



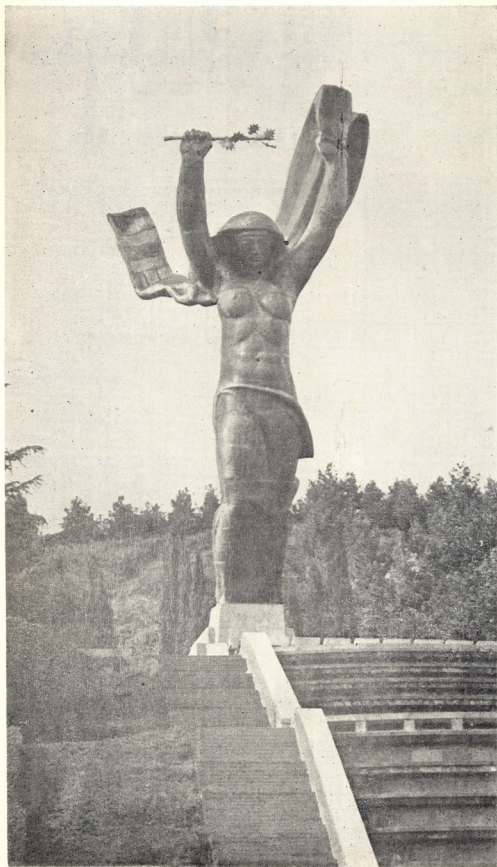
ISSN 0132—1307

# საბჭოთა სელოვნება

1981

7





კმირთა დიდების მემორიალი გამარჯვების პარკში „მადლიერი ღელა“. შოქანდაეე გ. ონიუტრი.

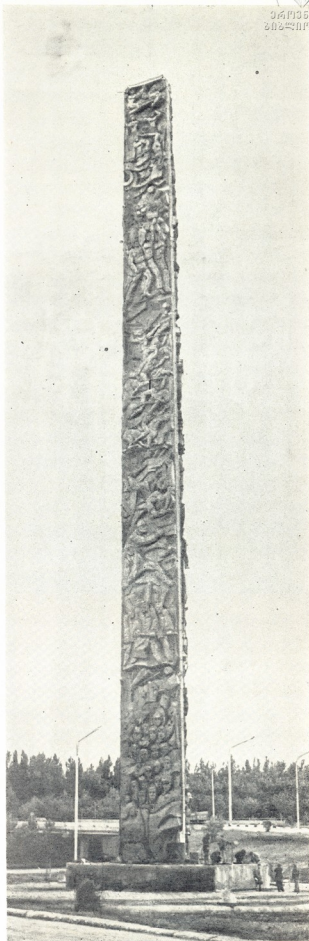
„საბოთა საქართველოს ლიტერატურაში, ფერწერაში, მუსიკაში, თეატრში, კინოში, არქიტექტურაში არის უმანისუნაპირი მნიშვნელობა, რომელზემაც გაამდიდრა მრავალეროვნული საბოთა კულტურა“.

ლ. ი. ბრემწმწმ

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს სსრ უმაღლესი საბოს საჯირო სდოგაუა წარმომქმული სიბუქიბან.

# საბოთა საქართველოს გუიბი

დიდბული, დრმად შოამბექდავი იყო საქაროველოში საბოთა ხელისუფლების დამყარებისა და საქაროველოს კომუნისტური პარტიის შექმნის 60 წლისთვის აღსანიშნავი ზეიმი. ეს გახლდათ ქეშმარ, ჭად სახალხო დღესასწაული, რომელიც კართველ ხალხთან ერთად იზიიმეს ჩვენი დიდი, მრავალეროვანი სამშობლოს მოძმე ხალხებმა. საიუბილეო დღესასწაულს გან-



დეკორატიული სტელა კახეთის გზატკეცილზე, მხატვარი ზ. წერეთელი



საკუთრებული მნიშვნელობა შესძინა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარის ანხ. ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევის სტუმრობამ, მისმა ღრმად შინაარსიანმა სიტყვამ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს საზეიმო ახლომაზე. ამ გამოვლავში, რომელიც გამსჭვალული იყო საბჭოთა ქვეყნის დღევანდლობასა და მომავალზე ზრუნვით, მიღწეულის, მოპოვებულისა და შემდგომი ამოცანების ღრმა ანალიზი დაუკავშირდა არა მხოლოდ მშვიდობიან აღმშენებლობასა და პროგრესს, არამედ სადღესო საერთაშორისო ვითარებასაც, მშვიდობის შენარჩუნებისა და განმტკიცების სასიცოცხლო პრობლემებს. თავის სიტყვაში ლ. ი. ბრეჟნევემა მაღალი შეფასება მისცა საბჭოთა საქართველოს მშრომელთა შრომით და შემოქმედებით საქმიანობას, იმედი გამოთქვა, რომ ის აღმავლობა, რაც

დღესდღეობით ჩვენს რესპუბლიკაში სუფევს, კვლავაც ოვალსაჩინო წინსვლის სანინდარი იქნება.

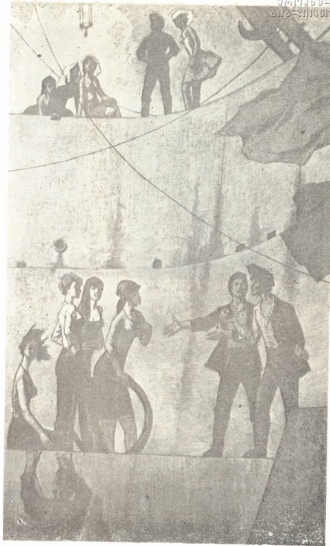
თავისი სიტყვის დასასრულს მან თქვა:

„ღირფასო ამხანაგებო! მშენიერი დღესასწაული გაქვთ და თქვენს იუბილეს ღირსეულადაც აღნიშნავთ. თქვენი საიუბილეო ზეიმიობა, შეიძლება ითქვას, გამსჭვალულია ხალხთა მეგობრობის, კარგი შრომითი აღმაქვლობის სულისკვეთებით, ნაღვანისათვის სიამაყით და დიდი სამერძისო გეგმებით. და ეს ძალიან კარგია. წინ ხომ ყველას დიდი, დაძაბული შრომა მოგველის“.

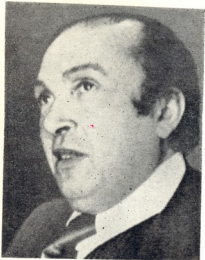
საბჭოთა საქართველოს სახელოვანი აღმშენებლობითი გზა გააშუქა თავის მოხსენებაში სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ე. ა. შევარდნაძემ. ამ მოხსენებაში, ასევე, არა მარტო შეჯამდა და შეფასდა განვლილი, არამედ დისახა მომავალი განვითარების პროგრამა. „ჩვენ ვიმოქმედებთ კიდევ უფრო გაბე-

დღულად, ვიმუშაებთ კიდევ უფრო მუყაითად და კვლავაც გავზრდით საბჭოთა საქართველოს ავტორიტეტს. საბჭოთა დამიანებს შეუძლიათ დარწმუნებულ იყვნენ: ჩვენი რესპუბლიკა შეეცდება კიდევ ბევრჯერ გაასაროს ქვეყანა ახალი შრომითი გამარჯვებებით!" — აღნიშნა მან.

ჩვენი რესპუბლიკის ამ წარმატაც საიუბილეო ზეიმს წინ უძღოდა დიდი სამზადისი, რომელშიც, სოფლები-სა და ქალაქების მშრომელებთან ერთად, განსაკუთრებული აქტიურობითა და შთაგონებით იყვნენ ჩამულნი ხელოვნებისა და ლიტერატურის წარმომადგენლები. მათი შემოქმედებითი შრომის ნაყოფმა, რომელიც სწორედ დღესასწაულის დღეებში იხილა ხალხმა — ზეიმის მონაწილე სტუმრებმა თუ მასპინძლებმა, — აღამაღლა, საოცრად გააღამაზა საიუბილეო დღეები, ლიტერატურის, ხელოვნების, არქიტექტურის ახალმა ქმნილებებმა კვლავაც გაამდიდრა ეროვნულ მონაპოვართა საგანძური. ჩვენს დედაქალაქს, რესპუბლიკის სხვა ქალაქებსა და სოფლებს შეემატა შთამბეჭდავი ძეგლები, მონუმენტურ-დეკორატიული ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებშიც განდიდებულია სახელოვანი რევოლუციური წარსული და დიდი სამამულო ომის გმირთა ხსოვნა, სახვით ენაზე ხორცშესხმულია დღევანდლობის უდიდესი მიღწევანი. რესპუბლიკის სადღესასწაულო თარიღისთვის შეიქმნა ახალი კინოსურათები, სპექტაკლები, მას მიეძღვნა სამხატვრო გამოდენები, მუსიკალური პროგრამები...  
საიუბილეო ზეიმობა საქართველოში გასული ათწლეულების მანძილზე მოპოვებულის საამაყო შეჯამებად და შესანიშნავი შემოქმედებითი სიახლეებით აღმრულ დიდ სიხარულად იქცა.



გ. მაისურაძე  
შებენიანი მცირეფიგურების  
რ. კეპუშაძე  
როველი  
რ. სტურუა  
ენგურაქსი



იოსებ ნინოშვილი



მუშნი ლაშვილი



გურამ ფანგიძე

## საქართველოს კომპარტიის ზენსრალური კომისიისა და შოთა რუსთაველის სახელობის 1981 წლის

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ განიხილეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წარდგინება შოთა რუსთაველის სახელობის 1981 წლის სახელმწიფო პრემიების მინიჭების შესახებ და ადგინეს:

მიღებულ იქნეს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსე-

ბული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის წინადადება, რომ შოთა რუსთაველის სახელობის 1981 წლის პრემიები მიენიჭოთ:

### ლიტერატურის დარგში

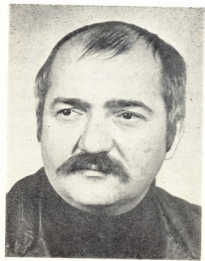
ნინოშვილი იოსებ ელიოზის ძეს (სიკვდილის შემდეგ) — 1978-1980 წლებში გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნებული ლექსებისათვის.

ლაშვილის მუშნი ტაის ძეს — აფხაზურ ენაზე „ვეფხისტყაოსნის“ თარგმნისათვის.

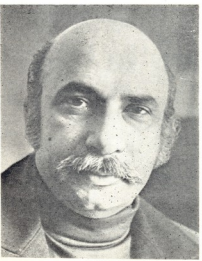
ფანგიძეს გურამ ივანეს ძეს — რომანისათვის „აქტიური შპის წელიწადი“.

### მუსიკის დარგში

ცინცაძეს სულხან თვედორეს ძეს — IX კვარტეტისა და თორმეტი სავარტეტო მინიატურისათვის.



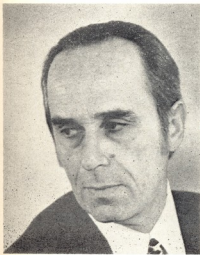
რობერტ სტურპა



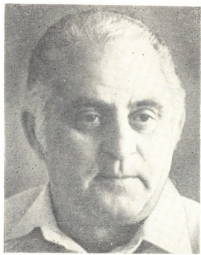
გია ყაშვილი



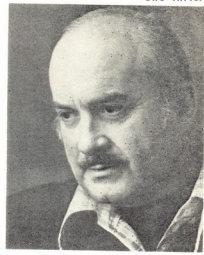
მირიან სველიძე



ლუბან ცინცაძე



გივი თოიაძე



რევაზ თავტავაძელი

## და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება სახელმწიფო პრემიების მინიჭების შესახებ

### სახვითი ხელოვნების დარგში

თოიძეს გრიგოლ (გივი) ვახტანგის ძეს — ფერწერული პანოსათვის ბიჭვინთის დ. გულუას სახელობის ლიტერატურთა სახლის კონფერენცდარბაზში.

### კინოსა და ტელევიზიის დარგში

თავტავაძელს რევაზ შალვას ძეს — დოკუმენტური კინოდოკუმენტისათვის „ქართველები იტალიაში“ („სკვალი ნათელი“ და „აღლური ვარსკვლავი“).

### თეატრალური ხელოვნების დარგში

სტურუას რობერტ რობერტის ძეს — დამდგმელ რეჟისორს.

ჯანიელს გია ალექსანდრეს ძეს — კომპოზიტორს, შველიძეს მირიან პავლეს ძეს — დამდგმელ მხატვარს.

ჩხიკავას რამაზ გრიგოლის ძეს — მთავარი როლის შემსრულებელს — თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ დრამატულ თეატრში დადგმული სპექტაკლისათვის „რიჩარდ III“.

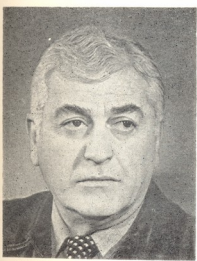
### არჩმამტყრის დარგში

უავლაშვილს შოთა დიმიტრის ძეს — ქალაქ თბილისის ბარათაშვილის ქუჩის ისტორიულ განაშენიანების რეკონსტრუქციარეგენერაციისათვის და კოლმეურნეობის მოედნის მიწისქვეშა გადასასვლელის არქიტექტურისათვის.

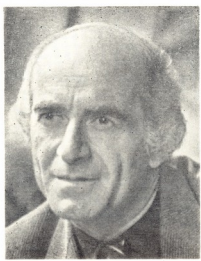
### საბავშვო და სამედიცინო ლიბრატურისა და ხელოვნების დარგში

დავითაშვილს მარიამ (მერი) შალვას ასულს — საბავშვო ოპერისათვის „ნაცარქექია“.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი **წ. შავერდანიძე**  
საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარე **წ. პაბრიძე**



რამაზ ჩხიკავაძე



შოთა უავლაშვილი



მერი დავითაშვილი



ზურაბ ნიჟარაძის სახელი დღეს ფართოდ არის ცნობილი როგორც ჩვენს ქვეყანაში. ისე მის ფარგლებს გარეთაც. ამ საინტერესო მხატვრის შემოქმედება მნიშვნელოვან წვლილს წარმოადგენს თანამედროვე ქართული ფერწერის განვითარებაში. მკურებელმა შეიყვარა მისი გამომსახველი პორტრეტები და ეანრულ-თემატურად მრავალფეროვანი კომპოზიციები.

თამაში ფერადოვანი შეხამებებით შესრულებული ტილოები, თანამედროვეთა პორტრეტები, მსუბუქი პაროდული სცენები... და იქნება ეს გამოგონილი, თუ რეალური ნატურა, ჩვენს წინაშე იშლება ერთიანი დიდი სამყარო, მხატვრის მიერ დანახული და ნაგრძნობი, ამ სამყაროს ახალი სიცოცხლე, გადმოცემული ამ რთული და საინტერესო შემოქმედის მიერ.

ნიჟარაძის ხელოვნების თვალის გადავლენა კი ცხადივით წარმოგვიდგენს მუდმივ ძიებებში მყოფ შემოქმედს, რომელიც არასოდეს კმაყოფილდება მიღწეულით, სხვადსხვა, ზოგჯერ საწინააღმდეგო გზებზე ცდის თავის ძალებს. ამასთან, მხატვრის მოღვაწეობას ახასიათებს ინტერესების ფართო სპექტრი. შესაძლოა, მისი ნამუშევრები აზრთა სხვადასხვაობასაც იწვევდეს, მაგრამ უდავოა ერთი რამ: ზურაბ ნიჟარაძე ფაქიზი, ღრმა და დახვეწილი ხელოვანია, რომელსაც აქვს მაღალი მხატვრული და პროფესიული კულტურა, გამოირჩევა თავისებური და საინტერესო აზროვნებით.

„მხატვრის სახლში“ გახსნილ ზურაბ ნიჟარაძის ნამუშევართა გამოფენა, პირველი რიგში, ფერმწერის გამოფენას წარმოადგენდა. ექსპოზიციაზე უარობდა ფართო დიპაზონის საღებავით — ზეთით შესრულებული ტილოები. მაგრამ მხატვარი მუშაობს სხვა მასალებითაც — პასტელით, ტემპერით, გუაშით, სანგინით, სოუსით, ფანქრით, ნახშირით, შერეული ტექნიკით, მაგრამ რითაც არ უნდა იყოს შესრულებული ნამუშევარი, იგი ფერმწერის ხედვითაა აღბეჭდილი და მთლიანად ექსპოზიციაზე ფერადოვანი და ცხოველხატულია.

# ზურაბ ნიჟარაძე

## ლიკა მამალაძე

ზურაბ ნიჟარაძე დაიბადა თბილისში 1928 წელს, ბავშვობის წლები ბათუმში გაატარა, სადაც მუშაობდა მისი მამა, ინჟინერი არჩილ ნიჟარაძე. 1941 წელს ოჯახი კვლავ გადმოიძის საცხოვრებლად თბილისში. აქ ზურაბი სამხატვრო სასწავლებელს ამთავრებს და 1948 წელს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში შედის.

სწავლის პერიოდში შესრულებული მისი პატარა ტილოები მტკვრელებზე იმაზე, რომ ავტორი უკვე ფლობს შესრულების ტექნიკას. იქნება ეს ნატურა, თუ პეიზაჟი. იგი ისახავს კონკრეტულ მხატვრულ ამოცანას და ცდილობს შესაბამისი შემოქმედებით პრინციპების შერჩევას.

სამხატვრო აკადემიაში ზურაბ ნიყარაძე თავდაპირველად მოსე თოიძის სახელოსნოში მეტადინეობს, ხოლო შემდეგ კურსებზე მას კ. სანაძე და ა. ქუთათელაძე ასწავლიან. იგი საფუძვლიანად ეუფლება ნახატის ხელოვნებას. სტუდენტის მაღალ პროფესიულ დონეზე მიუღივებამ ამ პერიოდის ნამუშევრები, განსაკუთრებით კი სადიპლომო ნაშრომი.

1955—1956 წლებში გამოფენებზე წარმოდგენილი ნამუშევრები ცხადყოფენ, რომ ნიყარაძე უკვე საკმარის ჩამოყალიბებული შემოქმედია, ინტერესთა ფართო დიაპაზონით. მისი ძიებანი და მხატვრული მისწრაფებანი სულ უფრო გარკვეულ სახეს იღებს, ერთიან სისტემაზე, მხატვრის ინდივიდუალურ სახედ ყალიბდება.

პორტრეტი იქცა ზურაბ ნიყარაძის წამყვან თემად, თუმცა, იგი არ შემოფარგლულა ამ თანართ. შემოქმედს აინტერესებს თანამედროვე ადამიანი, მისი ხასიათის მკაფიო გადმოცემა; ინტერესით მუშაობს ნატურმორტებზე, შიშველ ნატურებზე, თემატურ ტილოებზე, უკანასკნელ წლებში კი დიდ ყურადღებას უთმობს თავისუფალ კომპოზიციებს. პეიზაჟი კი შედარებით იშვიათად გვხვდება მის ნამუშევრებს შორის.

როგორც აღინიშნა, ზურაბ ნიყარაძე, პირველ ყოვლისა, ფერმწერია და ეს მელანდენბა როგორც პორტრეტებში, ნატურმორტებში, ისე თავისუფალ კომპოზიციებში. მხატვარმა შექმნა თავის თანამედროვეთა პორტრეტების მთელი გალერეა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ პორტრეტების უმრავლესობა მაღალმხატვრულია. რა ტექნიკითაც არ უნდა იყოს შესრულებული ნაწარმოები, იგი გამოირჩევა გამოუმსახველობის დიდი ძალითა და მკაფიო სახეობრიობით. პიროვნების შინაგანი სამყაროს ღრმა ფსიქოლოგიურ დახასიათებას, მისი გარემოდან ყველაზე უფრო მთავარის ხაზგასმას მხატვრის ზუსტი თვალი, ნახატის ფლობის კულტურა და ინტუიციური ალღო განაპირობებს.

ეს პორტრეტები რეალისტურია, იმ თვალსაზრისით, რომ თითოეული მოდელი — ცოცხალი ნატურაა, მხატვრისათვის მახლობელი ადამიანია, მისი თვალით დანახულია. ისინი, შესაძლოა, ზოგჯერ რამდენადმე იდეალაზებული არიან. მაგარა სწორედ ესაა ნიყარაძისეულობა. მის პრიზმაში გატარებულ სინამდვილე. ხასიათის ვასნას, ადამიანის შინაგანი სამყაროს გამოყენებას ნიყარაძე, ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო დეტალის, წარმავლის, მომენტალურის დაფიქსირებით აღწევს\* და სწორედ ეს არის მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი პორტრეტობებისათვის; და მაინც. ვფიქრობთ, ეს ტილოები არ წარმოადგენს ფსიქოლოგიურ პორტრეტებს. ნატურის ყველაზე დამახასიათებელი, კონკრეტული დეტალის განზოგადებით, მასზე აქცენტის გაკეთებით მხატვარი იძლევა პიროვნების ზოგად დახასიათებას.

60-იანი წლები დიდად ნაყოფიერია ზურაბ ნიყარაძის შემოქმედებაში. მისი მხატვრული სტილი იხვეწება. ამოცანა, მიზანი მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს. ამ ეტაპზე მხატვარი ვატაცებულია საგნის მყარი, მოცულობითი, მკვირი ფორმის გადმოცემით, რომელიც უყურად, თამამი ფერადოვანი შეხამებებით მიიღწევა. ამგვარი ამოცანებია დასახული 60-იანი წლების ნამუშევრებში (მხატვრობრი ხის თასით\*, 1959 წ.). საგნების ფორმით დაინტერესება, ფერის საშუალებით მათი მოცულობისა და ფაქტურის გადმოცემა ჩანს 1962 წელს შესრულებულ ნატურმორტებში „ბოთლებითა“ და „სამზარეულო ფიციოთ“. მათში კარგადაა მონახული კომპოზიცია, რომელიც კლასიკური გაწონასწორების პრინციპზეა აგებული. ეს გაწონასწორება მიღწეულია სიმბრტყეზე საგნებისა თუ ფერადოვანი ლაქების განაწილებით.

ზურაბ ნიყარაძე კომპოზიციის ოსტატად გვევლინება 60-იანი წლების პორტრეტებშიც. მათ შორის მხატვრის მეუღლის — ციცონი ციციშვილის, ოთარ ჭილაძის, ლიანა ასათიანის, მანანა თავაძის, მანანა შენგელიას და სხვ. ყველა ამ ტილოში ფერი ფორმის გამოყენებას იმსახურებს და ინტერპერ ნახატთან ერთად გამოყენებულია პორტრეტობების მკაფიო დახასიათებასათვის. ფერთა ინტენსივობაზე აგებული შეხამებებით

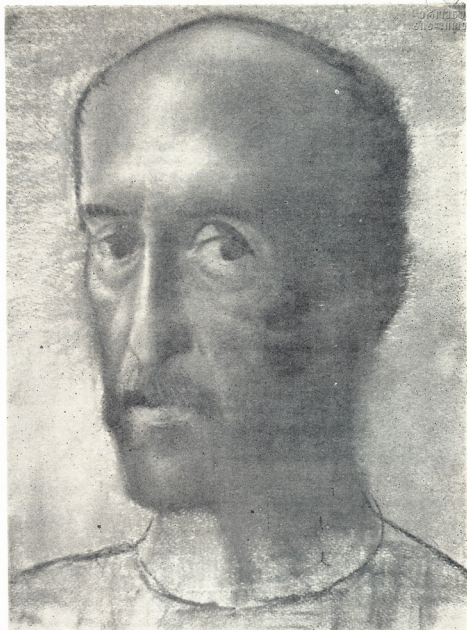
აღწევს იგი მოცულობითი ფაქტურული ფორმის გადმოცემას. სულ უფრო მკაფიოდ გამოისახება მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერის ნიშნები. ფერწერულობა მატულობს: ტილოებში გაბატონებულია მუქი, თბილი კოლორები და თითქოს ხელოვნური ვანათება, რაც ექსპრესიულს ხდის ფერწერულ ტილოს. დივერა უმრავლეს შემთხვევაში მუხლამდე გამოსახული, მომენტალურ, თითქოს შეჩერებულ მოძრაობაში. ფონსა და ჩაცმულობაში მხატვარი მიმართავს ფერადოვან შეფარდებებს, ხოლო სახისა და სხეულის შიშველი ნაწილების (კისერი, ხელები) მოდელირება ტონალურად თავშეკავებულია.

60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ნიერაძის ტილოების ფერადოვნება მდიდრდება. მონასში მსუყე, პასტოზური ხდება. ამ წლებში შეიქმნა ნამუშევრები, რომლებმაც ფართო მყუერბლის აღიარება და სიყვარული დაიმსახურა. ნატურმორტები თუ პორტრეტები, ცნობილი „ჩიტების გამყიდველი“, „მოხუცი, რომელსაც თავისი საწოლი მოაქვს“. სწორედ ამ პერიოდის ნამუშევართა უმრავლესობამ შეადგინა ბელგიაში მოწყობილი გამოფენის ექსპოზიცია. უკვე სავსებით ჩამოყალიბებულ სახეს ღებულობს მხატვრის მიერ დასმული ამოცანები.

თუ თვალს გავადევნებთ პორტრეტის ხელოვნების განვითარებას ნიერაძის შემოქ-



ღლე იწყება



ოთარ იოსელიანის პორტრეტი

მედებაში, დაინახეთ, რომ ისევნება მხატვრული ფორმა, ფართოვდება სახით საშუალებათა დიაპაზონი, მაგრამ შემოქმედის მიდგომა მხატვრული ამოცანებისადმი იგივე რჩება. სწრაფვა ფერწერული გამომსახველობისადმი მატულობს, კოლორითი მდიდრდება, მხატვრის პალიტრაზე უხვად ჩნდება ცივი ტონები, კომპოზიცია სადა და ლაკონიურია, გამოსახულება ხშირად მოცემულია წელს ზემოთ, მაგრამ უმრავლეს შემთხვევაში, ხელების გარეშე. თამამი ფერადოვანი შეფარდებები პორტრეტს ექსპრესიულობას და სახოვანებას ანიჭებს.

ნანა ხატისიას პორტრეტი (1965 წ.) ნიუ-იარკის ერთ-ერთი თელასაჩინო ნამუშევარია.

ფიგურა სამ მეოთხედში, მკერდს ზემოთ არის გამოსახული, მოოქროსფერო-მოწითალო, თბილი ფერებით დაწერილ ფონზე. ქალის პოზა თავისუფალია. ცოცხლად, ხელშესახებადაა გადმოცემული დეტალები — საშისი, თმა, სახის ფორმები. მხატვარი თამამად მიმართავს სუფთა ფერს და ამასთან ინარჩუნებს კოლორიტის სიმდიდრეს. მთლიანობას. დამაჯერებლად გადმოსცემს მკერდს, მოცულობით ფორმას და ფაქტურას. ეს მიღწეულია მსუყე, ლამაზი ფერწერით. ნანა ხატისიას პორტრეტის საერთო მაჟორული ფერწერული გადაწყვეტა თითქოს ქმნიდა თვით ინდივიდუალური პორტრეტული დახასიათების შესუსტების საშიშროებას, მაგ-

რამ მხატვარი აქცენტს აკეთებს სწორედ სახეზე და მას უმორჩილებს პორტრეტის საერთო სახით ვადაწყვეტს. მეტი თმა გამოყოფს სახეს, რომლის ელფერები ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს მას ცეცხლის ალის ანარკლი ეცემა.

ამავე პერიოდში შექმნილი მანანა კორძაისა და ლია ელიავას შესანიშნავი ფერწერული პორტრეტები.

საინტერესოა ზურაბ ნიყარაძის ძიებები შინაგანი მოდელის ასახვისას. მხატვარი მშვენიერად ფლობს ნახატის ტექნიკას და ცდილობს მოცულობითი მკერძი ფორმითა და ელფერით ფერწერით გადმოსცეს ცოცხალი სხეული.

ზურაბ ნიყარაძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია თავისუფალი ფერწერული კომპოზიციებს. აქ მხატვარი ძირითადად იყენებს უკვე მიგნებულ ფორმებს. ისტატურად იმერებს ნაცნობ მოტივებს: ტილოებიდან მაყურებლის თვალში იშლება ერთგვარი ზღაპრული სამყარო. ასეთია „ჩიტების გამყიდველი“ (1968 წ.), სადაც თითქმის ყველაფერი არარეალურია: უუპერსპექტივაში გამოხატული ტახტიც, რომელზეც სძინავს მოხუცი, თეთონი მოხუცი, ძველი საათიცა და ჩიტებიც. თითქოს პარში ჩამოყიდებულ იმითი ვალები სასურათე სიბრტყის ნახვარზე მტვს იკავებენ. ამ რეალურობის შთაბეჭდილებას მხატვარი აღწევს პირველ რიგში იმით, რომ ყველაფერს აბსტრაქტულ გაერმოცემაში გამოსახავს. ფონი ნეიტრალურია, სურათის საერთო ფერწერული გადაწყვეტა — დეკორატიული. მოცინფრო, მოყვითალო, ნარიჩისფერი, მოციმციმე ელფერაი ფერები აბლიერებენ ზღაპრულობის შთაბეჭდილებას.

პოეტურია და ოდნავ სევდიანი განწყობილება ახლავს სურათს „მოხუცი, რომელსაც თავისი საწოლი მოაქვს“ (1971 წ.). მიღრთული ოქროსფერი კოლორით, ხახულუპას ფონზე მოხუცი, რომელიც თითქოს ზღაპრიდან მოსულაო — ამასხორდება მაყურებელს.

კიდევ ერთი „ჩიტების გამყიდველი“ (1972 წ.), მავრამ ამჯერად ახალგაზრდა. პატარა სახლების ფონზე გამოსახულ ბიჭუნას თავზე ჩიტებით სავსე ვალია დაუღამის და ისიც თითქოს ლამაზი სამეფო ზღაპრიდან მოსულა. ირგვლივ ყველაფერი ციმციმებს, მოძრაობს, ოქროსფერი გამა რეალურობის საერთო შთაბეჭდილებას აბლიერებს.

ასეთივე განწყობილებით ხსათიდება კომპოზიცია „ქუჩის სცენა“ (1972 წ.). ზღაპრულობასთან ერთად, ამავე დროს, თითქოს ყველაფერი რეალურია: სურათის ცენტრში გამოსახულია სოკო, რომლიდანაც მოხუცი

ქალი წყალს ასმევს დიდ, ლამაზ მამალს. იქვე ახალგაზრდა ქალი და ცისფერკამბინი პატარა გოგონა დგას. ფონზე, შორს, სახლებია გამოსახული ლია აბენებთა და ერთიანეოზე მიწყობილი კრამიტინი სახურავეებით. სურათის ფერწერული გამა აბლიერებს ამ უბრალო სცენის პოეტურობის შეგრძნებას.

მოხსენიებულ სურათებში მხატვრული გამომსახველობა მიღწეულია არა კონტრასტული ფერებით, მოდელირებითა და მკერძო, ფაქტურული ფერწერით. არამედ ლამაზი ფერადოვანი შეფარდებებით, რამდენდემ სტილიზებულ ფორმებით, გამომსახველი კონტრითა და ფერწერული ლაქების კომპოზიციური განაწილებით ტილოზე.

თანდათან მხატვრის წინაშე დასმული ამოცანები რთულდება. თვალსაჩინოდ მიღწელება ნაწარმოებთა ფერწერული ელფერადობა. მხატვარი აღარ მიმართავს ნახ ტონალურ ვადასელებს. საღებავებს მასტისინით ღებს ტილოზე სუფთა სახით. მაღალი ელფერადობის ფერებს აწონასწორებს ასეთივე სიძლიერის, ოღონდ მისი საწინააღმდეგო კონტრასტული ფერით და მიზნად ისახავს ფერწერული ტილოს მხატვრულ გამთლიანებას.

ასეთი ამოცანაა დასახული თვა გაბუნის პორტრეტში (1971 წ.). კომპოზიცია სადა და ლაკონიურია. ახალგაზრდა ქალი გამოსახულია მხრებამდე. ეს არის სუფთა, ელფერად ვერთა ნამდვილი ფიფიერეკი. ფონი და ქალის კაბა ცივი მწვანე, მოყვითალო ფერებითა დაწერილი. თმა, სახე და კისერი კი ალისფერებითა და ყვითელი ელფერით. თუმცა, წონასწორობისათვის, სახეზეც ციმციმებს ცივი, მწვანე ჩრდილები. მხატვარი ესწრაფვის, ერთის მხრივ, სახეზე აქცენტის ვაკეთებას, მეორეს მხრივ, მიზნად ისახავს ტილოს ელფერადოვან წონასწორობაში მოყვანას. ნიყარაძის პორტრეტებში მთავრდება ექსპრესიულობა, რაც, როგორც აღინიშნა, ფერთა ინტენსიურობით არის მიღწეული. მოცეკვავე ქალის — ლ. ბაბკოვას პორტრეტი (1976 წ.) მთლიანად ფერწერულ ლაქათა თამაშზეა აგებული. ამრიგად, მხატვარი აქ პერიოდის შემოქმედებაში აღინიშნება ახალი ფორმალური ძიებები; მისწრაფება — მიუახლოვდეს და ჩაწყდეს ფერწერის არბთულს პრობლემებს.

ბოლო ათწლეული მხატვრის შემოქმედებაში უკვე მიგნებულის ერთგვარ რეტროსპექტულ შეგამებას წარმოადგენს. იგი ხშირად უბრუნდება ნაცნობ ფორმებს. თუმცა, განმეორება, პრესბითად, ახალ თვისობრივანია. რიგი პორტრეტებისა სახეით ხვრებით ერთმანეთისაგან განსხვავდება. ზეგვდება როგორც კონტრასტული, ისე ტონალური ფერწერით შესრულებული პორტრეტები.

ნანა კანდელაკის პორტრეტი (1975 წ.)  
ვერტიკალურად მოგრძობილი ტილოა, რომელზეც ყვავილით ხელში ახალგაზრდა ქალის ფიგურაა გამოსახული. პორტრეტი კონტრასტული ფერწერითაა შესრულებული. მხატვარი კვლავ მკვეთრი ფერდღოვანი შეფარდებებით გადმოგვეცემს ფორმას, იგი აგრძელებს ძიებებს ამ მიმართულებით, მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ბაბკოვასა და ვაბუნიას პორტრეტებისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქე აქ რამდენადმე იცლება. ტილო ფერწერულად უფრო მძიმეა და, ჩვენს აზრით, პორტრეტის გამომსახველობაც ნაკლებია.

მ. სარიშვილის პორტრეტი (1977 წ.) ტონალური ფერწერის პრინციპითაა შესრულებული. ღრმა, ელვრადი წითლით დაწერილი ტანისამოსი კარგად იკითხება ნეიტრალურ ფონზე. გოგონას ფსიქოლოგიურად გამომსახველი სახე კიდევ უფრო შთაბეჭდავს ხდის პორტრეტს, რომელიც გადაწყვეტილი მხატვრის 60-იანი წლების პორტრეტებს გვაგონებს. მხოლოდ, მათგან განსხვავებით, გოგონას პოზა მკაცრად ფორმულურია, კომპოზიცია სადა და ლაკონური.

ასეთივე ხერხია გამოყენებული მხატვრის ქალიშვილის — ანას პორტრეტში (1981 წ.). კომპოზიციური აგებით ეს პორტრეტიც გასული წლების პორტრეტებს გვაგონებს. ტილო კონტრასტზეა აგებული. ნეიტრალური ფონი და, თითქმის, დაუმთავრებელი სხეული, მკრთალი მოციფრო-მოწინისფრო ტონებით დაწერილი ჩაცმულობა უპირისპირდება მკაფიოდ, გულდასმით დაწერილ სახეს. აქცენტი გაკეთებულია თვალზე. პორტრეტში მშვენივრადაა შერწყმული ბავშვური სათნობა, სისპეტაკე და ნატივი ქალურობა.

მკაფიოდ სახასიათოა ვახუშტი კოტეტიშვილის ფერწერული პორტრეტი (1977 წ.).

უკანასკნელ ხანს მხატვარი ბევრს მუშაობს თავისუფალ კომპოზიციებზე. ეს გახლავთ გამოგონილი, ზღაპრული, თუ პაროდული სამყარო, აღბეჭდილი ძირითადად პატარა ზომის ნამუშევრებში, რომლებსაც თვითონ მხატვარი ხშირად „სახუმაროს“ ეძახის. სურათების თემატური და სახვითი დიპაზონი ფართოა, ვგვხვდება სხვადასხვა მასალაში განხორციელებული ერთი და იგივე კომპოზიციაც. თვით ზეთის ტექნიკას მხატვარი მრავალგვარად იყენებს, თითქმის პასტელური სინაზიდან პასტოზურ ფერწერამდე. თავისუფალ კომპოზიციებში დეკორაციულობა ვაცილებით უფრო ძლიერია. კონტრასტული ფერწერით შესრულებული კომპოზიციები, ძირითადად, ფერთა „თამაშის“ ეფექტზეა აგებული. ზოგადადაა მონიშნული



ანა ნივარაძის პორტრეტი

ქალი თეთოყვება



საგნების ფორმაც, რომელიც ხშირად მოცულობითია. კომპოზიციების მსუბუქე, პაროდულ შინაარსს კარგად ესადაგება მათი ფერადვანი გადაწყვეტა, რისთვისაც ეფექტურადაა გამოყენებული თავისთავად დეკორატიული, ლამაზი დეტალები: მამლები, ჩიტები, ყვავილები, ვალები, გირლიანდები, ბამბები, ნიღბები, ფერადი ბუმბულები და სხვა.

კომპოზიციების სახელწოდებათა ჩამოთვლა კი მივანიშნებს მათ თემატურ და შინაარსობრივ მრავალფეროვნებაზე. „ღღე იწყება“ (1975 წ.) — სარკმლის ფონზე ორი ახალგაზრდა ქალის ნახევარი ფიგურაა გამოსახული: ერთი ყვავილების თიავლით, მეორე — ჩიტების ვალებით ხელში. პოეტური, იდილიური განწყობილების შექმნას ემსახურება მონაცრისფრო-მოვერცხლისფრო ვამა. ტილოზე „სამი გრაცია“ (1980 წ.) გამოსახულია სამი ქალის ფიგურა. კომპოზიცია სინტერესოდაა გადაწყვეტილი. ნეიტრალურ ნაცრისფერ ფონზე გათამაშებული მწკნე და ყვითელი ტონები, ისევე როგორც ფიგურათა გრაციოზული პოზები, ნახ, ლირიკულ განწყობილებას ქმნის.

„საუბარი“ პირობითად გადაწყვეტილი გამომსახველი ფერწერული კომპოზიციაა, ხოლო მითოლოგიურ სიუჟეტზეა შექმნილი

„იოდითი“ (1974) — წამოწოლილ, პროფილში გამოსახულ ქალს ხელში უჭირავს უფრო ნიღბი, ვიდრე მოკვეთილი თავი. ეს გახლავთ კონტრასტული ფერწერით შესრულებული პაროდული სცენა.

„აკრობატები, „მეზარღე“, „მოხუცი ქალი მაპლით“, „ცეკვა ნიღბებით“, „მუსიკოსები“, „ჩიჭების გამყიდველი“, „შობებქდილება სამხატვრო გამოფენაზე“, „ქუჩის სცენა“, „გასიერება“ — ეს კომპოზიციები, უმრავლეს შემთხვევაში, ასოციაციური მოგონების ხასიათისაა, სევდას, ზოგჯერ ღიმილის აღძრავს და ლირიკულ-პოეტურ განწყობილებას გადმოსცემს.

მხატვარმა ს. მოციან წლებში შექმნა „ცისფერი მაიმუნი“ (პასტელი). თხუთმეტე ქალის შემდეგ იგი კვლავ უბრუნდება ამ თემას. ამჯერად კონტრასტულ ფერწერას მიმართავს. ცხოველის გამოსახულება საკმაოდ პირობითია, გადაწყვეტა — დეკორაციული.

კვლავ იზიდავს მხატვარს შიველი ნატურის გამოსახვა. მხატვრული ამოცანები სხვადასხვაგვარია: შეგვადებიტონალური ფერწერით შესრულებულ ნატურებს, სადაც ნახატი და ფორმის მოდელირება ტრადიციულია („ნატურა ყვავიფერი ქლით“, 1978). კონტრასტული ფერწერითაა შესრულებული „ნატურა საყვით“ (1977 წ.) და ა. შ.



ზეთის საღებავის გარდა, ზურაბ ნიქარაძე ფართოდ იყენებს სხვა საღებავსაც: პას-ტელს, გუაშს. მხატვარი გრძნობს თითოეული მათგანის თავისებურებას. თანაბრად გაბნეული შუქ-ჩრდილი და რბილი, ნაზი გადასვლები სიმსუბუქესა და გამკვირვალეობას ანიჭებს ნამუშევარს. მხატვრის გრაფიკული ნამუშევრების უმრავლესობა ფერადოვანი და ცხოველხატულია.

ნანახისა და განცდილის პოეტური წარმოსახვით ღრმად შთამბეჭდავი და ემოციური „იტალიური სერია“ (1962 წ.), რომელიც ამასთან, კომპოზიციური აგების ოსტატობითა და მსუბუქი, გამკვირვალე ცხოველხატულობით გამოირჩევა. ლამაზი და ხატოვანია ნიქარაძის სხვა კომპოზიციებიც: „ქალიშვილები დოქებით“, „მუსიკოსები“, „ცეკვა ნიღბებით“, „გასეირნება“, „ჩიტების გამყიდველი“, „ლირიკული მოტივი“, „აერობატები“, „კონკერტი“ (1980) და სხვ.

სხვადასხვა ტექნიკითაა შესრულებული შესანიშნავი პორტრეტების მთელი სერია: შია ბაქრაძის (1955 წ.), მარინა ციციშვილის (1962 წ.), ლ. ბაბკოვას (1966 წ.), ლ. გაბუნიას (1967 წ.), თ. გედევანიშვილის (1974 წ.), გურამ ქუთათელაძის (1976 წ.) და სხვ.

ფანქრით ან ნახშირით შესრულებული



ქუჩის სენა  
ჯამაზი  
ესკიზი ფილმისათვის „ალოობა“  
ნანა კანდელაკის პორტრეტი  
აერობატები





პორტრეტების თვალის გადავლებითანვე აშკარა ხდება, რომ ნიჟარაძე ნახატის ერთ-ერთი შესანიშნავი ოსტატია. მხატვარი სრულყოფილად ფლობს ხატვის ტექნიკას. ღრმა გამომსახველობით ხასიათდება „სენი გოგონას“, მანანა ხიდაშელის, ჯემალ შანშიაშვილის, ბორის ანდრონიკაშვილის პორტრეტები. თუ შემოქმედების ადრინდელ ეტაპზე მხატვარი დეტალებზე, უფრო ხშირად,

წყმის პრინციპზე: იქმნება სკულპტურულობა, მინიშნული დეტალები პორტრეტს განსაკუთრებით ლირიკულსა და შთაგონებულ იერს ანიჭებს. შთაგონებული და გამომსახველია ოთარ იოსელიანის პორტრეტი (1975 წ.).

ზურაბ ნიჟარაძე ძალზე ნაყოფიერი მხატვარია, რომლის ნამუშევრებს შევხვდებით თითქმის ყველა გამოფენაზე. მის მიერ შეს-



სკინო ციკლაურის პორტრეტი

თვალზე ამახვილებდა ყურადღებას, პორტრეტირებულის ხასიათის მკაფიოდ გამოსაყვანად, უკანასკნელი პერიოდის ნახატებში იგი ცდილობს დეტალების ნივლიანობის გზით გვიჩვენოს ფორმის საერთო სკულპტურულობა. იგი დეტალს კი აღარ გამოყოფს, არამედ მთლიანს უმორჩილებს. ასეთია თენგიზ მირზაშვილის, თამარიკო კედევანიშვილის, საშა რეხვიანიშვილის პორტრეტები. კიდევ ერთი საინტერესო გადაწყვეტაა მიგნებული ოთარ ჭილაძის პორტრეტში (1980 წ.), რომელიც აგებულია ადგილ-ადგილ ძალზე მუქი, ღრმა, სქელი კონტურისა და მეორეს მხრივ, თითქმის წაშლილი დეტალების შერ-

რულებული მონუმენტური ფერწერული პანოები ამკობენ დედაქალაქის საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილებს, მხატვარი თანამშრომლობს ეურნალებში, გამოცემლობებში, მუშაობს კინოფილმებისა და სპექტაკლების მხატვრულ გაფორმებაზე. საინტერესოა მისი შემოქმედება საბავშვო წიგნის გრაფიკის სფეროშიც. ბავშვური სამყარო, ზღაპრული, გამოგონილი, პარიდიული, — ახლოა ნიჟარაძის ბუნებასთან. ამიტომაც სარგებლობს დიდი წარმატებით ნიჟარაძისეული დასურათებანი საბავშვო წიგნებისა, რომელთა შორის აღსანიშნავია ლუის კეროლის ზღაპრის — „აღისა საოცრებათა ქვეყა-

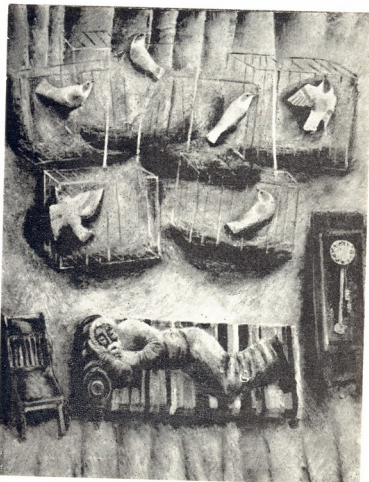
ნაწი“ მშვენიერი, მზიარული ილუსტრაციები.

ზურაბ ნიჟარაძეს ეკუთვნის ილუსტრაციები მთელი რიგი ლიტერატურული ნაწარმოებებისათვის. მათ შორისაა ოთარ ჭილაძის რომანი „ყოველმან ჩემმან მხოველმან“, იაკობ ცურაველის „შუშანიკის წამება“, ფრანგული რენესანსული ლიტერატურის შედეგის, ფრანსუა რაბლეს „გარგანტუა და პანტაგრუელი“, არისტოფანეს „ფრინველები“, შექსპირის პიესა „ჰენრი VI“ და სხვ. წიგნის ილუსტრაციებში ნიჟარაძე მუდამ ავსებს ნაწარმოებისათვის შესატყვის სახვით ენას, სახერად ვადმოსცემს მის ხასიათს, არსს, განწყობილებას. თავისუფალი, ისტატურად შესრულებული ნახატი, პირობითობა, ზოგჯერ გარკვეული სტილიზაცია ფერცილის სიბრტყის შეგრძნება, მეტყველებს იმაზე, რომ მხატვარი ფლობს ენარის სპეციფიკას.

მონუმენტური ელვადობის ტილოების შექმნის უნარი გამოავლინა ზურაბ ნიჟარაძემ ტრიპტიქში „გამარჯვებულნი“ (1969 წ.). ეს არის ჰიმნი. მიძღვნილი გამარჯვებული ხალხისადმი, რომელიც იბრძვის, აწინებს და იმარჯვებს. ნაწარმოები აღსავსეა საგმირო პათოსით. დამატებულია მისი ცენტრალური ნაწილი, რომელიც ეძღვნება საბჭოთა ხალხის გმირულ გამარჯვებას ფაშისტურ გერმანიაზე. შესანიშნავად არის მოწახლული ტრიპტიქის კომპოზიცია, როგორც მთლიანობაში, ასევე მის ცალკეულ ნაწილებში. მრავალფეროვანი ცენტრალური ნაწილის კადრთან მოახლოვება აძლიერებს მოზღვავებული ძაღის შთაბეჭდილებას. ფიგურათა დიდი მასებით დამუშავება, ომგადახდილი, მოზეიმე ჯარისკაცების პოზები, ზედაპართული ხელები, მათ სახეებზე აობექტილი შემახილი — ყოველივე ეს იმდენად ცოცხალ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ჩავესმის მათი გულებიდან ამოეთქილი „ვაშა“. ტრიპტიქის მარჯვენა ფრთაზე ასახულია „შენება“ სასურათო არე აქ უფრო თავისუფალია. ცენტრისაკენ მიმართული სამი მომის ფიგურა კომპოზიციას ჯაჯს მარჯვნიდან. ასევე, ცენტრისაკენა მიმართული მარცხენა ფრთაც, რომელზეც ორი კოსმონავტის ფიგურა გამოსახული. გვერდითა ფრთების დიაგონალური კომპოზიციური გადაწყვეტა აძლიერებს საერთო ექსპრესიის შთაბეჭდილებას. სინტერესოა ტილოს ფერადოვანი გააზრებაც. მაკორული, მზიარული, ფერები ხელს უწყობს ამალეგებული განწყობილების შექმნას. ზურაბ ნიჟარაძის ტილო — „გამარჯვებულნი“ თანამედროვეობის თემაზე შესრულებული ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია საბჭოთა მხატვრობაში.



გამარჯვება



საბჭოთა ხელოვნება



მონუმენტურ-დეკორატიული მხატვრობიდან აღსანიშნავია თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის პოლის მოხატულთა (1971 წ.); გურამ ქუთათელაძესთან ერთად მოხატა რუსთაველის გამზირზე პატარა კაფეს კედელი (1972 წ.); პროფკავშირების სპორტულ კომპლექსში, მანეჯზე აშისახულია ატლანტების რბოლა; შუა აზიის ქალაქ ჭიხაქში ზურაბ ნიყარაძემ მოხატა მუსიკალური სასწავლებლის კედელი რომელზეც სიმბოლურ-ალეგორიული კომპოზიცია — მფრინავ ხალჩაზე სხედან მუსიკოსები. ეს ნამუშევრები თვალსაჩინო მეტყველებენ, რომ მხატვარი დაუფლებულია ამ ენარის სპეციფიკას, კარგად გრძობს კედლის სიბრტყეს და მას უქვემდებარებს გამოსახულების საერთო გადაწყვეტას.

ზურაბ ნიყარაძემ კინოშიც სცადა თავისი ძალები. რეჟისორ ლ. გორდელაძესთან ერთად შექმნა ფილმი „ალოობა“ (1967 წ.). საინტერესოა ფილმისათვის შექმნილი ესკიზი „მოთბავეში“.

რეჟისორ შადიმან ჭავჭავაძესთან ერთად 1975 წელს ზურაბმა იმუშავა მულტიპლიკაციური ფილმზე „ჯადოსნური ცრემლი“. მსუბუქი, გამომსახველი ესკიზები გახდა ილიაშვილის წარმატების საწინდარი. 1979 წელს იმავე რეჟისორთან ერთად გადაიღო მხატვარმა მულტფილმი „ნიუტონის ვაშლი“, ახლახანს დამთავრდა კიდევ ერთი მულტფილმის „პრელი პეპელას“ გადაღება.

საინტერესოა ზურაბ ნიყარაძის სათეატრო მხატვრობაც. 1969 წელს რუსთაველის თეატრის მცირე დარბაზში მან გააფორმა რეჟისორ ნანა ხატისკაცის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ტოპაში“ (თანამედროვე ფრანგი ავტორის მარსელ პანიონის პიესის მიხედვით). გასულ წელს თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერის და ბალეტის აკადემიურ თეატრში დაიდგა ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერა „პირველი სიყვარული“. ოპერის სახუმარო სიტუეტები, მსუბუქი გამჭვირვალე მუსიკალური ენა კარგად შეერწყა მხატვრის მიერ შექმნილ ნახევრად ზღაპრულ, ნახევრად ალეგორიულ სახვით გადაწყვეტას. ოპერის ფინალის ბრწყინვალე დეკორაციონებს წარმოადგენს დეკორატიული ფარდა. მასზე გამოსახულია მფრინავი ალეგორიული ფიგურები. მშხინავი, ვერცხლისფერი ვამა გვეუწყებს ამ მხიარული ზღაპრის დასასრულს. სპექტაკლის ხასიათში მოხიბვლილი მხატვრული აქცენტების სახით, ორგანულადაა ჩამჯდარი კოსტიუმები, რომლებიც ხელს უწყობენ პერსონაჟთა ხასიათის გახსნას. წარმოდგენის სახეობა, მხიარული განწყობილების შექმნაში დიდი როლი შეასრულა ნიყარაძის მხატვრულმა ვაზარტებამ.

დაწყებული 1955 წლიდან ზურაბ ნიყარაძე ყველა რესპუბლიკური და საკავშირო გამოფენის მონაწილეა; მისი ტილოები ექსპონირებული იყო საბჭოთა კავშირის მთლიან რიგ ქალაქებში: კიევიში, ვილნიუსში, რიგაში, მინსკში, ლენინგრადში, ტარტუში და სხვ.

1959 წლიდან დაწყებული, სხვადასხვა წლებში, ზურაბ ნიყარაძის ნამუშევრებმა, ქართველ მხატვართა ნაწარმოებებთან ერთად, მოიარა ევროპის ქვეყნები: პოლონეთი, შვეიცია, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა, იუგოსლავია, საბერძნეთი.

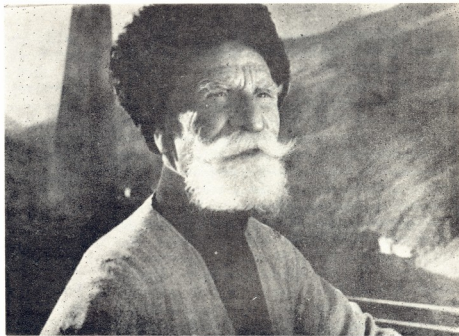
1974-79 წლებში ზურაბ ნიყარაძის პერსონალური გამოფენები გაიმართა ბელგიაში, ავსტრიაში, ლუქსემბურგში, დასავლეთ გერმანიაში, იტალიაში.

ჩეხოსლოვაკიაში, 1978 წელს ფერწერის საერთაშორისო გამოფენაზე „ბიენალე“ ზურაბ ნიყარაძეს პრემია მიენიჭა: აქ გამოფენილი იყო მისი ორი ტილო: „ჩიტების გამყიდველი“ და „ქუჩის სცენა“. ჩეხური პრესა, აღარებს რა მისი ტილოების განწყობილებას ფიროსმანის სამყაროს, მალაქ შეფხეხვას აძლევს ქართველ მხატვარს.

მხატვრის ნამუშევრები შექმნილი აქვთ მოსკოვის აღმოსავლური ხელოვნების მუზეუმს, ვილნიუსის, ოდესის, დნეპროპეტროვსკის, კიევის მუზეუმებს. ერთ-ერთი ტილო ინახება ბრაზილიის ნაციონალურ მუზეუმში.

ნაწარმოებების მიხედვით მესაძლებელი ხდება ზურაბ ნიყარაძის შემოქმედი პიროვნების დანახვა, მისი მისწრაფებების, სურვილებისა და ცხოვრებისეული ინტერესების წყაიხვა. ხელოვანს ინტერესთა ფართო სფერო გააჩნია. იზიდავს სამყარო ფორმათა დაუსრულებელი მრავალკვარობით. მის შემოქმედებას შთააგონებს სილამაზე, სიყვარული, სიხარული, მშვენიერება ბუნებასა და ადამიანში, აინტერესებს ადამიანთა ურთიერთობანი. სწორედ ამ ცხოვრებისეული სისავის ასახვას ცდილობს მხატვარი, რომლის მთელი შემოქმედება მიგვიითობებს პიროვნების რთულ სტრუქტურაზე; შემოქმედის ინტერესები მოიცავს, ერთი შეხედვით, ზოგჯერ შეუთავსებელ, საწინააღმდეგო მხარეებს, მაგრამ ყოველივე ამას ერთიანი საფუძველი გაჩნია — ეს გახლავთ მხატვრის პიროვნება, რომელიც ილტვის არსებულ მრავალფეროვანი და უმდიდრესი სამყაროს ასახვისაკენ.

