლად იწვევს ლითონზე ჰედის სწავლას, რომელიც ახალგაზრდობის წლებში ყოველთვის კლასიკური ხატვის ნორმებს. 60 წლისამ დაიწყო ლითოგრაფიის შესწავლა, ხოლო 70 წელს გადაცილებული მატკვარი ვალონისის კრამპიონებისგან იღებს გავეცილებს, რათა ერთი წლის შემდეგ იმუშავოს სრულიად დამოუკიდებლად და საქონლით გაუთქვას სახელი ამ პატარა ქალაქს, რომელიც ოდითგანვე კერამიკული წარმოების ცენტრი გახლდათ პიკასოს ქმნილებები მუშუქება და პავიონიანი. თანამედროვე დეკორატიულ ხელოვნებაში მან შეიტანა იმპროვიზაციისა და ფერწერული თავისუფლების სული.

პიკასო ბევრს წერდა ვაიხაცვებს სხვადასხვა დროის ცნობილ მატკვართა: კრანოს, ველასკესის, მანისა და სხვათა ნაწარმოებებზე. ხშირად, პიკასოს ნაწარმოებებს მათთან არაფერი აქვს საერთო, სახელწოდების გარდა. როგორც ახალგაზრდი ამბობს — ასეთი ვარჯიშები მას საშუალებას აძლევს ახლებურად გაიხიზროს ეს ტილოები, ჩაწვდეს მათს უმეტიეს ნიუანსსაც კი. სხვათა შორის, მას ახალსხვა გაუკეთებია ვარიაციები ვიასის ნაწარმოებში სიუვეტებზე, რომელთან მსგავსებაც ხშირად შერინავენ პიკასოს გრაფიკაში.

„ფერწერა პროზა როდია, იგი პოეზიაა, იგი იწერება ლექსებით, რომელთაც პოლსაკური რითმა აქვთ“ — ამბობს მატკვარი.

მეტად საინტერესოა მატკვარი ქალის — ფრანსუაზა ჟილის მოგონება (იგი ერთ დროს პიკასოს ცოლი იყო), იმასზე, თუ როგორ წერდა პიკასო მის პორტრეტს. პირველი სესიის დროს, რომელიც საათზე მიტეხა ხანი გაკერძელდა, პიკასოს არ გაუკეთებია არც ერთი მონაში, არც ერთი შტრიხი. იგი, ცაბჭრით ხელში დაღინებით უყურებდა მოდელს. შემდეგ იმთქვა, რომ მან უკვე იცის, რუნდა გააკეთოს და ხოლმე განათავისუფლა პოზირების გან. შემდეგ დღეებში იგი პორტრეტს მატკვად შეიბრდა დაიწყო ლითოგრაფიების სერია ფრანსუაზა ჟილის პორტრეტებისა, რომლებიც სრულიად რეალისტურ მანერაში იყო შესრულებული. შემდეგში, მატკვარი ქალის თმები თანდათან იქმნენ ფოთლებად, სხეული დაეშვაკუხა ლეროს. ქალის შეთხავაზე პიკასომ მიუწერა, რომ მისი სახე ასოციაციებს იწვევს მენახარულ სამყაროსთან. ასევე ფოტოგრაფი ქალის — დონა მარის სახე მისთვის მუუხარების ასოციაციებს აწვევდა. მუუხარების განცდას მის სურათებზე უმეტესად ამ ქალის იერი ჰქონდა.

ერთ-ერთი ინტერესუმი პიკასოს ჰგობისა, თავისი „მე-მოქმედების რიმული პერიოდი მიანიჩა უკუთვალად და, რომელიც დადგება“ — სოული სერიოზულობით მიეჭა 80 წლის მატკვარამ. ასალგარდული შემართობა, მონაკვალისი რწუნება, გვეგები და ოცნებები ახლაც აფორიატებს მას. პიკასომ ერთხელ თქვა — „უნდა დახარჯო ბევრი დრო იმისთვის, რომ ბოლოს და ბოლოს გახლებ ახალგაზრდა“. მან თავისი ცხოვრების 90 წლიდან 70 წელზე მეტი მონადნა ამას და თითქმის მიაღწია კიდევ უმედივე ასალგაზრდობას. მიიღო ყველაფერი, რაც შეიძლება ინატროს ადამიანმა — სიყვარული, პატივი, აღიარება, სიზღადრე. მას უკვე დიდი ხანია შეუძლია უზრუნველად გაატაროს დარჩენილი წლები, მაგრამ მისთვის ცხოვრება დღესაც განუყოფელია ხელოვნებისაგან. „მე ვერ შევძლებდი მეცხოვრა ისე, რომ მთელი ჩემი დრო ამ მომხმარა ხელოვნებისათვის. მე იგი მიყვარ, როგორც მთელი ჩემი ცხოვრების ერთადერთი მიზანი. ყველაფერი, რასაც გაკეთებ ხელოვნებასთან კავშირში, უდიდეს სიხარულს მანიჭებს“.





ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის განვითარებაში შეიძლება გამოიყოს სამი პერიოდი.

პირველი პერიოდი, რომელიც 20-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 30-იან წლებს მოიცავს, ემთხვევა ეროვნული ინსტრუმენტული სტილის ძიებისა და ჩამოყალიბების საერთო პროცესს. ცნობილია, რომ კლასიკური პერიოდის ინსტრუმენტულმა მიმკვიდრებამ, რომელიც ამ დროისათვის სულ რამდენიმე ნაწარმოებით განისაზღვრებოდა, ვერ შეიქმნა საფუძველი ქართული მუსიკალური ხელოვნების ამ დარგის განვითარებას. კლასიკური პერიოდის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებთა შორის შეიძლება დაავასებოთ დ. არაყიშვილის სიმფონიური სურათი „პიზნი ორმუხსს“ (1911 წ.) და დ. ერისთავის „პოპური ქართული ხალხური სიმღერების მიხედვით“ ფორტეპიანოსათვის (1872-74 წწ.), რომლებიც ქართული სიმფონიური და კამერული ინსტრუმენტული მუსიკის პირველ ნიმუშებად უნდა ჩაითვალოს. აღსანიშნავია აგრეთვე დ. არაყიშვილის, ა. მიწანდარის, გ. დლოიძის, ა. ყარაშვილის ინსტრუმენტული პიესები და ა. ყარაშვილის საკვარტეტო მინიატურა „ლოთებიო“, რომელიც ერთდროით ინსტრუმენტული ანსამბლია რეგულაციამდელი პერიოდის ქართულ მუსიკაში.

ამდინად, ბუნებრივია, რომ ახალი საკომპოზიტორო სკოლის წინაშე წამოჭრილ ამოცანებს შორის, აქაუალური სწორედ ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების ამ ნაკუთხეხავი ყამირის<sup>1</sup> ათვისების საკითხი იყო. ამიტომაც ქართული მუსიკის ძირითად პრობლემას ავს მარტო 20-იანი, არამედ მომდევნო ათეული წლის მანძილზეც, წარმოადგენდა ინსტრუმენტული მუსიკა თავისი ჟანრობრივი ნაირსახეობებით.

იმ მრავალრიცხოვან ობიექტურ ფაქტორებს შორის, რომლებიც სტიმულს აძლევდნენ საქართველოში ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებას, უნდა აღინიშნოს მუდმივი საშემსრულებლო კოლექტივების — სიმფონიური ორკესტრისა და სიმებიანი კვარტეტის დაარსება (1924-25 წწ.), რამაც განაპირობა ეროვნული მუსიკის ნიმუშებით მათი რეპერტუარის გამდიდრების აუცილებლობა. მეორე მხრივ, შემოქმედებითი ურთიერთობა საშემსრულებლო კოლექტივებთან ხელს უწყობდა საკომპოზიტორო ოსტატობის სრულყოფასაც. შემთხვევითი როლია, რომ პირველი ქართული სიმფონიური და ანსამბლი კამერული ინსტრუმენტული ნაწარმოებები უმეტესად სწორედ საშემსრულებლო კოლექტივებთან მჭიდრო კონტაქტების შედეგად იქმნებოდა.<sup>1</sup> მართლაც, უახლოესი წლების მანძილზე ქართული ინსტრუმენტული მუსიკა შედიოდა გამდიდრდა ისეთი ნაწარმოებებით, როგორიცაა გრ. კილაძის „ქართული სურბა“ და საორკესტრო სურათი „ლოლი“, ი. ტუსკიას საორკესტრო სურათები „გელაქის მემოელი“, „ყვინბოა“, შ. თაქთაქიშვილის მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერები „ორთილა“ სიმფონიური ორკესტრისათვის, „ურმული“ ჩელოსა და ორკესტრისათვის და სხვა. არსებითად ამ ნაწარმოებებში ჩაყარა საფუძველი ეროვნულ სიმფონიურ სტილს. ამავე პერიოდთანა დაკავშირებული ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის შექმნას პირველი ცდებიც.

# ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლი განვითარების ძირითადი ეზანიები

დოდო გოგუა

ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლი იმ განრთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთა წარმოშობა და განვითარება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდგომ პერიოდთანა დაკავშირებულია. თავის არსებობის მანძილზე მან საბაბით ადგილი დაიკავა ქართულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში და ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთ წამყვან დარგად იქცა. მართალია, ქართული კამერული და ინსტრუმენტული ანსამბლის გარემოში შექმნილი ლიტერატურა მრავალ სასურველზე შედევლუებას შეიცავს, რომლებსაც დაეყვანა ერთ კიდევ წინამდებარე ნაშრომში, მაგრამ უდავოა, რომ იგი მაინც ვერ ამოსწურავს კვლევით ინტერესს ამ ჟანრის მიმართ. მით უმეტეს, რომ ეს ჟანრი დღემდე არ გამხდარა სპეცილური შესწავლის ობიექტი და ღლეს ჩვეინი მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთ გადაუდებელი ამოცანას წარმოადგენს, სწორედ ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის ისტორიის შექმნა.

ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის ცხატორია უნდა დავიწყოთ ი. ტუსკიას საკვარტეტო მინიატურით „ჩელა“ (1925 წ.) და შ. თაქთაქიშვილის I სიმებიანი კვარტეტით (1930 წ.). ამრიგად, იგი თითქმის ნახევარ საუკუნეს ითვლის და ორგანულად უკავშირდება

1 სავრთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოში კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის საშემსრულებლო ტრადიციას სათავე დავლ ჭერ კოლე მე-19 საუკუნის II ნახევარში; ამდენად, იგი მნიშვნელოვნად უსწრებს ამ ჟანრის დამკვიდრებას საკომპოზიტორო შემოქმედებაში.



ამრიგად, საქართველოში სიმფონიური და კამერულ-ინსტრუმენტული ჯანრების, მათ შორის ინსტრუმენტული ანსამბლების, განვითარება თითქმის ერთდროულად იწყება და იმ ეტაპზე წარმოიქმნება, როგორც ერთდროულად ინსტრუმენტული მუსიკის ჩამოყალიბების ერთიანი, განუყოფელი პროცესი. ამაზე მიტყვევებენ საერთო შემოქმედებით ტრენდციები: ინტრესი სალხური მუსიკისადმი, აქანდა ნაწარმოებთა განხრით ხასიათი და პირველადი ტენდენციები, მცირე, მარტივი ფორმებისა და ჯანრების უწარმატებლობა, გამომსახველობის საერთო საშუალებანი, მისწრაფება ფოლკლორული და კლასიკური მუსიკის თავისებურებათა შეთავსებისაკენ. ყოველივე ეს უდავოდ ასახელებს ერთმანეთთან ადრინდელი პერიოდის ქართული კამერული ანსამბლი და სიმფონიური მუსიკის ისეთ ნიმუშებს, როგორცაა ტუსკიას „აკაკრტეტო მინიატურა“, ჩელაა, შ. ახლანდელის საკავრტეტო დამუშავება „ნანა“, შ. ახლანდელის საკავრტეტო მინიატურები — „ღამე მწყემსებთან შთანა“ და „სახანდრუა“, ნ. ნარიშკინის „რადსოდა აფხაზურ ხალხურ თემზე“; სიმებიანი კვარტეტისათვის და ი. ტუსკიას, გრ. კილაძის, შ. თაქთაქიშვილის შემოღობულ საორკესტრო ნაწარმოებს. დამახასიათებელია ისიც, რომ ზოგიერთი მათგანი ერთდროულად სრულდებოდა როგორც საორკესტრო ისე კამერული ნაწარმოების სახით. მაგალითად: მუსიკალურ პრაქტიკაში ი. ტუსკიას საკავრტეტო მინიატურა „ჩელა“ საორკესტრო რედაქციით დამკვიდრდა. ხოლო შ. თაქთაქიშვილის „რუმული“ ჩელსა და ორკესტრისათვის ხშირად ფორტპიანოს თანხლებით სრულდებოდა. ამავე დროს თვით ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლი მუსიკის წამომწეებანი — ი. ტუსკია და შ. თაქთაქიშვილი ერთდროულად სიმფონიზმის სათავეებთანაც იდგნენ.

კავშირი ქართულ სიმფონიურ და კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკას შორის, მუდმივად, მათი განვითარების მთელ მანძილზე შეიმჩნევა. მიუხედავად იმისა, რომ კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლი თავიდანვე ყალიბდებოდა როგორც ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის დამოუკიდებელი შტო. მაშინვე ინტელსარნი იყო ამ ჯანრისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ობიექტი და გამოსახვის მუსიკალურ საშუალებათა განსაკუთრებული სფერო. ქართული კამერული ანსამბლის პირველსავე ნიმუშებში — ი. ტუსკიას „ჩელასა“ და შ. თაქთაქიშვილის I სიმებიანი კვარტეტში მკაფიოდ გამოიხატა ლირიკულ-დრამატული ტენდენციები. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ „ჩელაში“ და განსაკუთრებით შ. თაქთაქიშვილის I კვარტეტში ქართული ინსტრუმენტულ მუსიკაში პირველად შემოიტანეს ინტიმური, რომანტიზირებული ლირიკის ნაჟალი. ამ ჯანრის ნაწარმოებთათვის ერთ-ერთ მთავარ თემად იქცა ადამიანის სულიერი, ემოციური სამყაროს ასახვა, რამაც გამოხატულება სურდა ლირიკულ-დრამატულ სახეებში მკვეთრ. საგულისხმოა ისიც, რომ უკვე 30-იანი წლების დასაწყისიდან, როდესაც ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში პროგრესულობა მტკიცედ ინარჩუნებდა წამყვანი შემოქმედებითი პრინციპის მნიშვნელობას, კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის განვითარება „უპროგრამო“, წმინდა მუსიკის სფეროში მოექცა. ამ ახალმა ტენდენციამ პირველად შ. თაქთაქიშვილის ინსტრუმენტულ ანსამბლში იჩინა თავი. გარდა ამისა, შ. თაქთაქიშვილმა ქართულ კომპოზიტორთა შორის, პირველმა განიზრახა შეთავსების კლასიკური ოთხნაწილიანი ციკლისა და ეროვნული მუსიკის თავისებურებანი და ამ გზით სცადა ქართული ინსტრუმენტულ მუსიკაში სონატური ფორმის ათვისების ამოცანა გადაეწყვიტა.

ამრიგად, კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლი სიკვრივით ოთხნაწილიანი ციკლის ჩამოყალიბების „მხატვრულ“ წინ უსწრებს ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის სხვა ჯანრებს, მათ შორის სიმფონიურ მუსიკასაც.

შ. თაქთაქიშვილის I სიმებიანი კვარტეტში თავი იჩინა ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების კიდევ ერთმა, მნიშვნელოვანმა თავისებურებამ — ის განსაკუთრდასა და ფოლკლორული მასალის უკვლეული, „მთლიანი“ გამოყენებიდან მისი ტიპური სტილისტური განხრით სომიერების უფრო შემოქმედებითი, განზოგადებული ათვისებისაკენ. ეს პროცესი უშუალოდ დაკავშირებული ლირიკულ-დრამატული ტენდენციების ჩასახვასთან კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკაში. ამ მხრივ დამახასიათებელია ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლის ადრინდელი ნიმუში ი. ტუსკიას „ჩელა“, სადაც კომპოზიტორმა მძესლო მებრუნო სალხური ლირიკული სიმღერის გადრმაგება ახალი ფსიქოლოგიური ნიუანსებით ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში ფსიქოლოგიური გამოსახვის ამ სახლ მხატვრულ ამოცანას შ. თაქთაქიშვილი თავის I სიმებიანი კვარტეტში ფოლკლორულ მასალას უმორიბილეს, რომლის განზოგივრ თვისებებს განასაზღვრავს არა ჟანრულ-ყოფითი, არამედ სუბიექტურ-ლირიკული საწყისი. ამასთან კომპოზიტორმა კვარტეტის ლირიკულ ეპიზოდებში სალხური წყაროებისადმი უდავოდ შემოქმედებითი დამოკიდებულება გამოავლინა.

საგულისხმოა ისიც, რომ შ. თაქთაქიშვილის მომდევნო ინსტრუმენტულ ანსამბლებში — II სიმებიანი კვარტეტსა და ორ საფორტპიანო ტრიოში ლირიკულ-დრამატული საწყისის გადრმაგებას მოჰყვა ფოლკლორული ტენდენციების შესუტება.

ამრიგად, ლირიკულ-დრამატული ხაზი ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლი მუსიკის განვითარების პირველსავე საფეხურებზე ჩაისახა და თანდათან წამყვანი ნიშნებშიც გადაიქცა. მართალია, ადრინდელ ნაწარმოებებში იგი მჭიდროდა დაკავშირებული ჯანრულ-ყოფითთან და უმეტესად ფოლკლორულ მასალაში მკვეთს გამოსახვას, მაგრამ განვითარების მიმდევრო საფეხურებზე სულ უფრო მეტ დადრმაგებლობას იძენს, ხოლო 50-იანი წლების II ნახევრისათვის საბოლოოდ მკვიდრდება მისი უპირატესობა.

ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის მიღწევებს 30-იანი წლების მანძილზე და სამამულო ომის პერიოდში 40-იანი წლების მეორე ნახევრამდე, ძირითადად მაინც სიმფონიური ჯანრები განასაზღვრავენ. ის საკმაოდ დიდი გამოცდილება, რომელიც 20-იანი წლებში იყო სიმფონიური, უწინარეს ყოვლისა სწორედ 30-იანი წლების განვითარებული მუსიკის სფეროში იქნა რეალიზებული. 1937 წელს შეიქმნა ქართული სიმფონიური პოემის პირველი ნიმუში — გრ. კილაძის „განდგეილი“, ხოლო 1940 წელს — შ. მშვიდელის სიმფონიური პოემა „ზვიადური“, რომელმაც ერთდროულად სიმფონიზმის მომწიფება გავაუწყა, იტყვარება, რომ ამ წარმატებებმა ნაყოფიერი გავლენა მოახდინეს კამერული საანსამბლო ჯანრების შემდგომ განვითარებაზედაც.

ქართულ კომპოზიტორთა შემოქმედებაში 30-იანი წლების მანძილზე და სამამულო ომის პერიოდში კამერულ-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკას უფრო ეპიზოდური მნიშვნელობა ენიჭება. ამ წლებში ინსტრუმენტული ანსამბლის ჯანრს გვლავ მიმართავს შ. თაქთაქიშვილი (II სიმებიანი კვარტეტი — 1931 წ.) და უფრო ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლები — შ. ახლიანდელის (საკავრტეტო მინიატურები — 1932 წ.), ნ. ნარიშკინის („რადსოდა აფხაზურ ხალხურ თემზე“ სიმებიანი კვარტეტისათვის და II სიმებიანი კვარტეტი — 1937-



39 წწ.), ნ. გუდიაშვილი (I სიმებიანი კვარტკტი — 1939 წ.), მაგრამ მათი მიღწევები ამ ჟანრში უფრო გვიანდელ პერიოდთანაა დაკავშირებული.

ზემოაღნიშნულ ნაწარმოებებს შორის საკრეკულ ინტერესს იმსახურებს შ. აზმაიფარაშვილის პროგრამული საკვარტკტი მინიატურები, რომლებიც სუიტურ ციკლში არაბნ გაერთიანებული. ხალხური ყოფის ამსახველი ეს მცირე ფორმის ფანტული ნაწარმები უდავოდ უწესადიენ ნიდავს და ცინცადის საკვარტკტო სუიტებს, რომლებიც ძირითადად ხალხური მელოდიების საფუძველზე აღმოცენდნენ. 40-50-იან წლებში ქართული სუიტის ნიმუშებს, მართალია, ეპიზოდურად, მაგრამ, მაინც გვხვდებით სხვა ქართველი კომპოზიტორების შემოქმედებაშიც. მაგალითისათვის დავასახელებთ: შ. თაქთაქიშვილის „საკვარტკო სუიტას“ და შ. მისოჩიას სუიტას სიმებიანი კვარტკტისათვის, ტ. ბაქრაძის ორ ბიესას ქართულ ხალხურ თემებზე საფორტკტიანო ტრიოსთვის. ეს ნაწარმოებები უწესად უკავშირდებიან ქართული გამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის ქართულ ხაზს, რომელიც თავის კულმინაციურ მწვერვალს აღწევს ს. ცინცადის საკვარტკტო მინიატურებში და განსაკუთრებით II სიმებში კვარტკტში.

ქართული გამერული-ინსტრუმენტული ანსამბლის განვითარების II პერიოდს 40-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 50-იანი წლების პირველ ნახევარს მოიცავს და ემთხვევა იმისთვისვე წლებს ქართული მუსიკალური ხელოვნების საერთო აღმავლობას.

40-იანი წლების მეორე ნახევრისათვის ინსტრუმენტული გამერული ანსამბლის განვითარებას ყველა შ. თაქთაქიშვილის შემოქმედებასთან მივყავართ, რომელიც 1944-46 წლებში ორ საფორტკტიანო ტრიოს ქმნის და ამით სათავეს უდებს ამ ჟანრის განვითარებას ქართულ მუსიკაში. თუ მეტიველობაში მივიღებთ აგრეთვე 40-იანი წლების მანძილზე შექმნილ ე. ქუსანიშვილისა (1945 წ.) და ნ. გუდიაშვილის (1947 წ.) საფორტკტიანო კვინტეტებს, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ 50-იანი წლებისათვის იყო ამ დროული კომპოზიტორების მიერ უკვე ათვისებული იყო ამ ჟანრის ძირითადი სახეობანი — II სიმებიანი კვარტკტი, საფორტკტიანო ტრიო და საფორტკტიანო კვინტეტო. ისინი დღემდე ინარჩუნებენ წყვეტანი ქანრების მნიშვნელობას ქართულ გამერული-ინსტრუმენტულ საანსამბლო მუსიკაში.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ინსტრუმენტული ანსამბლის სხვა სახეობებს ქართული კომპოზიტორები ძალზე იშვიათად მიმართავენ და ისიც მხოლოდ „ლაბორატორიული“ სამუშაოს მიზნებელით. ამ მცირერიცხიან განმარტებას რიყებს მივეუთვებოდა ა. ბალანჩივადის სექსტეტი სიმებიანი კვარტკტის, პობისა და არგენტისთვის, წარდგენილი 1931 წელს ლენინგრადის კონსერვატორიაში სადბლომო ნაწარმოების სპითი, ა. ჩიმაკიასა და კ. ყაშილის სუიტების ხის ჩასაბურ საერთა კვარტკტიანოებისათვის და სხვ. მაგრამ ეს ნაწარმოებები ეპიზოდურ ხასიათს ატარებენ მათ შემოქმედებითი ძიებებში; მით უმეტეს, რომ მომავალში ამ კომპოზიტორებს აღარ გამოუჩინიათ ინტერესი ამ ჟანრისადმი. ქართული გამერული-ინსტრუმენტული ანსამბლების სხვა სახეობებს შორის დიასახელებით მხოლოდ ნინტებს, რომელთა პირველი ნიმუშები ჩვენში 50-იანი წლებში შეიქმნა და ფართო საზოგადოებრივი აღიარება მოიპოვა.

ქართული გამერული ინსტრუმენტული ანსამბლი, რომელიც 40-იანი წლების მეორე ნახევრისათვის თავისი ისტორიის მხოლოდ ოციოდე წელს ითვლიდა, ამ დროისათვის სიმწიფის ფაზაში შეიღს. ომის შემდგომ წლებში ეს ჟანრი ატორთა უფრო ფართო წრეს იხიდავს. განსა-

კუთრებულ ინტერესს იჩენენ გამერული საანსამბლო ჟანრების მიმართ ქართული საბჭოთა მუსიკის მეორე ეტაპის ხილ და ის ახალაზრდა კომპოზიტორები, რომლებიც საკვარტკტიანო სარბიელზე სწორედ ომის შემდგომ წლებში გამოვიდნენ. ჩვენ არიან: ა. შავერზაშვილი, რ. გაბიჩაძე, ნ. გუდიაშვილი, ნ. ქუსანიშვილი, ტ. ბაქრაძე, თ. კორძია, შ. მისოჩიანი, თ. თაქთაქიშვილი, რ. ლალიძე, რომლებსაც 50-იანი წლების შემდეგ ამ ჟანრისათვის აღარ მიუშარბათ.

აღსანიშნავია, რომ მუსიკის ისტორიაში დამკვირვებულ თავისებური ტრადიციის საპირისპიროდ, საქართველოში ბოლო დრომდე ინსტრუმენტული ანსამბლის ჟანრებს უმეტესად ის კომპოზიტორები მიმართავდნენ, რომლებსა შემოქმედებითი ინდივიდუალობა სწორედ გამერული მუსიკის სფეროში გამოვილიდა. მათ შორის არიან: შ. თაქთაქიშვილი, ნ. ნარბინიძე, რ. გაბიჩაძე, ა. შავერზაშვილი, ს. ცინცაძე, ნ. გუდიაშვილი, მაშინ, როდესაც წყვეტანი ქართველი სიმფონიკები — შ. შვეციძე, ა. ბალანჩივაძე, თ. თაქთაქიშვილი ეპიზოდურად ან სულ არ მიმართავენ ამ ჟანრს. შესაძლებელია, ამითაც აიხსნება ის გარემოება, რომ აღნიშნულ პერიოდში ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლის განვითარება სიმფონიური მუსიკისაგან დამოუკიდებელი გზით წარმართა.

ამ პერიოდის მრავალრიცხოვან გამერული ანსამბლებს შორის ბევრს დღემდე არ დაჟარავს მხატვრული მნიშვნელობა, მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ნ. გუდიაშვილის საფორტკტიანო კვინტეტი, ა. შავერზაშვილის საფორტკტიანო ტრიო (1952 წ.) და საფორტკტიანო კვინტეტი (1955 წ.), რ. გაბიჩაძის II კვინტეტი (1955 წ.), თ. კორძიას საფორტკტიანო კვინტეტი (1950 წ.), ს. ნასიძის საფორტკტიანო ტრიო (1958 წ.), ეს ნაწარმოებები თავისი შინაარსითა და სტილით ორჯერ უკავშირდებიან ქართული გამერული-ინსტრუმენტული საანსამბლო მუსიკის დარგში 50-იანი წლების I ნახევარში შექმნილ საერთო ვითარებას. უნდა ისიც ითქვას, რომ ომისშემდგომი წლები 50-იანი წლების მეორე ნახევარამდე ყველაზე უფრო ნაყოფიერი პერიოდია ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლის ისტორიაში.

40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ქართული გამერული-ინსტრუმენტული საანსამბლო მუსიკის ცენტრალურ მოღვენდა უნდა მივიჩნიოთ ს. ცინცადის საკვარტკტო შემოქმედება. ქართულმა ინსტრუმენტულმა ანსამბლმა საკვარტკტიანო და საერთაშორისო აღიარება სწორედ ცინცადის საკვარტკტო ნაწარმოებებით მოიპოვა. ამასთან ს. ცინცადის საკვარტკტო შემოქმედება დიდ ინტერესს იმსახურებს არა მარტო მხატვრული აქტუალობით, არამედ ქართულ გამერული-ინსტრუმენტული ანსამბლის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისითაც, რადგან მასში ნათლად აისახა ამ ჟანრის განვითარების ძირითადი ტენდენციები.<sup>2</sup>

აღნიშნული პერიოდის ქართული გამერული-ინსტრუმენტული საანსამბლო მუსიკის ტიპიურ მოვლენად უნდა მივიჩნიოთ ცინცადის აღნიშნული კვარტკტიები და საკვარ-

2 გამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის მრავალფეროვანი ენარტება ს. ცინცაძე მხოლოდ სიმებიანი კვარტეტის შემადგენლობით შემოიპოვარა. ამჟამად იგი 7 სიმებიანი კვარტეტისა და სამი საკვარტკტო სუიტის ავტორია, რომელთაგან, ოთხი კვარტეტად და სუიტები შეიქმნა 1947, 1948, 1950 და 1955 წლებში, ხოლო ბოლო სამი კვარტეტი კი შესაბამისად 1962, 1966, 1971 წლებში. გარდა ამისა, 1971 წელს მან თავისი I კვარტეტის ახალი რედაქცია განაბორტყლა.





ტიკო მინიატურები, რომლებიც ამ ჟანრის 20-30-იანი წლების ტრადიციის შესაბამისად, უშუალოდ ხალხურ ნი-  
დადავზე აღმოცენდნენ.

ცინცადის კვარტეტებში მთავარი მუსიკალური სახეების შექმნისათვის ამოსავალ წერტილს ხალხური მელოდიები წარმოადგენდა. თვალსაჩინოებისათვის დავასაყლებზე II კვარტეტის II ნაწილს — სკერცოს, რომლის საფუძველია ხალხური „დღელური“, III ნაწილს — ვარიაციებს ხალხური სიმღერის „მზე შინა და მზე გარეთას“ თემასზე, III კვარტეტის III ნაწილს, სადაც „გუნში შვიდნი გურჯაწანობას“ გამოყენებულა და ა. შ. ხალხური წყაროებიდან იღებენ სათავეს ცინცადის ზოგიერთი ორიგინალური თემებიც. მაგალითისათვის საკმარისია შევადაროთ IV და V კვარტეტების მთავარი თემები „ლილეგას“ და „გაფრინდი, შავო მერცხალას“ საწყის მოტივებს.

ხალხურ მელოდიებს გვხვდებით ამ პერიოდის სხვა ქართული კომპოზიტორების კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებშიც. მაგალითად: 6. გულიანოვილის საფორტეპიანო კვინტეტის I ნაწილის მეორე თემში — „ნეტკაჲ, გოგოვ, ვე და შენ“, რ. გაბინჯაძის II კვარტეტის სკერცოში — „თამარ ქალი და ხონთქარი“, ხოლო ფინალის თემა — „ქალაუ, გიყვარვარ თუ არა“, ა. შავიერაშვილის სავილიონი სონატის სკერცოში „დიდაგიო ნანა“, თ. გორდელის საფორტეპიანო კვინტეტის ფინალში — „ცანკა-ლა და გოგონა“, 6. ნარიანიძის III კვარტეტის I ნაწილში ქალაქური ლირიკული სიმღერა „აღმართ, აღმართ“ და ა. შ.

ფოლკლორული სახეები 60-იანი წლების ქართულ კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებში იჩენენ თავს, უმეტესად ქანრულ კიბორჩხლებში — სკერცოებსა და ფინალ-ებში, სადაც ხალხური ინტონაციები ხშირად ისეა განსაზღვრული თანამედროვე მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელ გამოხატვის სპეციფიკურ საშუალებებში, რომ მათში ერთფეხული კოლორიტის შეგრძნება რთულდება. მაგალითად: 6. ცინცადის V კვარტეტის სკერცოში დამახასიათებელ „პიციკატში სამოსელში“ ისახებიან ხალხური სიმღერის „ქალაუ, გიყვარვარ თუ არა“ მელოდიური კონტურები, „გუნში შვიდნი გურჯაწანობას“ სახეშეცვლილი მელოდი: ჩნდება რ. გაბინჯაძის III კვარტეტის სკერცოში, ხოლო „ხორუმის“ რიტმი ამავე კვარტეტის ფინალში, ხევეურული ხალხური ინტონაციები მოისმის აგრეთვე 6. ხასიძის I კვარტეტის I ნაწილში და ა. შ.

40-50-იანი წლების ქართულ კამერულ ინსტრუმენტულ ანსამბლებში კავშირი ხალხურ წყაროებთან ჩანს არა მარტო ფოლკლორული მასალის (ციტრებიდან, არამედ მისი ძირითადი სტილისტური კანონზომიერების განსოვადებიდანაც. ასე მაგალითად: I კვარტეტი, რომლითაც ცინცადე არსებითად პირველად გამოიღო შემოქმედისათვის საყრდელ-ზე, მთლიანად ორიგინალურ თემატურ მასალას ეყრდნობა. ორიგინალური თემატური მასალა დაეღო საფუძვლად IV კვარტეტსაც.

ამრიგად, 40-50-იანი წლების ქართული კამერულ ინსტრუმენტული ანსამბლის ძირითად სტილისტურ საფუძველს წარმოადგენს ხალხური მუსიკა. სწორედ იგი განსაზღვრავს მისი მუსიკალური ენის ყველა შემადგენილი ელემენტის მელოდიკის, პარმონიის, რიტმიკის, ინსტრუმენტების თაისებურებებს. დამახასიათებელი მელოდიკური და კადანსური მიმოქცევები, ქართული ხალხური მუსიკის კილოური ბუნებიდან გამომდინარე მათში, მკაფიოდ დაიბრუნა. ვერაპული ფუნქციონალური პარმონიის თაისებურებებთან შეთავსებული ქართული ორიგინალური ავროლია და სხვა საუკეთესო საშუალებანი ამ ანსამბლებში აძლიერებენ მუსიკის ერთფეხული კოლორიტს. მეორე მხრივ ხალხურ წყაროებთან ასეთი მჭიდრო და მრავალ-

მხრივ კავშირი თვით მუსიკის საერთო ემოციურ-ტონუსსაც განსაზღვრავს. აღნიშნული პერიოდის ანსამბლებში ფოლკლორული წარმოშობის კანრულ-ყოფითი სახეების დიდი როლი ნათელ, მკაფიულ ხასიათსა და ამავე დროს მუსიკალური გადმოცემის თავდადებულობას განაპირობებდა. სახელობრ: 6. ცინცადის მუსიკაში მსმენელს იზიდავს სრული მინჯავა პარმონია, გრძნობათა სისატრაკე და უშუალობა. ამავე დროს, მისი მუსიკის აქტიურ, ქმედით ტონუსში იგრძნობა თანამედროვეობის სუთიქვე. ეს თვისებები თანაბრდაა დამახასიათებელი ცინცადის თვითმღები კვარტეტებისათვის. რომელიც დროის საკმაოდ მძიერ შუალედში შეიქმნენ (1947-55 წწ.) მათგან პირველი სამი კვარტეტი ლირიკულ-ქანრული ხასიათისაა. ამ ნაწარმოებთა სტილის თავისებურებებს, იმავე წლებში შექმნილ კვარტეტო მინიატურებთან ერთად ხალხური წყაროები განსაზღვრავენ.

აღნიშნული პერიოდის ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ხალხური წყაროები მუსიკალური ენის გაობასათვის ყველა საშუალებათა პარმონიულ წინასწორობასთან ერთად განაპირობებენ სასიმღერო საწყისის დიუ როლსაც. სწორედ სასიმღერო ბუნების თემებთან გამოხატული როგორც სუ-პსტიტურ-ლირიკული, ისე ქანრულ-ყოფითი სახეები. აქვე-დად გამომდინარე, ამ ნაწარმოებებში გვხვდებით როგორც ხალხური საკუნთლ მრავალმნიშვნის, ისე ერთმნიშვნის-სათვის დამახასიათებელ, უფრო ჰომოფონური წყობის ფაქტურას, სადაც ყველა ხერხი მთავარი მელოდიკურ ხაზის გამოვლინებისკენაა მიმართული. სწორედ ეს განსაზღვრავს ინსტრუმენტების ზოგიერთ თავისებურებასაც ამ პერიოდის ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ხალხურად იგრძნობა ინტერული ტემპრული კოლორიტის ფორადღებების ეფექტრობისაკენ. თვალსაჩინო მნიშვნელობა მელოდიკური ნახაზის რელიეფურობის, ხმათა მოძრაობის მკაფიო-ობისაკენ, რაც განაპირობებს ანსამბლის ყველა ინსტრუმენტულ ბარტიკის თანასწორუფლებიანობას. „ბუნებრივი“ წმინდა კონტრების ფართო გამოყენებიდან ჩანს კავშირი კლასიკურ ტრადიციებთან. ტემპრული კოლორიტის მტკ-მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან ანსამბლების ქანრულ ენისაკლები. უმეტესად სკერცოები, სადაც ხალხური ინსტრუმენტების იმიტირების შემთხვევებსაც ვხვდებით. 40-50-იანი წლების კამერულ ინსტრუმენტული ანსამბლები მუსიკის საერთო ფონზე ტემპრული ფორადღებებით გასაკუთრებით გამოირჩევა 6. ცინცადის პირველივე საკვარტეტო ნაწარმოებში, სადაც აშკარა მისწრაფება სიმრ-ბიანთა ანსამბლის გამომხატველ საშუალებათა გაფართო-ებისაკენ, ძირითადად ხალხურ საკვარტელ დამახასიათებელ ტემპრების იმიტირების საფუძველზე.

ამ პერიოდის ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ერთფეხ-ული კოლორიტი მიღწევა არა მარტო ფოლკლორული მასალ კოლორიტითა და დამახასიათებელი მელოდიკური მიმ-ცევებით, არამედ ქართულ ხალხურ მუსიკაში გაჯერ-ებულ კილოებისა და ავროდიკის ფართო გამოყენებითა მოცემულია აგრეთვე კლასიკური ფუნქციონალური პარმ-ონიის კანონზომიერებანიც. ამ მხრივ ყურადღებას იპყრ-ვინება ცინცადის ადრინდელი კვარტეტების სირტურ აპყრ-ებში კილოური წყობის თემებს შორის არსებული ტონ-დომინანტიანი დამოკიდებულება, აგრეთვე ამავე კვარ-ტეტის ზოგიერთ თემში ტონიკა-დომინანტური ბარტიკ-ტების გამოყოფა კილოურ საყრდენებად. ეს იგი თემებსა ტონ-ტურ ბუნებასთან, კვადრატულობასთან, სიმეტრიულ ბასთან ერთად, ქმნის კლასიკურ მკაფიობას, თანრე-ბულობას, შინჯან სიმყარებს და ნათელ ემოციურ შეფერ-ვლობასაც.

40-50-იანი წლების ქართული კამერული ინსტრუ-ტული ანსამბლი მუსიკის ეს ძირითადი სტილისტუ-



თავისებურებანი განსაკუთრებით მაგაფოდ გამოვლინდა ცინციპის VI კვარტეტში. მუსიკის ძირითადი ხასიათით, ფოლკლორული ბუნების სახეებით, გამოსახვის საშუალებებით, იგი ცინციპის სხვა კვარტეტებთან შედარებით უფრო ახლო მისსავე საკვარტეტო მინიატურებთან, რომლებიც გამორჩევიან ხალხური მუსიკის მემკვიდრეობად მაღალმასშტაბული დამუშავებით. მეორე მხრივ, II კვარტეტში ორგანულად შეთავსებული ერთგული და კლასიკური მუსიკის სტილისტური თავისებურებანი, ეს ჩანს როგორც მუსიკალური ენად, ისე ცალკეული ნაწილებიდან და ციკლის საერთო აღნაგობიდანაც. ამ კვარტეტს კლასიკურ ტრადიციებთან აკავშირებს აგრეთვე, როგორც სიმწიფობა, ლაკონიზმი, მკაცრი პოზიტივიზმითა და გამოსახვის საშუალებათა შინაგანი პარმიონულია და წონასწორობა, სახეთა რელიეფობა. მიუხედავად იმისა, რომ (ხალხური წყაროებიდან გათმობინარე) ისინი უმეტესად ფართოდ გაშლილი მუსიკალური ნაგებობის სახით დასრულებიან, როგორც წესი, გამოირჩევიან მდიდარი დამუშავებით თავისებობით. მაგაფოდ და სადა კლასიკური ფუნქციური შესაბამისი კვარტეტში, ბუნებრივად შეთავსებული ქართული ხალხური კილოური პარმიონიის თავისებურებებთან. კლასიკურ ტრადიციებს შეესაბამება აგრეთვე, შესავლის დრამატურული ფუნქციაც, რომელიც არ განსაზღვრავს ნაწარმოების ძირითად შინაარსს, არამედ კონტრასტის პრინციპით უფრო მაგაფოდ ნათლად ალერგის თემების ხასიათს.

50-იანი წლების დასაწყისისათვის ნ. გუდიაშვილის, ა. შავერზაშვილის, რ. გაბინაძის და თეთი ს. ცინციპის ინსტრუმენტული ანსამბლებში მაგაფოდ იჩინა თავი მისწრაფებამ იდეურ-ემოციური შინაარსისა და, შესაბამისად, გამოსახვის საშუალებათა სფეროს გაჯერებისასავე, ამან გამოხატულა პიუთა ერთი მხრივ, ანტირის შემდგომ დრამატუზაციაში, ხოლო მეორე მხრივ, სიმფონიზმის პრინციპების თანმიმდევრულ გატარებაში. ჟანრის ევოლუციის ეს ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანთვისება ნათლად გამოვლინდა თეთი ცინციპის ადრინდელ კვარტეტებშიც. ამ თვალსაზრისით გარდამავალი ხასიათისაა მისი III კვარტეტები, სადაც ვხვდებით ჟანრული და ლირიკულ-დრამატული საწყისების შეთავსების ტენდენციას. აღსანიშნავია ამ კვარტეტის III ნაწილის მთლიანობა, დრამატული ელფერის ლირიკა, რომელიც შემუშავებულია ჯერ კიდევ I კვარტეტის „კანცონის“ დასაბულო ემოციური ტონუსით. არსებითად აქედან ითვება დასაბამს ლირიკულ-დრამატული ხასიათის IV კვარტეტებიც. ეს პრინციპულად ახალი მოლონა ცინციპის შემოქმედებაში.

მართლაც, IV კვარტეტის საგრძნობლად განიზრგვა თავისი პრინციპებისაგან შინაარსითა და დრამატურული შინაარსით. განახლებას განიცდის მუსიკალური ენაც, ამას მოწმობს მუსიკალურ დიქციონარ-რეკონსტრუქციური ელემენტის შეჭრა და მუსიკალური ენის ინტონაციური გამახვილებისაგან მისწრაფება. თვალსაჩინოა კილო-ტონალობათა ჩარჩოების გაჯერებულობა, მისი საფუძვლების ქრომატიზაცია. ეს ტენდენციები ნათლად გამოვლინდა ცინციპის ბოლო პერიოდის ნაწარმოებებში, სადაც კიდევ უფრო გაღრმავდა სუბიექტურ-ლირიკული საწყისი.

ყურადღებას იქცევს IV კვარტეტის კიდევ ერთი ახალი თვისება — სიმფონიკობა. კვარტეტში მღვწილული მტკიცე შინაგანი ერთიანობა, ციკლის ყველა ნაწილში ინტონაციურად მონათესავე ლირიკული სახეების თანმიმდევრული, „გამოქლი“ განვითარებით და ფინალიში მათი აზრობრივი გარდაქმნით. ამ სახალხო IV კვარტეტის უაღრესად ნიშანდობლივი მოვლენაა 40-50-იანი წლების ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლისათვის.

გარდა ამისა, იგი უშუალოდ უშვადებს საფუძვლს V კვარტეტს, რომელთაც ახალი პერიოდი დაიწყო ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის განვითარებაში. ჟანრის დრამატუზაციისა და სიმფონიზაციის ტენდენციამ ნათლად იჩინა თავი ამ პერიოდის სხვა ინსტრუმენტულ ანსამბლებშიც. მათ შორის ნ. გუდიაშვილის საფორტეპიანო კვარტეტშიც. ამ თვალსაზრისით, კვინტეტის ტრადიციულ თხზნაწილიან ციკლში ყურადღებას იქცევს II ნაწილი — Adagio გ-moll (სონატური ფორმი), სადაც ღრმა ჩაფიქრებისა და მთავრებულ-ჭეჭრული კანწყობილობების გვერდით, დაძაბული, დრამატული სახეებიცაა მოცემული.

გუდიაშვილის კვინტეტის არსებით თვისებას შეადგენს მუსიკის რომანტიკული ხასიათი, რაც პირველად პროფ. გ. დონაძემ აღნიშნა (იხ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1947 წ., № 9). თვალსაჩინოა მუსიკალური ენის შოკიერთი თავისებურებანიც: სახიმობის საწყისის დიდი როლი, უწყვიტო მელოდიაური განვითარებისაგან მისწრაფება, აქედან პოლიფონური ხერხების ხშირი გამოყენება. გუდიაშვილის მუსიკალური სახეები ფართოდ გაშლილი მელოდიაური ნაგებობები ყალიბდება. ისინი აქტიურად თემა-მელოდების წარმოდგენენ რაც განსაზღვრავს ექსპონიციური მიმდინარე გარკვეულ უპირატესობას დამუშავებითაც. ეს უმეტესდებდა პროფესორ ვლ. დონაძეს ეკუთვნის. გუდიაშვილის სტილს რომანტიკული მუსიკის თავისებურებებთან აკავშირებს აგრეთვე ტონალობების ტრეცივილი დაპირისპირებათა კოლორისტული საშუალების განმარტება, მინორული კილოების უპირატესობა, რაც მუსიკის მტკანტიზმობას, ემოციურ სითვისა და გულთბობას ანიჭებს. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა თეთი შესავლის თემის დრამატურული ფუნქციაც, როგორც ნაწარმოების მთავარი მუსიკალური სახისა, რაც უმეტესად 50-იანი წლების ქართული ინსტრუმენტული ანსამბლებისათვის, განსაკუთრებით კი ა. შავერზაშვილისა და რ. გაბინაძის შემოქმედებისათვის უნდა დამახასიათებელი. ასე მაგალითად: ა. შავერზაშვილის I საფორტეპიანო ტრიოს მთავარი მუსიკალური სახეა შესავლის თემა. გუდიაშვილის კვინტეტის მსგავსად, სწორედ შესავლის თემაში კონცენტრირებული ტრიოს დრამატული კონფლიქტი. კომპოზიტორის სიმფონიური აზროვნება გამოდგება ამ თემის განვითარების მაგალითზე, რომელიც ამავე დროს შინაგან ზრდაშია ნაწილებში. განსაკუთრებით ნათელი ხდება ეს ფინალიში, სადაც ჩნდება შესავლის სახე, როგორც წინამდებარე განვითარების შედეგი. ა. შავერზაშვილის ტრიო სასეკუნდო დადამახასიათებელი მოვლენაა 50-იანი წლების ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლი მუსიკისათვის, ფოლკლორული წყაროების შემოქმედებითი ათვისების თვალსაზრისითაც. ამავე დროს კომპოზიტორი არ უარყოფს ციტირების ხერხსაც — შესავლის და I ნაწილის მთავარი პარტიის თემა ხალხური სიმღერის, ნუგატი, გოგო, მე და შენ“ მშლოდას ეყვარებთან. მაგრამ ეს მშლოდა მთლიანად იმერულია.

ა. შავერზაშვილის მისწრაფება ციკლის ნაწილების ერთიანობისაკენ ვლინდება საფორტეპიანო კვინტეტში, სადაც შესავლის დრამატურული ფუნქცია განვითარების პროცესში სულ უფრო ღრმავდება და ნაწარმოებში მომთემატების ელემენტებს იძენს.

სიმფონიური პრინციპების დაუფლების თვალსაზრისით დიდ ინტერესს იწვევს აგრეთვე ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის ლირიკულ-დრამატული განმტრების კიდევ ერთი თვალსაჩინო ნიმუში — რ. გაბინაძის II კვარტეტი. იგი ჩაფიქრებულია, როგორც კონტრასტული და ამავე დროს შინაგანად ერთიანი ციკლი, მასში გა-





მასალა, უფრო განზოგადებულად არის აღქმული. დამწყვეტი როლი კვლავ შესავლის თემას ეკუთვნის. მაგ. ამჟამად, როგორც ნაწარმოების მთავარი დრამატული ანტითემა, იგი ლიატოტივის სახით ციკლის ყველა ნაწილში ჩნდება და წარმოადგენს მისი თემატიკის ძირითად ინტონაციურ წყაროსაც. კვარტეტის სახეობრივ-ინტონაციური და სტილისტური მოღვაწეობა იმიტად მი-ინტერესურა, რომ მისი ორივე ხაზი — ლირიკულ-დრამატული და ჯანრულ-ყოფითი ძირითადად ფოკალური მასალით სარგობის. თუმცა ლირიკულ ეპიზოდებში ეს მასალა, უფრო განზოგადებულად არის აღქმული.

ამრიგად, 50-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლის განვითარებისათვის დამახასიათებელია ქართველ კომპოზიტორთა მისწრაფება მუსიკალური განვითარების ერთიანობისაკენ, როგორც ციკლის ნაწილების შიგნით, ისე ნაწილებს შორისაც. ეს ტენდენცია ასახოვებს მათ ერთს მხრივ ევროპული მუსიკალური რომანტიზმისა და ჩაიკოვსკის ლირიკულ-დრამატული სიმფონიზმის ზოგიერთ დრამატურულ პრინციპებთან, მეორეს მხრივ, კი ფართო პერსპექტივას ხსნის პოეტიკ-სინთეტურ ერთნაწილიანობაში კლასიკური სონატური ციკლის შემქმნელებისაკენ, რაც დამახასიათებელი გახდა 60-იანი წლების არა მარტო კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის, არამედ ქართული მუსიკის სხვა ჯანრებისთვისაც.

ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა აგრეთვე მუსიკის საერთო ემოციური ტონუსი, მუსიკალური მიჯნაგებისა და ზოგიერთი სხვა დრამატურული პრინციპებიც. მაგალითად: მულტაგური-სასიმფონიო საწყისის აშკარა უპირატესობა, და აქედან გამომდინარე თემატიკურ მასალის განვითარების თავისებურებანი, რომლებიც ცალკეულ შემთხვევებში ვარიანტულ-ვარიაციულ პრინციპებს ემყარებიან; კოლო-ტონალობათა შესაბამისი თავისებურებანი (ციკლში II ნაწილად სკერცოს მითაცხება; სონატურ ფორმში მკვეთრი გადასვლა დამუშავებამდე; კულმინაციის გააძვირება დამუშავების ბოლოს, რაც ქმნის დამოუკიდებელ და რეპრესიის ურთიერთდამოკიდებულების თავისებურებას. ყოველივე ეს შეტანადგება 50-იანი წლების თითქმის ყველა ინსტრუმენტულ ანსამბლში ვლინდება.

ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის განვითარების III პერიოდი 60-იანი წლებიდან იწყება. აღსანიშნავია, რომ 50-იანი წლების II ნახევარში შემოქმედებითი ინტერესი ინსტრუმენტულ ანსამბლისადმი ერთდგობად შესუსტდა, 60-იანი წლების დამდეგს კი იწყება ამ ჯანრის ახალი აღმავლობა. კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლს უფროსი თაობის კომპოზიტორთა გვერდით წარმატებით მიმართავენ ახალი თაობის კომპოზიტორებიც, რომელთა შორის არიან ნ. ვაჟაძე (სიმებიანი კვარტეტი — 1963 წ.); გ. აზარაშვილი (საფორტეპიანო ტრიო — 1959 წ.); ვ. სანაძე (სიმებიანი კვარტეტი — 1963 წ.). კვლავაც ნაყოფიერად მოღვაწეობენ ის კომპოზიტორები, რომლებიც 40-50-იანი წლების მანძილზე სწორად ამ ჯანრში დაწინაურდნენ. მათ შორის არიან ს. ცინცაძე (V, VI, VII სიმებიანი კვარტეტები), ა. შავერსვაილი (II კვარტეტი, II საფორტეპიანო ტრიო), გ. გაბიძაძე (III კვარტეტი და 2 სონეტი), ამავე ჰჰაუფს უნდა მივაკუთვნოთ ს. ნასიძეს (I სიმებიანი კვარტეტი), რომლის დემოტივიც ინსტრუმენტულ საანსამბლო ჯანრში (საფორტეპიანო ტრიო, 1958 წელი), მნიშვნელოვანი წარმატებით აღიწინა.

60-იანი წლების კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლში თავი იჩინა ამ პერიოდის ქართული მუსიკალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელმა საერთო ტენდენციამ;

სტილისა და იდეურ-მატერული შინაარსის ერთმანეთთან დაკავშირება თანამედროვე მუსიკის გამოშახეულ საშუალებებსა და მათს უკუნიშნავს. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ქართველი კომპოზიტორების მხრიდან ინტერესი მოსაკლავიონის, პირობითი და პარტიკის შემოქმედების მიმართ.

მუსიკის ნათელი, „ობიექტური“ ხასიათი, ჯანრულობა, რაც ყოველ დამახასიათებელ იყო არა მარტო 20-30-იანი, არამედ 40-50-იანი წლების ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული ანსამბლისთვისაც, ადგენს უთმობს მძაფრდრამატული კონფლიქტებს, მახვილ გროესტას. ამირიერიან ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ თვისებას შეადგენს სუბიექტულ-ლირიკული, ინტელექტუალური საწყისის გამაგილები.

განახლებას განიცდის მუსიკალური მიჯნაგების ყველა ელემენტი, და განსაკუთრებით მელიოდია. თუ წინამორბედი პერიოდის კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლებში წამყვანია ფოკალური წარმოშობის ვოკალური ბუნების მელისი, 60-იანი წლების ანსამბლებში მელიოდურ საწყისს უფრო ინდივიდუალური ბუნების, დეკლამაციური-რიტმული და ინსტრუმენტული ხასიათის სხედა. მანამდე მელოდია გამოშახელობის მთავარ ფაქტორს წარმოადგენდა, აშკარად იგი თანდათან კარგავს უპირატესობას და ორგანულად ერწყმის მუსიკალური გამოშახელობის სხვა საშუალებებს — პარმონის, რიტმის, ტემპის.

განუზომად რთულდება პარმონიული ენა. თუ ადრინდელი პერიოდის ინსტრუმენტულ ანსამბლებში ნათელი სახეები, დადებითი ემოციები უმთავრესად დიატონური წყობის პარმონიებით იყო გამოხატული, თანამედროვე კლავშირ კილის თანმიმდევრული ქრომატიზაციისა და პოლიფონიური ხერხების ფართო გამოყენების გამო რთულდება მყარი ტონალური საფუძველის შეგრძობა.

60-იანი წლების ანსამბლებში თვალსაჩინოა აგრეთვე რიტმული ენერჯის ახალი საშუალებების ძიება, მიმართული არა მარტო ხალხური უწყარობის, არამედ მეტრო-რიტმული ცვლადობის, რთულ სინკოპურ და ოსტინატურ მოძრაობათა სფეროსადმი.

მკვეთრად იცვლება მუსიკის ტემპური შეფერვლობაც, განსაკუთრებით ს. ცინცაძის 60-იანი წლების კვარტეტებში, სადაც სიმებიანი ანსამბლის ტემპური პალიტირა სავარძობლად გაფართოებულა ისეთი საშუალებებით, რომლებიც, როგორცაც აღისადად, პოეტიკად, სურდებით, ფლავოლებით, მკვეთრი უხეში „კონტრალტური“ აკორდებით, და თვით ამ ხერხების კომბინირებით. არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკალური სახის ტემპრულ ინდივიდუალუზაციასაც. მაგალითად, ს. ცინცაძის V კვარტეტში, რომელიც 60-იანი წლების კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამბლში შორის ტემპრული კოლორის განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, ალტის მულაქტიული, „პარალელური“ ტემპური თავისებურება — მნიშვნელობა იქნის.

ამრიგად, ბოლო პერიოდის ანსამბლებში სავარძობლად იზრდება პარმონის, რიტმისა და ორგესტრის კოლორის ტემპრული ფუნქცია, ხოლო ინტონაცია უფრო მახვილი და ემოციურად მძაფრ ხდება.

60-იანი წლების ქართული კამერული ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთ ძირითად თვისებას შეადგენს იმპროვიზაციულობა, რომელიც გამოხატულებას იღებს როგორც კომპოზიციურ პრინციპებში, ისე მუსიკალური მიჯნაგების ყველა სფეროში. ადრინდელი პერიოდის კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლებში ნათელი და მშვიდ ემოციებს შეესაბამებოდა მელიოდური, პარმონიული, რიტმული და თვით ინსტრუმენტული კოლორის სიღრმე და მკაფიობა. შინაგანი სიმეტრიულობა, კვადრატულობა და დასრულებულობა. 60-იანი წლების ინსტრუმენტულ ანსამბლებში



ში, — სადაც დიდი ადგილი ეთმობა შინაგანი მერყეობის, გაურკვევლობის განწყობილებებს, ეს თვისებები უმეტესად უარყოფითია.

სუბიექტურ-ლორიკული საწყისის წინა პლანზე წამოიწევა განაპირობება ყურადღების გამახვილება ერთ მუსიკალურ სახეზე და მისი განვითარების უწყვეტობა. სწორედ აქედან გამომდინარეობს 60-იანი წლების გამკრულ ანსამბლებში პოლიფონიური ხერხების დიდი როლი. თუ ადრინდელი პერიოდის ანსამბლებში პოლიფონიური ვიქსელები უმეტესად ფაქტურის დინამიკისათვის აქტიურ საშუალებად წარმოადგენდნენ და ძირითადად გავსდებოდნენ ფიგურებულ ეპიზოდებს სახით, სონატური ფორმის დამუშავებაზე და განსაკუთრებით ფინალში (მაგალითად: ა. შავერსაშვილის I საფორტეპიანო ტრიოს I ნაწილის დამუშავება, მისივე საფორტეპიანო კვირტიკოსა და ს. ცინცაძის I და III კვარტეტების ფინალები), ამჟერად, მუსიკალური აზრის შეუჩერებელი, უწყვეტი დინების მითლანობისათვის ნაწარმოების მთელი ფაქტურა პოლიფონიურობით ინსპერვდება. ამ მიზნით განსაკუთრებით დიდი როლი ეკისრებათ მხათა კონტრაპუნქტულ შეთავსებას და კანონურ გატარებას.

მუსიკის „მონოლოგიური“ ხასიათიდან გამომდინარეობს არა მარტო მუსიკალური მეტაფორების, არამედ კომპოზიციის თავისებურებანიც. აღნიშნული პერიოდის სოციალური ინტერპეტული ანსამბლებისათვის დამახასიათებელი ხდება სონატური ფორმების უარყოფა, რომლებსაც თავისუფალი იმპროვიზაციული, ან სამანვილიანი ფორმები ცვლიან (მაგალითად: გაბრიელის III კვარტეტი, ცინცაძის V კვარტეტი, ა. შავერსაშვილის II კვარტეტი). ამავე დროს, საერთო კომპოზიციის ხელუფრო დიდი ადგილი ეთმობა ნელ და ზომიერ ტემპებს, ხშირად თვით ციკლის I ნაწილებშიც, რომელნიც სხვა ნაწილების მიმართ შესავალის როლს ასრულებენ. ერთი მუსიკალური სახის ცენტრალიზაცია და ამ გზით ციკლის ნაწილების შერევა და თვით ნაწილებს შორის კონტრასტულ დაპირისპირებათა შეზღუდვა იწვევს ტრადიციული ოთხნაწილიანი ციკლის რღვევასაც. ამინდობად სულ უფრო ხშირად ვხვდებით სამ და განსაკუთრებით ერთნაწილიან კომპოზიციებს. თვით მრავალნაწილიანი ციკლის პირობებში შეუჩერებელი გადასვლა ერთი ნაწილიდან მეორეში, მონოთემატაზიმის პრინციპის გამოყენებასთან ერთად ცალკეულ შემთხვევებში, ასეთ ციკლებს სინთეტურ ერთნაწილიან კომპოზიციებს უახლოვებს. სწორედ ასეთი ერთნაწილიანი კომპოზიციის სახით წარმოგვიდგება VI კვარტეტი.

ამირაძე, აღნიშნული პერიოდის ინსტრუმენტულ ანსამბლებში სუბიექტურ-ლორიკული საწყისის გაღრმავებასთან ერთად, თავს იჩენს პოპულარობის პრინციპები, რაც თანამედროვე ქართული მუსიკალური ხელოვნების საერთო ტენდენციასაც წარმოადგენს. ამ მოვლენებზე ჯერ კიდევ პროფ. ვ. ღ. დონაძემ შეამჩნია: „ყურადღება თავის სალექციო კურსში და ა. ბალანჩივაძის ბალეტის „შვირის“ დრამატურული თავისებურებებთან დაკავშირებით (იხ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1967 წ., № 120/IV).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ეტაპზე ქართულ კომპოზიტორთა მისწრაფება განზოგადებული ფილოსოფიური სახეების შექმნასკენ განაპირობებს პოპულარობის დაწერვას არა მისი პანორამი თვისებებით, რასაც ავადილი ჰქონდა 30-40-იანი წლების ქართულ სიმფონიურ მუსიკაში, არამედ „უბრალოდ“ წმინდა მუსიკის სფეროში გარკვეული კომპოზიციური პრინციპების სახით. 60-იანი წლების ქართულ მუსიკალურ ხელოვნებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს გამკრულ-ინსტრუმენტული ანსამბლისა და

სიმფონიური ჯანრების განვითარების საერთო ტენდენციებიც, რაც თვალნათლივ გამოიხატა ინსტრუმენტულ ანსამბლებში სიმფონიური, ხოლო სიმფონიური ჯანრებში — კამერული პრინციპების გადმოხერხებით. თვალსაჩინოებისათვის დავასახელებთ რ. გაბრიელის I სიმფონიას სიმებიანი ორკესტრის, ფორტეპიანოსა და ტიმპანებისათვის, მიხედვით კამერულ სიმფონიას 9 ინსტრუმენტისათვის (ნონეტი), რომელიც არსებითად კამერულ-სანსამბლო ჯანრის ნაწარმოებია, ს. ნასიძის კამერულ სიმფონიას და ა. შ.

