

მთერ ოკუპაცია

დავით ჭაჭაბაძე  
თეატრალსა და კინოში

თბილისი  
2008

**რეკლამები:**

ნათია ამირეჯიბი – კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ლელა ოჩიაური – კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

ირინე აბესაძე – ხელოვნებათმცოდნე ხელოვნების ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

**გამოსვლის ლიბრატურული რედაქტორი**

**ქეთევან მარამენიძე**

**ეთერ ოკუჯავა**

**დავით კაკაბაძე თეატრსა და კინოში, 2008 წელი. 264 გვერდი.**

წიგნში დავით კაკაბაძე (26.VIII.1889 – 10.V.1952) წარმოდგენილია როგორც ჟურმწერი, მეცნიერი, თეატრისა და კინოს მხატვარი, კინორეჟისორი, დრამატურგი, უსათუვლო სტერეოკინოს აპარატის გამომგონებელი, სამოგადო მოღვაწე.

წინამდებარე გამოცემაში დავით კაკაბაძე, XX საუკუნის კინოსა და თეატრის მსოფლიო რანგის ხელოვნადაა წარმოჩენილი, ამის სამუალებას, ბუნებრივია, დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინომხატვრობასთან ერთად, იძლევა, მისი, როგორც ჟურმწერის, მხატვრული ხელის თავისებურება, ორიგინალური ხელწერა.

წიგნი განკუთვნილია თეატრისა და კინოს სპეციალისტებისათვის, სტუდენტებისათვის და მკითხველთა ფართო წრისათვის.



საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტრო

Ministry of Culture, Monuments Protection and Sport of Georgia

www.mcs.gov.ge.

info@mcs.gov.ge

კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის 2008 წლის სახელმწიფო პროგრამა  
State Programme for Cultural Heritage Preservation for the year 2008

© ეთერ ოკუჯავა

ISBN 978-9941-0-0396-7

**თეიმურაზ ოკუჯაფას ხსოვნას**

წიგნის გამოცემისათვის მადლობა საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს და საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვის და გადარჩენის ფონდს, პირადად ბატონებს – ნიკა ვაჩიშვილს და მამუკა ჩხაიძეს.

განსაკუთრებული მადლობა დავით კაკაბაძის მეუღლეს – ქალბატონ ეთერ ანდრონიკაშვილს, რომელიც დ.კაკაბაძის შემოქმედების კვლევის პროცესში მუდმივად ყურადღებით და სიყვარულით მეხმარებოდა.

წიგნში გამოყენებული ყველა ილუსტრაცია ქ-ნ ეთერ ანდრონიკაშვილის საკუთრებაა.

უდიდესი მადლიერებით მოვიხსენიებ აწ განსვენებულ თეატრმცოდნეს, პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძეს. იგი მუდამ ცოცხალი მოგონებებით ავსებდა ჩემს კვლევასა და საარქივო ჩანაწერებს, რაც განსაკუთრებულ სიცხადეს მატებდა მათ.



თეატრი და კინემატოგრაფი ხელოვნების იმ დარგებს განეკუთვნება, რომელიც თავის გამომსახველობით სტრუქტურაში იყენებს სახვითი ხელოვნების სპეციფიკას. ამიტომ, რომ სპექტაკლისა და ფილმის მხატვრულ-ესთეტიკური სისტემის შესწავლისას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება სახვითი გადაწყვეტის პრობლემას. ბუნებრივია, აღნიშნული პრობლემა მთელ რიგ შიდა შემოქმედებით წახნაგებს მოიცავს. ერთ-ერთი მათგანია სპექტაკლისა და ფილმის იდეისა და კონცეფციის საგნობრივი განსხეულება, ე. ი. სასცენო და საეკრანო სივრცის მატერიალიზაცია, რომლის პრაქტიკული განხორციელება უხდება თეატრისა და კინოს მხატვარს. სცენოგრაფი და კინოს მხატვარი სპექტაკლისა და ფილმის სახვით ქსოვილში თავისებური, სუბიექტური განცდით ქმნის სახვით სამყაროს. მე სწორედ ეს უკანასკნელი მაინტერესებს, ვინაიდან სპექტაკლისა .თუ ფილმის სახვითი გადაწყვეტა ნაწარმოების მხატვრული სისტემის განუყოფელი ნაწილია და იდეურ-ესთეტიკური ღირსებების შეფასებისას მას ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს, მით უმეტეს ისეთი მხატვრის შემოქმედებაში, როგორიც დავით კაკაბაძეა.

მხატვრის მუშაობა თეატრსა და კინოში შემოქმედებითი პროცესია, რომელიც, იწყება რა სადადგმო ჯგუფის ერთობლივი ჩანაფიქრით, საგნობრივ განსხეულებას პოვნებს ჯერ ქაღალდზე – ესკიზის შექმნის პროცესში, მერე მაკეტზე მუშაობისას და ბოლოს – სცენასა და ეკრანზე, სადაც მხატვრის შემოქმედებითი აზროვნება დასრულებულ მხატვრულ ქმნილებად მოგვევლინება; ე. ი. მხატვრის ნამუშევარი ორგანულად ერწყმის სცენისა თუ ეკრანის გამომსახველობას, რომელიც გარდა მხატვრისა შექმნეს თეატრში რეჟისორმა, კინოში კინორეჟისორმა, ოპერატორმა. აი, ამის გამო მკვლევრისათვის ძალზე რთული ხდება მხატვრის ნამუშევრის საზღვრების დადგენა. თუმცა, აქვე ვიტყვი, რომ მხატვრის ნამუშევრის უპირველესი ღირსებაა მისი შენივთება, შერწყმა სცენისა და ეკრანის საერთო გამომსახველობასთან, როდესაც იგი ბუნებრივადაა ჩაწერილი მათ სახვით მთლიანობაში.

ცნობილია, რომ მხატვრის მუშაობას თეატრში დიდად აფასებდა ქართული თეატრის რეფორმატორი, თანამედროვე ქართული თეატრის ფუძემდებელი კოტე მარჯანიშვილი, რომელიც მიიჩნევდა, რომ სპექტაკლზე მხატვრის მუშაობის პროცესში მნიშვნელოვანია უკვე პირველივე, ფანქრის ჩანახატების ეტაპი, რომელიც მხოლოდ ჩანაფიქრს გვამცნობს, მაგრამ სწორედ იგია აღსავსე მოულოდნელი გასხივოსნებით<sup>1</sup>. როგორც ვხედავთ, კოტე მარჯანიშვილის სინთეზური თეატრი, რომელიც აქტიორის უნივერსალობას ეფუძნებოდა (მხედველობაში მაქვს გარდასახვის ოსტატობა, მკაფიო მეტყველება, პლასტიკა, ცეკვისა და სიმღერის უნარი), მატერიალურ სამყაროს, გარემოს, სივრცეს სასცენო მთლიანობის განუყოფელ ნაწილად მიიჩნევს.

მხატვრის არსებობა ფილმის გადამღებ ჯგუფში კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი ფაქტორია, რადგან კინემატოგრაფი, თავისი გამომსახველობითი სტრუქტურით, სინამდვილესთან მაქსიმალურად მიახლოებული დარგია და მართლმაცურობას – საზოგადოდ და, კერძოდ, მხატვრის მიერ შემოქმედებითი საზრისის სახვითი ინტერპრეტირებების ცდებში თუ ძიებებში – ფილმის მთლიანობის ერთ-ერთ უმთავრეს შემადგენელ და განმსაზღვრელ ესთეტიკურ მონაცემად მოიაზრებს<sup>2</sup>.

უდავოა, რომ სცენოგრაფიისა და კინომხატვრის საინტერესო და მაღალმხატვრულმა ნამუშევრებმა XX საუკუნის 70-80-90-იანი წლების ქართული თეატრისა და კინოს პანორამაში ორიგინალური სიმკვეთრით აღბეჭდა მხატვრის მონაწილეობა ისეთ სათეატრო დადგმებში, როგორიცაა „კაკასიური ცარცის წრე“ (რეჟ. რობერტ სტურუა, მხატვარი გიორგი ალექსი-მესხიშვილი), „რიჩარდ III“ (რეჟ. რობერტ სტურუა, მხატვარი მირიან შველიძე), „ოტელო“ (რეჟ. თემურ ჩხეიძე სამეულის მხატვრობით) და სხვ. რაც შეეხება თანამედროვე კინომხატვრობას, საკმარისია თენგიზ აბულაძის, ოთარ იოსელიანის, გიორგი შენგელაიას და სხვა რეჟისორთა ფილმების გახსენება, სადაც საავტორო ჩანაფიქრის წარმოსახვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია მხატვრობა. სწორედ ამიტომ, მიმაჩნია, რომ მხატვრის არსებობა სადადგმო კოლექტივში მკვლევართა ინტერესის სფეროს უნდა წარმოად-

გენდეს.

სპექტაკლისა და ფილმის მხატვრულ მთლიანობაში მხატვრის ნამუშევრის ასეთი განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო, რომ წინამდებარე ნაშრომში სპექტაკლისა და ფილმის სახვითი გადაწყვეტის პრობლემა აღძრულია მხატვრის შემოქმედების მაგალითზე, კერძოდ, ისეთი მკვეთრი ინდივიდუალობის მქონე მხატვრის მაგალითზე, როგორიცაა დავით კაკაბაძე, რომელიც, გვევლინება რა ქართული თანამედროვე ფერწერის მამამთავრად, ასევე დიდმნიშვნელოვან ფიგურას წარმოადგენს ქართული თეატრისა და კინოს ისტორიაში და რომლის ხელოვნებაც (ვგულისხმობ თეატრისა და კინოს მხატვრობას) თვალსაჩინოდ მოიცავს საკვლევი საგნის თითქმის ყველა მნიშვნელოვან წახნაგს. უფრო მეტიც, მისი შემოქმედების საფუძველზე გამოვარჩევ თეატრისა და კინოს სახვითი საშუალებების ძიებებისა და მიგნებების საეტაპო ნიშნულებს.

დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინოშემოქმედება მრავალფეროვანია და ტევადი. მან 1928-1951 წლებში მხატვრულად გააფორმა 26 სპექტაკლი, მათ შორის ისეთი გახმაურებული სპექტაკლები, როგორიც იყო „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ (1928), „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929), „ნინოშვილის გურია“ (1934), „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1937), „გუშინდელნი“ (1939) და სხვ. დავით კაკაბაძის მიერ მხატვრულად გაფორმებული სპექტაკლები ქართულ თეატრს ამშვენებდა 40-50-იან წლებშიც.

დავით კაკაბაძის, როგორც კინომხატვრის მოღვაწეობაც ასევე 20-იანი წლებიდან დაიწყო და გაგრძელდა მისი ცხოვრების თითქმის ბოლო წლებამდე. მის მიერ გაფორმებული ფილმები, თუნდაც მხოლოდ, „ჯიმ შვანთე“ (1930), „ხაბარდა“ (1931), „დაკარგული სამოთხე“ (1937) ქართული კინოს ისტორიაში გამოირჩევა პოეტური ხედვით და მხატვრულ-სტილისტიკური თავისებურებებით. ამრიგად, დავით კაკაბაძე ის ხელოვანია, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს 20-30-იანი წლების ქართული თეატრისა და კინოს მხატვრულ-ესთეტიკური სრულყოფის პროცესში, რის გამოც მისი შემოქმედება ეროვნული თეატრისა და კინოხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კვლევის თვალსაზრისით უდავოდ მნიშვნელოვანია.

დავით კაკაბაძის კინემატოგრაფიული შემოქმედების შესწავლისას საინტერესოა აგრეთვე მხატვრის გატაცება სტერეოკინემატოგრაფიით. როგორც ცნობილია, მან 1923 წელს პარიზში გამოიგონა სტერეოსკოპული კინოს საპროექციო აპარატი, აღჭურვილი გადაღებისა და პროექციის ახალი პრინციპით. მის მრავალმხრივ შემოქმედებაში ლოგიკური ადგილი პოვა კინორეჟისურით და კინოდრამატურგიით გატაცებამაც; დავით კაკაბაძემ, როგორც რეჟისორმა, გადაიღო დოკუმენტური ფილმი „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“ (1931) და შექმნა ლიტერატურული სცენარი მხატვრული ფილმისათვის (1950), რომელიც თავის დროზე დამტკიცდა გადასაღებად, მაგრამ მხატვარს მისი გადაღება არ დასცალდა. უფრო ზუსტად, დაიწყო, მაგრამ ვერ დაასრულა – იგი 1952 წელს გარდაიცვალა.

როგორც ვხედავთ, დავით კაკაბაძემ მნიშვნელოვანი მოვლენებით აღსავსე შემოქმედებითი გზა განვლო, რამაც, თავის მხრივ, ჩვენ წინაშე საინტერესო საკითხების მთელი წრე წარმოაჩინა; მათ შორის მხატვრის სათეატრო და კინომხატვრობის ხარისხობრივი მაჩვენებლების და ქართული თეატრისა და კინოს ისტორიაში მისი ორიგინალობის დადგენის აუცილებლობა; აგრეთვე მისი შემოქმედებითი მიზნებისა და ამოცანების კომპლექსურა ხასიათი, რაც ასე ცხადად იკითხება დავით კაკაბაძის თეატრალური და კინოინტერესების შეპირისპირებულად წარმოდგენისას. მიუხედავად იმისა, რომ შრომაზე მუშაობისას შევეცადე შევხებოდი ამ საკითხებს, მაინც მიმაჩნია, რომ მხატვრის შემოქმედება, როგორც ხელოვნების ცალკეულ დარგებში (ფერწერა, თეატრი, კინო), ისე კომპლექსური შესწავლის თვალსაზრისით ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა. რაც შეეხება წინამდებარე შრომას, იგი წარმოადგენს თეატრსა და კინემატოგრაფში მხატვრის მოღვაწეობის შესწავლის მოკრძალებულ ცდას.

დავით კაკაბაძე ქართველ მხატვართა იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც „ახალი ქართული სკოლის“ სახელითაა ცნობილი (იხ. გამოჩენილი ქართველი მწერლის, მთარგმნელისა და კრიტიკოსის, გერონტი ქიქოძის შეფასება). ქართველ მხატვართა წინა თაობისაგან განსხვავებით (ალექსანდრე ბერიძე, რომანოზ გველესიანი, გიგო გაბაშვილი, მო-

სე თოიძე, ალექსანდრე მრეველიშვილი), „ახალი ქართული სკოლის“ წარმომადგენლებმა – დავით კაკაბაძემ, ლადო გუდიაშვილმა, ელენე ახვლედიანმა, შალვა ქიქოძემ, ქეთევან მაღალაშვილმა, დიმიტრი შევარდნაძემ ქართული ხელოვნების ტრადიციებზე საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსი დააფუძნეს. ყოველი მათგანი გამოირჩეოდა ორიგინალური ხედვით, თითოეულს საკუთარი გზა ჰქონდა ხელოვნებაში, რაც ასევე ნიშნავდა ხელოვნების სამყაროში საკუთარი პრინციპების გატარების სურვილს. მაგალითად, დავით კაკაბაძის ფერწერა უმაღლეს საცნობი იყო ობიექტის, გარემოს მრავალპლანიანობით, მასშტაბურობით, რელიეფურობით, სივრცის შეგრძნებით, რომელსაც ასახავდა იგი დახვეწილი ნახატით, განათებით, ხედვის წერტილით (იმერეთის პეიზაჟების სერია – 1918, 1919, 1944 – 1947 წლები და სხვ.)

როგორც ფერწერული ნამუშევრების მაგალითზე, ისე თეორიული ნაშრომებიდან, ცნობილია, რომ დავით კაკაბაძე მხატვრული აზროვნების უმნიშვნელოვანეს მხარედ მიიჩნევდა „მრავალსახეობისა“ და „სიღრმის“ ილუზიის გადმოცემას სიბრტყეზე. მხატვრის შემოქმედებაში ამ მოსაზრების ნათელი მაგალითებია „ავტოპორტრეტი სარკესთან“ (1917), იმერეთის პეიზაჟების სერია, აგრეთვე, დეკორატიული კომპოზიციები (1920-1927) და სხვ. ფორმის მოცულობითი ასახვისაკენ სწრაფვას იგი განიხილავდა ადამიანის ბუნებისათვის დამახასიათებელ თვისებად: „მგონია, რომ ეს თვისება გამომდინარეობს იქიდან, რომ ჩვენ ვხედავთ ბუნებას არა ერთ სიბრტყეში, არამედ სიღმეში“, – წერდა იგი<sup>3</sup>.

ამ პრობლემას მხატვარი ამუშავებს არა მხოლოდ პრაქტიკულად, არამედ თეორიულადაც. გავიხსენოთ მისი თეორიული ნაშრომი „ხელოვნება და სივრცე“, გამოცემული პარიზში 1926 წელს, სადაც ავტორი იცვლევს სივრცის ასახვის, ანუ როგორც იგი წერს, შეგრძნების ადრეულ საშუალებებს (ორნამენტს), სივრცის თანამედროვე გაგების წინაპირობებს (აღორძინების ეპოქის მხატვრობას) და გვთავაზობს სივრცის თანადროულ კონცეპტუალურ ახსნას (დინამიკური სივრცე), რაც გულისხმობს, როგორც ახალ შინარსს, ისე ახალ გამომხატველ ფორმებს. ამგვარად, ბუნებაზე დაკვირვება და ბუნება-

ში შენიშნული კანონზომიერებების მხატვრული ასახვა დავით კაკაბაძის ხელოვნებას მკვეთრ შემოქმედებით პრინციპებზე აფუძნებს, რის გამოც მხატვარი და ბუნება, ეს ორი განუყრელი და იდუმალებით მოსილი ერთობა, გააზრებულ შემოქმედებით ურთიერთკავშირად გარდაიქმნება და განუმეორებელი მხატვრული ძალის სახეებს შექმნის. ბუნებისაგან მიღებული ყოველი შემოქმედებითი იმპულსი დავით კაკაბაძის ანალიტიკურ გონებაში ღრმა შინაარსობრივი მონაცემებით იტვირთება. რაც, თავის მხრივ, დავით კაკაბაძის გარემო სამყაროსთან, ასე ეთქვამთ, შემოქმედებითი დიალოგის ნაყოფია. გავისხენოთ მხატვრის მიერ 1918 წელს შექმნილი „იმერეთი – დედაჩემი“, ფართო ფორმატის ფერწერული ნაწარმოები, რომელშიაც კონკრეტული დანიშნულების კომპოზიციიდან დავით კაკაბაძე ვრცელ განზოგადებამდე მიდის. ამის შესაბამისად მართლდება მხატვრის მიერ სურათისათვის მინიჭებული სათაური და კონკრეტულ კომპოზიციაში მოთავსებული დედის ფიგურა ქმნის იმერეთის, ე. ი. სამშობლოს განზოგადებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ სახეს.

კაკაბაძისეული განზოგადების უნარი მხატვრის სათეატრო და კინოშემოქმედების შესწავლისას ერთ-ერთ მაგისტრალურ ხაზად მესახება. ცხადია, ეს არ ნიშნავს, რომ თითქოსდა მის შემოქმედებაში სხვა ღირსებებს ვამცირებდეთ. წიგნის ფურცლებზე ჯეროვან ადგილს დაიკავეს მისი შემოქმედებითად სრულყოფილი მხატვრული ხელწერა, მისი მხატვრული ხედვის ორიგინალური თვისებები, მაგრამ სწორედ განზოგადების უნარი აქცევს დავით კაკაბაძეს მასშტაბური აზროვნების ხელოვნად და მის შემოქმედებით აზროვნებას – შეუზღუდავ სივრცედ. საფუძველი ამგვარი გარადქმნისა ისევ და ისევ ბუნებაზე დაკვირვებაა, რომლის განსაკუთრებული მოთხოვნილება დავით კაკაბაძის სტუდენტურ ჩანაწერებშიც იკითხება: „ქართული მხატვრული ენის“ შეცნობისათვის საუკეთესო მასწავლებელია ბუნება, რომლის გარემოცვაში ვითარდება და ცხოვრობს ქართველი ხალხი“<sup>4</sup>. ხოლო, როგორია თვით „ქართული მხატვრული ენა“, დავით კაკაბაძეს ამაზე საკუთარი აზრი აქვს: „ნახაზია ყველგან, ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა, ოქრომჭედლობა, მოქნილი და განუწყვეტილი ნახაზი გვაქვს

ხალხურ სიმღერაშიც“<sup>5</sup>. „მოქნილი და განუწყვეტელი ნახაზი“ – აი, პლასტიკური და მეტყველი, დიალექტიკური და განზოგადებების მქონე შინაარსობრივი ხატი, რომელსაც მუდმივად ეძებს მხატვარი თეატრსა და კინემატოგრაფში.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ძიებები, ბუნებაზე დაკვირვებით რომ იღებს დასაბამს, მეტ სიმყარესა და საფუძვლიანობას ამჟღავნებს ეროვნული, ტრადიციული ფესვების წყალობით. მხატვრის შემოქმედებაში მკვეთრია ქართული ხელოვნების ტრადიციებთან კავშირი, ხოლო ტრადიციულის ახლებური წაკითხვა ბადებს იმ ნოვატორულ ფორმებს, რომლებსაც ეეცნობით დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში სივრცის, რელიეფის, განათების ასახვისას.

დავით კაკაბაძის მოღვაწეობა თეატრსა და კინოში ამ შემოქმედებითი ძიებების გაგრძელებაა, თუმცა სათეატრო და კინოხელოვნების პროცესში მას დამოუკიდებელი მნიშვნელობაც აქვს და, ალბათ, მხატვარი ამ კუთხითაც გამორჩეული იქნებოდა, რომ არა მისი ფერწერული შემოქმედება, რომელიც, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ქართული თანამედროვე ხელოვნების უდიდესი მონაპოვარია. ამდენად, მიუხედავად დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინომხატვრობის, როგორც დამოუკიდებელი შემოქმედების დასრულებული ხასიათისა და ცალკე სიცოცხლისუნარიანობისა, დავით კაკაბაძის შემოქმედებას თეატრსა და კინოში უშუალოდ ვუკავშირებ კაკაბაძე-ფერწერის ხელოვნებას, მის შემოქმედებით მრწამსს, რომელშიც გამოვარჩევ თეატრალური და კინოხელოვნების უმთავრეს მოთხოვნას – ცხოვრების სისხლსავსედ ასახვას. სხვათა შორის, ამას იგი სიტყვიერადაც ამტკიცებს, როდესაც აყალიბებს რეალიზმის ცნებას, როგორც თავის მხატვრულ კრედოს, რომელიც თეატრალურ-დეკორაციულ და კინომხატვრობაში გამოვლენილ ინტერესებსაც ჰფენს ნათელს: „რეალიზმი გულისხმობს მხატვრობის იმგვარ ფორმას, რომელიც ასახავს სინამდვილეს ისე კი არა, როგორც ჩვენ მას ვხედავთ, ან ჩვენ ის გვგონია, არამედ ისე, რომ ეს რეალობა, ეს სინამდვილე გადმოცემული იქნას ჩვენი წარმოდგენის მიხედვით იმ სფეროში, რომ შიგ მოცემული იყოს ამ სინამდვილის დღევანდელ პირობებში განვითარების სახე“<sup>6</sup>.

როგორც ვხედავთ, დავით კაკაბაძე ხელოვნის მისიას ხედავს თანადროულობაში. თანადროულობა არა ობიექტურად ფიქსირებული, არამედ თანადროულობა – გადმოცემული სიცოცხლის ტოლფასოვანი ემოციებით, თანადროულობა – თავისუფალი აღმწერისა და თვალისმადევნებლის ფუნქციისაგან, აღსავსე მოქალაქეობრივი მღელვარებითა და შემოქმედებითი აქტივობით.

დრო, სინამდვილე და ხელოვანი – რა თემატური და სახვითი სიახლეები მოაქვს ამ ერთობას, ან ეროვნული სულისკვეთებისა და იდეური საზრისის გამომხატველი რა მხატვრული ფორმები იქმნება ამ ერთობით – აი, კითხვები, რომლებიც გვებადება დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინომხატვრობაზე დაკვირვებისას, და არა მხოლოდ დავით კაკაბაძისა...

თეატრში – მარჯანიშვილისეული „ცხვრის წყარო“, მხატვარი ვლ. სიდამონ - ერისთავი, „ყვარყვარე თუთაბერი“ – მხატვარი დავით კაკაბაძე, ალექსანდრე ახმეტელის „ანზორი“, „ყაჩაღები“ – მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, კინოში – ნიკოლოზ შენგელაიას „ელისო“ – მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძე, მიხეილ კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთე“ – მხატვარი დავით კაკაბაძე, მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდა“ – მხატვრები დავით კაკაბაძე და ლადო გუდიაშვილი – ცხადყოფენ დროით აღძრული პრობლემატიკის თანადროულ მხატვრულ ფორმებში გააზრებას. ფორმის სიმკვეთრე და შინაგანი მხატვრული დინამიკა განაგებს მხატვრული სახისა და დროის ურთიერთკავშირის კანონებს. სწორედ დროსთან კავშირში ქმნის დავით კაკაბაძე თავის შემოქმედებას და გამოავლენს მისი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მხატვრული ფანტაზიისა და ინტელექტის უნიკალურ ერთობას, რაც გამოიხატა „მამინიზმის“ ეპოქით გატაცებით, ცხოვრების დინამიკის გადმოცემის სურვილით. ამ მხრივ მხატვრის მიერ დაწყებული ცდები ფერწერაში, ახალ და შედარებით ხელსაყრელ სარბიელს პოვნებს სათეატრო და კინოხელოვნებაში.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებით მოღვაწეობაზე ჩემი დაკვირვება მიზნად ისახავს თეატრისა და კინოს სახვითი სისტემების ზოგიერთი ასპექტის კვლევას, იგი წარმოაჩენს როგორც დავით კაკაბაძის შემოქმედებით ორიგინალობას, რომლის სათე-



ატრო და კინომხატვრობა 20-30-იანი წლების ერთ მკვეთრად გამოხატულ მხატვრულ ტენდენციას ედგა სათავეში, ისე იმ მხატვრულ-ესთეტიკურ პროგრამას, რომელსაც მიზნად ისახავდა ამავე პერიოდის ქართული თეატრისა და კინოს შემოქმედებითი პროცესი.

წიგნში დავით კაკაბაძის შემოქმედება წარმოდგენილი იქნება იმგვარად, რომ მკითხველმა შეიცნოს მხატვრის შემოქმედების ევოლუცია, რომელიც, ვფიქრობ, რომ თვალსაჩინოდ წარიმართა ფერწერიდან თეატრსა და კინემატოგრაფში, რამაც, თავის მხრივ, ცხადყო მხატვრის ინტერესთა კომპლექსური ხასიათი. სწორედ ამიტომ, ერთად იქნება გაანალიზებული დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინომხატვრობა, აღწერილი იქნება სპექტაკლებისა და ფილმებისათვის შესრულებული ესკიზების გარკვეული ნაწილი, სადაც შევეცდები სათანადოდ წარმოვაჩინო მხატვრის როლი სპექტაკლისა და ფილმის შექმნის პროცესში; თეატრისა და კინოს მხატვარი არა მხოლოდ გამფორმებელი, არამედ ნაწარმოების მხატვრული იდეის ერთ-ერთი ავტორია, რომელიც შემოქმედებით იდეას პირველი ანიჭებს სახვით-საგნობრივ, შინაარსობრივ არსებითობას და ამ გზით მხატვრული ხატის შექმნას უდებს საფუძველს. ასევე პირველად გახდება კვლევის საგანი დავით კაკაბაძის მიერ 1930 წელს გადაღებული დოკუმენტური ფილმი „ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები“ და სტერეოსკოპიული კინოს დარგში მისი გამოგონება; ლიტერატურული სცენარი მხატვრული ფილმისათვის, სადაც შევეცდები კაკაბაძისეული დინამიკური სივრცის დანახვას უკვე ლიტერატურის სფეროში.

დასასრულ, დავით კაკაბაძის პიროვნება მკითხველის ყურადღებას მიიპყრობს, როგორც XX საუკუნის 20-30-იანი წლების ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე იმ მხატვრულ-ესთეტიკური გარდაქმნების ერთ-ერთი პირველი წარმომადგენელი, რომელმაც ქართულ ეროვნულ ხელოვნებას გზა გაუხსნა მსოფლიო სათეატრო და კინოხელოვნებაში მიმდინარე შემოქმედებითი ტენდენციების ათვისებისაკენ. „ამაღლებული სულით, ქართული თვისებებით და ტემპერამენტით თანამედროვე ცხოვრების განცდა და მისი გამოსახვა საკაცობრიო ჭერქვეშ“<sup>7</sup>, – ასეთი მრწამსისა გახლდათ დავით

კაკაბაძის ხელოვნება, რაც, სამწუხაროდ, გადაიქცა დავით კაკაბაძის, როგორც შემოქმედის, ოფიციალური წრეებისაგან „ღვენის“ მიზეზად საქართველოს ცხოვრების წინააღმდეგობით აღსავსე ისეთ ურთულეს ხანაში, როგორიც იყო 20-30-იანი წლები და არა მხოლოდ ეს წლები. დავით კაკაბაძეს სიცოცხლის ბოლომდე თან სდევდა „არასანდო“ ხელოვნის სახელი. აქედან გამომდინარე, მისი ბრძოლა საკუთარი მოსაზრებების დაცვისათვის აღიქმება ხელოვნისა და საზოგადოდ ადამიანის არსებობისათვის ბრძოლად.

წიგნში შევეცდები ნათლად გადმოვცე საზოგადოებისა და ქვეყნის ხელისუფლების დამოკიდებულება დავით კაკაბაძის ხელოვნების მიმართ, რაც საინტერესო იქნება როგორც კონკრეტულ შემოქმედებაზე დაკვირვების თვალსაზრისით, ისე შემოქმედისა და დროის, საზოგადოების, ხელოვნისა და სახელმწიფო მმართველი აპარატის ურთიერთობის თვალსაზრისითაც.

ვფიქრობ, რომ ამით მეტი სრულყოფილებით წარმოჩნდება დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი თავისებურება, მისი გამორჩეული სულიერი აღნაგობა, რომელიც განაპირობებდა ხელოვნის ყოველ მიღწევას.

განსაკუთრებით ღირებულია დავით კაკაბაძის წარმოდგენა შემოქმედებითი ორიგინალობის საერთო კულტურულ პროცესში. ვფიქრობ, რომ ამით შეივსება მთელი რიგი თეთრი ლაქებისა, რომლებიც სხვადასხვა მიზეზის გამო წლების მანძილზე ხელშეუხებელი დარჩა და ამით ქართული ხელოვნება საგრძნობლად გაღარიბდა. შევეცდები დავით კაკაბაძის „დაბრუნებით“ ქართულ ხელოვნებაში, უფრო სწორად სათეატრო და კინოკულტურაში, წარმოვაჩინო ქართული ხელოვნების ის წახნაგი, სადაც იქნებ ყველაზე მკვეთრად ჩანს მსოფლიო სტანდარტების დონეზე მისი თანამედროვე ხასიათი, რომლის აღიარებითაც XX საუკუნის 20-30-იანი წლების ქართული სათეატრო და კინოხელოვნება მსოფლიო კულტურის ნაწილი ხდება.

ვფიქრობ, რომ წარმოდგენილი გამოკვლევა რამდენადმე წაადგება ქართული თეატრისა და კინოს პროცესუალური განვითარების სრული სურათის წარმოდგენას, ეს კი იმას ნიშანვს,

რომ ქართული ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის გარკვეულ საკითხთა რიგი ახლებურად იქნება განმარტებული.

ბუნებრივია, წიგნზე მუშაობისას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა დავით კაკაბაძის შემოქმედების ირგვლივ არსებულ ლიტერატურას, მიუხედავად იმისა, რომ იგი არცთუ მრავალრიცხოვანია. ჩემთვის საგულისხმო მასალად იქცა პროფესორ ნათელა ურუშაძის პატარა წიგნი „დავით კაკაბაძე“ (თბ., 1978), რომელშიაც ავტორი მიმოიხილავს დავით კაკაბაძის მხატვრულ ხელწერას თეატრში, გვაწვდის მხატვრის მიერ დრამატულ თეატრებში გაფორმებული სპექტაკლების სიას და სხვ. ეს ნაშრომი ჩემთვის საინტერესო და საჭირო პუბლიკაციას წარმოადგენს ისევე, როგორც მისივე მეორე მონოგრაფიული ნაშრომი „დავით კაკაბაძე თეატრში“ (თბილისი, 1982).

დ. კაკაბაძის კინოშემოქმედების შესახებ ფაქტობრივ მასალებს შევხვდი კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბის წიგნში „ქართული კინოს გარიჟრაჟზე“ (გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ., 1978 წ., რუსულ ენაზე), რომელშიც განხილულია ქართული კინოს ისტორიის ისეთი საინტერესო პერიოდი, როგორიცაა XX საუკუნის 20-30-იანი წლები. ბუნებრივია, რომ ავტორი დროის ამ მონაკვეთში მოღვაწე რეჟისორების – მიხეილ კალატოზიშვილის და მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედების კვლევისას ვერ დატოვებდა ყურადღების მიღმა დავით კაკაბაძის პიროვნებას, რომელიც ცალკეულ ფილმებზე მხატვრად მუშაობდა მათთან. უნდა აღინიშნოს, რომ ნათია ამირეჯიბის წიგნი მიზნად არ ისახავს ადრეული ქართული კინოს სახვითი სტილისტიკის კვლევას, ამდენად, მასში ამ ასპექტებით არ არის განხილული დავით კაკაბაძის თანამშრომლობა კალატოზიშვილსა და ჭიაურელთან. მაგრამ, ვინაიდან დავით კაკაბაძე გამორჩეული ფიგურაა ქართულ ხელოვნებაში, წიგნის ავტორი გარკვეულ ინფორმაციას გვაწვდის მისი კინოშემოქმედების შესახებ, აღნიშნავს რა მხატვრის მრავალმხრივ მოღვაწეობას კინოში. წარმოდგენილ წიგნში ნათია ამირეჯიბის მიერ აღნიშნულ ფაქტებს განეავრცობ კინომხატვრობაში დ.კაკაბაძის ესთეტიკური მიღწევების მიმართულებით, დაუშვამტებ დავით კაკაბაძის მოღვაწეობას კინოსტერეოაპარატის გამოგონების მხრივაც და მუშაობას კინოდრამატურგიაში, რომელიც, რო-

გორც ზემოთ აღინიშნა, აქამდე არ შემხვედრია ლიტერატურაში, თუ არ ჩავთვლი წინამდებარე წიგნის ავტორის წერილს, დასტამბულს 1977 წელს ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ (№10, გვ. 91) სათაურით: „დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი“.

ცხადია, დავით კაკაბაძის, როგორც თეატრისა და კინოს მხატვრის შემოქმედების შესწავლა შეუძლებელია მისი ფერწერული ნამუშევრების გარეშე და ეს ბუნებრივიცაა, რადგან მხატვრის მოღვაწეობა თეატრსა და კინოში იმ შემოქმედებითი პრინციპებით სარგებლობს, რაც მან თავის ფერწერულ ქმნილებებში შეიმუშავა. ამ მხრივ საინტერესოა მხატვრის ფერწერული შემოქმედების შემსწავლელი ლიტერატურა და უპირველესად პროფესორ გაიანე ალიბეგაშვილის „დავით კაკაბაძე“<sup>8</sup>, რომელიც ავტორს მხატვართან უშუალო კონტაქტში შეუქმნია. წიგნში გაანალიზებულია დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი გზა, მისი ხელწერის თავისებურება. ჩემი კვლევის საგანთან დაკავშირებით მასში ყურადღება მიიპყრო ავტორის ერთმა გამონათქვამმა. მომყავს ციტატა წიგნიდან: „მასალის უქონლობის გამო ჩვენ არ შეგვიძლია რაიმეს თქმა კინოში მისი (დავით კაკაბაძის – ე. ო.) ადრეული ნამუშევრების შესახებ, თუმცა მხატვრის ინდივიდუალური „მეს“ თვალსაზრისით ჩვენთვის უფრო საინტერესოა მისი მუშაობა თეატრში“<sup>9</sup>. რა თქმა უნდა, ნებისმიერი ავტორი თავისუფალია შეფასებაში, ამ შემთხვევაში, გ. ალიბეგაშვილი უფლებამოსილია ხელოვნის შემოქმედებისადმი გვამცნოს თავისი სუბიექტური დამოკიდებულება. მაგრამ, როდესაც მას არგუმენტად მოჰყავს „მასალის უქონლობა“, ხოლო იმხანად დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ნამუშევრების ნუსხაში უკვე ჩაწერილია ფილმები „საბა“, „ხაბარდა“, „ჯიმ შვანთე“, „ბუბა“, „დაკარგული სამოთხე“, „აკაკის აკვანი“, როცა მხატვრის მიერ გამოგონებულია სტერეოკინოს აპარატი, გადაღებულია დოკუმენტური ფილმი „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“, დაწერილია ლიბრეტო მხატვრული ფილმისათვის, ვფიქრობ, რომ საქმე სხვაგვარადაა. ცხადია, ზედმეტია იმაზე მსჯელობა, რომ დავით კაკაბაძე წიგნის ავტორთან პირად საუბრებში არ შეეხებოდა თავის კინოშემოქმედებას. ჩემი აზრით, იმდენად დიდი იყო დავით კაკაბაძის შემოქმედებაზე ოფიციალური წრე-

ების ზეწოლა, რომ გ. ალიბეგაშვილის ცდა – შეექმნა წიგნი მხატვრის შემოქმედებაზე – იმხანად დიდ მოქალაქეობრივ და შემოქმედებით გმირობას უდრიდა. დავით კაკაბაძეს, როგორც ითქვა, არ „სწყალობდნენ“ როგორც მხატვარს, მის გამოგონებას სტერეოსკოპიული კინოს დარგში საბჭოთა კავშირში დევნიდნენ, დოკუმენტური ფილმი განადგურებული იყო, ხოლო მის მიერ მხატვრულად გაფორმებული ფილმები ჯერ არ იყო მიჩნეული ქართული კინოს ღირსეულ ნიმუშებად და ა. შ. ამდენად, ავტორი იძულებული იყო, როგორც ჩანს, განეცხადებინა, რომ ხელთ არ ჰქონდა დავით კაკაბაძის კინოშემოქმედების მაუწყებელი მასალა. დასაწინაა, რომ წიგნი, რომელიც შეიქმნა დავით კაკაბაძესთან საუბრების საფუძველზე, მთლიანად გამორიცხავს მხატვრის შემოქმედების მეტად საინტერესო კინემატოგრაფიულ სფეროს და არ გვაძლავს მის შესახებ თვით კაკაბაძისეულ კომენტარებს. მეორე მხრივ, სწორედ ამ განცხადების საფუძველზე და იმის გამოც, რომ შემდგომში ეს თემა ხელუხლებელი დარჩა, ყველა პირობა მაქვს იმისათვის, რომ განეაცხადო: წარმოდგენილი ნაშრომი ერთ-ერთი პირველი ცდაა მხატვრის კინოშემოქმედების შესწავლისა. მართალია, დავით კაკაბაძის კინოშემოქმედებისადმი ინტერესი შემდგომში კინოს მკვლევრებმა აღიარეს, მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნე, დავით კაკაბაძის ღვაწლი შეფასდა მხოლოდ ფაქტობრივი მასალების დონეზე და არცთუ მთლიანად.

როდესც დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ცხოვრების ამსახველ ან სამეცნიერო გამოკვლევებზე ვსაუბრობ, შეუძლებელია არ აღვნიშნო პარმენ მარგველაშვილის წიგნი „დავით კაკაბაძის არქივიდან“ (თბილისი, 1988), სადაც თავმოყრილია საგულისხმო ფაქტობრივი და კომენტარული მასალა. ბევრი რამ, რაც პ. მარგველაშვილის წიგნში პირველადაა გამოქვეყნებული, კერძოდ, მასალები, დაკავშირებული სტერეოკინოს აპარატის საბჭოთა კავშირში დაპატენტების ცდებთან, მეც დავადასტურე ამ თემაზე მუშაობისას, დამოუკიდებლად შეგროვებული მასალის მიხედვით. ამისდა მიუხედავად, წინამდებარე ნაშრომში ვისარგებლე პარმენ მარგველაშვილის წიგნით, რაც ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში სქოლიოებით დასტურდება.

მუშაობისას უადრესად საინტერესო მასალა აღმოჩნდა ვახ-

ტანგ ბერიძის, დიმიტრი თუმანიშვილის, გასტონ ბუაჩიძის, გურამ აბრამიშვილის, ლევან რჩეულიშვილის, გივი გეგეჭკორის, იდა ხელაძის, ქეთევან კინწურაშვილის და სხვათა პუბლიკაციები. ყურადღებას იმსახურებს აგრეთვე იუგოსლაველი მკვლევრის მ. იუტერშეკის ნაშრომი „დეზილუზიონიზმის საკითხი დავით კაკაბაძის ფერწერაში“, რომელიც მან 1977 წელს თბილისში გამართულ ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ მეორე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარმოადგინა, სადაც ყურადღება გაამახვილა მხატვრის იმერეთის პეიზაჟების სიერცობრივ გადაწყვეტაზე, რაშიც ჩვენ ხედვის იმ განსაკუთრებულ მანერას ვამჩნევთ, რომელიც კინემატოგრაფმა მხოლოდ ე.წ. „საავტორო“ კინოს ხანაში გამოავლინა.

დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინომხატვრის მხატვრულ-ესთეტიკური ღირსებების ანალიზისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ისტორიული და თეორიული სახის ლიტერატურას, მსოფლიო სათეატრო და კინოსტრუქტურებს რომ იკვლევს. მათ შორისაა ფუნდამენტური კრებულები თეატრალურ-დრეკორაციული და კინომხატვრობის შესახებ. აგრეთვე ცალკეულ ავტორთა ნაშრომები, სადაც მკითხველისთვის მკვეთრად გამოიხატა მხატვრის ორი ტიპი, კერძოდ, მხატვარ-ილუსტრატორის და შემოქმედებითი ძიებების მიმდევარი მხატვრის ტიპები. ბუნებრივია, რომ დავით კაკაბაძის პიროვნებისათვის ახლობელია შემოქმედი მხატვრის სახე, რომელიც თავისი არსებობით სათეატრო და კინოპროცესებში თვისობრივ განახლებებს აღწევს.

მე შევეცადე სწორედ ამ კუთხით წარმოემჩინა ცნობილი ქართველი მხატვრის დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინო შემოქმედება და, აუაგე რა კვლევა დ. კაკაბაძის მიერ გაფორმებული სპექტაკლებისა და ფილმების საფუძველზე, აღმოჩნდა, რომ თითქმის ყოველი მათგანი ქართულ სათეატრო და კინოპროცესში საეტაპო ნაწარმოებია.

ისტორიული განვითარების ყოველ ეტაპზე ადამიანი მუდმივად გამოხატავდა თავის მიმართებას სინამდვილისადმი. ბევრად ადრე, ვიდრე თეატრალური ხელოვნების პირველი ნიმუშები გამოჩნდებოდა, იგი უძველეს რიტუალურ წეს-ჩვეულებებში, ქორეოგრაფიისა და მუსიკის სინთეზით ქმნიდა სინამდვილისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულების პირველ ფორმებს. ეტაპობრივი განვითარების გზით ამ ფორმებმა სცენის ფიქარნაგზე გადაინაცვლა. ჩასახვის ამგვარი ადრეული ელემენტები კინემატოგრაფს არ გააჩნია. ადამიანმა იგი ტექნიკის საუკუნეში შექმნა. XX საუკუნეა მისი დაბადების თარიღი. მიუხედავად ამისა, სათეატრო და კინოხელოვნებას ბევრი რამ აქვთ საერთო: თეატრიცა და კინოც კოლექტიური ხელოვნებაა, სადაც მხატვრული ნაწარმოების შექმნაში მონაწილეობს დრამატურგი, რეჟისორი, მხატვარი, კომპოზიტორი, მსახიობი და სხვა პროფესიების წარმომადგენლები<sup>10</sup>.

როგორც ვთქვი, ხელოვნების ეს დარგები განსხვავებულ ისტორიულ ეპოქებში ჩაისახა, მსოფლიო ცივილიზაციის განსხვავებულ სიმაღლეებზე, მაგრამ დროის ფაქტორი არა მხოლოდ ამ თვალსაზრისითაა საინტერესო. განსხვავებულ ისტორიულ ეპოქებში ჩასახული ხელოვნების ეს დარგები გამოხატავდნენ დროის იდეურ-ესთეტიკურ თავისებურებებსაც და გვიდასტურებენ, რომ სწორედ დროსთან კავშირში იქმნება მათი იდეურ-ესთეტიკური თავისებურებები და, რომ დროსთან კავშირში იქმნება მათი იდეურ-თემატური სამყარო, ამდენად, ისევ დრო უბიძგებს მხატვრული მიმართულებების წარმოქმნას, რომელიც ხელოვნების დარგების ისტორიული განვითარების გზაზე მკვეთრად გამოვლენილ ესთეტიკურ ფასეულობად გვევლინება. დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინომხატვრობა სწორედ ამ კუთხით მაინტერესებს. მაგრამ, ვიდრე მას შევეხებოდე, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ყურადღების გამახვილება სათეატრო და კინომხატვრობის ისტორიული სახის რამდენიმე ძირითად მომენტზე.

როგორც ცნობილია, პროფესიული ქართული სათეატრო ხელოვნება წელთაღრიცხვას იწყებს 1850 წლიდან გიორგი

ერისთავის „გაყრით“. გიორგი ერისთავის თეატრი სულ რამდენიმე სეზონის შემდეგ დახურეს მეფის მოხელეებმა.

ქართული თეატრის ისტორიაში, სათეატრო კოლექტივი, პირველ მხატვარ - დეკორატორად იცნობს პროფესიონალ თეატრალურ მხატვარს ალექსანდრე ბერიძეს (1858-1917). მის შესახებ თეატრმცოდნეობით ლიტერატურაში ძუნწი ცნობები მოგვეპოვება. ერთ-ერთ თავის ნაშრომში პროფესორი დიმიტრი ჯანელიძე მხატვრის შესახებ წერს: „განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის მიღწევებთან დაახლოებამ, ჟურნალ „თეატრში“ ვასო აბაშიძესთან ახლო თანამშრომლობამ ალ. ბერიძე თეატრის მხატვრად აქცია. 1886 წელს ალ. ბერიძემ ე. წ. „კრუჟოკის თეატრს“ ფარდა დაუხატა. განახლებული ქართული პროფესიული თეატრის ახლად გადაკეთებულ და საუკეთესოდ კეთილმოწყობილ თეატრში (შემდგომში გრიბოედოვის სახ. თეატრი) ალ. ბერიძის მიერ შექმნილი ფარდით გაიხსნა 1887-1888 წლის სეზონი“<sup>11</sup>. რაც შეეხება ალ. ბერიძის თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობას, უშუალოდ სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების მხრივ იგი ჯერ კიდევ შორსაა რეჟისორის თანაავტორობის, თანამოაზრეობის ფუნქციისაგან.

თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის შემდგომი განვითარება უშუალოდაა დაკავშირებული ქართული სათეატრო კულტურის საერთო აღმავლობასთან. აქ თვალსაჩინოდ იკვეთება მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების სრულყოფა და მასთან ერთად მისი სახვითი კულტურის თანდათანობითი მომწიფება, თეატრალური ორგანიზმის ჰარმონიული სისავსით განვითარებას რომ უწყობდა ხელს. შემდგომში წინაურდება სამსახიობო თეატრი და მხოლოდ მოგვიანებით მძლავრდება სათეატრო ესთეტიკათა ათვისების პროცესი, რაც გამოიხატა ერთიანი სათეატრო წარმოდგენის, ანუ ანსამბლური თეატრის შექმნაში. აქ კი, საფიქრებელია, რომ თავისი მკვეთრი ფუნქციით წარმოჩნდებოდა მხატვრის მოღვაწეობაც.

ამ მოსაზრებას ადასტურებს გასული საუკუნის 20-30-იან წლებში მოღვაწე, თეატრისა და კინოს აქტიური მკვლევარი სერგო ამაღლობელიც<sup>12</sup>, რომელიც ხელოვნების განვითარების პროცესში სამ შემოქმედებით მიმართულებას გამოარჩევს:



პირველი – ვასო აბაშიძის და ავქსენტი ცაგარლის თეატრს, რომელიც ქმნის ეროვნულ ყოფით თეატრს; მეორე – ლადო მესხიშვილის თეატრი, რომელიც რუსეთის მცირე თეატრის პრინციპების გამგრძელებელია და კლასიკურ რეპერტუარს ნერგავს; მესამე – კოტე ყიფიანისა და კოტე მესხის მკაფიოდ გამოვლენილი ფრანგული ორიენტაციის თეატრალური პრინციპები.

ამგვარად, უკვე 20-იანი წლების სათეატრო კრიტიკა აღნიშნავს მკვეთრად გამოკვეთილ შემოქმედებით ტენდენციებს, რომლებმაც საფუძველი მოუძაღდეს თეატრალური ესთეტიკის შემდგომ განვითარებულ ფორმაციებს. მაგრამ, ვიდრე მათ შეევეებოდნენ, თვალს გადავაავლებ ქართული კულტურული აზროვნების პროცესს.

XX საუკუნის 20-იანი წლები საქართველოში, ისევე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, ახალი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ურთიერთობების ხანაა. ამ გარდაქმნებს უდიდესი სოციალურ-ფილოსოფიური მნიშვნელობა ჰქონდა. იგი ცვლიდა წარმოდგენებს სამყაროზე, ცხოვრებაზე. ხელოვნება, როგორც აზროვნების მხატვრული ფორმა, ამ გარდაქმნებში იძენდა ადამიანის ცხოვრებისეული დანიშნულების ახალ მხატვრულ-იდეურ კონცეფციებს.

ცნობილია, რომ ამ პერიოდის საბჭოთა თეატრის მხატვრულ სამყაროში დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა თეატრალურ-დრამატულ მხატვრობას. სპექტაკლის მხატვრულ მთლიანობაში იგი ცხოვრებისეული სიმართლის მკვეთრ სცენურ ფორმებში აისახა. ამ პერიოდის სათეატრო ესთეტიკის ძიებებში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის მოსკოვის სამხატვრო თეატრის შემოქმედებით პრინციპებს, კერძოდ გენიალური რეჟისორების კ. ს. სტანისლავსკისა და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს შემოქმედებით ძიებებს, რეალისტური თეატრის დამკვიდრების ცდებით და – მათ თანამებრძოლებს მეტად მნიშვნელოვან სათეატრო პაექრობაში – თეატრის მხატვრებს: ვ. ა. სიმოვს, ა. ს. გოლოვინს, კ. ფ. იუონს, ბ. მ. კუსტოდიევს, ნ. პ. ულიანოვს, ა. ა. არაპოვს, ე. ე. ლანსერეს, ნ. პ. კრიმოვს და სხვებს.

რა ხდებოდა ამ მხრივ ქართულ თეატრში?

ქართული თეატრი, რომელიც ყოველთვის იყო ქვეყნის სო-

ციალურ-პოლიტიკური მოძრაობის გამომხატველი მხატვრული ასპარეზი, ამჯერადაც მებრძოლი სულისკვეთების მხატვრული ასახვის ფორმების გამტარებელი აღმოჩნდა. მასზე მსჯელობდნენ, კამათობდნენ. მაგალითად ერთ-ერთ დისპუტზე, რომელსაც ესწრებოდნენ კოტე მარჯანიშვილი და გრიგოლ რობაქიძე, მსჯელობა მიმდინარეობდა 1921-1922 წლის თეატრალური სეზონის კრიზისული მდგომარეობის დაძლევის მიმართულებით<sup>13</sup>.

დისპუტზე ითქვა, რომ საქართველოს განათლების სახალხო კომისარიატმა გადაწყვიტა თეატრის დროებით დახურვა, რათა აღმოეფხვრა მთელი რიგი ჩამორჩენები, მაგალითად, სამსახიობო დარგში და შემდგომ, განახლებული ძალებით ისევ წარემართა ჩვენში სათეატრო ხელოვნება. კოტე მარჯანიშვილმა კატეგორიულად უარყო ეს წინადადება, მისი აზრით, შექმნილ ვითარებაში მსახიობებს არავითარი ბრალი არ მიუძღვის. მხატვრული ფორმები და რეპერტუარი – აი, მისი აზრით, ქართული თეატრის დასაძლევი პრობლემები<sup>14</sup>. ამგვარად, თეატრი დაიხურებოდა, რომ არა კ. მარჯანიშვილის განცხადება სათეატრო ხელოვნებაში გარდაქმნების საჭიროების შესახებ, რომელიც რეალურ გზებს სახავდა. მართლაც, 1922 წლის 25 ნოემბერს დადგმულმა ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარომ“ („ფუენტე ოვეხუნა“) საფუძვლიანად შემოაბრუნა ქართული თეატრის ცხოვრება. სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა ქართულ სცენაზე ახალი ცეცხლოვანებით აინთო და საზოგადოების თვალწინ აკიაფდა მსახიობთა, სცენოგრაფთა, მუსიკოსთა ხელოვნება, რომელიც სულ ცოტა ხნის წინ ეჭვის ქვეშ იყო დაყენებული. სპექტაკლმა ქვეყნის დაძაბული შინაგანი ცხოვრების საბრძოლო სულისკვეთებას ემოციური მხატვრული ფორმით უპასუხა. თვით თეატრალური ცხოვრებისათვის კი ეს იყო საეტაპო დადგმა, რომელმაც დაამტკიცა, რომ ქართული თეატრი არა მხოლოდ სიცოცხლისუნარიანია, რაზეც ეჭვს გამოთქვამდნენ ხელოვნების მაშინდელი მესვეურები, არამედ – თანამედროვე ცხოვრების სულიერი ავანგარდიც. „ცხვრის წყაროში“ პროგრამული სახიერებით გამოჩნდა კ. მარჯანიშვილის სწრაფვა გმირული თეატრისაკენ. ფერთა სიუხვე, ოპტიმისტური პათოსი, შუქ-ჩრდილთა დრამატურგი-

ული მნიშვნელობით გამოყენება და სიტყვის წარმართველი დანიშნულება იქცა მისი გამარჯვების საფუძვლად.

უშანგი ჩხეიძე თავის მოგონებებში განსაკუთრებით აღნიშნავს სპექტაკლში განათების მნიშვნელობას, როგორც იგი წერს, „ნათელშუქების“ შეფარდებას, რაც სახვით დრამატურგიას პიესის დრამატურგიული საწყისებიდან წარმართავდა. მაგალითად, სინათლით იყო სავსე ლაურენსიას, მენგოს, ფრონდოზოს, პასკვილას, ბასილდოს (თ. ჭავჭავაძე, აკ. ვასაძე, გ. დავითაშვილი, ტ. აბაშიძე, ნ. გვარამე) ეპიზოდები სცენაზე, მუქი და უსიამოვნო – კომანდორის გამოჩენა (დ. ჩხეიძე).

კოტე მარჯანიშვილისა და სპექტაკლის მხატვრის ვალერიან სიდამონ-ერისთავის ურთიერთთანამშრომლობით თვალსაჩინოდ გამოჩნდა, რომ მაყურებელმა ამ სპექტაკლში იხილა ერთმორწმუნე კოლექტივი, სპექტაკლის მხატვრული ხატი, სადაც თეატრალური სინთეზის ერთმნიშვნელოვან მონაპოვარს მხატვრის ნამუშევარიც წარმოადგენდა.

რამ განაპირობა თეატრალური დასის მრავალსახოვან კოლექტივში რეჟისორისა და მხატვრის ამგვარი განსაკუთრებული კავშირი?

XIX საუკუნის ბოლოს, როდესაც სათეატრო ხელოვნებაში გამოიკვეთა დამდგმელი რეჟისორის განსაკუთრებული ტიპი, რომელმაც ლიდერის ფუნქცია შეასრულა თეატრში და რომელმაც თავისთავად შეცვალა სათეატრო ხელოვნება (ამ ცვლილების მონაპოვარია ანსამბლური სპექტაკლის შექმნა), სპექტაკლის თანაავტორის ფუნქცია მხატვარმაც გაიზიარა. სხვათა შორის ამ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა დავით კაკაბაძის წერილი „ქართული დრამატული სტუდია“, სტუდიის დაარსებას რომ მიეძღვნა და სადაც ავტორი „ქართული თეატრის უნუგეშო მდგომარეობასთან“ ერთად გამოთქვამს მოსაზრებებს რეჟისორ-ლიდერთან დაკავშირებით და კიდევ... დავით კაკაბაძე ქართველ თეატრალურ „ევროპის თეატრალური გზების“ შეცნობისაკენ, თეატრალური ხელოვნების სამეცნიერო საფუძვლის გამყარებისაკენ მოუწოდებს<sup>15</sup>.

როგორც ზემოთ აღვნიშნე, რეჟისორული თეატრის კლასიკურ ფორმას წარმოადგენდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრი, რომელმაც დაიწყო ახალი ერა სათეატრო ხელოვნებაში,

სადაც სცენოგრაფია სპექტაკლის მხატვრული მთლიანობის ნაწილი აღმოჩნდა, მთლიანობისა, რომელმაც დასრულებული სახით წარმოადგინა სათეატრო კომპოზიციის ყველა შემადგენელი ნაწილი.

საქართველოში ეს მოძრაობა ახლი ტიპის რეჟისორთა წინა თაობამ სამხატვრო თეატრის პრინციპების გააზრებითა და გათვალისწინებით დაიწყო: ამ თაობის წარმომადგენლები იყვნენ ვალერიან შალვაშვილი, ალექსანდრე წუწუნავა, აკაკი ფალავა, მიხეილ ქორელი და საფრანგეთიდან ჩამოსული, ანტუანის თეატრის აღზრდილი კოტე ანდრონიკაშვილი. მხატვართა მიერ სცენოგრაფიული საშუალებების ძიებამ, რეჟისორებთან მხატვართა ერთობლივმა მუშაობამ ქართულ თეატრში შეამზადა ნიადაგი იმ პროცესების დანერგვისათვის, რაც მიმდინარეობდა მსოფლიოს სათეატრო ხელოვნებაში XX საუკუნის დასაწყისიდან.

ამგვარად, ქართული თეატრის ისტორიაში თანდათან გამოიკვეთა განსაკუთრებული ფაზა, რომელმაც თვალნათლივ დაგვანახა, რომ ქართული სცენა მზადაა აითვისოს მსოფლიო სათეატრო ხელოვნებაში მომძლავრებული ტენდენციები, რაც ანსამბლური სასცენო შემოქმედების დამკვიდრებაშიც გამოიხატება. ამ პროცესში გამოიკვეთა თანამოაზრე სადადგმო ხელოვნების სიმდიდრე, სპექტაკლის სახვითი გადაწყვეტის ორიგინალობა, რომელიც თვალნათლივ გამოჩნდა „ცხერის წყაროში“, მაგრამ რაც, სამწუხაროდ, დიდხანს არ გაპყლია საზოგადოების მეხსიერებას; არსებული დოკუმენტური მასალა ცხადყოფს, რომ თეატრალური ეჭვის თვალთ უყურებდნენ ყოველ სიახლეს, კ. მარჯანიშვილი რომ ნერგავდა თეატრში. მაგალითად, გაზეთ „კომუნისტში“ ფსევდონიმით „დამსწრე“ დაისტამბა წერილი – „ქართული თეატრის ბედი“, სადაც ვკითხულობთ: „რომელი გზა უფრო ხელსაყრელია ქართული თეატრის აღორძინებისათვის – ექსპრესიონიზმი, იმპრესიონიზმი, ელინიზმი თუ სხვა რომელიმე ეროვნულ - ისტორიულ ნიადაგზე შემდგარი მიმართულება. ეს საკითხი ჯერ კიდევ მსჯელობის პროცესშია. მეტად საინტერესო იქნებოდა, რომ ამ საკითხს შეეხებოდეს თვით კოტე მარჯანიშვილი. რაში ხედავს ის თეატრის ხსნას საერთოდ და ქართული თეატრისას

კერძოდ.<sup>16</sup>

ამ შეკითხვიდან ცხადად ივითება ის გარემოება, თუ რა რთული მისია ეკისრებოდა კოტე მარჯანიშვილს ქართულ სათეატრო ცხოვრებაში. ამ პერიოდში იგი ფაქტობრივად ერთადერთი რეჟისორია, რომელიც განაგებს ქართული თეატრის ბედს. კოტე მარჯანიშვილის რეჟისურა, მოსკოვის სამხატვრო თეატრისა და თანამედროვე მსოფლიო თეატრალური კულტურის საფუძველზე რომ აღმოცენდა და მნიშვნელოვნად დაეფუძნა ეროვნული კულტურის ტრადიციებს, ზემოთ მოყვანილ შეკითხვას შემოქმედებითი ძიებებით გამოეპასუხა. მაღალი სამსახიობო ხელოვნება, სპექტაკლის სახვითი გადაწყვეტისა და ხმოვანი რიგის განსაკუთრებული ფუნქციური დატვირთვა – აი, ის სამი საძირკველი, რაზედაც აფუძნებს რეჟისორი თავის თამამ ექსპერიმენტებს. ამგვარად, „ცხვრის წყაროს“ შემდეგ ქართველი საზოგადოება იმაშიც დარწმუნდა, რომ კ. მარჯანიშვილი აგრძელებს მისთვის მეტად მნიშვნელოვანი იდეური საზრისის მრავალსახოვან გამოსახვას, რომლის კონკრეტული გამოხატულებაა „სინთეზური თეატრი“, სადაც უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება შემოქმედებითი ანსამბლს.

ანსამბლური თეატრი, როგორც გარკვეული შემოქმედებითი პოზიციის გამოსახულება, მოგვიანებით თვისობრივად ახალ ხარისხში განვითარდა, კერძოდ, მას შემდეგ, რაც საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ორი ქართული თეატრის შემოქმედებითი პროფილი, როცა შეიქმნა ორი დრამატული კოლექტივი, რეჟისორული აზროვნების გამომხატველი ორი შემოქმედებითი ბირთვი კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის მეთაურობით, სადაც, როგორც უკვე აღვნიშნე, განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭა პეტრე ოცხელის, დავით კაკაბაძის, ირაკლი გამრეკელის და სხვათა ყოფნას თეატრის დასში. მარჯანიშვილისა და ოცხელის, მარჯანიშვილისა და კაკაბაძის, ახმეტელისა და გამრეკელის შემოქმედებითი კავშირები მკვეთრად გამოხატული ექსპერიმენტების გზით, ეროვნული ფერწერიდან გამომდინარე, ისეთ სახვით გადაწყვეტას ნერგავდნენ, რომელიც სცენის კანონებით იყო განპირობებული.

რაც შეეხება კინომხატვრის პროფესიას, უნდა ითქვას, რომ იგი, როგორც ფილმის სადადაგმო ჯგუფის წევრი, კინემა-

ტოგრაფს თან სდევს დაბადების პირველი წლებიდანვე. მისი არსებობა იმდენად მნიშვნელოვანი იყო ხელოვნების ამ ახალი დარგისათვის, რომ კინოს ცნობილი ისტორიკოსი ეჟი ტეპლიცი ასე ახასიათებს კინომხატვრის ფუნქციას: „საუკუნის დასაწყისის კინოდრამა მაყურებელში იწვევდა სამგვარ განწყობილებას: მზიარულების, საშინელების და აღტაცების განწყობილებას. ეს უკანასკნელი ძირითადად მხატვრის დამსახურება იყო“<sup>17</sup>. ან კიდევ: „ხასიათი ძირითადად განისაზღვრებოდა კოსტიუმითა და გრიმით. ბოროტმოქმედი, როგორც წესი, შავი მოსასხამით გამოდიოდა.“<sup>18</sup> უნდა ითქვას, რომ მხატვრული სახეებისადმი მსგავს დამოკიდებულებას ქართულ კინოშიც ვხვდებით. მართალია, ამგვარი უკიდურესობით არა, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილის ფილმში „სამანიშვილის დედინაცვალი“ (1926) მოქმედ გმირთა გარეგნობა მაინც განსაზღვრავს ხასიათს, ასეთია, მაგალითად, ბეკინა სამანიშვილის ჰიპერბოლიზებული გარეგნობა.

კინომხატვრობის ისტორიამ ხანგძლივი განვითარების გზა განვლო. ბუნებრივია, მას თავიდანვე როდი გამოარჩევდა დასრულებული მხატვრული მთლიანობა. მაგალითად, სათეატრო ხელოვნების გავლენით მას დასაწყისში პომპეზური დეკორირება ახასიათებდა, რაც ხშირად კადრის გადატვირვის მიზეზად იქცეოდა. ან კიდევ, უძრავი კამერით გადაღების ტექნიკას ისეთ კურიოზამდე მიჰყავდა კინემატოგრაფისტები, რომ კინოაპარატის მოძრაობის ნაცვლად დეკორაცია გადაჰქონდათ სხვადასხვა ადგილზე. მხოლოდ დროთა განმავლობაში გამოიმუშავა კინომხატვარმა, საზოგადოდ კინომხატვრობამ, და მასთან ერთად საოპერატორო ხელოვნებამ პროფესიული, სპეციფიკური ჩვევები.

20-იანი წლების ქართული კინოს პროცესში, ისევე როგორც მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში, თავისი სიტყვა თქვეს ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან და, კერძოდ, ფერწერიდან მოსულმა ადამიანებმა, რომლებმაც თავისი პოეტური სამყაროთი არა თუ გაამდიდრეს, უფრო სწორად, არათუ შექმნეს კინომხატვართა სკოლა, არამედ, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, დააფუძნეს იგი ქართულ ტრადიციულ სახვით კულტურას და ამით თავისი წვლილი შეიტანეს ქართული კინოს

ეროვნულ თვითმყოფადობაში.

20-იანი წლები ცხადად ავლენს ამ ურთიერთობების შედეგებს. კინემატოგრაფში მოვიდნენ პროფესიონალი ფერმწერები: დიმიტრი შევარდნაძე, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი, თამარ აბაკელია, ევგენი ლანსერე, ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძე, აგრეთვე თეატრალური მხატვარი ირაკლი გამრეკელი, არქიტექტორი მიხეილ შავიშვილი და სხვები.

როგორც ცნობილია, პირველი ქართული მხატვრული ფილმის „ქრისტიანეს“ (რეჟ. ა. წუწუნავა, 1916) მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძეა. ამ მოსაზრებას საბოლოოდ ადასტურებენ ხელოვნებათმცოდნეები ირინე აბესაძე და ქეთევან ბაგრატაშვილი წიგნში „დიმიტრი შევარდნაძე“, სადაც ფაქტის დამადასტურებელ არგუმენტად მოჰყავთ დიმიტრი შევარდნაძის მიერ დისადმი მიწერილი წერილი, ფილმის გადაღების შესახებ რომ მოუთხრობს მკითხველს<sup>19</sup>. ქართული კინომხატვრობის პირველ ათწლეულში უადრესად საინტერესოდ გამოავლინეს შემოქმედებითი ხელწერა ჰუბინ-ჰუნმა, ფერენც ჰუშმა, ევგენი ლანსერემ, ვალერიან სიღამონ-ერისთავმა და სხვ.

20-იანი წლების კინომხატვრობა თვალსაჩინოდ ავლენდა დამახასიათებელ შემოქმედებით ტენდენციებს, ისეთს, როგორიცაა მხატვრული წარმოსახვის სადა და მეტყველი ფორმებისა და მასთან ერთად პირობითობის ორიგინალური გზების ძიება. მაგალითად, დიმიტრი შევარდნაძის მიერ გაფორმებულ ფილმებში „ვინ არის დამნაშავე“ (1925), „ჯანყი გურიამი“ (1928), „ელისო“ (1928) კადრის ემოციური და პლასტიკური ნახატი მხატვრის ორიგინალური ხედვის გარეშე ვერ შეიქმნებოდა. სათეატრო ხელოვნების საუკეთესო წარმომადგენელმა ირაკლი გამრეკელმა კინოში მოიტანა ტრადიციული, დამკვიდრებული დოგმების ახლებური ინტერპრეტაცია. ირაკლი გამრეკელის სცენურ პირობითობაში ჩამოქნილი აზროვნება კინოშიც ავლენს თავის კვალს. მან ვ. სიღამონ-ერისთავთან ერთად შექმნა ორიგინალური სახვითი გადაწყვეტა კოტე მიქაბერიძის ფილმისა „ჩემი ბებია“ (1929): პირდაპირ დადგმული კამერა აფიქსირებს სახელმწიფო დაწესებულებას, სადაც დიდი მრგვალი მაგიდის ირგვლივ განლაგებული კარებები დიდ სახელმწიფო აპარატზე მიგვითითებს, რომლის მონუმენტურობა

კიდევ უფრო აპატარაებს სულმდაბალ და უეცრ ჩინოვნიკს – ფილმის მთავარ მოქმედ პირს. მხატვრის ასეთი აბსტრაქტული ასახვის არჩევანი არ იქნებოდა გამართლებული, რომ არ ეხამებოდეს იგი მის დრამატურგიულ საწყისს. ფილმი „ჩემი ბებია“ ამ პერიოდისათვის ერთ-ერთი საინტერესო და აქტუალურ თემაზე შექმნილი ნაწარმოები იყო. პროტექციონიზმისა და ბიუროკრატიის წინააღმდეგ მიმართული მახვილი სატირა თავისი მხატვრული ასახვის არჩევანით, კრიტიკული საწყისის წინ წამოწევით, ლაკონურ და მეტყველ ფორმას წარმოადგენდა.

კინოში მეორე პროფესია პოვეს და კინომხატვრის სახელი დაიძვინდრეს ფერმწერებმა: შალვა მამალაძემ, სერაპიონ ვაწაძემ, მიხეილ გოცირიძემ. აღსანიშნავია, რომ ფილმში „დამკვერელი“ (1931) მიხეილ გოცირიძემ ასახვის საინტერესო ხერხს მიაგნო: ობიექტივის წინ გაჭიმული თოკითა და სივრცეში ნაჩვენები ხარაჩოებით, შექმნა რა მშენებლობის რეალური შთაბეჭდილება, მაყურებელი მოქმედების თანამონაწილედ გადააქცია. ფილმის ექსპოზიციასა და ფინალში ნაჩვენები მშენებლობა, ხარაჩოებზე ასული ხალხით „ბაბილონის გოდოლს“ რომ მოგვაგონებს, სიმბოლურად ასახიერებს მრავალეროვან ქვეყანაში „ახალი ცხოვრების“ აღმშენებლობის არსს. მხატვრის მიერ მიგნებული ეს დეტალი ფილმის საერთო, ე.წ. სააგიტაციო რიტმს უკავშირდება და განამტკიცებს მას. თუმცა, „ბაბილონის გოდოლის“ საბედისწერო დასასრული, როგორც ჩანს, ავტორებს და კრიტიკას ერთნაირად გამორჩენია.

იშვიათი ნაყოფიერებით ხასიათდება გამოჩენილი ქართველი მხატვრის ვალერიან სიდამონ-ერისთავის შემოქმედება კინოში. მან მხატვრულად გააფორმა 30-ზე მეტი ფილმი. ფუნჯის ოსტატი ბრწყინვალედ გრძნობს დეტალს. ვ. სიდამონ-ერისთავი, ცხოვრებისეული დეტალების ხატოვნად წარმომსახველი კინოში, საზრდოს თავისივე ფერწერული ტილოებიდან იღებს, სადაც ყოფითი სიუჟეტის მოხდენილი გამომხატველობა კინემატოგრაფიული დინამიკურობით გამოირჩევა.

რაც შეეხება ქართული ფერწერის ორ საუკეთესო წარმომადგენელს – ლადო გუდიაშვილსა და დავით კაკაბაძეს, რომელთა შემოქმედება ქართული თანამედროვე ფერწერის საწყისად და მონაპოვრად იქცა, ისინი ქართულ კინოშიც ახა-



ლი ხელწერის დამამკვიდრებლად მოგვევლინენ.

ლადო გუდიაშვილის საუკეთესო ეროვნულ ტრადიციებზე შექმნილი კომპოზიციები თავიანთი სტილიზებული გამოსახულებით ფანტაზიის ისეთ უსაზღვრო გაქანებასა და სილამაზეს ამჟღავნებენ, როგორიც მხოლოდ პოეტური ნიჭით მომადლებულ ადამიანებს ახასიათებთ, ამავე დროს მხატვრის დაინტერესება ეთნოგრაფიულობით და დეტალებით არ მიდის წვრილმანებამდე, მისი აზროვნება ფართო განზოგადების უნარს იჩენს.

ამგვარად, ჩვენ მიერ მოკლედ აღწერილი ქართული კინომხატვრობის სურათის საფუძველზე, შეიძლება ითქვას, რომ 20-იანი წლები საეკრანო ესთეტიკის ათვისების პერიოდია და ძალზე საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ამ დროს კინომხატვრობა ერთ-ერთი აქტიური შემოქმედებითი ძალაა ფილმის შემქმნელ კოლექტივში, რომ სწორედ კინომხატვრის შემოქმედებაში მოიქცნებოდა კინოთხრობის შთამბეჭდავი ეიზუალური ფორმა და რომ შემოქმედებითი ძიებების ამ კინემატოგრაფიულ პროცესში განსაკუთრებით მკვიდრდება მხატვრის როლი ფილმის შემქმნელ კოლექტივში.

ამგვარად, კინომხატვრებს და კინომხატვრობას ამ დროს მოპოვებული აქვთ აღიარება და ამის დასტურია ისიც, რომ, როდესაც სახკინმრეწვის იმდროინდელი დირექტორი გერმანე გოგიტიძე 1925 წელს გაემგზავრა მოსკოვსა და ბერლინში უცხოურ ფირმებთან მოსალაპარაკებლად, აგრეთვე ფილმების გაყიდვისა და კინოაპარატურის შესყიდვის თაობაზე, 8 ქართულ ფილმთან ერთად, რომლებიც, სხვათა შორის, ნაჩვენები იყო პარიზის სამრეწველო გამოფენაზეც, მას აქვე გამოუფენია ე. ლანსერეს მიერ შესრულებული ესკიზები ფილმისათვის „პაჯი მურატი“<sup>20</sup>.

ახლა კი, მოკლედ შევეხოთ დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის მნიშვნელოვან მომენტებს, რასაც უდავოდ დიდი მნიშვნელობა აქვს მისი, როგორც თეატრისა და კინომხატვრის ჩამოყალიბების პროცესში.

დავით ნესტორის ძე კაკაბაძე დაიბადა 1889 წლის 20 აგვისტოს სოფელ კუხში (ქუთაისის რაიონი)<sup>21</sup>, საშუალო განათლება მან ქუთაისის გიმნაზიაში მიიღო, რომელიც 1909 წელს

დაამთავრა. ამ წლებიდან გაიცნო ქართველმა საზოგადოებამ დავით კაკაბაძე – ახალგაზრდა მხატვარი. მისი პირველი ჟანრული ჩანახატები, კარიკატურები დაიბეჭდა ჟურნალ „საქართველოში“, რომლის რედაქტორი იყო ცნობილი რეჟისორი, დრამატურგი, მსახიობი და საზოგადო მოღვაწე ვალერიან გუნია.

საინტერესოა, რომ დავით კაკაბაძის პირველ ნამუშევრებში არის ჩანახატი, რომელიც გვამცნობს დამწყები მხატვრის დაინტერესებას სათეატრო ხელოვნებით. ესაა ლადო მესხიშვილის სახელობის თეატრის მსახიობი ვასილ ბალანჩივაძე (რომელიც ამავე დროს დავით კაკაბაძის ხატვის მასწავლებელიც იყო) ფილიპე ბარბაქაძის როლში დავით კლდიაშვილის „ირინეს ბედნიერებიდან“. სხვათა შორის, აღსანიშნავ მოვლენად მიმაჩნია ის, რომ ვასილ ბალანჩივაძის ფილიპე ბარბაქაძეს უადრესად პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა იმდროინდელი ქართული თეატრისათვის, რამდენადაც ლადო მესხიშვილის რეჟისორული ხელმძღვანელობით მსახიობმა სწორად ამოხსნა და ხორცი შეასხა დავით კლდიაშვილის ფსიქოლოგიური დრამის ერთ-ერთ მთავარ პერსონაჟს და ამით სათავე დაუდო ქართულ თეატრში ფსიქოლოგიური დრამის აქტიურულ განსახიერებას. ვასილ ბალანჩივაძის თეატრალური ნამუშევრის მეშვეობით დავით კაკაბაძე პირველად შეეხო თეატრს, შესაძლოა სწორედ ამ დროს ჩაისახა ის სიყვარული თეატრალური ხელოვნების მიმართ, რაც მოგვიანებით ასე მკაფიოდ წარმოჩნდა მისი, როგორც სცენოგრაფის შემოქმედებაში. ამგვარად, სიყრმეშივე გამომჟღავნებული ინტერესები – გატაცება ხატვითა და ფოტოგრაფიით, განაპირობებს დავით კაკაბაძის ცხოვრების გეზს, ხელოვნების სამსახურის მოთხოვნილებას. უთუოდ გასათვალისწინებელია ისიც, რომ XX საუკუნის დასაწყისის ქუთაისი – დავით კლდიაშვილის, ვლადიმერ მაიაკოვსკის, პაოლო იაშვილის, გალაკტიონ ტაბიძის და სხვათა მშობლიური ქალაქი – საქართველოს კულტურული ცხოვრების ცენტრი იყო, რომელიც დავით კაკაბაძის ხელოვნებისეული ინტერესების გაღვიძებას უთუოდ უწყობდა ხელს.

1910 წელს დავით კაკაბაძე, შევიდა სანქტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყველო ფაკულტეტის ფიზიკა-მათემატიკის განყოფილებაზე (იგი ჭიათურის მარგანეცის

საზოგადოების სტიპენდიანტია), რომელიც 1916 წელს დაამთავრა. უნივერსიტეტში დ. კაკაბაძე ინტერესდება ისტორიით, როგორც სამეცნიერო დარგით, და მონაწილეობს სამეცნიერო შეკრებებში. 1912-1913 წლებში იგი გამოდის სამეცნიერო მოხსენებებით. ერთ მათგანს დ.კაკაბაძე ავტობიოგრაფიასთან თანდართულ შრომების სიაშიც იხსენიებს (ესაა „ქართული მოჭედულობის სახეები (უძველესი დროიდან XVIII საუკუნემდე“, Отчет императорского С.Петербургского Университета за 1913 год.)<sup>22</sup>

უნივერსიტეტში სწავლის დროს მას ურთიერთობა ჰქონდა ქართული მეცნიერების უბრწყინვალეს წარმომადგენელთან – ივანე ჯავახიშვილთან, რომელიც, თავის მხრივ, მიზანმიმართულად წარმართავდა დავით კაკაბაძის ხელოვნებათმცოდნურ ინტერესებს. მისი დავალებით დავით კაკაბაძემ გააკეთა ქართული ეკლესია-მონასტრების რამდენიმე ფრესკის პირი. ივანე ჯავახიშვილი მაღალი წარმოდგენის იყო დავით კაკაბაძის სამეცნიერო შრომაზე „ჩუქურთმიანი სახეების (ორნამენტების) განვითარება ქართულ საოქრომჭედლო ხელოვნებაში ქართული ხატების მიხედვით“.<sup>23</sup>

საქმიანი ურთიერთობა და მოკრძალებული მეგობრობა აკავშირებდა დავით კაკაბაძეს ცნობილ ქართველ მეცნიერთან – ნიკო მართან. საზღვარგარეთ ხანგრძლივი მივლინებით მყოფი ნიკო მარი რჩევასა და დარიგებას არ აკლებდა ახალგაზრდა მხატვარსა და მეცნიერს. სწორედ ამ ურთიერთობით ხსნის დავით კაკაბაძის შემოქმედების ერთ-ერთი მკვლევარი, პარმენ მარგველაშვილი, მხატვრის შემოქმედებაში „ბრეტანის“ სერიის შექმნას.<sup>24</sup>

დავით კაკაბაძე პარალელურად სწავლობს მხატვარ ლ. ე. დმიტრიევ-კავკაზსკისთან სახელოსნოში. ამ არჩევანით, ზუსტი მეცნიერებისა და ხელოვნებისადმი ინტერესით, უკვე გაცხადდა მხატვრის ბუნება, ინტელექტი, რაც შემდგომ, ნათლად გამოიკვეთება მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთ-ერთ მთავარ ღირსებად. 1913 წელს 4 სურათით მონაწილეობს გამოფენაზე, რაც, როგორც თავად დ.კაკაბაძე იგონებს, დადებითად შეფასებულია პრესაში.

1917-1918 წლებში, პეტერბურგში ყოფნისას, დ.კაკაბაძე

სავალდებულო სამხედრო სამსახურშია. საქართველოში იგი მხოლოდ 1918 წელს ბრუნდება და იწყებს მუშაობას თბილისის I ვაჟთა გიმნაზიაში – ბუნებისმეტყველების, გეოგრაფიის და ხატვის პედაგოგად.

აქვე დავძენ, რომ 1914 წელს დავით კაკაბაძემ და მისმა თანაურსელმა მხატვარმა პ.ნ. ფილონოვმა შეკრიბეს ანალიტიკური იდეებით გაერთიანებული ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფი (ჯგუფს ერქვა „მხატვართა და ფერმწერთა ინტიმური სახელოსნო“) და გამოსცეს მანიფესტი სახელწოდებით: „გაკეთებული სურათები“. მანიფესტს ხელს აწერდნენ „ინტიმური სახელოსნოს“ წევრები: პ. ნ. ფილონოვი, დ. კაკაბაძე, ა. მ. კირილოვა, ე. ა. ლასონ-სპიროვა. „გაკეთებული სურათების“ კონცეფციის ერთადერთი კრიტერიუმი იყო სურათის პროფესიულობა, რაც, მანიფესტის ავტორთა აზრით, შრომით და თვითდისციპლინით მიიღწეოდა, შრომისა, „რომელშიაც ისახება ადამიანის უკვდავი სული“<sup>25</sup>. ახალგაზრდა მხატვრები წერდნენ, რომ მათ სძაგთ „ხელოვნების ექსპლუატატორები, რომელნიც სიტყვით წარსულს ბილწავენ და საქმით კი ახალს“<sup>26</sup>. დავით კაკაბაძე და მისი მეგობრები აღიარებდნენ ნახაზის ორიგინალურობას, უბრუნებდნენ მას დაკარგულ მნიშვნელობას და ისევ განადიდებდნენ შრომას<sup>27</sup>. ამგვარად, დავით კაკაბაძე - სტუდენტი, გამორჩეული ხედვის ორიგინალობით, ასევე გამორჩეულია როგორც მოაზროვნე და განსაკუთრებით იპყრობს ყურადღებას თანამედროვე აზროვნების მისი სტილი.

საქართველოში დაბრუნებული კაკაბაძე ქმნის მისი მხატვრული მრწამსისათვის მნიშვნელოვან ტილოებს: „იმერეთი – დედაჩემი“ (1918), „იმერული ნატიურმორტი“ (1918), აქტიურად მონაწილეობს ქალაქის კულტურულ ცხოვრებაში, ბეჭდავს წერილებს, მაგალითად, „ვლ. გუდიაშვილის სურათების და ნახატების გამოფენა“ (გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918, 21 ივლისი), „როგორ უნდა მოეწყოს ჩვენში ხელოვნების საქმე“ (გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918, 30 აგვისტო).

ყოველივე ამის საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ახალგაზრდობაშივე ისახება დავით კაკაბაძე, როგორც ორიგინალური „ფერმწერი“ ფერის, ნახატის და სივრცის უჩვეულო შეგრძნებით გამორჩეული, კომპოზიციის ტევადი შინაარსით

წარმომდგენი, ქართული და მსოფლიო ხელოვნების მკვლევარი, რომელსაც გამოარჩევს კვლევის მრავალმხრივი და საფუძვლიანი ინტერესები, მსოფლიო ხელოვნების წარსულის ცოდნა და მისი პრინციპულად ახლებური გამოყენება თანამედროვე პროცესებზე მსჯელობისას.