ემპედაკლე  
პირველი ოსური  
კროფისიული  
თეატრის  
50 წლისთავს



მოქმედი დროს ტეატრის

# ოსური თეატრის საწყისები

რუბენ ჩეთიი

უძველესი დროიდან, მთიელი ხალხის თიქმის ყველა სოფელსა და დასახლებულ პუნქტში, რელიგიური და საზოგადოებრივი დღესასწაულების, ქორწილებისა და ნადიმების გამართვის დროს მათი აუცილებელი თანმხლები იყო ხალხური სანახაობა, ხალხის წიალიდან გამოსული, თვითონ საზოგადოების მიერ შექმნილი სახალხო ხელოვნება და, მასთან ერთად, საიმპროვიზაციო თეატრი, რომლის ძირითად რეპერტუარს წარმოადგენდა ადამიანთა სოციალური უთანასწორობისა და ხალხის ქვედა ფენების შიმშილმდგომარეობის ასახვა, მიჯგერელებისა და ჩაგრულთა განსახიერება.

ოსთა ხალხური კულტურისა და ხელოვნების შესახებ სათანადო მასალები შემოგვინახა ოსურმა ზეპირსიტყვიერებამ.

მართალია, ხალხური სანახაობანი ძირითადად ზორციელდებოდა საკულტო-რელიგიურ და საზოგადოებრივ ნადიმებთან დაკავშირებით, მაგრამ არცერთი სანახაობა, (მხედველობაში თუ არ მივიღებთ სახალწლო და აღდგომის სიმღერებს, მტაცებელ ნადირობა ღმერთის თუთირისადმი მიძღვნილ ტექსტებს), არც სანახაობის სიუჟეტით და არც მოქმედებით უშუალოდ არ იყო დაკავშირებული იმ ღვთაების სახელთან, რომლის პატივსაცემადაც იკრებიებოდნენ იმ დღეს, ან ზოგჯერ მთელი კვირის განმავლობაშიც კი; რელიგიური დღესასწაული მხოლოდ საბაბი იყო იმისა, რომ თეატრალიზებული სანახაობა ეჩვენებინათ. სწორედ ამის გამო ქვემოთ ჩვენ შევხვებით მხოლოდ იმ დღესასწაულებს, რომელთა დროსაც იმართებოდა სახალხო სანახაობები, კერძოდ, იმპროვიზირებული თეატრი.

უძველესი დროის საკულტო-რელიგიური დღესასწაულების წარმოშობის (თეთრი, ახალი წელი) დროის დადგენის საფუძველზე და ოსური მდიდარი ზეპირსიტყვიერების მემკვიდრეობით დღასტურად, რომ ოსური ხალხური ხელოვნების ცალკეული ძანრები შეიქმნა ნართების ეპოსის წარმოშობის დროიდან. თეატრალურ სანახაობაში ძირითად როლს ორი მთავარი მოქმედი პირი, ეგრეთწოდებული, ნიღბოსანი, ასრულებდა. ერთი იყო დათვის ნიღბოსანი, მეორე მაიმუნის ნიღბოსანი, რომლებიც ხშირად მოქმედებდნენ ერთად. იყო შემთხვევა, ისინი ცალ-ცალკე გამოდიოდნენ (დათვის ნიღბოსანი გამოდიოდა მაიმუნის ნიღბოსნის გარეშე, ან პირაქით). ოსურ ხალხურ სანახაობებში ცნობილია სხვა ნიღბებიც (ცხენის, ხარის, ცხარის, თხის, ძაღლის, კატის, მამლის, მტრედის, მგლის, კურდღლის, მელისის, არწივის, ირმის, ჭიხვის და სხვ.) სანახაობაში გამარჯვებულისთვის დაწესებული იყო საჩუქარი — პრიზი. საუუეთესო მონაწილე ღებულბოდა ყველზე უეთეს პრიზს — საცუთესო ცხენს (ბუღარს, არაბულს); მომდევნო პრიზები იყო: ნოხა-ახალუხი, ვერცხლის ქამარი-ხანჯალი, ნაბადი, ქურქი, ყაბალახი, წინდები, თოფი, დამბა და ა. შ.

ენიკ საპროზო პირველ ადგილს დამისახერებდა, ე. ი. ვისაც ცხენს მოაკუთვნებდნენ, მას უფროსები მიაბითუებდნენ საპატიო სასმისს (რომელიც ფლუკლორში ფიქსირებულია „ეკაცამნგას“ — სახელწოდებით) — ჭიხვის რქას სასმელი (არყით) და. გამარჯვებულ მადლობას მოახსენებდა საზოგადოებას ყურადღებისა და მისი ხელოვნების მაღალი შეფასებისათვის და სვამდა მოწონებულ სასმისს. შემდეგ სანახაობის მთავარი ხელმძღვანელის ნებართვით აჟღერდებოდა საცეკვაო მუსიკა და პრიზიორის მისთვის სასურველ ქაღალწილთან ერთად უნდა ეცეკვა აუცილებლად. სანახაობის ასეთი ფორმით ხატარება უფრო მეტ ინტერესს იწვევდა მოზარდთაობაში, აქებულბოდა მათ ნიჭისა და უნარის სრულყოფილი და თავისი შემოქმედების საზოგადოების წინაშე წარმოსადგენად. ამიტომ იყო, რომ ვასულ საუუენებში ოსებში სანახაობა სანახაობების რიგები სავაობ დიდი იყო. ისე, რომ თეატრისადმი სიყვარული ოსებს უსსოვლოდ დროიდან მოსდევდა. თუმცე ხშირ შემთხვევაში ისინი არასრულყოფილად. პრიმიტიულად. მაგრამ მაინც ახერხებდნენ დამტკბარიყენენ იმპროვიზირებელი სანახაობები. სანახაობები გარმდებოდა მთელი დღე-ღამის განმავლობაში, უფრო ადრინდელ პერიოდში კი (ზეპირსიტყვიერი გადმოცემაში) მთელი კვირის განმავლობაშიც. ხალხს სისხლ-ხორციო ჰქონდა ვამჯდარი სიყვარული ხელოვნებისადმი, რომლის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა როგორც შემსრულებლებისათვის, ისე მაყურებლისათვის ასეთი ხანგრძლივი დროით როგორც შესრულება, ისე ყურება, ან მოსმენა. ზოგ შემთხვევაში თეატრალური სანახაობა სრულდებოდა მაყურებლის

გარეშე, ე. ი. თვითონ შემსრულებლები მაყურებლის რიგში გამოდიოდნენ.

როგორც ვხედავთ, წარსულში რელიგიურ-კალენდარული დღესასწაულები მაქსიმალურად დატვირთული იყო ყოფის რეალობით, რომლებიც წარმოადგენდა ადამიანთა სულიერი და პრაქტიკული ცხოვრების თავისებურ შერწყებას. ამ მხრივ აღსანიშნავია სამიწათმოქმედო წიღური კალენდარი, რომელიც მჭიდრო კავშირშია ოსების სამიწათმოქმედო რელიგიის გენეზისთან. იგი დაყოფილი იყო ციკლებად: საზამთრო, საგაზაფხულო და საშემოდგომო. ამ პერიოდების მიხედვით იმართებოდა იმპროვიზირებული სანახაობანი, რომელიც მტკიცედ იყო დაკავშირებული სამიწათმოქმედო კულტების დღეობებთან. უძველესი დროის ქართულ დამატებულ სანახაობებსაც ხშირ სამიწათმოქმედო დღეობებს უკავშირებენ. ადრინდელ პერიოდში დღესასწაულებს (რელიგიურს თუ საზოგადოებრივს) უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ ადამიანთა სულიერი კულტურისა, ურთიერთდამოკიდებულებისა, შინაგანი მსოფლმხედველობისა და ხელოვნების განვითარებისათვის.

ოსების რელიგიური დღესასწაულები გამოირჩეოდა მრავალფეროვნებით და სიმრავლით. ამას თავისი საფუძვლიანი ახსნა აქვს. წარსულში ადამიანის მიერ ბუნების ძალების შეუცნობლობის პირობებში ფართოდ იყო გავრცელებული ცრუმორწმუნეობა. მათ სჭირდათ, რომ ქვეყნად არსებობს ღმერთი და სხვა უხილავი ზეციური ძალები, რომლებიც წარმართვენ ადამიანთა ცხოვრებას და სამავთიერ მოითხოვენ პატივისცხას.

ოსებში ზეციური ძალების საპატენსაციოდ გამართული ანთლოგიური რიტუალი იყო შემოღებული. ხალხური ზეპირსიტყვიერების მასალები, ისტორიკოსების, ეთნოგრაფების, ლიტერატურისა და ხელოვნების მუშაკთა ნაშრომები საშუალებას იძლევიან გამოიტანათ დასკვნა იმის შესახებ, რომ ოსებში არსებობდა საერთო სახალხო მასობრივი დღესასწაულები: ნიგ ბონ (ახალი წელი), ქუეკან (აღდგომა), თეთირ (თევღარიობა), ხორხორ (მისვლის აღება) და სხვ. გარდა ამისა, ოსებში იყო ცალკე სასოფლო დღესასწაულები, რომელიც იხილდნენ ცალკეული სოფლები, საოჯახო დღესასწაულები. — მონაწილეობას ტებულობდნენ ჰილოდო ოჯახის წევრები. საზოგადოებრივი დღესასწაულებიდან აღსანიშნავია ვლახის ბონ (გამარჯვების დღესასწაული) და ნიშვარა (ახალდაბადებულის სახელის შერწყმევა). აღნიშნული დღესასწაულების გასამართავად სათველი, აული, ხანდაზან მთელი ზეობაც კი ერთიანი ძალით წინასწარ ემზადებოდნენ: ადულებდნენ ლუღს, ხილდნენ არაყს, კლავდნენ წერილუჯხა და მსხვილუჯხა საქონელს, აცხობდნენ ხაჭაპურს. დღესასწაულისადმი მიძღვნილი სანახაობის მონაწილენი კი სადმე არჩეულ ადგილს ამზადებდნენ ხელოვნების ახალ-ახალ ნიმუშებს, რომლებიც შემდგომში მოკავდათ ერთ მთლიან-

ნობაში, რათა დანიშნულ დღეს მყურებლის წინაშე წარმოედგინათ დამუშავებული და საინტერესო თეატრალური სანახაობა.

დანიშნულ დღეს იმართებოდა ერთიანი, საერთო-სახალხო დიდი ზემი საკანგებოდ ნაღობისათვის განკუთვნილ მიწაზე, ზამთრობით კი ნახასისათვის აშენებულ და მომზადებულ საზოგადოებრივ შენობაში. წესის თანახმად, სუფრაზე დაჯდომის უფლება ჰქონდათ მხოლოდ ხანიშესულებს, ახალგაზრდები კი იქვე სხვადასხვა სანახაობებით, სპორტული თამაშობებით, ხელოვნების სხვადასხვა ქანრის ჩვენებით ართობდნენ მონადიმე ხალხს. ეს წარმოდგენები, პროფ. ბ. ალბროვის აზრით, ძირითადად აგებულ იყო დრამატული ელემენტების საფუძველზე: „დრამატულ ელემენტებს შეიცავს აგრეთვე ბევრი სადღესასწაულო ადათ-წესი, — ვითხვებით ბ. ალბროვის ჩანაწერებში, — როგორცაა, მაგალითად, წვიმის მოყვანისა და მეხის დაცემის ადათ-წესები, რომლებშიც აქტიურ მონაწილეობასღებულოზე ქალები, ისინი ცეკვები და გუნდურ სიმღერას ასრულებენ. იგივე ხდებოდა ბავშვის საფენებში გახვევისა და ხაჯვანის დღესასწაულების დროსაც. ბიჭები შობლებზე ულოცავდნენ და გუნდურ სიმღერას მღეროდნენ: „სოი, ცაო, სოი, ოი, სოი, სოი!“ იგივე ხდებოდა სხვა დღესასწაულების, განსაკუთრებით საქორწილო რიტუალების დროსაც.

ოსურ დღესასწაულებზე წარმოდგენილ სახალხო სანახაობებზე და კერძოდ ოსურ ხალხურ თამაშობებზე, თუცა არასრულად, მაინც საინტერესო კვლევით მუშაობა ჩაატარეს სერგო ვაკიევი და ვიქტორ ჭუსოევიც. არა მარტო დღესასწაულების დროს აწუხდნენ, უჩვენებდნენ იმპროვიზირებულ ხელოვნებას, არამედ სანახაობის მოწყობა მონაწილეთა მუდმივი გვფეხები (დასეგბ) ჰყავდა ოსთა მეფის სასახლეს, რასაც მკაფიოდ ვეაუწყებს ოსური ზეპირსიტყვიერება, რის საფუძველზე მართებელი დასკვნა გამოიტანა ცნობილმა ქართველმა მწიგნობარმა ზაქარია ჭიჭინაძემ (1854—1931). მისი აზრით, ამტკიც უცხო სანახაო ყოფილან დაით სოსლანის ოსთა მეჩანენი, მგოსანნი, მოშაირნი, მოთაძაშენი, მოსაპარუნენი, მეჩიოთ-მებურთენი და სხვაც ამგვარნი, რაც მაშინ თურმე ოსებში და ნამეტურ ოსთა დიდებულ ოსთის კარგად ყოფილა გაჩალებული. ქებით ამბობენ მართა სასიმღერო კოლონი და XII საუკ. ოსებშიც თურმე სახალხო სიმღერებს ისე იტყობდნენ და იმღერდნენ, როგორც ეს მაშინ ქართველებს სცდნოდა. დაით სოსლანის მომღერალთა ჯგუფიც თურმე სანაქებო ხმოვან მომღერალთა კაცთაგან შესდგებოდა“.

როგორც აღვნიშნეთ, სანახაობის წარმოსადგენად მისი მონაწილე ღონისძიებთათვის წინასწარ ემზადებოდნენ, მათ ჰყავდათ თავიანთი ხელმძღვანელი. ეს ხელმძღვანელი თამაშობების მსვლელობის დროს

მორიგის მოვალეობას ასრულებდა. ამ უქანასკნელის გარეშე არც ერთ მოქმედ პირს სანახაობაში მიღების უფლება არ ჰქონდა.

ოსი ხალხის დრამატული სანახაობებისა და სიმპროვიზაციო თეატრის შეხებაზე მდიდარი მასალა შემოგვინახა ნოვ ბონის სამაწათმოქმედლო საკულტო დღესასწაულმა, რომელიც თუმცა განსხვავებით, მაინც რეგულაციის შემდეგაც იმართება. სწორედ ამის გამო, როგორც თეატრალური ხელოვნების საწყისების ძირითად საშუალებას, უფრო ფართოდ განვიხილავთ ამ დღესასწაულის მსვლელობას. ისები ახალი წლები — ნოვ ბონის დღესასწაულს მთავა და ბარში ყველგან აწუხობენ, ამასთან, ერთიანი ფორმით. თუმცა სანახაობების ჩვენებით არამარტო ხეობებში, არამედ სოფლებშიც კი განსხვავდებოდა ერთმანეთისგან.

ოსებში სახალწლო სუფრისთვის ბასილის საბატიცხაეცხომოდ სპეციალურ კეკს აცხობდნენ, მგოსობებს შორის შევიპრიც კი იყო გამოცხადებული, კინ უფრო მამავასებდა გამოცხადებარ კეკის ბასილის სახეს. ამის საფუძველზე გააძლეს ოსურ ზეპირსიტყვიერებაში დღემდე შემორჩენილი მხატვრულობის თვალსაზრისით ბრწყინვალე ლეგენდა „ბასილი და ოლია“.

ლეგენდის მიხედვით, ბასილი სობრძნათ, ვეკაცობითა და სიდაბრბისლი საზოგადოების დიდი სიყვარული დიმიხსებრა, მისი სახელი ქვეყანას მოედო. ბასილი ამის გამო ირისთონის (ოსეთის) მეფე გახდა. მან სიკეთე და ბედნიერება მოუტანა თავის ხალხს, მოსპო მავენ ზენჩეულებები, უსარგებლო ადათ-წესები და ადამიანები დააყენა ნათელი ცხოვრების გზაზე. ხალხმა უსაზღვროდ შეიყვარა თავისი ბრძენი და კეთილი მეფე. ყველა უსიტყვიოდ ასრულებდა მის სამართიან განკარგულებას. ბასილის სიკვდილის შემდეგ მისი სახელი ლეგენდად იქცა ირონებში. ირისთონის ყველა კუთხეში შეთხზეს სიმღერები, თქმულებები და ლეგენდები თავიანთ საყვარელ გმირზე. შესაძლებელია ოსებში სახალწლო კვირი შემოღებულთა ოსი ხალხის ლეგენდარული გმირის ბასილის საბატეცხაეცხომოდ, მას ბურკების გვფეხი უმღეროდა.

ბერკები სახალწლოდ წინასწარ ემზადებოდნენ. ახალწლის ღამეს და ახალწლის დღეს სოფლებში კარდაკარ დადიოდნენ, სხვადასხვა ფორმისა და სახის იმპროვიზაციულ სცენებს აწუხდნენ. მასპინძელი ბერკებს აძლევდა წინასწარ მათთვის გამოხადებულ წილს (სასმელ-საჭმელს): სწორედ ამიტომაც ოსური ნათეკამი „ბერკილი ზოლენ“ — ბერკაზე კარდაკარ სირაული, ვინაიდან ოსებშიც მტკიცედ იყო დამკვიდრებული ახალგაზრდების სახალწლოდ კარდაკარ სირაული, რომელიც სრულდებოდა სიმღერით, ცეკვით, სხვადასხვა სანახაობების ჩვენებით. ბერკები მასპინძლის ულოცავდნენ ახალი წლის მობრძანებას.

სადღესასწაულო სანახაობის ჩვენებისათვის ახალგა-

რღები ათი დღით ადრე იწყებდნენ მზადებას. სოფელში იქნებოდა ორი-სამი ჯგუფი, ათი, ოცი ან ოცდაათი კაცის შემადგენლობით. ჯგუფის ხელმძღვანელი იყო ისეთი პირი, რომელიც ყველაზე უკეთ შეიძლო ცეკვა-თამაში, სიმღერა და ოხუფნობა. სხვა მონაწილეებსაც ათვისებულად უნდა შესძლებოდათ სიმღერა და ცეკვა.

ხელმძღვანელი ჯგუფს წინასწარ აცნობდა სამოქმედო სცენარს და თან აფრთხილებდა, რომ ადგილზე მდგომარობისდა მიხედვით, სიტუაციის შესაფერისად სცენარიც შეიძლება შეიცვალოს, მაგრამ ისინი არ უნდა დაიბნენ, უნდა გაუგონ მთავარ მოქმედ პირს და ხელი შეუწყონ, რომ სანახაობა უკეთ ჩატარდეს და მასურ რეზუს მოწონება დაიმსახუროს.

ყმაწვილები ნიღბებშია მოთავსებული დალიოდნენ კარდაკარ და „ბასილობას“ (ახალ წელს) ულოცავდნენ თანასოფლელებს, საღამოთი კი მათ ცვიოდნენ მოზრდილი ვაჟაკები, ისინიც ნიღბებშია მოთავსებული იყვნენ. ჰქონდათ მხოლოდ თეთრანაკეთი ნიღბები, შეკერილი შავი, ან ნაცრისფერი ქსოვილისაგან, რომელზეც დამაგრებული იყო წვერ-ულვაშები და გრძელი რტები ჯიხის, თხის ან ირმისებურად. ნიღბს უწოდებდნენ „ირმის თასს“.

უზონთან მთელი ჯგუფი სანახაობას სიმღერით იწყებდა:

მასპინძლებო, მასპინძლებო,  
ოჯახი თავმა მოჰქვას ირემო,  
ღიასახლისმა შობის ვაჟაკი,  
ბაბილის მარჯვენა იფოს ჩვენ!

მასპინძლები მაშინვე არ უღებდნენ ალაყაფის კარს, ჯგუფი კვლავ იმეორებდა იმავე სიმღერას, ზოგჯერ სხვა-სხვა და სიმღერით აიძულებდნენ, რომ კარი გაეღოთ. თუ სულ არ გაუღებდნენ კარებს, მაშინ სიმღერითვე გაგრწევიდნენ მასპინძელს ძუნწობისათვის, მაგრამ ასეთი რამ იშვიათად ხდებოდა, ძენლად შეხედებოდათ ოჯახს, რომელიც სახალწლო მილოცვლებს არ უშვებდა შინ. მხოლოდ აჩერებდნენ იმ მიზნით, რომ სანახაობა და, ცეკვა-თამაში, საოხუნჯო სიმღერები დიდხანს გაეგრძელებინათ. უზონი უსუსლო ბერიკები ცდილობენ ხმის შესვლას, რომ მასპინძლებმა ისინი ვერ იცნონ. მათ ნიღბები აქვთ სახეზე. ქურტუბიც გადმობრუნებული აცვიათ, რომელზეც შემორტყმულია ვანიერი ქაშარი, მასზე კი უშვერულად ხის ხმალი ჰკიდიათ. შემოსულები მაშინვე აიძულებენ ვარძის და იწყებენ სახუმარო ცეკვების შესრულებას, ანსახიერებენ დღეებს, დათვებს, მგლებს, შინაურ და გარეულ ცხოველებს. შემდეგში ორი მონაწილე ერთმანეთს ვითომ შეეკამათება. კამათი გადაიზრდება ჩხუბში. ერთ-ერთი იმიშვლებს ხის ხმალს და ჩაართკამს მოწინააღმდეგეს. „დაპირილი“ ეცემა მიწაზე და „ეცდება“. „მეცდება“ თავის მსხვერპლთან ამა-

ყად დვას და მონანიებით იძახის: „ოი, რა ექვნი ესაა! ამ დროს ოჯახის უფროსი ინსტიტუტურად ეკითხება:

მასპინძელი: მართლაც რა ქენი, შე ოჯახიო?  
ნიღბოსანი: ავადილი და შევდილი!  
მასპინძელი: ნუთუ არაფრით შეიძლება, რომ მას სოცოცლებ დაუბრუნოთ?  
ნიღბოსანი: შეიძლება, როგორ არ შეიძლება.  
მასპინძელი: ახა ცენი და საქაროდ დობტურთან კაცი ვაჟ-არინო.

ნიღბოსანი: დობტური მაგას ვეღარ უშველის.  
მასპინძელი: ახა, ვინ უშველის?  
ნიღბოსანი: მხოლოდ შენ, მასპინძელო, შენა გაქვს მაგას წა-მალე მომეცე ერთი აბაზი და ერთ წაშობი ვაჯაცოცლებ.  
მასპინძელი: აიღე, შე კი ცაცო, აბაზის გულისთვის კაცს როგორ ვაწაყავ?

მასპინძელს გამოაქვს ფული და აძლევს ნიღბოსანს. „მეველი“ იღებს ვერცხლის მანეთს და ვახარებულ ცეცით შემოუღებს „მეველას“, თან მანეთთან სახესთან მიუტანს; „მეველი“, როგორც კი გაივებს ფულის აღებას, მაშინვე „სოცოცლება“, წამოდება და ხმაალა; იძახის: — „ოი, რამდენი მეძინა!“ და მაშინვე „მეველი“ და „მეველი“ გადაეხვევიან ერთმანეთს და კვლავ ერთად გააგრძელებენ ცეკვას. მასპინძლები სფერასთან მიიპატიებენ სანახაობის მონაწილეებს, ისინი შორიღებით სეავენ და ჰქმენ, ისე, რომ მასპინძლებმა მათი ვინაობა არ იცნონ. გამოსვლის ბავშვები ცდილობენ ნიღბები ააცალონ, მაგრამ ბერიკები არ ნებდებიან. ამ მოქმედების დროს ისმის ყვირილი, უცნაური შემახილებით.

მ. თულანოვს ეს სანახაობა თავის თვალით უნახავს და დამაზარადდა სამი ნიღბი: ირმის, მამლის და თხის ნიღბი, რომელთა დებაცა ვაწაყავით.

სახალწლო სანახაობის თითქმის ყველა მონაწილეს ჰქონდა ვაკეთებულ მინაფორი ან ვაკეთული ცხოველის, მხვიც ნიღბი. ვისაც ნიღბი არ ჰქონდა, იმას მფრთის სახეს უღებავდნენ, ცხენის ძვისაგან წვერ-ულვაშს უკეთებდნენ, აცვავდნენ ბანჯგლონი მხვიც ტუაყის ქურტებს და ასე გამოჰყავდნენ სანახაობაში მონაწილეობის მისაღებად, ამგორ, ჯგუფი, ჯგუფთან თანასოფლელები თითქმის ვერც ერთს ვერ ცნობდნენ. ასეთ შემთხვევაში სანახაობა მასურებელში უფრო დიდ ინტერესს იწვევდა და უფრო გულდასმით უყურებდნენ მათ მოქმედებას. სახალწლო მილოცვის ძირითად სანახაობას წარმოადგენდა „დათობანა“. ამ სანახაობას საქართველოშიც უჩვენებდნენ, მაგრამ არა სახალწლოდ. ქართულ-ოსური ტექსტების მიხედვით თითქმის ახლო დგანან ერთმანეთთან. პროფესორ დიმიტრი ვანელიძის ნაშრომის მიხედვით საქართველოში დათობანას თამაში ხტელოდ წე-ლირეაში ერთხელ, აღდგომის წინ, სანამ 48 დღიანი მარხვა დაიწყებოდა, ხოლო ოსებში „დათობანას“ აწყობდნენ ახალ წელს.

როგორც ვხედავთ, საახალწლო ალილოები (მგალო-ბლები) მრავლად იყვნენ ოს ხალხშიც. თითქმის ყვე-ლა სოფელში იკრიბებოდნენ ალილოების ჭფუფები და ქმნიდნენ იმპროვიზირებულ სანახაობებს. ისინი ახა-ლი წლის დღეს და ღამეს ჭარ მეზობელ სოფლებში უჩ-ვენებდნენ თავიანი ხელოვნებას და ხორავით დატვირ-თულნი ბრუნდებოდნენ შინ. ეს ხორავი წინასწარ შერ-ჩეულ შენობაში მიჰქონდათ, ევატყვიზოდნენ თანასო-ფელეებს და ერთად კოლექტიურ ნადიმს იხდიდნენ, ამავე დროს, სხვა ჭფუფს გახანინდნენ სოფელში, რომე-ლიც უჩვენებდა საახალწლო სანახაობას, ადრე ნაშოვნ სანივავეს ახალს უმატებდნენ და ღრეობა გრძელდე-ბოდა მთელი ეკირის განმავალობაში. სანადიმო შენობა — ნიხასის საერთო სახლში დღე და ღამე მუსიკის, ცე-კვა-თამაშის და სიმღერის ხმა არ წყდებოდა. სანახაო-ბა ერთიანი ფორმით სწორედ ამ შენობაში ტარდებო-და. დანა აკვისაში მცხოვრებმა არსენია ზაგავეამ ვაღ-მოგვცა თავის მამის ბარზო ზაგავეის ნაამბობი, რომლის მიხედვითაც, ნიხასის საერთო შენობაში სანახაობებს სხედანსხვა ჭფუფები უჩვენებდნენ სანადიმოურ. ვინც უკეთ წარმოადგენდა ამა თუ იმ სანახაობას, ცეკვას, სი-მღერას, უნიკის დაწვეტილი იყო პირი — ცხენი, ყონი, თვაირი, ქამარ-ხანჯალი და სხვ. თვითონ მამა-ჩემმა ბარზომ ვერცხლის ქამარ-ხანჯალი მიიღო ჯილ-დოდ. ამ ნიღბებით (ინფორმაციამა მანქენა პრინციპიუ-ლად დამზადებული დათვის, ღორის, თხისა და ცხენის ხის ნიღბები) ბარზომ ოსტატურად გაითამაშა შემდეგი სცენები:

- 1) დაჭრილი დათვი გამეცეხებულ ეომება გარეულ ნადირებს და, კრძოდ, გარეულ ღორს.
- 2) მგლისგან შეშინებული თხა პატრონს ავრინებს, რომ საშოში მტერი მოსვენებას არ აძლევს, რომ საშოვარზე წასვლისას მგელი აუცილებლად შესჭამს მას. პატრონი გამივ, თოფს ისევრის, გაისმის მგლის ბღაველი, თხა სიხარულით საშოვარზე გარბის და სხვ.

თეატრალური სანახაობების ჩვენებით გამოირჩეო-და ალდგომის დღესასწაული. ალდგომის საღამოსაც სო-ფლის ახალგაზრდობა კარდაკარ დადიოდა. ამერად მით უწოდებდნენ კონაზე მოსიარულეებს. ზაქარია ჭიჭინა-ძის გადმოცემით, ალდგომის ღამეს, ოსეთში, ახალგაზ-რდები მოელ ღამეს სიმღერით სოფელ-სოფელ დადიან. მათ ქისტეს ალდგომის მახარობლებს ეძახდნენ, ამი-ტომ რომელ ოჯახშიაც მივლენ, იქ უნდა აჩუქონ წილად შეღებლი კვერცხები, ყველი, ანდა სხვა რა-ბე.

კონაზე მოსიარულე ახალგაზრდების რიცხვი 20-40 კაცს შეადგენდა, ძირითადად მამაკაცები მონაწილეო-ბდნენ, მაგრამ ზოგ შემთხვევაში ქალიც გამოჰყავდათ ხოლმე, მხოლოდ მამაკაცის კოსტიუმში. მონაწილეთა წლოვანებას გადაწყვეტი მნიშვნელობა არ ჰქონდა.

საალდგომო რიტუალის, ეგრეთ წოდებული კონაზე

მოსიარულეთა სანახაობის სიუჟეტების ტექსტის ვარი-ანტები ხელო თხოუმეტამდე გვეკვს, ვინაიდან ისინი თით-ქმის ერთი და იგივე პრინციპზეა აგებული და ერთმა-ნეთს იმეორებენ, ამიტომ საილუსტრაციოდ მოგვეკვს მხოლოდ ერთი ვარიანტი.

წარსულში კონის აქტიური მონაწილენი, 93 წლის გიორგი კიოვეის (ქარევის რა-ნი მონაწილე) და 70 წლის ზურბეგ ზოზროვის (ლენინგორის რა-ნი სოფ. წირი) გადმოცემით, საალდგომო კონაზე გასასვლელ სამ-ზადის ათი დღით ადრე იწყებდნენ.

პირველად უნდა ეშოვათ წინწყლებიანი ცხენის ნიღა-ბი, ქაითებისა და ფრინველის ნიღბები, პირტუკეისა და ნადირის ქურჭები, დახეული ტანსაცმელი, ხოლო შემ-დეგ მოგზაურობისათვის სანახაობა. კონაზე დადიოდნენ მზის ჩასვლის შემდეგ, მთელი ღამის განმავლობაში, კა-რიდან-კარზე, სოფლიდან — სოფელში. საახალწლო რი-ტუალისგან განსხვავებით სარქვრად იღებდნენ მხო-ლოდ კვერცხებს. მასპინძელს თვითონ გამოჰქონდა კვე-რცხები (3-დან 15-მდე) და წითულაქება „ცხენზე“ წი-თელ ზურჩინში თავის ხელთ დებდა. ცხენის ნიღბს ქვეშ შეერთებული იყო ორი ადამიანი; პირველს ნიღა-ბი თავზე ჰქონდა ჩამოცმული, მეორეს უკანა მხრიდან ხელებით ეჭირა პირველი და თან წელში იყო მოხრილი. ნიღბიდან მიყოლებით ვადამარებული ჰქონდა წით-ლად დაწიწკლული ტყავი, ან უხეში შალისგან სპეცია-ლურად დამზადებული ნაკერი. ერთი შეხედვით, მართ-ლაც თქმულეებში აღწერილი ალდგომის ცხენის ფო-რმა ჰქონდა. თუ მონაწილეთა შორის პატარა ბიჭი იყო, მამინ „ცხენზე“ იმას შესვამდნენ. მას ევალებოდა კვერ-ცხების მიღება-შენახვა. საალდგომო რიტუალს შეძახი-ლებით იწყებდნენ:

დაწყები. დმერომა ააშენოს ეს ოჯახი  
გუნდი. ააშენოს!  
დაწყები. სინჯე და სიწარე ააშორის!  
გუნდი. ააშორის!  
ააყუები. სიხარულს არ შოკალდეს!  
გუნდი. არ შოკალდეს!  
დაწყები. დმერთო, დმერთო, ამ ოჯახში,  
იყოს ლხინი და კორწილი!  
გუნდი. იყოს ლხინი და კორწილი!

ამ მცირე დიალოგის შემდეგ იწყებდნენ გუნდურ სიმ-ღერას:

ალათასა-ბალათასა,  
ევერცი ჩადეთ კალათასა.  
მოგიბატებთ მაჩაქასა  
და სიხარულს ათასა.  
დგას ალდგომა ზურჩინებით,  
მასპინძლო კართან გულით.  
მოგაწოდებ ქათმის კვერცი  
პატარასლის ოქრის ხელით.



ქათმისა და მამლის ნიღბიანები პანტომიმით სამიჯნურო საამური სცენებით სასაიკლო იმიტაციას ასახეუნენ და ამით აბთობდნენ საყურებლად მოგროვილ საზოგადოებას.

იმ შემთხვევაში, თუ მასპინძელმა იძუწა, მაშინ მოხუცი დედაბრის როლში გამოხუდილი ალილისი რიყე ფეხით კოკლობას იწყებდა და ეზოში აქეთ-იქით სიარულით ძლივს მიათრევდა ფეხებს, ზოგან იქცეოდა კედელს, თან ყოველგვარ უხეშ, უცენზურო, მეტად უწყალო სიტყვებს ხმაილად გამოთქვამდა მასპინძლის მისაწარბით.

გულმოსული მასპინძელი იძულებული ხდებოდა ასეთი ალილისათვის დიდი კეთილი გაცეცა სათანადო ვასუბი, ან ვეგროთი წყალი შეესა.

წარსულში საქართველოში ქალაქად თუ სოფლად ვართოდ იყო ხალხში დამკვიდრებული სახალხო სანახაობა — ყეენობა, რომელსაც უფრო „შე ორშაბათს“ უწოდებდნენ (დ. ჯანელიძე).

ოსურ ზეპარიტყვიერებაში სიტყვა „ყეენი“ ხშირადა ხმარებული. ოსებში დღესაც ხმარობენ ასეთ გამოთქმებს: „ჩემი კოჯი ყეენად დადგა“, „წინ რა ყეენად დამიდგო“, „ყეენივით დასა“ და სხვ. ასეთი გამოთქმები უმარავია.

სადიგობელია, რომ ოსური სიტყვა „ყეენი“ უძველესი ოსური სანახაობა, ყეენობიდან მომდინარეობს.

სოფ. ბორიში მცხოვრები 95 წლის აწ განსვენებული ინფორმატორი სერგო ჩერთყოვი ოციოდ წლის წინათ ყეეობდა, რომ მის მამას თვედროვს პატარაობისას ხშირად უნახავს სანახაობა „ყეენობა“ ქართლში, ცხინოლში, ზაყარსა და წოლში. სერგოს გადმოცემით, მტერი ჯამარჯებული ყეენი ხელებით დგებოდა მიწაზე და ისე ცეკვავდა.

აკადემიკოს შალვა ამირანაშვილისა და პროფესორ დიმიტრი ჯანელიძის მტყუციებით, „ყეენობა“ რელიგიური კი არა, საზოგადოებრივ-პოლიტიკური დღესასწაულია, რომ ყეენობაში დაეცლია ქართველი ერის ისტორიული თავგადასავლის სხვადასხვა ფაქტი. კარგად ცნობილია, რომ ზოგიერთ შემთხვევაში ყეენობის სახით ხალხი დასცილოდა გარეშე მტერებს.

თვარჯილზებული სანახაობებით იწყება ოსებში უძველესი დროიდან არსებული რელიგიური დღესასწაული „ხორ-ხორ“ (პური-პური). რომელიც იმართებოდა ვაცილას (წმინდა ილიას) პატეისაცემად.

შაქარია ჰეპინათის მონახობებით, ოსებმა ილიაობა (ვაცილობა) ზახუხლში იციან. როცა ყველაფერს მოამზადებენ, მაშინ მთელი ხალხი ფეხზე ადგება და ხევისბერები ხელში დაიჭერენ ანთებულ სანთლებს, სასმელით სავეე ყანწებს და ასე ევედრებიან წმინდა ილიას: „დავეიდგო სიტყვა-მეხისგან და უბედურებისგან და წლის მისავალი კარგად მოიყვანე“.

ნ. ბერძენივი „ხორ-ხორ“-ის დღესასწაულის შესახებ, აი, რას გვყვება: სადღესასწაულოდ შეკრებილები-

დან ერთმა საშუალო ხნის კაცმა, სახელად სოზოტრიომ ქუდი მოიხიდა, ხელში სასმისი აიღო და ოდნავ დაწვევითა, მისი ამხანაგი სასმისი ნელ-ნელა თავზე ისხამდა, თან ახალმაზრდებს მიმართავდა:

— რას იბხოვთ, ბიჭებო?

— ხორბალს, ხორბალს, ხორბალს!

კითხვასთან ერთად დგებოდა მანამ, სანამ სასმისი მთლად არ დაიცლებოდა.

ვეკლის, — წერს იმავე წერილში ნ. ბერძენივი. — ან ხანგრძლივი უამინდობის დროს, ისინი ყოველგვარ ლოკით მიმართავდნენ ვაცილას და თხოვდნენ დეცვა ყანები და ბალ-ბოსტნები. ასეთ შემთხვევაში მსხვერპლის შეწირვა მსხვერპლი ყველაზე ხანდაზმული და უზარმაზარი მუხის ქვეშ, სადაც სადღესასწაულოდ იკრებიებოდნენ.

ცნობილი ქართველი ენოზოგრაფის სერგო მაკალათიას გადმოცემით, ხეცურები ვეკლის დროს მიმართავდნენ წმინდა თეატრალური ხასიათის შემდეგ რიტუალს: დედაცები წელზემით დატიტვლებიან, სახსნის-ულელს წაიღებენ და წყალზე ვეკლს გაავლებენ. ორი ქალი უღელს შეებმის, „მხნაი“ გუთნისდღა უკან მიჰყეებ, „მწუჟავი“ წინ მიტვლის და ხარებს ერეკება. გუთნის წყალში სამეჭრე დატარებენ, წყალს გრომანების შეახამენ და იძახიან „აღარ გვინდა გორახო, ღმერიო, მოგვე ტალახიო“.

ჩვენი სავეე ინფორმატორების გადმოცემით, ვეკლის დროს წარსულში ანალოგიურ მოქმედებას მიმართავდნენ ქსნის, ლეხურის, ლიახის და ფაშის ხეობებში მცხოვრები ოსები. მათვე გადმოცემით, უძველეს დროს ქალები მინარეშე გუთნის გარეშე ჩადიდებენ, წყალს ასხამდნენ ერთმანეთს და ვაცილას სთხოვდნენ წვიმის მოყვანას. ეს რიტუალი გვევლება ოსურ ზეპარიტყვიერებაშიც; თუმც ინფორმატორები დაყენებით ამტკიცებენ, რომ წყლის გუთნით ზენა ოსი ხალხის უძველესი დროის წეს-ადაის უნდა მიეწეროს.

ჰ. ჟურსინის, უფრო მოგვიანებით ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის ზაგარ ტუხოვის აღწერილობით, ვეკლის პერიოდში სამხრეთელი ოსები თხოვდნენ ცარცათას, უძველეს საფლავებს, ძვლებს მალა ყრიდებენ და ასველებდნენ. წვიმის მოსვლას იბხოვდნენ ვაცილასგან, შემდეგ ისეე ასაჯლავებდნენ.

რელიგიური დღესასწაული, რომელშიაც მთელი სოფელი ღებებოდა მონაწილეობას, სანახაობის უმეტეს ეპიზოდებში ადრინდელი საიმპროვიზაციო თეატრის უტყუარი ელემენტებია. აწ განსვენებული პროფესორ ბ. ალბოროვის არქივში მრავალი მასალი ინახება, რომლებიც გარკვეულ წარმოდგენას გვიჩვენის ოსური ტრულისა და ხელოვნების საწყისების შესახებ. ბ. ალბოროვის მასალებიდან და ჩვენი სავეე ჩანაწერებიდან ჩანს, რომ დათვობანას არა მარტო ახალი წლის დამეს თამაზობდნენ, არამედ, ამ საინტერესო სახალხო სანახა-

ობას უჩვენებდნენ სხვა საკულტო დღესასწაულების დროსაც.

სანახაობა „დათობანა“-ს მოქმედების ოდნავი ცვლილებებით, ვარდა ახალი წლისა, სხვა დღესასწაულების დროსაც უჩვენებდნენ. ზოგ სოფელში დათვის მაგივრად სანახაობაზე გამოჰყვდათ ჯიხვი, თხა, ცხვარი, მკელი, მაიშინი. 70 წლის ხაბურჯ ზოხორის გადმოცემით ლენინგრაძის რაიონის სოფლებში — წირში, უკან წაიროვნა, ჯეხვასა და არმაზში დათვის მაგივრად გამოჰყვდათ თხა და მაიშინი, რომელნიც ლახლანდარობის შემდეგ საარწიყო მოქმედებებს ამავაგრებდნენ ქალთა მახოვადობაში. ეს თეატრალიზებული სანახაობის კომიში კელმინციას აღწევდა მაშინ, როცა თხის როლს ქასოვეი ასრულებდა, ხოლო მაიშინის როლს სტეფან ჩეთიევი. თხის ნიღაბამომცელი გრემლუწევი, ჯიხვის ბანჯგელიან ქურჭუმოხეველი გასი „მე... ე... მე... ეს“ ბლავლით აქეთ-იქით დახტოდა, ხოლო სტეფან მაიშინის ნიღაბში, პატარა რქებით, წაბლისფერ ნაქსოვ სამოსელში, რომელსაც ხარის, ძროხის ან კამეჩის კუდი ეყვია, წრეში ჩიკორიეთ შემობზრიალდებოდა, ხელებს, ფეხებს, ტანს ეთრღობოდა ამოძრავებდა და ხმაშალა გაკიბონა: „ეშმაკი ვარ, ეშმაკი ვარ, გამეცალეთ! ვინც მომეკარება, ის ცხოვრებაში მოტყუებული დარჩება!“ მაყურებელი მართლაც ერდებოდა „ეშმაკს“, ამიტომ ვისკეცდა მიიღოდა, ის ჭკუთვი ყვირილი წრიდან ვარბოდა. ამის საშუალებით სანახაობის წარმოსადგენად ფართო ვანიერ წრეც ქმნიდნენ. მორიგე ნიშორი იყო თეატრალური სანახაობა. სანახაობა იწყებოდა ცეკვა-თამაშით, ხალხური სიმღერით. ხალხის გასაცინად სიმღერაში ხმაობდნენ ეგლეზე უცნებო სიტყვებს, მღეროდნენ უწამურ სიტყვებისგან შემდგარ ლექსებს. მათი სახმარის მოქმედების დროს ხალხი სიცილით იგუდებოდა. მაყურებელი კი ყოველთვის უმარავე მსჯელობდა. გროვდებოდნენ მეზობელი სოფლებიდანაც, ისინი საინტერესო სანახაობის ცქერით ტყებობდნენ.

გასული საუკუნის სახალხო სანახაობებში აქტიური მონაწილეობითა და ოსტატური შესრულებით ის ხალხში სათანადო აღიარება და ღრმა პატივისცემა მოიპოვეს სასცენო ხელოვნების ნიჭით დაჯილდოებულმა თეატრალურმა (მოქმედებმა) და უსახეობებმა (მოთამაშებებმა): ბიბო ძუგუტუცმა, ქვირილი ქვარბიხივმა, ბესაგურ თებივმა, ასლან-გირი ბალიკოევმა, საშა ბეგიევა-ვალაევმა, არსამაგ ცოხაიანოვმა, დრის ტატიევა, გრის სლანოვმა, ნაუგ ხამიკაევმა, ხაბაზგური ვასანოვმა, ხასაყო ძუგაევმა, ხუხუ ხუბულოვმა, თამა მათაევმა, ინალ ქალაგოვმა, რუთენ ძუსიოვმა, და სხვ.

ბ. კალოევის მონაწილეობითაც, ძივების დღესასწაულზე მთელი ხეობის ხალხი იყრიდა თავს. დღესასწაულის მონაწილეთა რიცხვი მრავალ ასეთს აღწევდა, ვინაიდან სანახაობა-გართობაში მონაწილეობდა დამწყვთა უმრავლესობა. აქედან გამომდინარეობს დასკვნა, რომ ხალხში ფართოდ იყო გაშვებული სიყვარული სახალხო

ხელოვნებისადმი და კიდევ პოულობდა შესაძლებლობას თავისი ნიჭის გამოსავლენად.

თეატრალიზებული სახე ჰქონდა უძველესი პერიოდის ოსტრ საკულტო რელიგიურ დღესასწაულს — თუთორის (ქართულ მისტერიაში დღესასწაული თვედრობის სახელწოდებითაა ცნობილი). გ. ჩურსინი თუთორის უწოდებს მგლების მწყემსს, ასე უწოდებენ თუთორის ისევე და ისეთის ისტორიის სხვა მკვლევარებიც პრივესორ ახსარ მაგოლტოვს მიანიჩა, რომ „თუთორი“ არის „თვედროე ტირელის“ და ქართული „თვედრობის“ გაერთიანების შედეგად მიღებული. ა. მაგოლტოვზე აღზე ეს აზრი გამოთქვა ვასული საუკუნის ქართველმა მკვლევარმა ნიკო ბერძენივმა. მისი უნიკობა ფიზიკ. კალოევი და ლ. ჩიბირკიევი სავსებით ნიღაბად აღნიშნავენ იმას, რომ ისეთი თუთორობის დღესასწაულებზე უძველესი დროიდან. ამის დასამტკიცებლად მკვლევარებს მრავალი ფაქტი მოჰყავთ. ატკობრად აღნიშნავენ, რომ თუთორზე მრავალი თქმულება და ლეგენდა შემონახა ოსურ ზეპირსიტყვიერებაში. აი, ერთ-ერთი მათგანი, რომელშიც ფართოდ არის ჩაქსოული თეატრალური ელემენტები; „თუთორის პირველ დღეს ამზორათის ახალგაზრდობა სანალოვზე ცეცხლსასროლი იარაღით ნიშნებდნენ ისროდა. სანალოვზე დაქმული ჰქონდათ თითო ყოჩი. პირველი გასროლის უფლება მისცეს ამზორს. ამ უქანასტელმა ნიშნში კაცი დააყენა, რომელსაც თავზე კვერცი დაადო. გაისროლა და ტყვიით კვერცი დაეცა. სანალოვ მოიგო ამზორათი ამზორმა. ახალგაზრდებს შემურდოთ და ვადაწყვიტეს ამ ვაეკაცის გაბითურება. მათ ამზორს ვანუცხადეს; ჩვენ ვაუწმენდავი თოფებით ვისროლეთ და მიზანს იმიტომ ავაკლინეთ, ამიტომ მეორედ უნდა ვისროლოთ. მოკიბრე ახალგაზრდებმა მკვდარ ცხვარს ხოხა ჩააცვეს, ქუდი ფაფოთი გაუცვეს, დააყენეს მიზანში და ეკლავ თავზე კვერცი დაადეს. ამზორმა დაუმიზნა, მაგარმ ვილაძამ ხელი ჰკრა და ქუდი ნაფლეთებდა ქვედა ტყვიამ. ქუდის ვარშემო თხელი ფაფა დაიღვარა, ამზორაანთ ახალგაზრდებამ უდანაშაულო ამზორს ჩხები აუტეხა იმ საბაბით, რომ ჩვენი კაცს თავის ტვივი დაანთხევინეთ.

ზ. ჰიბინაძის აღწერილობით, თვედრობის პირველ დღეს — ორშაბათს ოსეთში მწყემსები შეიხაზავენ როდინში სავარცხელს, მაკრატელს, რომლებსაც ქამრით ქუდიან მავარა შეკრავდა და ასე სამი დღე და სამე მწყემსები არც პურსა კმენ, არც წყალს სვამენ, მხოლოდ მარხობდნენ და თავშიშეულა დადიან.

როცა მესამე დღე დაიბადება, მაშინ გამოაცხობენ ლავაშებს, ავეთებენ ბურაბს წინდა თვედროვს შესაწირად და ასე ევედრებიან: წმინდა დიდებულო და ძლიერო თვედროე, დაიფარე ჩვენი საქონელი მგლებისაგან, რადგანც შენი ქოვადებობა მგლები, ამიტომ პირი და ყმები ისე შეუტარე ამ როდინს ამ როდინს პირი ჩვენი შეუტყვართ ორშაბათიდან შაბათამდინ. თვედრობის დღეებში ხალხი დიდი პატივისცემით უქმობს მთელი

კვირის განმავლობაში, დიდ თამაშობას და ხუმრობაში ატარებენ დროს, თვითონ წმინდა თეოდორე დიდა ხუმარა და მოთამაშე იყო, ასე რომ, მთელ ანგელოზებს აწადლებდა ცეკვა-თამაში. თვითონ ლევის ოჯახშიც პირველ მოთამაშედ და ხუმარად ითვლებოდა.

ცხადია, რაკი ოსები წარსულში ასე ფიქრობდნენ, რომ თუთიჩი თვითონ ანგელოსების გამართობი, ხუმარა და კომიკოსია, ისინი თვითონაც ცდილობდნენ ეს თუ ის ნომერი საიმპროვიზაციოდ წარმოედგინათ ყოველიყო დახვეწილი, სრულფასოვანი, მოსაწონი და საუკეთესო. მხოლოდ იმ შემთხვევაში მოეწონება ისინი თვითონ „ხელეოვან“ თუთიჩის. ეს გარბობა ყველა შემართულბელს უბიძგებდა იქითკენ, რომ უკეთესად წარმოედგინათ თუთიჩის საპატენტაციემოდ ვაჭართულ სანახაობაში თავიანთი ხელოვნება. ეთნოგრაფი ლ. ჩიბრაძეც იზარბებს ზ. ჭიჭინაძის აზრს, რომ თუთიჩის დღესასწაული მთელი კვირის განმავლობაში გრძელდებოდა. ამ დღესასწაულიდან ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო დღესასწაულის პირველი დღე, ე. ი. ორშაბათი. ამ დღეს მთელი ხეობის სახალხო მომღერლები, მოშიარებები, ხალხური მოქმედები, კომიკოსები, კუნძლიარობი, მოკრიათეები, ერთი სიტყვით, ხელოვნების ყველა დარგის მოღვაწენი იკრიბებოდნენ სოფლის ცენტრალურ მიწიარობაში — ნიხასში“ სადაც იწყებოდა ასპარეზობა. სადღესასწაულოდ მოსულები შეხვედრისას ერთმანეთს შემდეგნაირად ესაუბრებოდნენ: „მთარველი იყოს თუთიჩი შენი“, — „შენი მთარველიც იყოს თუთიჩი“. — პასუხობდა მოსმეიდარი.

სანახაობის პირველ ნომერად სრულდებოდა დიდი — უფრო სწორედ — ასპარეზობა ცხენზე, მოასპარეზენი მჭროლავ ცხენზე ასრულებდნენ სხვადასხვა მოქმედებებს ლამაზი და ოსტატური მიხერა-მოხერვებით. აქ ვითინდებოდა მათი ნიჭი, უნარი, გამბედაობა, უშიშროება, მოქნილობა.

თუთიჩის დღეობის დღეს იმართებოდა შეჯიბრი მშვილით — მიხანში სროლა, რომელიც თითქმის ყველა რელიგიური დღესასწაულის დროს სრულდებოდა. (გაონაკლისი იყო სახალწლო დღესასწაული; სროლით აქაც ისროდნენ, მაგრამ არა მიხანში, არამედ მთვარისკენ, მზისკენ, ვითომც ციური მნათობებს დასაცავად). განსაკუთრებით დიდ ინტერესს იწვევდა თუთიჩის დღეს კუთხი თამაში. ამ თამაშს ჰქონდა სხვადასხვა სახელოდებები — „ყენი“, „მახი“, „ყოჩი“ და სხვა, რომელმაც ჰქონდათ სხვადასხვა ფორმა, შინაარსი და შესრულების მანერა.

თუთიჩის დღეს ყველაზე საინტერესო და მასიური მოქმედების ფორმა ჰქონდა მწყემსების მიერ შესრულებულ თეატრალურულ სანახაობას — ცხენურ წოდებულ „თუთიჩის პარშეკური მგელი ეგვარში“.

ხალხური სანახაობების ინფორმაციარების რვეჯ მუხავეისა და აღქსი ზოზიაროვის გადმოცემით, მაღალ

დონეზე ტარდებოდა ქსნისა და ლეხურის ხეობებში ხე-მით დასახლებული სანახაობა. მთავარ მოქმედ პირს მგლის ნიღბი ჰქონდა, დანარჩენებს კი თხების, ცხერების და სხვა მსხვილფეხა და წეროლფეხა საქონლის ნიღბები.

გასულ საუკუნეებში როგორც ჩრდილოეთელი, ისე სამხრეთელი ოსები ფართოდ აღნიშნავდნენ საყვლო რელიგიურ დღესასწაულ გიორგობას (ოსურად — ჭივარგებება). გაზუთი „კავკაზი“ 1855 წელს აღნიშნავდა, რომ ამ დღეობას ოსები ხეიობდნენ 15 ნოემბრიდან დეკემბრის დასაწყისამდე.

ხურსინი აღნიშნავს, რომ დღეობა-გიორგობა აღინიშნებოდა ნოემბრის შუა რიცხვებში, ამასვე გვიტყობს ცეცხაჩარია ჭიჭინაძეც:

გასულ საუკუნეში კავკასიის კულტურის, ხელოვნების და ეთნოგრაფიის მკვლევართა შორის ფაქტების ზუსტი გადმოცემითა და ამ ზღაპრულ მხარის მრავალმხრივი აღწერალობით ცნობილი იყო გამოჩენილი ბრუსი ეთნოგრაფი ვ. შვეცივი. მისი გადმოცემით, „გაზაფხულებს, წმ. გიორგის დღეს ოსები აყვებდნენ თოჯინებს. ასველებდნენ წყლით და წმინდანს კარგ მოსავალს თხოვდნენ“.

გამორჩენილი ოსი მხატვრისა და კულტურის დიდი მოღვაწის მახარაძე თუღანოვის გადმოცემით ოსები — დიგორელები აყვებდნენ ქალისმაგვარ ფიტულს, რომელსაც ქალები ცეკვითა და სიმღერით საძვრე შემოატარებდნენ სოფელს, რის შემდეგ თოჯინა წყალში ავარდებდნენ და ითხოვდნენ, რომ წვიმა მოსულიყო. ეს იმ სენის შემცველი მოქმედებაა, როცა ადამიანები გვალვის წინააღმდეგ ცოცხალ ადამიანს სწირავდნენ. ახარბოდნენ წყალში, ეს მოქმედება თეატრალური ხელოვნების ეთნოლოგის გამოხატულები აქტია, რომელიც ტრადიციულ სახეს ქმნიდა დიდი განვლებით, მძაფრი სიტუაციითა და მწუხარების გამოწვევი მოქმედებით.

ჩვენს დროსაც მართავდნენ გიორგობას, — ვკითხულობთ პრიფესორ ბორის ალბოროვის აჩქევიში, — კარდაკარ დადიოდნენ ახალგაზრდები, ნიღბაფარებულნი და პირუტყვსა ქურტუბით. ნიღბები ჰქონდათ თვითნაკეთი რქებითა და წვერით.

იმ ნიღბებში ივლისობებოდა თხა, უფრო ხშირად კი ვაკი. ასეთი ნიღბობები მეზობლად მცხოვრებ ხალხებშიც იყო, ყველაზე მეტად ეს ქართულეებში.

ნიღბობები ქურათის ხეობის (ჩრდილო ოსეთი) სოფლებში, განსაკუთრებით კი ძიგისში კარდაკარ დადიოდნენ და უჩვეულებდნენ თვითონ ხელოვნებას. სანახაობის მთავარი შემსრულებელი ატარებდა მაიშუნის ნიღბს, რომელსაც ჰქონდა წამოტყულები დიდი ნახადი და უშველვებოდი ხის ხალა.

დიდი ოსი პოეტი კ. ხეოვათი ეთნოგრაფიულ ნარკვევში „ოსობა“ ქორქულის სახეიმო ნაწილზე შემდეგს წერს:

„ისმის სიმღერა, სადღევრძელოებს სვამდნენ მხიარული მოტივისა და ტანის თახლებით... ხმაური, ცეკვა და სხვადასხვა თამაშ არ ცხრებოდა“.