60-იანი წლების ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ინტერესი „მცირე“, კამერული შემადგენლობების მიმართ უდავოდ დააკავშირებელია თანამედროვე საბჭოთა და ევროპული მუსიკის ზოგიერთ მოვლენებთან; ბარტოკის, პინდემიტის, ნაწილობრივ მოსტაკოვიჩის სახელებთან. კამერული და სიმფონიური ჯანრების დაახლოვება იმითაც ახსნება, რომ ინსტრუმენტული ანსამბლის წყვეტის ისტორიის ს. ცინცაძე, რ. გაბრიელის, რომელიც წინათ უკანატარობის ინსტრუმენტულ ანსამბლს ანიჭებდნენ, ამჟამად დიდ ინტერესს ამქვამებენ სიმფონიური მუსიკის მიმართაც. მართლაც, 60-იანი წლების მანძილზე ს. ცინცაძემ თითქმის ერთდროულად შექმნა V-VI კვარტეტები, II სიმფონია და კონცერტო ჩეჩოსა და ორკესტრისათვის, რ. გაბრიელმა I სიმფონია, III კვარტეტი და ორი ნონეტი, ს. ნასიძემ — I კვარტეტი და III კამერული სიმფონია. აღნიშნული ავტორების ნაწარმოებები მხატვრული შინაარსით, მუსიკალური ენით და დრამატურული პრინციპებით, უშუალოდ აჩიან დაკავშირებული ერთმანეთთან.

60-იანი წლების ქართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლის ეს თავისებურებანი მკაფიოდ გამოვლინდნენ ს. ცინცაძის V კვარტეტში, რომელიც II სიმფონიასა და ჩელოს კონცერტთან ერთად, ახალ ფურცელს შლის მის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში.

V კვარტეტი ნამდვილი ინსტრუმენტული დრამაა, სადაც კონფლიქტი საბოლოოდ გადაუწყვიტელი რჩება. სწორედ ეს განაპირობებს კვარტეტის სტრლისტურ და კომპოზიციურ თავისებურებებს, რომლებიც ამასთანავე მკვეთრად განასხვავებენ მას თავისი წინამორბედებისაგან. დრამატული კავშირი კვარტეტის პირველივე ტაქტებში იკვერება, ალტის ნაღვლიანი თემა-მონოლოგი მიწოდებს ღრმა ჩაფიქრების რთულ ცხოვრებისეულ პრობლემებსაც, ეს არის ფილოსოფიური, ინტელიქტუალური ლირიკის საწყარო, რომელიც მოსტაკოვიჩის ზოგიერთი ინსტრუმენტული თემის ასოციაციას იწვევს, მეორე მხრივ, ეს სათავეს იღებს თვით ს. ცინცაძის ადრინდელი კვარტეტების ნელ შესავლებსა და განსაკუთრებით IV კვარტეტის მთავარი პარტიის „სერიოზულ ლირიკაში“.

როგორც იყო აღნიშნული, თემის საწყისი ინტონაცია აღებულია ქართული ხალხური სიმღერისაგან „გაგონინი, შავი, მერცხალი“, მაგრამ ძალზე მოდიფიცირებულია არა მარტო ხალხურ გარანტთან, არამედ თვით ცინცაძის ამჟამად მელოდის საკვარტეტო დამუშავებასთან შედარებით. გარდა საწყისი მელოდური მიმოქცევისა, პირველწყაროდ და შენარჩუნებულია განვითარების დინაც, აუქსიანული ტემპი და იმპროვიზაციული თავისუფლება. ინტელიქტუალური საწყისის გაძლიერებასთან ერთად, თემა კარგავს ენერჯი, ყვითი იერს, ხოლო სასიმღერო წყება ავიდის უთმობს დეკლამაციურობას. ეს თემა ყურადღებას იქცევს ცინცაძის სტრლისათვის მანადიდ უჩვეულ ფრაგმენტულობით. შინაგანი მერყეობით, შემოუფარაველი ხასიათით. მის კონტრექტურ ბუნებას, ტონური ბიჯის ნივთიერებასთან ერთად, ხაზს უსვამენ მკვეთრი გადანაცვლებანი დიდ სეპტიმისზე, ტრიტონისზე, რომლის ინტერპოლაცია ფაქტურად კვარტეტის მთელ მუსიკალურ ქსოვილს მსჭვალავს.



მსწავლემბელი, მისი შემოქმედება თუ პირადულ-სა-  
ზოგადობრივი ღირსებები ხშირად განმასწავლებელ-ობის  
თამაშობენ მოწყვის საბოლოო ჩამოყალიბებაში. ივნებ ამ-  
კურავას შემოქმედებით გზის გაკვლევა, მისი ინტერეს-  
ებისა და მისწავლებათა ინიციატივე გამოკვეთავ უთუოდ  
ახალგაზრდა მხატვრის, უნდა ვთქვათ ვთვინარ სიღამონ-  
ერისთვის და მასწავლებას კვლევა მიეყრის. ფართო დიამა-  
ზონის რეალისტი ფერმწერი, ქართული საბჭოთა თეატ-  
რის პირველი პროფესიონალი მხატვარი, შესანიშნავი პე-  
დაგოგი და მოქალაქე ყველა მისი მოწაფისა და კოლეგის  
პატივისცემასა და სიყვარულს იმსახურებდა.

მასწავლებლის — შემოქმედისა და პიროვნებისადმი  
თავგანთავისებრი გრძნობა დღემდე გამოვყავ ივნებ ასკურა-  
ვას, თუმცა თბილისის სამხატვრო აკადემიის კედლებში  
მათი ერთობლივი საქმიანობის წლები (1933-1939) უკ-  
ვე დიდ ხანია შორს დარჩა.

თითქმის სამი ათეული წელითა ხელოვნებიდან წაიღ-  
სიღამონ-ერისთავი (გარდაიცვალა 1943 წელს), ქართ-  
ველი საბჭოთა მხატვრების უფროსი თაობის ერთ-ერთი  
თვალსაჩინო წარმომადგენელი, რომლის სახელთანა დაკავ-  
შირებულია ახალი საბჭოური ქართული სახვითი ხელო-  
ვნების აღმავალი განვითარებისათვის საფუძვლის მომზა-  
დება, ახალი კადრების აღზრდა. დღეს მის მოწაფეთა მო-  
წაფეების მრავალრიცხოვანი რაზმი შთაგონებით იღვწის  
მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში, ახალი  
მონაწილეობით ადიდებებს წარსულის მიწვევებს, ერთგუ-  
ლი რჩება ვანსლი რეალისტური ერთგული ტრადიცი-  
ები, რომელიც ქართველ ხელოვნათა თაობებმა დაწერეს.

როგა ივნებ ასკურავა თბილისის სამხატვრო აკადემია-  
ში სწავლობდა, ამ ჯერ კიდევ არ იყო თეატრალურ-დე-  
კორაციული განყოფილება. ახალგაზრდა მხატვარი დაზ-  
გურ ფერწერაში იწვევებოდა და დროდადრო სპექტაკლებ-  
ის დეკორაციების შესრულებაში შევლოდა თავის მასწავ-  
ლებელს — ვაგინარ სიღამონ-ერისთავს, რომელიც იმ-  
თავითვე შენიშნა მოწაფეში დეკორაციული ალღო, გე-  
ომიკობა და ცდილობდა ამ ხაზითაც წარემართა დამწყები  
შემოქმედის უნარი.

ქართულ თეატრალურ მხატვრობაში მაშინ ჯერ კიდევ  
ერთეულები მუშაობდნენ. მაგრამ ეს ერთეულები ივნებ  
ისინი, ვისი შესანიშნავი ხელოვნება ვრწმუნებდა კოტე მარ-  
ჯანიშვილისა და სანდრო ამბულელის მტანხაბრ შემოქ-  
მედებს, მონაწილეობდა ამ რეჟისორ-მხატვრებისა და  
რეჟისორი-მოქმედებისა — მაიალი ელვარდისის ქმნი-  
ლებათა დადგებაში. სიღამონ-ერისთავი, პეტრე ოცხელი,  
დავით კაკაბაძე, ირაკლი გამბეგელი, ვლენქე ახვლედიანი,  
სილოუი ვინსლავაძე, დიმიტრი თავაძე... სათავტრო მხატ-  
ვრობის ამ უნიკური ისტაკთა შემოქმედება აღმოცენდა  
და დავაყვავდა ქართული საბჭოთა რეჟისორული სკოლის  
მყარ იდენტურ-მხატვრულ პრინციპებზე. მათი ხელოვნება  
ნიმუშად იქცა იმათთვის, ვინც ელტვობდა სასწერო მხატ-  
ვრობაში მუშაობას, თავის ძალებს ცდიდა ამ დარგში.

ივნებ ასკურავაც მათ შორის იყო. დაზგურ ფერწერაში  
მუშაობის პარალელურად იგი ვაკაცებით სწავლობდა სას-  
ცენო კანონებს, სათავტრო ფერწერის სპეციფიკასა და თა-  
ვისებურებებს, არ უშინდებოდა იმ სირთულეებთან შეზ-  
მას, რომლებიც მუდამ თან სდევან ამ სფეროში მომუშავე  
შემოქმედს. დაუღალავ შრომასა და ძიებას ახალგაზრდა  
ფერმწერისათვის მოჰქმნდა მიგნების, აღმოჩენების სისა-  
რული, კმაყოფილება მხატვრული ამოცანათა გადაწყვეტით,  
თუ მიუღწევოვლის გამო უკვლესტიკვილი.

ლანჩუთის თეატრის სპექტაკლების მხატვრული გა-  
ფორმება იყო საბოლოოს პირველი ნამუშევრები სასცენო  
მხატვრობაში. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დასთა-  
ვ-

ლავს. იქმნება შეწყვეტილი, ბოლომდე გამოუთქმელი აზ-  
რის შთაბეჭდილება, ამ სახით თუნა მთელი კვარტეტის  
თემატური მასალის სახებიბრე-ინტონაციურ საფუძველს  
შეადგენს, რაც ნაწარმოებს ანიჭებს მონოთემატურ ხასი-  
ათს.

მონოთემატის პრინციპი, ნაწილებს შორის მჭიდრო  
გთიკურ-სახებიბრივი კავშირები, შეუქმნებელი გადასვლა  
ერთი ნაწილიდან მეორეში, კვარტეტის სუთნაწილიან  
ციკლს პოემური ტიპის ერთნაწილიან კომპოზიციას უზა-  
თოვებს. ამ თვალსაზრისით საყოველთაო ციკლის შინა-  
გაბან სიმეტრიულობა და ფორმის ციკლოპურობა, სადაც  
III ნაწილის, როგორც კვარტეტის ლირიკული ცენტრის  
გარშემო, სიმეტრიულად და ამავე დროს კონტრასტკლო-  
ბის პრინციპით არიან გალთავებული სწრაფი (II ნაწი-  
ლი — სკერცო და IV ნაწილი — ფინალი) და ნელი (I ნა-  
წილი და V ნაწილი — ყოფა) ნაწილები. ყოველივე ამით,  
V კვარტეტს აღრმავეებს 50-იანი წლების ქართული გამე-  
რულ-ინსტრუმენტული ანსამბლების საუკეთესო თვისე-  
ბას — კონტრასტკულსა და ამავე დროს შინაგანად ერთიან  
ციკლოპურობას, რომელიც უკვე თავისთავად შეიცავდა წინა-  
მეტყველებს პოემურ ერთნაწილიან კომპოზიციავში ციკლის  
ნაწილების გაერთიანებისათვის.

ეს პროცესი პარალელურად ცინცადის სიმფონიურ შე-  
მოქმედებაშიც მიმდინარეობდა. მავალითად: კონცერტში  
ჩოლოსა და ორკესტრისათვის (1964 წ.), სინთეტურ ერთ-  
ნაწილიან კომპოზიციავში გრავიკული და სინატურ-სიმ-  
ფონიური ციკლოპურობის თავისებურებინათა შთავსებული  
თვალსაჩინათა ამ ნაწარმოებებს შორის იდენტურ-მხატვრული  
და სტილისტური კავშირები, დრამატული კონფორმების  
გამმართველსთან ერთად, მათი შესაკა ხშირად ტრავიკულ  
ელემენტს იღებს, თავს იჩენს ცინცადის სტილისთვის მანა-  
დე უჩვეულო ფსიქოლოგიზმში. ლირიკული და ჟანრულ-  
ყოფითი სახები უმეტესად სწრაფმავალი, მონაწილბითი  
ზმინებების, აუხდენილი ოქტინების შთაბეჭდილებას სატო-  
ვებენ. ამავე დროს სტილის მხრივ ისინი უფრო დახვეწი-  
ლი არიან, რადიფინირებელიც და მკვეთრად უპირისპირდ-  
ებიან გრატესტკული სახებიის ექსპრესიულობას. სინამთა-  
ლის უარყოფით კავრსიულუ — ძალას. თუ ს, ცინცადის ად-  
რინიელ ნაწარმოებებში კონტრასტკული უფრო უპოთიერ-  
შემესებს ხასიათს ატარებდნენ. ამჯერად კონფლიკტურობაში  
გადაიზრდებიან და ციკლის ყველა ნაწილებში იჩენენ  
თავს.

60-იანი წლების ქართული გამერულ-ინსტრუმენტკოლი  
სასანამბლო მუსიკის ამ პრობლის თავისებური შეჯამი-  
ბისდა ცინცადის VI კვარტეტკული. იგი ამავე წლებში შო-  
მნილ მე-7 კვარტეტკთან ერთად არსებითად V კვარტე-  
ტის იდენტურ-მხატვრული შინაარსისა და გამომსახველ სა-  
შუალობათა სფეროში რჩება. მაგრამ გამორჩევა V კვარ-  
ტეტის ოლტრათვინი, რამდენიმე გარეგნული დავირა-  
იკოლობისაგან გამოსახვის საშუალებათა ექონომიურობ-  
ით. „ბრწყალი თავდაჭრისობით“.

ახეთის თ ძირითადი ტრენდციობი, რომლებიც გა-  
მოაოთინდინ ჩარბოლი გამერულ-ინსტრუმენტკული ანსამ-  
ბლოს ანაითარბებისს.

დღეს ქართული გამერული ინსტრუმენტკული ანსამბლი  
აღმავლობის გზაზეა. ამაზე შეტყვევების ქართული კომ-  
პოზიტორთა მზარდი ინტერესი ამ ჟანრის მიმართ და მათ  
ნაწარმოებების დიდი წარმატებები საკავშირო თუ  
საერთაშორისო ასპარეზზე.



# დენდროსილი თეატრალური მხატვარი

ლეილა თაბუკაშვილი



ა. ასკურავა

რებისთანავე (1939 წ.) იგი მშობლიურ მხარეში გაემგზავრა (დაიბადა ლანჩხუთის რაიონის სოფ. ქვიანში) და თეატრის სპექტაკლებზე მუშაობის პარალელურად ხატვასა და ხაზუსაც ასწავლიდა ლანჩხუთის სკოლებში. მაგრამ დამდენივე თვის შემდეგ, თავისი მასწავლებლის — ვ. სიღამონ-ურისთავის თხოვნით, ახალგაზრდა მხატვარი ისევ დედაქალაქში ჩამოდის და, მასწავლებლისავე რეგულარული დახმარებით, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრში ნიშნავენ მხატვარ-გამაფორმებლად.

ასე, 1940 წლიდან იწყება ი. ასკურავას ვრცელი შემოქმედებითი გზა საოპერო-საბალეტო თეატრის მხატვრობაში. თუმცა პარალელურად, იგი დრამის სპექტაკლებსაც აფორმებდა როგორც თბილისში, ისე საქართველოს სხვა ქალაქებში და ამ სფეროშიც დიდად ნაყოფიერია. მაგრამ მის ძირითად შემოქმედებით მიწოდებდა მაინც მუსიკალური დრამატურგიის მხატვრობაში მუშაობა რჩება.

ათეულით საოპერო და საბალეტო სპექტაკლი, დადგმები დრამატულ თეატრებში! სრულიად სხვადასხვა თემა, ჟანრი, ჩანაფიქრი, სხვადასხვა რეჟისორთან ერთობლივი ენის გამოხატვა, ძიებები და მიგნებები — შეუძლებელია ყოველივე ამის აღნუსხვა ქალაქებს, სრულყოფილად დახატვა იმ შემოქმედებითი შრომის პროცესისა და თვით მხატვის შედეგის, რაც ბადებს მხატვრის ხელოვნებას, ჩვენი თვალწინ სპექტაკლის სახით აცოცხლებს კომპოზიტორის, ლირბრეტისტის, რეჟისორისა და დრამატურგის ჩანაფიქრს.

განსვავებით სახვითი ხელოვნების სხვა დარგების წარმომადგენელთაგან, თეატრის მხატვრების „ხეივანი“ არ არის „სახარბილო“ იმ მხრივ, რომ ფარდის დაშვებასთან ერთად ქრება მათი ხელოვნების კვალცი, სცენიდან სპექტაკლის ჩამოსვლა ისტორიას უტოვებს მხოლოდ სიტყვიერ დოკუმენტს, უკეთეს შემთხვევაში, დადგმის ასე

თუ ისე დამაჯერებელ შეფასება-ანალიზს (რეჟისორის, მსახიობის, მხატვრის ნამუშევართა შესახებ). თვით მხატვრის მიერ შესრულებული ესკიზი კი, ცხადია, მისი სცენაზე აქტორების სრულყოფილ სურათს მაინც ვერ იძლევა. იგი ხშირად რამდენადმე განსწავებულ სახეს იძენს ხოლმე. მაგრამ ესკიზი მაინც ცხადყოფს მხატვრის მიდგომის პრინციპს, მის ხელწერას, კოლორისტულ ჩანაფიქრს, გემოვნებას. ამ მხრივ იგი ძვირფასი სახვითი დოკუმენტია, რომლის საფუძველზე შეიძლება წარმოდგენა შეგვექმნას სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაზე.

დასავლეთეფეროპოლი, რუსული და ქართული საოპერო კლასიკა თუ ბალეტი, საბავშვო ოპერები და ბალეტები... იმთავითვე ფართო რეპერტუარს შთიცავს ი. ასკურავას შემოქმედებითი ამოცანები. „რახილი“, „რიგოლეტო“, „ჟუგენობები“ (1924-1943 წ.), „პიკის ქალი“, „კაკი ყაჩაღი“, „მოთების გული“, „თოჯინების ფერია“ (1946 წ.) — აი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში მხატვრის მიერ გაფორმებული საოპერო და საბალეტო სპექტაკლები.

პირველმავე ნამუშევრებმა ასკურავას ფართო აღიარება მოუტანა. მაღალი პროფესიონალიზმი სცენის კანონების დაცვა, კერძოდ, საოპერო-საბალეტო ხელოვნების სპექციფიკის ცოდნა, მხატვრული გემოვნება და ალღო, მუსიკალური დრამატურგიის საფუძველზე სახვითი გადაწყვეტის ძიება — ყოველივე მან განაპირობა მხატვრის მრავალი გამარჯვება ჯერ კიდევ მისი პირველი ნაბიჯების გადადგმისას საოპერო ხელოვნებაში.

ი. ვ. ასკურავას ხელწერისათვის ნიშანდობლივია ფერწერული საწყისი, ცხოველხატულობა. მის მხატვრობაში ხშირად გამოყვანია არა კონსტრუქციული — დანადგარების, საფორთხილო ნივთების გამომსახველობა, არამედ სასცენო ელემენტების ფერწერულ-პლასტიკური აღწერა, ფერადოვანი სახიერება, ამიტომაც, ნაწი ლირიზმი და პოეტურობა ხშირად თან სდევს მის ნაბეჭავს და ხმას





დეკორაციის ესკიზი ბალეტ „ოტელოს“  
I მოქმედებისათვის

უწყობს თვით ოპერისა და ბალეტის ლირიკულ-პოეტურ ინტონაციას.

თუ გადავავლებთ თვალს შემორჩენილ ესკიზებს, მოვიგონებთ მხატვრის მიერ გაფორმებული სპექტაკლების ცალკეულ სცენებს, შეუძლებელია არ ვივარძნოთ ის მოძრაობი ფერწერული რიტმი, ფორმათა პლასტიკა, ტემბრალური პარმონიულობა, რაც თან სდევს შემოქმედის ხელწერას. მუსიკის დრამატული თუ ლირიკული ჟღერადობის შესატყვისად, საოპერო თუ საბალეტო ქმნილების მუსიკალური შინაარსის ხაზგასასმელად მხატვარი დაუცხრომლად ეძიებს სახვით ხერხებს და ამ ხერხების მიკვ-

ლევა წარმატების საწინდარს უკმნის მის მიერ გაფორმებულ დადგმებს.

პრესის ფურცლებს შემოუნასავთ ცალკეული რეცენზიები, რომლებშიც ზოგან რამდენიმე ფრაზით, ზოგან უფრო ვრცელი ახალივით შეფასებულია მხატვრის ნამუშევარი. წლების მანძილზე თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის აკადემიური თეატრის გასტროლების დროს მომე რესპუბლიკებში მაღალი შეფასება ხვდა ცალკეულ სპექტაკლს, გამოირჩა დადგმის რომელიმე კომპონენტი თუ შემსრულებელნი, რეჟინჟენტებს შორის ხშირად იხსენიება მხატვარი ივ. ასკურავა, აღნიშ-



დეკორაციის ესკიზი ბალეტისათვის  
„მოების ვული“



დეკორაციის ესკიზი ოპერისათვის „დაისი“.

წელია სასვით-დეკორატიული გააზრების წვლილის შესახებ სპექტაკლის წარმატებამ.

„...ხოტბას იმსახურებს საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ივ. ასკურავას დეკორაციები. სრულიად შეუსაბამო უწყვეტელი ღვლარჭინილი დეკორაციები, რომლებიც ახლავს ხოლმე საოპერო სპექტაკლებს სხვადასხვა თეატრში. ასკურავას მხატვრობა ლაკონური და მკაცრია, მაგრამ რაოდენ ძლიერად უსვამს იგი ხაზს ოპერის თითოეული სურათის ტონს და კოლორიტს. შუა საუკუნეების მინიმ გალავანი, უზარმაზარი დამთრგუნავი ჯაჭვი ციხეში, თვალბედითად განათებული ჯვარი მონასტრისა და, ბოლოს, ბრწყინვალედ გაფორმებული მეთხე აქტი — ყოველივე ეს სპექტაკლს ანიჭებს მოქმედებისა და განწყობილების ერთიანობას.“ — წერს მუსიკისმცოდნე რ. სურგუიძე ვაჭუთ „ჩერმონორსკაია ზდრავნიცაში“ (ოპერის თეატრის გასტროლები სოჭში) ვერდის ოპერა „ტრუბადურის“ განხილვისას რეცენზიაში სათაურით „პოემა ადამიანზე — მეომარზე“ (1964 წ. 15 აგვისტო).

სტატიის ავტორი დაასკვნდა, რომ დიდი კულტურისა და ჭეშმარიტი ხელოვნების წყალობით, თბილისის შ. ფაღღალიშვილის სახელობის თეატრის კოლექტივმა სრულფასოვნად მიიტანა მყურებლამდე რუსები ვერდის გენიალი.

ბოლო წლების ნამუშევრები, სხვადასხვა დრამატული თუ საოპერო სპექტაკლის მხატვრული ინტერპრეტაცია კვლავ ცხადყოფს ივ. ასკურავას ხელოვნების შემდგომ სრულყოფას, ახალ საყურადღებო მიგნებებს დრამატურგიის სცენურ გასხნა-ხორციმსხსნაში. ამ ნამუშევართა შორის შექმნილია არ აღინიშნის როგორც მხატვრის გამარჯვებანი ს. ცინცაძის ბალეტ „დემონის“ მხატვრული გაფორმება (ივ. ასკურავას მხატვრობის მალალი შეფასება ხდება 1964 წელს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის გასტროლების დროს მოსკოვში), ასევე „აბესალომ და ეთერი“ (1964), „ჯანი სიკივი“ (1965), „ქეთო და კოტე“ (1967), „ბაიადერკა“ (1968), „ქედუსრელნი“ (1970), „კოველია“ (1970) და სხვ.

მხატვრის ინტენსიურ და დადად ნაყოფიერ შემოქმედე-

ბით შრომზე მეტყველებენ ის ურიცხვი სპექტაკლები, რომლებსათვისაც მას ხორცი შეუსხამს ფოთის, ბათუმის, თელავის, გორის, მახარაძის, ქუთაისის დრამატულ თეატრებში, ქუთაისის საოპერო თეატრში („აბესალომ და ეთერი“, „წითელქუდა“, „ქეთო და კოტე“), თბილისის ვასო აბაშიძის სახელობის თეატრში („ეთრთმეტი უცნობი“, „მხიარული ქერივი“, „პრიტინა“, „ჯერ დაისოცენი, მერე ეთორწინის“, „მხოლოდ შენ ერთს“, „შესანიშნავი საშეული“ და მრავალი სხვა), საოპერო სტუდიაში, მოზარდ მაყურებელთა ქართულ თეატრში (აქ გაფორმებული სპექტაკლებისთვის ივ. ასკურავას დრამატული თეატრების საცავშირო ფესტივალის ლაურეატის წოდება მიენიჭა 1956 წელს), თბილისის სანკულტურის თეატრში, სახალხო თეატრებში., მარჯანიშვილის თეატრში ივ. ასკურავას ეკუთვნის მხატვრობა სპექტაკლებისა „გამახარე“, „ნანა“, „ახალწლის დამე“, „იულიუს კეისარი და კლეოპატრა“.

ივ. ასკურავამ ჩვეული ალღობით და ნიჭიერებით გააფორმა საბავშვო საოპერო და საბალეტო სპექტაკლები თბილისის ოპერის თეატრში. მაყურებელთა შორის დიდი წარმატება ხვდა დადგმებს „ჩიკიტა მორწილი“, „დაუპატიკებელი სტუმრები“, „წითელქუდა“, „ქაჯანა“, „ქეში აბოლიტი“, „ყვავილთა სამყაროში“.

ურყვლია სათეატრო მხატვრობაში ივ. ასკურავას მიერ განვლილი გზა. სამი ათეული წელი თითქმის მკირდაც კი გვეჩვენება იმ შემოქმედებით სიუჟეტთან შედარებით, რაც ამ წლებმა მოიტანეს. დაუცხრომელ შემოქმედებით შრომაში ჩართულ მხატვარს მან მოუტანა დიდი გამოცდილება, დახვეწა ოსტატობა და გააძლიერა მისი სიყვარული თეატრისადმი, თეატრალური ფერწერისადმი. ამიტომაც თუ ხელოვანის მიერ აქამდე შექმნის მალდიერებით იხსნიებს მაყურებელი, კვლავაც ინტერესით მოელის ახალ სცენურ ქმნილებებს, რომლებშიც აღებდელი იქნება მხატვრის მალალი ხელოვნება.



ალექსანდრე სააკოვის ფოტონამუშევრები საქაოდ ცნობილია. ორიგინალური მხატვრული ხედვითაა გადაწყვეტილი მისი ეს ფოტობეიტ, რომლებზედაც აღბეჭდილი არიან საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი ლადო გუდიაშვილი თავის ქმნილებასთან „წითელხელთაომინიანი ქალი“, და საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი ნინო რამიშვილი „რეპეტიციაზე“.







# მოსე თოიძის

## ცხოვრება\*

(ფურცლები მოგონებით)

ალექსანდრა თოიძე

მრთ წაზუსტს ბორჯომში ვისვენებდით. აქ მამა შეხედა თბილისის უნივერსიტეტის რექტორს, პროფესორ პ. მელიქიშვილს და აკვარელით დახატა მისი სურათი ბორჯომის პარკში. შემდეგ მამამ ზეთის საღებავებითაც შესურა მისი პორტრეტი. ეს სურათი კარგა ხანს იყო უნივერსიტეტში, ახლა კი ხელოვნების მუზეუმშია დაცული.

მასხოვს: ბორჯომში მამა პლანერზე იყო გასული სახატავად, მე და გოგი თან ვახლდით. უცებ პოლიციელი მოგვიახლოვდა და მამას მიმართა: — ბატონო თოიძე, აი ამ გაზეთში წერია, რომ თბილისში თქვენი ბიძა გაუძარცვავთ. მამა ისე იყო გართული ხატვით, რომ არც კი მიუქცევია ყურადღება პოლიციელისათვის, რომელიც ხელების მოძრაობით გამოხატავდა გაკვირვებას, პოლიციელს სამჯერ მოუხდა ერთი და იმავე სიტყვების გამეორება. მერე მეც მივყარდი მამას, აუხსენი რაში იყო საქმე. ბოლოს მამამ გაიგო, გაზეთშიც წაიკითხა განცხადება და გაფითრდა. უპირველეს ყოვლისა, იგი სურათების ბეღმა შეაშფოთა. იმავე საღამოს თბილისში წამოვედით.

სახლის კარები ღია დავგვხდა, ქურდებს დარბაზიანი ფანჯარა გაეტეხათ სახლის უკანა მხრიდან და სახლში შეპარულიყვნენ.

ძალზე ავლევებული მამა შურდულივით აიჭრა კიბეზე, შევარდა სახლში და როდესაც სურათები ხელუხლებელი ნახა, თავისუფლად ამოსუნთქა, დაჯდა, ჩვენც დაგვსა და ღიმილით თქვა: ეს რა მომივიდა, როგორ ვერ მიხვდები, რომ ვიღაც ნაძირალებს სურათების არა გავეცბათრა და ხელს არ მოაკიდებდნენ.

ბიძა სრულიად გაძარცვული დავგვხდა. პიანინოსა და ავეჯის გარდა, ყველაფერი წავიღო.

ეს წელი (1920 წ.) ჩვენი ოჯახისთვის საშინელი იყო. დედა დავკარგეთ, დიდდა დაავადმყოფდა, რაც რამ კარგი გვებოდა, მძარცველებმა წაგვართვეს. მივლი ოჯახის სიმძიმე თორმეტი წლის გოგოს დამაწვა.

მამა ძალიან ნერვიული იყო, მაგრამ ოჯახში, ბავშვებ-

თან, განსაკუთრებით კი ირაკლის მიმართ, საოცრად მშობლიურად და ლობიოვრებას იჩენდა. დედას ხშირად ეუბნებოდა: ბავშვები რაც მეტ გაკვირვებას ნახავენ, მით უფრო მეტის შემძლენი იქნებიან, ფუფუნება ადამიანის ნიჭიერებას აჩლუნგებსო. იგი უარს ამბობდა: ფუფუნების საგნებზე ყველაფერი უნდა ყოფილიყო უბრალო, სადა, მხოლოდ სურათებს უნდა ჰქონოდა კარგი ჩარჩო, კარგი მინა და პასპარტუ.

მამას ძალიან უყვარდა კითხვა. შესანიშნავად ერკვეოდა ლიტერატურაში, თეატრსა თუ მხატვრობაში, აგრეთვე მუსიკაში.

მამა ხატვის მასწავლებლად მუშაობდა ეპარქიალურ სასწავლებელში და გაკვეთილებისთვის განსაკუთრებულად ემზადებოდა.

მას იშვიათი მესხიერება და მხედველობა ჰქონდა, რაც ღრმა მოხუცებულობამდე შერჩა.

1921 წელს, საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, თანდათანობით გამოსწორდა ოჯახის მატერიალური მდგომარეობა. მამას სურათი „რევოლუცია“ სახელმწიფომ შეიძინა და მთავრობის სახლის ფსადზე გამოფინა. გაზაფხულზე ახალი, კაცილებით უფრო დიდი, ბინაც მივიღეთ. აქ მამამ ჩვეული ენერჯით განაგრძო მუშაობა და სამხატვრო სტუდიის ჩამოყალიბებაზე ფიქრიც დაიწყო.

ფილიპე მახარაძემ მამას დაავალა საპირველმისო დღესასწაულის მხატვრული გაფორმება. მამამ ძალზე ორიგინალური პროექტი შეადგინა. ფილიპე მახარაძემ მოიწონა იგი. გარდა ამისა, მამამ და ირაკლმ გააფორმეს აგიტ-მატარებელი, რომელმაც დემონსტრაციასზე ტრიბუნის წინ ჩაიარა. მიუვრობამ მამას ამ ავტომანქანით მოძრავე ცემოფენის მოწყობა მიანდო საქართველოს რაიონულ ცენტრებში (მცხეთა, დუშეთი, თიანეთი, გორი, ხაშური და სხვ.).

1922 წელს მამას დიდი მყვადინობით გაიხსნა „სახალხო სამხატვრო სტუდია“, რისთვისაც გამოყვეს სპეციალური შენობა (ახლანდელ კალინინის ქუჩაზე). უფრო სწორად, ზედა სართულის სამი დიდი ოთახი — სამი კლასი.

სახალხო სამხატვრო სტუდიის საერთო ხელმძღვანელებად მამა დაინიშნა. მისთვის ჩვეული ენერჯითა და ენთუზიაზმით მოჰკიდა ხელი სტუდიის ორგანიზაციას. მის მოწყობას, დიდი ძლიერ მატულობდა სწავლის მსურველთა რიცხვი.

კლასის ხელმძღვანელად და კომპოზიციის ლექტორად მამამ მოიწვია ა. ბაქტუქუძე-მელიქიძე; მხატვარ ალ. ციმბურ-რიძეს ჩააბარა მოსამზადებელი კლასის ხელმძღვანელობა; ირაკლი თოიძეს დავევალა ფიგურის კლასის ხელმძღვანელობა, აგრეთვე ხელოვნების ისტორიისა და ანატომიის ლექციები. მამა ხელმძღვანელობდა ფერწერას და კითხულობდა ლექციებს პერსპექტივაზე.

ამ სტუდიის გახსნის დღი და სასარგებლო საქმე გაკეთდა. ყოველწლიურად იმართებოდა სტუდიელთა საუკეთესო ნამუშევრების გამოფენები თბილისსა და რაი-

\* დასაწყისი იხ. „სახატვრო ხელოვნება“ № 2, 1972 წ.



ნებში. გამოფენები დიდი წარმატებით სარგებლობდა. სტუდიამ 1929 წლამდე იარსება. ამ სტუდიაში სწავლობდნენ ამჟამად ცნობილი მხატვრები: უჩა ჯაფარიძე, კორნელი სანაძე, დარეჯან ძნელაძე, ს. მაისაშვილი, იორამ მამალაძე, ნიკოლოზ ყაზბეგი, შალვა მაყაშვილი, გ. ჯამბურაშვილი, კარლო კუკულაძე, არქიტექტორი გიორგი ლუჯვა, მოქანდაკე სილოვან კაკაბაძე, სერგო ქობულაძე, სოლიკო ვირსალაძე, გ. გაბუნია, ი. ნაღბანდიანი, ნ. ჩერნიშკოვი, ნელი ციციშვილი, ფარაჯანოვი, სვეტიან კეცხოველი, ვალია ჯუღელი და სხვ. ამ მხატვართა გამოფენების შესახებ ყოველთვის კარგი რეცენზიები იწერებოდა. სტუდიის დამთავრების შემდეგ მოწაფეები შედიოდნენ სამხატვრო აკადემიაში.

მოსე თოიძემ მუშათა კლასის გმირული სახე რამდენიმე ფერწერა და საინტერესო სურათი ასახა. ესენია: „შრომის ჰიმნი“, „ვეწვეთ ინდუსტრიას“, „ჭიათურის მუშახტები“, „სტახანოველი ბრიგადა“.

მამას ახალგაზრდობიდანვე აღელვებდა მუშის სახე. მათი მისწრაფებები და მიღწევები მხატვრისთვის ახლობელი, გასაგები და მშობლიური იყო. მუშებთან იგი უცებ ამყარებდა კონტაქტს. მუშები ამაზე ხშირად კრებებზედაც კი ლაპარაკობდნენ, აღნიშნავდნენ იმ ფაქტს, რომ მხატვარი თავის სურათებში მუშა ადამიანის სულიერ სამყაროს ყოველთვის სათუთად გადმოგვცემს.

შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მანქანები მოსაწყენი ობიექტია მხატვრისათვის, მაგრამ მამა დიდი გატაცებითა და ოსტატობით ხატავდა მანქანებს, ფოლადს. იგი ხშირად იტყოდა ხოლმე: ქარხანა ნამდვილი სიმფონიაა. მუშებს უყვარდათ მასთან შეხვედრა. მამა უშუალო იყო, საღმიანი, ექსპანსიური, უბრალო.

ოქტომბრის რევოლუციის მეთვლეწისათვის მხატვარი შეხვდა სურათით „ზაქსით განათებული თბილისი“, რომელშიც საინტერესოდ არის მოცემული საღამოს ბინდი და ელექტროგანათება. მასხოს მამას მუშაობა სურათზე „სერგო ორჯონიკიძე დეპოს მუშებთან“.

მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე მხატვარი ისევ და ისევ უბრუნდებოდა თბილისს, რომელსაც იგი ზედმიწევნით ეტყობა, უყვარდა მტკვრის ხატვა, განსაკუთრებით მეტეხის ქვემოთ, ან ნარიყალასა და მეტეხს შორის.

სურათში „წულუკიძის დაკრძალვა“ მამამ ხალხის გლოვას ბუნების მოღუშული, უამინდო ფონი შეუსამა.

მხატვარს იტაცებდა დიდი, ბებერი, ნაოჭებიანი, ტოტებგაშლილი კაკლის ან მუხის ხე. მისი ამობურცული, დახეთქილი და ფულურთავი ქერები, დიდი ქვები, ქვაფენილები, ზავსმოციფენი ლოდები.

მამას სარდაფებში უყვარდა ჩახედვა. მას ყოველთვის აღელვებდა სოციალური თემა. გააკეთა კიდევ რამდენიმე უტიუდი სარდაფი. ერთი მათგანი ნაცრისფერ გამაშია გააწყვეტილი. საკმაოდ დახეთქილ კედლის ფონზე, მარცხნივ, პროფილში უის ჰქალარა მოხუცი. მას რუხი ფერის პერანგი და შარვალი აცვია, კალთაში უის ცისფერკაბიანი გოგონა. მოხუცი ღრმად ჩაფიქრებულია, იატაკის ფიქრებზე სწიხია და დახეთქილი. მარჯვნივ ამ უღიმღამო ფონზე სპილენძის თვითმადული დგას. მეორე პატარა სურათი იგივე ბნელი სარდაფის აივანზეა დახატული. აქაც რუხი და ნაცრისფერი გამაა. საკმაოდ შეჭვარტლულ, დაზიანებულ კედელზე მონგრეული ოჯახი მოჩანს. იქვე ზის ნაცრისფერ-ტანსაცმლიანი მოხუცი.

სურათი ნატურიდან არის დახატული, ფერწერულად ძალზე საინტერესოა, ფაქიზ ნიუანსებშია დამუშავებული მოხუცის სახე, ტანი, სინათლის ძუნწი ლაქები, ორივე ეს სურათი მუშეუშვია დაცული.

დაიწყო დიდი სამამულო ომი და მხატვრის შემოქმედებაში გაჩნდა ახალი თემა.

მამამ დაამთავრა „ჭიათურის მუშახტები“ და დაიწყო სურათის „წერილი ფრონტიდან“ ხატვა. ქალი კითხულობს წერილს, იქვე დგას პატარა ბიჭუნა. ამ სურათში მამამ ირაკლის მუდღელ თამარი და მათი პატარა სანდრო გამოიყენა ნატურ-



მოსე თოიძე.

ერველი II ხელს აწერს რუსეთთან შეთანხმებას.



რად, სამამულო ომის პერიოდში დახატა მამამ საკმაოდ დიდი ტილოები: „ყველაფერი ფორნტისთვის“, „პუშკინი თბილისში“.

ომის დროს რუსეთიდან საქართველოში ჩამოვიდა მრავალი ცნობილი მხატვარი, მათ შორის: შმარინოვი, კობრიკი და პლასტოვი. ისინი მამას ხშირი სტუმრები იყვნენ.

ერთხელ მამამ ჩემი თოხნომეტა წლის ქალიშვილი მამა ქართულ კაბაში გამოაწყო და ხატვა დაიწყო. სწორედ ამ დროს გვეტყუმრნენ რუსი მხატვრები. დანახეს თუ არა მოდილი, მამას სთხოვეს მამას დახატვის ნებართვა. მამამ მოაწყო ყველანი და დაიწყო საინტერესო იგია. მაშინ შმარინოვი ლერმონტოვის „ბელას“ ილუსტრირებას იწყებდა და მამას სახე მოეწონა მთავარი გმირისთვის.

დაახლოებით იმავე დროს მამას ატელიეში ეწვია მის-კოვიდან ჩამოსული აკადემიოსი გრზაბაძი. იგი პეტროგრადის სახმატრო აკადემიაში მამასთან ერთად სწავლობდა. მამამ სინარულით მიიღო თავისი ყრბობის მეგობარი. გრზაბაძმა რამდენიმე დღეში ჩემი პორტრეტი დახატა.

1944 წელს მამამ დაიწყო გამოფენისთვის მზადება. დახატა სურათი „ჩვენები იმარჯვენა“. მუშაობდა თავდაუშოვავად, განუწყვეტილი.

ასალ როსს რომ მივიღებდი, ჯერ მამასთვის უნდა მესტარებინა. მას გუნება შეეცვლებოდა, უნებლი გახსნიებოდა. „მეფე მისი“ კორნეილის როლის განსახიერება დამავალეს. ეს ამბავი პირველად მამას ვახარე.

მასსოვს, მამა „სირანო დე ბერჟერაკის“ პრეზინა დაესწრო და კამყოფილი დავა. მეორე დღეს მიხიბა — „გასაწყურებელი მე-5 აქტი იყო პოეტური, რომ იცოდე, როგორ მასამოვინე ყველამ“. სოლოკო ვირსალაძის მხატვრობას აქებდა.

ჩვეულება დქონდა: რეპეტიციების შემდეგ ერთი საათით მიიწე უნდა შეესვლიყავი მამასთან. ყველაფერს ვუამბობდი, რაც მნიშვნელოვნად მიმარნდა, რაც მალეღვებდა, მახარებდა, დისპუტები მწერალთა კავშირში, თეატრალურ სასოგადოებაში და სხვ.

9 მაისი, გამარჯვების დღე, მამამ ყველასთან ერთად იზიმი.

დღისით „დინამოს“ სტადიონზე მოწყობილ მიტინგზე წავიდით. ასალგარნდებთან ერთად მამაც ტაბუკურად მიაბიჯებდა.

მამას ხშირად უხდებოდა მოსკოვში ჩასვლა. ერთხელ საბჭოთა კავშირის მხატვართა კავშირის ორგანიზაციის პლენუმზე, 1948 წელს, ძალზე მოუხებელი მიხა ცხაკაია დახატა და პორტრეტი მასვე აჩუქა.

საბჭოთა საქართველოს 25 წლისთავისთვის მზადებაში ყველანი ჩავეით. მამა ოცნებობდა: ნეტა, კიდევ ათი წელი მაცხოვრა, რომ ჩვენი ხალხის, ჩვენი ბუნების მრავალფეროვნება აესახა, ნაფიჭრი და განცდილი ტილოზე გადავტანო. სასოწლიყო თარიღთან დაკავშირებით, მამამ სახალხო მხატვრის წოდება მიიღო. 1947 წელს იგი საბჭოთა კავშირის სახმატრო აკადემიის ნამდვილ წევრად აირჩიეს. იმავე წელს სურათი „კავკასიის დაცვა“ დახატა და გამოფენაზეც გაიტანა.

დაიწყო სურათ „გამარჯვების სიმღერის“ ხატვა, აგრეთვე ამ სურათისთვის დახატა ლამარა გაბუნია ქართულ საცემლოში, ჩინებული ხელში.

წლების განმავლობაში მამას მოღებრტზე ქონდა სურათი „ქეთვაც წამებული“ და სათანადო განწყობისას უბრუნდებოდა ხოლმე.

როგორცაქ ქეთვაც დედოფლის როლი მივიღე, მამასთან მივიბრინე. მან მომილოცა და ძალზე საყურადღებო რჩევაც მომცა... „ნაზი, ძალზე ქალური გარეგნობის ქალი, შინაგანად ამაყი, უდრევი ხასიათის, დიდი ნებისყოფის ადამიანია. — აი, ასეთია ჩემს წარმოდგენაში შეთვისაინი“.

პორტრეტებს მამა იზვიათად ხატავდა. ხატავდა მხოლოდ მათ, ვინც აინტერესებდა, ნამდვილ მოღვაწეებს, ხალასი ნიჭით დაჯილდოებულთ. ხშირად იტყოდა ხოლმე: „მთავრებულ მოღვაწეს ნათელი გადასდის სახეზე“.

ერთხელ ჩავაცინე: ვის გადასდის ნათელი-მთქი? აფიქრდა და მიპასუხა — ლადი, ნუცა, ვანი. პოეტებში? — აკაკი, ვუჟა, რომელი ერთი გითხარა. ყველა ხალასი ნიჭით დაჯილდოებულ უკანასკნელ წვეთ სისხლს თავის საქმეს ახმარს და ამიტომ არის, რომ შუბლზე აწერია მისი მოღვაწეობის ფსი.

სისადღე უყვარდა ყველაფერი. გადამტებული ყველაფერი სძულდა.

თავისი სიცოცხლის მანიძილზე, მხატვართა სხვადასხვა: თაობასთან მეგობრობდა. მხატვრები მისთვის ყოველთვის სასურველი იყვნენ.

1950 წელს მამა თბილისში, მამადავითის მარცხენა კალთაზე, ატელიეს იმეზება. საუფლუში მე ბათუმში ვიყავი თეატრად ერთად საგასტროლოდ წასული. როდესაც ჩამოვედი, მამას ვუამბე თეატრის წარმატებებზე, მას კი ეჩქარებოდა თურმე, უნდოდა სახელოსო ეჩვენებინა. პატარა, ოროთახიანი სახლი, აინეთა და სათავსოების, ყვავილებში იყო ჩაფლული. ეხო შემოემოხებდა. მამას ბავშვივით ახარებდა ყველაფერი. მაგრამ მთავარი წინ იყო — აივანზე გამიყვანა და გამომცდელად შემომხედა, ელოდა, როგორ გახიხარები თბილისის ხედის დანახვისას. მართლაც, აქედან ზდარკულად ლამაზი ჩანდა თბილისი. სავარძელში ჩამსვა და მიხიბა: „აქ რომ ამოვდივარ და ჩემს თბილისს გადავხედავ, ჩემზე ზედნიერი არავინ მეგულება. ეს ზედნიერება სიბერეში მიიწე ვიგემა“.

ამ სახელოსონო მუშაობდნენ, აგრეთვე, ასალგარნდა მხატვრები: დავით გაბიტაშვილი, გურამ გელოვანი, გიორგი ჯაში, მიხეილ კობახიძე და ჩვენი პატარა გივი თოიძე.

ატელიეში ყოველთვის გაცხოველებული მუშაობა იყო. მამამ აქ დახატა დიმიტრი არაკიშვილი, თამარ ციციშვილი, იოსებ იმედაშვილი, იოსებ გრიშაშვილი, პავლე ინგოროყვა, მიხეილ ტაუჯრელი, ჩემი და — ნინო, მბა — ვიკი. აქვე მუშაობდნენ ხან მისი შვილები, ხან — მოწაფეები, ხოლო ყველაფერის სულისჩამდგმელი, დაუშრეტელი ენერგიის წყარო ამ ატელიეს პატრონი იყო.





მის ტილოებს, რომლებსაც მხანველები დიდი ინტერესით ეცნობიან, ხშირად ნახავთ გამოფენებზე. ნაყოფიერ შემოქმედებით ძიებებში უკვე ნახევარმა საუკუნემ განვლო და ამ ხნის მანძილზე რობერტ სტურუამ ხალხის სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა, მოიპოვა საქართველოს სახალხო მხატვრის წოდება და სახელმწიფო პრემიის ლაურეატობა.

იგი ოცნებებით დატვირთული მოვიდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. აქ გაეცნო საღებავთა საიდუმლოებას. ახალგაზრდა მხატვარი მწყურფალივით დაეუფა ქართული ბუნების სილამაზეს, ცდილობდა ფერებში თავისებურად აემღერებინა ცხოვრებისეული სიმართლე. რ. სტურუა იმთავითვე თავისუფალი იყო ყოველგვარი ფორმალისტური და სტილიზატორული ხედვისაგან.

შემდეგ მხატვარი მოსკოვში, სურიაკოვში, სურიაკოვის სახელობის სახეითი ხელოვნების ინსტიტუტშია. დაზღურ ფერწერას მიმუშავებდა ფერწერა ცვლის; თანდათან რუფეობა ამ ახალ დარგს. მალე კვლავ თბილისი, კვლავ მშობლიური ქვეყ-

# უკანა-მონუმენტალისტის

## ნაეუუუკათა გაყოფენა

ნაზი რატიშვილი

ნის მინდორ-ველები და კულტურის ძეგლები.

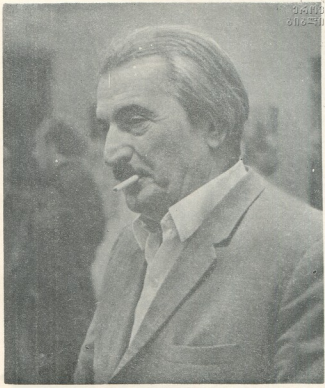
ხელოვნების მუშაკთა სახლში ახლახან მოწყობილმა გამოფენამ ცხადყო, რომ რობერტ სტურუას შემოქმედება მონუმენტური და მრავალფეროვანია. მის მიერ შესრულებულ პლაფონებში ვლინდება ნახა-

ტის, კომპოზიციისა და ფართო ფერწერული ფორმების ფლობა. აი, ქალაქ მახარაძის კულტურის სახლი ქერის მოხატულობის ესკიზი. მასურებელს ხიბლავს ავტორის გულწრფელობა და მხატვრული სიმართლე.

ხელოვანის შემოქმედებას ღრმად აქვს ფეხები გამდგარი ეროვნულ ფოლკლორში. ქართული ზღაპრების სიუჟეტები მისი შთაგონების უშრეტე წყაროა. ექსპოზიცია ტყიბულის კულტურის სასახლის პლაფონის ესკიზები ცხოვრებისეული დამაჯერებლობით აცოცხლებენ ეპიურ გმირებს. ისინი მიწიერ სახეს იღებენ, ძალზე გაადამიანურებულნი არიან როგორც გარეგნული, ისე შინაგანი საწყაროს გადმოცემაში. მხატვარი თანამიმდევრულია თავის შემოქმედებაში. იგი სიკეთისა და სიმართლის მომღერალაა. ხელოვანი შეუზღუდეელია მის მიერ შექმნილ ყოველ ნაწარმოებში. მისი შემოქმედებითი ფანტაზია მდიდარი და მომხიბვლელია, ფერწერულად აღქმული სამყარო კი—ვრცელი და ორიგინალური.

რ. სტურუას პერსონალურ გამოფენაზე





რობერტ სტურუა

„ნინო ჭავჭავაძისა და ალექსანდრე გრიბოედოვის გასეირნება“, „სტუმრად მელიტონ ბარათაშვილთან“. თითოეულ პანოზე მოცემულ ყოველ დეტალს იგი მისთვის ჩვეული სიფაქიზით ამუშავებს; ყოველ ნიუანსს გარკვეულ მხატვრულ დანიშნულებას აძლევს, ამით კი მთლიანობაში სურათს ეფექტურობას ანიჭებს. ამ ორივე კომპოზიციას ახასიათებს ექსპრესიულობა და დინამიურობა. მხატვრის პალიტრა ყოველთვის განწყობილების გამოხატველია და ამჯერადაც ეს ორივე პანო მნახველზე ემოციურად ზემოქმედებს.

მხატვრის ტილოებზე უსვალაა გადმოღვრილი ის ვაკუასური შემართება და სილამაზე, რაც მის შემოქმედებას უფრო ნათელსა და მიმზიდველს ხდის.

რ. სტურუას ნამუშევრებში პარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს წარსული და აწმყო, დროთა ფერისცვალება. ჭეშმარიტი ხელოვანი კარგად უნდა იცნობდეს საკუთარი ერის ისტორიას და ეთავაზებოდეს მას. მაგრამ ეს თავყანისცემა არ უნდა

იყოს ბრმა და მონური. რ. სტურუას შემოქმედებაში ერის წარსული თანამედროვეობის პრიზმაში დანახული ისტორიაა. ქართველ წინაპართა დიდებულ სახეებს იგი გვაძლევს ისტორიული სისწორისა და პოეტურობის მხატვრულ სინთეზში. ამ თემაზე შექმნილი კომპოზიციები თავისუფალია ზედაპირული, ილუსტრაციული გადაწყვეტისაგან. ხელოვანი არ ღალატობს საკუთარ შემოქმედებით მანერას და თითოეულ პერსონაჟს უნარჩუნებს კოლორიტულობას. ამ ასპექტში უნდა დავინახოთ „თამარის გასეირნება“, „წინ მომგებნენ ღიმილით“, „ცხვრის წყარო“, „იკივში 1919 წელს“.

„თამარ მეფეს“ მნახველი უთუოდ გაიხსენებს გ. ორბელიანის მოხდენილ ლექსს თამარისადმი:

შენს წმინდა სახეს,  
მშვენიებით სავსეს,  
სახიერებით განსხივებულსა,  
ეუმზერ კრამღვითა,  
თავყანაცმითა,  
ცრემლ-მორთული გემოზვივი  
ფერბოთა“

რალაც ახალი, შემოქმედებითად საინტერესო ძიებანი იგრძნობა პორტრეტებში. ხელოვანი პოეტური ალტაციებით ქმნის ნინო ჭავჭავაძის ცოცხალ, პაეროვნებით სავსე სურათს.

მხატვარი ხან რბილი, ხან ძლიერი მონახებით ასრულებს ამა თუ იმ პიროვნების მხატვრულ პორტრეტს. ამის დასტურად საკმარისია დავასახელოთ: „ვახტანგ ჯაფარიძე“, „მაცვალა სტურუა“, „ქალიშვილის პორტრეტი“, „ირინე ტოროტაძე“, „პორტრეტი ნახშირში“, „ცინკი“, „ბ. ხალათოვის პორტრეტი“... მათში ერთმანეთს ეკიბრება ობიექტის შინაგან განწყობილებათა და ინდივიდუალურ ხასიათთა სხვადასხვაობა, ასევე პორტრეტული მსგავსება და მხატვრული განსოვადება.

რ. სტურუა მხატვრული ინდივიდუალობის თავისებურ ხილვას ამჟღავნებს ქართველ მწერართა პორტრეტებში. ჩვენს წინაშეა თამარის ტრფობით მოჯადობული რუსთაველი, სულხან-საბა, დავით გურამიშვილი...

ფერების პარმონია, ემოციური დინამიურობა და ეროვნული კოლო-



რ. სტურუა. ნ. ჭავჭავაძისა და ა. გრიბოედოვის გასეირნება.

რიტულობა ჩანს მხატვრის მიერ შესრულებულ ქართულ-სეგლენზტ (,,უჟარმა“, ,,სვეტიცხოველი“, ,,ჯვარი“, ,,შიომღვიმე“, ,,უფლისციხე და გოგონა“, ,,სხანური კოშკები“, ,,კვეტყრა“, ,,სატრაპეზო ვარძაში“).

რ. სტურუა დიდი სიყვარულით უმღერის მშობლიურ ქალაქ თბილისსაც, რომლის თემა მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი ექსპოზიციაში.

უანრული ხასიათის ნაწარმოებებს უნდა მივაკუთვნოთ ეტიუდები — ,,ლენიკო წიგნს კითხულობს“, ,,იწოდეს მოლოდინითა“, ,,გასინჯვა აბანოში“, ,,კულაშში“, ,,ალი—ჩემი ბავშვობის ოცნება“, ,,ფშაველი გოგონები“, ,,ხევსური გოგონა ყვავილით“.

მხატვრის შემოქმედებითი ტემპერამენტი ვლინდება ცნობილ მწერალთა ნაწარმოებების დასურათბატებაშიც. ცხოვრებისეული სიმართლითა და მხატვრული კონკრეტულობითაა ილუსტრირებული შექსპირის, ილიას, აკაკის, ვ. ბარნოვის, ლ. ასათიანის და სხვათა ქმნილებები.

გამოფენამ ერთხელ კიდევ გვივენა რ. სტურუას, როგორც ხელოვანის შემოქმედებითი შემართება.



რ. სტურუა. სტუმრალ მელიტონ ბარათაშვილთან.





თავისსავე დარბაზში და „სეჩუნაელი კეთილ აღამიანში“ სახელ თავისუფლებას გვაძლევს თვითონ მოუქმებნიან, გვაძლევს მოსავალი „კეთილ აღამიანს“.

რადგან „ეპიკური თეატრი“ ვხსენებთ, აქვე დავუმატო მისი ერთი ძირითადი ნიშანი, — ე. წ. „გაუცხოების მეთოდი“ — რითაც ეპიკური თეატრი უპირისპირდება არისტოტელეს თეატრს. ე. ი. „გარდასახვა“ ცვლის „გაუცხოების მეთოდით“, ანუ დრამაში ისეთი ხერხები შემოაქვს, რომლებიც მაყურებელს დაეგმარებინან ფხვრლად იყოს, გრძობამ არ მოადუნოს მისი აზროვნება.

რამი გამოიხატება „გაუცხოების მეთოდის“ ხერხები? იმაში, რომ მასხიობი არ „გარდაიხასოს“, არ დაკარგოს საკუთარი თავის შფერძმება რლიში, არ ათქვიფოს გმირში, დარჩეს განსასახიერებელი პირის შემფაჟელად, დგლაამატორად და არა სხვა აღამიანად.

ბრეჰტის აზრით, როცა მაყურებელი ილუზიას ეძლევა, მას ავიწყდება მსახიობი, საკუთარი თავიც და სცენაზე ნაჩვენები ამბის პასიური მოქმე ხდება. მაყურებელი პიპნოტიზებულია და განიცდის თანაგრძნობას „მაგიური“ ძალის ზემოქმედებით. ბრეჰტს კი უნრს თანამედროვე დრამა „მაგიური“ ძალით კი არ ახდენებს გავლენას მაყურებელზე და პიპნოზით კი არ ახვევდეს თავის აზრებს, არამედ თვითონ აზროვნებდეს, უდიდებდეს სოციალურ აქტიუობას, ამით აიხსნება, რომ „არისტოტელეს თეატრი“ მითხზვს მხოლოდ მოქმედების ჩვენებას, „ეპიკური თეატრი“ კი მხოლოდ თხრობას.

„ეპიკური თეატრი“ შეიცავს ეპიკური თხრობის მრავალ ელემენტს. ხშირად სცენურ მოქმედებას კომენტარებს უკეთებენ წარწერები, სასიმღერო ინტერმედიები („სონგები“), უშუალოდ მაყურებლისადმი მიმართული მონოლოგები. ბრეჰტი თვლის, რომ სინამდვილის რეაგულფერონად და ღრმად განხილვისათვის შეიძლება ლიტერატურის სხვადასხვა სახეობის: ეპოსის, დრამის, ლირიკის ქარმონიულობა. თეატრი ბრეჰტს წარმოუდგენია სინთეზურ ხელოვნებად.

მაყურებლის სოციალური გააქტიუებისათვის ბრეჰტი მიმართავს „გაუცხოების“ ხერხებს. საექტაკლის გაფორმებაშიც: შეაქვს ძლიერი ვანოთება, პროფექტორებს არ უშალავს მაყურებელს, კრიდება თვალსაჩინო დეკორაციებს, აზათა მაყურებლის მთელი ყურადღების კონცენტრაცია პიუის იდეაზე, გმირთა ხასიათებზე გადალახვას. ამავე მიზნით ბრეჰტი ცდილობს, რომ მაყურებელი არ გაიტაცოს ფაბულაში. გაუცხოების მეთოდა მარტივი ფაბულა, რომელსაც ხშირად მოკლე შინაარსივით გვამცნობს პროლოგი. ბრეჰტი ანტიეპიკურ დრამაშიცაა სესწულობს პროლოგს, გუნდს, ეპილოგს, რომელთა შინაინა მაყურებლისადმი უშუალო მიმართვა, კომენტარების გაკეთება, სცენაზე წარმოსახული ამბის მოცხადება. პროლოგში ხშირად პიუის ძირითადი იდეა მოცემული, ხილი მოქმედება ამ თეზისის ილუსტრაციაა.

ამ ხერხების გამოყენებით „ეპიკური თეატრი“ მაყურებელში კრიტიკულ პოზიციას იწვევს თეატრალური სახატაობისადმი, რომელიც თანამედროვე ცხოვრების გამოშატეველ დიდ პრობლემებს, დიდ აზრებს შეიცავს და, ამავე დროს, ესთეტიკურ სიამოვნებასაც ანიჭებს მას.