დავით კაკაბაძის, როგორც შემოქმედის აღიარებას დიდად შეუწყო ხელი 1919 წლის 4 მაისს „დიდების ტაძარში“ (ამჟამად „ცისფერი გალერეა“ თბილისში) გახსნილმა გამოფენამ, სადაც წარმოდგენილი იყო მისი ყველა მნიშვნელოვანი ნამუშევარი. 1919 წლის პრესა ფართოდ გამოეხმაურა გამოფენას და, კერძოდ, დავით კაკაბაძის შემოქმედებას. როგორც ცნობილია, ეს გამოფენა მხატვრისა და საზოგადო მოღვაწის – დიმიტრი შევარდნაძის თაოსნობით მოეწყო<sup>28</sup>. სწორედ დიმიტრი შევარდნაძე იყო ის პიროვნება, რომელმაც დიდი შრომა გაწია იმისათვის, რომ ქართველ მხატვართა საზოგადოებას შემოქმედებითი მივლინებით გაეგზავნა დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი და შალვა ქიქოძე პარიზს, რათა მათი ეროვნული შემოქმედებითი ძალები კიდევ უფრო განმტკიცებულიყო (აღნიშნული საზოგადოების შესახებ იხ. შემდეგ). ეს იყო ძალზე გონივრული აქცია, როდესაც ეროვნული კულტურის შემდგომი განვითარება მოიაზრებოდა მსოფლიო მეგკვიდრობისა და თანამედროვე აზროვნების კონტექსტში. ეს უაღრესად მაღალპროფესიული დამოკიდებულების მაწმეხელი აქცია, სამწუხაროდ, მომდევნო წლებში ხელოვნურად შეწყდა. ამან კი ერთგვარად გააღარიბა ქართული ხელოვნება და მასთან ერთად ლოკალურ ჩარჩოში მოაქცია ქართული ხელოვნების ფენომენის კვლევა-შეფასება მსოფლიო კულტურული ტრადიციების ფონზე.

დავით კაკაბაძის პარიზში ყოფნის პერიოდი ფრიალ საინტერესო ხანას დაემთხვა. ამ დროს თავისი ნოვატორული დებულებები გამოთქვეს პიკასომ, ლეჟემ, მატისმა, დერენმა<sup>29</sup>. ცხადია, დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი თვალთახედვის მიღმა არ დარჩებოდა ის ატმოსფერო, რომელშიაც სუფევდა ძიება, საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპების დამკვიდრების პათოსი და სადაც იძვრებოდა მხატვრული აზროვნების ახალი ფორმები. თავად მუდამ სიახლეებისაკენ მიმავალი შემოქმედი,

დ.კაკაბაძე მიიღტვის ამ ატმოსფეროსაკენ და ქმნის დეკორატიულ მოტივებს, კუბისტურ კომპოზიციებს, სადაც საღებავთან ერთად იყენებს ლინზას, სარკეს, მეტალს, ცდილობს ჩაწედეს ფერისა და საგნის მოცულობის საიდუმლოებას. ამით იგი ამდიდრებს როგორც საკუთარ შემოქმედებას, ისე ეროვნულ, მხატვრულ აზროვნებას. ამავე პერიოდს განეკუთვნება დავით კაკაბაძის შემოქმედების ერთი ასპექტიც – ჟანრული სურათების სერია. პარიზის ქუჩები, სენის სანაპირო მას უბიძგებს თანამედროვე პარიზის კოლორიტის აღბეჭდვისაკენ. აქ კი მისი ხედვის ობიექტს წარმოადგენს ადამიანთა ურთიერთობანი, ინდივიდის განწყობის მონაცვლეობის ფიქსირება; ნახატების სერია „პარიზი“ (1920-1921), „ბანანების გამყიდველი“ (1920-1921), „წურბელების გამყიდველი“ (1921) პარიზელთა ცხოვრების მეტყველ სურათებს გვიხატავს.

ამ პერიოდის ნამუშევართა გაცნობა, თუნდაც მათი სახელწოდებების მიხედვით, იმის დამადასტურებელია, რომ დავით კაკაბაძის ობიექტი ხდება კონკრეტულ დროსა და სივრცეში შენიშნული კერძო პირი, ე. წ. „ჩვეულებრივი ადამიანი“, მაგალითად, წურბელების ან ბანანების გამყიდველი. ეს სვლა – აღიბეჭდოს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში შენიშნული ადამიანები, გამორჩეული გმირიც და „ჩვეულებრივი ადამიანიც“ – უადრესად პოპულარული ფერწერაში – ამჟერად, დავით კაკაბაძის, ისევე როგორც იმ მხატვართა ძიებანი, რომლებიც ინტერესდებოდნენ „უბრალო ადამიანით“, შეიძლება მოიაზრობდეს ამ გზის ლოგიკური განვითარების შემადგენელ ელემენტებად.

პარიზში ყოფნის პერიოდი დავით კაკაბაძის მრავალსახოვან შემოქმედებაში იმითაცაა საინტერესო, რომ აქ ყალიბდება იგი, როგორც თეორეტიკოსი და ხელოვნებათმცოდნე. 1921 წელს ფრანგულ ენაზე გამოდის დავით კაკაბაძის წიგნი „კონსტრუქტიული სურათების შესახებ“<sup>30</sup>, ხოლო ბიულეტენში „თანამედროვე ღონისძიება“, 1925 წლის ივლისის ნომერში არის ცნობა დავით კაკაბაძის სტატიის „ხელოვნება და სივრცის“ თაობაზე. ამავე ბიულეტენში ერთ გვერდზეა დაბეჭდილი პიკასოსა და კაკაბაძის სურათები. ბიულეტენის უკვე ნომბრის ნომერში დაბეჭდილია დავით კაკაბაძის „ხელოვნება და სივ-

რცე“ – სტატიის გაგრძელება და დასასრული<sup>31</sup>.

1926 წელს პარიზში ქართულ ენაზე უკვე ცალკე წიგნად გამოვიდა დავით კაკაბაძის „ხელოვნება და სივრცე“.

დავით კაკაბაძე პარიზში თითქმის ყოველწლიურად მონაწილეობდა სურათების გამოფენებში. მისი სურათების დემონსტრაცია მოეწყო აგრეთვე ნიუ-იორკში 1926 წელს<sup>32</sup>, მხატვრის სურათები შეიძინეს პარიზისა და იელის უნივერსიტეტებმა<sup>33</sup>.

საფრანგეთში დავით კაკაბაძის წარმატებების შესახებ ლადო გუდიაშვილიც გვაწვდის ცნობებს. კერძოდ, ავტობიოგრაფიულ ნაშრომში იგი წერს, რომ პარიზში აბსტრაქტული ხელოვნების მიმდევრებმა დავით კაკაბაძე თავისი საზოგადოების წევრად მიიღეს. ეს კიდევ ერთი დადასტურებაა იმისა, თუ რაოდენი მრავალფეროვნებით და მასშტაბურობით გამოირჩეოდა ჯერ კიდევ ახალგაზრდა დავით კაკაბაძის მხატვრული აზროვნება. ამ ცნობილ დაჯგუფებაში სხვებთან ერთად იყვნენ პიკასო და მატისი. მრავლისმთქმელი ფაქტია, რომ პარიზში 60-იან წლებში გამოცემულ აბსტრაქტული ხელოვნების ენციკლოპედიაში დავით კაკაბაძე მოხსენიებულია ამ სკოლის ერთ-ერთ ფუძემდებლად<sup>34</sup>.

პარიზის პერიოდს დავით კაკაბაძის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს არა მხოლოდ მხატვრის შემოქმედებითი დამკვიდრების მხრივ, არამედ იმითაც, რომ პარიზში მან სრულიად ახალ ხელოვნებისეულ სფეროში გამოხატა თავისი მხატვრული მისწრაფებები, მრწამსი. მხედველობაში გვაქვს დავით კაკაბაძის მიერ სტერეოკინოს აპარატის გამოგონება. იგი დადასტურებულია პარიზში გამოცემული პატენტით<sup>35</sup>.

კინემატოგრაფიული ძიებების შესახებ დავით კაკაბაძის წიგნში „ხელოვნება და სივრცე“ ვკითხულობთ: „კინემატოგრაფი – თანამედროვე ცივილიზაციის ერთი დიდი მოვლენაა, მაგრამ კინოსურათი, როგორც პლასტიკური სახე, დასრულებული არაა. მას აკლია გამაცოცხლებელი პლასტიკური რელიეფი<sup>36</sup> – პლასტიკურ რელიეფზე მუშაობამ და ძიებამ დამარწმუნა, რომ რელიეფი სავალდებულოა არა მარტო მხატვრული სურათის სფეროში, არამედ ჩვეულებრივი კინემატოგრაფიული სურათისათვის“...<sup>37</sup> „ცდამ ამ რელიეფის კანონების აღმოჩენისათვის

მიმიყვანა მეტად მნიშვნელოვან შედეგებამდე და ამ შედეგების საშუალებით შესაძლებელი ხდება კინემატოგრაფიული სურათის რელიეფით გაცოცხლება“...<sup>38</sup> ასე შედგა დავით კაკაბაძის პირველი შეხვედრა კინემატოგრაფთან, შეხვედრა გამიზნული და ლოგიკური.

სტერეოსკოპია, ანუ მოცულობითი ხედვა, თავისი მომაჯადოებელი ეფექტის გამო მრავალ თაყვანისმცემელს იზიდავდა. სტერეოკინოს პროექციის „სათვალეებიანი მეთოდი“ მოუხერხებელი იყო, ამიტომ მან პრაქტიკული გამოყენება ვერ პოვა. საჭირო იყო მაქსიმალური ეფექტის მიღწევა მაყურებლის მიმართული დატვირთვით.

დავით კაკაბაძემ შეისწავლა მხედველობის ფიზიოლოგია და ოპტიკა და შექმნა სტერეოკინოს საპროექციო აპარატი, რომელიც მიზნად ისახავს მოცულობითი რელიეფის ასახვას ეკრანზე. მისი საპროექციო აპარატით სტერეოეფექტის მიღწევა შესაძლებელი გახდა სხვადასხვა წერტილიდან გამოსხივებული გამოსახულების ერთ ფირზე დაბეჭდვით. აი, ასეთი აღწერილობა აქვს სტერეოკინოს აპარატისა და პროექციის კაკაბაძისეულ მეთოდს ფრანგული პატენტის მიხედვით.

უსათვალო სტერეოკინოს პროექციის კაკაბაძისეულ გამოგონებას მხარი დაუჭირეს ფრანგმა სპეციალისტებმა ოპტიკის ინსტიტუტიდან, ხელსაწყობისათვის მას გამოუყვეს 900000 ფრანკი. დავით კაკაბაძის სტერეოეფექტი ნაჩვენები იყო ეკრანზე (ზომით 100X80). მან მიიღო პატენტი მსოფლიოს რვა ქვეყნისაგან. ესენია – საფრანგეთი, იტალია, ბელგია, დანია და ესპანეთი, გერმანია, უნგრეთი, აშშ.

ამგვარად, დავით კაკაბაძემ გარემოს მრავალპლანიანი ხედვა, მატერიალურ-ტექნიკური პროგრესის ატმოსფეროში სტერეოსკოპული გამომხატველობითაც განავრცო და ძალზე საინტერესოა, რომ იმ ბუნებრივ და ერთგვარად მასობრივი დაინტერესების პროცესში (რაც გამოიხატა სხვადასხვა ქვეყანაში ერთნაირად დაინტერესებულ ადამიანთა მოღვაწეობით, სტერეოეფექტების ანლოგიური აღმოჩენებით) მხატვარმა სრულიად კონკრეტულ შედეგებს მიაღწია. აქვე ხაზგასმით დავძენ, რომ თვით გამოგონება წარმოადგენს არა მხოლოდ გამოგონების ფაქტს, არამედ დავით კაკაბაძის მხატ-



ვრული პრინციპების ახალ გამომსახველობით ფორმაში გამოხატვის სურვილსა და შესაძლებლობას.

სტერეოაპარატის გამოგონება ცალკე ფურცელია დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ბიოგრაფიისა, რომელიც პარიზში დაიწყო და იქვე დასრულდა. ვფიქრობ, თვით კაკაბაძისათვის სტერეოპრინციპებზე მუშაობა აუცილებელი მოვლენა იყო საკუთარ ხედვით პრინციპებში დასარწმუნებლად, მაგრამ ჩემთვის ეს არ არის მთავარი. დავით კაკაბაძის მუშაობა სტერეოსკოპულ კინოში სრულდება აპარატის გამოგონებით, თუმცა ამით არ წყდება ფიქრი კინემატოგრაფზე, რომლის დიდ შესაძლებლობებში განსაკუთრებულ რწმენას იჩენდა ახალგაზრდა მხატვარი. მის ერთ-ერთ პარიზულ ნაშრომში ვკითხულობთ: „წინათ ამა თუ იმ მოვლენის წარმოდგენა – მცენარის ზრდა, ხალხთა ნახვა – შეიძლებოდა მხოლოდ დიდი ღრისა და შესწავლის შემდეგ. ახლა კი კინემატოგრაფის საშუალებით ეს პროცესი ხდება წუთში. დედამიწის შემოვლა ეკვატორის სივრცეზე, ერთი პოლუსიდან მეორემდის კინემატოგრაფის შემწეობით შეიძლება რამდენიმე საათის განმავლობაში და ისიც დაუღალავად. კინემატოგრაფი უნივერსალური საშუალებაა ცოდნის დამკვიდრების და ხალხთა დახელოვნებისა.<sup>39</sup>“ ეს სიტყვები დოკუმენტური კინოსადმი უკვე მკაფიოდ გამოვლენილი ინტერესია.

რაც შეეხება სტერეოკინოს აპარატის გამოგონების ფაქტს, იგი წინამდებარე კვლევის სივრცეში უდიდეს მნიშვნელობას იძენს: 1 – დავით კაკაბაძე მრავალმხრივი ინტერესების შემოქმედი და კომპლექსური აზროვნების უნარს ფლობს. 2 – მისი პიროვნული სამყარო მზადაა ყოველი მოვლენა, თუნდაც ჯერ კიდევ ჩანასახში მყოფი, შეაფასოს და განჭვრტოს პერსპექტივაში. 3 – შეუძლია პრაქტიკული მოქმედებით მონაწილეობა მიიღოს ყოველი სახის სიახლეში. ასეთი მრავალმხრივი მოაზროვნე, ერუდირებული და სიახლეთა მაძიებელი პიროვნება იწყებს მოღვაწეობას ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფში, რაც საფუძველს მაძლევს აღვნიშნო, რომ დავით კაკაბაძე დაჯილდოებული იყო სათეატრო და კინემატოგრაფიული ხელოვნების სპეციფიკური ნიჭით: კომპლექსური აზროვნება, მრავალწახნაგოვანი ინტერესების თავმოყრა – აი, ეს

სიახლენი მოჰქონდა მას თეატრსა და კინოში.

ამგვარად, დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში ტრადიციულის ერთგულებამ და პროგრესულობისაკენ სწრაფვამ, სტერეოკინემატოგრაფის სახით თვისობრივად ახალი სამოღვაწეო სფერო წარმოქმნა. მასში ნათლად გამოჩნდა ისეთი სააზროვნო ესთეტიკა, რომელიც ჭეშმარიტად XX საუკუნის შესაფერისი იყო. ერთი მხრივ, ეს იყო დრო, როდესაც მოღვაწეობდნენ აღზრდილების ეპოქის პრინციპებზე აღზრდილი და ამავე პრინციპებით (თუნდაც განვითარებული) მოაზროვნე ხელოვანები, ხოლო, მეორე მხრივ, ახალი ტიპის შემოქმედნი – გამყარებული თანამედროვე აზროვნებით, ტექნიციზმის, „მაშინიზმის“ ხანის სამეცნიერო მიღწევებით. დავით კაკაბაძე ამ ეპოქის ღირსეული წარმომადგენელია, იგი კლასიკურ ხელოვნებაზე აღზრდილი, მაგრამ ეშმარიტად XX საუკუნის პირმშოა – ახალი ტიპის ხელოვანი. მნიშვნელოვანია, რომ ტრადიციულის ერთგულებამ და პროგრესულობისაკენ სწრაფვამ, ანუ კლასიკურ ნორმებზე დაფუძნებულმა მისმა მხატვრულმა აზროვნებამ ფაქიზად განიცადა დროის ფაქტორი და თანადროული სახით ასახა ცხოვრებაში წინ წამოწეული ინტერესები – დინამიკა და ფორმის სიმკვეთრე.

შესაძლოა ისიც ვიფიქრო, რომ დავით კაკაბაძის კინემატოგრაფიული ინტერესების ჩასახვას ერთგვარი ბიძგი მისცა 20-იანი წლების დასაწყისში ფრანგულ კინოში დამკვიდრებულმა მიმდინარეობამ – „ავანგარდმა“, კინოგამომხატველობის ახალი საშუალებების ძიებით რომ მიიქცია ყურადღება. აბელ ჰანსი, მარსელ ლ'ერბიე, ჟან ეფშტეინი, ჟერმენა დიულჟი, ჟან რენუარი ე. წ. „პირველ ავანგარდს“ რომ წარმოადგენდნენ, შემოქმედებით მიზნად ისახავდნენ სახვითი საშუალებების ძიებებს. მათ ფილმებში სახიერი იყო ლირიზმი, მეტაფორა, ალეგორია – დავით კაკაბაძისათვის ახლობელი გამომსახველი ხერხები.

„ავანგარდისტები“ უმთავრესად იყენებდნენ ტექნიკურ ხერხებს, აჩქარებულ და შენელებულ გადაღების მეთოდებს, ორმაგ ექსპოზიციას, ნათლად ავლენდნენ საგნებით გატაცებას.

მოგვიანებით „ავანგარდისტთა“ შემოქმედებითი ხელწერის განვითარება ხდება აბსტრაქციონიზმის, დადაიზმის, სიურრე-

აღიზმის ესთეტიკური პრინციპების გავლენით. „აენგარდს“, როგორც მიმართულებას, ერთგვარი, რაფინირებული იერი მიეცა. ამიტომაც მას მიიჩნევდნენ ელიტარულ მიმდინარეობად, რომელშიც მოძალეა პოვა პლასტიკისა და რიტმის თავბრუდამხვევი ფანტაზიით წარმოჩენის ცდებმა. ამ მოსაზრების ნათელსაყოფად საკმარისია გავიხსენო „მექანიკური ბალეტი“ (1924 – რეჟ. ფერნან ლეჟე) და „ანტრაქტი“ (1924 – რეჟ. რენე კლერი).

როგორც ვხედავთ, 1920-1927 წლებში პარიზში მყოფი დავით კაკაბაძის ინტერესების სფერო გამდიდრებულია თანამედროვე მხატვრული აზროვნების მრავალწახნაგოვანი სინამდვილით. იგი ამ სინამდვილეს შეიმეცნებს, შეისწავლის და მის შემდგომ განვითარებაშიც აქტიურად მონაწილეობს. განსაკუთრებით მინდა გამოვყო მისი „მეურვეობა“ სრულიად ახალგაზრდა დარგზე – კინემატოგრაფზე. სწორედ ამის გამო შეუძლებელია დავით კაკაბაძე გულგრილი ყოფილიყო კინოგამომხატველობის ისეთი პრინციპებისადმი, როგორიც „აენგარდს“ ჰქონდა. მისი ერთ-ერთი გამონათქვამიც (შესაძლოა არაპირდაპირი მითითებით) ამის დასტურია: „განსაკუთრებული ყურადღება არის მიქცეული პარიზის ხელოვანთა მიერ ინდუსტრიალური პლასტიკური ფორმებისადმი (ფოტო და კინემატოგრაფი). ეს ორი პლასტიკური საშუალება ძლიერ გამოყენებულია ახალი პლასტიკური ფორმის შექმნისათვის, ახალი საგნების გადმოცემისათვის<sup>40</sup>. ახალი საგნების გადმოცემა 20-იანი წლების ფრანგულ კინოში სწორედ „აენგარდის“ წარმომადგენელთა ნამოღვაწარში ჩანს. ეჭვგარეშეა, რომ დავით კაკაბაძე მოქმედებს და იღვწის კინემატოგრაფის დარგში სწორედ „აენგარდისტა“ პრინციპების გათვალისწინებით. ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ის ფაქტიც, რომ მხატვრის დაინტერესება კინემატოგრაფით, გამოწვეული მისივე შემოქმედებითი მრწამსის განსაკუთრებული სიახლოვით კინოსპეციფიკასთან, გააქტიურებულია იმითაც, რომ ამ დროს იმავე საფრანგეთში არაერთი ცნობილი მხატვარი თუ პროზაიკოსი ან პოეტი იღვწის კინემატოგრაფის სარბიელზე, მაგალითად, „აენგარდის“ წარმომადგენლებს შორის არიან მხატვრები: ფერნან ლეჟე<sup>41</sup>, რომელიც რეჟისორის ამპლუაში

მუშაობს; დამწყები მხატვარი სალვადორ დალი, რომელიც ლუის ბუნუელთან ერთად ქმნის ფილმებს „ანდალუზური ნაგაზი“ (1928) და „ოქროს საუკუნე“ (1930); კინემატოგრაფს დიდ ღვაწლს სდებდნენ თეატრის რეჟისორი, მსახიობი და კრიტიკოსი ანდრე ანტუანი<sup>42</sup> და სხვანი. მართალია, ამ დროს დ.კაკაბაძე უკვე აღარ არის პარიზში, მაგრამ, იცნობს რა „ავანგარდის“ პრინციპებს, ხსენებული ხელოვანები მკაფიო მაგალითს აძლევენ მას საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპების კინემატოგრაფში განვითარების თვალსაზრისით.

თავისი დროის პროგრესულად მოაზროვნე ხელოვანთაგან დავით კაკაბაძე გამოირჩეოდა იმით, რომ იგი ზუსტად განსაზღვრავდა არა მხოლოდ კინემატოგრაფის ადგილსა და მნიშვნელობას ხელოვნების სხვადასხვა დარგს შორის და თანამედროვე ცხოვრებაში, არამედ მის პერსპექტიულ განვითარებასაც. ამიტომაც იყო, რომ მხატვრის დაინტერესება კინემატოგრაფით პირველ ეტაპზე შემეცნებითი ფუნქციის აღიარებით გამოიხატა, მოგვიანებით კი – მხატვრულად სრულყოფილ გამომხატველ ფორმებში წარმოღვა.

ამგვარად, პარიზის პერიოდი, რომელიც სტერეოკინოაპარატის და სტერეოპროექციის გამოგონებასთან ერთად აისახა თეორიულ ნაშრომებში „ხელოვნება და სივრცე“, „დავით კაკაბაძე, 1920-1923 წლები“, ბრეტანის სერიაში, ლეკორატიულ მოტივებში და პარიზის ჟანრულ ჩანახატებში – დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში უდიდეს როლს თამაშობს, კერძოდ, მისი, როგორც უნივერსალური ხელოვნის ჩამოყალიბების პროცესში. ცხადია, 1927 წელს საქართველოში დაბრუნებული დავით კაკაბაძე უთუოდ შეეცდებოდა თავისი სიტყვის თქმას, როგორც ძირითადი დაინტერესების სფეროში – ფერწერაში, ისე თეატრსა და კინემატოგრაფში.

20-იანი წლების საქართველოში ახალი იდეოლოგიური ატმოსფერო სუფევდა. გამარჯვებულ ბოლშევიკურ ძალას ქვეყნის აღმშენებლობის მასობრივ პროცესში ხელოვნების დიდი როლი წარმოეჩინა და ახალი მიზნების ასრულებისათვის ბრძოლაში მათგანიზებელ ძალად დაესახა. დამკვიდრებისათვის იბრძოდა ე.წ. „მემარცხენე ხელოვნება“ თამამი დეკლარაციებით: „გემოვნების დიქტატურისათვის“, „მემარცხენე ხელოვნ-

ნების დამკვიდრებისათვის“. დრო მოითხოვდა ახალ ხელოვნებას, მაგრამ როგორი უნდა ყოფილიყო ის? ხელოვნების ყველა სფეროში მიმდინარეობდა კამათი სიტყვით და საქმით.

საქართველოში „პროლეტარული მწერლობა“, „ქართული მწერლობა“, „მემარცხენეობა“ 20 - იანი წლების საეურნალო გამოცემები, ლიტერატურასა და პოეზიაში ძველის უარყოფისა და ახლის დამკვიდრების ჟინით მობილიზებული მებრძოლ შემართებას იჩენდნენ თავისი მსოფლმხედველობითი პრინციპების დამკვიდრების ცდებში. ეს იყო დებატების, შემოქმედებითი მანიფესტების, კატეგორიული და ურთიერთსაწინააღმდეგო მოსაზრებათა დამკვიდრების მძლავრი პათოსით გამორჩეული დრო, მეტად რთული, ზოგჯერ ტრაგიკულიც, მაგრამ უაღრესად საინტერესო დრო, რომელმაც ბევრი ნიჭიერი ხელოვანი დაბადა, წარმოქმნა აქამდე არარსებული თვალსაზრისი, წარმოაჩინა მხატვრული აზროვნების ახალი ფორმები, ჯერ კიდევ ხელშეუხებელი თემები.

დავით კაკაბაძემ იგრძნო ახალი დროის სულისკვეთება, გაითავისა მისი ძირითადი ტენდენციები და ეპოქის ფენომენი გამოხატა თავისი მრავლმხრივი საქმიანობით. თუმცა მოქალაქეობრივი პოზიციის ჩამოყალიბებისა და განმტკიცების აქტიურ პერიოდში იგი არ იმყოფებოდა სამშობლოში, რის გამოც შემოქმედებითი და პიროვნული ძალების მობილიზებით იგი ვერ, უფრო მეტად კი – არ ჩაება, ასე ვთქვათ, გასაბჭოებული საქართველოს ცხოვრებისეულ პროცესში. მიუხედავად ამისა, იგი შესანიშნავად გრძნობდა ეპოქის ზოგად სულისკვეთებას, რომლის ახალი შემოქმედებითი ორიენტაცია მისთვის ორგანული იყო. ეს კარგად ჩანს მის ერთ-ერთ ნაშრომში, სადაც წერს: „თუ რომელიმე ხელოვნების გამომხატველი მატერიალური საშუალება ვერ უთანხმდება თანამედროვე ადამიანის ექსპრესიას (ამგვარ ექსპრესიად, ბუნებრივია, უნდა მივიჩნიოთ საბჭოთა საქართველოში არსებული იდეოლოგიურ-შემოქმედებითი არაეროვნული დეფორმაციებიც – ე. ო.), მაშინ შესაძლებელია, რომ ამ ხელოვნების დარგი გამოუსადეგარი გახდეს“<sup>43</sup>

ამავე ნაშრომში ჩანს, რომ წარსულისა და სინამდვილის მხატვრული ფორმების შედარებისას – ახლო წარსულისათ-

ვის დამახასიათებელი სტატიკურობითა და თანამედროვეობის უპირველესი თვისებით – მოძრაობის აღიარებით – იგი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშებად, ანუ თანამედროვე ცხოვრების ტემპის, რიტმის, საზრისის გამომხატველ საშუალებებად აღიარებს თეატრსა და კინემატოგრაფს. ხელოვნების ეს დარგები დავით კაკაბაძეს გააზრებული აქვს არა მხოლოდ როგორც მოქალაქეობრივი და ეროვნული ინტერესების წარმოჩენის მხატვრული სფერო, არამედ სპეციფიკური გამომხატველი საშუალებების მქონე სამოღვაწეო ასპარეზები. ასეთი დამოკიდებულება კი წმინდა პოეტიკის საკითხებს უკავშირდება, მაგალითად, სათეატრო სპეციფიკის განსაზღვრისას იგი აღნიშნავს: „ყველა ხელოვნებათა შორის თეატრიც შეიძლება გახდეს დინამიკური განცდის გადმომცემი საშუალება. სინათლე, შუქი, ფერი, გაბრწყინვალეადი ზედაპირი წარმოადგენენ მის გამომხატველ ელემენტებს“<sup>44</sup>.

კინემატოგრაფის თაობაზე კი წერს: „ჩვენ გვაქვს სივრცის ახალ განცდაზე დამყარებული ერთი ხელოვნება – ეს არის კინემატოგრაფი. ურყევი ფაქტი, რომ კინემატოგრაფი დღევანდელი ცხოვრების ერთი საუკეთესო საშუალებაა, დამყარებულია სხვა მის თვისებათა შორის იმაზე, რომ ის სარგებლობს საუკეთესო საშუალებათა ამ ახალი განცდის გადმოსაცემად სინათლითა და შუქით“<sup>45</sup>.

როგორც ვხედავთ, დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში ერთ მთლიანობაშია გააზრებული დრო და მისი გამომხატველი მხატვრული ფორმები, კერძოდ, თეატრი და კინემატოგრაფი.

ახლა მინდა წარმოვადგინო, რა ვითარება სუფევდა 20-იანი წლების საქართველოში. 20-იანი წლების საზოგადოებრივ-პოლიტიკური გარდაქმნების შესახებ ზემოთ მოკლედ მივანიშნე, მაგრამ განსაკუთრებულ საჭიროებად მიმაჩნია ამ პერიოდთან დაბრუნება, მით უფრო მის კულტურულ ცხოვრებაში, რომელიც დავით კაკაბაძის შემოქმედების ასპარეზად უნდა იქცეს.

20-იანი წლები საქართველოს პოლიტიკურ - ეკონომიკური ცხოვრებისათვის ძირეული გარდაქმნების ხანაა. თვისობრივად იცვლება საქართველოს სოციალურ - პოლიტიკური სახე. 1921 წელს, მე-11 არმიის „ისტორიული“ შემოჭრის შემდეგ საქართველო ანექსირებულ იქნა მეორედ და ისევ რუსეთის

მიერ. როგორც ცნობილია, საქართველო 1801 წლიდან რუსეთის გუბერნიად გამოცხადდა, ახლა კი აღმოჩნდა საბჭოთა რუსეთის მიერ შექმნილი ახალი საზოგადოებრივი სისტემის შემადგენელ ნაწილად და, რა თქმა უნდა, ამან შეცვალა მისი პოლიტიკური ორიენტაცია. უპირველესად შეიცვალა საწარმოო ძალთა ურთიერთობა, შეიცვალა ეროვნული სახალხო მეურნეობის ტრადიციული ფორმები. სწორედ ამ პერიოდში შეინიშნება საქართველოს, როგორც აგრარული ქვეყნიდან ინდუსტრიულ ქვეყნად გარდაქმნის მცდელობაც (სხვათა შორის, ქვეყნის ისტორიული ბედის ამგვარი მეტამორფოზა თვით დავით კაკაბაძის ფერწერაშიც სახიერად ჩანს, როდესაც მისთვის მეტად ძვირფასი პეიზაჟის ჟანრში კუთხის ბუნებრივი გარემო ინდუსტრიულმა თემატიკამ შეცვალა, ბუნებრივია, პოლიტიკური ზეწოლის მიზეზით, მაგრამ მაინც). ამავე დროს საფუძველი ჩაეყარა მსხვილ მანქანურ წარმოებას, მსუბუქ მრეწველობას. დაისახა სახალხო მეურნეობის პირველი ხუთწლიანი გეგმა (1928-1932). რევოლუცია ხალხს პირდებოდა ძირეულ ცვლილებებს პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური, ეროვნული საკითხის გადაწყვეტაში. ამან, მართალია, ნდობით განაწყო არა მარტო წარსულში ექსპლუატირებული კლასი, არამედ ინტელიგენციის ნაწილიც. თუმცა, საზოგადოების უმეტესობას მაინც ოცნებად რჩებოდა ეროვნული სუვერენიტეტის შენარჩუნება. სამწუხაროდ, ამ ახალ პოლიტიკურ ვითარებაში თავს მოხვეული ახალი წყობა ერის „ტვინის ამპუტაციის“ გზას დაადგა. ინტელიგენციის დიდმა ნაწილმა იმთავითვე სასტიკი წინააღმდეგობა გაუწია ამას. ამ ჭიდილმა ბევრი გამოჩენილი მამულიშვილი შეიწირა, მაგრამ ბოლშევიზმმა მაინც ვერ შეძლო ერში თვითმყოფადობის გრძნობის ჩახშობა. ამ დროს დაიდგა სწორედ ზაქარია ფალიაშვილის ოპერები „დაისი“ და „ლატავრა“. ამ დროს იქმნებოდა სადირიჟირო პულტთან ევგენი მიქელაძის შემოქმედება. თავის საუკეთესო ლექსებს წერდნენ ტიციან ტაბიძე, პაოლო იაშვილი, სიმონ ჩიქოვანი. ხოლო გალაკტიონ ტაბიძეს უკვე შექმნილი აქვს „არტისტული ყვავილების“ სერია, დაწერლია „მე და ღამე“, „მესაფლავე“, „ლურჯა ცხენები“, „მთაწმინდის მთვარე“ და სხვ. იქმნება ქართული პროზის საუკეთესო წარმომადგენლების – მიხეილ

ჯავახიშვილისა და კონსტანტინე გამსახურდიას შემოქმედება, ხოლო თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი და მისი თანამებრძოლი სანდრო ახმეტელი სცენური სიმართლის ახალ ფორმებს ქმნიან.

მეცნიერების, ხელოვნებისა და საზოგადოებრივი ცხოვრების კეთილდღეობისათვის იღვწიან დიმიტრი შევარდნაძე, ივანე ჯავახიშვილი, გიორგი ჩუბინაშვილი, დიმიტრი უზნაძე, გრიგოლ რობაქიძე, ვახტანგ კოტეტიშვილი, გერონტი ქიქოძე, იაკობ ნიკოლაძე, გიორგი წერეთელი, შალვა ნუცუბიძე, აკაკი შანიძე, გიორგი ახვლედიანი და სხვები. მათი შემწეობით მოქმედებს „ქართულ ხელოვნათა საზოგადოება“<sup>46</sup>, რომელიც მრავალი კულტურული ღონისძიების მოთავე იყო. მათივე ზრუნვის წყალობით დაარსდა სამხატვრო აკადემია, თბილისის სურათების საგამოფენო გალერეა, საზოგადოება მოთავეობდა აგრეთვე საქართველოს მატერიალურ ძეგლთა დაცვას, რაც იმ დროისათვის ძალზე რთული საქმე იყო, რადგან საკულტო ნაგებობა თუ ნებისმიერი ციხესიმაგრე რელიგიური რწმენის გაღვივებისა და ისტორიული წარსულის გადმონაშთად იყო აღიარებული და მას სასტიკ ბრძოლას უცხადებდა ინტერნაციონალური რწმენით აღტკინებული ქართული ბოლშევიზმი. ასევე რთული იყო ეროვნული მატერიალური კულტურის შემსწავლელი ექსპედიციების მოწყობაც, მაგრამ ქართული კულტურის მოამაგენი ყოველ ღონეს ხმარობდნენ მის დასაცავად და უმეტეს შემთხვევაში აღწევდნენ კიდეც საწადელს.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, უცხოეთიდან დაბრუნებული დავით კაკაბაძე ცდილობს ახალი ცხოვრებით დაბადებულ თემებთან შეთავსებას. ამის ნიმუშია აკვარელი „ინდუსტრია“ (1927), მოგვიანებით კომპოზიციები თემაზე „რიონჰესი“ (1933). „რიონჰესის“ ფართოფორმატიანი ტილო მან 1947 წელსაც შექმნა, ინდუსტრიული თემა გაგრძელდა რამდენიმე ნამუშევარში, მაგრამ, ცხადია, ეს არ იყო კაკაბაძისეული ხედვისა და შინაგანი მღელვარების მაუწყებელი ტილოები. დავით კაკაბაძისთვის სასურველ თემად კვლავ დარჩა იმერეთის თემა, რომელიც ყრმობიდან მისი შთაგონების წყაროა და რომელსაც დაემატება კიკეთის, კოჯრის, სვანეთის, თბილისის პეიზაჟები. სამწუხაროდ, მხატვარი იძულებული გახდა შეეწყვიტა თავისი



ბიებები დეკორატიული ფერწერის მიმართულებით, ვინაიდან მშობლიურ ქვეყანაში „უსაგნოდ“ მონათლული მისი ხელოვნება ოფიციალური წრეებისაგან დევნას განიცდის. მართალია, მისი ხელოვნება დაგმეს ხელისუფლების წარმომადგენლებმა, მაგრამ ამავე დროს უცნაური ფენომენიც შეიქმნა: დავით კაკაბაძის ხელოვნების ერთდროული აღიარება და დაგმობა. საქმე ისაა, რომ დ.კაკაბაძის პიროვნება მუდმივად ესაჭიროებოდა ისევ ოფიციალურ წრეებს, რომელიც დ.კაკაბაძის, როგორც ხელოვანის აღიარებით ადასტურებდა პროფესიონალიზმის მხარდაჭერას. მაგრამ პროფესიონალიზმი პოლიტიკის სამსახურში – აი, რა აინტერესებდათ მათ. ამიტომაცაა, რომ დროდადრო ვხვდებით მხატვრის აღიარების ფაქტებსაც, როდესაც მას აჯილდოებენ მთავრობის ჯილდოებით (1937 წლის 13 მაისის ბრძანება №114), მაგრამ არა მისი ჭეშმარიტი დამსახურებისათვის ხელოვნების დარგში, არამედ გარკვეული საზეიმო აღლუმის გაფორმებისათვის, რომელიც დავით კაკაბაძემ მთავრობის დავალებით შეასრულა.

ამგვარად, ხელოვნურად აღძრული ბარიერები კიდევ უფრო აახლოებენ დავით კაკაბაძეს სათეატრო და კინოხელოვნებასთან. ალექსანდრე წუწუნავას, შალვა დადიანის, კოტე მარჯანიშვილის მუშაობა თეატრსა და კინოში ერთგვარ ტონს აძლევდა საერთო შემოქმედებით მოძრაობას, რომელშიც მონაწილეობდა დავით კაკაბაძეც და მისი კოლეგა მხატვრებიც, პროფესიონალ მხატვართა მოზიდვით დაინტერესებული იყვნენ თვით თეატრისა და კინოს მოღვაწეები, რომლებიც სპექტაკლისა და ფილმის სახვითი ესთეტიკის გამდიდრებაზე ფიქრობდნენ და ზოგჯერ იმდენად კატეგორიული იყვნენ თავიანთ შემოქმედებით მისწრაფებებში, რომ უკიდურესობამდე მიდიოდნენ. მაგალითად, კინოხელოვნების მოამაგეთა პათოსი ხშირად გამოიხატებოდა ისეთი არაადეკვატური განცხადებებით, როგორიცაა, მაგალითად, შალვა ალხაზიშვილის მოწოდებითი მნიშვნელობის მოსაზრება – „ჩაპლინი ამარცხებს რემბრანდტს“<sup>47</sup>. ძველის დანგრევა და უარყოფა, ხოლო მის ნაცვლად – ახლის შენება, შემოქმედებით პრინციპად არ გამოადგებოდა დავით კაკაბაძეს. არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი ესთეტიკური მრწამსი ქართული ორნამენტის მშვენიერებაზე იყო დაფუძნებული

ლი (თუმცა ორნამენტს იგი წარსული ეპოქის ნიმუშად მიიჩნევს და თანამედროვე ხელოვნებაში უფრო დინამიკურ ფორმებს ანიჭებს უპირატესობას. ცხადია, ეს არის ტრადიციის პროცესუალური განვითარების, პერსპექტივის მაუწყებელი მოსაზრება და არა წარსული მხატვრული ფორმების ზედაპირული უარყოფა). დავით კაკაბაძე წარსულის ნგრევის მომხრე არ იქნებოდა, თუნდაც მხოლოდ იმიტომ, რომ მას, როგორც ინტელექტუალურ პიროვნებას და შემოქმედს, გააზრებული ჰქონდა ჭეშმარიტება, რომ ნანგრევზე შენება შეუძლებელია და რომ სიახლის წარმოქმნისათვის ნგრევისა და შენების უკიდურეს ორ წერტილს შორის არსებობს „ოქროს კვეთა“, ანუ მიღწეულისა და მოპოვებულის შემოქმედებითი ერთიანობა, განვითარება და ამ გზით შენება. ეს არ იყო კომპრომისული სვლა. ეს იყო ყოველგვარ ნაჩქარევ დასკვნას მოცილებული, გააზრებული, საკუთარ პიროვნებისეულ და შემოქმედებით რწმენაზე დაფუძნებული პოზიცია. დავით კაკაბაძე ერთი იმ პირველთაგანი იყო, ვისაც სწამდა, რომ მხატვრების მოწინავე ჯგუფი გაამდიდრებდა ქართული თეატრისა და კინოს მხატვრულ ფენომენს.

მხატვრები, მათ შორის დავით კაკაბაძეც, თავისი შემოქმედებითი მრწამსით მოვიდნენ ქართულ თეატრსა და კინემატოგრაფში. მაგრამ ყველაზე გამორჩეულად ეს, ალბათ, დავით კაკაბაძეზე ითქმის, რადგან მოცულობის, რელიეფურობის, მასშტაბურობის სიბრტყეზე ასახვის ცდებით დავით კაკაბაძის დაზგური ფერწერის მამოძრავებელი პრინციპები მხატვარს თეატრსა და კინემატოგრაფში ასახვის მეტი სრულყოფით ესახებოდა. უფრო ზუსტად კი ეს დარგები მისთვის შემოქმედებითი აზროვნების ახალი სფერო იყო. მისი მოსვლა თეატრსა და კინემატოგრაფში შეგნებული და გააზრებული იყო ისევე, როგორც მის მიერ წარმოთქმული ყოველი სიტყვა, მისი ფუნჯის ყოველი მონასში, შემოქმედებით თუ პირად ცხოვრებაში გადადგმული ყოველი ნაბიჯი.

## დავით კაკაბაძე და ქართული თეატრი

ქართული ფერწერის ისტორიაში დავით კაკაბაძე ერთი იმ შემოქმედთაგანია, ვინც ინდივიდუალური მხატვრული სამყარო შექმნა და ამით ეროვნული ხელოვნების საერთო პროცესში ხედვის მისეული ესთეტიკა შემოიტანა. კაკაბაძე - მხატვრის სპეციფიკური ხელწერა მთელი სიცხადით იკითხება თეატრალურ მხატვრობაშიც. აქ უმაღლეს ყურადღებას მხატვრის შემოქმედებითი ძიებანი (სივრცის, რელიეფის, ხედვის წერტილის და განათების მხრივ), რომლებიც, ინაცვლებენ რა სცენაზე, ახალ მხატვრულ რეალობას ქმნიან.

დავით კაკაბაძის თეატრალური მხატვრობის შესწავლისას უთუოდ გასათვალისწინებელია ფაქტი, რომ იგი ის შემოქმედი იყო, ვინც თეატრში მოვიდა არა მხოლოდ როგორც ხელოვნების ამ დარგის მოყვარული მხატვარი, არამედ სათეატრო სპეციფიკის მცოდნე, პროგრესულად მოაზროვნე პიროვნება. ეს კარგად ჩანს თვით დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში, მის თეორიულ ნააზრევში და პუბლიკაციებში, დროდადრო რომ ისტამბებოდა პერიოდულ პრესაში. ამჯერად გავიხსენებ წერილს, რომელიც დავით კაკაბაძეს ქართული დრამატული სტუდიის შესახებ დაუწერია, მაგრამ რომელშიც იგი ფაქტობრივად საქართველოში სათეატრო საქმის მდგომარეობაზე მსჯელობს. იგი წერს: „ჩვენი თანამედროვე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ის მოვლენა, რომ ყველა ხელოვნების დარგი ძიების ხანას განიცდის: ეს დიდად სასიამოვნო მოვლენაა. ეს უკვე ნიშნავს ხელოვნების აყვავების ხანის მოახლოებას. ჩვენი თეატრალური ხელოვნებაც ფიქრობს ამ გზას დაადგეს.“<sup>48</sup>

თეატრალური ხელოვნების კაკაბაძისეული ზოგადი შეფასება კრიტიკულ ელფერს იძენს კონკრეტული მსჯელობის დროს: „...რამდენიმე ათეული წელია ერთ ადგილზე დგას (იგულისხმება ქართული თეატრი - ე. ო.), მისთვის უცნობი იყო ევროპის თეატრალური გზები. აი, სწორედ ამისთვის საჭიროა ჩვენში თეატრალური საქმის ჯეროვნად დაყენება. საჭიროა ნამდვილ თეატრალურ პრინციპებზე და მეთოდებზე დამყარებული მუშაობა და მხოლოდ მაშინ ჩვენ შეგვეძლება

ჩვენი თეატრის ახალი ფორმის შექმნა<sup>49</sup>. დღეს დავით კაკაბაძის ეს სიტყვები ერთგვარ წინასწარმეტყველებად გვესახება, წინასწარმეტყველებად გამარჯვებისა, რომელიც მოჰყვა კაკაბაძე - მარჯანიშვილის ურთიერთთანამშრომლობას. ეს მოხდა 1928 წელს, როდესაც კოტე მარჯანიშვილმა ქუთაის-ბათუმის ახალგაზსნილი თეატრის სცენაზე დადგა ასევე პირველი წარმოდგენა - „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. უნდა აღინიშნოს, რომ თავისთავად მნიშვნელოვანი მოვლენა - თეატრში მხატვრის მოსვლა და თანაც ისეთი მხატვრის, როგორიც დავით კაკაბაძე იყო, კიდევ უფრო განსაკუთრებული მნიშვნელობით წარმოგვიდგება იმის გამო, რომ კოტე მარჯანიშვილმა მას მიავნო თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მეტად საჭირობო-ტო ჟამს, მხედველობაში მაქვს „დურუჯელთა“ განხეთქილება, რის გამოც რუსთაველის თეატრი ორ დასად გაიყო - ახმეტელისა და მარჯანიშვილის დასებად - და მარჯანიშვილმა თავის ერთგულ მოწაფეებთან ერთად ახალი თეატრი დააარსა ქუთაისში. ბუნებრივია, ამ მოვლენის ფონზე ახალგაზსნილი თეატრის წარმატებითი დებიუტი სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყო და, აი, ასეთ დროს მოჰყავს თეატრში მარჯანიშვილს დავით კაკაბაძე, მხატვარი, რომლის თამამი ფერწერული შემოქმედება ბევრისათვის ჯერ კიდევ შეუცნობი იყო, მაგრამ რომლის შემოქმედებით ორიგინალურობაში დარწმუნებულია კოტე მარჯანიშვილი.

საინტერესოა, როგორია ამ დროისათვის დავით კაკაბაძის, როგორც სათეატრო ხელოვნების მსახურის მრწამსი?

ზემოხსენებული წერილიდან ისიც ნათლად ჩანს, რომ დავით კაკაბაძე სპექტაკლის შექმნის მთავარ მამოძრავებელ ღერძს რეჟისორში ხედავს:

„თეატრის მხატვრული ფორმა წარმოდგენაშია და წარმოდგენის წესიერად დაყენება რეჟისორის საქმეა. დრამა ისე უნდა იყოს დადგენილი, რომ ყველა თეატრალური საშუალებანი დრამის დედაზრს აშუქებდეს“<sup>50</sup>.

ამგვარად, სპექტაკლის სრულყოფის აუცილებელ ფაქტორად დავით კაკაბაძეს მკვეთრი თეატრალური პრინციპები მიაჩნია, რომელსაც ოსტატურად წარმოსახავს რეჟისორი - ლიდერი.

დავით კაკაბაძის ეს მოსაზრება, თავისთავად უაღრესად თანამედროვე და პროგრესული, გეაცნობს ადამიანს, რომელსაც სწორად ესმოდა თეატრალური ორგანიზმის შემოქმედებითი არსი. თეატრალურ საშუალებათა ერთიანობა რეჟისორ-ლიდერის მიერ მიმართული სპექტაკლის დედაზრის წარმოსაჩენად დავით კაკაბაძის, თეატრალური მხატვრის შემოქმედებითი მრწამსია. თეატრალური პრინციპების ამგვარი გააზრება განაპირობებს მხატვრის პრინციპულ ძიებებს თეატრალურ-დრამატულ ხელოვნებაში, ხოლო მის თანამშრომლობას კოტე მარჯანიშვილთან – ვგულისხმობ მარჯანიშვილ-კაკაბაძის ურთიერთთანამშრომლობით დადგმულ სპექტაკლებს: „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ყვარყვარე თუთაბერი“, „ბაილი“, „შუალამემ გადაიარა“ – მივიჩნევ ბუნებრივ და ამავე დროს პრინციპულ არჩევანად.

ცნობილია, რომ დავით კაკაბაძისა და კოტე მარჯანიშვილის პირველი შეხვედრა მხატვრის პირველ პერსონალურ გამოფენაზე შედგა 1928 წელს და მას აგვიწერს მიხეილ ჭიაურელი „სალიტერატურო გაზეთში“ დაბეჭდილ მოგონებაში (1933 წლის 29 აპრილი, №10), რომელსაც ხშირად იხსენიებენ მკვლევრები. საქმე ისაა, რომ საზოგადოების გაურკვევლობაში ყოფნისას, რაც აღნიშნულ გამოფენაზე დავით კაკაბაძის კუბისტურმა კომპოზიციებმა გამოიწვია, კოტე მარჯანიშვილმა უცებ გადაწყვიტა მხატვრის ადგილი საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში და წარმოდგენილი ნამუშევრების გამო მხურვალე მილოცვის შემდეგ დავით კაკაბაძე თეატრში მიიპატიჟა სამუშაოდ. საინტერესოა, რომ ეს გამოფენა მოგვიანებით ოფიციალურ წრეებში შეირაცხება ფორმალისტური ხელოვნების სააგიტაციო გამოფენად.<sup>51</sup>

კოტე მარჯანიშვილს, „დღესასწაულის რეჟისორის“ სახელიც რომ ჰქონდა სხვა ღირსებებთან ერთად, საზეიმო ემოციური მუხტი უბრალო ყოფაშიც შემოჰქონდა, მაგრამ, ბუნებრივია, დავით კაკაბაძის მოწვევა თეატრში მხოლოდ ამ ღირსების გამო არ შემდგარა. კოტე მარჯანიშვილის მიერ ქუთაისში გახსნილი თეატრი (რომელსაც ქუთაის-ბათუმის თეატრსაც უწოდებდნენ), უდიდეს კულტურის ცენტრად იქცა დასავლეთ საქართველოში. ახალ თეატრში ახალი რეპერტუარი, ახალი

სადადგმო პრინციპები მკვიდრდებოდა და თუ ამ დროს კოტე მარჯანიშვილმა თავისი არჩევანი დავით კაკაბაძეზე შეაჩერა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ მეტად საპასუხისმგებლო ჟამს განსაკუთრებით ირწმუნა მისი.

საფიქრებელია ისიც, რომ პარიზიდან ახალდაბრუნებული და ფერწერის მოდერნისტულ მიმართულებებში გამორჩეული დავით კაკაბაძე მისთვის, როგორც ექსპერიმენტატორი რეჟისორისათვის დიდ შემოქმედებით ძალას წარმოადგენდა. დავით კაკაბაძის პიროვნება, აღსავსე უახლესი მსოფლმხედველობით, განსაკუთრებით იზიდავდა კოტე მარჯანიშვილს, რადგან, გამომსახველი კომპონენტების სინთეზი და სინთეზით მიღწეული მხატვრულობა, ორივე შემოქმედის პრინციპულ საწყისს წარმოადგენდა ხელოვნებაში. ამასთანავე, არსებობდა კიდევ ერთი, ობიექტური მიზეზი: კერძოდ, ბოლო წლებში საგრძნობლად ამაღლდა სამაყურებლო ინტერესების დონე. მაგალითად, ცნობილია, რომ 1927 წლის გაზაფხულზე ვსევოლოდ მეიერჰოლდის თეატრის საგასტროლო მოგზაურობამ უთუოდ გააფართოვა ქართველი მაყურებლის თვალსაწიერი. მისმა სპექტაკლებმა („რევიზორი“, „ტყე“) სრულიად ნათლად წარმოაჩინეს რეჟისორული თეატრის უახლესი მიღწევებიც. ამ ასპექტით ასევე უდიდესი ინტერესი გამოიწვია ალ. თაიროვის კამერული და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუსიკალური თეატრის გასტროლებმაც. ანგარიშგასაწევია აგრეთვე იმ ქართველ რეჟისორთა მოღვაწეობაც, რომლებიც ფრანგული თეატრის ტრადიციებზე აღიზარდნენ და შემდგომ, XX საუკუნის დასაწყისში, ეროვნულ თეატრალურ ხელოვნებას დაუკავშირეს თავისი ბედი. რა თქმა უნდა, ყოველივე ამან განაპირობა მაყურებლის მხატვრული გემოვნების ამაღლება და ხელოვნათა წრეებში შეამზადა ნიადაგი სასცენო ხელოვნების ახალი პრინციპების დასანერგავად. ამიტომაც, შეიძლება ითქვას, რომ 1921-1926 წლებში რუსთაველის თეატრში ორი რეჟისორის ერთობლივი ძალისხმევით, სხვა თვისებებთან ერთად, ახალ ხარისხში გამოვლინდა რეჟისორული თეატრის პრინციპებიც. ხოლო ზემოთ აღნიშნული სათეატრო კოლექტივების გასტროლებმა ქართველი მაყურებლისა და სპეციალისტებისათვის ერთხელ კიდევ ნათელი გახადა, რომ ეროვნული სასცენო ხელოვნება

მოიპყრებდა და პრაქტიკულად ახორციელებდა ეპოქის ნიშნით აღბეჭდილ სათეატრო ესთეტიკას. რეჟისორული თეატრი კი, როგორც ცნობილია, სადადგმო ჯგუფის თანაშემოქმედებით ავტორობას გულისხმობს. რეჟისორული თეატრის ამ უპირველესი თვისებების წარმოჩენისათვის აუცილებელი იყო სცენოგრაფიული კულტურული ტრადიციებისა და თანამედროვე სათეატრო ესთეტიკის შესისხლბორცება. მხოლოდ ამ გზით ჩამოყალიბდებოდა ძლიერი და ერთმორწმუნე სადადგმო ჯგუფი. ჭეშმარიტებას მოკლებული არ უნდა იყოს იმის მტკიცება, რომ უწინარესად ამ ნიშნით დაინტერესდა კოტე მარჯანიშვილი, როდესაც მოიწვია თანამშრომლობისათვის დავით კაკაბაძე.

ზემოთ უკვე ვთქვი, რომ ქუთაისის თეატრის პირველი სპექტაკლი იყო ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. გერმანული ექსპრესიონიზმის ერთ-ერთი ლიდერი, ერნსტ ტოლერი (1893-1939) წარსულში მუშათა მოძრაობის აქტიური მონაწილე, ხოლო 1919 წელს უკვე ბავარიის მთავრობის წევრი, შემოქმედების მთავარ თემად ანტიფაშისტურ იდეებს სახავს. მის მიერ ადრე შექმნილი პიესა „ადამიანი მასა“ (1921), ისევე როგორც „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, რევოლუციურ მოძრაობაში ადამიანის მონაწილეობის მძაფრ სურათებს ხატავს. დაახლოებით ასეთ განმარტებას ვეცნობით სპექტაკლის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ სარეპეტიციო დღიურში, სადაც ნათლად ჩანს, რომ მარჯანიშვილმა დასის წევრებს პირველსავე რეპეტიციაზე განუმარტა ერნსტ ტოლერის პიროვნებისა და დრამატურგის დამახასიათებელი ნიშნები, ბიოგრაფიული ფაქტები, პიესის შექმნის ვითარება და პრინციპები.<sup>52</sup>

ცნობილია, რომ ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ პირველად ბერლინში, ერვინ პისკატორის თეატრში დაიდგა, რომელიც 1927-1932 წლებში არსებობდა და რომელიც ანტიფაშისტური ორიენტაციისა იყო. შემდგომში იგი მოსკოვის რევოლუციურმა თეატრმა დადგა (რეჟ. ვ. ფ. ფიოდოროვი). ქუთაისის ახალდაარსებულ თეატრში იგი პირველ წარმოდგენად დაიდგა და თავისი სახელწოდებით მარჯანიშვილელთა შემოქმედებითი სიცოცხლის გაგრძელებაზე მიანიშნებდა მაყურებელს<sup>53</sup>.

„დრამა-კინო-რადიო“ – ასეთი განმარტება უძღვის წინ სპექტაკლის ჩანაწერს, რომელიც მისი შინაარსის ერთგვარი აღწერილობაცაა<sup>54</sup>. დრამას საფუძვლად უდევს დემოკრატიულ ბავარიამი კონტრრევოლუციის გამარჯვების ამბავი. მოქმედება ხდება გერმანიაში, XX საუკუნის 20-იანი წლებია. ციხეში კომუნისტთა ჯგუფია, მათ სასიკვდილო განაჩენი აქვთ გამოტანილი; ისინი უცდიან სასჯელის სისრულეში მოყვანას. ერთი მათგანი, ვილჰელმ კილმანი (მსახ. ალ. გომელაური) ვერ უძლებს ემოციურ დაძაბულობას და შეწყალების იმედით ღალატზე მიდის. ამასობაში განაჩენი იცვლება, ტუსადები საკონცენტრაციო ბანაკში გადაჰყავთ. განსაცდელს ვერ უძლებს ერთ-ერთი მათგანი – კარლ ტომასი (მსახ. უმ. ჩხეიძე) და გიჟდება.

გავიდა რვა წელი, ყოფილ ტუსადთა ჯგუფი, ფრაუ მელერი (მსახ. ელ. ღონაური), ალბერტ კროლი (მსახ. შ. ღამბაშიძე) და ევა ბერგი (მსახ. ხ. ჭიჭინაძე) თავისუფალი არიან. ისინი დაუბრუნდნენ იატაკქვეშა მუშაობას.

კარლ ტომასიც განიკურნა. იგი გამოდის ფსიქიატრიული საავადმყოფოდან და სრულიად შემთხვევით იგებს, რომ მისი თანამებრძოლი ვილჰელმ კილმანი ბურჟუაზიული მთავრობის წევრია. იგი გადაწყვეტს კილმანის მოკვლას და, თუმცა ალბერტ კროლი მას აფრთხილებს, რომ ინდივიდუალური ტერორი აკრძალულია, ტომასი მტკიცედ ღვას თავის გადაწყვეტილებასზე...

პარალელურად მემარჯვენე პარტიებიც ოცნებობენ მონარქიის აღდგენაზე და ამზადებენ „სოციალისტი“ მინისტრის მკვლელობას. საბოლოოდ კილმანს კლავს ოფიცერთა ჯგუფის ხელმძღვანელი, მაგრამ გამოძიება მკვლელობას ტომასს აბრალებს.

იჭერენ ყველას, ვისაც კი კარლ ტომასი შეხვედრია საავადმყოფოდან გამოსვლის შემდეგ. ისევ იყრიან თავის ციხეში კარლ ტომასი, ალბერტ კროლი, ფრაუ მელერი, ევა ბერგი. სპექტაკლის გმირები კვლავ განსაცდელში იმყოფებიან. ტომასი აღელვებულია – უკიდურესი დაძაბულობის ჟამს იგი თავს იკლავს. ალბერტ კროლი კი ქედუხრელია, იგი ბრძოლისაკენ მოუწოდებს მეგობრებს: „დე, დაიხოცონ სუსტები, ჩვენ კი



აქა ვართ, მომავალ ქარიშხალთან მებრძოლნი – პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“ – აცხადებს იგი.

წარმოვადგინე რა სპექტაკლის შინაარსი, რომელმაც გვამცნო რთული ადამიანური ვნებებით დატვირთული სამყარო, მით უფრო საინტერესო გახდა საკითხი: როგორი სასცენო გადაწყვეტა მიიღო ადამიანთა ურთიერთობების და მოვლენების ამ ურთულესმა წრემ, როგორი იყო სცენოგრაფია, სპექტაკლის ხმოვან-სახვითი ფორმა. ვცადე ამ მეტად რთული საკითხის გარკვევა და ვიწყებ საგაზეთო გამოხმაურებით, რომელიც მეტად მრავალრიცხოვანი იყო სწორედ ამ სპექტაკლის მიმართ, უპირველეს ყოვლისა, მისი მაღალმხატვრულობის გამო.

პრემიერიდან სამი დღის შემდეგ გაზეთი „კომუნისტი“ ბეჭდავს რეცენზიას, რომელშიაც დადებითადაა შეფასებული მარჯანიშვილის ახალი სპექტაკლი და, კერძოდ, მისი სახვითი გადაწყვეტა, რომელიც, როგორც წერილშია ნათქვამი, სრულიად ახალ წამოწყებას წარმოადგენს ჩვენში. იგულისხმება ეკრანისა და რადიოს გამოყენება, აგრეთვე სარკის ჩართვა კულისებს მიღმა მოქმედების საჩვენებლად. რეცენზიაში განსაკუთრებითაა წარმოჩენილი სპექტაკლის დამდგმელი მხატვრისა და რეჟისორის მიერ დეკორაციის მინიმუმამდე დაყვანა, სინათლის მოხდენილი კომბინაცია, სპექტაკლის საერთო დინამიკა, რადიოუფექტით აჟღერებული ხმები, თვითმფრინავიდან აეადმყოფის გულის ფეთქვას რომ გადმოცემდა<sup>55</sup>.

ასევე ქებით აღსავსე სიტყვებით მიმართავდა დამდგმელ კოლექტივს გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“: „მთელი სპექტაკლი, თავიდან ბოლომდის თეატრის ტრიუმფია. რეჟისორი, მხატვარი, მსახიობი, ტექნიკური ნაწილი – ყველა სათანადო სიმალლეზეა.

მთელი სპექტაკლის მანძილზე ერთი დანადგარი მოქმედებს და ეს დანადგარი რამდენიმე წუთის მანძილზე, უბრალო გადაადგილების გზით გარდაიქმნება ციხიდან ექიმის კაბინეტად, მუშის ოთახად, მინისტრის მისაღებად, სასტუმროდ, პოლიციის განყოფილებად და ისევ ციხედ. რეჟისორი მაყურებელს წამში გადაადგილებს ერთი ოთახიდან მეორეში. მსახიობებს კი ადგილზე ტოვებს, იმავე სიბრტყესა და იმავე საგნებთან, ოღონდ შეცვლის მათ სივრცობრივ განლაგებას და თქვენ

გვერათ რეჟისორისა, რომ ოთახი, რომელიც სულ ახლახანს იყო ციხის საკანი, მინისტრის კაბინეტია ან სასტუმროს სასადილო. ყოველივე ამის მიღწევას განათების ეფექტები ეხმარება. პროექტორის სხივი გიხსნით განსხვავებული კომბინაციის კადრებს“.<sup>56</sup>

ჩემთვის ძალზე ძვირფასია ეს საგაზეთო რეცენზიები, ვინაიდან თანამედროვე მხილველის მიერ სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის სცენური სივრცის აღწერა, რამდენადაც ეს სიტყვას ძალუძს, საფუძველია ჩემი შემდგომი მსჯელობისათვის.

სპექტაკლს მაღალ შეფასებას აძლევენ რესპუბლიკის სხვა გაზეთებიც. ზოგ მათგანში გაისმის კრიტიკა, მიმართული პიესის ავტორის მიმართ, რომელმაც თავის გმირებს, განაჩენის სისრულეში მოყვანის ჟამს „სულიერი სიმხდალე“ განაცდევინა. დღევანდელი პოზიციიდან, შესაძლოა, ეს „ბრალდება“ არ მოგვეჩვენოს მკაცრი კრიტიკის ობიექტად, ვინაიდან ადამიანში ადამიანურის გამოყვეთა ბუნებრივი მოვლენაა და ამ მხრივ არც ერნსტ ტოლერი უნდა ყოფილიყო გამონაკლისი. მაგრამ ბრძოლისუნარიანობის ერთმნიშვნელოვანი წარმოსახვა, მთელ რიგ შემთხვევებში სულის სიუხეშესაც რომ ავლენდა, დამახასიათებელი თვისება იყო იმდროინდელი საბჭოთა ხელოვნებისათვის, რომელიც თავის გამართლებას ცხოვრების სინამდვილეში პოულობდა. ბუნებრივია, რომ თავისი ღროის მოთხოვნებიდან გამომდინარედ მოაზროვნე რეცენზენტები ხშირად ადამიანის ბუნების ღრმა ფსიქოლოგიურ შრეებს არ ითვალისწინებდნენ დასკვნების გაკეთებისას. ამით ისინი უგულებელყოფდნენ პიესის ავტორის ჩანაფიქრს – მოვლენის აღქმას ექსპრესიონისტული დრამის ტონალობაში. ამიტომ, ადამიანთა სულიერ განცდათა სამყარო ან ექსპრესიონისტული განცდის ისეთი დამახასიათებელი ნიშნები, როგორიცაა შიში, სინამდვილიდან გაქცევის მოთხოვნილება და სხვა, რეცენზენტებისათვის გაუცნობიერებელი დარჩა, მაშინ როდესაც სპექტაკლი – რიტმული წყობით, მიზანდასახული განათებით, მსახიობთა თამაშის სიმკვეთრით – ნათლად წარმოაჩენდა ექსპრესიონიზმის ესთეტიკურ კოდს. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ კოტე მარჯანიშვილი მაინც ეცადა მკვეთრ ექსპრესიონისტულ სქემა-

ში მებრძოლი პათოსის შემოტანას. ამისთვის ჩაამატა პიესის საფინალო ეპიზოდში ოპტიმისტური განწყობის მაუწყებელი სიტყვები: „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, რომელსაც ალბერტ კროლი წარმოთქვამს.<sup>57</sup>

ამგვარად, ვეცნობი რა სპექტაკლის შესახებ დაბეჭდილ პუბლიკაციებს, ეჭვგარეშეა, რომ ყოველი თეატრალური ეფექტი, მიგნებული რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის და მსახიობის მიერ, გამიზნულია მოქმედი გმირების სულის წიაღ-სვლეების წარმოსაჩენად. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ დამდგმელი კოლექტივი მთლიანად ნაწარმოების იდეის სამსახურშია.

მაშ ასე, როგორი იყო სახვითი გადაწყვეტა სპექტაკლისა, რომელიც კოტე მარჯანიშვილის ჩანაფიქრისა და დავით კაკაბაძის ფანტაზიის წყალობით ერთიან ესთეტიკურ რეალობად უნდა ქცეულიყო?

როგორც საარქივო ფოტომასალიდან ჩანს, სცენის სიერცე ეკავა საკმაოდ რთულ ნაგებობას, რომელიც ერთ მთლიანობას წარმოადგენდა, შინაგანად კი კვადრატული წყობისა იყო. იგი ჩინური კედლის მსგავსად აღმართულიყო. თოთოეულ კვადრატში მაყურებელი ხედავდა სრულიად განსხვავებული ინტერიერების ჭრილს, რომელიც მიზანმიმართული განათებით ნაირსახოვან სამყაროდ აღიქმებოდა და თითოეული მათგანი ამგვარად იპყრობდა ყურადღებას. ეს ნაგებობა არ იყო იმ დროისათვის პოპულარული მხატვრული მიმდინარეობის – კონსტრუქტივიზმისათვის დამახასიათებელი ტიპური ნაგებობა. მართალია, იგი სიუჟეტურად გამართლებული იყო და, ამასთანავე, ზუსტად მიგნებულ სახვით ფუნქციას ასრულებდა, იგი საკმაოდ დეკორირებულიც იყო – თითოეულ „კვადრატს“, ასე ვთქვათ, უჯრედის ინტერიერს, შესაბამისი მორთულობა ჰქონდა, მაშინ, როდესაც ვს. მეიერჰოლდის თეატრში გამომვლებული იყო არიერსცენის აგურის კედელი, რომელიც დაზგის კონსტრუქციის ზურგს წარმოადგენდა.

ჩვენი აზრით, მარჯანიშვილ-კაკაბაძის სპექტაკლის სახვითი გადაწყვეტის ამოსავალი წერტილი იყო კონსტრუქტივიზმისათვის დამახასიათებელი სცენოგრაფიის ინჟინრული გადაწყვეტის მხატვრულ ინტუიციასთან მისადაგება, რაც რაციონალურ კომპოზიციას მხატვრული განზოგადების ელემენტებს

ანიჭებდა და ამით რაციონალურ-ინტელექტუალურისა და შემოქმედებით-ფერწერულის ნაზავს ქმნიდა.

რით იყო მიღწეული ეს მეტად მნიშვნელოვანი და წარმატების განმსაზღვრელი მხატვრული ამოცანა? ჩვენი აზრით, მხატვრული მთლიანობის საფუძველთა საფუძველი იყო მისი სახვითი გადაწყვეტა, რომლის მთავარ მანიშნებლად იქცა მარჯანიშვილის მიერ, და, საბედნიეროდ, დავით კაკაბაძისაც, სინთეზის განსაკუთრებული გრძნობა. გამომხატველ საშუალებათა რესურსში სინთეზის პრიორიტეტი (იმ საფუძველზე, რის საშუალებასაც იძლეოდა თანამედროვე ტექნიკისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის თანადროული სახე), ხსენებული სპექტაკლის მაგალითზე, სათეატრო ხელოვნების სინთეზური ხედვის თვალსაზრისით უნდა განვიხილოთ, რომლის მოთავე ქართულ თეატრში უთუოდ კოტე მარჯანიშვილია. და კიდევ, ძალზე მნიშვნელოვანი იყო კაკაბაძე-მარჯანიშვილისათვის თანაბრად დამახასიათებელი სახვითი გადაწყვეტის ეკონომიურობა და მიზანმიმართული სიცხადე.

ეკონომიურობა სცენაზე განლაგებული ნივთებისა, რაც სცენაზე ასახული სურათის პლასტიკური ნახაზის ეკონომიური და ამავე დროს მკვეთრი ნახაზის ორიგინალობით წარმოჩნდებოდა, გამყარებული იყო განათების ასევე ეკონომიური და მიზანმიმართული გამოყენებით. აი, როგორ აგვიწერს სპექტაკლის განათებას პირველ მოქმედებაში უშანგი ჩხეიძე, რომელიც კარლ ტომასის როლს ასახიერებდა, ზოლო მოგვიანებით სპექტაკლის გამაცოცხლებელ მემატიანედ მოგვევლინა და ემოციურად, შემოქმედებითი ძიებების ნათელი კომენტარით შთამომავლობას შეუქმნა წარმოდგენა სპექტაკლის სახვით და ხმოვან მხარეზე. იგი წერს: „მზის წვრილი, ტეხილი სხივები თითქოს გაჭირვებით შემოიპარებიან საცნის გისოსებიან ფანჯრებში. ყვითელ ზოლებად ეკვრიან კედლებს და მკრთალად აშუქებენ ტუსაღთა სახეებს. კინოს შემდეგ, რითაც იწყებოდა პიესა (სპექტაკლი – ე. ო.), თქვენ წინაშე თანდათან გამოჩნდებოდა, თითქოს სიბნელიდან იბადებოდა, ეს ცივი, ოდნავ განათებული ჯურღმული ტუსაღების გაქვავებული სახეებით, სადაც მზის მკრთალი სხივები ანარეკლი იყო მხოლოდ ნამდვილი მზის, ნამდვილი ცხოვრების, რომელიც

ამ კედლებს გარეთ არსებობდა<sup>48</sup>. როგორც ჩანს, დავით კაკაბაძის შემოქმედებით არსებაში განათების განსაკუთრებული, ფაქიზი შეგრძნება უსაზღვროა (გავიხსენოთ მისი ფერწერა) და მის ერთ-ერთ ვარიანტად „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ გვევლინება. შეიძლება ითქვას, რომ სპექტაკლის განათებით (თუ წარმოვიდგენთ განათებას, როგორც სპექტაკლის სახვითი პარტიტურის ერთ კონკრეტულ შემადგენელ ნაწილს) დავით კაკაბაძემ ფერწერაში დასახულ და ამოხსნილ განათების ამოცანებს დრამატურგიული გამომსახველობის საშუალებები გაუფართოვა; „მზის წვრილი, ტეხილი სხივი“, შემოპარული პატარა საკნიდან, აღამიანის უმწეობის. მაუწყებლად მოხმობილი, მეტყველი შტრიხია დრამატული ვითარებისა. იგი ლაკონურად, სიტყვისა და ზედმეტი მოქმედების გარეშე, ზუსტ წარმოდგენას უქმნის მაყურებელს არსებულ სიტუაციასა და გმირზე.

როგორც ცნობილია, სპექტაკლის შესახებ არსებულ საარქივო მასალებს შორის კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმში დღესაც დაცულია განათების პარტიტურა, სადაც დაწვრილებითაა აღნუსხული განათების ინტესივობა, მიმართულება, სპექტრი, სხვადასხვა ობიექტზე მისი სწრაფი გადაადგილება. ჩემი აზრით, განათების ცვალებადობა მონტაჟური წყობის სურათს ქმნიდა. როგორც ვიცით, პროფესორი ნათელა ურუშაძე ამ ეპიზოდებს კინოკადრებსაც კი ადარებს. ასოციაცია სრულიად სამართლიანია, მით უფრო, რომ თვით ეპიზოდები მცირე ზომისა იყო და მათი მონაცვლეობა ფირის უწყვეტ ღინებას მოგვაგონებდა და თანაც ისეთს, სადაც კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელი „ხედების“ გამორჩევა შეიძლებოდა. კინემატოგრაფიულობასთან დაკავშირებით ისიც უნდა ითქვას, რომ სპექტაკლში წარმატებით იყო გამოყენებული კინოფირი, რაც დამახასიათებელი იყო იმჟამინდელი თეატრალური ესთეტიკისთვის, „თეატრის კინოფიკაციით“ რომ გამოიხატებოდა. ამის თვალსაჩინო მაგალითია რუსეთში მეიერჰოლდისა და ეიზენშტეინის სპექტაკლები (მხედველობაში მაქვს ეიზენშტეინის მიერ დადგმული ა. ნ. ოსტროვსკის პიესა „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“, 1923), გერმანიაში კი ერვინ პისკატორის დადგმები. მათ შემდეგ კოტე მარჯანიშვილი

წარმატებით ახორციელებს კინო და სათეატრო ელემენტების ერთ მთლიანობაში წარმოდგენას. უფრო მეტიც, რადიოს შემოტანით სპექტაკლის მთლიანობაში ხმოვანი კინოს ილუზიას ქმნის, რაც თვით კინემატოგრაფისათვის ჯერჯერობით „ახალი ხილი“ იყო. ამ თამამ ექსპერიმენტებში დავით კაკაბაძე კოტე მარჯანიშვილის აქტიური თანამოაზრეა.

მიუხედავად გამომსახველი ხერხების ეკონომიურობისა, სცენაზე სუფევდა მათი დახვეწილი სიმდიდრის შთაბეჭდილება. სახვითი საშუალებების სიმდიდრე, რომელიც არ აწუხებდა ამავე დროს მაყურებელს თავისი მომაბეზრებელი მრავალფეროვნებით, დახვეწილი ნიუანსებით მხატვრულ სახეთა მკვეთრ ნაირფეროვნებას ბადებდა. მაგალითად, დამდგმელებმა ორიგინალურად და ამასთანავე ზუსტად მიაგნეს ციხის სიმბოლოს – რკინისგისოსიან სარკმელს, რომელიც, ერთი მხრივ, უაღრესად გამომხატველი იყო, ხოლო მეორე მხრივ – განსასახიერებლად მოსახერხებელი. საქმე ისაა, რომ რკინის ჩარჩო ადვილად უკეთდებოდა და ეხსნებოდა სარკმელს, რომელიც ჩარჩოაფარებულ სატუსლოს წარმოადგენდა, ხოლო მის გარეშე – ჩვეულებრივ საცხოვრებელ ფანჯარას. მახვილგონივრული გამომგონებლობით სპექტაკლის დამდგმელები აღწევდნენ ფორმის სიცხადეს, რაც, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსობრივი და ესთეტიკური კოდის ორგანული შეთვისებით მიიღწეოდა.

მეტყველი შინაარსით მოცული ფორმა გამოარჩევდა აგრეთვე სატუსალოს ინტერიერს. აქ ვრცელ, შიშველ სივრცეში რამდენიმე ნარი იდგა, ოღონდ ისე, რომ მოქმედ გმირებს, რომლებსაც ეს ნარები ეკუთვნოდათ, სცენის სივრცეში თანაბრად ემოძრავათ. სივრცის სიშიშველე ბნელსა და ცივ ატმოსფეროს ბადებდა, რაც უკვე ერთგვარი საფუძველი იყო იმისა, რომ სატუსალოს შიგნით მიმდინარე ცხოვრება გარკვეული ტონალური ჟღერით ასახულიყო. შესაძლოა ამ გარემოებამ უკარნახა კოტე მარჯანიშვილს ამავე პირველ მოქმედებაში, მაგალითად, პაპიროსის მოლოდინში გათამაშებული სცენა, რამაც უკვე სიუჟეტურად გამოსახა სატუსალოს ცხოვრება. ვეულისხმობ ეპიზოდს, როდესაც ფრაუ მელერი, კარლ ტომასი, ალბერტ კროლი, ევა ბერგი სასიკვდილო განაჩენის მოლოდინში, ამ უსიტყვო ეპიზოდში, იყოფენ ერთადერთ პაპიროსს (ეს ეპიზო-

დი პიესაში მხოლოდ მინიშნებულია, კოტე მარჯანიშვილმა კი მას აზრობრივი და სახიერი მეტყველება მიანიჭა). საოცრად მეტყველი აღმოჩნდა მსახიობთა თამაში და განათება, რომელიც უკიდურესი სასოწარკვეთის მაცნედ და იმ საძირკვლად მოგვევლინა, რომელზედაც შესაძლო ხდებოდა ზემოაღნიშნული ეპიზოდის იდეურ-ემოციური სისტემის გამართვა.

საგაზეთო რეცენზირებამ, ზემოთ რომ მოვიხმეთ, თვალნათლივ დაგვანახა სპექტაკლის კიდევ ერთი ღირსება, კერძოდ, ეპიზოდების მონტაჟური მონაცვლეობა, რომლის შესახებაც წერდა ყველა რეცენზენტი და მოგვიანებით – ქართული სათეატრო ხელოვნების მკვლევარი. ბუნებრივია, მონტაჟი, როგორც თხრობის ელემენტის გამოყენება, რომელიც პარალელური სანახაობითი თუ. აზრობრივი შტრიხებით ამდიდრებს, ავსებს თხრობის ძირითად ხაზს, ვიწრო კინემატოგრაფიულ ხერხად არ უნდა განიხილებოდეს, მაგრამ მონტაჟის ის პრინციპი, რომელიც კოტე მარჯანიშვილმა გამოიყენა სპექტაკლში, უთუოდ გვახსენებს კინემატოგრაფიული მონტაჟის სპეციფიკურ სახეობას და შევეცდები განემარტო, თუ რატომ. როგორც ვიცი, სპექტაკლის ვიზუალური მხარე ცალკეულ კადრებად დაყოფილ სივრცეს წარმოადგენდა. ამის თაობაზე ზემოთ ვწერდი. მათი ჩართვა მიმდინარე სცენურ ვითარებაში სინათლის აქცენტირებით ხდებოდა, ხოლო როდესაც სასცენო მოქმედების ეს პრინციპი აგრძელებდა ეკრანზე ამავე მონტაჟური პრინციპით გადაღებულ კინომასალას, ბუნებრივია, სცენაზე გათამაშებული მონაცვლეობა არავის აკვირვებდა. პირიქით, იგი ეკრანისეული ესთეტიკის ერთგვარ გაგრძელებად გამოიყურებოდა და, შესაძლოა, ამ ბუნებრიობაში ბევრი ვერც ამჩნევდა კოტე მარჯანიშვილის „ჯადოსნობას“, რაც თეატრისა და კინოს სპეციფიკის საზღვრების, ერთი მხრივ, დარღვევაში და, მეორე მხრივ, ორგანულ შერწყმაში გამოიხატებოდა. უშანგი ჩხეიძე წერდა, რომ „მისი (ე. ი. სპექტაკლის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ – ე. ო.) მსვლელობის რიტმი შეგუებული იყო კინოსთან“. აზრით, ჩხეიძისეული განსაზღვრა შ ე გ უ ე ბ უ ლ ი – სხვა არაფერია, თუ არა ეკრანისა და სცენის ფიცარნაგზე გათამაშებული მოქმედების ერთმანეთთან შეთვისება, ანუ მათი ტემპო-რიტმული ერთიანობა. ეს ეფექტი

არ გამორჩენია სპექტაკლის ერთ-ერთ რეცენზენტს – ბენო გორდუზიანს. იგი წერდა, რომ ამ სპექტაკლით დაძლეულია თეატრის ტექნიკური ჩამორჩენილობა და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ აქ გამოყენებულია ეპოქის ტექნიკური კულტურის ყველა მიღწევა – ეკრანი, რადიო, ელექტროგანათების ეფექტები, არამედ იმიტომ, რომ ამ ეფექტებმა სცენურ სივრცეში საუკეთესო გამომხატველობითი მნიშვნელობა შეიძინა; „ამ გზით, – ვკითხულობთ რეცენზიაში – , (იგულისხმება ეკრანი, რადიო, ელექტროგანათების ეფექტები – ე. ო.) თეატრი გათავისუფლდა დროისა და სივრცის განსაზღვრულობისაგან და შესაძლებელი ხდება სხვადასხვას დროსა და ადგილზე მომხდარ მოვლენათა კომბინაცია შთაბეჭდილების მთლიანობისა და მოქმედების დასაცავად. დარღვეულია აგრეთვე თეატრში ლიტერატურის გაბატონების ტრადიცია და დადგმის სიმძიმე გადატანილია სანახაობით მოქმედებაზე – მოძრაობაზე. დადგმაში დაცულია ქართული მეტყველების სისწორე და სასაუბრო ბუნებრიობა, უარყოფილია ცრუკლასიკური ტონი და ყალბი დეკლამატორულობა“<sup>59</sup>.

ეს სიტყვები, ფორმულისათვის დამახასიათებელი სისრულით რომ იპყრობს ჩვენს ყურადღებას, ნათლად მიგვანიშნებს სათეატრო გარდაქმნებზეც, რაც მარჯანიშვილისა და კაკაბაძის ერთობლივი შემოქმედებითი აზროვნებით აისახა: მაგალითად, დროისა და სივრცის განსაზღვრულობისაგან თავის დაღწევა, სპექტაკლის მთლიანობის შეგრძნება, აქცენტი სანახაობით მხარეზე, მოქმედებაზე. ამგვარად, ს ა ნ ა ხ ა ო ბ რ ი ო ბ ა სპექტაკლის კონცეპტუალურ საზომად იქცა. შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ეს მოსაზრება ნაკლებად შეესაბამება დავით კაკაბაძის ინტელექტუალურ და ჰარმონიულობის რწმენით აღსავსე ხელოვნებას, მაგრამ, თუ დავუკვირდებით, ნათელი გახდება, რომ სანახაობრიობა, რომელიც მხატვარმა კონცეფციური დანიშნულებით გამოიყენა, თანამედროვე, პოზიტიური ხელოვნების მთავარი ღირსებაა, რომელსაც თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოებისათვის აუცილებელ საჭიროებად მიიჩნევს თვით დავით კაკაბაძე. საჭიროებად, რომელიც განსაზღვრავს ნაწარმოების იდეურ-ემოციურ სამყაროს. ამ სამყაროში დავით კაკაბაძე გამოკვეთს ხელოვნურ გრძნობიერებას, რომელიც, სა-



პირისპიროდ რეალურისა, ანალიტიკური, კულტურული ძალის განვითარების შედეგად მიუჩნევია, „რომელიც ვითარდება ადამიანში ბუნებაზე დაკვირვებით, შესწავლით, მისი არსების კანონთა შეგნებით; ამ შემთხვევაში ბუნება მხატვრისათვის მხოლოდ მასალაა და ის მიმართავს რეალურ ფორმებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ ფორმების ახალი შეჯგუფებით, ორგანიზაციულად შეწყობით, მხატვრულ კანონებზე დამყარებით შექმნას ახალი ფორმა“<sup>60</sup>.

ბენო გორდეზიანის ზემოთ მოხმობილ წერილში ჩანს, რომ დავით კაკაბაძის სათეატრო მხატვრობა მისი პირველი ნამუშევრიდანვე აღიარეს და მას რეფორმატორული მნიშვნელობა მიანიჭეს. ეს აღიარება უთუოდ მისი ხელწერის, თვალთახედვის მიღებითა და გაზიარებით იყო განპირობებული. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ დავით კაკაბაძის მხატვრობას ოპოზიციაც ჰყავდა და ეს მკაფიოდ ჩანს მხატვართა კავშირში გამართული დისკუტების სტენოგრაფიულ მასალათა საფუძველზე. მაგრამ ეს ცალკეული შემთხვევები ვერ ჩრდილავენ დავით კაკაბაძის ნატიფ, ჭეშმარიტად თეატრალურ ხელოვნებას, რომლის შეფასებაც, მთელ რიგ შემთხვევებში, სხვადასხვა მოსაზრების გამო, არაობიექტურად მიმდინარეობდა. ჭეშმარიტ შეფასებათა ცდებს ჩვენ იმ გამონათქვამებში ვხვდებით, სადაც აღიარებულია დეკორაციების სიმსუბუქე, რაც „მარტივი გეომეტრიული ხაზებითა და ფორმებით“ მიიღწეოდა და ამ შემთხვევაში საოცრად ესადაგებოდა სპექტაკლის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ სადადგმო სტილისა და რიტმის მთლიანობას.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ხელწერის ამოცნობისათვის მრავლისმთქმელია ბენო გორდეზიანის წერილში გამოთქმული აზრი იმის შესახებ, რომ სპექტაკლში ყოველი წერილმანი გააზრებული და დამუშავებულია, სრულ მხატვრულ მთლიანობაშია მოქცეული და ემოციურ სიმკვეთრესთან ერთად თვალსაჩინოა მისი მათემატიკური სიზუსტით შერჩევა-განაწილება. სპექტაკლის სადადგმო ხერხების ამგვარი ანალიტიკური საფუძველი ვერ ჩაიყრებოდა, თუ არა დავით კაკაბაძის პიროვნება, გამორჩეული მრავალწახნაგოვანი და საფუძვლიანი აზროვნებით. სწრაფვა სიახლისაკენ, რასაც დავით კაკაბაძე ავლენდა ფერწერასა და კინემატოგრაფში, სათეატრო ხელოვნ-

ნებაში იმითაც გამოიხატა, რომ იგი ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც თეატრის სახვით საშუალებებში ეკრანი გამოიყენა.