ქორწილის ცალკეული ეპიზოდები თეატრმოდუნებს თეატრალური ხელოვნების ელემენტებზე მიანიშნავს. მთის სოფელში ნადიმის ან ქორწილის დროს ენაბზვილ ნიჭიერ ახალგაზრდებს პირველმაღ უნდა ჩაეცვა ცხვრის ტყავისგან დამზადებული ქურჭი, იკეთებდა ორ ზის კოჭისგან ყურებს, მართლაც ეშვას დაემსგავსებოდა და ეშვამივით ოთხ ფეხზე დარბოდა, ლახუნდებოდა და ისე ართობდა სასოვადოებას.

გასულ საუკუნის დასასრულს ქორწილებისა და სხვადასხვა ნადიმის დროს კომიუტური სცენების მომწყობა და აქტიური მონაწილე იყო თურქის ხეობის მკვიდრი, საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტი ცხინვალის სახელმწიფო თეატრის ყოფილი წამყვანი მსახიობი და ამ თეატრის ერთ-ერთი დამაარსებელი (სახელმწიფო თეატრი დაარსდა 1931 წ.). ძაბილირ ათაისეს ძე ძახათი (გარდაიცვალა 1964 წ.), რომელმაც 1962 წელს ჩაგაფარინა შემდეგი: ჩვენი ხეობის სოფლებში თუ ვინმე იხიდა ქორწილს, ან სხვა ნადიმს, აუცილებლად მიუღ ხეობას ეპატრებოდა. ამავე დროს, არ ავიწყდებოდათ კომედიანტებიც. მათ მისაყვანად, გამოყოფილი მოპატრეცს სასოვლებით, სპეციალურად სცენს უგზავნიდნენ. მეც მაკომიკებდნენ და ძალაუნებურად თითქმის ყველა ქორწილში მიხედებოდა სირაულს. ვასრულებდი ყოველთვის ნარეთების ეპოსიდან ვიძვეტე, მაგრამ ეშვამი და გონებაბზვილი სირალოსის რაღას.

წესების კარგმა მყოდნემ, ვიორიგ აბევა 1965 წელს ჩაგაფარინა ქვემოთ მოყვანილი საქორწილო ცერემონიალიდან ერთი შეტად საინტერესო ეპიზოდი, რომელიც მთლიანად თეატრალიზებულია. ეს ტექსტი გიორგის ჩაუწერია 1920 წელს სოფ. კობის მკვიდრის 89 წლის ანდუყაჯარ ვედიევისგან. მოგკვავს ტექსტი მთლიანად.

ქორწილის დღეს ნეფის ოჯახში პატარლის შემოყვანის დროს სუფრის გამწყობი ახალგაზრდებიც ერთ-ერთი სახეს იმფორანებდა, მიიშუნის ან სხვა ცხოველის ნიღაბს იკეთებდა, ცხვრის ქურქს უყუღმა იცვამდა და სადაც ნეფე-დედოფალი უნდა დამსხდარიყვენ სწორად იმ საყმზე წვიბოდა, თან განუწყვეტლივ კვებისა-ობხვას აბამდა. თავზე ადგა მოშველი-მთარგმენლი, მაყროინი მიუხალოდებდა ნეფე-დედოფლის საყმს. მაგრამ აუჯადმოყვისგან დაკავებული აღმორჩნებდა. შემდეგ უფროს მაყარსა და აუჯადმოყვისს მომვლელს შორის იმართებოდა შემდეგი დიალოგი:

მაყარო. ვინ არის ეგ მოლოთარე, ჩემი დის საყმი ვინ დაიხაკეთო-რა?

მომვლელი. ჩუმაღ, გონჯი ხიყვევითი შეწუხებულ კაცს ნულარა აყარებ.

მაყარო. რა მოხდა, რამ შეწუხა?

მომვლელი. საქორწილო მოშვარი დასაკლავად დაიჭირა, მაგრამ

იმ ოხერამ უადგილო ადგილას რქა ამოარტა.  
ავადმოყოფი. ვაი, ვკვდები, მოშველი!  
მაყარო. მართლად საყლოაბა... კი, მაგრამ აღარაუტერი უყუღე-  
ხა?

მომვლელი. სელმოკლეობას მოუვლეს პატრონი, თორე როგორ არ უყუღებდა... დსხტაქარს დაქორჩავებდი და ის წამოაყენებდა ფეხზე.

მაყარო. რა შეშაია ხელმოკლეობა?... სირცხვილი სოფელს, რომ მომავდავს დროზე არ შევლით.

ავადმოყოფი. მოშველიო, კვილოო ხალხი!

მაყაროინი. სირცხვილი სოფელს!

მომვლელი. სოფელი რა შეშაია?

მაყაროინი. მამ ვინ?

მომვლელი. ვინ და თქვენ, მაყაროინი.

მაყაროინი. (ერთად). ჩვენი?

მომვლელი. დიახ თქვენს... ქალი რომ ამ გაგზარდათ, ჩვენი უხაგლოსავისგან რომ არ მოგვითხოვინათ, ეს მკენებარა კაცი მოშვრის ხომ არ დაიჭირა, მოშვრის თუ არ დაიჭირა, ავადღე არ გახდებოდა.

მაყაროინი. მართლაც, ჩვენი ბზალი ყოფილა.

ავადმოყოფი. გული ნიწუხდა... ხალხო, მოშველიო ჩქარა!

მაყაროინი. მამ, თუ ახა, დასტაქარი მიოყავსთ, ავადმოყოფი წამოაყენის, ვასამრკელოს ჩვენ ვადაუხდით.

მომვლელი. დასტაქარი აქ გახდათ, ბატონო.

მაყაროინი. თუ აქა, მამ რაღას ელოდება, წამაყენის. რაღა, ამ საყოღავის ცენხა მაინც არ აწუხებ?

დასტაქარი. (თუნთს სასოვლს წინ წამოდგება) ავადმოყოფი იმიტობა, რომ ზღე იყენხოს... დასტაქარსც მაშინ ხალხს ეხატება, ვინადაც გამორჩენა ავადმოყოფის კენიოდან აქვს.

ავადმოყოფი. ვაი, ვაი, ვაი!

მაყაროინი. ასე გამოდის, რომ დასტაქარებს ხალხს ცენხა გიხარაბ.

დასტაქარი. ნუ გამბატუნებთ, ღმერთისგან გვაქვს ბიხკალი. სახაგეროდ ვჭოზობო, როცა შწარე ცენხას ვაქრობო.

ავადმოყოფი. ვკვდები, ვაი, ვკვდები.

მაყაროინი. მამ, მოდი ავადმოყოფან, წამოაყენ და ახლც ვაჭე-მოთ.

დასტაქარი. ვერ ვასამრკელი, მურჩალობა შემდეგში.

მაყაროინი. აიღე ერთი ოქროს აბაზი.

დასტაქარი. აიხე ნაუბლად ხელს არ მოყავდებ.

მაყაროინი. აიღე ხეი.

დასტაქარი. აბს კიპაი არ დააყლდებ.

მაყაროინი. ახარ შენს თავს... აბა, აიღე და ჩქარა წამოაყენ.

დასტაქარი. (იღებს ფულს, მუკა ავადმოყოფას, ეტურტლებს)

დასტაქარი. (იღებს ფულს, მუკა ავადმოყოფას, ეტურტლებს)  
ახლა კი გაქვითოთ თავს ვუშველით. (მაყაროინი სილას აწნის, მაინც ასწრებენ და გარეთ გაზიბან).

ეს პატარა ეპიზოდი, ცხადია, წმინდა დრამატული სცენაა, რომელიც სრულდებოდა თითქმის ყველა ქორწილის დროს უძველესი პერიოდიდან ჩვენ დრომდე, და ამიტომ დასაშველია მივიღოთ ისი ხალხის თეატრალიზებული სანახაობის ერთ-ერთი საწყისად.

ქართული თეატრის ხალხური საწყისების და თეატრის ისტორიის მვეღევიარე დ. ჩანდლიძე ძველი ქართული დრამატული სანახაობის აღრინდელი საწყისების ელემენტებს სადგურხულის შესრულების მისტირიებში ხიედებს. მისი აზრით, წარმართული დღესასწაულებითან ერთად, რომელთაც უძველესი გაანჩნდათ თეატრალური განსახიერების ელემენტები, უნდა განვითარებულიყო წარმარ-

თულ-მითოლოგიური მისტერიები, რომელთა არსებობის კვალი აშკარად ჩანს ქართულ საწესო სანახაობებსა და საფერხლო-სამიწიერო რეპერტუარში. ეს მისტერიები დიდი სახალხო სანახაობანი უნდა ყოფილიყო, რომელნიც გარკვეულ საღვთო-მითოლოგიური შინაარსის სიუჟეტებს წარმოადგენდნენ. საფერხლო შესრულების ქართული ტრადიციისა და კომედიის ფარგლებში დაცული ძველ ხალხურ სიმღერა-სანახაობებში.

ასევე, თეატრის ელემენტებს ხედავს ოსურ ხალხურ ცეკვებში ოსური კულტურისა და ხელოვნების გამოჩენილი მკვლევარი პროფესორი ბორის ალბროვი.

ნართების ებოში ფართოდ არის გაშუქებული ოსი ხალხის ცნობილი სიხალხე მასიური ცეკვა „ჩევენა“ ანუ „ნართების სიმღე“.

ცეკვა „ჩევენა“ ჩაქნეთია აგებული, ამიტომ ბ. ალბროვის აზრით, ოსური სიტყვა „ჩევენა“ ჩაქნევადან უნდა იყოს წარმომდგომი ცეკვის სახელწოდების ფუძეც, ხოლო „სიმღე“ (სიმინ, ვასმა) ვასმისგან.

ცეკვის აუცილებლად ხელმძღვანელობს წინამძღოლი — ოსეთში ცნობილი ჩეღრეს სახელწოდებით. შეიძლება მას ეფუძნოდ რეჟისორიც; ვინაიდან მისი მითითებით სრულდება ცეკვა, ყველა მას უჯერებს და მოქმედებს მისევე ნებით. უკრავენ მუსიკოსები, მისი ბრძანებით ცეკვის რიგშივე მღერის გუნდი და სახუმარო მოქმედებას ასრულებენ მოხაწილნი.

გარდა დამხმარე მოქმედებისა, რომელიც თეატრალური ელემენტების ფონზე ხდება, თვითონ ცეკვა „სიმღე“ თავისი აგებულებით, ღრმა შინაარსით, მოცეკვავეთა შინაგანი განცდების გამოხატებით, ლირიული ურთიერთდამოკიდებულებით — ყველა ამ კომპონენტების შეარწყმით ცეკვა „სიმღეს“ სიუჟეტი და მთლიანი აგებულება თეატრალური ელემენტების გარეშე წარმოუდგენელია. „სიმღე“ ოსური ნარჩარი მასიური ცეკვაა, სადაც მონაწილეობას ღებულობდა ორასამდე მოცეკვავე ქალი და კაცი.

თავისი ღრმა დრამატული ფორმით დიდ ინტერესს იწვევს ოსური ხალხური ცეკვა „ქალბის ცეკვა“, რომელიც სრულდება გველევის პერიოდში ქალების მიერ სპეციალურად მოწყობილი თეატრალური სანახაობის, ეგერთოდებულ სახასიათო რიტუალის შემდეგ: ქალ მოცეკვავეთა გჯერვით ცეკვით წრეს კრავს და უმღერის წრის შიგნით კომიკურ ნიღბებში გამოწყობილ ორ მთავარ მოხაწილს, რომლებიც ცეკვაში და სხვადასხვა სახუმარო ნომრების უკეთ შესრულებაში ერთმანეთს ეჯობებიან. სანახაობის მსვლელობას აწესრიგებს წინამძღოლი — მორივე, — როგორც მას უწოდებდნენ იმ დროისთვის. საინტერესო დრამატული სანახაობა, რომელიც გამოჩნული იყო წვიმის „მოსაყვანად“, გრძელდებოდა საკმაოდ დიდხანს.

სხვადასხვა ნადიმებზეც წარმოადგენდნენ ხოლმე საინტერესო სანახაობას „მტრედების ცეკვა“, მას ასრულებდა ქალ-ვაჟი, დედალი და მამალი მტრედის ნიღბით.

ხშირად ქალის როლს ასრულებდა ქალის კოსტიუმში გამოწყობილი მამაკაცი, ეს კი სათანადო კომიკურ სახეს აძლევდა სანახაობას და მაყურებელში უფრო მეტ მხიარულებას იწვევდა.

ღრმა განცდებითა და რთული სიუჟეტის ნიადაგზე აგებული ადრინდელი ოსური ხალხური „დაოვების ცეკვა“, რომელსაც დეტალურად აღწერს ბ. ალბროვი.

ეს ცეკვა, მოქმედებით, სიუჟეტის შინაარსის განვითარების მიხედვით ოსური ხალხური ხელოვნების უძველეს ნიმუშს წარმოადგენს, სადაც წმინდა დრამატული მოქმედებაა გადმოცემული, როგორც მიმიურ, ისე პანტომიმურ ფორმებში, — რაც მეტყველებს იმაზე, რომ ხელოვნების ურთულესი დარგი — პანტომიმის ოსეთში ადრინდელი პერიოდთან ხელოვნების ერთ-ერთი ძირითადი ენის წარმოადგენდა. ეს უკანასკნელი დროთა განმავლობაში ცეკვის ხელოვნებას შეუერთდა, მისი ერთ-ერთი კომპონენტი გახდა და ამ ფორმით მოაღწია ჩვენამდე.

ადრინდელი ოსური ხალხური ცეკვებიდან დრამატული სიუჟეტის სიმძაფრით და ღრმა ფსიქოლოგიური განცდებით შეიმდგება გამოყვით „მეცხვარების ცეკვა“, „ცეკვა ხზლებით“, „მრავალი ცეკვა“, „ნართების ცეკვა“, „მპაბატეება“, „ორსართულიანი ნართების სიმღე“ და სხვ.

„მეცხვარების ცეკვა“ სიუჟეტურია, — აღნიშნავს ცნობილი ოსი ქორეოგრაფი მერს შავლოვი, — პირველი ნაწილი სრულდება პანტომიმური მოძრაობებისა და სიუჟეტური მოქმედებების საშუალებით. მონაწილეები მოქმედებთა და სახის გამომეტყველებით ახორციელებენ წინასწარ ჩაფიქრებულ მიზანსცენებს. ცეკვის მეორე ნაწილი კი სწრაფი მოძრაობით ამჟღავნებენ, გამოხატავენ თავიანთ დიდ სიხარულს.

რელიგიური და საზოგადოებრივი დღესასწაულების დროს სანახაობის ერთ-ერთ ძირითად კომპონენტს წარმოადგენდა ოსური ხალხური მასობრივი თამაშობანი, სადაც მონაწილეობას ღებულობდნენ როგორც მოზრდილები, ისე უმცროსი თაობის წარმომადგენლები. ჩვენს მიერ ფიქსირებულია დაახლოებით 100-მდე ოსური სხვადასხვა ხალხური თამაშობა, როგორც სპეციალური ლიტერატურული და ზეპირსიტყვიერიდან, ისე საველე ჩანაწერებიდან, ვინაიდან ძირითადად გვიანტერესებს თამაშობებში თეატრალური ელემენტები, ან თეატრალურებული თამაშობები, ამიტომ იმ მრავალრიცხოვანი თამაშობიდან, რომლებიც ხელთა გვაქვს, საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ მხოლოდ თეატრალიზებულ თამაშობებს.

ბ. ალბროვიც აღადგინა თამაშობების ძირითადი კომპონენტები, რითაც ადვილად დასტურდება ზოგიერთი თამაშობის არქაულობა.

ნართების ებოში ფიქსირებულია მრავალი სახის თამაშობა, მაგრამ ვინაიდან ჩვენს ძირითად მიზანს არ შეადგენს მათი განხილვა, ამიტომ შევეხებით ნართების

ისეთ თამაშობებს, რომლებიც დრამატულ ფონზე ვითარდებიან და მკაფიოდ ავლენენ თეატრალურ ელემენტებს.

ნართები ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ ფანდიორის დაკვარაში, ცეკვებში, სიმღერაში, ჩიროთობაში და სხვ. გამარჯვებული აქაც ლებუღობდა პრისს.

როგორც სხვა ხალხებში, ისებშიც მასობრივად იყო გავრცელებული თოჯინებით თამაში. თოჯინები ჰქონდათ თვითნაკეთი — პრიმატიული. იღებდნენ ორკავიან პატარა გოგოს, კვიცის სწორ მხარეს გვარდინად ჩხირს ბაწრით კრავდნენ, შემდეგ აცემდნენ პატარძალს, ნეფის, ქალის ან მამაკაცის პატარა კოსტიუმს, რომელსაც სპეციალურად ამ მიზნით კრავდნენ. ხშირად თიხისაგან ან ცომისგან აკეთებდნენ ცხოველების, ან ნადირების ფიგურებს, ახმობდნენ და მათაც სანახაობის წარმოსადგენად ხმარობდნენ, უფრო სწორად — ათამაშებდნენ, როგორც თოჯინებს ან მხეცს. თოჯინების თამაშის სიუჟეტები მრავალფეროვანი იყო. საილუსტრაციოდ განვიხილავთ რამდენიმეს.

თოჯინებით თამაშობდნენ როგორც გოგონები, ასევე ვაჟებიც. ერთი მათგანი ანსახიერებდა ოჯახის უფროსს, დანარჩენები ოჯახის რიგით წევრებს. თუ თამაშობის სიუჟეტი ქორწილი იყო, მაშინ ერთ-ერთ თოჯინას აცემდნენ პატარძლის კოსტიუმს, მეორეს — სიძისს და უჩვენებდნენ ქორწილის ცერემონიას. ხოლო თამაშობათუ მიცელებულის დაკრძალვას ეხებოდა, მაშინ შესაბამის რიტუალს ასრულებდნენ. ბავშვის დაბადებას წარმოადგენდნენ დიდი ნაღმის ფორმით, რომლის დროსაც ამტრებდნენ თოჯინებს.

წმინდა თეატრალური ფორმითა და ღრმა დრამატიზმით აღსანიშნავია თამაშობა „ქალის თხოვნა“, რომლის სიუჟეტაც აგებულია შემდეგ მოქმედებაზე: ლხინის დაწყებამდე წრის შუაში დგამენ დასადგომ სკამს, მოცეკვედ ირჩევენ ყველაზე მოხდენილსა და საუკეთესოს მოცეკვედ ვაბუცს. ის შემოდის წრეში, თავისი ხელოვნებით ატკობს მყურებელს; შემდეგ ხალხს თვალს გადაავლებს და მის მიერ მოწონებულ ქალიშვილს მათარხის ტარით შეეხება—შენთან მწაღია ცეკვაო; ქალიშვილი შემოდის წრეში, ცეკვით ერთ წრეს შემოუღობს სკამის ვარშემო, შემდეგ ჩდება სკამზე. იმის შემდეგ ვაჟი ჩიკრივით ტრიალებს, ცეკვას ცერებზე. ვაჟი ცეკვას ამთავრებს, მიდის წრეში სკამზე მჯდომ ქალიშვილთან, აძღვეს მათარხს, თვითონ ჩდება სკამზე და ახლა ქალიშვილი ცეკვავს, თან ვაჟის წინ გამოშვებულ ხელს მათარხს ურტყამს. ვაჟმა ტკვილის განცდა არ უნდა გამოავლინოს. ამის შემდეგ ქალიშვილს წრეში შემოჰყავს მისთვის სასურველი სხვა ვაჟი და მასთან ცეკვავს. ცეკვის დამთავრების შემდეგ ქალიშვილი ჩდება სკამზე. ახლად შემოყვანილ ვაჟს ახლა სხვა ქალიშვილი შემოჰყავს წრეში. ასე გრძელდება გვიანობამდე.

უწინ ოსებში გავრცელებული იყო ქალის მოტყევა, რაც ხშირად ტრავმულად მთავრდებოდა. ამ თემაზე შექმნილი თამაშობა „ქალის მოტყევა“, რომელსაც მოქმედების სირთულითა და სიუჟეტის მძაფრი განვითარებით შეიძლება ვუწოდოთ ნამდვილი თეატრალური სანახაობა. იგი ერთადღობა შედგენილია: მონაწილე გვეფუგად ვითარებისგან 10—15 მეტრით დაშორებულნი სხედან. საუკეთესო მოჯირითენი ამ გვეფუგებთან 20 მეტრით დაშორებული ადგილიდან რიგრიგობით ცხენს მოაქვნიან, მოჯირითე ხალხის ათზე მეტ გვეფუგეს შორის გაქვნიებული ცხენით დანავარდობს. წესის თანახმად, მოჯირითე მჯდომარე ხალხს ცხენით არ უნდა შეეხოს, თორემ ამ გვეფუგებთან მდგარი ხმალომარჯვებული ვაჟაკები მაშინვე ცხენს კედს მოჰკვითავენ. ამ რბოლაში მხედარი იტყობს 12—14 წლის ყმაწვილს, რომელსაც ქალის კოსტიუმი ავსია, მომტყეველი მოაქვნიან ცხენს დანიშნული ადგილისკენ. მას მისდევენ ფადისონთა (მდეურები). ეს უქანასენილი დაწვევის შემთხვევაში ართმევენ „ქალს“ და უბრუნებენ პატაროს. თუ მდეურები ვერ დაეწვიან, ცხალი, მაშინ გამარჯვებული გამოდის „მომტყეველი“ და გამოყოფილ საჩუქარს — ჩოხა-ახალუხს, ქამარ-ხანჯალს, მოქარავლ ყაბალას ის იღებს.

თეატრალური სანახაობის თანასწარსით ვრცად საინტერესოა ოსი ხალხის უძველესი თამაში „ბრმა დათვი“. ეს თამაში ნადირობასთანა დაკავშირებული და მისი სიუჟეტიც ვითარდება ნადირობის პროცესის შესატყვისად. ერთ-ერთ მოთამაშეს, დათვის ნიღბოსანს თვალზე აქვს ახვეული; ის დასაქმდებ დასდევს თამაშის სხვა მონაწილეებს. თამაშს აწესრიგებს ერთ-ერთი ხელმძღვანელი — მორიგე. მოთამაშეებს ხელში უჭირავთ ხის ორ-ორი ნაჭერი, რომელთა ერთმანეთზე დარტყმით თავისკენ იწვევენ დათვს. დათვი მიბრბის იქით, საიდანაც ხმა ესმის. მაგრამ ხმის გამომცემი ადგილს იმეცდობს და ასე გრძელდება თამაში. ეს თამაში განსახიერებს იმ მოქმედებებს, რომლებიც ნამდვილი ნადირობის დროს სრულდება. სწორედ ასეთი დარტყმის შედეგად მოჰყავთ მონადირეებს დათვი.

ოსური ხალხური თამაშობები, ოსი ხალხის წეს-დათვები გამომდინარეობს მათი ცხოვრების კულტური პირობებიდან, მათში ასახული იყო ოსი ხალხის ყოფა-ცხოვრება, მათი სურვილები და მისწრაფებები. თითქმის ყველა თამაში აგებულია საინტერესო სიუჟეტის და სწორედ ამიტომ მათში მრავალ თეატრალურ ელემენტები. ისინი გვეკლინებინან მთლიანი დრამატული ფორმებით.

# ჭეშმარიტი ხელოვნების გზით



მიხეილ ჩუბინიძე

გუბაზ მეგრელიძე

საქართველოს სახალხო არტისტი მიხეილ ჩუბინიძე, რომელიც ნახევარ საუკუნეზე მეტია ემსახურება თეატრალურ ხელოვნებას, განუწყრდა და დაკავშირებული სოხუმის ქართულ თეატრთან.

სამაგალითოა მიხეილ ჩუბინიძის შემოქმედებითი გზა. თბილისის არმიის თეატრიდან დაიწყო მისი სამსახიობო წვრთნა პროფესიულ თეატრში, ხოლო ნამდვილ სკოლად მისთვის იქცა ქიათურის თეატრში გატარებული შვიდი თეატრალური სეზონი. ამ პერიოდში მ. ჩუბინიძემ, ცნობილი ქართველი რეჟისორის პავლე ფრანგიშვილის ხელმძღვანელობით, ოცზე მეტი როლი შეასრულა სხვადასხვა ფანრის პიესებში და მრავალმხრივი შესაძლებლობები გამოავლინა. მართალია, ამ სახეებს მსახიობისათვის განსაკუთრებულად აღსანიშნავი წარმატება არ მოუტანია, მაგრამ მიღებულია შემოქმედებითმა გამოცდილებამ უთუოდ გარკვეული როლი შეასრულა მისი სამსახიობო ხელოვნების დახვეწასა და შემდგომი მუშაობის სწორი მიმართულებით წარმართავში.

მ. ჩუბინიძისათვის შემოქმედებითი ზრდა და მასყურების მიერ მისი აღიარება სოხუმის თეატრიდან დაიწყო. პირველი

მნიშვნელოვანი ნაბიჯი მსახიობმა გიორგი სააკაძის განსახიერებით გადადგა სპექტაკლ „უგვირგვინი მეფეში“. ახალგაზრდა მსახიობს ისე წარმოუდგენია გიორგი სააკაძე, რომ მის ხასიათში იკვეთებოდა დიდი პატრიოტის, ნიჭიერი სარდლის, შეუპოვარი მეგრძოლის ძლიერი ნებისყოფა... „ჩუბინიძემ მასყურებელი ჩაახდია ამ დიდბუნოვანი ადამიანის სულის ლაბირინთში და მას გააცნო ის მალალი იდეები, სპექტაკლი ზრახვები, რომელნიც ამოქმედებდნენ გ. სააკაძეს“. ამ როლში საინტერესო აქტიორული მონაცემების გამოვლინების შემდეგ მიხეილ ჩუბინიძეს იმავე სეზონში სხვადასხვა ფანრის სპექტაკლებში მოუხდა დრამატული თუ კომედიური სახეების შექმნა. მართალია, ყველა სახე არ იყო მალალ მხატვრული ღირსებებით აღბეჭდილი, მაგრამ მათში იგრძნობოდა მსახიობის ძიებითი პროცესი გმირის სულიერი სამყაროს ღრმად ნდომისათვის. თანდათან იხვეწებოდა სამსახიობო ტექნიკა, იკვეთებდა გამომსახველობითი საშუალებების სრულფასოვნად გამოყენების ცდები, რასაც პროფესიული დაოსტატებისაკენ მიჰყავდა მსახიობი.

1942-43 წლის სეზონში მ. ჩუბინიძისათ-

ვის ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ოთარ-ბეგის როლი ა. სუმბათაშვილ-იუჟინის პიესაში „ღალატი“.

პიესის დადგმის დიდი ტრადიციის გამო, ბუნებრივია, რომ ყოველი შემოქმედისათვის საპატიოა საინტერესოდ განსახიეროს იგი. მ. ჩუბინიძემც შესწლო საკუთარი ინტერპრეტაციით წარმოესახა ოთარბეგის სახე. იმ დროს პრესაში აღნიშნავდნენ: „მსახიობმა ჩუბინიძემ ეს რთული ბუნების ადამიანი, სამშობლოს ერთგული და, ამავე დროს, უდიდესი მერყევი, პირადი კეთილდღეობის მოყვარული პიროვნება, საკმაო ოსტატობით გამოკვიტა. შეიძლება მსახიობს არ დაეთანხმონ ზოგიერთ ადგილას, სადაც მის ოთარბეგს უნებისყოფობის, ინერტულობისა და მოდუნების იერი დაჰკრავს. მაგრამ ეს არის არა სუსტი თამაშის გამო, არამედ ასეთია მსახიობის მიერ როლის გაგება“<sup>2</sup>. როგორც ირკვევა, მსახიობს ოთარბეგის სახის საკუთარი მხატვრული ფორმა ჰქონდა განსაზღვრული, არ მიჰყოლია როლის ტრადიციულ ხაზს და გმირის დახასიათებისთვის მრავალმხრივი საშუალებები შეუტანია. მართალია, ამ საშუალებებს ბოლომდე არ იზიარებს რეჟისორი, მაგრამ მათ მ. ჩუბინიძის ხელწერის თავისებურებას მიაკუთვნებს.

შემდგომი წარმატება მსახიობს მოუტანა გოჩას ფსიქოლოგიურად რთულმა სახემ სპექტაკლში „ხევისბერი გოჩა“. მ. ჩუბინიძის ხევისბერი, უპირველესად, ჭეშმარიტი პატრიოტი, შეუდრეკელი მეომარი და ბრძენი წინამძღოლი იყო. დიდი დამაჯერებლობით წარმოსახავდა მსახიობი ბრძოლის წინ იარაღის კურთხევის სცენას, შვილთან გამოთხოვების მკაცრ, მაგრამ სულისშემძვრელ ეპიზოდს და სასამართლოს ფინალურ სცენას, სადაც გოჩას განცდები კულმინაციას აღწევდა. ყოველივე ამისათვის მ. ჩუბინიძე არ კარგავდა ზომიერებას. გმირის სულის სიღრმეში ბუნებრივად დაბადებული გრძნობები თანდათან დევიდებოდა და, ბოლოს, მოჭარბებული ენერგიით ამოიფრქვეოდა შვილის მოკვლისას. მ. ჩუბინიძის გოჩას ორისეს მოკვლამდე მხოლოდ სამშობლოსადმი პატრიოტული ვალი ამოძრავებდა. მისი მძინვარე და აბოპოკრებული სული ორისეს მხოლოდ დადნაშავეს ხედავდა, მაგრამ მკვლელობის შემდეგ იღვიძებს გოჩაში მამობრივი გრძნობა, რასაც იგი გაგაფრებდა მიჰყავს.

მ. ჩუბინიძემ ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილის“ გმირსაც შეასხა ხორცი. მისი ბაბა დაუდგრომელი ვაჟაკაცია, რომელმაც დანაშაული ჩაიდინა ერის წინაშე, მაგრამ ბაბანი იმდენად დიდია პირადი ანგარიშსწორების სურვილი ჩონთას მიმართ, რომ ვერ ხედება თუ როგორ გადაიზარდა მისი ამოჩემებული ყინიარობა სამშობლოს ღალატში. იგი აქტიურად მოქმედებდა მატრის სასარგებლოდ. ბაბას სულიერ სამყაროში მაშინ ხდებოდა გარდატეხა, როდესაც იგი ხედავდა, რომ მისი სამშობლოს დროშა მტრის ხელში ვარდებოდა. ბაბა ეძებდა საკუთარ თავში ძალას და ქისტების წინააღმდეგ ჩართული ბრძოლაში თავისიანებისაგან მოკვეთილი მაინც ფშავის დამცველად კვდებოდა. მ. ჩუბინიძის ბაბას პირადული ინტერესები გადადიოდა საზოგადოებრივი მოვალეობის გათვითცნობიერებაში, რის საფუძველზეც ხდებოდა მისი ქვევის შეცვლა და ზნეობრივი გაწმენდა.

ასეთი ღრმა დრამატული როლების გვერდით მ. ჩუბინიძემ შექმნა კომედიური სახეებიც, რამაც ნათლყო მსახიობის მრავალმხრივობა, მისი შესაძლებლობების ფართო დიაპაზონი. ასეთი მნიშვნელობის იყო კოქარიოვის სახე ნ. გოგოლის „ქორწინებაში“. კოქარიოვი კეთილი, სათნო ბუნების ადამიანია, მის შემოქმედებაში გამოვლინდა მოხერხებულობა და გამბედაობა, რასაც იგი მეგობრის პირადი ბედნიერებისათვის იყენებს. მ. ჩუბინიძის ეს გმირი მზიარული, იუმორის გრძნობითა და ენერგიით აღსავსე ცოცხლობდა სცენაზე.

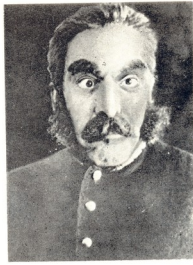
მსახიობისათვის ამ როლით არ დამთავრებულა ნ. გოგოლის კლასიკური ნაწარმოებების გმირთა წარმოსახვა მის შემოქმედებით ბოგრაფიანაში.

მ. ჩუბინიძემ ასევე დიდი წარმატებით ითამაშა „რევიზორში“ გოროდნიჩი, რომლის ხასიათი ცვალებადია. იგი შიშარვეი მღელვარებით მოვლის რევიზორს, წინასწარ აწყობს შეხვედრის გეგმას, რომ ყოველნაირად ასე იპოვოს. ვაიგებს თუ არა ქალაქში უცხო პირის გამოჩენას, რევიზორად მიიჩნევს მას და იმწუთით ეხებება სასტუმროში. გოროდნიჩი ამაყი და მომთხონი იყო ქვეშევრდომთა მიმართ, მაგრამ საოცრად თავმდაბლურად და მლიქვნელობით ექცეოდა ხელისუფლებას, ერთგული მსახურით თვალეში შესცივინებდა მას, იგრძნობდა გოროდნიჩის სულიერი დაცემულობა თანამდებობის პირის მიმართ.

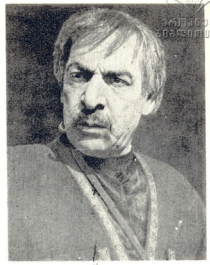




მ. ჩუბინიძე — დონ პედრო („აღრზაურთ არატარის გამო“)



მ. ჩუბინიძე — გოროდნიჭი („რევიზორი“)



მ. ჩუბინიძე — ნეჭზარ ერისთავი (კინველი „ხევისბერი გომა“)

თითქოსდა პატივცაგემი ადამიანი, ქალაქის თავი, რომელიც სხვებს სცემდა შიშის ზარს, თავდავიწყებით ემსახურება მასზე ზეჲრად უმცროსს, მაგრამ შესამომწებლად ჩამოსულ ჩინოვნიკს.

ჩუბინიძის გმირი საქმიანად, ამავე დროს, თვითკმაყოფილი სახით აწყობდა პეტერბურგში გადასვლის გეგმას, აპირებდა ახალი ცხოვრების დაწყებას, მაგრამ რაც უფრო უმწეო ჩანდა ზღესტაკოვიანი, იმდენად უფრო მრისხნე და ძალაუფლებების მოყვარული ხდებოდა თანამოქალაქეებთან. ბოლოს, როდესაც ნათელი ხდებოდა ირგვლივ შექმნილი ვითარება, გოროდნიჩს გაკვირვება აღებეჭდებოდა სახეზე, უკვირდა თუ როგორ ვერ გამოიცნო ნამდვილი რევიზორი. თვითონ ფილიდ ადამიანი, რომელიც სხვებს ატყუებდა, თვალსა და ხელს შუა დატოვეს პირში ჩალაგამოვლებული.

მ.ჩუბინიძე აერთიანებდა მწარედ მოტყუებული ადამიანის გრძნობას და ნამდვილი რევიზორის მოულოდნელი ჩამოსვლით გამოწვეულ თავზარდაცემულობასა და დაბნეულობას.

მსახიბობის კომედიურ ჟანრში შექმნილ სახეთაგან ასევე აღსანიშნავია დონ პედრო თ. შექსპირის პიესაში „აურზაური არაფრის გამო“. დონ პედრო მხიარული ადამიანია, კარგად უდებს ალღოს ცხოვრებისეულ ვითარებებს და შეებს ატყუებდა, გამოიყენოს ისინი თავის სასარგებლოდ. დონ პედრო დიდი ვატაცებით აბაჰს სიყვარულის ხალართს ჰერასა და კლავიას შორის, ასევე აქტიურად მონაწილეობს ბეატრიჩესა და ბენედიქტეს გარშემო შექმნილ ინტრიგაში. დონ პედროს მთელი მოქმედების

მანძილზე გასდევდა ხალასი იუმორი და სახუმარო ფაფურაკების მოწყობის უნარი.

საინტერესოდ ვაანახიებთ მ. ჩუბინიძემ ეზოპეს როლიც გ. ფიგეირედოს კომედაიაში „მელა და ყურძენი“. მისი ყოველი მოძრაობა, ფესტი და გამომსახველობითი საშუალებანი გმირის შინაგანი სიმართლის ვადმოცემას, ეზოპეს ხასიათის ჩამოყალიბებას ემსახურებოდა. ეზოპეს ბედად ხედა მძიმე სოციალური უღლის ტარება. იგი უუფლებო მონათა კატეგორიას მიეკუთვნება, მსახიობის მოზრილი მზრბე სწორედ მის საზოგადოებრივ მდგომარეობას ასახავდა. მ. ჩუბინიძე გამოჰყოფდა გმირის ფიზიკურ სიმახინჯესაც, რომლის ფონზეც მკვეთრად ვლინდებოდა მისი გონებრივი სიმდიდრე და პიროვნული სიძლიერე. როგორც გაზეთი „საჭეთთა აფხაზეთი“ წერდა, ეზოპეს ახასიათებდა „თავისუფლებისაკენ მიმსწრაფი სულის სილაჰაზე, ადამიანის ღრმა სიყვარული და სიძულვილი იმისა, რაც ამცირებს პიროვნებას... და ეს მეორე მხარე, რომელიც ერთი შეხედვით არა ჩანს, მსახიობმა მ. ჩუბინიძემ კიდევ უფრო მკვეთრად გამოავლინა, ვიდრე ჰერსონაჟის გარეგნული სიგონჯე... მ. ჩუბინიძემ მეტროლი რომანტიზმის ხასიათიდან გახსნა გმირის მიღიარე პასიათი — მახვილგონიერება, დიდსულოვნება, ადამიანური კეთილშობილება, მართალი ბუნება და თავისუფლებისადმი სიყვარული“...<sup>3</sup> სწორედ ამიტომ ეზოპეს ურჩევნია მოკვდეს თავისუფალ ადამიანად, ვიდრე იცოცხლოს მონურ მდგომარეობაში. სხვა რეცენზენტთა აღწერით, ეზოპე სიკვდილით დასჯის წინ კრთებოდა, მაგრამ ეს არ იყო ფიზიკური ტკივილით გამოწვეული შიშის



გრძნობა, მისი წელში მოხრილი სხეული, ძირს დაშვებული მხრები და თავდასაცავად მომზადებული ხელები ასახავდნენ მისთვის ძალიან ძვირფასი გრძობის ხელყოფისგან დაცვას. ეს გრძობა იყო მისი ადამიანური ღირსება. ეზოპოს ტრაგიკომი თანდათან იზრდებოდა, სცენიდან სცენაში მწიფდებოდა. სამაგიეროდ, იფურჩქნებოდა მისი მორალური ძალა, კეთილშობილება, იგი სულიერი ღირსებებითა და გონებრივი გამჭვირვებით ამაღლებული რჩებოდა. ასეთი იყო ეზოპოს ხასიათის ძირითადი კონტურები, რომლის წარმოსახვაზეც მსახიობს შემოქმედებითი წარმატება მოუტანდა.

3. კანდელაკის კომედიაში „მიაი წყნეთელი“ მ. ჩუბინიძე ქმნის ქართველი ხალხის საყვარელი შვილის მეფე ერეკლეს სახეს. მსახიობი გადმოსცემდა, ერეკლეს—ჭკვიანი და შორსმჭვრეტელი სახელმწიფო მოღვაწის ხასიათს, მის მხედართმთავრულ გამჭვირვალას. იგი თავის სულიერ სიბოძას და სიკეთეს ამჟღავნებდა მაიათან საუბრის დროს ციხის სცენაში. მსახიობის გამომსახველობითი საშუალებანი ასახავდნენ პატრიოტულ შთაგონებას, სამშობლოს კეთილდღეობისათვის ზრუნვას.

აღსანიშნავია ისიც, რომ მ. ჩუბინიძემ კიდევ ერთხელ ითამაშა მეფე ერეკლეს როლი ი. მოსაშვილის პიესაში „დიადი მომავლისათვის“.

როდესაც მ. ჩუბინიძის კომედიურ როლებზე ვმსჯელობთ, არ შეიძლება გვერდი აუვლოთ სხვადასხვა წლებში შექმნილ ისეთ საინტერესო სახეებს, როგორიცაა კაკუტა პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერში“, სერ ტობი უ. შექაპირის „მეთორმეტე ლამეში“, აპარკუნე ჭიჭიმიელი ი. ვაკელის ამავე სახელწოდების პიესაში, ოლივერ სეფისი შერიდნის „აყიობის სკოლაში“.

ჩვეული ოსტატობა გამოავლინა მსახიობმა დიდი რუსი კლასიკოსის ა. ოსტროვსკის კომედიაში „უკანასკნელი მსხვერპლი“, სადაც ვაჭარი ფლორ პობოტიკოვი განასახიერა. მ. ჩუბინიძის გმირი დინჯი, მოქმედებაში აუჭქარბელი, მტკიცე ნებისყოფის, ყოველი ნაბიჯის დაკვირვებულად გადაამდგმელი და საკუთარ შესაძლებლობაში ბოლომდე დარწმუნებული ადამიანია. თუმცა ყოველთვის უწინდებოდა ბოლომდე შეენარჩუნებინა შინაგანი სიმშვიდე, მაგრამ მაინც ყველა ღონეს ხმარობდა, რომ გარეგნულად ჩვეული დამაჯერებელი შეერჩენოდა.

რ. თაბუკაუშვილის პიესაში „რას იტყვის ხალხი?“ მ. ჩუბინიძის თორნიკე საქმიანი

იერით იწყებს მოქმედებას, მაგრამ თანდათან მყვანდება მისი მტკიცებლური პოზიციები განსაკუთრებით მისი თამაშ კულმინაციურ ნერტოს აღწვდა ჭიჭიკოს სამგლოვიარო პროცესის მზადებისას. თორნიკე არავის ინდობდა, ვისგანაც შესაძლებელი იყო ფულის გამოძალბა. ამავე დროს, ყალბი მზრუნველობითი ტონით ნიღბავდა თავის არაკეთილმინდისიერ მოქმედებას, რასაც წინაპართა ადამიანებისა და ტრადიციების დაცვით ამართლებდა.

მ. ჩუბინიძის შემოქმედებაში მთავარი ადგილი მაინც ტრაგიკულ და დრამატულ როლებს ეთმობა. სწორედ აქ ჩანს მსახიობის ფართო შესაძლებლობანი. მკვეთრად იჩენს თავს სცენური ტექნიკა და მაღალი პროფესიონალიზმი.

დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობით დანაყო მ. ჩუბინიძემ ოტელოზე მუშაობა. მსახიობმა წარმოსახა ოტელის კეთილშობილური ხასიათი, მისი აზობოქრებული განცდები და წმინდა სიყვარულისთვის ვაჟაკური სიკვდილი. მ. ჩუბინიძის ოტელო ურთიერთობებში ფიცხი და ტემპერამენტიანი იყო, ამავე დროს, ღრმა სიყვარულითა და პატივისცემით ეყვრობოდა დედემონას. მაგრამ იაგოს ბოროტი შთაგონებით, ოტელო ეჭვის ქსელში გაება, რამაც შეარყია მეუღლის საყვარულის უდიდესი რწმენა. რაც უფრო მეტს ფიქრობს დედემონაზე და აკვირდება მას, მით უფრო იზრდება უნდობლობის ბზარი. ოტელო აფორიაქებული დადის სცენაზე, მშვიდი და აულეღვებელი მაგირი მოუსვენარი, ცლკულ სცენებში კი აუღვრობელი ხდება. ოტელოს ნათელი გონება ანგარიში იტყვემულ მოქმედებით გადადის და ამ დროს ხდება მის ცხოვრებაში სასწინელი ტრაგედია, რაც პროცენებაში ძლიერი ადამიანისა და ფაქიზი ვენებათაღელვის ურთიერთპარამონის დარღვევამ განაპირობა. მის შემოქმედებაში პიროვნული გულთბილობა ჩანდა. როგორც თეატრმცოდნე ა. დუბროვსკი აღნიშნავდა, ოტელოს ადამიანური ტრაგედია მის კეთილშობილებაში მდგომარეობდა, რომელიც დაბრმავებული ეჭვიანობის ნიადაგზე კლავდა დედემონას. განსაკუთრებით ამაღლებული იყო მ. ჩუბინიძე ბოლო მოქმედებაში. ოტელო მთელი თავისი არსებით ეწინააღმდეგებოდა მკვლელობის გადაწყვეტილებას, დედემონასადმი სიყვარული თითქმის იმარჯვებს ეჭვზე, მაგრამ იქვე მის მესხიერებაში იღვიძებს ახალი ძალა ურწმუნოებისა, რომლის შეჩერებაზე შეუძლებელი ხდება და მას თითქმის შემთხვევით, ნერვუდ ავექტში მოჰყავს ჩანაფიქრი სისრულეში.



მ. ჩუბინიძე — ეროშკა (კინოფილმი „კახაკეზი“)

მ. ჩუბინიძე — ოთარ ბეგი („ლაღატი“)



მისთვის აღარ არსებობს ზნეობრივი პრინციპები, რომელთაც აქამდე ანგარიშს უწევდა. ამიტომაც, დეზადმონას სახით ოტელოში კვდება ცხოვრებისეული აზრი, მრისხანე განაჩენის აღმსრულებელი უცვლელი უღარიბეს ადამიანად იქცევა და იგი ლოგიკურად მიდის თვითგასამართლებამდე.

მ. ჩუბინიძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკუთვნის რუსულთა კლასიკური დრამატურგიის ნიმუშებს.

ამ მხრივ აღსანიშნავია ფსიქოლოგიური დრამის დიდოსტატის ა. ჩხოვეის პიესა „ივანოვი“ მატევი შაბულსკის სახის შექმნა. გმირის ღრმა დრამატიზმს მსახიობი თესავდა სვედიან-ირონიული ლირიზმით. თეატრმცოდნე ვ. ბერესოვსკია წერდა, რომ შაბულსკი არის მუქთახორა კაცი, რომელმაც გაფლანგა თავისი ქონება. იგი ცინიკოსია, გაბოროტებული ყველაზე და ვერ იტანს ლეზბეის გახრწნილ სტუმართა ხროვას. შაბულსკი დაუფარავად დასცინის მათ. ამასთანავე, მსახიობი გადმოსცემდა გრაფის სევდას ფუქსავატურად გატარებული ცხოვრების გამო, რაც მის არსებაში შემონახულ მისხალ წესიერებაზე მიუთითებდა. შაბულსკი ტიპიური წარმომადგენელია ინტელიგენციისა, რომელიც ჩაფლული იყო რთულ მოქალაქეობრივ-ზნეობრივ ცხოვრებისეულ პრობლემებში.

სოხუმის ქართულმა თეატრმა პიესა „მდაბონის“ დადგმით პირველად განახორციელა თავის სცენაზე მ. გორკის დრამატურგიული ნაწარმოები, რომლითაც ავტორი ექსპლათატორთა კლასის მდაბიური ცხოვრების წესის წინააღმდეგ გამოვიდა და შიანიშნა მისი დალუპვის გარდუვალობაზე. ამ სპექტაკლში მ. ჩუბინიძემ ტუტერევი ითამაშა. პრესაში აღინიშნა, ტუტერევის სახე სპექტაკლის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი შემოქმედებითი გამარჯვებააო. ცხოვრების მიერ განადგურებული, გალოთებული მომდურლის სახეს მსახიობი უაღრესად დამახასიათებელი შტრიხებით ხატავდა. მისი ტუტერევი ანარქისტი მეამბოხის ტიპიური წარმომადგენელი იყო. მ. ჩუბინიძის გმირის აზრით, უფრო კეთილშობილურია ილითო და დაილუპო, ვიდრე იცხოვრო და იმუშაო ბუზსემენოვნისა და მათ მსგავსათათის.

აქვე უნდა აღინიშნოს მ. ჩუბინიძის მიერ სხვადასხვა დროს შესრულებული როლები: ვაჭარი კურთვი ა. ოსტროვსკის „უმზიფოვი“, დედუკინი „უდანაშაულო დამნაშავეში“, საბჭოთა ნიმუშებიდან კი პობედონოსიკოვი ვლ. მიაიკოვსკის „აბანო-

ში“, და კაპიტანი ბერსენევი ბ. ლაგერნიოვის „რღვევაში“.

მ. ჩუბინიძემ მნიშვნელოვნად წარმოსახა ქართული ისტორიული გმირის სახე ო. ჩხვიძის პიესაში „მამა თედორე“. სპექტაკლში თედორე მტკიცე შინაგანი ბუნებითა და თავგანწირული შემართებით ხასიათდებოდა. იგი დინჯი და წინდახედული, სამშობლოს უსაზღვროდ მოყვარული ადამიანი იყო. თეატრწოდნე ნ. შვანგირაძე წერდა: „თედორეს რთულ და საინტერესო პატრიოტულ სახეს იძლევა მ. ჩუბინიძე.



მ. ჩუბინიძე — ოდიპოსი („ოდიპოს მეფე“)

მსახიობი თავის გმირს აყენებს ცხოვრებისეულ, მართალ სიტუაციაში, ამავე დროს აძლიერებს. მის ემოციურ ფერადობას, მ. ჩუბინიძის რომანტიკული ტემპერამენტი და შესანიშნავი გარეგნული ფაქტურა ისე კარგად ერწყმის ერთმანეთს, რომ მაცურებელი ერთი წუთი არ ითიშება თედორეს მაღალი ჰუმანური და ღრმად პატრიოტული ცხოვრებისაგან. თედორე პრინციპული და თავისი ქვეყნისათვის თავადებული მოღვაწის მთლიანი სახეა...“<sup>6</sup>

მამა თედორეს შემდეგ მ. ჩუბინიძეს კიდევ ერთი გამარჯვება ოდიპოსის რთულმა სახემ მოუტანა სოფოკლეს „ოდიპოს მეფეში“. მისი ოდიპოსი თავიდანვე ხალხისათვის მზრუნველი, ჭკვიანი და დინჯი ადამიანია. მეფის არსება შენუხებულია

ქალაქზე თავდატეხილი უბედურების გამო და ყოველი საშუალებით ცდილობს მშვენიერად მართობის გამოწინააღმდეგობას. მ. ჩუბინიძის ოდიპოსის ნამდვილი ადამიანური ტრეპედია მისანთან შეხვედრისას იწყება. იგი ვერ უნდობლად ეკიდება ტირისიას საუბარს, მასში იფეთქებს აღშფოთების ნაპერწკალი, მაგრამ შემდეგ თანდათან ებადება ეჭვი საკუთარი თავისადმი და დავიანებით, უწყვედ განგრძობს „საკუთარი ფსევების ძიებას“. ოდიპოსში იმდენად ძლიერია სიმართლისაკენ სწრაფვა, რომ გატაცებით მიჰყვება დახლართული ძაფის გახსნას და, აი, იგი უკვე დედა როგორც დამნაშავე, საშინელი უბედურების მატარებელ ოდიპოსს აღარ შეხსნევს უნარი იყოს ახლობლების გვერდით და მონანიების უდიდესი სურვილით შეპყრობილი, საკუთარი ნებით ფიზიკური და სულიერი ტკივილებით დამძიმებული განზორდა ადამიანთა მოდგმას.

მ. ჩუბინიძის გმირთა გალერეის დახასიათებისას ცალკე ადგილი უნდა დაეთმოს ქართველ დრამატურგთა პიესებში შექმნილ პორტრეტებს, იქნება ეს ისტორიული თუ თანამედროვე ადამიანის პოზიციური არსის ჩვენება.

სოხუმის საზოგადოებრიობა დიდი ინტერესით შეხედა ადგილობრივი დრამატურგის აკ. ვასიანის პიესას „მამა, დაგედე თოფი“, სადაც აისახა ძველი და ახალი თაობის შეხვედლებათა კონფლიქტი. თავისი შეხედულებებს მკაცრად იცავს მოხუცი გეგ. მ. ჩუბინიძემ შექმნა ზვიადი, საკუთარ თავში ჩაკეტილი ადამიანის შეურყეველი ბუნება. მას წარმოუდგენლად მიაჩნია ძველი ტრადიციების დარღვევა. გეგი თავისი არსებით ეწინააღმდეგება ერთადერთი ეპლიშვილის გათხოვებას შერგილზე, რომელსაც მოსისხლე მტრად თვლის. მაგრამ გეგი ვერ პოულობს იმდენ შინაგან ძალას, რომ მოჰკლას რომელიმე მათგანი. მართალია, იგი აღმართავს თოფს შერგილის მოსაკლავად, მაგრამ გარდაცლილი შვილის ხმა მოსმება. მ. ჩუბინიძის გმირი წამით გაშუმდება. ჩაუფიქრდება საკუთარ ნამოქმედარს და ხელაღან აგებს იარაღს. გეგი სულიერი ტკივილების გავლით ხვდება, რომ უწინდელი ფსიქოლოგიით აღარ შეიძლება ცხოვრება, მაგრამ ვერ პოულობს უკეთეს გამოსავალს. ამიტომაც დიდ წინააღმდეგობაში ჩაყარდნით გეგი თვითმკვლელობით ამთავრებს სიცოცხლეს.

სრულიად განსხვავებული თვისებები გამოავლინა მ. ჩუბინიძემ ო. მამფორიას პიესაში აშული პოეტის იეთიმ გურჯის კოლორიტული სახის შექმნის დროს. სპექტაკლის შესახებ არსებულ მასალებში აღ-

ნიშნულია, რომ მსახიობის ნიჭი, რომელსაც ახასიათებს ზეანული მგრძობობარე რომანტიზმი, ტექნიკური, გრძობათა თვისუფალი სტიქია, იმპულსური და ქმედითი ფესტი, ამ როლში ახალ თვისებებს იძენს, მთავარ ადგილს იკავებს ლირიკული და ინტელექტუალური ნაწყისი, ხოლო გაზეთ „საბჭოთა აფხაზეთში“ დაბეჭდილ რეცენზიაში აღნიშნული იყო, რომ მ. ჩუბინიძის იეთიმოსთვის იყო იყო სიძულვილი. „სიბრალულის გრძობა, ჩუბინიძისეული აუხსნელი ირონიული ღმილით, სხნის ნიღაბს ბგებაბგოვის, ხოდელის მსგავს ადამიანთა ჩრდლოვან მხარეებს. აყენებს მის იეთიმს მორალურად მაღლა. მთელი როლის პათოსია ადამიანში კეთილსა და ლამაზისათვის ბრძოლა, რომელიც რაღაც გონებით განსაზღვრულ მიზანს კი არ წარმოადგენს, არამედ მისი ადამიანური ბუნებიდან გამომდინარეობს. თეთონ კი პოეტური დაუდგეგობით იწვის და იფლანგება ფიზიკურად“.<sup>7</sup>

ასეთივე მაღალი მოქალაქობრივი პოზიციიდან გამომდინარეობდა ა. ჩხაიძის პიესაში „ხიდი“ ინჟინერ გერონტი სართანის შინაგანი მღელვარე სამყარო, რომელიც ღრმად განიცდიდა შექმნილ რთულ ვითარებას.

არანაკლებ საინტერესო იყო მ. ჩუბინიძე ე. დარასელის „ოკვიპეში“, სადაც შექმნა კაზაკი გლეხის მინია დუდნიკოვის კოლორიტული სახე.

სატირულ სტილშია გადაწყვეტილი ბეგბარ-ალა გ. ნახუციშვილის პიესაში „კომბლე“, რომელიც ხალხური იუმორის შტრიხებით ხასიათდებოდა. ბეგლარ-ალას სახეში ერთმანეთს შეერწყა მისი გარეგნული სანახაობითი მხარე და გმირის არსის მამხილებელი პათოსი.

ფრიად საინტერესო გამომსახველობითი საშუალებებით და დიდი ადამიანური სიბოთითი შექმნა მსახიობმა ძია ვანიჩა ე. დუმბაძის ნაწარმოებიდან „ნუ გეშინია, დედა“.

მიხეილ ჩუბინიძე მარტო მსახიობი არაა. იგი უკვე დიდი ხანია სათავეში უდგას გალის თეატრს, რაც მნიშვნელოვანი მოვლენა აღმოჩნდა ამ პატარა ქალაქის ცხოვრებაში. გამოცდილ მსახიობს, შრომატევადი მუშაობის ჩატარება მოუხდა: ჩამოაყალიბა მხატვრული კითხვისა და მეტყველების კულტურის შემსავალი ნრები, რომლებმაც ბევრი ახალგაზრდა თეატრის მოყვარული გააერთიანა. ამან შემდგომში გაუფიქრდა მუშაობა და სამსახიობო ოსტატობის ძირითად საფუძვლებში ჩაახედა ენთუზიასტი ახალგაზრდები.