„სეჩუნაელი კეთილ აღამიან“ ყველაზე მეტად გაფორმებულია სცენურ ნაწარმოებებში ბრეჰტის თეორიული პრინციუების განხორციელებისას. პიუის აქვს საკუთარი, ეპილოგი, სურათები შორის არის ინტერმედიები. მასში მართლაცაა „სონგები“ და მაყურებლისადმი მიმართული ჩართულობები, რომლებშიც მითხრობილია კაპიტალისტურ საზოგადოებაში აღამიანთა ურთიერთობის მოუწყობილობაზე. მაგალითად, სიმღერა ღმერთების უმწყობასა და კეთილ აღამი-

# სიკეთის პირობა

## კაპიტალისტურ

## საზოგადოებაში

(ბ. ბრეჰტის „სეჩუნაელი კეთილ აღამიანის“ მიხედვით)

### ლია გუგუნავა

აღამიანი თავისი ბუნებით კეთილია, მაგრამ კერძო საკუთრებაზე დაყრდნობით სამყარო ისეა მოწყობილი, რომ კაცი იძულებულია ბოროტი გახდეს.

როგორ მოიქცეს აღამიანი? შევევს კაპიტალისტურ, ინდივიდუალისტურ სამყაროს, თუ ეს სამყარო შესცვალის სხვა, პროგრესული; აი პრობლემა, რომელიც უნდა გადაჭრას მაყურებელმა.

თვითონ ბრეჰტი, როგორც თეატრალური კრიტიკოსი, თეატრის მთავარ მისიად სამყაროს გარდაქმნისათვის ბრძოლას მიიჩნევს. იგი კ. მარქსის ცნობით ფეოდალური თეზისის თავის მიმართაც ავრცელებს და აყვალბებს: თეატრი თუ აქამდე მხოლოდ ასახავდა სამყაროს, დღეს მისი ამოცანაა დაეგმაროს მას გარდაქმნაში.

თეატრის აქტიური ჩარევა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, მაყურებლის ფსიქოლოგიის გარდაქმნა თეატრალური ხელოვნების შემწეობით ბრეჰტის ნოვატორული ძიების სული და გულია.

მაგრამ საკუთარი თეორიიდან გამომდინარე ბრეჰტი პიუსში „სეჩუნაელი კეთილ აღამიან“ მაყურებელს თავზე არ ახვევს პირად მოსაზრებას. იგი მხოლოდ კითხვას სვამს, პასუხი კი მაყურებელმა უნდა გასცეს.

ბრეჰტის „ეპიკური თეატრის“ თეორიით, დრამამ არ უნდა შემოტოს, არ უნდა დაიმორჩილოს მაყურებელი, რაც დამახასიათებელი იყო „არისტოტელეს თეატრის“ დრამატისათვის, მაყურებელი ისევე თავისუფალი უნდა იყოს თეატრში, როგორც ეპიკური ნაწარმოების კითხვისას: არ უნდა ავიწყდებოდეს, რომ ვველაფერი ეს სასახლობაა.

ბრეჰტი საკუთარ თეორიულ პრინციუებს არ ღლატობს



ანგზევ, რომელშიც იდგა გამოსატული ისევ აღგორი-  
ულა, როგორცდა აგებულა თვით პიესა. ღმერთის აღიქ-  
მებიან არა ხეციერ ღვთაებად. არამედ კონკრეტულ მი-  
წიერ არსებებად, რომელთა ხელშია ადამიანთა ბედი, მაგ-  
რამ ისინი არ შორს არიან ხალხისაგან და არ ქმნით მათი  
გულსწრეობა, ან შეიძლება ესმით, მაგრამ მათი სამყარო  
ისეა მოწყობილი, რომ როდესა ძალდებ დახმარება.

პიესის სიუჟეტთან ამგვარი გადაღობა აესებს და ამა-  
ხვილებს იმ ძირითად აზრს, რომელსაც გმირები ავითა-  
რებენ თავიანთი მოქმედებით.

თუმცა ღმერთები სიკეთეს მოითხოვენ ადამიანებისაგან,  
მაგრამ იმაზე არ დაფიქრებულან, რომ კეთილს არა აქვს  
შესაძლებლობა ისეთ სამყაროში ცხოვრებისა, როგორც  
სერუნიანა.

ავტორი სევამს კითხვას: შეიძლება თუ არა კაპიტალის-  
ტურ საზოგადოებაში აღძრანმა კეთილი საქმიანობით იც-  
ხოვრობა? და იძლევა პარადოქსალურ პასუხს: მთავარი  
გმირის — შენ ტეს მცვევებით. ჩინებული გოგონას იქით  
ჩვენ ვგრძობთ თვით ბრჭყბს, შენ ტეს, თავისი ბუნებითა  
და გარემოსთან შეპირისპირებით, ავტორის იღებს გამოშ-  
ნატვლად, მისი სიკეთის მისისი მატარებელია.

ბრჭყბი არ ცდილობს თავისი გმირის ქვლამაზებებს. მთა-  
ვარ მოქმედ პირად გამოპყავს მძებარი შოლა, მაგრამ ამავე  
დროს გვიჩვენებს მის შინაგან სიმწიფებს, უდიდეს სიკე-  
თეს და, რაც მთავარია, იმ გარემოს, რომელსაც ეს ქალი  
რთულ გზაზე დააყენა. შენ ტეს სულ სხვანაირი ცხოვრები-  
ნათვის იყო მოყოლებული, მდებდა კი სხვა არგუნა წოლად.  
ბრჭყბისათვის მთავარია არა ის, თუ რა გზას ადგას მისი  
გმირი, არამედ ის პირობები, რომლებმაც მიიყვანა იგი ამ  
გზამდე.

როგორია გარემო შენ ტეს ირველი? ერთ მხარეს ლა-  
ტაკი, დაბეჩავებული ხალხი, რომელსაც მწერალი სხვადა-  
სხვა მანიერით მხრიდან გვიჩვენებს. ეს ლატაკები ისაარ-  
სებად განიყოფიერებან დაღობილ-დაღობილ ტანისაშობში.  
ისინი ერთმანეთს არ ინდობენ არსებობისათვის ბრძოლის  
გზაზე, მხოლოდ საკუთარ თავზე ფიქრობენ. მეორე მხარეს  
კი მდიდართა კლასია (დალაქის სახით). საკმაო თანხის  
დაფარვება დალაქს ხელს არ უშლის ითვის უხეში და და-  
სუსტობის. ამით ბრჭყბი ამბობს: ლატაკი მანკიერებამდე  
მიიყვანა სილატაკემ, მდიდრები კი — სიმდიდრემ. სწო-  
რედ იმიტომ არის ის მდიდარი, დაუნდობელი და უსწოლო.  
სხვა გზით სერუნიანი ვერ გამდიდრდები. მაშ, როგორ გა-  
დაურჩა შენ ტეს იმ წუმებს, რომელთაც ჩაფლულინი არიან  
მის გარშემო მყოფნი? რამ უშველა? მხოლოდ და მხოლოდ  
მისმა უშრეტომა სიკეთემ.

პიესის დასაწყისშივე ბრჭყბი უსვამს ხაზს შენ ტეს  
სიკეთეს. ციდან მოვლენილ სამ ღმერთს სერუნიანი ყველა  
მცხოვრებმა უარი უთხრა ღამის გათვასზე. მათ მხოლოდ  
ღარბიანა გოგონამ დაუთმო თავისი ქოხი. სიღარიბეს მასში  
ადამიანური თვისებები არ ჩაუკლავს, არც სიციცხლსადმი  
სწრაფვა შენლენობა. ღმერთების მიერ ნაჩაგრედი ფულით  
თამბაქოს საფარების იყიდის და ჩქარობს სიკეთის დათეს-  
ვას. იმედი აქვს გამართლის ღმერთების მოლოდინი. უზა-  
რია, არმ შეუძლია დაქმნარის ქვრივ ქალ შინს, რომ-  
ლის ბავშვებისთვისაც ბრინჯი მუდამ მზად აქვს, მიუხედა-  
ვად იმისა, რომ შინი მადლობის ნაცვლად უკმეხად ელაპა-  
რაკება შენ ტეს. შენი კარგ სიტყვას იშვიათად იმეტებს  
თორაანთ ქვრივებით. იგი გაუხეშებია ცხოვრებას, მაგ-  
რამ გული კეთილი აქვს. შინისათვის დამახასიათებელია  
კარს უკან ყურის მიგდება, მაგრამ მისი ცნობისმოყვარეობა  
მორტყად არ არის გამოყენებული. იგი ყოველ კრიტიკულ  
მომენტში გვერდში უდგას შენ ტეს.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ დასაწყისში მან ფულიც

კი მოპარა შენ ტეს, მაგრამ რაც უფრო ხელს იჭრათ: შენ  
ტეს წყალობით, მით უფრო ვლინდება მისი *მადლიერება*  
თვისებები. ბრჭყბისეულ შესვლულსა — ადამიანს  
ქმნის პირობები — თავიდანვე კეთილშობილ ამ ხასიათში.  
შინი ევოლუციის განიცდის და ხალხის თვით შენ ტეს ერთად-  
ერთი მეგობარია და შესაიღუმე სდება.

შენ ტეს მოწყალეებულ უარს არავის ეუბნება. მისი სიკე-  
თითი სარგებლობს თავებულ და მოქნილი ქალი — რასეუ-  
ლიანი იჯახის დასახლისი და დიდი ფუთით ხელში მოაღ-  
გება შენ ტეს კარს, მიუხედავად იმისა, რომ მან ერთ დროს  
უსახლარად დაჩრქობი შენ ტეს სახლთან გააკვლ. დი-  
დასახლისის ხასიათი ერთგვარი „გუჯსებების ხეჩრია“ შენ  
ტეს დადებითი თვისებების გამოსაკვლად. მაგრამ მასაც  
აქვს გამართლება — რა ჩნას, მრავალრიცხოვან მკაცრ  
ხომ უნდა რჩება! მისთვის სულ ერთია, სა ხეჩრით გამო-  
ძებნის საარსებო წყაროს.

იმ დროს, როდესაც დურგალი და სახლის პატრონი თავს  
დატყებდებან შენ ტეს და ერთი თხოვს თარობის გადასა-  
ხადს, მეორე კი სამი თვის წინაშეარ ქირას და რეკომენდა-  
ციას გავლენიანი პირისაგან, შენ ტეს გამოუვალ მდგომარე-  
ობაში ვარსებას, ეშმაკი და უსირობელი ქალი კი უცებ  
იპოვის გამოსავალს (ტყულებს მინათვას), შენ ტეს სრუ-  
ლიად აუღელვებულად კარნახობს, რომ მოვა მისი ბიძაშვი-  
ლი და ყველაფერს მოაკვარებს. შენ ტეს სასოწარკვეთილი.  
ტყულების თქმა არ ეხერხება. თავებულ მაწანწალები აქე-  
თივად ჩასახანან: „ბიძაშვილი“, ბიძაშვილი“ და შენ ტეს  
გამწარებელი შესძახებს კარისაკენ მიმავალ სახლის პატ-  
რონს „მე ერთი ბიძაშვილი მაყავს“, რაზედაც მაწანწალები  
ურცხვად და დაბეჯითებით ემორწმუნებიან. რესულ-  
ტიანი იჯახის წვერები იმიდენად დაჩაჩანაქებულინი  
არიან, რომ ფიქრის უნარიც წართმევით და დასახლისის  
თითოეულ სიტყვას თუთიყუშებებით იმეორებენ. ისინი ვერ  
იცავენ შენ ტეს იმ უსინდესო ადამიანისაგან, რომლებიც  
ისედაც გაჭირვებულ გოგონას კიდევ უფრო ავიწროებენ.  
ბრჭყბი გაიჭრებელი სახით დაწმინდებულს სახლის პატ-  
რონს. ლამაზი მამაკაცების დანახვაზე იგი წუთით იგიწუხებს  
თავის ანგარებიან საქმიანობას, გრძნობა იტყებას, მაგრამ  
მისთვის მთავარია შემოსავლის გაზრდა. მალევე წრის ქა-  
ლის ბრჭყბისა აქვს და ღარიბებს ზიზლით უყურებს.

აი გარემო, რომლითაც შემოსაზღვრულია შენ ტეს. ერთ  
მხარეს — ბრბო, მეორე მხარეს — მოძალადეები. შენ  
ტეს ყოვლდება დაბეჩავებული ადამიანები, მაგრამ ხედავს,  
რომ მისგან იმაზე მეტს მოითხოვენ, რაც შეუძლია. შენ ტეს  
ჩიხში ექცევა იმ გზით, რომელიც სახე იცვალის. მას არა-  
ფინს ჰკავს მფარველი და საკუთარი თავი თვითონვე უნდა  
დაიცავს. მწერალი აქ ალკორიას მიმართავს. ადამიანს  
თავისი არსებობის შესანარჩუნებლად უხდება ბუნების შე-  
ცვლა. შენ ტეს საქმოსანი ვერტლემინს ნიღბას იფარებს და  
მხოლოდ ამ გზით ახერხებს სამყაროს მოგვარებას. ცივი,  
მბრძანებლური ტონით მიჩვენ-მორჩვენავს გათავსებულ  
ხალხს თავისი სავაჭროდანი და პოლიციის ჩარევასაც არ  
მიერიდება.

მაგრამ ნიღბი ყოველთვის ვერ იფარავს კეთილ გოგო-  
ნას. ხშირად მასში სიკეთე სძლევეს პრაქტიკოს ადამიანს.  
ასე ემართება მას სიყვარულის საკითხშიც. მისი სიკეთე აქ  
დიდ გამძლეობას იჩენს.

შენ ტეს პარტი შეშინებელი წააწყდება კარგი შესახედა-  
ობის ახალგაზრდას, რომელსაც თავი თოყის მარყუქში გა-  
უყურია. შენ ტეს გადარჩენს უკნობს და მისდამი თანაგრძ-  
ნობა მასაც გაუღვივებს გრძნობას. ბრჭყბს ფილოსოფიუ-  
რად აქვს დაეპყრობი ამ ორნი განსხვავებულ ადამიანის  
შესხედება. ამავე დროს ეს სცენა უაღრესად პოეტურია. იგი  
მეტად მნიშვნელოვანია შენ ტეს სახის გასახსნელად.





პარკის სცენაში შენ ტეს ამოცანა, როგორმე იხსნას ახალგაზრდა და სრულიად არ აქვს უნარი და სურვილი გაბოროტებული ადამიანისგან მიყენებულ შურისძიებას. იანგ უნის გულუბრყვილობით დაინტერესებს შენ ტე და გაუკულის თავისი განზრახვის სისრულეში მიყვანა. იგი სთხოვს შენ ტეს ხეს შეფაროს, რადგანაც წვიმა იწყება. შენ ტე სწრაფად ასრულებს ამ თხოვნას და თან ბავშვური გულუბრყვილობით ეითხება რატომ გადაწყვიტა თავის ჩამობრძობა. იანგე დარწმუნებულია, რომ შენ ტე ვერაფრის გაივებს და ცდილობს უშუალოდ შეგინავის მდგომარეობა ახსნას. შენ ტე, თავის მხრივ, ფრთაობრივად წერის ამბავს უყვება, რომელიც ბრძალვა შემოდგომით, როდესაც წვიმები გუნდ-გუნდად მიფრინავდნენ და მას ესმოდა ფრინველის შეუსაბურება. დაიძ, შენ ტემ ყველაფერი გაიკო. იანგ უნე შეტყვის ნუ ბრძალვა და თავისი ციხარიანობით მოწმუნებს ცერებლებს, გარეგნული უნებობით ფარავს შინაგან სითბოს.

მწერალი მთლიანად არ ხსნის იანგ უნის მეტად რთულ სხვის და მსახიობსაც ფართო შესაძლებლობა ეძლევა როლის თავისებური გააზრებისათვის. მის სახეობას ყოველთვის არ შეეძაამება მისივე ბუნება. იანგ უნის უნებობას აქვს ქვეტრესტები. გრძობთ, რომ მასში კეთილი ადამიანი იმყოფება. მაგრამ რატომ ფარავს ანას? ანა ტე პასუხს იძლევა პიესის მთლიანი გაანალიზება. შენ ტე სხვათა შორის სიტყვას ჩამოადგებს თავის საუბროზე. სიხარულს ვერ ფარავს იმის გასხენებაზე, რომ იგი ახლა თავისუფალია. თითქოს მხოლოდ ახლა მიხვდა რა ბედნიერია. იანგ უნე გაასხენებს, რომ იგი ჩაის სახელი მდიდრად ქრება კაცთან შესაბუნდრად. შენ ტე უყვარს წამოიყვანოს წინაშე მდგომარეობა თავისი მდგომარეობა და ყოველგვარი სიხარული გაუკრება. იანგ უნე დამეცინავდა ეთიხება: „შენ რა გავიგებთ სიყვარულის?“, „ყველაფერი!“ - ნაღვლიანად პასუხობს შენ ტე. „ის კარგი იყო?“, „არა?“. - კვლავ ჩაიჭრე რეჟისორს პასუხის შენ ტე. იანგ უნე უტყვად გულზე მიიყვანს შენ ტეს და ეკითხება: „ეს კარგი?“. შენ ტე გაიხანება და თანხმობის ნიშნად თავს უჭრავს. მას ამ უთით აღარ ამსოფს აღარც ჩაის სახელი და აღარც მისი საუბრო. „უბედვარ ცოტა ყოფილა შენთვის საჭირო“ - განაგრძობს იანგ უნე. ახლა გაასხენდება თავისი მდგომარეობა, ხელს გაუშვებს შენ ტეს და ენერგიულად შესაძებს: „ო, რა ქალია, რა ცოტაა საკმარისი ამითვის!“. იანგ უნის ამ სიტყვებში ისმის ამბოხება ასეთი ცხოვრებისადმი.

მართალია, იანგ უნე ცინიკობა და პესიმიზმი, მისი მიზნისაკენ სწრაფება ვიწრო, პირადული საფუძველი უდევს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მისი მოთხოვნა სამართლიანია. ჯან-ღობით სავსე გაუკაცო, რომელსაც სპეციალობაც აქვს და მიეუღლებაც, რად უნდა ცხოვრობდეს ასე და ატარებდეს „მკვდარი მფრინავის“ სახელს. აქვე იმასაც უხედავ, რომ იგი მიზნის მისაღწევად არავის ინდობს, მაგრამ მანაც ვერ ვამტყუნებთ. შენ ტეს დაიფიქრება პირად უბედურება და ყოველნაირად ცდილობს დაეხმაროს რწმუნადარგულ ადამიანს. ამისათვის იგი მიმართავს ბრძნულ თემებს: უმოქმედობა იგივე ბორბებია; თუ ადამიანი ბრძნვს თვის, იგი უკვე კეთილია და სხვა. მაგრამ ასეთი ხერხით ქვეყანას ვერ გაასწორებ. შენ ტე აქ ბავშვებით უმწეობა. იგი მაყურებლებს მიმართავს შეძრწველებული, რომ ჩვენს ქვეყანაში არ უნდა იყოს არც მალადი ხიდი, არც მოღუშული ამინდი და არც ზამთარი, რადგანაც ისედაც გამწარებულ ხალხს ყოველივე უნ უბიძგებს უსიციველო დღეების მოხიბლისაკენ.

საცოდავა იანგ უნეც, რომელიც თავის თავში გრძობს ძალას, ნივს, მისწრაფებას რაღაც მომობეშდოს და არა აქვს ამის საშუალება. მაგრამ შენ ტე იანგ უნეზე უფრო

ძლიერია. მას აქვს რწმენა, სხვისი მცირედი დახმარება მას სიხარულს ანიჭებს. იანგე კი ამ სიხარულსაც მოკლებულია. მას მხოლოდ პირადი კეთილდღეობა აინტერესებს. იგი იმდენად გამწარებულია, რომ სიყვარულისთვისაც არ სცავლია და სასიყვარულო ქველს მხოლოდ ანგარებით აბამს, რადგანაც სხვა გზა ვერ გამოიხატა.

ამ სცენაში შესანიშნავად არის გადატანილი ბრეტკის შემოქმედების ერთი სადავო საკითხი. ბრეტკის ლაკონიურობა უფოეთი თეორეტიკოსის სახაში მისაც ემტკაცებინა, თითქოს იგი პიესებში უარყოფს ყოველგვარ ემოციას და მხოლოდ რაციონალურ მხარეს აეთიარებს. ეს მეორე უკიდურესობაა. ბრეტკი უარყოფს ადამიანის მომდუნებელ სენქმენტუალურ გრძობებს. როგორც ვთქვით, იგი ყოველგვარი საშუალებებით ცდილობს ადამიანის სოციალურ გააქტურებას. მას სწავს სალი, ძლიერი სიყვარული, რომელიც ადამიანს აქტიურობისაკენ ეწევა და არა სასოწარკვეთილებისაკენ. ძლიერი გრძობა კი თავის გამოსაღვეს გზას აიპოვის. სწორედ ამ გზას აეთიარებს ბრეტკი, როდესაც შენ ტეს სიყვარულს გამოსატვის ლაკონიურ საშუალებებს უძეობს. კეთილ გოგონას უნდა შეეყვარებოდა ახალგაზრდა, რომელსაც იგი უგრძობობდა. იანგ უნე კი არ გაუტყრდებოდა თავებზე დაებეთა შენ ტესათვის, მით უმეტეს, როდესაც ისეთი „სუსტი“ მხარე - სიყვარე გამოქმენა.

პარკის სცენას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ თავისთავად შეუდი ადამიანი არ არსებობს, მის უარყოფითობას განაპირობებს ობიექტური პირობები. მწერალმა ჩაგვაფიქრა ორი ადამიანის ბედზე და ორივე შეგვაკოდა.

იანგ უნის დედა აცნობებს შენ ტეს, რომ მის შვილს გამოუჩნდა საშუალება, კვლავ მფრინავი გახდეს. შენ ტე კი ეწევა სიხარულისაკენ.

ქალბატონი იანგე სანიტრესო სხევა. იგი ქვეინი და მიხერსებულაა, იცის როგორ მიუდგეს შენ ტეს, როგორ გააბას ქველში თავისი სარეკლობისათვის. იგი აღუჩინა ტინითა და შემოდებელი სიტყვებით აქვებს შეყვარებულ გოგონას. მის დასხმაროს ნიჭიერ ახალგაზრდას საქმის წინსვლაში. შენ ტე პოეტურ აღმფრენას განიცდის, სავსებით ემაყოფილა იმით, რომ შეეძლოა დაესმაროს საყვარელ ადამიანს; შენ ტე დაუფიქრებლად გადამკრის ნასესხებ ფულს და თვითონ წყეისკენ რომ არა ჰქონდეს თვალები აპყრობილი, დაინახავდა ქალბატონ იანგის დამინავ ღიმილს.

ქალბატონი იანგის სახე ბრეტკისებულ დედათა იმ ტიპების ერთ-ერთი ვარიანტია, რომელიც შვილის ბედნიერებისათვის არ ერიდებათ უშმაკობას და სხვის უბედურებაში თავიანთ სარეგობებს ემეხენ: ცხოვრების სიღუჭრებში მათ დააკაროს პრაქტიკულობა და მოქონლობა. ცხოვრებასთან შესაგუებლად მათ სწორედ ეს გზა გამოიხატეს. დედობრივი გრძობა ამართლებს სხვებისადმი უსამართლო მოქვებას. მართალია, ბრეტკს უნდა ამ ბუნებრივი მოთხოვნისათვის თავისი გზაც კარგი ჰქონდეს ადამიანებს, მაგრამ უბედურება იმაშია, რომ ასე ცხოვრებში კარგი გზით კარგი არ კითდება. ბრეტკი კვლავ გვისაბოუტებს გმირის მოქმედების ძირეულ მიზეზებს. ამიტომაც ქალბატონი იანგე კი არ გვესმის, არამედ გვეცოდება. და რა უფრო მეტად აღწევს ქალბატონი იანგე თავისი ოსტატობის შედეგს, რაც უფრო მეტად სჯერა მისი შენ ტეს, მით უფრო მეტად მქვანდება შენ ტეს სიწოფელი და ხალხისადმი ნდობა.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ აქ გმირთა დასასათებაში „გაუხეხვების“ ხერხია გამოყენებული. ერთი სახაითება მხოლოდ მეორესთან გაუმრში. ორივე ქალი ზეიმობს იანგ უნის მომავლის მოწყობას, მაგრამ ჩვენ უფრო ვახარებთ შენ ტეს სიხარული, რომელიც კეთილს მხოლოდ სიკეთით



აღწევს და იანჯ ზუნის სამსახურშიც წინასწარ კარგ გან-  
ხარებას ხედავს.

ახლა შენ ტე იანჯ ზუნის საშველად შუი ტას ნილაბს  
მიმართავს, მაგრამ აქ შენ ტეს ელის ახალი, უგვიარო შე-  
მიბრუნებაა. იანჯ ზუნი მის გატაცებას ლახვარს ჩასცემს  
თავისი უთინდობით. იგი შუი ტას ქველ შენ ტეს გაუმ-  
სილეს თავის განზრახვას: ფული დასცემულს და გააბრუნებს.  
შუი ტას ნილაბი ვერ ფარავს შენ ტეს სულიერ მდგომარეო-  
ბას და ჩვენ გვეგვამის მისი სულიის ძეგრი. გარეგნული  
სიცილი და სიმძიმე მის საშუალებას აძლევს, ბოლომდე  
გახსნას იანჯ ზუნის განზრახვა. შუი ტას ნილაბით შენ ტე  
ახინტებს უარო უთინას მას ქორწინებაზე, მაგრამ გულიდან  
ვეღარ ამოიღებს მისდამი სიყვარულს.

ამის შემდეგ შენ ტეს ირგვლივ ტრიალს იწყებს დალაქი  
— ბატონო შუი ტე და გვლავ ახალი საინტერესო სახე შემო-  
დის პიესაში. მწერალი დაუნდობლად ამჩნევს ამ მიდღარ  
ადამიანს, რომელიც ვანეს ერთადერთ მამრინად ხელს  
მომატარებს იმის გამო, რომ მან, დატაკმა, მის სადალაქო-  
ში შეხვდა შესვლას. შუი ტეს დანიებში სძულს, მაგრამ რო-  
დესაც შენ ტე მოეწონება, მისი გულის მოსახება ქველ-  
მომტარებასაც კი იწყებს. ბატონი შუი ტე ფულით ცდი-  
ლობს ბედნიერების ყიდვას. იგი მოხერხებულად სარგებ-  
ლობს შენ ტეს გართულოვანი მდგომარეობით და საკუთარ  
ეკონისტურ სურვილს ახორციელებს. ყველაფერი რიცხავს.  
შუი ტა თანახმაა. ბატონი შუი ტე უკვირ ზეიმობს გაბარჯე-  
ბას, საზურგით მიჰყავს შენ ტე ჯვრის დასაწვრად, მაგრამ  
ამ დროს საკამარისა გამოჩნდება იანჯ ზუნი, რომ შენ ტე  
მასთან გაჩნდეს. დალაქი კომიკურ მდგომარეობაში ვარდებ-  
ა. იგი ფიქრობდა, რომ იანჯ ზუნის სახით ძლიერი იარა-  
ღი ეპყრა ხელი, მაგრამ ერთ წუთში მიჩაშლა გვეხვს.

შენ ტე ბრძად არ არის შეყავრებული. მან იცის, რომ  
იანჯი ცუდი ადამიანია და სწორედ ეს იზიდავს, რადგან  
ასეთი ადამიანის შევლაა საჭირო. მას უნდა კეთილი  
გრძნობა გადაეღობს იანჯში. ქორწილის სიუ შენ ტე ღე-  
ლავს: „ნეტავი მიყოს ძალა, რომ მასში სიკეთე გავადი-  
ძო...“ ამით აიხსნება შენ ტეს „სისუსტე“ იანჯ ზუნის წი-  
ნაზე, რომელსაც იგი სულელ და უთავმოყვარეო ადამიანად  
მიიჩნია. იმდენად დიდია შენ ტეს სიყვარული, რომ მასში  
ივარდება საკუთარი „მე“, მისი ერთადერთი მიზანია წამო-  
აყიწოს დაეჭვული ადამიანი. ეს კეთილი განზრახვა ძალას  
აძლევს შენ ტეს, რომ ქორწილის სცენაში თავმოყვარული  
იყოს და იანჯ ზუნისა და მისი დღის სიმდაბლე აიკონოს.  
შენ ტე ნათლად ხედავს იანჯ ზუნისა და მისი დღის ფეს-  
ფულს შუი ტას მილოდინში. მან იცის, რომ იანჯ ზუნს მხო-  
ლოდ ფული აინტერესებს. ამიტომაც შენიშნავს შენ ტე  
კულის ტკივილს: „ის, ვისაც იგი უყვარს, აქ არის, მაგრამ  
მას ჩემი მისამართი სჭირდება“. გრძნობს, რომ ძალა არ  
ეყოდა მისთან საბრძოლველად. ბოლოს იანჯ ზუნისა და  
მისი დღეც ტოვებენ მას.

დამთავრდა ყველაფერი. სასიძო ქორწილიდან გაიქცა.  
მივლი უბანი ალაპარაკდა შენ ტესზე, მაგრამ შენ ტე რაც  
უფრო დაეჭვებს ხედავს იანჯ ზუნს, მით უფრო უძლიერ-  
დება მისდამი სიბრალული, დახმარების სურვილი. ამავა  
შუი ტე ფუს ყოველგვარი ცდა — ხელმოკრულ ისარგებლოს შენ  
ტეს მდგომარეობით და დაინტერესოს იგი არა ანგარიშით,  
არამედ მალაული იფალოებით. იგი საქველმოქმედოდ დიდ-  
ძალ თანხას აძლევს შენ ტეს და სამაგიეროს არ ითხოვს.  
შენ ტემ დაკარგა ზუნის შვილის იმედი, მაგრამ მას ახალი  
სასწრაფო გაუჩნდა. ეს არის ახალი ადამიანი, რომელიც  
მის სხეულში იწყებს სიცოცხლის და იანჯ ზუნს ერთგულს.

შინი გონებშეშლდული ქალია. მისი ბედნიერება განს-

ხავადება შენ ტეს ბედნიერებისაგან. მისი აზრით, დიდი  
უბედურებაა, რომ შენ ტე შუი ტეს უსაგან შემთავაზებულ  
ასეთ დიდ თანხას კარგავს. ადამიანისათვის ეს მხოლოდ  
ფულს მოაქვს ბედნიერება. თუმცა შენ ტეს განალოება არ  
მიიღია, მაგრამ მისი ფართო ბუნება სასწრდის აძლევს გო-  
ნებასაც. ბრეტის აზრით, სიკეთე არ შეიძლება იყოს ჭკვი-  
ანური.

ახლა შენ ტეს მიზანია ვალადარინოს პატარა იანჯი,  
რომელიც ვერ არ დაბადებულა, მაგრამ მასაც იგივე მო-  
ვლის, რაც მის მამას: სიღუპებში და დაცემა. ამიტომ შენ ტე  
იქცევა ძე ვეგვად, რომელიც იწერება არ ზოგავს შეილზე  
სწრაფისათვის. იგი თავის თავში ჩაალავს შენ ტეს, გახსნის  
თამბაქოს ქარხანას და დიდ საწარმოს ხელმძღვანელობს  
შუი ტას ნილაბის ქვეშ. თავს მოუყრის ყველა უსახლარის  
და მისივე შობის მათაც სასწრებო საშუალებას მოაპოვებ-  
ბინებს. იმ ხალხს, რომელსაც შენ ტეს სიკეთე ვერ უშვე-  
ლა, შუი ტას მკაცრმა მოპყრობამ არყო. ამოქვემდინარე  
შეგებოლი ადამიანები. იანჯ ზუნი ადამიანად იქცა. შუი ტა  
— მეგანზიზგილი მოქმედი, ცივი, უგულო, ანგარიშობი  
ბუნებისა სხე, მხოლოდ ნილაბი და კარა შეიძლება ნილაბს  
შინაგანს შევეცვალოთ? შუი ტე ბურჟუას გარეგნულ ფო-  
რმას სასიკეთოდ იყვებ. მის მიღმა ხომ შენ ტეს. განზრახ-  
ვა იგივე, მხოლოდ სიკეთის მეთოდია შეცვლილი. შენ ტეს  
სიტყვები სასამართლოს წინაშე ამის აწვარა დადასტურე-  
ბა: „რაც ჩავიდრედ დანაშაული, მხოლოდ მოყვასთა დასა-  
მარტობად, ჩემი შვილის და სიყვარულის გადასარჩენად...“

გაჭირვებაში მყოფი ადამიანი კი არ უნდა მოადუნო,  
არამედ გააჭირვებო, თუნდაც ამისათვის მკაცრი ზომების  
ნიღბა დატვირთო. სიკეთის ჩასადენად ზოგჯერ ბრძოლაა  
საჭირო. ქვიტქსტად ეს აზრი უღელს პიესას.

შენ ტეს სიყვარულს აქვს სასწრაფო. როდესაც დაინახა,  
რომ სცემის დახმარებაში მისი გათლვა გამოიწვია, მასაც  
დასტურდა თავის დაცვა, რისთვისაც მიმართა საკუთარი  
ბუნების შეცვლას, რადგანაც სენუნილი შექმნილია შენს  
თავსაც არც და სცემის მიმართაც კეთილი იყო. და თუ ყვე-  
ლაზე კეთილ ადამიანსაც აღმოაჩნდა საზურგარი, მას რაღა  
უნდა ითქვას იმაზე, ვისაც სიყვარული იმედი აქვს და  
პატარა სიმძლევე საკამარისია ბორბტად იქცეს. ისე უნ-  
და მოვაწვიტო ცხოვრება, რომ ადამიანში მცირე სიკეთე  
ამოვატეცავით — ასეთია საბოლოო დასკვნა, რომელიც  
პიესიდან გამოშინდარიობს.

მწერლის მივლი სიმბათია შენ ტეს მხარეზეა, ოღონდ  
სენუნილი იგი ვერ ხედავს სიკეთის განხორციელების სიძა-  
ღელობას. ბრეტტი მშრალი მორალისტი არ არის. იგი  
ადამიანის შესაძლებლობას მატერიალურ პირობებზე უფარ-  
დება. მისი აზრით, მატერიალური პირობები ქმნიან ად-  
მიანს. მას უნდა კეთილს კეთილი გზები გამოუვებებონ და  
ამ მოთხოვნაში მწერალი, რა თქმა უნდა, კულისხმობს  
მთლიანად გაიტაცებისტური საკმარის შეცვლას. ამის აწ-  
კარა საბუთია პროლოგი, სდაც ბრეტტი პირდაპირ აყე-  
ნებს სამყაროს გარდაქმნის საკითხს.

მხოლოდ სამყაროს შეცვლა გახსნის შესაძლებელს კეთილ  
საქმესაც კეთილი გზა ჰქონდეს — ასევე მწერალი.

დიდი ჰუმანისტი და პედაგოგი ბრეტტი არც ერთ გმირს არ  
ამტყუნებს. იგი არ ფარავს თავისი გმირის მანკიერ მხა-  
რეებს და ამავე დროს თვითონვე გამოდის მათ დამცველად.  
მას სამსახურზე დასაშვებია არა ადამიანური თვისებები,  
არამედ თვითონ ცხოვრება. აქ არ არის „ბედნიერებიდან  
უბედურებაში გადასვლა გმირთა შეცდომის გამო“. მათი  
უბედურების მიზეზი ცხოვრების მოუწყობლობაა.

# „არშინ მალ ალანის“ პრემიერა

ვანდა ხახუტაშვილი

პროფსინულ მუსიკას აზერბაიჯანში XX საუკუნის დასაწყისში ჩაეყარა საძირკველი. მისი ერთ-ერთი ფუძემდებელი და თვალსაჩინო წარმომადგენელია უზეირ ჰაჯიბეგოვი (1885-1948 წწ.), რომელსაც განსაკუთრებული დამსახურება მიუძღვის ეროვნული მუსიკალური კომედიის ფორმირებაში.

ჰაჯიბეგოვს დიდი წარმატება მოუტანა ოპერეტამ „არშინ მალ ალანს“. ამ ნაწარმოებში იგი მოგვევლინა არა მარტო კომპოზიტორად, არამედ ლირებტოს ავტორადაც.

„არშინ მალ ალანს“ 1913 წელს დაიწერა აზერბაიჯანული ყოფის ამსახველ სიუჟეტზე და იმავე წელს დაიდგა ბაქოში. მომდევნო სამი წლის განმავლობაში კი იგი 200-ჯერ წარმოადგინეს ქართულ, რუსულ, სომხურ თეატრებში და მის შემდეგ სცენიდან არ ჩამოსულა. ლირებტო თარგმნილია ოცდაათ ენაზე, მათ შორის — არაბულ, სპარსულ, გერმანულ, ფრანგულ, ჩინურ, ინგლისურ და სხვა ენებზე. მან მოიარა მსოფლიოს სცენები: დაიდგა ლონდონში, პარიზში, ნიუ-იორკში, ბერლინში, პეკინში, კაიროში...

„არშინ მალ ალანს“ თავისი ტრადიციები აქვს თბილისის ვასო აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კო-

მედიის თეატრშიც. იგი პირველად 1940 წელს აქლერდა და დიდხანს დარჩა რეპერტუარში. 1953-54 წლების სეზონში განხორციელდა ოპერეტის ხელახალი დადგმა, რომელიც კვლავ მხურვალედ მიიღო ქართველმა მაყურებელმა.

და აი, მიმდინარე სეზონში თეატრმა წარმოადგინა „არშინ მალ ალანის“ ახალი დადგმა, რომელიც დიდ საიუბილეო თარღს — საბჭოთა კავშირის შექმნის 50-ე წლისთავს მძღვანა. ლირებტოს ქართული ტექსტი ეკუთვნის მიხეილ თარხნიშვილს, სპექტაკლი დადგა თბილისის შ. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტმა ვარლამ ნიკოლაძემ, დადგმის ხელმძღვანელია თეატრის მთავარი რეჟისორი, აჭარის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე თეიმურაზ აბაშიძე.

მაინც რითაა საინტერესო ეს ნაწარმოები? იმიო, რომ იგი მასველი სატირაა აზერბაიჯანულ ყოფაცხოვრებაში ადრე გაბატონებული დრო-მოჭმული ადათ-წყებების მიმართ.

ასე მაგალითად, ქალს უფლება არ ჰქონდა ჩადრის გარეშე გამოჩენილიყ მამაკაცთან. ცოლ-ქმარი ერთ-მანეთს მხოლოდ ქორწინების დამეცნობოდნენ. ორივენი დრტინვით ელოდნენ ბედის წყალობას. აკი ნაწარმოების ერთ-ერთი პერსონაჟი ამბობს კიდევ: „დგახარ და ელოდები, გული გეღვევა, არ იცი, კარებს ვინ შემოგიღებს — კაცი თუ ცხენი“...

სწორედ ამ მაინჯარ ადათის წინააღმდეგ გაბედულად გაილაშქრა კომპოზიტორმა. მაგრამ „არშინ მალ ალანის“ მხოლოდ პროტესტი როდია ქალის უუფლებობის წინააღმდეგ მიმართული. ამიტომაც ეს ნაწარმოები ჰუმანიზმის, თავისუფლების, სიყვარულის ოდად იქცა.

ოპერეტა ლირიკულ-კომედიურ პლანშია გადაწყვეტილი. იგი დინამურად ვითარდება. ავტორი ოსტატურად ეღობს კლასიკური ოპერეტის მაღალ ტრადიციებს. მთავარი კი მაინც ისაა, რომ მოელი მუსიკა აგებულია აზერბაიჯანული ხალხური მუსიკის ტრადიციებზე. კომპოზიტორმა მიაღწია ხალხური და კლასიკური მუსიკალური აზროვნების ორიგინალურ სინთესს.

„არშინ მალ ალანის“ გამოირჩევა მდიდარი მელიოდური ბუნებით, მკვეთრი მუსიკალური დასასიათე-



სცენა სპექტაკლიდან „არშინ მალ ალანს“. ასქერი — ა. ნეზიროვი (მარცხნივ). ჯაპან-ხანუმი — ე. ჩოხელი, სულთან-ბეგი — ბ. პეტრიაშვილი.



სულთან-ბეგი — ბ. ბეგალიშვილი.

ასია — ნ. შინდიაშვილი (მარცხენა),  
თული — ე. ალიევა, გულჩორა —  
ი. ბოქოიძე.



ბით, მკაფიო დრამატურგიული აზროვნებით. იგი მადლიან მასალას იძლევა სცენური ხორცშესხმისათვის. ახალგაზრდა რეჟისორმა ვარლამ ნიკოლაძემ ძირითადად სწორად გახსნა ნაწარმოების დედააზრი, გმირთა სახეები და ხასიათები, შექმნა საინტერესო მიზანსცენები.

მოსამსახურე გოგოს — თულის ულიმდამო ცხოვრებას რეჟისორი წარმოგვიდგენს ფერადი ბალიშების ბუზღუნ-ბუზღუნით აწყობა-ჩამოწყობაში.

კარგად არის ჩაფიქრებული ასქერისა და გულჩორას სიყვარულის გამხელის სცენა: გრძელი თეთრი აბრეშუმის ნაჭრის ერთი ბოლო ასქერს უჭირავს, მეორე — გულჩორას. „ნეტავ მამაშენს თორმეტი ქალიშვილი ჰყავდეს, — ეუბნება ყმაწვილი, — ერთს აღას მიათხოვებდა, მეორეს — მოლას, მესამეს — მდიდარ სოფდაგარს, და ა. შ... ნაბოლარას კი ალბათ ჩემთვის გაიმეტებდა“ — ამ საუბარში ასქერი თავისუფან მიიზიდავს სატრფის ნაჭრის მოქაჩვით.

სულთან-ბეგის გახსნისათვის საინტერესო მტრხვია წელგაკავებული ბეგის რკინის ღერძზე აკვრა, რაც

სპექტაკლი რამდენჯერმე შეირდგება და ყოველთვის მზიარულ რეაქციას იწვევს მაყურებელში.

თითქოს ბედნიერია ასქერი, ფულიც აქვს და სახელიც, მაგრამ მანინც სევდას შეუპყრია, საგონებელში ჩავარდნილა — როგორ იხსოვოს ცოლი უნახავად? საზრინაი სულიერი მანი კეთილ რჩევას აძლევს მეგობარს: „არ არსებობს ისეთი ციხე, კაცის გონებას რომ არ გაეღოს“ — ამბობს იგი და ასქერს ურჩევს ღარიბი მეწვრილმანის ტანსაცმით ეძიოს საცოლვე. მეწვრილმანეს ქალი არ მოერიდება და ამ გზით მიაგნებს საბედოს. ასქერს იმედი მიეცემა. ასე გადაიქცევა მდიდარი ბეგი ღარიბ მეწვრილმანედ.

ერთი ნახვით შეუყვარდებათ ერთმანეთი არშინ მალ აღანს და სულთან-ბეგის ტურფა ასულ გულჩორას. მაგრამ არშინ მალ აღანის გარეგნული პორტრეტი კი ნაკლებ დამაჯერებელს ხდის ამ სცენას. იგი ზედმეტად გასაცოდავებულია. ჭრულა დაკონილი მარჯოთა და თავზე წაკრული ძონძით გლახას უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე მეწვრილმანეს. ერთი შეხედვით მისი მიწონება შეუძლებელიცაა.

მეუხდავად ამისა, მსახიობ ა. გოლორძისას ასქერი მომხიბლველია. სასიამოვნოდ ჟღერს მისი ხმა. იგი წრფელია სევდაშიც და სიხარულშიც.

გულჩორამ არ იცის, რომ ასქერი და არშინ მალ აღანი ერთი და იგივე ადამიანია. მას ღარიბი არშინ მალჩი უყვარს. ასქერს სურს ქალის ერთგულებაში დარწმუნდეს და სიმართლეს უმაღლავს. სპექტაკლი კი ეს მომენტი ერთგვარად გაფერმკრთალებულია.

ასქერის როლის მეორე შემსრულებელი — მსახიობი ე. ჩხენკელი კარგი ხმითა და ტემპერამენტით ხიბლავს მაყურებელს.

ასქერის საინტერესო სახე შექმნა აკრეთვე მსახიობმა ა. ნებთერძემ.

გამომსახველად არის დასატული ბედნიერებისაკენ მსწრაფი გულჩორა. მისთვის დამახასიათებელია



გრძობის სიწმინდე და ერთგულება. საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის ე. გურაშვილის გულმორა ლირიკულია.

მსახიობი კარგად ფლობს ვოკალურ აპარატს. მისი სიმღერა გამოსახველი და ფაქიზია.

მსახიობ ი. ბოჭოიძის გულმორა გეზობლავს უშუალოებით, სიწმინდით. მას სასიამოვნო ტემბრის ხმა და მკაფიო დიქცია აქვს, მაგრამ მსახიობმა მეტი ყურადღება უნდა დაუთმოს პლასტიკურ მხარეს, რაც ესოდენ საჭიროა საოპერეტო სცენისათვის.

სულთან-ბეგის შემსრულებელი მსახიობი ბ. ბეგალიშვილი ყურადღებას იპყრობს სახოვანებით, სახასიათო პლასტიკური შტრიხებით, იმპროვიზაციის უნარით. იგი მკვეთრად ხატავს სულთან-ბეგის ფსიქოლოგიური განწყობილების ცვალებადობას, რასაც აღძრავს მასში ქალიშვილის მოულოდნელი გათხოვება. ბ. ბეგალიშვილის გმირი დიდხანს ამას სივრცედა მნახველს.

სულთან-ბეგის მეორე შემსრულებელმა ნ. პეტრიაშვილმა აგრეთვე საინტერესოდ გახსნა როლი.

სულეიმანს მისთვის ჩვეული მგზნებარებით ასრულებს საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი თ. სელაშვილი. მომზიბლელი, საზრიანი, სიცოცხლით სავსე და მგობრის მოყვარული—ასეთია მისი გმირი.

თავისებურია სულეიმანი ზ. კახიანის შესრულებით.

ასის როლს თავისი ვოკალური და სცენური მონაცემებით კარგად მოერგო მსახიობი ნ. მინდიაშვილი. მშვენიერია მისი ცეკვა, რომელსაც მსახიობი ოსტატობით ასრულებს და მოწონებს ტაშსაც იმსახურებს.

ამვე როლში წარმატებით თამაშა რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა თ. მეგრეკლაძემ.

კოლორიტულია თ. კოდანოვას ჯაპან-ხანუმი. მსახიობი იუმორისტულად წარმართავს სულთან-ბეგთან „არშოიობის“ სცენებს.



ველი — ა. დამიანი, ასქტი — ა. ვაგორიშვილი (მარჯვნივ)

საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა ე. ჩოხელმა ეს როლი ჩვეული ოსტატობით განასახიერა. შესრულების სიმართლითა და სახის იუმორისტული გააზრებით იგი მაცურებლის გულწრფელ სიცილს იწვევს.

თელის როლს სახოვანად ასრულებს მსახიობი ლ. ჩიხალაშვილი. იგი მოახლე გოგოს მრავალფეროვან იერსახეს ქმნის.

ალანოშნავია აგრეთვე ც. ალიევა თელის როლში. იგი პლასტიკური გამომსახველობით აკლენს ამ პერსონაჟის ხასიახს და განწყობილებებს. განსაკუთრებით მოსაწონია იგი სახუმარო დუეტის სცენაში.

ახალგაზრდა მსახიობები ა. დამიანი და ე. ნიკოლაძე ძირითადად ერთნაირად ხსნიან ველის სახასიათო როლს. უკეთესი იქნებოდა ამ პერსონაჟის უფრო მკვეთრად დახასიათება, მით უმეტეს ამის საშუალებას იძლევა თვით ნაწარმოები.

სპექტაკლში ცეკვები დადგა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა არტისტმა გივი ოდიკაძემ. მასში არ მონაწილეობს თეატრის საბალეტო

დასი. ამიტომაც მსახიობებს მეტი პასუხისმგებლობა დაეკისრათ: ისინი ერთმანეთს უთავსებენ ვოკალურ-სცენურსა და ქორეოგრაფიულ საშუალებებს. მართლაც, სპექტაკლში ყველა შემსრულებელი სიმღერის გარდა ცეკვითაც ხსნის თავისი გმირის ხასიახს და განწყობილებას. რა თქმა უნდა, ამას მსახიობები ერთნაირი წარმატებით ვერ აწარმოებენ. სასურველია სპექტაკლის პლასტიკური მხარის დახვეწასრულყოფა.

სპექტაკლს ღირიჟირობს გიორგი კახიანი. ორკესტრი მსუბუქად ეღერს და მოქმედების დინამიზაციის მიზანს ემსახურება.

სპექტაკლი გააფორმა მხატვარმა თამაზ ხუციშვილმა. მან ლაკონური, სახოვანი დეკორაციებით შექმნა სათანადო ატმოსფერო. დეკორაცია სულ ორჯერ იცვლება (პირველ და მეორე მოქმედებაში). სცენა რამდენადმე გადატვირთულია კიბეებით, რაც ზოგჯერ ძაბავს მსახიობების მოძრაობას.

საერთოდ კი სპექტაკლი ხალხით აგებეს მაცურებლეს, რაც ახალი დადგმის წარმატებულ მეტყველებს.



პაატა გუგუშვილი

# საყურადღებო ორბოკეული სოციალოგიური საკითხაზე

ბეკირი ხასია

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXIII და XXIV ყრილობების მასალებში დიდი ადგილი აქვს დათმობილ საზოგადოებრივ მეცნიერებაში ახალი მიმართულებების — მარქსისტული სოციოლოგიის საკითხებს. მათში ნაჩვენებია მეცნიერების ამ დარგის როლი კომუნისტების მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზის შექმნობაში. გამოჩენილი სამჭოთა ეკონომისტისა და სოციოლოგის, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტის, პროფესორ პაატა გუგუშვილის „სოციოლოგიური ეტიუდების“ ორი ტომი, რომლებიც 1970-71 წლებში გამოვიდა, შეიცავს სოციოლოგიის ზოგადთეორიული და კონკრეტულ-პრაქტიკული საკითხებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებსა და სტატიებს.

ორტომეულის ავტორი სოციოლოგია და ეკონომისტთა მსოფლიო კონგრესების (იტალიაში, საფრანგეთში, ინგლისში, ბულგარეთსა და სხვ) აქტიური მონაწილეა. იგი საფუძვლიანად იცნობს უახლეს მარქსისტულ და ბურჟუაზიულ სოციოლოგიურ ლიტერატურას. მისი „სოციოლოგიური ეტიუდები“, ფართო დიაპაზონისა და დიდი ერუდიციის ავტორის შემოქმედების ნაყოფია და ინტერესით იკითხება. მათში რიგ სოციოლოგიურ მოვლენათა შესახებ სამჭოთა ლიტერატურაში პირველადაა საუბარი.

„სოციოლოგიური ეტიუდების“ ორტომეული შეიცავს პროფ. პ. გუგუშვილის მიერ ოთხი ათეული წლის განმავლობაში შექმნილ ნაწერებს სოციოლოგიის ზოგად და კონკრეტულ პრობლემებზე, ამასთანავე გამოქვეყნებულია პოლიტიკური ეკონომიის, ეკონომიკური აზრის ისტორიის, ეკონომიკური პოლიტიკის, დემოგრაფიის, პოლიგრაფიის, საზოგადოებრივი აზრის, საყოველთაო ენის, მეცნიერული ტერმინოლოგიის, ქართული მხატვრული ლიტერატურის კლასიკოსთა სოციოლოგიური შეხედულებები და სხვა მნიშვნელოვანი საკითხები.

პირველი ტომის ბოლოსტყვეობაში ვკითხულობთ: „ადრე გამოქვეყნებული ნაწერები აქ იბეჭდება შეცვლილ და გადამუშავებულ სახით. მეცნიერული დებულებები და პრობოლოგიური ჩარჩოები, ცხადია, არსებითად უცვლელი დარჩა, და, ამ მხრივ, ეტიუდები შესაბამისი დარგის ქართული მეცნიერული ცნობიერების განვითარების საფუძვრებსაც მიაჩნებენა“.

ამ ტომში დიდი ადგილი უჭირავს გამოკვლევას „საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციებისათვის“, რომელიც პირველად 1933 წელს გამოქვეყნდა და წამოყენებულ ორიგინალურ შეხედულებათა გამო თავის დროზე ფართო დისკუსია გამოიწვია. სასიამოვნოა, რომ ავტორის ამ შეხედულებათა უდიდესი ნაწილი ამჟამად ასახულია თვით სახელმძღვანელოებშიც.

საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციების წარმოშობისა და განვითარების კანონზომიერებათა შესწავლა, ამ პრობლემებზე მარქსიზმ-ლენინიზმის კლასიკოსებისა და მათ წინამორბედთა შეხედულებების გამოქვეყნება თანამედროვე სოციოლოგიის, ფილოსოფიისა და პოლიტიკური ეკონომიის ნომერ პირველი საკითხია და, ცხადია, ამიტომაც საესკივით გამართლებულად მიგვაჩნია პ. გუგუშვილის ამ ნაშრომის მეთრედ გამოცემა.

ამ წიგნში ავტორმა პირველმა სცადა კრიტიკული განხილვის გზით საფუძვლიანად გადმოეცა და მარქსისტული პოზიციებიდან შეფასებია გ. ჰეგელის ისტორიოსოფია, კერძოდ, მისი სპეციალური თხზულება „ლექციები მსოფლიო ისტორიის ფილოსოფიაზე“.

ჰეგელის ეს შრომა ფიშინ (1933 წელს) რუსულად არ იყო თარგმნილი, პროფ. პ. გუგუშვილი კი პირველი იყო სამჭოთა მეცნიერებს შორის, რომელმაც ანუ ვერცხლად განიხილა ჰეგელის ისტორიოსოფია.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „საზოგადოებრივ-ეკონომიკური ფორმაციებისათვის“ დაწერილია არა სახელმძღვანელოს, არამედ პოლემიკური ნაშრომის სახით და მასში საფუძვლიანად არის გამოქვეყნებული ისეთი პრობლემები, რომლებიც დავის ობიექტს წარმოადგენდნენ მარქსისტულ ლიტერატურაში. ამით აჩვენება, რომ ფორმაციების რიგ სხვა საკითხებზე ავტორი მხოლოდ ზოგადი ხასიათის მსჯელობით კმაყოფილდება.

ამავე ტომში ვერცხლად არის მიმოხილული თანამედრო-



ვე ბურჟუაზიული სოციალიზმის ავტორი დაწერილებით ამაშებს დასავლეთის სოციალიზმის რამდენიმე უახლეს მთავარ მიმართულებას და ანალიზებს ვრცელ უცხოურ ლიტერატურას, რასაც პროფ. პ. გუგუშვილის წყალობით, პირველად გავცნო საბჭოთა მეცნიერული.

აქვე მითაყვებოდა გამოკვლევები უტოპიური სოციალიზმის ისეთ წარმომადგენლებზე, როგორც აყენენ ტომის მორი და ტომაზო კამპანელა. ავტორმა ქართველ მეცნიერებს აქვე გააცნო მათთვის მანამდე უცნობი ფრანგი სოციალიზმი ეტიკენ დე ლა ბოესი. ამ ნაწილში განსაკუთრებით საყურადღებოდ მივაგანია პროფ. პ. გუგუშვილის მოსაზრებანი ქართულ ფოლკლორში შემონახული უტოპიური სოციალიზმის იდეების შესახებ, რაც, სამწუხაროდ; ვერჯერობით შეუსწავლელი საკითხია და, შეიძლება ითქვას, ავტორმა პირველი და მნიშვნელოვანი კვალი გაავლო.

მეცნიერული ლოგიკის, ღრმა თეორიული ანალიზის და ურთულეს პრობლემებზე შეფასების შემდეგ წიგნი წარმოდგენილია მოგზაურის მთავრადიდეებითაა.

აქვე ავტორი თითქმის არსად დღაცაღობს თავის გეგმს. მოგზაურის მთავრადიდეებში (რობილიც ეძება იტალიას, თურქეთს, ინგლისს თუ საფრანგეთს) იგი მოგვითხრობს მიმოსვლისა და საერთოდ კომუნიკაციების ძეგლებზე, ძველი, ახალი და უახლესი ხელოვნების ძეგლებზე, ქალაქებსა და სოფლებზე, ფაბრიკა-ქარხნებზე, კლასობრივ-პოლიტიკურ ბრძოლებსა თუ სახელმწიფოებრივი მმართველობის აპარატზე და საყურადღებოა, რომ ავტორი ყველგან გვეგვიტანება სოციალიზმად, ეკონომიკტად. იგი სწორედ ამ ასპექტებში წარმოდგენს მსჯელობის საგანად აღებული ყოველ მოვლენას.

მაგალითად, ნარკვევებში „ფრანგულ მიწაზე“, და „ინგლისური მთავრადიდეები“, იგი მოგვითხრობს უპირატესად მრეწველობის, აგრარულ ურთიერთობათა, საერთოდ სასოფლოებრივი მატერიალური წარმოების, გაცვლის, ავტორობის, საკრედიტო და წესებულებათა, ბირჟების, პოლიტიკური პარტიების შესახებ. მეტად საინტერესო პარაგრაფებია: პრეზიდენტის არჩევნები, ამერიკანა-სა-ცა და ანტიამერიკანიზმი, ეკონომიკა, ეკონომიკური პოლიტიკა, ეკონომიკური დოქტრინები, ინდიკატური გვეგვიტანება და სხვ.

სპეციალური აღნიშვნის ღირსია ავტორის პირადი კონტაქტები, შეხვედრები, საურები, მიმოწერა სასოფლოებრივი გამოჩენილ მეცნიერთან, სახელმწიფოებრივ და პოლიტიკურ მოღვაწეებთან, უცხოეთში მცხოვრებ თანამემამულეებთან.

ნაშრომში ავტორი ყველგან ეძება ძველი თუ ახალი ქართული კულტურის კვალს. ამ მხრივ ნიშანდობლივია პარაგრაფი „კოლხეთი და არგონავტები ბირმინგემის უნივერსიტეტში“, ანდა კალიფორნიიდან (აშშ) მიღებული ლონდონელი პროფესორის დ. ლანგის წერილის ნაწყობი.

.....ჩვენ ვიწყებთ ამ წლის მუშაობას კალიფორნიის უნივერსიტეტში, რათა აქ ჩამოვყავლინოთ ქართული გამოკვლევების ცენტრი; — აუე რომ, ქართველ სასოფლოებრიობას შეუძლია იცოდეს, რომ ღონეს არ ვსოფავთ, რათა ქართული კულტურა განვიგრძოს ატლანტიკის ორსავე მხარეს და ახლა კი წყნარი ოკეანის ნაპირებზეცადა.

ან კიდევ შეხვედრები და საუბარი პარიზში მცხოვრებ ქართველებთან. მაგალითად, ქ-ნ ნინო სალიასთან და პროფ. კალისტრატე სალიასთან — ქართველოლოგიურ-კავკასიოლოგიური ჟურნალის „Bedi Kartlisa“-ს რედაქტორ-გამომცემლებთან.

გტიუდების მეორე ტომი იხსნება სოციალიზმით VI მსოფლიო კონგრესის მუშაობის ძირითადი მომენტებით

გამუშეებით. ავტორი აქაც დამაჯერებლად უჩვენებს, რა უნდა ქუხუხილი სოციალიზმის წინააღმდეგ გამოსული მარქსისტებისა, განსაკუთრებით სამჭოურ, სოციალიზმთა პოციციების საფუძვლიანობასა და სამართლიანობას.

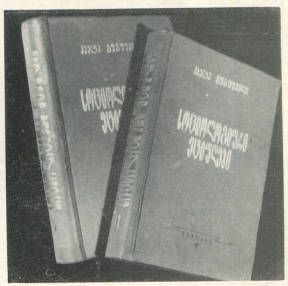
პროფ. პ. გუგუშვილი წერს: „სოციალიტურ ქვეყნებში სოციალიზმის სწრაფი და ფართო განვითარების შესახებ მეცხვერდებლად მარქსისტ სოციალიზმის გამოხატობი. პირველად სხდომასზე მოსწინელი საბჭოთა დელეგაციის მეთაურის აკად. პ. ნ. ფედოსევის მოხსენებით — „მშვიდობის სტრატეგია ატომურ ეპოქაში“, — როგორც ერთ-ნაად აღინიშნა თვით კონგრესის მუშაობის და პრესის ფურცლებზეცადა, სოციალიზმთა VI მსოფლიო კონგრესზე დაიწყო დისკუსია აგრესიული ომების შესახებ, რომლებ-სავეწამოებში იმპერიალიტური ძალები.

აკად. პ. ნ. ფედოსევა მისხსენების დასაწყისშივე განაცხადა, რომ მსოფლიო გლობალიზური სამშინოების წინა-შე დგას და ასეთ ვითარებაში მშვიდობის სოციალიზმურ პრობლემას პირველხარისხიანი მნიშვნელობა ენიჭება. მარქსისტული სოციალიზმის დიდი დამახებრება ისაა, რომ სასოფლოებრივი განვითარების თანამედროვე სტადიაზე მან ახსნა სამხედრო შეტაკებათა არა მხოლოდ სიღრმისეული სოციალური მიზეზები, არამედ დაგვიანა იმის თაიდან აცილების სოციალური ძალებიც“ (ტ. II, გვ. 37).