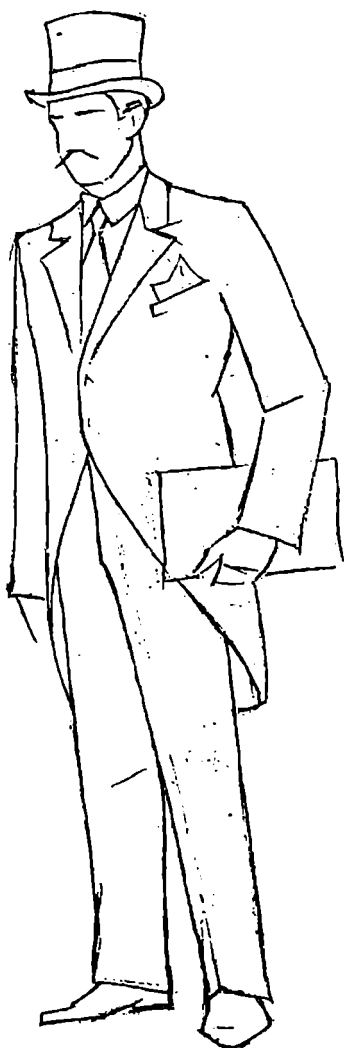
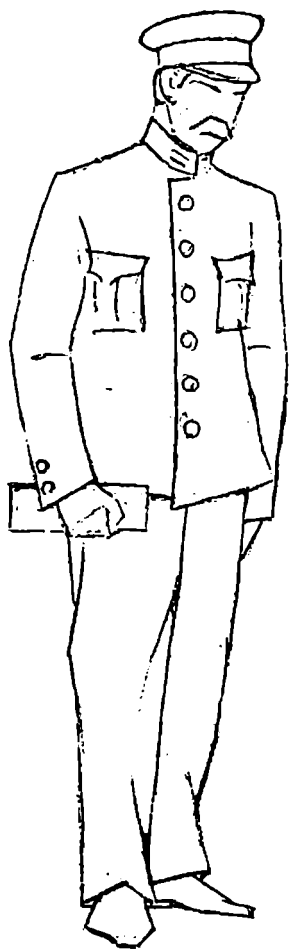
სპექტაკლში მთლიანობის, იდეურ-ესთეტიკური საზრისის შეცნობისათვის აუცილებელ საჭიროებად მიმაჩნია დავით კაკაბაძის ესკიზების განხილვა, რომლებიც მან შექმნა მსახობის გარეგნობის დასაზუსტებლად, თუმცა, ჩემი ღრმა რწმენით, ისინი ბევრად უფრო ფართო მნიშვნელობისაა, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მათ საფუძველზე შეიძლება ვიმსჯელოთ დავით კაკაბაძის აქტიორისადმი დამოკიდებულებაზე. ესაა ორი ესკიზი, დაცული კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრის მუზეუმში. სწორედ მსახიობის პიროვნებისადმი განსაკუთრებული ყურადღების გამო აკეთებს დავით კაკაბაძე ასეთ წარწერებს: „ივ. ჯორჯაძის კოსტიუმი“ ან „ც. წუწუნავას კოსტიუმი“ და არა ლოტა კილმანის ან ფრაუ კილმანის კოსტიუმი, რომელთა სახეებსაც განასახიერებდნენ ეს მსახიობები.

უნდა აღინიშნოს, რომ დავით კაკაბაძე სხეულისა და განსაკუთრებით სახის ნაკვთების პირობითად გადმოცემის დროს ფიგურას უნარჩუნებს მსახიობის ინდივიდუალობას. ივლიტა ჯორჯაძისათვის შექმნილი კოსტიუმი – მუქი ნარინჯისფერი კაბა – საუკუნის დასაწყისში პოპულარული სილუეტის ტიპური ნიმუში, პარმონიულ მთლიანობაშია მოდელთან, რომელიც ფრონტალურადაა გამოსახული. კარგად ჩანს სამოსის დამახასიათებელი ყველა ნიუანსი, მაგალითად, მოდელის აღნაგობიდან გამომდინარე, ნაჭრის დრაპირება. მსახიობის პლასტიკასთანაა შერწყმული პაპიროსის დაჭერის მანერული პოზაც, რომელიც ისევ და ისევ ათვალსაჩინოებს მხატვრის მიზანს, რაც სამოსისა და, ზოგადად, პლასტიკის პიროვნების ხასიათობრივ თვისებებთან თანახმიერებაში წარმოდგენის სურვილში მდგომარეობს; ამისთვისაა გამიზნული კეკლუცად მიმობნეული მძივიც. ერთი სიტყვით, სამოსის ყველა ატრიბუტი, სხეულის პლასტიკური დახასიათება, რომელსაც თითქოსდა უჩინრად, მაგრამ ძალზე ზუსტად იძლევა მხატვარი, გვიხატავს პიროვნებას, რომელიც დანახულია მისი ხასიათის საპირისპირო სახეობაში, ესაა ინერტული ჭირვეულობის წამიერება. ძალზე საინტერესოა თავისთავად ამგვარი დამოკიდებულება, რაც,



პერსონაჟთა ესკიზები  
სპექტაკლისათვის „პოპლა, ჩვენ  
ვცოცხლობთ“





პერსონაჟთა ესკიზები  
სპექტაკლისათვის „პოპლა, ჩვენ  
ვცოცხლობთ“

ერთი მხრივ, ფიგურის ხასიათობრივი აღქმის, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი პერსპექტიული განვითარების წარმოდგენის საშუალებას იძლევა.

ფრაუ კილმანის კოსტიუმი, მსახიობ ცეცილია წუწუნავასთვის რომ შეუქმნია მხტვარს, საღამოს შავი კაბაა, ელეგანტური ღვინისფერი მოსაცმელით, რომელსაც თეთრი ბოა ამშვენებს. აქაც სახის ნაკვთებია მინიშნებული და თმის ვარცხნილობა განსაზღვრული. მისი ფიგურა უფრო ქალურია, ვიდრე ლოტა კილმანისა, სადაც ახალგაზრდა სხეულის კუთხოვანება და ფორმათა განუსაზღვრელობა საკმაოდ მკვეთრია. ორივე ესკიზი გვახსენებს „ბრეტანის“ აკვარელებს, რომლებიც დავით კაკაბაძეს პარიზის პერიოდში აქვს შექმნილი. სველ ქაღალდზე ფერადი ლაქებით გამოყვანილი სილუეტი ბურუსისათვის დამახასიათებელ განფენილობას იძენს და იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოსდა ქაღალდზე ასახული ფიგურა მხატვრის მიერ წარმოსახვაში დანახული სახის პროექციაა ქაღალდზე. სხვათა შორის, ამ ტექნიკის შესახებ დავით კაკაბაძის შემოქმედების მკვლევარი პარმენ მარგველაშვილი წერს, რომ კაკაბაძე „ბრეტანის“ სერიის შემდეგ ამ ტექნიკას არ დაუბრუნდება<sup>61</sup>. (იგულისხმება სველ ქაღალდზე აკვარელის ტექნიკის გამოყენება – ე. ო.). ვფიქრობ, რაოდენ დამარწმუნებელიც უნდა იყოს მკვლევრის ნებისმიერი ვარაუდი, ხელოვნის შემოქმედება იმდენად ღრმაა, რომ მისი შემოქმედების ცალკეული ფაქტები ამის საწინააღმდეგოს გვამცნობენ. დავით კაკაბაძის შემოქმედება, კვლევისა და აღიარების საგნად რომ ვაქციე, იმითაც არის ღირსშესანიშნავი, რომ მხატვრის ძიებებს თითქმის არ ჰქონია დასაწყისი და დასასრული. უფრო მეტიც, ჩემთვის სწორედ ისაა მთავარი, რომ მისი მოღვაწეობა ფერწერაში, კინემატოგრაფში, სათეატრო ხელოვნებაში და სხვა სამოღვაწეო დარგებში, ინტერესებისა და შემოქმედებითი პრინციპების ურთიერთგამომდინარეობით ხასიათდება. შემოქმედებითი ტექნიკა, ისევე როგორც ხედვის ორიგინალური თვისებები, დავით კაკაბაძესთან მუდმივად მუშავდება და საინტერესოა, რომ დარგობრივი ცვლა მხატვრისათვის არა ფორმალური გადაადგილებაა ერთი გამომსახველი ფორმიდან მეორეში, არამედ კონკრეტული სააზროვნო სარბიელი, რომელიც ამასთანავე თი-

თოეულისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი სიმკვეთრით იქცევს მხატვრის ყურადღებას.

ესკიზთა შორისაა ფანქრით შესრულებული „დეკორატიული დეტალი“, ასეთ წარწერას თავად უკეთებს ესკიზს დავით კაკაბაძე.<sup>62</sup> (როცა დ.კაკაბაძე თავისი ხელით უკეთებს წარწერებს ამა თუ იმ ესკიზს, ამ ფაქტს განსაკუთრებით აღვნიშნავ, რათა ასახვის ობიექტისადმი მხატვრის კონკრეტულ მიმართებას გავუსვა ხაზი. დავით კაკაბაძის არქივში იშვიათია, რომ მითითება არ არსებობდეს. და მაინც, მხატვრის პირად არქივში შენახული პერსონაჟთა ესკიზები სპექტაკლისათვის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ ამგვარი მითითებების გარეშეა შესრულებული. სწორედ ამიტომ, ესკიზებზე ასახული სპექტაკლის გმირები პერსონაჟებად მოვიხსენიე მხოლოდ - ე.ო.) ესაა ბერძნული ქანდაკების სტილში გამოსახული ქალის ორმეტრიანი ფიგურა, რომელიც პოსტამენტზე დგას. პოსტამენტის ზომასაც თვით მხატვარი განსაზღვრავს. მშვილდ-ისარი და ისრების კონა გვაფიქრებინებს ქალღმერთის ერთგვარ, კანონმდებლობითი სიმბოლოს დანიშნულებაზე. ესკიზი შესრულებულია ფანქრით. ვფიქრობ, რომ იგი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა სპექტაკლში „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, სადაც მუდმივად წინა ხაზზეა სამართლიანობის პრობლემა. იგი თავისი მეტყველი პლასტიკური გადაწყვეტით, დამოუკიდებელ აზრობრივ ქვეტექსტს სძენს სპექტაკლის იდეურ-თემატურ მონაცემს. ანუ სპექტაკლში პრობლემის სახვითი ამეტყველების საკითხი, მხატვრისათვის შემოქმედებითად გაცნობიერებული აქტია. ამის საფუძველს მიქმნის დავით კაკაბაძის პირად არქივში შემონახული ჩანაწერებიც, სადაც მხატვარი უკვე სიტყვიერად ადასტურებს სპექტაკლის სახვითი გადაწყვეტის სულისჩამდგმელის – თეატრალური მხატვრის განსაკუთრებულ ფუნქციას. იგი წერს: „თეატრალური მხატვარი არის სპექტაკლის დამდგმელი და თუ ის ძლიერია რეჟისორზე, მაშინ ის აძლევს სპექტაკლს მთავარ ხაზს და ის ხდება ფაქტიური რეჟისორი“<sup>63</sup>. საგულისხმოა, რომ ამავე მოსაზრებას, ოდნავ სხვა კუთხით, მაგრამ მაინც იმავე არსით, იქვე გვაწვდის დავით კაკაბაძე: „რეჟისორი მუშაობს აქტიორთან, დრამატურგთან, მხატვართან, აწყობს მიზანსცენებს, მაგრამ სპექტაკლის დად-

გმაში ის იმავე როლს თამაშობს, როგორც მხატვარი (მარჯანიშვილი)“<sup>64</sup>. როგორც ვხედავთ, ჩანაწერს ასრულებს გარკვეული ქვეტექსტით მითითებული მარჯანიშვილის გვარი.

როდესაც დავით კაკაბაძე ფრჩხილებში, მაგრამ მაინც კონკრეტულად მიუთითებს მარჯანიშვილზე, გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ დავით კაკაბაძის სათეატრო პრაქტიკა და, აქედან გამომდინარე, სათეატრო შემოქმედებითი ესთეტიკაც, მარჯანიშვილთან ურთიერთობაში ყალიბდება და, ბუნებრივია, მან თავისი მსჯელობის ამოსავალ წერტილად მარჯანიშვილთან მიღებული გამოცდილება მიიჩნიოს. მაგრამ იმისათვის, რომ უფრო ნათლად გავიგოთ, თუ რას გულისხმობს კაკაბაძე, როდესაც რეჟისორის საქმიანობას უტოლებს მხატვრისას, საჭიროა მარჯანიშვილის სარეჟისორო ხელოვნების, როგორც განსაკუთრებული ფენომენის, გახსენება: „კოტე მარჯანიშვილის სტიქია არც რეალიზმშია და არც მატერიალიზმში. იგი ისწრაფვის შექმნას ისეთი სპექტაკლი, რომელშიაც ჰარმონიულ მთლიანობაშია შედუღებული თეატრალური ხელოვნების ყველა ელემენტი – მხატვრული სიტყვა, მუსიკა, ცეკვა, ფერწერა და სხვა.“<sup>65</sup>

აქედან გამომდინარე, დავით კაკაბაძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, კონკრეტულად კოტე მარჯანიშვილზე დაკვირვებით და მასთან თანამშრომლობით რომ დაიბადა, სანახაობითი სპექტაკლის მხატვრული სახის ძიების შედეგი უნდა იყოს. საინტერესოა, რას ფიქრობს თვით კოტე მარჯანიშვილი კოლექტიური შემოქმედების პროცესზე, ანსამბლურ წარმოდგენაზე, რომლის შესანიშნავ ნიმუშად წარმოადგინა მან სპექტაკლი „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. კოტე მარჯანიშვილი ამბობს: „თუ მე შევძლებ ჩავწვდე ავტორის სულს, მის პათოსს, გაეუხსნა იგი მსახიობებს და მივალწიოთ იმას, რომ კოლექტიური შემოქმედებით ეს სული მაყურებელმა გაიგოს, ჩემს ამოცანას შესრულებულად ჩავთვლი. მე ვერ უგულვებელყოფ ტექნიკის იმ წარმატებებს, რომლებსაც გაერთიანებული ძალ-ღონით თანამედროვე მოდერნისტებმა მიაღწიეს, მაგრამ პირველობას მაინც პიესის იდეას ეუნარჩუნებ და არა მოფარდვას, დეკორაციებსა და სინათლის ეფექტებს. პოეტი, რეჟისორი და მსახიობი, როდესაც ისინი ერთმანეთს ერთ იდეაში შეერწყმიან

და ამას ცოცხლად გამოსახულებას მისცემენ – აი, ის, რისკენაც ჩვენ უნდა მივისწრაფოდეთ“<sup>66</sup>. კოტე მარჯანიშვილის ეს სიტყვები ნათლად მეტყველებს მისი სათეატრო ესთეტიკის მთავარ ღირსებაზე – ანსამბლურ წარმოდგენაზე, სადაც „მოფარდვა, დეკორაცია თუ სინათლის ეფექტი“, რომელთაც, როგორც თვითონ ამბობს, ნაკლებ ყურადღებას აქცევს, სცენურ მთლიანობაშია განზავებული. ამის დასტურია სპექტაკლის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ რიტმულად განფენილი დეკორაცია, განათება, რომელსაც უშანგი ჩხეიძემ „შუქ-წერა“ უწოდა, ხოლო სიმონ ჩიქოვანმა „სინათლის სიმფონია“; ან განა შეასაძლებელია რეჟისორს, რომლისთვისაც ნაკლებად მნიშვნელოვანია დეკორაცია, კოსტიუმი ან სცენური კომპოზიციის ნებისმიერი დეტალი, შეექმნა ისეთი დახვეწილი და ამავე დროს სახვითად მთლიანი ხატი სპექტაკლისა, როგორც მარჯანიშვილმა შექმნა „ცხვრის წყაროსა“ და „ურიელ აკოსტაში“? ცხადია, კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი ალლო სპექტაკლის ანსამბლურობისკენაა მიმართული, ოღონდ იგი მიიჩნევს, და ბუნებრივადაც, რომ ჩანაფიქრის მაყურებლამდე მიტანის გზა, პიესის ავტორისაგან რომ იწყება, რეჟისორის მიერ სცენური რეალიზაციის გზით მსახიობმა უნდა გახადოს სახიერი. რაც შეეხება სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, კოტე მარჯანიშვილი მას უდავოდ მნიშვნელოვან ფაქტორად თვლის და ამისათვის საკმარისია გავიხსენოთ სპექტაკლის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ სარეპეტიციო ჩანაწერები, გენერალური რეპეტიციის მსვლელობისას კოტე მარჯანიშვილის მიერ აღნიშნული შენიშვნები, საიდანაც მკაფიოდ ჩანს, რომ რეჟისორი აქტიურად ფიქრობს სცენოგრაფიაზე. მაგალითად, მარჯანიშვილი მიუთითებს, რომ „საჭიროა სარკე სპექტაკლის ბოლომდე გამოიყენონ“<sup>67</sup>. ცხადია, სარკე მხოლოდ ინტერიერის ატრიბუტი არაა, იგი ირეკლავს გამოსახულებას და სპექტაკლის მსვლელობისას, როგორც ჩანს, დამატებით ასახვით აქცენტად უნდა გადაქცეულიყო. სარკის ფუნქციურ დანიშნულებაზე მეტყველებს მარჯანიშვილისეული რემარკა იმის შესახებ, რომ ციხის კარები (სპექტაკლის პირველ მოქმედებაში), აუცილებლად სარკეში უნდა აირეკლოსო.<sup>68</sup>

სარეპეტიციო ჩანაწერები გვიდასტურებენ, რომ საგანთა



განლაგებასთან ერთად მარჯანიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს ფერს, განურჩევლად სამოსის, ფეხსაცმლის თუ რამე ნივთისა. ასევე ფაქიზია იგი სინათლის ინტენსივობის შემოწმებისას, ე. ი. ყოველივე იმის მიმართ, რაც სპექტაკლის ხედვით ნაწილს შეადგენს. კოტე მარჯანიშვილის მუშაობის სტილი ნათელს ჰფენს დავით კაკაბაძის მიერ ზემოხსენებულ კატეგორიულ განცხადებას მხატვრის შესახებ. ჩემი ღრმა რწმენით, მხატვრის პოზიციის განმაპირობებელია მარჯანიშვილისეული მხატვრული ხედვა (ამიტომაც მიუთითებს იგი ფრჩხილებში კოტე მარჯანიშვილზე), რომელიც ამკვეთრებს რეჟისორში ფერწერული ხედვის არსებობას, მაგრამ არამც და არამც აკნინებს წმინდა რეჟისორულ უფლება-მოვალეობას. პირიქით, მხატვრულ-ფერწერული ხედვა რეჟისორისა, ასე ვთქვათ, ფუნჯი და საჭრეთელია ბუნებრივად არსებული მისი შემოქმედების არსენალში.

რაც შეეხება კონკრეტულად სპექტაკლის მხატვრის ფუნქციას, დავით კაკაბაძე ასე განმარტავს მას: „მხატვარმა უნდა გაუწიოს ანგარიში დრამატურგს, რეჟისორს და აქტიორს!“<sup>69</sup> აი, პასუხი, რომელიც ცხადად გვაგრძნობინებს, რომ მარჯანიშვილ-კაკაბაძის შემოქმედებითი ურთიერთობა საერთო შემოქმედებით შეხედულებაზე მაღლა დგას და რომ მათი ურთიერთთანამშრომლობა საერთო შემოქმედებითი მიზნების დაძლევისკენაა მიმართული, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩემთვის საინტერესოა დრამატურგის, რეჟისორისა და აქტიორის ანგარიშგასაწევ როგორ პრინციპს გულისხმობს მხატვარი. ამ კითხვაზე პასუხს თვით მხატვრის სათეატრო შემოქმედება გვაძლევს, რომელიც, მიუხედავად გარეგნულად ნათლად გამოხატული ტექნიკური ექსპერიმენტებისაყენ სწრაფვისა, ფიქრის მთავარ საგნად სცენაზე მსახიობის არსებობას მოიცავს. ასევე აფასებს დავით კაკაბაძის ნამუშევარს იმდროინდელი სათეატრო კრიტიკა, რომელიც მიიჩნევს, რომ დადგმის ტექნიკური მხარე ერთგვარი ფონია, საშუალებაა სამსახიობო ხელოვნების გამოსავლენად.<sup>70</sup> მსახიობისადმი, პიროვნებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება არ აღმოცენებულა მხატვრის შემოქმედებაში მხოლოდ კოტე მარჯანიშვილთან ურთიერთობის ან სათეატრო ესთეტიკის გაზიარების საფუძველზე. ჩემი აზრით,

დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში არსებობს მზა საფუძველი იმისა, რომ თამამად აღმოცენდეს ორიგინალური მხატვრული ხედვის სისტემა. მართალია, დავით კაკაბაძეს არ შეუქმნია მრავალრიცხოვანი პორტრეტული შემოქმედება, მას სულ რამდენიმე ავტოპორტრეტი და ძმის პორტრეტი აქვს შექმნილი, პიროვნების თემას იგი დროდადრო ამუშავებს ბუნებასთან, გარემოსთან მიმართებაში (მაგალითად, „იმერეთი – დედაჩემი“, „წურბელების გამყიდველი“ „ბანანების გამყიდველი“ და სხვ.), მაგრამ აქაც და თავის თეორიულ ნააზრევშიც, სადაც იგი თანამედროვე ცხოვრების არსის ამოცნობას ლამობს, სცენაზე მისი ფიქრის ჭეშმარიტი მეუფე ადამიანი – პიროვნებაა და სწორედ იგი ანიჭებს აზრს სიცოცხლეს (და, ალბათ, ამითაც უახლოვდება რენესანსის ეპოქის ხელოვანებს). ამ პოზიციას დავით კაკაბაძე ყოველთვის მკაფიოდ ავლენს თეატრალური და კინოქმნილებების სახვითი გადაწყვეტის დროს, აგრეთვე თეორიულ ნაშრომებში, როდესაც თავისი მრწამსის გამოსახატავად სიტყვას მიმართავს, მაგალითად: „პორტრეტი ინდივიდის სახეა და ამავე დროს თანამედროვე ცხოვრების სახე“<sup>71</sup>. ან კიდევ... „პორტრეტში საჭიროა გამოხატული იყოს არამც თუ გარეგანი, ინდივიდუალური სახე ადამიანისა, არამედ შინაგანი სახეც. ამას გარდა, პორტრეტში გამოსახული უნდა იყოს სახე საზოგადოდ ადამიანისა.“<sup>72</sup>

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, კოტე მარჯანიშვილის სპექტაკლის მხატვრული ზეამოცანა და მიზანი – კინო, რადიო, სასცენო ხერხებით ადამიანის სულიერი ექსპრესიის გამოხატვა – განსხეულდა, უფრო სწორად, გასულიერდა, გაცოცხლდა მსახიობის მეშვეობით. აქ მარჯანიშვილ-კაკაბაძის შემოქმედებითი მისწრაფებები თანმხვედრი აღმოჩნდა და, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია – გამთლიანებული სათეატრო ესთეტიკის თანაზიარი გაგებით.

მაგრამ, თუ, ერთი მხრივ, სპექტაკლს აშკარა მხარდამჭერები აღმოუჩნდნენ, მეორე მხრივ მას ისეთი ოპონენტებიც ჰყავდა, რომლებიც არა თუ ერთ კონკრეტულ სპექტაკლს განაქიქებდნენ, არამედ საერთოდ კოტე მარჯანიშვილის მუშაობის სტილს.<sup>73</sup> ერთ-ერთი მათგანი იყო კრიტიკოსი ა. დუდუჩავა, რომელიც თეატრში კინემატოგრაფიული ეფექტების გამოყე-

ნებას თვით თეატრის არსებობისათვის საშიშ მოვლენად სახავდა და ისე განაზოგადებდა ამ აზრს, რომ მკითხველს ეჭვი შეჰპარვოდა მარჯანიშვილის ძიებებში.

ამის შესახებ დ. ანთაძე იგონებს: „ა. დუდუჩავას წერილმა აღაშფოთა საზოგადოებრივი აზრი. უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ა. დუდუჩავა, როგორც სარეპერტუარო კომისიის წევრი, გასინჯვაზე (იგულისხმება სპექტაკლის ჩაბარება – ე.ო.) ერთს ამბობდა, აქ კი მეორეს“<sup>74</sup>. დ. ანთაძე აქვე დასძენს, რომ ამ უსამართლობის წინააღმდეგ სახალხოდ გაილაშქრა ამავე კომისიის წევრმა კიტა მეგრელიძემ.

ბუნებრივია, საინტერესოა სპექტაკლი, მით უფრო, თუ იგი თავისი საღადგმო პრინციპებით რამე სიახლის მატარებელი იყო, მსჯელობისა და კამათის საგანი უნდა გამხდარიყო, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ამჯერად სხვაგვარადაა საქმე.

საქართველოში არსებული ორი თეატრი, ქუთაისისა და თბილისისა, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ კოტე მარჯანიშვილი და ალექსანდრე ახმეტელი, ორ მოწინააღმდეგე ბანაკად იქცა. მე ამჯერად არ შევეცდები მარჯანიშვილისა და ახმეტელის შემოქმედებითი თუ პიროვნული კონფლიქტების წარმოჩენას, მით უფრო მასზე მსჯელობას. ამ საკითხზე საფუძვლიანი და დამაჯერებელი ნარკვევები არსებობს. ჩემთვის საინტერესოა მხოლოდ ის, რომ პარიზიდან დაბრუნებული დავით კაკაბაძე, რომელიც თავისი ფერწერული შემოქმედების გამო ისედაც, ასე ეთქვათ, „კომპრომეტირებული“ იყო ოფიციალური წრეების თვალში, აღმოჩნდა იმ თეატრში, რომელსაც ესთეტიკურ-ფორმალისტური თეატრის დამღა ჰქონდა დასმული. ამის საწინააღმდეგოდ რუსთაველის თეატრს რევოლუციურ-პროლეტარული მიმართულების თეატრად სახავდნენ. ცხადია, არც ერთ და არც მეორე შემთხვევაში ამ ტერმინების ავტორთ არ ჰქონდათ გააზრებული იმ მხატვრული ძიებების საფუძვლები და მნიშვნელობა, რის გამოც დასაფასებელი იყო როგორც ერთის, ისე მეორის ხელოვნება. სიმართლე, ვითარების ჭეშმარიტი განსჯა, შეუძლებელია ქვეყნის იდეოლოგიური და პოლიტიკური ატმოსფეროს გარეშე. ამ საკითხზე რამდენადმე წარმოდგენას გვიქმნის ისევ დ. ანთაძის მოგონება იმის თაობაზე, თუ როგორ ესტუმრა ქუთაისის დასი ამიერკავკასიის

მთავრობის ხელმძღვანელს – შალვა ელიაშვილს, რათა ეთხოვა ქუთაისის თეატრის თბილისში გადმოსვლა, რაც თავისთავად თბილისში მეორე დრამატული თეატრის გახსნას ნიშნავდა. ცხადია, ამის ყველა პირობა არსებობდა. მხედველობაში მაქვს თეატრის წარმატებები, მისი ხელმძღვანელის კოტე მარჯანიშვილის ავტორიტეტი და ისიც, რომ მსახიობები თბილისის მკვიდრნი იყვნენ. შალვა ელიაშვილმა მსახიობების თხოვნას ასე უპასუხა: „ეს ოვაციები და დემონსტრაციები, რომლებიც თქვენი წარმოდგენების შემდეგ ეწყობა – ყოველივე ჩვენი საწინააღმდეგოა. თითქოს ჩვენ ვერ ვერკვეოდეთ ვინ რა არის და ვინ რისი ღირსია: ეს თქვენდა უნებურად ხდება ყველაფერი, მაგრამ დაძნელებული მაინც თქვენა ხარო, თქვენ აღიზიანებთ საზოგადოებრივ აზრს ჩვენს წინააღმდეგ“.<sup>75</sup>

მართლაც საოცარი პირდაპირობით ნათქვამი სიტყვებია. უნდა ითქვას, რომ ამ სიტყვებს არ გააჩნია დრო და სივრცე, ისინი ყველგან და ყოველთვის შეიძლება გაისმას, მაშინ, როცა „სიმართლე ბოროტების ტყვედ ჩაეარდნილა“ – ესეც შექსპირის მარადიული სიტყვებია, ამჯერად ზემოაღნიშნულ ვითარებას რომ მიესადაგა.

ორი წლის განმავლობაში დავით კაკაბაძემ ზედიზედ 4 სპექტაკლი გააფორმა კოტე მარჯანიშვილთან: ერნსტ ტოლერის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ (1928), პოლიკარპე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ (1929), ალექსანდრე ქუთათელის „შუალამემ გადაიარა“ (1929), ღია ჩიანელის „ბაილი“ (1929). აქედან ორ სპექტაკლში („ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ და „შუალამემ გადაიარა“) კოტე მარჯანიშვილმა და დავით კაკაბაძემ რადიოსაშუალებები გამოიყენეს<sup>76</sup>. კინემატოგრაფიული ხერხებით გატაცებამ, ქუთაის-ბათუმის თეატრში პირველსავე სპექტაკლში რომ გამოჩნდა, საკმაოდ მოივიდა ფეხი თეატრის რეპერტუარში; სპექტაკლებში „როგორ“, „რელსები გუგუნებენ“ და სხვ., ეკრანი არა მარტო დამატებითი ინფორმაციის ფუნქციის მქონე გამომსახველი ეფექტი, არამედ მოქმედების მეტი სიმკვეთრით წარმოჩენის მთავარი საშუალებაც გახდა.

ამგვარად, დავით კაკაბაძემ პირველივე ნამუშევრებით დამტკიცა, რომ იგი ფორმალურად არ უყურებს მხატვრის მუშაობას თეატრში. ვიმეორებ, ამის დასტური იყო ის, რომ

მის მიერ გაფორმებული სპექტაკლები ორიგინალური სახვითი გადაწყვეტით გამოირჩეოდა (მხედველობაში მაქვს როგორც სცენოგრაფიის ორიგინალური კომპოზიციური გადაწყვეტა, ისე კინემატოგრაფიული საშუალებების გამოყენება). ეს კი საშუალებას იძლეოდა დრამატურგიული საფუძვლების მეტი დამაჯერებლობით და მრავალსახოვნებით გადმოცემისათვის.

სპექტაკლის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ შემდეგ დავით კაკაბაძე აფორმებს ქართული ყოფის ისეთ ტიპურ ნიმუშს, როგორიცაა „ყვარყვარე თუთაბერი“. სპექტაკლის ამსახველი მასალა მეტად ძუნწია, მაგრამ ის, რის მოძიებაც შევძელი, ნათლად ადასტურებს, რომ სპექტაკლის მატერიალური სამყარო ესთეტიკური ორიგინალობითაა გააზრებული, რაც მხატვრის სცენოგრაფიულ ნიჭზე მიუთითებს, გვარწმუნებს მისი, როგორც დიზაინერის ოსტატობაზეც, ვინაიდან სცენის ყოველი მტკიცე მხატვარს „დახატული“ აქვს ეროვნული ფორმების ცხოვრებისეულ რეალობაში გააზრების გზით.

„ყვარყვარე თუთაბერის“ მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი ეფუძნებოდა პირობითობას. ეროვნული გარემო დავით კაკაბაძისათვის დეტალური წარმოსახვის საგანს არ წარმოადგენს. ეს, ალბათ, იმიტომ ხდება, რომ მხატვარს კარგად ესმის სცენური პირობითობის სიმართლე და, მართლაც, ოთახის ერთი კედელი და შუაცეცხლი უკვე ქმნიდა დამახასიათებელ ეროვნულ ინტერიერს. ამასთანავე, სცენის გაშლილი სივრცე მხატვარს საშუალებას აძლევდა, რომ მაყურებელს ზუსტი ასოციაციებით აღსავსე ინფორმაცია მიეღო გარემოსა და გმირების შესახებ. ამ მიზნით მხატვარს სცენის თავსუფალ სივრცეში „შემოჰყავს“ პეიზაჟი, რომელსაც სახიერ გამომეტყველ სცენურ ფორმას უძებნის გრაფიკული მონახაზის სახით.

სრულიად განსხვავებულია დავით კაკაბაძის ხედვა სახელმწიფო მოხელის ბინის ინტერიერის დახასიათებისას. აქ იგი კონკრეტული და ნივთიერი სიზუსტის დამცველია. თუმცა, პომპეზურობის მოტივის ერთგვარი შემოტანით მხატვარი განწყობილებას აქაც გვიქმნის.

ქუთაის-ბათუმის თეატრის ამ დადგმას გამოეხმაურა პრესა. პუბლიკაციებში თვალსაჩინოდ აისახა პერსონაჟების გარეგნულად დახვეწილი სახეები და სცენური სივრცის მიზნობრივი

გამართლება: „ტიპები გარეგნულად შესანიშნავად არის დამუშავებული და გაცოცხლებულია ყოველი გარეგანი მორთულობა პიესაში აღწერილი სახიდან. მხატვარ დავით კაკაბაძის კონსტრუქცია აშენებულია მისთვის ჩვეული ეკონომიით და სცენაზე დეკორაციის მიზნობრივი გამართლების პრინციპით. დეკორაციულ ნაგებობაში ისეა სიბრტყეები დალაგებული, რომ კონსტრუქტორულობასთან ერთად ქართული შენობების ხასიათიც არის დაჭერილი“<sup>77</sup>.

სპექტაკლის პლასტიკურ იერში მიღწეულმა ეროვნულობამ, სამყაროს ასახვის მთავარ ფაქტორად რომ იქცა, განაპირობა, ერთი მხრივ, სპექტაკლის წარმატება, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოაჩინა მხატვრის შემოქმედებითი ორიენტაცია.

„ყვარყვარე თუთაბერი“ სოციალური მანკიერების, ადამიანების შეზღუდული აზროვნების, სიბეცის და ბიუროკრატიზმის ჩვენებით, თანამედროვე მაყურებლისათვის გადაიქცა ცხოვრების ამსახველ იმ სასწაულმოქმედ სარკედ, რომელიც მოქალაქეობრივი სიფხიზლისაკენ მოუწოდებდა მაყურებელს. რაც მთავარია, დამდგმელი ჯგუფი ამას აღწევდა რეალურ ყოფაში მოარული თემების საფუძველზე. სპექტაკლის მხატვრული მრწამსი და კონცეფციური მიზანმიმართულება სრულ შესატყვისობაში აღმოჩნდა დავით კაკაბაძის შემოქმედებით ორიენტაციასთან, რომელიც ხელოვანს ასე აქვს ჩამოყალიბებული ერთ ნაშრომში: „ხელოვნების შინაარსის სათანადო შეგნება ჩვენ გეიკარნახებს, რომ შეუძლებელია ხელოვნება იქცეს სინამდვილედ, თუ ის არ შეეფერება თანამედროვე ცხოვრების საჭიროებას“<sup>78</sup>. ასეთი განაცხადი კიდევ უფრო გასაგებს ხდის დავით კაკაბაძის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლთა არჩევანს: ალექსანდრე ქუთათელის „შუალამემ გადაიარა“, სანდრო შანშიაშვილის „პირველი ნაბიჯი“, ღია ჩიანელის „ნაირმალი“ – თანამედროვე ცხოვრების იმ მნიშვნელოვან რგოლებს ასახიერებენ, რომლებიც შემოქმედის პრინციპული პოზიციის გამოვლენას უწყობდა ხელს. ამას ნათლად წარმოაჩენს სპექტაკლის „შუალამემ გადაიარა“ სარეჟისორო ჩანაწერები, რომლებიც კ.მარჯანიშვილის დამხმარე რეჟისორს, ელენე ღოღობერიძეს გაუკეთებია დადგმაზე მუშაობის დროს.<sup>79</sup>

წარმოდგენა „შუალამემ გადაიარა“ გვიჩვენებდა XX საუკუ-

ნის 20-იან წლებში ქართველ მუშათა კლასის ბრძოლას საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისათვის. სპექტაკლის გმირები ორ ბანაკადაა გაყოფილი, როგორც რეჟისორის ასისტენტი ელენე ლოღობერიძე წერს: „ბოლშევიკებად და სპეკულანტებად“<sup>80</sup>. ორი საწინააღმდეგო ძალის ურთიერთშეჯახებას პიესის ავტორი, ისევე როგორც სპექტაკლის კოლექტივი, გროტესკის მამხილებელი ძალით გამოსახავდა.

რეჟისორის მიერ პერსონაჟთა ხასიათების განმარტებები თანამედროვე ცხოვრების მანკიერ მოვლენებს აელენს. მაგალითად, ელენე ლოღობერიძე ასეთ ჩანაწერს აკეთებს (იხ. კ. მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმის არქივი): „ბონდო (მსახ. მ. სარაული) – რიხიანი, მყვირალა ადამიანი, ვარდო (მსახ. თ. ჭავჭავაძე, ე. ღონაური, ივ. ჯორჯაძე) – თანამედროვე ქალი, სულიერად გარყვნილი, დროს ატარებს კოკაინის ყნოსვაში, ედიშერი (მსახ. ა. ჟორჟოლიანი) – კეაჭი, ავანტიურისტი, წმინდა ევროპელი, ალფესი (მსახ. ს. ჯაფარიძე) – მუდამ გაძღომაზე და სხვის ხარჯზე ყოფნას რომ ცდილობს.“<sup>81</sup>

როგორც ვხედავთ, პერსონაჟთა დახასიათება ძუნწი, მაგრამ ძალზე მეტყველია. იგი უმთავრესად როლის მარცვალს აწვდის მსახიობს და თანაც უბიძგებს გამომსახველი სამუალებების მიგნებისაკენ. პერსონაჟთა ამგვარი კონკრეტული თვისებები მხატვარსაც ძალზე ზუსტად მიაჩნებდა კოსტიუმებისა თუ სასცენო გარემოს შექმნის გადაწყვეტას. სცენოგრაფიული მიგნებები თავიდანვე განსაზღვრა ჟანრის დაკონკრეტებამ – გროტესკმა. აქ თვალნათლივ გამოვლინდა, რომ სასცენო ხელოვნების უმთავრესი თვისება – სინთეზური ბუნება და კოლექტიური თანამშრომლობა – ითვალისწინებს დამდგმელი ჯგუფის თანაავტორობის პრინციპს. დავით კაკაბაძე თავისი ინდივიდუალური აზროვნებით ორგანულად უკავშირდებოდა და შემდგომ სახიერად წარმოაჩენდა რეჟისორული გააზრების, სამსახიობო შესრულების საერთო მიზანსწრაფვებს. მხატვარი და რეჟისორი აქ ერთიანდებოდნენ, როგორც სასცენო სამყაროს ავტორები.

კინო და რადიოეფექტები, რომლებიც რეჟისორმა და მხატვარმა აქტიურად გამოიყენეს სპექტაკლში, მკაფიოდ წარმოსახავდა ორ განსხვავებულ სოციალურ სამყაროს, უფრო მეტიც,

ეკრანიდან გამომდინარე გამომსახველობითი სიფართოვის გამო, მოქმედებისა და პერსონაჟების ჩვენებისას ფანტასტიკურ, მაგრამ ატმოსფეროსა და ხასიათთან მაინც შესატყვის სურათებს ხატავდა. სარეჟისორო ჩანაწერებში ვკითხულობთ: „მოქმედების შიგადაშიგ (საუბარია მეორე მოქმედებაზე – ე. ო. ) ვარდოსა და ედიშერის სცენის შემდეგ ისმის ჩაიგოვსკის მუსიკა „იოლანტადან“ – ედიშერის თავიდან ამოდის ვარსკვლავები. ამ დროს ნინო და ედიშერი სხვა კოსტიუმით გამოჩნდებიან სცენაზე. სინათლე თანდათან ქრება და ეკრანზე ჩნდება ჩიტები, ვარდები და სხვ.“<sup>82</sup> როგორც ვხედავთ, სპექტაკლის მხატვრული ხატის გროტესკული პალიტრით გამოსახვა ძირითადად საეკრანო საშუალებებით შედგა. ამის თვალსაჩინო დადასტურებაა კიდევ ერთი ეპიზოდი სპექტაკლისა, როდესაც „ცრემლები, რომელსაც ედიშერი (მსახ. ა. ჟორჟოლიანი) ყრიდა ეკრანიდან, გადაიქცეოდა შემდეგ ნაკადულად, მდინარედ და ბოლოს აბობოქრებულ ზღვად“<sup>83</sup>.

დავით კაკაბაძის მიერ შექმნილი სცენური კომპონენტების სინთეზური მთლიანობა, დინამიკური თხრობის შესაქმნელად რომ იყო გამიზნული, თანახმიერი აღმოჩნდა არა მხოლოდ კოტე მარჯანიშვილის ერთი კონკრეტული სპექტაკლისათვის (ამ შემთხვევაში „შუალამემ გადაიარა“), არამედ საზოგადოდ მარჯანიშვილელთა საპროგრამო რეპერტუარისათვისაც, სადაც სოციალურ ურთიერთობათა ფონზე მკვეთრი სცენური ფორმებით ისახებოდა ადამიანის გრძნობათა სამყარო. ამის თვალსაჩინო მაგალითია „ბაილი“, რომლის დამდგმელ მხატვრად ისევ დავით კაკაბაძე გვევლინება.

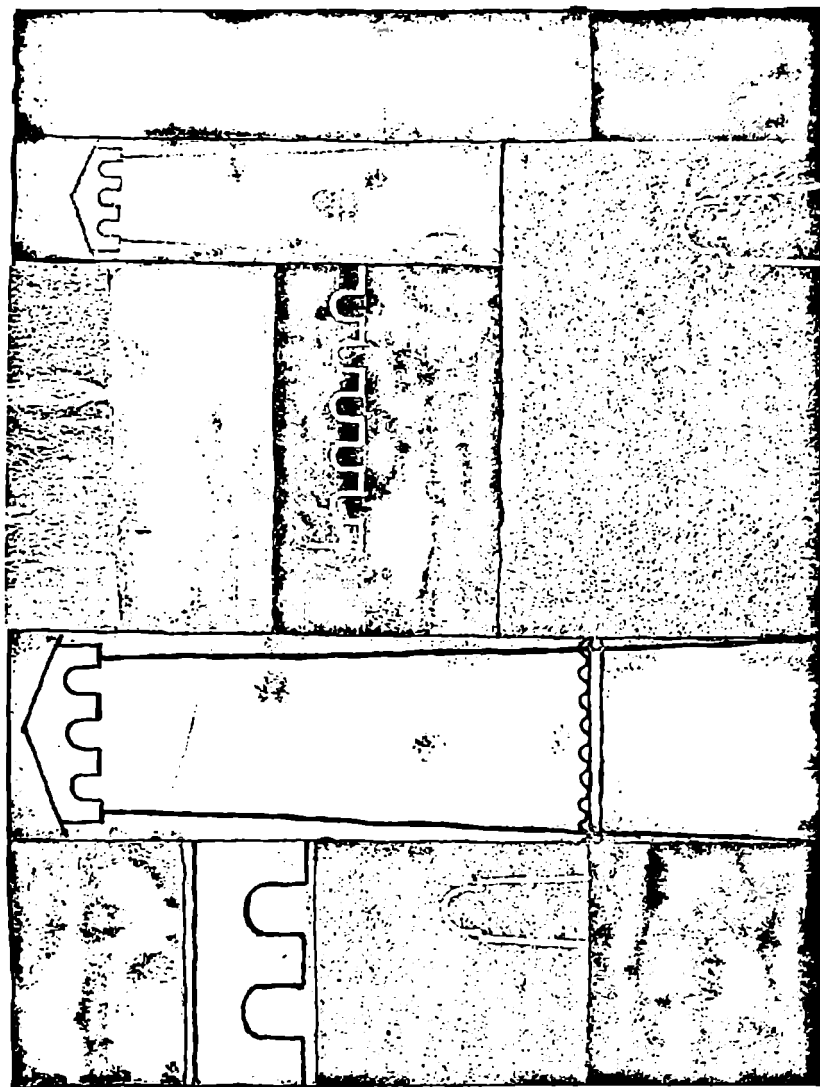
სვანეთის თემა დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში, იმერეთისაგან განსხვავებით, მის სათეატრო და კინოშემოქმედებაში დაიბადა. ქუთაისის თეატრში დადგმულმა „ბაილმა“ (1929) და ფილმმა „ჯიმ შვანთე“ (1931) დაუდო საფუძველი მის სვანეთის სერიას (1939).

მწერალი და დრამატურგი, ქუთაისის უახლესი მწერლობის კორპორაციის თავმჯდომარე ღია ჩიანელი პიესაში „ბაილი“ მიზნად ისახავდა საქართველოს მთიან მხარეში, კერძოდ სვანეთში, რევოლუციის გამარჯვების ასახვას. ავტორი ცდილობდა ეჩვენებინა, რომ სვანეთის ცხოვრება ამ მხრივ გარდაქმნის





ბაილი - ესკიზი  
კ. მარჯანიშვილის  
სპექტაკლისთვის  
„ბაილი“



სვანური  
კოშკების ესკიზი  
კ. მარჯანიშვილის  
სპექტაკლისთვის  
„ბაილი“

კონტრასტების ნათელ მაგალითს წარმოადგენდა; პატრიარქალური მსოფლმხედველობიდან პრინციპულად განსხვავებული საზოგადოებრივი ურთიერთობანი მძაფრ ვნებიან კოლიზიებს ქმნიდა. შალვა რადიანის წერილში კვითხულობთ, რომ ღია ჩიანელის პიესის მოქმედების ფონი არის სევანეთი, როგორც ჩანს, ავტორს განზრახვა ჰქონია „ბაილში“ აესახა სევანეთში ბოლშევიზმის შეჭრა, სევანეთის გასაბჭოება“<sup>84</sup>. ჩემი მხრივ შ. რადიანის ამ მოსაზრებას ხაზგასმით აღვიქვამ, რადგან ორი წლის შემდეგ, ისევ სევანეთის თემაზე და ისევ გასაბჭოებაზე და აღნიშნული ისტორიული ფონის გათვალისწინებით, ქალის ცხოვრებისეული ისტორიის შესახებ სახეივნოებში გადაიღებენ მხატვრულ ფილმს, სახელწოდებით „უსინათლო“, რომელიც დასაბამს მისცემს მიხეილ კალატოზიშვილისა და დავით კაკაბაძის შედეგს – დოკუმენტურ ფილმს „ჯიმ შეანთე“, მაგრამ ამაზე მოგვიანებით. ერთი რამ ცხადია, რომ მთა, სევანეთი, ადამიანის ბედი და ისტორიული ფორმაცია საბჭოთა საქართველოს თეატრისა და კინოს თემატიკაში, პუბლიცისტურად მჟღერია და, რომ „ბაილისა“ და „ჯიმ შეანთეს“ კავშირი ხელშესახებია. შესაძლოა, ეს თემა სწორედ დავით კაკაბაძის წყალობით შეერთდა ქართული თეატრისა და კინოს თემატიკაში.

ამგვარად, თემატური სიახლით დაინტერესებულმა კოტე მარჯანიშვილმა დავით კაკაბაძეს შესთავაზა „ბაილის“ გაფორმება და 1929 წ. 2 ნოემბერს ქუთაის-ბათუმის თეატრის სცენაზე შედგა პრემიერა, რომელიც ახალი თემის, შემოქმედებითი აზროვნების, ძიების ნიმუში იყო.

„ბაილი“ არის ღრამა ოთხ მოქმედებად. სპექტაკლის მოქმედება ვითარდება მენშევიკურ საქართველოში პირველი მსოფლიო ომის შემდეგ.

სპექტაკლის ჩანაწერი გვამცნობს:

I მოქმედება. დასრულდა ომი. ომიდან დაბრუნებულთა შორისაა ყარაბ გულდანი. ყოველ მეომარს, მათ შორის ყარაბსაც, ნავთობის სარეწაოში მუშური ცხოვრების გამოცდილებაც აქვს, ამდენად მათი ცხოვრებისეული ინტერესები გამდიდრებული და არა მხოლოდ მეომრული გამარჯვების პათოსითაა აღტკინებული. ეს ყოველივე უცხო აღმოჩნდება ყარაბის ძმი-

სათვის – ემზარისათვის, ოჯახისათვის, სოფლისათვის.

II მოქმედება. ემზარ გულდანი ცოლად ირთავს ბაილს, ისინი ბავშვობიდან არიან დანიშნული. მზიარულების ჟამს მექორწილენი შეიტყობენ, რომ ლეჩხუმში აჯანყებაა. ემზარი მენშევიკებისაკენ გაემართება, ყარაბი – „ბოლშევიკი“ გლეხებისაკენ.

III მოქმედება. მოკლეს ემზარისა და ყარაბის მამა – ქიშური. ყარაბი სათავეში ჩაუდგება გლეხთა აჯანყებას. ძმებს შორის უთანხმოება იძაბება. ბაილი ყარაბის მზარეუა და ცდილობს დაეხმაროს მას. ემზარი გადაწყვეტს ბაილისა და ყარაბის მოკვლას.

IV მოქმედება. სახალხო დღესასწაული სვანეთში. ემზარს გადაწყვეტილი აქვს შური იძიოს ყარაბზე. ეს დღესასწაული მნიშვნელოვანია ყარაბისათვის, რომელსაც სურს, რომ საბჭოთა ძალაუფლება, რომელიც ბარში უკვე დამყარებულია, სვანეთზეც გავრცელდეს; გლეხთა აჯანყება სწორედ ამ სწრაფვის გამოხმაურებაა. ემზარისა და ყარაბის თავგანწირულ ბრძოლაში ბაილი იტყვის გადამწყვეტ სიტყვას; მისი თაოსნობით მოვლენ აჯანყებულთა რაზმები და საბოლოო გამარჯვებას ზეიმობენ ყარაბი, ბაილი და მთელი სოფელი<sup>85</sup>.

„ბაილის“ სიუჟეტური ქარგა, კონფლიქტი და მოქმედი პირობის ვნებათა დამაბულობა ერთი მიზნისკენაა მიმართული, კერძოდ იმისკენ, რომ მკაფიოდ დაეინახოთ პატრიარქალურ სვანეთში ახლი ცხოვრების შეჭრა. აქვე დავძენ, რომ კონცეპტუალურად ანალოგიური, მაგრამ შინაარსით განსხვავებული იყო მ.კალატოზიშვილის ფილმი „უსინათლო“, რომლის მასალაზეც შეიქმნა, როგორც ზემოთ ვახსენე, დოკუმენტური ფილმი „ჯიმ შვანთე“.

საპექტაკლის ჩანაწერის გაცნობა კიდევ უფრო განამტკიცებს აზრს იმის შესახებ, თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო სახელმწიფო ხელისუფლებისათვის მთის თემაზე სააგიტაციო უღერადობის თხრობითი სიუჟეტის მორგება. ამ აზრს მოგვიანებით, მ.კალატოზიშვილის ფილმთან დაკავშირებით განვავრცობ.

დავით კაკაბაძის პირად არქივში ინახება ესკიზები, რომლებიც მან შექმნა საპექტაკლისათვის „ბაილი“. ერთი მათგანი

ქალის პორტრეტი – მთლიანი ფიგურა წახნაგოვანი ფორმებით. დავით კაკაბაძე პორტრეტში მკვეთრად გამოსახავს მიწიერებას. მისი ბაილი ჭეშმარიტად მთის შვილია, მისი ფიგურის უბრალოება იდუმალ მნიშვნელობას იძენს შინაგანი მასშტაბურობით, რომელიც კაკაბაძის, როგორც მხატვრის, ილუზორული წარმოდგენაა გმირზე, მართალია, ნაწარმოების არსიდან გამომდინარე, მაგრამ სახვითად მხატვრის მიერ წარმოჩენილი. საინტერესოა გარემოს ამსახველი ესკიზები, სადაც დავით კაკაბაძე ცალკე ამუშავებს ფერთა გადასვლებს: შავი, ყვითელი, მღოგვისფერი, ყავისფერი, რუხი, ნაცრისფერი, რაც მას დასჭირდება სვანეთის კოლორიტის სცენაზე შესაგრძნობად. აქვეა მაღალი კოშკები, აშკარაა მათი შეფარდება დაბალ სახლებთან. ძიების პროცესი მხატვრის შემოქმედებით ლაბორატორიაში თვალსაჩინოა.

ასევე მაძიებლური ხასიათისაა აპლიკაცია, შესრულებული მუყაოზე, ფერადი და ვერცხლის ქაღალდით, აგრეთვე ჩანახატები, სადაც გამოსახულია ნაძვის ხეები, კომპოზიციის კუთხეში – განგმირული ჯიხვი. მხატვარი ზოგ შემთხვევაში კოშკების ანაზომებსაც ინიშნავს, მითითებულია მასშტაბი. დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ძიებანი, მიმართული მინიმალური საშუალებებით მაქსიმალური ეფექტის მიღწევისაკენ, დასრულებულ სახეს იძენს სპექტაკლის სცენოგრაფიაში. ამაზე მეტყველებს შალვა რადიანის რეცენზია გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტში“ (3. 12. 1929), სადაც რეცენზენტი განსაკუთრებით აღნიშნავს დეკორაციის ეკონომიურობას და ამ ეკონომიურობაში წარმოსახვის სიმდიდრეს.

„ბაილის“ ესკიზებში (ამჯერად უკვე კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მუზეუმის ფონდი) განსაკუთრებით საინტერესოა პერსონაჟების პორტრეტთა სერია, სადაც, ფერადოვანი სილუეტიდან გამომდინარე, ნათლად ვგრძნობთ გმირთა ხასიათს, რომელსაც ვერ ვიღებთ საერთო პლასტიკური ხატიდან. ამის მკაფიო მაგალითია ბაილის მთლიანი ფიგურაც. იგი მოძრაობაშია ასახული, თუმცა ფრონტალურად დგას. მარჯვენა ხელი წელზე აქვს შემოდებული, მარცხენა – ოდნავ სცილდება სხეულს; ქალს შავი თმა აქვს, მუქი წამწამები, მკაფიო ფორმის ცხვირი და ტუჩები.

ესკიზის მეორე მხარეს წარწერაა – „ბაილი“, 1929 წ. მხ. დ. კაკაბაძე“. დავით კაკაბაძე თითქმის ყოველ ნახატში პრინციპულად უარყოფს კონკრეტულობას ნატურალისტური, ფოტოგრაფიული გაგებით, თუმცა, მისი ნახატი ყოველთვის კონკრეტულია ხასიათით, ამავე დროს აღსავსეა პერსპექტივით მისი შემდგომი განვითარებისათვის. ასე რომ, დავით კაკაბაძის ესკიზი საყრდენია, ძირითადი ორიენტირია ნებისმიერი მსახიობისათვის.

ესკიზს, რომელზეც ახალგაზრდა მამაკაცის ფიგურაა გამოსახული, აქვს წარწერა – უმ. ჩხეიძე. მას ხაკისფერი ფარავა აცვია და სვანური ქუდი ახურავს. შავი ჩექმები საკმაოდ შელახულია. მხატვრული სახის მინიშნება აქ უფრო მეტყველია მხილველისათვის. კოსტიუმი უშანგი ჩხეიძისათვისაა განკუთვნილი. მხატვარი „ხედავს“ გმირს და ისე ქმნის მის გარეგნულ იერს.

მესამე ესკიზი, ანუ კოსტიუმი, სპექტაკლის ჭარმაგი გმირისთვისაა, საფიქრებელია, რომ ეს უნდა იყოს ემზარისა და ყარაბის მამა – ქიშურ გულდანი. ესკიზს მხოლოდ მსახიობის გვარი აწერია – ს. ყალაბეგაშვილი. მოხუცს რუხი, ჩამუქებული ღვინისფერი ჩოხის მსგავსი სამოსი აცვია. შემოცმული აქვს მხრებთან ფრთებივით ამაღლებული შავ-ყვითელი ქათიბი. წელზე ქამარ-ხანჯალი აქვს შემორტყმული, მოხუცის გამოსახულება რაღაც არქაული და უცნაურია: ისევ შავი ჩექმები, სვანური ქუდი... სახე მინიშნებულია, უჭირავს ორკაპი ჯოხი. ამგვარად, ესკიზებიდან ჩვენ ვეცნობით გმირთა გარეგნულ იერს. რაც შეეხება მათ გაცოცხლებას სცენურ გარემოში, ამაზე წარმოდგენას გვიქმნის სარეჟეტიციო დღიური. მასში ნათლად ჩანს, თუ როგორ „ცოცხლდება“ მხატვრის მიერ ქაღალდზე მონიშნული გარემო. როგორ აცოცხლებენ მას მსახიობები რიტმული მოძრაობით, განლაგებით, როგორ იქმნება სასცენო მხატვრული აზრის ერთიანი სახე.

მინდა ვცადო ამ მხატვრული კოდის ამოცნობა, სადაც სცენური სივრცის ათვისება, ბუნებრივია, დავით კაკაბაძის ხელოვნების გარეშე არ მომხდარა. ჩანაწერები შესრულებულია არჩილ ჩხარტიშვილის მიერ, რომელიც კ.მარჯანიშვილის ასისტენტის მოვალეობას ასრულებდა<sup>86</sup>.

18 ოქტომბერი. პირველი მოქმედების რეპეტიცია.

მარცხენა დიდი დაზგის წინ, მარჯვენა კუთხეში, ზის ქიშური. მის ირგვლივ ყმაწვილი ქალები მოკალათებულან, მათ შორისა ბაილი.

არჩილ ჩხარტიშვილი ასე აგვიწერს მიზანსცენას:

„ქიშურის (მსახ. ა. ყალაბეგაშვილი) წინ, პატარა დაზგის მარცხენა კუთხეში, ზის მეხუთე ქალი (მსახ. მ.პრეველიშვილი), მარჯვენა კუთხეში – მეორე ქალი (მსახ. ს. ვაჩნაძე), პატარა დაზგის მარცხენა კუთხესთან იატაკზე მოკალათებულა აზუ (მსახ. ე. დონაური), პირით საზოგადოებისაკენ და წინდას ქსოვს. მის მაცხნივ ირიბად წევს ცაუჭი (მსახ. მ. დავითაშვილი), ხელებზე ნიკაპითაა დაყრდნობილი, თავი ქიშურისაკენ აქვს მიბრუნებული. წინ, შუა დაზგაზე, მარცხენა კუთხეში, წევს მესამე ქალი (მსახ. თ. კიკნაძე), ისიც ქიშურს უმზერს. ხოლო მარცხენა დიდი დაზგის მარჯვენა კუთხეზე წვანან მარჯვნივ ბაილი (მსახ. თ. ჭავჭავაძე) და მარცხნივ პირველი ქალი (მსახ. ირ. დონაური)“.

აღწერილ მიზანსცენაში ყურადღებას იპყრობს ქალთა პერსონაჟების ნუმერაციით მოხსენიება. როგორც ჩანს, ქალთა ქორო სპექტაკლის დამდგმელებმა თითოეულისათვის განკუთვნილი კონკრეტული პარტიტურით დაანაწევრეს, ხოლო, თავის მხრივ, დანაწევრებით შექმნეს პერსონაჟთა, ასე ვთქვათ, საორკესტრო მთლიანობა.

მიყვები ისევ არ. ჩხარტიშვილის ჩანაწერს.

ყველა უყურებს ქიშურს, აზუს გარდა, რომელიც წინდის ქსოვითაა გართული.

პირველი ქალი – „ყარაბ მეც მახსოვს“ – წინ იბჯენს ხელებს.

მეორე ქალი – „რად გაიპარა ყარაბ.“

მესამე ქალი სამი მოძრაობით გადადის (გამოთქმა ჩხარტიშვილისეულია – ე.ო.) ბაილთან და მის გვერდით წეება. როგორც ჩანს, წარმოდგენის რიტმი და განწყობა იკვეთება მოძრაობით, შესაძლოა, ერთი შეხედვით მანერული, მაგრამ აზრობრივი აქცენტირების ზუსტი გააზრებით.

ისმის ქიშურის ხმა.

„ხელმწიფე და პრისტაე“ – ყველა უკან გადაქანდება, ში-

ში-ძრწოლა მოიცავს თითქოს მათ.

ბაილი – „მე მახსოვს ყარაბ, ერთად ვმწყემსავდით“.

მესამე და პირველი ნელ-ნელა გადაიხრებიან და უკან ხელეზუ დაეყრდნობიან.

ქიშური – „შეიძლება ჩხუბ კიდეც მოხდეს“.

ქიშურის სიტყვებში მღელვარების ქვეტექსტი გვესმის.

ქალები ნელ-ნელა დახრიან თავებს, ცაუქი წვება დაზგაზუ...

ქიშურის სიტყვებს ჯგუფური რეაქცია მოსდევს. სიტყვის, მოძრაობის, განწყობის ერთიანობა, რაც ქალთა ქოროს ერთ ხმად შეკრავს, ზუსტად შეერწყმის სასცენო ეპიზოდის ზეამოცანას და ემოციურ საწყისს გამოკვეთს.

სიტყვებზე – „მეც წამოვალ“ – ქალები ამოძრავდებიან. ბაილი წამოდგება, ცალ მუხლზე დაიჩოქებს და გაბედულად იტყვის:

„ჩვენც წამოვალთ“. როგორც ჩანს, აქ უკვე ერთიანობა მოიცავს ქალებს.

ბაილის სიტყვების შემდეგ წამოდგება პირველი ქალი, შემდეგ – მესამე და ქვევით მსხდომნიც. მძლავრდება ემოციური ტალღა, მაგრამ კოტე მარჯანიშვილი კვლავ შეაკავენ მას, რათა კიდეც უფრო გააძლიეროს ვნება ახალი აზრობრივი შენაყადით.

მეორე ქალი – „წუხელ შამარ უნახავთ“.

ქალები თავს ხრიან და ცალ-ცალკე ჯგუფებად დგებიან. პირველი და მესამე ქალი ერთად, მეორე, მეოთხე და მეხუთე – ერთად. ცაუქი თავს ხრის და წვება.

ისადგურებს მოლოდინის მაუწყებელი სიჩუმე.

„ბუბა, ზღაპარ გვითხარ“ – იტყვის ბაილი და გადმოეკიდება დიდ დაზგაზე. ყველა ერთად მიიწევს ქიშურისაკენ.

ქალები ყურადღებით უსმენდნენ ქიშურს<sup>87</sup>.

ზღაპართსახილველის აღდგენა – ხალხური ტრადიციის გამოყენება – კ.მარჯანიშვილის მიერ სწორედ ამ ეპიზოდში ხდება. ამავე მცდელობაში ჩანს, რომ რეჟისორი, შემოქმედებითად იაზრებს თეატრის ხალხურ ფესვებს: კორიფე – ზღაპრის მთქმელი, გუნდი – მისი მსმენელი. მარჯანიშვილი და კაკაბაძე ერთად ახორციელებენ იმას, რაც მარჯანიშვილის საპროგრამო



მო წერილშია გადმოცემული, თუ როგორი უნდა იყოს ხალხურ საწყისზე აგებული ქართული ეროვნული თეატრი. (იხ. „მარჯანიშვილის მეშვიდრობა“, ტ. I, გვ. 188 და შემდეგ).

აღნიშნული ეპიზოდის მიმართ ინტერესი დიდია, უპირველეს ყოვლისა, მისი პლასტიკური გადაწყვეტის გამო, მეორეც, იგი რეჟისორისა და მხატვრის ერთობლივ მუშაობას ადასტურებს და, ბოლოს, რამდენადაც ცნობილია, ღია ჩიანელის პიესა „ბაილი“ ჯერ-ჯერობით დაკარგულად ითვლება და მისი სცენიურად განსახიერებელი ეპიზოდი რამდენადმე მაინც გავაცნობს მას. ამდენად, მივყავები მოქმედების დინებას:

ქიშური ყვება ზღაპარს დინჯად, აუღელვებლად, ისმის ქალთა შეძახილები: „მერე, მერე“!

შეძახილების პარალელურად იცვლება ქალთა ქოროს განლაგება:

პირველი ქალი წინ გადმოიწევს და ხელს გადახვევს ბაილს. მეორე ქალი ხელით ეხება ქიშურს.

ქიშურის სიტყვებზე „მოკლა დევმა“ – მესამე ქალი ოდნავ უკან გადაიხრება და შესძახებს – „მერე რა ქნა სატროფო!“

მეორე ქალი – „ვაუ, საწყალ.“

ცაუქი ხელებზე აიწევა, იგი გამართულ მკლავებზეა დაყრდნობილი, თითქოს დაიძაბა უკანასკნელი სიმი; ეგრძნობთ, რომ რაღაც უნდა მოხდეს.

ქაშური აგრძელებს ზღაპრის თხრობას და სიტყვებზე – „მაგრამ ხალხს გადარჩა“ – სროლის ხმა გაისმის – თოფის ხმაზე ყველა წინ წამოიწევს.

შემოდინ მონადირეები. ქიშური მობრუნდება მათკენ.

პირველი ქალი მუხლებზე დგება. მეორე, მესამე, მეხუთე ქალი და ცაუქიც მუხლებზე წამოდგებიან. მეორე ქალი დაზვიადან ჩამოვა და სცენის კუთხეში გაჩერდება.

მონუსხულები მონადირეებს შესცქერიან.

მონადირეები მაღალ დაზგაზე აღიან და ჩერდებიან, ესალმებიან დამხედურთ. ისინიც პასუხს აძლევენ.

მონადირეთაგან დაწინაურდება ემზარი (მსახ. შ. ლამბაშიძე).

მესამე ქალი და პირველი მიეკვრიან კოშკის კედელს.

პირველი მონადირე ჩამოდის დაზვიადან, შეჩერდება ქვედა

კიბეზე და იტყვის: „არა, ქალ, რომ იცოდე, როგორია ნადირობა“ და ა. შ.

ასე, სცენურ სივრცეში რიტმისა და ხმოვანი აქცენტების ძიების მეთოდით გრძელდება რეპეტიცია.

ამგვარად, თითქოსდა მარტივია სიტყვათა აწყობა, მოქმედება. მაგრამ ქოროს შეძახილების ერთიანობაში ურთიერთობათა ხილული სურათებით, სადაც ნათლად იკვეთება სპექტაკლის ზეამოცანა, იგრძნობა სვანების ცხოვრების ჭეშმარიტი არსის შეცნობა, რაც სიტყვის სიმძლავრესა და ჭეშმარიტ განცდებზეა დამყარებული.

წარმოდგენილი სამუშაო ჩანაწერებიდან ნათლად ჩანს, რომ ღვათი კაკაბაძის სცენოგრაფია ეხმარება „ბაილის“ დამდგმელ რეჟისორს – კოტე მარჯანიშვილს გმირისა და გარემოს ერთიანობით წარმოდგენაში და ეს ერთიანობა გასხვივსნებულია თანადროული სიახლეებით, მათ შორის ხედვის ახლებური კონცეფციით წმინდა ვიზუალური მოთხოვნების მხრივაც. თვალსაჩინოა განათების ის პრინციპი, რომელიც ოთხივე მოქმედების მანძილზე განსხვავებული ელფერით მოსავედა სასცენო მოქმედებას.

ჩანაწერებიდან ნათლად იკითხება კიდევ ერთი რამ, კერძოდ, ღვათი კაკაბაძის, როგორც სცენოგრაფის დამოკიდებულება მსახიობისადმი. ეს დამოკიდებულება უაღრესად მისადაგებულია სცენურ რეალობასთან, მაგრამ საინტერესოა იმითაც, რომ ღვათი კაკაბაძე, რომელიც სახვით ღინამიკას ქმნის, ამასთან ერთად ფიქრობს ამა თუ იმ როლის ცალკეულ პარტიტურაზე. ზუსტად ეს მომენტი დასაფასებელი მის მიერ სწორად გაგებულ ანსამბლურ სათეატრო ესთეტიკაში.

„ბაილის“ სცენური გადაწყვეტის შესახებ ფიქრი შეუძლებელია იმ შემოქმედებითი პროცესების კვლევის გარეშე, რომელიც მიმდინარეობდა 20-30-იანი წლების მიჯნაზე ქართულ თეატრში მთიელთა თემის მიმართულებით.

ცნობილია, რომ რუსთაველელთა შემოქმედებითი ცხოვრების ერთ-ერთი ბრწყინვალე გამარჯვება იყო „ლამარა“ (გრიგოლ რობაქიძის პიესა, დადგმული ორი რედაქციით: 1926 და 1930წწ.), რომელიც მარჯანიშვილ-ახმეტელის განხეთქილების მიზეზად იქცა, თუმცა ამჯერად კონფლიქტის თემაზე მსჯე-

ლობა არ არის ჩემი მიზანი. სპექტაკლზე მუშაობისას, ირაკლი გამრეკელის შემოქმედებითი ინტენსივობა და ღელვა იმდენად მკვეთრი იყო, რომ, როგორც ვიცი, მან პირდაპირ სცენაზე აავო დეკორაციები; წინასწარი სამაგეტო მუშაობის გარეშე (თუმცა ისიც ცნობილია, რა რეაქცია ჰქონდა ა. ახმეტელს, როდესაც დაინახა დაახლოებით ხუთმეტრიანი კონუსური ფორმის მთის დეკორაცია), მაგრამ, ამჯერად სხვა რამ მაინტერესებს. ირაკლი გამრეკელის მხატვრულ-შემოქმედებითი ხედვა, ვერტიკალურ ფორმებში რომ ისახებოდა, სრულიად განსხვავებული დავით კაკაბაძის ხელწერისაგან, ქართული სათეატრო ხელოვნების განსხვავებულ სახვით-ესთეტიკურ მიმართულებას წარმოადგენდა და ამ სხვაობა-ერთიანობაში ნათლად იკვეთებოდა ქართული სასცენო კულტურის საერთო სიმდიდრე.

სცენურ ფორმებში ამეტყველებულ სევანეთის სინატიფეს კიდევ ერთხელ წარმოადგენდნენ ალექსანდრე ახმეტელი და ირაკლი გამრეკელი სპექტაკლში „თეთნულდი“ (შ. დადიანის პიესა, 1931). ამ სპექტაკლის საერთო ჟღერადობა, გამოხატული ერთგვარი „ტრაგიკული ირონიულობით“, სათეატრო სპეციფიკის დაძლევის განსხვავებულ სახეს გვთავაზობს. კაკაბაძისაგან განსხვავებით, აქ თვით სევანეთის ლანდშაფტი, კოშკები, მთები იქცევიან დაზგებად და საერთო გეომეტრიული ფიგურების ტერასული დანაწევრებული წარმოჩენით იქმნება გარემო, რომელიც სპექტაკლის სულიერი თანხვედრის ხატად აღიქმება.

მიუხედავად მხატვრული ძიების განსხვავებულობისა, „თეთნულდის“ და „ბაილის“ სახვითი გადაწყვეტა შეიძლება ერთი იდეური საწყისით განვსაზღვროთ: ავტორები, მართალია, განსხვავებულ ფორმებში, მაგრამ მაინც ეროვნულ ტრადიციებში ეძებენ სახეობრივი გადაწყვეტის ამოსავალ წერტილს. თუ ირაკლი გამრეკელის ნამუშევარში აშკარაა გარემოს ფორმის სიმკვეთრით ამეტყველების სურვილი, კაკაბაძის ნამუშევარში განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ძუნწი და ეკონომიური, მაგრამ სახვით-ფერწერული შტრიხები. რაღა თქმა უნდა, კაკაბაძისეულ ხელწერას გამოარჩევდა შუქის საშუალებით სასცენო მონაკვეთების მონტაჟური დანაწევრებით წარმოდგენა. შემდგომში დავით კაკაბაძემ ხედვის ეს განსაკუთრებულო-

ბა უფრო მკაფიო დინამიკურობით გამოსახა კინემატოგრაფში, როდესაც მოძრავმა ობიექტივმა ფილმში „ჯიმ შვანთე“ (ზემოთ ვახსენე ეს ფილმი, მ.კალატოზიშვილის „უსინათლოს“ ფირის ჩამონატყრებიდან რომ შეიქმნა) თავისუფალი მოძრაობით წარმოსახა ხედვის წერტილი. ამან, თავის მხრივ, გამოიწვია შუქ-ჩრდილის განლაგების ცვალებადობაც. ამის შესახებ მოგვიანებით უფრო ვრცლად შევჩერდები, ახლა კი დავძენ, რომ დავით კაკაბაძის სათეატრო მხატვრობის დაბადება შედგა ქართული სათეატრო ცხოვრების უაღრესად პრინციპულ და შემოქმედებითი ძიებების აქტიურ პერიოდში და შედგა იგი ქართული თეატრის რეფორმატორის – კოტე მარჯანიშვილის მეოხებით.

თეატრში მუშაობა დავით კაკაბაძემ 1933 წელს განაახლა. ამ დროს ქუთაისის თეატრის სათავეში აღარ იყო კოტე მარჯანიშვილი. ხუთი სათეატრო სეზონის მანძილზე დაძაბული მუშაობის შემდეგ მან დატოვა ქუთაისის თეატრი და მოსკოვს დაბრუნდა, სადაც ერთი წლის შემდეგ გარდაიცვალა.

ამგვარად, ქუთაისის თეატრს თავისი სულიერი მოძღვრის გარეშე მოუხდა შემოქმედებითი ცხოვრების გაგრძელება. კოტე მარჯანიშვილის დაწყებული საქმე გააგრძელეს მისმა თანამოაზრე კოლეგებმა, რომლებიც ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ თეატრის მარჯანიშვილისეული განცდა, მათ შორის იყო დავით კაკაბაძეც. თეატრში დაბრუნებულმა მხატვარმა მუშაობა დაიწყო რეჟისორ არჩილ ჩხარტიშვილთან ღია ჩიანელის პიესაზე „ნაირმალი“.

ღია ჩიანელის ეს პიესა საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველ წლებს ასახავდა. ახალი ცხოვრების შემოსვლა ყოფაში რეჟისორმა ა. ჩხარტიშვილმა და დავით კაკაბაძემ სახვითი გადაწყვეტითაც გამოხატეს, რაც აშკარად გამოჩნდა. სათეატრო მუზეუმში დაცული სპექტაკლის ესკიზები – კლუბის, სასაფლაოს, ეკლესიის, სამუშაო ოთახის გამოსახულებით – ყოფითი გარემოს ესთეტიკურად მოწოდების ცდას წარმოადგენს. მაგალითად, კლუბის ინტერიერში, სადაც დავით კაკაბაძე ვერ აუვლის გვერდს შესაბამის ინვენტარს, ცდილობს მათ წარმოჩენას კომპოზიციური მომგებიანობით. ამასთანავე ჩანს, რომ იგი ფიქრობს თვით ამ გარემოს დანიშნულებაზე ადამი-

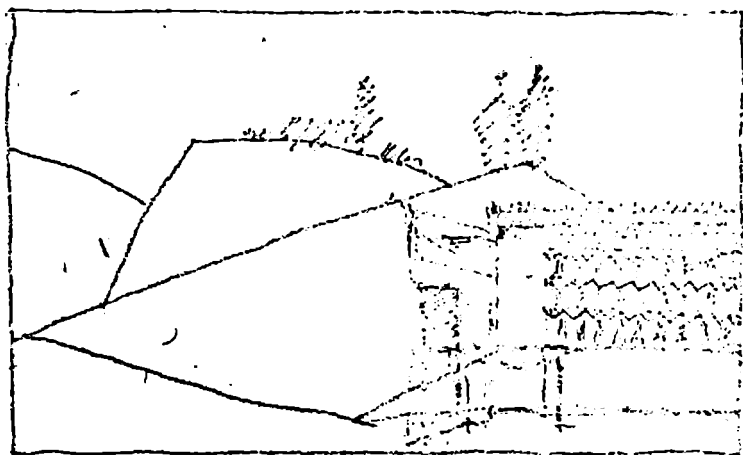
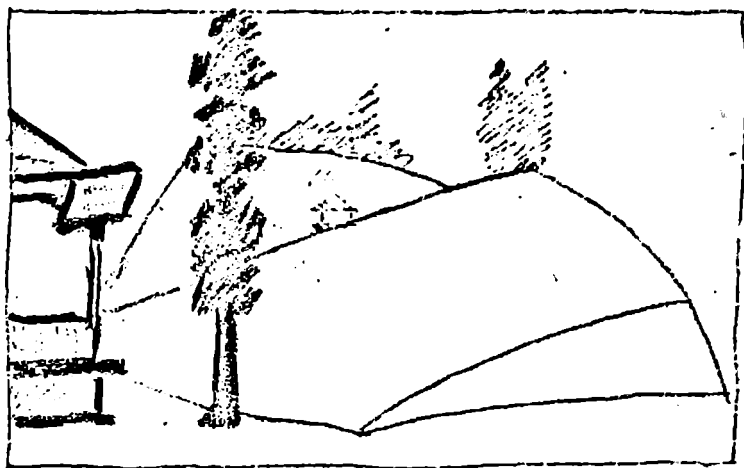
ანთა ცხოვრებაში. ამის გამოა, რომ კლუბის ინტერიერი იმ საკრებულო გარემოდ გამოიყურება, სადაც ჟღერს ადამიანთა მებრძოლი პათოსის ინტონაციები. კლუბისაგან განსხვავებით, ეკლესიის ინტერიერი კამერულია. აქ, ამ იდუმალ სამყაროში, ადამიანისადმი შეწყალების, თანაგრძნობის განცდა იკითხება.

მუზეუმში ერთი და იმავე ინტერიერის ამსახველი კიდევ რამდენიმე ესკიზია. უფრო სწორად, ესაა ერთი ოთახის მოწყობილობის ამსახველი რამდენიმე ვარიანტი. ერთ მათგანში (პირობითად მას პირველს ვუწოდებ), ოთახის ერთი კედელია გამოსახული. უნდა ვიგულისხმოთ, რომ კედლის სივრცე მაყურებელსა და ამ კედლის შუაა მოქცეული, კედელზე პანოები; მეორე შემთხვევაში – იმავე ოთახის მოწყობილობა იცვლება. ადრინდელს ემატება საწერი მაგიდები, ჯვრის კონსტრუქციის ნაგებობა, რომელიც პირველ ესკიზში ერთგვარ სიმბოლოდ ჩნდებოდა მეორე პლანზე, იგი ახლა კარკასშია ჩამჯდარი, ოღონდ ჯვრის ფატალურ გამოსახულებას მაინც გვახსენებს. მესამე ვარიანტში კედლის სიბრტყე, გეომეტრიულ ნახაზს რომ ჰგავდა, ახლა აივნის რიკულითაა შემკული. ავეჯი აღარ დგას. როგორც ჩანს, დავით კაკაბაძე აქაც არ ღალატობს მისთვის ჩვეულ ინტერიერის ეკონომიური აგების ჩვევას. მისი დეკორაცია მაქსიმალურად მარტივია და სცენისათვის გამოსადეგი. სამივე ესკიზი ტუშითაა შესრულებული, გრაფიკული მონახაზის მეტყველი შეგრძნებით, და უტილიტარული საგნების დახვეწილობას გვაძინებს. აქვეა მხატვრისათვის საგანგებო დანიშნულების მქონე კონსტრუქციები, ნაგებობის გვერდითი ხედი, ტაბლა და ა.შ. ჩანს, რომ დავით კაკაბაძე არა მხოლოდ ფერმწერია და ფერის მეშვეობით განწყობლების მაძიებელი სცენოგრაფი, არამედ კონსტრუქტორიც, რომელიც სცენის არქიტექტურის ფორმებს ეძებს. ასე ქმნის დავით კაკაბაძე საგნისა და, აქედან გამომდინარე, გარემოს სილუეტს, მის პლასტიკურ სახეს, რომელიც სპექტაკლის პარმონიულ მთლიანობაში სახვითი სტრუქტურის მთავარ განმაპირობებელ საშუალებად იქცევა.

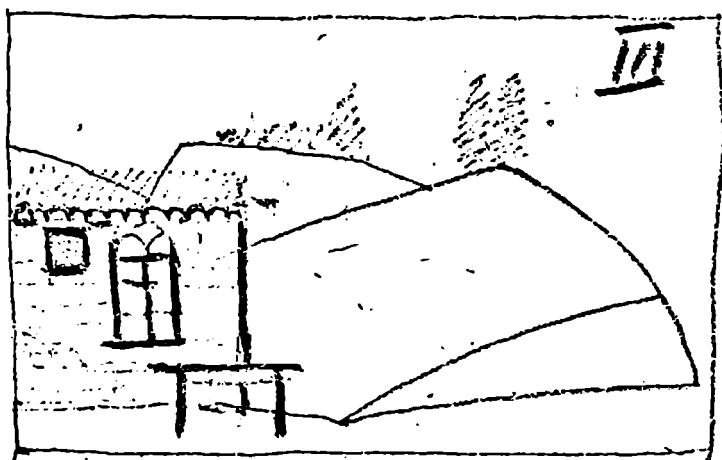
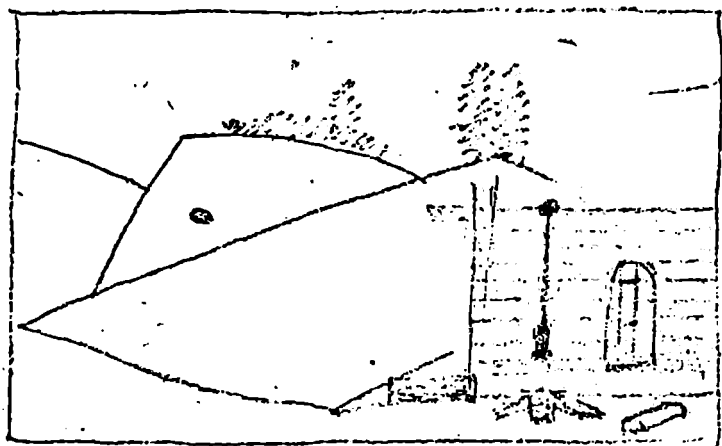
აღსანიშნავია, რომ იმერეთი არა მხოლოდ შემოქმედებითი წყაროა დავით კაკაბაძისათვის, არამედ ცხოვრების კრიტიკულ სიტუაციაში ნავსაყუდელიც. როგორც უკვე აღვნიშნე, დავით

კაკაბაძისათვის 30-იანი წლები უაღრესად რთული პერიოდი იყო შემოქმედებით და პირად ცხოვრებაში. „ფორმალისტ“ მხატვარს ხშირად არც კი დაედგომებოდა დედაქალაქში, ამიტომ სამუშაოდ იგი ქუთაისში მიემგზავრება. იქ 1939 – 1941 წლებში მხატვრულად აფორმებს სპექტაკლებს „გუშინდელნი“, „ნინოშვილის გურია“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „მეფე ლირი“. ამასთანავე, საკუთარი პიროვნების „იდეოლოგიური რეაბილიტაციის“ მიზნით, აქვეყნებს წერილს, სადაც ცდილობს სოციალისტური რეალიზმისადმი თავისი პრინციპული მხარდაჭერა დაამტკიცოს<sup>88</sup>. იმისათვის, რათა რამდენადმე შეგვექმნას წარმოდგენა კომპრომისზე, რომელზეც მიდის მოწოდებით მოდერნისტი მხატვარი, ექსპერიმენტატორი თეატრსა და კინოში, მოვლედ შევიჩედოთ ხსენებულ პუბლიკაციაზე. აქ იგი ეხება ქართული თეატრის რეპერტუარში მკვეთრად გამოხატულ ორ შემოქმედებით მეთოდს: ესთეტიკურ სტილიზაციას, რომლის საუკეთესო მაგალითად ასახელებს „ურიელ აუოსტას“, და კონსტრუქტივიზმს, თვალასწინოდ გამოვლენილს სპექტაკლში „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ამ მეთოდების მიმართ დავით კაკაბაძე განმსჯელის სიმკაცრეს იჩენს და აცხადებს, რომ, მისი აზრით, შემოქმედთა მიზანი – სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის დაძლევა – ჯერაც მიუღწეველია. არგუმენტად კი ასეთი აზრი მოჰავეს: ესთეტიკური სტილიზაცია და კონსტრუქტივიზმი „განყენებული ფორმებია, ვინაიდან ვერ აკავშირებენ სპექტაკლის შინაარსს მაყურებლის რეალურ განცდებთან“<sup>89</sup>. ცხადია, ფორმალისმისადმი ოფიციალური წრეების შემტევი კრიტიკა, შემოქმედებით პროცესში ადმინისტრაციული „ჩართვები“ დავით კაკაბაძეს აიძულებდა გარკვეული დოზით მაინც დამთმობი ყოფილიყო და კომპრომისზე წასულიყო, რათა შეენარჩუნებინა შემოქმედებითი და ფიზიკური არსებობა. აქედან გამომდინარეა დავით კაკაბაძის დამოკიდებულება დეკორაციული ხელოვნების ამ ორი მეთოდისადმი.