პირველივე წარმოდგენამ (ს. თვარაძის დრამა „სახსოვარი“) მაღალი შეფასება მიიღო და დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს პირველი ხარისხის დიპლომით. ამ წარმოდგენას მალე მოჰყვა სხვა დადგმებიც. შრომატევადი მუშაობის მიუხედავად, მ. ჩუბინიძე დიდი მონღომბითა და შემოქმედებითი ინტერესით უძღვება სახალხო თეატრს, რისთვისაც მასურების სიყვარული და აღიარება დამსახურა.

მიხეილ ჩუბინიძის შემოქმედებაში საინტერესო ადგილი უჭირავს კინოფილმებში განსახიერებულ როლებსაც. ასეთია ამ მრავალშრივი მსახიობის მიერ ნათამაშევი ნუგზარ ერისთავის სახე-სახეისბერ გოჩაში“ პეტრე „მიხაში“, ესპანელი გლეხი „შავ თოლიაში“, ქართველი მგზავრის ეპიზოდური როლი სპექტაკლში „არ დაიწყეს სადგური ლუგავია“, გამცემიძე „ოგაიონის ნ“-ში.

შემოქმედებითი ბიოგრაფიით, ფანრობრივ გმირთა გალერეის მრავალსახეობით ხვდება რესპუბლიკის სახალხო არტისტი მიხეილ ჩუბინიძე დაბადების სამოცდამეათე წელს. როდესაც თვალს ვავლებთ მსახიობის განვლილი ცხოვრების ჩაბ, დაწყებული პირველი როლიდან ჩამოყალიბებული სცენის ოსტატის მიღწევებამდე, ნათლად იკვთება მ. ჩუბინიძის აქტიორული მდიდარი შესაძლებლობები როგორც კომედიაში, ასევე დრამებში. ამიტომ მ. ჩუბინიძის შემოქმედება განსახიერებული გმირის არსებაში წვდომით, მხატვრული ზომიერების გრძობითა და მეტყველი პლასტიკით გამოირჩევა. შემოქმედებითი ენთუზიაზმით ანთებულ ამ უკვე ჭარმაგ ადამიანს, ახალგაზრდული ენერგითა და ჭეშმარიტი ხელოვნებით აღსავსეს, ჯერ კიდევ არ ამოუწურავს თავისი მდიდარი და ხალხი ნიჭი. ცხოვრობს აქტიური სცენური ცხოვრებით, გრძნობს გმირის ხასიათის სირთულეს და სიმარტლის გრძნობით განიცადის მის სულიერ სამყაროს. ამიტომაც თეატრალური ხელოვნების თაყვანისმცემლები მისგან კვლავ მრავალ საინტერესო ნამუშევარს მოეილიან.

**შენიშვნები:**

- 1 ს. გერსამია „სოხუმის თეატრი“, 1951 წ. გ. 104.
- 2 გაზეთი „საბჭოთა აფხაზეთი“, 1943 წ. № 74.
- 3 გაზეთი „საბჭოთა აფხაზეთი“, 1959 წ. № 248.
- 4 გაზეთი „სოკუესტკია აფხაზია“, 1957 წ. 7 მარტი.
- 5 გაზეთი „სოკუესტკია აფხაზია“, 1960 წ. № 33.
- 6 „საბჭოთა ხელოვნება“ 1965 წ. № 10 გვ. 45.
- 7 გაზეთი „საბჭოთა აფხაზეთი“ 1972 წ. № 77.

# მოქანდაკის პერსონალურ გამოფენაზე

## ნანა დრიაშვილი

„მხატვრის სახლის“ საგამოფენო დარბაზში მოეწყო რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვრის — მოქანდაკისა და გრაფიკოსის კიმი ტაბატაძის ნამუშევრების გამოფენა. ექსპოზიციის თვალის გადავლგებისთანავე ნათელი ხდებოდა შემოქმედის მრავალმხრიობა, ფართო ინტერესები როგორც ჩანაფიქრის, ნაწარმოებთა შინაარსის, ისე მასალისა და შესრულების ტექნიკის მხრივ. წარმოდგენილი იყო დაზგური და მონუმენტურ-დეკორატიული ხასიათის ნამუშევრები, განხორციელებული ქვაში, თხაშირში, ბრინჯაოში, გრაფიკაში კი გუაშით, პასტლით, აკვარელით, ფანქრით, ტუშით და ფლომასტრით.

სხვადასხვა დროს შესრულებული თითქმის ყველა ამ სკულპტურული ნამუშევრისთვის ნიშანდობლივია თანამედროვეობის შეგრძნება, პლასტიკური ოსტატობა, სახოვანი კომპოზიციები, მერწყვის თავისებურება. მოქანდაკის ძალღმს გარეგნული პათოსის გარეშე გახსნდა და გადმოსცეს განწყობილება. მისი კომპოზიციები ზოგჯერ უბრალო და მშვიდია, ზოგჯერ რთული და დინამიკური.

შეიძლება ითქვას, მოქანდაკის შემოქმედების მაგისტრალურ ხაზს წარმოადგენს სოფლის მშრომელის მხატვრული სახე. ეს თემა მისთვის ამოუწურავია, და არა მხოლოდ ქანდაკებაში. გლახთა სახეებს იგი ძერწავს ხან პორტრეტულ-ფიგურული, ხანაც ეპიკურული კომპოზიციების სახით. ამ თემაზე შექმნილი ნამუშევრებიდან ყველაზე აღრინდელია „მეხნე“ და „მწყემსი“. მეხრეს მხრებზე სახრე გაუდვია და ორივე ხელით ღონივრად აქვს ჩახლუჭული. იგი მყარად დგას მიწაზე, გლუხურ სამოსსა და წალეში ინაკეთება ტახტის დაკუნთული ფიგურა. მის სახეზე ნებისყოფა და ძალაა აღბეჭდილი. ღონივრია ხარის მასიური ფიგურაც.

მოსავლის სიუხვის სიმბოლურ გამოხატულებად იკითხება სკულპტურული ჯგუფი „ოლმეურნეები“. ისევე როგორც მოქანდაკის ზეერი სხვა ქმნილება, ეს ნამუშევარიც სოფლის მშრომელ ადამიანს ეძღვნება. თუ „მეხნე“ სიმშვიდით, სიღრმით გამოირჩევა, „ოლმეურნეები“, პირიქით, დინამიკური ქანდაკებაა. მოქანდაკე დეტალურად არ ამუშავებს სახეებს, მ:გრამ საერთო სახეიმი განწყობილება მათ საერთო იერში ადელი ამოსაცნობია.

ქანდაკეები „მეფუტკრე“ და „იმერელი წაღლით“ ძალზე საინტერესოა ტიპაის მხრივ. „მეფუტკრე“ — ტიპური იმერელია სახის თხელი ნაკეთობით, გრძელი უღვაშებით, მოკლედ შეჭრილი წვეთი და შუბლზე ჩამოფხატული იმერული ქულით.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ნაწარმოებთა შორის ერთ-ერთ საუკეთესოდ მიგვაჩნია „უღელი“, რომელშიც თითქმის კიდევ უფრო მკაფიოდ შესისხა ხორცი მოქანდაკის იდეურ-მხატვრულმა ინტერესებმა, თანდათან რომ კლინდებოდა სხვადასხვა ნაწარმოებში.

„უღელი“ ალეგორიულადაა ჩაფიქრებული და მხატვრულ ხეიხად მომარჯვებულია ხარის შესაბამელი უღლის აზრობრივ-კომპოზიციური გ-მოყენება — ცოლ-ქმარულ-მეგობრულ უღელზე მისანიშნებლად. სწორედ ამ უღელ-

ზეა ჩამომდარი მოხუცი ცოლ-ქმარი. სხედან ვლებურად, — კაცს მუხლებზე უბრალოდ დაუწყვია ხელები, ქალს კი გულზელი დაუკრფვია. იშორებიან პირდაპირ, შორეთში. მრავალქირახულ სახეებში იკითხება ერთობლივი წარსული, ერთხარის ფიქრები და მიზნები. მათ გამართულ, თხელ ფიგურებს შემორჩენია ძალა და ენერჯია; — ერთი უღლის ქვეშ რომ დაუხოვავად შეალიეს მიწას ოჯახს, შეილებს და კვლავაც რომ შესწევთ უნარი ერთად გასწიონ ცხოვრების მიიმე ქაპანი.

ფიგურების პლასტიკურ დამუშავებაში ადვილად ამოიკნობა მხატვრის ჩვეული ხელწერა — სახის დამახასიათებლად მომარჯვებული ჰიპერბოლიზაცია. მაგრამ ეს ხერხი აქ უფრო შერბილებულია. მოქანდაკე ფაქიზად გადმოგვეცემს ხანდაზმული მამრალი ადამიანების გამხდარი სხეულის ფორმებს. კვლავ მეტყვევია ტიპაჟი, სახეთა იერი, სამოსით; თავსაბურავით, ისინი იმერეთის წარმომადგენელი არიან.

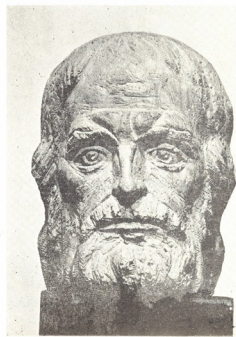
გამოფენაზე ყურადღებას იზიდავდა აგრეთვე ისტორიულ პიროვნებათა საინტერესო პორტრეტული სახეები: „დავით აღმაშენებელი“, „მეფე ფარნაჯი“, „არსუციე“, „ბესიცი“

ქანდაკებები სხვადასხვა მასალაში შესრულებული და კომპოზიციურად გახსხვავებულად გადაწყვეტილი, მაგრამ აქვე ერთი საერთო ნიშანიც: ეს გახლავთ ღრმა რეალისტური გადაწყვეტა. შინაგანი ძალა, ნებისყოფის სიმტკიცე და სულიერი წონასწორობა, რაც საერთოდ ახასიათებდათ ამ პიროვნებებს. დიდებულ სიმშვიდეს და მონუმენტურ სიდიადეს ანიჭებს პორტრეტებს.

მათგან სრულიად განსხვავებულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახე. ფიგურა გამოირჩევა დინამიკურობით, მისი ფორმები, ხაზები მღვლეარე, მოძრაია. პოეტის შთაგონებული პოზა—მკვეთრად ვერძზე გადახრილი თავი, მაღლა აწეული ხელის ფესტი, სახის გაიმეტყველება გაძლიერებულია ქარისაგან აწეული თმებისა და გააფრიალებული მოსახსნით, რომელიც პოეტის მშფოთვარე სულითან ასოცირდება.

მოქანდაკე სეულბტურულ სახეებში ხორცს ასხამს თანამედროვეობისა და ისტორიულ მნიშვნელოვან მოვლენებს. ომისადმი მძაფრ პროტესტს გამოხატავს ქანდაკება „არა — ომს!“ ეს საინტერესოდ გადაწყვეტილი კომპოზიცია გამოხატავს შუაზე გახლეჩილ დედა-მიწის სფეროს. ატომური აფეთქებით ავარ-

არა — ომს!  
ფარნაჯი



დწილი ალის ფონზე დგას ხელეგამწილი მამაკაცი, რომელიც განწირულად კივის: არა და თიქოს თვისი სხეულით სურს დაიფაროს კაცობრიობა ომისგან, ატომური განადგურებისგან. ტრაგიზმითაა გამსჭვალული მთელი ქანდაკება და ამ ტრაგიზმს აძლიერებს ქოლგასავით გწილი პლასტიკური მასა, ცეცხლის ალის ეწებს რომ წარმოსახავს.

და როგორც ადამიანის მარადიული არსებობის, მისი ლამაზი სიცოცხლის რწმენა, გამოფენაზე ერთმანეთს ცვლიდა დედაშვილობის, შთამომავლობის, სიცოცხლის გაგრძელების თემები. სწორედ ამ თემებზე მოქანდაკეს შექმნილი აქვს რამდენიმე მეტყველი ნაწარმოები, მათ შორის „მეგვიდრე“, „ბაბუა და შვილიშვილი“, „დედა და შვილის“ ორი კომპოზიცია.

თუ პირველი ორი ნაწარმოები რეალისტური დაზგური ქანდაკების პრინციპითაა გადაწყვეტილი, დედაშვილური სიყვარულის თემაზე წარმოდგენილი ქანდაკებები დეკორატიულ-აბსტრაქტული ხასიათისაა. პლასტიკური მოცულობანი გამარტივებულია და ვანზოგდებულ-განყენებულ ხასიათს იძენს. გამომსახველობითი ენა გამოირჩევა პირობითობით. ერთის მხრივ, მკვეთრად გამოიყოფის ნაწილები, რომლებსაც არსებითი დატვირ-



აკვარიუმი  
ბაბუა და შვილიშვილი  
დელობა





თვა ენიჭებათ შინაარსის გახსნაში, ხოლო, მეორეს მხრივ, უარყოფილია სხვა, მნიშვნელოვანი ანატომიური დეტალები, კერძოდ სახის ნაკეთები. «დღეა და შვილი» ხასიათდება უკიდურესი სისადავიო და განზოგადებით. იგივე გამომსახველობითი ხერხებია გამოყენებული მეორე, ანალოგიურ თემაზე შექმნილ, მაგრამ კომპოზიციურად განსხვავებულ ქანდაკებაში.

არანაკლებ მხატვრულ ისტატობას აქვდა ნენეს კომი ტაბატაძე გრაფიკაში. იგი თანაბარი სიძლიერით ფლობს სხვადასხვა ტექნიკას — გუაშს, აკვარელს, ტუშს, ფანქარს, ფლომასტერს. ისევე, როგორც ქანდაკებაში, გრაფიკაშიც შემოქმედის შთამბავნიბელია სამშობლოს, თავისი ხალხის დღევანდელი და სახელოვანი ისტორია.

ერეკელია საქართველოს პეიზაჟების თემაზე შექმნილი გრაფიკული ციკლი. ამ ნამუშევრებში, ფერებთან ერთად, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება კონტურებს. თითო კომპოზიციური წყობაც ორიგინალურია: საფუძვლად უდევს გრაფიკულ-დეკორატიული პირობითობა. კლანკილია ხაზი ქმნის თავისებურ ჩარჩოს, რომელშიც მოქცეულია ძირითადი პეიზაჟური მოტივი. მაგრამ კადრს მიღმა გატანილია საგნების, დეტალების ცალკეული გამოსახულება.

ამ პრინციპითაა გადაწყვეტილი პეიზაჟები — ხედები „საქართველო“, „წისკვილი იმერეთში“, „ხარაგოლი“ და სხვ.

კომი ტაბატაძე ვაჭაყვითი მუშაობს რთულ გრაფიკულ კომპოზიციებზე, რომლებშიც იგი გაბედულად მიმართავს პირობითობას, ასოციაციების პრინციპს.

ერთ-ერთი მებრველი გრაფიკული ნამუშევარია „რიტმი“ (გუაში), რომელშიც მხატვარს სურს აღბეჭდოს პლასტიკურ-ფერადოვანი რიტმის სილამაზე და გამომსახველობა. მუქწითელ-მწვანე ლაქების ფონზე ვხვდებით ჰორიზონტალურ მწკრივად განლაგებულ შიშველ ფიგურებს, ნაირნაირი პოზებშია და მოძრაობებში. დინამიკას აძლიერებს მოძრავი თეთრ-ვარდისფერი ფიგურების შავი კონტურები. ადამიანების ფიგურებს ვხვდებით სულ სხვადასხვა ბრუნით: ფასში, პროფილში, სამყოფთხედში, ზურგით. იქმნება დამაბნობელი იტალიური რიტმი.

გრაფიკულ პორტრეტებში ფაქიზადაა გადმოცემული განწყობილება, რასაც ხელს უწყობს ფერადოვანი გამის ემოციურობა. მუქ-ლურჯ და მომწვანო ტონებშია გადაწყვეტილი „აკვარიუმი“ და „განცვიფრება“. ტიპაჟის მხრივ საინტერესოა „მეცხვარე“ — რელიეფურად ნაძერწ ნაკეთებით, ჭაბუკის გულურყვილი გამოიმეტველება გულბო-

ლად განაწყობს მნახველს, ადამიანური სითბო გამოსკვივის „იმერელის“ სახეშიც.

ამალღებული პოეტურობით ხასიათდება შოთა რუსთაველის და თამარის პორტრეტები. დღევანდელი სახის ნაკეთები ხაზს უსვამს მათი შინაგანი საწყაროს სინატიფესა და პოეტურობას. მომწვანო-მოლურჯო და მოლურჯო-ყავისფერი ტონალობა ამ ნაწარმოებებს თავისებურ იდეალუბას ანიჭებს.

ხანდაზმული ადამიანის დსიკოლოგიური მდგომარეობა დამაყვრებლად არის გადმოცემული ნამუშევარში „მოხუცი“. მოხუცი კაცობის ნამჯდარა, იდაყუები მუხლებზე დაღურდნია და ხელის დიდი მტევენები მუშტებად შეურავს. რაღაც დარდისა თუ ფიქრის გამო თავი მხრებში ჩაურგავს. სახე თუმცა არ უჩანს, მაგრამ გრძობს მის სულიერ მდგომარეობას. ნაწარმოები ძალზე ფერწერულია — შინაარსის გახსნა ფერებითაც დიდადაა გაპირობებული. ფიგურის პლასტიკური ფორმები ამოყვანილია მოწითალო-ვარდისფერი, ღია ვარდისფერი, თამბაქოსფერი ტონებით. ფუნჯის ფართო მონასმები ლაქებს წარმოქმნის და თითქოს ეხმინანება მოხუცის სულიერ მდგომარეობას. მოწითალო-ვარდისფერი ფონი აქა-იქ შერბილებულია მწვანით და ღია ყავისფერით.

გამოფენაზე მრავლად იყო წარმოდგენილი გრაფიკული ჩანახატები, ეტიუდები, ესკიზები ქანდაკებებისათვის, მცირე სკულპტურული რელიეფები, შესრულებული ხეში, ქვასა და თიხაში. ყოველ მათგანში იგრძნობა მოქანდაკის გაწაფული ხელი. თითოეული თავისებურად საინტერესოა.

რა თქმა უნდა, ბევრი რამ ამ გამოფენიდან უკვე ნაცნობი იყო დამთვალიერებლისათვის. კომი ტაბატაძე ხომ უკვე მრავალი წელია მონაწილეობს რესპუბლიკურ, საეკშირო თუ საერთაშორისო გამოფენებზე. მისი ნამუშევრები არაერთხელ ყოფილა პრემიერული, კონკურსში გამარჯვებული, ან საპატიო დიპლომით აღინშნული, მაგრამ მხატვრის პერსონალურმა გამოფენამ სრული შთაბეჭდილება შეგვიქმნა ამ მებრველ საინტერესო და მრავალმხრივ ხელოვანზე.

# მკაცრი

# სიმაკრილი

## ეთერ გალუსტოვა

სტენაზი გამოსვლას „პრემიერა“ კარგა ხანს ელოდა. დაყენებამ, საბედნიეროდ, ორი შემოქმედი — დრამატურგი ლალი როსება და რეჟისორი მედეა კუჭუხიძე ერთმანეთს შეახვედრა, ამ შეხვედრით მოგებულნი დარჩნენ ყველანი — თეატრი, მაყურებელი, დრამატურგა.

ამჟამად უკვე მათი ერთობლივი „პროვიზიციული ამბავი“ გათამაშდა, გათამაშდა და მისდამი ინტერესი სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე იზრდება. ლალი როსებას სახელი თბილისელ თეატრალთა საბუღალროშია დაკავშირებული.

დაიხ, დრამატურგმა უმაღლეს ალაპარაკა საზოგადოება, გაიჩინა როგორც მოკავშირე-მომხრენი, ასევე მძაფრი მოწინააღმდეგენი. ერთი ამბობს, ახალი ნიჭიერი დრამატურგი გამოჩნდაო, მეორე ედავება, როგორ შეიძლება ამგვარი პიესის თეატრის რეპერტუარში შეტანაო. გულგრილი კი მის მაყურებელთაგან არაიან დარჩენილა.

ლალი როსებას დრამატურგის ოპონენტთაგან მავანიც საქმიად მკვეთრი საფუძვლიანობით მსჯელობს: მისი თეატრული ინტერესები მარტოოდენ თეატრალური სამყაროთი შემოფარგლდება, ამ ცხოვრებასაც არატიპიურად გვიჩვენებს, ყველგანს შავი სათვი-

ლით უყურებოს. აქვე ისანი თავისებური განსვით განაგრძობენ: ასე ვიწრო სამჭრული ინტერესებით ერთობ სპეციფიურად ხომ არ წარმოვიდგება თეატრალური სფერო და, საერთოდ, არის კი საჭირო, ამდენად გავაშვილოთ სცენის მსახურთა სულმდაბლობა, სიღარიბე სულისა, ჩამოვგლიჯოთ მას ის რომანტიული საბურველი, მაყურებლის წარმოდგენით რომ გააჩნია მსახიობის პროფესიას, შრომა-გარჯასა და ქვეშარტ ინტერესებს?

მაინც ვინ არიან როსებას გვირბენი? ნიჭიერი, მაგრამ ცხოვრებაში არეულ-დარეული, მოუწყობელი, ადვილად გულდაკადილი მსახიობები, ცეცხლადი ბუნება-ხასიათის, შერიანი, ბევრ რამეს რომ იკადრებენ, ოღონდაც თავისი გვარი სახელგანთქმული ლიტერატურული ან დრამატურგიული გმირის სახელის თანახმად სტრიქონთან იხილონ. ისინი არ იღლებიან საკუთარი ზედ-იღბლის სამდურავ-წუწუნით, სიტყვით წყველა-კრულვით ავსებენ „სახიზლარ“ თეატრს, მაგრამ თუ უთეატროდ რჩებიან, სიკვდილმისცილებს ემგავსებიან. მათ შორის ცოტა თუ ბევრად ბედნიერი აღამაინი თითქმის არავინაა. მით უფრო, ისეთი მოღვაწე, თავისი ეპოქის უპირველეს გარსკვავად რომ ანათებს, ვის სადღივადღადაც მაღლიერი მაყურებელი სცენას ყვეილების ნიღვრით ავსებს, ვინც მხაცების „წითელ წვიშიში“ ეხვევა.

არა, ასეთი საზეიმო, თვალწარმაცვი, ლამაზი სცენები როსებას პიესებში არ გვხვდება, რადგან მას არ აინტერესებს თეატრალური ლეგენდები, არ იზიდავს სცენის გენიოსთა და, საერთოდ, ხელოვნათა მითები. მართალია, იგი ხმას იმალებს, მაგრამ მხოლოდ თეატრის რიგით მუშაკებზე, თანაც არადედაქალაქის მასშტაბით, სამიზნეზე გეოგრაფიულად ზუსტად პროვინციული ქალაქი უჩის.

ლალი როსებასთვის თეატრი — ბავშვობაა, მსახიობები — ცხოვრების თანამოსაზრბენი არიან, სცენა — შობილების, ახლობლების, უმრავლესად ნაცნობების პროფესიული სახალია. იგი თეატრში შევიდა კლუბისებრი, ზედმიწევნით რომ იცის და ემოციურადაც ახსოვს ყველაფერი ტყვილის განცდით, სულის ვიცილობ, სიძულვილის აფეთქებით. ამას ემყარება ფერების გამქეპება, მძაფრი ხასიათები, შეულამაზებელი კოლორიტი. ყოველგვარი თეატრალური დამქერი ფინჯელი გულისყური საშუალებას აღწევს მას გამჭოლი მხერით ღრმად ჩაიხედოს მსახიობის გულში, გაიგოს მისი სულის რბევა,

განალიზოს გრძობების ბუნება, ვაზომოს ყოველდღიური განწყობილება.

რისგანაც ცხოვრებაში თეატრალური შემოქმედება ისტორიითაც, ლიტერატურის წყაროებითაც და, განსაკუთრებით, დრამატურგიის მეშვეობით. იგი პიესებს მათი ცრხა ცოდნით წერს, თავისი აზრებისა და ცხოვრების გამოცდილების საყრდენს დრამატურგიის მსოფლიო შედეგებში ეძებს. თუ დრამად გავანათავუთ, მათში გამოკრთება გავლენა ჩეხოვისა, გოტკისა, იბსენისა... შეიძლება სხვა სახელებიც გავგეხსენებინა, მაგრამ სრულებითაც არა იმ აზრით, თითქოს მათი მიზანია, ცნობილ სქემათა და დრამათიკების ფორმალური ნიმუშების განმეორება იყოს ლალი რისგანაც პიესების ღირსება. ცხოვრება, რომელსაც იგი შემოაჩვენებს სცენაზე, იმდენად ჭეშმარიტი და აწერულად გაზარებულია, რამდენადაც მასხიობებისა და მთლიანად თეატრალურ ხელოვნებაზე დაწერილი ყოფილი პიესა გადაიზრდება საერთოდ საზოგადოების ზნეობრივი თემის სერიოზულ განსჯად. ასე ვადადის მეორე პლანზე ის, თუ რა პროფესიისა არიან მისი გმირები, წინ წამოიწევეს საერთო ბრძოლა ზნეობრივი გმირისათვის და ლამაზი ადამიანური იდეალებისათვის.

„პროფინციულ ამბავში“ ხელი მოქმედი პირია, აქედან ითხი მსახიობია, მეხუთე კი — ტენობი ლოთი. მაგრამ, როგორც „პროფინციურში“, ლ. რისგანაც აქაც მოქმედების ადგილად თეატრს არ ირჩევენ, თეატრს თეატრში არ ათავაშებენ. სცენაზე ომისშემდგომ წელთა მძიმე პერიოდის ჩვეულებრივი ბინაა, რომელიც შეიძლება ყოველგვარი პროფესიის ადამიანებს ეკუთვნოდეთ. ასე ახლა აღარაქნის ცხოვრობს, მაგრამ რეჟისორი მედია ექვტუხიძე და მხატვარაა სამეულ მისაზა გათანამედროვებამ ვერ აცთუნა, მთი უფრო მეტადრო ინტერიერი არ შემოკვავავს. დარწმუნენ რა ავტორის რემარკას ერთგულნი, მათი მოიოცნებეს ყველაზე უბადრეუკი, მისაზახტრებული ბინა.

თვითონვე განსაჯეთ. პიესის მოქმედება იწყება და მთავრდება წვიმის წვეთების წყარუნით, რისთვისაც საგანგებოდ დგას ტამბტი. წვიმის წვეთები თავისებური არზია აქაური ცხოვრების. ეს მარტო წვიმის წვეოები არც არის, თითქოს ამ სახლის ბინადართა წუთოსდელიც ტირის და მისი ცრემლები ცვივა სულის ტამტზე ასე წყარუნით. წარზოდგენაში ასევე „მოქმედებენ“ ნავთქურა, სარკების თოკი, წინა პლანზე კი სხვადასხვა კომუნალური დანიშნულების ვერტიკალური მილები. კომპოზიციის ცენტრში — თითქმის მუდამ აულაგებელი სასადილო მაგიდა, ქუქკიანი ჯამ-ჭურჭლის ხროვა, ბინის კუნჭუ-

ლებში გაფანტული სახლის ბინადართა ფრტოსურათები. მაგრამ ისინი არ დომინირებენ ბინის მოწყობილობაში, კი არ ათბობენ ატმოსფეროს, არამედ თითქმის მხოლოდ თავისთვის არსებობენ.

აქ ყველაფერი უნდა და ულამაზოა, მოუწყობელი და მოუხერხებელი, არ სუფევს სიმყუდროვე, მშვიდად ვერ იცხოვრებ, გეგმაზომიორად, სასიამოვნოდ. აქ შემოშეტებული ანონიმური ლოთი სრულდებათაც არ ჩანს ზედმეტი, არ გაღიზიანებთ თავისი არსებობით, ჰარმონიის არ არღვევს. ყველაფერთ ჩანს, რომ ამ ბინის ბინადარი გამოირჩევიან უზრალეგბით. კარი მუდამ ღლია, აქ მუდამ უბერავს ორბირი ქარი, სულეირ სიცივესაც რაზ იწევეს.

მწელი ცხოვრება არ უჭირთ ორმოც გადაცილებულ ლეოს (ო. მეღვინეთუხუცესი), მის ცოლს ნინოს (ნ. გაბუნია) და ახალგაზრდა ზონის (ნ. ჩიქვინიძე). როგორც შემდგომ გაირკვევა, მათ ისევე ანუტრევენ ცხოვრება, როგორც ოლრო-ჩოდრო გზაზე მიმავალი ეტლი. ისინი მარად უქმყოფილონი არიან, უცებ აენთებან ზოლზე, ადვილად ღიზიანდებიან, მაგრამ ასევე ადვილად გადადიან ერთი ფსიქოლოგიური მდგომარეობიდან მეორეში (მსახიობის პროფესიული უნარია ეს). ისინი ელოდებიან და ეს მოლოდინი არც არასდროს თავდება, როცა გაუ-

ზონი — ნ. ჩიქვინიძე, მერმანი — ე. მახარაძე





ნინო — გ. გაბუნია

ლიმებთ ზედი, მთავარი რეჟისორი შეამჩნევს და ირწმუნებს მათ ნიკს, გადასცემს სქელი რვეულით დიდ როლს. ასე მოუღება ბოლო უფერულ არსებობას და ისინი ანაზღაურდებიან წარმატებად მოულოდნელად მოვა, ასევე აღიარება, ახრი მიეცემა ცხოვრებას, იზიჰემს ადამიანური სიხარული. მათ უფლება აქვთ შემოქმედებით ბედნიერებისა, ჭეშმარიტი და შესაფერისი სამუშაო სწავლიათ, ისინი ხომ ნიჭიერები არიან.

განვიღომა ცხოვრებამ თითოეულს უკვე დაამჩნია მწელადნამოსარეცი ლაქა. დაუკლებლობამ და ძალ-ღონის უმნიშვნელო აქვებზე პაიპარად ფლანგვამ, გაუთავებულმა მოლოდინმა და ხელმოკარულობამ ლეო აქცია ცინიკოსად, მიაძალა ღვინოს და ქალთა საზოგადოებას, ყოფა-ცხოვრების ზნეობრივი საფუძვლები იმდენად შერევა, ზიზის ლოგინში შეჭრომაც არ ითავილა. არ იცის, რითი დამალოს სულიერი სიცარილე იგი, რომ, ამავე დროს, თავისი მსახიობური თუ ადამიანური რენომე არ დასცეს ძირს. იგი მასპარას ნიღაბს იკეთებს, ოხუნჯობს, ლაზიანდარობს, ასე „იმისებურებს“ უფლებას, ილაპარაკოს თავისი სიმაართლე, იყოს გულწრფელი, უხეშობამდე და უხამსობამდე სწორხაზოვანი. მხოლოდ ამგვარად იძიებს შურს საკუთარი ცხოვრების მოუწყობლობასა და კარიერისტულ ხელმოკარულობაზე.

ყველაზე მეტი დავიდანაბა და წყენა მისიგან ხედება ნინოს, სილამაზე და ხასიათი დაკარგულ ქალს, წვრილმან თეატრალურ და საოჯახო საზრუნავში მთლიანად რომ გათქვეფილა. ამ ქალს ისე უშლია ნერვები, წამდაუწყებ ტირის. იქნებ შეგება სწორედ ცქემლებში მოუღობს? ნინო თავისიანებს ისე უფლის და პატრონობს, როგორც კრუხი

წიწილეს. შინაურების ურთიერთობაში ჩენილ ბზარებს ამოუღესას არასდროს მოხერხდება. საკუთარი თავის მოსაველად ერთობ ცოტა დრო რჩება — უნდა დაამშვიდოს, მერე კი თეატრთან და ცხოვრებასთანაც შეარიგოს აღვირახსნილი ლეო, ზიზი თავისივედ მისი საპატრონოა, ლეოს და ზიზის ურთიერთობის მოგვარებაც მას ევალება. სხე-ქტაკლში ნინო-გაბუნია არასდროს იშორებს შეგებრა მელის ბეწვს, იღბავს ფრჩხილებს. სწავლია, მუღამ გამოიყურებოდა ჩაცმულ დახურული და მოცილი-მოწესრიგებული, თუმცა უკვე უშოდ მიდი-მოდის, გაფარინხელად, და თეატრში წასვლის წინ წინსაფრის მოხსნაც კი ავიწყლებდა...

რაც შეეხება ზიზის, ისეთ ასაკშია, როცა მომავლის რწმენის დაკარგვა არამუნებრივია, მით უმეტეს, მას სცრა თავის ბედს ვარსკვლავისა. სხვა ცხოვრებას იგი სხვებზე მეტად ესწრაფვის, აქედან გაქცივის გზას ეძებს მუღამ. მისი წინააღმდეგობა და აღმფრთხილება ისტერიკაში გადაიზრდება ხოლმე — ეს თავისებური კვილია, მიშველეთო. ზიზიმ იცის, არასაინტერესო ადამიანებას და მოვლენებს როგორ განერიდოს, უყვარს კოდც თავის შემოღობვა გარე სამყაროსაგან, განკერძოება, საკუთარ სამყაროს იცავს და უფლის, შოგ ყველას არ უშვებს. ამავე დროს, გატაცების ადამიანია, გროზნობამერყევი ენებათა ღელისას. ოცნება და მუსიკა ერთნაირად იტაცებს და ატყვევებს, განსაკუთრებით რომანტიკულად ემოციური. ამიტომაც ისმენს ასე ხარბად Miserere-ს ჯ. ვერდის „ტრუბადურდიან“. იგი შეიძლება მხოლოდ საკუთარმა მაქსიმალიზმმა გადააჩინოს.

სამივესათვის, მაგარამ სხვადასხვა განზომილებით, კატალიზატორი გახდა მურმანი (ჯ. მახარაძე), რომელიც მოწმენილი ციდან მების გაგარდნასათვის შემოაჭრა აქ. რაც უნდა მოეუტეოთ, ვაპატოთ, რადან მან მოქმედების განვითარება უშლევ დასძადავილიდან. იგი მოვდა მათი წარსულიდან, სადაც მან გამოიჩინა მტკიცე ხასიათი და არჩვეულებრივ აქტიურულ ნიჭთან შერწყმული ცხოვრებისეული ალღო, ყველასთან დაახლოების უნარი. როგორც ზოგიერთი, მასაც ეხერხებოდა თავის გამოჩენა, მყურებელთა აღფრთოვანებული სიყვარულისა და თავყანისკემის გამოწვევა, მაგარამ გაუეთა რა კარიერა, უცებ დიდქალაქისკენ გაფრინდა. შემდეგ ჩამოდა პაუზა, დიდხანს აღარავის სმენია მისი სახელი და, აი, ახლა უკვე ზიზის ტახტზე წევს. ნამზავი ისევ ნებს.

მისმა ჩამოვლამ თეატრი მოქმედ ველკანს დაამსგავსა — როგორ მოიქცევა, რას

თამაშებს, პარტნიორებდა ვის აიყვანს. გაჩნდა ვარაუდები, ჭორიკული მოთქმა-მოთქმა, მოლოდინი. მურმანის გამოჩენამ ლეო ალმფთია, უმაღლესი შეიზოზა იგი, რაღაც შინაი და თეატრში თავის მეტოქედ მიიჩნია. სამაგიეროდ, ნინოს გაუჩნდა რაღაც იმედო.

მურმანის სახელთან დაკავშირებით ყველაზე დიდი სასიკეთო მოლოდინი ზოზის ჩაესახა გულში. მას ხომ თეატრი ბავშვობიდანვე მურმანის თამაშში შეიყვარა, ყმაწვილქალების დროინდელი მისი ოცნება დიდ სიყვარულსა და დიდ ხელოვნებაზე სწორედ ამ ადამიანის სახედ იქნა პერსონიფიცირებული. ახლა კი თითქოს თვითონ ბედმა გამოუგზავნა ეს სულის თანაზიარ-მონათესავე ნატურა მის მუდმივ მოლოდინსა და სწრაფვათან შესახვედრად. ეს კაცი წარმოესახა სულის გამაჯანსაღებელ და მაცოცხლებელ ნიაჟ-ქადად, მასთან მოვარდნილ ახალ ტალღად. ამ ადამიანთან შეერთება ბედნიერებას გამოტანსო, მაგრამ... მურმანმა არავის ვერპართლა იმედი, თავის თავსაც კი. ადამიანის მგლოური სიხარბის მსხვერპლი, ახლო წარსულში ავერისტი და დამანაშვე, იქცა ანგარიშთან შვიშარად და ახლა უკვე ზნეობრივადაც გაკოტრდა. მურმანს აღარ შეუძლია ადამიანებს შეება მოუტანოს, მით უმეტეს, სიხარული. იგი ერთობ ცვალებადი და არასანდოა. რა სულმდაბლურად გასცა დები, როგორ განერიდა ლეოსთან პირისპირ შეხლას. მორაბურღად დეგრადირებულ ლეოსაც კი არ შეუძლია აპატიოს მურმანს ამგვარი კაპიტულირება. აქ ისიც საგარაუდოა, იქნებ ლეოს სწორედ ახლა პატივით სჭირდებოდა პირისპირ შეტყინება, ჭიდილი და ბრძოლისათვის შემართება. ერთი სიტყვით, მურმანი ოჩოფუნებზე შემდგარი კერპი აღმოჩნდა. მაგრამ ავტორის აქ არ გამოაქვს საბოლოო განაჩენი, მოითხოვს მურმანის იმ შემწყნარებლობას, რასაც გამოითხოვებისას ზოზის ემუდარება იგი.

ურთიერთგაგება და პატიება, ურთიერთგაგება და თანაგრძნობა უნდა შეეძლოს ადამიანებს, ესაა სულის სილამაზე. მაგრამ ცხოვრებაში დღეება ხოლმე კრიტიკული მომენტები, როცა პატიება დღაღის — საკუთარი თავისა, ახლობლების, შენი რწმენის, შენი სიყვარულის — დაღატაკებული ფუნდარდია. თუ შეიყვარებ — პატიებასაც ისწავლო, ეუბნება და ზოზის, მაგრამ იგი არ დაადგება პატიების გზას. აი, მითა უკანასკნელი შეზეება რა სექტაკულში: ზოზი-ჩიქვინიყ პირში მიახლის მურმან-მხარაქეს ყველაფერს, მისი რა სიგლახეც შეიტყო. ერთი ბრალდება, ორი, სამი. ფარხმლდაყრილი მურმანი იმას-

და ემუდარება — არ დამივიწყო. და, აი, აქ მიხვდა ზოზი, რომ მათი ურთიერთობის სასაზღვრო ხაზთან იდგა, წამიერდა თავის გრძნობებს ვერ მთერია, მიუახლოვდა და დაუწყუი პირისპირად აუღრის... წამიც და, იმ ადგილას, სადაც კაცი იდგა, დაბნელდა — იგი მისი ცხოვრებიდან წავიდა.

მოსხა ერთდროულად გარდაუვალი ამავეი და გამოუსწორებელიც. მურმანი დაახკ წვიდა, მაგრამ საღაა წვიდეს ზოზი, როგორღა და ვისთან იცხოვროს? პიესის ამ მნიშვნელოვანი იდეურ-აზრობრივი მომენტის ეამს ლალი როსებას მოქმედების ავანსცენაზე გამოჰყავს სტუმარი, თითქმის მთელი სანი მოქმედება მთავარი რომ იქცა იატაკზე.

სტუმარი ადამიანთა სულმდაბლობისა და უნებისყოფობის უნებლოც ვერ მოხვდება. მის თვალწინ ზოზიმ აფრენა ვერ მოასწრო, ძირს კი თანდათან ეშვება და, ღმერთმა უწყის, კვლავაც რამდენხანს გაგებულდება მისი დაეცემა. ჰოდა, სტუმარი, როგორც ადამიანი, ალაპარაკდა საკუთარი ტყვილით, სხვების ტყვილით, ისეთების ხეაშიდიო, როგორც ზოზია. თუ პირველი მოქმედებისა ადამიანის ღირსების საიდლებად აღვლენილი მთვრალი კაცის პათეტკა ირონიად და ბოღდად აღიქმება, ფინალში უკვე მისი სიტყვები, მიუხედავად გაუმართაობისა, სერიოზულად ქლერს, ფხიზელი გუმინთაა განათებული. იგი გვიჩვენებს, გვაფრთხილებს, გვიხსნის — სხვის დახმარებას ნუ ელოდები, ნურც ბედის ღმილსა და მოწყალებასო, არსებობის ბედნიერებისათვის, მომავლისათვის ცხოვრებაში თვითონვე უნდა იმოქმედო და იბრძოლო. ასეა საჭირო, საჭირო, საჭირო! და, თითქოს თავისთვის რაღაც ვადაწყვიტაო, იგი ენერგული ფაქტუვით აპირებს ოთახიდან გაქცევას და შეცდომით, როგორც მთვრალს სჩვევიათ ხოლმე, სინეულში ჰგონია რა გასასული კარი, კარადის კარს აღებს. გონს მოსული სწრაფად ასწორება შეცდომას, კარის კარს ეტეკვს, მოულოდნელად თავის პირისახეს წააწყდება სარკეში და შეპირუნდება — უსახური სახე შემოჰყურებს მას, ადამიანი — არაადამიანური იერით, ეს არის სახე-ბრალდება, სახე-პროტესტი. შეუყვარებს, შეაგინებს კიდევ თავის თავს, გინებაში ზოზის წინაშე ბოდიშის მოხვდაც შეუტრებს და ტუნ მოუხედავად საღააც გაიქცევა, რათა გაექცეს თავის წარსულსა და აწმყოს. ამ თითქოსდა პატარა რეჟისორულმა შესწორებამ, გზო სიხარულებიყ დიდი ისტატობით რომ გაითამაშა, ეპიზოდს უმაღლეს მასშტაბი და დრამატული დაძაბულობა შესძინა, კერპო პროინციული ამავეი საკაცობრიო ზნეობ-

რივ პარამეტრამდე გაზარდა და გაამსხვილა. მეჩედა, როგორ მოვიგო ამ გაზარებით ამის მომღვეწო მუნჯმა სცენამ — დასკვნითმა აკორდმა, ადამიანისა და ადამიანურობის სერიოზულ თემაზე გამართულმა არცთუ ისე უბრალო საუბარმა.

სტუმრის ვაქცევის შემდეგ ზიზი-ჩიქვინიძე წამოიშართება მაგიდიდან, სადაც უწესრიგოდ დახვედებულია ჩამკურბული, მთელი არამაღის ბოთლებსა და ჭიქებისა, წელს გამართული და თავაწეული სულში იჭერს მურმანის ნაჩუქარ ტოტს და ოდნავი ღიმილით, ცრემლიანი თვალებით უტყუარს მათურებელთა დარბაზს. იგი ამ დროს მთლიანად იმედის შექითაა გასხივისნებული. შიშველი ტოტი ამჟამად აღიქმება გაზაფხულის იმ ჭორბად, ზედ ყლორტები და კვირტები ოდნავ რომ ემჩნევა. ზიზი-ჩიქვინიძემ ამ ტოტს ჰაავს, მას ეწეება ხვალნდელი დღე. ჩვენ ახლად მისი ისევე გვკრია, როგორც მთელი წარმოდგენის განამჯობობაში გვწამდა.

5. ჩიქვინიძემ ვინც არ უნდა ითამაშოს, გვირის უხამსობა თუ ჭუჭუი მას ვერ ეკიდება, არ უტყება. ამ მსახიობს აქვს ბავშვური გულწრფელი მიმნდობლობა, რაც ასე ინადრებს მაყურებლის გულს. წრფელი ემოციის და მართალი სცენური გუნება-განწყობილების წყალობით მისი სულის ჰა რა ძლიერადაც არ უნდა შერბეს, მხოლოდ ზედაპირზე იმღერევა; ფსევრტე კი წყალი მუდამ გამჭვირვალე სიწმინდე ინარჩუნებს. გავხსენოთ, როგორ გაითამაშებს იგი წარმოდგენის ერთ-ერთ ყველაზე ანელ სცენას, ძნელ ზიზის ნაქციელის გამართლების აზრით, როცა სწავლა გვირის გულსიტქმის სიწმინდე ვაკეიზილოს. მსგდელობაში მაქვს ზიზი-ჩიქვინიძისა და მურმან-მახარაძის სასიყვარულო პაემანი.

მორთულ-მოკაზმული ზიზი თავის ტახტზე ზის და ჯ. ვერდის „ტრუბადროს“ მეოთხე მოქმედების დღეტე უსმენს. ეს მუსიკა არა მარტო ზიზის სახეს გასდევს ლეიტმორტივად, არამედ, მთელ სექტეტკლასს, როგორც მასში შესული სიყვარულისათვის, მისი მხვერპლ-შეწირულობისა და სიწმინდისათვის ბრძოლის თემა. ქორალის ფონზე, ცოდვლო სულის შენდობას რომ თხოვს, ლეონორასა და მანრიკოს მშფოთვარე დღეტი ისმის. ვასკლით წარმოდგენაზე ნინოს წასვლის შემდეგ მუსიკა მთელი სიძლიერით ეღერს, საოცარი სურნელებით ავსებს მთელ სცენას და მათურებელთა დარბაზსაც. იგი მსმენელის სულს ეუფლება და უპირველესად — ზიზი-ჩიქვინიძისას. ქალიშვილი ნერვული მოლოდინითაა სასვე, ადვილს ვერ პოულობს. ბოლოს მოჭადობებლევით გაეცდება, და სცენის კიდეში სკამს დაეყრდნობა. ტენორის

პარტია ძლიერდება, დიდებული ნმა მკლა და მალა მიწვევს და სწორედნამდროს რევისორს განათებული გზსწარმდღოს უქანა კედლები ნელ-ნელა შემოკყავს მურმანი — მახარაძე. თითქოს მუსიკიდან ამოიზარდაო, იგი მოდის ტოტი ხელში. მელორის დასასრულს ზიზი გრძნობს მურმანის მოახლოებას და სწრაფად შებრუნებულს ხვდება მისი მივედრებელი-გამკრო თვალში. ამ „წამის-წამიერი გავლების შეჩერება“ რომ შესაძლებოდათ, უეჭველად ერთმანეთს უმაღვე ჩაებვეოდნენ, მაგრამ თავი დაიპირეს და გადალახეს რა ასეთი შეხვედრით გამოწვეული უხერხულობის გრძნობა, ყველაზე ორიგინალური საუბარი წამოიწყეს. თავისი თავი რომ არ გაეცა, ზიზი-ჩიქვინიძემ მას ყავა შესთავაზა და მისი დამზადებისას იმდნად მოეგო გონს, ყავის ლეჭით ყველუცური მკითხაობაც კი დაუწყო კაცს. მსუბუქი, ჩვეული მოძრაობით გასწია შირმა (ეს ზიზისათვის განცალკევების საყვარელი ხერხია) და ასე შემოიზღუდა თვით გარე სამყაროსაგან. მან კაცი თავის ინტიმურ თავშესაფარში შეუშვა და ახლა მისასადაგებლად მისი შესწავლა დაიწყო. ზიზი იგვირებს მამაკაცის ყოველგვარ მოფერება-ალრის და ეუღმინდად, თავისთავადი გაზარებით, თვითონვე უმქდავენებს მას გულთიად გრძნობას, სულს ბოლომდე უხსნის, რადთან კარგა ხანა მისი ყველაზე აღმატებული ადამიანური და პროფესიული იდეალები ამ ადამიანთანა დაეკვირბებულნი. მურმან-მახარაძემ ვერ გაუძლო ემოციის მძლავრ შემოგვებას და ხურჩულით მიიხმო — „მოდი ჩემთანო“ და ზიზი მისკენ ისევე წავიდა, როგორც გარდაუვალი ბედისწერისაკენ. აქ რევისორს დაეხმარა განსაუთრებული ტაქტი, სიმართლის გრძნობა და გამომგონებლობა. სასიყვარულო სცენა ჩვეული ატრიბუტების გამოუყენებლად დაედგა. წამისწამიერი გაზომვით, ერთობ ნელი ირიბი სვლით მიიწევს წინ საგანგებოდ ამ სცენისათვის გამოჩნული ფარდასაფარველი და თითქოს წყვილის განმარტობის ყველაფრისა და ყველასაგან დამალვა ვანუზრახავსო, სცენის სიღრმეში ბოლომდე მიუტრავს. ეს ფარდა ჯერ ტახტის ახლო, ერთმანეთის პირისპირ დარჩენილ მოსიყვარულე წყვილს მოძრაობისა წააწყდება და გადაფარავს, ცოტა მოგვიანებით კი კვლავ გაიხსნება. ახლა უკვე ისინი სხედან ნასიყვარულეზნი და რალაც გაურკვეველობით თუ დაბნეული ცნობისმოყვარეობით საუბრობენ. უფრო მოკლედ, ლაინორედ და მტკვევლად ვერ წარმოაჩენს. თეატრალურიცაა, სახიერიც და არც უხამსობის ჩრდილი ადგას. აი, ფარდა რომ არ იყოს გადატვირთული ფიგურული



ლუ — ი. მელენიუხუცესი

კომპოზიციებით, რომელთა აღქმასაც მაცურებელი ცდილობს და ვერ ასწრებს, თანაც ტექნიკურად იყოს მომართული, მაშინ ეს სცენა, როგორც მხატვრული ვადაწყვეტილი, ასევე მსახიობური განხორციელებით, შეგვეძლოს სრულყოფილად მივგეჩნია.

თუ ნანი ჩიქინიძე მთელი თავისი თამაშის ორგანულობითა და ემოციური გამსქვალულობით პრინციპულად საკუთარი აქტიორული ბუნების ერთგული დარჩა, სამაგიეროდ ი. მელენიუხუცესს საკმაოდ მოუხდა თავისი არტისტული იერის გადასხვაფერება, საკუთარი ბუნება-ხასიათის მთავალნაირად შეცვლა, სხვაგვარი სიყვარული ცხოვრება დასჭირდა. მისი დიდებული თვალტანადობა, ტემპერამენტი, ადამიანური მნიშვნელობა, ძალკანების თვითწმენა — ყველაფერი ეს განულებული, დაწვრილმანებელი და გახავებულია. უფერულ კოსტუმსა და კუბოკრულ შარვალიში გამოწყობილი, ყელზე კაშმუშო-ხვეული, რომელსაც მახიობი უმატებს ორმოცდაათიანი წლების თარგით შეკერილ მაკინტოსსა და ფართოფარფლებიან ფეტრის ქუდას, იგი იმაზე უფრო გამოიყურება, ზინი რომ აგვიწერს და წარმოგვიდგება ულაზათოდ ფაქიზი და უბრწყინვალეზოდ სოლიდური, თუ შეიძლება ასე ითქვას, იცელის რა

გარეგნობას, სიტყვის კლოკავსაც ისხაფურებს, მისთვის ჩვეული მეტყველების თავისუფალ-სახივან-ემოციურ მდინარეებს არღვევს. მელენიუხუცესი ლეოს ანიჭებს მოხდენილი იუმორის პრეტენზიას პათეტიკური ენამორალიზობითა და „გულუბრყვილო“ ტიტინით.

მსახიობი განსაკუთრებული ბრწყინვალეობითა და აღმავლობით თამაშობს ლეოს ხასიათის გაორებას, ზაზუნდარობისა და უხამსობის საბურველით მალავს ამაოდ ვაგლანგული თავისი ცხოვრების ტიკიულსა და უკმაყოფილებას. ამავე დროს, იგი ისეთი გამოგონებლობითა და სილლით ანხორციელებს ლეოს შემთვრალეობას, რომ ადვილად აიყოლიებს მაცურებელთა დარბაზს, რომლისთვისაც ამ როლით მელენიუხუცესი პოტენციურ კომედორ მსახიობად ვაიხსნა. ეს ამაზე უნებლიეთ გვაფიქრებს აქამდე ზედმეტად ცალმხრივობით ხომ არ იყო ექსპლუატირებული მსახიობის ნიჭი ტრაგედიისა და დრამისათვის (ამ უკანასკნელსავე ენათესავენბა მაღალი კომედია), როდესაც მის ხელეწიფება წმინდაწალის კომედიური სვეროვ?

მაგრამ სპექტაკლში არის სცენა, სადაც მელენიუხუცესი მთელი დიდებულებით წარმოგვიდგება. იგი უმაღლეს აოჯებს მაცურებელთა სიცილს, მისგან კიდევ ერთ მშვიდავრე აურხატს რომ ელოდება, და ყველა უღრმავდება გმირის სულიერ არსს. როდესაც კინოსტუდიიდან მოსდის დეპეშა — ახალ ფილმში როლზე არ დამტკიცესო, ანაზად აღმოვაჩენთ ქეშმარილ ლეო-მელენიუხუცესს — გული ადვილად რომ ეკოდეება. უშუალო და ბედკრული. სად გაქაა მისი ვანგებ გათამაშებული უხამსობა, ვეყიაობა, ბოროტი ქიჩქილი და მოურჩილებელი თავხედობა? იგი მთლიანად მოეშვება და დაძაბუნდება, თითქოს მის სახეს ნაღბი ჩამოუტყდარი, მახვილი აქტიორული პლანით დაინახეთ ქრონიკული უბედობით და უპერსპექტივი არსებობით გამოწვეული მწარე ხვედრი ადამიანისა. აი, ლაბადითა და ქუდილი ზის კაცო მაგიდასთან და უაზროდ მიშტერება იერწურტლს მაშინ, როცა წარმოდგენაზე წასვლის დროა. მის გაარშეყო დარბის და ფესფესებს წამდუფუმ ტრიოლწამაკარი ნიწო-გაბუნია, რათა დააწყნაროს და დამშვიდოს ლეო, ის კი ზის და ზის დაწვადებასათი. ის წუთები უმომესად და დაუსრულებლად გვეჩვენება. ბოლოს კი იგი ვადაწყვეტილებით წამოდგება თეატრში წასასვლელად. მოსდის ნელა, ფესათრევი. თითხდან გასვლისას მოულოდნელად ფეხებს იატაკის ტილოზე გაიწმენდავს, მოიხდის ქუდას და საკიდელ დატოვებს. მექანიკური მოქმედებაა ეს? არა, ეტ-



ყომა, რაღაც გადაწყვიტა, რა თქმა უნდა წარსულს უნდა გამოემშვიდობოს, შემოიბერტოს მეტერი, ვადახალისოს გონება, მოიშალოს დამღუპველი ჩვევები, საჭიროა ეს, თუ ვეცაქი ხარ, საჭიროა ეს, თუ ადამიანი ხარ.

აქ კვლავ იჩენს თავს საერთო ზნეობრივი კანონი, საფუძვლად რომ უდევს პესასაც და სპექტაკლსაც — როგორც რისებაც, ასევე კუჭუხიძე პიესის ბინადართათვის განაჩენის ეპოქიდანს ერიდებიან, რამეთუ მათ ტრაგიკულ დანაშაულს ვერ გრწმობენ. ისინი გეთავაზობენ ადამიანური დათმობის, უკანდახევის, უნებისყოფობის და სიხარბის სხვა-დასხვა საფეხურს — რაც პირდაპირ უხსნის გზას ზნეობრივ კომპრომისს, ზოგჯერ კი მთლიანად პიროვნულ დევალუაციასაც.

მაგრამ დაუბრუნდეთ სპექტაკლის დრამატურგიულ სქემას, ლიტერატურულ პირველწყაროს რომ ეფუძნება. აქ, ერთი შეხედვით, წონასწორობა დარღვეულია, რადგან მოქმედებს პრინციპი: ოთხი და ერთი. ოღონდ ასე გვეჩვენება მხოლოდ პირველხილვით. ნამდვილად კი ოთხი გმირი — ლეო, ნინო, ზიზი და სტუპარკი ერთობლივად წარმოგიდგებიან და მათ უპირისპირდება მურმანი. ერთმანეთს ეპიკურება და ბრწყმის ორი სამყარო. პირველი ცხოვრობდნენ თავისი მწელი, მაგრამ ჩვეული ყოფით, სადღე შემოიჭრა მურმანი — სხვაპლანეტელივით უცხო, იგი თვითონაც გრძნობს თავს სხვა პლანეტელივითად მოსულად, სხვაგვარი აღნაგობის ადამიანად. ყველას ზურგზე საკუთარი წარსული ჰკიდია, მაგრამ მურმანის წარსული ორ პერიოდად იყოფა — ადრინდელად, რომელმაც იგი ზიზისა და ნინოს ოცნების გმირად აქცია, და უახლოესად, ამ ქალებისათვის რომ უქცნობია, მას კი ფეხდაფეხ მოსდევს და შოელი სიმძიმით აწევება მხრებზე.