ასევე საყურადღებოა საბჭოთა სოციალიზმური ასოციაციების პრესულიტის პროფ. გ. ოსიპოვის და სხვა მარქსისტ-სოციალიზმთა მოხსენებები და გამოსვლები.

ავტორი დასაუთებულად აკრიტიკებს თანამედროვე ბურჟუაზიული სოციალიზმის უახლეს აბოლიტეტურ თეორიას, როგორცაა, მაგალითად, აერთიანი ინტელექტუალური სასოფლოების“, „საყოველთაო კეთილდღეობის სახალხო კაპიტალიზმი“, კონკრეტუროცისა და სხვ., რომელთა წარმომადგენლები თავიანთი იდეების პოპულარიზაციას ეწეოდნენ კონგრესზე.

პ. გუგუშვილი დეტალურად იხილავს უახლეს ბურჟუაზიული სოციალიზმში დამკვიდრებული კონკრეტული ემპირიული კვლევა-ძიების მეთოდებს. სოციალურ მოვლენათა შესწავლისათვის მასალის მოპოვების გაერცლებულ ხერხებს: ანკეტებისა და ინტერვიუს გამოყენების სხვადასხვა წესს, რომელთა ცოდნა და კრიტიკული გამოყენება საჭიროა საბჭოთა სოციალიზმისათვის.







ავტორი წერს, რომ „დასავლურმა სოციოლოგიამ ბევრი რამ გააკეთა გამოკვლევის მეთოდების შემუშავებისათვის. ამასთანავე, ცხადია, რომ ბურჟუაზიული სოციოლოგები, როგორც სოციალური ინჟინერები, უმრავლეს შემთხვევაში ასრულებენ თავიანთ სახელმწიფოს, მონოპოლიტიკას, კორპორაციების, მსხვილი ფირმების დავალებებს, რომელთა მიზანია გარკვეული პრაქტიკული შედეგების მიღწევა: მოგების გადღობვა, პრესტიჟის ამაღლება, გაუღლის მოპოვნება და განმტკიცება. ამიტომ სოციოლოგების მიერ მიცემული რეკომენდაციები დაწერილობით შესწავლილ და გათვალისწინებულ მოვლებთან უსტკ ანალიზსა და განხილვებთან უნდა ემყარებოდეს“.

ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ „როგორც არ უნდა იყოს, დასავლურმა სოციოლოგიამ გარკვეულ წარმატებებს მიიღწია სოციოლოგიური მუშაობის, კერძოდ, ტექნიკური მხარის, სახელმძღვანელო, გამოსაკითხი ანექტების (კითხვათაგან) შედგენის სისრულასა და სიზუსტის თვალსაზრისით, ისინი მოწადინებულნი არიან მაქსიმალურად ამომ შემკვეთობის (სახელმწიფოს, კორპორაციის), იუველიერის (კაპიტალისტის) მიზნებშით დაობნაობის გამოკვლევას ტექნიკური დეტალები და წარადინონ პრაქტიკული შედეგების მხრე მოგებთან რეკომენდაციები, როგორც განათლებმა სოციოლოგიურ გაწვეული დანახარჯებისა.

VI კონგრესზე ბურჟუაზიული სოციოლოგები ენერჯურალად ცდილობდნენ ამასთანავე განემტკიცებინათ... ინტეგრალური სოციოლოგიის შექმნის იდეაც, — ისეთი სოციოლოგია, რომელიც ერთივად მისაღები იქნება ბურჟუაზიული და სოციალისტური ქვეყნებისათვის. მაგრამ საქმე ისაა, რომ კონგრესული (ემპირიული) სოციოლოგიის დარგში გამოსაყენებელი ტექნიკური ხერხებისა და მეთოდების ზოგიერთი ერთიანობა სრულყოფილად არ იძლევა საფუძვლს თეორიული და მეთოდოლოგიური ერთიანობისა. ასეთი უთითებო შედეგების, ანუ უთითებონტეგრაციის მიზანია, ცხადია, ისაა, რაია გაიტკეპნის მარქსისტულ სოციოლოგიამ ბურჟუაზიული იდეოლოგიის შეღწევის გზებით, რაც, ამასთანავე, სრულყოფილად არ ნიშნავს ატანის-განხილვისა და ანტიკომუნისტის აშკარად მებრძოლ მათია შემოტყობის შედეგებს“ (ტ. II, გვ. 23).

ამასთანავე, საჭიროა ხაზი გაესვას, რომ არსებითად გამოირიცხვლია მარქსისტულ და ბურჟუაზიულ სოციოლოგიათ შორის კონფერენციაც. აქ მეთოდოლოგიური, გნოსტოლოგიური, იდეურ-პოლიტიკური საკითხებში ყველაგან საქმე გვექვს შეურყიველ ბრძოლასთან და არა რაღაც „მოლიონი“ მსოფლიო სოციოლოგიური სინტეზის“ ჩამოყალიბების პროცესთან, როგორც ეს წარმოდგინია ზოგიერთ ბურჟუაზიულ სოციოლოგს (იქვე, გვ. 26).

საქმე ისაა, რომ, როგორც ვ. ი. ლინინი წერს, „...სოციოლოგიური იდეოლოგიის ყოველი გვერდი და მკვარე, მისგან ყოველგვარი ჩამოშორება იმავე დროს ნიშნავს ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გაძლიერებას“.

ფრიალ დასურდალბობა გამოკვლევებში „მოცალობის სოციოლოგიისათვის“ (გვ. 52-66) და კარლ მარქსის „კაპიტალის“ შესახებ (გვ. 67-100). შეუვლებელი ინტერესით იკითხება „საყოფალოა ენის სოციოლოგიური ასპექტები“ (გვ. 101-123), სადაც ავტორი მიდის საუბრალებობ დასკვნამდე: „ერთი საყოფალოთად გაერეგლებული მსოფლიო ენა, რისი საჭიროებაც სულ უფრო გაიზრდებოდა, ცხადია, არავითარ შემთხვევაში არ განითრცავს ნაციონალურ ენებს, რომელთა არსებობა და განვითარება საერთოდ კაცობრიობის ცივილიზაციის ევოლუციის კვალდაკვალ წვაა.

ყოველ ხალხს (ერს) ექნება თავისი ნაციონალური სალაპარაკო და ლიტერატურული ენა და ადამიანს თავისი

ვისი საკუთარი დედაენის გარდა ეცოდინება... საქმე, ველათო ლიტერატურული და სალაპარაკო ენა, როგორც ყველა სხვა ქვეყნის (მოდგმის, წარმოსაულობის) ადამიანთან, პლანეტის მიელ მოსახლეობასთან ურთიერთობის (общения) ყველას მიერ აღიარებული საშუალება. ყველა ნაციონალური ენითადა ლიტერატურა და სხვ. ითარგმნება უმთავრესად ერთ ენაზე — საყოფალოთა ენაზე“ (ტ. II, გვ. 123).

მთორგ ტომის მთორგ წაწილში თითქმის მთლიანად ქართველოლოგიური პრობლემა გახილული: ქართული ბჭადვითი სიტყვა, ქართული პოლიტიკა (შრივტი), ქართული სოციალურ-ეკონომიკური ტერმინოლოგია.

ავტორი ახლებურად აშუქებს ილია ჭავჭავაძისა და ვაჟა-ფშაველას სოციოლოგიურ შეხედულებათა ზოგიერთ დიდმნიშვნელოვან მხარეს.

ქართული დემოკრატიის ფუძემდებლური ნაშრომის „საქართველოს მოსახლეობა 160 (1800-1959) წლის მანძილზე“, სადაც ღრმა მეცნიერული ანალიზის მიორეებით გაშუქებულია ქართული ხალხის რაოდენობრივი განვითარების სამხები, ეს ისეთი გამოკვლევაა, რომელიც ქართველი ერის ყოველმა მოჭირანახულემ დიდის გულმოდგინებით უნდა წაიკითხოს.

დასრულებულია „შოთა რუსთაველის მსოფლმხედველობისათვის“ მოკლედ, მაგრამ ახალი ხილვითაა განათებული ერუსთაველის საზოგადოების ზოგიერთი მნიშვნელოვანი მხარე.

მთორგ ტომი თავდება ნაშრომით: „ახალგაზრდობის სოციოლოგიის საკითხები“. არსებითად ეს არის მასობრივი ანექტური გამოკითხვის (10 000 ანექტა, 200 000 პასუხი!) საფუძველზე დაწერილი პირველი ქართული სოციოლოგიური გამოკვლევა. რაოდენობრივი მონაცემები დამუშავებულია ელექტროკომპიუტერული მანქანით. ამასთანავე ეს არის პირველი მონორაფიული ნაშრომი საქართველოს ახალგაზრდობის (სახელმძღვანელო, საშუალო სასწავლებლო უკანასკნელი სამის კლასის მოწაფეების) მისწავლებათა, ზრახვათა და ფიქრების, ე. ი. პროგნოზების მეცნიერული შესწავლის დარგში.

ეს პროგნოზები მთ უფრო მნიშვნელოვანია, რომ ისინი უმთავრესად შეეხება კომუნისტური საზოგადოების მშენებლობის ახალი ადამიანის აღზრდის ისეთ დიდმნიშვნელოვან მხარეს, როგორცაა პროფესიული ორიენტაციისა და, მასთანადავე, პროფესიული (სპეციალური) განათლების საკითხი, რაც თანამედროვე ინდუსტრიული და მობილური საზოგადოების თვალსაზრისით, სწავლისადაც საყოფალოთა მისწავლების ასპექტში, ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სახელმწიფოებრივი-პოლიტიკური ხასიათის საკითხია.

აქვე გაშუქებულია საერთოდ თანამედროვე ახალგაზრდობის სოციოლოგიის ისეთი საკითხები, როგორცაა ახალგაზრდობის როლი და ადგილი მოსახლეობის ასაკობრივ სტრუქტურაში, აქსელერაციის პრობლემა, ურბანოზაციის და სოფლიან და ქალაქსაქვე მისწავლების, სოფლისა და ქალაქის დაახლოების, ძველ და ახალ თაობათა ურთიერთობის, ოჯახის, ქორწინების, ძველი და ახალი წმენკეულების, თავისუფალი დროის (მოცალობის) და სხვა მოვლენები.

იხილავს რა ამ საკითხთა შესწავლის შედეგად ჩვენს სინამდვილეში გამოვლილ უსწავრეს საკმაოდ წინააღმდეგობრულ, მაგრამ სოფლიოდ ყოველთვის სიმდიდრე და ოპტიმისტური მოვლენების უნდა გვესკოდებას, პ. გუგუშვილი ასკვნის: „ყოველთვის უნდა გვესკოდებას, რომ ჩვენმა ახალ-მა თაობამ, გარდა საერთოდ ყმაწვილობის, ახალგაზრდობის ზოგადი ღრმა განცდებისა, ჩვენთან ერთად განიცადა



არა მარტო ის დიდი ისტორიული მოვლენები, რომლებიც მოხდა და მიმდინარეობს საერთოდ სასოფალოებრივ-მატერიალური წარმოების სფეროში, არამედ აგრეთვე არანაკლებ დიდი იდეურ-პოლიტიკური და მორალური ძვრებებიც, რომლებიც ჩვენი სასოფალოებრივი ცხოვრების ძირეული ცნებებისა და კატეგორიების ერთ ნაწილში მოხდა.

„სოფიერთ ჩვენთანგან ის უკვირს, რაც ხდება ახალგაზრდათაში, სოფიერთს კიდევ ის, რაც არ ხდება.“

ხანგრძლივმა სისტემატურმა დაკვირვებამ საბოლოოდ დამარწმუნა, რომ ჩვენი, კერძოდ, ქართველი ახალგაზრდაობის უდიდესი უმრავლესობა, მიუხედავად სხეებელი დიდი სიღრმისეული ძვრების (რასაც შეუძლებელი იყო ყმაწვილთა რიცხობრივად უმნიშვნელო ნაწილში მაინც მორალური დიასტატიკის თავისებური მოვლენები არ გამოეყვია), მტკიცედ და უმნიშვნელ ინარჩუნებს და აეთიკურებს ქართველი ერის უდიდესი სიკეთით აღვსილი მონოლითურობის დიდებულ ტრადიციას და სავსებით ნორმალური თაობათაშორისი და შინაგანი წინააღმდეგობის ვითარებაში, მამებთან ერთად, მთელი ენერჯით იბრძვის უკეთესი მომავლისაკენ მისწრაფებულ ძალთა კონსოლიდაციისათვის, კომუნისტური სასოფალოების აშენებისათვის“ (ტ. II, გვ. 460).

ვფიქრობთ, სრული საფუძველი არსებობს, დაეგთანხმით ჩვენი დღევანდელი ცხოვრების მეცნიერული ანალიზის გზით მივღებულ ამ დასკვნას.

პროფ. ბ. გუგუშვილის საფუძველი ტომების მიმართ გვაქვს რამდენიმე შენიშვნაც:

1. უსეტხი არ უნდა იყოს დებულება „სასოფალოებრივ-

ეკონომიური ფორმაცია“. „ეკონომიკური სტრუქტურა“, „წარმოების წესი“, „სასოფალოებრივი ორგანიზმის“ არის კონკრეტულ, ვაკრეულ ისტორიულ პირობებში მატერიალურ წარმოებულურ ძალთა და წარმოებრივ ურთიერთობათა განსაზღვრული, სპეციფიკური ერთობლიობა“ (ტ. I, გვ. 9). ნამდვილად წარმოების წესია წარმოებულურ ძალთა და წარმოებრივ ურთიერთობათა ერთობლიობა. ხოლო „სასოფალოებრივი ორგანიზმი“ ან „ეკონომიკური სტრუქტურა“, ჩვენი აზრით, არ უნდა იყოს წარმოების წესის იდენტური ცნებები.

2. ზოგიერთ საკითხს ცოტა ადვილი აქვს დათმობილი, მაგალითად, ეკონომიკური დოქტრინები წარმოდგენილია ორ გვერდზე (იხ. ტ. I, გვ. 419-420), მაშინ როდესაც შეიძლებოდა ამ ფრიად საინტერესო საკითხზე უფრო ვრცელად ყოფილიყო წარმოდგენილი მასალაც და სათანადო შეჯამებაც. იგივე ითქვამს ინდიკატური გეგმიანობის შესახებაც (გვ. 420-423).

3. მართალია, მონორაფია „ახალგაზრდობის სოციოლოგიის საკითხები“ (ტომი II, გვ. 404-461) დიდი ინტერესით სავსეა, მაგრამ ეტყობა სასოციოლოგიური ეტიუდების II ტომის მოცულობის მეტისმეტი განსაზღვრულობის გამო, სოფიერთი საკითხი სქემატურადაა განხილული.

პროფ. ბ. გუგუშვილის „სოციოლოგიური ეტიუდები“ (I და II ტომები) საბჭოთა სოციოლოგიური ლიტერატურის მნიშვნელოვანი შენაძნინია. ამ შრომებით საკარგულში მტკიცედ საფუძველი ჩაეყარა ახალ მიმართულებას სასოფალოებრივ მეცნიერებაში.

ლამასად რეკონსტრუირებულ შენობაში დაიწყო თავისი ახალი, ამ მეთურამეტ სეზონი თბილისის ს. შაუმიანის სახელობის სახელმწიფო დამატულმა თეატრმა. შემოქმედებითმა კოლექტივმა შეიმთხვე ჩაიხარა სრულად განახლებული, კეთილმოწყობილი შენობა.

— ახლა უკვე ყველა პირობა გააჩნია ჩვენს თეატრს ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობისათვის, — თქვა დირექტორის მოადგილემ ბაადრ კალანდაძემ, — მხარაგებს ის გარემოება, რომ ამ თეატრში ჩვეი მუშაობის დაწყება შენობის რეკონსტრუქციის დამთავრებას დაემთხვა. ცხადად ვგრძნობ მთელი დასის მონაღობას — რაც შეიძლება ღირსეული მიღწევებით აღნიშნოს ახალი სეზონი. გასტროლები, რომელსაც თეატრის სამი წლის განმავლობაში ატარებდა რესპუბლიკის ქალაქებსა და სოფლებში, მართლაც დიდი გამოცდილების მომტანი აღმოჩნდა,

# ს ო მ ხ ე რ ი თ ე ა ტ რ ი ს ა ხ ა ლ ი ს ე ზ ო ნ ი

მაგრამ ადვილი წარმოსადგენია, რომ საკუთარი ბინა, და ისიც ესოდენ კეთილმოწყობილი, გაცილებით უკეთეს შესაძლებლობებს იძლევა ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობისათვის.

ჯერ მარტო რეპერტუარის მიხედ-

ვით თუ ვიმსჯელებთ, თეატრი მრავალ საინტერესო სპექტაკლს პირდება მაყურებელს. აი ისიც: ა. პაპაიანის „უმადური სიძე“ და „ღიას, სამყარო გადაბრუნდა“, ა. შირვანზადეს რომანის „ნამუსის“ ინსცენირება, ა. კასანის „ხეები ზეწყურად კედებიან“, მიტროფიანის „გაქურდვა შუალაში...“

სსრ კავშირის შექმნის 50 წლისათვის მიეძღვნება ა. გეჟაძის „პაემანი ცაში“, ჩ. აიტმატაოვის „ჩემო ალვის ხეო“, თ. ჭილაძის „მოულოდნელი სტუმარი“, ბ. სვირანიანის „ზალადა შუმიანზე“.

შემთხვევითი არ არის, რომ განახლებულ შენობაში პირველად 27 მარტს, თეატრის საერთაშორისო დღეს, აიხადა ფარდა; იმ დღეს განსაკუთრებით დღეადგინდ მაყურებლებიცა და სცენის ოსტატებიც, რეკონსტრუქტორებიცა და თეატრის ხელმძღვანელებიც...

სპექტაკლის დაწყებამდე გაიზარ-



სცენა სპექტაკლიდან „მშვენიერი არა“.

თა საზეიმო ცერემონიალი, მსურვალე მილოცვები, მისალმებები, სიგელების გადაცემა... ყველაფერი ისეა, როგორც ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე ასეთ დროს. მაღლიერების გრანობით აღინიშნა ყველა იმათგანის ღვაწლი, რომლებმაც აქტიური მონაწილეობა მიიღეს შენობის რეკონსტრუქციაში: საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს თეატრალურ-სამონტაჟო და სამშენებლო-სამშენებლო სამმართველოს უფროსი ლ. ორახელაშვილი, არქიტექტორი ს. მერაბიშვილი, სამუშაოთა მწარმოებელი ბ. ბოჭორიშვილი, ელექტროგანათების სამუშაოთა შემსრულებელი გ. ბაკურაძე, მექანიზატორი დ. გიორსელიძე, რადიოფიკატორი გ. ჯაუტაშვილი.

დამსწრე საზოგადოებას შესაძლებლობა მიეცა სპექტაკლის დაწყებამდე თავად დარწმუნებულიყო მათ მიერ ჩატარებული სამუშაოს სრულფასოვნებაში. თანამედროვედ, სადად და მომზიბვლელად გამოიყურება თეატრის შესასვლელი, რომელსაც ფართო და ნათელ ფოიეში შევყავართ. შესასვლელის პირდაპირ ყურადღებას იპყრობს ა. ჯაფარიძის მიერ შესრულებული ჭედური ბრელიეფი, რომლის კომპოზიციაც უძველესი თქმულებებისა და ლეგენდების შინაარსზეა აგებული. მთელი შენობის ინტერიერი ისეთი სპეცია-

„მშვენიერი არა“. არა — ს. სოსიანი, არას დედა—ე. სტეპანიანი





# ქართული სიბეზიანი კვარცხეტის ისტორიდან\*

გიორგი თაქთაქიშვილი

ღური მასალითაა მოპირკეთებული, რე მელიც სათანადოდ უწყობს ხელს აყსტიკას. მაცურებელთა დარბაზის გარე დერეფნებში მცირეოდენი ხმაურიც კი იხშობა, ხოლო მაცურებელთა დარბაზში დაწმენდილად და მკაფიოდ აღწევს ხმა სცენიდან. თავის შრივ, ადგილი ყველგან რადიოფიცირებულთა და მაცურებელს საშუალება ეძლევა მისთვის გასაგებ ენაზე მოისმინოს სპექტაკლი. რაც შეეხება სცენას, ახლა მას უკვე ყოველგვარი ტექნიკური აღჭურვილობა გააჩნია მოქმედებათა დინამიური ცვლისათვის. მთელი სცენა მექანიზებულია და განტვირთული ზედმეტი დეტალებითაა. შემოქმედებით კოლექტივს უკვე საკამოდ გააჩნია სარეპეტიციო, საგრიმიორო, საგარდერობო, საბუტაფორით და სხვა აუცილებელი ოთახები.

და აი, პირველი პრემიერაც — „შვენიერი არა“ — ნაირი ზარბაზნის ისტორიულ-მითოლოგიური ტრაგედია. პიესის დადგმა განახორციელა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა გ. გრიგორიანმა, მხატვარია საქართველოსა და სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე რ. ნალბანდიანი, მუსიკალური გაფორმება ეკუთვნის ა. ასატრიანს, ქორეოგრაფია — მ. ოვსეპიანს.

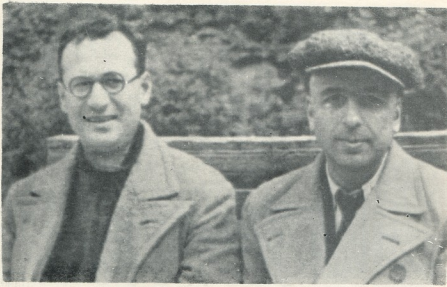
ურარტუს მეფის — არას იერსახე შექმნა მსახიობმა ს. სოსიანმა. სპექტაკლში მონაწილეობას იღებენ საქართველოსა და სომხეთის სსრ სახალხო არტისტები. ამირბეკიანი, საქართველოსა და სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტები ე. სტეპანიანი და ს. შეკოიანი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები ა. კარდაჯიანი, ნ. ეგვიზარიანი, რ. სიმონიანი, საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკი ე. ჩოფიკიანი, მსახიობები ლ. ოვანესიანი, რ. აგაჯანიანი და სხვები.

სახელმწიფო კვარტეტი ვერ შეიზღუდებოდა წელიწადში მხოლოდ ორი-სამი კონცერტის გამართვით, საჭირო იყო კონცერტების ციკლის მომზადება. ახალ შემადგენლობას უნდა ჩაეტარებინა უფრო ინტენსიური მუშაობა. კვარტეტის წევრები იყვნენ — ს. ბუზროდნი — I ვიოლინო და ანსამბლის ხელმძღვანელი, მ. შუგული — II ვიოლინო, ძალზე ნიჭიერი მუსიკოსი, იგი დიდს, ლამაზსა და ღრმად გამომოსახველ ბეგეას ფლობდა. ამავე დროს თავშეკავებული, გონიერი და კეთილმოსურნე ადამიანი იყო, ეს თვისებები ძალზე მნიშვნელოვანია ასეთი კოლექტივისათვის. ალტისტი და ვიოლონჩელისტი აბი შევცილიანი — ამ პულტეტიან კვლავ ლ. იაშვილი და გ. თაქთაქიშვილი დარჩნენ.

1929-1930 წლების სეზონისათვის (ძირითადად მისი II ნახევარი იგულისხმება) დაგეგმეთ ფართო პროგრამა ოთხი კონცერტისათვის. კვარტეტს უნდა შეესრულებინა მოცარტის, ბეთოვენის, გრიგის, რაველის, დებიუსის, ჩაიკოვსკის, გლაზუნოვის ნაწარმოებები, შუმანის საფორტეპიანო კვინტეტი, პოპოფიევის სექსტეტი და სხვა პიესები. პირველ კონცერტზე უნდა შევესრულებინა მხოლოდ საკვარტეტო ნაწარმოებები, შემდეგ კი პროგრამაში სხვა სახის კამერულ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებებიც უნდა შევეტანა — საფორტეპიანო კვინტეტი, სექსტეტი, განზრახული იყო ცალკეული შემსრულებლების — ვოკალისტების: ა. დანელიანის, ე. ვრონსკის, პიანისტი ქალის ანასტასია ვირსალაძის მოწვევა.

\* დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1971 წ.





კომპოზიტორები შ. თაქთაქიშვილი (მარცხნივ) და შ. ახმედიშვილი.

წინასწარ გამოქვეყნებული აფიშა დიდი პასუხისმგებლობის წინაშე გვაყენებს.

კვარტეტის მიერ დასასრული ამოცანა ძალზე რთული იყო: მთელ ვადაში უნდა მოგვემზადებინა რამდენიმე პროგრამა, რაც გაუჭირდებოდა გაცილებით უფრო გამოცდილსა და შეწყობილ კოლექტივსაც კი. ჩვენ არსებითად ახალ კვარტეტს ვაყალიბებდით, რადგან ორი შემსრულებლის შეცვლა, ე. ი. კოლექტივის ნახევრის განახლება, ახალი ანსამბლის შექმნას უდრის.

ამაში კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა პრაქტიკამ. მიუხედავად ამისა, ანსამბლი განსაკუთრებული მონდომებით შეუდგა მუშაობას და ძირითადად განახორციელა კიდევ დასასრული გემგები.

პირველი კონცერტი დანიშნულ დღეს, ე. ი. 27 მარტს შედგა. პროგრამაში შევიდა გათვალისწინებული ნაწარმოებები: მოცარტის (რე-მინორი), ბეთოვენის (სოლ-მაჟორი) და გრიგის (სოლ-მინორი) კვარტეტები.

მეორე კონცერტიც დანიშნულ დღეს, ე. ი. 9 აპრილს ჩატარდა, თუმცა პროგრამამ გარკვეული ცვლილებები განიცადა: შესრულდა შუმანის (ლა-მინორი) და გლუზნერის მე-4 კვარტეტი. გარდა ამისა, კონცერტში მონაწილეობდნენ ე. გროსიცი და ა. დანელიანი. ისინი ასრულებდნენ შუმანის და გლუზნერის ვოკალურ ნაწარმოებებს.

მესამე კონცერტი შედგა 19 მაისს. აქედრდა ბეთოვენის მეორე კვარტეტი და რაველის კვარტეტი. ამ საღამოზეც გამოდიოდა დანელიანი. იგი მღეროდა დებიუსის, რაველისა და შოსონის ნაწარმოებებს.

ამ სეზონში კვარტეტს მეტი აღარ გაუმართავს დამოუკიდებელი კონცერტი. იგი მონაწილეობდა შერეულ კონცერტებში, სადაც სრულდებოდა პროგრამით გათვალისწინებული სხვა ნაწარმოებები. ამასაც გააჩნდა თავისი მიზეზები — საკონცერტო ციკლებისათვის დაგეგმილი პროგრამა უდავოდ გადატვირთული იყო, მისი ათვისებისათვის არ გვერნდა სათანადო დრო, მოკლებული ვიყავით მყარ მატერიალურ ბაზას. ამიტომაც ანსამბლისთვის სხვადასხვა ადგილებში ვატარებდით რეპერტიციებს და ა. შ.

მაგარი კვარტეტის გეგმების შეცვლა ძირითადად განაპირობა კომპოზიტორ შალვა თაქთაქიშვილის ახალმა კვარტეტმა.

როგორც უკვე აღვნიშნულ, კვარტეტის მოღვაწეობის მთავარი ამოცანა იყო ზრუნვა ეროვნული რეპერტუარის შექმნაზე. კომპოზიტორებს ვთხოვდით დაეწერათ ჩვენთვის საკვარტეტო ნაწარმოები. პირველი შ. თაქთაქიშვილი გამოიხატა მზადება ამ წინადადებას. აღსანიშნავია, რომ იგი კვარტეტის ყოფილი წევრი იყო.

შ. თაქთაქიშვილის კვარტეტი იქმნებოდა ანსამბლთან მჭიდრო შემოქმედებით ურთიერთობაში. უკვე 1930 წელს ჩვენ ხელთ გვექონდა პირველი ქართული კვარტეტი.

ასევე აღვნიშნებ მუშაობამ იმდენად გავიტაცა, რომ დროებით გადავეწყობე სხვა ნაწარმოებებზე მუშაობის ვადა. ეს გასაკვირბაცაა — იბადებოდა ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ახალი განი და ჩვენც ამ მნიშვნელოვანი დატეტის მონაწილე ვიყავით.

ნაწარმოებმა გავიტაცა უშუალო, წრფელი მუსიკით, რომელიც გამსჭვალული იყო მღელვარე ლირიზმითა და მკაფიო ეროვნული კოლორიტით.

პირველი ნაწილის (Allegro molto) თემატურ საფუძველს წარმოადგენს ხალხური სიმღერის „დელ-დე-დელას“ მუღოდა, რომელიც განვითარების პროცესში ინდამატოზიანის განიხილს, თანდათან იღებს მღელვარე, დაძაბულ ხასიათს. ეს თემა მდიდრდება პარზონიულად და პოლიფონიურად და ქმნის ამ ნაწილის ძირითად განწყობილებას. ავტორი მრავალგვარად იყენებს თითოეული ინსტრუმენტის შესაძლებლობებს.

<b>ЗАЛ ГОСКОНСЕРВАТОРИИ</b>			
В четверг 27 марта, в субботу 9 и 23 апреля и 7 мая			
<b>ЧЕТЫРЕ КОНЦЕРТА</b>			
<b>ГОСУДАРСТВЕННОГО</b>			
<b>КВАРТЕТА ГРУЗИИ</b>			
при Госконсерватории			
С. Безродный, в. М. ШИДЛИШВИЛИ, Д. МАШИЛИНИ, Г. ТАТАКЧИШВИЛИ			
Ю. М. ПИКАДЕИ, В. А. ДАНИЛИДИ, Ю. М. Т. ТАК-СТЕПАНОВИ, И. Р. Б. БЕЛЕНЦЕВА, В. В. А. Б. БЕЛЕНЦЕВА, И. Р. Б. БЕЛЕНЦЕВА			
ПРОГРАММА ПРЕДЛОЖИЛ С. И. Безродный			
Программа 1-й концерта	Программа 2-й концерта	Программа 3-й концерта	Программа 4-й концерта
1. Моцарт	1. Моцарт	1. Моцарт	1. Моцарт
2. Глинка	2. Глинка	2. Глинка	2. Глинка
3. Шопен	3. Шопен	3. Шопен	3. Шопен
4. Шуман	4. Шуман	4. Шуман	4. Шуман
5. Глинка	5. Глинка	5. Глинка	5. Глинка
6. Шопен	6. Шопен	6. Шопен	6. Шопен
7. Шуман	7. Шуман	7. Шуман	7. Шуман
8. Шуман	8. Шуман	8. Шуман	8. Шуман
9. Шуман	9. Шуман	9. Шуман	9. Шуман
10. Шуман	10. Шуман	10. Шуман	10. Шуман
11. Шуман	11. Шуман	11. Шуман	11. Шуман
12. Шуман	12. Шуман	12. Шуман	12. Шуман
13. Шуман	13. Шуман	13. Шуман	13. Шуман
14. Шуман	14. Шуман	14. Шуман	14. Шуман
15. Шуман	15. Шуман	15. Шуман	15. Шуман
16. Шуман	16. Шуман	16. Шуман	16. Шуман
17. Шуман	17. Шуман	17. Шуман	17. Шуман
18. Шуман	18. Шуман	18. Шуман	18. Шуман
19. Шуман	19. Шуман	19. Шуман	19. Шуман
20. Шуман	20. Шуман	20. Шуман	20. Шуман
21. Шуман	21. Шуман	21. Шуман	21. Шуман
22. Шуман	22. Шуман	22. Шуман	22. Шуман
23. Шуман	23. Шуман	23. Шуман	23. Шуман
24. Шуман	24. Шуман	24. Шуман	24. Шуман
25. Шуман	25. Шуман	25. Шуман	25. Шуман
26. Шуман	26. Шуман	26. Шуман	26. Шуман
27. Шуман	27. Шуман	27. Шуман	27. Шуман
28. Шуман	28. Шуман	28. Шуман	28. Шуман
29. Шуман	29. Шуман	29. Шуман	29. Шуман
30. Шуман	30. Шуман	30. Шуман	30. Шуман
31. Шуман	31. Шуман	31. Шуман	31. Шуман
32. Шуман	32. Шуман	32. Шуман	32. Шуман
33. Шуман	33. Шуман	33. Шуман	33. Шуман
34. Шуман	34. Шуман	34. Шуман	34. Шуман
35. Шуман	35. Шуман	35. Шуман	35. Шуман
36. Шуман	36. Шуман	36. Шуман	36. Шуман
37. Шуман	37. Шуман	37. Шуман	37. Шуман
38. Шуман	38. Шуман	38. Шуман	38. Шуман
39. Шуман	39. Шуман	39. Шуман	39. Шуман
40. Шуман	40. Шуман	40. Шуман	40. Шуман
41. Шуман	41. Шуман	41. Шуман	41. Шуман
42. Шуман	42. Шуман	42. Шуман	42. Шуман
43. Шуман	43. Шуман	43. Шуман	43. Шуман
44. Шуман	44. Шуман	44. Шуман	44. Шуман
45. Шуман	45. Шуман	45. Шуман	45. Шуман
46. Шуман	46. Шуман	46. Шуман	46. Шуман
47. Шуман	47. Шуман	47. Шуман	47. Шуман
48. Шуман	48. Шуман	48. Шуман	48. Шуман
49. Шуман	49. Шуман	49. Шуман	49. Шуман
50. Шуман	50. Шуман	50. Шуман	50. Шуман

Начало в 9 час. 00.

მეორე ნაწილში (Adagio) დიდი გამომსახველობით ფუნქცია აკისრია ალტს. თვალსაჩინოდ არის გამოყენებული ინსტრუმენტის „ალტური“ რეგისტრები. ავტორმა შექმნა სვედის გამომსახველი ღრმისინარისანი ტილო. გამოვლენილია ამ ინსტრუმენტის არსი, მისი საიდუმლოება, მთელ ნაწილში იღვრება ფართო, მფარავი მელოდია (მე, როგორც ყოველწილისტს, ძალიან მიხილდა ეს პარტია ჩელოსთვის ყოფილიყო განკუთვნილი, მაგრამ კარგად ვერმოდო მის „ალტურ“ ბუნებას და ამიტომაც სიტყვა არ მოიტყაშა მისთვის).

ძალზე თავისებურად და საინტერესოდ გამოიყენა კომპოზიტორმა ხალხური სიმღერა „ნეტავი, გოგო, მე და შენ“. სკერცოზული ეპიზოდები აგებულია მღერადი ხალხური ხასიათის მუსიკალურ მასალაზე. მასში მოცემულია ხალხური ინსტრუმენტის იმიტაცია და მხნე მინამღერით დროებით წყვეტს ადაჟიოს. შემდეგ მოცემულია საორღანო პუნქტის რამდენიმე ტაქტი, რომელიც მოთხოვნას ჩელის სიმის გადანაცვლებას დოდან სიზე, რის შემდეგ კვლავ იწყება ადაჟიო.

შესამე ნაწილი (Presto) მსუბუქი, კვლევი ხასიათის ტრადიციული სკერცოა (ა, ხ, ა). თემატური მასალა აღმოცენებულია ხალხური სიმღერის „ცანგალა და გოგონას“ მასალაზე. ტრიონიც გამოყენებულია ხალხური სიმღერის მოტივები.

მეოთხე ნაწილი (Vivace) წინმსწრაფი, მედვარი ხასიათისაა. მასში კვლავ გატარებულია ხალხური სიმღერის თემა — „ნეტავი, გოგო, მე და შენ“, რომელიც ვარიაციულ სახეცვლილებას განიცდის და („meno mosso“-ს) ეპიზოდში ტრაგიკულ კულმინაციას აღწევს.

კლასიკურ ფორმაში დაწერილი პირველი ეროვნული ოთხნაწილიანი კვარტეტის საჩვენებლად კოლექტივი დიდხანს იმზადდებდა. ვედილობდით გვეპოვნა გამომსახველობის ისეთი საშუალებები, რომელნიც ზუსტად გადმოსემდნენ კომპოზიტორის ჩანაფიქრს. ავტორი არ გვზღუდავდა. მივაგნეთ საყრდენ მომენტებს, რომელთა შორის მთავარი იყო სიწრფელე. ჩვენს შესრულებაში განცდათა გადმოცემა ხდებოდა ყოველგვარი ხელოვნურობის გარეშე.

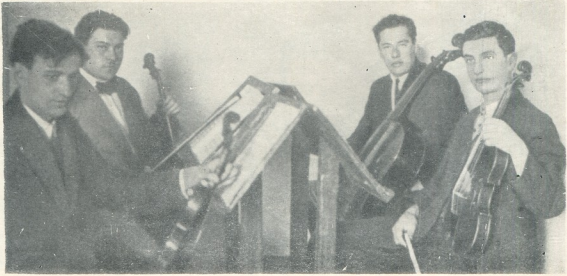
სასურველი გასაგები იყო ჭართელი მსმენელის ინტერესი საკვარტეტო ჯანრის ამ პირმოსაღამი. საზოგადოებამ დიდი კმაყოფილებით მიიღო იგი.

ავტორს წარმატება ხვდა წილად. წლების მანძილზე შ. თაქტაქიშვილის კვარტეტი ანსამბლის რეპერტუარში

<p>საქართველოს სახელმწიფო კონცერტი</p> <p>10 მაისი 1932 წ.</p>		<p>3-ი კვარტეტი</p> <p>10 მაისი 1932 წ.</p>	
<p>პროგრამა</p>			
<p>1. მ. სანაძე — კვარტეტი D-dur</p> <p>Allegretto Menuetto Adagio Allegro</p>		<p>1. მოცარტი — კვარტეტი D-dur</p> <p>Перерыв 3 минуты</p>	
<p>2. შ. თაქტაქიშვილი — კვარტეტი D-moll</p> <p>Allegro molto Adagio Scherzo Vivace</p>		<p>2. შ. ტაქტაქიშვილი — კვარტეტი D-moll</p>	
<p>2. ხალხური</p> <p>1. ი. შ. 3-ი კვარტეტი F-dur</p> <p>Molto moderato quasi lento. Allegro Lento, con molto sentimento Allegro non troppo ma con fuoco</p>		<p>2. ც. ფრანკი — კვარტეტი F-dur</p> <p>Исполняет квинтет:</p> <p>А. Д. Нирсаладзе (Виола) Л. Ступель (I скрипка) М. Дзидзишвили (I скрипка) Л. Шнейдер (Альта) Г. Тактакишвили (виолончель)</p>	
<p>შესრულეს კონცერტი:</p> <p>ა. დ. ვინსაძე (ვიოლა) ლ. სტუპელი (I ვიოლინი) მ. დზიჯიშვილი (II ვიოლინი) ლ. იაშვილი (ალტა) გ. თაქტაქიშვილი (ვიოლონჩელი)</p> <p>დასრულდა ხალ. 9 ნაწილი</p>		<p>Начало в 9 час. вечера</p>	
<p>საქართველოს სახელმწიფო კონცერტი № 1</p>		<p>საქართველოს სახელმწიფო კონცერტი № 1</p>	

იყო. ეს ნაწარმოები მიეკუთვნება ავტორის საუკეთესო ობუსებს და 30-იანი წლების ქართული კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშად არის აღიარებული. ამ ნაწარმოების მხატვრული ღირებულებით აიხსნება

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი 1929-31 წლებში, მარცხნიდან — ს. ბეზროდინი, გ. შუტკური, გ. თაქტაქიშვილი, ლ. იაშვილი.





ისიც, რომ იგი შევიდა საბჭოთა კვების საუკეთესო ანსამბლებში — რუსული, უკრაინული და სომხური კვარტეტების რეპერტუარში.

მოგვიანებით გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ წერდა: „ზოგიერთი ეროვნული ნაწარმოები, რომელთა შექმნის სტიმულიც საქართველოს კვარტეტის საკონცერტო მოღვაწეობაშია, ამჟამად შეტანილია სსრკ-ის საუკეთესო სიმებიანი კვარტეტების რეპერტუარში. ასეთია კომპოზიტორ შ. თაქთაქიშვილის ნაწარმოებები, რომლებსაც ასრულებენ გლახუნოვის, ვილომისა და კომიტასის სახელობის კვარტეტები“.

ეს ნაწარმოები მიქმდნა პირველი ქართული პროფესიული კვარტეტის მონაწილას და ორგანიზატორის პალიკო ბოკერიას სთვნებს, რომელიც ავტორის უახლოესი მეგობარი იყო.

კვარტეტის პარტიკურა მხოლოდ 1962 წელს გამოიცა. მალე ანსამბლის პორტფელში შეტანილ იქნა კომპოზიტორ შალვა აზმაიფარაშვილის „პატარა სუიტა“, რომელსაც სიმონოვნიები მოვკიდებდნენ. ამავე დროს ანსამბლი აგრძელებდა მუშაობას ადრე გათავალისწინებული გეგმის მიხედვით.

ასე მაგალითად: 1931 წელს სახელმწიფო კვარტეტის მოღვაწეობა იწყება ბრამსის კვარტეტის (ლა-მინორი), შუბერტის კვარტეტის (რე-მაჯორი) და შუმანის საფორტეპიანო კვარტეტის (მი-მინორი) შესრულებით. ფორტეპიანოს პარტიას შესანიშნავად ასრულებდა ანასტასია ვირსალაძე, რომელთანაც კვარტეტს შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა.

კონცერტი შედგა 10 მარტს, ხოლო 26 მარტს დაინიშნა მეორე კონცერტი ციკლიდან, რომლის პროგრამაში იყო — შ. თაქთაქიშვილის I კვარტეტი და მისი ასალი ნაწარმოები „დოკუკა“, აგრეთვე შ. აზმაიფარაშვილის სუიტა.

შ. აზმაიფარაშვილის სუიტის შესრულებისთანავე, კვარ-

ტეტი ხელახლა ამუშავებს ი. ტუსკიას და შ. ასლანიშვილის პატარა პიესებს. ახალ ნაწარმოებზე მუშაობდა შ. თაქთაქიშვილიც, შემდეგი იგი II კვარტეტის ურთერთობაში გახდა. ყოველივე ამან საშუალება მოგვცა 1931 წლის გაზაფხულზე გავვემართა კონცერტი, რომლის პროგრამაც მთლიანად ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისაგან შედგებოდა. ეს კონცერტი II აპრილს შედგა. I განყოფილებაში აქვრდა შ. თაქთაქიშვილის კვარტეტი (რე-მინორი) და მისივე „დოკუკა“. მეორე განყოფილებაში შესრულდა ი. ტუსკიას ანდანტე „ჩელას“ თემაზე, შ. ასლანიშვილის „ნანა“ და შ. აზმაიფარაშვილის „პატარა სუიტა“.

შ. აზმაიფარაშვილის სუიტა მტკიცედ დამკვიდრდა ანსამბლის რეპერტუარში. იგი ოთხი პიესისაგან შედგება. თითოეულის ხასიათს სათაური განსაზღვრავს. I — „მეზავრული“, II — „ღამე მთებში მწყემსებთან“, III — „სკერცო“ და IV — „საზანდრული“. ეს ორიგინალური ნაწარმოები, რომელშიც თავისებურად არის გამოყენებული ქალაქური ფოლკლორი, უფრო ზუსტად ძველი ბიბლიის ამუღების ინსტრუმენტული მუსიკა. სუიტაში საინტერესოდ არის მოყვებული ხალხური ინსტრუმენტების ელფრადობის იმიტაცია. ამ ხერხს შემდეგში ხშირად მიმართავენ მოდერნი თათბის კომპოზიტორები, სახელდობრ, სულხან ცინცაძე. განსაკუთრებული კოლორიტულობით ეღერს სუიტის უკანასკნელი ნაწილი, სადაც ვიოლინის arco-ს ახლავს ალტის pizzicato, რითაც საზოგადო არის გაღმაცემული თარის ხმოვანება.

ამ სუიტის ორი ნაწილი „ღამე მთაში მწყემსებთან“ (adagio) და „საზანდრული“ (Moderato) 1934 წელს გამოიცა მოსკოვში. სუიტა გამოყენებული იყო ერთ-ერთ ქართულ კინოფილმში სახელმწიფო კვარტეტის შესრულებით.

შ. ასლანიშვილის „ნანა“ (1926 წ.). წარმოადგენს

საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი. მარცხნიდან — ლ. სტუპელი, ლ. იაშვილი, ვ. შერბაჩოვი (ხელმძღვანელი), გ. ძიძიშვილი, გ. თაქთაქიშვილი.





ხალხური „ნანას“ გადამუშავებას. ფაქტად და მოხდენილად ანეიჯარებს ავტორი ამ სიმღერის მომხიბვლელ თემას. თუმცა, პირადად ჩემზე იკა რადენადმე მინორტურ მთაბედილებას ტოვებდა. ეს ნაწარმოები სმირად სრულდებოდა არა მარტო საქართველოს, არამედ სხვა მოკავშირე რესპუბლიკების კვარტეტთა მიერ.

„ჩელას“ თემაზე დაწერილი ი. ტუსკიას ანდანეტი 1925 წელს შეიქმნა. თავდაპირველად იგი კამერული ორკესტრისათვის იყო განკუთვნილი, შემდეგ კი გადამუშავდა კვარტეტისათვის.

ანდანეტი შექმნისთანავე ახალგაზრდა ქართველ მუსიკოსთა საზოგადოების სიმეზობლად ორკესტრმა შესრულა, იგი პირველში მოისმინა დიდმა რეჟისორმა კოტე მარჯაშვილმა, ძალიან მოეწონა, გაიციხა ავტორი და თეატრში თანამშრომლობა შესთავაზა. ასე დაიწყო ი. ტუსკიას ხანგრძლივი და ნაყოფიერი მოღვაწეობა რუსთაველის სახელობის თეატრში.

ბიესას შედგენილი დღეო მეგრული ხალხური სიმღერა „ჩელას“ მულედი, რომელიც ავტორმა ანდანეტში მრავალჯერ გაატარა. ეს ხეობა სმირად აქვთ გამოყენებული კლასიკოსებს, კვარტეტებსა და სხვა ჯანრებშიც (თუ არ ცვლიები, ვთხოვეთნ I კვარტეტის ძირითადი თემა 104-ჯერ მეორდება). ანდანეტში ძირითადად თემა მეტნაღლებად მნიშვნელოვან პარიოდება განიცადა. „ჩელას“ თემა მრავალჯერ მეორდება დიდი ტაქტი, გემოვნებითა და სინატივით, მაგრამ მსმენელი მას შეუხედელები ინტერესით ინტენს. იგი დროებით შეწყვეტდა მხოლოდ ბიესის შუა ნაწილში, სადაც მოცემულია ცოცხალი ხასიათის Piu mosso მარგამ ფაქიზი, სედაიანი განწყობა აქვე შენარჩუნებულა.

„ჩელა“ მიეკუთვნება კომპოზიტორ ი. ტუსკიას შემოქმედების საუკეთესო ნაწარმოებთა რიგს. იგი დიდხანს იყო კვარტეტის რეპერტუარში, თუმცა ავტორის სტუდენტობის წლებში შეიქმნა.

შ. თაქაიჭვილის „დოკუკა“ (1931 წ.). მოგვიანებით შევიდა მისავე II კვარტეტში (III ნაწილი), თუმცა იგი დამოუკიდებლადაც აღძრავდა ინტერესს. თემა გონებაშვილურად ეძღვრ ყოველ ინსტრუმენტში, მთელი ბიესა გამსჭვალულია ჯანსილი იუმორით.

ამრიგად, კვარტეტის წინა პერიოდი აღსანიშნავი იყო ქართული მაღალპროფესიული სამეგრულებო კოლექტივის ჩამოყალიბებით და ფართო რეპერტუარის ათვისებით (კლასიკოსებისა და თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებებიდან). სახელმწიფო კვარტეტის მოღვაწეობა კი მნიშვნელოვანია პირველი ქართული კვარტეტისა და, საზოგადოდ, პირველი ქართული საკვარტეტო ნაწარმოების შესრულების თვალსაზრისით. ერთნაწილი საკვარტეტო მუსიკის პროპაგანდა I ქართული სახელმწიფო კვარტეტის შემოქმედების ძირითადი მხარე იყო. კვარტეტის მონაწილეებს საიამონებას გვანიჭებდა იმის შეგნება, რომ ჩვენი მოღვაწეობის პერიოდში იქმნებოდა ქართული მუსიკის საკვარტეტო ჯანი.

საკვარტეტოს კვარტეტის მოღვაწეობას შეფასება მისცა ჟურნალმა „ტემმა“ (1931 წ. № 8). „სახელმწიფო კვარტეტმა მოწინარე წელს საგრძობლად გააფართოვა თავისი მოღვაწეობის არე. წმინდა მხატვრული მიღწევების (საერთო ბგერითი დისციპლინის განმატკიცება, ტრაქტოვების გაღრმავება და ნაწარმოებთა გარშროვა) და ევროპული კლასიკის საუკეთესო ნიმუშების ჩვენების გარდა, კვარტეტმა აიღო სწორი პოზიტი ქართული საკვარტეტო ლიტერატურის პროპაგანდის მხრივ“.

ერთნაწილი რეპერტუარის საერთოდ საკვარტეტო ხელო-

ვნების პოპულარიზაციის მძლავრი იარაღი იყო. ნაცნობი, ახლობელი მუღღებების საშუალებით ანსამბლი ობიექტად გამოიკვლია მსმენელის ყურადღებას სიმეზობანი კვარტეტის რთული ჯანრისდმი. ამიტომ სახელმწიფო ანსამბლის თავის საკონცერტო პროგრამაში ყოველთვის შექმნოდა ქართველ ავტორთა ნაწარმოებები, განსაკუთრებით მაშინ, როცა კონცერტებს მათავად ეკლებები, კულტურის მხარეებში, ნაწარმოებსა და პერიფერიამი. მსმენელთა გულთბილობა და ინტერესი ამტკიცებდა ანსამბლის მიერ არჩეულ გზის სისწორეს. ესმენელთა რიგები შეივრებულად იზრდებოდა, რაც ძალზე მნიშვნელოვანი იყო (ვიყოობ, ეს პრინციპი ყოველთვის ძალშია).

1931 წლის ივლისში სახელმწიფო კონსერვატორიის დარბაზში შედგა კომპოზიტორ შ. თაქაიჭვილის საკვარტეტო კონცერტი. ამ საღამოზე გამოიხილნენ აგრეთვე ჩვენი რესპუბლიკის საუკეთესო ძალები — ს. ინაშვილი, ე. სოსხაძე, ა. დანელიანი, ნ. ცომაია, ვილონჩელიცა ა. ფერეკლმაში, ბიანისტიები, შემდეგში ცნობილი დირიჟორი მ. ბუბინდერი, ს. ბაიოვი და სხვა. კონცერტზე შესრულდა ნაწილები შ. თაქაიჭვილის I და II კვარტეტიდან. მისზე აქედრეს მისივე პოეტური მიზანტურა „ზღაპარი“, რომელსაც შემდეგ წარმატებით ასრულებდა კვარტეტი („ზღაპარი“ დაწერილია აგრეთვე ვიოლინისათვის ფორტეპიანოსთან ერთად).

სახელმწიფო კვარტეტი მონაწილეობდა აგრეთვე ს. ბუხროდნის სოლო კონცერტშიც, სადაც შესრულა ბეზროდნის მიერ კვარტეტისათვის გადამუშავებული ბაშის „ირია“ და ნაწვევტი პროოფიფის კლასიკური სიმფონიიდან.

ანსამბლის რეპერტუარი თანდათან მდიდრდებოდა ახალი ნაწარმოებით — სახელობო, დებოუსისა და რაველის ქმნილებებით. მათ შესრულებაში ვლინდებოდა სიმწიფე და აკადემიურობა. მსმენელი საიამონებით ესწრებოდა საკვარტეტო საღამოებს და დადებითად აფასებდა მის შემოქმედებას.

ს. ბუხროდნი შემოიტანა ერთგვარი სიახლე — კვარტეტის შესრულებისას მასურებელთა დარბაზი ჩაბნელებული იყო. მისი აზრით ასეთი ატმოსფერო ხელს უწყობდა შემსრულებელთა და მსმენელთა ყურადღების გამახვილებას. მაგრამ ჩვენ ამზე უარი ვთქვიით, რადგან მას არ მოჰყოლია სასურველი შედეგი.

იმდროინდელი კვარტეტის შემადგენლობა განსაკუთრებით ძლიერი იყო, მაგრამ მას ჩინვე ვერ ჩავთვლით საუკეთესო და მუდმივ ვარიანტად. ჩვენ, ეღრმადობის მხრივ, მკვეთრად განესვავებდით ერთმანეთისაგან. ერთ მხარეზე იყო ს. ბუხროდნი, ხოლო მეორეზე — კი ყველა დანარჩენი ფიკავით. ს. ბუხროდნის ერთნაწილი საკვარტეტო რეპერტუარის პრაქტიკული ცოდნა, კარგი კომოვნება და ტექნიკური სრულყოფილება ვერ ანახლებდნენ მისი ბეგერის არასაკმარის სიმღიერეს, თუმცა თავისთავად ბეგრა ლამაზი და სასიამოვნო ჰქონდა. დასარჩენი ანსამბლის ტები თავს იკავებდნენ, რათა არ ჩაქნებოთ I ვიოლინის ეღრმადობა. განსხვავება იყო ტემპის მხრივაც. კოლექტივის უმრავლესობას ძალზე ესუყე ბეგრა ჰქონდა. ამიტომ ს. ბუხროდნის დიდი სარგებლობა მოქმნდა ძირითადად, როგორც კვარტეტის ხელმძღვანელს. მან ამ მხრივ ძალზე ნაყოფიერი და სასარგებლო მუშაობა ჩაატარა. კვარტეტი ბევრით იყო დავალებული მისგან.

თავად ცხოვრებამ გადწყვიტა კვარტეტის ბედი. ს. ბუხროდნი მსოფიფი გადასახლდა. მ. შვეკლერმა გადატვირთვის გამო დასტოვა ანსამბლი. მათ ნაცვლად კვარტეტში მოვიდნენ II ვიოლინი—მისილი ძიძიშვილი (კვარტეტის ყოფილი ეწერი) და I ვიოლინი — ლაზარ სტუკელი. კვა-



რტეტის მხატვრულ ხელმძღვანელად დაინიშნა ვლადიმერ შერბაჩოვი.

ლ. სტუპელი წლოვანების მხრივ ჩვენზე საგრძობლად უფროსი იყო. (იგი 1886 წელს დაბადებულია, ჩვენს შორის უფროსი კი 1902 წელს იყო დაბადებული). მიუხედავად ამისა, იგი პირველი დიდიანვე თანატოლით შემოვიდა ჩვენს კოლექტივში, მეტიორული ურთიერთობა დაამყარა ჩვენთან. სტუპელი თვალსაჩინო მუსიკოსი-მევიოლინე იყო, მას ლამაზი და ფერადიანი ბეგვარ ჰქონდა. იგი უფრო მეტად უდგებოდა ჩვენს კოლექტს, ამიტომაც იგი დიდიწილად ინსტრუმენტული ყურადღების ერთგვარობებს.

ლ. სტუპელმა მუსიკალური გაბატონება მიიღო მისკოვის ფილარმონიულ საზოგადოებაში, შემდეგ მუშაობდა კორნის თეატრში, უკრავდა სიმფონიურ ორკესტრში, რომელსაც ვაშორჩინილი დირიჟორები — არტურ ნიჟინი, რახმანინოვი, მთლილი ხელმძღვანელობდნენ, მონაწილეობდა კვარტეტებში. 1914 წელს თბილისში ჩამოვიდა, ხოლო 1920 წლიდან თბილისის საოპერო თეატრის უცვლელი კონცერტმასიტერი იყო.

სახელმწიფო კვარტეტში მისი მოღვაწეობა ძალზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა. მით უფრო, რომ თანხვად გამოჩენილ მუსიკოს ვ. შერბაჩოვთან თანამშრომლობას.

შერბაჩოვთან შემოქმედებითი ურთიერთობა დიდ სიამოვნებას გვიტანდა ანსამბლისტებს. შერბაჩოვისთვის არ არსებობდა რეპეტიციებისათვის განსაზღვრული დრო, იგი განსაკუთრებული მომთხროველობით მუშაობდა და მაქსიმალური სრულყოფისაკენ ისწრაფოდა. ყოველივე ამისაკენ ჭეშმარიტად ესთეტიკურ სიამოვნებას ვიღებდით. კვარტეტთან წლებისანგის მუშაობით მან განსაზღვრა მთელი ჩვენი შემდგომი მოღვაწეობის მხატვრული მიმართულება.

1937 წელს მოსკოვში გამოვედით. ჩვენმა შემოქმედებამ მაღალი შეფასება მიიღო, რაც შერბაჩოვის დამსახურებად მიგვაჩნია.

კვარტეტის ამ შემადგენლობის მიერ გამართულ კონცერტის შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა 1932 წლის 10 მაისის საღამო. კონცერტში მონაწილეობდა პიანისტი ანატასია ვირსალაძე. მასთან ერთად კვარტეტმა შესრულა ფრანკის კვინტეტი ფა-მაჟორი. აქედრად აგრეთვე მოცარტის კვარტეტი რე-მაჟორი და შ. თაქთაქიშვილის I კვარტეტი რე-მინორი (ასალი რედაქცია). ვ. შერბაჩოვი ახლებურად, ღრმად და საინტერესოდ სწინდა ამ ნაწარმოებების იდეურ-ემოციურ შინაარსს. შ. თაქთაქიშვილის კვარტეტის ახლებურად ამოყვანა. იგი უფრო მასშობანი და ფერადიანი გახდა. ლირიკული ეპიზოდები მსუბუქად, რბილად და დამაყვრებლად გვერდნენ. მან გაამყვრილა დრამატული მომენტები, გააზრმა და გამოკვეთა შინაარსობრივი კონტრასტები. სწორედ ამ ინტერპრეტაციით შესრულდა შ. თაქთაქიშვილის კვარტეტი 1937 წლის დეკადაზე მოსკოვში. ნაწარმოებმა და შესრულებამ საკვიალისტების მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

არ ვიცი, მანამდე თბილისში შესრულებულა თუ არა ფრანკის კვინტეტი პირადდ მე არ მახსენს. უფროსი თაობის მუსიკოსი მოყვარულებიც უარყოფენ ამ ფაქტს. ასეა თუ ისე, ფრანკის კვინტეტმა თბილისშივე აღფრთოვანა. კონცერტმა დიდი წარმატებით ჩაიარა. შემსრულებლებსა და ხელმძღვანელს მოუწვეეს ნამდვილი ოვაიცა. იზივად და მსხსვის ასეთი მგზნებარე გამოძახილი. ეს კონცერტი ჩაითვლება კვარტეტის ისტორიის ყველაზე მნიშვნელოვან და საეტაბო მხატვრულ მოვლენად. კვარტეტმა დაამტკიცა,

რომ მას შესწვეს ძალა ჩადგეს საბჭოთა ქვეყნის სასულიერო ანსამბლებს შორის.

ამ კონცერტის ესწრებოდა დირიჟორი ვევნამ-მიქელსაქმა იგი ჩვენი კვარტეტის დიდი მეგობარი და თაყვანისცემელი იყო. მან მაღალი შეფასება მისცა ჩვენს შემოქმედებას. კონცერტის შემდეგ ვ. მიქელსაქმა შერბაჩოვთან მივიდა, მხურვალად შეაძებვა და მიულოცა წარმატება.

ე. მიქელსაქმე კიდევ უფრო გააღრმავა გავიერი სახელმწიფო კვარტეტთან. მოგვიანებით მისი ინიციატივით კვარტეტში ეწვირდა მოწვეულ იქნა გამოჩენილი მევიოლინე ბროსინგოვი შიტანმა. მისივე დახმარებით ჩვენი კვარტეტი კონცერტებით პირველად ესტუმრა მოსკოვს.

კვარტეტი განაგრძობდა ნაყოფიერ საკონცერტო მოღვაწეობას. 1932 წლის 29 მაისს თბილისის საოპერო თეატრში შედგა მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტის, ცნობილი მომღერლის ს. ი. კოშლოვსკის კონცერტი. მასში მონაწილეობის მისაღებად მოწვეულ იქნა სახელმწიფო კვარტეტი და პიანისტი ა. ვირსალაძე. კონცერტზე გამოვიდა აგრეთვე საოპერო თეატრის ორკესტრი სტოლერმანის ხელმძღვანელობით, მღეროდა თეატრის ასალაზრად ნიჭიერი სოლისტი ნ. თინუა.

აუდიტორიამ აშფრთადაც მხურვალად მიიღო ფრანკის კვინტეტის შესრულება, რამდენჯერმე გამოვივასეს სცენაზე. ამ წარმატებამ დიდი დამსახურება მიუღოდა ა. ვირსალაძეს, რომელმაც მაღალი ისტატობითა და თვალსაჩინო ანსამბლური ნიჭიერებით შესასრულა ფრანკის კვინტეტის საფორტეპიანო პარტია.

მაღე კვარტეტის შემადგენლობაში კვლავ მოხდა ცვლილება.

ლ. სტუპელი ოპერაში ძალზე დატვირთული იყო საკონცერტმასიტერი მოღვაწეობით. ამიტომ იგი იძულებული გახდა დაეტოვებინა კვარტეტი. მის ნაცვალად I ვიოლინოს პულტთან დაჯდა ვახტანგ ნეიმარა-მარნაშვილი.