დავით კაკაბაძის მიერ მხატვრულად გაფორმებული შალვა დადიანის „ნინოშვილის გურია“ თბილისში დაარსებულ მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე პირველი სპექტაკლი იყო, სადაც დიდი რეჟისორის თანამოაზრე და ერთგულმა შემოქმედებითმა კოლექტივმა ქუთაისის თეატრში მოპოვებუ-



ფანქრით შესრულებული „ნინოშვილის გურიის“ პირველი ესკიზები



ფანქრით შესრულებული „ნინოშვილის გურიის“ პირველი ესკიზები



ლი გამარჯვების შემდეგ დაიღო ბინა<sup>90</sup>. ჩვენს ხელთაა პიესის ავტორის, შალვა დადიანისეული სპექტაკლის შეფასება, სადაც ჩანს, რომ სპექტაკლის ყოველი კომპონენტი დრამატურგიული საფუძვლის სარეჟისორო გადაწყვეტის, მუსიკალური გაფორმების, სცენოგრაფიის, სასცენო ესთეტიკის მკაფიო გამოხატულებად იქცა<sup>91</sup>.

თავის რეცენზიაში შალვა დადიანი გულწრფელად გვიზიარებს სპექტაკლისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას და ჩანს, რომ დადგმას მიუღწევია იმ მხატვრული მთლიანობისათვის, რომელიც სინთეზური ხელოვნებისათვის მთავარ განმსაზღვრელ პირობას წარმოადგენს.

„ნინოშვილის გურიას“ მაღალ შეფასებას აძლევს აგრეთვე გაზეთი „ტიფლისსკი რაბოჩი“ (10. 04., 1936). რეცენზენტ რ. ნერჩევის აზრით, მდიდარ სასცენო აღლუმში ყურადსაღებია დავით კაკაბაძის „გამარტივებული“ და ძუნწი დეკორაციული გაფორმება და რომ ამის გამართლება შეიძლება მხოლოდ სპექტაკლის სცენური განსხეულების სირთულით. საფიქრებელია, რომ რეცენზიის ავტორს 4 მოქმედება და 19 სურათი და, აქედან გამომდინარე, დეკორაციების ცვლა აქვს მხედველობაში.

მარტივი და, ამასთანავე, ტევადი სცენური სივრცე, ნაწარმოების არსის გასახსნელად მოწოდებული მოხერხებული კონსტრუქცია ყოველთვის იყო დავით კაკაბაძის ხელწერის გამორჩეული ნიშანი, რასაც ამჯერად მოხდენილად მიესადაგა სპექტაკლის გადაწყვეტა ფერში. „ნინოშვილის გურიის“ ლურჯ სივრცეებზე მიგვითითებს პროფესორი ნათელა ურუშაძეც დავით კაკაბაძის მიერ შესრულებული ესკიზების აღწერისას<sup>92</sup>, რაშიც იგი განსაკუთრებით გამოარჩევს დავით კაკაბაძის მიერ კონკრეტული კუთხის, ამ შემთხვევაში გურიის, ზუსტი ფერადოვანი მახასიათებლების წარმოჩენას. ჩემი აზრით, მხატვრის ეს მიგნება შეიძლება განვიხილოთ უფრო ფართო დანიშნულებითაც. გავიხსენოთ დიდი აკაკის „ცა ფირუზ, ხმელეთ ზურმუხტო....“ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბუნება, გარემო, რომელიც მხატვრის გრძნობისა და აზრის პროექციაცაა, სამშობლოს მხატვრულ სახეს გვიხატავს.

დავით კაკაბაძე „ნინოშვილის გურიის“ ესკიზებში საინტე-

რესოდ წყვეტს ნაგებობის კონსტრუქციას, რომელიც სცენაზე ასაგებადაა გამიზნული. ყველგან იგრძნობა პირობითობა და სიმსუბუქე. ნაგებობის მეტყველი პლასტიკა, მეჩხრად დაწყობილი ფიგურები, ოთახის ინტერიერის ერთ კედელს რომ განასახიერებს, და რამდენიმე საოჯახო ნივთი იმ ატმოსფეროს გვიხატავს, რომელშიაც დრამატურგიულ თანახმიერებასთან ერთად, სპექტაკლის ეროვნული თვითმყოფადობით გამორჩეული გმირები ორგანულად უნდა ჩაწერილიყვნენ და სპექტაკლის დამდგმელებს მიეღწიათ იმ პარმონიული მთლიანობისათვის, შ. დადიანი რომ უქებს სპექტაკლის დამდგმელებს თავის რეცენზიაში. დავით კაკაბაძემ, ყოველ დამგმაში სახვითი გადაწყვეტის ახალ ფორმებს რომ გვთავაზობდა, „ნინოშვილის გურიაში“ მრავალსურათიანობით განაცვიფრა მაყურებელი. მხატვარმა მათი ცვლა თვალის დახამხამების სისწრაფით მოახერხა გვერდებიდან შესაწევ-გამოსაწევი სიბრტყეების შექმნით. ეს სიბრტყე ხან ღუქნის, ხან მდიდრული, ხანაც ღარიბული ოთახის გამომხატველი იყო და კედელზე ერთი კონკრეტული დეტალის მიმატებით, ზოგ შემთხვევაში გამობრწყინებით, იძლეოდა განსხვავებულის და მკვეთრად დამახასიათებლის ეფექტს. მაგალითად, ღარიბი მოსახლის სახლის კედელი სრულიად ცარიელი იყო, მდიდრულს კი ფანჯრის ჩარჩო მიეკვრებოდა, ღუქნის კედელს – ბოთლებიანი თაროები, ტარანის აკიდო და სხვ.

აღსანიშნავია, რომ „ნინოშვილის გურიაზე“ მუშაობისას დავით კაკაბაძეს პერსონაჟების გრიმისა და ჩაცმულობისათვის ესკიზები არ შეუქმნია. რეჟისორთან შეთანხმებით, მან მსახიობებს თვითმემოქმედების უფლება მისცა: შედით გარდერობში და თქვენ თვითონ შეარჩიეთ როლში რა ტანსაცმელი გეკუთვნიოთ, – იგონებს დიმიტრი ჯანელიძე<sup>93</sup>. ან კიდევ, ერთი ასეთი ეპიზოდი: დავით კაკაბაძე მსახიობთა ჩაცმულობის შემამოწმებელ რეპეტიციაზე ფირალთა მეთაურის სიმონის როლის შემსრულებელს – პიერ კობახიძეს გაუჯავრდა: ასე დაგლეჯილ, დაკონცილ, დაგლაზაკავებული რად ხარო, განა არ გინახავთ ზოგი გლეხი ნაჭერ-ნაჭერ დაკერებულ სამოსშიც, ლამაზად ამოსხმულ ქალამნებში თავადზე უფრო შნოიანად რომ გამოიყურებო!? მსახიობმა ყურად იღო ეს შენიშვნა და

გმირის გარეგნული სახიერება სცენაზე განაღდებულ იქნა<sup>94</sup>. ყოველივე ეს მოწმობს იმას, რომ დავით კაკაბაძე არასდროს არ იყო მხოლოდ რეჟისორის დავალების შემსრულებელი ან ილუსტრატორი მხატვარი. იგი ყოველთვის ფიქრობდა სცენურ მთლიანობაზე და თავისი წვლილი შექმნოდა სასცენო მთლიანობაში.

აქ კი შეუძლებელია არ შევჩედეთ კაკაბაძისეული სივრცის თავისუფალ დაგეგმარებაზე, რომელიც საერთო სანახაობის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. სივრცის ილუზიის მიღწევა მას აუცილებელ პირობად მიაჩნია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ მისი, როგორც შემოქმედის და მოაზროვნის ფიქრის საგანს მუდამ წარმოადგენდა სივრცის გადმოცემა ბრტყელ ზედაპირზე, არამედ იმიტომაც, რომ „ცოცხალი სურათის“ (კაკაბაძის გამოთქმა – ე.ო.) გადმოსაცემად აუცილებელია საგნის სივრცეში წარმოდგენა. სივრცის შეგრძნების გადმოცემა მით უფრო სჭირდება სცენას, სადაც ასახული სანახაობა (მხედველობაში მაქვს სასცენო გარემო, დეკორაცია) უკვე თავადაა სივრცეში განფენილი, მაგრამ, ვინაიდან სცენურ სივრცეს თავისი საზღვრები აქვს, დავით კაკაბაძეს, როგორც სივრცის გადმოცემით დაინტერესებულ ხელოვანს, ახლა მიზნად აქვს დასახული სცენური სივრცის გაფართოება და ბუნების საღარი თავისუფლებით წარმოდგენა.

ამგვარად, სივრცის ასახვა დავით კაკაბაძესთან ასახვის რეალისტური გზების ძიებას უკავშირდება და ამ მხრივ „ნი-ნოშვილის გურია“ ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია.

სპექტაკლის სცენურ მთლიანობაში სივრცის ორიგინალური წარმოჩენა უშუალოდაა დაკავშირებული განათებასთან. ცალკეულ ფერდობთა განსხვავებული განათება გარემოს რელიეფური ხედვის მთავარი განმაპირობებელი ნიშანია. დავით კაკაბაძეს იგი მრავალგზის აქვს დამუშავებული ფერწერაში, ამიტომ სცენაზე მისი გადატანა დამუშავებული მეთოდის სცენურ სივრცეზე მორგებას ნიშნავს მხოლოდ.

სპექტაკლის სახვით გადაწყვეტაში განათების განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე წერს კრიტიკოსი ბენო გორდეზიანი. რომელიც, როგორც ჩანს, სისტემატურად აღევნებდა თვალს დავით კაკაბაძის შემოქმედებას (იხ. ზემოთ „ჰოპლა, ჩვენ

ვცოცხლობთ“, კრიტიკოსის გამოხმაურება სპექტაკლზე). მისი აზრით, „დავით კაკაბაძემ სრულიად უბრალო და მარტივი გაფორმებით მოგვცა უდიდესი ეფექტი განსაკუთრებით სინათლის გამოყენების მხრივ. განათების პრინციპზე აგებული ეს მხატვრული გაფორმება დეკორატიული ხელოვნების მაღალ მაჩვენებლად უნდა ჩაითვალოს“<sup>95</sup>. მისივე აზრით, კაკაბაძისეულ დაძვრეც გორაკებს არა მხოლოდ გრაფიკული მნიშვნელობა აქვს, არამედ ისინი ობიექტურ სინამდვილეს განასახიერებენ, ვინაიდან გურია სწორედ ასეთ ფერდობებზეა შეფენილი, ეს ფერდობები კი ნელ-ნელა ეშვებიან ზღვისაკენ და ასე წარმოიქმნება კაკაბაძისეული ბუნების სილუეტი. ორივე შემთხვევაში დავით კაკაბაძე ბუნების გრაფიკული მონახაზის სიმსუბუქეს და მკაფიო განწყობილებას აღწევს, კომპოზიციურად თავსდება რეალობა და სასცენო კანონები, რეალობა და გამომგონებლობა თანხმიერ ერთობაშია.

ასევე მოხდა შ. დადიანის „გუშინდელში“ (1939 წ., ქუთაისის თეატრი), სადაც მხატვარმა თამამად გადაიტანა თავის ფერწერაში მრავალგზის ასახული პეიზაჟი, რომელსაც სივრცის თავისუფალი და ამასთანავე ზუსტი დაგეგმარებით ჩაწერს სცენურ გარემოში. დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი პრინციპები მტკიცეა და, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მუდმივად ეძებს სიახლეებს, არ უშინდება ერთხელ მიგნებული კომპოზიციის გამეორებას, რადგან მისი შემოქმედებითი პრინციპები იმდენად ძლიერია, რომ თავისუფლად ბადებს ერთგვაროვნებაში სახეობრივ განსხვავებებს. მაგალითად, სამი პეიზაჟი სცენაზე, ისევე როგორც ფერწერაში, ერთგვაროვნებასთან ერთად გამოირჩევა რაღაც განსაკუთრებული და მნიშვნელოვანი ელემენტით, რაც თავისი შინაარსობრივი და ხასიათობრივი მახასიათებლებით იქცევა ყურადღებას.

რევოლუციურ თემაზე შეიქმნა დავით კაკაბაძის შემდეგი ნამუშევარიც – „ესკადრის დაღუპვა“. ეს პიესა ახალგაზრდა ალექსეი კორნეიჩუკის დებიუტი იყო დრამატურგიაში, რომელმაც 1933 წელს გამართულ I საკავშირო კონკურსზე (გაიმართა მწერალთა I ყრილობის წინ) მეორე პრემია დაიმსახურა (პირველი პრემია არ გაცემულა, ამდენად, მიღებული ჯილდო მით უფრო ღირსეულად გამოიყურებოდა). ისტორიული რე-

ვოლუციური თემა ა. კორნეიჩუკმა ტრაგიკული ამბის საფუძველზე წარმოადგინა: 1918 წელს შავი ზღვის ესკადრის მეზღვაურებმა უდიდესი თავგანწირვის ფასად რევოლუციისათვის გადაარჩინეს გემები, მაგრამ საბოლოოდ, მაინც იძულებული გახდნენ ჩაძირონ ისინი.

ისტორიული მნიშვნელობის კონფლიქტი ა. კორნეიჩუკმა მოქმედ გმირთა ხასიათებში განფინა და პოლიტიკურ-სოციალური სიმწვავე მიანიჭა. თვით ა. კორნეიჩუკმა საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეებთან შეხვედრაზე, რომელიც სპექტაკლის დადგმიდან ერთი წლის შემდეგ გაიმართა მწერალთა სახლში, აღნიშნა, რომ პიესაზე მუშაობისას მისი განსაკუთრებული ძიების საგანი იყო საბჭოთა ხელოვნების წარმმართველი იდეურ-მხატვრული მეთოდი.

უნდა ითქვას, რომ „ესკადრის დაღუპვის“ მხატვრული გადაწყვეტისას ე. წ. სოციალისტურ რეალიზმს, როგორც მხატვრული ასახვის ფუძემდებლურ ფორმას, დავით კაკაბაძეც ეძებს. ეძებს, რადგან მას შექმნილი კრიტიკული სიტუაციიდან სხვა გამოსავალი აღარ აქვს. მისი ძიება დაკავშირებულია, ასე ვთქვათ, ნაკლებ კომპრომისთან. იგი კვლავ არ ხატავს ბელადის პორტრეტებს, ან ერთგვარად „შენიღბულად წარმოაჩენს, ასე ვთქვათ, „პოლიტიკურ თემას“, მაგრამ თანახმაა იმუშაოს რევოლუციურ თემატიკაზე. ამგვარი გადაწყვეტილება მას, როგორც შემოქმედს, შედარებით უნარჩუნებს არჩევნის თავისუფლებას, მოქმედებას მხატვრულ სამყაროში. თუმცა, პოლიტიკაში „გამობრძმედილ“ მაშინდელ ხელოვნების მესვეურთ მისი ეს სვლა უეჭურადღებოდ არ დარჩენიათ. დავით კაკაბაძე არა თუ მუშაობს რევოლუციურ თემატიკაზე, არამედ პრესითაც გამოთქვამს საბჭოთა ხელოვნების იდეურ-მხატვრული საფუძვლის – სოციალისტური რეალიზმის ფორმულას<sup>96</sup>. იგი ცდილობს დაამტკიცოს, რომ საბჭოთა ხელოვნების გამორჩეული თვისებაა სპექტაკლის შინაარსის რეალური განცდა, ხოლო ამ ეფექტის მისაღწევად ერთადერთი ფორმაა სოციალისტური რეალიზმის მხატვრული მეთოდი (აღნიშნულ თემას რამდენჯერმე შევეხე, მაგრამ კვლავაც ვაგრძელებ მასზე მსჯელობას განსაკუთრებული მნიშვნელობის გამო – ე.ო.). იგი ასე გამოთქვამს თავის მოსაზრებას: „ამის შემდეგ

(დავით კაკაბაძეს მხედველობაში აქვს მაყურებლის მიერ კონსტრუქტივიზმისა და ესთეტიკური სტილიზაციის მიუღებლობა. — ე.ო.) თეატრისათვის უკვე გადამწყვეტი შეიქმნა სოციალისტური რეალიზმის იდეებისათვის ბრძოლა. დღეს მხატვარი ცდილობს რეალურად გაიგოს სცენური არე, სივრცე, მოცულობა და ამით ხელი შეუწყოს მაყურებელს პიესის შინაარსის გარკვევაში<sup>97</sup>.

ამ მოსაზრებას დავით კაკაბაძე სახალხოდ 1939 წელს გამოთქვამს, „ესკადრის დაღუპვას“ კი აფორმებს, ამავე მოსაზრების თანახმიერებით, რამდენიმე წლით ადრე, 1934 წელს. ეს ის პერიოდია, როდესაც მხატვრის დევნამ აპოგეას მიაღწია. იმუშავებდა რესპუბლიკური პარტიული თუ სახელოვნებო დაწესებულებათა ხელმძღვანელები ყოველგვარი შეფარვის გარეშე უკიფინებენ მხატვარს ფორმალზმით გატაცებისათვის. კარგად არის ცნობილი, რას ნიშნავდა იმხანად ხელოვნის მოღვაწეობის შეფასება ფორმალისტური აზროვნების სტატუსით. მით უფრო, რომ სახელმწიფო მეთაურის ანტიპათია საინტერესოდ და მასშტაბურად მოაზროვნე შემოქმედებითი ინტელიგენციის (და, საერთოდ, ინტელიგენტის) მიმართ უკვე გამოკვეთილად წარმოჩნდა; მაამებლური სახელმწიფო აპარატი, მაამებლური კრიტიკა ფხიზლად ადევნებდა თვალს კრემლში მომწიფებულ პოზიციას, რათა დაუყოვნებლივ განეწმინდა მისი რადიუსი საბჭოეთის მთელ ტერიტორიაზე — გამონაკლისი არც საქართველო იყო. შემოქმედებთ ინტელიგენციაზე ამ დარტყმის ექოს წარმოადგენდა დავით კაკაბაძის პუბლიკაცია.

საქმე ისაა, რომ ქვეყნის მმართველმა პოლიტიკურმა ძალებმა დავით კაკაბაძეზე შთაბეჭდილება შექმნა 1928 წლის გამოფენიდან, როცა, როგორც უკვე აღინიშნა, მან წარმოადგინა პარიზის პერიოდის ნამუშევრები, კუბისტური, აბსტრაქტული კომპოზიციები, სადაც ხაზისა და ფერის, მოცულობის მაქსიმალურ ძიებას ამჟღავნებდა. მაგრამ, თუ კოტე მარჯანიშვილისათვის იგივე გამოფენა იქცა მათი ნაყოფიერი თანამშრომლობის იმპულსად, შემოქმედებითი ინტელიგენციის უმეტესობისა და ოფიციალიზაციისათვის დავით კაკაბაძე ისევ ამოუცნობ ფენომენად დარჩა, ერთ-ერთი მოწინააღმდეგე ამტკიცებდა კიდევ, რომ პარიზიდან დაბრუნებულმა კაკაბაძემ „ლპობადი ფორმა-

ლიზმის მანტია შემოიცვა“<sup>98</sup>.

ამგვარი ვერაგი და ყოველგვარი შემოქმედებითი ღირსების დანახვას მოკლებული მსჯელობა და ტერმინოლოგია ამ პერიოდის სახელმწიფოებრივი ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი იყო, ხოლო ხელმძღვანელთა სავარძლებს მორგებული, შემოქმედებითი ინტელიგენციის გარკვეული ნაწილი მას მოხერხებულად იყენებდა საკუთარი მიზნების ასრულებისათვის.

დავით კაკაბაძე კრიტიკის საპასუხოდ მხოლოდ ერთხელ გამოვიდა 1936 წელს მხატვართა კავშირში 20-21 მარტს ჩატარებულ პლენუმზე და თავი დაიცვა ფორმალისტი მხატვრის დალდასმულის სახელით. მას ჯერ კიდევ შერჩენილი ჰქონდა ბრძოლის პათოსი, მის სიტყვებში იგრძნობოდა საკუთარი სულიერი სამყაროს გაგების იმედი, რწმენა. დავით კაკაბაძის აზრით, 1928 წლის თბილისური გამოფენა არ შეიძლება შეფასებულიყო, როგორც ფორმალისტური ხელოვნების სააგიტაციო საშუალება, ანუ ისე, როგორადაც წარმოადგინეს ის ოპონენტებმა, ვინაიდან საფრანგეთში მისი მივლინების მიზანი იყო ევროპული ხელოვნებისაგან მიღებული ცოდნის წარმოჩენა. იგი ამტკიცებდა, რომ ფორმალისტურ ხელოვნებასთან მისი მთლიანი შემოქმედების გაიგივება არ შეიძლებოდა, რადგანაც 1928 წლის შემდეგ მას არ შეუქმნია მსგავსი სტილისტიკის არც ერთი ნაწარმოები. თუმცა მხატვარს შეეძლო განეგრძო ძიებები ამ მხრივ, ვინაიდან 1927-1928 წლებში რუსეთში ჯერ კიდევ არსებობდა მძლავრი დაჯგუფება ე.წ. „მემარცხენე“ ხელოვნებისა, ხოლო ქართულმა „მემარცხენეებმა“, კერძოდ, ჟურნალმა „მემარცხენეობამ“ მიიწვიეს კიდევ იგი თავის რიგებში. დავით კაკაბაძემ არ მიიღო მათი მიწვევა, ვინაიდან ხელოვნების ფორმალისტური ასახვის არსი შორს იყო მისი შემოქმედებითი აზროვნებისაგან. ამასთან დაკავშირებით. საინტერესოა კაკაბაძის აზრი „მემარცხენეობაზე“ რუსეთსა და საქართველოში და თვით ამ დაჯგუფების წევრებზე, ე. წ. „მემარცხენეებზე“.

დავით კაკაბაძე ამბობს, რომ იგი იცნობს რუსეთში 20-იან წლებში მოქმედ დაჯგუფებას „მემარცხენე ფრონტის“ სახელწოდებით; კარგად იცნობს ქართველ „მემარცხენეებს“, რომელთა მოღვაწეობაში ამჩნევს რუსული „ლეფელების“ გავლე-

ნას. დავით კაკაბაძის აზრი ქართველ „მემარცხენეთა“ შესახებ ასეთია: „ამჟამად, რომ ეს ჯგუფი განიცდის გავლენას რუსეთის „მემარცხენეობისა“ და, თუმცა მათი გამოსვლა აუცილებლად დადებითი მოვლენაა, მაგრამ ჯერჯერობით მათ აკლიათ ჩვენთვის საჭირო ორიგინალური აზროვნება და ორიგინალური შემოქმედება“.

თავის ჩანაწერებში დავით კაკაბაძე არაერთხელ ეხება „მემარცხენე“ ხელოვნებას, როდესაც აზუსტებს თავის პოზიციას ხელოვნებაში. დავით კაკაბაძე აცხადებს, რომ მისი სურვილია პიკასოსა და ბრაკის მსგავსად „დეკორატიული“ მხატვრობის ცოცხალ სურათად გადაქცევა. სიცოცხლეს კი სივრცე ანიჭებს. სივრცე, რომელიც „მემარცხენეებმა“ დაკარგეს, ანუ მხატვრობას დაუკარგეს „სული“, როგორც თვითონ წერს<sup>100</sup>. ამ შეფასებიდან ცხადია, რომ კაკაბაძისათვის „მემარცხენეთა“ იდეური ორიენტაცია არ იქნებოდა თვისობრივი.

„მემარცხენეთაგან“ იდეური გამიჯვნის მიუხედავად, დავით კაკაბაძე თავის შემოქმედებაში მკვეთრად გამოხატავდა ამ დაჯგუფების იდეურ-შემოქმედებითი მისწრაფებების ზოგიერთ პრინციპს. მაგალითად, მას იტაცებდა „მაშინიზმის“ ეპოქის თავბრუდამხვევი რიტმი, ძველისა და ახლის შეპირისპირებული ჩვენება, ჩვეული მოვლენების განახლებული (დროიდან გამომდინარე) აღქმა.

ცხადია, რომ დავით კაკაბაძე თავის პარიზულ ნამუშევრებში ცდილობდა ალლო აელო დასავლეთის ხელოვნებისათვის, გამომდინარე იქიდან, რომ ეს ფერწერის თანამედროვე სახე იყო, მაგრამ მრწამსი მას არ შეცვლია, რასაც იმავე პარიზში შესრულებული დეკორატიული და ჟანრული სურათები მოწმობს. რაც შეეხება კაკაბაძის შეთვისებას 20-იანი წლების საქართველოს შემოქმედებით ატმოსფეროსთან, ამის შესახებ მან თქვა: „ჩემთვის ძალზე რთული იყო სწორი ორიენტაციის დაცვა. თქვენთვის ეს ადვილი იყო, ვინაიდან თქვენ გაიზარდეთ ამ ატმოსფეროში, მე კი პრაქტიკულად გადმორთვა მომიხდა. მე, რატომღაც მეგონა, რომ ის, რაც შევიძინე დასავლეთ ევროპაში, გამოიყენება დეკორატიულ ხელოვნებასა და გაფორმების სფეროში“<sup>101</sup>.

და მართლაც, კაკაბაძის სათეატრო ესკიზები და, კერძოდ,



ესკიზები სპექტაკლისათვის „ესკადრის დაღუპვა“ ფერის, ფორმის გრძნობით, პლასტიკური მონახაზის დახვეწილობით, ამასთანავე მხატვრის კონსტრუქტივისტული ძიების, სრულიად განსხვავებული, მაგრამ კიდევ ერთი დადასტურებაა სცენური სივრცის არეში.

დავით კაკაბაძის ნამუშევარს სპექტაკლში „ესკადრის დაღუპვა“ პრესა ასე აფასებდა: „ამ სპექტაკლის დეკორაციულ გაფორმებას ახორციელებს პროფესორი დ. კაკაბაძე, რომელიც ამ შემთხვევაშიც მტკიცედ იცავს მარჯანიშვილის მიერ დადგენილ ტრადიციას მხატვრული გაფორმების დარგში, სპექტაკლის დეკორაციული გაფორმება აგებულია ფერადებისა და სივრცის განაწილების კონტრასტებზე, რაც ბუნებრივად შექმნის მაყურებელში იმ დიდი სოციალისტური კონტრასტების შთაბეჭდილებას, რომლის ფონზედაც იხლართება და იხსნება სცენური ინტრიგები“<sup>102</sup>. ან „მარტივი და სადა დეკორაცია (იგულისხმება დ. კაკაბაძის – ე.ო.), კონტრასტებზე აგებული, რომელიც გამოყოფილია ამ დადგმაში, არის მარჯანიშვილის სცენური მემკვიდრეობის დამყარება და გაგრძელება“<sup>103</sup>.

„ესკადრის დაღუპვისათვის“ შესრულებულ ესკიზთა შორისაა სადა, მკაფიო და ლაკონური ტრიუმის ამსახველი ესკიზები. მხატვარი თითქოსდა ცდილობს ბოლომდე გაითავისოს მეზღვაურთა ადგილსამყოფელი, რათა ბოლომდე გაუგოს მათ სათქმელს, ვნებებს, საქციელს.

სპექტაკლის გმირები გაიდაი (მსახ. პ. კობახიძე), ოკსანა (მსახ. თ. ჭავჭავაძე), სტრიჟენი (მსახ. ი. ვაშაძე), ბოცმანი ბუხტა (მსახ. მ. სარაული), ბოცმანი კობზა (მსახ. ვ. გოძიაშვილი), სადა და ვრცელი ინტერიერები განათების ექსპრესიული მანერით მძაფრ ემოციურობას სძენდნენ, ერთი შეხედვით ცივ, ასკეტურ გარემოს, რაც ასე დამახასიათებელი იყო იმჟამინდელი საბჭოთა ქვეყნის ცხოვრების ყაიდისათვის, მისი მენტალიტეტისათვის. ზედმეტად სადა, შალითებით მოკაზმული ავეჯი, სახის ერთგვარობით რომ გვაოცებენ დღეს, უტილიტარიზმის ერთგვარ „ელეგანტურ“ ნიმუშად რომ იყურებიან, ის რეალურად არსებული გარემო იყო, რომელსაც გვერდს ვერ აუვლიდა დამდგმელი ჯგუფი, მაგრამ პათოსი, ვნება, რაც ასე დამახასიათებელი იყო ა. კორნეიჩუკის პიესისათვის, მთლი-

ანად მოქმედ პირთა ხასიათებსა და სპექტაკლის ემოციური საწყისის საფუძველს – სპექტაკლის განათებას ემყარებოდა.

განათების ეფექტის შეგრძნება მძლავრია კაკაბაძისეულ თეთრი გემის ესკიზში. მისი სითეთრე კიდევ უფრო მკვეთრია შავ ფონზე გამოსახვის გამო. ამასთანავე, უცნაური ხედვის წერტილი გემს მოძრაობის დინამიკის შთაბეჭდილებას ანიჭებს, მაგრამ დ.კაკაბაძის ხედვის მასშტაბი ბევრად ვრცელია, იგი მარადიულ თემებს უკავშირდება; შავ მღელვარე ტალღებში დამრეცად მოელვარე თეთრი გემი სიკეთისა და სინათლის დაღუპვის სიმბოლოდ აღიქმება.

როგორც უკვე ვთქვი წიგნის შესავალში, კაკაბაძის შემოქმედების ღირსების მთავარი განმსაზღვრელი ნიშანია ასევე მარადიული ცნება – ეროვნულობა. დავით კაკაბაძე ეროვნული მხატვრული ენის შესწავლას სიყრმიდანვე ამჟღავნებს. მის მიერ „მოქნილი და განუწყვეტელი ნახაზის“ (კაკაბაძის გამოთქმა – ე.ო.) ხედვა ხელოვნების ნებისმიერ დარგში, როგორც ჩანს, სათეატრო და კინოდადგმებსაც უნდა გულისხმობდეს, თუმცა მხატვარს ეს აზრი ბევრად ადრე გამოუთქვამს, ვიდრე დაუწყია მუშაობა თეატრსა და კინოში. მაგრამ მოსაზრების განზოგადებული ხასიათი, აგრეთვე მისი სათეატრო და კინონამუშევრები საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ დავით კაკაბაძე სისტემატურად და სულ უფრო დაჯერებით აღრმავენს ძიების საკუთარი გზით მიგნებულ ჭეშმარიტებას. აი, როგორ ესმის მას ეროვნულის მნიშვნელობა ხელოვნებაში: „... არ არის იმის შეგნება, რომ ნამდვილ პლასტიკურ ფორმას არავითარი კავშირი არა აქვს ეთნოგრაფიულ სახეებთან და იმასთან, რომ გარდამავალია და რაც მხოლოდ სააქსესუარო ელემენტს წარმოადგენს პლასტიკური ფორმისათვის. ეროვნული ხელოვნება უნდა ისახებოდეს შემოქმედების ძალის აქტივობაში, წმინდა მხატვრული იდეის ათვისებასა და ნამდვილი მხატვრული ღირებულების შექმნაში“<sup>104</sup> (ხაზი კაკაბაძისაა – ე.ო.).

როგორც ვხედავთ, დავით კაკაბაძისათვის ეროვნულობა ერთადერთი საფუძველიანი და ღრმა მნიშვნელობის მქონე კრიტერიუმი. ამიტომ, რომ იმ სპექტაკლებში ან ფილმებში, რომლებიც ეროვნული ლიტერატურის საფუძველზეა შექმნი-

ლი, კაკაბაძე განსაკუთრებით ცდილობს დაიცვას ეროვნული სინამდვილე და შორს იყოს ეთნოგრაფიული საზიერებისაგან. „ნინოშელის გურია“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „გუშინ-დელნი“, „ჩატეხილი ხიდი“ თავისი დრამატურგიული მნიშვნელობით უკვე ცხადად გვიჩვენებს, რომ კაკაბაძისათვის მეტად მნიშვნელოვანია თვით ეროვნული იდეა, რომელიც მხატვრული ფორმის ძიების საფუძველი ხდება. საკუთარი ეროვნული თვითმყოფადობის დაცვა მას განაწყობს სხვა ეროვნული კულტურების თვითმყოფადობის დაცვისკენაც. ეს ფაქტი ნათლად ჩანს თანამედროვე თემის ამსახველი სპექტაკლების მაგალითზე, რაც ერთი შეხედვით რთული არ უნდა იყოს, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ დროის, ეპოქის, ერთიანი ქვეყნის, ე.წ. სსრ კავშირის სიერცეს და მისგან გამომდინარე, სსრ კავშირში შემავალ ეროვნებათა დაახლოების, უფრო სწორად, „ადრევის“ ძალისმიერ მცდელობებს, მსგავსი ჩანაფიქრი არა თუ მხატვრულ სირთულეს წარმოადგენს, არამედ პოლიტიკურ სითამამესაც.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში თანამედროვე ცხოვრების თემას აგრძელებს სპექტაკლი „შორეული“ (პიესის ავტორი ალექსანდრე აფინოგენოვი, თარგმანი დიმიტრი ჯანელიძისა, დადგმა დოდო ანთაძისა, 1936). სპექტაკლში ცოცხლდებოდა ტაიგა დამახასიათებელი წიწვნარით. პრესა შემდგომ აღნიშნავდა დავით კაკაბაძის განსაკუთრებულ რეალისტურ მიდგომას პეიზაჟისადმი<sup>105</sup>.

ამ სპექტაკლში მოქმედება ვითარდებოდა ერთი დღე-ღამის მანძილზე. პიესის ავტორის ა. აფინოგენოვის ჩანაფიქრი მიზნად ისახავდა ცხოვრების ჭრილის ასახვას დროის მოკლე მონაკვეთში. მიზნის მისაღწევად პიესის ავტორმა მოულოდნელი შემთხვევა გამოიყენა: ტაიგის პატარა სადგურზე ლიანდაგის დაზიანების გამო ვლადივოსტოკ-მოსკოვის სპეციალური დანიშნულების ვაგონი ჩამოდგება, რომელშიაც იმყოფება შორეული აღმოსავლეთის განსაკუთრებული არმიის კორპუსის მეთაური მატვეი მაღკო მეუღლიანად. მაღკო დაავადებულია უკურნებელი სენით, მაგრამ ეს არ უშლის მას ხელს იყოს სულიერად მხნე და იჩენდეს დაინტერესებას ცხოვრებისადმი. იქამდე, ვიდრე ვაგონს შეაკეთებდნენ, მაღკო ეცნობა ტაიგის

ცხოვრებას, სადგურ „შორეულის“ მცხოვრებთ. ესენი არიან უბრალო ადამიანები: სადგურის უფროსი, ტელეგრაფისტები, გზის მცველები... მათთან შეხება მატვეი მაღკოს და მასთან ერთად სპექტაკლის მაყურებელს კიდევ ერთხელ დააფიქრებს ცხოვრებისეულ პრობლემებზე.

სპექტაკლში „შორეული“ დავით კაკაბაძე პეიზაჟის უბადლო ოსტატად მოგვევლინა. ესკიზებში და შემდგომ სცენაზე მისი ნახატი დახვეწილია, ჩანს გრაფიკული მონახაზის ფაქიზი განცდა. ტყის მწვანე მასივს იგი უცნაური, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კონტურით ამკობს და ამ თითქოსდა უბრალო შტრიხით, მკაფიო სილუეტად გამოყოფს თითოეულ ხეს, თითქოსდა ანიჭებს მას ხასიათს, გამორჩეულ თვისებებს. ასევე ამეტყველებულ სახედ ირეკლება ხისაგან დაცემული ჩრდილები. მხატვარს ვირტუოზულად გამოჰყავს ფორმა, ყველგან მოხდენილობაა, ფილიგრანული ოსტატობა<sup>106</sup>.

სპექტაკლისათვის შექმნილ ესკიზთა სერიაში ვხვდებით ერთი და იმავე გარემოს სხვადასხვა კუთხეს. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ჩანახატები, სადაც შავი რელსები ტაიგის ტყის საზღვარზე გადის. მხატვარი აქაც ორიგინალური ელფერის კონტურის მეოთღს მიმართავს.

ინტერიერში გათამაშებული მოქმედების აქტიური გამომსახველობისათვის დ.კაკაბაძე ვაგონის ჭრილს გვიხატავს და ასეთივე ვაგონი დაიდგმება შემდგომ სცენაზე.

მაგიდა და საკარძლები (ყავისფერ-ლურჯ ტონში წარმოდგენილი) წითელ ფონზეა ამოწერილი. მხიარული, ნათელ ფერთა ნაკრებს რომ მოიცავს, იმგვარივე ფარდა, ცხოველი რიტმის, მჩქეფარე სიცოცხლის გადმოძცემ ატრიბუტებს წარმოადგენს. ესკიზი განსაზღვრულია სცენის კოლოფის პირობითად აღმნიშვნელი კონტურით. თუ როგორ გარდაიქმნა ესკიზზე დახატული ვაგონი მოხდენილ დეკორაციად, ამას უკვე ფოტოსურათზე ვხედავთ, რომელიც მარჯანიშვილის მუზეუმის ფოტოალბომებში ინახება. როგორც ჩანს, მოქმედება თამაშდება ვაგონის ჭრილში.

პერსონაჟებს უბრალო, რუსული ყოფისათვის დამახასიათებელი სამოსი აცვიათ. იქვე, სცენის მარჯვენა მხარეს, პატარა სახლის ფასადია, რომელზეც ჩანს წარწერა: „შორეული“.

„შორეულზე“ დავით კაკაბაძის მუშაობის შესახებ საინტერესო მასალა მოგვაწოდა თეატრმცოდნემ, პროფესორმა დიმიტრი ჯანელიძემ, რომელიც იმხანად მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სალიტერატურო ნაწილის ხელმძღვანელი იყო. დავით კაკაბაძეს მოუთხოვია, რომ მისთვის ეჩვენებინათ საგანგებო დანიშნულების ვაგონი. რეჟისორ ანთაძეს ეს თხოვნა შეუსრულებია და აი, დიომიდე ანთაძემ, დავით კაკაბაძემ და დიმიტრი ჯანელიძემ დაათვალიერეს გარე ხაზზე გადაყვანილი ვაგონი – ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის (ცაკის) თავმჯდომარის ვაგონი. დიმიტრი ჯანელიძე იგონებს, რომ დავით კაკაბაძეს არც ფანქარი ჰქონდა და არც ალბომი. არც მაინცდამაინც დიდ ინტერესს იჩენდა ვაგონისადმი, იგი თითქოსდა სრულიად უცხო საკითხზე ესაუბრებოდა საღგურის უფროსს. დავით კაკაბაძემ მოისურვა ვაგონის შიდა ხედის დათვალიერება. მას კარი გაუღეს. მხატვარი აკვირდებოდა ფანჯრებს და თან რაღაც შემთხვევას იხსენებდა თავისი მოგზაურობიდან.

მოგვიანებით, როცა მხატვარმა ესკიზები წარმოადგინა, პირველი, რასაც მიაქცევდით ყურადღებას იყო ბუნებისა და ადამიანის ხელქმნილის დაპირისპირება<sup>107</sup>.

როგორც უკვე ვთქვი, „შორეულს“ მაღალი შეფასება მისცა ცენტრალურმა პრესამ და, კერძოდ, გაზეთმა „კომუნისტმა“ (რეცენზიის ავტორი „თეატრალი“), ისიც ვახსენე, რომ „შორეული“ კაკაბაძისათვის განსაკუთრებით რთულ პერიოდში დაიდგა, როცა მას ფორმალისტური იდეებით გატაცებას საყვედურობდნენ. სწორედ ამ პოზიციითაა შეფასებული ალიო ადამიას მიერ რეცენზიაში, რომელიც ერთი მხრივ ეწინააღმდეგება „თეატრალის“ მიერ გამოთქმულ შეფასებებს, მეორე მხრივ კი – მკაცრი განაჩენი გამოაქვს მხატვრისათვის. იგი წერს: „კაკაბაძეს თეატრში მუშაობის დიდი გამოცდილება აქვს. მის ნახატებს ყოველთვის ჩრდილავდა და გაუგებარს ხდიდა მაყურებლისათვის არასწორი მეთოდი. „შორეულში“ მხატვარი ცდილა ფორმალიზმის კლანჭებიდან განთავისუფლებას, მაგრამ აქ იგი მეორე უკიდურესობაში მოექცა, აშკარად ჩანს ნაბიჯი უხემ ნატურალიზმამდე“<sup>108</sup>. ყველაფრის მიუხედავად, სპექტაკლისათვის შექმნილი ესკიზებიდან ნათლად ჩანს, რომ

ემოციური ჟღერის მიგნება დ.კაკაბაძის, როგორც სცენოგრაფის, შემოქმედებაში ერთ-ერთი მთავარი შემოქმედებითი მიზანია. პროფესორი დ. ჯანელიძე ამ თვისებაზე წერს, როდესაც აფასებს მარჯანიშვილის თეატრში ბევრად ადრე დადგმულ სპექტაკლს „იცკა რიჟინაშვილი“ (1937, პიესის ავტორი გ. ბააზოვი, დ. ანთაძის დადგმა). აი, რას წერს იგი: „უთუოდ ყურადღებას იპყრობს „იცკა რიჟინაშვილის“ დეკორაციული გაფორმება. პროფესორი დ. კაკაბაძე ყოველთვის ახალი გაფორმებით ამდიდრებს საბჭოთა თეატრალურ დეკორაციულ მხატვრობას. მიღწეულით არასდროს კმაყოფილდება, ერთხელ მონახულს აღარ იმეორებს და ყოველ ახალ სპექტაკლს მის შესაფერ დეკორაციულ ჩარჩოს უქმნის, რაც ყოველთვის ეხმარება აქტიორის თამაშს. „იცკა რიჟინაშვილის“ გაფორმება იმითაც არის საყურადღებო, რომ მას მხატვრობამ მისცა მაღალი ტრაგედიული ტონი.<sup>109</sup>“ („იცკა რიჟინაშვილი“ რევოლუციურ თემატიკაზე იყო შექმნილი, – ე.ო.)

დ. ჯანელიძის მოსაზრება „ზარია ვოსტოკაშიც“ განმტკიცდა კრიტიკოს ბესო ჟღენტის რეცენზიაში, სადაც დავით კაკაბაძის სცენოგრაფია სპექტაკლის გამარჯვების ძირითად ფაქტორადაა მოხსენიებული.<sup>110</sup>

„იცკა რიჟინაშვილზე“ მუშაობისას დავით კაკაბაძე საკუთარი შთაბეჭდილებებით ხელმძღვანელობს. მისი ჭაბუკობა ხომ, როგორც იგი წერს თავის ერთ-ერთ მოგონებაში, რევოლუციური მოძრაობის დროს ყალიბდება, ამიტომ რევოლუციის პერიოდის სპექტაკლისათვის მიგნებული ყოველი დეტალი კონკრეტულობითა და სიცხადით გამოირჩევა; დავით კაკაბაძე პერსონაჟთა სახეების ძიებისას განსაკუთრებით ამუშავებს გარეგნობას, ამით იგი ბოლომდე გამოხატავს თავის წარმოდგენას გმირზე და იმავდროულად თითოქოსდა ქმნის კიდეც ამა თუ იმ გმირის სამსახიობო განსახიერების გასაღებს.

ესკიზიდანაც თვალსაჩინოა, რომ ოთახის ინტერიერში ყურადღებას იქცევს ხალიჩა. ჭრელი ნაჭრების ნაკუწებისაგან შეკერილი, იგი ფერადოვანი ლაქაცაა და ებრაელთა ყოფის განუყოფელი ატრიბუტიც. აღსანიშნავია, რომ ინტერიერის პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი დეტალი დავით კაკაბაძეს ნაუცხადევად არ შეუქმნია. მხატვარმა თეატრის თანამშრომლებს

დაავალა სამკერვალოები მოეარათ და გადასაყრელი ნაჭრები მოეგროვებინათ. შემდეგ, მუყაოს ფურცლები კვადრატებად დაეჭრათ და მათზე ეს ფერად-ფერადი ნაჭრები დაეკერებინათ.

კაკაბაძემ ეს ფერადი კვადრატები ფოიეში დაალაგა და დიდხანს იმუშავა მათ ასაწყობად; შექმნა საოცარი კომპოზიცია, მისთვის ჩვეული ფერთა ჟღერადობით და ებრაელთა ეროვნული თვითმყოფადობის გამომსახველობით, ყოფითობის ხაზგასმით. მან ეს კვადრატები მკერავეებს ერთმანეთზე გადააკერებინა და მიიღო ფერთა გამით გამორჩეული საოცარი ხალიჩა (იგონებს პროფესორი დიმიტრი ჯანელიძე, რომელიც იმხანად თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგედ მუშაობდა და ესწრებოდა რეპეტიციებს).

„იცკა რიჟინაშვილზე“ მუშაობა არ იყო ჩვეულებრივი ამბავი. როგორც ცნობილია, იგი მთავრობის დაკვეთით დადგმული სპექტაკლი იყო, ე. ი. ქვეყნის იდეოლოგიის დიქტატის კიდევ ერთი გამოვლინება, რომელიც, შეიძლება ითქვას, უკვე წინასწარ იყო გამიზნული თეატრალურ მოვლენად.

ამას მოწმობს ის განსაკუთრებული გამოხმაურება, რომელიც მოჰყვა მას გაზეთ „კომუნისტში“ (08. 02. 1937), სადაც ჯანელიძის წერილთან ერთად დაიბეჭდა ვუკოლ ბერიძის, გიორგი სტურუას (საქართველოს პროფესიული კავშირების საბჭოს თავმჯდომარე), დრამატურგ გ. ბუხნიკაშვილის, ხელოვნებათმცოდნე მ. დუდუჩავას წერილები. ცხადია, ყოველ მათგანში განსაკუთრებითაა აღიარებული „იცკა რიჟინაშვილის“ ღირსებები, როგორც თანამედროვე იდეოლოგიის საპროგრამო ნაწარმოებისა. ავტორთა ერთი ნაწილი (დიმიტრი ჯანელიძე, ვუკოლ ბერიძე) ცდილობს ამოკრიბოს მხატვრული აზროვნების მარცვლები, მათ შორის გამოსარჩევი დავით კაკაბაძის სცენოგრაფია.

სხვათა შორის, თეატრალური მხატვრობის მიმართულებით გამოძღვენებულმა დავითისეულმა ოსტატობამ და „მეთაურის“ ამპლუამ, რაც სპექტაკლისა თუ ფილმის დამდგმელ ჯგუფებში უმაღლეს ხედბოდა, თავი იჩინა 1938 წელს, როცა მხატვართა კავშირში დ. კაკაბაძე „თეატრალური დეკორაციებისა და გაფორმების“ სექციის თავმჯდომარედ იქნა არჩეული კო-

ლეგების მიერ<sup>111</sup>. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დავით კაკაბაძე, ოფიციალურად არასასურველ პიროვნებად რჩებოდა და, ცხადია, ოფიციალური იზრუნებდა კიდევ საერთო წარმატებაში მისი როლის დაკნინებაზე<sup>112</sup>. ამ მისიას ემსახურება მამია დუდუჩავას წერილი. აი რას წერს იგი: „უკანასკნელ ხანებში გაბატონებულმა დეკორაციულმა კონსტრუქციებმა საბოლოოდ განდევნა ფერწერული დეკორაციები. ეს უთუოდ უარყოფითი მოვლენაა. რამდენადაც მიუღებელია მხოლოდ ფერწერული დეკორაცია, ისე მიუღებელი და სქემატურია აქტიორის მომწვედვეა მხოლოდ კონსტრუქციებში. დ. კაკაბაძემ სცადა კონსტრუქციებში ფერწერული დეკორაცია შეეტანა, მაგრამ ეს ცდა თუ მთლიანად ვერ გამართლდა, ამის მიზეზია ის, რომ დ. კაკაბაძემ ამ დეკორაციებს მისცა უფრო დეკორატიული პანოს ხასიათი და ამით დაიკარგა პერსპექტივის მოცემის შესაძლებლობა. კონსტრუქცია უფრო მეტ სამუალებას იძლევა აქტიორული მოძრაობის გასაშლელად, მაგრამ მას არ შეუძლია გადაწყვიტოს პერსპექტივის პრობლემა. ამ უკანასკნელისათვის ფერწერული დეკორაცია უფრო გამოსადეგია, ამიტომ მორიგი ამოცანა ჩვენი დეკორაციული მხატვრობისა იმაში მდგომარეობს, რომ ეს ორი სახე დეკორაციული ხელოვნებისა ორგანულად გამთლიანდეს, რისთვისაც საჭიროა დაძლევა როგორც ერთი, ისე მეორე უკიდურესობის“.

ბუნებრივია, მ. დუდუჩავა თავის სამრეკლოდან ქადაგებს. იგი ხომ იმ ოპონენტთა შორისაა, ვინც კაკაბაძეს ფორმალისტობას უკიჟინებს მუდამ. სხვათა შორის, სწორედ მამია დუდუჩავა იქნება ათი წლის შემდეგ იმ კრების თავმჯდომარე, რომელზეც დავით კაკაბაძე და ლადო გუდიაშვილი მხატვართა კავშირიდან გარიცხეს, ვინაიდან მათ „ვერ შეძლეს თავიანთი გზის კარდინალური გადასინჯვა“.<sup>113</sup>

ასე რომ, მამია დუდუჩავა თავისი შეფასებით საფუძველს ამზადებს საზოგადოებისაგან კაკაბაძის საბოლოო გათიშვისათვის, მისი შემოქმედებითი დაძაბუნებისათვის. მიზეზები კი, ცხადია, არის უცხოეთში დავით კაკაბაძის აღიარება, აგრეთვე მისი ღრმა პროფესიონალიზმი, რომელიც არ აძლევს მხატვარს იმის უფლებას, რომ, როგორც ყველამ, ისე მან, ხატოს ბელადის დიდი ფორმატის პორტრეტები. დავით კაკაბაძეს კი



მხოლოდ ერთი რამ სწამს — ხელოვნების სამსახური, საკუთარი შესაძლებლობების მაქსიმალური გამოვლენა.

დავით კაკაბაძის შემდგომი მუშაობა თეატრში გაგრძელდა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლით“, მაგრამ, ვიდრე ამ სპექტაკლზე შეეჩერებოდე, გავიხსენებ იმერეთის თემას კაკაბაძე-მხატვრის შემოქმედებით ცხოვრებაში, როგორც უდიდესი მნიშვნელობის მქონეს.

იმერეთი დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში შემოვიდა 1910-1911 წლებში და მთელი შემოქმედების მანძილზე გაჟღერდა. უფრო მეტიც, იგი უფრო მრავალსახოვნად აისახა — ფერწერა, თეატრი, კინემატოგრაფი განსხვავებული სპეციფიკური სახეობებით წარმოსახავდა მხატვრის საყვარელ თემას და ნათელყოფდა იმ გარემოებას, რომ იმერეთი მისთვის არა მხოლოდ გარემოა, მომხიბლავი პეიზაჟი, არამედ ერთ-ერთი გამორჩეული თემა, აზროვნების წყარო, აღბეჭდილი ეროვნულობის თვითმყოფადობით; ამის დასტურია ის, რომ „იმერეთის პეიზაჟების“ დანიშნულებას თვითონ დავით კაკაბაძე განსაკუთრებული მიზეზებით ხსნის, კერძოდ, იმერეთი, როგორც მოდელი, მას დაეხმარა სრულქმნილი სურათების შექმნაში (ხაზი ჩემია — ე.ო.)<sup>14</sup>.

ეს მოსაზრება დავით კაკაბაძემ გამოთქვა თავისთვის კრიტიკულ დროს — შეკრებაზე, რომლის დევიზი იყო „ბრძოლა ფორმალისმის წინააღმდეგ“, სადაც მას (როგორც არაერთხელ აღინიშნა ზემოთ) ფორმალისტობას სწამებდნენ, რის გამოც იძულებული იყო დაეცვა თავი. სწორედ ამ მიზეზის გამო იგი მაქსიმალურად მობილიზებულია და ინფორმაციულად ზუსტი, ქართული ფერწერის მიმართ კი — გულწრფელი. ამ აზრის გამოთქმისას იგი ეყრდნობა მოსაზრებას, რომ არსებული ქართული ფერწერა (ამჯერად იგი მოსე თოიძის შემოქმედების მაგალითზე გამოთქვამს ამ აზრს), სამწუხაროდ, ეტიუდური სისტემისა იყო, რომელსაც ეტყობოდა სწრაფვა სურათის შექმნისაკენ, მაგრამ მიზანი ჯერ კიდევ შორს იყო, იგი არ იყო სურათი.

ნებისმიერი მხატვრის შემოქმედებაში მტკიცე კვალი რჩება იმ მკვეთრი შთაბეჭდილებების შემდეგ, რაც მას განუცდია სხვადასხვა მოვლენისა თუ ფაქტის, ბუნებრივი სიმშვენიერის

თუ ზოგჯერ აუხსნელი ემოციური იმპულსების განცდის გამო. დავით კაკაბაძის პირველი გამოცემული შთაბეჭდილება იმერეთშია, გარემოში, სადაც ის დაიბადა და გაიზარდა, იმერეთი, ჩვეული და მუდამ შეუჩვეველი, ვინაიდან ყოველი ახალი სურათი იმერეთის ცხოვრებიდან მხატვრის მიერ განცდილ ახალ შთაბეჭდილებას ან მის ხელწერაში ახალ შემოქმედებით შტრიხებს გვამცნობს.

დედის სახე ბევრი ცნობილი ხელოვნისათვის გამხდარა შთაგონების წყარო. ყოველი მათგანი თავისებურად გამოხატავდა მას, დედა-მშობელი, დედა-ქალი და ა. შ. დავით კაკაბაძის სურათში „იმერეთი – დედაჩემი“ დედის სახე კაკაბაძისთვის „ადგილის დედა“... მშობლიური კუთხის, სამშობლოს სახესთან გათანაბრებული ცნება. უნდა ითქვას, რომ, მიუხედავად ასეთი ღრმა და ფართომომცველობითი შინაარსისა, თემატურად სურათი მარტივია: იმერული პეიზაჟების ფონზე ზის ქალი და ძაფს ართავს. სურათი კომპოზიციურად ისეა აგებული, რომ მასში თითქმის თანაბარი მნიშვნელობა აქვს სამ მონაცემს: ქალის ფიგურას, მის ირგვლივ მიმდებარე გარემოს და სივრცეს. მაგრამ როგორ უნდა შეექმნა მხატვარს სურათი ან დაენახა იგი, რომ კონკრეტულ, თითქმის ყოფით სიუჟეტზე შექმნილი ტილო მნახველს სამშობლოს სახედ მიეჩნია.

სურათის ცენტრში გამოსახული მანდილოსანი მოღლილი სოფლელი ქალია, რომელიც, როგორც ჩანს, მთელი დღის განმავლობაში ფუსფუსებს და, თუ ჩაიმუხლებს, უსაქმოდ მაინც არ რჩება. მხატვარი ხაზგასმით გვიჩვენებს მის ენერგიულ ხელებს თითისტარის დატრიალების მომენტში. მოძრაობის მხრივ მეტად რთული ასასახვი დეტალი მხატვრის ოსტატურად აქვს ამოწერილი. ქალის კალთაზე თეთრი მაქმანია გადაფენილი; ცხადია, ეს შემთხვევითი არ არის. შეუძლებელია, რომ დავით კაკაბაძე, ანალიტიკური აზროვნების შემოქმედი, რამეს შემთხვევით ხატავდეს. იგივე ითქმის დედის სილუეტის ირგვლივ განფენილი ფონის შესახებ: სოფელში ბინდია ჩამომდგარი, ამიტომ სურათის პირველი პლანი, დედის გამოსახულებით წარმოდგენილი, მუქ ტონშია ამოწერილი, უფრო ღრმად კოლორიტი ნათელი ხდება – ჩამავალი მზის სხივები ანათებს მას. შუქ-ჩრდილის მონაცვლეობა გორაკების რელიე-

ფურ განსხვავებასაც გვამცნობს სივრცეში.

მიუხედავად ფერთა, თითქოსდა, ლოკალური განლაგებისა, მხატვარი აწონასწორებს სურათის ფერადოვან გადაწყვეტას, ამიტომ ბალახში აქა-იქ ყვავილებს გამოყოფს. ნაზი შეფერილობის მინდვრის ყვავილებს თავს დასტრიალებს პეპელა. იგი სუნთქვას ანიჭებს სურათს და ის სტატიკურობა, რაც გარინდებული ალვის ხეებით თუ ფოთლებითაა მოცემული, ირლევება, მაგრამ ირლევება ნაზად და ისიც ჰაეროვნად და მსუბუქად – საერთო ჰარმონია, დაცული სურათში, არ იკარგება. შემთხვევითი არ არის, რომ მხატვარმა სწორედ ამ მსუბუქი დინამიკისათვის პეპელა აირჩია და მასთან ერთად მინდვრის ყვავილები, აგრეთვე ხის ძირში ამოსული ერთი-ორი სოკო. მათი ფერადოვანი გამა, სინაზე, მოხდენილობა სითბოს მატებს ბინდით მოვლენილ „გრილ“ კოლორიტს.

„იმერეთი – დედაჩემი“ მხატვრის მონუმენტურ ტილოთა რიცხვს მიეკუთვნება, სადაც მონუმენტურობა მიღწეულია არა ზომების, არამედ მხატვრის ოსტატობის გამო. ეს კი ამჯერად გამოიხატება პლანების მონაცვლეობაში, რომელსაც მეტ მასშტაბურობას მატებს შუქ-ჩრდილის მონაცვლეობა, ასახული ხედვის მაღალი წერტილით, რაც ასე დამახასიათებელია დავით კაკაბაძისათვის, როდესაც მინდვრები აღიქმება როგორც ოთხკუთხედი ხალიჩები. ამ გზით სივრცის შეგრძნება მიღწეულია, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ის, რომ გორაკები ფერადოვნების მხრივ საინტერესო მასალას წარმოადგენს მხატვრისათვის. ყოველივე ამის შედეგი სრულიად განსაკუთრებულია – დედის სახე, მიწიერი და რეალური, სრულიად ბუნებრივად „ეწერება“ იმერეთის განუმეორებელ ზიბლში და ამ გზით გარდაიქმნება სამშობლოს მხატვრულ ხატად.

ამგვარად (ეუბრუნდები ისევ კაკაბაძის სათეატრო შემოქმედებას), იმერეთის თემა, რომელიც დავით კაკაბაძის ფერწერული შემოქმედებიდან იყო ცნობილი, მაყურებელმა თეატრში იხილა დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალში“, რომელიც 1937 წლის 20 მაისს დაიდგა კოტე მარჯანიშვილის თეატრში (დადგმა შ. ღამბაშიძისა). ვიდრე ამ დადგმის მხატვრულ სახეს შეეცხებოდნენ, ინტერესმოკლებული არ იქნება, თუ იმ ატმოსფეროსაც გავიხსენებთ, რომელიც სუფევდა დავით

კაკაბაძის ირგვლივ 30-იან წლებში.

ზემოთ, სხვადასხვა მიზნით, არაერთხელ მოვიხმე საარქივო მასალები 1936 წლის მარტში საქართველოს მხატვართა კავშირში გამართული თათბირის შესახებ, რომლის დევიზი იყო „ფორმალისტების წინააღმდეგ ბრძოლა“. ამჯერად კიდევ უფრო მეკეთრად გავიხსენებ, თუ როგორ დაგმეს დავით კაკაბაძე და მასთან ერთად ლადო გუდიაშვილი, როგორც „ფორმალისტური ბაცილის მატარებელი“. მხატვართა კავშირის წევრებმა თალაკვაძემ, მირზოევმა, კულიჯანოვმა, თაყაიძემ და სხვებმა მკაცრად გააკრიტიკეს ისინი. კრიტიკის არსისა და პათოსის ნათელსაყოფად მოვიყვან ფრაგმენტს ერთ-ერთი გამომსვლელის სიტყვიდან: „კაკაბაძეს ძალუმს ჩვენი ეპოქისათვის ღირსეული ნაწარმოებების შექმნა, მაგრამ მან თავისი თავი აზიარა ბურჟუაზიულ-დეკადენტურ ოლიმპს, გაწირა თავი შემოქმედებით იმპოტენციასზე... ჩვენ კვლავაც ვიბრძოლებთ პროფესორ კაკაბაძის წინააღმდეგ იქამდე, ვიდრე იგი ხელი-ხელ ჩაკიდებული არ წავა თავის კოლეგებთან ერთად საბჭოთა მხატვართა კავშირის ხელმძღვანელობით, რომელმაც მოგვცა მუშაობის შესანიშნავი მაგალითები. ჩვენ იქამდე ვურტყამთ მას და მივცემთ მას შესწორებებს, ვიდრე იგი მგზნებარე მკერდით არ მოგვცემს სრულფასოვან ნაწარმოებებს, ჩვენ გვჯერა, რომ ამხ. კაკაბაძე ჩვენთან ერთად იმუშავებს.“<sup>115</sup>

ამავე თათბირზე დ.კაკაბაძეს ადანაშაულებდნენ ეკლექტიზმში, ნატურალიზმში, სწამებდნენ ესთეტიკობას და „უსაგნო ფორმალისტობას“, საკმაოდ ორაზროვნად აფასებდნენ მის თეატრალურ-დეკორაციულ შემოქმედებასაც.

მისმა ერთ-ერთმა ოპონენტმა ისიც კი თქვა, რომ თუ კაკაბაძე მიატოვებს დაზგურ ფერწერას, შესაძლოა შექმნას რამე საბჭოთა (მეტად „საგულისხმო“ ფორმულირებაა! – ე. ო.), მაგრამ, – დაასკვნის ოპონენტი, – კაკაბაძე შორსაა ამ პრინციპებიდან.<sup>116</sup>

დავით კაკაბაძის ერთგულ დამცველთა რიცხვი მცირე იყო. მას იცავდნენ გუდიაშვილი, ბუხნიკაშვილი, გორგილაძე, ისინი საუბრობდნენ ძირითადად დავით კაკაბაძის სათეატრო შემოქმედებაზე. ძალზე საინტერესოა აღნიშნულ პლენუმზე კრიტი-

კოს ბესო ჟღენტის გამოსვლა, რომელიც, იცავდა რა დავით კაკაბაძეს, ცდილობდა ერთგვარი სინათლის შეტანას ფორმალიზმის გაგებაში. მაგრამ ამაოდ, ოპონენტები მრავლად იყვნენ. მისი სიტყვები – „თუ ფორმალიზმი ბურჟუაზიის იდეოლოგიაა, ეს არ ნიშნავს, რომ ყველა მხატვარი, რომელსაც აქვს მისი გავლენა – ჩვენი მტერია. ეს არ არის სწორი“<sup>17</sup> – ეს ძალზე სარისკო იყო იმ დროს, როდესაც კამათობდა მეხსიერებაწართმეული ხალხი.

აი, ასეთ ვითარებაში შიმდინარეობდა დ.კაკაბაძის მუშაობა „სამანიშვილის დედინაცვალზე“, რომელიც, სიმართლე უნდა ითქვას, რამდენადმე კრიტიკაზე გამოხმაურების შედეგი იყო, ვინაიდან იმერეთის თემა, უფრო სწორად კი, მისი ხორცშესხმის რეალისტური გზა, დავით კაკაბაძეს თავდაცვის ერთადერთ ვარანტიად ესახებოდა.

„სამანიშვილის დედინაცვალი“, შალვა ღამბაშიძის დადგმით, სამსახიობო სპექტაკლის ნიმუში გახლდათ. დამდგმელი რეჟისორი, შალვა ღამბაშიძე, თავად მსახიობი, მარჯანიშვილის სამსახიობო სკოლის ტრადიციებზე აღზრდილი შემოქმედი, ბუნებრივია, პერსონაჟის ხასიათის გამოძერწვით იწყებს ფიქრს სპექტაკლის მხატვრულ ამოცანებზე. სცენურ გარემოს ტრადიციული ქართული ყოფის ჩვენება განსაზღვრავს, სადაც უხვადაა გამოყენებული ყოფის დეტალები, გულდასმით, მისთვის ჩვეული საფუძვლიანობით რომ გამოუსახავს სპექტაკლის მხატვარს – დავით კაკაბაძეს.

მარჯანიშვილის თეატრში დაცულია „სამანიშვილის დედინაცვლისათვის“ შექმნილი 5 ესკიზი. პირველი აქტის, მეორე აქტის პირველი და მეორე სურათის, მესამე აქტის სურათის და მეოთხე აქტის ესკიზები. ხუთიდან ორი ესკიზი ოთახის ინტერიერია, სამი კი – ეზოს, კარ-მიდამოს გვიჩვენებს.

ქართველი კაცისათვის ეზო იგივე საცხოვრებელი ადგილია, მით უმეტეს, დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ, იმერეთში, სადაც ეზოს კულტურა მაღალია ან, უფრო ზუსტად რომ ვთქვა, დახვეწილ ყოფით-ესთეტიკურ შინაარსს მოიცავს. იმერელი კაცი ხშირად აქ იღებს სტუმარს, ასეთია ტრადიცია და დავით კაკაბაძე მიჰყვება კიდეც მას.

ესკიზზე, რომელიც პირველი მოქმედების სცენოგრაფიას

წარმოადგენს, სახლი სცენის კოლოფის მარჯვენა ნაწილიდან მხოლოდ აივნის კუთხით და კიბით ჩანს, ე. ი. მაყურებელმა უნდა იგულისხმოს, რომ აივანი მთელის, ანუ სახლის ნაწილია. დეტალით მთელის წარმოდგენა 20-იანი წლების ხელოვნებაში დამკვიდრებული ხერხია, თვით დავით კაკაბაძეს არაერთხელ გამოუყენებია იგი თეატრსა და კინემატოგრაფში. დეკორაციის საერთო ხედი ასეთია: სახლის, ანუ უფრო ზუსტად, აივნის გაყოლებაზე ხე დგას, ხის ქვეშ – სუფრაგადაფარებული პატარა მაგიდა. უკანა პლანზეა ღობე, ჭიშკარი. ყველგან სისუფთავე და წესრიგია.

იგივე კომპოზიცია მეორდება დავით კაკაბაძის მეორე ესკიზში, რომელსაც მისივე ხელით აწერია: „პირველი და მეოთხე აქტი“. ოღონდ აქ საგნების განლაგება მიმართულებას იცვლის. ამჯერად აივნის კუთხე მარცხნივაა გადმოტანილი, ხე ისევ ცენტრშია, ჭიშკარიც შესაბამისად გადმონაცვლებულია საწინააღმდეგო მხარეს. მაგიდა აღარ დგას ეზოში. ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ცვლილებაა, მაგრამ, თუ გაეიხსენებთ დავით კაკაბაძის დამოკიდებულებას მსახიობის ხელოვნების მიმართ და მისი, როგორც სპექტაკლის ერთ-ერთი შემქმნელის მრწამსს იმის შესახებ, რომ სცენის ყოველი კომპონენტი მსახიობის მოქმედებას უნდა ემსახურებოდეს, შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ეს ცვლილებაც ამ მიზეზითაა განპირობებული. ესკიზის ამ ვარიანტს დავით კაკაბაძე უკეთებს წარწერას: „გადიდდეს საგნები 45 სმ-ით“, მართალია, ჩვენ არ ვიცით საგნების აღრეარებული ზომები, რომელთა გადიდებაც სურს მხატვარს, მაგრამ მათი გადიდება საერთო მოცულობით და არა გამორჩეულად, უნდა მოწმობდეს იმას, რომ დავით კაკაბაძემ შეუფარდა ისინი სცენის სივრცეს.

როგორც ჩანს, დავით კაკაბაძეს სცენურ მთლიანობაში აქვს გადაწყვეტილი აგრეთვე ფერი, კოლორიტი. იგი არა მხოლოდ აქ, არამედ ხუთსავე ესკიზში იცავს ერთ ფერადოვან ტონალობას.

მეორე აქტისათვის შექმნილ ესკიზში მთლიანად ეზოა დახატული. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს პირველი და მეორე აქტის კომპოზიციიდან ეზოს მეორე მხარეა გამოსახული. როგორც ვიცით, ამ აქტში თავს იყრიდა სპექტაკლის

თითქმის ყველა პერსონაჟი.

მეორე აქტის მეორე სურათში ცალკეა გამოხატული საცხოვრებელი ოთახის კუთხე, სამფეხა სკამი. ესკიზის რუხი შეფერილობა – ყავისფერი, შავი, ღვინისფერი – სევდიან განწყობილებას ქმნის და სიღარიბეზე ტონალურად ზუსტ ინფორმაციას გვაწვდის.

სათეატრო მუზეუმში „სამანიშვილის დედინაცვლისათვის“ ტუშით შესრულებული რამდენიმე ესკიზია. ესენია პლატონის ოთახი, კირილესა და პლატონის კარ-მიდამო. ყოველ მათგანში ნათლად იკითხება გეგმა, რომელიც სივრცის განსაკუთრებული გააზრებისათვის აუგია მხატვარს.

დეკორაციის დაგეგმარება და სივრცეში მისი პერსპექტიული განლაგება ხაზგასმულია ესკიზებში „ბრეგადის კარ-მიდამო“, „ქორწილი“.

მხატვრის პირველი ჩანახატები საფუძვლად ედება ესკიზებს, რომლებიც წარმოადგენენ პიესიდან მიღებულ შთაბეჭდილებებს. დავით კაკაბაძის, სცენოგრაფის აზრით, ადამიანის სულიერი სამყარო დაკავშირებულია მის ირგვლივ მყოფ მატერიალურ სამყაროსთან. ამიტომ მსახიობის სამოქმედო სივრცე მის გამოვლინებას, ანარეკლს უნდა წარმოადგენდეს – ცხადია, გმირისათვის დამახასიათებელი ყველა ნიშნით: ისტორიული ეპოქით, ეროვნული ზნე-ჩვეულებით, ხასიათის მეტყველი შტრიხებით. ამიტომაც, რომ „სამანიშვილის დედინაცვლის“ ესკიზებში ასახული სივრცე მუდმივად გვაგრძნობინებს მასში მსახიობის არსებობას. სწორედ ეს ანიჭებს მას დამაჯერებლობას და სიმართლეს.

მიუხედავად აღნიშნული ღირსებისა, დავით კაკაბაძის სათეატრო შემოქმედებაში „სამანიშვილის დედინაცვალს“ შედარებით მოკრძალებული ადგილი უჭირავს; უფრო ზუსტად, მის მიერ სპექტაკლის გაფორმება აღნიშნულ ვითარებასა და პირობებში (რეპრესიები, „ფორმალიზმზე“ გამწვავებული შეტევები და ა. შ.) დამთმობი, შემგუებლური განწყობის მაუწყებელი უფრო იყო, ვიდრე ძიებით გამსჭვალული, ისე, როგორც სპექტაკლებში „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ნინოშვილის გურია“ და სხვ. სამაგიეროდ, დავით კაკაბაძის იმერეთის თემამ ღირსეულად გაიჟღერა კინემატოგრაფში, კერძოდ, დავით

რონდელის მიერ 1937 წელს გადაღებულ ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ (მის შესახებ მომდევნო თავში მოგითხრობთ).

დავით კაკაბაძის აზრით, თანამედროვე ხელოვნების შესაქმნელად საჭიროა ახალი მხატვრული ფორმების ძიება. იმ მეთოდებიდან, რომლებიც მას მიუჩნევია ხელოვნების ორ ძირითად მეთოდად, არის კლასიციზმი და რომანტიზმი. დავით კაკაბაძე მკვეთრად ავლენს თავის პოზიტიურ დამოკიდებულებას კლასიციზმისადმი: „საჭიროა წარსული საუკუნის მხატვრობის – მონაპოვართა გააზროვნება (სტილი დაცულია – ე.ო.) და შემოქმედების კლასიციზმის მეთოდზე დამყარება“<sup>118</sup>. ბუნებრივია, რომ დავით კაკაბაძე თავის მრწამსს მხატვრობის საფუძველზე გვაცნობს, იგი მხატვარია და სხვაგვარად ეს შეუძლებელიცაა, მით უფრო, რომ იმ დროს, როდესაც მან ეს მოსაზრება გამოთქვა, მას თეატრსა და კინემატოგრაფში ჯერ კიდევ არ ჰქონდა დაწყებული მუშაობა.

დავით კაკაბაძის მიერ კლასიციზმის აღიარება ჰარმონიულობისადმი, რაციონალურის უპირატესობისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულებითაა ნაკარნახევი, კლასიციზმის იმ ესთეტიკითა და პოეტიკით, რომელიც თავის არსში რეალისტურია, ამ ტერმინის შემოქმედებითი გაგებით, და არა დოგმატური, შემზღუდველი კანონებით. ხელოვნების ნაწარმოებში რეალისტური საფუძვლების მარადიული ჭეშმარიტებების მძლავრი მიზიდულობა და ინტერესი ჩანს მის მიერ მხატვრულად გაფორმებულ სპექტაკლებში: შექსპირის „მეფე ლირი“, პუშკინის „მოცარტი და სალიერი“ და „ქვის სტუმარი“, პუშკინის ორივე ნაწარმოები მარჯანიშვილის თეატრში დაიდგა, როგორც დიდი რუსი პოეტის საიუბილეო წარმოდგენა. ამ სპექტაკლების გაფორმება, რომლებიც ერთ სადამოს იდგმებოდა და ერთ წარმოდგენად იყო ჩაფიქრებული, იუბილეს საზეიმო რიტუალში იყო ჩაწერილი. ამიტომ სცენის სიღრმეში განფენილი პუშკინის დიდი სურათი თითქმის მთელ სასცენო სივრცეს იჭერდა.

სპექტაკლებზე „მოცარტი და სალიერი“ და „ქვის სტუმარი“ კაკაბაძემ იმუშავა ქართული თეატრის ცნობილ მოღვაწესთან, რეჟისორ ვასილ ყუშიტაშვილთან ერთად.

ვ. ყუშიტაშვილი შესანიშნავად ხატავდა. მარჯანიშვილის



თეატრში დაცულია მის მიერ შესრულებული „საფლავის ქვის“ ესკიზი კინოფილმისათვის „კაცია, ადამიანი?!“; როგორც ჩანს, რეჟისორს კინოში მუშაობის გეგმებიც ჰქონია. სამწუხაროდ, მისი ეს ოცნება არ ასრულებულა. ყუშიტაშვილის მხატვრული ხელწერა, პირობითობით რომ გამოირჩევა, ერთგვარად მაფიქრებინებს ყუშიტაშვილის შემოქმედებითი პიროვნების ისეთ თვისებაზე, როგორიცაა ექსპერიმენტებისაკენ სწრაფვა (ამასვე მაფიქრებინებს ფოტო, რომელზეც გამოსახულია კადრი-ფრაგმენტი ყუშიტაშვილის მიერ პარიზში დადგმული კლოუნადიდან – „ნაღვლიანი სიყვარული“ ფრანგი მსახიობების მონაწილეობით, სადაც ოთახის უკანა კედელზე თეთრი ეკრანია გამოსახული, ხოლო ეკრანის წინ – ექსცენტრულად გამოწყობილი მსახიობები, მათ შორის არის მიმიკ). ამდენად, ყუშიტაშვილისა და კაკაბაძის შემოქმედებით თანამშრომლობას საინტერესო მხატვრული შედეგი უნდა ჰქონოდა.

კლასიკური ლიტერატურის შესაბამისი სახვითი ფორმებითა წარმოდგენილი „მეფე ლირის“ ესკიზები. კაკაბაძისათვის ერთნაირად საინტერესოა სპექტაკლის ყოველი პერსონაჟი. იგი ადამიანში ეძებს პიესის გმირთა ცხოვრებაში დატრიალებულ უბედურებათა სათავეს.

დავით კაკაბაძის „მეფე ლირის“ ესკიზები კლასიკური ტრაგედიის სახვითი პრინციპებითაა შესრულებული. პიესის ტრაგიკული პათოსი აქ ყველაფერში იგრძნობა – რეკვიზიტში, სცენის საერთო იერში, მოქმედ გმირთა გარეგნობაში, წარმოდგენის ფერადოვან სპექტრში.

„მეფე ლირის“ გაფორმებაში კაკაბაძემ მიიჩნია, რომ ეპოქის დამახასიათებელი მასალაა ტყავი და სცადა პერსონაჟთა შემოსვაში ტყავის სარტყელის აქცენტირებით (ფართო, ორმაგი) გაემძაფრებინა ფაქტურის დამახასიათებლობა.

დავით კაკაბაძე „მეფე ლირში“ გრანდიოზულ სანახაობას ქმნის, რადგან თვით პიესის დედაზრი, იგულისხმება სიკეთისა და ბოროტების ბრძოლა, კაკაბაძისთვის გრანდიოზული კომპოზიციური გააზრების საწყისად იქცევა.

ამის დასტურია თვით სცენური სივრცე, რომელშიაც, კაკაბაძის მხატვრული წარმოსახვის მიხედვით, უნდა გათამაშდეს მარადიული მნიშვნელობის ტრაგედია<sup>19</sup>. აქ შავი ფერი

ჭარბობს. იგი მღვიმესავით ღრმაა და საიდუმლოებით მოცული. მაგრამ კაკაბაძე ცხოვრებისეული კოლიზიების სათეატრო ვერსიაზე ფიქრობს და ამისათვის იგი შეგნებულად კიდეებს სცენის მარცხენა მხარეს მუქ ღვინისფერ ფარდას, ოქროსფერი მბრწყინავი თოკით ამაგრებს მას და ამ სამაგრიდან გადმოფენს „ღვინისფერი უსასრულობის“ დრაპირებას. ფარდის მუქი ღვინისფერი შეფერილობა, მძიმე დრაპირება, მაყურებელს ამცნობს იმ რაღაც მნიშვნელოვანს, რაც ახლა უნდა გათამაშდეს მის წინ და რაც ისე ღრმა და ვრცელია, როგორც ეს ღვინისფერი, უძირო ფერი. ამ ხერხით სცენაზე ასახული ვითარება საგანგებოდაა გამოყოფილი ფარდის მეშვეობით.

მეფის ასულნი – კორდილია, პონერილა, რეგანა – მეკრივი ქანდაკების სადარი სხეულით, ხასიათის პირველ მონახაზს უკვე ამ ეტაპზე წარმოაჩენენ. მათი სამოსი – კოსტიუმის ფერადოვნებით, ბალთების, გულსაკიდების სიმდიდრით – გამომგონებლობითაა აღსავსე და ამასთანვე დროის, ეპოქის და ქვეყნის ტრადიციებს შეესატყვისება.

ესკიზზე გამოსახულია მამაკაცების ფიგურები: საფრანგეთის მეფე, ედგარი, ალბანოის პერცოგი, გლეხი, გლოსტერი, კენტი, ექიმი, ყოველი მათგანი დამახასიათებელი შტრიხითაა ამოწერილი და ამავე დროს, საერთო სიდიადის ნიშნით წარმოდგება. აქვეა თვით მეფე ლირი – წვეროსანი მოხუცი, ისევე ზვიადი და შეუვალი, როგორც მისი მრევლი... და ისევ სივრცე, ხან კარვებით მოფენილი, ხანაც ტრამაღლით, ოღონდ მუდმივად მუქი და პირქუში.

„მეფე ლირის“ ესკიზებში კაკაბაძე ცდილობს შექმნას სცენური პირობითობისა და ცხოვრების ნამდვილობის სინთეზი. ამიტომ, რომ თვით ლირის დარბაზი, მასში მდგარი ერთადერთი საწოლი იმ სარეცელს ჰგავს, მსოფლიო ვნება რომ უნდა დაიტიოს.

საინტერესოა, რომ ფარდა, რომელზეც ზემოთ ვწერდი, სცენური მოქმედების გამომყოფი და სპექტაკლების თეატრალურობის აღმნიშვნელი (იქნებ ერთგვარი პომპეზურობისაც) – ყოველ ესკიზში თავისებურ კომენტარს უკეთებს სასცენო ატრიბუტებს; იგი ხან ქვენა აზრების დასაფარავადაა გამოყენებული, ხანაც გადახსნილია ფართოდ, თუმცა იდუმალების

შეგრძნებას მუდამ ინარჩუნებს.

ამგვარად, სცენოგრაფია, სპექტაკლის სადადგმო ფორმის ვიზუალურად გაცხადებულ სახედ რომ წარმოგვიდგება, გვამცნობს სპექტაკლის ჟღერადობას – ამადლებულს, მასშტაბური ენებებით აღსავსესა და ტრაგიკულს.

ამ დროს კი, მხატვრის პიროვნების წინააღმდეგ მიმართული, აქტიურად მოქმედი მძაფრი პოლემიკა დ. კაკაბაძის შემოქმედებით ცხოვრებას არ ანელებს. მხატვარი განაგრძობს აქტიურ მოღვაწეობას თეატრში, და სპექტაკლებზე მუშაობისას იგი, სისტემტური ძიების გზით, დასრულებული სცენური ფორმებისაკენ მიდის. მას ღმად სწამს, რომ „მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება არასდროს არ ამოიწურება მისი თემატური შინაარსით. პლასტიკური ელემენტების მეტყველება და ფორმალური (იგულისხმება ფორმისეული – ე. ო.) ღირსება განსაზღვრავს ნაწარმოების ღირებულებას“<sup>120</sup>.

ამგვარი შეხედულების სისწორე ნათლად იკვეთება თანამედროვე თემაზე შექმნილ ისეთ სპექტაკლში, როგორიცაა „უძლეველნი“. დავით კაკაბაძე აქაც, ისევე როგორც „ესკადრის დაღუპვაში“ ამუშავებს გემის შიდა კონსტრუქციულ მხარეს. გრაფიკული შტრიხებით გამოჰყავს, ერთი შეხედვით, ყოველგვარ პოეზიას მოკლებული ყოფითი დეტალები. ერთსა და იმავე დეტალს იგი რამდენჯერმე ხატავს, ამუშავებს, ხოლო შავ-თეთრი ეფექტების ძიებაში ნათლად იკვეთება. იმ ერთადერთი ვარიანტისკენ სწრაფვა, რაც ასე სჭირდება მხატვარს სასცენო შთამბეჭდაობის მოსაპოვებლად.

ყოველი სპექტაკლის ჩანაფიქრის უხილავი ავტორი დროა. სწორედ დროის ფაქტორი ანიჭებს გემის საერთო ხედს თუ მის შიდა განაკვეთების სურათების სერიას იმ ემოციურობას, რაც ასე საჭირო იყო 1945 წლის, მეორე მსოფლიო ომის ქარცეცხლიანი დღეების გადატანის შემდგომ. ჭეშმარიტად ტრაგიკული პათოსი და საბჭოთა ხალხის გამარჯვების რწმენა დაედო საფუძვლად პიესის იდეურ-ემოციურ ტონალობას.

„უძლეველნის“ ესკიზებში დავით კაკაბაძე იყენებს ტუშს, მკვეთრ ფერადოვან ლაქებს. იგი არ გაურბის ერთგვარ სიჭრელესაც კი, ვინაიდან ფერის ოსტატი ყოველთვის აღწევს ფერის უაღრესად დახვეწილი გემოვნებით წარმოსახვას.

ერთ-ერთ ესკიზში, სადაც მხატვარი ლუკის კონტურებს ამუშავებს, კონკრეტულ მიზანმიმართულებასთან ერთად ჩანს მხატვრისეული შემოქმედებითი დამოკიდებულება დეტალისადმი და ეს ბუნებრივია. დავით კაკაბაძისათვის ჩვეულებრივი ლუკი და ასევე ნებისმიერი საგანი მხოლოდ სუბიექტთან მიმართებაში იძენს ფუნქციურ მნიშვნელობას. ამიტომაც, რომ მხატვარი ყოველ დეტალს წარმოაჩენს მრავალი ასპექტით. ამით თითქოსდა აცოცხლებს საგანს, ერთი მხრივ, წმინდა ნივთიერად საგნის სიცოცხლე კომპოზიციურ სწორ გააზრებაში გამოიხატება, მეორე მხრივ, აზრობრივ-ემოციური დატვირთვის მატარებელიც ხდება. ამდენად, კაკაბაძესთან საგანი ყოველთვის სივრცეში განიხილება და ამით სასცენო სპეციფიკის გათვალისწინებაც ხდება. ამ შემთხვევაში სივრცე თითქოსდა ღინზიდანაა არეკლილი, ღინზიდან, სადაც ბილიკებად სხივდაფენილი არეა მოცემული.