თუ პირველი ბანაკი თავისი ფიქრებისა და გრანობების გამოჩენისას თავისუფალია, მურმანი ფრთხილი და თავშეკავებულია, ეს არის მისი პასუხისმგებლობის მიზეზი, თუმცა, ამავდროს, მოქმედების მასტიმულირებელიც იგია.

მურმანის სიკეთის ამებეს სხვების თამაში წარმოგიდგენს და ვიდრე ნიღბი აეხდება, ეს კაცი წარსული დიღბის ნაყოფს იჭის, ყოველივე ამით აიხსნება, რომ კოტე მახარაძე სხვა შემსრულებელთაგან განსხვავებით, თამაშის შვიდი მანერას ამჯობინებს. მასში მუდამ ფიზიკობს ცენზორი, მის ყოველ სიტყვასა და საქციელს რომ აკონტროლებს. მურმანის თეატრი მუდამ დაოკებულია, გამაჰამოდებული, მურმან — მახარაძეს არ სჩვევია აფეთქებები, დამატყველი მომენტები. მაყურებელს კი, რა თქმა უნდა, სწიდა,

ლევენდიან მოსული მურმანი იხილოს, უნარო მნიშვნელოვანი, ფრიალ წარმტყობილობის მომხიბველი, ერთი სიტყვით, ადამიანი, რომელმაც დაარღვია პროვინციული თეატრის და, ალბათ, მთელი ქალაქის სიმშვიდე. მაგრამ გზა, რომელიც აირჩევა მსახიობისა და დამდევნელმა მურმანის სახის წარმოჩენისას, არსებობის უფლებას ინარჩუნებს, უფმცა, საიდავოც არის, რადგან არ გახლავთ ერთადერთი მართალი და ყოველსომოცველი.

მთლიანად მისი საწინააღმდეგოა ნინოს სახე, გურანდა გაბუნის ნათამაშევი. იგი იმდენად დეტალურად, უწვრილმანესი ნიუანსებითაა მოხატული ყველა მიმართულებითა და განზომილებით, რომ სპექტაკლში ყველაზე მომართბს — სახლს აღავებს, რეცხავს, აუთოვებს, ხარშავს, მუღუნად ეჩქარება, ფუსფუსებს — ერთი სიტყვით, გათქვევლილი საყოფაცხოვრებო ამბებში, შინ უფხსი შემოღებისთანავე ერთვება მასში და მხოლოდ ზღურბლზე გადაბიჯებისას ეშვება ოჯახურ საქმეებს. იგი ამ ოჯახში ბაროკოტიკოვითაა — ტაროსის ოდნავ შეცვლასაც კი უნაღვე გრძნობს.

სული კი ნინო-გაბუნისა მუდამ მოღრუბლულ-წვიმიანი აქვს, თუმცა ცდილობს იმხიარულოს. უჭირს თუ უღიხს, იგი წამდაუწყუმ ტრის. ცრემლებია მისი თანავგრძნობის საწყაო, თავდაცვის საშუალება.

პრინციულად ნინო-გაბუნია შეგებულია თავის ხედვრს და ახლა საკუთარ თავზე მეტად დის მომავალზე ფიქრობს, მისი იმედით სულდგმულბს. ასევე დასრულებს იგი სიოცსკესს, სხვის ბედს შეეწირება. ეს კიდევ ერთი სამუხარო სურათია ადამიანის გაუმართლებლობისა, როდესაც მისი პროტესტი და ოცნებაჲ კი უსისხლბოცო და უნიადავოა. ზომიერების ჩინებული გრანობით თამაშობს მსახიობი ნინოს ყოველ სცენას, გმირის როგორც დრამატულ, ასევე კომიკურ მხარეს წარმოაჩენს სრული ელფერით, თანაც ისე, მაყურებელზე თამაშის ცთუნებას რომ არ აწყვება. უნდა ვეფიქროთ, რომ ნინოს სახე დამაშვინებს გაურანდა გაბუნის მსახიობურ ბიოგრაფიას ისევე, როგორც დანარჩენ შემსრულებელთა ანსამბლურობას მოაქვს წარმატება კ. მარკინაშვილის სახელობის თეატრისათვის. „პროვინციული ამბავი“ ამ სახელოვანი თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს აგრძელებს და სპექტაკლის რეცისობისა და მასში მონაწილე მსახიობების სახელუბი ერთად შეჩერდებიან. ერთ სტრუქტურულ თეატრს არ ემზინა ვერცენის მკაცარი, შეუღამაზებელი სიმართლეთა თავის ყოველგვარ და ესაა მისი სიძლიერისა და ცხოველმყოფელობის უტყუარი ნიშანი.



# რა არის ბარტოკის სიდიადე?

...ხშირად ფიქრობენ, რომ ბილოგის მეცნიერების საბოლოო მიზანს სასიცოცხლო მოვლენათა ფიზიკური და ქიმიური ახსნა შეადგენს. ასეთვე საფუძველი გვექნებოდა გვეთქვა, რომ ფურცის ანალიზს, როგორც ასეთს, ძალუძს სრულად გავიხსნას ბარტოკის რომელიმე კვარტეტის მთელი მომხიბლველობა».

ბ. უტერმანი

## ნოდარ გაბუნია

რადღაც განვიზრახე ბარტოკის მუსიკით გამოწვეული ფიქრები მკითხველსათვის გამეზიარებინა, არ შემიძლო არ დაგებრუნებოდი წარსულს, სიყრმის ეპოსს, როდესაც ყოველი ჩვენგანი ეძებს სათაყვანებელ კერას, და თუ მოაგნებს, კიდევ აღდევნება მონუსხულივით მას და აპყვება იმ დაუსრულებელ წრიალს, სულის საუფლოს ლაბირინთებიდან თავის დასაღწევად რომ ავციტანს და შემოქმედებად რომ იწოდება. მოკვიანებით გვემატება გამოცდილება და მასთან ერთად თავს იჩენს სალი გონება, რომელსაც ხშირად უმართებულად ავიგებენ ადამიანის სიბრძნესთან და ბევრნი თანდათან ეკარგავენ აღფრთოვანების თანდაყოლილ ნიჭს. მაგრამ, საბედნიეროდ, ასეთი რამ ყველას არ მოსდის და მე არ შემიძლია არ აღვნიშნო სიამოვნებით, რომ განგებამ, ეგონებ, სწორედ იმ ადამიანთა რიცხვს მიმაჯოთენა, რომლებიც ამ უნარს მთელი ცხოვრების მანძილზე ინარჩუნებენ. არ ვიცი, რას უნდა მივაწეროთ ეს — მატერული გემოვნებისა და რწმენისადმი ერთგულებას, თუ, უბრალოდ იმას, რომ როგორღაც მოკლებული ვარ განახლებისაკენ სწრაფვის უნარს. ასეა თუ ისე, ჩემი ცხოვრების გზაზე მოვლენათა არაერთგზის გადაფასებას არასოდეს მოჰყოლია იმის დევლაკაცია, რაც ჭეშმარიტ ღირებულებად მიმაჩნდა, და ბარტოკი დღესაც რჩება ჩემთვის ერთ-ერთ მუსიკალურ კერპად.

ყველაფერი დაიწყო ჩემი მოწაფეობის დროს სტატების მომცრო კრებულის გაცნობით. ერთ-ერთ მათგანში დიმიტრი შოსტაკოვიჩი უზიარებდა მკითხველს ბარტოკის VI

სიმებიანი კვარტეტის, „პირველხარისხოვანი ავტორის საუცხოო თხზულები“ შესრულებით მიღებულ შთაბეჭდილებებს. დიდად დავინტერესდი, რადგან მანამდე მეგონა, რომ ვიცნობდი უკლებლივ ყველა „პირველხარისხოვან ავტორს“.

ორიოდე წლის შემდეგ, უკვე მოსკოვში ყოფნისას, ერთ-ერთ სანოტო ბუკინისტურ სალონში აღმოვაჩინე ბარტოკის „15 უნგრული გლეხური სიმღერა“. უმაღვე დავუპატრონე გაცვეთილ დროისაგან გახუნებულ კლავირს, გავეშურე შინისაკენ და სულ მალე მივხედი, რა დიდი რამ მოხდა ჩემს ცხოვრებაში.

მას შემდეგ გავიდა წლები. მაგრამ ინტერესი ბარტოკის მუსიკის ბედისადმი არასოდეს გამწვანდება. კერძოდ, ყოველთვის მაფიქრებდა და მალეუვებდა ამ მუსიკის აღქმის პრობლემა. მუდამ გულისტკივლს იწვევდა ჩემში მსმენელის ცივი თავშეაყვებულობა ან სტეპტიკური უნდობლობა. ზოგჯერ აღშფოთებას ვერ ვკავებდი, როდესაც ვამჩნევდი ირონიულად შემწყნარებლურ ლიმილს, ხშირად თვითკმაყოფილ უმეცრეებს თან რომ ახლავს და პირიქით, სიხარულით მეცვებოდა გული, როდესაც ვისმე რაიმე მიხედვრის ნიშან-წყალს ვამჩნევდი ამ უენიშნავი ცხოველ დაინტერესებას, ცალკეული ინტუიციური მიგნებებით რომ საზრდობდა. საქმიად ვეკადე, როგორც ჰაინსტიკი, რომ ბარტოკის მუსიკის დიდი ღირსებები უფრო ფართო აუდიტორიისათვის მისაწვდომი გამეხდა. უნდა გამოგეტყუდეთ, რომ საერთო სურაიჩი მანც ნაღვლიან ფიქრებს მგვრიდა. ერთხელ,

როდესაც ბრატისლავაში ჩემი ძველი მეგობრის კომპოზიტორ ი. ზელენკას ბიბლიოთეკაში წიგნებს ვფურცლავდი, რომელიღაც საკმაოდ სოლიდურ გამოცემაში ამოვიკითხე, რომ თურმე ბარტოკის სივლილის შემდეგ უეცრად ნათელი გამხდარა, თუ რა ტიტანი დაპირდა XX საუკუნის მუსიკაში.

როგორ არ უნდა დავანდვლიანოს ამგვარმა „დრამატულმა“ სენტიმენტალიზმმა, რომელიც უეცრად და მაიმიტ მკითხველს თუ შეეცდენ?! განა ბარტოკის სიციცხლეშივე არ იყო ნათელი, რომ იგი დიდი კომპოზიტორია? მაგრამ ბევრს ესმოდა ეს?

და, აი, აჟ, ისტორია, წლიდან წლამდე, ათწლეულიდან ათწლეულამდე, საუკუნეთა მანძილზე მომადუნებელი მონოტონურობით იმეორებს ერთსა და იმავეს: ასე მოუვიდა ბახს, ბეთოვენს, ბიზეს, მუსორგსკის, პროკოფიევს, რომლის თხზულებებში აღტაცებით აღნიშნავდნენ უმთავრესად ტოკატურ სამოსელში გამოწყობილ ცხოველყოფილ დრეკადობას. ისევე, როგორც ბარტოკის ნაწარმოებებში — პირველყოფილი ინსტრუმენტების გაყოცხლებას მუსიკალურ-არქაული „ბაბაროსის“ მეშვეობით. ასე მოუვიდა კიდევ ბევრ სხვას. ბუნებრივია, ვივარაუდოთ, რომ ასევე იქნება მომავალში.

უბედურება ის არის, რომ როდესაც საქმე ხელოვნების აოიარებას იხება, ჩვენ ჩვეულებრივ ეგვლისხმობთ მსმენელთა მიერ მასას. ამ ურთოლოგი სოციალურ-ესთეტიკური შედეგნილობის სხეულს. უდაოდ ძნელია ამგვარი ადულიტორიის „შემადგენელ წიგრებად“ აღწლა. მაგარი ისიც ხომ ნათელია, რომ შიუძლებელია ხშირ შემთხვევაში შინაგანად სრულიად განსხვავებულ მიდრეკილებათა ერთ მთლიან ართმეტიკულ ვადალ წარმოდგენა, არაერთხელ გამიფიქრია, რომ რატომღაც განსაკუთრებით მტკიცედ არის დამკვირვებული მცდარი აზრი, თითქმის ყველას შეეძლოს მუსიკის ბოლომდე გაგება. რით არის გამოწვეული ამგვარი ელიმიტება? ნაწილობრივ ამის პასუხს ვპოულობთ თიამს მანის ბრუნო ვალტერისადმი მიწერილ წერილში. მანის სიტყვით რომ ვთქვათ, „მუსიკა ახლო მიუშვებს ბავშვებს“, მაგრამ მისსავე სიტყვას რომ მივყევთ, „ძალიან ახლოსაც არ იკარებს მათ“.

მაგრამ მოდი მოვშვათ ბავშვებს, არც თუ ისე გარკვეულ არსებებს, და მივმართოთ უფროსებს. თვისს ლექციებში მუსიკაზე ა. ვებერნის მოყავს დიდი მოაზროვნეების ელიმლიებათა არაერთი შიამბეჭდავი მავალითი:

„გოეთე. ვინ ხიბლავდა მას? — ცელტერი. შუბერტმა გოეთეს „ტყის მეფის“ ხელნაწერი გამოუგზანა — მან არც კი ჩახვდა ნოტებს. რა ხდება?“—გვეკითხება აშკარად ნაწყენი ვებერნი და თვითონვე პოულობს პასუხს: „როგორც ჩანს მუსიკალური იდეის ჩასაწვდომად რაღაც თავისებური ნიჭია საჭირო“.

მართლაც, ხომ არავის მოუეა აზრად მოითხოვოს, რომ ყველას ჰქონდეს რთული მათემატიკური ამოცანების ამოხსნის უნარი?

რატომღა მოვიტხოვთ რასმე მსგავსს მუსიკალური აღქმის სფეროში?

უთუოდ, მუსიკის აღქმის უნარი თითქმის ყველას აქვს. მაგრამ ასეთი აღქმა და ჩაწვდომა ხდება, როგორც წესი, სხვადასხვა ესთეტიკურ დონეზე. მე ვიკნობდი მელომანს, რომელსაც შოსტაკოვიჩის X სიმფონიის III ნაწილი განსაკუთრებით უყვარდა. იგი მუსიკალურ ხელოვნებაში ნაკლებად იყო ჩახედული. ამიტომ ჩემთვის გაუგებარი იყო ეს „ფენონიანი“ მის მუსიკალურ აღქმაში. მაგრამ, როდესაც მან ერთხელ ნაცვლად



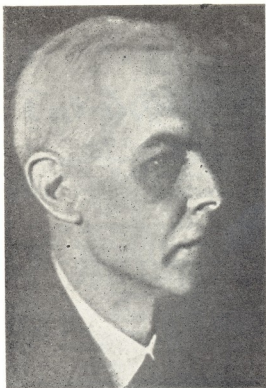
დამიკრა.



ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ მას შოსტაკოვიჩის ეს მელიდა დაეყვანა ქუჩური სიმღერის დონემდე.

ასევე შეიძლება ჯოკონდა მოგწონდით არა მისი რაღაც გამოუცნობი იდემალებით, არამედ იმის გამო, რომ გარეგნულად მიამსგავსეთ ვისმაც, ვისი მოგონებაც სიამოვნებას გვკრით.

ამგვარად, მუსიკის აღქმისას ჩვენ ვწვდებით მის სხვადასხვა დონეს, რაც, სხვათა შორის, იმაზე მეტყველებს, რომ თვით მუსიკაშია ეს დონე. როგორც ჩანს, ასეა. ამასთან ისიც ნათელია, რომ სხვადასხვა ნაწარმოებში შეიძლება ამ დონეთა განსხვავებული რაოდენობა იყოს დარბოგამებული. მაგალითად, შოპენის ლამინორულ ვალსს ახასიათებს ეანრული ასპექტი. რომლისაც აშკარად მოკლებულია მისივე, ვოქვათ, ლამინორული, მეორე პრილიოიი. ამიტომ მოუშნადმელი, ნაკლებ ფაქიზ მსმენელი „გაიგებს“ ვალსს და ვერ ჩაწვდება პრილილას: ამგობინებს მოკარტის სოლო-მინორულ სიმფონიას მისსავე დო-მეორულს, ხოლო ბეთოვენის „მთვა-



ბელა ბარტოკ

რის“ სონატას უპირატესობას მიანიჭებს „ჰამეტრეკლავირისათვის“ დაწერილ სონატასთან. ამასთან ერთად ჩვენ შესანიშნავად გვესმის, რომ მუსიკალურ-ესთეტიკურ დონეთა სიმდიდრე ზემოთდასახელებულ ნაწარმოებებში არ შემოიფარგლება ეპარული, სასიმღერო და „მთვარისეული“ ასპექტებით. მაგრამ ბევრი რამ ამ დონეთა სიმრავლიდან ჩვენი მელომანისათვის მიუწვდომელი რჩება.

ჩვენ იმ დასკვნამდე მივდივართ, რომ მუსიკის ყველასათვის მისაწვდომობის ილუზიას განაპირობებს მისი მრავალსახოვნება. ჩვენ გვეჩვენება, რომ ჩაუწვდომი მთელს, სინამდვილეში კი მთელის მხოლოდ მცირედი ნაწილი შეუიკანით.

ამიტომ, ბარტოკის აღიარებაზე რომ ვლაპარაკობთ, არ უნდა ავეყვით რომანტიკულ გაზვიადებას: მსმენელთა უმრავლესობა ამ მუსიკის მხოლოდ ზედა ფენებს წვდება და მის ეჭვიც არ ებადება, რომ მასში სხვა, უფრო ღრმა შრეები არსებობს.

მაგრამ უნდა ვიწამოთ ბუნების ძალა იგი წინასწარობისაკენ ისრავებს და თვითონვე ზრუნავს, რათა დროდარო გამოჩნდნენ ჭეშმარიტი მუსიკოსები როგორც მოყვარულთა, ისე პროფესიონალოთა შორის.

ხშირად მომმართავენ კითხვით — მაინც რა არის ბარტოკის გენიალობა, რითი გვხიზლავს მისი მუსიკა?

ასეთ შემთხვევებში მე ყოველთვის რაღაც უმწიგობის გრძობა შეუფლება.

ბარტოკე შექმნილი თანამედროვე ლიტერატურა უარესად მდიდარია. მის შემოქმედებას მიემდინა მრავალი თეორიული გამოკვლევა. ძნელად შეხვდებით მუსიკის დარგში წერილების კრებულს, რომელშიც გარკვეული ადგილი არ ეთმობოდა ბარტოკის მუსიკასთან დაკავშირებულ რომელიმე საკითხს. ყოველივე ამის წყალობით ჩვენ დღეს საკმაოდ კარგად ვიცნობთ ამ დიდი კომპოზიტორის შემოქმედებით შეთოღს. ჩვენთვის უკვე გახსნილია მისი კომპოზიციების მრავალი საიდუმლო. ვიცნობთ „პერკუსიონის“ გამოყენების ბარტოკისეულ ხერხებს. ცნობილია „ლერძის სისტემის“ როლი მის აკორდიკაში; სიმეტრიის როლი ამ ლერძის სისტემაში; ფიზონაჩის რიცხვების როლი მრავალ აკორდულ სტრუქტურაში...

მაგრამ ყოველივე ამას ხომ არ „ძალექს სრულად“ გავიხსნას ბარტოკის რომელიმე კვარტეტის მთელი მომხიბველობა?

მე სულაც არ ვფიქრობ თეორიული გამოკვლევის მნიშვნელობის უგულვებლყოფას, პირიქით!

და მაინც, რომ შემეძლოს, უბრალოდ, სიტყვებით ვაღმოვეცემდი ბარტოკის მუსიკის შინაარსს; ვაგანობოდი ბუნების იდეალურ ხმებს, გაურკვევლად რომ ისმის „ღამის მუსიკაში“; ვაგოზარბნობდი ფიქრებს მსოფლიო სედაზე, რომლითაც გამსჭვალულია „სიმეზიანი და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის და ჩელესტისათვის მუსიკის“ პირველი ნაწილი, ვაგარბნობნებდით იმ არაჩვეულებრივ ნახ სურნელებას, რომელსაც მუდამ აფრქვევს III საფორტეპიანო კონცერტის პირველი ნაწილი; დატკბებოდი თქვენთან ერთად იმ „პირველყოფილი“ ენერგიით, ურომლისოდაც ადამიანთა მოდგმა, შესაძლოა, ვერც გადაჩენილიყო და რომელიც მოხუცებულთა „დედნაში“ (ციკლიდან „სუფთა პაერზე“) ან II საფორტეპიანო კონცერტის III ნაწილში; ვუჭერტედი იმ ნისლივან მოციმციმე ნათებას, რომელშიც დროდარო იძირება მისი მუსიკა; ვაგოზიარბნობდი იმ შმაგ ალტყინებას, რომელსაც გამოსცემენ მის ნაწარმოებთა ფინალების ხალხური ფერხულები; თვალს ვავესწორებდი იმ ნაიფვან ათინათებს, რომელთა ელვარებითაც ბრწყინავს IV სიმეზიანი კვარტეტის „აღკვერტო პიციკატო“; ჩვენ ერთად მოვუსმენდით ხუნების ხმებს და თაყვანს ვცემდით მის სიღაფდეს; ვაგუზიარბნობდი ერთმანეთს ორკესტრისათვის კონცერტის ელვებით მოგვრილ ნათელ სედას; და ვეცდებოდი არ შეგვენიშნა გულაჩვილებულებს თვალზე მოდგარი ცრე-



მღებში, როდესაც III საფორტეპიანო კონცერტის ადგილის მოვლსმენით.

სამწუხაროდ, ყოველივე ეს აღმატება ჩემ ძალას... ეს მუსიკისმოყვანის საქმეა. მხოლოდ ახლა ვხვდები რა რთული ყოფილა მუსიკისმოყვანის ხელობა, უფრო სწორად, ხელოვნება! მუსიკისმოყვანე ხომ ისაა, ვისაც უნარი შესწევს სიტყვიერ ვადროსის მუსიკა შეუძლია მუსიკალურ სახეებს მოუძებნოს სიტყვიერი ექვივალენტები! მუსიკისმოყვანე, გარკვეული მნიშვნელობით, მთარგმნელია, იგი უნდა იყოს შესანიშნავი მუსიკოსი, რომ ღრმად ჩაწვდეს თხზულებას და ასეთივე, თუ გნებავთ, პოეტი, რომ მიაგნოს საჭირო სიტყვებს.

მე აბ ბენდინიო შეხამების, სულ ცოტა, ნახევარს მაინც ვარ მოკლებული და ამიტომ, ვეფიქრებ, არაინდ დამძახავს თუ არც ვეცდები. ის სათაურში დასმულ კითხვაზე ისეთი პასუხი გავცე, როგორც მუსიკისმოყვანის მოეთხოვება.

არაინ კომპოზიტორები, რომლებიც ცდილობენ განახლონ მუსიკის გამომსახველი საშუალებანი. უთუოდ მათი მუსიკალური იდეების ბუნებაა იმდაგვიანი, რომ მაინც და მაინც ახალ შესაბამის, განახლებულ გამომსახველ საშუალებებს მოითხოვს. მათი თხზულებები მდიდარია ნაირგვარი ნოვაციებით. მათ, ჩვეულებრივ, რეფორმატორებს უწოდებენ. მუსიკის ისტორია იცნობს არაერთ კომპოზიტორს, ვინც ცნობიერად თუ გაუაზრებლად მოახდინა მუსიკალური ხელოვნების რეფორმა. ბეთოვენი, ბერიოლიზი, ვაგნერი, დებიუსი, სტრავენსკი, შონბერგი, აი, ზოგიერთი მათგანის სახელი.

მეორეს მხრივ, არაინ ისეთი შემოქმედნიც, რომელთაც ჩვეული წარმოდგენების დარღვევის არავითარი მოთხოვნა არაა აქვთ. საშუალებათა ტრადიციული სისტემის სულაც არ ზღუდავენ მათი თვითგამოსახვის ფარგლებს. არ იტყვიან და სწორი გვეფიქრა, თითქოს ასეთ მუსიკაში არაფერი შეიძლება იყოს ახალი. ერთხელ ბლუზ პასკალს უსაყვედურეს, რომ მისი გამოკლევა გეომეტრიის დარღვი ახალს არავფერს შეიცავდა. „ეს არ არის სწორი. — უპასუხა მეცნიერმა, — მასალის განლაგებაა ახლებური!“ ამიტომ, თუ, ვთქვათ, ბოპსი ის ჩაიკოვსკი არ ისწრაფოდნენ მუსიკალური ხელოვნების რეფორმისაკენ, ეს სულაც არ ნიშნავს, რომ მათი ხელოვნება მოკლებულია სიახლეს. ახალია, თუნდაც, თითოეული კონკრეტული მუსიკალური რეპერტობის განუმეორებლობა.

კომპოზიტორების ასეთი დაყოფა რეფორმატორებად და ტრადიციონალისტებად მე საკმაოდ პირობითი მეჩვენება. და მაინც, ის რამდენადმე გამოხატავს მუსიკალური ხე-

ლოვნების ევოლუციის რაღაც გარკვეულ ტენდენციას.

ბარტოკი თამამად შეიძლება მივიკუთვნოთ რეფორმატორი ხელოვანის ტიპს. თანაც მის ნოვაციები შეგვიმუსიკის უმნიშვნელოვანეს სფეროს და ხელოვნების ამ დარგის განვითარების პერსპექტივის თვალსაზრისით უაღრესად ნაყოფიერი ამოიონდა. ყოველივე დაიწყო მუსიკალური ფოლკლორის ღრმა და მრავალმხრივი შესწავლით. მეცნიერული ანალიზის საფუძველზეც არა მარტო უნგრული არამედ ბულგარული, რუმინული, სერბული, ხორვატული, თურქული და არაერთი სხვა ხალხური მუსიკალური კულტურა, მუსიკის „პირველწყაროებში“ რომ მიმართა, ბარტოკმა თითქოს ხელახლა აღმოაჩინა მუსიკის პირველქმნილება, აღადგინა და სწორად ამით განახლა და გაამდიდრა მისი ინტონაციური ლექსიკა, გააცოცლა უძველესი რიტმული ფორმულები.

ამ მუსიკალურ-ეტიმოლოგიური კვლევის შედეგად სრულად გაიშალა და დამშვენდა მუსიკის გენეალოგიური ხე.

პრინციპულად ახალი ის იყო, რომ ეს „ხე“ შესაბამის „ეკოლოგიურ“ გაუმომში მოექცა. ბარტოკმა გენიალური ინტუიციის წყალობით შექმნა ხალხური პანგენისა და რიტმების ბუნების შესატყვისი მუსიკალური ატმოსფერო.

დღეს ხომ უკვე ყველასათვის ნათელი უნდა იყოს, რომ ინდური რაპის, გრუნული კრიმინალის, კოლგისპირების ძველებური პანგის ან აზერბაიჯანული მელამის და სხვ. პარამონზაცია მხოლოდ კლასიკური პარამონის კანონთა სისტემის ფარგლებში მიუღებელია, მხატვრულად გაუმართლებელია. ეს მოვლენები ორგანულად შეუთავსებელია.

მაგრამ თითოეული ჩვენგანს შეუძლია სურვილისამებრ მოიგონოს მსგავსი ხელოვნური „ტრანსპლანტაციის“ არა ერთი მაგალითი. დღესაც კი ბევრ ჩვენგანს ეს მხატვრული შეუთავსებლობა ვერ გაუაზრებია. ხალხური მუსიკალური კულტურის შედეგებმა სწორედ იმიტომ გავლეს საუკუნეთა მანძილზე ეამთა ცვლას, რომ ადამიანის მეხსიერება ამ შედეგებს ინახავდა შესატყვის პარამონულ და რიტმულ „მუსიკალურ გარემოში“, რომლისთვისაც მათერულ-მინორბული პრივილეგიები სრულად უცხო იყო.

სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ხალხური მელოდის მისი უთვინილი პარამონული გარემოდან მათერულ-მინორბულში გადატანის ნებისმიერ ცდას მუსიკალური პირველწყაროს უხეში დეფორმაცია უნდა გამოეწვია. შეიცადეთ ნაზი მიხედვის ყვაილის მისთვის სრულიად უცხო კონტრასტულ კლბმბტურ პირობებში გადაარგვას. ხომ არავის გააცვირვებს, ყვაილი რომ დატყვნება. იგივე მოიუვა

ხალხურ მელოდიასაც. თავისუფალ კლო-  
პარმონიულ სივრცეებში ვალაღებული, იგი  
ჯერ მოიწყენს მყოფულ-მინორულ ტყეობა-  
ში და მერე უკნება კიდევ. ოლინდ, სამწუხა-  
როდ, ბეერი ვერ ხედავს ამ სევიდისმგვრელ  
სურათს.

ბარტოკმა თავის რეფორმის გაბედულად  
წაილაშქრა მუსიკალურ-პარმონიული გარე-  
მის „სტერილიზაციის“ წინააღმდეგ.

ამგვარი რეფორმა იშვიათია, რომ მხოლოდ  
ერთი რომელიმე ხელოვანის დამსახურება  
იყოს. მართლაც, ვასილი საუქუნის ბოლო  
მეოთხედის დასაწყისიდან მოყოლებული  
კომპოზიტორები აშკარად გრძნობდნენ ხალ-  
ხური პანგებისათვის შესატყვისი პარმონიუ-  
ლი გარემოს შექმნის აუცილებლობას, და ეს  
მისწრაფება განსაკუთრებით შეიმჩნეოდა ერ-  
ოვნულ მუსიკალური სკოლების განვითარე-  
ბაში. ამ ტენდენციამ სხვა და სხვა დროს თა-  
ვი იჩინა მუსორგისკის, გრიგის, დევალიას და  
სხვათა, რომ არაფერი უთქვამს სტრავენსკის  
„კურობეულ გაზაფხულზე“, შემოქმედებაში.

რას წარმოადგენს ეს მასულდამუღებელი  
პარმონიული გარემო?

თუ უტოვლებთ მოუვლმენთ ძველ ხალ-  
ხურ სიმღერებს, არ შეიძლება არ შევნიშნოთ  
ერთი საკვლეოსიმო გარემოება: ზოგიერთ მა-  
იორულ-მინორულ თავისებურებასთან ერ-  
თად, ამ სიმღერებში შეიძლება მრავალი  
სხვავე შეიგრძნოთ — ერთგვარი ინტონაციური  
გაურკვევლობა, ტემპერაციის მოთხოვნების  
„უპატვიკემლობა“, გამოხატული ისეთ ინ-  
ტერვალებში, რომელთა მნიშვნელობა განუ-  
წყვეტლევ მერყეობს ნახევარტონზე მეტ ან  
ნაკლებ ფარგლებში; სხვადასხვა მოდალურ  
ნიშანთისებრათა თანაარსებობა; რიტმული და  
ბეგრაოსიზალაციი გადახრები, რომელთა სა-  
ნითო ფიქსაცია შეუძლებელია, და სხვა.

მუსიკის ამოცანა სწორედ ის იყო, რომ ეს  
ყოველივე მეტაფორულად გამოეხატა მაიორ-  
რულ-მინორულ ურთიერთობათა სისტემაში.  
ბარტოკმა ეს შეძლო, მაგრამ ამისათვის, უწი-  
ნარეს ყოვლისა, საჭირო გახდა ერთგვარი  
ტონალური დიქტატის დაქვეყნება.

ამ ჩვენ კვლავ მუსიკალური იდეათა ისტო-  
რიული განვითარების დინებას უნდა მივყ-  
ვეთ. ტონალური საყრდენების გადაღახვის  
შინაგანი მოთხოვნა, ტონალობიდან „განდგო-  
მისაკენ“ სწრაფვა არის ბარტოკის ეპოქის  
დაშხასათებელი მუსიკალური ტენდენცია.  
ჩვენ საუქუნის პირველი ათწლეულის მიწუ-  
რულს უკვე მომწიფდა მუსიკალური პარმონი-  
ის სფეროში დიდი ძვრები, და ეს ცვლილებე-  
ბი კვლავ უკავშირდება არა ერთ რომელიმე  
სახეს, არამედ მუსიკოსებს, რომლებმაც  
ერთნაირად შეიგრძნეს პარმონიული „კატა-  
ლიზმის“ გარღვევალობა მუსიკაში, თუმცა

სხვადასხვაგვარად შეეცადნენ თავისი წინათ-  
გრანობის გააზრებას. დღეს ცნობილია,  
რომ ეს რეფორმატორული დღეები ყველაზე  
მეთოდურად გამოხატა არნოლდ შონბერტმა  
რომელმაც, მრავალი წლის შემოქმედებითი  
ძიების შედეგად, ჩამოაყალიბა მწყობრი თე-  
ორიული სისტემა, რაც არსებითად იყო ტო-  
ნალობის წინააღმდეგ მიმართული „სანქცია“.  
ტონალობის გაუქმებით შონბერტმა უზრუნ-  
ველყო მუსიკის ერთგვარი „პარმონიული  
უწინააღობა“. სხვა გზას დაადგინეს ისეთი მუ-  
სიკოსები, როგორც სტრავენსკი, პოკოციფე-  
ვი, ჰინდემიტო. ბარტოკი და ამ მიმართულუ-  
ბამ მიგვიყვანა ტონალობის ერთგვარ ნეიტ-  
რალიზაციამდე.

ტონალობის ნეიტრალიზაციის მოთხოვნი-  
ლება თითქოს და მუსიკის მონაგანი არსით  
არის ნაკარზავე. არსებითად ეს შეგრძნება  
ისეთივე ბუნებრივია, როგორც თვით ტონა-  
ლობის მოთხოვნილება. ტონალური შეგრძნე-  
ლის ნეიტრალიზაციის შესაძლებლობა ემაჩ-  
ნება ადამიანის სრულად უზრალო პერკეპ-  
ტულ თავისებურებას: თუ გარკვეულ  
ზღვრამდე გავზრდით სხვადასხვა ტონალური  
საყრდენების მონაცვლეობის სიხშირეს, ჩე-  
ნი სმენა მეტ-ნაკლებად დაეცემა ამ ტონა-  
ლურ საყრდენებს, რაც გამოიწვევს ტონალუ-  
რი შეგრძნების ნეიტრალიზაციას. აღქმის ამ  
თავისებურების გამოვლენების მაგალითად  
შეიძლება დავასახელოთ შოპენის სი-ბემოლ  
მინორული სონატის ფინალი, რომელშიც ნა-  
ირტონალური პარმონიული ფიგურაციები  
მონაცვლეობენ საკმაოდ მაღალ სიხშირით,  
რომ შეფერხდეს ტონალურ საყრდენთა შეგ-  
რძნება. ამიტომ იქმნება სონატის მხატვრული  
კონცეფციისათვის აუცილებელი ტონალური  
გაურკვევლობის შობამდე ილება.

მაგრამ თუ შონბერტის მიზიდენა წარმოგ-  
ვიდგება როგორც ცალკეული გამოხატვის  
როგორც სისტემიდან გადახრა, ბარტოკიან  
ნაირტონალური „ცდომილება“ სისტემის  
აქსს შეადგენს. ბარტოკი თითქოს და „მომ-  
თახარობს“ სხვადასხვა კილოებში.

ავლით, მაგალითად, პირველი სიმღერა  
ბარტოკის „15 უნგარული გუნდური სიმღე-  
რიდან“ და თვითონ შევეცადოთ მის პარმო-  
ნიზაციას. დასაწყისისათვის შემოვიფარგ-  
ლოთ კლასიკური პარმონიის შესაძლებლობე-  
ბით:



მართლაც, რა უშეუიკა ეს ცდა. პარმონიუ-  
ლი მზიდულობის სულ რაღაც ორი სფერო  
შეგვჩრჩა და განა ოცტა ვიციო უძველესი

ხალხური მელოდების ამგვარი პარმონიზაციის მავალითი!

ახლა ვცადოთ ოდნავ უფრო გაბედული პარმონიზაცია:



ეს უკვე უფრო ახლოა ხალხურ სტიქიასთან. იღუბლის შექმნას ხელს უწყობს მყოფი სუბლომინანტისა და მინორული დომინანტის თავისებური „ოპაში“.

ახლა კიდევ უფრო გაბედულად ვცადოთ პარმონიზაცია.



აქ ჩვენ უკვე ძალიან ახლო ვართ მიზანთან, მაგრამ მაინც ვერაფრით ვერ გადავლახეთ ზღურბლი. ბარტოკისეულ პარმონიზაციასთან შედარებით ყოველთვის ეს ჩანს როგორც მეტნაკლებად კარგი სტილიზაცია. ჩვენ „გავეთამაშეთ“ ბუნებას, მაგრამ ვერ გადავიქციეთ მის შემადგენელ ნაწილად.

ახლა ამ მელოდის თვით ბარტოკისეულ პარმონიზაციას გავეცნოთ.



მართლაც შესანიშნავია! ჩვენ განწყობილი ვეძებთ კილოებრივი მიზნების სხვადასხვა სფეროში. ეს არ არის პარმონიზაციის ვარიანტულობით მიღწეული მელოდის კოლორისტული შეფერვალება. ეს პრინციპულად სხვა რამ არის, ახალი აზროვნება. მელოდია შერწყმულია მისი ბუნების შესაბამისი ატმოსფეროს, მის განვითარებას ასაზრდოებს მასულდგმულეული წყარო, იგი გვატყვევებს და გვიხილავს თავისი ბუნებრივი სილამაზით.

მარტივად რომ ვთქვათ, ბარტოკმა გვასწავლა ხალხური პანგების მათი ბუნების შესატყვისად პარმონიზაცია, და რადგან ყველა ხალხს თავისი ძველი პანგები შემორჩა, არ შეიძლება დავიწყებამს მიეცეს ამ მუსიკოსის დიდი ღვაწლი და დამსახურება თაობათა წინაშე.

ცხადია, ბარტოკს ერთბაშად არ შეუქმნია ეს პარმონიული ვარგო. მისი სხვადასხვა ნაწარმოები ნათლად გვიჩვენებს ამ ახალი კონცეფციის მომწიფების სხვადასხვა ეტაპს.

კილოებრივ „მერყეობასთან“ ერთად, ამ კონცეფციის დამახასიათებელ ნიშანს შეადგენს ბგერათა ვერტაკალური (ერთბრუნული) შეხამების ტრადიციით ნებადართული ჩარჩოების მნიშვნელოვანი გაფართოება. დღეა როდესაც ამ მხრივ, არსებობდა, აღარ მოქმედებს არავითარი შეზღუდვა და გაუქმებულია ყოველგვარი ტაბუ, შეიძლება ზოგიერთმა გულწრფელად შეიკადოს: „მერყე და რა არის აქ ასეთი?!“ მაგრამ ზუ დავივიწყებთ, რომ ჩვენ აქ წარსულს ვიხსენებთ და, რაც მთავარია, რომ ბარტოკს, ბევრი თანამედროვე ავტორისაგან განსხვავებით არასოდეს გაუხდია საუკვოდ ამ ვერტიკალურ შეხამებათა მხატვრული გააზრების აუცილებლობა.

დასასრულს, სწორად რომ გამოვიჩინოთ, მინდა განსაკუთრებით აღვნიშნო ერთი რამ. ბარტოკი იმისათვის კი არ ესწრაფვოდა მუსიკალური ხელოვნების განახლებას, იმისათვის კი არ ეძიებდა და პოულობდა, რომ საბოლოოდ ხალხური მელოდების „სწორად“ პარმონიზაციის ხერხებისათვის მიეღწეო. მან იცხოვრა, რომ მუსიკის ენით გამოეხატა უღრმესი და უფაიზუსტო გრანოზები და ქვეყანა გაეოცებინა ჰუმბოლტის მშვენიერების ახალი, თავისებური ხილვით.

ბარტოკის სილიადე მისი მუსიკა.



# ანსამბლი «მხედრული»

პროკოფი ხვიჩია

1980 წლის აგვისტოში შავი ზღვის სანაპიროზე მდებარე ბულგარეთის ქალაქ ბურგასში გაიმართა ხალხური ცეკვის XVI საერთაშორისო ფესტივალი, რომელშიც მონაწილეობდა მსოფლიოს 21 ქვეყნის თვითმომქმედი კოლექტივი. ბურგასის სტადიონზე ერთმანეთს სცვილდნენ მოცეკვაეთა ანსამბლები ჩეხოსლოვაკიიდან, კუბიდან, საფრანგეთიდან, პოლონეთიდან, იტალიიდან, ბელგიიდან, ინდოეთიდან, იაპონიიდან, ბირმიდან... ამ დიდ ფორუმში მონაწილეობდა საქართველოს სსრ შინაგან საქმეთა სამინისტროს ფ. ე. ძერჟინსკის სახელობის კულტურის სახლთან არსებული ქართული ცეკვის ანსამბლი «მხედრული», რომლის ცეკვამ აღაფრთოვანა მრავალათასიანი მყურებელი. ქართული მოცეკვაეების მიერ შესრულებული «ფარიჯოზა», «ლაშქრული», «ხოროში», «მხედრული», «ხევსურული ბალადა», «ანარარი» და სხვა ხალხური ცეკვები მჭახარე ტაშს იწვევდა. ეს იყო მრავალაუქუნოვანი ქართული ქორეოგრაფიული ხელოვნების კიდევ ერთი ბრწყინვალე გამარჯვება.

ანსამბლ «მხედრულის» დახვეწილ ოსტატობაზე წერდნენ ბულგარეთის გაზეთებიც, ეს წარმატება მით უფრო აღსანიშნავია, რომ იგი მოიპოვა თვითმომქმედმა კოლექტივმა, რომელშიც გაერთიანებული არიან მოცეკვარული მოცეკვაეები.

ანსამბლ «მხედრულის» ისტორია იწყება 1939 წლიდან, როცა იგი წარბაქებით გამო-

ვიდა თვითმომქმედი კოლექტივების დათვლილებზე. 1940 წელს შინაგან საქმეთა სახალხო კომისარიატის მილიციის სამმართველომ ანსამბლი დააკომპლექტა თავის დაწყოფებში მომუშავე ცეკვის მოყვარულთა საუკეთესო ძალებით.

დიდი სამამულო ომის პერიოდში «მხედრული» სისტემატიურად გამოიღოდა ევაკოპოსპიტლებში, საბჭოთა არმიის ნაწილებსა და ფრონტზე მიმავალ მებრძოლთა წინაშე. ამასთან ერთად, კოლექტივი მართავდა ფასიან კონცერტებსაც, რომელთა შემოსავალი თავდაცვის ფონდში ირიცხებოდა.

ანსამბლია წარმომადგენლები მხედრული შემართებით იბრძოდნენ ფაშისტური გერმანიის წინააღმდეგ. სოლისტები: რ. მეტრეველი, ნ. რაზმაძე, ა. ლევიძე, შ. გოცირიძე გამორულად დაეცნენ ბრძოლის ველზე, ხოლო ერთ-ერთი წამყვანი მოცეკვავე გალაქტიონ რაზმაძე საბჭოთა კავშირის გამირი გახდა.

დაარსების დღიდან ანსამბლს ხელმძღვანელობს საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მილიციის მაიორი მიხეილ (გრიგოლ) კობეშვიძე, 1954 წლიდან კი მიხეილთან ერთად, ანსამბლის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი ქორეოგრაფია მისი შვილი, მილიციის პოდპოლკოვნიკი ჰამლეტ კობეშვიძე. ახლახან ანსამბლ «მხედრულს» 40 წელი შეუსრულდა, ამასთან დაკავშირებით, ჰ. კობეშვიძეს მიენიჭა ხელ-



ოცნების დამსახურებული მოღვაწის საპატიო წოდება.

1943 წელს ანსამბლმა „მხედრულმა“ მონაწილეობა მიიღო მოსკოვში გამართულ ლენინური კომკავშირის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონცერტში. საპატიო სიგელებით დაჯილდოვდნენ ანსამბლის სოლისტები და მისი ხელმძღვანელი.

ომისშემდგომ წლებში „მხედრული“, რომელიც მილიციის რესპუბლიკური სამმართველოს ცენტრალურ კვლბთან არსებობდა, აქტიურად მონაწილეობდა რესპუბლიკურ და საკავშირო ოლიმპიადებსა და ფესტივალებში, რისთვისაც მას მრავალჯერ მიენიჭა ლაურეატის წოდება. მდიდარია და მრავალფეროვანი ანსამბლის რეპერტუარი, რომელშიც ქართული ხალხური ცეკვების გვერდით ზევდებით ეროვნული ტრადიციების საფუძველზე შექმნილ ახალ-ახალ ქორეოგრაფიულ სურათებს. მაღალია ანსამბლ „მხედრულის“ მხატვრული და ტექნიკური დონე, დახვეწილია მისი სამემსრულებლო ხელწერა და სტილი. ყოველივე ამის წყალობით ანსამბლ „მხედრულს“ სიხარულით ხვდებიან როგორც ჩვენს მომეჩ რესპუბლიკებში, ისე საზღვარგარეთის მრავალ ქვეყანაში. ამაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებს საბჭოთა და უცხოეთის პრესა, რომელიც ანსამბლ „მხედრულის“ დასახსიათებლად არ იშურებს ეპითეტებს.

1974 წელს „მხედრული“ წარსდება კომინიოვში გამართულ ევროპის ქვეყნების ფესტივალზე, სადაც მან დიდი წარმატებით

დაიცვა მშობლიური ქორეოგრაფიული სტილი ლოცნების ღირსება. ამ დიდ პაექრობაში მარჯვებისთვის ანსამბლს მიეკუთვნა ფესტივალის „დიდი პრიზი“, პირველი ადგილი და ლაურეატის წოდება.

1975 წელს „მხედრული“ მონაწილეობდა გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის ქ. რუდოლფტატში გამართულ საერთაშორისო ფესტივალზე, სადაც მას მიენიჭა პირველი პრიზი.

ანსამბლში აღიზარდა მრავალი ნიჭიერი შემოქმედი, დღეს ისინი წარმატებით მოღვაწეობენ პროფესიულ კოლექტივებში, ზოგიერთი მათგანი კი ხელმძღვანელობს თვითმომქმედ კოლექტივებს.

ანსამბლ „მხედრულში“ გაერთიანებულია 70 ქალიშვილი და ჭაბუკი, რომლებიც დიდი მონდობით სწავლობენ ფოლკლორულ მეგვიდრეობას, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხალხურ ცეკვებს.

ანსამბლის რეპერტუარში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ახალ საცეკვაო კომპოზიციებს — „მველი თბილისის ბოქვმა“, „ქართული „სიუიტი“, „ლხინი აფხაზეთში“, „შემთხვევა პაემანზე“, „მაღლა ხელური“, „ოსური მიპატიება“, „აპკრული სიუიტი“, „ხევსურული ბალადა“ და სხვა.

ამჟამად ანსამბლმა „მხედრულმა“ მოამზადა ახალი პროგრამა, რომელიც ეძღვნება საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 60 წლისთავის იუბილეს.







# ისტორიის საკითხები

## 1879—1913 წლების

## ზოგიერთ ქართულ

## საბავშვო

## კატალოგები

სოს თავისი მდგომარეობა. აკაკი წერეთლის ხელოვნების მიერ შექმნილი მხატვრული სახეობები დღლად და ისეთი სიმართლით უნდა ასახავდეს ცხოვრების ავ-ჯარგს, რომ ადამიანი „მშვენიერებისაკენ სიზარულთი მისიწრაფოდეს“, ხოლო ცუდს კი „ზიზღით გატრიაოდეს“ (აკაკის სიტყვა თქმული ქართული თეატრის არტისტთა წინაშე, ვაზ. „ივერია“, 1903 წ. № 192). მაშასადამე, ხელოვნება უღვიძებს ადამიანს შემოქმედებით: უნარს, აძლევს ბიძგს სილამაზის საძიებლად.

სხვაგვარად ესმოდათ ჩვენში ხელოვნების მიზანი და უწინააღმდეგო პრედონისტებს. მათი კონცეფცია მოდურია იყო, რასაც როგორც გ. წერეთელი აღნიშნავს, თვით გენიოსი ვ. ზოლაც ვერ ასცდა: რომ თითქოს ხელოვნება უნდა „მსახურებოდეს ცხოვრებას შიშის საშუალებით“-ო (გ. წერეთელი, „ორი ობოლი“ დრამა, ვაზ. „აკადემი“, 1893, ნ. 49). ხელოვნების დანიშნულების ამგვარ გაგებაში ნაგულისხმებია, რომ თუ საზოგადოებაში გაბატონებულია რომელიმე უაზროფიით თვისება, ხელოვნება ასეთი უაზროფიით თვისების მქონე ადამიანი მხატვრულ ნაწარმოებში ბოლომდე უნდა გამოამჟღავნოს და ბოლოს დაამარცხოს; ამას დინახავს მათურებელი ან მკითხველი და თეორიანიც. ვიდრე ცუდ შედეგამდე მივიდოდეს, გამოიწერებს მსგავს უაზროფიით თვისებას, ეს კი, როგორც ცნობილია, ხელოვნების თეორიაში ნიშნავს, რომ „ვენება იწმინდება მისი მსგავსი ვნების ტრაგიკული ასახვით“. პრედონისტების ენაზე კი ასე ითქვამს, რომ „ხელოვნება ემსახურება ცხოვრებას შიშის აღქმის საშუალებით“-ო.

ამ პერიოდში მსოფლიო ლიტერატურასა და დრამატურგიაში თავი იჩინა ნატურალისტურმა მიმდინარეობამ, რასაც დაეთანხმა გ. წერეთელი. ამ მხრივ საყურადღებოა დისკუსია, რომელიც გაიმართა ვაზზეთ „თიფლისკი ვესნიკ“-ის ფურცლებზე 1879 წლის მარტი, მწერალ ა. პალმა, რომელიც თბილისის რუსულ თეატრს ხელმძღვანელობდა და გიორგი წერეთელს შორის. ა. პალმა თბილისის ერთ-ერთ წრეში გამოვიდა ლექციით და ანეითარებდა ასეთ აზრს: „დრამის ტიხანის შეადგენს ცხოვრების ასახვა, ტიპების შექმნა; ტიპი კი თავისთავად სხვა არაფერია თუ არა გარკვეულ პირობებში ისეთ ნიშანთა კონცენტრირება, რომელნიც ყველაზე უკეთ წარმოგვიჩინენ მოცემულ ცხოვრებას თავისი დადებითი და უაზროფიითი მხარეებით, ტიპში თავმოყრილი უნდა იყოს მრავალი პიროვნებისათვის და მახასიათებელ თვისებათა ურჩხვი რაოდენობა“. გ. წერეთლმა კი მას დაეხვედრა ახალი აზრი ხელოვნების გაგებისა და ტიპიურობის შესახებ: „მხატვრულმა ლიტერატურამ უნდა იხელმძღვანელოს ცხოვრებაში ისეთივე მიზნებით, როგორცათვე ხელმძღვანელობდნენ სხვა ნებისმიერი გამოცდილი მეცნიერებანი: ცხოვრებაზე უშუალოდ დაკვირვების გზით კვშმარტების ძიება. ხელოვანი, რომანისტი იქნება ის თუ დრამატურგი, ვაიღებულა ჩვენ შეგვიქმნას ცხოვრების სახე ყველაჯისი გარემომცველი ვითარებით ისე, როგორც ეს არის, რათა წარმოგვიდგინოს მისი მართებული გამოსახულება. მასში ყოველი ცოცხალი პიროვნება თავისთავად არის ტიპი. იგი თავის თავში ატარებს ღრმა ანაბეკს იმ ცხოვრებისას, რომელიც ქმნის ამ პიროვნებას. ურჩხვი რაოდენობის ამგვარ პიროვნებათა გეგრილი არიან ისეთებიც, რომლებიც სხვა მათ მსგავსზე

ეფემია ხარაძე

80-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართულ ესთეტიკურ აზროვნებაში ხელოვნების დანიშნულების სხვადასხვაგვარი გაგება არსებობდა. ცნობილია, რომ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი ძირითადად ჩერნიშევსკის ესთეტიკური ნააზრეიდთან ამოდიოდნენ, ხოლო ჩერნიშევსკის მიხედვით ხელოვნება დამოკიდებულია ცხოვრებაზე და მისი ღრმადულების საზომი იმაშია საძიებელი თუ როგორ ემსახურება იგი ცხოვრების მიერ დაყენებული ამოცანების გადაწყვეტას.

მოაქვს თუ არა საზოგადოებისათვის სარგებლობა. კუშმარიტი ხელოვნება უნდა იყოს რეალური სინამდვილის ასახვა და ამკვე დროს ამ სინამდვილის შესახებ განაჩენის გამოტანა, ამიტომ ცუდია ის ხელოვნანი, რომლის ნაწარმოები არ წარმოადგენს „ცხოვრების სახელმძღვანელოს“, რათა სწორად შეიციოს და შეაფა-



მთელი თავით მალა დგანან. მათი მოქმედებანი ცხოვრებაში მტრ ეფექტს ახდენენ და ყველას ყურადღებას იქცევენ. ამგვარი პროფენებები თვალში საცემნი არიან და სწორედ ისინი არიან ნამდვილი ცხოვრებისული ტიპები, რომლებიც ცოცხალ შობებულებას ახდენენ ყველაზე. მაგრამ მხოლოდ იმას შესწავს მათი ასახვისა და გაყოცლების უნარი, ვინც ფლობს ჩანსალ გონებას, ფაქიზ მგრძობლობის ნერვებსა და სწორად განვითარებულ ჩანსალ გრძობის ორგანოებს. მაგალითად, მისთვის, რომ იდეალურად ასათ რუსეთის არმის მართებული ნიშნები, საქმარისა შეგვიძლია დამაჯერებელი საღებავებით დახატო მისი ერთ-ერთი საუკეთესო წარმომადგენელი, თუნდაც მაგალითად სკოძოლევი, რა თქმა უნდა, მხოლოდ მისთვის დაამახასიათებელი სუბიექტური ნიშნების უკუღვებელებით. მის ამგვარად გამოხატვის შემთხვევაში, იგი იქნებოდა საუკეთესო ტიპი“ (გ. წერეთელი, ვაზ. ტიფანსკიი вестник 1879, № 38, „Лекции в кружок г. А. Пальм и Эришова“).

ხელოვნისაგან ასეთნაირად წარმოსახული მხატვრული სახით „მთელი საზოგადოება და მთელი ერი დაინახავს სატიკიარს და დამაუძღურებელს სენისაგან ავაგა ვანიკურნავს“ (გ. წერეთელი, ჩვენი სახიბა, ვაზ. „კვლევი“, 1894 № 5). გ. წერეთელი უარყოფს ხელოვნის ფანტაზიას და იმას, რომ მხატვრულ სახეში (ტიპში), გაერთიანებული უნდა იყოს უმარავ პროფენებთან დაამახასიათებელი ნიშნები, თვისებები. ასე რომ, გ. წერეთლის მიხედვით ხელოვნების მიზანია ცხოვრების გაუმჯობესება, რასაც ახერხებს სინანდელის მხოლოდ ფტორაგიული ასახვა.