1932 წელს ლ. იაშვილი სწავლის გასაგრძელებლად გაემგზავრა ლენინგრადში, სადაც 1935 წლამდე იმყოფებოდა. მის ნაცვალად კვარტეტში სწავდალდა დროს ალტის პარტიას უკრავდნენ ლ. სახაროვა, ნ. ფლორინსკი, გრ. შუგლერი, კარმაზინსკი. თვით ვ. ნეიმარა-მარნაშვილიც მალე გადღდა სახელმწიფო სიმფონიურ ორკესტრის კონცერტმასიტერად. ამ ადგილზე კვლავ ბრუნდება ლეი შიუკაშვილი. ამრიგად, კვარტეტი სისტემატურად განიცდის ცვლილებებს. მიუხედავად ამისა, შესრულებული დარჩნენ მუშაობენ და ანსამბლ სიცოცხლეს უნარჩუნებენ. რა თქმა უნდა, გამუდმებული ცვლილებების პირობებში მუშაობა დიდ წინაღობდობებს უქმნიდა ამ კოლექტივს.

ამ ფაქტს პრესაშიც აღნიშნავდნენ და კვარტეტისტების მონდობებას, ისტატობასა და მიზანდასახულებას აქებდნენ.

სამწუხაროდ, კვარტეტის 1932 წლის მოღვაწეობის შესახებ თითქმის არავითარი ცნობები არ შემოგვრჩა. თუმცა მახსენს, რომ ამ პერიოდში სახელმწიფო კვარტეტმა ერთგვარად მოაღუნა თავისი მუშაობა. პირადდ მე იმხანად თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პიროექტორების გამო ძალზე დაკავებული ვიყავი და სათანადო ყურადღებას ვეღარ ვეთმობდი ჩვენს კოლექტივს. ამიტომაც ვერ მიხვარდა მასალის შეკრობება, რომელიც შევალეობდა. კვარტეტისტებმა არ იტვირთეს ეს მძიმე, დამქანცველი შრომა.



# ქორეობრაჟიული ხელოვნების მსახური

კონა მიქაძე



„ფარკობა“. ასრულებენ ე. მერაბიშვილი (მარცხნივ) და ა. კახანაძე.

ზურაბლაშვით ვათვალიერებ ფერ-გადასულ, გაყვითლებულ გავსეფებს. აი, ერთ-ერთი მათგანი — მოსკოვის გასული „გუდოლი“, რომელიც დათარიღებულია 1939 წლის 6 აპრილით. მასზე აღბეჭდილია ფოტო — თბილისის პლენარის სახელობის კლუბთან ჩამოყალიბებული ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის თვითთქმედი ანსამბლის გამოსვლა. სურათის ცენტრში ცეკვა „ქართულის“ შესრულებული წყვილი გამოირჩევა, ჩვიდმეტოდე წლის, ჩინაში გამოწყობილი ახოვანი ტაბუკი ფენის წვერებზე შემართულა, ეს ვანო მერაბიშვილია.

მანამდე ვანო მერაბიშვილს, თბილისის „მუშათა უბანში“ პლენარის სახელობის კლუბთან არსებულ ერთ „განთავის“ აფიშების მხატვრით მორიდებულ ბიჭად იცნობდნენ. იგი აფიშების სატვამი ალბომული ფულით ოჯახს ეხმარებოდა. სამუშაოსაგან თავისუფალ დროსაც არ კარგავდა უკუნად. თავისკენ იზიდავდა დილის ხმა და ისიც კლუბისკენ გარბოდა. მღელვარებით აღვენებდა თვალს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის თვითთქმედი ანსამბლის რეპერტივებს, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ დავით კაქაძე და ჯანო ბაგრატიანი. მათ შერჩინეს ვანო, მიუხედავად იმისა და ანსამბლის წევრად ჩარიცხეს, ვანომ სწორედ ამ ანსამბლში შეერქმნო პირველად ცეკვის სიმშვენიერე.

მას შემდეგ ბევრმა დრომ განვლო, ვანო უზიარა ცეკვის ხელოვნებას და ჩაწვდა მის საიდუმლოებას. ცეკვა იქცა მისა ცხოვრების მოწოდებად და ძაბვად, ბეჯითი შრომით ეუფლებოდა ქართული ცეკვის მხატვრულ ილეთებს, ისრუტავდა ცეკვის ლაზათს, ემსხა და შნს.

ერთ დღეს პლენარის სახელობის კლუბს კონცერტის ჩაატარებლად ეწვია ცნობილი მომღერალი მართ თარხნიშვილი, თავის გუნდთან ერთად კლუბში იგი შემთხვევით დაესწრო ჯ. ბაგრატიონის ანსამბლის რეპერტივას. მ. თარხნიშვილმა სხვა მოცეკვავეთაგან გამოარჩია ვანო მერაბიშვილი და თავის გუნდში გადასვლა შესთავაზა. ვანომ თარხნიშვილთან მხოლოდ ერთი წელი დასაყო, პარალელურად პლენარის სახელობის კლუბთან არსებულ ცეკვის წრეებს ხელმძღვანელობდა.

1940 წლის დეკემბერში ჩატარდა საბჭოთა ესტრადის დეკადა. თარხნიშვილის გუნდის ნიჭიერ მოცეკვავეთა ვათვა ჯგუფმა დეკადაზე შეასრულა მხედრულ ცეკვა „ხორუმი“, ქალაქური „კინტაური“, მთის ხალხური ცეკვა „ლეკური“. ვანომ თავის შესანიშნავი ტექნიკით, მაღალი საშემსრულებლო კულტურით, მისთვის დამახასიათებელი ლაზათიანი და მომზინაობით ცეკვით მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ანსამბლის წარმატებაში.

მაღე ვანო მსახიობ-მოცეკვავედ

მიიწვიეს საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში. ანსამბლის ხელმძღვანელი იყო ცნობილი ლოტბარი კირილი პაჭკორია, ქართველთაგან ნაწილს ხელმძღვანელობდა ჯანო ბაგრატიანი.

სამამულო ომის პერიოდში ანსამბლმა მრავალი სამეფო კონცერტი გამართა კოსპიტლებსა და სამხედრო ნაწილებში. სპეციალური ზრიგადა, რომელშიც შედიოდნენ ანა ვარდიამელი, ელენე სიბილა, შალვა გოცირელი, მიტროფანე ცაცური, მოცეკვავეთა წყვილი — ანაო მანჯავიძე და ვანო მერაბიშვილი — კონცერტებს მართავდა ქლუბორში, ტებურაში, ჩერკასკში. ბრიგადა კომლენერბოებისა და ქვენახშირის საბადოების სწორი სტუმარი იყო. დიდი სამამულო ომის წლებში ჩატარებული მაღალსაყოფიერი მუშაობისათვის სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის 1945 წლის 8 ივლისის ბრძანებულებით ვანო დაჯილდოვდა მედლით „1941-1945 წ. წ. დიდ სამამულო ომში მამაცური შრომისათვის“.

1944 წელს ესტრადის მსახიობთა საკავშირო დთავლიერებაზე ვანო მერაბიშვილმა ნონა გუნისასთან ერთად შეასრულა ცეკვა „ქართული“. ვანო მთელი არსებით ურჩობდა „ქართულის“ ემს; ბუნებრივი, თავისუფალი, დახვეწილი მოძრაობები განსაკუთრებულ მომზინებლობას ანიჭებდა მას. დთავლიერე-



„მეტსნებელი“ მარჯვნივ ვ. მერაბიშვილი.

ბაზე ვანოს ცეკვამ დიდი მოწონება დამისახურა.

1945 წელს ნინო რამიშვილისა და ილიკო სუხიშვილის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბდა დღეს უკვე მსოფლიოში აღიარებული და სასხეუმოსხვევილი საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დაწესებულებული აკადემიური ანსამბლი. ვანო ამ პერიოდისათვის უკვე ერთ-ერთ კარგ მოცეკვავედ ითვლებოდა და ილიკო სუხიშვილმა სიხარულით მიიღო იგი ანსამბლის წევრად. ვანო მერაბიშვილმა თავიდანვე მტკიცედ დაიმკვიდრა თავისი ადგილი ანსამბლის რეპერტუარში. „ვანო მერაბიშვილი, — წერს ი. სუხიშვილი, — ანსამბლში ჩამოხვეული და დაკავებული იქნა, როგორც წამყვანი მოცეკვავე სოლისტი... იგი ცეკვის შესრულებაში გამომირჩედა როგორც გარეგნული მონაცემებით, ისე ქართული ხალხური ცეკვის ტექნიკით“. ვ. მერაბიშვილი აირჩიეს ანსამბლის პირველი ინსპექტორად. ამავე დროს იგი დიდ აღმზრდელით მუშაობას ეწეოდა ახალგაზრდა მოცეკვავეთა შორის.

ანსამბლის დღევანდელი პოპულარობა უთუოდ განაპირობა მისი პირველი წევრების, ანსამბლის პიონერების პატივითსმნა და მტკიცე ნებისყოფამ. ომის დამთავრების შემდეგ, პირველ წლებში, ჩვენი ქვეყანა ეკონომიურ ვაჭირებებს განიცდიდა. ანსამბლის წევრებს ჰშიორად არ

ქონდათ საკმაო პური და საწოფაგეცის იყო მათი ნებისყოფის, სიმტკიცის, დიდი ეროვნული საქმის სიყვარულის ნამდვილი გამოქედის წლები. ეს იყო ანსამბლის წრთობისა და დაეკავებების პერიოდი, ვანო მერაბიშვილი ანსამბლის ძირითადი მირთავის ერთ-ერთი აქტიური წევრი გახლდა.

ანსამბლის პირველი კონცერტების შესახებ 1945 წლის 28 ოქტომბერს გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ მუსიკისმცოდნე პავლე ხუჭუა წერდა: „ხევსურულ ცეკვა „ფარიკაობაში“ ა. ყუფარაძემ და ვ. მერაბიშვილითა უჩველის მოხერხებულობა და ძალა, გამმრადობა და ვაგაკცოვა. რაც ასე დამახასიათებელია ქართული ცეკვისათვის“. გაზეთის „თიკარატურა და ხელოვნების“ რეცენზენტი იმავე წლის 14 სექტემბრის ნომერში უდასტურებდა: „რანინდული და რთული ცეკვა „ხევსურული“ იმითაც იყო საინტერესო, რომ ბოლო ელბა სცენაზე ტემპერამენტის უაზროდ ფანტკვას და უთაგბოლო კისერწყვეტას. ყუფარაძისა და მერაბიშვილის მიერ მოხატულ ხევსურულ ფარიკაობას უკვე თავისი ქრონოგრაფიული სიუჟეტი აქვს“.

1946 წელს ანსამბლმა მოაწყო იქქსთვანი ტრიუმფალური ტურნი — ჩვენი ქვეყანაში ჩაატარა 150 კონცერტი. პირველი კონცერტები ანსამბლმა გამართა მოსკოვის პ. ი. ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო

დარბაზში. მოსკოვის შემდეგ ომ წარმატებით გამოვიდა ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში, ლენინგრადში, გორკში, კიროვში, ნიჟნი ტაგოლში, ნოვოსიბირსკში, ჩელაბინსკში, იევსკში, კუბინევიში, ომსკში, კალინინგრადში, ჩრდილოეთის ქალაქებში — არხანგელსკში, მურმანსკში. პირველმა კონცერტმა ანსამბლი დიდი აღიარება მოუტანა. მოელმა საბჭოთა კავშირმა გაიცნო და შეიყვარა იგი. გაზეთები გზას ულოცავდნენ და აღტაცებულ რეცენზიებს უძღვნიდნენ ანსამბლის ყოველ გამოსვლას. ჟურნალმა „სოვეტსკოი სკაუსტგომ“ გამოაქვეყნა შოტბის წერილი და ფოტოები — „ხევსურული ცეკვა“ ა. გაპანაისა და ვ. მერაბიშვილის გადაჯავრდინებული ხმლებითა და შეჯახებული ფარებით, სუხიშვილისა და რამიშვილის პორტრეტები.

აი, რას წერს მოსკოვის პ. ი. ჩაიკოვსკის სახელობის საკონცერტო დარბაზში ვ. მერაბიშვილის გამოსვლის შესახებ ხელოვანი-ჟურნალისტი ქართლოს კასრადე ახლახან ამახსოვლ თავისი წიგნიში „ტრიუმფით მსოფლიოს გზებზე“.

„გაისმის ყიყინი, საომარი შეძახილები, სცენაზე შიშველი ხმლებით, დამკლავებულთნი გაცვივდნენ მერაბიშვილი და ყუფარაძე (ეს წვეილი შემდეგ ბერეჯოვ მოხალღობს ფინეთის, დანისი, გერმანიის, ავსტრიის, უნგრეთის, ბულგარეთის, ჩეხოსლოვაკიისა და რუმინეთის მაყურებლებს)“.

ხევსურული ფარიკაობის დროს მოსოველი მაყურებელი ფეხზე დგება.

შიშვილი ხმლები ნაპერწყლები ბლკა-ბლკა იხიწვა ისიფე სიხათლიში. „ხევსურთა“ სიკისასე და გმირული ილითები სუნიქვას უკრავს მაყურებლის.

მთავრდება ცეკვა, გრიალებს ტამი. თავისუფლად ამოისუნთქს მაყურებლებმა“.

ვ. მერაბიშვილი თავისი ცეკვებით ავიღებან აჯადოებდა მაყურებლის პროფესიული ოსტატობით, მოწინალობით, სისხარკითა და სიმარჯვით. მის ცეკვებში შერწყმული იყო გაეკაცობა, ძალა, მოძრაობის სისმუნუქე, სიინჯე და სიმკვირცხლე. ვაჟთა ქართული ცეკვისის შესრულებით-სათვის საჭირო ყელაა ნ კომპონენტს იგი ითოქვს დაბადებიდან ისისლბორცვდა.

ვ. მერაბიშვილმა ანსამბლთან ერთად შემოიარა საბჭოთა კავშირის თითქმის ყველა კუთხე, საზღვარგა-

რების ქვეყნები. რუმინეთის, უნგრეთის, პოლონეთის, ჩეხოსლოვაკიის, ფინეთის, დანიისა და ავსტრიის გაუთავებელი ბეჭდადუნენ აბოვანი, ჩონისანი ქართველი ვაჭაკის ფოტოებს, სცენაზე გამოსვლისას თუ საკოლომერო მინდერებზე ეროვნული ტანსაცმელი მოსილ ჩუბ, რუმინელი, პოლონელი და სხვა ეროვნების მშრომლებთან გადაღებულ სურათებს.

პოლონეთში მოგზაურობის დროს ილიკო სუხიშვილმა, პოლონეთის არმიის სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლის თხოვნით, დადგა სამი ქართული ცეკვა „მხედრული“, „სვანური“ და „ბაღდადური“. როგორც თვითონ ილიკო სუხიშვილი აღნიშნავს, ვანო მერაბიშვილი ამ ცეკვების დადგმისას მისი ასისტენტი იყო.

ვ. მერაბიშვილი ამსახლთან ერთად სამჯერ იყო რუმინეთის სახალხო რესპუბლიკაში საჯატროლოდ. 1949 წელს იგი დაჯილდოვდა რუმინეთის სახალხო რესპუბლიკის მეოთხე ხარისხის ვარსკვლავის ორდენით.

1953 წელს ბუქარესტში ჩატარდა ახალგაზრდობის IV მსოფლიო ფესტივალი, სადაც მონაწილეობდა 111 ქვეყნის 30 000 წარმომადგენელი. ფესტივალის ეთურის დაეინებული თხოვნით ქართველი მოცეკვაელები განმეორებთ გამოკავადთ სცენაზე, ზამთს გრიალო და ოვაციებით აზანარება დაღრბას. „ეთური მოცეკვაელებს ევადრებოდა, — წერს თავის წიგნში ქ. კასრაძე, — კიდევ გაემეორებინათ ცეკვები, რასაც დაელი ყოყმანის შემდეგ დაეთანხმა ილიკო სუხიშვილი, თუმცა ეს საერთაშორისო კონკურსების პრაქტიკაში უპრეცედენტო შემთხვევა გახლდათ. მსოფლიო ფესტივალზე განსაკუთრებული წარმატება ხვდათ სცენის ვარსკვლავებს („ძველ გარდას“, როგორც მათ უწოდებთ სუხიშვილი) — მარინე მხეიძეს, ნინო ლორთქიფანიძეს, ნაირა ჟორდანიას, გულნარა ნიკოლოზიშვილს, ელენე დოლიძეს, გუგული მახარაძეს, ლილა ამათლობელს, ნათელა ცინცაძეს, ელენე წერეთელს, შარლოტა ბარამიძეს, ილიკო თაყაიშვილს, ვანო მერაბიშვილს, გივი სურვილაძეს, ვლადიმერ ყუფარაძეს, გივი ჩიჩუას, გიორგი სიმონიშვილს, ზურაბ ქველიძეს და შალვა გარუჩავას“.

ქართულმა ანსამბლმა დამსახურებულად მოიპოვა ფესტივალის ლაურეატის წოდება და პირველი პრემია. „სცენის ვარსკვლავმა“, „ძველმა გვარდიელმა“ ვანო მერაბიშვილმა სხვებთან ერთად ფესტივალის ლაუ-

რეატის წოდება მიიღო, სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ კი მიენიჭა საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის საპატიო წოდება.

ვისაც ერთხელ მაინც უნახავს ვანო მერაბიშვილი სცენაზე, ემასოფრება მისი ყოველი მოძრაობის სიწესტე, შეუდარებელი ტექნიკა. ვანო თავისუფლად ფლობდა ხელულის, მხრების, ტანის მოძრაობას. ყოველ ცეკვას ამდიდრებდა შინაგანი აქტიური ურული გარდასახვით. იგი მაყურებელს უშლიდა ცეკვის საწყაროს, ახალი, საკუთარი ხერხებით გადმოსცემდა მის აზრს და ლაზოს. იგი ცდილობდა შინაგანი ინტუიციით ეპოვა ქორეოგრაფიული თხრობის ახალი საშუალებები და პოულობდა კიდევ.

მის „ქართული“ გამოირჩეოდა დახვეწილი მოძრაობებით, შესრულების ორიგინალობით, „მხედრულს“ ყოველთვის მერაბიშვილი იწყებდა, უხადო და შეუდარებელი მხეგრაი იყო „ზორუმში“, მაყურებლის ტამის გრიალში ცეკვავდა „ბაღდადური“, რაინდული მგზნებარებით ასრულებდა „ზეესურულს“ (ცეკვა „ყარაჩოხულის“ შესრულებისას მისი იღებები ბუნებრივი და ძალზე დახვეწილი იყო.

„როცა ქართული ცეკვის ოსტატებზე ჩამოვარდებდა ლაპარაკი, არ შეიძლება ვანო მერაბიშვილი არ გავასხენდეთ...“

ვანოს ლალი, რაინდული ცეკვა, მისი მოწილი მიხრა-მიხრა, ქალაქური ყაიდის თარგზე ამოქარგული...



ვ. მერაბიშვილის ჩანახტი — ვანოს ვაიცილებული.

„ქართული“, „ყარაჩოხული“, „ზეესურული“...

უხადო, კეთილშობილი, თვემდაბალია ჩვენი ვანო, ასეთი იყო მისი ქორეოგრაფიული ხელოვნებაც... ნათელი, მზისა და სიცოცხლის სიყვარულით გაღმობარი, ქართველი ვაჭაკის თვისებებით გაღვწითილი...“ — წერს სსრკ სახალხო არტისტები არჩილ ჩხარტაიშვილი.

„როცა ვისხენებ ვანო მერაბიშვილის ცეკვას, — წერს საქართველოს სახალხო არტისტი, ცნობილი ქართველი კომპოზიტორი რევაზ ლალიძე, — წამსვე თვალწინ წარმომიდ-

„ბაღდადური“. ცენტრში — ვ. მერაბიშვილი.







ეროვნული ტანსაცმელის შემკვრავი სამაქრო. მარჯვნიდან — ვ. მერაბიშვილი, ა. მათიაშვილი, ნ. ნოვიკოლოვა.

გება სულიერი კეთილშობილებითა და რაინდული შემართებით აღსაცემ ქართველი ვაჟაყვის სახე, გარეგნულად თითქოს სადა, მაგრამ უაღრესად დახვეწილი და ნატიფი მისრამოსრით. განსაკუთრებით მზიბლავდა ვანოს ყარაიხული ცეკვა. ხელების ლაღი გაშლა გულმდინდარი, თამბაზალი და მოქვიფე ქალაქელისა. გარდა ქორეორადული ნიჭისა, მე მასში მზიბლავს ადამიანური სითბო, კეთილი და ხვეწილდოვანი ხასიათი. ამიტომ მიყვარს იგი, როგორც მეგობარი“.

ანსამბლის ყოველი წევრი განუყოფელია ანსამბლისაგან, ერთის შემოქმედებით გამარჯვება სხვების წარმატებასა. მართალია, ვანო ანსამბლში უფრო სოლოს ასრულებდა და მასობრივ ცეკვებშიც დამწევი იყო, მაგრამ არასოდეს გამოყოფდა საკუთარ თავს ანსამბლისაგან, თითქოს სიტყვა „მე“ არ არსებობდა მისთვის. მისი ყოველი გამარჯვება, ყველა კარგი მოგონება მხოლოდ ანსამბლთან, მის წევრებთან და ხელმძღვანელებთან არის დაკავშირებული. იგი ძვირფას რელიკვიად იხანავს ფერადასულ ვახუშტის, უამრავ სიგელს, ქეხის ფურცელს, მადლობას, სხვადასხვა ქვეყანაში მოგზაურობის დროს გაკეთებულ ჩანახატებსა და ეტიუდებს. ის ხომ გემოვნებით და გატაცებით ხატავს ყოველთვის. მისი მრავალფეროვანი რეპერტუარიდან ძნელია რომელიმე ცეკვის გამოჩენვა. „ყველა ცეკვას, — გვეუბნება ვანო, — სიყვარულით ვასრულებდი, მაგრამ

არ დამევიწყებდა ის სასიამოვნო წუთები, როცა ვცეკვავდი „ქართულს“, „ხევსურულს“, „ყარაიხულს“. ეს უკანასკნელი ალბათ, იმიტომ მიყვარდა, რომ თბილისში ვარ დაბადებული, კარგად ვიცნობდი და ვგრძობდი ძველი დედაქალაქის კოლორიტს. მინდოდა შემსრულებდინა ეს ცეკვა ჩვენი სამაყო მსახიობის გიორგი შვეგულიძის მსგავსი უმზით. „ხევსურული“ შესრულების დროს ყოველთვის თვალწინ მედგა ფოლადისებური ნებისყოფით აღსაცემ სახე მსახიობ კობტა ყარაღაფილისა, რომელიც შიამხმეცადად ასრულებდა ხევსურის როლს ქართულ კინოფილმებში. ქართველი აკცის პატრიოტიზმი, მისი ბუნების სიდიადე, სულის სიფაქიზე, სამშობლოსა და სულის უსაზღვრო სიყვარული, ქალიწადმი რაინდული ტრფობა მინდოდა ჩამეყვავა ჩემს ყველა ცეკვაში. ჩემს საოცნებო ცეკვას „ქართულს“ კი რეპერტუარში ყოველთვის პირველ ადგილს ვუთმობდი“.

1957 წელს ვანომ ასაკის გამო დატოვა ცეკვის სარბიელი და მუშაობდა დაიწყო საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს საწარმოო კომბინატის სამაქროს გამგედ. 1960 წლიდან კი ვანო ამ კომბინატის დირექტორად დაწინაურდა.

მართალია, თვითონ ვანო აღარ ცეკვავს, მაგრამ მისი დღევანდელი დღე ორგანულად არის დაკავშირებული ანსამბლთან, ქართულ სელოგნებასთან. კომბინატი ენახაურება

პროფესიულ და თვითმოქმედ ანსამბლებს როგორც რესპუბლიკის, ისე საკავშირო მასშტაბით. ამავე დროს ასრულებს რესპუბლიკის თეატრების დაკვეთებს სხვადასხვა დადგმისათვის. ამ ცოტა ხნის წინ გასწილი ფილანთონის სცენას ამხვევებს ორიგინალურ, თანამედროვე სტილში გადაწყვეტილი ფარდა, რომელიც ამავე კომბინატშია დამზადებული.

კომბინატის ექვსი სამაქრო, ქართული ეროვნული ტანსაცმლის, ქართული ხალხური მუსიკალური საკრავების, ხის სუვენიერების, სპეცინვენტარის, ფოტოსი და დროშების, ქალაქის სხვადასხვა რაიონშია მოთავსებული, მაგრამ ვანო ყოველდღე მიდის ამ სამაქროებში, თვალს ადევნებს დამზადებული პროდუქციის ხარისხს. ვანო განსაკუთრებით ხშირად სტუმარია ქართული ეროვნული ტანსაცმლის შემკვრავი სამაქროსი. საუესხო გემოვნება, თაისინობა, ორგანიზებული და ადმინისტრაციული ნიჭი ეხმარება მის მუშაობაში. ვანო ზრუნავს არ აკლებს მშობლიურ სოფელს ნიჩბის. კომბინატის დამკვეთთა შორის ვხვდები ნიჩბისელთა განაცხადი. ახალაშენებული კომბინატის მათ „ნიჩბისელი ვანო მერაბიშვილის კომბინატში“ დაუშვადეს სცენის მორთულობა, სავარძლები და სხვა.

ვანო მერაბიშვილი, — წარსულში კარგი მოცეკვავი და ახლა უკვე წარმატებით მუყავით ხელმძღვანელი, — ძველებური გატაცებით ენახაურება თავის მშობლიურ ანსამბლს, მისაგან ასლი ტანსაცმლით, რომლის ესკიზებს, როგორც წარსულში, ახლაც ნატიფი გემოვნების მსატყარი სოლოკო ვირსალაძე ამზადებს. სამკერვალო სამაქროს უფროს ლარისა ფურცვანიძესთან, მამაკაცთა ტანსაცმლის მოდელიერ არსენ მათიაშვილთან, ქალთა მოდელიერ თამარ ნოვიკოლოვასთან და სხვებთან ერთად ხშირად ნახავთ ვანოს სამაქროებში, საკახეთში. იგი ანსამბლის აწყობას და მომავლის შემოქმედებითი წარმატებებით ტკბება და სურს, ამ სასიამოვნო მისიას თავისი ხელიც დაატყოს. სურითა და მოწოდებით ხელოვანი წარმოებაშიც ხელოვან-ხელმძღვანელად რჩება და ეს ახარებს მასაც და მის ახლავარდა კოლეგებსაც, რომლებსაც დღე მიხანაბნი და გარეგნული ექვით გააქეთ უცხოეთში ქართული ეროვნული ცეკვის უმზით და ლაზათი.



# გუშა-მსახიობი ნიკო ბოცნიძე

გრიგოლ ბუზნიკაშვილი

იშვიათად თუ ვინმეს ასხლოს ნიკო გოცირიძის სცენური სახეები, რადგან უკვე ოც წელზე მეტია, რაც ის გარდაიცვალა, ხოლო სიცოცხლის უკანასკნელ ათეულ წელს სცენაზე იშვიათად გამოდიოდა მოხუცებულობისა და ავადმყოფობის გამო. ნიკო გოცირიძის სასცენო მოღვაწეობის შესახებ მეფრი არაფერი გამოქვეყნებულა. 1924 წელს გამოვიდა იოსებ გრიშაშვილის მიერ დაწერილი მისი ბიოგრაფია. 1944 წელს დაიბეჭდა თვით ნიკო გოცირიძის მეჭურბე, ხოლო 1951 წელს პატარა წერილი მიუძღვნა მას ალექსანდრე ბურთიკაშვილმა თავის წიგნში „სცენის ოსტატები“. გარდა ამისა, პრესაში გამოქვეყნდა რამდენიმე სტატია გოცირიძის საიუბილეო თარიღების გამო. ეს იყო და ეს. მართებული იქნებოდა, რომ მეტი ყურადღება მიექცეს ნიკო გოცირიძის ხსოვნას, დაიწეროს და დაიბეჭდოს ვრცელი შრომა მისი სამსახიობო შემოქმედების შესახებ. ხოლო, ვიდრე საფუძელიანი ნაწარმოები შეიქმნება, ვებედავთ ამ პატარა ნარკვევის გამოქვეყნებას, რომლის მიზანს შეადგენს მხოლოდ მოაგონოს დღევანდელ თაობას ამ უღაფოდ ნიჭიერი სცენის ოსტატის მოღვაწეობა.

ნიკოლოზ სიმონის ძე გოცირიძე წარმოშობით რაჭველი იყო. მისი პაპა ქართლში გადმოსახლებულა, ხოლო მამა კი თბილისში ცხოვრობდა, ხელობით სკეფიკი იყო. სიმონს ცოლად შეუთხოვეს ვატიკინი თითბერძინის ქალი, რომლისგანც ცამეტი შვილი ჰყოლია, მაგრამ ბოლოს მხო-

ლოდ ნიკო და მისი უფროსი ძმა სანდრო შერჩენია. სხვანი ბავშვობაში სხვადასხვა დროს დაბოცილან.

თვით ნიკო დაბადებულა 1872 წლის 16 აგვისტოს. პირველდაწყებითი სკოლის დამთავრების შემდეგ იგი თბილისის სახელოსნო სასწავლებელში მიაბარეს. სწავლას გული ვერ დაუდო, რის გამო მამამ სასწავლებლიდან გამოიყვანა და აბრების მხატვარს მიაბარა შვედრად. ნიკოს ხატვა ეხერხებოდა, ეს ხელობა კარგად შეუსწავლია და 1893 წელს მღებავ მუშად დაუწყია მუშაობა რკინიგზის სახელოსნოში. დებავდა სამეზაფრო ვაგონებს.

როგორც მოწინავე მუშა, ნიკო გოცირიძე მონაწილეობდა მუშათა არალეგალურ რევოლუციურ მოძრაობაში, ხატავდა წითელ დროშებს რევოლუციური ორგანიზაციებისათვის, მონაწილეობდა წარმოდგენებში რევოლუციური ორგანიზაციებისა და დაპატიმრებულ რევოლუციონერთა ოჯახების სასარგებლოდ.

ნიკო გოცირიძის ცხოვრების მთავარი მიზანი მღებავის პროფესია არ გახლდათ. თავის მემუარებში იგი წერდა: „...ვაგონების ღებვა ჩემი საარსებო წყარო იყო. ჩემი სული და გული კი ისევ თეატრისკენ ისწრაფოდა. აუტანელმა შრომამ მთელი 28 წლის განმავლობაში მე მაინც ვერ გამტეხა და ჩემ საყვარელ სცენას ვერ ჩამომამორა...“ თეატრალური ხელოვნებით იგი ბავშვობიდანვე იყო გატაცებული. როცა წამოიზარდა, მის გატაცებას ხელი შეუწყო

უფროსმა ძმამ, სანდრომ, რომელიც ასევე თეატრის მოყვარული იყო და ქართულ თეატრში ეპიზოდური როლებიც ასრულებდა. ამავე დროს, როგორც მომღერალი, — იგი მონაწილეობას იღებდა ლაიო ალიანშვილის და შემდგომ იოსებ რატილის გუნდებში. მონაწილე ნიუ, სანდროს დაპყავდა თეატრს და უსიტყვო როლებს ათამაშებდა.

უფროსი ძმის წაქეზებითა და დამხმარებით ნიუ გოცირიძე, როგორც კარგი ხმისა და სმენის მქონე, რატოლის გუნდში შევიდა. მონაწილეობა მიიღო მის გასართობებში ჩრდილო კავკასიის ქალაქებში 1895 წელს. შემდეგ აქტიური მონაწილეობა მიიღო სანდრო კავსაძის გუნდის შემქმნელს და ერთნაირად ამინისტრატორობაც კი იკისრა.

1893 წელს თბილისში, ავჭალის ქუჩაზე, ავჭალის აუდიტორიაში წოდებულ შენობაში, საძირკველი ჩაყვარა თბილისის ქართულ სახალხო თეატრს. ეს იყო მუშებისაგან შემდგარი სცენისმოყვარეთა წრე, რომლის მიზანს შეადგენდა წარმოდგენების გამართვა მუშებისათვის. თეატრის დაარსება მუშათა მოძრაობის აღმავლობის ერთ-ერთი შედეგი იყო. ვარდა მუშების გათვითცნობიერებაში, ამ თეატრმა თავი არსებობის ათუთელ წლებში მანძილზე არა ერთი ნიჭიერი სცენის ოსტატი გამოუხარდა ქართულ პროფესიულ თეატრს. სახალხო თეატრში — ეს ერთგვარი წყარო იყო, საიდანაც მსახიობებით საზრდობდა ქართული პროფესიული თეატრი.

სახალხო თეატრმა შესძინა ქართულ საბჭოთა თეატრს რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ნიუ გოცირიძე, რომელმაც ჯერ ავჭალის აუდიტორიაში და შემდეგ, სახალხო სახლში განუწყვეტლივ ოცდაათი წელი იმსოღეწა და ამ თეატრის მთავარ შემოქმედებით ძალას წარმოადგენდა. იოსებ გრინაშვილი თავის წიგნაკში ნიუ გოცირიძესუ სამართლიანად წერდა, რომ, „თუ სახალხო თეატრი არსებობს და არ განქარდა — ეს მისწერება იმ მიერე მუშათა გუნდის ლაბან სიყვარულს, რომელთა რგოლში ნიუ გოცირიძე ყოველთვის წახსაგულ ბრლიანტად იმღეწებენს“.

ნიუ გოცირიძემ ავჭალის აუდიტორიის სახალხო თეატრში 1897 წელს დაიწყო მოღვაწეობა. წრის თავაკები დანიტგრუნენ ახალგაზრდა მუშით, რომელიც დემობი მუშობისათან ერთად ასეთი ხალისით მუშაობდა ქართულ პროფესიულ დასში და თავიანთ წრის წევრად მიიწვიეს. ნიუ გოცირიძე სამოწენებით დათანხმდა მიწვევას, თავი დაანება პროფესიულ თეატრს და ავჭალის აუდიტორიის სახალხო თეატრს შეეკვლა. „ჩემი დებიუტი ავჭალის აუდიტორიაში ა. ცავარალს, რაც გინახავს, ველორ ნახავ“ — ში იყო, — წერს ნიუ გოცირიძე მოგონებაში, — და რამდენადაც მახსოვს, და როგორც მაშინ მეგონებოდნენ, ერთსულეანბ მიზონება დავიმსახურე, ამ დღიდან მოყოლებული, თითქმის არ დადგმულა ისეთი პიესა, რომ მონაწილეობა არ მიმეღო. დემობი სამუშაოს მოგონებოლი თუ არა, შინ გბრუნდებოდი, ვისადილებდი და საღამოს რეპეტიციაზე მივედიო...“.

პირველ ხანებში ნიუ გოცირიძე ყოველგვარ როლს ასრულებდა როგორც დრამატულსა და გმირულს, ასევე კომედიურს, მაგრამ მისი სასცენო ოსტატობა თანდათან დაიხვეწა და ის კომედიური როლების შეუდარებელი შემსრულებელი შექნა.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ნიუ გოცირიძე რუსთაველის თეატრში გადავიდა სამუშაოდ. „ქართული თეატრის მსევერნი არა ერთხელ მეპატიყებოდნენ გადასვენოყავი მათთან პროფესიულ მსახიობად, — წერს ნიუ გოცირიძე თავის მოგონებაში, — მაგრამ მე ყოველთვის უარით ვასუზობიდი. ასე გაგრძელდა ჩემი მუშაობა 1921 წლამდე. ოქტომბრის დღამა დეველუკამ წაშალა ის სულდე, რაც აღმართული იყო ძველ ქართულ თეატრსა და სახალხო თეატრებს შორის, ახლა დიდი თეატ-

რიც ხალხისათვის იყო განკუთვნილი, და ამიტომ სიამოვნებით მიველ რუსთაველის თეატრის ამინისტრაციის წინადადება დამწვიე ამ თეატრში მუშაობას, როგორც ერთი ფესიულ მსახიობს. გამოევიხთვე რკინიგზის დგობს, ჩემს ახმტრის (დადგენილებით მე სამუშაოდან განათავისუფლებული ვიყავი ადგილის შესანება), გამოევიხთვე ჩემს სახალხო სახლს, თუმცა მასთან კავშირი არც შემდეგ გამოწყვეტა, და დავიწყე მუშაობა ქართულ დრამატულ თეატრში“.

სახალხო თეატრში 1921 წლამდე ნიუ გოცირიძემ მუშაობა 90 რომი. ამ როლებში დიდი ადგილი ეჭირა თბილისურ ტიპებს. თბილისის ვაჭარ ხელოსნების გამოსახება ნიუ გოცირიძე განთქმული იყო და თითქმის უტოლდებოდა ამ როლების უნიჭიერეს მშმსრულებელს ვასო აბაშიძეს. დაბადებულს თბილისში, ხელოსნის ოჯახში, გაზრდილს წსწრდე იმ ადგილებში, სადაც ცხოვრობდა და საქმიანობდა თბილისის ვაჭარ-ხელოსანთა ძირითადი ფენა, ზღმდებენით ჰქონდა შეთვისებული მათი ბუნება, ხასიათი, ჩვეულებანი, მათი თავისებური კოლორიტული მეტყველება.

ცვაარინივე იყო ნიუ გოცირიძე ავოფას როლში (ა. ცავარალის „ხანუკა“). შეიძლება თქვას, რომ მის მიერ შექმნილ სცენურ სახეებს შორის აკოფა ავჭალელ უკეთეს იყო. ნიუ გოცირიძე წარმოგიდგენდა ახალგაზრდა, სიცოცხლის სავსე, მზიარულ, ფიხურე გონების, მისწრებული სიტყვის კაცს. ბრწყინვალე იყო მისი სუნება ხანუკასთან ერთად, როდესაც ცდლობს ბებიერი ხანუკა ახალგაზრდა, გაასთხოვარ ქალად უწენის მოხუც თავადს ფანტიამუსს.

რეჟოვლიამდელ პერიოდში შემთხვევა მქონდა სცენაზე მეთამაშე ნიუ გოცირიძესთან ერთად ეს იყო 1918 წელი. გმუშაობდი ნაბლოდების რკინიგზელთა დრამატულ წრეში. ჩემი აბლაუა იმერული მსახურის კომედიური როლები იყო, მაგრამ მეტივლად რევისორის თანამეწოდ გემუშაობდი (რევისორი მაქრო ბერიშვილი იყო).

მოგაშადათ დასადგმულად რაფეილ ერისთავის ვოდვილი „ჯად დაბოცნენ, რსეუ იქირწივნს“. ვოდვილის ერთ-ერთი მთავარი გმირის თხვე შატპოტოტვის როლის შემსრულებლად ნიუ გოცირიძე იყო მიწვეული. წარმოდგენის წინა საღამოს ერთი რეპეტიცია მისი მონაწილეობით გავიარეთ. პრემიერის საღამოს ყველა მონაწილე გამოცხადდა. ნიუ გოცირიძეც უსტახდა დანიშნულ დროზე, შეიდა სათხუე მოვლად. არ გამოცხადდა მხოლოდ სცენისმოყვარე ვასო ჯუღუშაშვილი, რომელსაც დავალებული ჰქონდა აბლოდების როლის შესრულება. გაგვაგებინეს, რომ ის უცხრე ავად გამხდარიყო და დიდი სიცხიანი ლოჯიერი იწვა. საჭირო შეიქნა მისი შეცვლა, მაგრამ სამწუხაროდ შესაფერო სცენისმოყვარე არავინ იყო. ბოლოს რევისორმა მერევილმა წინადადება მიმეცა მე გამოეხლებოყავი აბლოდის როლში, თვითონ კი იქიარ ჩემს მაგიერ წარმოდგენის წყყანა.

აბლოდის ვოდვილის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია, იგი ხელოვნურად შექმნილი ინტერესი ღერძია. როლის შესრულებას კარგი ოსტატობა ესაჭიროება, რასაც მე მოკლებული ვიყავი. ვიცოდი, რომ როლს ვერ დადგევედი, მით უმეტეს ასე უკეთეს და მოულოდნელად, და ამიტომ ბევრი ვწვეწვე ბერიშვილს, გამანათავისუფლე როლიდან და როგორც გამოეცდილობა და პროფესიონალმა მსახიობმა, შენ თვითონ მასრულე-მეოტი. მან თამაში არ ისურვა — ხან ერთხელ წრის წარმოდგენებში არ გამოდიოდა. იძულებული ვიყავი ისევ მე ჩამეყვანა აბლოდის ტანსაცმელი და მოეშაადეპულიყავი. წარმოდგენის დაწყებამდე ხანყვარი საათი დარჩა და ამ მოკლე დროში როლი გადაეკითხე. ნიუ გოცირიძე, ყურთმაჯეიან კაბაში გამოწყობილი, თავზე



მაღლა „წიკაიანი“ ქედით, მშვიდად იჯდა კულისებში და წარმოადგინა დაწყებას ელოდა. ბერძენელმა მობრძობით უთხრა, რომ კუდუშაშვილი, რომელთანაც ნიკომ გუშინ რეპერტიკა გაიარა, ავად გახდა და მის მაგივრად ეს ახალგაზრდა თამაშებსონ. ნიკო გოციერიძემ ამ დრომდე შეხმოლოდ სცენაზე მყავდა ნახაზი და პირდაპირ არ ვიციზობდი. მობრძობით მივუახლოვდი. შევატყე, რომ ამ ესანაოვანს მონახვის შეეცალა, მაგრამ არავინ უთქვამს.

დაიწყო წარბეზება და დიწყო ჩემი ტახტავა. ხალხით გატყევილი დარბაზი და ნიკო გოციერიძის უცაყოფილო სახე ჩემზე ძალიან მოქმედებდა. სცენაზე ძლივს დავდილიდი, თითქმის ვეფხვებ ფეფონიან ტვირთში მძინდა მომბეჭული, აპოლონი იმ მკვიცრისთვის ახალგაზრდა უნდა ყოფილიყო. ხმავე წამერთავა და აღარ ვიციდი რას ვუღუღუღებდი. ეგონათ როლი არ ვიციდი და სუფოლორმა პიზონიდან უმატა ჩურჩულს. კულისებიდან ბერიშვილი თავის მხრივ რაღაცას მერჩურელობდა და ხელგეობს მანიშნებდა მიზანს სცენებს. ამან სულ ამარა. ისეთ მდგომარეობაში ჩავვარდი, რომ შესაძლებელი იყო თავებდის წყველით სცენიდან გავექცეულიყავი და სასცენო კარიერისათვის კონსერვით დამეხებებინა თავი. მაგრამ ჩემი მხსნელი ისევ ნიკო გოციერიძე აღმოჩნდა. სცენაზე დილალოს დროს წამერჩურელო: „ნუ ტვირთი, მე აქ არა, მომყვი“. მერე კიდევ: „მიზეზ, რომი ნუ დაუბევი, ხმასალო...“ კულისებში, ყოველი გამოსვლის წინ, მომავალ მიზანსცენებს მიხსნიდა, მაჩრივებდა, თუ როგორ უნდა შემოქმედდა. ასე გაივალავით მიმგრინ როლს. ვიდრეცელი მთავრდებოდა ჩემი პატარა მონლოტი, რომლის ნაწილი გაუკლესილი იყო. ნიკომ მობრინა ლეკვისათვის თავი დამეხებებინა და მონლოტი მოკლედ მომჭერა, თან ხმამალოდა და რიხინადა. ფარდა დაეჭრა, დარბაზში ტახტი იგრიალა, მაგრამ, ცხადა, ეს ტახტი მე არ შეეუფოვებოდა... ვიდრე დიდერეშილი და დამარტებელი. ყველანი ნიკოს შემოებევივნენ, მაღლობას უხსავდებდნენ წარმოდგენაში უსასყიდლოდ მონაწილეობისათვის. მე განსაკუთრებით ვიყავი მისი მადლობელი, რადან ძალიან დამეხმარა თამაშის დროს, მაგრამ ვერ გავედი მისვლა და მაღლობის თქმა. ბოლოს თვითონ შემინხა, მობინახლოვდა, გამიღობა და მითხრა: „ყოჩაღ, რომ ასე ეცადე როლი არ გააყვეუბებინა... ეს მე მაშინ ქებად შეჩვენა და გულზე მომეჭრა. მაგრამ რომ დაეფიქროდი, დაურწმუნდი, რომ ეს ირინია იყო... ვერაფერი ყოჩნადასა როლი არ გააუჭუჭო.“

ნიკო გოციერიძეს ქართულ პიესებში მუხრანულითა კიდევ: ბერდოსანიძე (შ. დადიანის „გუმბინდობა“), გრანმატაგონი (შ. დადიანის „შენი ჭირიჭი“), ჯარხალაძე (ვ. გუზნიას „აღლემი“), გრუშინსკი (ტ. რამიშვილის „მეზობლები“) და სხვ. შეგჩრდებთ გრუშინსკის როლზე. ტრფინო რამიშვილის „მეზობლები“ მისი პირველი დიდგემისთანავე (1905 წლის გაზაფხულს) გაითქვა სახელი თავისი რეჟოლუციური შინაარსით. მართალია, პიესაში უშუალოდ არ არის ლაპარაკი რეჟოლუციისა, მაგრამ ქარაგმული სიტყვებიდან მაყურებელი კარავდ ერკვეოდა პიესის დედაგაზრდი. პიესა სახალხო თეატრის მსახურად ნაწარმოებად იქცა. ამან პოპულარობა მოიპოვა არა მარტო თავისი რეჟოლუციური შინაარსით, არამედ იმით, რომ მოხუცი რუსი ეგვიპტის გრუშინსკის როლს თამაშნებდა ასრულებდა ნიკო გოციერიძე. ამ როლის ეს თამაშობდა არა მარტო აჭალოს აუდიტორიაში და შემდეგ სახალხო სახლში, არამედ პროვინციულ სახალხო თეატრებსა და დრამატულ წრეებში. ნიკო გოციერიძემ ამ როლი წარმოვიდგებოდა, როგორც პატოსანი, უმწიკლო, კაცობრივად ადამიანი, რეჟოლუციის თანამგრძობი და ხელის შემწყობი. სცენაზე ვაქცილისთანავე გვიპყრობდა და გვიტაცებდა მისი ცხოვრებისეული სიმართლე და ბუნებრიობა.

არაქართულ პიესებშიც მრავალი მნიშვნელოვანი როლი

შეასრულა ნიკო გოციერიძემ. ესელო თვალწინ მიდგას მისი სტუდენტის ონუერი, ლიონიდ ახდრევეის პიესაში „დღეის ჩვენი ცხოვრებისა“ — სეკეტიკოსი და იუმორით მსახურებდა ეს არ იყო მთავარი როლი, მაგრამ შესრულებით უტოლოდებოდა თავის მთავარ გმირებს. ნიკო გოციერიძემ კოსტიუმების როლი შეასრულა მ. გორკის პიესაში „ფსევდო“, რომელიც ქართული თეატრის პროფესიონალ-მსახიობებმა დადგეს 1908 წელს და ამ როლის შესასრულებლად საგანგებოდ ნიკო გოციერიძე მოიწვიეს.

რუსულ რეპერტუარში ნიკო გოციერიძის მიერ ნათამაშევი როლებიდან მასსოვს მეფის დიდი მოხელის გრუტო-რუდოსის როლი ი. პობაბევის ბუგინადაში „ბიანი სოვეტების სიზმარი“. ეს მოხელე სასმარებლად დაბრუნების შემდეგ თავს მოატყუებს და სიზმარში ნახავს თითქოს რუსეთში მისდა რეჟოლუცია, რომელსაც თვითონვე მიემხრო და წარმოთქვამს ცეცხლოვან სიტყვას ცარიზმის წინააღმდეგ. როცა გამოედივება, დიდხანს ვერ ერკვევა მართლა მოხდა თუ არა რეჟოლუცია. ნიკო გოციერიძემ ტიპური ბიუროკრატი წარმოვლავსა. იგი ევექტურად გამოხდებდა გმირის გარდაქმნას რეჟოლუციონერად და შემდეგ ისევ მეფის მოხელედ. ეს ერთსადაცხადებინა პიესა ხშირად იდგებოდა სახალხო სახლის სცენაზე, რადან პოლიტიკურად მწვავე საკითხს ეხებოდა. ნიკო გოციერიძე მუდამ იმსახურებდა მაყურებლის მიქნარებ ტანს.

რუსულ პიესებში ნიკო გოციერიძეს, გარდა ამისა, კიდევ ნათამაშებია აქვს მოკეი (ი. პლატონის „ხალხი“), ოსიპი (ვ. შორტაპოპოვის „ცხოვრების გარეშე“), რასპლუვი (ა. სუხოვო-კობილინის „კრეჭინსკის ქორილი“), ბესი (ა. სუხმთაშვილის „ალაგოი“) და სხვ.

უცხოურ ნაწარმოებებშიც იჩნდა ნიკო გოციერიძე თავისი ხიზსა და ოსტატობას. მე შინახავს მისი ორგანი მონლოტის კომედიანი „ტარტუფი“. გულმოდგინდო, კეთილი, ყველას დამკრეფი — ასეთი იყო ნიკო გოციერიძის ორგანი. ტარტუფი (ამ როლს თამაშობდა მსახიობი გველიან გველიანოვი), მოეჩვენება რა იგი მას მორწმუნე ფანატიკოსად, მოხერხებულად ატყუებს ორგანს და იქნაღდ მიიყვანდა, რომ ქონების წართმეგას უქდის. შესანიშნავად წარმოადგენდნენ გოციერიძე და გველიანოვი სცენას, სადაც ტარტუფი ოსტატურად აჯერებს ორგანს თავის მორალურ სიწმინდში. ნიკო გოციერიძის ორგანის მნახველი ძნელად თუ წარმოიდგენდა, რომ ეს ის გოციერიძე იყო, რომელიც წინა დღეებში აჯოვდა და მარტორუას როლებს თამაშობდა.

ნიკო გოციერიძე არსებობდა თავისი საკუთარი შრომით და გამოხედვებით აღწევდა მისი მოქმედებით მწვერვალს, ხოლო 1911 წლიდან მის სასამხირო მოღვაწეობაზე დიდი გავლენა იქონია რეჟისორმა ალექსანდრე ვუწუნავამ. ის მიწვეული იყო სახალხო სახლთან არსებულ ქართული წარმოდგენების მმართველი რუსი რეჟისორად და სამი სათეატრო სეზონის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა წრეს. ვუწუნავამ დამთავრებული ჰქონდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრთან არსებულ სარეჟისორო სკოლა და ქართულ სცენაზე ნერვად ამ მოწინავე თეატრის შემოქმედებით მონიჭებდა. ნიკო გოციერიძე გულმოდგინედ ასრულებდა რეჟისორ ალექსანდრე ვუწუნავას ყოველ მითითებას და მისი რეჟისორის დროს შექმნა ბევრი სცენური სახე — ისეთი, როგორც ორგანი („ტარტუფი“), ოსიპი („რევიზორი“), საქო („მსხვერპლი“), კრუტოუსდოვი („ბიანი სოვეტების სიზმარი“) და მრავალი სხვა.

აღსანიშნავია ნიკო გოციერიძის მოღვაწეობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დარგი, გოციერიძე მუდამ გამოდიოდა საღამო-კომედიტებზე ა. ცაგარლის, ა. ახნაზარის და სხვა იუმორისტული სცენების კითხვით თბილისის მოქალაქეთა ცხოვრებიდან.

გოციერიძე თავის სასცენო მოღვაწეობას მარტო სახალ-



ნიკო გოცირიძე — გუბურა („მზის დაბნელება საქართველოში“).

ხო სახლით არ საზღვრავდა. მას ხშირად იწვევდნენ წარმოდგენებში მონაწილეობის მისაღებად თბილისის სხვა სახალხო თეატრებშიც (ავლაბრის, ხარფუხის, ვერის, ნაძალადევის), ხშირი სტუმარი იყო პროფესიის დრამატულ წრეებისაც. „ნიკოს ხალისიანი ტემპერამენტი პროფესიის სცენაზედაც შეიჭრა, — წერს ოსებ გრინაშვილი, — თუ სადმე არსებობდა რკინიგზის მუშათა თეატრი, ან სახალხო აუდიტორია, ნიკო ყველგან ძვირფასი სტუმარი იყო. შეიძლება თამაშად ითქვას, რომ არ ყოფილა არც ერთი შექცეულიმყოფი საღამო, რომ ნიკოს მართლიანი „სცენებით“ არ დაემუხებინათ იგი. არ არის საქართველოში ისეთი ქალაქი, თუ დაბა (ქუთაისი, გორი, ფოთი, ხაშური, შორაპანი, ზესტაფონი, თელავი და სხვ.), სადაც ნიკო არ ყოფილიყო მივლინებული და იქაური პატარა სცენიდან ესთეტიკური განცდანი არ დაეთქა... ყოველივე ეს ხდებოდა უპირობოდ და ჩვენს ნიკოს ვერც კი წარმოედგინა, რომ თავისი მალაქი მოწოდება ფულით აუნაზღაურებოდა.“ ხშირად გზის ფულსაც კი თვითონ იხდიდა, ან კიდევ, როგორც რკინიგზელი, თავისი კუთვნილი უფასო ბილეთით მოგზაურობდა. რამდენჯერ მოხმდარა, რომ წარმოდგენის შემდეგ მესივე მატარებელი წამოსულა, მატარებელში უძილო დამე გაუტარებია და დილით თბილისში სადგურიდან პირდაპირ წასულა სამუშაოდ. უსახილოდ წოლად წოლად რეკისორობდა აჭალის აუდიტორიას და შემდეგ კი ოსურ დრამატულ წრეს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ ნიკო გოცირიძე პროფესიულ სცენაზე გადავიდა. რუსთაველის თეატრში მისვლისთანავე მან ითამაშა სოვდარარ მდომანისის როლი ნ. შიუკაშვილის დრამაში „სული“ (დადგმა მ. ჭორელისა და მ. ჭიაურელის).

საქეკალოში „ცხვრის წყარო“, რომელიც 1922 წლის 22 ნოემბერს კოტე მარჯანიშვილმა დადგა და რომლიდანაც იწყება ქართული თეატრის განახლების ისტორია, ნიკო გოცირიძე ასრულებდა მეორე რეჟისორის ეპიზოდურ როლს. მაგრამ ქართული თეატრის რეფორმატორმა კოტე მარჯანიშვილმა მალე შენიშნა გოცირიძის შემოქმედებით შესაძლებლობა და მეორე თავის დადგმაში უკვე მთელი სისრულით უჩვენა მაყურებელს ნიკოს ნიჭი და უნარი. ეს მეორე საქეკალო გახლდათ „მზის დაბნელება საქართველოში“, რომელიც დიდმა რეკისორმა 1923 წლის 2 იანვარს — ქართული თეატრის საზეიმო დღეს დადგა. ნიკო გოცირიძე თამაშობდა ვაჟარ გუერქას მთავარ როლს.

1923 წელს ნიკო გოცირიძემ შეასრულა მოხუცი მეფონის როლი ჯ. სინგის პიესაში „გმირი“ და დოქტორის როლი ხ. ბენავენტეს კომედიაში „ინტერესთა თამაში“. ეს უკანასკნელი კოტე მარჯანიშვილმა დადგა იტალიური კლასიკური ნიღბების თეატრის ფორმის გამოყენებით, ხაზი გაუსვა კომედიაში ჩაქოვილ ირინიულ შეხედულებას ბურჟუაზიულ ყოფა-ცხოვრებაზე და მწვევე სატირულ სიმართლემდე აიყვანა. ნიკო გოცირიძე შესანიშნავად დაეფულა ნიღბების თეატრის ფორმებს და რუსულ ანსამბლში შეასრულა დოქტორის საინტერესო როლი.

1924 წელს ნიკო გოცირიძემ ითამაშა უურდნის მთავარი როლი მოლიერის კომედიაში „გაზნაურებული მდაბიო“ და მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა. მოლიერის ამ პერსონაჟში მსახიობმა უჩვენა თავისი ბუნებრივი კომიზმის მთელი სიძლიერე.

1925 წელს ნიკო გოცირიძემ ითამაშა პეტრუხას როლი ნ. ახაიას კომედიაში „დეზერტირაცა“ და პოლინუსის როლი უ. შექპირის ტრაგედიაში „ამლეტა“.

1924 წლის 30 მარტს ნიკო გოცირიძეს რუსთაველის თეატრში გადაუხადეს სასიყვრო მოღვაწეობის 30 წლისთავი. საიუბილეო საღამოს სტეფანდავნელ კოტე მარჯანიშვილმა.

საქართველოს ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის დადგენილებით იუბილარს რესპუბლიკის სახალხო არტისტის ანატოლი წოდება მიენიჭა. ეს იყო მესამე წოდება სახალხო არტისტისა, მინიჭებული საბჭოთა ხელისუფლების წლებში (პირველი მიენიჭა 1922 წელს ვასო აბაშიძეს, და მეორე — 1923 წელს ვასო სარაჯიშვილს).

ასე ღირსეულად დაფასა მშრომელმა სალხმა და მისმა ხელისუფლებამ ნიკო გოცირიძის უხვგარო მოღვაწეობა სახალხო სცენაზე.

რევოლუციამდელ პერიოდშიც სახალხო სახლში ორჯერ აღინიშნა ნიკო გოცირიძის მოღვაწეობა საღებულო საღამო-ბენეფიქტით, 1911 და 1916 წელს, მაგრამ ეს საღამოები არ იყო ისეთი, როგორც 1924 წელს მოეწყო.

იოსებ გრინაშვილის მიერ დაწერილი ნიკო გოცირიძის ბიოგრაფიაში, რომელიც იუბილემ დადგინებ გამოიწვია, მოთავსებული იყო ერთი მეტად საკულისხმო წერილი, რომლის გადმოთქმვაც ამ წერილში საქირთვე ვიხილთ. ეს გახლავთ კოტე მარჯანიშვილის აზრი ნიკო გოცირიძეზე. იოსებ გრინაშვილი წერს: „ჩვენ მივმართეთ ცნობილ რეკისორს კოტე მარჯანიშვილს, რომ თავისი აზრი გამოეთქვა ნიკო გოცირიძის შესახებ. მოგვყავს მისი წერილი ოდნავი კუპურებით: „ტვირფასო სოსო! თქვენა მთხოვე ნიკო გოცირიძის შესახებ ვთქვა რამდენიმე სიტყვა. მე არ შემიძლიან დავაფასო ნიკოს ნიჭის სიძლიერე, რადგან ღირებულებანი არ ვადუნება დამოუკიდებლად და ისტორიკოს თავის დროზე გამოუხატავს მას შესაფერ საზომს... მე მხოლოდ ერთი რამ ვიცი: როდესაც კი არ უნდა აიკონის თეატრის ფარდა, წარც კინდა სამუშაოდ და მიძინე აკორდითაც არ დაიწყოს რამდენღაცა, სამკარისთა კულისებიდან მიოხმას ნიკოს ხმა, ან სცენის სიღრმეში გამოჩნდეს მისი ფო-



გურა და ხელად დარბაზში მჯდომ მასურებელთა ტურებზე გამყოფილების დიმილი ათამაშდება. ნიკო მთელი თავისი არსებითი გამსჭვალულია ვერტფრედლებული „სცენური მომხიბვლელითი... ჩემი მხედრულებით წარმოდგენისათვის ეს თვისება ხშირად უფრო საჭიროა, ვიდრე განსაკუთრებული მათალბიტიერება... აი, ეს „მომხიბვლელთა“ ისეთი თვისებაა ნიკოს, რომ მიუხედავად ბანაკებად დაყოფისა ხელოვნებაში, დამოუკიდებლად მასურებელთა და მსახიობთა პასაჟისა, ნიკო მუდამ ყველასათვის თავისი იქნება... ძველი და ახალი, ახალგაზრდული და დროშობული — ყოველივე ის, რაც ახლა ყველას გავლევებს, ან ხელს ვეგვიძის, — უსათუოდ ერთნაირი ძალით ნიკოს თავის ბანაკისკენ მწევა... ორივე ბანაკი დავგიმტკიცებს, რომ ნიკო გოცირიძე მათია! მამ რაშია დღედარსო? სულ უბრალო. საქმე ის არის, რომ ნიკომ წერტილი არ დასულა თავის მოღვაწეობას, ხელში არ განიბანა. არა! აღზრდილი ძველ თეატრში, — ნიკო არ შეერბა, იგი მარად ძიებაშია, წინ მისწრაფვის, იგი განვითარების პოტენციაშია. განისილეთ მისი შემოქმედება, დაწყებული „მზის დაბნელებიდან“ და „ინტერესთა თამაშიდან“... „გაანაურებელ მდამიმიდამ“, ტიპური თბილისელიდან ზუსტ ევროპელამდე, და თქვენ მიხედვით, თუ რა შორს გადაიხადა წინ ნიკომ. ძველის დაძველები ნუ შეუხდებიან იმ ფიქრით, რომ ისინი არ არიან ახალი თაობის მამამთავარი. ნიკო გოცირიძემ შინაურნა ჩამოხადებლობითი მემკვიდრეობა და ახალ, თანამედროვე ფორმებით შემოსა... ნიკო ხილია ძველსა და ახლის შორის და მით უფრო ღირებულია, რომ ხალხის წიაღიდან მოგვეღვიძროს... ეს მავალით ამტკიცებს, რომ ჩვენი ხალხის პოტენცია ძლიერია და მალე იქიდან მოვლენ ახალი კულტურის ნამდვილი შემქმნელი. პირადად ჩემთვის დიდ სიხარულს წარმოადგენს ნიკო გოცირიძისთან მუშაობა. როცა მუშაობის დროს, ზოგჯერ ძიებით ქანცაწყვეტილი, არ ვიცე სად ვეძიო, სათი მივსწრაფო, როცა ხევის-სოფლა მიჩლუნდება, — მაშინ გამამხნეველია და მაძიებელი თვლები ნიკო გოცირიძისა თითქოს მიმოქრებიან: „წინ, შეუდგე, შეუდგე, შეუდგე!“ გამაღობთ, ჩემი ძვირფასო ნიკო! წინ, მაგრამ შენთან ერთად“. (ისებე გრიშაშვილის კუბურების გარდა, წერილი შვეასწორეთ და დაგაზუსტეთ უსული ტექსტის მიხედვით, რომელიც დაბეჭდილია რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის მიერ შედგენილ და 1958 წელს გამოცემულ კრებულში „კოტე მარჯანიშვილი. მოგონებები, წერილები, მისწერებები“).