„უძლეველნის“ ესკიზთა სერია ისევ მოგვაგონებს მხატვრის მიერ პარიზში შექმნილ „ბრეტანის“ სერიას, სველ ქაღალდზე გაუღენთილ ფერთა გამით – ლურჯი, ყვითელი, მწვანე, შავი, წითელი...

ზემოთ ვწერდი რუსთაველის თეატრის მხატვრული გზების მაჩვენებლის ალექსანდრე ახმეტელისა და ირაკლი გამრეკელის ერთობლივად დადგმული გმირულ-რომანტიკული სულის სპექტაკლების შესახებ, სადაც კონსტრუქტივიზმის იდეები კლასიკური სისრულით გამოვლინდა; მხედველობაში მაქვს 20-30-იანი წლების მიჯნაზე დადგმული „ანზორი“, „ლამარა“, „თეთნულდი“, „ყაჩაღები“. ეს ის სპექტაკლები იყო, სადაც საპროგრამო დანიშნულებით გამოიკვეთა ახმეტელ-გამრეკელის შემოქმედებითი კრედიტო, კერძოდ, „ღრმად ეროვნული თეატრის იდეა და თეატრალური ემოცია“<sup>121</sup>, უაღრესად მგზნებარე, მასშტაბური ფორმებით. ამ ფონზე დავით კაკაბაძის ხელწერა რაფინირებული ფსიქოლოგიზმით იხატება და ამის დასტურია თუნდაც უილიამ შექსპირის „ყაჩაღები“ (1945 წელს ქუთაისის დრამატულ თეატრში დადგა დ.ანთაძემ), რომლის ესკიზები მხატვრის პირად არქივში ინახება, თუმცა დ.კაკაბაძის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლთა სიაში იგი ვერ მოვიძიებ. მხატვრის პირად არქივში ინახება დ. ანთაძისა და დ.კაკაბაძის ერთობ-

ლივი მუშაობის მაუწყებელი დოკუმენტიც. ესაა ქუთაისიდან დ. ანთაძის მიერ გამოგზავნილი წერილი, სადაც ვკითხულობთ, რომ დ.ანთაძე სთხოვს დავით კაკაბაძეს ნუ მოერიდება ხარჯებს კოსტიუმებისა და ავეჯის შექმნისას; ამასთანავე, წერილში ვეცნობით სასცენო ფართობის დანაწილების გეგმას და სხვა, მხატვრისათვის აუცილებელი პარამეტრების დაზუსტებას<sup>122</sup>.

სცენური სივრცის დამუშავების საპირისპირო და ორიგინალური ნიმუშია რუსთაველის თეატრში განხორციელებული „სადგურის უფროსი“. დავით კაკაბაძე სცენის სივრცეს ორად ყოფს. ზედა ნაწილში მთების პეიზაჟის შორეულ აღქმას გვიჩვენებს, ქვევით კი ინტერიერია, რომელიც მსახიობის სამოქმედო სივრცეს წარმოადგენს. ოთახის კედელში დატანებული ფანჯრით მხატვარს სივრცის, ასე ვთქვათ, ახალი შრეები შემოაქვს.

„სადგურის უფროსის“ ესკიზებიდან სამი ნამუშევარია შემორჩენილი და თითოეული მათგანი დამოუკიდებელი სურათის დანიშნულებისაა. პირველში სივრცე და მთებია ასახული. ესკიზის საერთო კოლორიტი ნაცრისფერია. მეორე – ჩვეულებრივ სამუშაო ესკიზთან შედარებით დიდი მოცულობისაა და ეს საკმარისია იმისათვის, რომ კაკაბაძემ მხატვრის დაკვირვებული თვალით განაერცოს სცენის ფიცარნაგზე ასახული გარემო პერსპექტიული სივრცით. მესამე ნამუშევარში ოთახის ინტერიერია – რუსულ ტრადიციებზე მოყაზმულ ოთახში მხატვარი განწყობილებას ფერადოვანი სპექტრით ქმნის. ესკიზები ცხადყოფენ, რომ დავით კაკაბაძე სპექტაკლში აღწერილ მოქმედების ადგილს თუ დრამატურგიული სვლების ყოველ ამსახველ დეტალს სურათად აქცევს. ასეთია ბუნების ფონზე წარმოჩენილი რუსული ხატა, მის წინ აღმართული ანძები, ახალი დასახლების პირველი ნიშნები და ა. შ.

პროფესორი დიმიტრი ჯანელიძე იგონებს, რომ „სადგურის უფროსში“ განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ქმნიდა პარტიზანთა ბინა-გამოქვაბული, სადაც კაკაბაძე ერთი პატარა დეტალით მთელის ამომწურავ დახასიათებას იძლეოდა. იგი ფერმეტყველების საოცრად გამომსახველ ჟღერადობას აღწევდა: კედლის ერთ პატარა ნაკვეთზე, შავ-მწვანეში მრუმედ

გამოკრთოდა ვერცხლისფერი ციალი ჩამონაწვეთი წყლისა და, საიდან სადაო, ჟანგის უსიამოვნო სიწითლე, ჩამონარეცხი კედლის ნაპირზე, ქმნიდა რაღაც ზღაპრის განცდას.

და მეორეც: ისევ პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის მოგონებით, დავით კაკაბაძემ ამ დადგმაში გამოიყენა ჩრდილების თეატრის ხერხი. პატარა, ცეროდენა სათამაშოებივით სახრჩობელები დადგა ეკრანის უკან, გაანათა და მათმა წაგრძელებულმა ჩრდილებმა სახრჩობელებზე ჩამოხრჩობილთა შემზარავი ტყე დახატა.

პატარა დეტალით აქაც უზარმაზარ სახვით-აზრობრივ ეფექტს მიაღწია კაკაბაძემ – სწორედ ეს იყო მისი დიდი ხელოვნება. აღსანიშნავია, რომ თანამედროვეობის თემა კაკაბაძის ფიქრის საგანია მისი მრავალსახოვანი შემოქმედების ყოველ ცალკეულ გამოვლენაში და ყოველ პერიოდში. ესაა ფერწერული შემოქმედება, სათეატრო, კინომოღვაწეობის ასპარეზი, აგრეთვე თეორიული სახის პუბლიკაციები. გავიხსენოთ თუნდაც დავით კაკაბაძის მიერ 1928 წელს, თავისი პირველი გამოფენის შემდეგ წაკითხული მოხსენება თემაზე: „შემოქმედება და თანამედროვეობა“<sup>123</sup>.

ამ მოხსენებაში, სხვადასხვა მოსაზრებასთან ერთად, საინტერესოა კაკაბაძის ასეთი გამონათქვამიც: „ხელოვნების ცნება დაკავშირებულია ყოველი ეპოქის თავისებურ შინაარსთან. მხოლოდ ის ცნება არის გამართლებული, რომლის გამოსახულება პოულობს ხელოვნების ნაწარმოებში სრულ მეტყველებას, რომელიც დაკავშირებულია თანამედროვეობის შინაარსთან. სხვადასხვა დროის ხელოვნების საუკეთესო ნაწარმოებები იმით უკავშირდებიან ერთმანეთს, რომ მათში ხელოვნების ძირითადი შინაარსი ერთნაირია“<sup>124</sup>. თანამედროვეობა დაკავშირებული მარადიულობასთან – ეს პოსტულატი დავით კაკაბაძის პიროვნებისა და შემოქმედის ფუნდამენტური მნიშვნელობის პრინციპია.

როდესაც ვფიქრობთ დავით კაკაბაძის შემოქმედებით ღვაწლზე, ბუნებრივია, თვალსაჩინოდ იკვეთება მისი ღირსებები. ამის შესახებ ვწერდი კიდევ კონკრეტულ დადგმებთან დაკავშირებით, მაგრამ, ვფიქრობ, აუცილებელია იმის აღიარება, თუ როგორ აფასებდა მის პიროვნებას ქართულ სათეატრო

პროცესში, თანაც იმ ავბედით პერიოდში, ზოგი თამამი მკვლევარი. გავეცნოთ საგაზეთო წერილს „თეატრალურ-დეკორაციული გამოფენა“, რომლის ავტორია „ბ. გ.“ (კრიტიკოსი ბენო გორდენიანი – ე.ო.)<sup>125</sup>.

წერილის ავტორი „ბ. გ.“, მიმოიხილავს რა ზოგადად ქართულ თეატრალურ მხატვრობას, წერს, რომ ნატურალისტური მხატვრობა დაგმოვილ იქნა ფუტურისტულით, რაც ნათლად გამოჩნდა ტატიშჩევის „სალომეს“ ესკიზებში, სადაც, როგორც ავტორი აღნიშნავს, „ყველაფერი მოძრაობს, ყველაფერი მიჰქრის, ყველაფერს ნატურალისტური ფორმა ან სახე აქვს“. წერილის ავტორი განაგრძობს: „ნატურალიზმისაგან ფუტურიზმში გარდამავალი პერიოდი (თანამედროვეობა) იძლევა სრულიად ახალ სახეს, რომელიც უფრო სიმბოლიზმის და რეალიზმის შეერთებას წარმოადგენს“<sup>126</sup>. ამ მოსაზრების კონკრეტულ მაგალითად ავტორი ირ. გამრეკელის თეატრალურ შემოქმედებას ასახელებს. იგი წერს: „მისი მაკეტები დროისა და სივრცის გარეშე ღვას, აბსტრაქციაა და იმავე დროს ცდილობს მოგვცეს ნივთის რეალური სახე. ეს უკვე გარდამავალი სახეა დეკორატიული ხელოვნების განვითარებაში და მისი გაგრძელება თუნდაც ისეთი კარგი მიმდევრების მიერ, როგორიცაა ოცხელი, რობერტი.“

ვფიქრობ, ავტორი საკმაოდ კატეგორიულია შეფასებაში, თუმცა მისი მოსაზრების არსის ჭეშმარიტების მარცვალ მაინც გასაგებია. ესეც რომ არა, 20-იანი წლების თეორიული აზრი (ისევე როგორც პრაქტიკა) კატეგორიულია, კატეგორიულობა ზოგადად პოზიციის გამომხატველი ფორმაა. ამიტომაც მთელ რიგ შემთხვევაში ხომ ნაკლებ ყურადღებას ვაქცევთ გამოთქმების გარეგნულ მხარეს, ფორმას და ვცდილობთ ჩავწვდეთ ნააზრევის საფუძვლებს, ვინაიდან ჩვენ ვხელმძღვანელობთ კრიტერიუმით, რომელიც გულისხმობს, რომ მსჯელობისას მიუღებელია მხოლოდ კონტრასტული ცნებები, როდესაც არ არსებობს შუა კვეთა, ან სავარაუდო... თუმცა ეს უკანასკნელი არ გამორიცხავს მკვეთრ პოზიციურობასაც.

მაგრამ დაუბრუნდეთ ზემოხსენებულ წერილს გაზ. „კომუნისტიდან“, ვინაიდან მისი მოხმობა საინტერესოა, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ მასში საინტერესოაა წარმოდგენილი

დავით კაკაბაძის პიროვნება. მისი ვრცლად მოხმობაც ამ მიზეზითაა განპირობებული, რადგან 20-იანი წლების თეატრალური მხატვრობის ესთეტიკა, რომელზეც მსჯელობს ავტორი „ბ. გ.“, ირაკლი გამრეკელისა და სხვათა შემოქმედების მაგალითზე, დავით კაკაბაძის შემოქმედებას ორიგინალური კუთხით წარმოაჩენს.

წერილში ვკითხულობთ: „სულ სხვაა დ. კაკაბაძის მაკეტი და ესკიზები სპექტაკლისათვის „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. ვინც საბჭოთა საქმიანობას საღი თვალით უყურებს ხელოვნებისადმი მიდგომაში, ის გაიგებს, რომ ძირითადი პრინციპი ამ საქმიანობის არსისა არა ანარქიული ინდივიდუალიზმია, არამედ ორგანიზებული კოლექტივიზმი ინდუსტრიის ფონზე. თეატრის ეს პრინციპი მხატვრისაგან მოითხოვს ცოდნას, თუ „რას“ აკეთებს, „როგორ“ აკეთებს. აქ ყველაფერი გამოზომილი და გამოანგარიშებული უნდა იქნეს წინასწარ“.

მართალია, ავტორის „ბ. გ.“-ის მსჯელობა ამ მონაკვეთში ზოგადი ხასიათისაა, კონიუნქტურული, მაგრამ დაკვირვებული თვალთ იმასაც აღმოვაჩენთ, რომ წარმოდგენის მთლიანობაში ავტორს ანალიტიკური საწყისი გამოურჩევია, რომელიც თვისობრივია კაკაბაძის შემოქმედებისათვის, რაც სათეატრო ხელოვნებაში აისახა საგნის პლასტიკური მონახაზისა და ფორმის იმგვარი დაკავშირებით, როდესაც მაყურებელს ექმნება სინამდვილის სრული ილუზია.

თავის წერილს „ბ. გ.“ ასე ამთავრებს: თუ ცნობილმა იაკულოვმა (ცნობილი რუსი სათეატრო მხატვარი – ე.ო.) დეკორაციულ დარგში რევოლუცია მოახდინა სცენის ზეგნის შეცვლით, დ. კაკაბაძე ამ რევოლუციას ამთავრებს არა „რეფორმით“ ან „ნოვატორობით“, არამედ რევოლუციური გარდაქმნით“.

ამგვარად, მკვლევარი „ბ.გ.“, ანუ ბენო გორდეზიანი, დავით კაკაბაძის სათეატრო ხელოვნებას იმჟამინდელი სათეატრო ესთეტიკის ახალ საფეხურად განიხილავს. მას უთუოდ აქვს ამის წინაპირობები, რომლებიც, ჩემი აზრით, მთელ რიგ შემთხვევებში წარმატებით მიუკვლევია კრიტიკოსს. დაუშვად ბედმა მხოლოდ კაკაბაძის მხატვრულ-ესთეტიკურ და ანალიტიკურ საზრისში ეროვნულობის მკვეთრ გამოვლენას, რომელიც კონ-



სტრუქტივიზმს (ერთი შეხედვით, სრულიად უცხო მოვლენას ქართული ხელოვნებისათვის) კაკაბაძის შემოქმედებით ხელწერაში ეროვნულობის ნიშნით ავსებს, მით უფრო, თუ აქვე გავიხსენებთ კაკაბაძის ცნობილ გამონათქვამს ქართულ ტრადიციულ ხელოვნებაზე (ამის შესახებ ზემოთ ვწერდი), სადაც იგი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს ხაზს, უფრო ზუსტად, „ხაზოვანებას“ – მისთვის შინაარსის ზუსტი გამომსახველობის მქონე ტერმინს. ხოლო, თუ „ხაზოვანებას“, როგორც ეროვნული ხელოვნების ერთ-ერთ ძირითად გამომხატველ საშუალებას, ხერხს დაუკავშირებთ, ხაზის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას კონსტრუქტივისტულ მიმდინარეობაში, გასაგებია, რომ, ეს უკანასკნელი, როგორც შემოქმედებითი ტენდენცია, დავით კაკაბაძისთვის არ იქნებოდა ახალი და ამასთანავე გარედან ათვისებული შემოქმედებითი ტენდენცია. პირიქით, იგი თანადროული ფორმა იყო იმ ტრადიციული, ბუნებრივი და მრავალწლოვანი საფიქრალისა, რომელსაც მთელი არსებით ემსახურებოდა ხელოვანი ქართულ ფერწერაში და, როგორც ახლა გამოჩნდა, სათეატრო მხატვრობაშიც.

ასე რომ, ერთგვარი დასკვნის სახით შეიძლება განეაცხადო, რომ ირაკლი გამრეკელის უაღრესად ეროვნული, მაღლივი კონსტრუქციის კომპოზიციები, დავით კაკაბაძის სიერცის, რელიეფის, გარემოს, მოცულობითი ასახვის ცდები, კინო-რადიო ეფექტები – აი, გზა, რომლითაც გამოიხატა ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების აღმავალი განვითარების პროცესი. იგი თავისთავად საინტერესო იყო, როგორც ეროვნული თეატრის ის სახეობა, სადაც ტრადიციული ფორმები გამოიხატა ნაწარმოების იდეისა და დროით დასახული მოთხოვნების თანადროულ პრობლემატიკასთან ერთიანობაში.

ქართული სცენოგრაფია თავის პირველსავე ნიმუშებში ნათელი დადასტურებაა იმისა, რომ სპექტაკლის სახე ფერის, პლასტიკის, მოძრაობის უნიკალური ერთობით სუნთქავს, რომ სცენური გარემო სპექტაკლის მხატვრისათვის დრამატურგიის, ანუ სინამდვილის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ახსნის საშუალებაა.

ქართული თეატრის ისტორიაში დავით კაკაბაძემ ვრცელი შემოქმედებითი გზა განვლო. მისი პირველი სპექტაკლი, დათა-

რიღებული 1928 წლით, ხოლო უკანასკნელი – 1951 წლით, მოიცავს არა მხოლოდ ვრცელ სამოღვაწეო პერიოდს, არამედ მეტად რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე ხანას იდეურ-პოლიტიკური თვალსაზრისით, რაც მუდამ აირეკლებოდა მის შემოქმედებით ცხოვრებაზე.

დავით კაკაბაძემ განუმეორებელი კვალი დატოვა ქართული თეატრალური მხატვრობის ისტორიაში, ამასთანვე, მეტად ძვირფასია მისი შემოქმედების ზოგადკულტურული დანიშნულება, რომელმაც თავისი სიმძლავრით გააფართოვა სათეატრო ესთეტიკის საზღვრები.

## დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი

დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში 1929-1934 წლები თითქმის მთლიანად კინემატოგრაფს უკავშირდება.<sup>127</sup> ამ ფაქტს რამდენიმე მიზეზი აქვს: უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ დავით კაკაბაძე, ევროპაში სახელმწიფოებრივი მხატვარი, მოდერნისტული ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენელი, მხოლოდ ფორმალურად ახერხებს გასაბჭოებული საქართველოს 20-იანი წლების ფერწერის თემატურ მოთხოვნებთან მისადაგებას (რამდენადაც ვიცით, თემატიკაში წამყვანი ადგილი ეკავა ბელადის, საკოლმეურნეო და ინდუსტრიული ცხოვრების ამსახველ თემებს). ამდენად, კინემატოგრაფი დ.კაკაბაძისთვის ერთგვარი თავშესაფარია, ფიზიკური გადარჩენის გარანტი, თუმცა, როგორც შემდგომში დავრწმუნდი, – მხატვრის შემოქმედებითი ინტერესების განსახორციელებელი ხელოვნების დარგიც; მხედველობაში მაქვს კაკაბაძისეული სივრცის მრავალპლანიან ასახვის ცდები, მოცულობითი ფორმების შექმნა, ტექნიკით გატაცება და ა.შ., ამდენად, აგრძელებს რა სამხატვრო აკადემიაში მუშაობას ხატვისა და ფერწერის მასწავლებლად, დავით კაკაბაძე თვითგამოხატვის ახალ საშუალებას კინემატოგრაფში პოულობს.

ცნობილია, რომ XX საუკუნის 20-30-იანი წლების მიჯნაზე საბჭოთა კინოში ახალი ცხოვრების პოზიტიური სივრცეების საჩვენებლად კინემატოგრაფისტები მიმართავდნენ ასახვის ისეთ ხერხს, როგორიცაა ძველი და ახალი ცხოვრების შეპირისპირებული ჩვენება და ამის საფუძველზე ცდილობდნენ რეალური სინამდვილის ახსნას. მხატვრული ასახვის ეს მეთოდი ერთნაირად პოპულარული იყო დოკუმენტურ და მხატვრულ კინოში. მიხეილ კალატოზიშვილისა და დებიუტანტი რეჟისორის ნინო ლოლობერიძის<sup>128</sup> დოკუმენტური ფილმი „მათი სამეფო („18-28“), გადაღებული 1928 წელს დავით კაკაბაძის მხატვრობით, ამ შემოქმედებითი ტენდენციის ნიმუშია. ამის თაობაზე თვით მიხეილ კალატოზიშვილი მოგვიანებით იგონებდა, რომ მტკვრის პირას მან იპოვა ფირი, რომელიც აღმოჩნდა

მენშევიკების დროს გადაღებული კინოქრონიკა („მაკდონალდის ჩამოსვლა საქართველოში“). სწორედ ეს ნაპოვნი ფირი დაუპირისპირეს მან და ნინო ღოღობერიძემ თანამედროვე საქართველოს ყოფით სინამდვილეს<sup>129</sup>. „მამინ, – წერდა მ. კალატოზიშვილი „მემარცხენე“ ხელოვნებათა ჟურნალში, „H<sub>2</sub>SO<sub>4</sub>“ (1927 წ.) – ძალიან გატაცებული ვიყავი ობიექტის უჩვეულო წერტილიდან გადაღებით. აპარატით სულ თავდაყირა ვიდექი, სად არ ვძვრებოდი, რომ კადრის საინტერესო კომპოზიციისათვის მიმეგნო.“

თანამედროვეთა აზრით, მიხეილ კალატოზიშვილის მიერ გადაღებული 4 ნაწილი გამოირჩეოდა სიმძაფრით, ემოციური პათოსით. ამას მოწმობს ის რამდენიმე ფოტოსურათიც, დღემდე რომ შემორჩენილა ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე. ვინაიდან ფილმი აღარ არსებობს (იგი დაკარგულია, ხოლო საქართველოს კინო-ფოტო-ფონოარქივში დაცული ფირი მხოლოდ მ. კალატოზიშვილის მიერ ნაპოვნი ქრონიკის ორ ნაწილს წარმოადგენს), მასზე წარმოდგენა შეიძლება შეგვექმნას მხოლოდ თანამედროვეთა მოგონებებით, რომლებიც მოგვითხრობენ, რომ საზოგადოებრივ განხილვაზე ფილმმა მაღალი შეფასება მიიღო, თუმცა აღინიშნა ხარვეზებიც, რაც მდგომარეობდა საგნების, კერძოდ, მანქანებისა და საერთოდ მოძრაობის თავბრუდამხვევი რიტმით ასახვის მცდელობაში<sup>130</sup>. თუ ამ შეფასების სათანადოდ წარმოვიდგენთ კადრებს ფილმიდან „მათი სამეფო“, ისინი აშკარად აზრობრივ კავშირში იქნებიან თანამედროვე ცხოვრების კაკაბადისეულ შეგრძნებასთან. დავით კაკაბაძე ხომ თანამედროვე ცხოვრებას ასე აღიქვამს: „დღევანდელი ცხოვრების გარემო ძლიერ განსხვავდება წარსულისაგან. მეცნიერების შედეგი – უმთავრესი ძარღვია დღევანდელი ცხოვრებისა. მანქანა გამოსახავს მთელი ჩვენი არსებობის ხასიათს. ჩვენ ვცხოვრობთ მკაფიოობის, სისწრაფის, გაქანების, მიზანშეწონილობის, დიდი აღმშენებლობის და დიდ გამოგონებათა ხანაში“<sup>131</sup>. ამგვარად, სინამდვილის რიტმის კაკაბადისეული შეგრძნებანი და მიხეილ კალატოზიშვილის ფიქრი და ძიება თანახმიერი აღმოჩნდა. არ არის არსებითი, როგორ მივიდნენ ისინი ერთ პოზიციამდე. მნიშვნელოვანია ის, რომ ისინი ერთმანეთს შეხვდნენ, რომ მათმა მისწრაფებებმა კინე-

მატოგრაფიული ფორმა მიიღეს. დღეს კალატოზიშვილ-კაკაბაძის თანამშრომლობა გამოიყურება, როგორც მომამზადებელი ეტაპი ფილმისათვის „ჯიმ შვანთე“, ფილმისათვის, რომელიც კინოპოეტიკის თვალსაზრისით ქართული კინოს ერთ-ერთი გამორჩეული ნაწარმოებია. მართლაც, „ჯიმ შვანთემ“ წარმოაჩინა 20-30-იანი წლების კინოაზროვნების ის სპეციფიკური ნიშან-თვისებანი, ქართული კინემატოგრაფის გამოკვეთილ ტენდენციად რომ იქცა.

როგორც ცნობილია, 20-იანი წლების ქართული კინო შემოქმედებითი მიზნების ფართო და მრავალმხრივ სახე-ვარიანტს იცნობს ჟანრულ ძიებებში, სამსახიობო ხელოვნებაში, დრამატურგიაში. ასევე შედეგია იგი ფილმის სახვითი გადაწყვეტების ძიებასა და სამონტაჟო ხელოვნებაში. მიხეილ ჭიაურელის მიერ 20-30-იანი წლების მიჯნაზე შექმნილი ფილმები „საბა“ და „ხაბარდა“ იმ ნაწარმოებთა რიცხვს მიეკუთვნება, სადაც სახვითი გადაწყვეტის ძიება არა თუ ეჭვს არ იწვევს, არამედ გარკვეული საეტაპო მიღწევების მაჩვენებელია: ქართული კინოს ისტორიაში მათი გამორჩეულობის შესახებ წერდნენ როგორც ჩვენში, ისე საზღვარგარეთ. თუმცა, ყველა ამ გამოკვლევაში ავტორთა ინტერესის მიღმა რჩებოდა ფილმის სახვითი კულტურა. ამასთანავე, ვერც იმას ვიტყვით, რომ მკვლევრები აღნიშნის გარეშე ტოვებდნენ მას, მაგრამ ფაქტია, რომ სახვითი პარტიტურის მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება, როგორც ფილმის მხატვრული მთლიანობის შემადგენელი ნაწილი, განხილული არ ყოფილა. დღესდღეობით ხსენებული ფილმების სახვითი სტრუქტურებისადმი გულგრილი დამოკიდებულება სრულიად გაუგებარია, მით უფრო, რომ ფილმებზე მხატვრებად მუშაობდნენ ქართული ფერწერის გამოჩენილი მოღვაწეები – ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე. ხოლო, რაც შეეხება თვითონ რეჟისორს, მიხეილ ჭიაურელს, არც ის იყო მოკლებული მხატვრულ ალღოს, პირიქით, როგორც ვიცით, კინოში მოსვლამდე იგი ცნობილი იყო, როგორც სკულპტორი, მხატვარი-კარიკატურისტი. ამგვარად, გუდიაშვილი – კაკაბაძე – ჭიაურელი ის შესანიშნავი სამეული იყო, რომელიც უთუოდ დაამჩნევდა კვალს ფილმის სახვით სტილისტიკას. ხოლო იმას, რომ კინოკრიტიკა დიდ-

ხანს უგულებელყოფდა „საბასა“ და „ხაბარდას“ მხატვრულ ორიგინალობას, ვფიქრობ, გარკვეული მიზეზები ჰქონდა. ყურადღებას გავამახვილებ ორ მათგანზე: I – როგორც ვიცი, მიხეილ ჭიაურელის „საბამ“ და განსაკუთრებით კი „ხაბარდამ“ მხატვრული გამომსახველობის უჩვეულო გადაწყვეტების გამო თავის დროზევე დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია. ითქვა საქებარიც, მაგრამ უფრო მეტი განმაქიქებელი, რასაც მოჰყვა მიხეილ ჭიაურელის ფორმალისტად შერაცხვა. ცხადია, ეს შეფასება ფილმის მხატვრობაზეც გავრცელდა<sup>132</sup>.

II – შეუძლებელია, რომ თვითონ ლადო გუდიაშვილსა და განსაკუთრებით კი დავით კაკაბაძეს, როგორც „ფორმალისტური ფერწერის წარმომადგენლებს“, არ გამოეწვიათ ოფიციალური რისხვა. ქვეყნის პოლიტიკური სტაბილურობის გამო მხატვრებისადმი უარყოფითი დამოკიდებულება გარკვეული ხნის მანძილზე, ასევე, სტაბილური იყო, ამიტომაც „საბასა“ და „ხაბარდას“ მხატვრობასაც დიღხანს შემორჩა ერთგვარი იგნორირება.

„საბასა“ და „ხაბარდას“ კინომხატვრობასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია ერთი, წმინდა ტექნიკური საკითხიც, თუმცა, ე.წ. ტექნიკური საკითხი ფართო და ღრმა განზოგადებასაც მოიცავს. საქმე ისაა, რომ „საბასა“ და „ხაბარდას“ ტიტრებში მხატვრად მოხსენიებულია ლადო გუდიაშვილი, დავით კაკაბაძის გარეშე. შესაძლოა ამ ფაქტმა ზოგიერთი შეცდომაშიც შეიყვანოს. მაგრამ ქართულ კინომცოდნეობაში (მხედველობაში მაქვს კ. წერეთლის, ნ. ამირეჯიბის შრომები) არაერთხელ აღნიშნულა ფილმის გადამღებ ჯგუფში დავით კაკაბაძის მონაწილეობის ფაქტი. ასევე, გამომცემლობა „ხელოვნების“ მიერ 1978 წელს გამოცემულ ქართული კინოს ფილმოგრაფიაში დავით კაკაბაძე ლადო გუდიაშვილთან ერთადაა მოხსენიებული, როგორც „საბასა“ და „ხაბარდას“ მხატვარი. რაც შეეხება თავად კაკაბაძეს, იგი ავტობიოგრაფიაში მხოლოდ „საბაზე“ მუშაობაზე მიუთითებს. რატომ? შესაძლოა ამ შეკითხვას პასუხი გასცეს ერთმა გარემოებამ, კერძოდ: პირადად ჩემთან საუბარში ბატონმა ლადო გუდიაშვილმა, აღნიშნა რა მიხეილ ჭიაურელთან მისი და კაკაბაძის ერთობლივი მუშაობა, განსაკუთრებით გაუსვა ხაზი მიხეილ ჭიაურელის დიდ ინტერესს

დავით კაკაბაძისადმი, როგორც შემოქმედისადმი და, ვინაიდან იმ ხანებში დავით კაკაბაძე არ მუშაობდა არც ფერწერაში და არც თეატრში, ე. ი. კინო მისი ერთადერთი საარსებო საშუალებაა, — ჭიაურელმა იგი ოფიციალურად კი გააფორმა ფილმის მხატვრად, მაგრამ გარკვეული „კონსპირაცია“ დაიცვა. როგორც ჩანს, კაკაბაძეც ინარჩუნებდა ერთგვარ „უჩინარ“ მდგომარეობას და სწორედ ამ მიზეზით ავტობიოგრაფიაში არ მოიხსენია „ხაბარდა“<sup>133</sup>. თუმცა „ხაბარდას“ მთელ რიგ ეპიზოდებში დავით კაკაბაძის ხელწერა იმდენად თვალსაჩინოა (ამის შესახებ მოგვიანებით, ფილმის განხილვისას შევტიყობთ), რომ ამ საკითხის ეჭვქვეშ დაყენება ზედმეტად მიძაჩია.

უნდა ვაღიარო, რომ იმხანად საქართველოში არსებული პოლიტიკური ატმოსფეროს გათვალისწინებით, მიხეილ ჭიაურელის ეს ნაბიჯი მოქალაქეობრივ და შემოქმედებით გმირობას უდრიდა. აქვე, ალბათ, ისიც უნდა ვთქვა, რომ ეს არ იყო პირველი შემთხვევა, როცა დავით კაკაბაძე აწყდებოდა თავისი პიროვნების იგნორირებას, რასაც შემდგომში თითქოს შეეჩვია კიდეც. როგორც ვიცი, ფართო საზოგადოებისათვის დიდხანს არ იყო ცნობილი არც მისი სტერეოსკოპული ძიებები, არც რეჟისორული ნამუშევარი — დოკუმენტური ფილმი „ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები“, მით უფრო, მისი პირველი ცდები კინოდრამატურგიაში, მაგრამ დრომ ყოველივეს მიუჩინა თავისი ადგილი და, თუმცა დიდი ხნის შემდეგ, მაგრამ მაინც დავით კაკაბაძემ დაიბრუნა ნამუშევრებზე აყრილი უფლებები.

შემოქმედებითი თუ ყოფითი სიძნელეების მიუხედავად, დავით კაკაბაძე დაუღალავად იღვწოდა ქართული ხელოვნების საკეთილდღეოდ. იგი, უკვე მოწიფული და სახელიანი მხატვარი, ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტებთან მუშაობდა, ცხადია, გრძნობდა რა მათგან კინოხელოვნების გამომსახველი ხერხებისადმი ინტერესს. ამის დასტურია უკვე არაერთგზის ხსენებული, „მათი სამეფო“, „საბა“, „ხაბარდა“, „ჯიმ შვანთე“ — მ. კალატოზიშვილის, ნ. ლოღობერიძის და მ. ჭიაურელის ფილმები. /აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ არც ორმოც წელს მიტანებულ დავით კაკაბაძეს და არც ახალგაზრდებს არ აფერხებდა ამ ფილმების აგიტაციური პათოსი, ვინაიდან

ისინი ეძებდნენ სარბიელს საკუთარი შემოქმედებითი მრწამსის ნათელსაყოფად.

„ხელოვნებას აქვს ერთი დასაბამი და ერთი მიზანი. ეს არის მატერიალიზაცია ცხოვრების ექსპრესიული გამოსახვისა“<sup>134</sup>, ასე ჩამოაყალიბა დავით კაკაბაძემ თავისი შემოქმედებითი მრწამსი, რომელმაც მოიყვანა იგი კინემატოგრაფში. თავის მხრივ, თანამედროვე ქართული კინოხელოვნებაც მიზანდასახული გარდაქმნების სურვილით დახვდა მას. კერძოდ, კინემატოგრაფიულ საკითხებზე პირველი საკავშირო შეკრების შემდეგ (1928) და კიდევ უფრო ადრეც, პარტიული გადაწყვეტილებების თანახმად (იგულისხმება კომუნისტური პარტია, მოგეხსენებათ, იმხანად ერთპარტიული ქვეყანა იყო საქართველო და სსრ კავშირი მთლიანად – ე.ო.), დაისახა გეზი კინემატოგრაფის წარმოების ტექნიკური და კულტურული გარდაქმნის მიმართულებით. მოწოდების მიხედვით, ეს გარდაქმნა მიღწეული უნდა ყოფილიყო კოლექტივიზაციის ფორმების საშუალებით. ეკრანზე უნდა ასახულიყო ეკონომიკის საკითხები, ცხოვრების პოზიტიური გარდაქმნის სურათები. ქართულ კინემატოგრაფში თვალსაჩინოა ამ საერთო მოძრაობის გამოძახილი. ამის ნათელი მაგალითია ზემოაღნიშნული სააგიტაციო ფილმები, ე.წ. „აგიტკები“. მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ქართველი კინემატოგრაფისტები და მათ შორის მიხეილ ჭიაურელი ცდილობდნენ აგიტაციური ფილმის ჟანრობრივ ჩარჩოში მხატვრული ელემენტის შეტანას. ეს ცხადად ჩანს არა მხოლოდ „საბასა“ და „ხაბარდამი“, არამედ ჭიაურელის პირველ ფილმში „პირველი კორნეტი სტრეშნევი“ (1928), რომელიც მან ებრაული წარმოშობის რუს კინორეჟისორთან, ეფიმ ძიგანთან ერთად გადაიღო. სწორედ ამ ფილმზე მუშაობისას მან პირველმა შემოიტანა ქართულ კინოში კადრირების მეთოდი, რომელიც, როგორც ფილმზე მუშაობის ერთ-ერთი ეტაპი, მიმართული იყო გამომსახველი სტრუქტურის სრულყოფისაკენ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული გამომგონებლობისა და ფილმის შინაარსობრივი მონაცემის გამთლიანება ძალზე რთულ მიზანს წარმოადგენდა, მაშინ როდესაც ფილმის იდეურ-თემატურ საფუძველში სწორზახოვანი და აგიტაციური მნიშვნელობის აზრი იდო. დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის



და მიხეილ ჭიაურელის ფილმებში „საბა“ (1929) და „ხან ბარდა“ (1931) ხელშესახებია არა თუ მხატვრულობის ელემენტები, არამედ სრულადაა მიღწეული ფილმის მხატვრული მთლიანობა<sup>135</sup>.

კაკაბაძე-გუდიაშვილის თანამშრომლობა მიხეილ ჭიაურელთან განსხვავებული პლასტიკური გადაწყვეტით გამოჩნდა თანამედროვე ცხოვრების ამსახველ „საბასა“ და ასევე თანამედროვე ცხოვრების პამფლეტური სიცხადით გამკილველ ფილმში „ხანბარდა“. საერთო იყო მხოლოდ მასალისადმი ნოვატორული დამოკიდებულება, გამოხატული სახვითი საშუალებების დრამატურგიულ მონაცემთან მაქსიმალური ერთიანობით, კერძოდ, შუქ-ჩრდილის, საგნების ოპტიკური ნაირსახეობით და სივრცის ექსპრესიული ასახვის გზით.

წაღსანიშნავია, რომ ამ პერიოდში დავით კაკაბაძე ინტენსიურად მუშაობდა სწორედ კინემატოგრაფში. მან თეატრშიც შეწყვიტა მუშაობა 1929-1933 წლებში. ხოლო, რაც შეეხება ფერწერას, ეგრეთ წოდებული არაპროდუქტიული ხანა 1934 წლამდე გაგრძელდა. სხვათა შორის, ამ ხანგძლივ შესვენებას ფერწერაში მკაცრად გააკრიტიკებენ ფერწერული ხელოვნების მაშინდელი მესვეურები და ამ ფაქტს ახსნიან მხატვრის ხელმოცარულობით. ისინი ანგარიშს არ გაუწევენ იმას, რომ მუშაობა კინემატოგრაფში დავით კაკაბაძისათვის ისეთივე შემოქმედებითი აუცილებლობა იყო, როგორც ფერწერაში.]

მიხეილ ჭიაურელის ფილმი „საბა“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სააგიტაციო დანიშნულებისა იყო – თემითა და ემოციური განწყობით მოუწოდებდა მაყურებელს ალკოჰოლიზმის წინააღმდეგ.

რაზე მოგვითხრობს ფილმი?

ფილმის გმირი საბა ეატმანია. გასამრჯელოს იგი მთლიანად ღუქანში ხარჯავს. მისი ცოლ-შვილი მტკივნეულად განიცდის საბას ალკოჰოლით გატაცებას. მიხეილ ჭიაურელი ამგვარ ფაბულურ მონაცემს თანამედროვე ცხოვრებისთვის შესაფერისი სიუჟეტური ხაზებით ამუშავებს. მაგალითად, საბას ვაჟის, სკოლის მოწაფის, ვახტანგის მეშვეობით ფილმში შემოდის თანამედროვე ცხოვრების ატმოსფერო, საზოგადოება, ამ შემთხვევაში პიონერული ორგანიზაცია, რომელიც აქტიუ-

რად ერევა ოჯახის პირად ცხოვრებაში და ა. შ.

მიხეილ ჭიაურელი, სახვითი ხელოვნებით დაინტერესებული ახალგაზრდა, კინემატოგრაფში რამდენადმე გაწაფული შემოქმედი, ცდილობს თემატური სქემის მიღმა დაინახოს ადმიანის სულის ტკივილი. აღსანიშნავია, რომ ამ სურვილს ნატიფი აქტიორული ოსტატობით გეამცნობს ვერიკო ანჯაფარიძე – მარო, საბას მეუღლე. მისი ეკრანული პორტრეტები დღესაც ემოციური სიმძაფრით გვხიბლავს. თუმცა, ასე არ ფიქრობდნენ იმდროინდელი კინოს მესვეურები. მაგალითად, მთელ რიგ საარქივო მასალებში ვკითხულობთ, რომ ფილმის სუსტ, ნაკლოვან მხარედ მიჩნეულია სწორედ ვერიკო ანჯაფარიძის თამაში. ცხადია, ასეთი დასკვნები ისევ და ისევ დროის კონიუნქტურული კრიტიკის მოთხოვნით იყო ნაკარნახები.

ახლა კი მივყვები ფილმის დინებას.

ფილმი იწყება ბორბლის ტრიალით, თითქოსდა იმის მისანიშნებლად, რომ ცხოვრების ჩარხი უსასრულოდ ტრიალებს. ფუნქციურიდან ჩამოდის ტრამვაი. ობიექტივი მიჰყვება მას და ასახავს თანადროული თბილისის პანორამას, შემდეგ კი ვეცნობით საბას, რომელიც ღუქანშია თავის თანამეინახეებთან.

ნახევრად ბნელი, გაპარტახებული ინტერიერის ფონზე, სადაც ნათლად ჩანს, რომ რეჟისორი ფლობს სივრცის მეტყვევლი შტრიხებით ჩვენების ოსტატობას, ვეცნობით მაროს და ვახტანგს. რეჟისორი დიდ ყურადღებას უთმობს მათ. მიხეილ ჭიაურელი ამ ეპიზოდში დეტალის ოსტატად გვევლინება. მაროს – ვერიკო ანჯაფარიძის – მეტყველი ხელები, მისი სულიერი მდგომარეობის გამომხატველი პლასტიკური ადეკვატია.

შემოდის საბა, მის მოძრაობაში საგანგებოდაა ნაჩვენები მძიმე ნაბიჯები, იგი მთვრალია და მისი სვლა მძაფრ ემოციურ განწყობას იწვევს მაყურებელში.

მთვრალი საბა ცოლ-შვილს სახლიდან გააგდებს. მარო და ვახტანგი ხვეულ კიბეებზე სხდებიან. ეკრანზე ისადგურებს უსახლკარობის სევდიანი სურათი. თვალსაჩინოა სარეჟისორო პრინციპი, რომელიც შემოქმედებითი აზროვნების სათავედ მიიჩნევა სახვით საშუალებებს. რაკურსი, საგნის პლასტიკური მონახაზი, განათება, მოძრაობის რიტმი, საგნისა თუ სხეულის

დეტალი, ყოველივე საეკრანო ასახვის მთავარ კომპონენტს შეადგენს. შემოქმედებითი აზროვნების ეს პრინციპი ფილმს ბოლომდე მიჰყვება, მაშინაც, როდესაც მოქმედება ინტერიერში ვითარდება და მაშინაც, როცა ობიექტივი ძველი თბილისის ქუჩებს ასახავს. ამასთან დაკავშირებით, მახსენდება მიხეილ ჭიაურელის საუბარი ესეეოლოდ პულოვკინთან, სადაც იგი აყალიბებს, როგორც თვითონ ამბობს, თავისი მუშაობის „თეორიას“. „მე ვთვლი, რომ კინემატოგრაფის შედარებით მართებული სახელწოდებაა შუქწერა...იგი ხომ სახვითი ხელოვნებაა. ყოველი კადრი დასრულებული ფერწერული ნაწარმოებია, რომელიც დინამიკაში გადადის, ანუ ახალ ფორმაში, რომელსაც ჩვენ კინემატოგრაფს ვუწოდებთ“<sup>136</sup>. ეს კიდევ ერთი დეტალია, რაც ჭიაურელ-კაკაბაძის იმჟამინდელი შემოქმედებითი ინტერესების სიახლოვეზე მიუთითებს.

ფილმის მომდევნო კადრებში ბოქემური ატმოსფერო იჭრება – თარი, ჭიანჭური, დაირა, ღუქნის აურზაური, ვილაც აკორდეონს წელავს...

მიხეილ ჭიაურელს ფილმის თხრობა იქით მიჰყავს, რომ თვალნათლივ დაანახოს მაყურებელს, როგორ არსად არის საბას შვება, რაც გადაარჩენდა მას. ოღონდ ყველაფერი ეს საბასათვის რომ საცნაური გახდეს, საჭიროა მძაფრი, ცხოვრებისეული ფაქტი და ამისათვის მიხეილ ჭიაურელს შემოაქვს ფილმში შემდეგი სიუჟეტური აქცენტი: მთვრალი საბა, რომელიც, როგორც ალკოპოლიტი, დათხოვნილია სამსახურიდან, იგი მოახერხებს ტრამვაის გატაცებას და დიდი სიჩქარით გააქროლებს მას. და აი, მისი მსხვერპლი გახდება მისივე ვაჟი. საბედნიეროდ, ამჯერად ტრაგიკული შემთხვევა სიკვდილით არ მთავრდება.

ფილმის კულმინაციური ტრაგიკული ეპიზოდი პარალელური მონტაჟით, გამოსახულების ორმაგი ექსპოზიციით, გამოსახვის ექსპრესიულობას რომ აღწევს, გვაფიქრებინებს რიტმისა და დინამიკის იმ გამძაფრებულ წარმოსახვის უნარზე, რომელიც ფილმის რეჟისორს მიხეილ ჭიაურელს ახასიათებს და რომელიც თავისი სულისკვეთებით ახლობელი უნდა ყოფილიყო დავით კაკაბაძისათვის<sup>137</sup>. საქართველოს სათეატრო მუზეუმში შემონახულია დავით კაკაბაძის სამი ესკიზი მთავარი

მოქმედი გმირის საცხოვრებელი ბინისა და ერთი – დარბაზის ინტერიერის (იხ. საარქივო მასალა – დ 20551/2; 2022/2 – ე.ო.), სადაც, როგორც ესკიზიდან ჩანს, ადამიანებს გაცხოველებული სჯა-ბაასი გაუმართავთ. როგორც ეთქვი, „საბა“ ალკოპოლიზმის წინააღმდეგ მიმართული სააგიტაციო ფილმი იყო და საკრებულო, რომელსაც ესკიზზე ვხედავთ, საფიქრებელია, სწორედ ამ მანკიერი მოვლენის წინააღმდეგ იყო მიმართული. ჩემი ვარაუდი იმითაა გამოწვეული, რომ სივრცობრივ შრეებში გამოსახულ კომპოზიციაში ჩანს პრეზიდენტის, ტრიბუნაზე ორატორი შემდგარა და პათოსით ლაპარაკობს (ფილმში ეს ეპიზოდი აღარ შესულა). ცხადია, დავით კაკაბაძეს თავისუფლად შეეძლო მოქმედება და სივრცე ეჩვენებინა იმავე დარბაზიდან, სადაც კრება ტარდება. მაგრამ იგი ირჩევს დაშორდეს მოქმედების ადგილს, დადგეს, როგორც თვითმხილველი სივრცის მეორე, თაღით გამოყოფილ განყოფილებაში და იქიდან აღიქვას მოქმედების არე. რატომ? ამ შეკითხვას თვით დავით კაკაბაძე მუდმივად აძლევდა საკუთარ თავს და სხვა მხატვრებსაც. შესაძლოა იმიტომ, რომ უფრო მეტად სახიერი გახადოს შთაბეჭდილება, რომელსაც ტოვებს მაყურებელზე ეს შეკრება. მოქმედების ადგილიდან დაშორებული ხედვის წერტილი მხატვარს საშუალებას უქმნის მოიცვას არა მხოლოდ ის საზოგადოება, რომელიც ორატორის გამოსვლის უშუალო მსმენელია, არამედ ის ადამიანებიც, ვინც მოშორებითაა. ასეთია ოთახის მოაჯირზე შემომჯდარი მამაკაცი, თითქოსდა უდარდელი, მაგრამ თავისებურად, მაინც საერთო პათოსის თანაზიარი.

ესკიზში ნათლად ჩანს, რომ მხატვარი ცდილობს ტევადი, შინაარსობრივად და ემოციურად დამუხტული გახადოს კადრი, მიანიჭოს მას განწყობილება. შექმნას კადრის საერთო კოლორიტი. ამიტომაც, რომ ჩანახატის ნაცრისფერ აკვარელებში ოდნავ ვარდისფერიც გამოსჭვივის. ეს შტრიხი კი განათების ერთგვარ თბილ ტონად ამჩნევია ესკიზს და, სავარაუდოა, რომ სწორედ განათებისათვის მოიფიქრა იგი მხატვარმა. მით უფრო, რომ მას ისეთი ინტერიერი აქვს მოფიქრებული, რომელიც სხივებს შუქ-ჩრდილის განსაკუთრებული სინატიფით გარდატეხს. თაღებში შემოჭრით ის ფერადოვან სხივად გარ-

დაიქმნება და ძველი ღროის ეროვნულ ინტერიერში თავისებური მომხიბლავი სულიერებით წარმოგვიჩენს თანადროული ყოფის ერთ დამახასიათებელ სურათს.

სრულიად განსხვავებულია ნაგებობა, სადაც „საბას“ გმირები ცხოვრობენ. როგორც ზემოთ აღინიშნა, აქ სიღარიბე სუფევს. სიღარიბე ცხადად იკითხება ესკიზებშიც, მიუხედავად იმისა, რომ, ერთი შეხედვით, ვერ ვხედავთ ბათქაშჩამოყრილ და ჩამონგრეულ კედლებს. ესაა „ღარიბული სისუფთავე“, რომელიც ბინის მფლობელთა ცხოვრებაზე მეტყველებს, სარკმლიდან შემოსული სინათლის სხივი კონტრასტულს ხდის სარკმლის იქით – სხივფენილს და სარკმლის აქეთ – სხივჩამქრალ სივრცეს. ირგვლივ სასოწრკეთაა... ამასვე მოწმობს ვიწრო აივნის უსახური რიკული, რომელიც სატუსალოს უფრო შეეფერებოდა. ყოველივე ეს გვიქმნის შთაბეჭდილებას, რომელიც ადამიანის მძიმე ცხოვრებისეული პირობების გამოუვალ მდგომარეობაზე მიგვანიშნებს.

ესკიზებში სინათლის დანიშნულების მრავალმნიშვნელობით გვხიბლავს მხატვარი. ერთ მათგანში მაგიდას უზის საბას შეილი, რომელსაც აეროპლანის მაკეტი გაუკეთებია და ეს-ესაა ბოლო დეტალს დაუმატებს. იმავე მაგიდაზე სარეცხს აუთოვებს შრომისა და დარდისაგან ღონემიხდილი მარო – საბას ცოლი. ეს ჩანახატები შემდგომ უცვლელად გადავა ფილმის სახით ქსოვილში – ვერიკო ანჯფარიძეც ისეთივე აღსაყვამი იქნება სევდით და სასოებით, როგორც ასახა იგი ესკიზზე მხატვარმა.

„საბას“ აქტიურად გამოეხმაურა პრესა, ფილმის დამსახურებად იყო აღიარებული ცხოვრებისეული მასალის ასახვა. თუმცა ჩემი დამოკიდებულება ამ საკითხისადმი განსხვავებულია. ალბათ, იმიტომ, რომ, ჩემი ღრმა რწმენით, ალკოჰოლიზმი, როგორც პათოლოგიური მოვლენა, ქართველ ერს არ ახასიათებდა. მასზე ყურადღების მიპყრობა, საფიქრებელია, რომ გამოწვეული იყო, ასე ვთქვათ, რუსული ნაციონალური სენის გავლენით.

სხვათა შორის, რუსულ სივრცესთან სხვა სიახლოვეც ჩანდა ფილმში, კერძოდ: რუსულ კულტურასთან მიმართებაზე დაბეჯითებით მიუთითებდა ჭიაურელი ერთ-ერთ სამხატვრო

საბჭოზე, სადაც „საბას“ სცენარის და, როგორც მომავალი ფილმის განხილვა მიმდინარეობდა. იგი აცხადებდა, რომ ფილმი უნდა ყოფილიყო მაიაკოვსკის და დოსტოევსკის შემოქმედებიდან აღებული თემატური მოტივის ნაზავი<sup>138</sup>. ამგვარად, იდეურ-თემატურ მონაცემთან ერთად, მიხეილ ჭიაურელისათვის შემოქმედებითი სამიზნე გამხდარიყო რუსული ლიტერატურა და კინემატოგრაფი. სამწუხაროდ, ყოველივე ამან თავისი კვალი დაამჩნია ფილმს, რომლის ზოგადი პათოსი, ტიპაჟი არაქართულ შთაბეჭდილებას ტოვებდა.

ფილმის დასრულებისთანვე მიხეილ ჭიაურელს უჩვენებია იგი სატრანსპორტო სამმართველოს მუშაკებისათვის. ამას მოწმობს დოკუმენტი, სადაც შეიდ პუნქტად არის ჩამოყალიბებული „საბას“, ასე ვთქვათ, შემოქმედებითი ღირსებები<sup>139</sup>. დოკუმენტი რუსულ ენაზეა შედგენილი. მასში განსაკუთრებითაა ხაზგასმული ფილმის სასარგებლო დანიშნულება მაყურებლის აღზრდის საქმეში, რომ იგი მასებისთვის მისაწვდომი ფორმითაა გადაღებული, მოწონებულია საბას როლის შემსრულებლის ს. ჯალაიშვილის ნამუშევარი. ცალკე პუნქტადაა გამოყოფილი ოპერატორის ოსტატობა, სადაც გამოარჩევენ სინათლის განაწილებას კადრში, ფილმის ერთ სტილურ ერთიანობაში გადაღებას და ა. შ. მხატვრობაზე არაფერია თქმული.

„საბას“ განხილვების დოკუმენტთაგან აღსანიშნავია აგრეთვე რევოლუციური კინემატოგრაფის მუშაკთა ასოციაციის მიერ 1929 წლის 6 ივნისს მოსკოვში გამართული განხილვის დოკუმენტი<sup>140</sup>, სადაც, აგრეთვე, შეფასებულია ჭიაურელის რეჟისორული ნამუშევარი. აღნიშნულია ფილმის ნაკლოვანებები და გაკეთებულია დასკვნები. მთლიანობაში ფილმი აღიარებულია საქართველოს სახინმრეწვის მიღწევად და, რაც მთავარია, მიხეილ ჭიაურელი მიჩნეულია ერთ-ერთ მოწინავე კინემატოგრაფისტად. ამ განხილვაში მონაწილეობდნენ ვსევოლოდ პუდოკინი, შიპოვი, იუდინი, ხერსონსკი, განხილვას ესწრება მოსკოვში შემთხვევით მყოფი ალექსანდრე წუწუნავა და თვით მიხეილ ჭიაურელი. ხაზგასმით აღვნიშნავთ, რომ არც ამ დოკუმენტშია რამე თქმული ფილმის მხატვრობის შესახებ.

სამაგიეროდ, ფილმის გადაღებიდან სამი ათეული წლის შემდეგ, მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედების მკვლევარი ი. მა-

ნევიჩი განსაკუთებით გამოარჩევს „საბას“ კადრების შუქწერას, კომპოზიციურ ძიებებს და შეადარებს მათ ნიკო ფიროსმანაშვილის ფერწერას. ცხადია, მკვლევარი თავის სუბიექტურ მოსაზრებებს ეყრდნობა, თუმცა, უნდა ითქვას, რომ არ ასაბუთებს მათ და კმაყოფილდება მხოლოდ მშრალი განცხადებებით. ჩემი აზრით, მთავარი ის კი არ არის ამ შემთხვევაში, თუ რომელი მხატვრის გავლენას განიცდის მ. ჭიაურელის „საბას“ სახვითი გადაწყვეტა, არამედ ის, რომ აღმოჩნდა მკვლევარი, რომელმაც ფილმის საერთო მთლიანობაში გამოარჩია სახვითი სტრუქტურის ფერწერასთან კავშირის ცალკეული მომენტები.

ზემოხსენებული განხილვებისაგან განსხვავებით, კრიტიკული პათოსით გამოირჩევა უკვე თბილისში ჩატარებული, რევოლუციური კინემატოგრაფის მუშაკთა ასოციაციის და საქართველოს სახვითი მხატვრობის სამხატვრო განყოფილების მუშაკთა საერთო შეკრების ოქმი, დათარიღებული 1932 წლის 8 თებერვლით. აქ უკვე, ჭიაურელის ახალ ფილმზე, „ხაბარდაზე“ საუბარი, უფრო ზუსტად კამათი, მაგრამ „საბასაც“ იხსენებენ. კერძოდ, „საბაში“ დუქნის ეპიზოდის მხატვრულ გადაწყვეტას... ამ დოკუმენტით ვიგებთ, რომ ჩამოსულ სტუმრებთან ერთად გამოსვლებში მონაწილეობენ ქართველი ხელოვანები და ხელოვნების სამმართველოს მუშაკები. სხდომა მიჰყავს ლეო ესაკიას. აღსანიშნავია, რომ ამ მასალაში მიხეილ ჭიაურელი საბოლოოდ მსჯავრდებულია, როგორც ფორმალისტი, შემოქმედებითად გაორებული პიროვნება, რომლის „იდეოლოგიური პლატფორმა“ გაურკვეველია. საბუთად, როგორც უკვე აღვნიშნე, „საბასთან“ ერთად მოჰყავთ ახალი ფილმი „ხაბარდა“ (კინორეჟისორ დავით რონდელსა და პარტიულ მოღვაწეს მარიამ ორახელაშვილს – ე.ო.), კერძოდ, „ხაბარდაში“ ნათლად გამოვლენილი მიხეილ ჭიაურელის „გაურკვეველი“ დამოკიდებულება ინტელიგენციასთან, რაც „ხაბარდაში“ დასაფლავების ეპიზოდში, მიცვალებულის ანუ ინტელიგენციის გაცოცხლებით გამოსახა და ა. შ. ამასთან დაკავშირებით მოკლედ დავძენ, რომ ინტელიგენციას და თავად-აზნაურთა თუ ბურჟუაზიის ფენას ბოლშევიკური ხელისუფლება ერთიანობაში განიხილავდა და, როგორც ჩანს, ერთნაირად სძაგდა.

იმ ატმოსფეროში, რაც განხილვაზე სუფევდა, ჩანს, რომ

საბჭოთა ხელოვნების იდეოლოგიის მთავარი მოთხოვნაა ხელოვნების ბოლშევიკური, პარტიული შემართება და მხოლოდ აქედან გამომდინარე სათქმელის ღირსება და ფორმის სიმკვეთრე. საინტერესოა, რომ ზემოთ მოყვანილ განცხადებებს მიხეილ ჭიაურელმა იმ დროისათვის ძალზე თამამი პასუხი გასცა. მან განაცხადა, რომ საბჭოთა ხელოვნება ბევრი რამ სწორედ კლასიკოსებისაგან უნდა ისწავლოს, რომ „პროლეტარული ხელოვნება ციდან არ ჩამოვარდება, იგი ბურჟუაზიული ხელოვნების სიღრმეში უნდა ვეძებოთ“<sup>141</sup>. არსებულ პოლიტიკურ სინამდვილეში მსგავსი განაცხადი წარმოუდგენელი სითამამის ნიშანია. იმავე თამამი ბუნების გამო იყო, რომ მიხეილ ჭიაურელს არ შეშინებია, ასე ეთქვათ, „ფორმალისტი“ მხატვრების – ლადო გუდიაშვილისა და განსაკუთრებით კი დავით კაკაბაძის მოწვევა ფილმებზე „საბა“ და „ხაბარდა“.

მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდა“ 1931 წელს შეიქმნა და, როგორც ყოველი საყურადღებო ნაწარმოები, იმთავითვე მოექცა საზოგადოების ყურადღების ველში, მაგრამ „ხაბარდას“ მხატვრულ-ესთეტიკური თვისებების დასაბუთებული და ჭეშმარიტი აღიარება მოგვიანებით მოხდა, როდესაც ქართულ კინომცოდნეობაში სისტემატიზებული კვლევა დაიწყო და მისი ანალიზი მეცნიერული გეზით წარიმართა.

ქართული კინემატოგრაფის პირველი პერიოდისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში „ქართული კინოს გარიჟრაჟზე“ (ხელოვნება, თბილისი, 1978 წ., რუსულ ენაზე) კინომცოდნე ნათია ამირეჯიბი, აღნიშნავს რა ფილმის თემატური თუ სიუჟეტური მხარეების საინტერესო ინტერპრეტირებებს, მათ სატირის გამოირჩეულ ნიმუშებად მიიჩნევს. აქვე აღიარებს ფილმის საეტაპო მნიშვნელობას, მაგრამ გვერდს არ უვლის მის ნაკლოვან მხარეებსაც. მაგალითად, იგი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ სერგეი ტრეტიაკოსა და მიხეილ ჭიაურელს „ზომიერების გრძნობამ უღალატათ, რის გამოც ისინი მეორე უკიდურესობაში აღმოჩნდნენ“<sup>142</sup>.

კიდევ უფრო ადრე გამოცემულ „საბჭოთა კინოს ისტორიის“ ოთხტომეულში „ხაბარდა“ შეფასებულია, როგორც საბჭოთა რევოლუციური სატირის ნიმუში, მაგრამ ამჯერადაც მითითებულია ფილმში დაუძლეველ მხატვრულ აზრობრივ



საფუძველზე. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ნაშრომში გაურკვეველ შთაბეჭდილებას ტოვებს დასკვნა იმის შესახებ, თითქოსდა „ხაბარდას“ თემატიკა „მრავალეროვანი ხელოვნებისათვის ნაკლებ მნიშვნელოვანი მოვლენაა“<sup>143</sup>. ბუნებრივია, სადღეისოდ აბსურდულად ჟღერს ამგვარი განცხადება, რომელიც ნაკარნახევია ე. წ. სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებიდან. ცხოვრებამ ცხადყო, რომ მრავალეროვანი ხელოვნება, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენი, ვერასდროს ვერ იარსებებს, რომ მრავალეროვანი ხელოვნება ყოველთვის დარჩება ცალკეულ ერთა ხელოვნებად. ხოლო, რაც შეეხება, სიძველეთა დაცვის პრობლემას, იგი ყველა ეროვნების ადამიანისათვის მისაღები უნდა იყოს.

„ხაბარდას“ შესახებ გამოთქმული შეფასებების მოხმობა-შეხსენება შეიძლებოდა გამეგრცო, მაგრამ ამჯერად დავკმაყოფილდები საბჭოთა კინოს ფუნდამენტური კვლევის ოთხტომეულის გამოცემით და ქართული კინოს 20-30-იანი წლებისადმი მიძღვნილი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაშრომით, ვინაიდან, როგორც ქართველ, ისე არაქართველ მკვლევართა პოზიცია ძირითადად ერთმანეთს ემთხვევა, რაც ფილმის სატირული საწყისის აღიარებაში გამოიხატება.

დღეს, როდესაც ფილმის გადაღებიდან შვიდ ათეულ წელზე მეტია გასული, საინტერესოა მასთან ხელახალი მიბრუნება, მით უფრო, რომ ამჯერად კვლევის კუთხე რამდენადმე განსხვავებულია, გამომდინარე იმ მიზნიდან, რაც მდგომარეობს ფილმის სახვითი სტილისტიკის შესწავლაში.

„ხაბარდა“ დღესაც იპყრობს ჩვენს ყურადღებას მდიდარი გამომსახველობითი კულტურის მხრივ. უცნაურია, რომ თანამედროვე, მრავლისმნახველ მაყურებელს შეექმნას ასეთი აზრი, მაგრამ ფაქტია, რომ მასალის სახვითი ინტერპრეტირების მიმართულებით ფილმი ისეთი ეფექტებით გამოირჩევა, რომ ძნელია 20-30-იანი წლების საბჭოთა კინოპანორამაში რომელიმე სხვა მისი მსგავსი გავიხსენოთ. აქვე ისიც უნდა ვთქვა, რომ „ხაბარდა“ თვით მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედებაშიც გამოირჩევა თავისი სახვით-ესთეტიკური სტრუქტურით: გამომსახველობის ფანტასტიკური სითამამით, კადრების თავბრუდამხვევი ცვალებადობით, სახვითად მეტყველი პერსო-

ნაუების კალეიდოსკოპით და ა. შ. ამ ფილმით მიხეილ ჭიაურელი მოგვევლინა ევროპული კინოს მხატვრულ-ესთეტიკური პრინციპების გამზიარებლად და გვამცნო ფრანგული კინემატოგრაფიული დაჯგუფების „ავანგარდის“ მისეული აღქმა. ცხადია, შემთხვევითი არ არის, რომ ამ დროს მის გვერდით არიან ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე.

„ავანგარდისტული“ პრინციპების, რუსული მონტაჟური კინოს, ცნობილი ქართული ფილმების „ელისოსა“ და „ჯიმ შეანთეს“ გამოცდილება – აი, რა მახსენდება „ხაბარდას“ მხატვრული თავისებურების კვლევის დროს. აქაც გასათვალისწინებელია, რომ „ელისოს“ მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძეა, ხოლო „ჯიმ შეანთესი“ – დავით კაკაბაძე, ქართული კულტურის ორი წარჩინებული წარმომადგენელი.

თავისთავად თემა ძველის ნგრევის და ახლის შენებისა ის თემაა, რომელიც ყოველთვის იბადება ცხოვრებისეული სინამდვილის პოლიტიკურ-სოციალური ფორმაციების შეცვლისას. 20-იანი წლების „ბოლშევიკური“ ხელოვნება მხატვრული აზროვნების მთავარ მამოძრავებელ ღერძად მას მიიჩნევს. ამგვარად, „ხაბარდა“ იქმნება ახალი იდეოლოგიური ორიენტირების თანახმად, რომელიც ახალი ცხოვრების მძლავრად აჟღერებულ პათოსს პამფლეტური ჟღერის სიუჟეტს უძებნის.

როგორც ვთქვი, „ხაბარდაში“ მოთხრობილია ამბავი ეროვნულ სიმდიდრეთა დამცველების შესახებ, რომლებიც დანგრეული ეკლესიის ქვას იცავენ, მას წმინდა რელიკვიად აცხადებენ და მოითხოვენ ეკლესიის გადარჩენას. როგორც ფილმის დასასრულს ირკვევა, ეკლესია XIX საუკუნის ნაგებობა ყოფილა და ამავე დროს ასლი ალექსანდრე III-ის მიერ აშენებული რუსული ეკლესიისა და არა VI საუკუნის ეროვნული განძი. ამდენად, სიძველეთა დამცველების კვალიფიკაცია „ადვილად“ გამოსათქმელი ხდება: დამცველთა ნაცვლად, ფსევდოდამცველი, ხოლო მათი ქმედება ეროვნულის ნაცვლად – ქაოსური და პანიკური. მიხეილ ჭიაურელი და სცენარის თანაავტორი სერგეი ტრეტიაკოვი აცხადებდნენ, რომ მიმართვა – „ხაბარდა“ სწორედ მათ ეკუთვნით, გუშინდელ ფუქსავატებს, ხოლო დღეს – ეროვნულობის ნიღაბს ამოფარებულ ფსევდომებრძოლებს.

ფაბულის ამ მოკლე გახსენებითაც ჩანს, რომ ფილმი იმ

მოვლენის წინააღმდეგია, რომელიც, ასე ვთქვათ, პროგრესის დამამუხრუჭებელია. სხვათა შორის, ანალოგიური სიტუაცია შესაძლოა აღიძრას განურჩევლად დროისა და სივრცისა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ვფიქრობ, რომ მოვლენის განსჯის საგნად საეკლესიო ნაგებობის არჩევა საკამათოა და ერთგვარ უსიამოვნო განცდას ბადებს. მის მაგალითზე ნათლად ჩანს საბჭოთა ყოფის მკაცრი გადახრები, რომელთა გამოც ეკლესია, ძველებური რიგულებიანი სახლი თუ ხატი – უკვე გადმონაშთის, მევენე იდეოლოგიის სიმბოლო იყო.

დაუჯერებელია, რომ ქართული კულტურის, ქალაქური ყოფისა და ფოლკლორის მოამბე მიხეილ ჭიაურელი შინაგანი რწმენით მისალმებოდა ამ მოვლენას. მით უფრო კი ფილმის მხატვრები – ლადო გუდიაშვილი და დავით კაკაბაძე, რომელთაგან პირველი ქართული სულის ჭეშმარიტი მეხოტბე იყო და რომელმაც ქაშვეთის ეკლესიის თალი და საკურთხეველი მოხატა, ხოლო მეორე – მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე საქმიანად იღვწოდა ქართული მატერიალური ძეგლების დასაცავად და ასევე ხანგძლივი დროის განმავლობაში იკვლევდა ქართულ ოქრომჭედლობას, ქართულ ორნამენტს.

ამასთან, ინტერესმოკლებული არ იქნება გავიხსენოთ კაკაბაძისეული დამოკიდებულება ძველი თბილისისადმი (ფილმი ხომ ძველი თბილისის შთამბეჭდავი პანორამით იწყება), რომელიც უკვე გამოთქმულია და, საფიქრებელია, რომ ფილმზე მუშაობის პროცესში ამოსავალი ფუნქცია უნდა შეესრულებინა: „ძველ ტფილისს ჩვენი წარსულის შესწავლისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს. იმ ნაშთებში, რომლებმაც ჩვენამდე მოაღწია, კიდევ ნათლად ჩანს წარსული ცხოვრების სახე. ამბობენ, რომ ჩვენ საერო ხუროთმოძღვრების ნიშნები თითქმის არ შეგვიქმნიაო. მაგრამ გაიარეთ ძველ თბილისში და იქ ნახავთ, რამდენად უსაფუძვლოა ეს აზრი. როდესაც იმ ვიწრო, ყრუ და დაბნელებულ ქუჩებში დაიარებით, სადაც კიდევ შერჩენილია ძველი ტფილისის სახლები, სიძველის სიდიადის გრძნობას განიცდით. ზოგ ადგილას შეხვდებით საუცხოო მოხაზულობის შენობას. შენობის გარეგანი მხარის გარდა მათი შინაგანი მხარეც მნიშვნელოვან ფორმას წარმოადგენს. აუცილებელი საჭიროებაა, რომ ძველი ტფილისის ნაშთებს ახლავე სათანა-

დო ყურადღება მიექცეს. საჭიროა ეს ნაშთები ახლავე შესწავლილი იქნეს და შორს არ არის ის დრო, როდესაც რომელიმე ვერაგული ხელი მას დაანგრევს, რომ მის ნანგრევებზე ააგოს ახლანდელი სარგებლიანი შენობა. თუკი ძველი ტფილისის სიძველეების შენარჩუნებას ახლავე ხელი არ მოვკიდეთ, მერმე უკვე გვიან იქნება“.<sup>144</sup> ეს მოსაზრება პირდაპირ კავშირშია „ხაბარდას“ დრამატურგიულ კონფლიქტთან, თითქოსდა სწორედ ამ დამოკიდებულების პასუხად შეიქმნა იგი. ბუნებრივია, დ.კაკაბაძე, როგორც საკუთარ, ისე ქართველი მოსახლეობის გარკვეული ნაწილის აზრსაც გამოხატავდა თავის წერილში და სწორედ ამ „საშიში“ ნაწილის შესაშინებლად ხელისუფლებამ გადაწყვიტა „ჭკუის სწავლების“ ერთგვარი ფორმა მოეძებნა: გადაეღო ფილმი, თუნდაც ე.წ. „აგიტიკის“ ჟანრული სახეობისა, მაგრამ არა მოწოდებითი, არამედ დამცინავი ჟღერის, პამფლეტური ჟანრის ფილმი, რაც ეროვნულ ნაწილზე გამკლავების კიდევ უფრო ვერაგ ფორმას წარმოადგენდა. ხელისუფლება ხედავდა, რომ დავით კაკაბაძის პოზიცია, გამოთქმული წერილში „ძველი ტფილისი“ – ეროვნული განძეულის დაცვის შესახებ, ზარის შემოკვრას ნიშნავდა. ხოლო შეძახილი – „ხაბარდა“ – ხელისუფალთა პასუხს.

სხვათა შორის, აღნიშნული წერილის გამოქვეყნებიდან თითქმის ცხრა ათეული წლის შემდეგ, უკვე XXI საუკუნის დასაწყისში, დავით კაკაბაძის ამ ძალისხმევას კვლავ გაიხსენებენ და ისევ ძველი თბილისის დაცვის გამო. კერძოდ, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე დიმიტრი თუმანიშვილი დ.კაკაბაძის მოწოდებას „უპირველეს და უმჭექარეს ხმას“ უწოდებს. მისი აზრით, დ.კაკაბაძის ხმა ახლაც ძალუმად ჟღერს, რადგან ძველი თბილისის ზოგი „მოტრფიალე“ „წინანდელ თბილისის უგვანი, ძირგამომპალი ქოხმახების გროვად მიიჩნევს“ და ეგზოტიკის მოყვარულებისათვის სამუზეუმო ექსპონატის სახით რამდენიმე ქუჩის შემონახვას ურჩევს ქართულ საზოგადოებას.<sup>145</sup>

„ხაბარდას“ გადაღებისას უკვე ფართოდაა ცნობილი, რომ დ.კაკაბაძეს საეკლესიო, სამონასტრო, ციხე-გალავანთა აღდგენა-შენარჩუნების საქმეში ეროვნული ყოფის მაუწყებელი მღუმარე ხატის – საერო არქიტექტურის დაცვა აქტიურად

მუხტავს. ამისათვის მას უკვე გარკვეული ნაბიჯებიც აქვს გადადგმული: მიღებული აქვს მონაწილეობა ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ მოწყობილ ქართული სამონასტრო კულტურის შემსწავლელ ექსპედიციებში, გაკეთებული აქვს მრავალი საინტერესო არქიტექტურული ძეგლის ცალკეული ორნამენტების ჩანახატები და სხვ. საინტერესოა, რომ ძველი თბილისის თემა მოგვიანებით შემოვა დავით კაკაბაძის ფერწერაშიც (1944).

ამგვარად, ნათელვყავი რა, ნაწილობრივ, დავით კაკაბაძის დამოკიდებულება ეროვნული სიძველეებისადმი, კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, რომ „ხაბარდას“ პათოსი ეროვნულ სიძველეთა დამცველების ცრურეროვნული მოტივირებით – უცხო უნდა ყოფილიყო დავით კაკაბაძის პიროვნებისათვის, ასევე მიუღებელი იყო იგი ფილმის მეორე მხატვრის – ლადო გუდიაშვილის პიროვნებისათვის, რომელიც თბილისის ჭეშმარიტი მოტრფიალე იყო. სხვა საქმეა, რომ გრაფიკული სერიისათვის ძველი თბილისის ცხოვრებიდან მას სრულიად ორგანულად ჟანრული მრავალფეროვნება აქვს გამოყენებული. ცხადია, მხედველობაში მაქვს ლადო გუდიაშვილის შემოქმედებითი უნარი სინამდვილის გროტესკული გადმოცემისა (გავიხსენოთ მისი გრაფიკული სერია ძველი თბილისის ცხოვრებიდან). შესაძლოა ამ მხრივ მივიჩნიო, რომ ლადო გუდიაშვილი შედარებით თანხვედრია მიხეილ ჭიაურელის შემოქმედებითი ინტონაციისა. მაგრამ ეს ყოველივე ხდება გულწრფელი შეფასების შემთხვევაში და შესაბამისი ორიგინალობით.

უდავოდ აღსანიშნავია, რომ ფილმის ერთგვარი გაუწონასწორებელი კონცეფტუალური შიგთავსი, რაც გამოიხატებოდა ძალადობის დამადასტურებელ დრამატურგიულ თეზისში – ეკლესია უნდა დაინგრეს – არა მხოლოდ მხატვრებისათვის აღმოჩნდა მიუღებელი. მიხეილ ჭიაურელი საკამათოდ მიიჩნევდა აღნიშნულ დრამატურგიულ აქცენტს და ერთგვარი გამოსავლის ძიებაში ისეთ დრამატურგიულ სვლას აგნებდა, რომელიც ოდნავ მაინც გაამართლებდა თავად-აზნაურთა, ფილმის მიხედვით კი სიძველეთა ფსევდოდამცველების პოზიციას. მხედველობაში მაქვს ის თემატური მოტივი, როცა მაყურებელი იგებს, რომ ეკლესია, რომელსაც ქართველი თავად-აზნაურები იცავენ, ალექსანდრე III-ის მიერ აშენებული რუსული ეკლე-

სიის ასლია და არა ორიგინალური ქართული ეროვნული არქიტექტურის ნიმუში.

რა შემოქმედებითი ინტერესებით გაერთიანდნენ თვისობრივად ახლობელი მხატვრული ხედვის მქონე მიხეილ ჭიაურელი და ლადო გუდიაშვილი და მათგან განსხვავებული, მოდერნისტული ორიენტაციის დავით კაკაბაძე?

იმ პერიოდისათვის, როდესაც იქმნებოდა მიხეილ ჭიაურელის „ხაბარდა“, დავით კაკაბაძეს, როგორც შემოქმედსა და პიროვნებას, უკვე გამოვლენილი ჰქონდა თავისი შემოქმედებისადმი ინტერესის აღმძვრელი ყველა პირობა. ცნობილი მხატვარი გამოვლენილი იყო ექსპერიმენტატორად, როგორც ფერწერასა და თეატრში, ისე კინემატოგრაფში და ცხადია, ეროვნული ხელოვნების მცოდნე და ნიჭიერ მკვლევარად.

ასევე ნათელი იყო ლადო გუდიაშვილის ეროვნული სულისკვეთების ფერწერა.

მიხეილ ჭიაურელს აინტერესებდა ერთიც და მეორეც. ტრადიციული ხელოვნებაც და ხედვის წერტილის უჩვეულო გადაწყვეტა, რომელიც მას მიაჩნდა გამომხატველი ფორმის ერთ-ერთ საყრდენად, რომელიც ასე ნაირგვარია 20-იანი წლების კინოში და რომლის შესანიშნავ ნიმუშებს ქმნის დავით კაკაბაძე ფერწერაში, და არა მხოლოდ ფერწერაში; ამიტომაც, მიუხედავად შემოქმედებითი მრწამსის სხვაობისა, მიხეილ ჭიაურელი ფილმზე სამუშაოდ ლადო გუდიაშვილთან ერთად იწვევს დავით კაკაბაძეს. როგორც ჩანს, მიხეილ ჭიაურელს ღრმად სწამს, რომ დავით კაკაბაძის ტექნიკურად და მხატვრულად რაფინირებული კომპოზიციები მისი ჩანაფიქრის სასარგებლოდ აიგება მხოლოდ. და მართლაც, დავით კაკაბაძის იდეურ-ემოციური სამყარო მიხეილ ჭიაურელისათვის ის მშვენიერი ჩარჩოა, რომელშიაც რეჟისორი თავის ჩანაფიქრს ათავსებს, კერძოდ, ეს ეხება ლუარსაბის დასაფლავების ეპიზოდს და ძველი თბილისის კადრებს, სადაც მის შემოქმედებით მიზანს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ტრადიციების ცრუ დამცველთა ფანტასმაგორიული სახის ჩვენება და, მეორე მხრივ, თბილისის კადრებში – განათების კონტრასტით პეიზაჟების ამეტყველება; ანუ სახვითი სანახაობის სინატიფე, თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მიხეილ ჭიაურელი არ უწევს ანგა-

რიშს საბოლოო შედეგს – ფილმის შინაარსისა და მხატვრულ ფორმის ჰარმონიულ მთლიანობას. ამიტომ, რომ გრაფიკული სინატიფე თუ გამომსახველობითი მიგნებანი ბოლომდე, მაგრამ არათანაბრად გასდევს ფილმის სახვით სტრუქტურას. მაგალითად, ძალზე მეტყველია აივანზე გადმომდგარი ქალის სილუეტი: ქალი შეჰყურებს ეკლესიას, რომელიც უნდა დაინგრეს – გამოსახულების მთლიანობა სინანულის, სევდის სიმბოლოდ იკითხება. ადამიანის სხეულის ასახვა საგანთან თუ გარემოსთან კავშირში, რაც, თავის მხრივ, აზრის განზოგადების მაუწყებელია, უკვე ნაცნობი ხერხია კაკაბაძისათვის, გავიხსენებ „ჯიმ შვანთედან“ ცნობილ „მოლოდინის ეპიზოდს“. მაგრამ „ჯიმ შვანთეს“ ეპიზოდების შინაგანი სულიერი განწყობა, ისევე როგორც ცალკეული კადრის გრაფიკული მონახაზი, ფილმის საერთო პათოსის თანხმეირია. აქ კი, „ხაბარდაში“, იგი აღიქმება, როგორც კადრის სახვითი გადაწყვეტის ერთი კონკრეტული შემთხვევა, მაგრამ ამჯერად ჩვენთვის სწორედ ეს მაგალითია საინტერესო, ვინაიდან იგი, რამდენიმე სხვა ეპიზოდთან ერთად, შეგვახსენებს დავით კაკაბაძის არსებობას ფილმის დამდგმელ ჯგუფში. ასევე დამახასიათებელია დავით კაკაბაძის ხელწერისათვის მუქ ტონალობაში ამოწერილი ეკლესიის გრაფიკული სილუეტი, ცის მერთალი განათება, დაჭიმული ტროსები, ადამიანთა პლასტიკურად დახვეწილი მიზანსცენები, კადრში განსაკუთრებული აქცენტია ქვის თქარათქურზე, სადაც ფიქსირდება ვარდნის, როგორც მოქმედების ტემპო-რიტმი. ყოველი ზემოჩამოთვლილი დეტალი დავით კაკაბაძის მხატვრული სამყაროს მაუწყებელია. ასევე ითქმის ნარიყალასა და მეტეხის კადრებზე, რომლებმაც ფილმის თემატურ საფუძველში სათქმელის გაორების მძლავრი იმპულსი შემოიტანეს, თანაც თითქოსდა დაადასტურეს დავით კაკაბაძის ორიგინალური ესთეტიკური თვალთახედვა, რომლისთვისაც უცხოა პამფლეტის, გროტესკის ინტონაცია.

რაც შეეხება ლუარსაბის დასაფლავების ეპიზოდს, ფილმზე მსჯელობის დროს იგი ყოველთვის იწვევდა გარკვეულ ინტერესს როგორც 20-იან წლებში, ისე მოგვიანებით (ოლონდ იმ განსხვავებით, რომ 20-იან წლებში ხდებოდა მისი გაკიცხვა ფორმალისტური გადახრებისათვის, ხოლო მოგვიანებით

და ჩვენს სინამდვილეშიც, პირიქით, ეპიზოდი აღინიშნებოდა და აღინიშნება როგორც სახვითი გადაწყვეტის ორიგინალური ნიმუში). პარადოქსია, მაგრამ სწორედ ამ ეპიზოდში გამოჩნდა ყველაზე ცხადად ფილმის ესთეტიკური კოდი. საქმე ისაა, რომ პამფლეტის ჟანრი, რომელიც საბჭოთა კინოში „ხაბარდათი“ დაიწყო, ჯერ კიდევ არ ფლობდა სახვით საშუალებებს. ფრანგული „ავანგარდისათვის“ დამახასიათებელი გაუცხოებული ხედვის რაკურსი, საგნის დეფორმაციული წარმოჩენა, ირეალური სამყაროს ჩვენება, სწორედ ჭიაურელის ფილმშია პირველად გამოყენებული. ამაში უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის დავით კაკაბაძესაც. მან იმ დროისათვის ულტრათანამედროვე ხერხებით (მხედველობაში მაქვს კონტრასტული განათება, ოპტიკური ხერხების გამოყენება და სხვ.), მიხეილ ჭიაურელს შეუქმნა მხატვრული იმპროვიზირების სარბიელი, რის გამოც რეჟისორის მიერ მოფიქრებული ნებისმიერი დრამატურგიული აქცენტი განსაკუთრებული მახვილგონიერებით და სახვითი სიზუსტით წარმოჩნდა.

ლუარსაბის დასაფლავების ეპიზოდი ცხადყოფს, რომ დავით კაკაბაძისთვის არ არსებობს სახვითი გამომხატველობის რამე პრობლემა, იგი რელიეფური სივრცის, სხივისა და ფორმის ასახვის უნიკალური ოსტატია, არავითარ შეზღუდვას არ გრძნობს ლუარსაბის ცაში „ნავარდისა“ თუ ცალკეულ ეპიზოდებში საგანთა გაზვიადებული წარმოჩენის დროს. ნიშანდობლივია, რომ დავით კაკაბაძეს კიდევ ერთხელ მოუწევს ამგვარი ირეალური სამყაროს შექმნა. ეს იქნება დავით რონდელის „დაკარგულ სამოთხეში“, მიქელას საიქიოში სტუმრობის ეპიზოდში, თუმცა ქართული კინოს ისტორიაში ცნობილია, რომ დავით რონდელმა შექმნა საკმაოდ ვრცელი ეკრანული დროის მომცველი საიქიოს ეპიზოდი, სადაც, საფიქრებელია, რომ ბრწყინვალედ გამოჩნდა დავით კაკაბაძის ხელოვნება. თუმცა, სამწუხაროდ, ეს ეპიზოდი განადგურდა და მაყურებელმა ვერ იხილა მახვილგონივრული კიდევ ერთი ეკრანული პასაჟი.

„ხაბარდამაც“ განიცადა დარბევა, არა მხოლოდ სტილისტური სითამამის გამო, არამედ (ზემოთ მივანიშნე ამის შესახებ), წმინდა თემატურ-დრამატურგიული ნიშნითაც, რაც გამოიხატა ინტელიგენციისადმი „არასაკმარისი“ კრიტიკული



დამოკიდებულებით. ოფიციალური სათვის მიუღებელი აღმოჩნდა დრომოჭმული, გადაგეარებული და ბურჟუაზიის თანმდევი ინტელიგენციის, ანუ „გასაკიცხი ობიექტის“ ლუარსაბის სახით გაცოცხლება, რადგან ეს უკვე ნიშნავდა ინტელიგენციის მკედრეთით აღდგომას. ამგვარ მოსაზრებებს ეხედებით ფილმის ირგვლივ გამართულ განხილვაში<sup>146</sup>.