საინტერესოა, რომ ამ დროის საქართველოში უკვე იყო კათარხისის არისტოტელესეული ცნების შესახებ გარკვეული შეხედულება. ფილოსოფოს არჩილ ჯორჯაძის მიხედვით ხელოვნება აღფრთოვანებაა, — ის ადამიანს აძლევს საზეიმო განწყობილებას, ავიწყებინებს საკეთარ თავს და აცოცლებს და აცხოვრებს სხვისი სიხარულითა და მწუხარებით. მაგალითად, მხატვრობა ავიწყებინებს ადამიანს ცხოვრების ერთფეროვნებას, მუსიკა აღფრთოვანებასთან ერთად ზოგჯერ შემოთთობის უგრძობობა იწვევს. სათეატრო ხელოვნება, სადაც მათურებელი სხვისი სიხარულით, მწუხარებით, გაკირვევით და ტანჯვით არის გატაცებული, იწვევს სიბრალეობის გრძობასა და თანაგრძობასაც, ხოლო სადაც თანაგრძობაა, იქ უანგარი სიხარულიცაა. გამოდის რომ ხელოვნება იწვევს აღფრთოვანებასაც, საზეიმო განწყობილებასაც, შემოთთობასაც, თანაგრძობასაც, სიბრალეულსაც, სიხარულსაც, რითაც ავიწყებინებს ადამიანს საკეთარ პროზაულ ცხოვრებას. მაგრამ, არჩილ ჯორჯაძის აზრით, მხოლოდ ამით არ ამოიწურება სათეატრო ხელოვნების მნიშვნელობა. ეს ხელოვნება სხვადასხვა ინტერესების მქონე ადამიანებს (მაყურებელს) ერთი ფქით, ერთი აზრით, ერთი მისწრაფებითა და სიხარულით მსჭვალავს და „ეს ერთი“ კი იდეაა ჰეილისა, რაც მსახიობს მოაქვს მაყურებელამდე. სწორედ ამ უმარავ ადამიანთა ერთი იდეალით გამსჭვალული ხედავს ქართული ფილოსოფოსი ხელოვნების საზოგადოებრივ მნიშვნელობას (ხელოვნების გამარჯვება. — ვაზ. „ცნობის ფტრცელი“, 1902 წ. № 1798).

ა. ჯორჯაძე არ ახსენებს არისტოტელის კათარხისის ცნებას, მაგრამ, როგორც ვხედავთ, საინტერესოა აქვენი დებულება, რომ „ატრავდია სიბრალეულსა და შიშის აღდგირის საშუალებით მსგავს ვნებათაგან განწყენდა ალწესს“ (საბჭოთა პერიოდში პროფ. ს. დანელიამ ეს აზრი მეცნიერულად დასაბუთა. იხ. არისტოტელი, პოეტიკა, პროფ. ს. დანელიას თარგმანით, წიგნისტევათით და შენიშვნებით, თბ. 1944 წ.).

ამ პერიოდში რაკი ხელოვნებას და ეკრძოდ სათეატრო ხელოვნებას ესოდედ დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ენიჭება, ჩადან ეს უკანასკნელი „უტყუარი ერთხული სარკეა („თეატრის მოყვარული“, „ქართული თეატრი“. — ვაზ. „ივერია“, 1895, ნ. 62), რადგან თეატრა აერთიანებო ადგილი, სადაც ქართული საზოგადოება თავს იყრის და საიდანაც ქართული ენა ისმის“ (ს-ი, „თეატრის მატეანე“, — ვაზ. „ივერია“, 1895, ნ. 260). „ამგლებო თეატრი კაცმა ყოველმხრივ უნდა განსაჯოს“ (გ. საყვარელიძე, „თეატრის მატეანე“. — ვაზ. „ივერია“, 1900 ნ. 237) — ვკითხულობთ იმ დროის პრესის ფტრცლებზე.

ამ დროს პრესის ფტრცლებზე თავს იჩენდა რაკი მოთხოვნების სათეატრო ხელოვნების მიმართ.

თეატრის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი დრამატურგია, რომელიც ცხოვრებას უნდა წარმოსახადდეს მალამხატვრული სერხებითა და საშუალებებით და სცენის კანონების ცოდნით. ამასთანვე ის „სამშობლო ნიადეგ უნდა იყოს დამუშავებული“ (ილია ჭავჭავაძე, „რა მიზეზია, რომ კრიტიკა არა გვაქვს“, — თხზ. სრული კრებულო, ტ. 3, თბილისი, 1958, გვ. 156). ამგვარად დაწერილი პიესები პირდაპირ თეატრში არ უნდა მილიოდეს, ის ჰერ დრამატულმა კომიტეტმა უნდა განიხილოს, შემდეგ ამ პიესაზე უნდა შეიქმნას საზოგადოებრივი აზრი, აზრა სპეკილისტებისა, „წყაითონ ხან სცენია და ლეტერატურა წარმომადგენლით“ (ე. ა. „იანიჩარი“, ისტორიული დრამა 5 მოქმედებად და 7 სტრათად და ნახუციშვილისა“ — ვაზ. „ცნობის ფტრცელი“, 1901, ნ. 1366) და თუ საერთო მოწონებას დაიმსახურებს, მხოლოდ მაშინ დადგან სცენაზე. ეს ეკით გავლენას იქონებო თვით დრამატურგის ჩამოყალიბებაზე, ნაწარმოების დახვეწაზე, მაყურებლის აღზრდაზე. სცენაზე განხორციელებულ პიესაში დრამატურგი ერთ-ერთ კიდევ დაინახავს ჰეილის დადგობის და უარყოფით მარეებს (იერ. გულისაშვილი, „ლია წერია დრამატული საზოგადოების გამგეობას“, — ვაზ. „ივერია“, 1896, ნ. 20).

როგორც იმდროინდელი პრესის ფტრცლებიდან ვხევებლობთ, რეპერტუარის პრობლემა მაშინაც ძალიან მწვევდ იდეა ქართული თეატრის წინაშე. განუორჩევლად იდგებოდა ყოველნარი ხარისხის ჰეისა და აი, ამ საქმის მოსაწესრიგებლად ქართული საზოგადოებრიობა დრამატული კომიტეტისაგან მოითხოვს, რომ „საეკრბოს ის 140 ორიგინალი ქართული პიესა, რომლებიც დღემდე ქართულ სცენაზე დადგმულან, მაგრამ ვერც არ დაბეჭდილან და დაბეჭდოს“. (გ. წერეთელი, „ჩვენი საიბობა“, — ვაზ. „კვალა“, 1895, № 6).

ცნობლია, რომ იმდროინდელ ქართულ თეატრში ხშირად ვადმოქართულებდნენ ხოლმე უცხოურ პიესებს, ჰეილის ვადმოქართულება მხოლოდ მომქმედ პი-



ბოთა გავარების შეცვლა როდია" (S-son ქართული სცენა ქუთაისში". ვახ. „ივერია“, 1899, № 253). „გადმოკეთებული ბიესა საჭიროა. მაგრამ ისეთი, რომელსაც საერთო აქვს ქართულ ცხოვრებასთან და ერის თავისებურებასთან“ (ლილი ჰეგეაძე, „ქართული თეატრი“, წერილი მეხუთე, თხზ. სრული კრებული, ტ. 111, თბილისი, 1958, გვ. 125). საზოგადოება მოითხოვს, რომ გადასწონ „გადმოკეთებული ბიესის ორიგინალია“ (გ. საყვარელიძე, „ქუთაისი, 28 იანვარი“ — ვახ. „ივერია“, 1901, № 34). უცხოელ კლასიკოსთა ორიგინალის ფაქტობრივ მოთხოვნა იმით იყო გამოწვეული, რომ უფრო ღრმად შეესწავლათ დრამატურების სტილი, მიერ მინარაულებდა. თავისებურებანი და ეს ეპოქა, როგორც ის ასახავს, რაც შეეხებდა თარგმანი ბიესების ავტორებს, მათგან მოითხოვდა რომ ბიესაში „ქართულობა უნდა მოჩანდეს“ და რომ „მთარგმნელისათვის საჭიროა ეგრეთვედებული დრამატული ძარველი“ (ილ. პონტელი, „ქართული თეატრი ქუთაისში“ — ვახ. „ცნობის ფურცელი“, 1897, № 337). კრიტიკოსსაც გარკვეულ მოთხოვნებს უყენებდა ქართული საზოგადოებრიობა: კრიტიკოსი შემოქმედებითი უნარით დაჯილდოებული ისეთი თეატრკოსო უნდა იყოს თეატრიონა, რომელიც ხელოვნების თეორიის ცოდნას ეროვნულ დრამატურგიაზე გავარკველვს და შესაძლებს გერაც განუხილველი ბიესის ავტორების მიყნობის დასაბუთებას (ლილი ჰეგეაძე, „რა მიზეზია რომ კრიტიკა არა ვაძეკეს“, თხზ., ტ. 111, თბილისი, 1958, გვ. 156).

შეიღწეო მთავარი კომპონენტი თეატრის არის მსახიობი, მსახიობის მიმართაც გარკვეული მოთხოვნები არსებობდა ამ ეპოქაში. სახელდება: „ვერავთათი კრიტიკოსი ვერ წარმოადგენს, ვერ განვგვიმართებს დრამატულ წარმოებებს ისე, როგორც არტისტი“ (ილ. პონტელი, „ქართული თეატრი ქუთაისში“ — ვახ. „ცნობის ფურცელი“, 1897, № 337). მაგრამ მსახიობად ვახლომ მხოლოდ იმას შეუძლიან. ვისაც უნარი აქვს სცენაზე სხვად ქცევისა, სხვისი სახის წარმოდგენისა: „სცენა საკურთხეველი უნდა იყოს ხელოვნებისა, სადაც შეესწავა შეუძლიან მარტოდენ განწმენილით“ (ქრ. გახლავარ, „თეატრის მატეანე“, — ვახ. „ივერია“, 1898, № 66). თანამედროვე მსახიობისაგან მოითხოვენ როლის შეცნობის შესწავლას, განსაკუთრებით კლასიკურ პიესებში (გ. წერეთელი, „ჩვენი სახიობა. ავაზკენი, დრამა: 5 მოქ. შილდერისა, თარგ. ნ. ავალიშვილი“ — ვახ. „ივერია“, 1893, № 50). ემოციების გამოხატვას გარეგნული სიძნეწით და სისადავით, უშუალობას, სცენურ სიმართლეს, ბუნებრიობას სცენის კანონებისა და ზომიერების დაცვით (ილ. პონტელი, „ქართული თეატრი ქუთაისში“ — ვახ. „ცნობის ფურცელი“, 1897, № 337. ქრ. ყიფიანი, „ქართული თეატრი“ — ვახ. „ივერია“, 1904, № 71). მაგრამ თუ მსახიობი სუსტ ბიესაში თამაშობს: „მაშინ უფრო მეტი პასუხისმგებლობა მოეთხოვება როლის მიმართ“, რადგან „ცუდი ბიესის ვაგეითება შეუძლიან კარგ მსახიობს“ (გ. წერეთელი, „ჩვენი სახიობა“, — ვახ. „ივერია“, 1895, № 44; „თეატრი, ქართული წარმოდგენა“, — ვახ. „ცნობის ფურცელი“, 1900, № 1329).

რეჟისურის საკითხი კი ამჟამად ირჩეოდა: რეჟისორი განათლებული უნდა იყოს, აგრეთვე უნდა ჰქონ-

დეს ცხოვრების სათანადო, ღრმა ცოდნა, უნარი შექმნა ტრში შემოქმედებითი დისკოპონის დამყარებასთან სათვის, რომ მსახიობი ამოქმედის სწორ მოცემულ ან-საბეზის რეჟისორმა უნდა იბრძოდეს თეატრში სა-საბეზის ჩამოყალიბებისათვის და შევანების მსახი-ობის რომარ არსებობს დიდი და პატარა როლები“ (გ. წერეთელი, „ახანგანი“, დრამა მეველესი. — ვახ. „იველი“, 1894, № 5).

რაც შეეხება თეატრში მხატვრის ფუნქციას, ამ დროს სტანდარტული დეკორაციები წესად იყო შემო-ღებული“ (ს. გერსამია, ქუთაისის თეატრი, თბილისი, 1947, გვ. 47), ვინაიდან არ არსებობდა საშუალება თე-ატრული ბიესის, მისი სტილის და მასში ასახული დრო-ის მიხედვით, მხატვრული გაფორმებისათვის.

თეატრის საყურადღებო ფაქტორი არის მაცურებელი, სექტაკული მხოლოდ მაცურებელი თანდასწრებით იქ-მცნება: „ყოველნაირი ხელოვნება და განსაკუთრებით სცენური ხელოვნება, მათი წარმოება და ავეციება სა-ზოგადოების თანამგრძობლობაზე დამოკიდებული“ (ნ. დლიანი, სიტყვა თქველი თავ. ნ. ტ. დლიანის მიერ ქუთაისის თეატრის გახსნაზე 1896 წ. 31 მარტს. — „საქართველოს კალენდარი“, 1897 წ.). ამიტომ აკაცი წერეთლის აზრით „ქართული საზოგადოება კირისუ-ფალი უნდა იყოს ჩვენი საზოგადო საქმიების“ (ავ. წე-რეთელი თეატრის შესახებ“, თბილისი, ხელოვნება, 1955, გვ. 151).

მაგრამ საქმე ისაა, რომ ვასული საუქუნის 80-90-იან წლების პროფესიული ქართულ თეატრში მხოლოდ მა-ღალი ფენები დაირგობდნენ. ქართული თეატრის პრო-გრესულ მსცეურთ კი ეს დღესმარეობა არ ამაყოფი-ლებდით და ამას ყოველთვის ხაზს უსვამდნენ. „თეატ-რი — ამბობდა ლადო მესხიშვილი — ერთ რომელიმე კლასს არ უნდა ეკუთვნოდეს, ის უნდა ემსახურებო-დეს მთელ ერს“ (იმერეთის სათავად-აზნაურთა საგანგე-ბო კრება, ვახ. „ივერია“, 1905 წ. № 55). რადგან თეატ-რი არის ეკლესია, ტაძარი, რომლის კარები ყოველსა-ათვის ღია უნდა იყოს, განსაკუთრებით მშობლითათვის“ (ვლ. მესხიშვილი იუბილე ჩოხატაურში. — ვახ. „სი-პართლის ხმა“, 1913 წ. № 7, 15 მაისი). მამ, თეატრი არც ღმერთებს სკირდებოთ და არც ღელამიწაზე მოსი-არულე ზედნიერთ. თეატრი სკირდებოთ გაქრევილებოთ და მშობლით, რომელითაც დროებით მაინც დააიწყე-ბინებს დღეპირ ცხოვრებას და აზარაობს მაღალ იდე-ვებს. ამიტომაც ქართველი საზოგადოებრიობა დრამა-ტული საზოგადოებისაგან მოითხოვს, რომ სახალხო თე-ატრის მზრუნველთ აღმოუჩინოს შესაფერისი დასმა-რები, ბიბლიოთეკა, ტანსაცმელი, რეპერტუარი, ფულა-ლი სახსრები, რადგან „კარგი სახალხო თეატრი ეროვ-ნული საქმეა, (ორიოდ სიტყვა დრამატული სახეის სა-ყურადღებო, — ვახ. „ივერია“, 1905 წ. № 231).

საყურადღებოა, რომ იმდროინდელი ქართველი საზო-გადოებრიობა არ ემაყოფილებოდა მხოლოდ ქართულ თეატრის არსებობით, და ჰქონდა სურვილი, რომ საქართველოში ყოფილიყო რუსული თეატრიც. „ჩვენი და რუსის ცხოვრება ერთმანეთზე ძალიან დაახლოვე-ბულია, თუმცა ამას კი ვერ ვიტყვით, რომ ჩვენი იმის უდრადეს და იმათი ჩვენსას არას სჭირდება, ამ შემთხვე-ვაში სცენა შეიქმნება ერთ საუკეთესო საშუალებად.



რომლითაც უფრო გონება-განსილი ცხოვრება კეთილად იზიარებს ნაყვებად განთავსებულს... ეჭვი არ არის რუსული სცენა ამ აზრით არის გამართული ტვიფის რუს და ყველაზე უნდა ვიყოთ ამ კეთილის საქმის მოყვარულნი“ (გ. წერეთელი. „პროლოგი. სიტყვა კომედიანზე“ „ვია ჰუკისაგან“ და რუსულ ტაქტურაზედ, — გაზ. „დროება“, 1868, № 11).

პრუსის გავითლებულ ფურცლებზე დარჩენილი მასალებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა ნიკო დადიანის სიტყვა, რომელიც წარმოსთქვა ქუთაისში 1896 წლის 31 მარტს, ქართული თეატრის განახლებულ შენობის გახსნისას. ნიკო დადიანის მიხედვით ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში ცხოვრების არსებით მამოძრავებელ პუნქტებად მიჩნეულია ოთხი მხარე: ოჯახი, სარწმუნოება, სკოლა და სცენა. ამ ოთხ მხარეში ერთ-ერთი პუნქტი სათეატრო ხელოვნებაა.

ნიკო დადიანის აზრით დაძინარი სათეატრო ხელოვნების საშუალებით ხედვას იმ არსებობის, რაც შეიძლება გამოირჩეს ცხოვრებაში. სცენაზე ცხოვრების ავკარგის ხედვა ესეთიკერუტ განდის აძლევს მას. ამით აერთიანებს მათეურებელს დრამატურგის მიერ ხორკშესმულ ობიექტთან, რაც სცენაზე მსახიობს მოაქვს, მათეურებელს სათეატრო ხელოვნება დროებით ავიწყებინებს ყოველდღიურ ბოროტულ ცხოვრებას: „სცენა ხორკშესმული გამოსახვა არის ცხოვრების ავკარგისა, რომელიც ცხოველ ნაკადულად ჩამდინარებს გულსა და გრძნობაში, ასევენებს ყოფის ვარძით დაღალულ სულს, თან აჩენს ღრმა ეკლს და უძლიერ სურვილსა და მისწრაფებას წარმატების გზაზე“. ასეთ ღიღ საზოგადოებრივ მნიშვნელობას აძლევს ნიკო დადიანი თეატრს და თან დასძინებს: „სცენა მარტო დამოკიდებულია ხალხის გრძნობასა და ცნობაზე, ჩვენს კისრად არის“. ნიკო დადიანი შეუხო ქართული თეატრის ისტორიასაც. წარმართობის დროის ქართულ თეატრს „სახალხო გამოყენებას და სახიობას ე. წ. წარმოდგენას“ ეძახის. ანტიკური ქართული თეატრი მისტერიებმა და სასულიერო წარმოდგენებმა შეცვალა. მე-13 საუკუნის მისტიკრიების ატროზად არ სცენა კათოლიკოსის ბულმანისი ძეს ასახელებს. გიორგი ერისთავის თეატრს განახლებულ სცენას ეძახის, ხოლო 1879 წ. აღდგენილი, აღორძინებულ ქართულ თეატრს „ახლად ფეხადგმულ სცენას“ (სიტყვა თქმული თავ. ნ. ტ. დადიანის მიერ ქ. ქუთაისის თეატრის გახსნაზე 1896 წ. 31 მარტს. — „საქართველოს კულტურა“, 1897). ნიკო დადიანის სიტყვიდან ჩანს, რომ ქართული თეატრის სახე ყოველი ფორმაციის შეცვლასთან დაკავშირებით იცვლებოდა, იცვლებოდა მისი მიზანიც და ფუნქციაც.

ბოლოს, გვინდა შეეჩერდეთ ლაღო მესხიშვილის ერთ სიტყვაზე, რომელიც ნათელ წარმოდგენას იძლევა გამოირჩეილი ქართველი ხელოვნების მოქალაქეობრივ მრწამსზე და თეატრის საზოგადოებრივი ფუნქციების შესახებ მის შეხედულებაზე. ამ სიტყვას ჩვენ მივაკვლიეთ განხუთი „სიმაართლის ხმა“ (1913 წ. № 7, 15 მაისი, „ვლ. მესხიშვილის იუბილე ჩოხატაბურში“, ამ გამოკვლევას ღიღ მნიშვნელობას ვანიჭებთ იმდენად, რამდენდაც ლაღო მესხიშვილის ნააზრევი ჭერ-ჭერობით ნაკლებადაა შესწავლილი. მოვიტანთ სიტყვას მთლიანად.

„მე ორკეც სიამოვნებას ვგრძნობ აქ, თქვენე ბატონო ვისკეპით, ვინაღდან თქვენ ყოველგვარ კულტურულ დაწესებულებას მოწყვეტომა პატარა დაბამ და საზოგადოებამ დააფასა თეატრი, აიგეთ ხელოვნების ტაძარი. მით უფრო საკვირველია ეს, რომ ტაძარი აიგო იმ ხალხმა, გურულეებმა, რომლებსაც მრავალი აგებულ ტაძარი დაუნგრავს. მაგრამ ხალხი ძლიერი და ყიაროი სახედამოდ არასოდეს არ დამარცხდება, საბოლოოდ ის თავისას მინც გაიტანს და თუ შეერთებულ ძალით იმოქმედებს, უძლიერეს მებრუნს კი დაამარცხებს. შე ვიბოვით იმოქმედებ შეირბოვლად, იაზრთ თეატრში, სამეცნიერეობებში, ვისაც კი გაინტერესებთ სწავლა და წიხსვლა, აღზარდეთ შვილები; ეს უნდა ეკუთვნოდეს თეატრს? ამაზე ახსნით ჩვენ თუ მეორე კითხვას დაუპირისპირებთ: ვისი უნდა იყოს ეკლსა, ვინ უნდა დადიოდეს შიე? ვისაც სწამს ის. ასეთიო თეატრიც, თეატრი არის ხელოვნების სკოლა, რომელშიც ხალხი პოულობს სულიერი საზრდოს, შეგება-განვითარებას, მისწრაფის ახალ ცხოვრებისაკენ. შრომას და ენერგისა ძლიერი მნიშვნელობა აქვს. მხოლოდ მისით შეიძლება ადამიანობას მიენიოს სულიერი კეთილდღეობა. თეატრი არის სკოლა გონების და სულიერი საუნჯე. იშრომეთ, იშრომეთ სულ ყველაზე, შეერთებული ძალით. გააკეთეთ ვისაც რამდენი შეგიძლიათ და მომავალი თქვენი იქნება, კვლავ გისურვებთ დღეს ნაყროსხი თქვენი პატარა ტაძარი რამდენიმე წელწიღს შემდეგ საგრძნობლად გადიდებულიყოს“.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს სიტყვა რეაქციის ბატონობის პერიოდს ემთხვევა, ჩვენ შეგვიძლია ერთხელ კიდევ დავინახოთ თუ რამდენად თანმიმდევრულად ინარჩუნებდა ღიღი მსახიობი და რეჟისორი იმ პროგრესულ მოქალაქეობრივ მრწამსს, რომელსაც მთელის ალტკინებით 1905—1907 წლების რევოლუციის პერიოდში ავლენდა და რის გამოც მას სამართლიანად შეარქვეს მსახიობი-ტრიბუნი. ეს სიტყვა ადასტურებს, რომ ლაღო მესხიშვილი ისეთვე მსახიობ-ტრიბუნად დარჩა რეაქციის პერიოდშიც, როგორც ის წარსულად 1905 წლის აპრილში იმერეთის თავად-აზნაურთა საგანგებო კრებაზე, სადაც მან შეკრიბილი მიმართა: „...მესხიშვილი მხოლოდ თავად-აზნაურობას არ ეკუთვნის თავად-აზნაურობას არ ემსახურება, არამედ მთელს საქართველოს. მესხიშვილი თქვენი ცხოვრების სარკეა და ამ სარკეში ნათლად ხედავთ თქვენი ზნეობის დაცემას. თქვენს უვიკობას და გათახსირებას, ...ახლა იმავე სიტყვაზე ვდღევართ და იმასვე გუეზნებით როგორც ქართველი: ქვეყნის საუნჯე თქვენვე შთანთქოთ თქვენი სიხარბითაც და უვიკობითაც! ახლა როდესაც ყველა ცხოვრების განმჯობესებას ცდილობს, ნუ გგონიათ, რომ მესხიშვილი გარემდეს... გავიმეორებთ: დაივიწყეთ თქვენი წოდება, ამოუღებეთ გვერდში ხალხის უმრავლესობას, თორემ პეტრეკებთ და დრესებთ ვერაფერს გიშველით!“ (გაზეთი „ივერია“, 1905 წ. № 55).

ეს მოკლე მიმოხილვა გარკვეულ წარმოდგენას იძლევა იმ საერთო ტენდენციებზე, რაც ქართულ ესთეტიკურ აზრს ახასიათებდა მე-19 საუკუნის ბოლოსა და მე-20 საუკუნის დასაწყისში.

# ისტორიულ პირთა პორტრეტები ტაბაქინის ეკლესიაში

ირინე მამაიაშვილი

ისტორიულ პირთა — კტიტორთა გამოსახულებანი ქართულ ხელოვნებაში უძველესი ხანიდან გვხვდება. დროთა მანძილზე საერო პორტრეტი სახეს იცვლის, — ძველ მხატვრულ ტრადიციასთან გარკვეული კავშირის შენარჩუნებასთან ერთად ჩნდება ახალი ნიშნები. XIV საუკუნიდან ისტორიულ პირთა გამოსახულებებში შეინიშნება მკვეთრი ცვლილებები, როგორც კომპოზიციათა მხატვრული გადაწყვეტის, ისე კტიტორთა რიცხვის გაზრდის მხრივაც.

კტიტორთა პორტრეტებს სპეციალური გამოკვლევები უძღვნა გ. ალიბეგაშვილმა.<sup>1</sup> ადრე გამოცემულ ნაშრომში საფუძვლიანად არის შესწავლილი XI-XIII სს. კტიტორთა გამოსახულებანი და მოკლედა დახასიათებული გვიანი პერიოდის ნიმუშები; ბოლო გამოკვლევაში თუმცა ყურადღება ისევ ადრინდელი პერიოდის პორტრეტებზეა გამახვილებული, მაგრამ მასში განალოზებულია გვიანდელი ნიმუშებიც, გამოკვლილია სტილისტიკური ცვლილებანი.

გვიანშუასაუკუნეთა ქედურ ხატებზე გამოსახულ კტიტორთა პორტრეტების განხილვისას ლ. ხუსცივიძე ავლენს იმ სტილისტიკურ ცვლილებებს, რაც განიცადა საერო პორტრეტმა ქედურ ხატებზე, წინა ხანასთან შედარებით.<sup>2</sup>

კტიტორთა პორტრეტების შესწავლას ეხება აგრეთვე მ. ვაჩაბაძე. იგი შენიშნავს კახეთის XVI ს. მხატვრობაში (ალვანი, გრემი, შუამთა, ნერკესი) წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა გამოსახულებების კავშირს ადრინდელი პერიოდის კტიტორთა პორტრეტებთან.<sup>3</sup> გვიანშუასაუკუნეთა „ხალხური“ მხატვრობის

საერო პორტრეტის თავისებურებები მოკვლეულია ჩემს ნაშრომში.<sup>4</sup>

გვიანშუასაუკუნეთა საერო პორტრეტის კლევა გრძელდება. ყოველი ნიმუში ახალ, მეტად საინტერესო მასალას იძლევა.

სტილისტიკურად მკვეთრად განსხვავებულია პროფესიული და „ხალხური“ მხატვრობის ნიმუშები. ხალხურ ნიმუშებს, უმეტეს შემთხვევაში შედარებით მკირვ ზომის ეკლესიებში ვხვდებით. მათში შეინიშნება ისტორიულ პირთა გამოსახულებების სიმრავლე — კტიტორები თითქმის მთლიანად ავსებენ ქვედა რეგისტრებს და ეკლესიაში შესული მლოცველი საერთო პირთა გარემოცვაში ხვდება.

ტაბაქინის წმ. გიორგის სახ. ეკლესიის მოხატულობა წარმოდგენს ხალხური მხატვრობის ნიმუშს. მასში გამოსახულია რამდენიმე ისტორიული პირი — მთავარეპისკოპოსი გერასიმე ჩხეტიძე და ექვსი ფეოდალი.

ტაბაქინის ეკლესია VI-VII საუკუნეების ორნავიანი ნაგებობაა კრიპტის, სამხრეთის მხარეს სტოათი და ჩრდილო-აღმოსავლეთის მხარეს — ეკედერიით. XVI საუკუნის მხატვრობა, რომელშიც წარმოდგენილია მრავალფეროვანი იკონოგრაფიული პროგრამა და კტიტორთა გამოსახულებანი, ამკობს მხოლოდ ნავეებს; ეკლესიის სხვა ნაწილებში მოხატულობის კვალი არ შეინიშნება.

ცენტრალურ ნაწილში, სამხრეთის კედლის შუა მონაკვეთში მხოლოდ მთავარეპისკოპოს გერასიმე ჩხეტიძის პორტრეტია მოთავსებული, ფეოდალთა ფიგურები კი ჩრდილოეთის ვიწრო ნაწილა დატანული, რომელშიც ზედა რეგისტრები განკითხვის დღის ვრცელ

კომპოზიციას უჭირავს. ცალკე, ნავის დასავლეთის კედელზე, ქვედა რეგისტრში შემორჩენილია ფეოდალის გამოსახულება ეკლესიის მოედლით ხელში, ხოლო ჩრდილოეთის კედელზე — ფეოდალთა ხუთი ფიგურა. ეს პორტრეტები მთლიანად ავსებენ კედლის ჩრდილო-დასავლეთ მონაკვეთს კარამდე, ხოლო კარის მეორე მხარეს გამატარობა დაღუპულია. არ არის გამოჩენილი, რომ კედლის ამ ნაწილშიც გრძელდებოდა ფეოდალთა რიგი. სამხრეთის საყრდენ სვეტზე, შემორჩენილი ქსოვილის ფრაგმენტის მიხედვით, რომლის ბადისებრი ორნამენტი ეტიკორთა ტანსაცმლის ქსოვილის მსგავსია, საერო პირის გამოსახულების არსებობას ვვარაუდობთ.

გ. ჩხეტიძის გამოსახულების მოთავსება ცენტრალურ სთავსში, თვალსაჩინო ადგილას, მიუთითებს, რომ მთავარი დამკვეთი არქიეპისკოპოსი უნდა იყოს. ამასვე ადასტურებს გრძელი ასომთავრული წარწერა, რომელშიც აღნიშნულია ეკლესიის აღდგენა და მოხატვა მისი ინიციატივით (წარწერა ნუსხნარევი, „ამბებით“ შესრულებული).

„აქა წამიღის: გიორგის: მონასტერი: ძალევისა: და ყოლაწმინდისა დამათის: მამობლისა: დაქნილებული დაოხებულნი: აღვაშენე: მე ჩხეტიძე: ქათათელმა: გურასიმე: ცაოღვანი მისნი შეონდო: ღმერთამა ამინ: და კირიალუსო:“

„აქა წმინდა გიორგის მონასტერი ძლევისა და ეველაწმინდისა ღმრთის მშობლისა დაქნილებული დაოხებულნი აღვაშენე მე ჩხეტიძემ ქათათელმა გურასიმემ ცოღვანი მისნი შეუნდოს ღმერთმა ამინ და კირიალუსო.“

ხელნაწერთა მიხედვით ჩვენთვის ცნობილია გურასიმე ჩხეტიძის გარდაცვალების თარიღი — 1529 წელი.<sup>5</sup> ვინაიდან მთავარეპისკოპოსი მხატვრობის დამკვეთია, მისი სიკვდილის თარიღი მოხატულობის შესრულების ზედა ზღვარი უნდა იყოს.

ტაბაქინის მხატვრობა XVI საუკუნით არის დათარიღებული შ. ამირანაშვილის მიერ.<sup>6</sup> ნაგებობის არქიტექტურის კვლევისას, მოხატვის დროის დაზუსტების მიზნით ნ. ჩუბინაშვილმა და გ. გაფრინდაშვილმა სცადეს დანარჩენ ისტორიულ პირთა ვინაობის განსაზღვრა.<sup>7</sup>

ჩრდილოეთის ნავის ჩრდილო კედელზე წარმოდგენილ ფეოდალთა პორტრეტებთან მათ ამოკითხეს წარწერის ფრაგმენტი — ჩხ.. (ამჟამად არ იკითხება), რომლის მიხედვით და რაც მთავარია, იმ ფაქტზე დაყრდნო-

ბით, რომ ტაბაქინი ჩხეტიძეთა სამფლობელოში შედიოდა. ეს გამოსახულებანი მკვლევარებმა ჩხეტიძეთა გვარის წარმომადგენლებლად მიჩნეს.

ჩრდილოეთის ნავის დასავლეთ კედელზე, ცალკე გამოსახულ ისტორიულ პირს განსაზღვრავს ასომთავრული წარწერა — „ს (ო) ლ კურთხელსა ბგ (რტ) ს შეუნდნე ღმერთმა ამნ“ — სულკურთხელსა ბაგარტს შეუნდნე ღმერთმა ამინ. (ნ. ჩუბინაშვილმა და გ. გაფრინდაშვილმა გამოაქვეყნეს წარწერა).

წარწერის საფუძველზე მკვლევარებმა აღნიშნული პიროვნება დაუკავშირეს იმიერეთის მეფე ბაგრატ III (1510—1565 წწ.), ხოლო 1510—1529 წწ. — ბაგრატ III და გურასიმე ჩხეტიძის ერთდროულად მოღვაწეობის პერიოდი, მათ მიიღეს მხატვრობის შესრულების ხანა.

დასავლეთ კედელზე გამოსახული ისტორიული პირის ბაგრატ III-ედ მიჩნევა არ შეიძლება დავითანხმით. წარწერის მიხედვით, აქ გამოსახულია „სულკურთხეული“ ანუ გარდაცვლილი ბაგრატი, მეფე ბაგრატი კი მხატვრობის დამკვეთ გურასიმე ჩხეტიძეზე ვიან გარდაცვლია (გ. ჩხეტიძე — 1529 წ., ბაგრატ III — 1569 წ.).<sup>8</sup>

გარდა ამ ფაქტისა, პორტრეტზე გამოსახული პიროვნება ტანსაცმლის მიხედვით მეფე არ უნდა იყოს. ბაგრატს აკვია მის გვერდით ჩამწკრივებულ ფეოდალთა მსგავსი ჩასაცმელი — ამ ხანაში ფართოდ გავრცელებული წელიწადი გამოყვანილი კაბა. თემომზე გადაფენილი ქაბით. ასურავს მაღალი, ორმაგფარფლებიანი, ძვირფასი ქვებით შემკული ქელი. ამგვარი ფორმის ქუდიც გვხვდება ფეოდალთა გამოსახულებებში ვიანაშუასაუკუნეთა მხატვრობაში — ობჩაში, იღმში, მარტვილში.

ამგვარად, ბაგრატის გამოსახულების მეფედ მიჩნევის საფუძველს არაფერი იძლევა. მისი საგანგებოდ გამოყოფა და ეკლესიის მოედლი უნდა მიუთითებდეს, რომ ამ უკვე გარდაცვლილმა ფეოდალმა თავის დროზე მონაწილეობა მიიღო ეკლესიის განახლებაში.

ამრიგად, მხატვრობის დათარიღების საშუალებას იძლევა მხოლოდ გურასიმე ჩხეტიძის გარდაცვალების წელი — 1529 წ. და რადგან დამკვეთი გამოსახულია ჰალარა მოხეცი სახით, საგარეოდ, რომ ეკლესია მოხატულია მისი ცხოვრების ბოლო პერიოდში — ე. ი. XVI საუკუნის პირველ მეასეწელში.

გერასიმე ჩხეტიძის პორტრეტი წარმოდგენილია მრავალფიგურიან კომპოზიციაში. მოხატვის შემდეგ ვაჭრობა სამხრეთის კარმა დააზიანა გამოსახულება — ფიგურა ანადგურდა წელს ქვემოთ, ბათქაში აცენილია მკერდზე. კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია თალი გამოყოფილი კტორის დიდი, ფრონტალური ფიგურა, ეკლესიის მოდელით ხელში; მას აცვია წრებში ჩასმული ჯვრებით მოფენილი მოხაერისფრო ფელონი, ახურავს მინანქრის პატარა ხატებით შემკული მოწითალო-ყავისფერი მიტრა. თლსა და კტორის ფიგურას შორის დარჩენილი ღერძი ფონი შეესებულება ზემოთმოყვანილი ასომთავრული გრძელი წარწერით, თლის მარჯვენა მხარეს დგას მთავარანგელოზი, რომელსაც ორივე ხელით სამწერობელი უჭირავს, ხოლო მარცხენა — მღვდელთმსახური გრავნილით, ორივეს აცვია მოხაერისფრო ქიტონი, მთავარანგელოზის ზემოთ მოთავსებულია ანგელოზის ძალიან პატარა გამოსახულება სამწერლობით ხელში. ფიგურები მიმართულნი არიან ცენტრში მოთავსებული მთავარპისკოპოსისაკენ.

საყურადღებოა, რომ გერასიმე ჩხეტიძემ დგას ვედრების გარეშე, ფრონტალურად, ხოლო მოდელი მიმართული არა აქვს რომელიმე წმინდანისკენ ან საკურთხევისკენ, რასაც ჩვეულებრივ ეხედებოდა შესაბამისი თაქრთულ მხატვრობაში. კტორის მოდელი მარცხენა ხელში უჭირავს და საზეიმოდ წარმოადგენს მას.

გვიანშუაუკუნეთა მხატვრობაში სამღვდელი პირთა საკმაოდ ბევრი გამოსახულება გვხვდება: გელათის წმ. გიორგის და ლვის-მშობლის ეკლესიებში — ევდემონ ჩხეტიძის პორტრეტები (XVI ს.); ვანის მოხატულობაში — მელქისედეგ საყვარელიძე (XVI ს.); წითლხევში — საბა კვირიკაძე (XVI—XVII სს); მარტვილის დას. ნართქისის სამხრეთის ეკლესიის ნიშაში — ჯონდიდელი ზოსიმე; წალენჯიხის სამხრეთის ეკლესიის ჩრდ. კედელზე — კანდელაკი მოძღვარი ეფემიძე მელქისედეგი. ყველა სამღვდელი პირი ვედრების გარეშე, კურთხევით არის გამოსახული, რაც მიუთითებს, რომ მათთვის შემუშავებული იყო საერთო პირთაგან განსხვავებული იკონოგრაფიული სქემა.

ტაბაინის მხატვრობის კტორის გ. ჩხეტიძის გამოსახულება დაზიანებულია, სავარაუდოა, რომ მარჯვენა ხელით ისიც აკურთხებდა, რიც გამოც მოდელი მარცხენა ხელში უჭირავს.

მეორე კტორის, გარდაცლილი ბაგრატის გამოსახულებას მთლიანად უჭირავს ჩრდილოეთის ნაის დასავლეთის ეკლესიის

ქვედა რეგისტრი. ფიგურა ძალიან დაზიანებულია.

კტორი წარმოდგენილია ფრონტალურად, ხელში უჭირავს ეკლესიის მოდელი, რომლისკენაც მიმართულია ცის სეგმენტოდან დამუშავებული ღვთის მავურთხეველი მარჯვენა. მარცხენა კუთხეში მოთავსებულია ანგელოზის პატარა ფიგურა კურთხევით აღმართული ხელით. ის ნათელ, ყვითელ ფონზეა გამოსახული, რომელიც ფიგურის წელს ქვემოთ შესებულია მსხვილი, სტილიზებული ყვავილევანი ორნამენტით. ეკლესიის მოდელის ქვემოთ ასომთავრული წარწერაა მოთავსებული.

ბაგრატს აცვია მოწითალო-ყავისფერი კაბა ფართო ყვითელი ქაშრით, რომელიც დაბოლოებულია მოწითალო-მოყავისფრო ფოჩებით. ქსოვილი დაფარულია თეთრთა და წითლით შესრულებული ნუშისებრი ორნამენტითა და მარჯალიტებით. კაბის ქვეშ აცვია თეთრი პერანგი, რომელიც სამკუთხედის სახით ჩანს ყელთან. ქუდი მოწით

წითლხევი. კტორი საბა კვირიკაძე





ბუგაველი. კტორები — ლაშვილები

თალო-ყავისფერია, შემყული მარგალიტებითა და ძვირფასი ქვებით; უკეთია გრძელი საყურეები.

ჩრდილოეთის კედელზე ჩამწკრივებული ზეით ფეოდალის გამოსახულება იმდენად დაზიანებულია, რომ მთავან მხოლოდ უმწიფველი ნაშთიღა დარჩენილი — გაირჩევა ფარფლებიან ქუდის კონტური, ტანსაცმლის ქსოვილები ბადისებრი ორნამენტითა და მარგალიტებით, ისრისპირის მსგავსი ორნამენტით. ყვითელი ფონი, დახალოებით ფიგურათა წელამდე, ბაგრატის კომპოზიციის მსგავსად, მსხვილი სტილიზებული მკეწარეული ორნამენტით არის დაფარული.

კტორთაგან მხოლოდ გ. ჩხეტიძის პორტრეტის ადგილი გამოირჩევა თვალსაჩინოებით — ჩრდილოეთის კარიდან ჩრდილოეთის ნაწილში შესვლისას მხედველობის არეში, პირველ რიგში, ეს პორტრეტი აღმოჩნდება. გარდა იმისა, რომ გამოსახულება თავისთავად დილია, მის ზომას ხაზს უსვამს კომპოზიციის შემომსაზღვრელი ზედა ხაზის მეზობელ სცენებზე ზემოთ აწევა და თლის ზედა რეგისტრში შეჭრა. ამის შედეგად გ. ჩხეტიძის პორტრეტი უფრო მეტადაა ხაზგასმული, ვიდრე მის ვეგრდით მოთავსებული „ალევის“ წმ. გიორგის ასევე საკმაოდ დიდი კომპოზიცია.

გ. ჩხეტიძის გამოსახულება ხაზგასმულია მისი შემომსაზღვრელი თლით და მასში მოქცეული, კომპოზიციის საერთო ყვითელი ფონისაგან განსხვავებული ლურჯი ფონით. მთავარ ფიგურაზე ყურადღებას ამახვილებს დიდი ყვითელი შარვანდიც, რომელიც მუქ

ფონზე მკვეთრად ელერს (სცენის მონაწილე ანგლოზებს ცისფერი შარვანდები ეტყობათ).  
გ. ჩხეტიძის გამოსახულება

გ. ჩხეტიძის ფიგურის საგანგებოდ გამოყოფა მისი შემოსასვლელის პირდაპირ, თვალსაჩინო ადგილს მოთავსება ქართულ მხატვრობაში დამკვიდრებულ კტორთა გამოსახვის ტრადიციის შეესატყვისება.

ფეოდალთა ფიგურები ვიწრო, შედარებით ცუდად განათებულ ჩრდილოეთის ნაწილში არიან მოთავსებულნი, მაგრამ ნათელ ფონზე განლაგებულ ფეოდალთა რიგი გარკვევით იკითხება არა მარტო ნაწილში შეტყვისისას, არამედ ცენტრალური სათავსიდანაც ჩრდილო-დასავლეთის თლის დიობში. ფიგურათა ზომები, განსაკუთრებით კი ბაგრატის გამოსახულების სიდიდე, ბევრად აღემატება განკითხვის დიდი კომპოზიციის პერსონაჟებს და ამით თვითდამწვე იპყრობს ყურადღებას ნაწილში მოხატულობაში.

დიდი ზომების მიუხედავად, კტორთა პორტრეტები ერწყმიან მხატვრობის ანსამბლს — ამის მიზეზია, პირველ რიგში. საერთო ფერადოვანი ვაშა, შექმნილი მოწითალო-ყავისფერი, ლურჯი, ყვითელი ლოკალური ფერადოვანი ლაქების ურთიერთდაპირისპირებით. ვარდა ამისა, მხატვრობის ავების საერთო სისტემა ხალჩისებრია — ერთმანეთში გადახალართული სცენები არ არის მკაფიოდ შემოსაზღვრული; გერასიმე ჩხეტიძის პორტრეტში, სცენის მონაწილე ფიგურათა პატარა ზომები ასევე ერთგვარად აკავშირებენ გამოსახულებას მხატვრობასთან.

ამრიგად, კტორები დიფერენცირებულნი არიან. ყველაზე თვალსაჩინო ადგილს მოთავსებულია მთავარი კტორი — მთავალი წოდების სამღვდელთა პირი გერასიმე ჩხეტიძე. ჩრდილოეთის ნაწილში ხაზგასმულია ეკლესიის მოედლითა და ცალკე კედელზე გამოსახვით ბაგრატის პორტრეტი. როგორც ჩანს, ბაგრატსაც მნიშვნელოვანი წვლილი აქვს ეკლესიის შემუშავებაში. დანარჩენი ფეოდალები მთითვის გამოყოფილი ადგილის სიდიდის მიხედვით, უფროდ მოედლის გარეშე იყვნენ გამოსახულნი.

ფეოდალთა გამოსახულებების ჩრდილოეთ ნაწილში მოთავსება, პირველ რიგში, განპირობებული უნდა იყოს ნაგებობის სპეციფიკით — რადგან ცენტრალური ნაწილში თვითდამწვე ჩრდილოეთის ნაწილში, ადგილი კტორთათვის არება მხოლოდ სამხრეთისა და დასავლეთის კედელზე. დასავლეთის კედელი ვიწროა. მასზე ვერ მოთავსდებოდა კტორთა საკმაოდ დიდი რაოდენობა, ხოლო მათი სამხრეთის კედელზე ჩამწკრივების შემთხვევაში მთავარი კტორი აღარ იქნენ-



ბოლა საგანგებოდ გამოყოფილი. ფეოდალთა ფიგურების ჩრდილოეთის ნაწიში მოთავსებით, მხატვარს მიეცა საშუალება თავისუფლად განეღებინა ისინი ამ სათასში.

კტიტორთა დიფერენცირების მავალითები ბეგრის როგორც ადრინდელ პერიოდში, ასევე გვიანშუასაუკუნეებშიც, მაგრამ თუ ადრინდელ პერიოდში მათი ფიგურები დიფერენცირებული არიან კუთრი სქემის ფარგლებში, გამოსახულ პირთა საზოგადოებრივი მდგომარეობის იერარქიის შესაბამისად, გვიანდელ ნიმუშებში ისინი უფრო თამამად არიან გამოყოფილი, რითაც ირღვევა დამკვიდრებული ტრადიცია და საერო პირთა განლაგებაში მეტი თავისუფლება შეინიშნება. მავალითად: ვანის ეკლესიის XVI საუკუნის მონასტრობაში მეფე ალექსანდრეს პორტრეტი კტიტორთა რიგის ზემოთ, მეორე რეგისტრში, სახარების სცენათა შორის არის ჩართული, ხოლო მთავარეპისკოპოსი მეღქმისედაც საეკლესიო-ბე ახლოსში, მღვდელმთავართა რიგშია წარმოდგენილი; წითელზევის ეკლესიაში სამღვდელ პირი საბა კვირიკაძე ასევე ახლოსშია გამოსახული.

გარდა კტიტორთა თავისუფალი დიფერენცირებისა, საერო პირთა სიმრავლის გამო, მათ აღარ უჭირავთ გარკვეული ადგილი და მწკრივებად ავსებენ ქვედა რეგისტრებს (ქალა, ბუგეული, წითელზევი).

გვიანშუასაუკუნეთა პორტრეტში ტრადიციონალ დადასრუბები ჩანს არა მხოლოდ კტიტორთათვის ადგილის შერჩევას, არამედ კომპოზიციათა მხატვრული გადწყვეტის მხრივაც.

ტაბაქინის მხატვრობაში კტიტორთა ყველა გამოსახულება ფრონტალურად არის წარმოდგენილი.

გ. ჩხეტიძის პორტრეტი, რომელშიც კტიტორი ეკლესიის კუთხეების სცენაშია გამოსახული, არატიპური კომპოზიციაა. ფიგურა მოქმედების დროს არის გამოსახული, მაგრამ მისი მკაცრი ფრონტალური პოზა ყოველგვარ მოძრაობას გამორიცხავს, მით უმეტეს, რომ გამოსახულება თაღით არის შემოსაზღვრული და კავშირი მისკენ მიმართულ ფიგურებთან ფორმალურია.

ცალკე კედელზე გამოყოფილი ბაგრატის პორტრეტი უშუალოდ ემთხვევა ფეოდალთა გამოსახულებებს და ამ მხრივ მათი მწკრივის გაგრძელებას წარმოადგენს, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, გამოსახულება სრულიად დამოუკიდებლად იკითხება, რადგან ფრონტალური ფიგურა სტატიკურია, ხოლო ეკლესიის მოდელი და ანგლოზის ფიგურა ორივე მხრიდან სახლტრავენ შას.

კტიტორთა მწკრივი იმდენად ცუდად არის დაკული, რომ კომპოზიციის საერთო სქემის წარმოდგენა ამ ხანაში ფაქტობრივად გავრცელებული — კტიტორთა სხვა მწკრივების მიხედვით გვიჩვენებს — ესენია ფიგურები აღმოსავლეთისკენ ვედრებით მიმართული ხელებით.

კტიტორთა მწკრივებს ადრინდელი ხანის მავალითშიც ხშირად ხვდებით (უდაბნო, ზემო კრიხი), მაგრამ ამ ნიმუშებსა და გვიანშუასაუკუნეთა პორტრეტებს შორის მკვეთრი განსხვავებაა.

XIV საუკუნემდე ფიგურები გამოსახულნი არიან მუდამ სამი შეიხებით, ისინი თითქოს ვედრებით მიიმართებიან საკუთარ თავსკენ. გვიანშუასაუკუნეებში კტიტორები, თითქმის გამონაკლისის გარეშე, წარმოდგენილი არიან ფრონტალურად, უფრო გარინდებულ კომპოზიციებში. სცენათა სტატიკურობას განაპირობებს ფრონტალურობა, რომლის პირობითობა ხაზგასმულია ფიგურის მდგომარეობასთან კონტრასტული, გვერდზე გაწეული ხელების მიმართულებით და სხვადასხვა მხარეს მიმართული ტერაზები.<sup>11</sup>

ფიგურათა სტატიკურობას განაპირობებს პრიმიტივი მხატვრის შესრულების მანერაც. ბაგრატის ფიგურა გარემომხატულია ძალიან ზოგადი, შავი კონტრით, რომელიც მარტე სილუეტს იძლევა. ფორმები უზნაია, კუთხოვანი, ზედმიწევნით გოლდასმით დახატული. ქსოვილის ორნამენტი შესრულებულია სხეულის მოკულობის გათვალისწინებით გარეშე, რაც აბრტყელებს გამოსახულებას. გერასიმე ჩხეტიძის ფიგურაც მარტევი, დაუნაწევრებელი კონტურით არის გარემომხატული, ხოლო ჯერებით მოფენილი ქსოვილი აბრტყელებს მას.

დიდი ზომითა და ზოგადი სილუეტით ეს ფიგურები მთლიანად გარკვეული მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ახდენს, მაგრამ ხაზგასმული დეკორატიულობით, კომპოზიციის დაქუცმაცებით ეს შთაბეჭდილება ნელდება.

კომპოზიციაში შეინიშნება მხატვრის მისწრაფება მთლიანად დაფაროს სცენისათვის განკუთვნილი სიბრტყე. ყველა სცენაში მთავარი ფიგურა იჭერს მის მთელ სიმაღლეს (ზედა რეგისტრშიც იჭრება), ზედა კუთხეებში დარჩენილი ადგილები შევსებულია ლევაებრივ მფარველ ძალით, მკირე ზომის გამოსახულებებით, ეკლესიის მოდელებით. ფიგურათა, შორის ჩაწერილია განსხვავებული წარწერები, ხოლო ფონი გამოსახულების წელს ქვემოთ დაფარულია ორნამენტით, რაც ხალხის ფონზე ფიგურათა მოთავსების შთაბეჭდილებას ახდენდა (ფეოდალთა პორ-

ტრეტებში). გერასიმე ჩხეტიძის გამოსახულების შემომსახლეველი თაღის შიგნით მოთავსებული თვითრი შესრულებული გრძელი ასომთავრული წარწერა მთლიანად ფარავდა ლურჯ ფონს და შორიდან ორნამენტის შთაბეჭდილებას ახდენდა. მორთულობის სიღრმეს განაპირობებს სხვადასხვა ორნამენტული სახეებით დაფარული ტანსაცმლის ქსოვილები, ძვირფასი თევლები, საყურეები.

კომპოზიციის გადატვირთვით, მორთულობის სიღრმით ერთგვარად კიდევ იჩრდილება მთავარი ფიგურები. გერასიმე ჩხეტიძე თითქოს ჩაუვილია თაღსა და წარწერას შორის — თავი მიბეჭნილი აქვს თაღზე, რომელიც თავის მხრივ შეკრიბა ზედა კომპოზიციაში და წმ. გიორგის წამების სცენის მონაწილე ჯალათს ფეხი უდგას მასზე. წარწერასა და თაღის შემამკობელ მსხვილ ორნამენტს, ისევე, როგორც საკმაოდ დიდ ელემენტს მოდელს, ყურადღება გადააქვს მთავარი ფიგურისგან და მხოლოდ ჩხეტიძის დიდი ზომისა და საკმაოდ გამომსახველი სახის მეშვეობით ის არ კარგავს მნიშვნელობას, მონუმენტურობას, თავიდანვე იპყრობს ყურადღებას.

ტაბაყანი. კტობორი გერასიმე ჩხეტიძე



როგორც აღინიშნა, კომპოზიციათა-სახეობრივი ნებისმიერად არის დარღვეული, რაც მიუთითებს, რომ მხატვარი თავისუფლად უდგება მოსახატად განკუთვნილ სიბრტყეს (სახელების დარღვევა ხშირია სახარების სცენებშიც, რითაც ზოგჯერ სცენებს გამოსახველობა ემატება — „იუდას ამბორი“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევება“).

კომპოზიციათა აგების ატექტონიკურობა, დეკორაციულობისკენ მისწრაფება ხალხური ხასიათის მხატვრობის ნიმუშთა სპეციფიკას წარმოადგენს. მათთვის დამახასიათებელია როგორც ორნამენტის სიღრმე, ასევე, ზოგ შემთხვევაში, დეკორაციული ფონებიც (ქალა, ქორეთი, ბუგეულში ერთ-ერთ პორტრეტთან).

დეკორაციულობა, მორთულობისკენ მისწრაფება ნიშნდობლივია გვიანი ხანის პროფესიული მხატვრობის კტობროთა პორტრეტებისთვისაც, მაგრამ ხაზგასმული სიბრტყეა, ხალიხისებრი აგება ამ ნიმუშებისთვის უცხოა — კომპოზიციები ტექტონიკურია, ხოლო ფიგურების დამუშავებისას შენარჩუნებულია „ცხოველ ხატულობის“ ტენზიკა.

გვიანშუასაუკუნეთა მხატვრობისთვის დამახასიათებელი ნიშნები ჩნდება უფრო ადრე, XIV საუკუნიდან. ნაბახტევის XV საუკუნის მხატვრობაში წარმოდგენილი კტობროთა პორტრეტების განხილვისას ი. ლორთქიფანიძე მიუთითებს, რომ პორტრეტებს ახასიათებთ საერთო დეკორაციულობა, რაც ვლინდება ზედაპირის დანაწევრებაში, ფიგურათა ფორმალურობაში, საერთო სიჭრელში, ჩამქობლობაში, სამკაულებში — ყველა ეს ნიშანი დაკანონდება უფრო გვიანი დროის — XVI-XVII საუკუნეების ხელოვნებაში.<sup>12</sup>

ისტორიულ პირობა გამოსახულებათაგან მხოლოდ გერასიმე ჩხეტიძის სახე გვაძლევს საშუალებას ვიმსჯელოთ „პორტრეტულობაზე“. პირველი შეხედვისთანავე უჭრადღებია იპყრობის ჩხეტიძის თვალების მხერა. მათ განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებენ წმინდანთა თვალებისაგან განსხვავებული დამუშავება. თვალის კაკალი ბაცი ყვიისფერია, გარშემოხაზულია შავი კონტურით, შავი წერტილით არის აღნიშნული კაკლის ცენტრიც, რითაც თვალის გამომეტყველება მახვილი ხდება (წმინდანთა თვალის კაკალი ერთი ფერით — შავი ან ყვიისფერით არის შესრულებული). გამარტივებული დამუშავების შედეგად, გერასიმეს სახე სქემატურის შთაბეჭდილებას ახდენს — სახის ბაც, მოვარდისფრო სარჩულზე ნაკეთები შავი კონტურით არის შემოხაზული, ჩრდილები გრაფიკულად არის მინიშნებული შებლზე.

წარბებსა და თვალის ქეთუთოს შორის თვალბის ქვემოთ.

გერასიმე ჩხეტიძის მოგრობ ფორმის სახე, ახლის ჩასმული თვალები დაგრძელებული კუთხებით, წარბები ქვემოთ დაშვებული ბოლოებით, თხელი, გრძელი ცხვირი და პატარა ტუჩები ამ მხატვრობის წმინდნათა სახეებს მოგვაგონებს, მაგრამ პიროვნების ხასიათი და გარკვეული ინდივიდუალური ნიშნებიც კი მასში მაინც არის გადმოცემული — გერასიმეს მაღალი, გამართული ფიგურა, მისი თვალბის მკაცრი, უპრადღებოანი მზერა, ჭალარა წვერი და პურადული ტანსაცმელი მთლიანად ღირსებით სავსე დიდებული მიფარეპისკოპოსის სახეს ქნის.