როგორც ვხედავთ, ამ წერილს ნათლად ეტყობა იმ პოლემიკის გაგებება, რომელიც 1924 წელს აღმოცენდა ძველ მსახიობთა და კორპორაციის „დღურუკის“ შორის. წერილი მეტად საკულისმზოა იმ მხრივ, რომ ნიკო გოცირიძე, ეტყობა ამ საკითხში შორს მდგარა იმ ძველ მსახიობთაგან, რომლებიც კოტე მარჯანიშვილის მოწინააღმდეგეთა ბანაკში იყვნენ და მალე თეატრიდან წაიკიდნენ კიდეც. ნიკო გოცირიძეს სჯერდა მარჯანიშვილის, როგორც ნიჭიერი შემოქმედის. თავის მხრივ კოტე მარჯანიშვილი უდიდესად აფასებდა ნიკო გოცირიძის სასცენო ნიჭსა და ოსტატობას, რაც ცხადად არის გამოთქმული ამ საინტერესო წერილში. კოტე მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრიდან წასვლის შემდეგ ნიკო გოცირიძემ 1926 წელს შესარულა ერთი როლი. ეს გახლდათ არმაჯ მინაიჩი ნ. შიუკაშვილის კომედიამი „ამერიკელი ძია“.

„ამერიკელი ძიას“ დადგმა რუსთაველის თეატრის სცენაზე გამართლებული იყო იმით, რომ თეატრს მუდმივი დახმარება არ ეძლეოდა, საკუთარი შემოსავლით უნდა ეცხოვრა და ამიტომ ეძებდა შემოსავლიან პიესებს. ეს იყო თეატრის პირველი სესონი სანდრო ამბეტიკის ხელმძღვანელობით. მასურებელი ჯერ არ ეტანებოდა თეატრს. ამ მდგომარეობაში „ამერიკელი ძია“ თეატრს ძალიან დაეხმარა და მთელი ცხოვრებით თეატრი არსებითად ამ სპექტაკლის შემოსავლით სჭირებდა.

„ამერიკელი ძიას“ წარმატება გადაწყვიტა მსახიობთა შესანიშნავმა თამაშმა. ნიკო გოცირიძე — მეღუქმ არმაჯ მინაიჩი, ნატალია ჯავახიშვილი — მისი მეუღლე ზანდუხტე, აკაკი ვასაძე — ლუწის ბიჭი კომპალა, სანდრო თორჭოლიანი — კვაჭი, შავა ღამბაშიძე — ცრუ ამერიკელი, მიხეილ სარაული — კომპალას ბიძა და სხვანი შესანიშნავად დაეუფლნენ ძველი ყოფა-ცხოვრების ტიპებს.

განსაკუთრებით ბრწყინვალე იყო ნიკო გოცირიძე. არმაჯ მინაიჩის როლი მეტად რთულია. მის ირგვლივ ტრიალებს კომედიის მთელი ხსართი. ნიკო გოცირიძე შესანიშნავად ანახიერებდა როლს. მისი ბუნებრივი თამაში აცოცხლებდა კომედიას.

1928 წელს კოტე მარჯანიშვილმა მეორე სახელმწიფო თეატრი შექმნა ქუთაისში. ნიკო გოცირიძე აპირებდა ამ თეატრში გადასვლას, მაგრამ მოხუცებულობის გამო თავის მუდმივ საცხოვრებელს ვერ მოშორდა. 1930 წელს კი, როდესაც კოტე მარჯანიშვილი თავის თეატრით თბილისში გადმოსახლდა, გოცირიძე მაცდევ გადავიდა მასთან.

ნიკო გოცირიძემ მარჯანიშვილის თეატრში ათი როლი ითამაშა. ერთი მათგანი იყო გურუკა ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელებამი“. კომედია კოტე მარჯანიშვილმა თავის თეატრში განაახლა 1923 წელს რუსთაველის თეატრში განხორციელებული დადგმის მიხედვით.

მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობის პერიოდში, 1930-1933 წლებში ნიკო გოცირიძემ, გარდა გურუკის, კიდევ ხუთი როლი ითამაშა, სახელდობრ: მიღველი (გ. მარჯანიშვილის ინსცენირება „არსენის ლეკსი“), კასარა (ი. ოლუშას „სამი ბღენძი“), იმავუშა (ნ. პოგოდინის „ფოლადის პოემა“), იმია (გ. ბაზაზის „მუხრანე ალაშარკდენი“), ბოგოაოლენსკი (ი. მიკიტენკოს „ანათი ვარსკვლავნი“), პროფესორი ზახაროვი (ა. აფინოგენოვის „მომი“).

კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების შემდეგ ნიკო გოცირიძემ კიდევ რამდენიმე ახალი როლი შესარულა. მისი უკანასკნელი ახალი როლი იყო გრიგოლელი ნ. შვეარციის კომედიამი „უბრალო გოგონა“ (1938 წ.).

კომუნისტური პარტია და საბჭოთა ხელისუფლება დიდად აფასებდა ნიკო გოცირიძის ღვაწლს სასცენო სარბიულზე. 1929-1931 წლებში ის არჩეული იყო საქართველოს სსრ ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის წევრად. რამდენჯერმე იყო არჩეული თბილისის საბჭოს წევრად. 1934 წელს მას გადაუხადეს მოღვაწეობის 40 წლის იუბილე.

1936 წელს ნიკო გოცირიძე მონაწილეობას იღებდა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 15 წლისთავთან დაკავშირებით მოსკოვში გაგზავნილ დელეგაციამი, რომელიც საკავშირო მთავრობის მილით კრებულ იქნა. 1948 წელს, ნიკო გოცირიძეს გაუმარტობ დაბადებულნი 75 წლისთავის აღსანიშნავი უბილე. ამ საუბრილო საღამოზე ნიკო გოცირიძემ უკანასკნელად ითამაშა „მზის დაბნელებამი“ პირველი მოქმედების ერთი სცენა. შესარულა გურუკის როლი. ერთი წლის შემდეგ, 1949 წლის 23 ივლისს ის გარდაიცვალა. დაკრძალულია დიდუბის პანთეონში.

ასე დასრულდა შესანიშნავი ადამიანის ცხოვრება, რომელიც უსაზღვროდ იყო შეყვარებული მშობლიურ თეატრში და ნახევარი საუკუნე ემსახურა საუკუნეო საქმეს.







სანამ ბავშვი არსებობს, თოჯინაც იარსებებს.

თოჯინა ზღაპარია ბავშვისათვის. თოჯინების თეატრი — გაცოცხლებული სიზმარი...

აი ბუთხუზა, ლოყებდაწითლებული ბიჭი, რომელსაც პირი შოკოლადით მოუთხუნიდა და ასლა დედისკო უკავრდებოდა.

ან, თუნდაც ის გოგონა, მესამე რიგში რომ ზის — უსარმაზარი ბავშვითა და საცრისოდენა თვალებით, ფრჩხილებს რომ იკვნივს.

იქნებ ამ ტყუბებს იცნობთ, მუქი კოსტიუმები რომ აცვიათ, აფუფული ყელსასხვევი რომ უკეთათ და თმა რომ ერთი საგარეცხლით დაუფარცხნათ. სხედან და რაღაცის მოლოდინში ერთმანეთს მიჰკვირან.

ცელქი, წითური ბიჭუნა იატაკს ვერ წვდება ფეხით და იაგრისება. აუცილებლად მიწვდება!

პატარა დარბაზი, სცენა, სადაც თოჯინები ცოცხლდებიან... ამდენი გულბურჯილო და გაოცებულთ სახე, ამდენი უმწიკვლო, სიცოცხლით სავსე და გახარებული თვალი.

და ეს თეატრია, ნამდვილი თეატრი, მართალი და წმინდა თეატრი. აქ ყველაფერი უშუალო და, ამავე დროს, ამაღლებული, რომანტიკული უნდა იყოს, ისეთი, როგორც ვაჟას შვლის ნუკრია.

ძნელია თოჯინების თეატრში მუშაობა და კიდევ უფრო ძნელი მის სპექტაკლებზე წერა.

აქ მთელი გამაზა ფერებისა — ვარდისფერიდან შინდისფერამდე, ცისფერიდან ლურჯამდე.

ყველაზე ბოროტი არსება მგელია — გაქცეული, მოუხეშავი, მარტოხელა და ოდნავ სიმპათიურიც; ან დევი — ბრიყვი და სასაცილო.

ყველაზე ეშმაკი მელიაა — ფუმფულაკუდიანი და გაქნილი.

ამ ოთახში დედამიწე ქერაკულულებიანი ბავშვის წარმოსახვით ბრუნავს...

კვლავაც ცოცხლობენ თოჯინები და გაჭიმულ თოჯნე მოქანავე ჯამბაზები.

თოჯინების თეატრი — 71

როგორ არის თბილისის თოჯინე-

# თოჯინას სიყვარულით

## ზურაბ ჭუბაბრია

ბის თეატრი, ჩვენი ძველი ნაცნობი, რა მიზნები აქვს, რას აპირებს?

ვესაუბრებთ თეატრის დირექტორს — თ. ჯანელიძეს და სალიტერატურო ნაწილის გამგეს ჯ. ქარჩხაძეს.

აი, რა გამოიტყვას:

1971 წელს თოჯინების თეატრში დადგა შემდეგი სპექტაკლები: „ლმასი“ (გ. კუბანსკის პიესა, თარგმანა ნ. გურაბანიძემ, დადგეს ა. ჩხიკვაძემ და ჯ. მაჭარაძემ); „ლალის ვარსკვლავი“ (მ. ნარიშკინის პიესა, დადგა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გრ. ლალიძემ); „ჯადოსნური თაგმული“ (გ. გუბარევიის მოთხრობის ინსცენირება, რომელიც ნ. გურაბანიძეს ეკუთვნის, დადგა გ. სარიშვილიძემ); „სინათლის ჩიტო“ ამ უკანასკნელზე შეფერვდით, რათა ნაწილობრივ მაინც შეინახოთ თოჯინების თეატრის დღევანდელი იერი.

ბიესა ვ. გოგოლაშვილმა დაწერა, დადგა ა. ჩხიკვაძემ, მუსიკა ეკუთვნის თ. ხატიაშვილს. როლებში: პაპა მიხო — ი. შახელი (დამსახურებული არტისტი) და ს. ბოკერია; კახა ბიჭი — ე. ბერიშვილი, ე. გოგიანიშვილი; ფერია — ნ. ერიაშვილი, ლ. მირიანაშვილი (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი) და ლ. შაყულაშვილი; მეფე — ქ. ძაძამია; თონა — ნ. ერიაშვილი და ლ. შაყულაშვილი; სარალი — ბ. კუტალაძე; ვეზირი — ი. შახელი და ს. ბოკერია; მასხარა — ჯ. მაჭარაძე (რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი); ერთთავიანი დევი — ქ. ძაძამია; ორთავიანი დევი — ბ. კუტალაძე; სამთავიანი დევი — ჯ. მაჭარაძე.

ისწნება ფარად... არა! ფარდა კი არა — ფანდარა ზღაპრული სამყაროსი, ჯადოსნური, მკვეთრი ჩარჩოთი შემოვლებული და იღუმალი.

ბოროტება — დევები — ერთთავიანი, ორთავიანი და სამთავიანი — ბრიყვი დევები.

დაკუნთული სამთავიანი დევი — უფროსია, დინჯი და დარბაისელი. ორთავიანი — ბრაზიანია და ყოყულოჩანია.

ყველაზე ტრაბახა და სასაცილო ერთთავიანია — თავისფერი, შშიშარა, გადმოფლასული წითელი ტურეზი და თევზბიჭვით გადმოვიდებული ყურბით.

„ჯუნგლის კანონი“ მეფობს მათთან — სამთავიანი ორთავიანს უფროსობს, ორგვინ ერთად კი პატარა ერთთავიანს ურტყამენ თავში. შეგვეცოდებათ ეს მოსულელო ერთთავიანი. ბავშვებსაც ცნობებით, თანაც იცინიან. ალბათ არასდროს დაავიწყდებთ.

რა ჩაიდინეს დევებმა?

სოფელს მიპარეს სინათლის ჩიტი, მფრინავი ხალიჩა და ჯადოსნური სუფრა.

მოსუცი პაპა მიხო, ვეღარ მოზიდავს ხოლმე ძველებურად შვილს, თორემ სვირს უჩვენებდა დევებს.

წვიდნენ დევები, გაიტაცეს ნადავლი. მაჭარამ გამოიწვია პატარა მწვემსი — კახა ბიჭი, მამაცი და საზრიანი.



დევებს მე დავედევნები და გატაცებულს წავართმევო

პაპა მიხი შვილდს უწვიდს, მაგრამ გზა რომ არ იცის ბიჭმა?

პაპა დაეხმარება — სალამურს ააქვრებებს. სალამურის ხმაზე ცის-ფერ-ვარდისფერი ფერია გამოჩნდება და კახა ბიჭს ასწავლის, თუ როგორ მივიდეს ბაბაჯა დევებითან.

ქართული ხალხური ზღაპრების სა-ამო სურნელება დააყვება სპექტაკლს.

გაუცინარი ხელმწიფის სამეფო. აქ გადის დევებისაკენ მიმავალი გზა.

გაუცინარი მეფის ასული თონა — მისი უმტირალესობა.

ცრმელად იღვრება თონა.

რას არ აკეთებს მასხრად ქვეყლი ხელმწიფე თონას გასაცინებლად. არაფერი გამოდის.

სარდალი, ვეზირი და მასხარა ცდილობენ, როგორმე გააცინონ თონა, მაგრამ ამაოდ.

ასეცა — მხედართმთავრები არასდროს გამოირჩეოდნენ იუშორის გრძნობით (არც ნაზირ-ვეზირებით და არც დაქორავებული მასხარებით...)

მწყენის ბიჭი მოდის.

„თუ მკურნალია, გაროხვით!“ — ბრძანებს თონა, მეფის ასული.

„თუ უფლისწულია, კიბეზე დაგორეთ!“

„მწყენსი შემოვიდეს!“

თონამდე მისაღწევად ქრთამის გაღება დასჭირდა კახა ბიჭს — საჩუქრის ნახევარი სარდალმა გამოსტყუა, მეორე ნახევარი — ვეზირმა. მასხარამ დაავიანა და ხელცარიელი დარჩა.

თონა სინათლის ჩიტის ფრთით გააცინა კახა ბიჭმა.

ნახევარი სამეფო მიზოძებიაო! — გასცა ხელმწიფემ წყალობა.

ასი როზეგი მარჯეთაო, — ითხოვა კახა ბიჭმა და მასხარას გასახარად ასივე გაუნაწილა სარდალსა და ვეზირს.

ასწავლეს დევებისაკენ მიმავალი გზა.

თონა — გაუცინარი ხელმწიფის ასული გააკვა თავის მამაც მეგობარს — კახა ბიჭს.

დევებს ნადავლი ვერ გაეყოთ — ჩხუბობდნენ. ერთთავიანი, როგორც ყოველთვის, ვალახული დარჩა. ამ დროს გამოჩნდნენ თონა და კახა ბიჭი. ისინი დევებმა გამოქაბულში დაამწყვდევს, მაგრამ მალე გამოუშვეს. „დავეხმარეთო, — ბავშვებს შესთხოვეს, — ვერ გაგვიანწილებიაო ერთმანეთში სინათლის ჩიტი, მფრინავი ხალიჩა და ჯადოსნური სუფრა“.

კახა ბიჭმა დევები გასროლილი ისრის მოსაძებნად გაგზავნა.

გაიქცნენ დევები — ყველაზე სწრაფის ჯადო-სუფრა დარჩებოდა.

გაიცინეს კახა ბიჭმა და თონამ, დასდნენ მფრინავ ხალიჩაზე და გაფრინდნენ, თან გაიყოლეს ჯადო-სუფრა და სინათლის ჩიტი. სოფელს დაუბრუნეს მიტაცებული დოვლათი.

ნათელმა გაიმარჯვა ბნელზე, თეთრმა — შავზე, სიციფემ — ბოროტეაზე...

ასე უნდა ყოფილიყო.

ასეც იქნება ყოველთვის...

სპექტაკლს ბევრი ღირსება აშშვენებს.

შესანიშნავია მსატრობა — ფერადოვანი, ხალისიანი და მიმზადდევლი.

თოჯინების გარეწობა საოცრად შეესაბამება მოქმედი პირების ხასიათს (განსაკუთრებით ერთთავიანი დევისა);

თოჯინები მართლაც რომ ცოცხლებიან სცენაზე, მათი მოძრაობები ზუსტია და დახვეწილი. მაგალითად, ვეზირი, რომელსაც ცერემონიისტერივით გრაციოზული მოძრაობები აქვს.

„სინათლის ჩიტი“ მეტად დინამირის სპექტაკლია; ამას ისიც ადასტურებს, რომ ბავშვები გაფაციკვებით, შეუნღებლები ყურადღებით შესცქერაინ თოჯინებს.

არის ზოგიერთი ხარვეზიც.

სასურველია, რომ კახა ბიჭი უფრო სიმაპითური იყოს და ხმაც ნაკლებად გამყვანი ჰქონდეს. კახა ბიჭი და თონა დევებს, მათთან „სტუმრობისას“, გამოკანებს სთავაზობენ, რომელიც დევები ვერ ხსნიან. ის სცე-

ნა გაჭიანურებულად გვეჩვენება. (დასაშუალო რბაში ბავშვები ახმაურდნენ); შეიძლება ამის მიზეზი თვით გამოცანების შერჩევაც იყოს. ასეა თუ ისე, ნაკლი აუცილებლად და, რაც მთავარია, ადვილად გამოსასწორებელია.

სპექტაკლი მუსიკალურადაც ჩინებულადაა გაფორმებული. განსაკუთრებით აღსანიშნავია დევების თემა — გროტესკული, ემზაკური და მხიარული; კარგია მათი სიმღერაც — ქართული ხალხური მუსიკის პანგები თანამედროვე ვაზური რიტმით.

საერთოდ „სინათლის ჩიტი“ თოჯინების თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივის უდავო გამარჯვებაა, მხიარული, გამოკვეთილი, იუმორით დატვირთული სპექტაკლია.

### მოკმაპალი

პატარა თეატრს დიდი გემები აქვს.

განზრახულია „პირიშვის“ დადგმა. ფრანგბაუშის მოთხრობის ინსცენირება ეკუთვნის ს. ჭეიშვილს. რეჟისორია ლ. პაქსაშვილი, მსატყარი რ. კიკნაძე.

ასლო მომავლი ვნსაათ პოპესკუს პიესას „მშის სხივი“ (რეჟისორი გ. სარჩიმელიძე);

გერენტისა და გურვირის „ბატის ჭუკს“ დადგამს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი შოთა ცუცქერიძე.

პიონერული ორგანიზაციის ორმოცდაათი წლისთავის აღსანიშნავად ტარდება სრულად საკავშირო დათავადიერება. თოჯინების თეატრი ვერადგება თავისი ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლით „ბაჩიტას ოინები“ (შ. მხეიძისა და ირ. ავალიანის პიესა, გ. სარჩიმელიძის დადგმა) და სპეციალურად ამ თარიღისადმი მიძღვნილი პიესით „ფიჭუკას სკოლა“ (ავტორია ლანდაუ, დადგამს შ. ცუცქერიძე); შეიძლება ამით დავემთავრებინა, მაგრამ...

თოჯინების თეატრში მოზრდილებიც უნდა მივდიოდეთ. ცოტა ხნით მაინც დაბრუნდება ბავშვობა, ვადამალული სიხალისე.

# ყველა დაღიბილი პაიტიბი დახსრჯალია



ქართლოს კასრბე.

გიგი ბარამიძე,  
გიგი ბოჯუკუა



„მინი, ვიდი, ვიცი!“ — უღიუს კეისრის მიერ ჯერ კიდევ ძველი წელთაღიგების პირველ საუკუნეში ნათქვამი ეს სიტყვები, რომლითაც მან მიმართა სენატს პონტის მეფე ფარნაკზე იოლი გამარჯვების შემდეგ, თამამად შეუძლია გაიმეოროს საქართველოს ხალხური ცეკვის დამსახურებული, ამჟამად უკვე აკადემიური, ანსამბლის ყველა წევრმა.

მართლაც, სადაც კი არ მივიდა ეს ანსამბლი, მსოფლიოს რომელიც კუთხვც კი არ ნახა, ყველგან გაიმარჯვა, მაგრამ არა სიცოცხლის მომასწრაფებელი საბრძოლო იარაღით, არამედ სამწიფილობო ვიზიტებით, დიდი, თვითმყოფადი, ფანტასტიკური ხელოვნებით, რომელიც ვირტუოზულ ცეკვებში გამოიხატა. თუმცა ეს გამარჯვება იოლად არ მიღწეულა. იგი კოლოსალური შრომისა და დაუღალავი წვრთნის შედეგია, რომლისთვისაც თავიანთი ბრწყინვალე ნიჭი, მდიდარი ცოდნა-გამოცდილება და უმრეტელო ენერჯია არ დაიშურეს ანსამბლის ხელმძღვანელებმა — სარ კავშირის სახალხო არტისტებმა, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატებმა ნინო რამიშვილმა და ილიკო სუხიშვილმა.

მათ მიერ წამოწყებულ დიდ, პროვინულ საკმეს თავის დროზე მხარი აუბეს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ჭეშმარიტმა ოსტატებმა, რომელთა შორის იყვნენ: ამჟამად რსფსრ და საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი სოლოი გირსალაძე (მის მიერ შექმნილმა ქართულმა კოსტუმებმა განაცვიფრა მთელი მსოფლიო), საქართველოსა და უკრაინის სსრ სახალხო არტისტი, ტ. შევენიუსის სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი დიმიტრი ალექ-

სიძე (რომელმაც რეჟისორულად დახვეწა ქორეოგრაფიული სცენები), კომპოზიტორი არჩილ კერესელიძე (იგი მუსიკალურ ნაწილს ხელმძღვანელობდა), ანსამბლის პირველი მოცეკვავეები: ვ. ყუფარაძე, ვ. მერაბიშვილი, ა. შადური, თ. ციციშვილი, ი. თაყაიშვილი, გ. სურვილაძე, ვ. კალანდაძე, შ. ჩახავა, მ. მასისურაძე, ი. ზედაძიძე, ი. რატანი, შემდგომ კი — გ. სიმონიშვილი, გ. გოჯორაშვილი, შ. გარუჩავა, ო. მხეიძე, მ. სავიციკი, გ. ჯიბლაძე, ა. სალუქაშვილი, ა. ანთიმე და სხვები; და, რასაკვირველია, თვით ნინო რამიშვილი და ილიკო სუხიშვილი, რომელთა „ქართული“ დღემდე რჩება საწმენარლებლო ეტალონად.

ასე აიგია ფები ამ სახელოვანმა ანსამბლმა 1945 წელს და მეთხვდი საუკუნის მანძილზე ტრიუმფით მოიარა მთელი მსოფლიო.

სწორედ ანსამბლის 25 წლისთავზე მიიღეს ქართველმა ვეითხველებმა ქართლოს კასრბის თითქმის ხუთასგვერდიანი წიგნი „ტრეუმფით მსოფლიოს გზებზე“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, 1971 წ., რედაქტორი გ. ნატროშვილი, მხატვარი თ. სამსონაძე), რომელიც თამამად შეიძლება მივიჩნიოთ საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული, აკადემიური ანსამბლის მატანხედ.

სუხიშვილ-რამიშვილის სახელოვანტემულ ანსამბლზე ბევრი დაწერილა და თქმულა. იმდენად ბევრი, რომ თითქმის წარმოუდგენელიც კია მის შესახებ ახალი ცნობების მოწოდება. მიუხედავად ამისა, ქართული ესტრადისა და კინოს მსახიობმა, ოუმორისტმა და ჟურნალისტმა ქართლოს კასრბემ მოძებნა საინტერესო მხატვრული საშუალებ-





ბები იმისათვის, რომ ვრცლად, ყოვლისმომცველად წარმოვადგინო ანსამბლის მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება მისი დარასტრუქტურებული მუხრანისა და იუბილედურ წიგნ-დაწერილის თხრობითი მიმზღველობის, სათავგადასავლო რომანის სიმსუბუქით, მაგრამ, ამავე დროს მკვლევარისათვის დამახასიათებელი მეცნიერული სისუბტით. იგი შეუნტელელო ინტერესით იციხებდა და არწმუნებდა მეათვის, რომ მის ავტორს მუდამ მდიდრო კავშირი ჰქონია ამ ანსამბლის ცხოვრებასთან. დიდი შრომა გაუწევია ქ. კასრაძეს თითოეული კონცერტისათვის საგაზეო თუ საკურნალო სტატეგიის, წიგნების, რეცეპტების, გამოძახებულების, ან ზეპირი გამოხატულებების შედგენვის, წაკითხვის, დამუშავებისა და სისტემაში მოყვანისათვის, ისეც მსოფლიოს სხვადასხვა ენაზე. ამასთან, იმავე მასალების თუნდაც მეიოროდენი ნაწილის შეტანაც კი წიგნში მათი აბსოლუტური იდენტურობის გამო (ყველაზე აღფრთოვანება გამოხატული), თითოეულ გასტროლზე ცალკე საუბარი ავტორს აშკარად აყენებდა ერთგვარი მონოტონობის საშიშროების წინაშე. და ეს ზოგან ტყუობა კიდევ წიგნს, მაგრამ, საერთო ჯამში, ქ. კასრაძემ თავი დააღწია ერთფეროვნებას, ვინაიდან მისი მოქმედების სფერო ერთი ფართი იყო. მას, რასაკვირველია, ძირითადად უნდა მიეთხოვა ანსამბლის ხელმძღვანელებისა და წევრების, ჭეშმარიტი ხელოვნების — ქართულ ქორეოგრაფიაში მიმწეწელოვანი ეტაპის შესახებ, მაგრამ ავტორი ამით არ დაკმაყოფილდა. ვერწოდებულნი დიდიროდეს გადახვევები მის სახით, ქ. კასრაძემ დიდეს ცოდნითა და ტაქტიკით წარმოვადგინა საესტრუქტორო ქვეყნების არა მარტო ხელოვნება, არამედ ისტორია, კოსმოპოია, გეოგრაფია, პოლიტიკა, კულტურა, ენა, საბორტ... საკმაოდ გაბოზსხველად დაგვიხატა ამავე ქვეყნების გამოჩინული ხელოვანთა, სახელმწიფო მოღვაწეთა, უბრალო ხალხის ცხოვრება. და ყოველივე ეს ორგანიზალად უკავშირდა ანსამბლის ცხოველი მახისციების უკეთ აღქმას, მისი ტრეოფის სახიფათო ჩვენებას.

თავისთავად ცხადია, მეტად ძნელი იყო ამის გაკეთება, რადგან საქართველოს (და თურქე მსოფლიოსაც) არასოდეს ყოფილა ისეთი ბრწყინვალე ქორეოგრაფიული კოლექტივი, როგორცაა საქართველოს ხალხური ცეკვის დამსახურებული, აკადემიური ანსამბლი, რომელმაც ფეხის წევრებს შეთარაშა სამყაროს ხუთივე კონტინენტში, მისი სამასზე მეტი ქალაქი, უშუალოდ წარუდგა ოც მილიონზე მეტყურებულს (ტელევიზიით ერთ მილიარდზე მეტს), ჩაატარა ორი ათასზე მეტი კონცერტი და ყველაზე თან სდევდა ტრეოფში, სენსაციი, ყვაივლების ზღვა, აღტაცება. ხალხი ყველაზე გაოცებული და გაოგნებული იყო.

წიგნის პირველი თავი („ავტორისაგან“), რომელშიც მოთხრობილია მსოფლიოს მერვე საოცრებაზე — ქართულ ცეკვაზე, მხოლოდ წინასიტყვაობა რიგია, არამედ მშვენიერი გამოხატულება და თავიდანვე გვარწმუნებს მისი ავტორის ფართო ერუდიციამ. მას ღრმად შეუწავლია ხელოვნების ეს დარგი.

სარეცენზიო წიგნში, ხელოვნების მშვენიერების გარკვევის თვალსაზრისით, ყურადღებას იპყრობს ქორეოგრაფიული ხელოვნების, კერძოდ კი ქართული ცეკვის ეს-ეთეტიკა, რომელმაც თავისი უმაღლესი გამოხატულება პირველ საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებულს, აკადემიური ანსამბლის სახით, რომელიც წარმოადგენს ორგანიზაციის ისტორიის რეალურ დადასტურებას. აქ ბუნებრივად უკავშირდება ერთმანეთს თვით ანსამბლის მიერ გახვეული შემოქმედებითი გზის სახელოვანი ისტორია და მისაყვ ცეკვების ასახული ქართული ხალხის ტრეოფული ცხოვრების მრავალსაუკუნოვანი ისტორია. ანსამბლის არსებობის თხემეტიკა წლის თავზე სწორედ ამ ორი ისტო-

რიის განუყოფელი კავშირის შესახებ მოგვითხრობდნენ, მხოლოდ ხილმძღვანელები ილიკო სუბიშვილი და ნინო...

„ანსამბლის შექმნის აზრი დაგვებადა ვერ კიდევ 1935 წელს. ლობღონის ხალხური ცეკვის მსოფლიო ფესტივალზე ქართულ მოცეკვავეთა წარმატებამ, ამ დღესასწაულზე სხვადასხვა ქვეყნის ცეკვების უდიდესმა მრავალფეროვნებას მიდგნა და გავივტაცა, რომ გადავწყვიტოთ შევექმნა ქართული ცეკვის ანსამბლი...“

განაღდა ერთსულოვანი მუშაობა, რამაც გავივტელა სინდელთა დაღვრა. ჩვენ მიზნად დავისახეთ არა მარტო გადავებებან სცენაზე ხალხში გავრცელებული ცეკვები, არამედ მივიწყებულოც, ამასთან ხალხურ საფუძველზე შევექმნა ახალი ცეკვები. შევადგეით ფოლკლორის ღრმა შესწავლას, დადიოდით მსატრეული თვითმოქმედების ოლიმპიადებზე; პარალელურად ვემბედიით შემსრულებების მომავალი კოლექტივისათვის. კარგად გვეხსოვდა, რომ სცენის განწინით ამ შეიღებულ ხალხური ცეკვების გადატანა სცენაზე ხელუხლებლად; დამდგმელისაგან ისინი მიითხოვდნენ ფოლკლორულ მასალას და რეჟისორულ დამუშავებას შორის პარინიის მონახვის უნარს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სცენაზე საწინებელი ცეკვების თეატრალიზება საჭირო...“<sup>1</sup>

ასეც მიხდა, და ქართული კასრაძის მთელი წიგნი იმაზე მეტყველებს, რომ მშობლიური ხალხის წიაღიდან აღმოცენებული ქართული ცეკვები ი. სუბიშვილისა და ნ. რამიშვილის ხელმძღვანელობით მართლაც თეატრალიზებულ, კლასიკური ბალების სიმპლემდე აყვანილი ხელოვნებად მოკვლინა მსოფლიოს. თავის მხრივ, ეს ხელოვნება ქართული ხალხის ესთეტიკური მრწამსის თავისუფლო ისტორიაა. უცხოური პრესის ერთი გამომხატურებისა არ იყოს, ვინც ამ ხელოვნებას ეცნობა, ისეთი შიანგვილიება რჩება, თითქოს „ბუნება და ისტორია შეთანხმებულან, რომ საქართველო პოეზიის ქვეყნად ექციათ; ათინატელონი მწერგალები, უსიერო ტყვენი, მზემინეული ველ-მინდორნი, კამკამა ნაკადულები კვილიმზოვანებას აღრქევენ ირგვლივ და პოეტურ ფიქრებს იწვევენ დაღამინა. საუკუნეთა მანძილზე იცავდა საქართველო ამ მშვენიერებას უცხოელ დამპყრობთაგან და ამ უცხოეთს ბრძოლაში იწოთობდა ყოვლისმომცველი ვაჟკაციური მამულიშობლობა. ამ ვაჟკაციობამ კი თავისი ასახვა პირველ ხალხურ ლექსებსა და ბალადებში, სიმღერებსა და ცეკვებში“.

აი ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების ესთეტიკის გასაღები. ჩვენი ეპოქის ხალხური ცეკვების უმაღლესი ფორმები შეიძლება მართლაც მშვენიერებითად გამოძიწინარებონ პირველყოფილი ცეკვების პრიმიტიული ფორმებიდან, მაგრამ რამდენი საუკუნე, ნიჭი და ენერჯია დასაქორავდა იმს, რომ შექმნილიყო ხალხისათვის აბსოლუტური ქორეოგრაფიის უკასიკური ხელოვნება. ქართული ცეკვამ თავისი შინაარსობრივი სიღრმითა და დახვეწილი ფორმით დიდი ხანია უკავიყო ყველა დასავლელი გროსიენისა და ზორგაფების მტკიცებანი იმის შესახებ, თითქოს ყოველი ხალხური ცეკვის საფუძველზე გარე სამყაროსადმი ბრძმა, სტაქიური მიებაჟა წარმოდგენებს. თვით ისტორიამ ცხადყო, რომ მსოფლიოს მოწინავე ქორეოგრაფიულ ხელოვნებასთან ერთად ქართული ცეკვაჟ თავისი უძველესი პერიოდთანვე ექვემდებარება ცნობილ საზოგადოებრივ

<sup>1</sup> საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი, 15 წელი, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, თბილისი, 1961 წ., გვ. 4-5.



მიზნებს. მშვენიერი ბუნება, მშვენიერი გარე სამყარო მისთვის მხოლოდ საშუალებაა ამ მიზნების განსაკუთრებად.

ქ. კარაიშვილის წიგნი ვარკვეულ წარმოდგენას იძლევა სწორედ იმის შესახებაც, რომ ესთეტიკას, როგორც მეცნიერებას, ქართული ციკლების სახით განუსაზღვრელი მასალა გააჩნია მშვენიერების შესახებთან. თითოეული ციკვა თავადაა დამადასტურებელი იმისა, თუ ჭეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოებში აღძრული მშვენიერების განცდა რა დიდად განსხვავდება მხოლოდ სტიქურ-უტოპიკურულ მოთხრობებზე დამყარებული ბიოლოგიური სიამოვნებისაგან. ადამიანთა სულიერი გამდიდრება-ამაღლებინა წარადგინა ქვეყნული შინაარსი და ფორმა, თავისი მომხილველი ერთიანობით, მშვენიერების ესთეტიკურ კატეგორიაზე ამაღლებულა და ამაშია მისი უდიდესი სარგებლობისა. ქორეოგრაფიული ხელოვნება ამ შემთხვევაში, როგორც ესთეტიკური საგნის იმიტირები ბუნება, ამისაველი ხდება სწორი ესთეტიკური განცდისათვის. ადამიანი, როგორც კონსტრუქტუ-ისტორიული, პრაქტიკულ-მოქმედი არსება, ანსამბლის ხელოვნებაში ჭეშმარიტებას, სიკეთესა და მშვენიერებას მათი გაიგივებით კი არა, არამედ ერთიანობის საფუძველზე აღიქვამს. ვ. წ. „ესთეტიკური ტრიადის“ ეს სამივე წევრი მისთვის ადვილად მისაწვდომი ხდება. ამგვარად, ქართული ციკვის ერთგული, ხალხური ბუნება ინტენსივობაშია ფართო გაგებას ექვემდებარება და, თავისი ღრმა პუნაქური საფუძვლებით, ადამიანის გამაქეთილშობილებელ სულიერ ძვრებს ემსახურება.

ამიტომ, არავითარ გადაჭარბებას არა უნდა ადვილი, როცა ქართლის კაცაძე ქართული ციკვის შესახებ ამბობს: „ამ თავისებურ სულიერ ფენომენს — მსოფლიოს ყველა ციკვას შორის, უდიდესი მნიშვნელობა ახლავს, რაოდენ წესი, უცნაური ჯაღი-თილისიმიტი ატყვევებს მაყურებელს, უღივიბს მათ სიხარულს, აღტკვევს, სუფლავს, სამიჯნური გზებისა. ერთიანად მოქმედებს როგორც დაბალი განვითარების ადამიანზე, ისე მაღალკულტურულ დონეზე მგვარ, ციცილიზებული მაყურებელზე“ (1). ცხადია, ყოველივე ამაში დამდგმელბითან ერთად თვით მოცუვავევებას უიოვსი მნიშვნელობა ენიჭებათ. მათი ემოციური ძალა, მუსიკალიზა, პლასტიკურობა, ვირტუოზულობა, სინატივე უთუოდ აღაფრთოვანებდა ქართული თეატრის რეფორმატორებს კოტე მარჯანიშვილსა და სანდრო აბმეტელს, რომელმაც, თეატრალური ხელოვნების სხვა დარგებთან ერთად, ქართული ციკვა ერის ესთეტიკური ზრდა-განვითარების უმაღლეს ფორმად მიანდათ. ს. აბმეტელი ხომ ხშირად მიმართავდა ციკვას, როგორც ქართული ტიპის, სპეციფიკური ერთგული ფსიქოლოგის, ფილოსოფიურ-პოეტური აზრის, ინტელექტისა და გრძნობის, ზოგადასაკითხი ერთი იდეალის შესახებმდე გამოსატყულებას. აქი თავის დროზე გულისტკივილითაც აღნიშნავდა, რომ „ქართულმა სცენამ ვერ შესძლო ქართული ადამიანის სხეულის მოძრაობის შესწავლა, ამ მოძრაობის ძირითადი რიტმის განხილვა-გამოცნობა და ქართული ელფერი თოცული პლასტიკის შემქნა სცენაზე. მერე ეს მონდა ჩვენში, საქართველოში, სადაც ქართულ კაცზე ლამაზ მოსიარულეს, ბუნებრივი პროპორციებით შემკულ მოძრაობის მქონეს ჯერ-ჯერობით ბადელი არ ჰყავს დედამიწის ზურგზე, ქართული დადის დასაწყობოდ, ფეხს სდგამს გაბედულად, და არა ჩლუნვად, მოწებულად... მივილი კორუსტა გადააქვს თავისუფლად, სწორად, ოდნავის რხევით...“ (2) თითქოს აბმეტელს ამ მითითებით უსარგებლბა ანსამბლის მივლ შემადგენლობას.

დიდი რეგისორის ოცნების განსხორციელება სწორედ მანში შესძლო. ანსამბლის დამდგმელ რეგისორს დიმიტრი ალექსიძესაც უდმედევენი გაუთვალისწინებია ყოველივე ეს. აქი მსოფლიომაც ერისულოვნად აღიარა, რომ ქართული ციკვა მართ, ფეხებით ჯაღდქობდა“ როდია, რომ იგი ამადლებული და რელიგეფურია, სრულყოფილი ქორეოგრაფული ფორმადაც აყვებით, სადაც „პროფილის მოძრაობა ბუნებრივად ესთეტიკურ კანონებს უმორჩილებს, ღერწმინებით ახთანია ქართველის მოძრაობა წმინდა რიტმული მუსიკა“ (აბმეტელი).

თვალსაჩინოებისთვის განვიხილოთ თუნდაც ციკვა „ქართული“. რაოდენ გვეგაზომიერი მოძრაობა, ქარბონული აზრი და პლასტიკა გააჩნია მას. მაგრამ უპირველესად იმის შესახებ, რომ ანსამბლმა სამართლიანად დაუბრუნა ამ ციკვას თავისი კუთვნილი სახელწოდება. დიდი ხნის განმავლობაში რატომაც მას „ლექსური“ ერქვა. ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწემ ილია ზურაბიშვილმა ჯერ კიდევ თავის წიგნში „ხალხის შემოქმედი გენია“ შესანიშნავად დაადასტურა, რომ ამ ციკვას არაფერი აქვს საერთო ლექსურთან, რომ იგი წმინდა ქართული ერთგული წარმოებისაა. სხემეულ წიგნში ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს, რომ საერთოდ ძნელია ისეთი ციკვის დასახელება, რომლის ნებ-თით თუ უნებლიე გამოახილასაც სხვადასხვა ერის ამა თუ იმ ციკვასი არ გამოიცნობდნ. მართლაცდა, „პოლონისში“ მსგავს განსახიერებას ხვედრით სჯავრს „შამარისში“, ბგერა რაიმე უკრიანულ „ოთავას“ მოგვაგონებს ჩვენი თბილისური „ბაღდადური“, მაგრამ ევევი არ არის — თითოეული ეს ციკვა თავისუფლად და ერთი მეორისაგან დამოუკიდებლად წარმოიქმნა ისევე, როგორც ერთმანეთი ხალხის შიგნით პოლონური „კრაკოვიასი“ და სკანდინავიის ხალხის ერთ-ერთი ციკვა, იმავე პოლონელების „მასურკა“ და უნერული „ჩარადში“ და ა. შ. ხშირად თანამგებნი ციკვერული თავისუფლად და დამოუკიდებლად წარმოიქმნებიან ხოლმე ისევე, როგორც მთარული სიუჟეტის მქონე ზღაპარი, ლექვინა თუ თქმულება სხვადასხვა შორეულ ხალხში.

ამიტომაც, ციკვა „ქართული“ (ქართველებისა და ლეკების ტერიტორიალური სიხალგის მიუხედავად) სრულად განსხვავდება თავისი შინაარსით ლეკების ციკვებისაგან. ჯერ ერთი, ლეკების ამ ციკვას ორი ვაჟი ასრულებს, „ქართულიში“ კი — ქალ-ვაჟი. მეორეც, ლეკების ციკვა თავი-და-ბოლოდ მხოლოდ ფეხის გასმბა, მასში ყველაფერი ფეხის ტემპივის სრულყოფაა. ციკვა „ქართულიში“ კი ფეხის ტემპიკა მხოლოდ მშინარე საშუალებად თავისი პოეტური და გააწრებელი დანაშინა განსახორციელებლად. მისი შინაარსი ქალ-ვაჟის ამადლებული სიყვარულის გამომხატველი ლამაზი, მონდინილი სწრაფავა. იგი ძიმნია რაინდული შემართებისა. მის მკაფიო სიუჟეტის ხასს გააჩნია თავისი ექსპოზიცია, კვანძი, განვითარება, კულმინაცია, კვანძის გახსნა და დასასრული, რომლის დიდაა ზრია, როგორც ე. ზურაბიშვილი შენიშნავს, „სიყვარული ავგამაღლებს“. აქ ქალური კვლამოსილება და ვაჟკაცის ციკვებელი ენება საცავარ თანხმობაშია. ტრფობით ფრთა-შესხმული ვაჟის ლტოლვა ქალისაყენ, ქალის დამატყვევებელი სიკვლეუცმ, კვლამოსილება პოეტური ელფერით მოსავეს სახის მუტყველობას, სხეულის პლასტიკურობითა და ვაჟკაცის რეაქციით საყენ მოძრაობას. როგორც შემსრულებელს, ისე მათ მზახვლებლაც დიდ ესთეტიკურ სიამოვნებას გერის ამადლებული სიყვარულის ეს ღუმეტი, ყოველთვის კეთილშობილური მოგრალობის გამომხატველი რიტმული მოძრაობები, ნარანარი სვლა და სხეულის სკულპტურულად. მართლაც რომ ძნელია სიტყვებით „ქართულის“ მთელი სიმშვენიერის გადმოცემა. იგი ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების კანონიერი სიამაყეა. იამზე დოლაბერიძისა და

2 აღქმანდრე აბმეტელი, წერილები, „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1964 წ., გვ. 60.



ფრიდონ სულაბერიძის ვირტუოზული შესრულებითაც ამ ცეკვას ღირსეულად დაუბრუნდა ის პოეზია, რაც მას ხალხმა უხსოვარი დროიდან დანახოდა. და ასეთი სახოვანია განა მარტო „ქართული“? თავისი მომხიბვლელობა გაანინა ყოველ ცეკვას. გაასრულელი, უწყობი მოძრაობებით, ფესტიკულაციით, მიმიკით, განხვევებით, სახეთა კონტრასტული ხასიათდებითაა ქორეოგრაფიული კომპოზიციები: „ქართული სუიტა“, „მუსამბანი“, „საკოლმურეური ცეკვა“, „საქვეაო ტერიულები“ — „ორი მონადირე“, „რა ღამაში ხარ, ქალაუ“, „ყარაზოხელი“, „წყაროსთან“, ცეკვები — „სამაია“, „ხორბული“, „შეჯიბრი“, „პანტომიმური ცეკვა-პაროდია“, „ლელო“... და საერთოდ, არ არის ცეკვა, რომელსაც მხატვრული სახეებით არ იყოს გადმოცემული რეალური ხალხის გრძობები და აზრები. ქართული ქორეოგრაფია ასრულებს განსხვავებულ სექტორებში მოვლვობა მსოფლიოს სამკაცლით დადებით, მუსიკალური და მხატვრული გაფორმებით, საშემსრულებლო ტექნიკით.

უცხოელებმა შესძლეს ღრმად გაეცნოთ და მიმოიხილათ მთელი ვერობა და დანახათ „აღმოსავლეთიც, თავისი ვაღმურეობელი, ზღაბრული ფერადლებით“. სწორედ ქართულმა ცეკვებმა შესძლეს თავიანთი საქმისაგან მოედინათ ისეთი „გულცივი და კონსერვატორული ხალხი, რეორიცი ინტელისის არისტოკრატია“, „სრულიად გასლები მიმიქ და ყინულოვანი ფინეთი“, სწორედ ქართულმა ცეკვებმა ათქმულა პარიზულეს: „ქართული ანსამბლის კონცერტი“ — ეს არის ჩვენი ეპოქის დელსაწული, ფოლკლორის უდიდესი გამარჯვება მარიონეტებისა და „ჩა-ჩა-ჩა-ს“ ცეკვებსა...“ მილანის სანტა-მარია დელა გრაციას უმწვენიერეს ტაბარში მიტარაოსილო ღვთის მსახურსაც კი ვერ დაუფრავს: „თქვენი ცეკვები ისეთი ამაღლებული, სანეტარო და წმინდა, რომ შეიძლება ვატყავთ, რომის პაპთანაც იცეკვოთ“. ერთი სიტყვით, ანსამბლის საქმერად აღიარება ყველა დადებითი ეპითეტი მსოფლიოს მრავალ ენაზე.

ქართლოს კასრადის წიგნში ყოველივე ეს დამაჯერებლად და დემოკრატიულად აღწერილი და ამაშია თვით ამ წიგნის ესთეტიკური ღირებულებაც.

აგორი წიგნის პირველ თავებში მოგვითხრობს ილიკო სუხიშვილის ბავშვობაზე, იმაზე, თუ მეჯვრისხეველმა ბიჭუნამ როგორ შედგა ფეხი დიდი ხელოვნების პირველ საფეხურზე, როგორ ამაღლდა კიბე-კიბე აღმა საარტულით და როგორ გაუთქვა სახელი ქართულ ცეკვას მიუღს მსოფლიოში. ქ. კასრამე ლირიკულ ფერებში გვიხატავს წინოსა და ილიკოს პირველ შეხვედრებს, მათს ერთობელს მონაწილეობას ახალფსავდემლო ქართულ ბალეტში (რაც ნაწილობრივადაც ცნობილია ფართო მკითხველისათვის), პირველ გამარჯვებებს, ანსამბლის შექმნის ისტორიას, დაუღალავ შრომასა და გამარჯვებათა უწყვეტი ნაკადით მოპოვებულ უდიდეს სიამოვნებას.

ქ. კასრადის ამ ფუნდამენტურ ნაშრომში ყურადღების იქცევა მახვილი პოლიტიკური აღღო. კერძოდ, იმ ტემპარიტების ნათლად ჩვენება, რომ კულტურული კონტაქტები მსოფლიოს ნებისმიერ ქვეყანასთან ახლოობებს აღიამენებს, ერთმანეთისაგან სამშვიდობოდ განაწილებს მათ. ეს მისიაც ბრწყინვალედ შეასრულა ანსამბლმა, რომელმაც ვაკაცილოზობილა საბჭოთა ქვეყნისადმი მტრულად განწყობილი კლასები თუ წრეები. და ხელოვნების უდიდესი მიზანიც ეს არის.

როდელი (1969 წელს) ანსამბლმა მიუნხენში პირველი კონცერტიდან შემოსული მილანი თანხა დაგრძობილ. ბუნებით სწეულ ბავშვთათვის გაიღო, დასავლეთ გერმანიის ხალხთა აღტაცებას სასურველი არ ჰქონდა. „ქალა-

ქის მოსახლეობა მოაწყდა, რათა ენახათ ეს კეთილი-ღამის ანები, — წერს ქ. კასრადი, — თვალყურმობანი ქალები და მამაკაცები მაღლობს უხდიდნენ მოვეცავებებს... და უმხრად გვიტყობენ:

— გვიტყობთ, რატომაა, რომ ამდენი ხნის განსავლო-ბაში საბჭოთა ადამიანები ასე ცუდად გვემცეოდნენ, ჩვენ, გერმანელები?!

მსიხობების სახტად დარჩნენ:

— ეინ ამბობს, ეისი კალამი წერის ამას?..

...პირიქით, საბჭოთა კავშირი მისწრაფვის, რათა დასავლეთ გერმანიამ — გერმანიის ფედერაციულმა რესპუბლიკამ მშვიდობის და მეგობრობის გზა გაიზნახოს მასთან ერთად...

ურწმუნოების ბურუსი იფანტება...“

ბევრ ქვეყანაში სწორედ ქართული ანსამბლით გაიცნეს საქართველო, მისი ხელოვნება და სრულიად სხვა წირომდგენა შექმნილ საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაზე. ამერიკულ გავითი „კრისინ საიანს მონიტორი“ წერილის სათაურზე აღნიშნავდა ანსამბლის სოლიტ რუსულენ ენუტიტზე, რომელიც ტელევიზიით გამეორდა ინგლისურ ენაზე: „ღამაში საბჭოთა ქალიშვილი ნამსხვრევებად აქცევს ჩვენს წარმოდგენას საბჭოთა მშრომელი ქალის შესახებ“. ახალ ხელოვნაში საბჭოთა კონცერტის გამო გაზეთი „ნიუ ზილენდ ჰერალდი“ წერდა: „ამ საღამომ დაამტკიცა, რომ ხელოვნება არღვევს ყოველგვარ საერთაშორისო ბარიერს“. ბელგიელებმა ასე მიმართეს ქართულ მოცეკვავეებს: „ადამიანებს ერთმანეთთან ტყვიად და სიკვდილი კი არ უნდა მიჰქონდეთ, არამედ პური და სილამაზე. თქვენი ქვეყანა ყველას მაგალითის აძლავს ამ მხრივ“. და ასე დაჯერულელები. ამით კიდევ ერთხელ გავსვა ხაზი იმას, რომ ხელოვნება არის ადამიანთა გაერთიანების ერთ-ერთი მშლავრი საშუალება.

წიგნში ფართო ადგილი აქვს დათმობილი ანსამბლის მხადგენას მსოფლიოს გზებზე გასავლელად, იმ დაუღალავ შრომას, რომელმაც მისი თითოეული წევრი ვირტუოზულ შესრულებლად აქცია, ნ. რამიშვილისა და ი. სუხიშვილის გადმოსრულ გამოტოვებულობას, რომლის შედეგადაც კონცერტების სანახაობითი მხარე ხელოვნების უმაღლეს დონეზე ავიდა. ყოველივე ამის დამაჯერებლად და საქმის კიდებით გადმოცემის შემდეგ იმისთვის სრულებითაც არ ღლის ტუქების ცალკეებით ერთმანეთის მსგავსი უცხოელების აღტაცებულ ნათქვამთა ხშირი ციტირება. თუნდაც ორი ისეთის, პოლიულდში გამოსვლამდე და მის შემდეგ რომ წერდა კონცერტის და იგივე გაზეთი „დემ-შინ რეჯისტრი“:

„ეინცერთამდე: „ამ შტატის მოქალაქეთი თეთლებიან გულცივი, თავშეკავებულ ხალხად, რომლებიც არ ამქლავებენ თავიანთ გრძობობებს. ყველამ იცის, რომ ამ ქალაქის მცხოვრებლები უბრალო თავის დაწვევით გამოსატყვენ ყველაზე ღიად ადფრთოვანებას. ნელი, დარბასილური, ჩუნი ტაშით ვეგებებიან ისინი აღმფრთოვანებულ სანახაობას...“

კონცერტის შემდეგ: „არასოდეს არავის არ სმენია ამ დარბასში ისეთი გუნდები და გრიალი. არასოდეს, არასოდეს დემ-შინის აუდიტორიას არ უბრავეუნებია ფეხები. არასოდეს, არასოდეს, არასოდეს არ წამომხვარა საზოგადოება ფეხზე თავისი სავარდლებიდან... გუნდებში დემდე!... აუდიტორია შერყავ, როცა ქართველი გოგონები გა-მოცურდნენ სცენაზე.“

ბოლოს მაყურებლები აივანზე და სრულიად დაკარგეს კონცერტლი საკუთარი თვისადმი, როდესაც დაიწყო მამაკაცთა მხედრული ცეკვები...“

შეუძლებელია, აუღლებლად წაიკითხო ეს და სხვა





მსგავსი სიტყვები და მადლიერების გრძობით არ განიმსჯელო ადრესატებისადმი, რომლებმაც სახელი გაუთქვეს ქართულ საბჭოთურ ხელოვნებას.

წიგნის შესავალში მწერალმა და კრიტიკოსმა გ. ნატროშვილმა ამომწურავი, დადებითი შეფასება მისცა ქ. კასრას ნაშრომს, რომელსაც უთუოდ უნდა დავუბრუნდეთ მიუხედავად ამისა, გვაქვს ზოგიერთი შენიშვნაც. აქა-იქ შეიმჩნევა ფაქტობრივი უზუსტობანი. მართალია, ავტორი გზადაგზა მოკლედ მოგვითხრობს ანსამბლის წევრებზე, მაგრამ უკეთესი იქნებოდა, თუ ანსამბლის წამყვან სოლისტებს, მუსიკოსებსა თუ სხვა მუსიკებს ცალკე თავები მიეძღვნებოდა (თუნდაც იმ სასაიმოფო, მაგრამ ერთფეროვანი ციტატების ხარჯზე, რომლებსაც ხშირად ვაწყდებით). მსოფლიოს შორეულ ქვეყნებში „მეჯვრისხევის მთვარის“ რეჟერენული განსენება ძალზე კოლორიტულია, მაგრამ იგი-რეს ვერ ვიტყვიეთ ამიეროვრული ხასიათის ერთფეროვრულ დაბოლოებებზე ქვეთავებში — „ნახავდის“, „მშვიდ-

ბით“, „შეხვედრამდე“ (ბულგარეთო, ინგლისო და ს. შ.) თუ მათი დაწერა აუცილებელი იყო, ჯობდა იმავე ქვეყნის ენაზე. მსატკარს მშვენიერად გაუფორმებია წიგნი, სამაგიეროდ, ილუსტრაციისათვის დამზადებული კლიშეები არ არის მალაღობარისხოვანი. წიგნი ლალი ქართულითაა დაწერილი, მაგრამ აქა-იქ მაინც გაპარულა ენობრივ-სტილისტური ლაფსუსები.

დაახ, ბევრი თქმულა და დაწერილა ამ სახელოვან ანსამბლზე, მაგრამ ქ. კასრასის ეს წიგნი გვირგვინია აქამდე მონათხრობ-დაბეჭდილობისა.

ინდოლისი გასული „ფრი-პრეს ჯორ ნელი“ წერდა ქართველ მოცეკვავეებზე: „და თუ ვინმე, ვისაც აქვს თვალები, რომ ხედავდეს, ყურები, რომ ესმოდეს, არ დაესწრება ამ წარმოდგენას, იგი ბევრს დაკარგავს“. ჩვენ დავამატებთ: ვინც ამ წიგნს არ წაიკითხავს, უთუოდ ისიც ბევრს დაკარგავს.

1934 წლის 20 სექტემბერს, რუსთაველის თეატრში მორიგ პრემიერად მიდიდოდა — გ. მატერაშვილის „დუშმანი“. ერთ-ერთ მთავარ როლს — მეწისქვილე ბერუს ასრუ-

ნ. პოლოდინის „თოფიანი კაცია“. დ. ხუციშვილი — ქარისკაცი შადრინი.



ლებდა ამავე თეატრის სტუდიის კურსდამთავრებული, ახალგაზრდა მსახიობი დავით ხუციშვილი.

სექტატკლი მაყურებელმა გულთბილად მიიღო. წარმოდგენის შემდეგ თეატრის ხელმძღვანელი, გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი სანდრო ახმეტელის სცენაზე ავიდა, მიესალმა ახალგაზრდა მსახიობს და წარმატება უსურვა.

— ბარბატა, დათუნი! კარგი იყავ... თუ ასე განაგრძობ მუშაობას, შენგან კარგი მსახიობი გამოვა.

დიდმა რეჟისორმა ასე დაულოცა მემოქმედებითი გზა პროფესიული თეატრის სცენაზე ახალ ფესადგმულ მსახიობს.

სანდრო ახმეტელის ეს გამამხნევებელი სიტყვები სამუდამოდ ჩამრჩა გულში, — იფორებს დ. ხუციშვილი, — და შემდეგ უვცდილობდი მათ გამართობას.

ასეთმა გულთბილმა დამოკიდებულებამ ახალგაზრდა მსახიობი ამავე დროს ჩააფიქრა იმაზე, თუ მომავალში როგორი პასუხისმგებლობით უნდა მოვიდებოდა ხელოვანისათვის ამ მიმომ და საპატიო ამოცანის შესრულებას. დავითი ხომ იმაზე ოცნებობდა, რომ პროფესიული მსახიობი გამბდარიყო! ამის საშუალება კი უკ-

ვე მიეცა. ამიერიდან მასზე იყო დამოკიდებული, თუ როგორ წარმართავდა საკუთარ შემოქმედებით მუშაობას.

დ. ხუციშვილიმა თეატრი პატარაობიდანვე შეიყვარა; ჯერ კიდევ ამბროლაურის 7-წლიან სკოლაში სწავლისას იგი აქტიურად მონაწილეობდა სკოლის თვითმოქმედი დრამატული წრის წარმოდგენებში, რომელიც წარმატებით იმართებოდა როგორც სკოლაში, ისე ახლომხლო სოფლებში.

1925 წლიდან დ. ხუციშვილი თბილისში ჩამოდის და სამრწველო ეკონომიურ ტექნიკუმში აგრძელებს სწავლას. ტექნიკუმში დრამატული წრე არ იყო, ამიტომ მან მიხ. კახიანის სახელობის ქართულ მუშათა ფაკულტეტის დრამატულ წრეს მიაშურა, რომელსაც იმხანად პიერ კობახიძე ხელმძღვანელობდა. დ. ხუციშვილიმა ამ წრეში პირველად განასახიერა გეგმეკორი შ. დადიანის პიესაში „გამამჭორი“, შემდეგ კი ერთ-ერთი მთავარი როლი ი. კვციანი პიესაში „№ 21 ჯვრით“. დავითმა ეს როლი შესანიშნავად შესასრულა.

1928 წელს, სამრწველო ეკონომიური ტექნიკუმის დამთავრების შემდეგ, დ. ხუციშვილი თბილისის სა-

# ქართლი უეპოქედი



დავით ხუციშვილი.

ნიკო კეკელიძე

ხელშეწილი უნივერსიტეტში ქართული ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის სტუდენტად ჩაირიცხა, მაგრამ მუდამ ოცნებობდა პროფესიულ თეატრზე. მალე ეს ოცნებაც აუსრულდა. იმავე კ. კობახიძის რჩევით და ხუციშვილი რუსთაველის თეატრის სტუდიის მსმენელი ხდება. სტუდიაში მისი მასწავლებლები და აღმზრდელები იყვნენ თეთი თეატრის ხელმძღვანელი ს. ახმეტელი, აკ. ვასაძე, შ. აღსაბაძე, გ. საჩინოელიძე და სხვები.

სტუდიის დამთავრებისთანავე და ხუციშვილი რუსთაველის სახელობის თეატრში ჩაირიცხეს მსახიობად. ასე შეუხსრულდა დავითს დიდი ხნის ოცნება — იგი პროფესიული თეატრის მსახიობი გახდა. ეს სწორედ ის პერიოდი, როცა და ხუციშვილი სპექტაკლ „დუმმანიში“ პირველად გამოვიდა მეწისქვილე ბერუს როლში და სანდრო ამბეტელმა გზა დაუღოცა.