რაც შეეხება მ. ჭიაურელის სტილისტურ მიღწევებს, „ხაბარდა“ მას ახასიათებს, როგორც მსოფლიო კინემატოგრაფიულ კულტურას ნაზიარებ ადამიანს, რომლის ტიპიც კინემატოგრაფისტის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს.

რა მაქვს მხედველობაში?

20-იანი წლების მსოფლიო კინოში ფილმის სახით კულტურაზე ფიქრმა, როგორც ტენდენციამ, ისეთი ფართო გავრცელება პოვა, რომ მხატვართან თანამშრომლობა ფილმის შემოქმედებით კოლექტივში ერთ-ერთი გადამწყვეტი ფაქტორი გახდა. ამის ნათელი მაგალითია ფრანგული „აენგარდი“ მისთვის დამახასიათებელი „ანტისიუჟეტური“ ესთეტიკით და სახვითი პარტიტურის პრიმატით; გერმანული ექსპრესიონიზმი – ფორმის პრიორიტეტის დამკვიდრებით, გმირის სუბიექტური ხედვის მომძლავრებული ჩვენებით, სადაც ფილმის რეჟისორი ხშირად ოპტიკურ დეფორმირებასაც მიმართავდა.

„ხაბარდას“ მაგალითზე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ 20-30-იანი წლების ქართული კინო, კონკრეტულად ამ ნიშნით, რომელიც ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტად კინომხატვრის ნამუშევარს მოიაზრებს, თანამედროვე მსოფლიო მიღწევების გათვალისწინებით, მსოფლიო კინოესთეტიკის ნაწილი ხდება. ამ მოვლენის ერთ-ერთი განმაპირობებელია დავით კაკაბაძის ხელოვნება. ამრიგად, „ხაბარდას“ მაგალითზე გამოჩნდა, რომ დავით კაკაბაძის მოსვლა ქართულ კინოში უდიდესი მნიშვნელობის აღმოჩნდა, სადაც მკვეთრად გამოისახა ორი განსაკუთრებული მომენტი: პირველი – დავით კაკაბაძე საკუთრივ თავისი ხელწერით ამდიდრებს ქართული კინოს პოეტიკას; მეორე – დავით კაკაბაძეს ქართული კინოს ესთეტიკურ მთლიანობაში შეაქვს მსოფლიო კინემატოგრაფიული გამოცდილება. ორივე მომენტი ფრიად მნიშვნელოვანი და გადამწყვეტი დანიშნულების აღმოჩ-

ნდა ქართული კინოპოეტიკის ფორმირების წლებში, მისი უხმო პერიოდის შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში, სადაც დავით კაკაბაძის სახით გამოჩნდა ხელოვანი, რომელიც ფართოდ აპრობირებულ და დამკვიდრებულ გამომსახველ საშუალებას კი არ სთავაზობს კინემატოგრაფს, არამედ წმინდად საკუთარ, ეროვნულ კულტურაზე აღმოცენებულ ხედვას, რომელიც ამავე დროს თანხმობს მსოფლიო კინემატოგრაფიული ესთეტიკისა. ამის ბრწყინვალე მაგალითია დავით კაკაბაძის ნამუშევარი მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმში „ჯიმ შვანთე“ (1929), რომელიც, მიხეილ ჭიაურელთან მუშაობის პარალელურად, „საბასა“ და „ხაბარდას“ შორის შეიქმნა.)

ფილმში „ჯიმ შვანთე“ კაკაბაძე-კინომხატვარი უახლოესი თანამოაზრეა ახალგაზრდა მიხეილ კალატოზიშვილისა და, უფრო მეტიც, დავით კაკაბაძე მიხეილ კალატოზიშვილის მხატვრულ-ესთეტიკურ სურვილებს, მოსაზრებებს, ჯერ კიდევ ჰიპოთეზის დონეზე რომ არსებობს, პრაქტიკული რეალიზაციის სწორ გზაზე აყენებს<sup>147</sup>.

ფილმი „ჯიმ შვანთე“ საქართველოს ერთ-ერთ ყველაზე ღამაჲ კუთხეზე – სვანეთზე მოუთხრობს მაყურებელს. იგი შედგება სვანეთის ცხოვრების ამსახველი თემებისაგან: მატყლის დამუშავება, პურისა და მარილის მოპოვება და ა. შ. შრომის თემა მაცოცხლებელი ძალის მნიშვნელობითაა ფილმში ასახული, მაგალითად: სვანი აშენებს, თავს იცავს მტრისაგან. მოუსავალ ნიადაგზე მოჰყავს ქერი, რომელიც ხარობს, მაგრამ ამაოდ – ნახევრად მოწეულ ქერს ივლისის მოულოდნელი თოვლი ანადგურებს; შემოსეული მტერი ანგრევს ახალაშენებულ სახლს, ახალშობილს კი მშობელთა ცრუმორწმუნეობა და უმეცრება კლავს. აქ ყველაფერი ემორჩილება დაბადება-სიკვდილის სტიქიურ კანონს. მაგრამ ფილმის სახელწოდება „ჯიმ შვანთე“, ანუ „მარილი სვანეთს“, აქედან გამომდინარე – ემოციური ჟღერა, სიცოცხლისაგან სწრაფვითაა აღსავსე; ადამიანი არ ნებდება სტიქიას. სიცოცხლისათვის ბრძოლაში ის კარგავს ახლობელს, შესაძლოა თავადაც შეეწიროს საწადელს, მაგრამ სხვა, რომელიდაც იმ მიზანს მიაღწევს, სადაც მაცოცხლებელი ძალა დახვდება.

ფილმი გვიჩვენებს ორ სვანეთს: მოწმენდილი ცის, მზიანი გაზაფხულის, თოვლიანი ზამთრის, აზიდული კოშკებისა და კლდის წვერზე შემომდგარი ჯიხვების კუთხეს; ამავე დროს – მშრომელი ხელების, სიკვდილის ფასად მოპოვებული სიცოცხლის, ყინვისაგან გაყინული ადამიანების, უგზოობის და შიმშილის სვანეთს. პირველი აოცებდა მნახველს, მეორე კი მის ყოველდღიურობაში ახედებდა. ცხოველყოფილი საწყისი და ტრაგიკული განსაცდელი ფილმში ტონალობის ორ განსხვავებულ ჟღერას ქმნის: ორხმოვანებას დრამატურგიაში და სახვით კონცეფციაში. სიკეთისა და ბოროტების სინონიმებად გამოიყურება შავ-თეთრი ლაქებით გადაწყვეტილი საეკრანო სივრცე. კაკაბაძისეული განათებით მიღწეული ფერთა ეს კონტრასტი თავისი მეტაფორული მნიშვნელობით ფილმის იდეური საწყისის მთავარ განმსაზღვრელ მომენტად იქცა, დამოუკიდებელი სახვითი პარტიტურა შეიძინა. ფილმში „ჯიმ შვანთე“ არის ეპიზოდი, რომელიც მხოლოდ განათების ეფექტითაა გადაღებული და ამ გზით გამოხატავს ეპიზოდის შინაარსს.

ესაა სახლის გადახურვის ეპიზოდი: შავი ეკრანი განათებულია ცენტრში თეთრი „წრით“ – ობიექტივი მოქცეულია სხვენში, ხოლო თეთრი „წრე“ სახურავის გადახურავი ნაწილია. წრე თანდათანობით ვიწროვდება, ე. ი. მთავრდება სახლის გადახურვა და, როდესაც შავი ფერი მთლიანად მოიცავს ეკრანს, გასაგებია, რომ სამუშაო დამთავრდა. ასეთია კომპოზიციის გამომსახველობითი მხარე, შავ-თეთრი დრამატურგია, რომლის პარალელურად მაყურებელს უყალიბდება აზრი იმის შესახებ, რომ სახლი თანდათანობით გადაიხურა. ამასთანავე „მზადდება“ ქვეტექსტი – დრამატურგიული მოტივი, რომელიც მთელი ხმით აჟღერდება ეპიზოდის დასასრულს, როდესაც ეკრანს მთლიანად შავი ფერი მოიცავს. ეკრანზე ერთი წამით გამეფებული შავი ფერი ამაოებით აღსავსე, შემადრწუნებელ აზრს გვაწვდის: სახლი აშენდა, მაგრამ ადამიანების გასაჭირს ვერ შევლის კიდევ ერთი აშენებული სახლი, ისევ რჩება პრობლემად უმეცრება, ცრუმორწმუნეობა, შიმშილი. ეს აზრი მაყურებელში დაიბადა მხოლოდ და მხოლოდ განათების და ხედვის წერტილის შემოქმედებითი გამოყენების შედეგად.

ამ ეპიზოდთან დაკავშირებით გასათვალისწინებელია მი-

ხეილ კალატოზიშვილის ძიებანი განათებისა და რაკურსის დარგში (როგორც კინემატოგრაფის გამომსახველი საშუალებებისა), რაც გვაფიქრებინებს, რომ ეპიზოდი გადაღებულია ერთობლივი ძიებებით, კაკაბაძისეული გამოცდილებითა და კალატოზიშვილის ოპერატორული აღქმით, მისთვის დამახასიათებელი თამამი ძიებებით. შესაძლოა „ჯიმ შვანთე“ იქცა იმ ამოსავალ წერტილად, რის შედეგადაც განსაკუთრებით დაინტერესდა კალატოზიშვილი სივრცის, რაკურსის, როგორც გამომსახველობითი საშუალებების ორიგინალური ნიშან-თვისების ძიებით, უფრო მეტიც, მიხეილ კალატოზიშვილი დაინტერესდა მხატვრის როლით კინოში. ამასვე მოწმობს საარქივო დოკუმენტი, საქართველოს მხატვართა კავშირის თეატრალურ-დეკორაციული სექციის ბიუროს სხდომისა<sup>148</sup> (1935 წ. 19 მაისი, ოქმი №1), სადაც ფაქტობრივად დასტურდება კალატოზიშვილის პროფესიონალ მხატვრებთან – მათ შორის დ. კაკაბაძესთან, რომელიც ამავე ბიუროს წევრია – მჭიდრო კავშირში. სხდომაზე იგი გამოდის მოხსენებით „მხატვრების როლი კინოში“. თავისთავად ეს ფაქტი ძალზე საინტერესოა, კალატოზიშვილმა ხომ თავისი პირველი დოკუმენტური ფილმი „მათი სამეფო“ (1928) და მეორე – „ჯიმ შვანთე“ დავით კაკაბაძესთან ერთად შექმნა. ბუნებრივია, ძალზე დიდმნიშვნელოვანი იყო ოცდაექვსი წლის დამწყები ხელოვნისათვის უკვე ორმოც წელს მიტანებულ, გამოცდილ და სახელოვან, ორიგინალური ხედვის მქონე მხატვართან თანამშრომლობა. ბუნებრივია, ამ ურთიერთ თანამშრომლობამ გაუკაფა გზა და ახალბედა შემოქმედს ხარისხობრივად მაღალი შემოქმედებითი ორიენტაცია დაუსახა.

„ჯიმ შვანთე“ 20-30-იანი წლების მიჯნაზე საუკეთესო ფილმთა რიცხვს განეკუთვნება. ცნობილი ფრანგი კინომკვლევარი ჟორჟ სადული მას მოიხსენიებს, როგორც „შესანიშნავად გადაღებულ ფილმს“ და მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმს ადარებს ლუის ბუნიუელის მიერ 1932 წელს გადაღებულ დოკუმენტურ ფილმს „ლას ურდეს. უპურო მიწა“, რომელიც ესპანელი ხალხის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს<sup>149</sup>. სხვათა შორის, ეს ფილმიც აკრძალული იყო წლების მანძილზე და მაყურებელმა იხილა მხოლოდ 1937 წელს.

ჟორჟ სადული განსაკუთრებით მიუთითებს მიხეილ კალატოზოვისა (კალატოზოვად იცნობს მსოფლიო კინოსამყარო მ. კალატოზიშვილს – ე. ო.) და ლუის ბუნიუელის შემოქმედებით სიახლოვეს, მათ ფილმებში ერთმანეთის მსგავს კადრებსაც პოულობს, ამასთანავე განსაკუთრებით აღნიშნავს მათ სიმორეს, ერთმანეთის შემოქმედების არცოდნას.

ამგვარად, „ჯიმ შვანთე“ 20-30-იანი წლების საუკეთესო ფილმთა შორისაა, იმ ფილმთა შორისაც კი, რომლებმაც კინოენის თვალსაზრისით თავისი კვალი დატოვეს კინოს ისტორიაში. ამ თვალსაზრისით მის განსაკუთრებით ხელშესახებ მიღწევას გამოვყოფ, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ „ჯიმ შვანთემ“ ერთგვარად მოიცვა მუნიციპალიტეტის კინოს გამომხატველობითი საშუალებები, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ თანაბრად გამოიყენა 20-იანი წლების საბჭოთა კინოს და ამავე პერიოდის ევროპული კინოს, კერძოდ, გერმანული კინემატოგრაფიული სკოლის მონაპოვრები. „ჯიმ შვანთე“ თანაბრად სარგებლობს როგორც მონტაჟის თეორიისა და პრაქტიკის მონაპოვრებით, ისე, დ. კაკაბაძის მიერ საკუთარი გამოცდილებით მიღებული კადრის პლასტიკით, როგორც გამომხატველობის ერთ-ერთი მთავარი საშუალებით, ამაზე შემდგომ უფრო დაწვრილებით ვიტყვი.

საინტერესოა, რომ ამავე, 1931 წელს ამერიკაში მომუშავე გერმანელმა რეჟისორმა ფრიდრიხ ვილჰელმ მურნაუმ რობერტ ფლაერტისთან ერთად გადაიღო, უფრო ზუსტად კი დაასრულა ფლაერტის მიერ დაწყებული მხატვრული ფილმი „ტაბუ“ წყნარი ოკეანის ერთ-ერთი კუნძულის მცხოვრებთა რომანტიკული ამბის საფუძველზე. მურნაუს ნამუშევარი, როგორც თემის არჩევანით, ისევე მისი განსახიერების მანერით ექსპრესიონისტულ სტილიზაციას უნაცვლებს რეალური სურათების ჩვენებას. ზებუნებრივ შეგრძნებასა და სხვა ემოციური იმპულსების გამოწვევას ის ახერხებს რეალური, ცხოვრებისეული სურათების ჩვენებით. აი, რას წერს ამის შესახებ ანდრე ბაზენი თავის წიგნში „რა არის კინო“: „მურნაუ დაინტერესებულია არა იმდენად დროის, რამდენადაც სივრცის რეალურობით, რომელშიაც მოქმედება წარიმართება. არც „ნოსფერატუსი“ და არც „მზის ამოსვლაში“ (1922–1927წწ. გადაღებული

მურნაუს ფილმები – ე.ო.) მონტაჟი არ თამშობს გადამწყვეტ როლს. შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ კადრის პლასტიკა რეჟისორს აახლოებს ექსპრესიონიზმის ერთგვარ ნაირსახეობასთან. მაგრამ ეს ზედაპირული შთაბეჭდილებაა. მურნაუსთან კადრის კომპოზიცია სრულებით არაა ფერწერული, იგი არაფერს უმატებს რეალობას და ის არ ეწევა მის დეფორმირებას. პირიქით, რეალურად არსებული ურთიერთობის გამომჟღავნებისაქენ ისწრაფვის, რათა გადააქციოს ისინი დრამის შემადგენელ ნაწილებად. მაგალითად, ფილმში „ტაბუ“ ხომალდი, რომელიც ეკრანის მარცხენა კიდიდან შემოცურდება, ბელისწერასთანაა გაიგივებული, თუმცა მურნაუ იოტისოდენადაც არ თმობს ფილმის მკაცრ რეალისტურ კანონებს, ფილმისა, რომელიც მთლიანად „ნატურაზეა გადაღებული“<sup>150</sup>. „ჯიმ შვანთეს“ სახვით ესთეტიკას ეხმიანება მოსაზრება, რომელსაც იგივე ბაზენი გამოთქვამს იმის შესახებ, რომ კულეშოვის, ეიზენშტეინის და აბელ ჰანსის შემოქმედება თვით მოვლენას კი არ გვიჩვენებს, არამედ ირიბად მიგვითითებს იმაზე, რომ მათ ფილმებში ცალკეული ეპიზოდების შინაარსი სრულიად დამოუკიდებელია ეპიზოდის საბოლოო შინაარსობრივი ჟღერისაგან. აქ მას მოჰყავს მაგალითებად რუსული მუნჯი კინოს ცნობილი მსახიობის მოჟუხინის სახის ახლო ხედი და მკვდარი ბავშვის გამოსახულება, რომელიც მაყურებელს კადრში ასახული ფაქტის შესატყვის შთაბეჭდილებას უქმნის; ან, აყვავებული ვაშლის ხეების და გოგონების შეპირისპირებული ჩვენება ა. დოჟენკოსთან, რაც იმედის განწყობას ბადებს მაყურებელში და სხვ. ბაზენი განმარტავს, რომ ეს არის აზრის მეტაფორის მეშვეობით გამოთქმა, ე. წ. ესთეტიკური „ტრანსფორმატორი“.

ამგვარად, 20-იანი წლების ე.წ. მუნჯი პერიოდის მსოფლიოს კინოს ხელეწიფება მხატვრული ეკრანული ხატის შექმნა და აქ დაწინაურდა, ერთი მხრივ, საბჭოთა კინო (მონტაჟის თეორიის და პრაქტიკის საფუძვლიანი შედეგებით) და, მეორე მხრივ, გერმანული სკოლა, რომელმაც კადრის პლასტიკა (დეკორაცია და განათება) გამოიყენა მთავარ გამომხატველ საშუალებად. როდესაც ანდრე ბაზენი წერს, რომ 1928 წელს მუნჯმა კინომ თავისი სრულყოფის ზენიტს მიაღწიაო, მას მხედველობაში

აქვს „მუნჯი“ კინემატოგრაფის სახვითი სისტემის სისრულე, იმდენად ტევადი, რომ მასში ბაზენი ხმოვანი კინოს გამომხატველობით კონცეფციებს ამჩნევს. ამ მოსაზრების ფაქტობრივ ნიმუშებად ის ასახელებს 20-იანი და 30-40-იანი წლების კინომოდვანების – ერიკ ფონ შტოროპაიმისა და ჟან რენუარის შემოქმედებით კავშირებს ორსონ უელსთან, კარლ თეოდორ დრაიერისას რობერ ბრესონთან. ანდრე ბაზენს აქ მხედველობაში აქვს, როგორც თვითონ ამბობს, ორი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო ტენდენცია. ტენდენცია, რომელსაც წარმოდგენენ რეჟისორები, რომლებსაც სჯერათ სახვითობისა, და ტენდენცია, წარმოდგენილი იმ რეჟისორების მიერ, რომლებსაც სჯერათ რეალობისა. ბაზენის მიერ გამოთქმული ეს მოსაზრება სხვა არაფერია, თუ არა ლუმიერისა და მელიესის პირველ კინონიმუშებში გამოძღვანებული კინემატოგრაფიული კონცეფცია, რომელიც დღესაც არსებობს და, ცხადია, ახალ მხატვრულ ფორმებშია წარმოდგენილი ე. წ. ფერწერული სტილის და მხატვრულ-დოკუმენტური კინემატოგრაფის სახით. (რაც შეეხება „ჯიმ შვანტეს“, კალატოზიშვილისა და კაკაბაძის ეკრანული ესთეტიკა, ჩემი აზრით, ბუნიუელისა და მურნაუს ესთეტიკურ პრინციპებთან სიახლოვეს უფრო ავლენს, თუმცა ისევე, როგორც თეატრში, აქაც, კინემატოგრაფში დ.კაკაბაძე დაინტერესებულია სინთეზით, კერძოდ ემოციურ-რაციონალური საწყისების ერთიანობით.)

ამდენად, ვუბრუნდები მ. კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანტეს“, სადაც, მურნაუს გემის მსგავსად, რეალურად არსებული სინამდვილიდან კონკრეტული აზრობრივ-ემოციური განცდის გამომხატულებაა სვანი გლეხის მიერ აშენებული სახლის სახურავი, რომელიც თანდათანობით, მაყურებლის თვალწინ იხურება. ცხადია, რომ „ჯიმ შვანტეს“ ავტორს, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, კონკრეტული კომპოზიციის განზოგადებულად გააზრება აქვს მიზნად. ამ მიზნისკენაა მიმართული „ჯიმ შვანტეს“ მხატვარი დავით კაკაბაძეც. ამის დასტურია არა მხოლოდ მისი კინომხატვრობა, არამედ (ზემოთ აღვნიშნე ამის შესახებ) საკუთრივ ფერწერული შემოქმედებაც. მხედველობაში მაქვს „იმერეთი – დედაჩემი“ – დაზგური სურათი, რომელიც პეიზაჟს ასახავდა არა როგორც კონკრეტულ ნატურას (რო-

გორც შენიშნავს მისი შემოქმედების მკვლევარი ლ. რჩეულიშვილი), არამედ როგორც განზოგადებულ სურათს<sup>151</sup>. ფერწერაში ამგვარი გამოცდილების მქონე მხატვარს კარგად ესმის განზოგადების განსაკუთრებული მნიშვნელობა კინემატოგრაფშიც. ახლა კი იმის შესახებ, თუ რა გზით აღწევს ამას მხატვარი კინოში.

ცნობილია, რომ კინემატოგრაფის, როგორც ხელოვნების ახალი დარგის შეფასებისას დავით კაკაბაძე განათებას საუკეთესო გამომსახველ საშუალებად ასახელებს. იგი ერთი პირველთაგანია, ვინც იმთავითვე მიხვდა შუქ-ჩრდილის დრამატურგიული მნიშვნელობით გამოყენების საჭიროებას. აი, რას წერდა იგი: „...ურყევი ფაქტი, რომ კინემატოგრაფი დღევანდელი ცხოვრების ექსპრესიის გადმოცემის ერთი საუკეთესო საშუალებაა, დამყარებულია სხვა მის თვისებათა შორის იმაზე, რომ ის სარგებლობს საუკეთესო საშუალებებით ამ ახალი განცდის (იგულისხმება სივრცე – ე.ო.) გადმოსაცემად: სინათლით და შუქით“<sup>152</sup>. ამ სიტყვების ეკრანული სახეა „ჯიმ შეანთეს“ ცალკეულ კადრები, სადაც ვხვდებით კაკაბაძის მიერ ფერწერაში მრავალგზის გამოცდილ განათებას. ეს განსაკუთრებით ეხება პეიზაჟის პანორამულ კადრებს, კომპოზიციის პერსპექტიული წყობის ხარჯზე რომ იყოფა ერთმანეთის მონაცვლე განათებული პლანებით:

I პლანი – სევანური კოშკი, წარმოდგენილი შავი სილუეტით.

II პლანი – მთის ფერდობი – ნაცრისფერი, რუხი ტონალობით.

III პლანი – სიღმეში, კვადრატებად დაყოფილი მინდვრები – განათების აქცენტი.

შუქ-ჩრდილის ამგვარი განაწილება კადრში მოცულობითი სიღრმის შთაბეჭდილებას ქმნის, რაც, შესაძლოა, პარალელურად კვეთდეს ეპიზოდისათვის საჭირო შინაარსობრივ მონაცემებს. ფილმში ასეც ხდება: ასკეტური სივრცის თემატური მოტივი განწყობილების ხარჯზე შემოდის კადრში. ანუ, ერთი პანორამული კადრი იძლევა იმდენად ტევად ინფორმაციას, რომ სწორედ ეს ერთი კადრი ფილმის მთლიანობაში დრამატურგიული ქარგის ნაწილი ხდება. გამოდის რომ, მხატვარი



გეიხატავს გარემოს, უფრო ზუსტად, მის ერთ კონკრეტულ ნაწილს, სადაც გამოსახულების გამოხატვის კონკრეტულ საშუალებად მზის სხივს, განათებას მიიჩნევს, ხოლო შედეგად იღებს დრამატურგიულ თეზისს. ამრიგად, მიხეილ კალატოზიშვილსა და დავით კაკაბაძეს პირველებს შემოაქვთ ქართულ კინოში აზრობრივი დატვირთვის განათება, რაც მრავალ საფიქრებელს აღუძრავს მხილველს, ხოლო კონკრეტულად – ეკრანზე ისახება კომპოზიციის პერსპექტიული, სივრცობრივი წყობა.

საიდან მოვიდა მასალის ამგვარი ხელვა? რა თქმა უნდა, დავით კაკაბაძის პეიზაჟებიდან: „იმერეთი“, „წითელი მთა“ (1918), „იმერეთის პეიზაჟი“ (1919), „ქართული პეიზაჟი“ (1942) და სხვა პეიზაჟები, რომლებიც კაკაბაძისეული განათების სტილს თვალსაჩინოს ხდის. განათებული სიბრტყეების და ხედვის წერტილის ორიგინალური შეხამებით გამოყავს დავით კაკაბაძეს სივრცის შთაბეჭდილება და ეს მისთვის ძალზე მნიშვნელოვანია. როგორც მხატვარი, იგი სივრცით საზღვრავს ყოველ საგანს, როგორც მოაზროვნე – სივრცეში განიხილავს დედამიწის არსებობას, სივრცეს მიიჩნევს სიცოცხლის აუცილებელ ფაქტორად. სივრცის პრობლემა აინტერესებს მას თეატრსა და კინემატოგრაფშიც. ამასთან დაკავშირებით ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს სამყაროზე ქართული მითოლოგიური კონცეფციის გახსენება: ზესენელი, სენელი, ქვესენელი, გარესენელი, უკანასკნელი, წინასკნელი. ფერების მიხედვით: თეთრი – ზესენელი, წითელი – სენელი, დედამიწა, ამქვეყნიური, შავი – ქვესენელი... საფიქრებელია, რომ დავით კაკაბაძე ასახავს ტექნიკურ საშუალებებს, შეიძლება ზოგჯერ არაცნობიერადაც, მაგრამ არქექტიპურად იგი მაინც გაიზრებდა სენელს მითოლოგიური კონცეფციის შესაბამისად. მაგალითად, გაბრწყინება ხომ იგივე ზესენელია, რომელსაც დავით კაკაბაძე განსაკუთრებული გამომგონებლობით გამოსახავს. იგი დავით კაკაბაძის ფიქრის და ასახვის ობიექტია თავის შემოქმედებით ლაბორატორიაში ეკრანზე და სათეატრო ფიცარნაგზე.

დავით კაკაბაძის მუდმივი ფიქრის საგანია სივრცე. იგი წერს: „ჩვენ უკვე გვაქვს სივრცის ახალ განცდაზე დამყარებული ერთი ხელოვნება – ეს არის კინემატოგრაფი“<sup>153</sup>. ესაა

დავით კაკაბაძისგან ხელოვნების ახალი დარგის კიდევ ერთი, ახალი კუთხით აღიარება, რადგან დავით კაკაბაძე მასში თავისი შემოქმედებითი ჩანაფიქრების ასრულებას გრძნობს. ამ მოსაზრებას იგი შემდგომ ასე განაგრძობს: „სივრცის გადმოცემა ბრტყელ ზედაპირზე სხვადასხვა საშუალებებით ხდება: ხაზი, ფერი, რელიეფის გამოსახვა, ზედაპირის გაბრწყინვალება და სხვა“<sup>154</sup>. საშუალებები, რომლებიც მხატვარმა სივრცის ასახავად დაასახელა, ზედმიწევნით ხელმისაწვდომია კინემატოგრაფისათვის, აქ იგი უფრო მეტ თავისუფლებას პოუვებს, ვიდრე სათეატრო ხელოვნებაში. ხაზი – ე. ი. გრაფიკულობა – შავ-თეთრი კინემატოგრაფის ერთ-ერთი უმთავრესი სახვითი საშუალებაა; ფერი – თანამედროვე კინოხელოვნებისათვის დრამატურგიული ფუნქციის მნიშვნელობისა, რომელსაც კაკაბაძე პერსპექტივაში ამჩნევდა; რელიეფი – კინემატოგრაფი თეატრსა და ფერწერასთან შედარებით არანაკლები სრულყოფით ასახავს მას; გაბრწყინვალებაში კი ავტორი გულისხმობს განათებას და მისგან ანარეკლ სხივს, რომელსაც გამომსახველ საშუალებებში მოიცავს კინოხელოვნება – მკვეთრიდან ნაზი ნიუანსის გარდამავლობით ყველა ასპექტში.]

დავით კაკაბაძის ფერწერული შემოქმედებიდან მაყურებელს ახსოვს მხატვრის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ხედვის წერტილისადმი, რომლის კონტრასტიც ჩიტის საფრენი სიმაღლიდან ახალამოსულ ბალახის ღერომდე მოძრაობს და შესაბამისად ამალვებს ან მიწაზე გართხმულს წარმოადგენინებს მაყურებელს თავს („ინდუსტრია“, 1927, „რიონჰესი“, 1934, „მადნეულის დამუშავება სვანეთში“, 1949).

ჩვენ მიერ ნახსენები ტილოები დავით კაკაბაძემ თავისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის სხვადასხვა დროს შექმნა. შეიძლება ითქვას, რომ ისინი მოიცავენ მხატვრის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ყველა ეტაპს. მით უფრო საინტერესო ხდება ჩვენთვის კაკაბაძისეული ხედვის წერტილი, მხატვრის დამოკიდებულება რაკურსისადმი, რომელიც, როგორც ჩანს, მისი შემოქმედებითი ინტერესების ცენტრში იდგა მუდამ. მხედველობაში მაქვს რა კაკაბაძის სურათების ქრონოლოგია, ჩემს მიერ ნახსენებ ტილოებში „ინდუსტრია“ ყველაზე ადრეულია. მართლაც, მასში მკვეთრად ჩანს ხედვის საყრდენი წერტილის უკიდურესი,

მეტად მკაფიო წარმოჩენის სურვილი. მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს ითქვას, რომ მხატვარს ადრეც გამოუჩენია ინტერესი ხედვის წერტილისადმი, ინტერესი შესაძლოა არა ასე მკვეთრად, მაგრამ მაინც შესამჩნევია. მისი ცნობილი „იმერეთი – დედაჩემი“, რომელზეც ადრე არაერთხელ შევჩერდი, თითქოს შეუმჩნეველია ამ მხრივ, უფრო ღრმა დაკვირვების შემდეგ კი გვარწმუნებს სურათში ჩაწერილი ხედვის წერტილის ორიგინალობაში.

(მხატვრის ფერწერული და კინემატოგრაფიული შემოქმედების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ დავით კაკაბაძის სურათების კომპოზიციები თითქმის ხელუხლებლად გადავიდა ფილმში „ჯიმ შვანთ“, სადაც მ. კალატოზიშვილმა და დ. კაკაბაძემ, უგულებელყვეს რა ადამიანის თვალის სიმაღლე, რაკურსის კონტრასტული ცვალებადობით კადრს აღქმის დიპაზონი გაუფართოეს. საეპარისია ითქვას, რომ „ჯიმ შვანთში“ სწორად მიგნებული რაკურსი არა მხოლოდ განწყობას ქმნის, არამედ ის აზრის ჩამოყალიბების, ფილმის თემატური „აზროდინების“, მისი დრამატურგიის ორგანული ნაწილია.) როდესაც ვამბობ, რომ ფილმი მოიცავს ყოფისათვის დამახასიათებელ თემატურ განშტოებებს, რომელთა დანიშნულებაზე სვანი კაცის ცხოვრებაში დაწვრილებით მოგვითხრობენ ფილმის ავტორები, მხედველობაში მაქვს კადრების ის სისტემა, რომელიც ისეა აკინძული, რომ აზრი სახვითი თხრობით იკვეთება. ამ მხრივ, ზემო აღნიშნულ მაგალითებს კიდევ ერთს დაუვმატებ: ფილმში დიდი ადგილი ეთმობა ქვას. კადრში ჩანს, რომ სვანეთში ქვას იყენებენ როგორც ომის, ისე მშვიდობის დროს. ბრძოლისას ქვა მიიმედ ეცემა. დაცემის ამ შეგრძნებას მაყურებელიც განიცდის მასთან ერთად აპარატის სინქრონული მოძრაობით. სალოცავი ქვა კი განსხვავებული დამოკიდებულებითაა ნაჩვენები. ეს განსხვავება ობიექტივის მოძრაობის ტემპო-რიტმთან ერთად ხედვის წერტილითაც მიიღწევა.)

(დსევე მკვეთრად გამორჩეული შინაარსობრივი დანიშნულებითაა ნაჩვენები სამშენებლო ფიქალი. მშენებლობის პროცესში ის ადამიანის თვალის სიმაღლიდანაა მოწოდებული, ხოლო აშენებული კოშკი – ხედვის დაბალი წერტილიდან, რაც თითქოს ხაზს უსვამს ნაგებობის სიდიადეს. ქვა – ერის

ისტორიის მემკვიდრე - დაინტერესებს კაკაბაძეს, როგორც რეჟისორს, როდესაც გადაიღებს ეროვნულ-მატერიალური საუნჯის ამსახველ ფილმს „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“<sup>155</sup>. ვიდრე მას შეეცნობოდა, კიდევ ერთხელ აღვნიშნავ დავით კაკაბაძის მიერ გარემოს აღქმის ორიგინალური მანერის შესახებ: სივრცის განსაკუთრებული გრძნობა. მას კი, ასე ეთქვათ, განათების ხელშეწყობით, გრაფიკულობა მოსდევს. ამასთან, აუცილებელია აღვნიშნოს, რომ გრაფიკულობა არასდროს ყოფილა მხატვრისათვის თვითმიზანი. იგი ყოველთვის გამომდინარეობდა ბუნებაზე დაკვირვებიდან, მაგრამ მისი წარმოჩენის უპირველესი მიზეზი იყო რაკურსი. „ჯიმ შვანთეს“ კადრებში ორიგინალური რაკურსი დაძაბულად აუღერებს შავ-თეთრ ტონალობაში წარმოდგენილი კომპოზიციის გრაფიკულ სილუეტებს, ხოლო ნატიფი და ჰაეროვანია სივრცეში დანახული მთები და ფერდობები, ფერადი ხალიჩების მსგავსი მინდვრებით, დაძაბული სხეულებით რომ წარმოაჩენს მათ კაკაბაძისეული გრაფიკა. პირველი - გამოუსავლიანობის დამხუთველობით მოქმედებს მაყურებელზე, მეორე - სიმსუბუქითა და ჰაერით ავსებს მას.

დავით კაკაბაძის მიერ გამოყენებული, ზემოთ ჩამოთვლილი ასახვის ტექნიკური საშუალებების ანატომიური დანაწევრებით წარმოდგენა როდი ნიშნავს საშუალებების ემოციური აღქმის განვლას. პირიქით, მიღწეულ შედეგში კიდევ ერთხელ მტკიცდება, რომ მხატვრის ლოგიკურობა და ანალიტიკური აზროვნება განსაკუთრებული ორიგინალური ნიშნებით წარმოგვიდგენს მხატვრის მიერ გარემოს მრავალსახოვანი ხილვის უნარს.

მიხეილ კალატოზიშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის შემდგომმა ზრდამ თვალსაჩინო გახადა დავით კაკაბაძესთან მისი 30-იან წლებში მიღებული გამოცდილება. ამის შესახებ პირდაპირ მიაჩნებდა ჟორჟ სადული<sup>157</sup>, მასთან ერთად ცნობილი თეორეტიკოსი, კინომცოდნე ს. ი. ფრეილიხი თავის წიგნში „ეკრანის ოქროს კვეთა“ მოქმედ პირთა ხასიათების კვლევისას მიმართავს მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმის „მიფრინავენ წეროების“ მაგალითს. ის განსაკუთრებით აღნიშნავს „წეროების“<sup>156</sup> გადაღების დროს; მკითხველს შეახსენ-

ნებს, რომ ამ დროს ჯერ კიდევ არ იყო გ. ჩუხრაის „ბალადა ჯარისკაცზე“, ს. ბონდარჩუკის „ადამიანის ბედი“, ა. ტარკოვსკის „ივანეს ბავშვობა“ და არც ფ. ფელინის „8 1/2“. ის განსაკუთრებით მიზანდასახულად აკეთებს ამ ექსკურსს მომავალ კინოპროცესში, რათა კიდევ უფრო ხელშესახებად წარმოვიდგინოთ „წეროების“ მხატვრული ფასეულობა, 50-იან წლებში ასე რომ გამოიყვება. მისი აზრით, „მიფრინავენ წეროების“ განსაკუთრებული წარმატება განპირობებული იყო იმით, რომ ამ პერიოდის კინემატოგრაფმა „გაიხსენა თავისი საგვარეულო“. აი, რას წერს იგი: „ცხოვრებამ პოეზია შთაბერა ეკრანს, რომელმაც კელავ შეიძინა მონტაჟის ანალიტიკური უნარი, პორტრეტის გამომსახველობა, რაკურსის ძალა. უცებ ყველამ გაიხსენა, რომ სწორედ კალატოზოვმა, ოპერატორმა და რეჟისორმა შექმნა ოდესღაც „მარილი სვანეთს“, მონტაჟურ-პოეტური კინემატოგრაფის მარგალიტი“<sup>158</sup>.

ფრეილიზი ამ ორი ფილმის ანალიზისას აღნიშნავს ერთიან ავტორისეულ ხედვას, ერთი ოსტატის ხელს, ამტკიცებს, რომ „წეროებში“ განახლებული და შემოქმედებითად გააზრებული იყო მუნჯი კინოს, ე. ი. ამ შემთხვევაში, „ჯიმ შვანთეს“ ესთეტიკა. ჩვენთვის საკმარისია ის ფაქტი, რომ კინოს ცნობილი მკვლევარი აღნიშნავს ამ ორი ფილმის ერთმანეთთან კავშირს, რომ ეს კავშირი ხელოვნური კი არ არის, ფორმალურად გამოგონილი ერთი ავტორის შემოქმედების კვლევისათვის, არამედ მოძებნილია ჭეშმარიტი საფუძველი „ჯიმ შვანთეს“ სახით. დასკვნების სიზუსტისათვის ს. ი. ფრეილიზი იმასაც წერს, რომ ამ ფილმით გაიცნო სამყარომ ოპერატორი სერგეი ურუსევსკი. მოკლე და ნათელი კომენტარით ის იმასაც მიგვანიშნებს, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მ. კალატოზიშვილს ს. ურუსევსკის „სუბიექტური კამერის“ დაბადებაში, რომელიც იქამდე, ვიდრე „წეროებს“ გადაიღებდა, არ გამოირჩეოდა ამგვარი ემოციური, მღელვარე ხედვით, ორიგინალური მანერით.

მიხეილ კალატოზიშვილს არაერთხელ გამოუთქვამს დ. კაკაბაძისადმი საკუთარი დამოკიდებულება, კერძოდ, იგი აღნიშნავდა, რომ ახალგაზრდობაში განიცადა დავით კაკაბაძის შემოქმედების გავლენა. ზემოთ განხილული ფილმების მაგალითზე

ნათლად ჩანს, რომ იგი გულისხმობდა მხატვრის ფერწერულ კომპოზიციებს და მათში მიგნებულ გამომსახველ ხერხებს, რომელსაც შემდგომ მხატვარი და რეჟისორი ფილმის კადრებში აცოცხლებენ. თუმცა, კალატოზიშვილი, როგორც კინოოპერატორი, თავადაც ისწრაფოდა რაკურსისა და კადრის კომპოზიციის უჩვეულო ასახვისაკენ (ამის შესახებ ზემოთ ვწერდი – ე.ო.), ამდენად, იგი უკვე მზად იყო მიეღო კაკაბაძისაგან მხატვრისეული გამოცდილება.

(ზემოთ აღვნიშნე, რომ დავით კაკაბაძე ფილმში „ჯიმ შვანთე“ არ იფარგლება კინომხატვრის ვიწრო პროფესიული ფუნქციით. ახლა უკვე კონკრეტულად დავძენ, რომ ფილმის სახვითი მხარე შემოქმედებითად ითვისებს მხატვრის ფერწერული შემოქმედების საუკეთესო ნიშნებს: რაკურსს, გრაფიკულობას, სიბრტყეზე რელიეფისა და სივრცის ასახვის მიგნებებს, განათებას და, თუ დავუშვებთ კინემატოგრაფში ფერის არსებობას (კაკაბაძე ამას ახერხებს კუპრივით შავი სილუეტიდან, მზისგან გადაკაშკაშებული სივრცის ჩვენებით, სადაც ნაცრისფერის დახვეწილი სპექტრი იკვეთება), – უთუოდ ფერსაც...

დავით კაკაბაძე თავისი შემოქმედებითი მიზნებით მოვიდა კინემატოგრაფში. მისი დაინტერესებანი სახვითი გამოხატულების დარგში თვისობრივი აღმოჩნდა კინოხელოვნებისათვის. „ჯიმ შვანთეს“ ლაკონური და მეტყველი, დახვეწილი და მოქნილი, აზრიანი და ქვეტექსტებით აღსავსე ფერწერა ამის ნათელი დასტურია.

აქვე შეუძლებელია არ ვახსენო „ჯიმ შვანთეში“ წარმოდგენილი პორტრეტების ბრწყინვალე გალერეა, პურის გადარჩენისათვის ლოცვის ეპიზოდებში რომაა დამონტაჟებული და მოლოდინის მხატვრულ სახედ გვეხატება. ]

ვიქტორ შკლოვსკი თავის წიგნში „მეგობრები და შეხვედრები“ იმასაც წერს, რომ ლევ კულეშოვი ეხმარებოდა მ. კალატოზიშვილს „ჯიმ შვანთეზე“ მუშაობისას<sup>159</sup> და, ალბათ, ჩვენთვისაც გასაზიარებელი უნდა იყოს ეს მოსაზრება მონტაჟის იმ საერთო პრინციპების საფუძველზეც, კულეშოვმა რომ დანერგა და რომლის კვალიც ეტყობა კალატოზიშვილის ფილმს, თუნდაც პორტრეტთა სერიის ეპიზოდებში, მაგრამ აქაც, ისევე როგორც ყველგან, პორტრეტულ გალერეას გამო-

არჩევს შიდაკადრული დინამიკა, სივრცის შეგრძნება, სივრცისა და ობიექტის შეფარდება, გარემოში ობიექტების პლასტიკური განფენა, ერთი სიტყვით, ყველაფერი ის, რაზეც ერთობლივად მუშაობდნენ მ. კალატოზიშვილი და დ. კაკაბაძე. ხოლო კულეშოვის, ასე ვთქვათ, „ხელი“ სტატიკურ პორტრეტულ სილუეტებში რომ ამოვიკითხე, ნათლად ჩანს, რომ გაჯერებულია იმხანად ძალზე მოდური, დელსარტის მეთოდით, რომელიც მიმოხრითა და მიმიკით შექმნილ სახე-ნიღბებს ეფუძნებოდა. „ჯიმ შვანთეს“ პოეტიკის სტრუქტურაში ფილმის ეს მონაკვეთი განსხვავებულ სახვით ინტონაციას ბადებს, რის გამოც იგი თითქოსდა ამოვარდნილია ერთ მთლიანობაში გადაწყვეტილი სახვითი დრამატურგიისგან, სადაც, ჩემი აზრით, კაკაბაძე – კალატოზიშვილის თვალთახედვა დომინირებს.

(ზემოთ ითქვა, რომ „ჯიმ შვანთე“ ქართული დოკუმენტური კინოს უბრწყინვალეს ნიმუშადაა აღიარებული, როგორც ჩვენი, ისე მსოფლიოს კინოძველევრების მიერ, მაგრამ, ვფიქრობ, მოკლედ მისი გადაღების ისტორიაც უნდა გავიხსენოთ. როგორც ცნობილია, იგი თავდაპირველად გადაღებული იყო მხატვრულ ფილმად და ერქვა „უსინათლო“. ეს იყო ამბავი უსინათლო სვანი ქალისა, რომელსაც მხედველობა დაუბრუნდება მთაში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მომხდარი ცხოვრებისეული გარდაქმნების წყალობით (შესაძლოა შორი ანალოგიაა, მაგრამ სვანეთი და ფილმში ქალის მთავარი როლი ერთგვარად დ. ჩიანელის და მარჯანიშვილისეულ „ბაილს“ რომ ეხმიანება, შესაძლოა მკვიდრ საფუძველს წარმოადგენდა დავით კაკაბაძის „უსინათლოს“ მომავალი კომპოზიციებისთვის). მაგრამ ფილმის მიმღებმა კომისიამ დაიწუნა იგი იმ მიზეზით, თითქოსდა მას აკლდა თანამედროვე ცხოვრების პოზიტიური მხარით ჩვენება და არ გაისმოდა მასში სააგიტაციო ჟღერა. ამის გამო ფილმის დემონსტრირება აიკრძალა, უფრო მეტიც, იგი განადგურდა, მაგრამ, ცხადია, ვერ განადგურდებოდა კალატოზიშვილის შთაგონების წყარო – მთისა და ადამიანის თემა. სწორედ ამ მიზეზით და იმ საბედნიერო შემთხვევის გამო, რომ რეჟისორს შემორჩა დამონტაჟების დროს ჩამონატყერი ფირი, შეიქმნა ახალი ფილმი, ამჯერად დოკუმენტური, რომელსაც დაერქვა „ჯიმ შვანთე“

ანუ „მარილი სვანეთს!“)

მხატვრულ-დოკუმენტური ესთეტიკის ნაერთი ბუნებრივი აღმოჩნდა „ჯიმ შვანთესათვის“, ვინაიდან ფილმის დოკუმენტურ ქსოვილში, გამომდინარე მისი თავდაპირველი მხატვრული ჩანაფიქრიდან, სადადგმო ეპიზოდებიც შემორჩა და დოკუმენტურ ეპიზოდებთან ერთად ისინი პოეტური სტილისტიკის ნიმუშებად იქცნენ. ამასთან, ფილმს ახასიათებდა მეტყველი დოკუმენტურობა იმდენად, რომ ფილმის დოკუმენტური კადრები სახესიმბოლოების სიმძლავრით მოქმედებდნენ მაყურებელზე. ეს უკვე სიახლე იყო ქართულ დოკუმენტურ კინოში, რომელიც მასალის გააზრების ამგვარ ფორმას ჯერ არ იცნობდა.

(„ჯიმ შვანთე“ ჯეროვნად მიიღეს და დააფასეს ოფიციალურმა წრეებმაც.) ამას მოწმობს ჟურნალში „პროლეტარული ხელოვნებისათვის“ (სსრკ განათლების სახალხო კომისარიატის ხელოვნების სექტორის ყოველთვიური ორგანო, 1931 წ., №1) დასტამბული წერილი „კინო სოციალისტური რეკონსტრუქციის სამსახურში“, სადაც „ჯიმ შვანთე“ მოხსენიებულია პირველხარისხოვან სურათად. ცხადია, ფილმის მაღალი შეფასება არ გულისხმობდა მის მიღწევებს მხატვრულ-ესთეტიკური თვალსაზრისით, მისი დადებითი მნიშვნელობა აღნიშნული იყო იმ სააგიტაციო აქცენტის გამო, რაც მკაფიოდ ჩანდა ფილმის საფინანსო კადრებში (მხედველობაში მაქვს სამეურნეო ტექნიკის შესვლა მთაში). ასეთი „მაცოცხლებელი“ ჟღერის აქცენტი აუცილებელი იყო საბჭოთა სინამდვილისადმი დამოკიდებულების გამოსახატავად. ფაქტობრივად ესაა სრულიად დამოუკიდებელი ეპიზოდი, რომელიც თავისუფლად შეიძლება ფილმს ჩამოსცილდეს, მაგრამ მისი დამატებით ხელოვანი მრავალ უსიამოვნებას იცილებდა თავიდან. სხვათა შორის, ამ ხერხს მომდევნო წლებშიც ხშირად იყენებდნენ საბჭოთა კინემატოგრაფისტები ცენზურის მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად.

შემდგომ წლებში მ. კალატოზიშვილისა და დ.კაკაბაძის გზები აღარ გადაკვეთილა. საქმე ისაა, რომ დავით კაკაბაძე თავად ხდება ერთპიროვნული კინემატოგრაფისტი (მოგვიანებით გავუცნობით მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ამ ნაწილს). რაც შეეხება მ. კალატოზიშვილს, იგი 1932 წელს იღებს



ისევ სააგიტაციო ჟანრის ფილმს „ლურსმანი ჩექმაში“, სადაც მხატვრად სერაპიონ ვაწაძეს იწვევს<sup>160</sup>. ხოლო ამ ფილმის აკრძალვის შემდგომ მ.კალატოზიშვილი წყვეტს მუშაობას კინემატოგრაფში და იწყებს სწავლას ლენინგრადის ხელოვნებათმცოდნეობის აკადემიის ასპირანტურაში (ე.წ. „ГАНС“), რომლის დამთავრების შემდეგ, მრავალგზის გაკრიტიკებული და დაგმობილი კალატოზიშვილი, რაოდენ პარადოქსულიც უნდა იყოს, ინიშნება თბილისის კინოსტუდიის დირექტორად, ამ თანამდებობაზე იგი 1936 წლამდე მუშაობდა<sup>161</sup>.

უდავოა, რომ მთის თემამ დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თანამედროვეთა შემოქმედებაზე. მაგალითად, ნინო ღოღობერიძემ გადაწყვიტა შეექმნა კიდევ ერთი ახალი ფილმი მთიელთა შესახებ, ამას გეამცნობს ჟურნალი „დროშა“ (1930, №2). შესაძლოა, სწორედ „ჯიმ შვანთეს“ გავლენით მიიწვია მან დავით კაკაბაძე ფილმის მხატვრად. როგორც ჩანს, ამ ფილმსა და „ჯიმ შვანთეზე“ მუშაობა თითქმის პარალელურად მიმდინარეობდა.

როგორც ფილმის შესახებ შემორჩენილი მასალებიდან ჩანს, ნ. ღოღობერიძის დოკუმენტური ფილმი მხატვრული ფილმისათვის დამახასიათებელ სიუჟეტურ მონაცემსაც მოიცავდა. იგი მაყურებელს მოუთხრობდა სამაჩაბლოს და ზემო რაჭის სოფლების ყოფა-ცხოვრებაზე. ჩანაფიქრი, რომელიც ეგზოტიკის მიღმა, უგზოობას და სხვა გაჭირვებას ამხელდა, გადმოცემული იყო სადადგმო ელემენტებით. კერძოდ, ფილმში მთხრობელის ფუნქციას წარმართავდა მოქმედი პირი – ტურისტისტი, რომელიც აღტაცებული იყო ბუნებით, რაჭის მყინვარებით, უცხო პეიზაჟებით. აქ საინტერესოა აღინიშნოს ერთი რამ, კერძოდ: რევოლუციიდან ცამეტი წლით შემდეგ საბჭოთა ხელისუფლების ხოტბის კვლადაკვალ გაჟღერდა მნიშვნელოვანი სათქმელი ადამიანის ფიზიკური თუ სოციალური ყოფის აუტანელი პირობების შესახებ. კონკრეტულად „ბუბას“ მაგალითზე ნ. ღოღობერიძის მიზანი იყო, რომ მაყურებლისათვის ეჩვენებინა გარეგნული სილამაზის მიღმა არსებული ცხოვრების მტკივნეული სიმართლე და ამისათვის იყენებდა ტურისტის მოგზაურობას, რომელსაც უპირისპირდება სინამდვილე: „უგზოობა, მიწათმოქმედებისათვის აუტანელი გეოგრაფიული

კლიმატური პირობები, ქალების და ბავშვების მძიმე სამუშაოები, რომელნიც ასრულებდნენ შინაურსა და მინდვრის სამუშაოს. მთავარი კინოგადაღებები წარმოებდა სოფელ ღებში, 2100 მეტრის სიმაღლეზე. ამჟამად სურათი უკვე დამთავრებულია და უახლოეს დროში იქნება გამოშვებული თბილისის კინოეკრანზე“, – ვკითხულობთ ფილმისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციაში<sup>162</sup>.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფილმის მხატვარი იყო დავით კაკაბაძე. ჩვენი აზრით, სრულიად ბუნებრივია, რომ დავით კაკაბაძე, მხატვარი-ექსპერიმენტატორი 20-30 – იანი წლების ქართულ კინოსივრცეში კინემატოგრაფისტთა თვალთახედვის არეში მოექცა. ევროპული კინოკულტურა, საბჭოთა კინოში მიმდინარე პროცესები, კერძოდ, რუსეთის დოკუმენტურ კინოში ძივა ექრტოვის, ესფირ შუბის, მხატვრულში – ეიზენშტეინის, პუდოკინის, კულეშოვის ფილმები, რომლებსაც უკრანული კინოს თვალსაჩინო მოღვაწის დოვჟენკოს შემოქმედებაც შეუერთდა, განაწყობდა მათ კადრის გამომხატველობითი საშუალებების სრულყოფისაკენ. ძიების ამ პროცესში უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო მხატვრის როლი კინოში. მით უფრო ისეთი მხატვრისა, როგორც დავით კაკაბაძე იყო და ამიტომ შემოქმედებითი წინსვლით დაინტერესებული რეჟისორები აქტიურად მიმართავდნენ მხატვრებს და, კერძოდ, ამ შემთხვევაში – დავით კაკაბაძეს.

20-30-იანი წლების ქართულმა კინომ თავის იდეურ-ესთეტიკურ ძიებებში, გამოავლინა რა ჟანრის, სტილის, მხატვრული აზროვნების მთელი რიგი საინტერესო ნიშან-თვისება, მკაფიოდ გამოსახა ერთი ინტერესი, რაც შემოქმედებით განტოტებებს გამთლიანებული სახით წარმოგვიდგენდა. ეს იყო ეროვნულობის შეგრძნება. ეროვნულობის თაღქმეშ მოქცეული შემოქმედებითი ძიებები, მძლავრი ჟანრულ-სტილისტური დასრულებულობით და სახვითი სინატიფით რომ გამოირჩეოდა, ნათლად წარმოჩნდა დავით რონდელის კინოკომედიაში „დაკარგული სამოთხე“, რომელიც ცნობილი ქართველი მწერლის დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებების მოტივებზე შეიქმნა. ფილმის სცენარის ავტორი იყო გიორგი მდივანი. სხვათა შორის, ფილმის ავტორები გ. მდივანი და დ. რონდე-

ლი, მიიჩნევდნენ რა ფილმის ძირითად პირველწყაროდ დავით კლდიაშვილის შემოქმედებას, გარკვეულ ეტაპზე ცდილობდნენ პერსონაჟების დაახლოებას ილია ჭავჭავაძისა და ავქსენტი ცაგარლის გმირებთან<sup>163</sup>. მაგრამ კლდიაშვილისეული გმირების იმერული კოლორიტი იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ ავტორებმა, როგორც ჩანს, აღარ ისურვეს თემატური საფუძვლის გაფართოება. )

ცნობილია, რომ 20-იანი წლების ქართული კინოკომედიის საგანი ლიტერატურის ეკრანიზაციებთან ერთად იყო თანამედროვეობივანე, ბიუროკრატი ადამიანის კერძომესაკუთრული ფსიქოლოგია და სხვ. რაც შეეხება კინემატოგრაფისტთა „თანაგრძნობას“ წარმმართველი პოლიტიკური ძალის მიმართ, ისინი ე.წ. „დამკვეთის“ მოთხოვნებს ითვალისწინებდნენ და პერსონიფიკირების გზით, ისე როგორც ლაზარიაშვილის შემთხვევაში („დაკარგული სამოთხიდან“), გამოხატავდნენ ფილმის პოზიტიურ პათოსს.

„დაკარგული სამოთხის“ განსაკუთრებული დანიშნულება ქართული კინოს ისტორიაში იმითაც აღინიშნება, რომ იგი პირველი ხმოვანი კინოკომედიაა. ასე რომ, მუხრანის კინემატოგრაფში ათვისებული პლასტიკური შესაძლებლობანი დავით რონდელის ფილმში იმატებდა გამომხატველობის კიდევ ერთ კომპონენტს – ხმას. „დაკარგულ სამოთხეში“ იგი იმერული იუმორის მომხიბვლელობის გამოვლენასაც ემსახურება.

დავით რონდელმა თავის კინოკომედიაში არა მხოლოდ შეუნარჩუნა მას კუთხური არომატი, არამედ წარმატებით მიმართა იგი კომიკურის არხში. ცალკეული სიტყვები, შეძახილები კომიკურის ეფექტს ამძაფრებდა დავით კაკაბაძის მიერ ორიგინალურად შერჩეული პლასტიკური მონახაზის ფონზე. მაგალითად, მიქელა კალმახიძის ხმამაღალი შეძახილი... „მე, მიქელა კალმახიძე, ამოდენა ადგილ-მამულის პატრონი...“ საკმარისი იყო, რათა მაყურებლის სიცილი გამოეწვია, რადგან „ადგილ-მამული“ გახლდათ გვერდზე გადაქცეული სახლი, მოცარიელებული ეზო, სადაც ობლად დააბიჯებდა ე. წ. საჯიშე მამალი. დავით რონდელმა და დავით კაკაბაძემ შეძლეს საგნისა და სიტყვის ერთმანეთთან ორიგინალური დაპირისპირება. ამით მათ გამოხატეს კომიკურის ერთი დამახასიათებელი

თვისება, კერძოდ, არსებულისა და წარმოსახვითის შეუთავსებლობა, რის გამოც მაყურებელში აღძრული ემოცია გარყვეული აზრის მომცველი გახდა.

ფილმის ავტორთა მიერ მიგნებული გამომსახველი ხერხი – წერილმანში დაინახონ მრავლისმეტყველი ნიშანი – გამოჩნდა ფილმის დეკორაციულ გადაწყვეტაშიც. მაგალითად, ერთი შეხედვით ისეთი უმნიშვნელო დეტალი, როგორიცაა საბანი, დავით კაკაბაძემ მნიშვნელოვან ატრიბუტად გადააქცია. საგნის ამგვარი ზუსტი „მისამართიანობა“ მსუბუქად ასახავდა ისეთ სერიოზულ საკითხებს, როგორიცაა სოციალური ფენების ჩვენება და ცხოვრების რეალობა.

„დაკარგული სამოთხის“ ერთ-ერთი მომხიბვლელი დეტალია ჭიშკრის გაღება. იგი ხშირად მეორდება, მიუხედავად ამისა, მისი ყოველი გაღება, სტუმრის მიახლოებაც კი ჭიშკართან, ასე ეთქვამთ, კომიკურის ახალ-ახალი აფეთქებაა (ჭიშკარი იმდენად მორყეულია, რომ ყოველი გაღებისას მომსვლელს თავში ხვდება), გონებამახვილური დეტალებითა და შტრიხებით გათამაშებული. ამავე დროს, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ისიც, რომ ჭიშკრის „გათამაშება“ მოქმედებაში დრამატურგიულად და სახვითად იმდენად ორგანულია ფილმის საერთო სტრუქტურისათვის, რომ, უდავოა. დავით რონდელისა და დავით კაკაბაძის პირად არქივში შემონახულია როგორც ეზოს, სახლის და საერთოდ გარემოს, ისე კონკრეტულად ჭიშკრის სახვითად დამუშავების მაუწყებელი ესკიზები, რომლებიც მხატვრის ჩანაფიქრის განვითარების ეტაპებს გვამცნობენ. ჩანს, რომ მხატვარი აქაც თავის კრეატივს მიხედვით მოქმედებს: „როდესაც სურათის რომელიმე ნაწილს დავესვამთ კითხვას – რისთვის? პასუხი უნდა გამომდინარეობდეს ბუნებრივად, თვით სურათის შემადგენელი ნაწილიდან“<sup>164</sup>. ამ მოსაზრების დასტურია ესკიზები, სადაც ყოველი დეტალი – სასიმიინდე, ჭა თუ ერთადერთი სკამი, კომპოზიციურ კანონებთან ერთად, ემორჩილება მხატვრის პიროვნულ შემოქმედებით მრწამსს.

მხატვრის მიერ საგნისა და ობიექტისადმი ზუსტი და ანალიტიკური მიდგომის მაუწყებელია კინომხატვრის ქრ. ლებანიძის მოგონებაც, სადაც იგი აღნიშნავს, რომ დ. კაკაბაძე ეს-

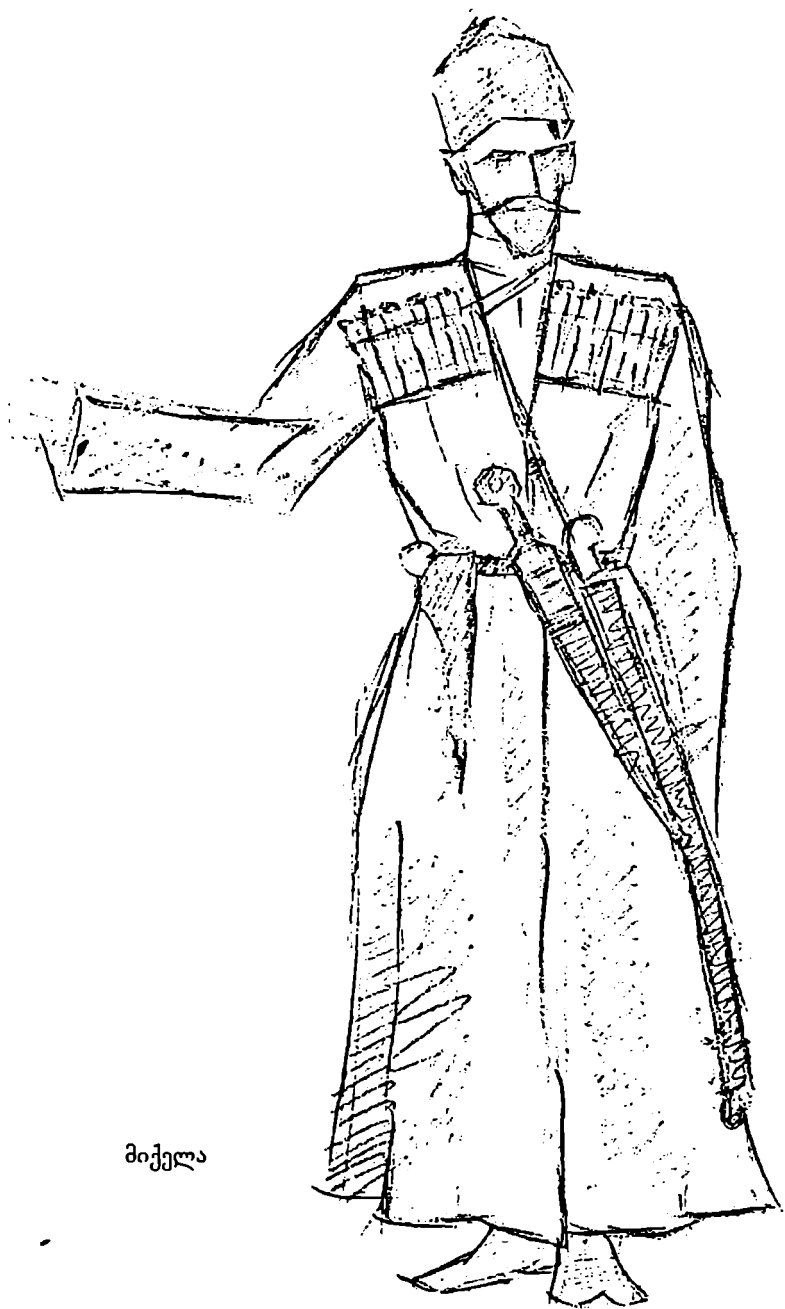
დ. კაკაბაძის ესკიზები  
ფილმისთვის  
„დაკარგული სამოთხე“



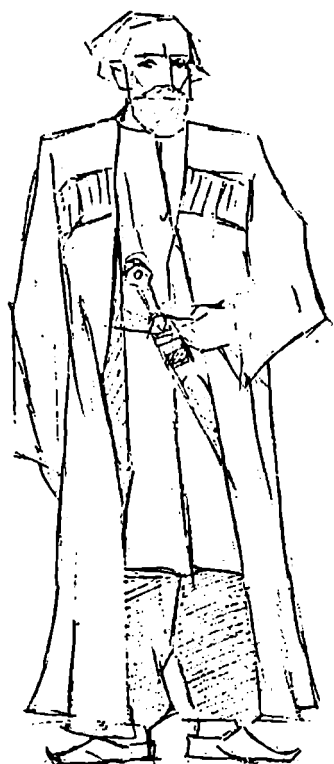
პეპელა



მიქელა



მიქელა



ამბაკო



არისტო

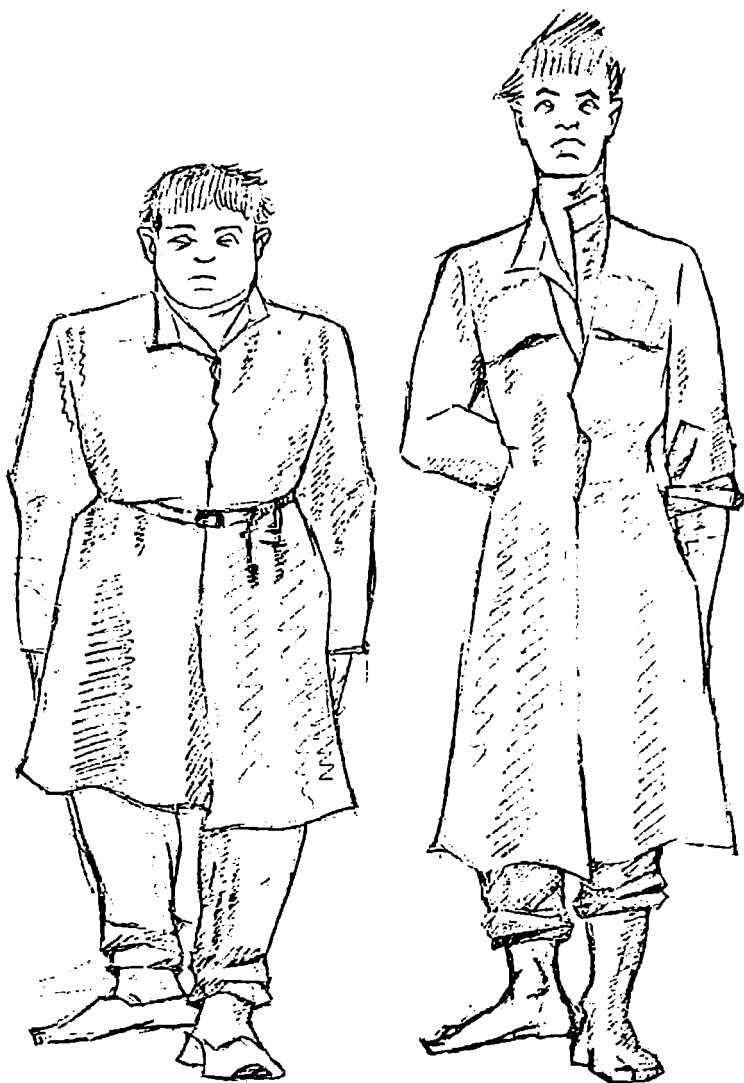


ასლანი

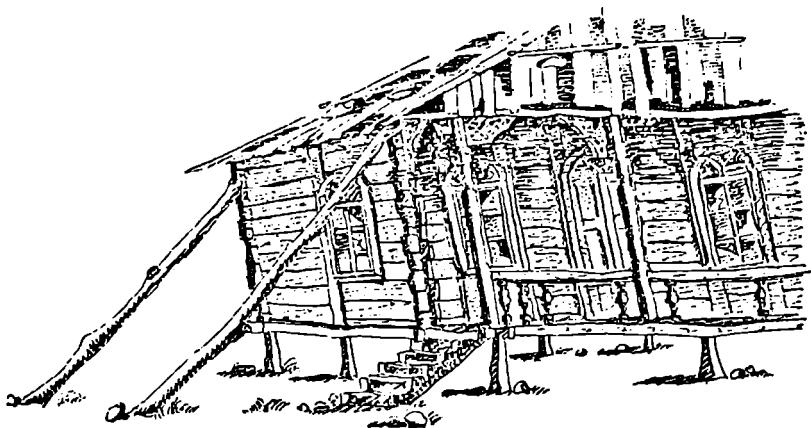


პეპელა

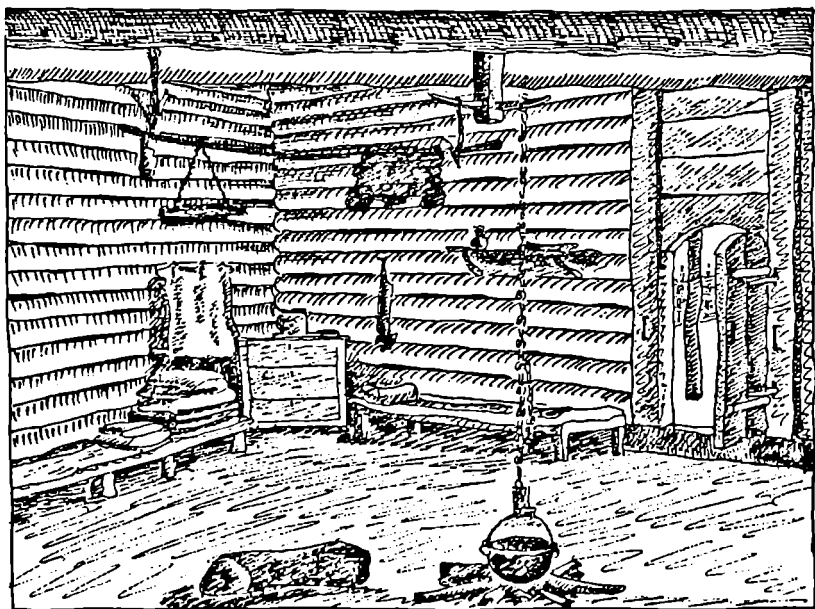




დომენტი და გრამიტონი



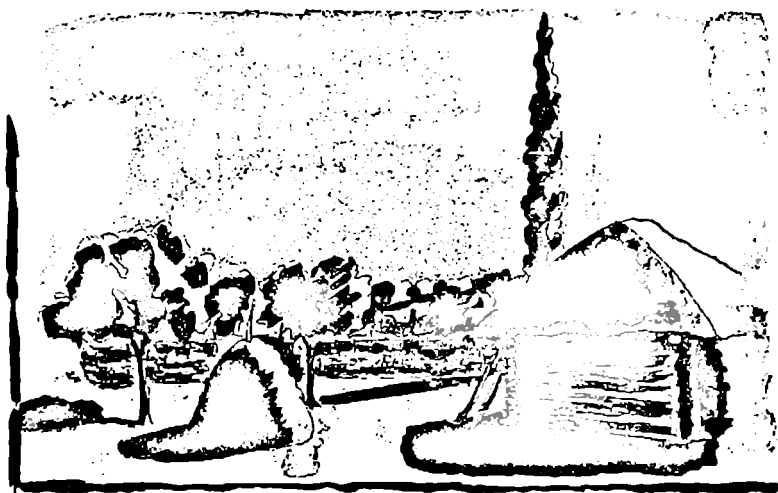
აზნაურ კალმახიძეების სახლი



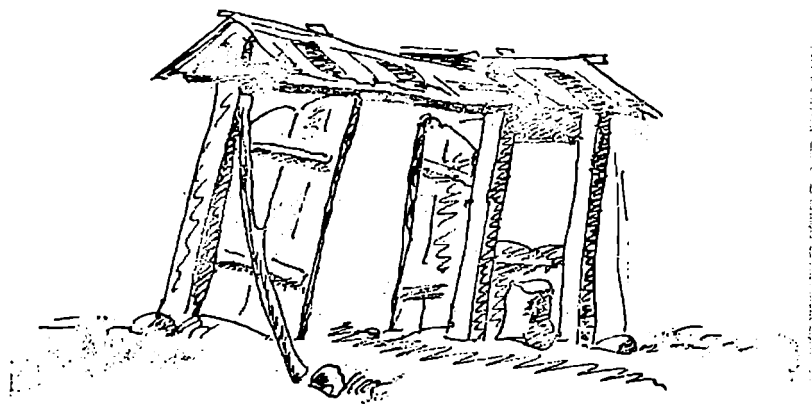
პეპელას ოთახი



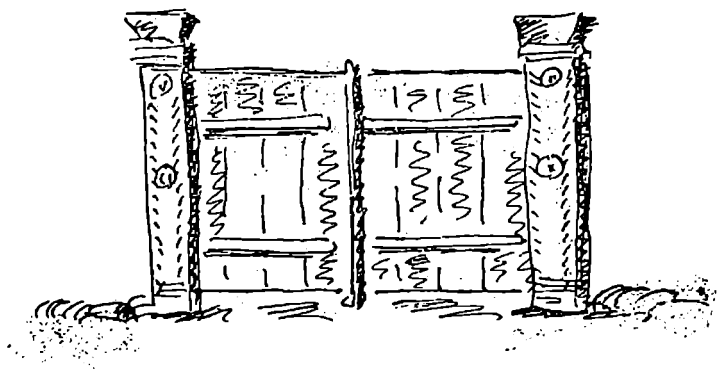
პეპელას ეზო დღისით



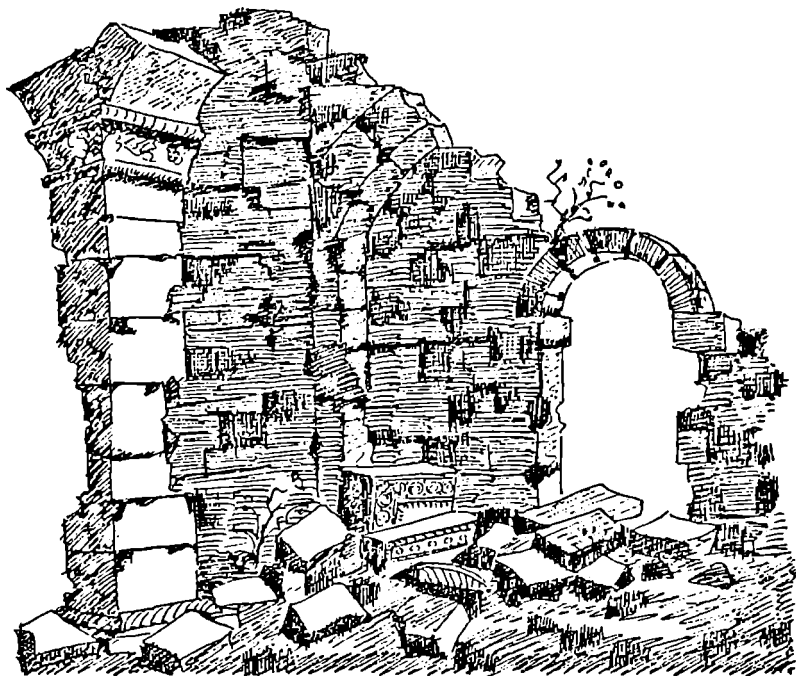
პეპელას სახლი და ეზო მთვარის შუქზე



კალმახიძეების სახლის ჭიშკარი



მდიდარი გლეხის სახლის ჭიშკარი



ტაძრის ნანგრევის ესკიზი ფილმისათვის  
„დაკარგული სამოთხე“

კიზის შექმნის შემდეგ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ობიექტის ნახაზის შექმნას<sup>165</sup>.

ასახვის ობიექტი ესკიზებში ხშირად გარემოსთან კავშირშია წარმოდგენილი, რაც, ალბათ, გამოწვეულია, ერთი მხრივ, მომავალი კადრის კომპოზიციური წყობის ძიებით, მეორე მხრივ, განწყობილების გამოსახვის სურვილით. ორივე ნიშანი ნაცნობია დავით კაკაბაძის დაზგური სურათებიდან, როდესაც იმერეთის პეიზაჟების გარემომცველად მხატვარი წარმოდგენდა ხოლმე ხან მზით განათებულ ფერდობებს, ხან კი საღამოს ბინდით გარინდებულ სივრცეს. შედარებით ახალი კომპოზიციური და თემატური გადაწყვეტა ჩანს ესკიზში „პეპელას სახლი და ეზო მთვარის შუქზე.“ გარდა იმისა, რომ ესაა დასრულებული ნახატი, იმავდროულად იგი გადასაღები კონსტრუქციის ზუსტი ნიმუშია, სადაც გასათვალისწინებელია გადასაღები აპარატის სამოძრაო ამპლიტუდა, ნაგებობების მასშტაბი და სხვ.

მაგრამ, როგორც ფუნჯის ოსტატის ნამუშევარი, ცხადყოფს კინემატოგრაფიული ხედვის საუკეთესო შერწყმას შეუცნობ პირად განწყობილებასთან. ტექნიკურ მასალად გამოყენებული ტუში მხატვარმა ბუნდოვან ლაქებად გამოიყენა და მთვარის სხივით, რომელსაც უფრო გრძნობ, ვიდრე ხედავ, ააჟღერა ლაზარიას და პეპელას სიყვარულის დრამატურგიული თემა. უნდა ითქვას, რომ ფილმში ეს ეპიზოდი ნაკლებად შთამბეჭდავი გამოვიდა. პავლიონში აგებული კონსტრუქცია საღამოს სივრილის შეგრძნებას, ცხადია, ვერ შექმნიდა და ამიტომაც იჭარბა ბუტაფორიულობამ.)

მხატვრის არქივში შემონახული ჩანახატები ასახავენ სრულყოფისაკენ მიმავალ ძიებათა გზას. დავით კაკაბაძის დავირვების საგანია ყველაფერი – ხე, მისი ფაქტურა, სახლისათვის დამახასიათებელი ხის წყობა, გადახურვა, ორნამენტი, ქართული ოდა. სხვათა შორის, გადაღების ადგილი სოფელ ბაღდათში, ჯაფარიძეების უბანი, თავად დავითს შეურჩევია (იგონებს ქრ. ლებანიძე, რომელიც თან ახლდა დავითს)<sup>166</sup>.

ქართული ორნამენტის ღრმა, საფუძვლიან ცოდნას ავლენს მხატვარი, როდესაც ეძებს იმ ერთ ვარიანტს, რომელიც დისონანსს ქმნის „შემოდგომის აზნაურების“ ღარიბი ცხოვრების სურათებში. ეს მიქელას სახლია, ოღონდ თავისივე წარმოდგენით შექმნილი. ფილმში მას აჩვენებდნენ მიქელას „მკვდრეთით აღდგომის“ ეპიზოდში, რომელიც მოგვიანებით ფილმის საერთო მეტრაჟიდან ამოიღეს (პირადად ლაერენტი ბერიას, იმხანად საბჭოთა იდეოლოგიის ერთ-ერთი „ბურჯის“, ბრძანებით – ე.ო.). ორნამენტთან დაკავშირებით ისევ ქრ. ლებანიძის მოგონებას მოვიხმობ: „ეპიზოდში, როდესაც მღვდელი და მიქელა ფულს იყოფენ, კაპიტელზე ორნამენტი იყო გასაკეთებული (გადაღება პავლიონში მიმდინარეობდა და შთაბეჭდილება უნდა შექმნილიყო ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევებისა – ე.ო.), დავით კაკაბაძემ აიღო ქაღალდი და ხელით მოხაზა ყველა ორნამენტი ზეპირად!“<sup>167</sup>.

ფილმის სცენარიდან ჩანს, რომ „მკვდრეთით აღდგომის“ ეპიზოდში მიქელა კალმახიძე, იწყებდა რა სამოთხის შესახებ თხრობას, ეკრანზე ისახებოდა მისი ნაამბობის ილუსტრაცია. სცენარის მიხედვით, ეს იყო მიქელას კარ-მიდამოს და საიქი-

ში გამართული ნადიმის ფანტასტიკური ხილვა, სადაც, საფიქრებელია, ფართო გასაქანს პოულობდა მხატვრის ფანტაზია.

ახლა ძნელია თქმა, თუ რა სახის მხატვრულ მთლიანობას ქმნიდა მიქელას „აღდგომის“ ეპიზოდი, მაგრამ ის კი ცხადია, რომ იმ ზღაპრულ სამყაროში, ანუ სცენარში აღწერილ საიქიოში<sup>168</sup>, გამოცხადებული ლუარსაბ თათქარიძე<sup>169</sup>, იერემია წარბა<sup>170</sup>, არჩილი<sup>171</sup>, დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა გმირები – კირილე მიმინოშვილი<sup>172</sup>, სოლომან მორბელაძე<sup>173</sup> გარკვეულწილად განაზოგადებდნენ ავტორთა მათდამი ირონიულ-კომიკურ დამოკიდებულებას, რაც თანადროული იდეოლოგიური პათოსის ანარეკლია. ასევე, იდეოლოგიური თვალსაზრისის დაფიქსირების გამო მოხდა მოჯამაგირე ლაზარიას სახის შეთხზვა და მისი წარმოდგენა კლდიაშვილის სამყაროში.

დავით კაკაბაძის მუშაობა „დაკარგულ სამოთხეზე“, გამორჩეული ატმოსფეროს, განწყობილების სინატიფით, გვაფიქრებინებს, რომ თანამოაზრე რეჟისორთან მისი მუშაობა მასალის სახვითი ინტერპრეტაციის უმაღლეს მწვერვალს აღწევს.

ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ პერსონაჟის დახასიათებისათვის მნიშვნელოვან შემოქმედებით მომენტად გამოჩნდა კოსტიუმი. შეიძლება ითქვას, რომ გმირის იერსახე ესკიზიდან იღებს სათავეს და, ამდენად, პერსონაჟის გარეგნული, პლასტიკური მონახაზი უკვე აქედან განაპირობებს ფილმის საერთო პლასტიკურ გადაწყვეტას. მართალია, მხატვრის მუშაობა ამა თუ იმ გმირის სახეზე ეყრდნობა ფილმის დრამატურგიულ საფუძველს, სცენარს, მაგრამ გმირის გარეგნობის, მისი ტიპობრივი გააზრების, აგრეთვე ხასიათობრივი დეტალების პირველი წარმომდგენი მაინც მხატვარია.

ქართული კინოს ისტორიაში საუკეთესო მაგალითადაა შემორჩენილი „დაკარგული სამოთხის“ პერსონაჟების კოსტიუმთა ესკიზები<sup>174</sup>. მათი მისადაგება ფილმის გმირებთან ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს მხატვარს ფილმის ნახვის შემდეგ შეესრულებინოს ისინი. სინამდვილეში სწორედ ამ კოსტიუმების ჩანახატებმა შექმნეს აზნაურთა ის მიგნებული პლასტიკური დახასიათება, რომელიც დღესაც ხიბლავს მაყურებელს. გავიხსენოთ მიქელა კალმახიძის ორი ესკიზი, რომელიც ინახება მხატვრის პირად არქივში. ორივეში მთლიანა-

დაა გამოსახული მიქელა. მისი გარეგნული იერი გვაგონებს ამ როლის შემსრულებელს – მსახიობ არკადი ზინთიბიძეს. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაშიც, ისევე, როგორც ჩვენ მიერ აღრე აღწერილ ესკიზებში სპექტაკლისათვის „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, დავით კაკაბაძე მსახიობის ფაქტურით აზროვნებს, უფრო სწორად, მისთვის ქმნის კოსტიუმს და, როგორც მის ჩანახატებში ჩანს, პლასტიკური მოძრაობის პირველ მინიშნებებს იძლევა.)

ასლან კალმახიძე გრძელ ჩოხაშია გამოწყობილი, თავისი ხანჯლით, თავზე ბოხოზი ახურავს. ხელზე მიმიწო უზის, საერთო იერი უსაქმურისა აქვს. ჩანს, რომ კოსტიუმის მხატვრობა ითვალისწინებს პერსონაჟის ხასიათს. ამასთანავე ყურადღება ექცევა ეთნოგრაფიულ საწყისს, ისტორიულ პერიოდს. მხატვარი დაწვრილებით იცნობს არა მხოლოდ ჩაცმულობის ზოგად ნორმებს, არამედ მის, ასე ვთქვათ, მოდურ გაზვიადებასაც. მას ფართო ინფორმაცია აქვს და ამ მრავალმხრივი და მრავლისმეტყველი ინფორმაციულობის გამო იგი წარმატებით ახერხებს კოსტიუმში ისეთი ჰიპერბოლური შტრიხების შეტანას, როგორიცაა დიდი ზომის სარმები, ასევე უზომოდ დიდი და აპრეზილი ულვაშები და ა. შ.