გვიანშუასაუკუნეებში, როგორც აღინიშნა, სამრევლო პირთა ბევრი პორტრეტი გვხვდება. ზოგი მთავანის პორტრეტულბა მეტად პირობითია, ზოგი კი, გერასიმე ჩხეტიძის მსგავსად, პიროვნების დამახასიათებელ პორტრეტულ სახეს ქნის. მაგალითად, მელქისედეკ საყვარელიას გამოსახულება (ცნა) არაფრით განსხვავდება მის გვერდით მთავანებულ მღვდელმთავართაგან. მთავარეპისკოპოსის სახე ასევეტი წმინდანის იკონოგრაფიულ ტიპს წარმოადგენს. მისგან სრულიად განსხვავებულია ზოსიმე ჭყონიდეღის გამოსახულება მარტვილის ეკლესიოდან. კტიტორის ფართოდ გახლებილი თვალების დაძაბული მზერა, გრძელი, დამახასიათებელი ცხვირი, გამხდარი სახე ძლიერი პიროვნების პორტრეტულ სახეს ქნის.

ფეოდალის, ბაგრატის სახის ფრავმტეზბის მიხედვით (მოგრობ ფორმის თვალი, მომშვილდული, ქვემოთკენ მორკალული წარბები, გაწყვეტილი უღეაშებები) ჩანს, რომ მისი სახის ტიპი გერასიმე ჩხეტიძისაგან სრულიად განსხვავებულია. ბაგრატის გამოსახულება მოგვაგონებს ამ ხანაში გავრცელებულ ფეოდალთა პორტრეტებს, რომლებიც, გარკვეული პორტრეტულობის მიუხედავად, ბევრი საერთო ნიშნით ხასიათდება — სახის ტიპის, უღეაშებების, წვერის ფორმის მსგავსება, სპარსული მოდის ტანსაცმელი. პორტრეტებს სქემატურობის ანიმებს დამუშავების გამართიებული მანერა, რაც ახასიათებს არა მარტო საერთო პირთა პორტრეტებს, არამედ მთლიანად მხატვრობასაც.

აღრინდელი პერიოდის მხატვრობაში დამახასიათებელი იყო წერის ორგანი მანერა — ხაზოვანი და ფერწერული — დაკავშირებული საერთო და რელიგიური თემისათან.<sup>12</sup> XVI საუკუნის „ხალხური“ მხატვრობის ნიმუშებში ვერ ვხვდებით ამ განსხვავებას — როგორც საერთო პორტრეტების, ასევე მთლიანად მხატვრობის წერის მანერა უკიდურესად ხაზოვანია, რაც სახის მრავალშრიან

ნი ფერწერული დამუშავების გაუხეშებისა და გამარტივების შედეგია.

ქართული მხატვრობის როგორც აღრინდელ პორტრეტებში, ასევე პალეოლოგთა ხელოვნების გაუღენით შესრულებულ ნიმუშებში, ემოციურობის შობამეჭვილება და დამახასიათებელ ნიშნთა ფიქსაციის ტენდენცია შეინიშნება, გვიანშუასაუკუნეთა პორტრეტში კი გარეგნულ, ინდივიდუალურ ნიშნებზე მეტად ტიპურია ხაზგასმული.<sup>14</sup>

გარკვეული სქემატურობისა და სტილიზაციის მიუხედავად, გვიანშუასაუკუნეთა ზოგიერთ პორტრეტში ნათლად ჩანს პორტრეტული ნიშნები, ემოციური დახასიათება, რითაც გამოსახულებანი, შეიძლება ითქვას აგრძელებენ ქართული მხატვრობის ტრადიციას (მაგ. გერასიმე ჩხეტიძის პორტრეტი, ზოსიმე ჭყონიდეღის პორტრეტი).

კტიტორთა პორტრეტებში, „რელიგიური პერსონაჟები საერთო პირობითან შედარებით იჭერენ უფრო მოკრძალებულ ადგილს, რასაც არ შეეძლო ხელი არ შეეწყო მხატვრობაში საერთო პირთა მნიშვნელოვნების ხაზგასმისათვის.“<sup>15</sup> გვიანშუასაუკუნეთა მხატვრობის ნიმუშებში კი უფთავბრივი მფარველების გამოსახულებანი ან საერთოდ არ არიან კტიტორთა კომპოზიციებში, ან წმინდნათა ფიგურები ძალიან დამატარავებულია. მაგალითად ტბაქანის მხატვრობის სცენებში კტიტორ ბაგრატის ფიგურა მრავალჯერ აღემატება არა მარტო სცენის მონაწილე ანგელოზის გამოსახულებას, არამედ სახარების პერსონაჟებსაც. ასევე ამ პერიოდის სხვა ნიმუშებშიც (ჭალა, ბუგუელი). ზომების გაღიდებით, ბუნებრივია, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი ხაზგასმულია, რითაც საერთო საწყისია წინ წამოწული.

იგივე მოვლენა შეინიშნება გვიანი ხანის ჭედურ ხატებში, ყერბოდ ლევან დადიანის შეკვეთით შესრულებულ ნიმუშებში, რომლებშიც კტიტორთა ზომების მკვეთრი გაღიდებით, შათი მნიშვნელოვნება ხაზგასმულა და აბით გაძლიერებულია საერთო საწყისი.<sup>16</sup>

გვიანი პერიოდის მხატვრობის ნიმუშებში, საერთო საწყისის გაძლიერებას, პირველ რიგში, განაპირობებს კტიტორთა რაოდენობის მკვეთრი ზრდა. ეს მოვლენა დაკავშირებულია საქართველოს ფეოდალურ დაქუცმაცებასთან — წერილი, დამოუკიდებელი ფეოდალები ცდილობენ მეფის მსგავსად მოახატინონ ეკლესიები და უკუდაკაონ მის ეკლესიებზე თავისი თავი მრავალრიცხოვან ოჯახის წევრებთან ერთად.<sup>17</sup> ეინადან სშირად, პატარა ეკლესიებში ერთი გვიარის რამდენიმე ოჯახია გამოსახული, საფიქრებელია, რომ ეკლესიათა მშენებლობა და მო-

ხატვა წერილ ფეოდალთა საერთო ძალეობით ხდებოდა. სწორედ ამით უნდა იყოს გამოწვეული პატარა, სამარეული ეკლესიებში გამოსახულ საერო პირთა სიმრავლე.

XVI ს. სამეფო დაკვეთით შესრულებულ მხატვრობის ნიმუშებში სხვადასხვა სურათს ხედავთ. გელათის შწ. გიორგის სახელობისა და ლეთისმშობლის სახელობის ეკლესიებში საერო პირთა ასევე საქმაოდ დიდი რაოდენობაა გამოსახული, ხოლო კახეთის ძლიერი ერთპირიერული მშპრთეულის, ლევან მეფის დაკვეთით შესრულებულ აღმანის, გრემის, ნეკრესის მხატვრობებში გამოსახულია ისტორიულ პირთა მინიმალური რაოდენობა — მხოლოდ მეფე (გრემი), მეფე და მისი მუქლუფე (აღმანი), მეფე ცოლ-შვილთან ერთად (ნეკრესი).

გელათის ტაძარებში წარმოდგენილ საერო პირთა სიმრავლე იმ დროის აღმოსავლეთ ქრისტიანულ სამყაროში არსებულ ისტორიულ პირთა რიცხვმრავლად გამოსახვის ტენდენციას უნდა ასახავდეს.<sup>18</sup> ხოლო კახეთის მხატვრობის ნიმუშებში წარმოდგენილ კტიტორთა შეზღუდული რაოდენობა მიუთითებს არა მარტო მეფე ლევანის ერთპიროვნელობას, სიძლიერეს, არამედ აღმოსავლეთ საქართველოს კონსერვატიულობასაც. ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ XVI-XVII საუკუნეებში კტიტორთა გამოსახულებანი განსაკუთრებით დამახასიათებელია დასავლეთ საქართველოს პედური ხატებისათვის, ხოლო ამ პერიოდის კახეთის ხატებზე არცერთი კტიტორი არ გვხვდება.<sup>19</sup>

როგორც ტბაქინის კტიტორთა პორტრეტების განხილვისას ვნახეთ, მათში შეინიშნება როგორც საერთო ნიშნები საქართველოში არსებულ კტიტორთა გამოსახვის ტრადიციასთან (საერო პირთა გამოსახულებების ხაზგასმა მხატვრობის მთლიან სისტემაში, დეკორაციულობის გამოყენების მიუხედავად, ფიგურთა მონუმენტურობა), ასევე მნიშვნელოვანი ცვლილებანიც (გამოსახულებათა რიცხვის გაზრდა, შედარებით თავისუფალი მიღვომა კტიტორთათვის ადგილის შერჩევისას; კომპოზიციის დეკორაციული გადაწყვეტა, მისი სტატიკურობა და ატექტონიკური ხასიათი; პორტრეტებში ინდივიდუალურ ნიშნთა და „ფსიქოლოგიური“ დახასიათების ნაკლებად ჩვენება).

თუმცა გვიანშუასაუკუნეებში კტიტორთა გამოსახულებებს დაკარგული აქვთ ის დიდებული, ამაღლებული ხასიათი, რაც ახასიათებდა მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებს XIV საუკუნეში, ისინი. მაინც იპყრობენ ყურადღებას თავისებური გამომსახველობით — ისტორიული პირები მკაცრ ფორმულურ პოზაში, სადაც მღვამე მიმართული

სერიოზული მზერით, საოცარი უბრუნეობითა და უშუალობით გამოირჩევიან პუნქტურტეტებს განსაკუთრებულ მიზნობრივან ანიჭებს ხაზგასმული დეკორაციულობა.

XVI-XVII საუკუნეებში ისტორიულ პირთა გამოსახვისადმი გაზრდილი მხატვრობის, ერთგვარ საფუძველს უქმნის XVIII-XIX სს. დაზგურ პორტრეტს, რომლის პირველ ნიმუშებში გვიანი ხანის კტიტორთა გამოსახულებების ზეგავლენა შეინიშნება.

## შენიშვნები:

<sup>1</sup> Г. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1950.

<sup>2</sup> Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской монументальной живописи, Тб., 1979.

<sup>3</sup> ვ. ვანამეძე, კელის მხატვრობის ძეგლები, „მეგლის მეგობარი“, 31-32 თბ., 1973

<sup>4</sup> И. Маманашвили, Портреты исторических лиц в грузинской монументальной живописи позднего средневековья (республика Табтанин), Совместная научная конференция, посвященная вопросам армянского и грузинского искусства, Тезисы докладов, Тб., 1979. გვ. 33.

<sup>5</sup> А—49,2; члрг. გვ. 5, 6, კორ და ნია, ჭონიქები, თბ., 1979, ტ. 11, გვ. 372.

<sup>6</sup> შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, გვ. 397.

<sup>7</sup> ნ. ჩუბინაშვილი, ვ. ვანამეძე და შ. ციციანი, „ქს. გიორგის ეკლესია სოფელ ტბაქინში“, ძეგლის მეგობარი, 1969, გვ. 28-33.

<sup>8</sup> ჩხტიმეთა სათავადოს მამულები XV საუკუნეში უღ. ი. მამანაშვილი, ამ უ. ი. ციციანი მფლობელობაში, შილიანად თუ წაქოლობაში, 11 სოფელი შედიოდა. მათ შორის ითავი ჩხტიმები არიან. აღნიშნული ხანის საბუთებში გვხვდება ჩხტიმები, ხოლო XVII საუკუნიდან კი ამ გვარის მეორე ფორმა — ჩხტიმ, რომელიც ვრცელდება და ძველ ფორმის ხარება სრულიად წყდება. (ო. სოსელია, ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, თბ., 1973, გვ. 35).

<sup>9</sup> საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 103.

<sup>10</sup> Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979.

<sup>11</sup> Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 63.

<sup>12</sup> ი. ლორთქიფანიძე, ნაბატევის მხატვრობა, თბ., 1973, გვ. 28-29.

<sup>13</sup> Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 97.

<sup>14</sup> იქვე გვ. 92-95

<sup>15</sup> იქვე გვ. 35

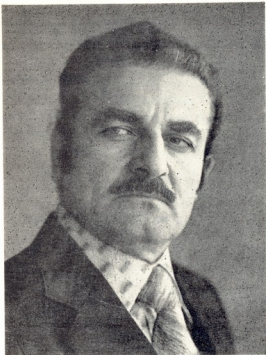
<sup>16</sup> ლ. ხუციკვაძე, ლევან დადიანის საოქრომკველი სახელოსნო, გვ. 71.

<sup>17</sup> И. Маманашвили, Народная стрия в грузинской монументальной живописи XVI в., II международный симпозиум грузинского искусства, თბ., 1977, გვ. 9.

<sup>18</sup> Velmans, Les portrait — dans l'art des paleologues, venise, 1971, გვ. 93, 94.

<sup>19</sup> ლ. ხუციკვაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 73

# ჰამლეტ გონაშვილი



მანანა ახმეტელი

ათეული წლებია, რაც ქართველი ხალხის საყვარელი მომღერალი ჰამლეტ გონაშვილი სამავალით მოქალაქეობრივი გზებითა და თავდადებით ემსახურება ჩვენს ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას და გვხიბლავს, გვატკბობს, გვაჯადოებს თავისი შესანიშნავი ხელოვნებით.

ვისაც თუნდაც ერთხელ მოუყარვს ყური ჰამლეტ გონაშვილის გულშიაწმულოში სიმღერისათვის უმაღლე ხდება მისი თვითყოფადი ნიჭის მხურვალე თაყვანისმცემელი, უმაღლე იმსჯელება მისდამი მაღლიერების, მოკრძალების, სიხალციის გრძნობით.

ამ შეგრძნებებს ბადებს ის საკვირველი კეთილშობილება, სულიერი სიწმინდე და სისხეტაკე, ის უზომო ადამიანური სიბოძ და სიღარბასლე, რომელიც გამოსჭვივის ჰამლეტ გონაშვილის ხმის უბადლო ტემბრიდან, შესრულების დახვეწილი, რაფინირებული სტილიდან.

ამ უქვირფსეს შემოქმედებით თვისებებს საფუძველი ეყრება ქართლ-კახური ხალხური მუსიკის ფესვმეგარსა და ბარაქიან წილში, სადაც იშვა ჰ. გონაშვილის უნიკალური საშოთღერალი ტალანტი, გამოიწვითნა მისი ღრმა და ხალასი მუსიკალური აზროვნება, საშემსრულებლო ტექნიკა, ჰემშარტი პროფესიონალიზმი.

დღეს ჰამლეტ გონაშვილი ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია იმ ძლიერი მუსიკალური აჯადემიისა, რომელსაც ქართველი ხალხი აწენება საუქუნების მანძილზე და რომელმაც წარმოშვა ჩვენი დიდებული სიმღერა-სავალიბლები, ჩამოა-

ყალიბა მათი შესრულების საკუთარი მაღალგანვითარებული სტილი და ტრადიციები. მამა-პაპათა ამ უმდიდრეს შემოქმედებით მონაპოვრებს ღირსეულად აგრძელებს და აწვითარებს ჰამლეტ გონაშვილი, რომელსაც შესისხლბორცებულ აქვს ქართული ხალხური სიმღერის ესთეტიკური თავისებურებანი, მისი მაღალი სული.

თავისებური და რთულია ჰამლეტ გონაშვილის შემოქმედებითი ფენომენი, რომელიც მსმენელში ბადებს არ მარტო მრავალნაირ შეგრძნებასა და განცდას, არამედ აძლევს სათავეს მრავალნაირ ასოციაციასაც, რაც უცილობელ თვისებაა ჰემშარტი ხელოვნებისა. გაცეკები ამ ასოციაციებს, რათა უფრო ნათლად გამოიხატოს ჰამლეტ გონაშვილის შემოქმედებითი ფენომენი, უფრო მკვეთრად გამოვიჩინდეს მისი ხელოვნების ხარისხი, ხასიათი თვისებები, ძალა. ეს ასოციაციები ერთგვარ ხილვადობას, სახოვანებას, ვიზუალურ სიკხადეს ანიჭებენ იმ უმდიდრეს სმენით შობებულებებს, რომლებსაც ახდენს ჰამლეტ გონაშვილის იდეალუბით სასეხ ხმა, მის მიერ შინაგანი თრთოლვით წარმოთქმული ყოველი ბგერა, დიდოსტატურად ნამღერა ესა თუ ის პანგი.

ამ ასოციაციებს ბადებს ის საკრალური გზნება, რომელიც მსჭვალავს ჰამლეტ გონაშვილის შემოქმედებას, წარმოქმნის მისი სიმღერის უაღრესად გაბოტურებულ, ამაღლებულ სტილს და აკავშირებს მის ხელოვნებას ქართველი ხალხის ესთეტიკურ აზროვნებასთან, გამოხატულება რომ ჰყოფა სულიერი კულტურის ისეთ უნიკალურ ძეგლებში, როგორიცაა უძველესი ქართული ხელნაწე-

# საინტერნეტო კოლექცია

რები, ჩვენი დიდი ხუროთმოძღვრული შემოქმედება, ჩვენი დიდებული ფრესკები.

ჰამლეტ გონაშვილი საეკლესიო სიფაქიზითა და სილამაზით მსჭვალავს, ესეიყვარულება და ეალერსება ქართული ხალხური სიმღერა-სავალობლების თვითოეულ ბგერასა თუ ინტონაციას, რითაც მაგონებს ჩვენს შესანიშნავ მხატვარ-კალიგრაფისტებს, რომლებსაც სული და გული ჩაუქსოვიათ თავიანთ ხელნაწერებში და საკრალური სისათუთით ჩაუხატიათ მათში თვითოეული ასო, თვითოეული ნიშანი ჩვენი დედანისა.

ნატიფი ფანტაზიითა და დაუოკებელი იმპროვიზაციული გატაცებით ძერწავს იგი ქართული ხალხური სიმღერების ნაირ-ნაირ ორნამენტებსა და არშიებს, რითაც მაგონებს ჩვენს შესანიშნავ ხუროთმოძღვრებასაც, რომლებსაც სული და გული ჩაუტანებიათ თავიანთი ტაძრების კედლებში და მათზე საკრალური ტემპერამენტით აღუბეჭდათ ათასნაირი ჩუქურთმა.

ჰამლეტ გონაშვილის ხმის ტემბრი და შესრულების მანერა, — პლასტიკური, ჰარმონიული, ფერადოვანი — მაგონებს ხოლმე ჩვენს შესანიშნავ ფერმწერ-კოლორისტებსაც, რომლებსაც სული და გული ჩაუწინათ თავიანთ ნათელფენილ ფრესკებში, დღესაც რომ სუნთქავენ, ცოცხლობენ, გალობენ საკრალური არტიტიზმის წყალობით. კიდევ შეიძლება გაგრძელება ამ ჭეშმარიტად მხატვრული ასოციაციებისა. უფრო მეტადაც შეიძლება ჰამლეტ გონაშვილის დაკავშირება ქართული სიტყვის, ფუნქციის, კალმისა თუ საჭრეთლის დიდოსტატებთან, ვისთანაც მას აახლოვებს უმწიკლო ეროვნული სული, საკრალური განცდა მშვენიერებისა, საკრალური განცდა მშობელი ხალხის შემოქმედებითი გენიის, მალაზნეობრივი მისწრაფებებისა.

აღბათ, ამიტომაც ჩაგვესმის ჰამლეტ გონაშვილის სიმღერა, როგორც მშობლიური მიწა-წყლის სადიდებელი ჰიმნი, მშობლიური ქვეყნის სევებდზე ფიქრით შთაგონებულ ვერდება, ლოცვა, საგალობელი...

ეს მღელვარება იმდენად მძაფრია და იმდენად ძლიერი, რომ ჰამლეტ გონაშვილის შემოქმედებას ერთდროულად მსჭვალავს ტყვილისა და ტკბობის შეგრძნებით. ასეთნაირად მღერის იგი „წინ წყაროსა“ თუ „დაავიანეს“ „ურმულსა“ თუ „ორიველსა“, სხვა სიმღერა-სავალობებებსაც, რომელთა ჰანგები ეროვნული სიამაყის გრძნობით გვაკვებს, მალამოსავით ეფინება გულს, გვაძალუნებს და გვანეტარებს...

მარინე კერესელიძე

თბილისის ერთ-ერთ ძველ უბანში, ძერენისკის ქუჩაზე მდებარე სახლის ერთ მყუდრო ოთახში დიდო ბინა საოჯახო მუხეუმმა, რომელიც ამ ბინის პატრონმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა მასწავლებელმა მიხეილ ანდრონიკაშვილმა მოაწყო. მუხეუმის კედლებსა და თაროებს ამშვენებს ფაიფურის, ბროლისა და რუსული მინის ორიათასზე მეტი იშვიათი ნიმუში, უნიკალური ფოტოსურათები, XVIII-XIX საუკუნეების რუსული, უკრაინული, ქართული და დასავლეთევროპული ფერწერული სკოლების მხატვართა სურათები. ოთახის სიეფროვის გამო შეუძლებელია კოლექციაში დაულო

ყველა ნივთის გამოფენა, მაგრამ ის, რაც წარმოდგენილია ექსპოზიციაში, უდავოდ ამეღანეებს კოლექციის მაღალ მხატვრულ ღირებულებას.

მიხეილ ანდრონიკაშვილი განათლებით ინჟინერია. ამასთანავე, დამთავრებული აქვს ქუთაისის სამუსიკო სასწავლებელი, ხოლო შემდეგ თბილისის კონსერვატორიის ვოკალური კლასი. წლების მანძილზე მიხეილ ანდრონიკაშვილი საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიისა და რადიომაუწყებლობის კომიტეტის სოლისტიც ვახლდათ, მონაწილეობდა საპეოთა ესტრადის დეკადაში (1940 წ.), საეტრადოდ მომღერალთა საკავშირო კონკურსებში.

კოლექციას საფუძვლად დაედო ძველი ნოტები, წიგნები, საგვარეულო ნივთები, რომლებიც მ. ანდრონიკაშვილმა მემკვიდრეობით დედისაგან — დიდი რუსი პოეტის, პუბლიცისტის, ფილოსოფოსისა და რევოლუციონერის ნიკოლოზ პლატონის ძე ოგარიოვის შვილიშვილისაგან მიიღო. ამ ნივთებს შორისაა ნ. ოგარიოვის ეპოქის კარადა და საათი (ამპირის სტილი), მარცეტრის ტექნიკით შესრულებული ჩარჩო, ფრანგული ბროლისა და რუსული მინის იშვიათი სამისებრი.

საუკუნეზე მეტია, რაც ანდრონიკაშვილების საოჯახო რელიგიას წარმოადგენს XVIII-XVIII საუკუნეების ესპანურ-იტალიური სკოლის უცნობი მხატვრის ფერწერული ტილო „წმ. სებასტიანი“, რომელიც იტალიის ომების დროს პოლკოვნიკ ირაკლი სპირიდონის ძე ჰუკუაშვიტს ჩამოუტანია აპენინის ნახევარკუნძულიდან.

დღესაც არ დაუკარგავს ფერთა სიხასხასე წითელი ხის კრონშტეინებში ჩასმულ ათ მინიატურას იტალიის ხედეობი. გამოყენებული-დეკორატიული ხელოვნების ეს ნიმუში თავისი არსებობის ორ ათეულ წელს ითვლის.

კოლექციაში დაცულია რუსული პეიზაჟური ფერწერის გამოჩენილი ოსტატის პოლკოვნიკის, ცნობილი თეატრალური მხატვრის ვალერიან შერბაკოვის, საქართველოში მცხოვრები გერმანელი მხატვრის ზომერის („კახეთი“ და „სართიჯალა“), აგრეთვე რუდაკოვის, რილოვის, ნემურსკის, კალაშნიკოვის ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევრები. სავანებოდ კოლექციისათვის შეასრულა რამდენიმე აკარელი ევგენი ლანსერემ, რომლის ოჯახთანაც მ. ანდრონიკაშვილს ათეული წლების მეგობრობა აკავშირებს. აქვეა გამოფენილი ქართველი მხატვრების ვ. სიღამონ-ერისთავის „თამარ ანდრონიკაშვილის პორტრეტი“, კ. სანაძის პეიზაჟები, ნ. მეტონიძის, გ. წეროძის ნამუშევრები.

მიხეილ ანდრონიკაშვილის სახლის ხშირი სტუმარი იყო სსრკ სახალხო მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, რომელსაც კოლექციისათვის რამდენიმე ნახატი — „დაწუნებული სასიძო“, „შომიღობის მტრები“ და „თამარ მეფე“ უბოძებია. ამ უკანასკნელს ასეთი წარწერა ამწებენია: „ძვირფას მეგობარს მიხეილ ვლადიმერის ძე ანდრონიკაშვილს, ხელოვნებისმოყვარეს და მოტრფიას, ეროვნული კულტურის მოამაგეს, ვფიქრობ, ამ პატარა ნამუშევარმა თქვენს მდიდარ კოლექციაში შეიძლება იპოვოს მოკრძალებული მემკვიდრე ადილი, რისთვისაც უღრმეს მადლობას მოგახსენებთ“.

მიხეილ ანდრონიკაშვილის მიერ დიდი რუღუნებითა და საქმის ცოდნით შედგენილი კოლექციის სიამავეს, მის მთავარ ფასეულობას XVIII-XIX საუკუნეების რუსული და დასავლეთევროპული ფაფურის წარმოდგენს. უპირატესობას კოლექციონერი რუსულ ფაფურის ანიჭებს, ამიტომაც ოთახის კედლებსა თუ კარადების ვიტრინებში იდრე ადვილი აქვს დათმობილი რუსეთის საიმპერატორო ქარხნების ნაკეთობებს, აგრეთვე გარდნერის, პოპოვის, ხრაპუნოვის, მკალაშევსკის, კონნილოვების, გულონის, საფრონოვის, იუსუპოვის ქარხნების ნიშნით აბეჭდილ ფინჯნებს, ლამაზებს, თევშებს, სხვადასხვა დანიშნულების ფაფურის საგნებს, იუსუპოვი გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნიან იმდროინდელი ფაფურის წარმოებაში მიმდინარე ტექნოლოგიურ თუ მხატვრულ პროცესებზე, ცალკეული ქარხნის ნაწარმის მხატვრულ თავიებულებაზე. ეს ნივთები გვიხიბლავს ფორმის მრავალფეროვნებითა და ორიგინალობით, დეტალების დამუშავების ფილიგრა-



ნელობით, დეკორის სიმდიდრით, კოლორი-  
ტის პარმონიულობით. ამ ნივთებს შორის  
უთუოდ მიიჭეკვს ყურადღებას პუშკინის  
ეპოქის სანელსაცხებულ ყვავილებს წნუ-  
ლისა და ყურანის შტეტენბისაგან შედგენი-  
ლი რელიეფური დეკორი; ალექსი პოპო-  
ვის ქარხნის ოსტატთა ნახელავია ე. წ. „მო-  
ნიტული ამპირის“ სტილის ფიჯანი; საყუ-  
რადღებოა ძმები კორნილოვების ქარხანაში  
1899 წელს — პუშკინის დაბადების 100  
წლისათვის დაკავშირებით დამზადებული  
ფიჯანი, რომელსაც „რუსლან და ლუდმი-  
ლასა“, „პოლტავას“, „პორის გუდნოვის“ თე-  
მებზე შესრულებული მინიატურები აქვთ.

1812 წლის სამშულო ომმა თავისებური  
ასახვა პოვა სახვით და გამოყენებით-დე-  
კორატიულ ხელოვნებაში. მიხეილ ანდრო-  
ნიკაშვილის კოლექციაში დატულია ამ ომში  
მოპოვებულ ძლევაშილ გამარჯვებისთან  
დაკავშირებით დამზადებული ფიფურის  
სამი მედალიონი კუტუზოვის, ბარკლაი დე  
ტოლისა და ალექსანდრე I-ის გამოსახულე-  
ბებით.

XVIII-XIX სს. რუსული ფიფურის  
გვერდით, კოლექციაში ნახავი დასავლეთ  
ევროპის ცნობილი ფიფურის ქარხნების—  
სევრის (საფრანგეთი), ვეჯედის (ინგლისი),  
საქსისა და საქს-მარკოლის (გერმანია)  
ნაკეთობებს, გარეთვე, ავსტრიული და და-  
ნიური ფიფურის ნიმუშებს. კოლექციაში  
სულ ორიათასზე მეტი ნივთია და თითო-  
ეულ მათგანს თავისი ისტორია აქვს. მა-  
გალითად, ოქროთი და ვარდისფერი ჰიქუ-  
რის უნატიფესი ყვავილებით შეკმობილი  
მინიატურული ლამპარი იმ საგანთა რიცხ-  
ვიდანაა, მარკიზა დე პომპადურმა რომ შე-  
ვეყვითა თავისი სალონისათვის სევრის მა-  
ნუფაქტურის ოსტატებს.

იმპერატორ პავლე I-ის ეპოქისაა ლაო-  
სებური მინის იშვიათი საჩაიე, XIX საუკუ-  
ნის რუს ოსტატთა ნახელავია მწვანე მინის  
ხელნაკეთი სსმისები, ამავე დროისა თეთ-  
რი ხეაზა მკეცარეული ორნამენტო შეკო-  
ბილი ლილისფერი ბროლის ფეხიანი ტორ-  
შერი. ყველა ნივთს ვერ ჩამოვთვლი. თი-  
თოეული მათგანი გზიბლავს დახვეწილი  
ფორმებით, მწყობრი პროპორციებით, მასა-  
ლის დამუშავების ფილიგრანულობით.

მიხეილ ანდრონიკაშვილის საოჯახო მუ-  
ზეუმის კარი მუდამ ღიაა დამთვალიერე-  
ბელთათვის. მისი ხშირი ღამრები არიან  
ჩვენი ქალაქის გამოჩენილი ადამიანები, მოს-  
წავლებლები, ნაცნობ-მეგობრები. მნახველთა  
შთაბეჭდილებანი, კოლექციით გულწრფელი  
აღფრთოვანება უმეორფასელი საჩუქარია მ.  
ანდრონიკაშვილისათვის, რომელმაც ამ საქ-  
მეს მთელი სიცოცხლე შესწირა.





# მხატვრული მზე «ვეფხისტყაოსანში»

რამაზ პატარიძე

ვეფხისტყაოსანის გმირთა „მზეობას“ თავის მსოფლმხედველობრივი მნიშვნელობა აქვს, ოღონდ ამ საკითხს აქ არ ვეხებები, ოდენ რუსთველური მზის მხატვრული გააზრებისა და მხატვრული შინაარსის ორიოდ მაგალითის შესახებ მინდა ჩემი თვალსაზრისი გამოთქვა. „ვეფხისტყაოსანში“ ზოგჯერ ზეციური მზისა და პოემის მზე — გმირის გარჩევა კირს. ზოგჯერ თითქოს ორივე ერთად იგულისხმება და რომელ მათგანს მივნივთ უპირატესობა ძნელი საქმეა. ზოგჯერ კი მათი დაცალკეება აუცილებელია, რაჟი ზუსტად უნდა ვიციოდ მზე-ზეციერი იგულისხმება ამა თუ იმ კონტექსტში თუ მზე — პიროვნება. შინაარსის ამოცნობისათვის ამას, როგორც მკითხველი ქვემოთ დარწმუნდება, არც თუ მცირე მნიშვნელობა აქვს.

ქვემოთ, ცალკეულ წერილებში, განხილული მაქვს პოემის ის სტროფები, სადაც მზე-ზეციერისა და მზე-პიროვნების დაცალკეება აუცილებელია. ვარკვეული მაქვს თუ რომელი მათგანი იგულისხმება ამა თუ იმ სტროფში და რა მხატვრულ-შინაარსული მნიშვნელობა ენიჭება „ვეფხისტყაოსანის“ მზეს.

## 1. „მზე აღარ მზომბს ჩამწედა...“

როცა ავთანდილმა სამეფო კარი უნებურად მიატოვა და ტარიელის შესახვედრად გაემართა, მეფემ ვაჟისი იმშო და ავთანდილის ამხავი იკითხა:

მ11. (საბოთილო 1966 წლის გამოც. მიხედვით)

„ეკლა მზეა დარბაზს ვაჟისი დაღრეჯით, არ-მზირადღად; მეფემან ჰკითხა: წარსულა მზე დაუღარომღად, მთვარეულად? მან მოახსენა კვედლა. ვით წარსრულიყო და რულად; მზე აღარ მზომბს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად!“

სტროფში ირკვევა, რომ ავთანდილი მთვარისებრ დაუდგომლად წასულა. ეს სადაო არ არის და მხატვრული თვალსაზრისით უნაღლია. რაც შეეხება სტროფის ბოლო ტაქს: „ღმედ მიანიათ, რომ ამ შემთხვევაში ტაქსის მზე მხოლოდ ავთანდილს გულისხმობს და შესაბამისად ტაქსის პირველი მონაკვეთი:

„მზე აღარ მზომბს ჩვენთანა...“

ახე უნდა გავიგოთ: „გი მზე-ავთანდილი ჩვენთან აღარ არის“ როგორც უხედავო, მხატვრული თვალსაზრისით, ტაქსის ასეთი გაგება ღრებულს არაფერს იძლევა. მაგამთ თუ ეს ასეა, ტაქსის მეორე ნახევარს რაღა ვუყოთ? თუ ტაქსის პირველ ნახევარში „მზე“ ავთანდილს გულისხმობს, ტაქსის მეორე ნახევარს „ღმარი

არ ღმარიმს ღმარულად“ თითქოს კვლავ ავთანდილს უნდა გულისხმობდეს და მთლიანად ტაქსის შინაარსი ასე უნდა გავიგოთ. „რაჟი იგი მზე-ავთანდილი ჩვენთან აღარ არის, ამიტომ იგი მზიანი დარივით ჩვენთან აღარ დარობს“.

იმის თქმა მინდა, რომ ტაქსის ასეთი გაგების შესაძლებლობა მართლაც არსებობს. მზე-პიროვნება შეიძლება დარობდეს ან არ დარობდეს. შეადარეთ:

მ12. მ (ტარიელი) „ვითა მზე ქდა მღმრულებითი, დღდახს სუქნი არ დარანა“.

ან: ფრიდონის მოქალაქენი ტარიელს ეუბნებოდა:

მ14. მ. „მზეო, შენ ჩვენთვის დარი!“

„გივე ტაქსის სხვაგვარად გაგების შესაძლებლობაც არსებობს, თუ ტაქსის მეორე ნახევარს „ღმარს“ ჩვეულებრივ მნიშვნელობას მივანიჭებთ. ამ შემთხვევაში ტაქსის შინაარსი ასეთ სახეს მიიღებს: „რაჟი იგი მზე — ავთანდილი ჩვენთან აღარ არის, ამიტომ დარიც ვეღარ დარობს დარივით“.

„ვეფხისტყაოსანის“ აკადემიური ტექსტის დაზღვევა კომისიამ ტაქსის წაიხილა უცვლელად დატოვა:

„მზე აღარ მზომბს ჩვენთანა, დარი არ დარობს დარულად!“

ტაქსის კომისიისმიერ განმარტება კი, ვუპირის, არასრულია, რაჟი „ხსნილი არ არის ტაქსის მხატვრულ მზაშუქელობა. განმარტება ასეთია:

„მზე აღარ მზომბს ჩვენთან, დარი (კი) არ დარობს დარივით!“

ეს არის და ეს! ამის იმიტომ მოგახსენებთ, რომ ზოგ ხელნაწერში ტაქსი ცოცხვავარად იკითხება. სახელდობრ ასე:

„მზე აღარ მზომბს ჩვენზედა, დარი არ დარობს დარულად“.

ტაქსის ასეთ წაიხილვას უფრადება მიუქცია ივანე გიგინეიშვილმა. თავის „გამოკვლევებში“ პატრიკმული მეტყველი წერს: „მეომტე ტაქსა ჩამწედანა წაიხილვას ნაცვლად JKOT ხელნაწერებში ჩამწედანა იკითხება, რაც გაკლებით უკა ვანუბო კონტექსტს, ვიდრე ტრადიციული „ჩამწედანა“, (ივ. გიგინეიშვილი. „გამოკვლევები...“ თბ. 1975 წ. გვ. 207).

თავის „გამოკვლევებში“ ამ თვალსაზრისის სახარგებლოდ მეტყველია რატომღაც მეტი არაფერი თქვა. უფრეთხი იქნებოდა მეტი თქმულიყო.

მე სასვეტო ვიზარებ ივანე გიგინეიშვილის თვალსაზრისს. საქმე ის არის, რომ სწორედ სიტყვა „ჩამწედანა“ კქნის გაუგებრობას, რაჟი ამ სიტყვის გამო იკარგება მზე-ზეციერისა და მზე-პიროვნების იკითხება. „ჩამწედანა“ სიტყვის შემთხვევაში კი ანალოგია სრულია.



სიტყვა „ჩანძვნილად“ ძირითადი ცვლის ტაქის შინაარსს, რაკი ამ სიტყვის წყალობით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მზე ჩვენი ტაქისა ავთანდლო კი არ არის, არამედ ზმინირი მზია.

მზე-ავთანდლის წასვლა დასაბრუნებელი დღე მწუხარება გამოიწვია. მეფე მოქიპით ამბობს:

112. 4. „სად წაშე და სად დაჰმარკენ სინათლის ვეგ სვეტინ?“ დარბაზის დიდებულნიც დიდ მწუხარებას მისცემიან:

116. 4. „თქვე: ბნელი გვმართებს დღე-ტრულით, რადგან მზე მშვიდრკა ცისა“

დიდებულთა შემუგრო მუფემ მათვე შეობსტრია:

117. 1. 2. „რა მეფენამ დიდებულნი ნანსა, სულთქმით შემოსტრინა უნრა: ხედავო, მზამანს ჩანძვნი მშენი სრულად მბამქმინრა-ნა“

უველა ამ შემთხვევაში მზედ, რა თქმა უნდა, მზე — ავთანდლი იგულისხმება: სასახლიდან წასული ავთანდლი მიმდრბა შინამდრბა მზი მიხსნა, გაქრინდა სინათლის სიამინი. მზე—ავთანდლმა შექი-რულით მეფეთა და დიდებულთა და დღე-ტრული სიბრუნელად ეფუ-რებოდა. ცხადია ამის შემდეგ, საერთო მწუხარების გამო, ზეციერი მზეც ვეღარ მშვიდბდეს და დარიც ვეღარ დარბობდეს.

ყოველდღე ამის გამო, მზე მიმანსა, რომ 811-ე სტროფის მე-4 ტაქი მხოლოდ ასე უნდა იკითხებოდეს:

„მზე აღარ მშვიბს ჩვენზედა, დარი არ დარბობს დარულად.“

ხოლო ტაქიში მზე — ავთანდლი კი არ უნდა იგულისხმებოდეს, არამედ ზეციერი მზე, შესაბამისად, დღე მწუხარების გამო, ზეციერი მზეც ვეღარ მშვიბს და დარიც აღარ დარბობს დარივით ისევ მათი დღე მწუხარების გამო.

მწუხარება ყოველად და საყაროულია. ის კი რბისველის მხატვროლე არჩოვენების ერთ-ერთი ნიშან-თვისებაა. განიხილოთ ავთანდლის სასახლემდე დაბრუნების დრის-სიბრუნელ ყოველად და საყაროულია:

„სახლ-საყოფი არა მმართებს ცმავე გაიდარბაზესა.“

რაც შეეხება ტაქის ალიტერაციას, სიტყვა „ჩანძვნიან“ რამდენიმე ანბლებდა ტაქის ალიტერაციულ დერბალობას. აღმა „ჩვენზედა“ — სიტყვის წყალობით ტაქის ალიტერაციული დერბალობა იქნებ სრულყოფიერია მთელ კოფშიც.

სტროფის შინაარსის ახალი განკვირების შესაბამისად, მე-4 ტაქის „ჩვენთანა“, „ჩანძვნილად“ სიტყვით უნდა შეიცვალოს, ხოლო მე-5 ტაქის ბოლოს წერტილი ან წერტილ-მძიმე უნდა დაისხვას:

„უველა მზევა დარბაზს ვაზირი დადრჩით, არ-მზიარულად; მეფემან მკობია: „წარსულა მზე დაუდგომოდელ, მოვარულად?“ მან მოახსენა უველით, ვით წარსულიყო და რულად; მზე აღარ მშვიბს ჩვენზედა, დარი არ დარბობს დარულად“

რაც ავთანდლმა სამეფო კარი მითოვკა, მკობხვებს მოვავრინებ, ავთანდლის წასვლა, სამეფო კარის დიდებულთათვის, მზის მიმდრბა-ბა: 116. 4. „თქვე: ბნელი გვმართებს დღე-ტრულით, რადგან მზი მმამქმინრა მიხსნა“, „მიდრკეა“ ვეფხისტკაოსნის ამ სტროფისა იუსტრანე ახლავს ასე აქვს განმარტებელი: „მშმმბრბა, მიმმლპპა, ჩანძვნიბდა (იგულისხმება მზისა). აჯაკი შინაძე ამ სტროფის „მზი მიმამქმინრა“-ს ასე განმარტავს: „ჩვენი მზი ბაბამბინარა“.

სწორი უნდა იყოს იუსტინე აბულაძე, რუსთველის „მზი მიმამქმინრა მიხსნა“ მზის ჩასვლას უნდა ნიშნავდეს. თამარ მეფის ისტორიკოსი წერს: „დღემან იწყო მიდრკეად და მზამანს მბსმლლად“. შედარებო ახალი ალექსის: „ვითარკა იწყო დღემან მიდრკეად“ (ფე-კა. 9. 12). ამის რუსული შესატყვისია: «День же начал склоняться к вечеру» ცხადია, „მზემან იწყო მიდრკეად“ უნდა ნიშნავდეს „მზემ იწყო ჩასვლა“, ხოლო „მზი მიმდრბა“ ნიშნავს „მზი ჩანძვნილად“. რაკი რუსთაველის ტაქიში „მზე მიდრკეა ცისა“, ამიტომ მართებთ დღე-ტრულ დიდებულთ ბნელი.

ფიქტობ, ვეფხისტკაოსნის აკადემიური ტექსტის დამდგენმა კომისიამ ტაქი არასწორად განმარტა:

„თქვე: ბნელიყო უფნა გვმართებს დღედაწყვეტილებებს, რადგან მზე (ავთანდლი) ჩვენთვის გადაიხარა („დადვორდალ“)“.

წამავალი ავთანდლი ჩამავალი მზევა: წასული ავთანდლი ჩასვლა მზევა. ამიტომ, სამეფო კარის დიდებულთა სიტყვებში „მზი მიმამქმინრა ცისა“ ავთანდლის წასვლა მხატვროლად გააზრებულია, როგორც ზეციერი მზის ჩასვლა და ბნელის ჩამოდგობა.

\* \* \*

რაც ავთანდლი წასვლის წინ თინათინს ეთხოვება, წამავალ მიქსურს თინათინი ეუბნება:

617. 1. ჩემი თქვი, რა ექმნა ბრუნე-ქმნელმან, მზე მიმეფაროს, მი-ცისა? აქვს იგივე ვითარება. რაც ავთანდლი წავა და ვითარცა ზეციერი მზე თვალს მიმეფარება, თინათინს ბნელი დაეფულება.

\* \* \*

წასვლის წინ ავთანდლი მეფის ვაზრს ეწვია. დილით ადრე, რაც ავთანდლი ვაზრის სახლს მოახლოვდა:

720. 1, 2. „ვაზირმან ცნა, გაეგება: ჩემსა მზევა ამორსული, ამას თურე მმართება დადეს ნიშანი საყაროული“

ე. ი. დილით ავთანდლი ვაზრის სახლს ამოშავდა მზესავით ეწვია.

721. 2. „უშამან სახლი განანათლა, ვით საყარო მზისა შექმნა“, ავთანდლი ვაზრის სახლს საყაროულ მზესავით ანათებს. წასვლისას კი:

761. 4. „გაუარანეს, ყმა წავიდა, სახლად ჩადგეს მზისა წვერინ“ წამავალი ავთანდლი კლავ ჩამავალი ზეციერი მზევა, ხოლო ჩამავალი მზის ტუანასუნელ სიბოებს, როგორც ჩანს, მზისა წვერინ რამქველი. (იქნებ ხის წვერის, ენცერის, ვეფხორკის, ეუნწულის ანალოგიით. „მშამინ ეწოდებთან ყოველსა დასახრულსა ზედაისა ხეთისა“, ხ. ს. ორბელიანი).

ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში რუსთველი მზის ჩასვლის სხვადასხვა მხატვროლე ტილოს ქმნის. უველა ტილო რუსთველური მხატვროლე ბრჭუნავლობით არის აღბეჭდილი:

- 1) სად წაშე და სად დაჰმარკენ სინათლისა ვად სვეტინ?
  - 2) თქვე: ბნელი გვმართებს დღე-ტრულით, რადგან მზე მავიადრკა ცისა
  - 3) უნრა: ხედავო, მზემან ჩვენმან შუენი სრულად დაგვიძირანა!
  - 4) ჩემი თქვი, რა ექმნა ბნელე-ქმნელმან, მზე მიმეფაროს, მი-ცისა?
  - 5) ვაზირმან, ყმა წავიდა, სახლად ჩადგეს მზისა წვერინ.
- უველა ზემოთხსენილი შემთხვევაში მზის მხატვროლე გააზრება ნათელი და გაცხირობელია.

მომდევნო მაგალითებში განიხილოთ მექმნის ვეფხისტკაოსნის ის სტროფები, სადაც ჩამავალი მზის მხატვროლე გააზრება და მნიშვნელობა გაცლივით რთულია.

2. „...მპაპს იქმნა მბარკეაქმინრა“.

ახლა „ვეფხისტკაოსნის“ ის სტროფი უნდა განვიხილოთ, რომელიც ნესტანდარეჯლის გადაკრვავს მოგვიბრძობა. ის სტროფი სათუბელი 1966 წლის გამოცემის მხედველი 57-ე, ხოლო იმევე წლის ე. შინაჩხელით 58-ე-ეა.

სტროფი სადაც არაფერია და ასე იკითხება:

513. (შინაჩხელით)  
ჩა დავარ გინდა ცეშობა, მითია დაღურჩებობა,  
წამოდგეს ორნი მონანი პირითა მთი ქაჩებობა,  
მთი კიღობანი მოქინდა, ეუბნებს არ აჩებობა,  
მახ შიგან ჩასვს იგი მზე; ჰვავს, იქმნა დარაქეობა.  
საითის ეტება სტროფის მე-4 ტაქის შინაარსულ მნიშვნელობას. როგორ უნდა ვაგვივთ სტროფის ტუანასუნელი ტაქი? რას გვეუბნება რუსთველი ამ სტროფიში?

მას შიგან ჩასვს იგი მზე; ჰვავს, იქმნა დარაქეობა.

ვკონებ, ამის გამო საყარებოდ არც არაფერი თქმულია, არც არა რთა სხვადასხვაბა არსებობს.

ამ ტაქის შინაარსს რუსთველოლოგები ასე განმარტავენ. ვეკლად ბერძენი:

„შიგ ჩანვს, როგორც ჩნდა, დაატყვევას“.

(ვეკლად ბერძენი, „ვეფხისტკაოსნის“ კომენტარი, თბ., 1974 წ. გვ. 186).

ნოდარ წააძე:  
„ესე ჰვავს, დარაქეობანი ვაგბა, პატიმარი ვაგბა“.



„ვეფხისტყაოსნის“ ადამიერული ტექსტის დაზღვევის კომისია ამ სტროფს (577-ე) ასე განმარტავს: „დაიბნა ვულ რომ იფრა მისი (მეტყველი) ცემითა და აღდგარებით, წამოვდა ქაქუჩი შესახვამობის ორი მონა, მათ კიდობანი მოიტანეს და ჩვეყნა და აწყაფათ, ის შუე კიდობანზე ჩახვეს და მტყმომიდა, რომ ტპაშე პატივის (ხაჩი ჩემოა რ. პ.) (მანერ, ენისა და ლიტერატურის სერია, 1977 წ. № 4, გვ. 181).

შეიხვეწეს ავე მოვასენებ, რომ 1912 წლის ვიბარეჩისეული „ვეფხისტყაოსნის“ კომენტარებში ეს სტროფი განმარტებული არ არის. ამ სტროფს არც თეიმურაზ ბაგრატიონი განმარტავს. (თეიმურაზ ბაგრატიონი. განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“. თბ., 1960 წ.).

ახლა ვნახოთ, როგორ არის გაგებული ეს ტაბეი „ვეფხისტყაოსნის“ რუსულ თარგმანებში.

1. ბაზლინტი: „Солнце в скрытность поместил, и златая пленена“.
  2. პეტრენკო: „Солнце взято под стражу, усидилося с торжеством“
  6. ზაბოლოვი: „И втолкнул в гуды комета нашу деву эти стражи“.
- წ. ნუცუბიძე: „Усидил солнце-деву, окружив ее как стражи“.

ფუჭიბი, „ვეფხისტყაოსნის“ ამ ტაბეის შინაარსი სწორად არ არის გაგებული, რაც პოემის რუსულ თარგმანებშიც კიანას.

ამის უპირველესი მიზეზი ის უნდა იყოს, რომ „დარაჯა“ სიტყვის მნიშვნელობა „ვეფხისტყაოსანში“ სათანადო სიზუსტით არ არის ამოცნობილი. საქმის ეს გახლავთ, რომ „დარაჯა“ სიტყვა „ვეფხისტყაოსნის“ ძირითადი ტექსტისა და იგივე სიტყვა „ვეფხისტყაოსნის“ დანართ სტროფებში სხვადასხვა მნიშვნელობისაა.

ლექსიკონებში ეს გარტყობა გთავალისწინებული არა აქვს და ამის გამო სიტყვის ზოგად მნიშვნელობას სერდებთან: იტტრენკო ახლავს ამ სიტყვას ასე განმარტებით: „დარაჯა“ — ყარაული, მძველი არ შვედრავი: „გუშვიკი“ (ვ. ბ. 1951 წ.).

აქაც შინაში ეს მოკლე ვაგმინობს: „ღარაჯა — „მცხადელი“ (ვ. ბ. 1957 წ.). და „ვეფხისტყაოსნის“ 449-ე და 1111-ე სტროფებს უთითებს, ბოლო ლექსიკონის წინ წამოვლავრებულ შენიშვნაში წერს:

„ერთი და იგივე ანახსენილი სიტყვა შეიძლება ბევრჯან იყოს ნამხარი პოემაში. მაგრამ დამოუკიდებელი მხოლოდ ერთი-ორი აღეკ. ვინაც სურს გაავსოს, თუ რამდენერთ გვხვდება პოემაში რამე-ღამე სიტყვა და რა ფორმით, შეუძლია მიმართოს სიმფონიას“.

სხვებულ სიმფონიაში ეს სიმების ძირითადი ტექსტისა და დანართ სტროფების სიტყვა „ღარაჯა“ განურჩევლად მნიშვნელობას ეველა თქვადაა თავსოურით.

იმის ტრა მინდა, რომ სიტყვა „ღარაჯა“ მეცნიერებმა ზოგად და სწორად განმარტეს, მაგრამ ასეთი ზოგადი განმარტება სიტყვისა, განსაზღვრული ტაბეის შინაარსის გაგებას არ შეუძლია.

ახლა ვნახოთ, როგორ განმარტავდნენ სხვებულები სტროფის „ღარაჯა“-ს ჩვენი ქველბი.

1712 წლის ვიბარეჩისეული „ვეფხისტყაოსნის“ კომენტარებში ამ სტროფის სიტყვა „ღარაჯა“ ასე განმარტებული: „დარაჯა ქველბისა თუ ამბის შემოვლას შეუძლია“.

(გვ. ტლბ. სტროფი ფობ)

სულხან-საბა ორბელიანის თვალსაზრისით ქველბი თათრული სიტყვაა და მისი ქართული შესატყვისია კუნელი. (ს. ს. ორბელიანი, თბსულებანი, ტომი 112 გვ. 648). ამ უანახსენელ სიტყვას კი სახა ასე განმარტავს:

„კუმელი დარაჯაგან ნახე. ესე არს, რომელიცა მესტარონისა ცირთა ლამე დარაჯაგან... (ს. ს. ორბელიანი, ტომი 112 გვ. 414).

კუმელი დარაჯა ფოფილა ბილი „დარაჯა“ იგია ვინც შეპატრონის კარს ლამე დარაჯობს.

ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება ქაშაგარის მკვლელობის ახეჯი არ გავიხსენოთ, რაკი ორნი ღარაჯანი ქაშაგარის სახლის კარს ლამე დარაჯობენ.

იგივე მნიშვნელობის ზომ არ არის სიტყვა „დარაჯა“, ჩვენს განსახილველ ნა-ე სტროფში? (შინაისეული 1943 წ. გამოცემის მიხედვით).

„მას შიგან ჩახვეს იგი შუე, ჰგავს, იქნა დარაჯებოთა“.

მაგრამ განვარტობთ ძიება. სიტყვა „დარაჯა“ — ვეფხისტყაოსნის ძირითადი ტექსტის სახეის გვხვდება. რა შავლიანს რეიხველი უ-37 გავიწყო. შემსაღად დარაჯის:

432 (შინაისეული) საღამო-მად დარაჯას ქველი მთამან დარაჯამან:

ნულარა სდგათ, წადილიო, ცკლა მივხვდნა რისხეო ცამან... ამ სტროფის ირკვევა, რომ ხატების ლაშქარს ლაშქარობისას, „ღარაჯა“-ს კუმელი. აღმუშებს მას დარაჯა ანცილის მოლაშქრებებს მტრის მოხალეულებს.

ეველა ამ სტროფების „ღარაჯა“ განმარტებული აქვს თეიმურაზ ბაგრატიონს თავის რუსულთარგმანურ ნაშრომში „განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“, რომელიც სახელგანთა მეცნიერმა 1843 წელს დაასრულა.

152-ე სტროფის „ღარაჯა“ თეიმურაზ ბატონიშვილს განმარტებული აქვს ასე:

„დარაჯა“ ყარაული მხმელივი. სპარსულად ხარისხი „არის“. (გვ. 26). ჩვენი განსახილველი ნა-ე სტროფის „ღარაჯა“-ს ასეა განმარტებული:

„დარაჯა“-მხმელივი ყარაული“ (გვ. 65); ხოლო 114-ე სტროფის „დარაჯა“ განმარტებულია: „დარაჯა“ მხმელივი, ყარაულინი, ვკაის მცველი“. (გვ. 213. ვერდები მითითებული წიგნისა — თეიმურაზ ბაგრატიონი. განმარტება პოემა „ვეფხისტყაოსნისა“ გაიოს ინტერპრეტის რედაქციით, გამოკლევითა და სპიბებლით. თბილისი, 1960 წ.).

ამგვარად, თეიმურაზ ბაგრატიონის აზრით, „ვეფხისტყაოსნის“ სა-მევე დღისას დადატრებული სიტყვა „დარაჯა“ არის მხმელიანი. ბოლო მექმილში სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით არის ღარაჯა ღარაჯა. შეიძლება დავასკვნათ:

ჩვენი განსახილველი „ვეფხისტყაოსნის“ ნა-ე სტროფის „ღარაჯა“ 1712 წლის ვიბარეჩისეული კომენტარით არის „ქველბი“, ქველბი კი სახას განმარტებით არის ქველბი.

ბ. ტ. ის ამავ სტროფის „ღარაჯა“ 1843 წლის თეიმურაზისეული განმარტებით არის მექმილში. „ქველბი“ და „ქველბი“ კი ერთი და იგივეა. საშარისა მველი ქართული ენის სიტყვარებს ჰგავს მართათ.

ქველბა (და რაც იგივეა — ქველბი) სახას განმარტებული აქვს როგორც ღარაჯის თვეა. ს. ს. ორბელიანი. თბს, 112 გვ. 110).

ქველბი, მექმილი, მექმილავი (ამ უანახსენელი სიტყვის შეყვე-ცული ფორმაა ქველბი), ილია ახლავს განმარტებული აქვს ესე: „მცხადელი“, შარაბული. (ქველი ქართული ენის ლექსიკონი. 1974 წ. მ. 316).