შემდეგ და ხუციშვილს ს. შანშიაშვილის „არსენაში“ ონისე ბაბას როლი დაკარგეს. შილერის „ყაჩაღებში“ — სტუდენტის, შვეიცარიის, გერმანიისა და დანიელის როლები და მრავალი სხვა. რუსთაველის თეატრში მოღვაწეობის 35 წლის მანძილზე და ხუციშვილის შესრულებული როლებიდან განსაკუთრებით აღსანი-

შნავია: იაგორი (გ. მიდინის „სამშობლო“), ჯარისკაცი შჩადრინი (ნ. პოლოდინის „თოფიანი კაცი“), საბა ბერი და შემდეგ ანანია (ალ. სუმბათაშვილი-იუჟინის „ლალატი“), გოგია დიაკვანი (დ. ერისთავის „სამშობლო“), ხომენკო (ვ. დარასელის „კიკიძე“), თედო გათენაშვილი (ს. შანშიაშვილის „კრწანისის გმირები“), ფრიდონი (ალ. ყაზბეგის „ქეთევან წამებული“), ბეჟან-ალა (ი. მოსაშვილის „ჩაძირული ქვები“), ამბაკო (გრ. ბერძენიშვილის „ლერწამი ქარში“) და სხვა. და ხუციშვილის მიერ განსახიერებული სახეები ყოველთვის ხსიათდებოდა ღრმა აზრით, ძლიერი განცდით, სახოვანებითა და სიმართლით.

აი რას წერდა გაზეთ „კომუნისტში“ 1938 წელს ცნობილი კრიტიკოსი ბ. ჟღენტე, და ხუციშვილის მიერ გ. მიდინის „სამშობლოში“ მოხუცი იაგორის შესრულების გამო: „ოსტატობით ანსახიერებს მოხუცი იაგორის როლს მსახიობი და ხუციშვილი. მსახიობმა შესილთ შეეკმინა ის მძაფრი სულიერი დრამის გადმოცემი სახე, რომლითაც იაგორის როლი ხსიათდებოდა. ამ როლის შესრულებით და ხუციშვილი ფართო დიპლომატიისა და მძლავრი პოტენციის შემოქმედებით ძალად გვევლინება.“

და ხუციშვილის მიერ ოსტატობით გამოკვეთილი სცენური სახეები ყოველთვის მაღალ შეფასებას იწაბურებდა.

იმავგე „კომუნისტის“ 1938 წლის იანვარში რეცენზენტი ბიძინა აბულაძე წერდა: „პიესა „თოფიანი კაცის“ შთაფარი გმირის იგავე შჩადრინის როლი ძლიერ რთული და ძნელი დასაძლევია არა მარტო ქართველი მსახიობისათვის, არამედ შჩადრინის თანამგამულეთათვისაც. ამ შემთხვევაში და ხუციშვილს პროტოტიპი ქართულ სცენაზე არ ჰყოლია. მას უნდა ეთამაშა გლეხის როლი, ვ. ი. წარწოდგინა ისეთი გლეხი, რომლის შეგნება ძალზე დაბალია, მაგრამ მსოფლიო ომის საშინელებანი უღიძობენ მას შინაგან რწმენას მუშათა კლასის ბელადებისადმი... ზედმეტია იმის მტაცება, — დაასკვნის რეცენზენტი, — რომ მსახიობისათვის ეს ძნელი დასაძლევია როლი, მაგრამ და ხუციშვილმა ეს ამოცანა ბრწყინვალედ გადასჭრა. თამაშის პუნქტირობითა და უბრალოებით მან მიადგინა დიდ მხატვრულ სიმართლეს. ის მშვენიერად გადასცემს მაყურებელს შჩადრინის ხასიათის თანდათანობით ზრდას.“

ასეთსავე მაღალ შეფასებას აძლევს და ხუციშვილის ნაშრომებს კრიტიკოსი ერ. ქარელიშვილი გაზეთ



„აკაკის აკვანი“. ლ. ხუციშვილი —  
ი. გოგებაშვილი

„ტირაფის ქვეშ“. ლ. ხუციშვილი —  
კოლმუხრანოვის თავდგომარე



„ლიტერატურა და ხელოვნების“  
1949 წლის 24 აპრილის ნომერში,  
სადაც იგი განიხილავს ილი მოსა-  
შვილის „ჩაძირულ ქვებს“. „შეგვიჩი-  
ერია დ. ხუციშვილი ბეჟან აღას რო-  
ლში. მას მოხუცი პატრიოტის დასა-  
ხატავად კარგად აქვს მონახული პლა-  
სტიკური საშუალებანი და ხმა. მსა-  
ხიობის თამაში ზომიერი და გამომე-  
ტყველია. ამ მოხუცის ლაპარაკსა და  
მოძრაობაში გრძნობთ როგორც ძა-  
ლას, ისე სიმართლეს. მსახიობის გა-  
მარჯვება იმაშია, რომ მან შეძლო მა-  
ყურებლის დაჯერებაც და მასში  
გულწრფელი თანაგრძნობის მოპოვე-  
ბაც.

დ. ხუციშვილს განსაკუთრებით  
ებერხება უბრალო, კეთილი და მარ-  
თალი ადამიანების დახატვა. ასეთე-  
ბი არიან მისი მეწიქცილე ბერუკა  
(„დუშმანი“), ამბაკო („ლერწაში ქა-  
რში“), დათუნია („სალტე“), ბეჟან  
აღა („ჩაძირული ქვები“), თედო  
გათუნაშვილი („კრწანისის გმირე-  
ბი“) და სხვ.

ასევე მაღალ შეფასებას აძლევს დ.  
ხუციშვილს ამავე როლის განსახი-  
რებისათვის ცნობილი რუსი მწერა-  
ლი პ. პავლენკო, რომელიც გახუთ  
„ზარია ვისტოკაში“ წერდა: „პიესის  
ფინალში, (ლაპარაკია საქმეტკალ  
„კრწანისის გმირებზე“ — 5. კ.) შე-  
სანიშნავად ანახიერებს მსახიობი  
დ. ხუციშვილი ფშაველ თედო გათე-  
ნაშვილს. ეს სცენა მეტისმეტად დრა-  
მატულია თავისი სიტუაციით და ამა-  
ვე დროს პოეტური...“

გარდა სცენაზე მოღვაწეობისა, დ.  
ხუციშვილი წარმატებით მონაწილე-  
ობდა აგრეთვე ქართულ კინოფილ-  
მებში. „პოეტის აკვანში“ მან შესა-  
რულა ცნობილი ქართველი პედაგო-  
გის იაკობ გოგებაშვილის როლი,  
„დიდ ოსტატში“ — ხევისბერი და  
სხვა მრავალი ეპიზოდური როლი.

დ. ხუციშვილი სარეჟისორო მუშა-  
ობასაც ეწევა მხატვრული თვითმოქ-  
მედების დარგში. იგი სხვადასხვა  
დროს ხელმძღვანელობდა ამბროლა-  
ურის, კასპის, თბილისის სასოფლო-  
სამეურნეო ინსტიტუტის, კავშირგაბ-

მულობისა და სარეწაო კავშირის უკ-  
ლტურის სახლეთთან არსებულ თეატრში  
მოქმედ თეატრალურ კულექტივებს,  
სადაც ათობით პიესა აქვს დადგმუ-  
ლი, მათ შორის: ს. შანშიაშვილის  
„ხევისბერი გონა“, შ. დადიანის „გე-  
დგეკორი“, ს. ლავრენიევის „რდევია“  
და სხვა.

ჯერ კიდევ რუკათაველის სახელო-  
ბის თეატრში ფონდსას და ხუციშვი-  
ლმა პირველმა შეადგინა მხატვრული  
საესტრადო ბრუნვა, შეეზიარა სა-  
ქართველოს თითქმის ყველა რაიონი  
და მრავალი წლის მანძილზე კულტუ-  
რულ მომსახურებას უწევდა რესპუბ-  
ლიკის მოსახლეობას. ამ დიდ შემოქ-  
მედებით მუშაობას დ. ხუციშვილი  
უნარიანად უთავსებდა საზოგადოებ-  
რივ მოღვაწეობასაც. იგი არაერთ-  
ხელ ყოფილა ქ. თბილისის მშრომე-  
ლთა დეპუტატების კალინინის რაი-  
საბჭოს დეპუტატი, რუსთაველის სა-  
ხელობის თეატრში სამხედრო-სამე-  
ფო კომისიის თავმჯდომარე, თეატ-  
რის ადგილობრივი თავმჯდომარე და  
პირველადი პარტორგანიზაციის ბი-  
უროს წევრი, კულტურის მუშაკთა  
პროფკავშირის რესპუბლიკური კო-  
მიტეტის გამგეობის წევრი და სხვ.

ქართული თეატრალური ხელოვნე-  
ბის განვითარებაში აქტიური მონაწი-  
ლეობისათვის და ამ დარგში ხანგრ-  
ძლივი და ნაყოფიერი შემოქმედებითი  
მუშაობისათვის, საქართველოს სსრ  
უმადღესი საბჭოს 1948 წლის 16  
ივლისის ბრძანებულებით დ. ხუცი-  
შვილს მინიჭებული აქვს საქართვე-  
ლოს დამსახურებული არტისტის სა-  
პატიო წოდება; იგი დაჯილდოებუ-  
ლია საპატიო ნიშნის ორდენით, მედ-  
ლით „შრომითი მამაცობისათვის“ და  
სივლეთით.

დ. ხუციშვილი დღესაც ენერგიუ-  
ლად ემსახურება მხატვრულ თეო-  
მოქმედებას. იგი წლების მანძილზე  
ხელმძღვანელობს საყოფაცხოვრებო  
მომსახურების მუშაკთა კულტურის  
სახლთან არსებულ თეატრალურ კო-  
ლექტივს, სადაც მეტად საინტერესო  
შემოქმედებითი მუშაობა მიმდინარე-  
ობს.





მიხეილ კავსაძის სახალხო მომღერალთა გუნდი.

ჩანგურს სიმები გავუბი,  
მოვმართე ნელა-ნელაო...  
ერთი მათგანიც რომ გავწყდეს,  
მაშინვე უნდა შეველაო...

აბაბი.

საქართველში ხალხურ სიმებიან საკრავთა შორის ჩონგური ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ინსტრუმენტია. იგი ჩვენი ხალხის ყოფაცხოვრების განუყრელი თანამგზავრი იყო.

საბას თავის ლექსიკონში რატომღაც სახელი „ჩანგური“ შეტანილი არა აქვს. შესაძლოა საბას დროს ტერმინი — „ჩონგური“ ჯერ კიდევ არ არსებობდა, ან იმხანად აღნიშნული საკრავი სხვა სახელს ატარებდა. საბას დროს, ჩონგური რომ რელიუზრად უნდა არსებოდა, ამას მე-17 საუკუნის მისიონერ კასტელის ჩანახატი გვაფიქრებინებს, აკად. ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს: „ჩონგური უნდა იყოს ფანდურის სახესხვაობა... ფანდური ძალებიან საკრავთაგან ერთი უძველესთაგანი ჩანს. იგი ყელიან-მუცლიან საკრავთა ჯგუფს მკუთვინის და თავდაპირველად მისი მუცელი,

# მ ე ნ ვ უ რ ი

დავით ალავეძე, ნიკო რეხვიაშვილი

რომელსაც რეზონატორის დანიშნულება აქვს, მუნებრივი ღრუს მქონე საგნისა იყო... ხისაგან გაკეთებული მუცელი მერმინდელ გაუმჯობესებას წარმოადგენს. სხვადასხვა ქვეყანაში ასეთ საკრავს სხვადასხვა სახელი

დაერქვა (უთითებს — Sach, Curt, Real-Lexicon der music instrumente, 88. 101).

იგი დასძენს — „ქართული ჩონგურიც ხომ ფანდურის სინონიმია? ეს ხომ იმ გარემოებითაც მტყიცდება,



რომ საქართველოს სხვადასხვა თემში ეს ორი სახელი ერთსა და იმავეს ანდა მეტად მსგავსს საკრავს ეწოდება.<sup>1</sup>

სახელოვანი მეცნიერი ამ შემთხვევაში გარკვეულ მნიშვნელობას ანიჭებს კომპოზიტორ დ. არაყიშვილის მიერ ფოთსა და მოსკოვის მუზეუმებში მიკვლეულ მუსიკალურ საკრავებს. ამ მხრივ, განსაკუთრებით საყურადღებოა მოსკოვის და მსკოვის ყოფილ ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცული მუსიკალური საკრავი, რომელსაც დ. არაყიშვილი ჩანგს უწოდებს, მართლაც ამ ტიპის ჩანგი დღემდე შემონახულია სვანეთში. მეორე მხრივ, ზემოაღნიშნული ჩანგი ყურადღებას იქცევს მასზე ამოჭრილი ქართული წარწერითა და ცხოველთა გამოსახულებით (ჯიხვი და ორი ცხენი). წარწერის ტექსტი ასეთია: „ესე ფანდური არს ფუკუნა ბეგვისი, ვინც მოიბაროს, მას რისხადეს მალღი

ღეთისა, ამინ“<sup>2</sup>. ამგვარად, წარწერა მოწმობს, რომ ჩანგს (დ. არაყიშვილი), პატრონი „ფანდურს“ უწოდებს.

ფანდური სამლარიანი ჩამოსაკრავი ინსტრუმენტია, ჩანგი კი — ტანმობრილი ცხრა და მეტლარიანი მონადიეთი საკრავია. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში, სახელთა აღრევასთან გვევს საჭმე. მაგრამ იქნებ იმას, რასაც დღეს ჩანგს ეძახიან, ძველად „ფანდური“ ეწოდებოდა. ფანდური, რომ ჩანგზე უწინაგვი ტერმინია, ამას მისგან ნაწარმოები სიტყვა — „საფანდურებელი“ — მოწმობს, რომელიც საუკუნის ძველში — „იპოლიტეს“<sup>3</sup> ქართულ თარგმანში გვხვდება. აკად. ივ. ჯავახიშვილის მიერ გარკვეულია, რომ სახელი „ფანდური“ — მისგან ნაწარმოები ტერმინის — „საფანდურების“ მიხედვით X საუკუნეზე ადრე უნდა არსებებოყო. ჩონგურისა და ფანდუ-

რის ურთიერთობა კი გარკვეული არ არის, არც სახელისა და არც მნიშვნელობის მიხედვით. ამას ისიც ართულებს, რომ საბას არც ერთი ეს სახელი არა აქვს შეტანილი თავის ლექსიკონში. გასარკვევია საკითხი — რას ეწოდებოდა ჩონგური ან ფანდური? (რაც შეეება საკრავზე ამოჭრილ გამოსახულებებს — ჯიხვი და ორი ცხენი, ისანი, დ. არაყიშვილის აზრით, წარმოადგენდნენ შესაბამელოდ ჩონგურის დანარსს. ეს მოწყობლობა მოძრავი მექანიზმით იყო მართული საკრავის აგებულებაში, დამკვირვებელსავე თითის დაჭერით ქღერადობის შესაბამელოდ და გასაძლიერებლად მოძრაობაში მოჰყავდა იგი). გასარკვევია ჩონგურისა და ჩანგურის ურთიერთ დამოკიდებულება; რადგან საბოლოოდ არც მათი მსგავსება-განსხვავება დადგინალი. მართალია, ამის თაობაზე იოანე ბატონიშვილი, მუსიკის მოკლე სახელმძღვანელოში, იძლევა ერთგვარ პასუხს, რომლის მიხედვითაც ჩონგური და ჩანგური ორი სხვადასხვა საკრავია, პირველს აქვს 6 ფარდა, მეორეს — 8, ჩონგურს სამი სიმღ და მეოთხე ზილი (მოკლე სიმღ), ხოლო ჩანგურს 4 სიმღ გააჩნია, მაგრამ სხვა არსებითი განმასხვავებელი ნიშნების შესახებ იგი არაფერს ამბობს (იხ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ხელნაწერი ფონდი № 2241, გვ. 11-12).

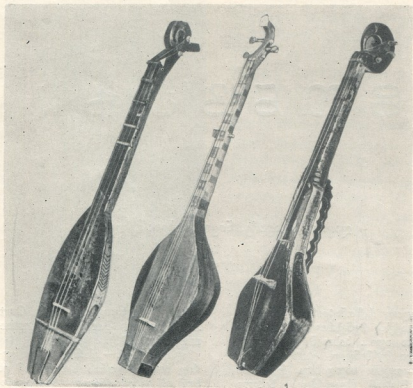
აკად. ივ. ჯავახიშვილის საფარადო მოსაზრებით, ჩონგური ფანდურის სახესხვაობა უნდა იყოს. ეს უკანასკნელი „ძალგებიან საკრავთაგან ერთი უძველესთაგანი ჩანს, ქართული ჩონგური რომ ფანდურის სინონიმია, ეს იმ გარემოებითაც მტკიცდება, რომ საქართველოს სხვადასხვა თემში ეს ორი სახელი ერთ და იმავეს, ანდა ორს მსგავს საკრავს ეწოდებოდა“. ამასთან მეცნიერი აღნიშნავს, რომ „ფანდური წინათ ხალხში ფართოდ იყო გავრცელებული და ხალხური სიტყვიერი შემოქმედებისა, მელექსიებისა და სიმღერისათვის აუცილებელ საკრავს წარმოადგენდა“<sup>3</sup>. ამასვე მოწმობს ჩვენს მიერ 1947 წელს ღუმეთის რაიონის სოფ. ვეძათევში ჩონგურის (ფანდურის) რაობისა და დამზადების თაობაზე შეკრებილი ეთნოგრაფიული მასალა. კერძოდ, ჩონგურის შესახებ ნუცა გაბის ასული ბელაური-ინაშვილი (80 წლისა) და სა-

<sup>1</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938, გვ. 151-152.

<sup>2</sup> Аракчиев, Д. Народная песня западной Грузии, გვ. 137—138.

<sup>3</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბ., 1938, გვ. 146-156.

ფანდურისა და ჩონგურის სახესხვაობანი.



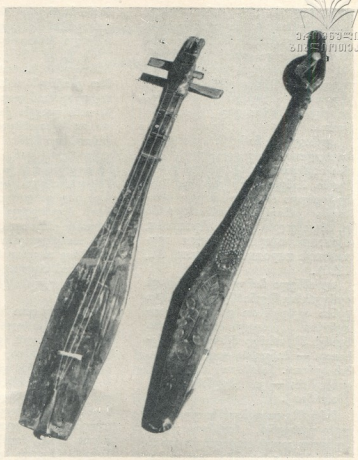
ნდრო სიმონის ძე ინაშვილი გვიამობ-  
დნენ: — „ჩვენ უბანში — ინანთ  
უბანში სულ მერონგურები არან.  
ყველამ იცის გვარად ჩონგურის კე-  
თება. ამისათვის მასალა პირიქიხევეში  
იშოვება და იქიდან მოაქვთ. ჩონგუ-  
რი რვაკლემუცლიანია, ფანდური —  
კი ბრტყელმუცლიანი. მოხეური ფან-  
დური ცოტა სხვანაირია, ხეგასურული  
კიდევ სხვანაირი“. თუ იგი დიდია,  
ჩონგური ეწოდება, პატარას — კი  
ფანდური.

აღსანიშნავია ისიც, რომ აღმოსაე-  
ლეთ საქართველოს მთიანეთში ფან-  
დურსა და ჩონგურს არ ანსხვავებენ.  
იმასაც, რასაც ბარში ჩონგურს უწო-  
დებენ, მთიანეთში ფანდურს ეძახიან.  
დასავლეთ საქართველოში (იმერეთ-  
სა, გურია-სამეგრელოსა და აფხაზე-  
თში) გავრცელებული ჩონგურის ტიპი  
აღმოსავლეთში იშვიათად გვხვდება.  
ისევე როგორც „აღმოსავლური ფან-  
დური“ სტუმარია დასავლეთ საქარ-  
თველოში. კიდევ უფრო საკვირველია,  
რომ სახელი ფანდური, როგორც თიქ-  
ვა, დასავლეთ საქართველოში ჩანქ-  
სთვის უწოდებიათ, რაც თავისთავად  
საგულანხმო მოვლენას წარმოადგენს,  
სხვადასხვაგვარია ამ საკარების და-  
მზადების ტექნიკაც.

როგორც წესი, ჩონგურის გაკეთება  
გარკვეულ დახელოვნებას მოითხოვს.  
კიდევაც ამით იყო გაპიროვნებული  
მეჩონგურება, რომელიც ემყარებო-  
და წინაპართა ცოდნა-გამოცდილება-  
სა და ტრადიციით განმტკიცებულ  
წესებს. იქმნებოდა ამ ხელობის მიმ-  
დევარი გვარი.

ამის საინტერესო მავალითაა გვაძ-  
ლევს მეჩონგურე ინაშვილების საე-  
ვარეულო.

მისი ერთი შტოს უფროსი წარ-  
მომადგენელი, პაპა სიმონი, არა მარ-  
ტო ნაქები მოხელე ყოფილა ჩონ-  
გურისა და გუდა-სტირის, არამედ სა-  
უკეთესო და განთქმული დამკვირ-  
ვლიც. ასევე შეუდარებელი მოხელენი  
ყოფილან ინაშვილების სხვა წარმო-  
მდგენლებიც — გიორგი, გიგია,  
ანდრია, ყარამანი და სხვ. მომდევნო  
თაობიდან — ალექსი, სანდრო და  
ირაკლი. განთქმულ მოხელედ ითვ-  
ლებოდა ინავე სოფლის მეცხოვრები  
კოსლა გროგოლის ძე შერმაღინაც.  
მისი ჩვენებით, საჩონგურე მასალა  
მათ მალარსკარიდან მოაქვთ ჩონ-  
გურისათვის. ხის ჯიშებს შორის  
ყველაზე კარგი ყოფილა ურთხმელი,  
მერე — ვერხვი და იფანი. მათზე  
ხშიანი კი თუთაა.



ტოშური (მარსენი) და ხეგასურული ფანდურები

იგი გვიამობს: „ამისათვის უნდა  
შევარჩიოთ უკორო, „სუფთა“ ხე,  
იმ ადგილიდან, სადაც ხშირად უბე-  
რავს ქარი. საჩონგურედ უშობესია  
ტოტებშუა მდებარე ხის ნაწილი. ხის  
მრუდე ტოტებიანი ნაწილი ამ მიზ-  
ნისათვის უვარგისია. საგანგებოდ  
მოჭრილ ხის მორს შუაზე გააპობენ,  
თითოეულს „დედას“ უწოდებენ. ორი-  
ვე გამოსადგება ჩონგურისათვის.  
საბოლოო მოტანაზე ამ მასალას მო-  
არიდებენ მზესა და ქარს. მათი შე-  
ნახვა უშვობესია სივრილეში, სადაც  
უნდა ინახებოდეს 30 დღეს. თუ მა-  
სალა კარგად არ გამოშრება, იგი გა-  
იზარება და შრომა წყალში ჩაყენი-  
დება. „დედა“ ასე უნდა დამზადდეს:  
საკებიით ჯერ გულს ამოვთხრით,  
ხოწით ამოვასუფთავებთ; წინდაწინ  
მომზადებულ გვაქვს საგულე, მას  
წებოთი დაეკურა-და უნდა „დედაზე“.  
ასე რამდენიმე საათი ვაჩერებთ. შემ-  
დეგ ტარზე საქცევებს და ოდესღაც ჩა-  
ვებმარებთ, ამას საქცევის უღელი  
ეწოდება. გულის ფიცარს სახმოდ  
შუშში გაუვხვრტო, მერე ლარების

გადასაწყობად „ჯორა“ — გაკეთებთ.  
ჯორას „ქელზე“ 4 ჭედს ამოჭრით,  
რათა მასში ადვილად ჩაჯდეს ლარი.  
ჩონგურის ლარი ცხერის ნაწლავი-  
საა. ნაწლავი ჯერ უნდა გაიარეცხოს,  
შემდეგ ნედლად გაიჭიმოს სივრიეზე.  
გაშრება მზეზე ორ-სამ დღეს. მერე  
გაუსვამენ ნიორს. როცა მოიხსნება,  
გორგლად უნდა დახვევა და იხმარ,  
როცა საჭირო იქნება. ჩონგურის გუ-  
ლის ფიცარი ფიჭვისა უნდა იყოს,  
რომ წკრილა ხმა გაიღოს და ზარი-  
ვით აგუგუნდეს. ერთი ჩონგურის გა-  
კეთებას 3 დღე სჭირდება. ასეთია  
აღმოსავლეთ საქართველოში „ჩონ-  
გურის უღებელი“ საკრავის დამზა-  
დების წესი. დაახლოებით ასევე  
უნდა „ფანდური“. რაც შეეება და-  
სავლურ ჩონგურს, იგი სხვანაირად  
კეთდება; აღმოსავლური ჩანგურის  
ტიპი ერთიანი ხისაა, დასავლეთის  
ჩონგურის ტიპი „ნატრებისაგან“, მხო-  
ლოდ ხის თხელი შოლტებისაგან შედ-  
ება. გვაშს შემოდან დაკრული აქვს  
„გულის ფიცარი“, ხოლო შემთ ტა-  
რი. ტარი დაყოფილია „საქცევებით“.



ტარს ბოლოში აქვს სამი საჩინვე, ხლოო ქვემოთ, ტარის დასაწყისთან — ერთი. დანარჩენი ნაწილები: ჯორაკი, ჭდეგები და ლარის (აბრეშუმის დაფი) გამოსამბელი კინთა ბოლოს უკეთდება, შემდეგ აებმის ლარები, ახუ სიმები (აბრეშუმისა) და აწყობისათვის, ძირითადად, ესაა საჭირო...

„დასავლური ჩონგური“, რომელიც საყოველთაოდ გავრცელებულია გურია-იმერეთსა და სამეგრელო-აფხაზეთში, პირველად აღწერა და მისი მეცნიერული ანალიზი მოგვცა ცნობილმა ქართველმა კომპოზიტორმა დ. არაყიშვილმა (იხ. Д. Аракчиев, Краткий очерк развития грузинской народной музыки, М., 1910).

აღნიშნული ჩონგური, აწინდელი ფანდურისაგან განიხილება არა მარტო ტანის აგებულებით და სიმთა რაოდენობით (პირველს აქვს 4 სიმი, მეორეს 3), არამედ შესრულების წესითაც. — ჩონგურზე დაკვრა „თითების აყრით“. (ამოსმით) სწარმოებს, ფანდურისა — კი „ხელჩამოყვრით“ (ჩამოსმით).

ჩანგურზე და ფანდურზე უფრო ქალები უკრავდნენ, რაც მათ უფრო შვეწოდით კიდევ. კარგად იცოდნენ ამ საკრავების გამოყენება ადგილისა, დროისა და ვითარების შესაბამისად.

განსვენებული კომპოზიტორი დ. არაყიშვილი შენიშნავს, რომ „სოლო სიმღერები და მაჩაბლის მოწმობით, გასული საუკუნის 50-იან წლებამდე არსებობდა და მას ქალები ასრულებდნენ ჩანგის აკომპანიმენტით..“

50-იანი წლების შემდეგ კი, როგორც დაგ. მაჩაბელი წერს, ქალების სიმღერა „საზანდრების“ სიმღერამ განდევნა და მთლიად გაქარდა. ამნიანი სიმღერა ახლა დაცულია გურიისა და სამეგრელოში და სრულდება სიმე-

ბიანი საკრავების ჩონგურის ან ჩანგის აკომპანიმენტით... (იხ. დ. არაყიშვილი, ქართული მუსიკა, ქუთაისი, 1925 წ. გვ. 6-7).

ჩონგურის საკიობთან დაკავშირებით ცნობილმა საზოგადო მოღვაწემ პავლე აკოშიამ დიდად საკულისხმო საკიობი დააყენა ქართველ მეცნიერთა და მუსიკოსმცოდნეთა საყურადღებოდ. იგი წერს: „ყოველი დიდი გარდატეხის ხანა შეუბრალებლად ანადგურებს თუმცა ძველს, მაგრამ მეტად ძვირფას კულტურის ძეგლებს. ჩვენ დიდ გარდაბრუნებულ გეოქონი, საბჭოთა ხელისუფლება თუცა დიდად ზრუნავს იმისათვის, რომ არ დაიღუპოს მიიზნელოვანი ძეგლები, მაგრამ ამ მხრივ იმდენად მრავალია სამუშაო, რომ ძიელია ყველაფერს გაწვდნით და ყველა ძეგლები დაცულ იქნას.“

სხვა მრავალთა შორის, მე მედღველობითაა მაქვს ხალხური სიმღერების, ხალხური მუსიკის ძველი და უძველესი ძეგლების ბედი, უკვე მრავალმა ძველმა სიმღერამ დაჰკარგა არსებობის შესაძლებლობა. სწარმოებს გამალებული შემოქმედებითი მუშაობა სულ ახალი და ახალი სიმღერების და მუსიკის შესაქმნელად. კიდევაც იქმნიებიან ისინი, მაგრამ ეს არ უნდა მოხდეს ძველის დაიწყებისა და უგულვებელყოფის ნიშნით.

უშვავლია, რომ თქვენ, ქართველ მეცნიერთ, ძლიერ გარდა მოგესტეებით აუცილებელი საჭიროება იმისა, რომ შენარჩუნებულ იქნას ხალხური მუსიკის ყველა ძეგლი — ძველი და უძველესი სიმღერები, ფერსულები, საკრავები და დაკვრის წესები საჭირო და სათანადო სახით, რათა არ დაეკარგოს მომავალ თაობას წინაპართა მიღწევები და მონაპოვარი ამ

4 დღენამ ამ წერილისა ინახება ჩვენთან.

საქმეში. ვფიქრობთ, ამ მხრივ მე და ჩემი ძმის ხელმძღვანელობით ჩამოყალიბებულ მომღერალ-მწიგნურეთა გუნდს ერთგვარი სასახურის გაწვევა შეუძლია, თუ ამ საქმეში გვექმნება ქართულ მეცნიერთა და სპეციალისტთა მხარდაჭერა და ხელისუფლების ნებართვა-დახმარება.

სულ მოკლე ხანში ჩვენ შეგვიძლია ქართველ საზოგადოებას წარმოვუდგინოთ ორმოცდაათამდე მეგრული ხალხური სიმღერა თავისი ტექსტებითი სახით.

დასამალი არ არის, რომ ქართული ხალხური სიმღერების მდგომარეობა, ამჟამად, ძალზე სავალალოა. არც ხალხური და არც მომღერალთა გუნდების უმეტესობა სწორად არ ასრულებს ძველ მამა-პაპურ სიმღერებს, რაც მათ სრულ ვადგვიანებას უქმნის კერძოდ, მრავალი მეგრული სიმღერა დამახინჯებულად არის ჩაწერილი და გადაღებული ფირფიტებზე და ამ ხანით ვრცელდება ხალხში. უდავთა, რომ დამახინჯებული სახით ჩაწერა არის, ერთი რომ, სამარცხვინო მოვლენა, მეორეც — დიდად საზიანო საერთო საქმისათვის.

ხალხური სიმღერების ჩაწერის აუცილებლობაზე უკვე საფუძვლიანად მეგრის ილაპარაკა ისტორიის ინსტიტუტში ჩვენმა მსოფიანმა მეცნიერმა აკადემიკოსმა ივანე ჯავახიშვილმა, რომელმაც ამასთანავე დასახ კონკრეტული გზები მასალის მეცნიერული ნებორწმინდისა და ჩაწერის შესახებ.

ჩვენ — მე, ჩემი ძმა — ბეგლარი და რაბალი ქიონია, მზად ვართ თუ ამას დაგვავალებს ხელისუფლება, ან ინსტიტუტი.

არ იქნება ამისათვის საჭირო დიდი დრო და ხარჯები, ვინაიდან ბევრი რამ ამათავიერებ უკვე გვაქვს დამუშავებული და გაკეთებული“.

პავლე აკოშია, თბილისი, 1939 წ.



# მოდის მუსიკოსთა ცვლა

## ჯემალ თევდორაძე

თბილისის იპოლიტოვ-ივანოვის სახელობის მეექვსე მუსიკალურმა სკოლამ თავისი არსებობის ნახევარი საუკუნის მანძილზე მრავალი მუსიკოსი აღზარდა. იგი ნაყოფიერ სამუშაო-სრულებლად და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა ჩვენს რესპუბლიკაში და მის ფარგლებს გარეთაც.

1921 წელს საბჭოთა საქართველოში განათლების სახალხო კომისიარბიტან ჩამოყალიბდა მუსიკალური განყოფილება, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა გამთრეხელი ქართველი კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე მელიქონ ბალანჩივაძე.

საბჭოთა ხელისუფლებამ იმთავითვე დიდი ყურადღება მიაქცია მოზარდი თაობის მუსიკალურ აღზრდას. ამ მიზნით 1921 წელსვე თბილისში დაარსებული მუსიკალური სტუდიები შემდეგ მუსიკალურ სკოლებად გადაკეთდა. ერთ-ერთი ასეთი სტუდიის საფუძვლზე შექმნილი დღევანდელი მე-6 და მე-7 სკოლები, რომლებსაც თავდაპირველად საერთო დირექცია ხელმძღვანელობდა.

პირველ ხანებში სკოლას არ გააჩნდა სათანადო მატერიალური ბაზა. საორგანიზაციო მეცადინეობა და მუშაობა ტარდებოდა პედაგოგთა (მ. ზომერის, ზ. მირზაშვილის, მ. გვედევანიშვილის, ნ. ბელეცკაის) ბინებზე.

თავდაპირველად სკოლაში იყო სამი განყოფილება: საფორტეპიანო, საორგანო და ვოკალური. დროთა განმავლობაში, როდესაც დადგინდა სკოლაში მისაღებ მოსწავლეთა ასაკი, ვოკალური განყოფილება სასწავლებლებში გადაიტანეს. ამ პერიოდში სკოლაში მოღვაწეობდნენ პედაგოგ-

ბი მ. ზომერი, ზ. მირზაშვილი, ე. ტურ-გრიგორიანი, ვ. ალექსანდროვა, ნ. ბელეცკაია, ე. ბაბაქანოვა, ნერეუსენკო (საფორტეპიანო განყოფილება); ბ. ლუბლინსკაია (საორგანო განყოფილება); მ. გვედევანიშვილი, ა. რუდენკო და სხვები (ვოკალური განყოფილება). მე-6 მუსიკალური სკოლის ვოკალური განყოფილების ერთ-ერთი პირველი მოსწავლე გახლავთ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ელიზავეტა გოსტინინა.

1933 წელს განათლების სახალხო კომისიარბიტის ინიციატივით VI და VII მუსიკალურმა სკოლებმა მიიღეს ორი დიდი ოთახი კალინინის ქუჩაზე, სადაც მოთავსდა ადმინისტრაცია. აქვე ტარდებოდა მეცადინეობა თეორიულ საგნებში (რომელთა სწავლება შემოიღეს 1930 წლიდან), ხოლო სპეციალობის გაკვეთილები კვლავ პედაგოგთა ბინებში მიმდინარეობდა. 1939 წელს სკოლას დაეთმო 77-ე საშუალო სკოლის შენობის მიუღებ ქვედა სართული, სადაც განლაგდა საკლასო ოთახები, გადმოტანა იქნა მოსწავლეთა ჯგუფური მეცადინეობა და, ნაწილობრივ, სპეციალობის გაკვეთილები.

1948 წელს შეემდგომა ორგანოების დადგენილებითა და დამხმარებით სკოლაში მიიღო საკუთარი შენობა (ნ. ჩხეიძის ქ. № 29), რომელშიც ამჟამად იმყოფება მე-6 მუსიკალური სკოლა. შემდგომში შენობა გაფართოვდა, მოემატა საკლასო ოთახები, საკონცერტო დარბაზი და დამხმარე სათავსოები. თუ ადრე სკოლას არ გააჩნდა კლავიშებიანი და საორგანო ინსტრუმენტები, ამჟამად იგი ამ ცხრილ უზრუნველყოფილია. საგრძნ-

ბლად გაიზარდა აგრეთვე სასკოლო ბიბლიოთეკა.

პირველ წლებში სკოლა 85 მოსწავლეს აერთიენებდა (მხოლოდ საფორტეპიანო განყოფილება). მომდევნო პერიოდში აღინიშნებოდა მოსწავლეთა რაოდენობის სწრაფი ზრდა, 50-იან წლებში კონტინგენტი 900 მოსწავლედღე გაიზარდა.

სკოლის მუშაობაში სხვადასხვა დროს მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ინსპექტორებმა ზოია მირზაშვილმა, რომელიც შემდეგ სასწავლო ნაწილის გამგედ დაწინაურეს, ნინო ბელეცკაიამ, დირექტორმა ელენე გვედევანიშვილმა, სასწავლო ნაწილის გამგემ ნ. ჩილოვამ, მულაღტემა ი. ჯანიკაშვილმა (რომელიც დღემდე მუშაობს სკოლაში).

1936 წელს სკოლაში ჩამოყალიბდა ნიჭიერ ბავშვთა ჯგუფი, რომელიც შემდეგ შეიქმნა მუსიკალური ათწლეუდში (ამჟამად ცენტრალური მუსიკალური სკოლა) გადავიდა, და ბავშვთა ხმის დაცვის განყოფილება, რომელსაც ხელმძღვანელობდნენ მ. გვედევანიშვილი და ლუცკენო. ე. გვედევანიშვილის მოღვაწეობისას სკოლის მუშაობა საგრძნობლად გაიშალა. დიდი ყურადღება მიექცა მოსწავლეთა მაღალ აკადემიურ წარმატებასა და პედაგოგთა კვალიფიკაციის ამაღლებას. სწორედ მისი ინიციატივით მიენიჭა სკოლას იპოლიტოვ-ივანოვის სახელი.

ე. გვედევანიშვილის მოსკოვში გადასვლისთან დაკავშირებით 1939 წელს მე-6 და მე-7 მუსიკალური სკოლების დირექტორად დაინიშნა ზ. მირზაშვილი.

1940 წელს სკოლაში ჩამოყალიბდა

მოსწავლეთა პირველი ორკესტრი, რომელსაც ჩელოს კლასის პედაგოგი იხიკვეიანი ხელმძღვანელობდა. მოსწავლეთა ორკესტრი წარმატებით გაიმართა კონცერტებზე, რის გამოც საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ინიციატივით, მასში გაერთიანდნენ თბილისის ყველა მუსიკალური სკოლის საორკესტრო განყოფილების მოსწავლენი. ორკესტრის ხელმძღვანელად დაინიშნა ხელოვანების დამასხურებელი მოღვაწე, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოცენტი, დირიჟორი მ. ძიძიშვილი.

სამამულო ომის დაწყების შემდეგ მუსიკალური სკოლა დროებით გადაიტანეს კალინინის ქუჩაზე, მაგრამ შემოქმედებითი მუშაობა არ შესუსტებულა. პედაგოგები მოსწავლეებთან ერთად კონცერტებს მართავდნენ თბილისის სამხედრო ნაწილებსა და ჰოსპიტლებში, რისთვისაც მიღებული აქვთ არა ერთი მადლობა, სიგელი, წიგნები. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სკოლის დირექტორის ზ. მირზაშვილისა და პედაგოგების ე. ტერ-გრიგორიანის, ბ. ლუბლინსკაიას, თ. მელიქი-უბარაძის, ნ. გვიონდიანის უნარიანი მუშაობა. აგრეთვე ახალგაზრდა პედაგოგების თ. ქართველიშვილის, მ. კალანდის საქმიანობა.

1948-55 წლებში სკოლა შეფობდა სხვადასხვა ორგანიზაციას და ხშირად ატარებდა თემატურ კონცერტებს, რომლებშიც აქტიურ მონაწილეობას იღებდა სკოლის მთელი კოლექტივი, მათ შორის პედაგოგები: ე. ჩილთაშვილი, ლ. კეჭეკაძე, ე. ქაჯარაძე, თ. დეკანოზილი, მ. მემარიაშვილი, მ. ვართაშაიანი, ნ. ბერიშვილი, ლ. ბროუნი, ლ. ირმაი, ე. ერნსტენკო, ე. შარმაშოვა, რ. ენციბაროვა, ფ. გორენბურგი, ნ. არუთიშოვა, თ. კორძაია, მ. თავაძე და სხვები.

1953 წელს ქალაქის ყველა მუსიკალური სკოლა გადაეცა შშრომელთა დეპუტატების თბილისის საბჭოს კულტურის განყოფილებას. ჩატარდა სკოლის შენობის რეკონსტრუქცია, დიწვეთი მთორე სართულის მშენებლობა, გაფართოვდა საკლასო ოთახები და ყველა უბანზე უფრო ნაყოფიერად გაიშალა სკოლის მუშაობა.

გაფართოვდა შემოქმედებითი მუშაობის საზღვრებიც. 1954-58 წლებში სკოლა დიდ დახმარებას უწევდა ქ. რუსთავის ახალდაარსებულ მუსიკალურ სკოლას, სადაც ტარდებოდა ლექციები, მოხსენებები, ღია გაკვეთილები, კონცერტები და სხვა.

შემოქმედებითი კავშირი დამყარ-

და ერევნის სპენდიაროვის სახელობის მუსიკალურ სკოლასთან, რომელიც წლების მანძილზე ნამდვილი მეგობრობაში გადაიზარდა.

დიდი ყურადღება ეთმობოდა მეთოდურ მუშაობას. ხელოვნების სამმართველოს ინიციატივით კვალიფიკაციის ასამაღლებლად პედაგოგები მოსკოვში იგზავნებოდნენ. გარდა ამისა, თემატური ლექციებისა და გაკვეთილების ჩასატარებლად იწვევდნენ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პედაგოგებსა და მოსკოველ პროფესორებს ა. იხილესასა და ლუბოვსკის. საგნობრივ კომისიაში გაერთიანდნენ მაღალკვალიფიციური, გამოცდილი პედაგოგები.

საქართველოს მთავრობამ ღირსეულად დააფასა ზ. მირზაშვილის ღვაწლი მოზარდი თაობის მუსიკალური აღზრდის საქმეში და 1950 წელს რესპუბლიკის დამასხურებელი მსწავლეების საბაჭიო წოდება მიანიჭა.

1958 წელს ზ. მირზაშვილის გარდაცვალების შემდეგ სკოლის დირექტორად დაინიშნა საქართველოს სსრ დამასხურებელი არტისტი ნათელა ფოცხვირაშვილი. მისი დირექტორობის პერიოდში დამთავრდა შენობის რეკონსტრუქცია, სკოლამ დამატებით შეიძინა კლავიშებიანი ინსტრუმენტ-

თბილისის იპოლიტო-ივანოვის სახელობის VI მუსიკალური სკოლის კოლექტივი.







ბი. კიდევ უფრო განმტკიცდა მეგობრობა ვრეხელ მეგობრებთან და ჩატარდა გაცვლითი კონცერტები ერევანსა და თბილისში.

სკოლის კარგი მუშაობა განაპირობა აგრეთვე სასწავლო ნაწილის გამგემ თინა კორძაბამ, რომელიც დღემდე კეთილსინდისიერად უძღვება სკოლის სასწავლო-აღმზრდელობით საქმიანობას. უნარები მუშაობით მან კოლმეტიკის სიყვარული და პატივისცემა დაიმსახურა.

თითქმის 10 წელიწადია, რაც სკოლას ხელმძღვანელობს არჩოლ გამცემლიძე. რომელიც თავიდანვე აქტიურად ჩაება მუშაობაში და მრავალი მნიშვნელოვანი ღონისძიება ჩაატარა.

სკოლაში საერთოდაც ამტკიცდა სასწავლო-აღმზრდელობითი მუშაობის დონე, რომელიც დაინდობოთა ახალ სამუშაო გეგმაზე. სისტემატურად ტარდება საგნობრივი კომისიის სხდომები. გამოცდილი პედაგოგები დახმარებას უწევენ დამწყვეთ პედაგოგებს. ტარდება პედაგოგთა ანაგვავითობის, ხდება მათი გარჩევა. კვალიფიკაციის ამაღლების მიზნით არაერთხელ მოვიწვიეთ კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლები. ამჟამად სკოლის კონსულტანტად მოწვეულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ელენონრა ექსანიშვილი, რომელიც მაღალკვალიფიციურად გვეხმარება.

საფორტეპიანო განყოფილების მეთოდოლოგისა ხელმძღვანელობს პედაგოგთა მის და მამასხურეული ავადოგოი ლუსია კვეციანი. ნაყოფიერად მუშაობს აგრეთვე საფორტეპიანო განყოფილების საგნობრივი კომისია (მ. ვართაზაროვი, მ. გვერდიანი, ლ. ბროუჩევი, ლ. ირმაი, ა. იაკიმენკო, ე. ერმოლოვი).

სკოლის მტკიცე კონტაქტი აქვს დამყარებული ერევნის სპეციალური სახელობის და მოსკოვის იპოლატოვ-ივანოვის სახელობის მუსიკალურ სასწავლო-აღმზრდელობით, რამაც კიდევ უფრო გააღრმავა სასწავლო-საღმზრდელო მუშაობა. ამ კონტაქტების დროს ტარდება მაღალი პროფესიული დონის კონცერტები, ხდება გამოცდილების გამზარება, წამყვანი პედაგოგების გაკვეთილების მოსმენა და სხვ.

მეექვსე მუსიკალურ სკოლაში წამყვანი ადგილი უკავია საფორტეპიანო განყოფილებას, რომელიც პირველი დიდხანვ არსებობს. მის ჩამოყალიბებას დიდი ღვაწლი დასდო პედაგოგთა პირველმა თაობამ: მ. ზომბაძე, ზ. მირზაშვილი, ე.

ტერ-გრიგორიანმა, ვ. ალექსანდროვამ, ნ. ბულუკვიამ, ე. ბაბაჯანოვამ.

30-იან წლებში სკოლას შეებატა ახალი პედაგოგიური კადრები, რამაც, კიდევ უფრო ფართოდ გაშალა საშემსრულებლო და შემოქმედებითი მუშაობა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია პედაგოგები ნ. ნუნუპაროვას, ქ. ლორთქიფანიძის, ნ. ნავასარიანის, მ. თევზაძის, ლ. ქაიხანიის, ე. შირმაზანიანის, ნ. დროშინის, ვ. კაპანაძის, ტ. აბრამონის, ნ. ხალატოვას, ე. ცინციძის, მ. თავაძის, მ. კარახანიშვილის, ა. აბგაროვას, ი. ანდრიკაშვილის, ლ. ბაიძის, ე. პუნეს, ნ. ლისიყვიას, ი. ფირალიშვილის მოღვაწეობა.

ამ პედაგოგთა ნაყოფიერ შრომას ადასტურებენ მათი აღზრდილი მოსწავლეები, რომელნიც წარმატებით განაგრძობენ სამშენაულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას. მათ შორის არიან კომპოზიტორები: საქართველოს სახალხო არტისტო პროფესორი რევაზ გაბიჩაძე (პედაგოგ ე. ტერ-გრიგორიანის კლასი), საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, დოცენტი ნ. გუღიაშვილი (ნ. ლალოშვილის კლასი), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი, რეპერტუარის დამსახურებული არტისტი ნ. ნათიშვილი (ზომბაძის კლასი), კონსერვატორიის დოცენტი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გულნარა ჭაეთარაძე (ნუნუპაროვას კლასი), სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, პროფესორი ქ. მალხასიანი (ბაბაჯანოვას კლასი) და სხვები.

წლების მანძილზე მე-6 მუსიკალურ სკოლაში მოღვაწეობდნენ დამსახურებული პედაგოგები: მ. მემქანიაშვილი, თ. დეკანოზიშვილი, ე. ქავთარაძე, თ. ქუთათელიძე, ქ. ჩიოთყაშვილი, ვ. ნემბატი, რომელთაც დღესაც არ შეუწყვეტიათ კავშირი სკოლის კოლმეტიკთან.

სკოლა პატივისცემით ინახავს პედაგოგების ლ. როგინერის, ა. ამბოკაძის, თ. ქართველიშვილის, ა. აბგაროვას, ნ. ჭიჭინაძის ნათელ სხეფას.

ამჟამად ნაყოფიერად მოღვაწეობენ დამსახურებული პედაგოგები: ლ. კვეციანი, მ. გვერდიანი, ნ. ანაშიბაძე, აღსანიშნავია აგრეთვე სკოლის ყოფილი მოსწავლეები, რომლებიც დაუბრუნდნენ შრომლოურ კერას და ამჟამად ემსახურებიან ახალი თაობის მუსიკალური აღზრდის საქმეს. მათ შორის არიან: მ. ვართაზაროვი, ლ. კონიავე, ვ. კონიავე, ლ. ბროუჩევი, მ. კალანდია, ე. ერმოლოვი, ი. პეტროსოვა, მ. ძნელაძე, ი. მუხრანშივილი, ნ. ნაცვილიშვილი, ლ. აბესაძე,

ც. ნეფარიძე, ლ. ჯვანია, მ. ბოიაჯიანი, მ. ბაძენაძე.

უკავსებელი 25 წლის მანძილზე სკოლის საფორტეპიანო განყოფილება დამთავრა 1832 მოსწავლემ, აქედან 400-ზე მეტი მათილო საშუალო და უმაღლესი სპეციალური მუსიკალური განათლება.

საორგანო კლასი თავიდანვე თვალსაჩინო როლი ასრულებდა სკოლის მუსიკალურ ცხოვრებაში. მას არა ერთი გამორჩენილი მუსიკოსი აღუზრდა, რომლებიც ამჟამად ნაყოფიერ შემოქმედებით და პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევიან სხვადასხვა მუსიკალურ დაწესებულებაში.

30-იან წლებში ამ განყოფილებას სათავეში ედგნენ ცნობილი პედაგოგები: მ. ლუბლინსკია, მ. ტერ-გრიგორიანი, მ. მაქსიმოვა, ტ. კაპანაძია — ვიოლინის კლასი. ჩელოს კლასს (1935 წ.) ხელმძღვანელობდა წამყვანი პედაგოგი თამარ მელიძე-ნუნუპაროვა, ხოლო კლარნეტის კლასს — პედაგოგი ე. შოგია.

სკოლაში პერიოდულად მოღვაწეობდნენ ა. ხონგერი, თ. ჩრსკი, ლ. ტურსიანი, ი. გურგენი — ჩელოს კლასი; ი. რიხიერი — კლარნეტის კლასი; ვ. გორნბურგი, ი. გვეციანი — ვიოლინის კლასი; აგრეთვე კონსერვატორიის დოცენტი ნ. პოლისოვი. აქ ასწავლიდნენ პედაგოგები თ. საფარიშვილი, გ. ბურილოვა, ლ. აღმაშენებელი.

საორგანო განყოფილების წარმატებამ გარკვეული როლი მიუძღვის კონცერტების კლასს.

მე-6 მუსიკალური სკოლაში მიიღეს დაწყებითი მუსიკალური განათლება საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატმა, თამარ გაბარაშვილმა (დამსაბედი. თ. მელიძე-ნუნუპაროვას კლასი). კომპოზიტორებმა: რევაზ ლაღიძემ, ვაჟა აზარაშვილმა (პედ. ლუბლინსკიას კლასი), სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა, ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ბორის ჭაეთარაძემ (პედ. ლუბლინსკიას კლასი) და სხვებმა.

ამჟამად სკოლის საორგანო განყოფილებაში მოსწავლეები ეუფლებიან ვიოლინის, ალტის, ჩელოს, კლარნეტისა და არფის (რომელიც შემოღებულ იქნა 1958 წლიდან) სპეციალობებს.

ვიოლინის კლასში ნაყოფიერად მოღვაწეობენ პედაგოგები: ნ. მერაშივილი, ვ. ხალილოვა, ა. შანიძე და ე. აკობაიანი.

მაღალი პროფესიული დონე და საქმისდმი კეთილსინდისიერი დამოკიდებულება ახასიათებს კლარნეტის კლასის პედაგოგ გურამ ჩინჩალაძეს,

აღსანიშნავია აგრეთვე არფის კლასის ხელმძღვანელის ნანა ყიფიანის მუშაობა.

საორკესტრო განყოფილებას ემსახურებიან თვალსაჩინო კონცერტმანისტერები: ნ. ცაბაძე, ე. თედორაძე, დ. უმანსკაია, ს. ტოპერმანი, ლ. დერგაიოვი, ასევე ახალგაზრდა კონცერტმანისტერები: მ. ტყემლაშვილი, მ. ბერიშვილი, ნ. ზაფრანაშვილი, ლ. კარტაშოვა.

საორკესტრო განყოფილებაზე ფორტეპიანოს კლასს ხელმძღვანელობს გამოცდილი პედაგოგი დ. უმანსკაია. მასთან ერთად მუშაობენ: ლ.

ყაზახაშვილი, ი. ჩოხელი, ლ. აბესაძე და გ. ქეშელაშვილი.

1963 წლიდან დღემდე საორკესტრო განყოფილება დაამთავრა 41 მოსწავლემ, რომლებიც თავისი პროფილის მიხედვით სწავლას განაგრძობენ მუსიკალურ სასწავლებლებში.

სკოლაში სათანადო ადგილი აქვს დათმობილი მუსიკალურ-თეორიული საგნების სწავლებას.

30-იანი წლების დასაწყისში ამ დარგში მუშაობდნენ ცნობილი კომპოზიტორი, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, პროფესორი ალექ-

სი მაჭავარიანი, პედაგოგები: ე. ფორცხლაევა, თ. კვიციანი, ნ. ოცხელი, რომელთაც საფუძველი ჩაუყარეს მუსიკალურ-თეორიული დისციპლინების სწავლებას.

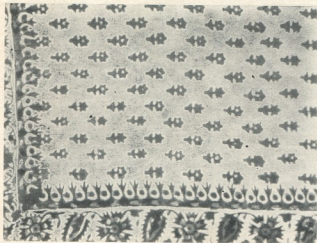
მომდევნო წლებში სკოლაში მუშაობდნენ ამჟამად კონსერვატორიის, ცენტრალური მუსიკალური სკოლისა და სხვადასხვა სასწავლებლის წამყვანი პედაგოგები თ. ხუროშვილი, ა. ჭავთარაძე, ა. აგამაღლიანი, მ. სოფიას-ჯარაშვილი.

წლების მანძილზე მენ მუსიკალურ სკოლაში მოღვაწეობდნენ თეორეტიკოსები: ე. სოლოვიოვა, ა. უმანსკაია, ბ. აბულაძე, აღსანიშნავია აგ-

# მუხუანეი ლუნჯაბული

## ქესპონატები

ნინო გვათუა



ყალამქრის ნიმუში

მბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ფონდში დაცულია მდიდარი კოლექციები: არქეოლოგიური გათხრებით მოპოვებული ნივთები, ხელნაწერები და სახვითი ხელოვნების ექსპონატები. საკუთრივ ეთნოგრაფიის ფონდი შეიცავს ძველი და ახალი ყოფის ამსახველ სხვადასხვა ხასიათის ექსპონატს: ტანსაცმელს, თავსაბურავებს, ფეხსაცმელს, ქსოვილებისა და ქარგულების ნიმუშებს, ამქართა დროშებს, ლითონისა და კერამიკის ტურქულს, კუსტარული წარმოების იარაღებს, ავეჯსა და მოწყობილობებს.

ამ ბოლო დროს ერთობ გაიზარდა ჩვენი მუზეუმის ფონდებით სარგებლობის მოთხოვნობა. აქ მოდიან სპეციალისტები როგორც საქართველოს, ასევე საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა რესპუბლიგიდან და საზღვარგარეთის ქვეყნიებიდანაც კი.

საყურადღებოა, რომ ჩვენს მუზეუმში დაცული არა ერთი ეთნოგრაფიული ნივთი, სხვა გამოკვებითან ერთად, უცხოეთშიც იყო ექსპონირებული (საფრანგეთი, გერმანია, პოლონეთი, თურქეთი).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ადამიანის ყოფაცხოვრებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ქსოვილს, რომელსაც მრავალმხრივი გამოყენება აქვს (ტანსაცმელი, ლოჯინი, სახლის მოწყობილობის გასაფორმებელი მასალა და სხვ.). გარდა ამისა, დიდ ინტერესს იწვევს ქსოვილის ფაქტურის მრავალსახეობა (ნარმა, ჩითი, ყალამქარი, აბრეშუმი, ზავერდი, ჭირმანშალი, დიბა, სტაგრა, ატლანი, ოქსინო, ხაითინი ხალიჩა,

რთულ ლ. შურმუხტაშვილის, ლ. თე-  
ნიშვილის, ლ. ვასაძისა და ლ. ჭვა-  
ნიას მუშაობა.  
მისწავლეობდა და პედაგოგებს დიდ  
დახმარებას უწევს სასკოლო ბიბლიო-  
თეკა, რომელიც სისტემატურად ივ-  
სება ახალი მუსიკალური და მხატვ-  
რული ლიტერატურით (ბიბლიოთეკა-  
რი ლ. გიორგაძე).

თეორიული გასყოფილების პედა-  
გოგები ატარებენ თემატურ ლექციებს,  
მოსწავლეებს, აღნიშნავენ მნიშვნელო-  
ვან საინტელექტუალურ თარიღებს. მკვლევ-  
არად, აღინიშნა ბეთხოვერის, მოცარ-  
ტის, პროკოფიევის, ფაიალაშვილის  
საიუბილეო თარიღები.

თეორიულ განყოფილებაში შედის  
აგრეთვე საკუნძო კლასი. ჯერ კიდევ  
30-იან წლებში სკოლაში ჩამოყალიბ-  
და გუნდი, რომელსაც საკუნძო საქ-  
მის მცოდნე ა. რუდენკო ხელმძღვა-  
ნელობდა, მომდევნო წლებში გუნდი  
დაიშალა, მაგრამ ხელმწივრად ჩამო-  
ყალიბდა 50-იან წლებში (ხელ-  
მძღვანელი ლ. ოქელაშვილი). 1957  
წელს გუნდის მასწავლებლად დაინი-  
შნა ამავე სკოლის აღზრდილი ნატა  
ზერიშვილი (პედაგოგ ნერუშვილის  
კლასი), რომელიც კარგად უძღვება  
თავის საქმეს. სკოლის მისწავლელთა

გუნდი ყოველთვის წარმატებით გა-  
მოსდის საინტელექტუალურ კონკურტებზე  
გუნდის მუშაობას ხელს უწყობენ  
კონცერტმასტრები: ნ. ნაცვლიშვილი,  
ლ. აბუქაძე და განსაკუთრებით  
გამოვლილი მუსიკოსი ნ. ცაბაძე.  
იპოლიტოვ-ივანოვის სახელობის  
მე-6 მუსიკალური სკოლა მნიშვნე-  
ლოვანი წარმატებებით სხედება თავი-  
რი არაბობის 50 წლისთავს. სკო-  
ლის პედაგოგიური კოლექტივი კვლავ  
დაუღალავად იღვწის, რათა გა-  
აგრძელოს სახელოვანი ტრადიციები  
და მომავალშიც თავდადებით აღზა-  
რდოს ნორჩ მუსიკოსთა თაობა.

უხაოთ ფარდაგი და სხვ. მათი დეკო-  
რი და ფერადონება.

ქართული ხალხური ფეიქრობა  
უძველესია, რასაც მითწმობს არქეო-  
ლოგიური გათხრების დროს აღმოჩე-  
ნილი კოლხ ფეიქრობა ნახელავი --  
ქსოვილების ნაშთები, აგრეთვე ძვე-  
ლი ბერძენი ისტორიკოსებისა და გეო-  
გრაფების -- პეროდოტეს, ქსენო-  
ფონტეს, სტრაბონისა და სხვათა ცნო-  
ბები, რომლებიც მოგვითხრობენ ქარ-  
თული სკლის ქსოვილების საუკეთესო  
ხარისხზე, განთქმული საფეიქრო  
ნაწარმის ქვეყნის გარეთ გატანის შე-  
სახებ. საყურადღებოა, რომ იმ დროის  
უცხოეთის ბაზარზე ქართული სკ-  
ლი სარდონის სახელით იყო ცნო-  
ბილი. საქართველოს საფეიქრო ნა-  
წარმის აღებ-მიცემობაზე მითითებენ  
აგრეთვე შემდგომი დროის ისტორი-  
კოსები, მოგზაურები და ელჩები. მა-  
გალითად, ზაქარია ყაზვინი, მარკო  
პოლო, ტურნეფორი, შარდენი, გიულ-  
დენშტედტი და სხვები.

უძველესი დროიდანვე დიდი ყუ-  
რადღება ექცეოდა როგორც ქსოვი-  
ლების ხარისხს, ისე მათს ესთეტიკურ  
მხარეს -- დეკორს, სახეების გამოყვა-  
ნა-დაჭრელებას, რომელიც სრულდებო-  
და სწავლასავე ტექნიკითა და ხერ-  
ხებით: დაჩითვით, მოხატვით, ქსო-  
ვით, ქარგულობით და სხვ.

განსაკუთრებით რთული და შრო-  
მატევადი იყო ქარგვის ხელოვნება,  
რომელიც იქარგებოდა ნემსით, ჩივი-  
ნით, სითვით, ნამაგრით, ყაისნაღუ-  
რი, ჯვრისებრი და კვანძური კერ-  
ვით, ბადისებური ნაწარმი კი ჩხირე-  
ბითა და ყაისნაღით იქსოვებოდა.