პეპელა და ლაზარია კომედიის მთლიან დრამატულ ქსოვილში დადებითი გმირების ფუნქციით არიან წარმოდგენილი. ეს კი იმასაც ნიშანავს, რომ ფილმის საერთო იუმორისტული და ირონიული განწყობიდან ისინი გამოირჩევიან თავისი დამახასიათებელი განსხვავებულობით, მაგრამ ფილმის ავტორები მაინც ახერხებენ მათ ხასიათობრივ ბუნებაში ხალასი იუმორისტული ტონის შეტანას. როგორც ზემოთაც აღვნიშნე, ლაზარია არ არის დავით კლდიაშვილის პერსონაჟი, უფრო მეტიც, საზოგადოდ მისთვის დამახასიათებელი პერსონაჟი. პირიქით, იგი ახალი ლიტერატურის მკვიდრია, კერძოდ, 30-იანი წლების ხელოვნებაში დამკვიდრებული მშრომელი კაცის სახის გამოძახილია და, როგორც თვითონ დავით რონდელი წერს, – ლაზარია „წარმოადგენს წინამორბედს რევოლუციური გლეხობის შემდგომი მოძრაობისა. დადებითი გმირები ორგანულ კავშირში არიან და სცენარის და დრამატული ბიოგრაფიის ხაზით ვითარდებიან სატირული მიდგომის გარეშე“<sup>175</sup>.



დავით რონდელი დასძენს აგრეთვე, რომ დავით კლდიაშვილის შეფასება თავად-აზნაურთა ცხოვრებისა „ზომიერ ლიბერალიზმს არ სცილდება. სწორედ აქედან უნდა დაგვეწყო ჩვენ კლასიკოსების შესწორება, მისი, თუ შეიძლება ითქვას, „გათანამედროვეობა“<sup>176</sup>.

ამგვარი სიუჟეტური მოდულაციების ფონზე, მით უფრო ღირსშესანიშნავია დავით კაკაბაძის ღვაწლი, რომელმაც გმირებს ეროვნულ ხასიათთან კავშირი არ დაუკარგა და ამით ღირსეულად წარმოადგინა არა მხოლოდ საკუთარი შემოქმედება, ისიც მოახერხა, რომ თვით ფილმსაც შეუნარჩუნა ეროვნული ღირსება და ორიგინალური მომხიბვლელობა. ამას მოწმობს ყველა მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი გადასაღები ობიექტის თუ გმირის ჩანახატი: მაგალითად, აზნაურ კალმახიძეების სახლი – ქართული ტრადიციების კვალად ნაგები, მაგრამ სიძველისაგან გვერდზე გადაქანებული, შეყენებული ბოძებით, „სიმწრით“ რომ იცავენ მას დაშლისაგან, და ირგვლივ მოშიშვლებული ეზო; სივრცეში ჩანს ერთადერთი ხე, დაბალი წისკილი. გვერდით კი მეზობლის მამული მოჩანს. ხედვის წერტილი ღობიდანაა ათვლილი. ესეიზი იმდენად სრულქმნილია, რომ ერთნაირად ფლობს როგორც გამართულ სიუჟეტურ მხარეს, ისე მის ავტორისეულ კომენტარსაც. კომპოზიციას დასრულებულობის სახეს ანიჭებს მთების მოხაზულობა, აგრეთვე, ეზოს სივრცე. ეზოში მაგიდასთან პერსონაჟთა სილუეტებია. უფრო მკვეთრია ჭურჭლის და სხვა ნივთების გამოსახულება.

ამ ესეიზებში დავით კაკაბაძე ზუსტად გადმოსცემს ნაგებობის და ნივთის ფაქტურას. რაც შეეხება ნაგებობას, მისი სტილი, არქიტექტურა, დამახასიათებელია XIX საუკუნისათვის, თვალსაჩინო მაგალითია სახლის გადახურვა, ორნამენტი და ა.შ.

დავით კაკაბაძის ესეიზები შესრულებულია ფანქრით და ტუშით. ცხადია, რომ მხატვარი საგნებისა და გარემოს პლასტიკურ გადაწყვეტას ეძებდა არა მხოლოდ თვით საგნებისა და გარემოს ბუნებრიობაში, არამედ ხელმძღვანელობდა სცენარითაც. მაგალითად, კალმახიძეების სახლის გამოსახულება სრულად შეესატყვისება სცენარში მის აღწერილობას, სადაც

პირდაპირაა მითითებული, რომ წვიმებისგან ჩაშაგებული ხის სახლი, ცალ მხარეს გადახრილი, საყრდენებითაა გამაგრებული.

დავით კაკაბაძის ესკიზი ცოცხლდება დავით რონდელის ფილმში: გადაფერდებული სახლი სულ მცირე შეხების გამო ირწყევა ხან მარჯვნივ, ხან მარცხნივ.

დავით კაკაბაძის ესკიზებში ინტერიერის ორი ჩანახატია. ესაა მიქელას ოთახი (ტუში, ფანქარი), სადაც დგას ბალიშებით გაწყობილი ორი ტახტი, კედელზე ხმალია ჩამოკიდებული, ჩუქურთმით შემკული სკამი სიძველისა და თავადაზნაურული შთამომავლობის სიმბოლოა. მეორე ესკიზში პეპელას ოთახია გამოსახული. ოთახის შუაგულში შუაგულზე და ჯაჭვზე ჩამოკიდებული ქვაბია. ოთახს „ამშვენებს“ დარიბული საწოლი და ზედ საგულდაგულოდ დაწყობილი ბალიშები.

ქართული კინოს ისტორიაში „დაკარგული სამოთხე“ შემორჩა ეროვნული ხასიათის წარმოსახვის ნიმუშად. უდავოა, რომ ამ მიღწევაში დავით კაკაბაძის დიდი წვლილია. თუ დავით რონდელი, როგორც რეჟისორი, ტრადიციული რეალიზმის ჩარჩოში რჩება (ეს თვალნათლივ გამოჩნდა მის გამონათქვამებში პერიოდულ პრესაში, ამის შესახებ ზემოთ ვწერდი), დავით კაკაბაძე აცოცხლებს და ემოციური სპექტრის მრავალფეროვნებით მოსაეს ფილმის გმირთა სამყაროს, რითაც ამდიდრებს მისთვის ძვირფას იმერეთის თემას, რომელიც, ფერწერიდან დაწყებული, ძიებების სახე-ვარიანტებად წარმოადგინა თეატრსა და კინემატოგრაფში.)

დავით კაკაბაძეს, როგორც კინომხატვარს, უმუშავია აგრეთვე კონსტანტინე პიპინაშვილის ფილმზე „აკაკის აკვანი“ (1947). ბუნებრივია, რეჟისორის მიერ მხატვრის არჩევანი იმითაც იყო განპირობებული, რომ დავით კაკაბაძეს პოეტის პირადი ხილვის ბედნიერება ჰქონია<sup>177</sup>. მას აკაკისათვის იუბილეზე მიურთმევია პორტრეტი აკაკი წერეთლის გამოსახულებით გოჩას როლში აკაკისავე „პატარა კახიდან“, რომელიც პოეტს სცენის მოყვარეთა დადგმაში განუსახიერებია. სხვათა შორის, ფილმში „აკაკის აკვანი“ დიდი ადგილი აქვს დათმობილი დიდი პოეტის იუბილეს ეპიზოდს.

კაკაბაძე – ეროვნული სულის მხატვარი, ფილმის ყოველ

ეპიზოდში ავლენს XIX საუკუნის ქართული ყოფისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს. მისი, როგორც მხატვრის, განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ნაგებობების ინტერიერი, კოსტიუმი, რომელიც ყოველთვის განსხვავებულია, მაგრამ ზუსტად მისადაგებული ამა თუ იმ პიროვნების სოციალურ-ფსიქოლოგიურ პორტრეტთან. ფილმთან დაკავშირებით ისიც უნდა ითქვას, რომ იგი, ჩვენი აზრით, არ გამოირჩეოდა განსაკუთრებული მხატვრულ-ესთეტიკური ძიებებით. ამდენად, კაკაბაძე-კინომხატვარი შემოიფარგლა ქართული ყოფისა და ტრადიციების სახვითი ფორმებით გადმოცემის საშუალებებით.

ზემოთ ვწერდი და ახლაც აღვნიშნავ, რომ დავით კაკაბაძის ორიგინალური შემოქმედება მასაზრდოებელ ძალას პოვებდა ეროვნულ ხელოვნებაში. საბედნიეროდ, ქართველი საზოგადოება ეროვნული ტრადიციების შესაცნობად ისეთ მიზანდასახულ ნაბიჯებს ღებდა, როგორიცაა ეთნოგრაფიული და ხელოვნებათმცოდნეობითი ექსპედიციები. ეს ფაქტი საგანგებოდ გასაცნობიერებელია, ვინაიდან 20-იანი წლები, ეროვნული თვითშეგნების გამომრიცხავი პერიოდი, ეროვნული ტრადიციების სამეცნიერო და ხელოვნებათმცოდნეობით შესწავლას კი არა, ეროვნულობის ზერელე ხსენებასაც კი კრძალავდა.

მხატვრები და მათ შორის დავით კაკაბაძე ხელოვნებათმცოდნეებთან ერთად მონაწილეობას იღებდნენ ქართული მონუმენტური მხატვრობის შემსწავლელ ექსპედიციებში. საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოება ზომისისტემატურად შეისწავლიდა კედლის მხატვრობის აღდგენა-დამუშავებას. აღსანიშნავია ცნობილი მხატვრისა და საზოგადო მოღვაწის დიმიტრი შევარდნაძის ხელმძღვანელობით შემდგარი ექსპედიციის მაღალკვალიფიციური შრომა ნაბახტევში კედლის მხატვრობის პირების გადასაღებად, რომლის შემადგენლობაშიც იყვნენ მოსე და ირაკლი თოიძეები, გიორგი ერისთავი, ლადო გუდიაშვილი, მიხეილ ჭიაურელი.

მოგვიანებით დავითგარეჯის ექსპედიციაში პროფესორ გიორგი ჩუბინაშვილთან ერთად იყვნენ დიმიტრი შევარდნაძე, არქიტექტორი ვ. წილოსანი, საარქიტექტურო ფაულტეტის სტუდენტი ნ. ჩუბინაშვილი, მხატვრები: ვ. სიღამონ-ერისთავი, ქ. მაღალაშვილი, შ. აბრამიშვილი, ს. მაისაშვილი. რაც შეე-

ხება დავით კაკაბაძის ინტერესს ძველი ქართული ხელოვნებისადმი, მკითხველს შევახსენებ, რომ მან სტუდენტურ წლებშივე იჩინა თავი. ჯერ კიდევ პეტერბურგის უნივერსიტეტში სწავლისას (ამის შესახებ ზემოთ იყო აღნიშნული), 1913 წელს, უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომებში გამოჩნდა დავით კაკაბაძის ნაშრომი „ქართული ჭედურობა – უძველესი დროიდან XIII საუკუნემდე“. მოგვიანებით კი, ვრცელი გამოკვლევა მიუძღვნა მან შუა საუკუნეებში მოღვაწე ჭედურობის ოსტატის – ბექა ოპიზარის შემოქმედებას.

დავით კაკაბაძის, როგორც კინოდოკუმენტალისტის დაინტერესება ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლებით ორიგინალურად აისახა კინემატოგრაფში, მხედველობაში მაქვს 1931 წელს საკუთარი სცენარის მიხედვით გადაღებული ფილმი „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“. იგი ვასილ ამაშუკელის ერთ-ერთი პირველი კინოჩანახატის „ბაგრატიის ნანგრევებზე ექსკურსიის“ შემდეგ პირველი ფილმია ქართული დოკუმენტური კინოს ისტორიაში, ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშებს რომ ეძღვნება. დღესდღეობით ფილმი დაკარგულია. არსებობს მხოლოდ მასზე მუშაობის დროს მხატვრის მიერ გაკეთებული ჩანახატები, კადრირებისათვის დამახასიათებელი დეტალებით, ლიტერატურული სცენარი, სარეჟისორო ჩანაწერები და მასალა ფილმის შესახებ გამართულ პოლემიკაზე<sup>178</sup>.

მუშაობას წინ უძღოდა დ.კაკაბაძის ხელით დაწერილი განმარტებითი ბარათი, რომელიც გვამცნობს შემდეგს:

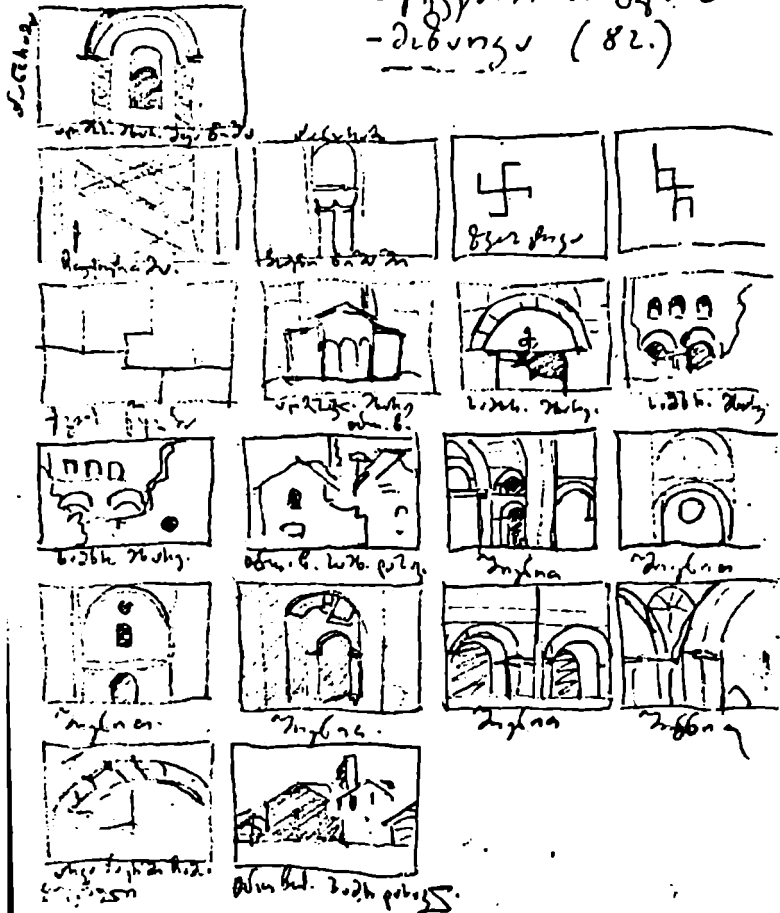
„კულტურ-ფილმის „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების“ გადაღების შესახებ.

„საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“ გულისხმობს ჩვენი ქვეყნის შემდეგ ძეგლებს:

1. პირველყოფილი ხანის გამოქვაბულებს
2. უძველესი ქალაქის ნაშთებს
3. ციხე-კოშკებს, ხიდებს, საერო არქიტექტურის ძეგლებს
4. კულტურის ისტორიულ ძეგლებს

ქართული.

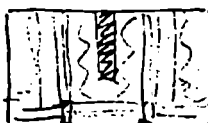
წილ - მნიშვნელოვანი  
 ნიშნები. მნიშვნელოვანი  
 - მნიშვნელოვანი (82.)



დავით კაკაბაძის მიერ ფანქრით შესრულებული ჩანახატების სერია დოკუმენტური ფილმისათვის „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“ – 1930. წარმოდგენილ ილუსტრაციებში ნათლად ჩანს ფილმის კადრიერების მცდელობა: ობიექტის და კადრის კომპოზიციური მთლიანობის წარმოდგენა საეკრანო ჩარჩოში, კამერის მოძრაობის მიმართულება და სხვ.

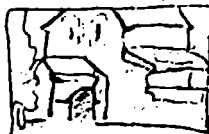
21 (11.10.)

ճշտութեամբ - ձեռնարկ (122)



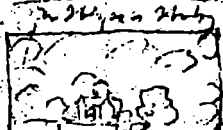
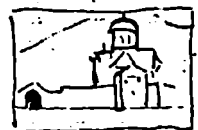
Հայկական Եկեղեցիներ

Ճշտութեամբ



Ճշտութեամբ

Հայկական



Հայկական Եկեղեցիներ



Հայկական Եկեղեցիներ

Ճշտութեամբ

27.25. Thursday

43-644-1



$\frac{1}{2} \rightarrow \frac{1}{2}$

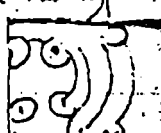
3-65-402 6-10-20



over 2000

~~Chlorine~~

42351002. 24/12/2020



345

616-76124 Hammond



$v_1 \leq v_2 \leq \dots$



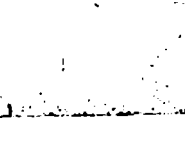
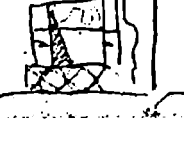
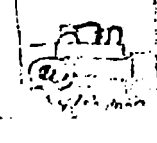
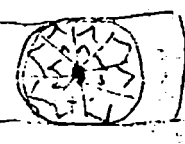
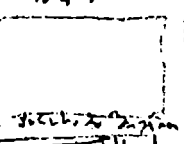
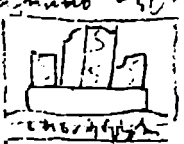
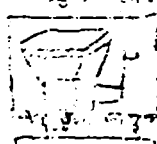
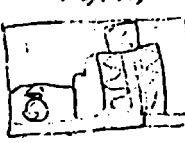
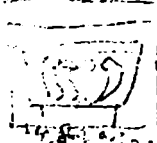
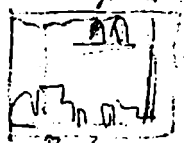
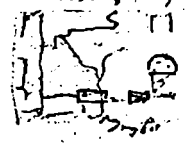
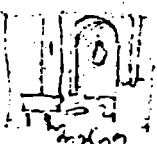
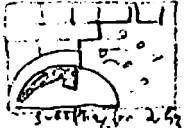
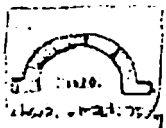
6/15/50

22 m - 4 m 343.

նժիշտոն .

դիմաւոր . ճշգրիտ

շեկեր (11-15L)





298. 42. 154m.

მონი

12-162.



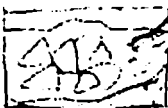
მონი 5. 0-2.5.



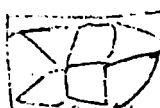
მონი 6. 0-2.5.



მონი 7. 0-2.5.



მონი 8. 0-2.5.



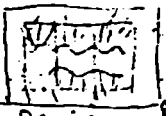
მონი 9. 0-2.5.



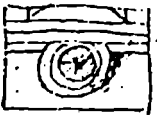
მონი 10. 0-2.5.



მონი 11. 0-2.5. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.



მონი 11. 0-2.5.

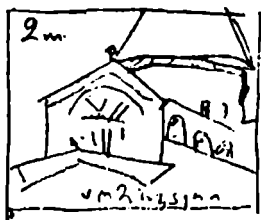


354 135 mi.

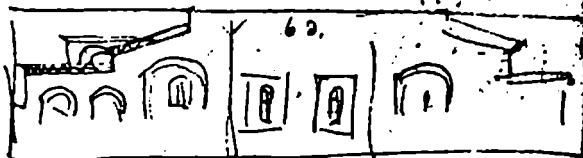
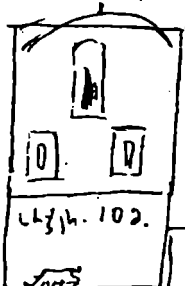
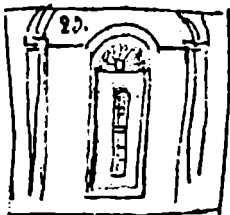
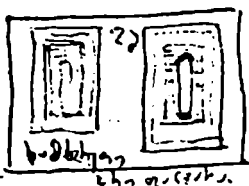
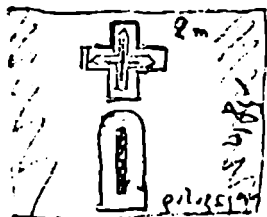
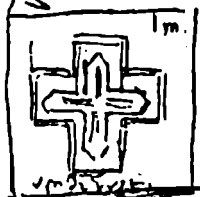
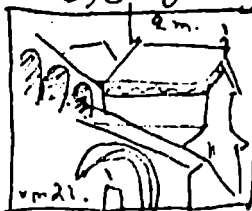
Визуал (142.)



მხარეა დასავლად.



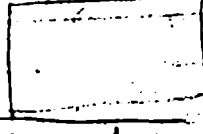
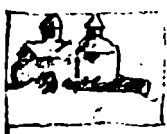
ს. 3) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)



ს. 3) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

ს. 3) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21) 22) 23) 24) 25) 26) 27) 28) 29) 30) 31) 32) 33) 34) 35) 36) 37) 38) 39) 40) 41) 42) 43) 44) 45) 46) 47) 48) 49) 50) 51) 52) 53) 54) 55) 56) 57) 58) 59) 60) 61) 62) 63) 64) 65) 66) 67) 68) 69) 70) 71) 72) 73) 74) 75) 76) 77) 78) 79) 80) 81) 82) 83) 84) 85) 86) 87) 88) 89) 90) 91) 92) 93) 94) 95) 96) 97) 98) 99) 100)

Walden. 20. 3. 1661. 155. (162)

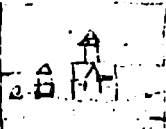
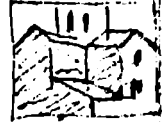


6. 4. 1557

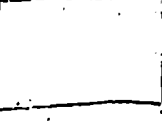
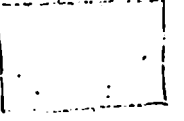
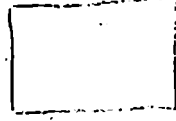
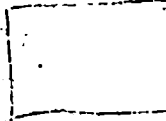
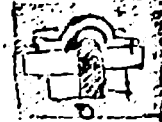
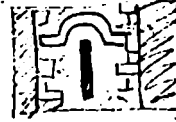
155 162

2 135 6m

72. pr 162.

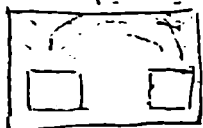


155 7u



30 166

72 m.



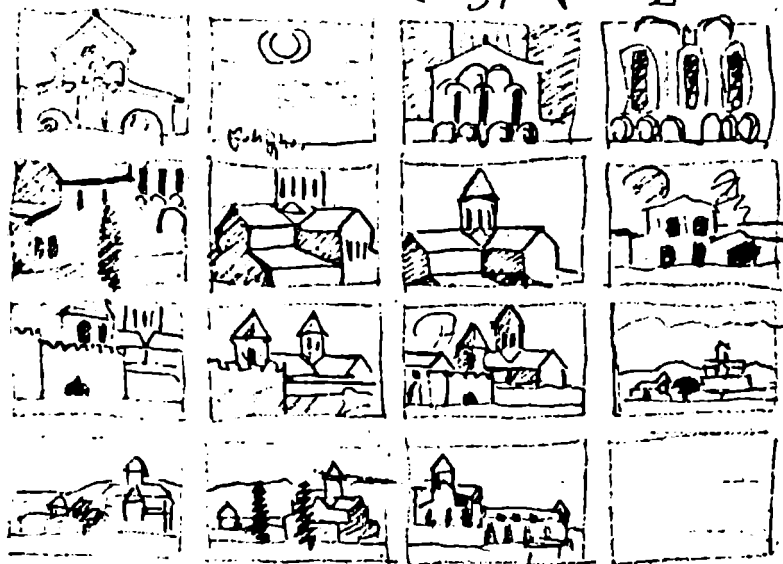
155 162 (155 162)

155 162

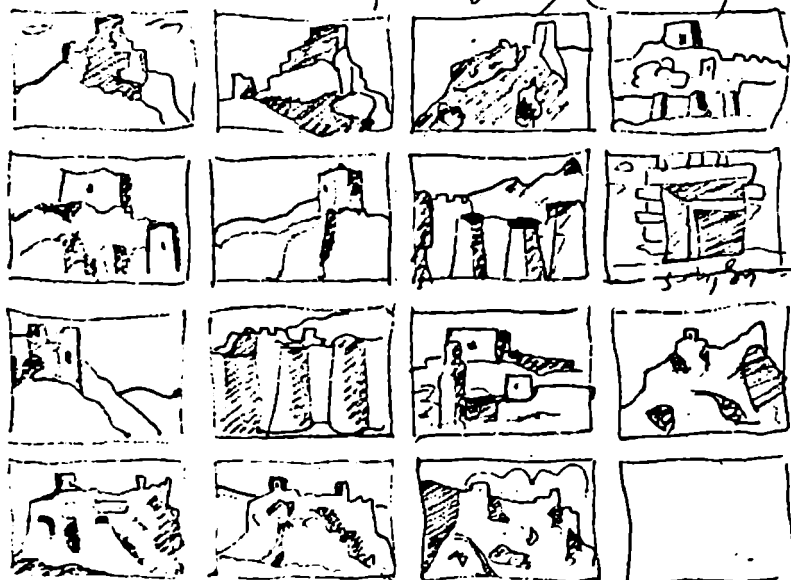
155 162

63m. 15 p.

1537h p. 115. 102.

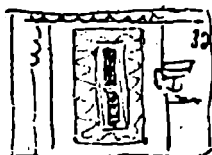


14h2 10067 (11-13L)

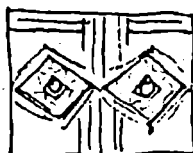


346/17m 135762-15m.

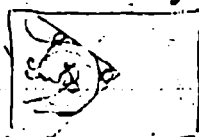
20203020,



um 22. 30/20/20



um 22. 20/20/20



um 22.



um 22. 20/20/20



um 22.



um 22. 20/20/20



um 22.



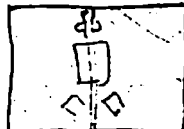
um 22.



um 22.



um 22. 20/20/20



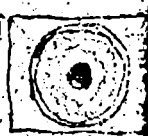
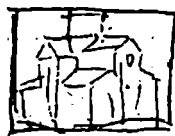
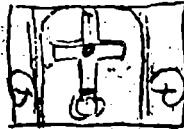
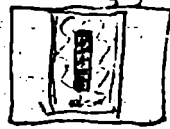
um 22.



um 22. 20/20/20

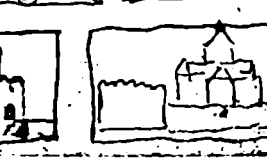
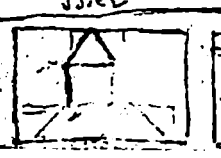
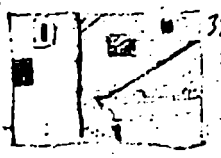
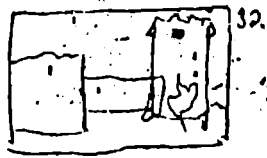
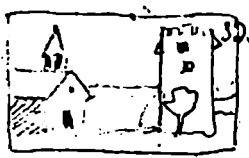
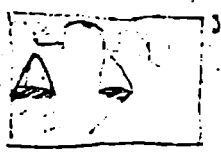
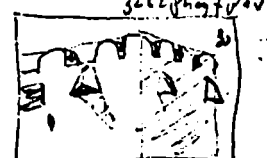
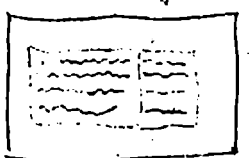
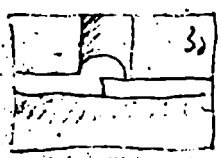
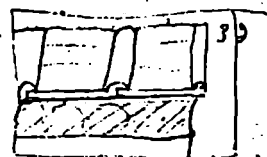


um 22. 20/20/20



2. 15/15 20/20 20/20

32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100





386 166-  
 9 m.

1-82

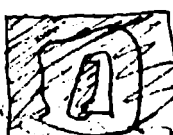


183  
184

185



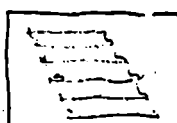
186



187



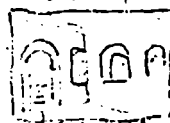
188



189



190



191



192



193



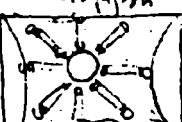
194



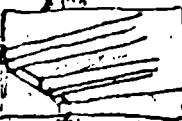
195



196



197



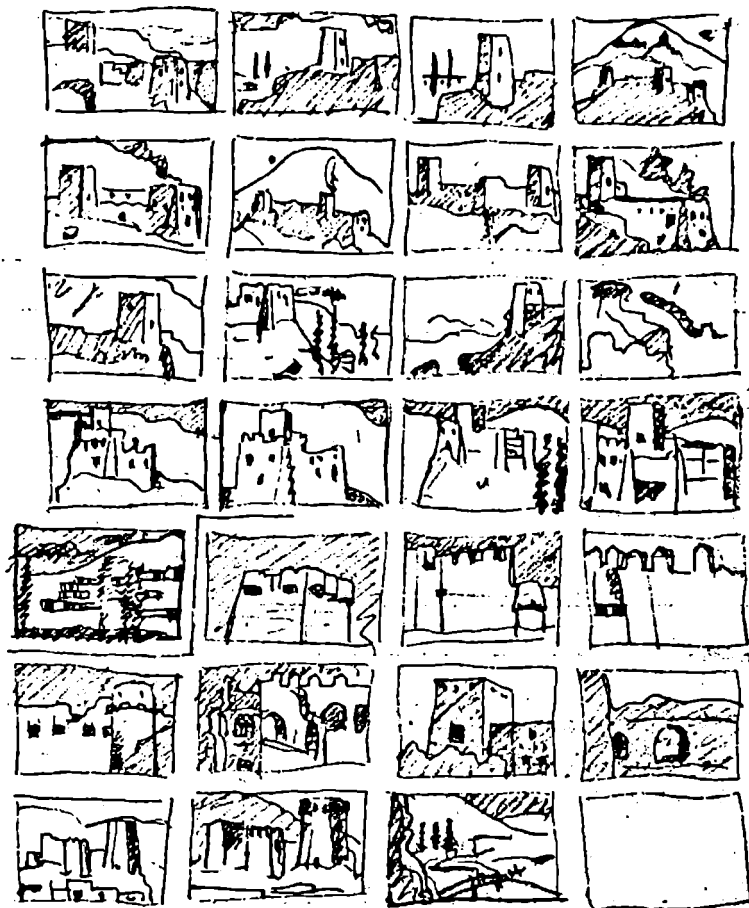
198



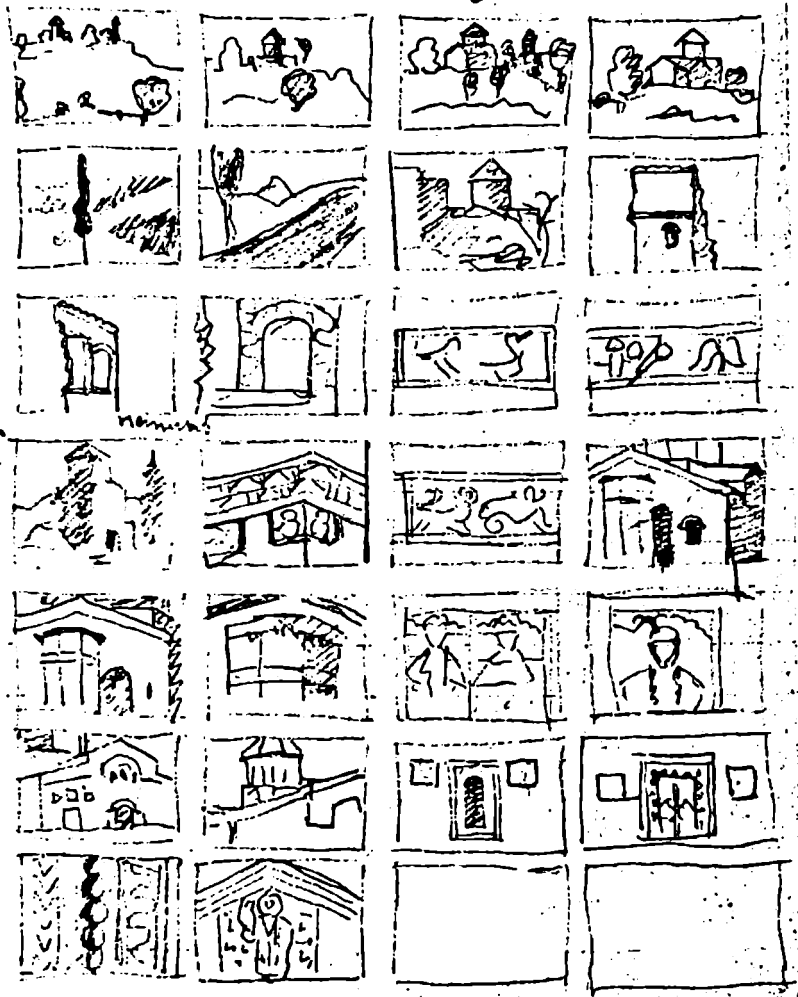
199

ნოსტოგოფიკი დიდი.

ბიკაგნეზი (14)

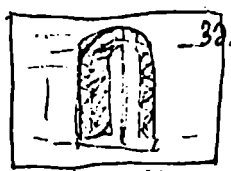


24837 (13-142)

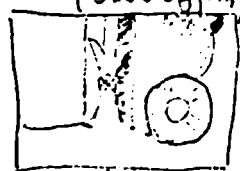


4572, 225 072.

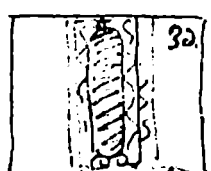
5uh 23 72n - 135. (142)  
(20.5.14.14)



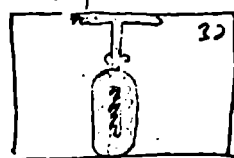
2.26.14.14 72n. 32



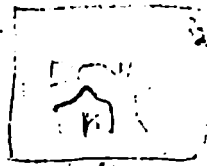
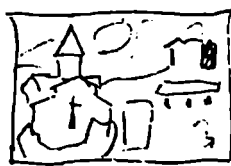
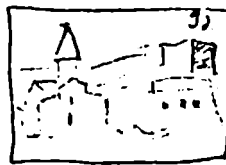
4.16.14.14 32



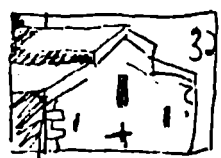
9.16.14.14 32



2.26.14.14 32



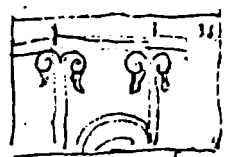
2.26.14.14 32



2.26.14.14 32



2.26.14.14 32



2.26.14.14 32

սփյնոն Եւջն .

1351 շն. (Հունիս)



Եւստիգիոս  
սփյնոն. Պոլիս.



Եւստիգիոս



սփյնոն. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.



Եւստիգիոս. Պոլիս.

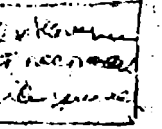
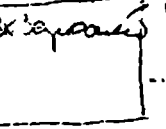
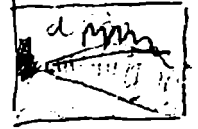
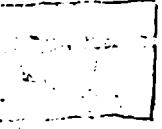
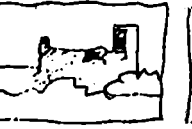
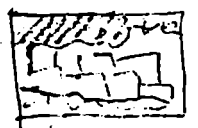
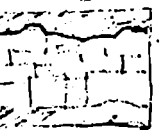
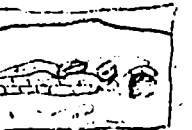
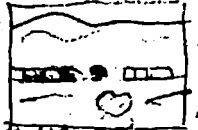


Եւստիգիոս. Պոլիս.

343. 120m

6.10.137 -

S-101.

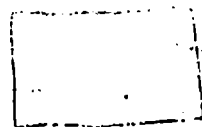
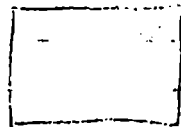
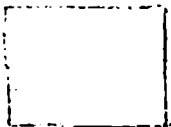
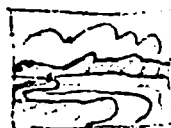
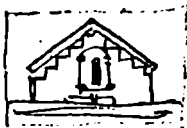
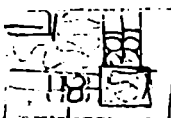


36 gnr 55 m. 125

89

175

62 gnr -145. 26. 132

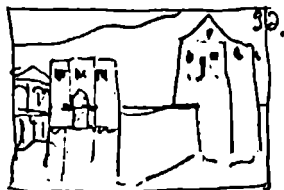


64 gnr 13 n.





Երեւանի Էջեր



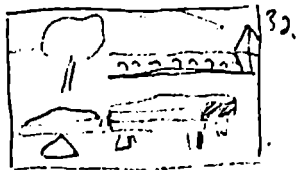
Գեղարքա Երեւան



Երեւան Էջեր



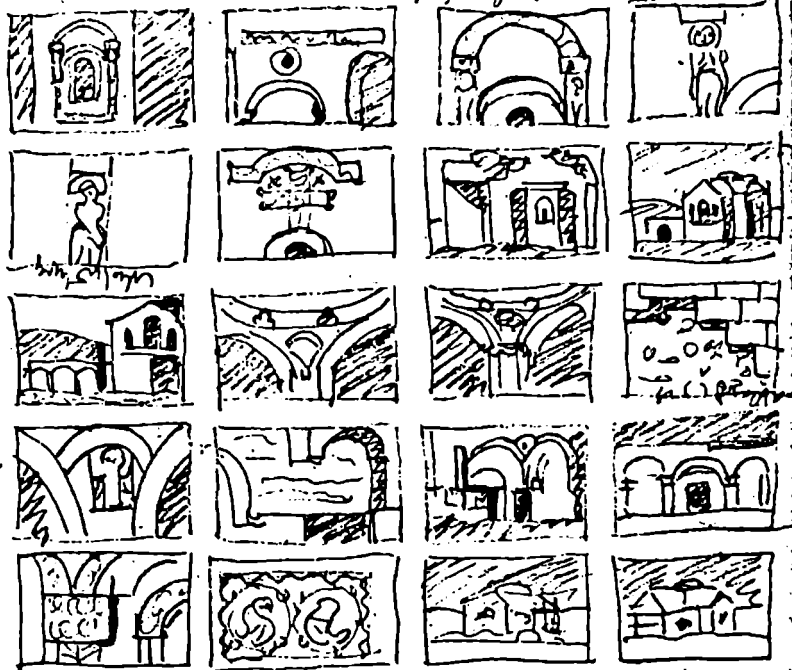
Սեւ ջուհի - լոսկի 5 Էջեր  
5 Էջեր (16-172)



Երեւան Էջեր



ქეგლები 135.



5. ძეგლების მორთულობას: კედლის მხატვრობა, კედლის ქანდაკება, ჩუქურთმა.

ძეგლები უნდა იყოს მოცემული შემდეგი სახით: ძეგლის მდებარეობის დამახასიათებელი არე, ძეგლის საზოგადო სახე და ძეგლის მნიშვნელოვანი მხარეები.

ყველა ძეგლი უნდა იქნეს მოცემული როგორც მატერიალური კულტურის ნიმუშები ისტორიული (ეპოქალური) და ფორმალური გენეზისის ვითარების მიხედვით.

ძეგლების ასახვის დროს გამოყენებული იქნება როგორც საჭირო განმარტებითი ელემენტი ძველი დროის ძეგლების – ნახატები ლამბერტის, შარდენის და კასტელის მოგზაურობიდან (მე-17 საუკ.).

სანამ გადაღება დაიწყებოდეს საჭიროა ყველა ქვემოთ აღნიშნული ძეგლის გაცნობა ადგილობრივად, რის შემდეგ შესაძ-

ლებელი იქნება გადაღების დაწერილებითი გეგმის შედგენა.

8 მარტი. 1930 წ. დ.კაკაბაძე<sup>179</sup>.

განმარტებით ბარათს ახლავს საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების ნუსხა, რომელიც ზედაზნის მონასტრით იწყება და აფხაზეთის ტაძრებით მთავრდება. დავით კაკაბაძეს იქვე აქვს მითითებული გადაღების დღეების რაოდენობა – თითოეული ობიექტისათვის, რაც საბოლოო ჯამში 63 გადასაღებ დღეს შეადგენს.

ლიტერატურული სცენარის მიხედვით კიდევ უფრო ნათლად ჩანს, რომ, საქართველოს ძეგლებზე მუშაობისას, კაკაბაძე-სცენარისტმა გადაწყვიტა შეექმნა ქართული ხუროთმოძღვრების კინოანთოლოგია<sup>180</sup>. მისი აზრით, ფილმს წარმოდგენა უნდა შეექმნა ქართული საეკლესიო და საერო მშენებლობის პროცესზე – ჩასახვის ადრეული ხანიდან მაღალგანვითარებული ნიმუშების ჩათვლით. ფილმის ავტორი მიზნად ისახავდა კულტურული მემკვიდრეობის უძველეს ფორმათა ჩვენებას საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ ფორმაციათა ცვლასთან კავშირში.

ფილმის სცენარში ვკითხულობთ, რომ დავით კაკაბაძემ ეროვნული კულტურა მისი ისტორიული გზის ხუთ ეტაპად დაყო. სცენარის ავტორის სტილის შეუცვლელად პერიოდიზაცია ასე გამოიყურება:

1. საგვარო წეს-წყობილების ხანა
2. ფეოდალური ეპოქის მომზადებითი ხანა
3. ფეოდალური ეპოქის პირველი ხანა (VII – X სს)
4. ფეოდალური ეპოქის ბრწყინვალე ხანა (X – XV სს)
5. ფეოდალური ეპოქის დეგრადაციის ხანა (XVI – XVIII სს)<sup>181</sup>.

ამ პერიოდიზაციის შესაბამისად, დავით კაკაბაძე ასახვის ობიექტებად მიიჩნევს გამოქვაბულებს, ციხესიმაგრეებს, ხიდებს... მათ მხატვრულ გაფორმებას, საერო და საკულტო არქიტექტურის სხვადასხვა ფორმას და იკვლევს მათ ისტორიული სიღრმით. გადასაღებ ობიექტთა სია ვრცელია და, ყველა შემთხვევაში, ზუსტადაა აღნუსხული; ასევე ზუსტადაა აღწერილი კუთხის, სოფლის, ძეგლის მდებარეობა.

მხატვრის პირად არქივში დაცულ, მომავალი ფილმისათ-

ვის შესრულებულ ესკიზებში კაკაბაძე მიუთითებს განმარტებით ბარათში მოხსენიებულ, უცხოელ მოგზაურ მხატვართა – ლამბერტის, კასტელისა და შარდენის მიერ შესრულებულ ჩანახატებზე, რომელთა გამოყენებასაც, როგორც ჩანს, აპირებდა თავის ფილმში. საფიქრებელია, რომ ეს დამატებითი ინფორმაცია მას სჭირდებოდა იმისათვის, რათა შეექმნა სრული წარმოდგენა გარდასულ დღეთა შესახებ. ფანქრით შესრულებული ეს ჩანახატები თავისთავად ძალზე საინტერესოა. მატერიალური კულტურის ნიმუშებთან ერთად ისინი ცალკეულ, ჟანრულად გამოკვეთილ და მეტყვევლ სახეებს ქმნიან, მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ სურათებში ქართველი ხალხი, ისევე როგორც ქართული ბაზილიკები, ეროვნულ ელფერსაა მოკლებული – ფორმათა დახვეწილობას და საკულტო შენობის სიდიადეს, აგრეთვე ეროვნულობიდან გამომდინარე, მცდარი მხატვრული ორიენტაციითაა წარმოდგენილი; ადამიანები შიშველი ტორსებით ან ტოგებში გამოწობილი – უჩვეულო ფორმებია ქართულ ხელოვნებაში. გასაგებია, რომ დამატებითი ინფორმაცია დავით კაკაბაძისათვის მნიშვნელოვანი იყო იმდენად, რამდენადაც სურდა წარმოდგენა შეექმნა მაყურებლისათვის ნანგრევებად შემორჩენილი ძეგლების და ამ ძეგლების თანამედროვე მოსახლეთა შესახებ, ამავე დროს ნახატები ფაქტობრივად არის მასალა საქართველოში დაინტერესებულ უცხო მკვლევართათვის. საფიქრებელია, რომ დავით კაკაბაძემ გადაიფიქრა შემდგომში სურათების გამოყენება ფილმში, რადგან განაცხადის შემდეგ არც ლიტერატურულ და არც სარეჟისორო სცენარში მათ უკვე აღარ ვხვდებით.

ამ ხუთნაწილიანი ფილმის დემონსტრირება შედგა მოსკოვში 1931 წლის 8 ივლისს. ფილმის დემონსტრირებას და საკავშირო კინოს აგიტაცია-პროპაგანდის ჯგუფის შეკრებას ესწრებოდა მხარეთმცოდნეობის ბიუროს თავმჯდომარე ლემატოვი და რამდენიმე კონსულტანტი<sup>182</sup>. მათი შთაბეჭდილების საფუძველზე შეიქმნა დასკვნა, რომელსაც ხელს აწერს აგიტპროპჯგუფის ხელმძღვანელი ვინმე როგაშევიჩი. დასკვნაში დაგმოიხილა ფილმის როგორც ჩანაფიქრი, ისე განხორციელების ხერხები. ამასთან, შეუნიღბავადაა ნათქვამი, რომ ფილმის მიზანი იყო საბჭოთა ხელისუფლების მიერ ძეგლებზე ზრუნვის ჩვენება-

დადასტურება და, რომ ავტორმა ეს პირობა ვერ შეასრულა.

დასკვნაში გამოთქმულია საყვედური საქართველოს სახყინ-მრეწვის მიმართაც, რომელმაც, თურმე, დ.კაკაბაძეს ნაუც-ბათეჲად მისცა ფილმის გადაღების უფლება. სწორედ ამი-ტომ, – აღნიშნულია დასკვნაში, – კაკაბაძის „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“ კინომოყვარულის მიერ გადაღული ფილმის შთაბეჭდილებას ტოვებს და არ არის საინტერესო არც სამეცნიერო და არც სააგიტაციო-პროპაგან-დისტული მნიშვნელობით; რაც მთაყარია, ავტორმა გვერდი აუარა ცხოვრების სოციალურ-ეკონომიკურ ჭრილს, არ შეა-ფასა რა იგი მარქსისტული ხედვის თჲალსაზრისით და ა.შ. ამ არგუმენტებიდან გამომდინარე, კომისიამ დაადგინა, რომ საჭიროა ფილმის სასწრაფოდ გადაკეთება, ანუ ძირეულად გადამონტაჟება და მისი „გაცოცხლება“ წარწერებით, რათა ასახულ კადრებს „ზუსტი მარქსისტული ფორმულირება“ მიე-ცეს<sup>183</sup>. გადასაკეთებლად ფილმი სახყინმრეწვაში გადაიგზაჲნა იმ მოთხოვნით, რომ 1931 წლის 1 სექტემბრისათჲის იგი მზად ყოფილიყო კომისიისათჲის ხელახლა სანახაჲად.

ასეთია, მოკლედ, ფილმის გადაღებისა და შემდგომ საორგა-ნიზაციო სვლების ისტორია, რომელიც, ერთი მხრივ, სრული აკრძალვის და დაყადაღების ფაქტია და სხვა არაფერი, და მეორე მხრივ – ადამიანის, დავით კაკაბაძის პირადი, ცხოვ-რებისეული ტრაგედია. მსგავსი ტრაგედიები მხატჲარს ადრეც გადაეტანა და მომავალშიც კვლავ გადასატანი ჰქონდა. ეს იყო ჯაჭვი ტრაგედიებისა, ანუ ტკივილითა და დანაკარგებით აღ-სავსე ცხოვრების გზა, რომელსაც გადიოდა ადამიანი – დავით კაკაბაძე – და რომელსაც სამარადჲამო სიცოცხლისაყენ მიჰ-ყავდა მხატჲარი – დავით კაკაბაძე.

ამგჲარად, როგორც ფილმის დასკვნიდან შევიტყვეთ, ფილ-მის მიზანი მართლაც ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლების ასახვა ყოფილა, თუმცა, არა ძეგლთა ისტორიულ-მხატჲრული ღირებულების გამო. „საქართველოს მატერიალუ-რი კულტურის ძეგლები“ ჩაფიქრებული იყო, როგორც საა-გიტაციო ჟანრის ფილმი, რომელიც მიუთითებდა მაყურებელს საბჭოთა ხელისუფლების დადებით როლზე ძეგლთა დაცვის საქმეში. მაგრამ გადაიღებდა კი დავით კაკაბაძე ამგჲარი ჰა-

თოსის ფილმს? თანამედროვეთა მოგონებებიდან ნათელია, რომ დავით კაკაბაძე თავის ფილმში აგრძელებდა ძიებებს რაკურსისა და კომპოზიციის მიმართულებით, რომლისათვისაც საგულისხმო მასალა ჰქონდა ნაპოვნი ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლების სახით.

იმის გამო, რომ ფილმი აღარ არსებობს, დავით კაკაბაძის, როგორც კინორეჟისორის მუშაობაზე, მის რეჟისორულ უნარზე, რამდენიმე რემარკა მეტყველებს, რომელიც გზადაგზა გაუკეთებია ავტორს. მაგალითად, თავის ჩანაწერებში იგი მიუთითებს: „პანორამა“ ან „გადაღება აეროპლანით“. თავისთავად ეს შენიშვნა მეტყველებს ხედვის წერტილზე, ძეგლის ასახვის სიმაღლეზე, ხერხზე. ხშირ შემთხვევაში ჩანაწერებში ვკითხულობთ შენიშვნებს სამონტაჟო მონაკვეთების მეტრაჟის გრძლიობის შესახებ და სხვ<sup>184</sup>.

ზემოთ ვახსენე პოლემიკა. დავით კაკაბაძის პირადი არქივი ამ შემთხვევაზეც გვიქმნის წარმოდგენას. კერძოდ, არქივში ინახება ე. წ. „განმარტებითი ბარათი“ კინოსცენარის, „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების“, ავტორობის შესახებ, რომელიც დავით კაკაბაძის მიერ ფილმის ზემოხსენებული განხილვიდან ერთი წლის შემდეგაა დაწერილი, 1932 წლის 19 მაისს<sup>185</sup>. დოკუმენტიდან ირკვევა, რომ დავით კაკაბაძე მოსკოვიდან მიღებული შეფასებების საფუძველზე, გარკვეულწილად თმობს ფილმის შემდგომი გადაკეთების და კინოგადაღებების უფლებას, მისი აზრით, ეს უფლებები საქართველოს სახკინმრეწვეს ეკუთვნის. ამასთანვე, დ.კაკაბაძე აღნიშნულ „განმარტებით ბარათში“ კატეგორიულად იცავს ფილმის საავტორო უფლებას, რადგან „გეგმაც მას ეკუთვნის, ასევე გადაღება და მონტაჟი“ და აცხადებს, რომ სახკინმრეწვის მიერ ფილმის გადაკეთებაზე შალვა ამირანაშვილთან – იმხანად ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნესთან – ხელშეკრულების გაფორმება მას მიუღებლად მიაჩნია. დავით კაკაბაძე თავის ახსნა-განმარტებით ბარათში ამტკიცებს, რომ შ.ამირანაშვილის სცენარი მთლიანად ეყრდნობა დ. კაკაბაძის სასცენარო და სამონტაჟო გეგმას, მის ფორმასა და შინაარსს. ამის შემდეგ დ.კაკაბაძე დაწერილებით განიხილავს მსგავსებას ცალკეული თემატურ-შინაარსობრივი მონაცემის თუ ეპიზოდების საფუძ-

ველზე. ასე რომ, საკავშირო კინოკომიტეტთან წინააღმდეგობის პარალელურად, დავით კაკაბაძეს ურთულდება შიდასაწარმოო პრობლემები და ყველაფერთან ერთად უხდება მას შეჯახება.

ამ დროს ანგარიშგასაწევია დავით კაკაბაძის სულიერი მდგომარეობა, რომელიც უკიდურესად დაძაბულია როგორც მხატვართა, ისე ქვეყნის ოფიციალურ წრეებთან ჭიდილში. ამ უკანასკნელმა განსაკუთრებული გამოხატულება პოვა მხატვრის მიერ სტერეოკინოაპარატის, სტერეოკინოს დარგში გადაღების და საპროექციო ახალი სისტემის გამოგონებასთან დაკავშირებით, რაც ნათლად იკითხება მის განცხადებებსა და წერილებში, რომლითაც მას მიუმართავს სსრკ-ის მინისტრთა საბჭოს ე.წ. საგამომგონებლო და აღმოჩენების კომიტეტისათვის და სხვადასხვა სახელმწიფო სტრუქტურისათვის. ზოგ მათგანში დ.კაკაბაძე იძლევა თავისი პატენტების ჩამონათვალს (მომყავს სრული სია):

საფრანგეთი – პატენტი გაცემულია 10.03.1923 წელს, № 563486

დანია – პატენტი გაცემულია 20.02. 1924 წელს, № 381

ბელგია – პატენტი გაცემულია 15.03. 1924 წელს, №316309

იტალია – პატენტი გაცემულია 28.03. 1924 წელს, № 228775

ესპანეთი – პატენტი გაცემულია 28. 05. 1924 წელს, № 88449

ამერიკა (აშშ) – პატენტი გაცემულია 02.02.1925 წელს, № 620367

გერმანია – პატენტი გაცემულია 28.02.1925 წელს, № 410518

უნგრეთი – პატენტი გაცემულია 22.07. 1925 წელს, №88383.<sup>186</sup>

საქმე ისაა, რომ უცხოეთში სტერეოკინოაპარატის გამოგონებაზე პატენტების აღების შემდეგ დავით კაკაბაძე სსრ კავშირშიც ცდილობდა გამოგონების დამოწმებას. მას საქართველოში ჩამოსვლისთანავე მიუმართავს სსრ კავშირის საპატენტო სექტორისათვის (1931 წლის 14 სექტემბრით დათარიღებული დ.კაკაბაძის წერილი და აღნიშნულ წერილზე 1931 წლის 7 დე-

კემბრით დათარიღებული პასუხი ორგანიზაციიდან, რომლის სახელწოდებაც Всесоюзная госкантора по патентованию и реализации изобретений - ПРИЗ), მაგრამ ამ წერილს, ისევე როგორც მის მრავალრიცხოვან მიმართვას, დათარიღებულს კიდევ უფრო ადრინდელი თარიღით – 1930 წლით, და 1935, 1937, 1938 წლებით, სხვადასხვა ინსტანციაში სხვადასხვაგვარ პასუხს აძლევენ. აზრი კი ერთია – მისი გამოგონება აქ არ სჭირდება!

1945 წლის 3 ივლისს დ. კაკაბაძე წერილს სწერს სსრ კავშირის გენერალურ პროკურორს, ხოლო 1945 წლის 11 ივლისს – ი.სტალინს, 1948 წელს – სსრკ კინემატოგრაფიის მინისტრს. წერილებიდან ცხადი ხდება, რომ დ. კაკაბაძე მიმოწერის პირველ ეტაპზე ცდილობს თავის გამოგონებაზე დასტურის მიღებას, ხოლო უკვე 40-იან წლებში იგი ითხოვს ამ გამოგონებაზე, როგორც წართმეულ საკუთრებაზე, უფლების დაბრუნებას. „წართმევაში“ იგი ოფიციალურ სტრუქტურებთან ერთად ადანაშაულებს სტერეოკინოს დარგში რუს გამოგონებლად მიჩნეულ სემიონ ივანოვს (მხედველობაში მაქვს 1946 წლის 5 მაისით დათარიღებული განცხადება სსრ კავშირის პროკურორის სახელზე), რომელიც კარგად იცნობდა დ.კაკაბაძის უსათვალო სტერეოსისტემის გამოგონებას.

დიდია ცდუნება მხატვრის იმდროინდელ ბიუროკრატიულ რუტინასთან ჭიდილის გახსენებისა, ყოველ მათგანში ჩანს, ერთი მხრივ, სიმართლის გარკვევის დაუოკებელი სურვილი, რომელიც მუდამ ყრუ კედელს აწყდება და, მეორე მხრივ, ამ ყრუ კედლის მომაკვდინებელი სიმყარე. ბუნებრივია, დავით კაკაბაძის კინოშემოქმედების შესწავლა ამ კონკრეტული დანიშნულების საჭირობოროტო საკითხს ვერ ასცდება. იმისათვის, რომ ოდნავ მაინც წარმოვიდგინოთ რა პირობებში უხდებოდა მხატვარს მუშაობა, გავიხსენებ ადმინისტრაციულ ორგანოებთან მისი ურთიერთობის ერთ დეტალს, რომელიც, ჩემი აზრით, თვალსაჩინოს გახდის დავით კაკაბაძის გამოგონებისადმი მიდგომის საერთო სურათს.

განცხადებებისა და სხვადასხვა სახის მიმოწერის პირველსავე ეტაპზე დ.კაკაბაძე იგებს, რომ მისი საჩივრების პარალელურად, მოსკოვის სამეცნიერო-კვლევით კინო-ფოტოინსტი-



ტუტში ცდიანს. ივანოვის სტერეოკინოს რადიალურ-რასტრულ სისტემას, მართალია, განსხვავებული ხასიათის სისტემას, ვიდრე კაკაბაძისეულია, მაგრამ სისტემას, რომელიც საკმაო ხანია ცნობილია. ესაა უსათვალო სტერეოსკოპული კინოს დარგში ბელგიელი გამომგონებლის ედვარდ ნოაიონის 1928 წლის ანალოგიური გამოგონება<sup>187</sup>.

ცხადია, ამის თაობაზე დ. კაკაბაძის მოსაზრებები არ იქნებოდა „სასიამოვნო“ ინსტიტუტის საექსპერტო ჯგუფისათვის, რომლისთვისაც უმაღლესი გასაგები ხდება დ.კაკაბაძის კამათის საგანი და ამ დარგში კომპეტენტურობა, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ დ.კაკაბაძის უსათვალო სტერეოკინოს აპარატის, გადაღებისა და პროექციის სისტემის გაცნობის შემდეგ, ს.ი.ვანოვი (რომელიც 1937 წლიდან იმავე ინსტიტუტის თამაშრომელია, სადაც სისტემას ცდიან), როგორც ჩანს, უკვე მისი გამოგონებითაც «დანიტერესდა». დღესდღეობით თანამედროვე ცნობარებში ს.ივანოვი ყველგან მოხსენიებულია სსრ კავშირში უსათვალო სტერეოკინოაპარატის გამომგონებლად. მის ბიოგრაფიულ ცნობარში უსათვალო სტერეოკინოს ორიგინალური სისტემის გამოგონების თარიღად ოფიციალურად მითითებულია 1935 წელი (იხ. <http://www.persons-info.com>), ამასთანავე, მოკლე ინფორმაციიდან ვიგებთ, რომ ს.ივანოვი კინემატოგრაფშია 1937 წლიდან (იგი მუშაობს ე.წ. НИКФИ-ში, კინოსტუდია „სოიუზდეტფილმში“; 1944-1947 წწ. კინოსტუდია „სტერეოკინოში“; 1948 წლიდან სამეცნიერო-კვლევითი კინო-ფოტოინსტიტუტის ე.წ. НИКФИ-ს სტერეოკინოს ლაბორატორიაში). ამდენად, დ.კაკაბაძის გამოგონებაზე უარის თქმა, სამეცნიერო ინსტიტუტის ხელმძღვანელობის თავდაცვის იარაღია, ბიუროკრატია ამით საკუთარ თავსაც იცავს და ს. ივანოვსაც. სიცრუის ინდუსტრია წარმატებით მუშაობს და მის წინააღმდეგ დ. კაკაბაძე უძლურია. პასუხი ერთია – სსრ კავშირის ფარგლებში იგი უნდა დაკმაყოფილდეს 30-იან წლებში გამოთქმული ვერდიქტით, კერძოდ, საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი კინო-ფოტოინსტიტუტის 1938 წლის 20 ივნისით (№168/Н) დათარიღებული დასკვნით, რომელსაც ხელს აწერენ დირექტორის მოადგილე სამეცნიერო დარგში პროფესორი კოზლოვი და კონსულტანტი ვალიუსი. ეს ის ვალიუსია,

რომელიც, ს. ივანოვთან ერთად, მუდმივად ფიგურირებს სსრ კავშირში სტერეოკინოს დამკვიდრების ცდებში და, შესაბამისად, მისი თანამოაზრეა. დასკვნაში წერია, რომ კვლევით ინსტიტუტებში სტერეოკინოს საკითხები ბევრად სრულყოფილია და კონსტრუქციული გადაწყვეტით მარტივი, ხოლო ძირითადი დებულება, რომელსაც ეფუძნება დავით კაკაბაძის წინადადება, კერძოდ, მაყურებლის თვალებით გამოსახულების აღქმის ავტომატური სელექციის პრინციპი, შესაძლებელია სათანადო გადასინჯვის შემდეგ გამოიყენონ იმ ფსევდოსკოპული ზონებისაგან თავდაცვის მიზნით, რომლებიც არსებობენ რადიალურ-რასტრული სტერეოეკრანების სისტემაში. როგორც ცხადად ჩანს, დასკვნა უარყოფს დავით კაკაბაძის გამოგონებას, მაგრამ საგულისხმოა, რომ ამ უარყოფაშიც ჩანს ის გარკვეული ინტერესი, რომელსაც იწვევს დავით კაკაბაძის მიერ განხორციელებული კადრის დაყოფის ოპტიკური სისტემა ორი მოკლეფოკუსიანი გადასაღები ობიექტის გამოყენებით. აღნიშნულ დასკვნაში, შემდგომ, ისიც ცხადად იკითხება, რომ ეს სისტემა უზრუნველყოფს ოპტიკის სიმძლავრეს, გამოსახულების სრულყოფასა და ფირის გამოყენებას. ამასთანავე, სისტემას აქვს განსაზღვრულ მანძილზე სტერეობაზისის შეცვლისა და ცენტრალური სხივების სათანადო სახით კონვერგირების უნარი; ოპონენტები ვერც იმას მალავენ, რომ ამ თვისებების გამო დავით კაკაბაძის მიერ შემოთავაზებული ოპტიკური სისტემა უპირატესობას უღობს იმ სისტემებთან შედარებით, რომლებიც მათ ამჟამად აქვთ; რომ ასეთივე მნიშვნელობა აქვს საპროექციო სისტემის ოპტიკურ ნაწილს და ა.შ.<sup>188</sup>. ამ მოსაზრების გაცნობის შემდეგ, ეჭვგარეშეა, რომ დავით კაკაბაძის გამოგონებაში სიახლის „მარცვალი“ სტერეოკინოს „თავკაცებმა“ მაინც „აღმოაჩინეს“, თუმცა მათ მაინც შექმნეს გაუთავებელი დაბრკოლებები მისი სტერეოკინოაპარატის წინააღმდეგ.

ამ დროს მიხეილ კალატოზიშვილი და მიხეილ ჭიაურელი სსრკ-ის ბელადის სტალინის კარზე დაახლოებული ჩინოსანი პიროვნებები არიან და მათი პატივი და ზენიტშია. მაგრამ, როგორც ჩანს, დავით კაკაბაძეს – „ფორმალისტ“ და შეზღუდული უფლებების ადამიანს – თავისუფალი შემოქმედებითი

აზროვნების აკრძალვის განაჩენი უკვე გამოტანილი აქვს. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ ნდობის მანდატის სიმყარე ამ დროს არავის არა აქვს, არც ზემოხსენებულ საბჭოთა კინოს ფავორიტებს, სულ რაღაც ორი ათეული წლის წინ დავით კაკაბაძის ყოფილ თანამოაზრეებს – ჭიაურელს და კალატოზიშვილს. მათ ყოველ ნაბიჯზე უხდებოდა სანდოობის მტკიცება, სხვაგვარად ისინი ვერ გააგრძელებენ შემოქმედებას და, შესაძლოა, სიცოცხლესაც კი.

სსრ კავშირში სტერეოკინოს ირგვლივ აღძრულ კამპანიაში საინტერესოა კიდევ ერთი დეტალი, კერძოდ ის, რომ 1947 წლის 28 აპრილის გაზეთი „პრავდა“, №103 (10494), ვინმე ა. ზვორიკინის წერილით „კიდევ ერთხელ სტერეოკინოს შესახებ“, უღმობლად ამხელს სემიონ ივანოვს, როგორც ფსევდომეცნიერს და გამომგონებელს. პუბლიკაციის მიხედვით, ს.ივანოვი, ამ დროისათვის სსრ კავშირის კინემატოგრაფიის მინისტრის ბრძანებით განთავისუფლებულია კიდევ, სტუდიის სამეცნიერო ხელმძღვანელის თანამდებობიდან, მაგრამ კაკაბაძისათვის ამ ფაქტს შვება არ მოაქვს. არც ს.ივანოვს შეეხება იგი განსაკუთრებული სიმწვავეთ, მას მსოფლიოს კინოლიტერატურაში სსრ კავშირში უსათვალო სტერეოკინოაპარატის გამომგონებლის სახელი მაინც რჩება. როგორც ჩანს, ამის მიზეზი ისაა, რომ ს.ივანოვს ზურგს უმაგრებს 1941 წელს სტერეოკინოს დარგში მოღვაწეობისათვის მიღებული სტალინური პრემია. სტალინის სახელს კი ჩრდილი არ უნდა მიადგეს, სწორედ ამიტომ ხსენებული წერილი დუმს პრემიაზე, ეს ხომ ს.ივანოვის პირად ღოსიეში წერია მხოლოდ. (იხ. [www. Biografia.ru](http://www.Biografia.ru). 2006)

დ.კაკაბაძის სტერეოკინოაპარატის გამოგონების შესახებ უკვე 60-იან წლებში გვხვდება ინფორმაციები, მაგალითად, ნ.ნოვიცკის წერილი გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისში“ (04, 06, 1964), სადაც ავტორი წერს, რომ სამწუხაროა, რატომ არავის აინტერესებს დავით კაკაბაძის მოღვაწეობის სამეცნიერო-ტექნიკური ნაწილი და მისი წვლილი ტექნიკურ მეცნიერებათა ისტორიაში. საამისოდ იგი იშველიებს ფრანგული გაზეთების ამონარიდებს „ჯორჯიიდან“ ჩამოსული მხატვრის შესახებ, რომელმაც სტერეოკინემატოგრაფში სიახლეები შემოიტანა და

სხვ. შემდეგ, სტერეოსკოპული კინოს ინტერესებს მკითხველი გაეცნო პ.მარგველაშვილის წიგნითაც „დავით კაკაბაძის არქივიდან“, თუმცა ოფიციალურ აღიარებას დავით კაკაბაძის ცდებმა სტერეოკინოს დარგში მაინც ვერ მიაღწია.

როგორც ჩანს, ეს საკითხი პრობლემათა მთელ წრეს მოიცავს, მათ შორის, ხელოვანის, მეცნიერისა და, ზოგადად, ადამიანის ურთიერთობას „დიდ“ პოლიტიკასთან, ხელისუფლებასთან. შესაძლოა, ოდესმე დადგეს კიდევ დღის წესრიგში სსრკ-ში სტერეოკინოს დარგში გამოგონებათა გადასინჯვის საკითხი, მაგრამ, ასეც რომ არ მოხდეს, დავით კაკაბაძის სტერეოკინოსთან დამოკიდებულება ჩემთვის საინტერესო დარჩება, როგორც მხატვრის ბიოგრაფიის ფაქტი და მისი შემოქმედებითი ნატურის ის დამახასიათებელი მომენტი, როდესაც აზრმა – სიტყვით გამოთქმის, ქაღალდზე ჩანახატის, ტილოზე ასახვის შემდეგ – მაქსიმალურ რეალიზაციას სტერეოსკოპულ გამოსახულებაში მიაღწია.

მხატვრის პრაქტიკულ საქმიანობას განამტკიცებს მისი, როგორც მკვლევრის, მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „ბუნებას ჩვენ არასდროს არ ვხედავთ ერთი განსაკუთრებული მხრიდან, არამედ მისი შეთვისება ხდება მთლიანი არსებით. სივრცის განცდის საშუალებაა მხოლოდ ბინოკულარული მხედველობა...“; რომ „გამოსახვის მატერიალური საშუალებანი წყვეტენ ხელოვნების ამა თუ იმ ფორმას. ყოველი ახალი მატერიალური საშუალებით შეიძლება შეიქმნას ხელოვნების ახალი დარგი (მაგ., კინემატოგრაფი)“<sup>189</sup> და იქვე დასძენს: „ხელოვნების დაყოფა სხვადასხვა დარგად – მხატვრობა, ქანდაკება, არქიტექტურა და სხვა – პირობითია“<sup>190</sup>.

ხელოვნების დარგებად დაყოფის, როგორც მხოლოდ პირობითობის აღიარება დავით კაკაბაძის შეხედულების ცალმხრივი განმარტება იქნებოდა, თუმცა, ცხადია, ისიც უნდა ვაღიარო, რომ დავით კაკაბაძეს ეს მოსაზრება არაერთხელ და თანაც, საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე გამოუთქვამს, ე. ი. იგი რეალურად გრძნობდა ამ პირობითობას. მაგრამ ამ შეგრძნების თავიდათავი, ჩემი აზრით, იყო ის შემოქმედებითი სამყარო, რომელშიაც უხდებოდა მას თავისი შემოქმედებითი მიზნების განსხეულება. მხედველობაში მაქვს მოღვაწეობის კომპლექსურობა, ხელოვნების დარგების სინთეზის შეგ-

რძნება, რომელმაც, დაიწყო რა ფერწერული ძიებებით, სივრცის ასახვით ბრტყელ ზედაპირზე, თავისი შემდგომი განვითარება პოვა თეატრსა და კინემატოგრაფში. ხელოვნების ყველა ამ დარგში დავით კაკაბაძე არა მხოლოდ ასახავს გარემოს, არამედ აზროვნებს გარემოზე დაკვირვებით და მიზნად ისახავს კოდირებული სახვითი სისტემით ამცნოს ესა თუ ის იდეური ჩანაფიქრი, სულიერი განწყობა. ფერწერასა და სათეატრო მხატვრობასთან ერთად დავით კაკაბაძის მოღვაწეობა კინოში სახვითი აზროვნების ის მაღალი ხარისხია, რომელსაც ქართულმა კინომხატვრობამ სისტემატური განვითარების გზით მიაღწია.

დავით კაკაბაძის კინოშემოქმედებაზე საუბარი არ იქნება სრულყოფილი, თუ არ შევხებით კინოფილმისათვის შექმნილ მის ლიბრეტოს, რომელიც 1950 წლის 12 ივლისს ჩაუბარებია თბილისის კინოსტუდიის სასცენარო განყოფილებაში. ამაზე მეტყველებს განყოფილების გამგის პაპუნა წერეთლის რეზოლუცია<sup>191</sup>.

1950 წლით დათარიღებული ლიბრეტო მხატვრული ფილმისათვის უსათაურაა და ამიტომ სათაურის გარეშე მიწევს მისი მოხსენიება. მასში კაკაბაძე მაღალმთიანი სოფლის ცხოვრებაზე მოგვითხრობს. მოქმედ გმირთა კონფლიქტი ტრადიციულ სამკუთხედში თამაშდება. ლიბრეტოს გმირები არიან დია, თიარბი და ჯაბა. მათი ურთიერთობა ავტორს გრძნობათა ფართო დიაპაზონის წარმოსახვის საშუალებას აძლევს. სცენარი მოგვიწოდებს ერთგულების, პატიოსნების, კეთილშობილებისა და ბრძოლისაკენ.

სცენარში აღწერილი მოქმედების ადგილია მაღარო. კაკაბაძის გმირებს მაღარო აერთიანებთ, ავტორი საგანგებოდ აღწერს მაღაროს და ამ აღწერილობაში მკაფიოდ იჩენს თავს რელიეფის შეგრძნება. კაკაბაძის მიერ აღწერილი რაკურსის კონტრასტები სცენარს ბოლომდე გასდევს. ისინი მკვეთრად ჩნდება მოქმედების აღწერის დროს და ყოველთვის მიმართულია ემოციური სიმძაფრისაკენ<sup>192</sup>.

ხედვის წერტილი განსაკუთრებული დამახვით ისახება სცენარის კულმინაციურ ნაწილში; აფეთქდა საბაგირო გზა, რომელიც მაღაროს აკავშირებს სოფელთან. კაკაბაძე წერს, უფრო სწორად კი გვიჩვენებს ამ სურათს: „თიარბი გადაწყვეტს კანატზე ხელით დაეშვას ძირს, ასე გაიაროს 700 მეტრი. მივი-

დეს რონოდასთან, აქ ჩამოუშვას ძირს თოკი 250 მეტრი სიმაღლეზე. ამ თოკზე მიაბან ჩამოვარდნილი ფოლადის კანატის თავი. მერე უნდა აიტანოს ეს მაღლა, რონოდამდე, დაამაგროს რონოდაზე თან წაღებული იარაღების საშუალებით, მერმე კი მისცემს სიგნალს და შეიძლება გზის ამუშავება“.

აღსანიშნავია, რომ სიმაღლიდან სიმძიმის ვარდნის იგივე სურათი კაკაბადისეული რაკურსის გამოყენებით ქართულ კინოში ცნობილი იყო ჯერ კიდევ „ჯიმ შვანთედან“. იქ ქვები ცვიოდა და ობიექტივი სინქრონულად იმეორებდა მათ მოძრაობას. ფილმში იქმნებოდა მაყურებლის თანამონაწილეობის ეფექტი. ეს ხერხი იმდენად საინტერესო აღმოჩნდა კაკაბადისათვის, რომ მან თითქმის ორი ათეული წლის შემდეგ კვლავ მიმართა მას თავის შემოქმედებაში, ამჯერად კინოდრამატურგიაში, რომელსაც შემდგომში, ალბათ, ეკრანზე სახილველად ითვალისწინებდა.

დავით კაკაბაძე - დრამატურგისათვის, ისევე როგორც მხატვრისათვის, დამახასიათებელია მოქმედების ასახვა სივრცეში. იმისათვის, რათა მაყურებელს ეგრძნო თიარბის გმირული საქციელი, იგი შორიდან გვიჩვენებს მისი ვარდნის სიმაღლეს - 500 მეტრს და სწორედ ის, რომ თიარბი ღრმა მღვიმეზე დაჭიმულ ბაგირს ჩამოეკიდება, შთამბეჭდაობას სძენს მოქმედებას. კაკაბადის ავტორისეული „თვალი“ ამ მომენტს თანასოფლელთა ჯგუფიდან „უყურებს“ და პარალელურად გვიჩვენებს მოქმედების დამსწრე საზოგადოების განცდებს.

მიუხედავად ლიბრეტოს თემისა და სიუჟეტის ორგანული კავშირისა, ავტორმა მაინც ვერ დააღწია თავი დრამატურგიულ სქემატიზმს. კაკაბაძე-დრამატურგი მწვავე, აქტუალურ საკითხთა წრეს აღძრავს, თუმცა მათ გადაწყვეტაში არაიშვიათად იჩენს სწორხაზოვნებას. ძნელია ამ მხრივ ავტორის მისამართით კრიტიკული მოსაზრების გამოთქმა, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ, რომ ლიბრეტო თავისთავად გულისხმობს დრამატურგიული მასალის შემდგომ სრულყოფას და ამიტომ, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ავტორი მასზე მუშაობას გააგრძელებდა, შესაძლოა მეტი დრამატურგიული სრულყოფისათვის მიეღწია. მეორე - 1940-50-იანი წლების ხელოვნებაში დამკვიდრებული იყო ე. წ. „ლაკირების“ მეთოდი (ეს ტერმინი ზუსტად გამოხატავს იმდროინდელი ხელოვნების ნებისმიერ დარგში რეალობის შელამაზებით ასახვის მიმართულებას).

„ლაკირებისაგან“ თავის დასაღწევად კაკაბაძე ნაწარმოების შინაარსში ასახულ ადამიანურ ვნებებს და მარადიულ ცნებებს აფარებს თავს. თუმცა, კონფლიქტის შერბილების თვალსაზრისით, ზოგ დათმობაზე მაინც აშკარად მიდის. ამასთან, ცდილობს უკიდურესი დაძაბულობის დროსაც არ შეანელოს ყურადღება სახვითი მხარის მიმართ, კერძოდ, მუდმივად მიმართავს ლიტერატურული აზროვნების ისეთ მეთოდს, როგორიცაა სიტყვის ხედვითი ფუნქციით წარმოდგენა. აქ კი ყველაფერი ნათელი ხდება: დავით კაკაბაძე მხატვარია და ამიტომ იგი ხედავს და განიცდის იმ მოვლენებს, რომლებიც ლიტერატურული ნაწარმოების მასალად გაუხდია.

დავით კაკაბაძის ლიბრეტო მხატვრული ფილმისათვის – მხატვრისეული მრწამსის ახლი ფორმით გამოსახული განაცხადია, იგი კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ მას არ შეეძლო ცხოვრებისეული დინამიკიდან განზე დგომა, რომ იგი მუდმივად ისწრაფოდა ცხოვრების სინამდვილის, მისი რიტმის ასახვისაკენ.

(ქართული თეატრისა და კინოს განვითარების გზაზე სახვითი ფორმების ძიებები მრავალსახოვანი და რთული შენაკადების მომცველ პროცესს წარმოადგენს, რომელიც გამოირჩევა ხასიათობრივი სიმკვეთრით და სტილური მრავალგვარობით. სცენური სივრცის ათვისებისა და ეკრანის დინამიური გამომსახველობის მხატვრულ-ესთეტიკური ხერხები მუდმივად ცვალებადი და დიალექტიკურია. მასში უნიკალურ შემოქმედებით ორიენტირებად გვევლინებიან ცალკეული შემოქმედებითი ინდივიდები. თავისი სათეატრო და კინოშემოქმედებით დავით კაკაბაძე ერთ-ერთი მკვეთრი ინდივიდუალობაა.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ცხოვრება მრავალმხრივ იპყრობს ყურადღებას. ფერმწერი, თეატრისა და კინოს მხატვარი, კინორეჟისორი, დრამატურგი, ხელოვნებათმცოდნე, უსათვალო სტერეოსკოპული კინოს, გადასაღები და საპროექციო, ახალი პრინციპის აღმოჩენი – თავისი მრავალმხრივი შემოქმედებით აღორძინების ეპოქის მოაზროვნეებსა და ხელოვნათ რომ მოგვაგონებს, მკვლევრისათვის შემოქმედების კომპლექსური კვლევის სურვილს აღძრავს.

დავით კაკაბაძის მოღვაწეობა თეატრსა და კინოში, რომელშიაც მე მხატვრის ფერწერულ შემოქმედებაში გამომჟღავნებული ინტერესების ევოლუციას ვხედავ, საშუალებას მაძლევს შევამჩნიო ხან მონათესავე, ხანაც განსხვავებული შემოქმედებითი სწრაფვა, რომელიც ყველა შემთხვევაში ორიგინალურ ძიებებს ცხადყოფს. სცენის სივრცეში დავით კაკაბაძე წარმომიდგება კონსტრუქტივისტული და ფერწერული სცენოგრაფიის გამამთლიანებლად, რომელიც ამავე დროს მიზნად ისახავს შიდასასცენო დინამიკის გადმოცემას.

კინემატოგრაფში დავით კაკაბაძის ფიქრის საგანია მოძრაობის ასახვა პლასტიკურად დახვეწილი გრაფიკითა და შუქ-ჩრდილით. თეატრშიცა და კინოშიც მხატვრის ნამუშევარი იმდენადაა ჩაწერილი ნაწარმოების მხატვრულ მთლიანობაში, რომ ცხადი ხდება მხატვრის, როგორც რეჟისორის თანამოაზრე შემოქმედის, არსებობა სადადგმო ჯგუფში.

მოღვაწეობა სათეატრო და კინომხატვრობაში დავით კაკა-



ბაძის შემოქმედებითი პიროვნების ორგანული ნაწილია, სადაც ნათლად იკვეთება როგორც მხატვრის შემოქმედებითი ორიგინალობა, ისე დროის ზნეობრივი და ესთეტიკური იდეალები, მხატვრის გრძნობიერი აღქმისა და მეცნიერის ლოგიკური აზროვნების ზღვარზე რომაა აღმოცენებული. მისი შემოქმედებითი ხედვა სცენოგრაფიისა და საეკრანო ხელოვნების ისეთ ორიგინალურ ნიმუშებს ქმნის, სადაც მკაფიოდ ისახება თანამედროვე თეატრისა და კინოს სახვითი გადაწყვეტის საეტაპო მაჩვენებლები. მისი ძიებები სივრცის, რელიეფის, განათების ასახვის მხრივ აღინიშნება სიახლით და მრავალმხრივ განაპირობებს XX საუკუნის 20-30-იანი წლების ქართული თეატრისა და კინოს შემოქმედებით მიღწევებს.)

დავით კაკაბაძის ინტერესი თეატრისადმი სრულიად კანონზომიერია და თითქოს პროგრამულიც, მხედველობაში მაქვს როგორც სიყრმეში შესრულებული ჩანახატები, ისე შემდგომ გამოვლენილი მხატვრის ფერწერული შემოქმედების პრინციპები, რაც ახალი ძალით და ხარისხობრივი მაჩვენებლით გამოისახა კოტე მარჯანიშვილთან შეხვედრის შემდეგ, სპექტაკლების „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ყვარყვარე“ და სხვათა მაგალითზე.

ცნობილია, რომ კოტე მარჯანიშვილი სცენური ანსამბლურობის მიღწევის გზაზე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა მხატვრის ხელოვნებას. ამის დასტურია ისიც, რომ სწორედ მან მოიყვანა თეატრში მხატვართა მთელი ჯგუფი – ოცხელი, გამრეკელი, ახვლედიანი, აბაკელია, სიდამონ-ერისთავი, გუდიაშვილი, ლანსერე, შარლემანი, რომლებმაც შექმნეს ქართული სცენოგრაფიის სახე. ცხადია, ყოველი მათგანი თითოეულისათვის დამახასიათებელ ღირსებებს ავლენს. დავით კაკაბაძის მაგალითზე ესაა ქართულ სცენაზე თანამედროვე სათეატრო ესთეტიკის დანერგვა იმ თანადროული ესთეტიკური კულტურის გათვალისწინებით, რაც დამკვიდრებულია მსოფლიო მოწინავე სათეატრო ხელოვნებაში<sup>193</sup>.

წინამდებარე წიგნში ამ მოსაზრების დადასტურებას შევეცადე ისეთი დადგმების მაგალითზე, როგორიცაა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“, „ბაილი“, „ნინოშვილის გურია“.

დავით კაკაბაძე, როგორც კონსტრუქტივისტული და ფერ-

წერული სცენოგრაფიის გამამთლიანებელი, ეფუძნება ბუნების კანონებს, ხოლო თანამედროვე ტექნიკური შესაძლებლობები თვისობრივად ახალ ხარისხში წარმოადგენს მის შემოქმედებით ძიებებს.

დავით კაკაბაძის სცენოგრაფიის გამორჩეული თვისებაა მხატვრული აზროვნებისა და გონისმიერი განსჯის ურთიერთშერწყმა, რაც თავიდანვე სრულიად გამორჩეულ არეალში წარმოგვიდგენს მის შემოქმედებას. ბუნებრივია, ქართული თეატრალური ხელოვნების პროცესი, ირეკლავს რა მისი შემოქმედებითი ხელწერის ამ დამახასიათებელ თვისებას, თავის მრავალსახოვან შემოქმედებით სპექტრში დავით კაკაბაძის თეატრალურ მხატვრობას გამოკვეთს, როგორც გარკვეულ საეტაპო მაჩვენებელს.

ქართული კინოს განვითარების პროცესში დავით კაკაბაძის მოღვაწეობა 20-30-იანი წლების მიჯნაზე, ერთი მხრივ, წარმოადგენდა საკუთრივ ხელოვნის შემოქმედებითი მიზნების ეკრანულ ასახვას, ხოლო, მეორე მხრივ – ქართული კინოს გამომსახველობითი საშუალებების გამდიდრების ნათელ სურათს, რაც თავისი მხატვრული ღირებულების გამო უნიკალური მნიშვნელობისაა. დავით კაკაბაძე, ი. გამრეკელთან, ლ. გუდიაშვილთან, ვ. სიღამონ-ერისთავთან, დ. შევარდნაძესთან ერთად განუზომლად აფართოებს ქართული კინოს მხატვრულ-ესთეტიკურ სისტემას. კერძოდ, უკვე ათვისებულია კადრის კომპოზიციური სინატიფე, დინამიკა, შემოქმედებითადაა გააზრებული მხატვრის როლი სადადგმო კოლექტივში, რომლის დანიშნულება საავტორო ფუნქციას იძენს და ა. შ. ამ ფონზე დავით კაკაბაძის მნიშვნელობა ქართული კინოს სინამდვილეში უნიკალურია, რაც გამოიხატება რაკურსის, სივრცის, განათების წმინდა ორიგინალური კინემატოგრაფიული სპეციფიკურობით. მისი მიგნების არსი – საკუთარი ფერწერული პრინციპების კინემატოგრაფში განვრცობა – განაპირობებს მისი კინომხატვრობის შემოქმედებითად დასრულებულ ღირსებებს.

დავით კაკაბაძის – მხატვრის ფერწერული სამყარო კინემატოგრაფის გამომსახველი სპეციფიკური არსის ასევე თანმხვედრი აღმოჩნდა. ეს დამთხვევა არ იყო შემთხვევითი. დავით კაკაბაძემ მხატვრული ხედვა და კომპოზიციური აზ-

როვნება კი არ უწილადა კინემატოგრაფს, არამედ თითქოს თავად იაზროვნა კინემატოგრაფიული პრინციპებით. შეიძლება ითქვას, რომ „დასესხების“ ამგვარი მაგალითი უნიკალურია კინოს ისტორიაში. ამ შედეგთან დავით კაკაბაძე მიიყვანა სიღრმის, მოცულობის, რელიეფის ასახვის ცდებმა. ამავე მისწრაფებებმა თავისი გამოყენება პოვა სტერეოკინოში, როდესაც დავით კაკაბაძემ გამოიგონა უსათვალო სტერეოსკოპული კინოს გადასაღები აპარატი და საპროექციო მეთოდი.

დავით კაკაბაძის კინემატოგრაფიული მხატვრობა გარკვეულწილად განაპირობებს XX საუკუნის 20-30-იანი წლების ქართული კინოს პოეტიკას („საბა“, „ხაბარდა“, „ჯიმ შვანთე“), შუქ-ჩრდილის გრაფიკული ნახაზის, კადრსმიდა დინამიკის კაკაბაძისეული ხედვა ანიჭებს აღნიშნული პერიოდის ქართულ კინემატოგრაფს სახვითი გამომხატველობის იმ უნიკალურ ფორმებს, რაც, ერთი მხრივ, კინემატოგრაფის სპეციფიკური თვისებების დაზუსტებას წარმოადგენს, ხოლო მეორე – ქართული კინოს მუნიციპალიტეტის პერიოდის ფილმებს მსოფლიო კინემატოგრაფის ისტორიის საუკეთესო ნიმუშთა შორის აყენებს.

როდესაც ვფიქრობთ დავით კაკაბაძის სათეატრო და კინო მხატვრობაზე, უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს მისი ეროვნული სული, რომელიც მის სათეატრო და კინონამუშევრებში შინაგანი, მძაფრი ემოციურობით და ფორმის დასრულებულობით გამოისახა.

დავით კაკაბაძემ რთული და დაძაბული ბრძოლით აღსავსე ცხოვრების გზა განვლო. მისი ფერწერა მუდმივად კრიტიკის საგანს წარმოადგენდა. ფორმალისტი მხატვრის სახელი მას თან სდევდა თეატრალურ მხატვრობაში, კინემატოგრაფში. მისი მუშაობა სამხატვრო აკადემიაში – იმდროინდელი ხელისუფლების მოხელეთა მუდმივი თავდასხმის ობიექტს წარმოადგენდა, მას ცილს სწამებდნენ ახალგაზრდობის მცდარი შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი ორიენტაციით აღზრდაში. თანდათანობითი სისტემატური დაგმობა დასრულდა 1948 წლის 24 ივნისს კატეგორიული დადგენილებით, რომლის მიხედვითაც, დავით კაკაბაძე ლადო გუდიაშვილთან ერთად დათხოვნილი აღმოჩნდნენ მხატვართა კავშირიდან<sup>194</sup>.

დავით კაკაბაძე ოთხი წლის შემდეგ გარდაიცვალა.

დავით კაკაბაძის ტრაგიკული ბედის გამო ხშირად ღუმდნენ კრიტიკოსები, და მით უფრო დასაფასებელი არიან ის ცალკეული ადამიანები, ვინც ბედავდა მის დაცვას და, უფრო მეტიც, აღმატებულ ხარისხში იხსენიებდა დავით კაკაბაძის შემოქმედებას. მაგრამ, უნდა ითქვას, რომ ღროით წარმოქმნილი წინააღმდეგობები ისევ ღრომ დაანგრია. დღეს უკვე აღიარებული ფაქტია, რომ დავით კაკაბაძე თანამედროვე ქართული მხატვრობის ერთ-ერთი ფუძემდებელია. ასევე ფუძემდებლურია მისი მოღვაწეობა ქართულ სათეატრო და კინომხატვრობაში.

დავით კაკაბაძის შემოქმედების შესწავლის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ იგი იყო ერთიანი, მთლიანი პიროვნება, რომელიც თავის საფიქრალს სხვადასხვა საშუალებითა და ფორმით ავლენდა. მისი დაინტერესება ფერწერით, თეატრით და კინემატოგრაფიით, ერთმანეთით საზრდოობდნენ, რაც თავისთავად მეტყველებს მხატვრის ერთბუნებოვან მისწრაფებებზე; ერთბუნებოვნებაზე, რომელიც დავით კაკაბაძისათვის ბუნების კანონზომიერებათა ღრმა რწმენაში გამოიხატებოდა.

## Давид Какабадзе в театре и кино

Процесс развития изобразительных форм четко прослеживается на протяжении всей истории грузинского театра и кино. Творчество выдающегося грузинского художника Давида Какабадзе (1889-1952) содержит в себе богатейший материал для изучения и определения основных закономерностей, характерных черт и особенностей этого процесса.

Автор книги ставит целью определение места и значения творчества Давида Какабадзе в истории грузинского театра и кино на основе изучения обширного фактологического материала, а также анализа оформленных художником спектаклей и фильмов, выявление роли Д.Какабадзе в разработке исходных принципов т.н. конструктивно-живописного стиля в грузинском декорационном искусстве 20-30-х годов XX века, анализ специфики изобразительных решений Д.Какабадзе в театре и кино, отразивших эволюцию его идейно-творческих устремлений и художественных принципов.

В книге впервые поднят вопрос о необходимости комплексного изучения универсального наследия Д.Какабадзе – художника театра и кино, изобретателя стереоскопического киноаппарата, кинодокументалиста и драматурга. Он представлен как один из зачинателей глубоких перемен в декорационном искусстве 20-30-х годов, как художник-новатор, способствующий утверждению на почве грузинского национального искусства лучших достижений мирового театра и кино.

Творчество Д. Какабадзе рассматривается в книге на фоне сложной общественно-политической ситуации 20-40-х годов, как один из красноречивых примеров драматической судьбы художника, эстетические искания которого находились в резком противоречии с требованиями и идейно-художественными установками официальной идеологии.

Автором книги изучены мемуарные и архивные материа-

лы журнальные и газетные статьи, личный архив художника. Значительная часть этих материалов впервые вводятся в научный обиход. Вместе с тем автор отмечает. Что в изучении сценического наследия Д.Какабадзе в грузинском театроведении накоплен определенный опыт. Здесь имеются в виду публикации Н.А.Урушадзе («Давид Какабадзе», Тбилиси, 1978., и «Давид Какабадзе в театре», Тбилиси, 1982). Однако до сих пор не существует исследования, в котором сценические поиски Д.Какабадзе рассматривались бы в тесной связи с его многогранным творчеством.

В своем исследовании автор опирался также на труды искусствоведов Г. Алибегашвили, В.Беридзе, Д.Туманишвили, Л.Рчеулишвили, П.Маргвелашвили, К.Кинцурашвили. И.Хеладзе и отдельные статьи опубликованные в сборниках и журналах.

В работе над книгой автору неоценимую помощь оказала госпожа Этери Андроникашвили-Какабадзе – жена художника, которая всегда с любовью и большой добротой отвечала на интересы автора, за что автор благодарит особо.

Во введении книги дается общий обзор творчества художника. В изучении художественно-эстетической системы спектакля и фильма огромное значение приобретает проблема изобразительной формы, в создании которой активно участвует художник.

Работа художника над спектаклем и фильмом – сложный творческий процесс. Роль художника театра и кино не ограничивается только оформлением сцены и кадра, художник один из активных участников идейного замысла спектакля или фильма несущий равную с режиссером ответственность за целостность их художественного решения.

Именно в этом смысле может идти речь о Д.Какабадзе, как одном из первых грузинских художников-постановщиков. С его именем связаны существенные преобразования в сценографии и кинодекорационном искусстве Грузии 20-30-х годов.

На протяжении 1928-1951 гг. Д.Какабадзе оформил двадцать шесть театральных постановок. В 20-е годы началась и его деятельность в кино. В 1923 году он изобрел стереоскопический кинопроекторный аппарат. Патенты на изобретение которого были выданы почти всеми ведущими кинематографистами страны Европы и США.

Д. Какабадзе был сценаристом и режиссером документального фильма «Памятники материальной культуры Грузии» (1931). Ему принадлежит создание литературного сценария для художественного фильма о жизни горцев (1950), который был внесен в постановочный план грузинской киностудии, однако съемки фильма из-за кончины художника не состоялись.

В первой главе «истоки» просматриваются главные этапы процесса становления грузинского театрального и кинодекорационного искусства и творчество Д.Какабадзе, обусловившие самобытность его деятельности в театре и кино.

Автор отмечает, что на всех этапах общественного развития, начиная с древнейших времен человек выражал свое отношение к окружающему миру: намного раньше, чем появились первые формы театрального искусства, в древнейших ритуальных обрядах создавались первые элементы синтеза хореографии, музыки и элементов театра. У кинематографа нет столь давней родословной. Он был порожден веком технизации. Следовательно, театральное и киноискусство, рожденные на разных этапах развития общества, в своей эстетической и художественной сущности, со специфическими особенностями каждого из жанров, несут в себе отпечаток известной общности, которая прежде всего определяется их синтетической природой.

Экскурс в историю грузинского театра помог автору более четко обозначить основные закономерности процесса развития театрально-декорационного творчества, обусловленного общим ходом исторического развития. Один из

важнейших этапов этого процесса связан с деятельностью К.Марджанишвили и А.Ахметели. Именно в сотворчестве с этими мастерами выявились лучшие грани дарования П.Оцхели, Д.Какабадзе, И.Гамрекели и др.

В грузинском кино, как и в кинематографе вообще, профессия художника возникла вследствие определенного опыта мастеров кисти на театральных подмостках. В период зарождения грузинского кинематографа работа художника носила еще чисто «иллюстративный» характер. Но уже в 20-е годы художник кино становится одним из активных участников творческого процесса.

Велика заслуга Д. Какабадзе в развитии грузинского декорационного искусства. Автор отмечает, что творческие искания художника и в этой области отличались исключительно острым восприятием окружающего мира. Эффект многоплановости объекта, масштабности и рельефности изображения достигается изысканной графикой, чередования освещения, соотношением разных плоскостей в пространстве и, что особенно важно, точным и неожиданным ракурсом видения окружающего мира. Этим во многом объясняется оригинальность декорационного искусства Д.Какабадзе. В то же время автор считает, что полноценное исследование этого аспекта в творчестве Д.Какабадзе невозможно без соответствующих параллелей с его живописными произведениями. Достаточно вспомнить многочисленные картины пейзажей об Имеретии – родном крае художника – в них особенно ярко выражены художественные принципы живописца.

Автор анализирует своеобразие творческого почерка Д. Какабадзе. В частности, в работе отмечается, что в пейзажах Д.Какабадзе графичность никогда не была самоцелью. Она следствие особого мировосприятия. Его умения «видеть предмет изображения одновременно как бы с разных «смотровых точек» – снизу, сверху, со стороны... Чисто декоративный живописный спектр пейзажей Д.Какабадзе словно сопро-



тивляется стремлению художника к многомерным пространственным решением. Но это лишь на первый взгляд, и в этом своеобразии Д.Какабадзе. Он добивается поистине «голографического» эффекта искусным распределением света-тени, четким рисунком. К примеру, разноосвещенные склоны гор в пейзажах свидетельствуют о стереоскопическом восприятии пространства. Поиски художника в этом направлении увенчались в 20-е годы серьезными достижениями в станковом искусстве и в области стереоскопического кино. Этот период совпадает с творческой командировкой мастера во Францию. Практическая деятельность Д.Какабадзе в этот период подкрепляется глубокими раздумьями о средствах передачи объема предметов, многомерности пространства на плоскости. Особый интерес в этом плане представляют теоретические труды художника – «Д.Какабадзе 1920-1921-1922-1923-годы», «Искусство и пространство».

Парижский период имеет особое значение в творчестве Д.Какабадзе. Яркая художественная жизнь Франции расширила творческий кругозор художника, обогатила его представления о специфике театрального и киноискусства. С этим периодом связаны его первые опыты в области абстрактной живописи, здесь, в Париже создаются его первые «декоративные композиции». Отражение этих поисков автор находит в сценографии и в кинодекорационных работ художника 20-30-х годов.

Во второй главе книги «Давид Какабадзе и грузинский театр» анализируются основные работы художника в грузинском театре 20-30-40-х годов.

20-е годы – время бурных перемен, как в жизни грузинского народа, так и, в грузинском искусстве. На страницах журналов «Пролетарское искусство», «Грузинские писатели», «Левизна» ведущие представители литературы публиковали статьи и манифесты, призывающие к радикальным преобразованиям во всех сферах социальной и культурной жизни

Грузии. Это было время активного отрицания всего старого – сложное время породившее новое художественное мышление, выявившее многих одаренных художников.

Автор отмечает, что Давид Какабадзе принес в грузинском искусстве сугубо личного, самобытного, во многом предопределив поиски новых изобразительных решений в грузинском театральном искусстве данного периода.

Встреча с Марджанишвили выявила все многообразие творческих устремлений художника. Их совместная работа имела особое значение как для Д.Какабадзе, так и для театральной труппы.

Первым спектаклем («Гопля, мы живем», 1928) Марджанишвили упрочил свою репутацию режиссера-новатора, и этому во многом способствовала сценография Д.Какабадзе. В спектакле была использована экранная техника, но новизна была не только в этом. В спектакле «Гопля мы живем» элементы кино и радио находились в одном синтезе с театральным искусством.

Известно, что в 20-30-е годы В.Мейерхольд в своих театральных постановках смело применял элементы живописи и кино. Творческие поиски великого режиссера основывались на глубоком ощущении им новой театральной эстетики. В.Мейерхольд был уверен, что «восприятие разных светоритмических приемов связано со временем, с умонастроением зрителей в данной исторической ситуации» (см. «Искусство кино», 1978, №4, с. 128) и что кинематограф являлся наисовременнейшей формой в решении сценического пространства. Идея «кинофикации театра» (термин Мейерхольда – Э.О.) находит свое новое претворение в жизнь в творческом содружестве Марджанишвили-Какабадзе.

Кинокадры озвученные с помощью радио были «проводниками» звукового кино. Дерзания Д. Какабадзе полностью соответствовала смелым экспериментам К. Марджанишвили. С помощью кинематографической динамичности»

режиссер и художник добивались особой выразительности сценического действия, усиливали его смысловую значимость, эмоциональное звучание.

На основе анализа сценографии спектакля «Гопля мы живем», в также существующей литературы (У. Чхеидзе «Воспоминания и письма», Тбилиси, 1966). Д. Антадзе «Дни близкого прошлого», Тбилиси, 1966; Э. Гугушвили «Котэ Марджанишвили», Тбилиси, 1972) автор определяет наиболее характерные особенности творчества Д. Какабадзе, отчетливо давшие о себе знать уже на этом раннем этапе его театральной деятельности. Это – четкая линейность форм, богатая цветовая гамма, почти документальная достоверность в создании «образа времени».

После первой сценической работы Д.Какабадзе стало ясным, что перед ним и другими ведущими художниками грузинской сцены – И.Гамрекели, В.Сидамон-Эристави, П.Оцхели – стала задача правдивого отображения на сцене окружающей действительности. Однако, все они по-разному осуществляли свои замыслы. Доказательство тому – вертикальные, масштабные сценические конструкции В. Гамрекели; Утонченные жанровые композиции В.Сидамона-Эристави; Сценография П.Оцхели, сочетающая условность сценических форм с яркой зрелищностью.

В процессе изучения творческой лаборатории Какабадзе-сценографа важным подспорьем для автора книги стали эскизы к спектаклю «Баил» (1929). В цветовой гамме этих эскизов преобладают черный, желтый, горчичный, коричневый цвета, темно-серые тона, которые в своем рабочем варианте закладывают основу для будущей цветовой партитуры декорации. Здесь же аппликации, выполненные серебряной бумагой. По-видимому художник стремился создать иллюзию «игры» солнечного луча, В поисках цветовых и светотеневых нюансов Д. Какабадзе параллельно уточняет размеры декорации, указывает точный масштаб всей сценической

конструкции. Одним словом, проделывает сложную и кропотливую работу.

После удачного сотрудничества с К. Марджанишвили Д. Какабадзе продолжает работу в театре совместно с Д. Антадзе, В. Кушиташвили и другими режиссерами. Главными приметами какабадзевского театрального творчества остаются четкость и цветовая насыщенность рисунка, поиски эффектных освещений, глубинных композиций.

Развивая мысль об эволюционном характере творчества Д. Какабадзе – театрального художника, автор отмечает тесную связь какабадзевской живописи с композиционным и цветовым решением декорации, в особенности в декорациях постановок национальной драматургии.

В книге особое место уделено теме «Имеретии», как одной из основных тем творчества Д. Какабадзе. В сценографии спектакля «Мачеха Саманишвили» (1937), «Вчерашние» (1939) автор отмечает удачное конструирование места действия в сценическом пространстве. На основе изучения эскизов сценических конструкций, а также зарисовок отдельных персонажей автор стремится по возможности полнее «восстановить» художественный образ спектакля, определить роль и значение работы Д. Какабадзе в сценическом «прочтении» авторского замысла.

В центре внимания автора находятся и те критические отзывы, в которых Д. Какабадзе представлен как «художник - формалист», а также статьи творческих деятелей, которые рискуя своим положением, выступали в защиту художника (М. Чиаурели, Б. Жгенти, Б. Гордезиани).

Исследуя работу Д. Какабадзе в грузинских постановках классического репертуара («Моцарт и Сальери», 1937, «Каменный гость», 1937, «Король лир», 1941), автор отмечает масштабность театрального мышления художника, его стремление к широким обобщениям, к глубокому раскрытию идейной сущности произведения.

Проследивая творческий путь Д.Какабадзе-сценографа автор приходит к выводу, что сценические поиски художника расширили художественно-эстетические горизонты, грузинского театрального искусства. В частности, сценические композиции Д.Какабадзе, широко использованные им кино-эффекты существенным образом повлияли на дальнейшее развитие грузинского театрально-декорационного искусства, во многом определив его яркую национальную самобытность.

В третьей главе «Давид Какабадзе и кинематограф» автор исследует вклад художника в грузинском кинодекорационное искусство, а также его деятельность как режиссера-документалиста и кинодраматурга, изобретателя в области стереокино — съемочной и проекционной новой оптической системы, подразумевающий принцип получения безочкового видения изображения на экране.

Кинематограф 20-х годов открыл перед художниками перспективу новых творческих поисков. В этот период в кино работают такие талантливые грузинские художники как Д.Шеварднадзе, В.Сидамон-Эристави, Д.Какабадзе, Л.Гудиашвили. Их привлекала не только возможность испытать себя на новом поприще... Решающим стимулом была необычайно активная творческая жизнь грузинской киностудии, объединяющая большое количество по настоящему талантливых людей, главной задачей которых было обновление национального кинематографа.

Д.Какабадзе начал свою работу в кино в сотворчестве с Михаилом Калатоцишвили. Их первой совместной работой был документальный фильм «Их царство» («18-28»), созданный в 1928 году. Фильм не сохранился. Остались лишь воспоминания современников большинство которых особо отмечало высокий изобразительный уровень фильма.

После фильма «Их царство» творческое сотрудничество Какабадзе-Калатоцишвили еще больше укрепилось в свя-

зи с работой над документальной лентой «Джим Шванте» («Соль Сванетии», 1930), посвященной жизни горцев. Анализируя изобразительный строй фильма, автор отмечает, что здесь характерная для Д. Какабадзе графичность нашла свое новое образное воплощение. Композиционное решение кадров близко живописным полотнам художника. В эскизах к «Джим Шванте» Д.Какабадзе уделял особое внимание освещению – здесь то же распределение света-тени, что и в «имеретинской» серии художника. используя принципы своей живописи в области кино, Д.Какабадзе не забывает при этом о специфике киноискусства. Какабадзевское освещение, «оживленное» глазом кинообъектива, приобретает характер смыслового подтекста авторского раздумья.

Композиция созданная Д. Какабадзе и творчески развитая М. Калатоцишвили. прозвучала в фильме своеобразным «голосом от автора». Художественный стиль Д.Какабадзе оказался родственным стилю режиссера: яркое освещение, подчеркнутая линейность форм, неожиданная смена планов – все это помогало им передать напряженную экспрессию материала.

Участие Д.Какабадзе в создании фильма «Джим Шванте» нельзя оценить лишь как работу художника-оформителя, вести речь лишь о заслуге художника в создании материальной среды, колорита картины и т.д. Зрительно фильм почти полностью насыщен художественными образами Д.Какабадзе.

После «Джим Шванте» М. Калатоцишвили прошел долгую и творчески насыщенную жизнь. Он пережил своего старшего соратника по работе. На многие годы его имя стало синонимом побед советского кино 50-х годов. Слава фильма «Летят журавли» разнеслась по всему миру. Позже изучая и определяя особенности поэтического кино, исследуя его родословную, критики заговорили и о фильме «Джим Шванте». Известный киновед С.И. Фрейлих особо отметил связь между фильмами «Джим Шванте» и «Летят журавли». По

его мнению стоит лишь посмотреть оба эти фильма подряд, как зритель сразу почувствует руку одного и того же мастера. Автор книги развивает мысль С.И.Фрейлиха о влиянии Д.Какабадзе на молодого М.Калатошишвили, считая это обстоятельство важным фактором для определения генезиса творчества М.Калатошишвили.

В творческом содружестве с Ладом Гудиашвили и режиссером Михаилом Чиаурели Д. Какабадзе создает изобразительное решение фильма «Саба» (1929). В книге отмечается роль искусства освещения в общем художественном строе фильма. Работая над освещением Д.Какабадзе, Л. Гудиашвили и оператор А.Поликевич решали важную изобразительную задачу: выявление объемно-пластических форм объекта. Эффект освещения действует в полном согласии с мизансценой, композицией кадра и монтажом. На плоскости киноэкрана, возникают картины, где объемно-пластические формы, глубина пространства, ракурсы освещения даются в движении.

Творческое содружество Д.Какабадзе и М.Чиаурели продолжилось в фильме «Хабарда» («Посторонись», 1931). И здесь Д.Какабадзе работает вместе с Л.Гудиашвили. Михаил Чиаурели, в прошлом ваятель, художник-карикатурист, тонко разбирался в изобразительной специфике фильма. Ему первому в истории грузинского кино принадлежит разработка режиссерского сценария рисования кадрами – «расскадровка». В книге подчеркивается, что дарование Д.Какабадзе для М.Чиаурели раскрылось более всего в техническом аспекте, в использовании двойной экспозиции, внефокусных съемок, деформированный отражений предмета, в создании фантазмагорического экранного действия.

Особую творческую радость принес художнику фильм «Потерянный рай» (1937) – первый звуковой фильм в творчестве Д.Какабадзе. Залогом успеха фильма был первоисточник – проза, классика грузинской литературы Давида Кидиашвили. Режиссер и художник создавали правдивую картину

жизни обедневшего имеретинского дворянства. Имеретия со своими конкретно-национальными и бытовыми чертами представляла авторам фильма богатый материал. Каждый эскиз к фильму – следствие долгих раздумий художника, свидетельство напряженной совместной работы с режиссером.

Изучая особенности какабадзевого творческого видения, его художественного почерка в кино, автор высоко оценивает его работу и как режиссера документалиста в фильме «Памятники материальной культуры Грузии» (1931). К сожалению, фильм не сохранился. О режиссерской работе Д.Какабадзе свидетельствуют несколько ремарок, сделанных на полях сценария. Видимо, фильм был задуман с большим размахом. Судя по фото материалу, свободное владение объективом открывало перед Д.Какабадзе возможности обозрения широкого пространства. Д.Какабадзе лично работал над монтажом. В черновиках определены последовательность чередования планов, длина монтажных кусков, смысловая связь кадров.

В кинематографическом творчестве Д.Какабадзе есть еще один интересный момент – либретто неосуществленного художественного фильма. В нем Д.Какабадзе рассказывает о жизни горцев. Автор книги стремится выявить уже на литературном поприще, эволюцию интересов Д.Какабадзе, особенности его творческой индивидуальности.

В заключении приводятся основные выводы исследования. Изобразительные решения спектаклей и фильмов с участием Д. Какабадзе рассмотрены в книге в связи с ведущими социально-культурными тенденциями времени.

Многогранная творческая индивидуальность Д. Какабадзе, глубина осмысления им совместных форм искусства, яркие и выразительные средства изобразительных решений спектаклей и фильмов – все это определило значение вклада художника в историю грузинского театрального и киноискусства.



Деятельность Д.Какабадзе в театре и кино во многом способствовала созданию новой поэтики декорационного искусства 20-30-х годов, способствовала образованию новых художественных форм, главной отличительной чертой которых был синтез живописного и конструктивного начал.

Своеобразие творчества Д.Какабадзе во многом определяется его близостью к самобытным корням грузинского национального искусства.

Исследование вклада Д.Какабадзе в развитие грузинского театрального и кинодекорационного искусства во многом дополняет и обогащает наше представление об истинном значении творчества этого художника в общем культурном процессе страны. Детальное изучение деятельности Д. Какабадзе свидетельствует о том, что декорационные решения художника отражали в себе самые передовые новаторские идеи времени. С этой точки зрения творчество Д. Какабадзе является органической частью мировой театральной и кинематографической культуры.

**Этери Окуджава – Профессор университета театра и кино Шота Руставели**

**Э.Окуджава о творчестве Д.Какабадзе:**

1. Давид Какабадзе и кинематограф, «Сабчота хеловнеба» («Советское искусство»), 1977, №10.
2. Давид Какабадзе – искусство и время, Тезисы доклада на научной сессии Грузинского Гос.театрального института.1980.
3. Давид Какабадзе – художник «Джим Шванте» и «Баил». Альманах «Кино». 1988.№4.
4. Давид Какабадзе и творческий мир Михаила Чиаурели, альманах «Кино». 1990, №3.

## David Kakabadze in Theatre and Film

The process of art form development can be traced with ease through an entire history of Georgian theatre and film. The art of famous Georgian artist David Kakabadze (1889-1952) contains rich material for studying and determination of basic characteristics and peculiarities of this process.

The task of the book's author is to determine the place and importance of David Kakabadze's art in Georgian theatre and film based on a study of wide non fictional material and analysis of performances and films illustrated by the artist. The task of the author also encompasses determination of Davit Kakabadze's role in working out the basic principles of constructivist style in Georgian stage design of 20-30's of twentieth century, analysis of David Kakabadze's specific artistic solutions in theatre and film that have reflected his artistic inclinations and principles.

The book raises the question of the necessity of complex study of David Kakabadze's universal heritage for the first time - a heritage of theatre and film designer, inventor of stereoscopic film device, director of film documentaries and playwright. David Kakabadze is depicted as one of the founders of in-depth changes in decorative art of 20-30s, as an artist-innovator, assisting in establishment of the best achievements of world theatre and film on basis of Georgian national art.

The book examines the art of David Kakabadze against the background of harsh socio-political situation of the 30s as one of the best examples of artist's dramatic destiny, whose esthetical search was in deep conflict with requirements and artistic regulations of the official ideology.

The author of the book has studied memoirs and archive materials, magazine and newspaper articles as well as the personal archive of the artist. The vast part of these materials is being used for scientific study for the first time, although the author remarks about a certain amount of knowledge accumulated in Georgian theatre theory concerning David Kakabadze's design heritage.

With that the author means the publication by N.A. Urushadze ("David Kakabadze, Tbilisi, 1978.", and "David Kakabadze in theatre", Tbilisi, 1982). But still there has never been done a study, which would examine David Kakabadze's search in stage design with close relation to his multifaceted work.

The author also based the study on works of art historians like G. Alibegashvili, V. Beridze, D. Tumanishvili, L. Rcheulishvili, P. Margvelashvili, K. Kintsurashvili, I. Kheladze and articles published in compilations and magazines.

In the working process over the book the widow of the artist Eteri Andronikashvili assisted the author a great deal, answering the interests of the author with kindness and eagerness every time. The author is especially grateful to her.

In the preface of the book the author gives a general overview of the artist's work.

In the study of artistic-esthetical system of performance and film the problem of artistic form, which is worked out by the artist acquires special importance. A work of the artist done over a performance or a film is a difficult artistic process. The role of the stage or film designer is not limited to designing a set or a movie shot only. The artist is one of the active participants of the artistic idea behind the performance or a movie carrying the same level of responsibility as the director for the entity of artistic solution.

In this very sense we can talk about David Kakabadze as one of the first Georgian stage designers. His name is linked with in depth reformation of Georgian stage and film design of 20-30s.

From 1928-1951 D. Kakabadze has designed twenty six theatre performances. In the 20s he starts working in film. In 1923 he invented a stereoscopic device for film screenings. The patents for which have been issued to almost every leading film directors of Europe and the United States.

D. Kakabadze was a screen writer and director of the documentary "Monuments of material culture of Georgia" (1931). He is the author of the literary screenplay for a feature film about the life of people living in mountains (1950), which was due for production but was eventually canceled because of the death of

the artist.

The first chapter "Origins" examines the main stages of development process of Georgian theatre and film design as well as the art of David Kakabadze and the facts that determined the peculiarities of his work in theatre and film.

The author states, that on every stage of social development, starting from ancient times a human being tried to express his attitude towards an outside world: much earlier then the first forms of theatre design emerged, the first elements of synthesis of choreography, music and theatre were created in ancient rituals. Cinematography is relatively young. It was born from the century of technical progress. Thus cinematography is theatrical in part. Born on various stages of development of the society. In their esthetical and artistic essence, with specific characteristics of each of the genres, carry a trace of certain entity, which is determined first of all by their synthetic nature.

Overview of the history of Georgian theatre helped the author state the basic characteristics of the development process of theatre design, predetermined by the common flow of historic development. One of the most important stages of this process is linked with work of K. Marjanishvili and A. Akhmeteli. In cooperation with these masters the best of P. Otskheli's, D. Kakabadze's and I. Gamrekeli's talent emerged.

In Georgian film as in film in general, the role of film designer was created out of certain experience of artists working in theatre. In the period when Georgian film was beginning to emerge the work of the artist still carried a purely "illustrating" character. But in the 20s, a film designer already becomes one of the active participants of an artistic process.

Davit Kakabadze has greatly contributed to the development of Georgian stage design. The author states, that artistic search of the artist in this field were characterized by an exceptionally sharp perception of an outside world. The effect of massiveness and roundness of an object is reached by an exclusive graphic, the subsequence of lighting, correlation of various surfaces into space and what is most important an exact and unexpected angle

of vision of an outside world. This explains the authenticity of D. Kakabadze's stage design at large. At the same time the author thinks that the complex research of this aspect in D. Kakabadze's art would be impossible without the corresponding analogies in his oil paintings. It would be just enough to bring to mind a vast number of landscapes of Imeretia – native place of the artist – artistic principles of the painter are most clearly seen in those paintings.

The author analyses the uniqueness of artistic signature of D. Kakabadze. The work states the fact that in D. Kakabadze's landscapes graphicness was never an intension. It is caused by specific perception. The artist's ability "to view an object of expression from different "viewpoints" at the same time – from below, from above and from the side...A purely decorative color spectrum of D. Kakabadze's landscapes kind of comes in confrontation with the artist's strive towards multiple space solutions. But this might seem at first glance and this is the peculiarity of D. Kakabadze. He reaches a "holographic" effect by means of masterly distributed light and shade, sharp linear drawing. For instance, variously illuminated slopes of the mountains talk about the stereoscopic perception of space. In the 20s artist's search in this direction was accompanied by serious achievements in painting and in the field of stereoscopic film. This period coincides with his travel to France. The practical work of David Kakabadze of this period is backed up by deep reflections on means of expressing the dimensionality of an object and depicting space on surface. Here the theoretical works of the artist are of special interest – "D. Kakabadze 1920-1921-1922-1923". "Art and space".

The period spent in Paris is of special importance in the art of D. Kakabadze. Active artistic life of France has widened an artistic horizon of the painter, enriched his view on character of theatre and film design. His first tries in the field of abstract art are linked with this time period. Here in Paris he created his first "decorative compositions". Reflection of these trials the author finds in stage and film design done by the artist in 20 and 30s.

The second chapter of the book "Davit Kakabadze and the

Georgian theatre” analyses the main works of the artist in Georgian theatre of 20-30s.

1920s is a time of drastic changes both in the life of Georgian people and Georgian art. In magazines like “Proletarian Art”, “Georgian Writers” and “The leftists” the leading representatives of literature published articles and manifestos calling upon radical changes in all fields of social and cultural life of Georgia. This was the time when everything old was drastically pushed aside – harsh times which ultimately gave birth to new artistic thinking and many talented artists.

The author states, that David Kakabadze brought a deeply personal, authentic touch to Georgian art, which has greatly predetermined search for new artistic solutions in Georgian stage design of that time.

Meeting with Marjanishvili revealed artistic inclinations of the artist in its full variety. Their collaborative work was much meaningful for both D. Kakabadze and actors’ company.

With the first performance (“Hop-la, we live” 1928) Marjanishvili firmly established his reputation of the director-innovator and this was greatly due to the stage design made by D. Kakabadze. The screen technique was used in the performance, but it was not an only innovation. In the performance “Hop-la, we live” film and radio elements were in synthesis with theatrical art.

It is well known, that in 20s and 30s V. Meyerhold boldly used elements of recording and film in his theatrical performances. Artistic search of the great director was based on his deep perception of new theatre esthetics. V. Meyerhold was sure, that “perception of various light-rhythmic techniques in linked with time, with sentiment of the audience in a given historic state” (see: “Film art.” 1978, #4. p. 128). and that cinematography was the most contemporary form for solution of stage space. The idea of “cinemafication” of theatre (Meyerhold’s term – E. O.) finds its full realization in artistic collaboration of Marjanishvili and Kakabadze.

Film shots dubbed with the help of the radio were the “predecessors” of the sound film. D. Kakabadze’s bold solutions corre-

sponded fully with brave experiments of K. Marjanishvili. With the help of "cinematographic dynamism" the director and stage designer reached a special expressionism of the stage action, enhancing importance of its content and emotional side.

Based on the analysis of the stage design "Hop-la we live", as well as the existing literature (U. Chkheidze "Memories and Letters", Tbilisi, 1966, D. Antadze "Days of the Near Past", Tbilisi, 1966, E. Gugushvili "Kote Marjanishvili", Tbilisi, 1972) the author determines more or less characteristic peculiarities of D. Kakabadze's art, which was already revealed on this early stage of his theatre work. These are sharp linear forms, rich color scheme and authenticity in creation by "the image of time".

After the first theatre work by D. Kakabadze it was clear that in front of him just as in front of other leading artists of Georgian stage – I. Gamrekeli, V. Sidamon-Eristavi, P. Otskheli stood a task of precise reflection of surrounding reality on stage. Although each of them had solutions to this task all of their own. The proof of it can be found in vertical, massive stage construction of V. Gamrekeli; sophisticated genre composition of V. Sidamon-Eristavi; stage design of P. Otskheli which was a combination of conventional stage forms with elements of a vivid spectacle.

In the process of study of artistic laboratory of Kakabadze as a stage designer a great help to the author were sketches for the performance "Bail" (1929) found in personal archive of the artist. The color scheme of these sketches is dominated by black, yellow, brown, deep-gray hues that create a basis for the future color range of the stage design. Here are the paper-maches done in silver paper. Seams like the artist tried to reach an illusion of "the play" of the sun light. Searching for color and nuances of light and shade D. Kakabadze makes sure of the size of the decorations and indicates the exact mass of the whole stage construction. Shortly, he goes through a hard working process.

Developing an idea about the evolutionary character of D. Kakabadze's art as a stage designer, the author refers to the close link between Kakabadze's painting and color and compositional solution of stage decorations in particular stage designs of perfor-

mances of national dramaturgy.

The book largely deals with the theme “Imeretia” as one of the leading themes in the art of D. Kakabadze. In the stage design of the performance “Step mother of Samanishvili” (1937) “From Yesterday” (1939) the author refers to the lucky construction of the place of action on stage. Based on the sketches of stage constructions as well as sketches of certain characters the author strives towards a more precise “restoration” of the artistic image of the performance; determine the role and importance of D. Kakabadze’s work in stage solution of the author’s idea.

The author also focuses greatly on critical remarks that depict Kakabadze as “a formalist painter” as well as articles of artists, who defended the artist at their own risk (M. Chiaureli, B. Jgenti, B. Gordeziani).

After luckily corporation with K. Mardjanishvili D. Kakabadze continued job in the theatre together D. Antadze, V. Kushitashvili and with other directors. Mainly mark for Kakabadze stayed right and coloring light of the picture, looking for effect light, deep compositions.

While researching D. Kakabadze’s work in Georgian stage production of classical program (Mozart and Saliery”, 1937, “The Stone Guest” 1937, “King Lear”, 1941) the author remarks on the vast scope of artist’s thinking, his strive towards wide exaggerations and in depth analysis of the play.

Following artistic path of stage decorator D. Kakabadze the author comes to the conclusion, that the artist’s search in the field of stage design has broadened artistic-esthetical horizons of Georgian theatre art. In particular, the stage compositions of D. Kakabadze and widely used film effects have influenced the future development of Georgian stage design in a major way having greatly determined its vivid national authenticity.

In the third chapter “D. Kakabadze and film” the author examines artist’s contribution in Georgian film as well as his work as a film director of documentaries and a screen writer.

Film of 1920s opened up a perspective of new artistic search for the artists. Such talented Georgian artists as D. Shevardnadze,



V. Sidamon-Eristavi, D. Kakabadze, and L. Gudiashvili are working in film of that time. They were not only attracted by the idea of trying themselves out in a new occupation, but the leading motivation for it was an extraordinarily active artistic life of Georgian film studio, which was a unity of a large number of really talented people, main task of who was restoration of national cinematography.

D. Kakabadze started working in film in collaboration with M. Kalatozishvili. Their first collaborative work was a documentary called "Their Kingdom" ("18-28") shot in 1928. The film does not exist today. There are only memories of the contemporaries left, majority of which remarked about the high quality level of the movie.

After the movie "Their Kingdom" artistic collaboration between Kakabadze and Kalatozishvili was even more firm in connection with the documentary called "Jim Shvante" ("Sault of Svanetia", 1930) dedicated to the lives of people living in the mountains. While analyzing expressive side of the movie, the author states, that characteristic graphicness of D. Kakabadze found its new imagery realization here. Compositional solutions of the shots are close to the paintings of the artist. In the sketches for "Jim Shvante" D. Kakabadze especially focused on the light – here there is the same distribution of light and shade as in the series called "Imeretia", when the artists uses the elements of his painting in film. D. Kakabadze does not forget about the peculiarity of film. His way of lighting, which comes to life via the eye of the camera, acquires the character of author's reflection.

Composition created by D. Kakabadze and artistic development of M. Kalatozishvili was heard in the movie as "voice of the author". Artistic style of D. Kakabadze appeared to be close to the style of the movie director: sharp lighting, underlined linear character of forms, unexpected shift of the range – all of it helped them both depict the tense expressionism of the material.

Participation of D. Kakabadze in creation of the movie "Jim Shvante" cannot be only evaluated as a work of film designer, who has contributed to creation of material world, color scheme

of the movie and etc. The movie is completely loaded with artistic imagery created by D. Kakabadze.

After "Jim Shvante" M. Kalatozishvili lived a long and artistically full life. He came to live longer than his senior artistic collaborator. For many years his name was synonymous with the victories of the Soviet film of the 1950s. The fame of the movie "Storks are flying" spread worldwide. Later studying and determining characteristics of poetical film, researching its origins, the critics started talking about the movie "Jim Shvante". Famous film scholar S. I. Freilich was the first to indicate the link between "Jim Shvante" and "Storks are flying". In his opinion, it is enough to view these two movies one after the other and the handwriting of one and the same artist becomes clearly visible. The book's author develops the idea of S. I. Freilich about D. Kakabadze's influence on young M. Kalatozishvili, viewing this aspect as an important factor in determining the origins of M. Kalatozishvili's work.

In collaboration with Lado Gudiashvili and movie director Mikhail Chiaureli D. Kakabadze creates artistic solution for the movie "Saba" (1929). The book remarks on the role of the lighting in the overall built-up of the movie. Upon working on the lighting D. Kakabadze, L. Gudiashvili and director of photography A. Polikevich were solving an important expressionistic task: revelation of dimensionality and volume of objects. The lighting effect works in total agreement with the scene, composition of the shot and editing. On the surface of the movie screen we see the scenes where three dimensional forms, deep space and views of lighting are given in action.

Artistic collaboration between D. Kakabadze and M. Chiaureli continued in the movie called "Khabarda" ("Get away", 1931). Here D. Kakabadze once again works together with L. Gudiashvili. M. Chiaureli a former sculptor, artistic – caricaturist was quite proficient in the artistic peculiarity of film. He is the first in Georgian film to establish a practice of drawing scene sequences. The book underlines that D. Kakabadze's talent opened up for M. Chiaureli more in a technical aspect, in usage of a double exposi-

tion, out of focus shooting, deformed reflection of an object and in creation of fictional screen action.

The artist was especially delighted with the movie "Paradise Lost" (1937) which was the first sound film for D. Kakabadze. The success of the movie was first of all determined by its literary source – prose, classical work of Georgian literature written by Davit Kldiashvili. The director together with the artist created a true reflection of the life of poor nobility from Imeretia. Imeretia with its national and characteristic peculiarities represented a rich material for the authors of the film. Every sketch for the movie – is a result of long reflections of the artist, a proof of tense collaborative work with the director.

When studying peculiarities of Kakabadze's artistic vision, his artistic signature in film, the author gives a high evaluation of his work as a director of documentaries in the movie called "Monuments of Georgia's material culture (1931). Unfortunately the film does not exist today. Several remarks written on the sides of the screenplay tell us about D. Kakabadze's work as a director. It seems that the movie was planned to be of vast production. Judging from the photo material, ability to freely operate with camera, gave Kakabadze opportunities to view wider space. D. Kakabadze edited the movie himself. The blueprints determine succession of movie shots, length of editing pieces and link between them.

In cinematographic work of D. Kakabadze there is one interesting moment – libretto of the movie which was never produced. It talks about the life of the people living in the mountains. The author tries to determine the evolution of D. Kakabadze's interests and peculiarities of his artistic individuality.

At the end the author gives main conclusions of the study. Artistic solutions of performances and films designed by D. Kakabadze are examined in the book in connection with the leading socio-cultural tendencies of the time.

Multifaceted artistic individuality of D. Kakabadze, his way of deeply analyzing common art forms, vivid and expressive means of artistic solutions of performances and films – all of this determined the importance of the artist's contribution in the history of

Georgian film design.

D. Kakabadze's work in theatre and film greatly assisted to creation of new poetics of decorative arts of 20s and 30s. It helped establish new art forms, the main exceptional character of which was the synthesis of painting and constructive origin.

Authenticity of D. Kakabadze's work is greatly determined by him being close to indigenous roots of Georgian national art.

Research of D. Kakabadze's contribution in the development of Georgian theatre and film design adds to and enriches our view on true value of the art of this painter in the common cultural process. A detailed knowledge of this aspect of D. Kakabadze's work is an organic part of world theatre and film culture.

Eter Okujava ---- Full professor of Shota Rustaveli University of Theatre and Cinema

E. Okudjava on art of D. Kakabadze:

1. David Kakabadze and film. "Soviet Art" ("Soviet Art"), 1977, N10.

2. David Kakabadze – Art and times, thesis of reports on science session

of Georgian State Theatre Institute. 1980.

3. David Kakabadze – artist "Jim Shvante" and "Bail". Almanac "Film".

1988. N4.

4. David Kakabadze and artistic world of Mikhail Chiaureli, Almanac

"Film". 1990. N3.

## დავით კაკაბაძის მიერ მატერიალად გამოყენებული სამხატვრო

1. ე. ტოლერი. „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. თარგ. ბ. ჟღენტისა, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი, ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი. პრემიერა შედგა 1928 წლის 3 ნოემბერს – ქუთაის-ბათუმის თეატრი.
2. პ. კაკაბაძე. „ყვარყვარე თუთაბერი“, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, პრემიერა შედგა 1929 წ. 27 მარტს – ქუთაის-ბათუმის თეატრი.
3. დ. ჩიანელი. „ბაილი“, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი, ქორეოგრაფი დ. მაჭავარიანი. პრემიერა შედგა 1929 წლის 28 ნოემბერს – ქუთაის-ბათუმის თეატრი.
4. ა. ქუთათელი. „შუალამე გადაიარა“, დადგმა კ. მარჯანიშვილისა, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი, პრემიერა შედგა 1929 წლის 19 დეკემბერს – ქუთაის-ბათუმის თეატრი.
5. ს. შანშიაშვილი. „პირველი ნაბიჯი“, დადგმა გ. ჯავახიშვილისა, პროფკავშირის თეიმოქემედი თეატრი, 1929 წ., თბილისი.
6. დ. ჩიანელი. „ნაირმალი“, დადგმა არჩ. ჩხარტიშვილისა, კომპ. რ. გოგიაშვილი, 1933, ქუთაისის თეატრი.
7. შ. დადიანი. „ნინოშვილის გურია“, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპ. შ. მშველიძე, პრემიერა შედგა 1934 წლის 25 იანვარს – მარჯანიშვილის თეატრი.
8. ა. კორნეიჩუკი. „ესკადრის დაღუპვა“, დადგმა დ. ნაკაშიძისა, პრემიერა შედგა 1934 წლის 2 დეკემბერს – მარჯანიშვილის თეატრი.
9. ა. აფინოგენოვი. „შორეული“, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპ. ა. ბალანჩივაძე, პრემიერა შედგა 1936 წლის 3 ივნისს – მარჯანიშვილის თეატრი.
10. გ. ბააზოვი. „იცა რიჟინაშვილი“, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპ. კ. ანდრიაშვილი, პრემიერა შედგა 1937 წლის 23 იანვარს – მარჯანიშვილის თეატრი.
11. ა. პუშკინი. „მოცარტი და სალიერი“, დადგმა ვ. ყუშიტაშვილისა, პრემიერა შედგა 1937 წლის 26 თებერვალს – მარჯანიშვილის თეატრი.
12. ა. პუშკინი. „ქეის სტუმარი“, დადგმა. ს. ჭელიძისა, პრემიერა შედგა 1937 წლის 26 თებერვალს – მარჯანიშვილის თეატრი.
13. დ. კლდიაშვილი. „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ინსცენირება ჭ. გელეიშვილისა, დადგმა შ. ლამბაშიძისა, პრემიერა შედგა 1937 წლის 20 მაისს – მარჯანიშვილის თეატრი.
14. მ. გორკი. „მტრები“, თარგ. ფ. გოციელისა, დადგმა გ. სულიაშვილისა, კომპ. თ. ვახვახიშვილი, პრემიერა შედგა 1939 წლის 3 თებერვალს – ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის თეატრი.
15. შ. დადიანი. „გუშინდელნი“, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპოზიტორი თ. ვახვახიშვილი, პრემიერა შედგა 1939 წლის 3 მარტს – ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის თეატრი.

16. შ. დადიანი. „ნინოშვილის გურია“, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპ. შ. მშველიძე, პრემიერა შედგა 1940 წლის 25 ოქტომბერს – ქუთაისის თეატრი.

17. დ. კლდიაშვილი. „სამანიშვილის დედინაცვალი“, ინსცენირება ჯ. გელეიშვილისა, დადგმა გ. სულიაშვილისა, პრემიერა შედგა 1940 წლის 28 ნოემბერს – ქუთაისის თეატრი.

18. უ. შექსპირი. „მეფე ლირი“, თარგმ. ი. მაჩაბლისა და ი. ჭავჭავაძისა, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპ. კ. მელდინეთუხუცესი, პრემიერა შედგა 1941 წლის 4 აპრილს – ქუთაისის თეატრი.

19. ლ. გოთუა. „უძლეველნი“, დადგმა ე. ტაბლიაშვილისა, კომპ. არჩ. კერესელიძე, პრემიერა შედგა 1945 წლის 18 სექტემბერს – მარჯანიშვილის თეატრი.

20. პ. კაკაბაძე. „კოლმეურნის ქორწინება“, დადგმა შ. ღამბაშიძისა, კომპ. გრ. კოკლაძე, პრემიერა შედგა 1946 წლის 13 ივნისს – მარჯანიშვილის თეატრი.

21. ბ. ლაერენიოვი. „მეზღვარები“, დადგმა დ. ალექსიძისა, კომპ. რ. გაბიჩვაძე, პრემიერა შედგა 1946 წლის 30 დეკემბერს – რუსთაველის თეატრი.

22. ი. მოსაშვილი. „სადგურის უფროსი“, დადგმა ა. ვასაძისა, კომპ. ი. ტუსკია, პრემიერა შედგა 1947 წლის 1 მაისს – რუსთაველის თეატრი.

23. ე. პატარაია, „სანაპიროზე“, დადგმა არჩ. ჩხარტიშვილისა, პრემიერა შედგა 1950 წლის 9 სექტემბერს – მარჯანიშვილის თეატრი.

24. შ. დადიანი. „გუშინდელნი“, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპოზიტორი შ. მშველიძე, პრემიერა შედგა 1951 წლის 27 ოქტომბერს – ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის თეატრი.

25. ა. აბშილავა. „ჩვენთან მთებში“, ა. ბელიაშვილის მოთხრობების მიხედვით, დადგმა დ. ანთაძისა და ვ. ქუთათელაძისა, კომპ. გ. ცაბაძე, პრემიერა შედგა 1951 წლის 3 დეკემბერს – ლ. მესხიშვილის სახელობის ქუთაისის თეატრი.

26. შ. დადიანი. „ჩატეხილი ხიდი“, ი. ჭავჭავაძის მიხედვით, დადგმა დ. ანთაძისა, კომპ. შ. მშველიძე, პრემიერა შედგა 1951 წლის 29 დეკემბერს – ქუთაისის თეატრი.

**დავით კაკაბაძის  
მეორე მხატვრულად  
გაფორმებული ფილმები**

**დოკუმენტური ფილმები**

1. „მათი სამეფო“ /18-28/ – ქრონიკალური დოკუმენტური ფილმი, 1928  
შ/თ, მუნჯი,  
რეჟისორები – მ. კალატოზიშვილი და ნ. ლოღობერიძე  
ოპერატორი – მ. კალატოზიშვილი  
მხატვარი – დ. კაკაბაძე
2. „ჯიმ შვანთე“! /“მარილი სვანეთს“/ – დოკუმენტური ფილმი, 5 ნაწილი, 1930  
  
სცენარის ავტორი – ს.ტრეტიაკოვი,  
რეჟისორები – მ. კალატოზიშვილი და შ. გეგელაშვილი  
მხატვარი – დ.კაკაბაძე
3. „ბუბა“ – კულტურფილმი, 1931  
რეჟისორი – ნ. ლოღობერიძე,  
ოპერატორი – ზაბოზლაევი,  
მხატვარი – დ. კაკაბაძე  
გზამკვლევის როლში. ა. ქიჭინაძე
4. „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“ – დოკუმენტური ფილმი, შ/თ, 1932.  
სცენარისტი, რეჟისორი, მხატვარი – დ. კაკაბაძე  
ოპერატორები – ვ. პოზნანი და ი. ავდიევი.

**მხატვრული ფილმები**

1. „საბა“, დრამა, 6 ნაწილი, 2100მ. საკ. სახინმრეწვი, 1929 წელი, საკ. ეკრანი, 20 V-1929წ. თბ. 10. 11. 1929 წ.  
  
სცენარის ავტორები – ა. არაესკი, შ. აღმაშენებელი  
(გ. არუსტანოვის თემა,)

რეჟისორი – მ. ჭიაურელი  
ოპერატორი – ა. პოლიევიჩი  
მხატვრები – ლ. გუდიაშვილი და დ. კაკაბაძე  
რეჟისორის თანამშემწე – შ. გედევანიშვილი  
როლებში: ს. ჯალაღავაძე, ე. ანჯაფარიძე, ლ. ჯანუაშვილი, ე. ჭავჭავაძე.

2. „ხაბარა“ – 6 ნაწილი, 1651 მ. 1931 წელი, ეკრანებზე გამოვიდა 13. XII. 1931 წ.

სცენ. ავტორები – ს. ტრეტიაკოვი, მ. ჭიაურელი  
რეჟისორი – მ. ჭიაურელი  
ოპერატორი – ა. პოლიევიჩი  
მხატვრები – ლ. გუდიაშვილი და დ. კაკაბაძე  
როლებში: ს. ზაფარიძე, პ. ჭყონია, შ. ასათიანი, ს. ვაჩნაძე, ნ. გოცირიძე, ა. ხორავა და სხვ.

3. „დაკარგული სამოთხე“ – კომედია, 8 ნაწილი, 2270 მეტრი, საქართველოს სახელმწიფო, 1937 წელი, ეკრ. 15. V. 1988 წ.

სცენ. ავტ. – გ. მდივანი  
რეჟ. დ. რონდელი  
ოპერ. – ბ. ბურაველიოვი  
მხატვრები – დ. კაკაბაძე და ქრ. ლებანიძე  
კომპ. – ა. ბალანჩივაძე  
ხმის ოპერატორი – დ. ლომიძე  
როლებში: დ. წეროძე, ბ. კრავეიშვილი, ა. ხინთიბიძე, ა. ჟორჟოლიანი და სხვ.

4. „აკაკის აკვანი“ - ეკრანიზაცია, 10 ნაწილი, 1974 წ.

სცენ. ავტ. – ლ. ასათიანი  
რეჟ. – კ. პაპინაშვილი  
მთ. ოპერატორი – ფ. ვისოცკი  
მხატვარი – დ. კაკაბაძე  
კომპ. – ა. მაჭავარიანი  
კონსულტანტი – პ. წერეთელი.  
როლებში: გ. ყვარელაშვილი, ს. ბალაშვილი, ნ. ვაჩნაძე, კ. მიქაბერიძე, თ. ციციშვილი, მ. ჯაფარიძე, ლ. აბაშიძე და სხვ.



## კომენტარები

1. კოტე მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი შემეცნიერება, წერილები, მოგონებები, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966, გვ. 144 (რუს. ენაზე).

2. იქვე

3. დ. კაკაბაძე, პარიზი 1920-1923წწ, გამოცემული პარიზში, 1924 წ., გვ. 36

4. 1915 წლის ხელნაწერი, მხატვრის პირადი არქივი. ციტირებულია: ლ. რჩეულიშვილი, დავით კაკაბაძე, გამ. „ისკუსსტვო“, 1974, გვ. 45 (რუსულ ენაზე)

5. ჟურნ. „შეიდი მნათობი“, 1919, №1 („ჩვენი გზა“), გვ. 22

6. იხ. დავით კაკაბაძის გამოსვლის სტენოგრამა მხატვართა კავშირის დისკუსტზე „მხატვრობა გამოფენაზე“. 1934, №5, მაისი. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი. ფ. 10. აღწერა I, შეს. კრთ. 125

7. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“. პარიზი, 1926, გვ. 25

8. გ. ალიბეგაშვილი, „დავით კაკაბაძე“, საქართველოს მწერალთა კავშირის გამომცემლობა „ზარია ვოსტოკა“, თბ., 1958, (რუს. ენაზე).

9. იქვე, გვ. 26

10. თეატრისაგან განსხვავებით, კინოში არსებობს ოპერატორის პროფესია, რომელიც ერთ-ერთი ძირითადია კინოგადამღებ ჯგუფში, იგი კინემატოგრაფის სპეციფიკური ნიშან-თვისების მაუწყებელია.

11. დ. ჯანელიძე, „სახიობა“, წიგნი II, თბ., 1972, გვ. 178-180.

12. ს. ამალლობელი, ქართული თეატრის რეფორმატორი კოტე მარჯანიშვილი, აპრილი, 1930 (რუსულ ენაზე, მანქანაზე ნაბეჭდი), კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი. მასალები თეატრის ისტორიიდან, 1922-1935 წწ.

13. იქვე

14. გაზ. „კომუნისტი“, 1922, 5 ოქტომბერი.

15. დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე“, გამ. „ნაკადული“, თბილისი, 1983, გვ. 41.

16. გაზ. „კომუნისტი“, 1923, 21 ივნისი.

17. ეფი ტეპლიცი, „კინოხელოვნების ისტორია“, მოსკოვი, გამ. „პროგრესი“, 1968, ტ. I. გვ. 49 (რუსულ ენაზე).

18. იქვე

19. ი.აბესაძე, ქაბაგრატიშვილი, „დიმიტრი შვეარდნაძე“, გამ. „საქართველო“, თბილისი, 1998, გვ.232.

20. გაზ. „კინო გრუზიი“, 1925 წ. №6-7, გვ. 14, (რუსულ ენაზე).

21. მხატვრის დაბადების თარიღი სხვადასხვაა არსებულ გამოცემებში, ჩემს მიერ მოხსენიებული ბიოგრაფიული ფაქტები ალბულისა მხატვრის ავტობიოგრაფიიდან, რომელიც მას 1939 წლის 10 ივლისს დაუწერია. იხ. საქართველოს სათეატრო მუზეუმი, ფონდი 1, საქმე 104, №ბ - 12079

22. იქვე

23. პარმენ მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1988, გვ. 9.

24. იქვე

25. დ. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“ (წერილების კრებული), გამ. „ნაკადული“, 1983, გვ. 55

26. იქვე

27. იქვე

28. დიმიტრი შვეარდნაძე (1885-1937) მნიშვნელოვანი პიროვნებაა ქართული ხელოვნების ისტორიაში. იგი იყო ფერმწერი, თეატრისა და კინოს მხატვარი, „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ (1916) დამაარსებელი. დიდი სამსახური გაუწია ფიროსმანის ხელოვნების პოპულარიზაციას და დამკვიდრებას. მისი ინიციატივით გაიხსნა სამხატვრო აკადემიის სკოლა საქართველოში, რომელმაც დასაბამი მისცა სამხატვრო აკადემიის დაარსებას. მანვე შექმნა ეროვნული ხელოვნების მუზეუმი, იყო ამ მუზეუმის პირველი დირექტორი. შეეწირა საბჭოთა ხელისუფლების დიქტატორულ რეჟიმს, დახვრიტეს 1937 წელს.

29. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1969, 3 ოქტომბერი

30. იხ. საქართველოს სათეატრო მუზეუმი, ფონდი 1, საქმე 104, №ბ - 12079 და ე.ოყუკაძე, „დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, №10.

31. იქვე.

32. საქართველოს სათეატრო მუზეუმი, ფონდი 1, საქმე 104, №ბ - 12079.

33. იხ. ქეთევან კინწურაშვილი, „დავით კაკაბაძე - XX საუკუნის კლასიკოსი“, გამ. „არბატი“, სანქტ-პეტერბურგი, 2002, (რუსულ ენაზე)

34. ლადო გუდიაშვილი, „მოგონებების წიგნი“, გამ. „ნაკადული“, თბ., 1979წ., გვ. 49

35. იხ. მხატვრის პირადი არქივი.

36. დ. კაკაბაძე, პარიზი, 1920-1923წწ, გამოცემული პარიზში, 1924 წ., გვ. 38.

37. იქვე

38. იქვე

39. იქვე, გვ. 13

40. 1927 წ. მწერალთა კავშირში წაკითხული მოხსენებიდან, იხ. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბ. , 1988, გვ. 83.

41. ფერნან ლეჟე (1881-1955) – ფრანგი მხატვარი. იგი იყო ერთ-ერთი ინიციატორი კინემატოგრაფიული დაჯგუფებისა „აენგარდი“, მან 1924 წელს გადაიღო მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „მექანიკური ბალეტი“. ფილმს გამოარჩევდა მონტაჟის სწრაფი რიტმი, საგანთა ფორმებით გატაცება და სხვ. იმუშავა აგრეთვე, როგორც კინომხატვარმა რამდენიმე ფილმზე.

42. ანდრე ანტუანი (31.01.1858 – 09.09.1943) – ფრანგული თეატრისა და კინოს რეჟისორი, თავისუფალი თეატრის დამაარსებელი (1887-1896), „თეატრალური ნატურალიზმის“ მნიშვნელოვანი წარმომადგენელი. გადაღებული აქვს ფილმები: „კორსიკელი ძმები“ (1916), „ზღვის მამკრალნი“ (1918), „მიწა“ (1921) და სხვ. მართალია, ანტუანის ფილმები გამოირჩეოდნენ ამავე პერიოდის „აენგარდის“ ფილმებისაგან, მაგრამ ისიც, უნდა ითქვას, რომ მსახიობის შემოქმედების რეალისტური მეთოდის დამაპყვიდრებელი, ანუ გაზვიადებული ექსტიკულაციისა და მიმიკის უარმყოფელი ანდრე ანტუანი 20-იანი წლების მოდერნისტულ კინომიმართულებასთან ბევრ საერთოს ამჟღავნებდა. უპირველეს ყოვლისა, ეს იყო „სუბიექტური ხედვა“.

43. დ. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, პარიზი, 1926, გვ. 14

44. იქვე

45. იქვე

46. ქართველ მხატვართა საზოგადოება 1916 წლიდან არსებობდა საქართველოში.

47. ჟურნ. „მემარცხენეობა“, 1927. №1, გვ. 19

48. დ. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“ (წერილების კრებული), გამ. „ნაკადული“, თბილისი, 1983, გვ. 45.

49. იქვე

50. იქვე

51. იხ. მასალები საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივიდან. ფონდი 10, აღწ. 1, შესანახი ერთეული 82

52. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი, იხ. „მასალები თეატრის ისტორიიდან“, 1929-1934 წწ.

53. იგულისხმება „დურუჯის“ წევრთა განხეთქილება, რის შემდეგაც რუსთაველის თეატრის დასი ორად გაიყო.

54. კ.მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი. იხ. „მასალები თეატრის ისტორიიდან“, 1929-1934 წწ.

55. გაზ. „კომუნისტი“, 1928 წლის 6 ნოემბერი.

56. გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1929 წლის 6 იანვარი (რუსულ ენაზე).

57. ე. გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, მოსკოვი, გამ. „ისკუს-

სტოკო“, 1979, გვ. 339.

58. უმ. ჩხეიძე, „მოგონებები და წერილები“, გამ. „ხელოვნება“, თბ., 1957, გვ. 149-152

59. გაზ. „მუშა“, 1928, 8 აგვისტო.

60. დ. კაკაბაძე, პარიზი 1920-1923 წწ, გამოცემული პარიზში, 1924 წ. გვ. 20

61. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1988, გვ. 3

62. იქვე.

63. დ. კაკაბაძის ჩანაწერები, იხ. მხატვრის პირადი არქივი.

64. იქვე

65. ს. ამადლობელი, ქართული თეატრის რეფორმატორი კ. ა. მარჯანიშვილი, მ., აპრილი, 1930 (რუს. ენაზე, მანქანაზე ნაბეჭდი), კოტე მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი. მასალები თეატრის ისტორიიდან, 1922-1935 წწ.

66. დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბ., 1966, გვ. 114

67. დ. კაკაბაძის ჩანაწერები, იხ. მხატვრის პირადი არქივი.

68. გაზ. „მუშა“, 1928 წ., 8 აგვისტო

69. დ. კაკაბაძის ჩანაწერები, იხ. მხატვრის პირადი არქივი.

70. გაზ. „მუშა“, 1928 წ., 8 აგვისტო

71. დ. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სიერცე“ (წერილების კრებული), „ნაკადული“, თბ., 1983, გვ. 35.

72. იქვე.

73. გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1929, 27 აპრილი

74. დ. ანთაძე, დღეები ახლო წარსულისა, თბ., 1966, გვ. 18

75. იქვე, გვ. 54

76. რაც შეეხება კინოხერხებს, ამაზე თვით პიესის ავტორი ე. ტოლერი მიუთითებს.

77. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1929, 23 აპრილი.

78. დ. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სიერცე“ (წერილების კრებული), გამ. „ნაკადული“ თბ., 1983, გვ. 148.

79. იხ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმი. იხ. „მასალები თეატრის ისტორიიდან“, 1929, 1934 წწ.

80. იქვე

81. იქვე

82. იქვე

83. დ. ანთაძე, „დღეები ახლო წარსულისა“ თბ., 1966, გვ. 64

84. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1929, 03,12, შ. რადიანი, ქუთაისის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

85. სპექტაკლის ჩანაწერი ინახება კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმში.

86. სპექტაკლის ჩანაწერი ინახება კ. მარჯანიშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუზეუმში.

87. „ქიშურის ზღაპრის“ სარეპეტიციო ჩანაწერი დათარიღებულია 1929 წლის 19 ოქტომბრით.

88. გაზ. „კომუნისტი“, 1939, 10 იანვარი

89. იქვე

90. „ნინოშვილის გურიაზე“ დავით კაკაბაძემ ორჯერ იმუშავა, პირველად თბილისში 1934 წელს და შემდეგ ქუთაისში 1940 წელს.

91. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 245, აღწ. – I, საქმე 27.

92. ნ. ურუშაძე, „დავით კაკაბაძე“, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების გამოცემა, სერია „თეატრის სამყაროში“, თბ., 1978, გვ. 29.

93. იხ. წიგნის ავტორის პირადი არქივი

94. იქვე

95. „სალიტერატურო გაზეთი“, 1934, 18 თებერვალი

96. გაზ. კომუნისტი, 1939, 10 იანვარი.

97. იქვე

98. იხ. მხატვართა კავშირის შემოქმედებითი თათბირის სტენოგრაფიული ანგარიში, „ფორმალნიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის შესახებ“ – მორის თალაკვაძის გამოსვლა 1936, 20-21 მარტი. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 10, აღწ. 1, შეს. ერთეული 82.

99. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1988, გვ. 89

100. იქვე

101. იქვე

102. „სალიტერატურო გაზეთი“, 1934, 30 თებერვალი.

103. გაზ. „ახალგაზრდა კომუნისტი“, 1934, 11 დეკემბერი.

104. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სიურცე“ (წერილების კრებული), გამ. „ნაკადული“, თბ., 1983, გვ. 117

105. გაზ. „კომუნისტი“, 1936, 14 ივნისი.

106. ესკიზები დაცულია სათეატრო მუზეუმში.

107. მოსაზრება გამოთქმულია თეატრმცოდნე, პროფესორ დ.ჯანელიძესთან პირადი საუბრის საფუძველზე (იხ. წიგნის ავტორის პირადი არქივი – ე.ო.)

108. გაზ. „საბჭოთა აჭარა“, 1936, 12 ივლისი.

109. გაზ. „კომუნისტი“, 1937 წ., 8 თებერვალი

110. იქვე

111. იხ. მასალები საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივიდან, ფ.10, ანაწ.1, შეს.ერთ. 130

112. სულ რამდენიმე წლის შემდეგ დ.კაკაბაძეს ამ სექციასაც ჩამოაშორებენ, მას მ.გ. თავაძე შეცვლის; 1948 წლის 29 მარტის სხდომას, სექციის თავმჯდომარე მ.გ. თავაძე რომ ხელმძღვანელობს, ესწრებიან სექციის წევრები: კუკულაძე, ფარაჯანოვი, ანდრონიკაშვილი, ბერძენიშვილი, ლემანაძე. დ.კაკაბაძე ამ დროს მხატვართა კავშირიდან გარიცხულია. - ე.ო.

113. მხატვართა კავშირის პლენუმი დევიზით: „ფორმალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის შესახებ“ (სტენოგრამა, რუსულ ენაზე), II. 10. 1948 წ. იხ. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 10, აღწერა 1, საქმე 345.

114. დ. კაკაბაძის სიტყვა პლენუმზე დევიზით: „ფორმალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის შესახებ“ (სტენოგრამა, რუსულ ენაზე), საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 10, აღწერა 1, შესანახი ერთეული 82

115. მხატვართა კავშირის პლენუმი დევიზით: „ფორმალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის შესახებ“ (სტენოგრამა, რუსულ ენაზე), II. 10. 1948 წ. იხ. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 10, აღწერა 1, შესანახი ერთეული 82.

116. იქვე

117. იქვე

118. დ. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“ (წერილების კრებული), გამ. „ნაყადული“, 1983, გვ. 54.

119. იხ. „მეფე ლირის ესკიზები“, საქართველოს სათეატრო მუზეუმი.

120. დ. კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“ (წერილების კრებული), გამ. „ნაყადული“, 1983 წ. გვ. 146.

121. ვ. კინაძე, ქართული რეჟისურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., საქ. თეატრ. საზოგადოება, 1982 წ. გვ. 241

122. იხ. მხატვრის პირადი არქივი

123. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1988, გვ. 91-98

124. იქვე

125. გაზ. „კომუნისტი“, 1929 წ. 11 იანვარი

126. ბ. გ. წერილი სამეცნიერო ლიტერატურაში პირველადაა განხილვის საგნად ქცეული, ამის გამოა, რომ წიგნში ნაშრომი ვერცლადაა ციტირებული.

127. თეატრის, კინოსა და მუსიკის მუზეუმში დაცულია დ. კაკაბაძის მიერ 1929 წელს შექმნილი ესკიზები სპექტაკლისათვის „გზები“ (პიესის ავტორები: ბ. ჟღენტა და ნ. ჩაჩავა), რომელიც უნდა დადგმულიყო

პროფსაბჭოს თეატრში. საყურდლებია, რომ მხატვრის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლთა ნუსხაში (იხ. ნათელა ურუშაძის „დავით კაკაბაძე“, „საქ. თეატრალური საზოგადოება“, 1978 წ., გვ. 37-39) ეს ნამუშევარი არ არის მოხსენიებული. შესაძლოა, იგი არ განხორციელებულა. ყოველ შემთხვევაში, დავით კაკაბაძის მიერ შესრულებული ორი ესკიზი სპექტაკლისათვის „გზები“ პირველი სამუშაო მონახაზია და სცენური სივრცის გადაწყვეტის შემდგომი სახე ჩემთვის უცნობია.

128. ნინო (ნუცა) ლოლობერიძე, ცნობილი ქართველი კინორეჟისორი, რომლის ადამიანური ბედი 20-30-იან წლებში მოღვაწე სხვა ხელოვანთა მსგავსად, ქვეყნის პოლიტიკური სინამდვილის გამო, ტრაგიკული აღმოჩნდა, კინორეჟისორ ლანა ლოლობერიძის დედა.

129. ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972წ., №4, გვ. 87

130. საბჭოთა კინოს ისტორია (1917-1967), ოთხ ტომად, ტ. I, გამ. „ისესუსტო“, მოსკოვი, 1969 წ., გვ. 642 (რუს. ენაზე).

131. დ. კაკაბაძე, პარიზი 1920-1923წწ, გამოცემული პარიზში, 1924 წ., გვ. 12

132. რევოლუციური კინემატოგრაფის მუშაობა ასოციაციის და საქართველოს სახელმწიფოს მხატვრული განყოფილების საერთო კრების ოქმი, 1932, 8 თებერვალი, გვ. 36 (წიგნის ავტორის პირადი არქივი).

133. ასეც რომ ყოფილიყო, არავითარი სურვილი არ მაქვს, მე, როგორც წინამდებარე წიგნის ავტორს, ეჭვი შევიტანო დიდი მხატვრის ნაამბობში; ისინი მაინც ერთად იყვნენ „საბაზე“ მუშაობის დროს, სამხატვრო აკადემიაში და ზოგადად ყოფით სინამდვილეში და, ალბათ, ერთადვე ფიქრობდნენ მომავალ ფილმზე ახალგაზრდობისათვის დამახასიათებელი გამოუცდელობის გამო და იმის გამოც, რომ ბატონმა ლადომ ეს ამბავი განსაკუთრებული მოკრძალებით გამანდო – ეს მონათხრობი არ დამიფიქსირებია ნოტარიალურად. მას მხოლოდ მოგონების ძალა აქვს. (ე.ო.)

134. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, პარიზი, 1926, გვ. 14

135. როგორც ზემოთ ითქვა, ამ დროისათვის მიხეილ ჭიაურელს კინემატოგრაფიული გამოცდილებაც ჰქონდა. მან განასახიერა რამდენიმე კინოროლი, ნამუშევარი იყო კინომხატვრად, შექმნა რამდენიმე სცენარი. მისი სარეჟისორო დებიუტი „პირველი კორნეტი სტრეშნევი“ (1928) იმითაც იყო მნიშვნელოვანი, რომ პირველად ქართული კინოს ისტორიაში სწორედ ამ ფილმზე მუშაობისას განხორციელდა ფილმის სახვითი გადაწყვეტის ის პროცესი, რომელსაც კადრირებას ვუწოდებთ. ფილმის მხატვარი იყო რ. ფედორი, მაგრამ, რომ არა მიხეილ ჭიაურელის, როგორც ყოფილი მხატვრის განსაკუთრებული მოთხოვნა – სახვითად გაეაზრებინა ფილმი, ალბათ, კადრირების ფაქტი არ მოხდებოდა. (ე.ო.)

136. იხ. რევოლუციური კინემატოგრაფის მუშაკთა ასოციაციის (რუს. ენაზე – АРРК) საერთო კრების დასკვნა „საბას“ შესახებ, 1929 წ. 6 ივნისი, მ. გვ. 13 (წიგნის ავტორის პირადი არქივი)

137. ვინაიდან კვლევის საგნად დასახული მაქვს დ. კაკაბაძის კინომხატვრობა, ბუნებრივია, რომ „საბასა“ და „ხაბარდას“ სახეით პარტიტურაში ვეძებ დ. კაკაბაძის ხელწერის ნიშნებს.

138. მანეიჩი ი., მიხეილ ჭიაურელი, მ. „გოსკინოზდატი“, 1950, გვ. 26 (რუს. ენაზე).

139. საბჭოთა კინოს მეგობართა საზოგადოების (ОДСК) და ტრანსპორტის მუშაკთა საერთო კრების რეზოლუცია. 1929 წ. 15 მაისი (ავტორის პირადი არქივი)

140. იხ. წიგნის ავტორის პირადი არქივი.

141. რევოლუციური კინემატოგრაფის მუშაკთა ასოციაციის და საქართველოს სახყინმრეწვის სამხატვრო განყოფილების მუშაკთა საერთო კრების ოქმი, 1932, მ., 8 თებერვალი, 1932 წ., გვ. 48. (წიგნის ავტორის პირადი არქივი)

142. ნათია ამირეჯიბი, „ქართული კინოს გარიჟრაჟზე“, ხელოვნება, თბ., 1978, გვ. 140

143. „საბჭოთა კინოს ისტორია“, ოთხტომეული, გამ. „ისკუსსტეო“, მოსკოვი, 1989, გვ. 629

144. დ.კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, წერილი – „ძველი ტფილისი“, გამ. „ნაკადული“, 1983, გვ. 41.

145. დიმიტრი თუმანიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, გ.ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერ თანამშრომელი და ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, გ.ჩუბინაშვილის სახელობის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერ თანამშრომელი, სტატია „ისტორიული გარემო ცხოვრების სამყოფელია“. [www.hrit/sttibi/24sti](http://www.hrit.sttibi/24sti)

146. რევოლუციური კინემატოგრაფის მუშაკთა ასოციაციის და საქართველოს სახყინმრეწვის სამხატვრო განყოფილების მუშაკთა საერთო კრების ოქმი, 1932 წ. 7. 02. გვ. 38-50 (ავტორის პირადი არქივი).

147. მიხეილ კალატოზიშვილს ჯერ არა აქვს პრაქტიკულად გამოძღვანებული სარეჟისორო ხელწერა, მას გადაღებული აქვს მხოლოდ ერთი დოკუმენტური ფილმი „მათი სამეფო“ (1928) და ცნობილია, როგორც მეორეხარისხოვანი როლის, მელუქნე სამორას შემსრულებელი ი. პერესტიანის ფილმში „ტარიელ მკლავაძის საქმე“ – 1925; ნ.შენგელაიასა და ლ.პუშთან ერთად სცენარისტი ფილმისა „გიული“ – 1927, რეჟ. ნ.შენგელაია; პ.მორსკოისა და ა. თაყაიშვილთან ერთად, სცენარისტი ფილმისა „ბოშური სისხლი“ – 1928, რეჟ. ლ. პუში და, ცხადია, კინოოპერატორი ფილმისა „მათი სამეფო“ – ე.ო.



148. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 10. ანაწ. 1, შეს. ერთ. 76.

149. ჟორჟ სადული, კინოს ისტორია, ტ. IV (მეორე ნაწილი), მ., გამ. „ისკუსსტო“, 1982წ.გვ. 473.

150. ანდრე ბაზენი, „რა არის კინო“, მ., გამ. „ისკუსსტო“, 1972 წ., გვ. 84

151. ლ. რჩეულიშვილი, დავით კაკაბაძე, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, თბილისი, 1977. გვ. 9

152. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“. პარიზი, 1926 გვ. 14

153. იქვე

154. იქვე

155. ამ ფილმის სცენარი და მუშაობის ამსახველი დოკუმენტური მასალა ინახება მხატვრის პირად არქივში

156. იგულისხმება მ. კალატოზიშვილის (მ. კალატოზოვი) ფილმი „გაუგზავნელი წერილი“, 1960 წ.

157. იხ. ჟორჟ სადული, კინოს ისტორია, ტ. IV (მეორე ნაწილი), მოსკოვი, გამ. „ისკუსსტო“, 1982, გვ. 473 (რუსულ ენაზე).

158. ს. ი. ფრეილიზი, „ეკრანის ოქროს კვეთა“, მ., გამ. „ისკუსსტო“, 1976, გვ. 224-225 (რუსულ ენაზე).

159. ვ.ბ. შკლოვსკი, „მეგობრები და შეხვედრები“, მოსკოვი, 1965, გვ. 453-470, (რუსულ ენაზე).

160. „ლურსმანი ჩექმაში“ – 1932, სცენარის ავტორი ლეონიდ პერელმანი, რეჟისორი – მ.კალატოზიშვილი, ოპერატორი შალვა აფაქიძე, მხატვარი სერაპიონ ვაწაძე, მთავარ როლებში: ალექსანდრე ჯალიაშვილი, სიგო ფალავანდიშვილი, არყადი ხინთიბიძე, აკაკი ხორავა.

161. 1937 წლიდან მ.კალატოზიშვილი კინოსტუდია „მოსფილმის“ კინორეჟისორია. 1944-1946 წწ. მხატვრული ფილმების წარმოების სამმართველოს უფროსი, 1946-1948 წწ. სსრ კინემატოგრაფიის მინისტრის მოადგილე. შემოაღნიშნულთან ერთად მ.კალატოზიშვილის ფილმებია: „სიმაძაქე“ – 1939, „ვალერი ჩკალოვი“ – 1941, „უძლეველნი“ – 1942 (ს.გერასიმოვთან ერთად), „განწირულთა შეთქმულება“ – 1950, „მტრული გრივანები“ – 1953, „ერთგული მეგობრები“ – 1954, „პირველი ეშელონი“ – 1955, „მიფრინავენ წეროები“ – 1957, „გაუგზავნელი წერილი“ – 1959, „შე – კუბა“ – 1964, „წითელი კარავი“ 1969. გარდაიცვალა მოსკოვში – 1969 წელს.

162. იხ. ჟურნ. „დროშა“, 1930, №2, „ბუბა“ – სახეინძრეწვის მორიგი გამოშვება“.

163. საქართველოს ლიტერატურისა და ხელოვნების სახელმწიფო არქივი, ფონდი 52, აღწერა 1, შეს. ერთ. 185.

164. დ.კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, გამ. „ნაკადული“, 1983, გვ. 33

165. იხ. წიგნის ავტორის პირადი არქივი

166. იქვე

167. იქვე

168. დ. კაკაბაძის პირად არქივში შემონახულია ესკიზი კალმახიძეების სახლის გამოსახულებით, რაც უდავოდ „აღდგომის“ ეპიზოდს უნდა განასახიერებდეს.

169. ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის „კაცია ადამიანის“ გმირი

170. გიორგი წერეთლის რომანის „სამი სიცოცხლის“ გმირი

171. ილია ჭავჭავაძის მოთხრობის „ოთარაანთ ქერივის“ გმირი

172. დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ გმირი

173. დავით კლდიაშვილის მოთხრობის „სოლომან მორბელების“ გმირი.

174. „დაკარგულ სამოთხეში“ კოსტიუმების მხატვარი იყო ახალგაზრდა დებიუტანტი ქრისტესია ლებანიძე, დ. კაკაბაძის სტუდენტი. იგი სწორედ კაკაბაძემ მიიყვანა კინოში და, როგორც ჩანს, ერთგვარ მეურვეობასაც უწევდა მას. ალბათ, პირადი პასუხისმგებლობის გამო, ეხმარებოდა კიდევ მის მიერ რეკომენდებულ მხატვარს და ამიტომ შეუსრულებია რამდენიმე კინოპერსონაჟის ესკიზი, რომლებიც ჩვენ მხატვარის პირად არქივში მოვიძიეთ. აქვე უნდა ითქვას, რომ წიგნის ავტორთან პირად საუბარში ქ. ლებანიძემ ასე გაიხსენა დავით კაკაბაძესთან ურთიერთობა: ბატონი დავითი მეხმარებოდა კოსტიუმების შექმნისას, მაგრამ მიქმნიდა ისეთ შთაბეჭდილებას, რომ ეს ჩემი დამოუკიდებელი ნამუშევარი იყო. ერთხელ მითხრა კიდევ: სახელი მე მაქვს, სახელი ახლა შენ გჭირდებაო და ჩემი ესკიზები თავისი ხელით წაიღო დასაბეჭდად.

175. დ. რონდელი, „დაკარგული სამოთხე“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1985 წ. №5, გვ. 35.

176. იქვე

177. პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1988“, გვ. 64

178. დ.კაკაბაძის ამ ფილმის შესახებ არსებობს კინორეჟისორ თემურ ცავას ვიდეოდასკი „დავით კაკაბაძე – აკრძალული ფილმის არქივი“ – 2005 წელს შექმნილი, სადაც გამოყენებულია წინამდებარე წიგნის ავტორის მიერ მოპოვებული ხსენებული დოკუმენტური ფილმის და დ.კაკაბაძის შემოქმედების ამსახველი საარქივო მასალები.

179. დ.კაკაბაძის პირადი არქივი

180. იხ. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 52, აღწ. 1, შეს.ერთ.6.7.

181. იქვე

182. იქვე

183. იქვე

184. იქვე

185. იხ. დ. კაკაბაძის პირადი არქივი

186. სტერეოკინოაპარატის შესახებ დოკუმენტები, იხ. პარმენ მარგველაშვილი, „დავით კაკაბაძის არქივიდან“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1988; იგივე დოკუმენტები მეც მოვიძიე 80-იან წლებში მოსკოვის სამეცნიერო-კვლევითი კინო-ფოტოინსტიტუტის არქივში (НИКФИ), მაგრამ, ცხადია, პ.მარგველაშვილის წიგნის 1988 წელს გამოცემის გამო, ყველა შემთხვევაში ვეყრდნობი მის წიგნს.

187. სამეცნიერო-კვლევითი კინო-ფოტოინსტიტუტის არქივი (НИКФИ), მოსკოვი, დ.კაკაბაძის განცხადება დათარიღებულია 05. 06. 1947 წლით.

188. პ. მარგველაშვილი, „დავით კაკაბაძის არქივიდან“, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 1988, გვ. 177-178.

189. დავით კაკაბაძე, „ხელოვნება და სივრცე“, პარიზი, 1926 წ. გვ. 9

190. იქვე

191. მხატვრული ფილმის ლიბრეტო, დ.კაკაბაძის პირადი არქივი

192. იქვე

193. უშანგი ჩხეიძე, მოგონებები და წერილები, თბილისი, „ხელოვნება“, 1956, გვ. 168

194. მხატვართა კავშირის პლენუმი დევიზით: „ფორმალიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის შესახებ“ (სტენოგრამა, რუსულ ენაზე), II. 10. 1948 წ. იხ. საქართველოს ისტორიისა და ხელოვნების ცენტრალური არქივი, ფონდი 10, აღწერა 1, საქმე 345.

## შინაარსი

|                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------|-----|
| შესავალი .....                                                   | 5   |
| საწყისები .....                                                  | 19  |
| დავით კაკაბაძე და ქართული თეატრი .....                           | 47  |
| დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი .....                            | 127 |
| დასკვნა .....                                                    | 220 |
| Давид Какабадзе в театре и кино .....                            | 225 |
| Davit Kakabadze in Theatre and Film .....                        | 238 |
| დავით კაკაბაძის მიერ მხატვრულად<br>გაფორმებული სპექტაკლები ..... | 249 |
| დავით კაკაბაძის მიერ მხატვრულად<br>გაფორმებული ფილმები .....     | 251 |
| კომენტარები .....                                                | 253 |

წიგნი აიწყო და დაკაბადონდა  
გამომცემლობა „კოლორიტიში“

წიგნი დაიბეჭდა სტამბა  
„თამარიონში“