ქარგულობის სახეთა ურთიერთშე-  
სახება და სინატიფე დიდად იყო და-  
მოკიდებული მქარგავების დახელო-  
ვნებასა და გემოვნებაზე, ხოლო საქარ-  
გავი მასალის შერჩევა (ოქრომკვია,  
სხებლა, კილიტა, კხეთელი, მძივი,  
მარგალიტი, სხვადასხვა ფერის აბ-  
რეშუმის ძაფები და სხვ.) ითვალის-  
წინებდა მომხმარებლის კულტურუ-  
ლი მოთხოვნების დონესა და ეკო-  
ნომიურ შესაძლებლობას.

მოვიტანთ ქარგულობისა და ქსო-  
ვილების სახეების რამდენიმე აღწე-  
რობობას.

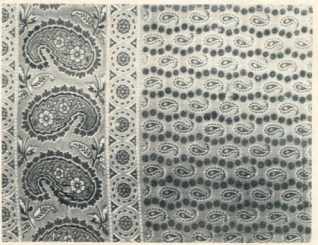
შ ა ე ი ხ ა ვ ე რ დ ი ს თ ა ვ ს ა კ რ ა ვ ი.  
იგი ნაკვრია ჩიხინით. გამოყ-  
ვანილია ვარდულები, სტილიზებული  
ყვავილები, ფოთლები და ტოტემი-  
საქარგავ მასალად გამოყენებულია:  
ლურჯი, ბაცი და მუქი ცისფერი, წი-

თელი, მწვანე, ფუსტულისფერი, ზა-  
ცი და მუქი ყავისფერი, ნაცრისფერი,  
თეთრი და ყვითელი ხავერდის ყა-  
თანე. მქარგავი ოსტატის მიერ ეს  
ფერები ერთმანეთთან ნატიფი გემო-  
ვნებით არის შეხამებული.

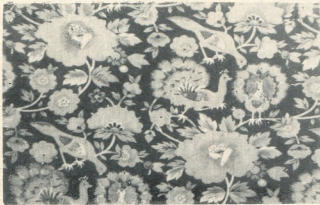
მ თ ყ ა ვ ი ს ჯ რ თ ხ ა ვ ე რ დ ი ს  
მ თ ქ ა რ გ უ ლ ი თ ა ვ ს ა კ რ ა ვ ი ს  
სახეობის შერეულობითა ნამაგრი კერ-  
ვით -- სირმით, კხეთელითა და კილი-  
ტებით. მისი დეკორია სტილიზებული  
ყვავილები და ფოთლები. ქარგულობა  
ბზინავს კნეთელისა და კილიტების  
საშუალებით.

ლ უ რ ჯ ი ხ ა ვ ე რ დ ი ს თ ა ვ  
ს ა კ რ ა ვ ი მოქარგულია ნამაგრი  
კერვით. საქარგავ მასალად გამოყ-  
ენებულია მუქი და ბაცი წითელი, ვარ-  
დისფერი, ფუსტულისფერი, ცისფე-  
რი, ნაინჯისფერი, ყვითელი და გარ-

საბიანი ჩიოთის  
ნიმუში







სახიანი ჩითის ნიმუში

დამავალი ფერების ხავერდის ყაითანი, კხეთული, კილიტები და მძავეები. ამ ფერთა ერთმანეთთან შეჯახებით გამოყვანილია სტილიზებული ყვავილების, კოკრების, ფოთლებისა და ტოტების სახეები.

თავსაკრავი<sup>6</sup> მასალად გამოყენებულია თეთრი ატლასი, რომელიც მოქარგულია სირმით, კნეთელთი; აგრეთვე ალუბლისფერი, შინდისფერი, ყავისფერი, მწვანე და ყვითელი აბრეშუმის ძაფებით ამოქარგულია სტილიზებული ყვავილები და ფოთლები. ხელით ქარგულობის ტექნიკა აქ ორნაირია: სირმით ნაშვარი კერვა და ნაცური ქარგვა შესრულებული აბრეშუმის ძაფით.

თეთრი ატლასის სარტყელი<sup>7</sup> იგი მოქარგულია სირმით. ტოტების ქვემო ნაწილზე გამოყვანილია სტილიზებული ლარნაკი ყვავილებითა და თავთავებით. სარტყლის ტოტების დანარჩენი ადგილი პატარა სტილიზებული ლარნაკებით არის მოფენილი. პატარა სალტისა და ტოტების ნაპირებს მიყვება ქარგულობით გამოყვანილი არშია; იგი შედგება ორი პარალელური კლავიანი ზოლისაგან მცენარეული სახეებით. ქარგულობა დამწვანებულია ჩამბული კილიტებით.

სახლართავიანი,<sup>7</sup> ქართული კაბა<sup>8</sup> შეკერილია ჩიჩაკულუ ხარა<sup>9</sup> აბრეშუმის ქსოვილი-საგან. ქსოვილის ფონი ღია ვარდისფერია. ყვითელი აბრეშუმის ძაფით, რომელიც ოქრომკედის მთაბეჭდილებას გვიქმნის, გამოყვანილია სტილიზებული ორნამენტები, რაც მეტად ამდიდრებს ქსოვილს.

სახიანი ჩითის ნიმუში<sup>10</sup> ფრინველებისა და მცენარეულის სახეებს შეიცავს. შავ ფონზე გამოყვანილია თეთრი ტოტები, წითელი სტილიზებული ყვავილებითა და ფუსტკედისფერი ფოთლებით. ამავე ფერებ

ით წარმოდგენილია ფარშევანგები. მხატვრულად შერწყმული ფარშევანგებისა და ყვავილების ერთიანი კომპოზიცია. განსაკუთრებით ფარშევანგების მარაოსებურად გაშლილი ბოლოები, რომლებიც გაშლილ ყვავილების მოგვაკვიბენ, ქმნიან მთლიან სურათს.

ყალამქრის ნიმუში<sup>11</sup>. მისი შუაგულის თეთრ ფონზე ჯავრდინად მოფენილია წვრილი მიხაკის სახეები. ქსოვილს ორ გვერდზე მიყვება ზოლებიანი არშია, რომლის პირველი ზოლის წითელ ფონზე გამოყვანილია წვრილი მიხაკები და ალუბლის კურკის მსგავსი გამოსახულებანი — წინწყლები. არშიის მეორე ზოლის თეთრ ფონზე მწკრივად არის განლაგებული გადაშლილი მიხაკის ყვავილები სტილიზებული ფოთლებით. ქსოვილის სახეების ერთფეროვანი ხალხა

ლურჯი სუფრა



ვები არ ანელებენ დეკორაციულ კომპოზიციას. სახიანი ჩითის ნიმუში<sup>12</sup> მის შინდისფერ ფონზე მანები გამოყვანილია თეთრი და შავი ფერის ქუწებებით კონტურებით. მანის გულში გამოსახულია თეთრი ჯვარი. მანები განლაგებულია ზურგმჯექვით, რომელთა შორის ტყილ ხაზებზე მიყვება შავი წინწყლები. ნიმუშის ერთ ნაპირს გასდევს ზოლებიანი არშია, რომელიც მოსახულია უფრო ადრედ მანებით, სტილიზებული ყვავილებითა და შეფოთილი ტოტებით. სახეთა ვეფარდება და ფეროა შეხამება შემოფენილი არის შესრულებული.

როგორც ქსოვილების დეკორი, ასევე ნაჭარგი ნივთების ორნამენტები თავისი მინარასით ასახვენ ხალხის ყოფაცხოვრებას და უკავშირდებიან მის რწმენა-წარმოდგენებს<sup>13</sup>.

ძველებური ქსოვილების დეკორის მცენარეულ სახეებს შორის აღსანიშნავია „სიცოცხლის ხე“<sup>14</sup> ბროწეულის ყვავილი და მისი ნაყოფი,<sup>15</sup> სტილიზებული ყვავილებისაგან შემდგარი ე. წ. „ბუთა“ სახეები და სხვ. უნდა აღინიშნოს, რომ ქსოვილებს მათი მარისხის მიხედვით უფარდებდნენ დასაქრებულ ფერებსა და სახეებით ამკობდნენ. მრავალგვარ დეკორაციულ მოტივთა შორის (გეომეტრიული, რომელიც უძველეს სახეს ატარებს, მცენარეული, ცხოველური) განსაკუთრებით პოპულარობით სარგებლობდა მცენარეული მოტივი. იგი, როგორც შეხადგენილი ელემენტი, ოსტატებს შეჰქონდათ საკმაოდ გავ

რცელდებულ შოლებიან ქსოვილებშიც, რომლებიც, როგორც ჩანს, ძვირფასი ჯგეფების იმიტაციას წარმოადგენენ.<sup>16</sup> აღნიშნულ მოტივებს შორის ერთობ ხშირია სხვადასხვა ზომის აღმოსავლური „მანი“, საყოფაცხოვრებო ხასიათის სვეტიები (ნადირობა, ცეცვა) და საგანთა გამოსახულებანი. საინტერესოა თევზების (ნაყოფიერების სიმბოლო<sup>17</sup> და ვარდ-ბუღბუღლისა (სიყვარულის, მიჯნურობის სიმბოლო) გამოსახულებანი. ვარდ-ბუღბუღლისა და განსაკუთრებით თევზების მოტივებით იქარგებოდა (ოქრომკედლით) შეიღებულ ტრეტების დაბლა ნაპირები<sup>18</sup>.

ცნობილია, რომ ქსოვილების დამზადება და მათი დაჭრალები საქართველოში ისტორიულად მაღალ დონეზე იდგა. ამას მკაფიოდ მოწმობის სახიანი ქსოვილებით გადაჭარულ ძველი ხელნაწერი წიგნების ყდები, კარგისთვის განკუთვნილი ქსოვილები და სხვ.

სახიან ქსოვილებს შორის ერთგვარფულ ყოფაში აღსანიშნავია დაჩითული ქსოვილების ფართო გამოყენება, რომელიც გავრცელებული იყო როგორც შუა საუკუნეების საქართველოში, ასევე სხვა ქვეყნებში (ანდოეთი, სპარსეთი, შუა აზია).

დაჩითული ქსოვილების წარმოება, თავისი მარტივი ტექნიკის გამო, საკმაოდ ცნობილი იყო. ინტერესიოვანად იყო არ იქნება იტალიელი ჩინი-ნოჩინის მიერ XIV-XV საუკუნეების მიჯნაზე დაწერილი ნაშრომის „ტრაქტატი ფერწერის შესახებ“ გაცენა, რომელშიც იგი ქსოვილების დამამზადებელ ქებას<sup>19</sup> და აფორთხი განმარტავს ამ სამუშაოს ტექნიკას: ყველა წესის დაცვით, ჩარჩოზე გადაჭიმულ ტილოზე, ან განჯაზე სახეების მოსახატავად იყენებდნენ აკურის ზომის კაგლის, მსხლის, ან რომელიმე სხვა მაკარი ჯიშის ხის ფიგურას, რომელიც წინააღმდეგ იყო მოხატული, რის მიხედვითაც ამოჭრიდნენ სქელ, თოკის სისქის სიღრმეზე საჭირო სახეებს ფოთლების, ან ცხოველების გამოსახულებით. ვაზისაგან მიღებულ, კარგად მოღებულ შავ საღებავს ხსნიდნენ წყალში, აშრობდნენ მზეზე ან ცივი სუნთქ და კვლავ მოილესადგენ. შემდეგ საშუაოსთვის საჭირო რაოდენობის საღებავს ურეგდნენ თხელ ლაქს. ამ შავ საღებავს ნაწილ-ნაწილი იღებდნენ კოვხის და ისეაზნებენ ზელოდამინანი ხელისეულზე. შემდეგ ფრთხილად გადააყვებდნენ ფიგურაზე ამოჭრილ სახეების ისე, რომ საღებავით არ შეეცებოდათ ჭრილობები — ჩაჭრილი ადგილები. ჩარჩოზე გადაჭიმულ ქსოვილს ზუსტად და თანა-

მოქარგული  
თავსაკარგები



მიმდევრობით ადებდნენ ტრაფარეტს, შემოდან აწებდნენ მარჯვნივ ხელში აღებულ ხის ფარკით, ვიდრე საღებავი კარგად არ გაუჯდებოდა ქსოვილს. ამ პროცესს იმეორებდნენ რამდენჯერმე — ქსოვილის მოსახატავი სახეებით შეესამდე.

როგორც ვხედავთ, ქსოვილების დამამზადებელი და იტალიელი საჩინთავი ყალიბების საშუალებით სრულდებოდა.

საინტერესო მასალას შეიცავს აგრეთვე ი. ალბატოსის წერილი იმის შესახებ, რომ რუსეთში უძველესი დროიდან არსებობდა საჩინთავი ყალიბებით ქსოვილებზე დაჩითვით სახეების გამოყენება.<sup>20</sup>

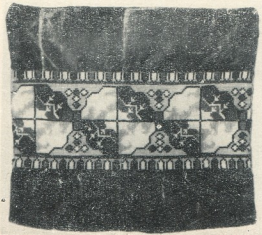
ი. იაკუბინა თავის შრომაში ნივთიერი მასალის შესწავლის შედეგად ამტკიცებს, რომ ქსოვილების დაჩითვით დაჭრალები რუსეთში ცნობილი იყო XI საუკუნეში.<sup>21</sup>

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოს ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცულია საჩინთავი ყალიბების კოლექცია. სატორიულ მეცნიერებათა კანდიდატის გ. ჩარაშვილის მიერ შედგენილ კატალოგში (აღნიშნულ ყალიბებზე) აღწერილობით არის აღწერილი ცალკეული ყალიბის მასალა, დამზადების წესი, ასევე დეკორი-მოხატულობა და საქართველოში ასეთი საჩინთავების ფართო გამოყენების ტრადიცია. ერთგვარფული მონაცემების მიხედვით საქართველოში დაჩითული, ანუ სახიანი ქსოვილების დამამზადებელი მოგებდა, როგორც საამისოდ განკუთვნილ სპეციალურ სახელოსნოებში (მეტროლად ქალაქებში), ისე ოჯახურში სოფლად. XI-X საუკუნეში ასეთი სახელოსნოები არსებობდა თბილისში, ბათუმში, თელავში, გორში, ახალციხესა და საქართველოს სხვა დასახლებულ პუნქტებში.<sup>22</sup>

დაჩითულ ქსოვილებს შორის საინტერესოა ქ. წ. „ლურჯი სუფრები“, რომელიც საქართველოში ძველად ფართოდ იყო გავრცელებული. მაგალითად, ერთ-ერთი წერილობითი წყარო გვეუწყებს, რომ (1640-1643 წწ.) კახეთში მყოფი რუსი ელჩები-სათვის, მეფე თეიმურაზის მიერ გამოართულ ნადიმზე საპურმაჩილად გაშლილი ყოფილა დაჩითული სუფრები<sup>23</sup>.

საყურადღებოა დაჩითული „ლურჯი სუფრების“ დეკორი, მხოლოდ სუფრისათვის დამახასიათებელი გარკვეული სახეებით, რომლის კომპოზიციის შედგენა მცენარეული მოტივებისაგან — ხშირია მრავალი ფორმის გადაშლილი ყვავილები — როზეტები, რომლებიც ასებზედ დეკორის ფონს, ასევე ერთმანეთთან შეხამებით სუფრის ცენტრში ან კუთხეებში ქმნიან ყვავილოვან მედალიონებს. აქ გარდა მცენარეული სახეებისა, გვხვდება ადამიანის, ფრინველის, თევზის, დატოტალირებული ირმის გამოსახულებები<sup>24</sup> და სხვ. ხშირია ცხოველისეული სცენების ასახვა. მაგალითად, ქართულ ტანსაცმელში განხორციელებული მოცეკვავე ქალი თაი-ქოთი ხელში, ვაიე ჯამითა და დოქით<sup>25</sup> ვეფხვებზე მონადირენი<sup>26</sup>. დანა-ჩანგლისა და კოვზების სახეობი დაჩითული „ლურჯი სუფრები“<sup>27</sup> მიეკუთვნება უფრო გვიან პერიოდს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია აღმოსავლური დიდი და პატარა ზომის მანების სისრები<sup>28</sup>.

მანები<sup>29</sup> (კალკულა და პატარა მანებისაგან შემდგარი კომპოზიციური დიდი მანის სახითაც არის დაჩითული. გვხვდება აგრეთვე მანში გამოყვანილი მანის (მანი მანში) მოტივი. საამისოდ თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის კოლექციიდან დავასახელებთ ერთ-ერთ დაჩითულ „ლურჯ



ხელთ ქარგულობა კანეაზე

სუფრას<sup>4</sup>. ამ სუფრას გარშემო არსია შემოყვება, რომელიც როზეტებისა და სამკუთხედების სახეებს შეიცავს. სუფრის ორ მოპირდაპირე მხარეზე მცენარეული მოტივით შემკული დიდრინი მანქებია. შუაგულის ოთხივე კუთხეში მედალიონის მეთხედებისა და ცენტრში დიდი მედალიონის გამოსახულება შესდგება მანებისა და მცენარეული მოტივებისაგან. სუფრაზე დამოთვლილი დიდ მანებს ირგვლივ პატარა-პატარა მანები ამკობენ. სუფრის შუაგულის დანარჩენი ადგილი შევსებულია ჩოჩრიათი ფრინველების, თევზებისა და დანა-ჩანგლის გამოსახულებებით.

თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაუნჯებულ ექსპონატებს შორის დაცულია რუსეთსა და აღმოსავლეთის ქვეყნებში დამზადებული ძველბერძენი ქსოვილის ნიმუშები და ნივთები, რომლებსაც იყენებდა ძველი თბილისის მოსახლეობა.

ამ ნაშრომის ავტორმა გამოსაყვამად მოამზადა კატალოგი, რომელშიც აღწერილია ჩვენს მუზეუმში დაცული ქსოვილების ნიმუშები და ტანსაცმელი, ქარგვისა და ქსოვით შესრულებული ნივთები. კატალოგს დაერთვის აღწერილი ექსპონატების შავ-თეთრი და ფერადი ფოტორეპროდუქციები, რომელთაგან მთლიან უფრო თვალსაჩინოდ გადმოსცემს დეკორის მხატვრობას, — მის ფერადოვნებას, ხოლო შავ-თეთრ ფოტოსურათებზე აბრეშულის ნივთების ფერთა წარმოსადგენად მკითხველს ერთგვარ დანმარე-

ბას გაუწევს კატალოგში მოცემული მოკლე აღწერილობა.

შ ე ნ ე ვ ნ ე ბ ი :

- 1 კოლხურ სელს ბერძნები სარდლიონის სელს უწოდებდნენ.
- 2 თავსაკრავი ქალის ქართული თავსაბურავის ელემენტია. იგი წარმოადგენს ზაფრის ან ატლასის განივ ზოლს. თავსაკრავს გადაკრავენ ჩიხტზე და ისე ხმარობენ. ამ მოტივით შავი ზაფრის თავსაკრავი ეკუთვნის XIX ს. ბოლო წლებს; საინვ. № 1471.
- 3 ეკუთვნის XIX ს. შუა წლებს; საინვ. № 1701.
- 4 ეკუთვნის XIX ს. ბოლო წლებს; საინვ. № 1493.
- 5 ეკუთვნის XIX ს. ბოლო წლებს; საინვ. № 1703.
- 6 ქალის სარტყელი „ქართული კაბის“ ელემენტია. იგი შედგება ქაბის დანიშნულების საღებავსა და ორი ცრქელი, კაბის ბოლოზე დამკვებელი ტოტისგან. ამ აღწერილი თეთრი ატლასის სარტყელი ეკუთვნის XIX ს. შუა წლებს, საინვ. № 9-716.
- 7 ქართული კაბა იყო ორნარი: გუქასტიანი ქართული კაბა XIX საუკუნის 80-90 წლებამდე, შემდეგ კი ხმარებულა შემოღობის სახლართავიანი ქართული კაბა, იხ. ნ. გვათა — ჩაცმულობის ისტორია, ქალის ქართული ჩაცმულობა XIX ს. და XX ს. დასაწყისი. თბილისი, 1947.
- 8 ქართული კაბა ეკუთვნის XIX საუკუნის დასაწყისს. საინვ. № 9-1625.
- 9 ხარა — უსასო ტალღოვანი აბრეშუმის ქსოვილი. ჩრავლუ ხარა სახეობიანია, ტალღოვანი აბრეშუმის ქსოვილია.

10 ინდოეთში ფარშვანგარსა და სპარსულ დღემდეა შერჩენილი, იგი სპარსულ მნიშვნელობით წმინდა, სამღვთო ფრინველადა მინეული. პირველ ქრისტიანობაში იგი აღიარებული იყო აღდგომის სიმბოლოდ, სავითოდ კი ფარშვანგი ითვლება სილამბის, უკვდავებისა და გახადხელის სიმბოლოდ.

12 დამითული მანქანით, XIX ს., საინვ. № 9-1398.

13 В. Вардавелидзе. По этапам развития древних религиозных верований и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тбилиси, 1957.

14 ვ. ჩიტაია, „სიციოცხლის ხის“ მოტივი ლატურ ორნამენტში, ენიშის შოპაზე, ტ. X, 1941, გვ. 303.

15 В. Кудтин, Археологические раскопки в Триалети, Тбилиси, 1941, стр. 22.

16 ალბოზი, დამითული ქსოვილები, საქართველოს ეთნოგრაფია, თბილისი 1964.

17 А. Робакидзе, К вопросу о некоторых пережитках культа рыбы в Грузии, «Советская этнография» М.-Л., 1948, № 3, стр. 121.

18 ნ. გვათა, დასახლებული წიგნი, გვ. 39-43.

19 Ченино-Ченини, Трактат о живописи, ОГНИЗ, М., 1933, гв. 119.

20 И. А. Аллатова, «Набойка», Русское декоративное искусство, т. 1, М., 1962, стр. 434.

21 Л. И. Якунина, Русские набивные ткани XVI—XVII вв., М., 1954.

22 ვ. ჩაჩავაძე, საქართველოს მუზეუმის საზოგადოება, თბილისი, 1962.

23 ალბოზი, „ლტრჯი სუფრები“, საქართველოს ეთნოგრაფია, თბილისი, 1964.

24 ქ. თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ფონდი საინვ. № 9-794.

25 საქართველოს სახალხო მხატვრული ელენე ახვლედიანის საყუთობა.

26 საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ფონდი.

27 აკად. ი. ჩანაშაის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო, საქართველოს ხელოვნებისა და ქ. თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ფონდები.

28 აქ მოხსენებული „ლტრჯი სუფრების“ მხატვრობა სახეობის შეიცავს აერთევე მანების მოტივებსაც.



# ხელოვნების მუშაკთა სახლი



მსმრმ დრო დასტირდა საჭარტეუ-  
ლოს ხელოვნების მუშაკთა სახლის  
განახლებას. სარემონტო კანტორიან  
მუშაკებმა ბეგრე რამ გააკეთეს იმი-  
სათვის, რომ ხელოვნების მუშაკთა  
სახლის კაპიტალურ გადაკეთებას  
კარგი შეფასება მიეღო. განახლდა  
ფოიე, დარბაზები, კაბინეტები; ყვე-  
ლაზე უფრო კმაყოფილნი დარჩნენ  
მსატრეები. მათთვის შეიქმნა ორი—  
დიდი და პატარა დარბაზი.

ხელოვნების მუშაკთა სახლის  
განსწისთანავე აქ მოეწყო პირველი  
გამოფენები. დიდ დარბაზში წარ-  
მოდგენილი იყო საქართველოს სსრ  
სახალხო მხატვრის რობერტ სტუ-  
რუს ოთხმოცდაათამდე ნამუშევარი,  
რომელმაც მნახველთა მოწონება და-  
ინახაურა. მცირე დარბაზში კი პირ-  
ველად იყვნენ წარმოდგენილი დამწ-  
ყები მხატვრები — ქეთევან და ნუ-  
ცა ალექსი-მესხიშვილები. ეს არის  
მათი პირველი ნაბიჯი ხელოვნებაში;  
ქეთონი შეიდი წლისაა, ნუცა—ხუ-  
თცხ.

მაყურებელთა დარბაზში მოეწყო  
ნენიძემდეგითი შეხვედრა ესტრადისა  
და კინოს ცნობილ ოსტატთან, რეს-  
პუბლიკის დამახსურებელ არტისტ  
ვახტანგ ვიკაბიძესთან. შეხვედრა  
გახსნა მინიატურების საესტრადო  
თეატრის „ენკი ბენკის“ რეჟისორმა  
ა. გელოვანმა. მისასალმებელი სიტ-  
ყვებით გამოვიდნენ მსახიობები: ვ.  
ანჯაფარიძე, მ. ჯაფარიძე, მ. ძიძი-  
გური, საესტრადო კოლექტივ „ორე-  
რას“ წარმომადგენელი ზ. იაშვილი,  
კინოსტუდიის დირექტორი აკ. ძიძი-  
გური და სხვები. მინიატურების სა-  
ესტრადო თეატრმა „ენკი ბენკი“  
წარმოადგინა საინტერესო პროგრამა.

დასასრულ ვ. კიკაბიძემ მედლეუ-  
კეთა ცნობილი ანსამბლის თანხლე-  
ბით შეასრულა რამდენიმე სიმღერა  
თავისი რეპერტუარიდან.

საღამო დამთავრდა. მაყურებელს  
გაჰყავა თბილი მოგონება ამ შეხ-  
ვედრასა და ხელოვნების მუშაკთა  
განახლებულ სახლზე.



## ჰინ პრის ღუ ჰინ რიულომი?

პალსხი მახუთა ნომრის  
სურათზე

ბავშვთა ნახატების გამოფენაზე.



ჩვენი ჟურნალის მეხუთე  
ნომრის 112-ე გვერდზე და-  
ბეჭდილია სურათი — ვალე-  
რიან გუნია ოთარბეგის რო-  
ლში სექტატკლიდან „ღალა-  
ტა“.

რედაქციას სწორი პასუხე-  
ბი გამოუგზავნეს ლ. ცერც-  
ვაძემ, ო. ხახვიავილიშა, ლ.  
ბურჯანაძემ, ჯ. ნიჭაბაძემ, რ.  
დოლიძემ (თბილისი), მ. მა-  
მულაშვილიშა (მთისძირი), გ.  
ინერგმა, ნ. ტუონიამ (ქუ-  
თაისი), ი. კვალაშვილიშა  
(გორი), ე. თედორაძემ (ას-  
პინძა), დ. ოფარაშვილიშა  
(აზერბაიჯანის სსრ, კახის რა-  
იონი), ვ. მოღებაძემ (ცხინ-  
ვალი), ვ. ამაშუკელიშა (ქუ-  
თაისი).





## «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 6, 1972

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,  
НАУЧНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА  
КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Михаил Зялов

### ЭТИКА ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА

Искусство театра коллективно по своей природе и объединяет в себе труд работников многих профессий. Это и обуславливает сложность и многообразие организационных форм театрального дела и выдвигает на первый план проблему воспитания творческого коллектива.

В статье раскрываются основные вопросы воспитания коллектива творческих единомышленников, воспитания в группе чувства ответственности за свой театр, за идейную направленность и художественное качество спектаклей, а также за соблюдение необходимых высших этических норм, неразрывно связанных с техникой актерского и режиссерского мастерства.

Вряд ли можно дать точные и безошибочные рецепты того, как добиться и притом в кратчайший срок, создания коллектива творческих единомышленников. Это процесс сложный, длительный и индивидуальный для каждого театра.

Наметить пути для создания та-

кого коллектива в наши дни, знакома читателю с наиболее талантливым, глубоким и плодотворным творческим опытом — вот задача, которую ставит перед собой автор.

Таризел Хавташ

### БОЛЬШОЙ ОЧАГ ЗНАНИЙ

В статье в связи с 50-летием пионерской организации им. В. И. Ленина освещена работа отдела художественного воспитания ордена Красного Знамени республиканского Дворца пионеров и школьников им. Б. Дзюладзе, рассмотрена деятельность пионеров: юных художников, скульпторов, артистов, вокалистов, музыкантов и хореографов, отмечены их успехи на этом поприще.

Мargarita Vachnadze

### ГРУЗИНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ

В связи с 50-летием Всесоюзной пионерской организации имени

В. И. Ленина автор рассматривает достижения грузинских композиторов в области создания музыки для детей. В стране, где столько внимания уделяется подрастающему поколению, все должно способствовать формированию достойного члена коммунистического общества. Поэтому детскую музыку пишут как наши лучшие симфонисты и оперно-балетные композиторы, так и музыканты, целиком посвятившие себя для этой благородной задачи.

В статье рассмотрены произведения для детей грузинских композиторов: Т. Шаверцашвили, Ш. Тактакишвили, В. Цагарейшвили, О. Тактакишвили, А. Мачавариани, С. Насидзе, Н. Мамисашвили и др.

Giwi Guruli

### ЖИЗНЬ ПИОНЕРОВ НА СЦЕНЕ

Грузинский театр всегда уделял значительное внимание сценическому воплощению пьес, отражающих жизнь нашего юного поколения. Но при этом нужно отметить, что спек-



таклей, изображающих непосредственно жизнь пионеров у нас было немного и большие драматические театры нашей республики в долгу перед подрастающим поколением.

Этот пробел частично восполняют грузинский и русский театры юного зрителя, которые систематически освещают жизнь пионерии. В этих театрах пионеры приобретают к искусству, проходят и школу своего гражданского возмужания.

### Георгий Долидзе

#### ПОДРАСТАЮЩЕЕ ПОКОЛЕНИЕ И КИНО

Автор статьи рассматривает вопросы специфики молодежных фильмов, рассказывает о тех советских фильмах, в которых отражена жизнь и трудовая деятельность нашей молодежи. Одновременно автор затрагивает те общие проблемы, которые стоят перед советскими кинематографистами, работающими над детскими фильмами, своевременное решение которых будет еще более способствовать воспитанию нашего подрастающего поколения в духе верности идеалам коммунизма и интернационализма.

#### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ПИОНЕРОВ

В статье рассказано о мероприятиях, подготовленных к празднованию 50-летия пионерской организации им. В. И. Ленина, в которых приняли участие пионеры тбилисских школ.

### Нугзар Бокучава

#### ЮНОЕ ПОКОЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУЗИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

В мае текущего года весь советский народ отпраздновал 50-летие дважды ордена Ленина Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина.

В статье рассказано, какое большое внимание уделяется в нашей стране воспитанию подрастающего поколения в духе патриотизма и

преданности идеям коммунизма и показано, какое место занимает жизнь пионерии в творчестве грузинских художников.

### Кетеван Худишвили

#### АКТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

Свою деятельность в театральном искусстве К. Марджанишвили начал с актерства. Еще будучи учеником 1-ой Тбилисской гимназии, он участвовал в школьных спектаклях. Затем в ряде русских театров он совмещал актерскую и режиссерскую деятельность. В статье приведены выдержки из материалов тогдашней прессы, которые свидетельствуют об актерских успехах К. Марджанишвили.

### Инга Лордкиянидзе

#### КОММУНИСТ. ХУДОЖНИК

Статья посвящена 90-летию со дня рождения великого художника современности Пабло Пикассо. Она знакомит читателей с жизнью и деятельностью этого гениального мастера кисти, с его творческим путем, полным противоречий. Автор статьи широко рассматривает значительные этапы его творчества, делит его на отдельные периоды, подробно анализирует творения художника.

### Додо Гогуа

#### ГРУЗИНСКИЙ КАМЕРНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ

Автор рассматривает происхождение и развитие грузинской камерно-инструментальной музыки. История этого жанра в Грузии начинается с квартетной миниатюры «Чела» композитора И. Туския, созданной в 1925 году и I струнного квартета композитора Ш. Такташвили, написанного в 1930 г.

Автор выделяет три периода в развитии этого жанра и рассматривает значительные образцы этой музыки, созданные на протяжении полувена композиторами Грузии.

„საბჭოთა  
სოციალიზმის“  
№ 6, 1972



### Лейла Табукашвили

#### ЗАСЛУЖЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК

В статье освещается творческая деятельность грузинского театра художника И. Аскурава.

30 лет работы в театральной живописи принесли художнику большой опыт и мастерство. Автор рассматривает оформленные И. Аскурава спектакли, в которых выявлены индивидуальный почерк, широкий горизонт и богатая фантазия художника.

вает пороки общества породившего зло, воплощенное в отрицательных героях.

### Ванда Хахуташвили

#### ПРЕМЬЕРА «АРШИН МАЛ-АЛАН»

В связи с 50-летием создания СССР Тбилисский театр музыкальной комедии осуществил обновленную постановку оперетты азербайджанского композитора Г. Гаджибекова «Аршин Мал-Алан». Статья является рецензией на этот спектакль, который поставил дипломант Тбилисского Государственного театрального института им. Ш. Руставели В. Николадзе.

### Александра Тондзе

#### ЖИЗНЬ МОСЕ ТОНДЗЕ

В статье автор (дочь художника М. Тондзе) продолжает разговор о жизни и творчестве известного грузинского художника М. Тондзе. (начало статьи см. в нашем журнале № 2. 1972 г.).

### Бекириб Хасан

#### ДВУХТОМНИК ПО ВОПРОСАМ СОЦИОЛОГИИ

На основе решений XXIII и XXIV съездов КПСС в Академии наук СССР был создан институт конкретных социологических исследований, который вместе с ассоциацией советских социологов проводит большую исследовательскую работу. Одновременно в институте экономики и права Академии наук ГССР образовался отдел социологии, которым руководит директор института, член корреспондент Академии наук ГССР, профессор П. Гугушвили. В статье рассмотрен недавно вышедший труд П. Гугушвили — двухтомник энциклопедического характера: «Социологические этюды».

### Нази Ратишвили

#### ВЫСТАВКА РАБОТ ЖИВОПИСЦА- МОНОМЕНТАЛИСТА

В Доме работников искусства некоторое время тому назад экспонировалась выставка произведений народного художника республики Р. Стурца.

В статье рассматривается творчество художника.

#### НОВЫЙ СЕЗОН АРМЯНСКОГО ТЕАТРА

Тбилисский государственный драматический театр им. С. Г. Шаумяна свой новый 118-й сезон начал в красивом реконструированном здании. 27 марта в связи с празднованием международного дня театра была показана премьера историко-мифологической трагедии Н. Зарьяна «Ара прекрасный».

Судя по репертуару, театр обещает зрителю много интересных спектаклей. Театр, несомненно, выполнит свои обещания, т. к. у него есть все условия для плодотворной творческой работы.

### Лия Гугуава

#### ПРОБЛЕМА ДОБРА В КАПИТАЛИСТИЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ

Автор статьи анализирует пьесу Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана», отмечает главную мысль, заложенную в этой пьесе, что человек по своей природе добр, но в капиталистическом обществе он вынужден быть злым.

Брехт считал, что главная миссия театра заключается в борьбе за изменение жизни в этом обществе, и в своей пьесе Брехт вскры-

„საბჭოთა  
სოციალიზმის“  
№ 6, 1972



**Георгий Тактакишвили**

**Зураб Чубабрия**

**Давид Алавидзе,  
Нико Рехвиашвили**

**ЧОНГУРИ**

**ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО  
СТРУННОГО КВАРТЕТА**

**С ЛЮБОВЬЮ К КУКЛАМ**

Автор рассказывает о деятельности грузинского государственного квартета 30-ых годов, а также о первых произведениях композиторов, писавших для этого жанра: первый образец грузинского квартета, квартет № 1 — Шалвы Тактакишвили, его же квартетные миниатюры «Доюка», сюита Шалвы Азмайпарашвили, песни Ионы Туския и Шалвы Аслаишвили.

Пока существуют дети, будут существовать куклы и кукольные театры. Кукольный театр должен быть всегда правдивым и чистым, как природа самого ребенка. Таким и является тбилисский государственный грузинский кукольный театр, который заслужил большую любовь детей. Театр имеет не только богатое прошлое и интересное настоящее, но полон надежд на будущее. Об этом свидетельствуют широкие планы театра, о которых увлекательно повествует автор статьи.

Статья посвящается происхождению грузинского народного музыкального инструмента — чонгури.

**Джемал Тевдорадзе**

**ИДЕТ СМЕНА МУЗЫКАНТОВ**

Статья посвящается 50-летию VI музыкальной школы им. Ипполитова-Иванова. Эта школа была основана в 1921 году. С тех пор она росла и количественно и качественно. В школе работали и работают несколько поколений педагогов, опытных пианистов, инструменталистов, теоретиков. Автор в своей статье пишет о многих из них, кто вносит свой вклад в воспитание нашей подрастающей смены.

**Кона Микадзе**

**ДЕЯТЕЛЬ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО  
ИСКУССТВА**

Статья касается деятельности одного из первых участников государственного заслуженного академического ансамбля грузинского народного танца, ныне директора производственного комбината министерства культуры ГССР — В. Мерабишвили.

**Гиви Барамидзе,  
Гиви Боджага**

**ИСЧЕРПАНЫ ВСЕ  
ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ ЭПИТЕТЫ**

Недавно издательство «Хеловнеба» выпустило книгу заслуженного артиста ГССР К. Касрадзе — «С триумфом по дорогам мира», в котором отражена 25-летняя история государственного заслуженного академического ансамбля народного танца Грузии (руководители — народные артисты СССР Н. Рамишвили и И. Сухишвили).

**Нино Гватуа**

**ЭКСПОНАТЫ ТЕЛАВСКОГО  
МУЗЕЯ**

Автор статьи рассказывает о богатой коллекции, хранящейся в фойеях Телавского государственного историко-этнографического музея; особое внимание уделяет тканям и вышивкам.

**Григорий Бухникашвили**

**НИКО ГОЦИРИДЗЕ**

В очерке Г. Бухникашвили рассказано о способном мастере сцены Нико Гоциридзе, который начал свою деятельность в народном театре. В народном театре им исполнено около 90 ролей. Затем его деятельность проходила в театрах им. Рушавели и Марджанишвили. Н. Гоциридзе был в близких отношениях с видными режиссерами К. Марджанишвили, Ал. Цуцубава.

Статья является рецензией на эту книгу.

**Нико Кевлишвили**

**ПРАВДИВЫЙ АКТЕР**

Заслуженный артист Грузинской ССР Д. Худишвили является актером широкого диапазона. Ему особенно удаются роли положительных героев — добрых и правдивых людей. Таких как Иван Цадри («Челзек с ружьем»), Беуа («Душман»), Албако («Тростник на ветру»), Ермак-ата («Потопленные камни»), Тето Гатенашвили («Герои Ирдзиси») и др. С успехом Д. Худишвили играет и в грузинских фильмах. Занимаясь актерской деятельностью, Д. Худишвили одновременно руководит художественной самодеятельностью в качестве режиссера.

Необходимо отметить, что многие экспонаты музея, в частности этнографические предметы, демонстрировались во многих городах Советского Союза и за границей (во Франции, Германии, Польше, Турции).

**В ДОМЕ РАБОТНИКОВ  
ИСКУССТВ**

Недавно возобновил работу Дом работников искусств Грузии. В информации рассказывается о мероприятиях, проведенных в торжественный день открытия — открытии выставки работ Р. Стурца и выставки работ молодых художниц, творческой встрече с актером эстрады и кино В. Кикабидзе.





# საგჭიოთა სელოვნება

№ 6, 1972  
შობენარსი

მიხეილ ზილთაი — შემოკვედებითი კოლმეტივის მითისა	4
ტარიელ ხავთაი — ცოდვის დიდი ამრა	11
მარგარიტა ვანაძე — პართული საფორტაიანო მუსიკა ბაშფვიინათვის	17
გივი გურული — პიონერთა ცემკრება სვიანაშ	22
გიორგი დოლაძე — მოზარდი თაორა და კინო	27
პიონერთა მხატვრული შემოკვედბა	20
ნუგზარ ბოტუჩავა — ნორი თაობა პართივლ მხატვართა შემოკვედბაჲნი	32
ქეთევან ზუციშვილი — კობ მარჯანიშვილის აპტიორული მოღვაწეობა	35
ინგა ლორთქიფანიძე — კოჲმონიტი, მხატვარი	41
დლოდ გოგუა — პართული კამერული ინსტრუმენტული ანსამბლი	45
ლილია თაბუკაშვილი — ღვაწლმოილი თეატრალური მხატვარი	52

ალექსანდრა თოიძე — მოსა თოიის ცხოვრება	
ნაზი რატიშვილი — ფიგურირ-მომხმინებლისის ნაშფვმბარტა ბამოვინა	63
ლაა გუგუნივა — სიკითის პროზოვმა კაპიტლისტორ საზოგადოებაჲნი	63
ენდა ხახუტაშვილი — „არშინი მალ ალანის“ პრემიისა	67
ბეკიარბი ხასია — საუბრალღაბო ორტომეული სოციოლოგიური საკითხებჲ	70
სომხური თეატრის ახალი სუოინი	73
გიორგი თაქაიშვილი — ქ.კრული სიმბანი კვარტების ობტორიღან	75
კონა მიქაძე — კორკორაჲრული ბელოვინების მხატვრი	81
ერკოლ ბუნჩიკაშვილი — მუშა მხანობრი ნიკო გომირიში	85
ზურაბ ჭუბარბია — თოჯინის სიშვარული	90
გივი ბარამიძე, გივი ბოჭგუა — ვიგლა ღაღბთი ბიტიბი ობსარტული	92
ნიკო კველიშვილი — პართული შემოკვედი	97
ღავით ალაღიძე, ნიკო რეგვაშვილი — ჩონბური	99
ქემალ თედორაძე — მოღის მუსიკოსთა ცვლა	103
ნინო გვათა — მუშაშფში ღაღწეაბული ობსარტაბი	106
ხელოვნების მუშაბთა სახეში	111
ვინ არის და ვის რეღში?	111

ნომრშია: 2 — ბელადის ქელთანი; ფოტო — მ. ბაბოვისა; 3 — მ. გვათა — „სამშობლოს ცის მველები“; 10 — თბლისის 55-ე სკოლის პიონერთა შეხვედრა ელტრების მუშაგებთან; 12-16 — მ. მწელადის სახ. პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკური სა-სახლის მხატვრული აღზრდის განყოფილების კანინტეტების მუშა-ობის ანსამბელი ფოტოები — ავტ. მ. ბაბოვი; 21 — 55-ე სკოლის ბიჭუნების მომღერალთა გუნდი „ნაყადელი“, ფოტო — მ. ბა-ბოვისა; 23-26 — სცენები მოზარდ მაყურებელთა და ოპერის თე-ატრების საბავშვო სპექტაკლებიდან; 28 — კადრი კინოფილიდან „დიღედები და შვილოშვილები“; 31 — სცენა ბავშვთა მხატვრული აღზრდის სახლის აღსაზრდელთა სპექტაკლიდან: „ოპერაცია „ქიტიფანი ბიჭუნა“; 33 — ჯ. ლოლა — „მე გეღღავ მუგს“; 41 — მ. ბიჭვისა; 53 — ი. ასყურავა; 54-55 — ი. ასყურავას ექსიზები სპე-ქტაკლებისთვის „ოტელო“, „შობის გული“, „დაისი“; 56 — ალ სააკოვის ფოტომემუვებები; 58 — მ. თოიძე — „ერეკლე ! ! ხელს აწერს რესკითანი შეთანხმებას“; 61 — რ. სტურუა; 62 — რ. სტურუას ნაშფვერები „ნ. ჭავჭავაძისა და ა. გრიბოედოვის გა-სეირინება“, „სტურმარდ მელიტონ ბარათიშვილთან“; 67-69 — სცენ-

ნები მუსიკალური კომედიის თეატრის სპექტაკლიდან „არშინ მალ აღანა“ — ავტ. პ. შუგინეო, ე. სემონოვა; 70 — მ. გუგუნი-ლი; 74 — სცენები სომხური თეატრის სპექტაკლიდან „მშვენიერი არა“; 76 — შ. თაქაიშვილი, შ. ანაბიჯარაშვილი; 77-78 — სა-ქარიველოს სახელმწიფო კვარტეტი; 81-83 — ცეკები „ღარი-კობა“; „მხედელი“ და „ზადადელი“; მ. მერაბიშვილის მონა-წილეობით; 83 — ე. მერაბიშვილის ჩანახატი; 84 — ე. მერაბიშ-ვილი ეროენული ტანსაცმლის შემკერავ საამქროში; 85 — ნ. გო-კობიძე; 88 — ნ. გოკობიძე-გურუა (მუხის დაწელება საქარ-ფელიშოვი); 92 — ქართლის კასრად და მისი წიანის ყდა; 96-98 — დ. ხუციშვილი როლში; 97 — დ. ხუციშვილი; 99 — მ. კა-ნისაძის მიმღერალთა გუნდი; 100-101 — ჩონგურისა და დანდ-ურის ნიმუშები; 104 — თბლისის VI მუსიკალური სკოლის კო-ლექტივი; 106-110 — თბლისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუ-ზეუმის ექსპონატები. — ქაჩელაობის ნიმუშები; 11 — ხელოვნე-ბის მუშაბთა სახეში — ფოტო მ. ბაბოვის; 112 — ვინ არის და ვის რეღში?

მორიგე ნომრებზე ნუგზარ ბოტუჩავა მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაშვიდი კონტროლორ-კორექტორი ვანდა ხახუტაშვილი.

ხელმოწერილია დასამუქედლ 12/VI 72 წ. უე 01895 შეეკ. 1530 ტირაჲი 6.000. ფიგურირ ნაბედი ფურცელი 15 სააღრიცხეო-სავამოქმელო თაბაბი 10 75 ფასი 1 მან.



საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 1972.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 93-93-59.

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის 5, ტელ. 95-10-24.

# САБЧОТА ХЕЛОВნება



Журнал выходит  
с 1921 года

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

№ 6, 1972

## СОДЕРЖАНИЕ

Михаил Зилов — ЭТИКА ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА	4
Тарназ Хавтаси — БОЛЬШОЙ ОЧАГ ЗНАНИЙ	11
Мargarita Вачнадзе — ГРУЗИНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ	17
Гиви Гурули — ЖИЗНЬ ПИОНЕРОВ НА СЦЕНЕ	22
Георгий Долидзе — ПОДРАСТАЮЩЕЕ ПОКОЛЕНИЕ И КИНО ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО ПИОНЕРОВ	27 30
Нугзар Бокучава — ЮНОЕ ПОКОЛЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУЗИН- СКИХ ХУДОЖНИКОВ	32
Кетеван Хуцишвили — АКТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОТЭ МАРДЖАНИ- ШВИЛИ	35
Инга Лордкипанидзе — КОММУНИСТ, ХУДОЖНИК	41
Додо Гогова — ГРУЗИНСКИЙ КАМЕРНЫЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬ- НЫЙ АНСАМБЛЬ	45
Лейла Табукашвили — ЗАСЛУЖЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ХУДОЖНИК	52
Александра Тоидзе — ЖИЗНЬ МОСЕ ТОИДЗЕ	57
Нази Ратишвили — ВЫСТАВКА РАБОТ ЖИВОПИСЦА-МОНУМЕНТА- ЛИСТА	60

Лия Гугунава — ПРОБЛЕМА ДОБРА В КАПИТАЛИСТИЧЕСКОМ ОБЩЕСТВЕ	63
Ванда Хачурашвили — ПРЕМЬЕРА «АРШИН МАЛ АЛАН»	67
Бекриби Хасиа — ДВУХТОМНИК ПО ВОПРОСАМ СОЦИОЛОГИИ НОВЫЙ СЕЗОН АРМЯНСКОГО ТЕАТРА	70 73
Георгий Тактакишвили — ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО СТРУННОГО КВАР- ТЕТА	75
Кона Микадзе — СЛУЖИТЕЛЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУС- СТВА	81
Григол Бухникашвили — РАБОЧИЙ-АКТЕР НИКО ГОЦИРИДЗЕ	85
Зураб Чубабриа — С ЛЮБОВЬЮ К КУКЛАМ	90
Гиви Барамидзе, Гиви Боджуга — ИЩЕРПАНЫ ВСЕ ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ ЭПИТЕТЫ	92
Нико Кевлишвили — ПРАВДИВЫЙ ТВОРЕЦ	97
Давид Алавидзе, Нико Рехвишвили — ЧОНГУРИ	99
Джемал Тевдордзе — ИДЕТ СМЕНА МУЗЫКАНТОВ	103
Нино Гагуа — ЭКСПОНАТЫ, ХРАНЯЩИЕСЯ В МУЗЕЕ В ДОМЕ РАБОТНИКОВ ИСКУССТВ КТО И В ЧЬЕЙ РОЛИ?	106 111 111

В номере: 2 — У памятника вождю — фото М. Бабова; 3 — М. Гвадзия — «Защитники неба Родины»; 10 — Встреча пионеров 55-й школы с работниками культуры; 12-16 — Фото, отображающие работу кабинетов отдела художественного воспитания республиканского Дворца пионеров и школьников им. Б. Дзедзидзе — авт. М. Бабов; 21 — Хор мальчиков «Накадули» 55-й школы — фото М. Бабова; 23-26 — Сцены из детских спектаклей тбилисских театров юного зрителя и оперы; 28 — Кадр из кинофильма «Бабушки и внуки»; 31 — Сцены из спектаклей воспитанников дома художественного воспитания детей: «Операция «Драгоценный мальчик»; 33 — Дж. Лолуа — «Я вижу солнце»; 41 — П. Пикассо; 53 — И. Аскурава; 54-55 — эскизы И. Аскурава к спектаклям «Отелло», «Сердце гор», «Данси»; 56 — Работы Ал. Саакова; 58 — М. Тоидзе — Ираклий II подписывает договор с Россией; 61 — Портрет Р. Стура; 62 — Работы Р. Стура; «Прогулка Н. Чав-

чавадзе и А. Грибоедова», «В гостях у Мелитона Балаи-чидзе»; 67-69 — Сцены из спектакля театра музыкальной комедии «Аршин мал алан» — авт. П. Шевченко, Е. Семенова; 70 — П. Гугушвили; 74 — Сцены из спектакля армянского театра «Ара прекрасный»; 76 — Ш. Тактакишвили, Ш. Азмайпарашвили; 77-78 — Государственный квартал Грузии; 81-83 — Танцы «Парикаоба», «Мхедрули» и «Багдадури» с участием В. Мерабишвили; 83 — Зарисовка В. Мерабишвили; 84 — В. Мерабишвили в пошивочной мастерской национальной одежды; 85 — Н. Гоциридзе; 88 — Н. Гоциридзе — Геурк («Затмение солнца в Грузии»); 92 — Карлос Касрадзе и обложка его книги; 96-98 — Д. Хуцишвили; 99 — Хор М. Кавсадзе; 100-101 — Образцы чонгури и пандури; 104 — Коллектив Тбилисской VI музыкальной школы; 106-110 — Экспонаты историко-этнографического музея — образцы вышивки; 111 — В доме работников искусства — фото М. Бабова; 112 — Кто и в чьей роли?

Гл. редактор Отар Эгвадзе. Редакционная коллегия: Шалва Амранашвили, Гела Бандзеладзе, Карло Гогодзе, Дмитрий Джанелидзе, Алексей Мачаваряни, Натела Урушадзе, Вано 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. 95-10-24, 95-53-39.



საბჭოთა  
**კულტურა**  
 SOVIET ART

Founded  
 in 1921

№ 6, 1972

CONTENT

Micheil Zilov	ETHICS OF THE CREATIVE COLLECTIVE . . . . .	4	Vanda Khakhtashvili	PREMIERE OF THE OPERA «ARSHIN MAL-ALAN»	67
Tariel Khavtasy	THE GREAT HEARTH OF KNOWLEDGE . . . . .	11	Bekirbi Khasia	INTERESTING TWO-VOLUME EDITION ON THE SOCIOLOGICAL PROBLEMS	70
Margarita Vachnadze	THE GEORGIAN PIANO MUSIC FOR CHILDREN	17		NEW SEASON OF THE ARMENIAN THEATRE	73
Givi Guruly	PIONEERS' LIFE ON THE STAGE . . . . .	22	Giorgi Taktakishvili	FROM THE HISTORY OF THE GEORGIAN STRIN- GED QUARTET	75
Giorgi Dolidze	CHILDREN AND CINEMA . . . . .	27	Kona Mikadze	A SERVANT OF CHOREOGRAPHIC ART	81
	PIONEERS' ARTISTIC CREATION . . . . .	30	Grigol Bukhnikashvili	ACTOR NICO GOTSIRIDZE	85
Nugzar Bokuchava	THE YOUNG GENERATION IN THE WORKS OF THE GEORGIAN PAINTERS	32	Zurab Chubabria	WHEN ONE LOVES A DOLL . . . . .	90
Kekevan Khutsishvili	KOTE MARJANISHVILI AS AN ACTOR . . . . .	35	Givi Baramidze, Givi Bojgva	A BOOK ON THE POPULAR GEORGIAN STATE DANCE COMPANY	92
Inga Lordkipanidze	PABLO PICASSO . . . . .	41	Nico Kevlishvili	ACTOR DAVID KHUTSISHVILI	97
Dodo Gogua	THE GEORGIAN CHAMBER INSTRUMENTAL ENSEMBLE	45	David Alavidze, Nico Rekhviashvili	«CHONGURY»	99
Leila Tabukashvili	HONOURED THEATRICAL PAINTER	52	Jemal Teyvdoradze	YOUNG GENERATION OF MUSICANS	103
Alexandra Toidze	THE LIFE OF MOSE TOIDZE . . . . .	57	Nino Gvata	THE DISPLAYS OF TBILISI HISTORICAL-ETHNO- GRAPHIC MUSEUM	106
Nazi Ratisvili	AT THE EXHIBITION OF ROBERT STURUA	60		IN THE HOUSE OF ART WORKERS	111
Lia Gugunava	THE PROBLEM OF KINDNESS IN THE CAPITA- LIST SOCIETY	63		WHO IS THE ACTOR AND IN WHOZE ROLE?	111

Pages: 2 - «The Monumet to the Leader»; 3 - «Defenders of the Native Sky» by M. Gvajaja; 10 - Pioneers of Tbilisi 150 school with the workers of culture; 12-16 - Pioneer Palace in Tbilisi; 21 - «Nakaduly» - boy chorus from Tbilisi 55 school; 23-26 - Scenes from performances of Tbilisi Opera House and the Youth Theatre; 28 - Still from the «Georgian and Grandchildren»; 31 - Scene from the children performance «Operation Dear Boy»; 33 - ; J See the Sun» by J. Lolua; 41 - P. Picasso; 53 - I. Askurava: 54-55 - His sketches for the performances of Tbilisi Opera House: «Othello», «Daisi» and «The Heart of Mountais»; 56 - Al. Saakovcs photo-works; 58 - «Irakly II Signing the Agreement with Russia» by M. Toidze; 61 - R. Sturua; 62 - His paintings: «N. Chavchavadze and A. Griboedov»; «A Visit to Meliton Baratashvili»; 67-69 - Scenes from the

performance of Tbilisi Musical Theatre «Arshin-Mal-Alan»; 70 - P. Gugushvili; 74 - Scenes from the performance of Tbilisi Armenian Theatre «Beautiful Ara»; 76 - Sh. Taktakishvili, Sh. Azmaipharashvili; 77-78 - Georgian State Quartets; 81-83 - Dances «Pharikaoba», «Mkhedruly» and «Bagdadury» performed by V. Merabishvili; 83 - V. Merabishvili's painting; 84 - V. Merabishvili in the workshop of national costumes; 85 - N. Gotsiridze; 88 - N. Gotsiridze as Geurka; 92 - Kartlos Kasradze and his book; 96-98 - D. Khutsishvili in roles; 97 - D. Khutsishvili; 99 - M. Kav-sadzze's chorus; 100-101 - Models of Chongury and Phan-dury; 104 - Collective of Tbilisi VI musical school; 106-110 - The displays of Tbilisi Historical-Ethnographic Museum; 111 - In the House of Art Workers; 112 - Who is the actor and in whoze role?

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 Amira-nashvili, Gela Bandzeladze, Karlo Gogodze, Alekski Macha-variani, Natela Urushadze, Dimitri Janelidze, Vano Tsulukidze.

Lenin Street, 14, Tbilisi, Georgian SSR. 93-93-59;  
 Address of editorial office: Marjanishvili, 5. tel. 95-10-24 95-53-39





# SABTSCHOTHA CHELOWNEBA

## SOWJETKUNST

Erscheint  
seit 1921

№ 6, 1972

### INHALT

Michail Silow		STISCHEN GESELLSCHAFT . . . . .	63
ETHIK DER SCHÖPFERISCHEN GEMEINSCHAFT	4	Wanda Chachutashwili	
Tariel Chawtasi		ERSTAUFFÜHRUNG VON «ARSCHEIN MAL ALAN»	67
HERD DES WISSENS . . . . .	11	Bekirbi Chasia	
Margorita Watschnadse		SOZIOLOGISCHE PROBLEME IN ZWEI BÄNDEN	70
GEORGISCHE KLAVIERMUSIK FÜR DIE KINDER	17	DAS NEUE SAISON DES ARMENISCHEN THEATERS	73
Giwi Guruli		Georg Thaktakischwili	
PIONIERLEBEN AUF DER BÜHNE . . . . .	22	AUS DER GESCHICHTE DES GEORGISCHEN	
Georg Dolidse		STREICHQUARTETS . . . . .	75
WACHSENDE GENERATION UND DER FILM	27	Kona Mikadse	
KÜNSTLERISCHE TÄTIGKEIT VON PIONIEREN	30	DIENER DER CHOREOGRAPHISCHEN KUNST	81
Nugsar Bokuschawa		Grigol Buchnikaschwili	
DIE JUNGE GENERATION IN SCHÖPFUNGEN		ARBEITER NIKO GOZIRIDSE ALS SCHAUSPIELER	85
DER GEORGISCHEN KÜNSTLER . . . . .	32	Surab Tschubabria	
Ketewan Chuzischwili		VOLL LIEBE ZU DEN PUPPEN	90
KÜNSTLERISCHE TÄTIGKEIT VON KOTE MARDANISCHWILI	35	Giwi Baramidse, Giwi Bodshgua	
Inga Lordkipanidse		ALLE SCHMÜCKENDEN BEIWÖRTER SIND ERSCHÖPFT	92
KOMMUNIST UND KÜNSTLER . . . . .	41	Niko Kewilischwili	
Dodo Gogua		EIN LEBENSTREUER SCHÖPFER	97
DAS GEORGISCHE ENSEMBLE DER KAMMERNMUSIK	45	Dawid Alawidse, Niko Rechwaschwili	
Leila Thabukaschwili		TSCHONGURI	99
EIN VERDIENTER THEATERMALER	52	Dshemal Thewdoradse	
Alexandra Thoidse		DIE NACHWUCHS VON MUSIKERN RÜCKT HERAN	103
LEBEN UND WIRKEN VON THOIDSE	57	Nino Gwathua	
Nasi Ratschswili		EXPONATE ALS MUSEUMSSCHATZ . . . . .	106
AUSSTELLUNG DER ERZEUGNISSE DES MALERMONUMENTALISTEN	60	IM HAUS DER KUNSTSCHEFFENDEN . . . . .	111
Lia Gugunawa		WER IST ES UND IN WELCHER ROLLE?	111
ZUR FRAGE DER WOHLTAT IN DER KAPITALI-			

In dieser Nummer der Zeitschrift: 2 - Am Denkmal des Führers. 3 - M. Gwadshaiia «Beschützer des heimatischen Himmels». 10 - Treffen der Pionierjugend der 55. Schule mit den Kunstschaffenden. 12-16 - Darstellende Fotos aus den Kabinetten der künstlerischen Erziehung d's republikanischen Pionierpalastes in Tbilissi. 21-55 - Skulknabenchor «Nakaduli». 23-26 - Szenen aus den Kinderstücken des Jugend- und Operntheaters. 28 - Szene aus dem Film «Großmütter und Enkel». 31 - Szene aus der Bühnenaufführung im Haus der künstlerischen Erziehung der Jugend: «Operation - werter Junge». 33 - Dsh. Lolua. «Ich sehe die Sonne». 41 - P. Picasso. 53 - I. Askurawa. 54-55 - Skizzen von I. Askurawa zu den Bühnenstücken «Othello», «Herz der Berge», «Daisi». 56 - Fotos von Saakow. 58 - M. Thoidse: «König Irakli II unterzeichnet das Abkommen mit Rußland». 61 - R. Sturua. 62 - Erzeugnisse von R. Sturua: «Promenade von Nino Tschawtschawadse und A. Gribodow», «Zu Gast bei Meliton Barathaschwili». 67-69 -

Szenen aus den Bühnenstücken des Theaters der musikalischen Komödie «Arschin-Mal-Alan». 70 - P. Guguschwili. 74 - Szenen aus den Schautücken des armenischen Theaters «die schöne Ara». 76 - Sch. Taktakischwili, Sch. Asmaipharschwili. 77-78 - Die Quartett der Georgischen SSSR. 81-83 - Der Tanz «Fechten», «Reitertanz» und «Bagdaduri», unter Mitwirkung von W. Merabischwili. 83 - Zeichnung von W. Merabischwili. 84 - W. Merabischwili in der Werkstatt für die Herstellung der nationalen Tracht. 85 - N. Goziridse. 88 - N. Goziridse als Geurk («Sonnenfinsternis»). 92 - Kartlos Kasradse und Umschlag seines Buches. 96-98 - D. Chuzischwili in seinen Rollen. 97 - D. Chuzischwili. 99 - M. Kawtsadse und sein Sängorchor. 100-101 - Muster der georgischen Musikinstrumente Tschonguri und Phanduri. 104 (Gemeinschaft der Tbilisser VI Musikschule. 103-110 - Exponate der Tbilisser historisch-ethnographischen Museums-Muster der Stickereien. 111 - Im Haus der Kunstschaffenden. 112 - Wer ist es und in welcher Rolle?

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.



ИНДЕКС

76177