ამგვარად, ილია ახლავს განმარტებით ირკვევა, რომ „ქველბი“ მექმილში ერთი და იგივე სიტყვაა.

სახას ლექსიკონში „მექმილში“ განმარტებულია როგორც „ღარაჯის“ და მითითებული აქვს სიტყვა „ქველბი“, ხოლო „ქველბი“ (მ. რაცხვი) განმარტებული აქვს როგორც „ქველბი“ (მ. რაცხვი). ამრავად სულხან-საბა ორბელიანის განმარტებით ქველბი ქველბი მექმილი იგივეა, რაც ქველბი და ირივ ერთსა და იმავს ნახვებს — ღარაჯის ღარაჯა.

ამგვარად უნდა დავასკვნათ, რომ ვ. ტ. ის ნა-ე სტროფის ბო-ლო ტაბეი:

„მას შიგან ჩახვეს იგი შუე, ჰგავს, იქნა დარაჯებოთა“

ესე კი არ უნდა ვთავიოთ: „ნეტადარაჯეანი დარაჯებანი გხვდა, პატომარ გხვდა“. (მ. ნათაქ)

სა ახე: შუე კიდობანზე ჩახვეს და ეტეობოდა, რომ ტვეედ აქციეს“

ესე ტ. ის ადამიერული ტექსტის დაზღვევის კომისია, არავედ ასე: იგი მწე-ნეტადარაჯეანი კიდობანზე რომ ჩახვეს ორი მონა და-მის დარაჯებს ჰგავდნენ-ო. მაგრამ ტაბეის შინაარსის ასეთი განმარტება გერტყობით არც სახეებით ზუსტია და არც სახეებით განს-ჯება.

ქველბა რომელიცა საშარის მითხოვნელებითა გაიბონიბია და-მეული დრო ობს სადარაჯებულ ცვლად დაკვეს (Vigilia) ეს რომელი საშარის წესი სადამეული დროის ობს ნაწილად დაყო-



უხს დარაოდ გავრცელდა სამოქალაქო ცხოვრებაშიც უამრული დროის ოთხი წარწილის აღსანიშნავად.

სულხან-საბა ორბელიანი „საქმილპიპი“ სიტყვის განმარტებისას წერს:

„სამი ვამი ღამის ერთი საქმილავი არს შემკულავი წესითა. მოღმარენი განმარტებ ოთხ საცლად ღამესა და სამს იქმენ ცვალებანი. ერთიერთს მიავლენენ და დაქმილადენ განმარტავსა მას ღამის ნათხაობას“ (119 გვ. 81).

(სამი ვამი ე. ი. სამი საათი არ. კ.) ასევე განმარტებს სიტყვა „საქმილავი“ ანუ „საქმილავ-ს ი. იმანიშვლი“: „საქმილავი“ არამედებს ღამის საურაულო 4 ცლად ქონდავი დაყოფილი; თითოეული ცლა 3 საათს ურავლობდა. ეს სასაათო-ანი ცლა ურავლობისა არის საქმილავი“. (ი. იმანიშვლი. ქართული ობიექტის სიმდიონა — ლექსიკონი, წაკითხი 2, 1914 წ. გვ. 531).

ღმისა და ღამის მიზნად სამოქალაქო ცხოვრებაში მიზნული იყო შიხს ამოხელისა და შიხს ჩასვლის ვამი. შიხს ჩასვლისა იწვევდა პირველ საქმილავ ღამისა ანუ პირველ მეოთხედ დაშვულ დროსა, ხოლო უნასანქნელი მეოთხედ ღამისა ანუ მეორეხ საქმილავი ღამისა გამოიწიოს, შიხს ამოხელისა თავდგომად.

დამშუღ დროის ასეთი დანაწილება მიღებული იყო, როგორც აღმოსავლეთის ასევე დასავლეთის ქვეყნებში. დამშუღ დროის აღნიშვნის ეს წესი შემდგომში ქრისტიანულ ხანის ძველებშიც აისახა შემოდგმა რამდენიმე მაგალითად მოვიტაროთ:

„ვიქმილდ საქმილავი იგი ღამისა პირველი“ (სომხ მოცუქელის ამბროფი); და ღაოუ შვირებს საქმილავსა და შესამესსა მოვიდეს და პოუფეს ტერეო, ნეტარ იუფენ იგინი“ (ლუკა. 12. 38).

მეორეხსა საქმილავსა ღამისასა მოვიდა მათა იესუ სლელი შუა-სა ზედა“. (მათე. 14. 25).

„ვეუხსტაქოსანში“ ტერმინები მოქმილპიპი ანუ საქმილპიპი აიკოა გუკუს, მარგან დამშუღ დროის აღნიშვნის შემოხრის სხვენული წესი უფოოდ პოუფეს აწ განსახლებულ ნაწი-ტეროფის ბოლო ტაქში უნდა ფაულისმოხედეს:

„მას შივან ჩასვებს იგი მუჰ, ჰეგვს იქმნა დარაქებითა“.

სტროფოუ ნესტანის გადაკარგვის ამავი მხატვრულად იმას ვაჩვენებო: კოლხანში ნესტანის ჩასმა შიხს ადამადესაა შედარებულად და შესამაზსად შეზინდებისა და მწუხრის სურათისა გადმოცემულია; ხოლო ომი მონანი, სტროფოუ, დამშუღ ემის დადგომის აღსანიშნავად, გმირულად ანუ ღამის დარაქვის არიან შედარებულნი და ამ-გვარად შეზინდების სრული სურათისა დახატულნი. მიუხედავად ამისა, ნესტან-დარეჟანის ვადაკარგვის მხატვრულ ვაზარტება და ტაქთი არ მთავრდება, არამედ მომდევნო სტროფის პირველ ტაქტშია დასრულდებული. სათუბილო 1966 წლის გამოცემით ეს ორი ტაქტი ასე იკითხება:

573. 4  
მას შივან ჩასვებს იგი მუჰ, ჰეგვს, იქმნა დარაქებითა  
574.1

ზღვივად ვაგდენეს სარქმელნი; მაშინვე გაუჩინარდა.  
ეს ორი ტაქტი, რომელთა ვაითო-ვა შეუღლებულია, ასე უნდა გა-ნიმარტოს:

მონენმა იგი მუჰ — ნესტანდარეჟანის კოლხანში, რომ ჩასვებს იმას ჰეგვად თითქოს შეზინდების ვამი დედა დარაქებითა (შემო-ავებითა); ნესტან სარქმელი ზღვის მიმარაღლებით რომ გააჩინინეს, კოლხანი მაშინვე გაუჩინარდა.

ცხადია, მა ორ ტაქტში ბრუნუნავედ მხატვრული სურათისა გად-მოცემული კოლხანში შიხს ჩასვლისა, შეზინდებისა, ზღვის მიმარ-აღლებული ნესტანის სარქმელს (ვადს) მიფარებისა და ზღვის იქითი კოლხნის გაუჩინარებისა.

ასეთი მართლაც შეუღლებულ, მხატვრულ სახეებშია გადმოცემუ-ლი მუჰ-ნესტანდარეჟანის ვადაკარგვის ამბავი.

ოქონდ აწ რამდენიმე სიტყვა უნდა ითქვას სათუბილო 574-ე, ხოლო შემოსულითი ნაწი-ტეროფის პირველ ტაქტის შინაარსის გამო.

ე. ვაგინევილიმა უპირატესობა მაინავე ტაქტის ასეთ წაკითხვას: „ზღვივად ვაჩრებს სარქმელნი, მაშინვე გაუჩინარდა“, ასეთი წაკითხვა მართლაც უწყობისა როგორც გრამატიკულად, აგრეთვე ალიტერაკულადაც. 574-ე სტროფის უნასანქნელი სიტყვადან

„დარაქებითა“ დაწვებული მთელი მომდევნო 574-ე სტროფის დამ-თავრებული, მოქმედებაშია „შა“, „არ“ ალიტერაკული თანხვედრის

ბა, რაც უფოოდ გასაუფლისრებელი და ანაგრომგანსევაა. „ვეუხსტაქოსანში“ აკადემიური ტექსტის დამტკიცება კომისიამ მი-ილი ე. ვაგინევილის ეს წაკითხვა და ტაქტს ასე განმარტა: „(კოლხანი) ზღვისენ შეჩინარდენ ვადაკარგეს და მაშინვე გაუ-ჩინარდა (გაქრა)“.

ე. ვაგინევილიმა და ტაქტს ასე განმარტავს: „მონა ზეგანმა ნესტანდარეჟან სარქმელი გაჩინინეს ზღვივად“. (ე. ვაგინევილი. გამოკლევები „ვეუხსტაქოსანის“ შესახებ, 1975 წ. გვ. 213-214).

არა მგონია, ნესტანდარეჟანი კოლხნით ვაჩრადენ ვადაკარგ-ს სტროფი ვაჩრებს „ვეუხსტაქოსანის“ სარქმელი საჩქმელად დარგეს და განმარტების სიტყვა ვაჩრადენ არ ვიხმარო. სიტყვა ვაჩრადენ „ვეუხსტაქოსანში“ არ გვხვდება. სულხან-საბა ორბელიანი ამ სიტ-ყვებს ასე განმარტავს. (მისი აზრით „ვაჩრადენ“ და „სარქმელი“ სხვა-დასხვა არ არის).

„მანჯარბო თურქთა ენაა, ქართულად კარგული და ღამნვე ჰქვინა: სანძილნი — სახლი სასიხათო ნადსაკაქურტი“.

უნდა ვთქვათ, რომ ნესტანის კოლხნით ვადაკარგვისას უსამოი საჩრადენად უტყვრებს.

ორად-ორ ვაგუოფულ ტაქტში ნესტანდარეჟანის ვადაკარგვა-გაუ-ჩინარება მხატვრულად შიხს ხასიათ-ვაუჩინარებასაა შედარებულ-ნი. ეს კი, არც შემოხვევითი დასარკისა მხატვრული განმარტებას რუს-თველისა და არც ერთადერთი ნიმუშისა პოემაში ამავარი შედარე-ბისა.

ვაუხსტოთ, როგორა აქვს ფრიდონ ადუნრელი ნესტანდარეჟანის განმარტება და ვაგინარგების ამბავი. ნესტანდარეჟანის განმარტებას: „მას რომ ღოღუ ვადაკარგებოდა, ფერისმა ჰეგვდეს ჩისანი! მან განაწალა ქვეყნა ვაუღლებს შექინი შუმისანი“.

ნესტანდარეჟანის ვაგინარგების ეს: „ზღვის პირის მივე, შევხედენ, ჩნდა ოდენ შიხსა ტილასა!... ნეს-ტანდარეჟანის ვაგინინეს ასე აღწერს ფარმანი:

„არა მოზრბენა ქალი ნეტენ (ნესტანდარეჟანი) შემოაღდეს სხვანი კლდესა,

დაწვთა მისთა დევარება ვეგარებ სმელი და ზესა; დაიწუნენ თვალნი, ყოლა ვარ შევადგენ, ვითა მუხსა...“

ცხადია, მუჰ და ნესტანდარეჟანის შედარება სადაო არ არის. ამბავი კლავ განსახლებულ ტაქტს დაუფარებელი:

573-1. მას შივან ჩასვებს იგი მუჰ ჰეგვს იქმნა დარაქებითა სათო-ლოოდ ასე კი არ უნდა ვანიმარტოს:

„ჰეგვად ნესტანდარეჟანი დაატყვევოს“.

დატყვევებას რაგომ უნდა ჰეგანებოდა, როცა ნესტანი მართლად დატყვევებული იყო. არამედ ასე უნდა ვანიმარტოს:

ჰეგვად, შეზინდა დარაქებითა“ (მთიავებითა).

განსახლებულ ტაქტში სიტყვა „ჰეგვს“ უკვე იმას მიგვიითხმის, რომ ნესტანდარეჟანის კოლხანში ჩასმა, დატყვევება რაიმეს უნდა ჰეგვდეს, ამის მსგავსი მაგალითობი ვეუხსტაქოსანში საქმილავი:

„არ შექმნა დაზარაზბო მას ღდე როსტანს გულ-ვაგარასა; არ ვაგინდა, ქრში ადგა, ჰეგვს, თუ ადგეს პირით ადგა...“

„შემოდგა კარსა ემა ვინმე კელსუცი, ტან-წაკვირთი, შემოქოა ახლოს, შემოქოვა მონა ხრამლ-დარაქანი,

დაქპირა, სა ხანა ავიადენ: ჰეგავს, თუ გზა უკლიდანი“.

„ავიადენილის შემხედვლეთა: ჰეგავსო აღვას, ედმებს ზეს“, და სხვ.

შეშთი აღნიშნეთ, რომ სათუბილო 573-ე სტროფის ბოლო ტაქტი და მომდევნო სტროფის პირველი ტაქტი ვაგუოფული მხატვრულ-ალიტერაკული მთლიანია. ამიტომ შინაწილულით 573-ე სტროფი უმუშაოდ უნდა მოსდევდეს არა 574-ე სტროფი, არამედ ნაწი-ტეროფი.

573.  
არა დეარა ვადაკარგე ცემითა, მისითა დაღურებებითა,  
წამოდგეს ორნი მონანი პირითა მით ქაქებითა,  
მით კოლხანი მოქონდა; ეუნებს არ აქებეთა,  
მას შივან ჩასვებს იგი მუჰ, ჰეგვს იქმნა დარაქებითა.



მან.

„ზღოთვე გარანს სარკმელი, მაშინვე გაუჩინარდა.  
დავარ თვა: ამქნელი ამის ვინ არ დამოკლოს ვინ არ, და  
ვირ მომიღიდეს, მოვეცედე, გისცხედ გაქაწინარდა“.  
დავ დავი, მო-ც-კვია, დეუცა, დავისხმდინარდა.  
რაცა შინაარსული და მატერული თვალსაზრისით ამ ირ სტრა-  
ფის დამორჩობა შეუძლებელია, შინაარსული მისი-ე სტრაფი  
ჩანართი უფლად, აი, ეს სტრაფი:  
მარ.

მან უზარა: „წადით, დაქარგეთ მუნ, სადა ზღვის კიბია;  
წვილისა წულისა ვერ ნახოს მთინარე, ვერცა ღლია;  
მათ გაუჩინეს, მარ-მალად იყოლეს „იბი, იბი“.  
ეს უნახე და არ მოვეყე, არა შვას არცა სიპა.  
ეს სტრაფი არ არის 1712 წლის ვახანგისეულ „ვეფხისტყა-  
ისანიშ“. სტრაფი ჩანართად მიიარდა. დ. ჩუხინაშვილს, ქართველთა-  
ლისეულ გამოცემად. დ. კარბაშვილს, იუსტიანე აბულაძეს, პ. ინ-  
გოროვს, მისელ წერტილს, სტრაფი ჩანართად მიიჩნია 1968  
წლის საბიბლიო გამოცემაში.

„ვეფხისტყაისის“ აკადემიური ტექსტის დამტკიცო კომისიის თვალ-  
საზრისით ამ სტრაფის ჩანართად ჩაივლის სიმამი სოფიძეული არ  
არის“.

ვექორბ, ამირტან ამ სტრაფის ჩანართად მიჩნევის საფუძვე-  
ლიც გავაჩნია, რაცა მარ-ე სტრაფის მე-4 ტაბე და მარ-ე სტრა-  
ფის პირველ ტაბე (შინაარსული) განუყოფელი მხატვრულ-შე-  
ნარსული მონაბობა. მათი ვაიშვა და დაიკლეს კაღბისმქენ-  
ლის ნახელავ სტრაფით დაუშვებელია. მარ-ე სტრაფის „ვეფხის-  
ტყაისში“ ადგილი ადარ ეძებება. განუყოფელ ირ ტაბეში კი:  
„მას შივან (კიღობანსა შივან) ჩახეს იგი შუე, შვას, იქნა  
დაქარეხითა.

„ზღოთვე გარანს სარკმელი, მაშინვე გაუჩინარდა“.  
მე-ნესტან-დარტყანის გადაქარგვის სტრაფი მართლად შეუდარე-  
ბელი მხატვრული ისტატია არის შესრულებული.

მ. ....რანდ მონდ შიქსი ტიტლს

„ვეფხისტყაისის“ ზემოთ განხილულ ირ ტაბეში:  
„მას შივან (კიღობანსა შივან) ჩახეს იგი შუე, შვას იქნა  
დაქარეხითა.

„ზღოთვე გარანს სარკმელი, მაშინვე გაუჩინარდა“.  
ნესტანდარტყანის გაუჩინარება, ზღვაში შიხს ჩასუღასა და გაუჩი-  
ნარებასა შედარებულია. ეს რომ მართლაც ასეა ამას, ვექორბ  
ვეფხისტყაისის კიდევ ერთი ადგილი ცხადყოფს. ამქარად ნესტან-  
დარტყანის გაუჩინარების ამხანგ ფრიდონ ურუპა ტარტოვს:  
„ზღის პარსა მივე, შევხედენ, ჩნდა ოდენ შიხსა ტალხა“.  
ნესტანდარტყანის გაუჩინარების ამხანგ ფრიდონ თავისი ცნების  
წებეში იწებოს. ჩვენც ასე დავწყოთ:  
„დღე ერთი მწადა ნადირობა, შევექ ამი ჩემსა ცხენსა“;  
„ზღათა შივან იხესა შვას და ხმელთა ზედა შვარდენსა“.

ცხენის შეება შეხმეხვევითი არ არის. მოთხელმა უყუე იცის ფრი-  
დონისეული ცხენის სიძალე ზღვასა და ხმელთაზე. რუსთველი მითი-  
ჯელს ფრიდონისეული ცხენის სიძალეს იმიტომ მოაკონებს, რომ  
ამას ქვემოთ, ნესტანდარტყანის გაუჩინარების ამხანგში, თავისი მნიშ-  
ვნელობა ენიჭება.

ფრიდონისეული შავი ტაბეის ეს ცხენი, რომელიც ფრიდონმა გა-  
მორჩინებლის ტარტოვს აწება.

როსტვექ არაბოა შევექმ და ავთანდილმა „უცხო მოუქმ ვინმე“  
ფრიდონისეული შავი ცხენი იხილეს. რა თქმა უნდა, არც უცხო  
მოუქმს ვინაობა, არც შავი ცხენის ფრიდონისელობა მოითვისა და  
მოითხელთავის პოემის დასწრისში ვერ ცნობილი არ არის.  
რაცა როსტვექმ მუდგ და ავთანდილს უცხო მოუქმს დიდდევნენ.  
უცხო მოუქმ:

„არა ცნა, მევე მოვიდაო, ქერა შივანის მიხსა ცხენსა.  
მასვე წამსა დიქარგა, არ უნახეს თვალსა ჩვენსა,  
შვანდა ქვესუნელს ჩარჩობილსა ანუ ზედად ანდურენსა.  
ტომხელს და ვერ მკვეთხელს კვლასა შივანს წარაბუნსა“.  
უცხო მოუქმის შავი ცხენის სიძალე-სისწრაფეს აქ პირველად იხმენა  
მოთხელელი.

შემდგომში, ტარტოვსა და ავთანდილს პირველ შეერისას, ტა-  
რტოვი თავისი ცხენის შესახებ ავთანდილს ეუბნება:

„ჩემი ცხენი უჩინოს შვას, ხვანამცა რას დავასუნე,  
კაცან ვერ ასწრას თვალსა დავახვა, დანწამებურცა  
მას გავეცევი, ვინგანაცა ჩემი არა ვცნა ამხა“.  
რაცა ტარტოვი ფრიდონს შეუგონარს ამხანგ ავთანდილს ეუბნობს.  
მოთხელელი შავი ტაბეის ფრიდონისეულობას ვებუღობს.  
„ზედა ქდა შვას ტაბესა, აწ ესე მე შვას რომელი,  
მართ ვითა ქარი შიქროდა გფიცხებული, შწარბული“.  
მერც, რაცა ფრიდონ თავის ამხანგ ტარტოვს ურუპა, მოთხელელი  
ამხანგ ივებს, თუ როგორ იხსნა უიარაღო ფრიდონი ზღვაზე მისმა  
ცხენსა:

„მოქარგნეს, ველარა ვქმენ, ნავით ცხენი გარდვხლბურჯე,  
ზღვა-ზღვა ცურით წამოვეყ, ჩემი მჭურტი გაავსებუნე,  
თან-მოწლი ეშვალდა დამხიხებულ, დამარგს მუნე“...  
ამგვარად, ვიდრე ფრიდონი ნესტანდარტყანის გაუჩინარების  
მომხვევობის, მოთხელელი უყუე იცის ფრიდონისეული შავი ცხენ-  
ისიძალე ზღვასა და ხმელთაზე.

ახლა, ნესტანდარტყანის გამოჩენა-გაუჩინარების ამხანგ მოვის-  
ნითო, ფრიდონი რომ ურუპა ტარტოვს:

მე. (ვეფხისტყაისი)  
„მას მოხილეთ, ფრიდონ მეტვეის მართ ამხანგს ცოდნესა;  
დღე ერთი მწადა ნადირობა, შევექ ამი ჩემსა ცხენსა, —  
ზღვათა შივან იხესა შვას და ხმელთა ზედა შვარდენსა,  
აქა ვდგე და თვალს ვუვებები ქორსა, ივით განაფრენსა,  
შექ.“

შეგერ ზღოთვე მივიხედნი, წავსდგომილი ამი გორსა;  
ზღვასა შივან ცოცა რამე დავიხებ, თუცა შორსა.  
ცგრე ფიცხეს საირადე არას ძალ-უცხედ მისსა სწრსა,  
ვერად ვიცან, გონებხასა გავეკვირე ამად ირსა;  
მე. (მე.)

თქვი: რა არის, რას ვამხავსო? მფრინველია, ანუ მხეცი.  
ნავი იყო, გარ ეფარა სამოსელი მრავალევი:  
წინა კაცნი მოზიდულეს თვალა ამად დავაყცი.  
მოვარე უქდა კიღობანსა, ცა მეშვიდე მასსა ვეცი.

მე. (მე.)  
ამოცხედს ორნი მონანი, შავნი მართ ვითა ფისანი.  
ქ-ლე გარდვხლეს, სისხნი ვნახე მისისა ოფისანი.  
მას რომე ვედა მკრებოდა, ფერმეცა შვანდეს არისანი  
მას განაწაოდა ქვეყანა, გათუდეს შუენი შიხსანი  
მე. (მე.)

სიპარულმე ამპაქარა, მაირობოლა, და-ცა-მუნვა,  
იგი ვარდი შემევიარდა, რომე თოვლსა არც ეტხვა,  
დავამარე შეტევება, ვთქვი: ვაჯილე მოვექ მე, წა,  
ჩემს. შვასა სულიტრი მამცა ვითა გარდებევქ!

მე. (მე.)  
ცხენი გავქუსლე, იქმოდეს შანანი ხმასა და ხრიალსა,  
ველარ მივეწარ, ვამქსრდენ, ჩარბოცა ვსუცხედ წიხთალსა.  
ზღვის სიპარს, მივე, შევხედენ, ჩნდა ოდენ შიხსა ტალხა,  
გამორჩებობდეს, წამსვლიდეს, ამისთვის დავეწვი აღსა“.

ეს უკანასკნელი მისი-ე სტრაფი, საერთოდ, ერთ-ერთი მნიშვნელოვან-  
ი სტრაფია „ვეფხისტყაისისში“, იგი იძლეოდა შესაძლებლობას ტა-  
რტოვს ბედი შევჯარად წარმართულიყო, ფრიდონისეულ ცხენს  
ნესტანდარტყანისათვის რომ მიესწრო. ფრიდონის ნაამბობს ამ  
სტრაფოთ მთავრად. ამხანგს მივლი სიმძაფრე და სამწუხარო  
დასასრული ამ სტრაფოშია ჩაჩვილები. ფრიდონისეული ცხენის რბო-  
ლა და სიძალე ამოა გამოდგა. რაცა ფრიდონმა ზღვის ნაპირს მი-  
ღწია, ნესტანდარტყანი უყუე შორს იყო და ცის დასალიტრზე ჩანა-  
ვალ მუსხანო ქრებოდა.

სტრაფი მხატვრულად უნაყოლო უნდა იყოს და ემოციურად დიდ-  
კრთობდეს, რაცა ამას გამაგრე ტარტოვი ცნობილი ცხენისაგან  
უნდა გარდაიქვას.

მე. (მე.)  
„...ევე მესსა ფრიდონისგან, მომემატა ცეცხლთა სიხტე,  
ცხენისაგან გარდვხლურე, თავი სრულად გავიციტე“...  
ჩენი განხილვის საგანი სწორედ ეს მისი-ე სტრაფია, ფრიდონის ნა-  
ამბობს ბოლო და უკვლავზე მტად მნიშვნელოვანი სტრაფი, ნეს-  
ტანდარტყანის გაუჩინარების ამხანგ რომ მოვიხიბობს.

როცა დიდობნა გადაწვეტა ზღვის ნაპირს მოაშუროს და წეს-ტანდარტებს მისწეროს, თავისი ცხენის სიძლიერე დაიმედებულმა, ცხენის გაქენებაზე, ერობულ კიდევ მოაგონა მოკიხველს:

630. 4.

ჩემმა შავს სულიერი რამცა ვითა გარღვევიქა!

განსახლებული სტროფი ფრიდონისეული ცხენის ადგილიდან სხარტი მოწვევითი და თავაწვეტელი ქენებით იწვევა. მოქმედება სტროფთა თავბურუსებზე სისწრაფით ვითარდება, რაც ერთდროულად ცხენის სწრაფ რბოლას შთაბეჭდილებასაც კმეხს. სტროფის პირველ ტაქტში დაწვეული ქმედება მესამე ტაქტში უკვე დასრულდება. ფრიდონ უკვე ზღვის პირასაა, ნეტანდარტებში კი ჩაახველ მზესავით უჩინარდება. თითქოს ძუნწელ ნაიქვამი უღიდეს მხატვარულ ღირებულებას იმის და მამარ ეპიციურ მელდებარებას იწვევს

621.

...ცხენი გავუსულე, იქმოლეს შამხნი ხმასა და ხრიალსა, ვეღარ მივწერა, გამოსწრწეს, რაზოცა ვესვლი წრტალსა. ზღვის პირასა მივე, შევხედინე, ჩნდა ოდენ შუისა ტალასა".  
რაც შეეხება სტროფის მეოთხე ტაქტს აქ ვნებათა დღედა დაწვეულმა და ტაქტი უფრო სინაფილისა და წუხილის უიმედო განწყობილებითაა გამოკვადულია:

631. 4.

„გამორკებოდეს წამსვლოდეს ამისთვის დავეწვი აღსა“.  
როგორც ვხედავთ, სტროფის მეოთხე ტაქტი ოდნავ განსხვავებული რითმითაც კია შესრულებული („ღ“ ურუ, მკვეთრი ბგერას, მეოთხე ტაქტში მისთანა ახლო მდგომი „წ“ — ურუ, მკვეთრი ბგერა ენაც ედება).

ყოველდღე ამის გამო, როგორც შეინახულია, აგრეთვე მხატვრულ და ვერსოციკაიული თვალსაზრისით 631-ე სტროფი პირობითად ორ მონაკვეთად შეიძლება გაიყოს: პირველ სამ ტაქტად, ხოლო დანარჩენი ორს ობიექტის მოაგრდება და მეოთხე, განყოფილების გამოშვავებულ ტაქტად. ამიერი ოდნავ განსხვავებული რითმი მეოთხე ტაქტში სავსებით გამართლებულია და ეს ასეც უნდა იყოს.

მარამ, აქვე შეიძლება აღნიშნოს, რომ სტროფის პირველ მონაკვეთში მოსალოდნელი იყო ერთიანი სარითმის ერთეული „ტალას“, მითუმეტეს, ბგერწერის ბუნებასრისით, სტროფი აგებულია „ტ“ და „წ“ ურუ, მკვეთრი ბგერების მონაცვლეობაზე.

სტროფის პირველ ტაქტში ამ მხრივ გამოვალისა და ამას განმარტდება არა აქვს, ოდნავ ამის შესახებ ქვემოთ ვიტყვი.

სტროფის პირველ მონაკვეთს შემსებ ტაქტი ამოთარტებს. ეს ტაქტი შეინახულად უფლაზე მნიშვნელოვანი ტაქტია სტროფში. იგი სტროფის პირველ მონაკვეთს ავტორგვიენებს; ამ ტაქტში შეეხება-დარტეკანი ჩამავალ მზესავით უჩინარდება, ზოლო ტაქტის „ჩნდა ოდენ შუისა ტალასა“ ამ უმოთარტეკის სიტყვა „ტალას“, რას ნიშნავს „შოხა ტალასა“ და როგორც ეხმობი შეცნირებს რუსთველის ეს გამოჩინა-ქმეობის მთლიანად: „ჩნდა ოდენ შუისა ტალასა“?

თავიდან დავიწყეთ.

1712 წლის ვახტანგისეული „ვეფხისტყაოსნის“ გამარტებებში აკ „ტალას“, არც „ჩნდა ოდენ შუისა ტალას“ ახსნილი არ არის. თუმარტაზ ბაგრატიონის (გამარტებას პოემა ვეფხისტყაოსნისა) „შოხა ტალას“ ასე აქვს ახსნილი: „ესე არს, ოდენ შუე ჩავიდეს საღაშის დასაუფლოზე, საცა შუე ჩადის, იქ მცირედილა შუის შუქი ჩნდეს, მას უწოდებო“ (გვ. 74). გამოჩინაქმეობის მთლიანად „ჩნდა ოდენ შუი-სა ტალას“ თუმარტაზ ბაგრატიონის გამარტებულ არა აქვს:

უსტინეე აბულაძეს სიტყვა „ტალას“ ასე აქვს გამარტებული: „ტალას — შუის წვერი, მკვედრისა“. „ჩნდა ოდენ შუისა ტალას“ ოესტინეე აბულაძეს არ განუმარტავს; აკაკი შანიძემ „შოხის ტალასა“ გამარტება ასე: „ახლად ჩასული შუის შუქში“ და აქ შეცნირა, „ჩნდა ოდენ შუისა ტალასა“ აზარ განუმარტავს;

უფოლ ბერტემ „შუისა ტალასი“ ასე განმარტა: „შუის დასახალისი“, ზოლო მივალ ტაქტის „ღ“ შუის პირის 8030. შუისა ტალასი ოდენ შუისა ტალას“ შეინახის ასე გაგონ: „ღდის პირს მივალისა“ გაიხედეთ, ჩანდნენ მხოლოდ შუის წვერზე“ (ვეფოლ ბერტემ, „ვეფხისტყაოსნის“ კომენტარი, თბ., 1974 წ. გვ. 196).

აღსანიშნავია, რომ თუქცა „შუის ტალასი“ ვ; ბერტემ განმარტა როგორც „შუის დასახალისი“, რუსთველის შესახებ ტაქტის გამარტებისას, „ტალას“ ოესტინეე აბულაძისეული გამარტებითი ისარგებლა — „შუის წვერი“.

ზოგად ნათქვამ ვეფხისტყაოსნის მხედრულ გამოქცემა რუსთველის „ჩნდა ოდენ შუისა ტალას“ ასე განმარტავს: „მხოლოდ გადსვლი (ეს: დამავალი) შუის შუქში ჩინავა (სტროფი 631).

როგორც ვხედავთ, მეცნირებთ ცილებრებ სიტყვა „ტალასი“ მნიშვნელობა თვით პოემის ტექსტის სათანადო ადგილზე გასარტების შემუშავების ამოცანას. ერთდროულად, როგორც ჩანს, თიმურ-რაზ ბაგრატიონის გამარტებებსაც იხვედრებენ. აგრეთვე მკობი ნოტიოთ ეკუთვნიან.

„ვეფხისტყაოსნის“ აკადემიური ტექსტის დამდგენმა კომისიამ უფოლად, უფლა ეს განმარტება გაითვალისწინა. უჩირატესობა როგორც ჩანს, თიმურაზ ბაგრატიონისა და აკაკი შანიძის გამარტებებს მიიჩნია, ამ გამარტებებთა საფუძველზე კომისიამ ტაქტის შეინახის ასეთი რედაქცია მიიღო:

„ზღვის პირას მივეღ, შევხედ, (წავი) მხოლოდ ჩასულა შუის შუქში ჩანდა“.

ჩა ვეფოქმის, რუსთველის „შოხის ტალას“ განმარტების მართლად ძლიერა, არც სიტყვა „ტალასი“ ამგომინდელი ციდანა შულის საქმეს. უფლაინ-სახარა ორბელიანი ამ სიტყვას ასე განმარტავს:

„ტალასი“ არს, სადა არცა შენისა არც დასავარტებელი, არავე უფოლი ეტრო ხანინი იყოს; ტალასი ითქმის შუეფლასავით, რამეთუ ვითეფი ლიხორტულისა ქვეყანისათვის გატაცებულსა, ვიდრე გაუტაცებულთა ადგილთა ვიტყვით ტალასად და წავნათა ვიგარტეცმას ტალასად ცხასს“.

ქართული ენის გამარტებითი ლექსიკონი კი წერს: „ტალას — 1. უბატონო ოხერი, ვერანი, 2. ცარიელი, მოტიტყვეული; ოხერ-ტალას — ოხრად, უბატონოდ.“

შე ახე ვეფოქმის: „ოხერ-ტალას“ სინონიმურ წველია, სიტყვა „ოხინი“ არაველ-სარტული სიტყვაა. მისი მნიშვნელობა: „ბრლო, უახანანნილი“, „ტალას“ ოესტინეე აბულაძეს ნიშნავს: „ბრლო, უახანანნილი, ნანჩინი, ნანხინი, ნანბამალი“. ამიტომ, „ტალას“ უნდა იყოს ის, რაც გატაცების შემდეგ რტება, სავარაუდოა, რომ ვეფოქმეული სიტყვა „ტალას“ ზოგჯერ სწორედ ამ მნიშვნელობითი სმარტოს:

„დეფთა მუფუსი დიდისა ფერტყლიდა დარჩა ტალას“. (კოხალ).

ას: „მრწამს, ფერტული კარვის გულისა ქარმი რა გავანტოს მხელდა, თვითოში მონეც ენობა ტალას-სურვილი ცხელდა“ (მრწამსი, მარად მრწამებია)

ორვე შემოხვევაში სიტყვა „ტალასი“ თითქოს „ნახატი“-ს, „ნახატი“-ს მნიშვნელობითი უნდა ვაგავოთ, კიდევ ერთი მაგალითიც:

„ახა რა მივეც მატტოში, რა მიქვს, ეს მათალია?! წალარ, ერთე ეგ-ღა მიქვს ერთი თანეირა კოხია

(დარბობის სიმღერა)

ე. ი. სიღარიბეს კაცი იხე ვალტაღობია, რომ ტალად ერთი პატარა სილმების ქებადა დარჩინა. უფოველი ზემოთმხილის გამო ვეფოქმის, რომ რუსთველის „შუის ტალასი“ შუის ნახსის, შუის ნანბამალს უნდა ნიშნავდეს.



ახლა რუსთველის „შჰინს ტრალსს“ უნდა აიხსნას, მაგრამ ამის შესახებ ცოტა ქვემოთ ვიტყვ.

ყოველ შემთხვევაში, თუ რუსთველის „შჰინს ტრალსს“ განმარტების მართლაც მწიდა, მისი მწიფეობა სათანადო ტექსტის შინაარსის საფუძველზე უნდა გაიკვეთოს.

ამიტომ საიყოფა ახლა ეს არის: ჩამდნად მისაღებია, „შჰინს ტრალსს“-ს დადგინული უკვე აკადემიური ვაგება? ჩამდნად შეესაბამება ეს განმარტება ჩვენი სტრუქტურის შინაარსს? ამ თვალსაზრისით, ასე მგონია, ყველაფერი რაგზე ვერ არის რუსთველის ტექსტის აკადემიური განმარტება უნაყოფო და უკვლავ სხვით დამაპოყთველებელი არ შეიქმნება.

საოკლდინოდ, რუსთველის ტექსტს და მისი აკადემიური განმარტებას აქ ორივე ერთად მოვიტყობო.

მწი, მ., „ზღვის პირსა მივე, შევხედენ, ჩნდა ოდენ შჰინს ტრალსს!“ აკადემიური განმარტება: „ზღვის პირს მიველი, შევხედე, (ნავი) მხოლოდ ჩასული შჰინს ტრალსსი“.

ასე არ უნდა იყოს, ნესტანდარტეანი ჩასული შჰინს ტრალსსი არ უნდა ჩანდეს. რუსთველი ზეციერ შჰეს ტრალსსი არ უნდა გულისხმობდეს. საერთოდ, ფრიდონი მზე-ნესტანდარტეანის გამარტენას და გაურჩინარებს ამხავს ჰევება და ზეციერი მზე ათავრე შუათა. ეს რომ პართლას ასე, ამას ფრიდონის ნაამბობი ცხადყოფს.

შორს ზღვაში დანახულ ნესტანდარტეანს ფრიდონი ჭრე შთავარებს აღარებე:

„ნავი იყო, ვარ ფერას სამხიელი მრავალეყო,  
წინა კანეი მოზღვიდეს, თვლი ამად დავაცყო,  
შთავრე უქდა კილიანსა, და მუშვიდ მამსა ვეყო!“

ხოლო როცა მინებმა ნესტანდარტეანი ზღვის ნაირზე გადმოსვს, ნესტანდარტეანი უკვე შუა და ბრწყინვალეობით შჰეს აღმართება:

„ქალი გარდმოსვს  
მას რომელ უკვა პართებოდა, ფერიდონი ჰგვანდეს რისანი!  
მის განჩანება ქვეყანა, გაკულდეს შექუნი შორსანი!“

ამ სტროფში ნესტანდარტეანი ქვეყნის მანათობელ და ელვის მტყორცნულ შჰესა შედარებულა. (მწიანობი მზე დღვის მტყორცნელობა). საერთოდ, სიტყვაში ნესტანდარტეანი უმეტესად შჰესა შედარებულია, და ის ძველ ჩვეულებრივი აგებაა, რომ საღაპარკოდ არ ღირს, მაგრამ ფრიდონის ნაამბობში მზე-ნესტანდარტეანის მხატვრული გააზრება უფრო რთულია.

როცა ავიანდლამა, ტარიღლან შეხედვარს შემდეგ, ფრიდონი მოწინააღმდეგე, მზე-ნესტანდარტეანის ამხავი გამოიკითხა: ავთანდილი ფრადონს ეუბნება:

1914 (მ.წიხსტულით)  
„სხლა ვინაჲს ნიბი მზე წამოიყვე ზღვისა კიდესა“.

ავთანდილ, ფრიდონ იმ ადგილის მოსახლავად ერთად მიღიანს 1922: „...მივიდეს პირსა დიდისა ზღვისასა, მანან ფრიდონის ნახულსა, ნახადმოცხა შჰინსასა“.

დატყვევებულ მზე-ნესტანდარტეანის ამხავს ფრიდონი ამქერად ავთანდილს უამბობს:

1923.  
„ესი მთი წანთა მითათა მზე მოიყვანეს ნავითა...  
ცხენი გაქვსუბე, ვაგავე წავარა ბრძლითა და მკლავითა,  
შორს მხახეს, ადრე გაშეიქეს, ნავი მფრინოდ ჩნდა ვითა“.

როგორც ვხედავთ, ფრიდონის ნაამბობში ნესტანდარტეანი ყველა შემთხვევაში შუა და დატყვევებული შუა. ოღონდ ზღვის პირზე გადმოსვლის ნესტანდარტეანი დღვის მტყორცნული და ქვეყნის მანათობელი შუა, ხოლო გამორბებისა და გაურჩინარების ნესტანდარტეანის, ცხადია, ჩამავალი მზე უნდა იყოს და ამდენად რუსთველის ნათქვამი:  
„ჩნდა ოდენ შჰინს ტრალსს“.

ცის კიდვე, ცის დასალოებრე ჩამავალი მზე — ნესტანდარტეანი უნდა იგულისხმებოდეს და ზეციერი მზე აქ არ უნდა ტრიალებდეს.

ამგვარად, ფრიდონის ნაამბობი:  
„ზღვის პირსა მივე, შევხედენ, ჩნდა ოდენ შჰინს ტრალსსა, ვამარტელებს...“

„ესი კი არ უნდა ნიშნავდეს — „(ნავი) მხოლოდ ჩასული შჰინს ტრალსსი ჩნდა“... ი, არამედ ფრიდონი იმას უნდა ამბობდეს, მზე-ნესტანდარტეანი ცის კიდვე და სინადოდ, უწინარდებოდაო, ისე შორს იყო, ცხენი დადევნებას არაი აღარ ჰქონდაო...“ „გამშორებულობს“-ი, „წაგდლოდეს“-ი, თორემ, ნესტანდარტეანი ზღვაში შორს რომ არ უყოფილობდა, ფრიდონი თავისი ცხენი ნავს რატომ არ უნდა დადევნებოდა? აქი ფრიდონის ცხენი ზღვაშიც სწრფოვა:

„ზღვათა შთან იხვას ჰგავს და...“  
„ამიტომ, სტროფის შინაარსის გათვალისწინების შემთხვევაში, პირდაპირ რუსთველის:  
„ჩნდა ოდენ შჰინს ტრალსსა...“

ასე მგონია; ნესტანდარტეანი მხოლოდ-და იქ (იმ ადგილას) სინად, სადაც მზე ჩადის, სადაც მზე ტალიდება. (სადაც შჰინს გაბათლებს, შჰინს ნახავი, ნატამალი-და რჩება).

შესამოსად, „შჰინს ტრალსს“, ვფიქრობ, ადგილის მინიშნებაა, თუ სად იმყოფებოდა მზე-ნესტანდარტეანი, როცა ფრიდონი ზღვის ნაპირთან მივიდა. როცა ფრიდონი ზღვის პირსა, ნესტანდარტეანს ცის კიდვედა ცის დასალოებრე და ხახველობარ იმ ადგილასა, სადაც მზე ჩადის, სადაც მზე ტალიდება:

ორად იყო სიტყვით — „შჰინს ტრალსს“ რუსთველმა რაც სთქვა. მული იყო ყველაფერი თქვა: ისიც, თუ სად იმყოფებოდა ნესტანდარტეანი ზღვაში; ისიც, რომ ნესტანდარტეანი შორს იყო და ისიც, რომ მზე-ნესტანდარტეანი ზღვაში ჩამავალ შჰესავით უწინარდებოდა. „შჰინს ტრალსს“ რუსთველის ერთ-ერთი უბაღლო მხატვრულ გამოთქვამად მიმაჩნია და როგორც ადგილის მინიშნების მხატვრული ხახვე რუსთველისვე:

„ქვე წვა ვით კლიხის ნარჩასა ოდენ ვირ-ვაქუბუღარ“,  
ტაქეს შთივებდა შევადარო, ფრიდონ ცხადია, „შჰინს ტრალსსა“ კაცოლებით დიდი ტევალობის მხატვრული ხახვე.  
„შჰინს ტრალსს“, ვფიქრობ, ყველაზე უფრო ვ. ბერიძემ განმარტა ასე: „შჰინს დასავალი“. ამის შემთხვევაში ცხადია, „შჰინს ტრალსს“ ვ. ბერიძეს ასე უნდა განმარტებ: „შჰინს დასავალი“.

მაგრამ ვყოფი ბერიძემ თავისი განმარტება რატომღაც ბოლომდე ვერ განხორციელდა და რუსთველის: „ზღვის პირსა მივე, შევხედენ, ჩნდა ოდენ შჰინს ტრალსს“, იფრინდა ახლანდის გადმონი (ტრალი — შჰინს წვერი ი. ახლამაძე), შეზღუდვარად განმარტა:

„ზღვის პირს მივედი, ვავიხედე, ჩანდნენ მხოლოდ შჰინს წვერზე“, ნესტანდარტეანი ვითარცა მზე, ვეუფრეთასთან ირტყრ უწინარდება. ირავე შემთხვევაში ნესტანდარტეანის გაურჩინარება ზღვაში ნა, მავალ შჰინს გაურჩინარებასა შედარებულია.

ასევე იქცხ, ნავში მდგომი მზე ზღვაში რომ უწინარდობა, სად ირტყრება, ამის შესახებ არა ერთი და ორი თქმულია არსებობს. ვეუფრეთასთან კი შჰინს გადმარტევა-გაურჩინარების და გადმარტული შჰინს ძიების სიტყვა.

ვეუფრეთასთან ნესტანდარტეანის გადმარტევა-გაურჩინარების ორივე შემთხვევა შედარული მხატვრული სიტყვით არის ახალოცემული. ორსხვე შემთხვევაში ზღვაში ნესტანდარტეანის მზეებარ გაურჩინარება სიტყვისიტყვით კი არ არის თქმული, არამედ მხოლოდ ნაგულისხმებია. ვავისხნო.

„მას შთან (კილიანსა შთან) ჩანეს იგი მზე, ჰგავს იქმას დაჩაქვობთა.“

უყოფილ გაარჩეს სარქმელნი, მასწინე გაურჩინარდა.

აქ შჰინს დამოკლვის, შეზღუდვებისა და შჰინს თვლით მიფარების მხატვრული სურათა გადმოცემულია და ზღვის ჰქით ნესტანდარტეანის მზეებარ გაურჩინარება მხოლოდ იგულისხმება.

იგივე შეიძლება ითქვას ნესტანდარტეანის მზეებარ გაურჩინარების მეორე შემთხვევის გამო:

„ზღვის პირსა მივე, შევხედენ ჩნდა ოდენ შიხს ტალას.  
„გამორბვიდეს, წამსლოდეს, ამისთვის დაეწევი აღსა“.

ამდენად, ნესტანდარეანის გადაჯარგვის ორივე შემთხვევა თუმცა განსხვავებული მხარეული ხერხებით არის გადმოცემული. მუხზე-  
დავად ამისა, მათ შორის მაინც არის სახეობრივი მსგავსება.  
ორსავე შემთხვევაში ნაველისმბეჭედი, რომ ნესტანდარეანი ზღვა-  
ში ჩამავლ შესავალი უჩინარდება.

ვიტყვ ვეფხისტყაოსნის შიხს მხატვრული გაანზრების კიდევ ორი-  
ოდე მაგალითის შესახებ ვიტყვოდ. საკითხის სარაქლისთვის უმე-  
რობების იქნება 631-ე სტროფის კვლევა აქვე დაეასრულო.

#### 1. იმპოლას შამხანი... შტრიბალსა

ახლა კოფის 631-ე სტროფის პირველ ტაქსს უნდა დავუბრუნდეთ:  
„ცხენი გაქუსლუ, იქმოდეს შამხნი ხმასა და ხრიალსა,  
ურაოვულს მივაოცენ ნესტანდარეანის გაურინარების ამხვს  
ფრიდონი თავისი შვიი ცხენის შექებით იწყება:  
!

„ზღვათა შიგან იცხა მავს და ხმელთა ზედა შავარდენსა“.  
ხოლო, როცა ფრიდონმა დატყვევებულ მუნე ნესტანდარეანის გა-  
მოხმნა მოიღონა და თავისი ცხენის სიმალით დაიმეფებულმა ზღვის  
ნაპირს მიაშურა, ცხენის გაქუსლების წინ ერობულ კიდევ შეახსენა  
შეიხვედს:

630. 4. (შანიძისხედილი).

„ჩემსა შავსა სულიერი რამცა ვთოა გარდებეწა“.

ჩვენი განსახილველი 631-ე სტროფი, როგორც ზემოთ უკვე  
ვთქვი, ფრიდონისხედი ცხენის თავაყვეტილი ქენებით იწყება. მაგ-  
რამ, მართლაც ასეა თუ არა?

631-ე სტროფის დასაწყისი გვაშინებს, რომ ფრიდონის ცხენი  
აგლოდნა მწყულა. ამის შემდგომ კი ცხენის ქარივით ქროლდა უნ-  
და დაიწყოს:

631. 1. „ცხენი გაქუსლუ...“  
დაიწყუ, მაგამ ამ სიტყვებში ჭერ არ იგრძობება ცხენის ქენების  
სიმაღლ. ეს ჭერ საკმარისი არ არის იმისთვის, რათა ცხენის რბენის  
თეილი სისწრაფე შეეგრძნოთ.

სიტყვა გაქუსლას თეიმურაზ ბაგრატიონი ასე განმარტავს: „ცხენ-  
ზედ შდომილი გასაქუნებლად ცხენს რომ ქუსლსა შემოჰკრავს...“ გაქუს-  
ლად დეზის კვრით გაქუნება (იუსტიანი აბულაძე): „გაქუსლდა“ ცხე-  
ნის გაქუნება დეზის კვრით (აკაკი შანიძე).

ცხადია, ცხენის სწრაფი ქენების გადოსაყვამად რუსთველი ამ  
ორი სიტყვით — „ცხენი გაქუსლუ“ ვერ დაქაუთოფლდებოდა  
თუთუდ დაშავებით კიდევ რამე უნდა თქმულიყო. გავიხსენოთ სა-  
ამოსოდ მსგავსი მაგალიტები:

215. (ავთანდილმა) „ესე უფობა და წავიდა, ცხენი გაქუსლა დე-  
ვითა, ვთოა გავაჩი გაფირანა, არ გაშუვეული ხუთითა“.  
„...განა...“ პლიტერაიული ბავშვწარა თუთუდ აღმღერებს ცხენის  
გაქუსლვა-გაფირენის შთაბეჭდილებას.

413. „ანაზღადა ცხენი გაქუსლეს, მათარხმან შექმნა წრიალი“.  
ორივე შემთხვევაში ცხენის სწრაფი ქენების შთაბეჭდილება იქნება.

ახლა ჩვენს ტაქსს დაუბრუნდეთ, როგორც იგი „ვეფხისტყაოსნის“  
აქადემიური ტექსტის დამდებმა კომისიამ მიიღო:  
„ცხენი გაქუსლუ, იქმოდეს შამხნი ხმასა და ხრიალსა“.  
ურაოდღება გადატანილია შამხზე, რაკი ცხენი შამხანში მიჰქრის,  
შამხის მუხევიით უნდა ვიგრძნოთ ცხენის ქენების სისწრაფე. მაგ-  
რამ ტაქსი ამ შთაბეჭდილებას არ ჰქმნის.

შეიძლება კი შამხი ცხენის ქენების დრის ხრიალდებს? საეკვილო.  
სულხან-საბა ორბელიანს ხრიალდ ასე აქვს განმარტებული:  
„ხრიალი ჩამოყვების კმა, ჩამონაცვინი კმა“.

კიდევ უფრო საშოთირთა ტაქსის „ქმასა და ხრიალსა“; ხრიალი ოა-  
ვისთავად ხმაა, ამიტომ „ქმასა და ხრიალსა“ საკადრის რუსთველურ  
რუშად ვერ ჩაითვლება.

ახლა ეს ტაქსი ჩვენი სტროფის პირველი მონაკვეთის საწარმოებელი  
მიღონანაშთა უნდა განვიხილოთ.

631.  
„ცხენი გაქუსლუ, იქმოდეს შამხნი ხმასა და ხრიალსა,  
ვერს მიტყნა, გამწწრნეს, რაზომცა ვეცემი წრიალსა;  
ზღვის პირსა მივე, შევხედენ, ჩნდა ოდენ შიხს ტალასა“.

თუ სტროფის მეოთხე ტაქსსაც გავითვალისწინებთ:

631. 4. „ცხენი გაქუსლუ, წამსლოდეს, ამისთვის დაეწევი აღსა“.  
ცხადი ხმება, რომ მიღონანა სტროფი, როგორც ზემოთ უკვე  
ვთქვა, აგებულია „წლი“ და „ტარი“. ბეგრების მონაცვლითაზე  
სტროფის ბეგრწერება მნიშვნელოვანია იმიტომ, „წ“, „ტ“, „ა“, „ა“  
და „არ“, „ლ“ ბეგრებს სტროფის პირველ ტაქსში კი „ხ“ ბეგრი  
ზედმდობს იგრძნობა. თუთუდ, პირველ ტაქსს „ქმასა და ხრიალსა“  
არღვევს სტროფის ხაროი გაგრწერულ შამხნისას და ღმინან-  
სტრად ვღვრის.

რაც შეეხება რომის, ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ 631-ე სტროფი  
შინაარსისა და ვერსიტიკისა თვალსაზრისით ორ მოსაყვეთად იყო-  
ფა. სტროფის პირველი სამი ტაქსი მიღონანა მონაკვეთია, რი-  
მელსაც შესაბამისად ღმინანტური ტაქსი ერთ მიღონანობად სჭარავს:

1 „ზღვის პირსა მივე, შევხედენ ჩნდა ოდენ შიხს ტალასა“.  
ცხადია ამომომ, სამხვე და ტაქსი ერთიანი სარბომო ერთეული „ტა-  
ალსა“ უნდა გვეჩვენოს. ამ აუცილებელ პირობას პირველი ტაქსის  
საბოთის სიტყვა „ხრიალსა“ არღვევს. „ხრიალსა“ და „ინალსა“  
კი რუსთველურ რამოდ ვერ ჩაითვლება. „ვეფხისტყაოსნის“ ასეთი  
გარბოების მაგალიტი სხვაგან არ იშენება.

ამგვარად, როგორც შინაარსითაც ასევე ბეგრწერისა და რი-  
მის თვალსაზრისით სიტყვა „ხრიალსა“ შეუწინააღმდეგება „ვეფხი-  
ტაოსნის“ თავდაპირველ ტექსტში, როგორც ჩანს, ეს სიტყვა არ უნ-  
და გვეჩვენოს.

სიტყვა „ხრიალსა“ „ვეფხისტყაოსნის“ აქადემიური ტექსტის და-  
მდენი კომისიის წევრებმაც აარღვეს თავი. პირველი ტაქსი 631-ე  
სტროფისა კომისიამ ასე განმარტა:

„ცხენი გაქუსლუ, შამხანსა შტრიბალსა, ამხარდასა,  
განა „ხრიალსა“ და „შირიალსა“ ერთი და იგივეა?!

„შირიალ — ქართვან ფურცელი კმა (სულხან-საბა ორბელიანი).  
მაგამ არც ასეთი განმარტება შეუძლია საქმეს; შამხანის ამრი-  
აღდა, ამხარდა“. განა იგრძნობა, რომ შამხანში ფრიდონის ცხე-  
ნი ქარივით მიჰქრის?

ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერ პირველში მხოლოდ „ხრიალსა“ იყო-  
ბება, კომისის ბეჭდურ ქარველიშვილისხედი (1888 წ.), აკარბა-  
შვილისხედი (1908 წ.) და ოსტინი აბულაძისხედი (1914) გამოცე-  
მებში კი „ხრიალსა“ ნაცვლად „ხრიალსა“ ა დაბეჭდილია.

„ცხენი გაქუსლუ, იქმოდეს შამხნი ხმასა და ხრიალსა“.  
შამხს ასე ურჩება. შამხის სრიალდ სრულად გუგუზმარ რამაა.  
მაგამ ამ ტაქსის კიდევ ერთი წყნობაც ირკვევა, რომ ამ ტაქსის  
თეიმურაზ ბაგრატიონი, ამას მისივე განმარტებების საფუძველზე  
ვასკენი, ასე თხოულობდა:

„ცხენი გაქუსლუ, იქმოდეს შამხნი ხმასა და შრიალსა“.  
„ამ ტაქსის „შირიალსა“ განმარტებისას კი მეცნიერი წერის:

„შტრიბალი შამხინირი (ესე ეგრე მაალაშლახაბერი) ანუ ღღერწო-  
ვი, ცხენით ორი ვარბანის ცემსა და იგი შამხნი თუ ღღერწონი  
რომ ერთმონავე ევეთობიან და ქმას გამოიღებენ იმას ნიშნავს.“  
(თეიმურაზ ბაგრატიონი განმარტება კომისა „ვეფხისტყაოსნის“,  
თბ. 1960 წ. გვ. 78).

რომლადც სა შესინიშავი აღწერა შამხანსა გაქუსლუ ცხენისა?  
რაცა შამხანსაში ცხენი სწრაფად მიჰქრის, გაკვეთს შამხანსა, შამ-  
ხნი ორავდ მხარეს გადებრბანან გაშლილ ფრთებით და უშაღ  
ცხენის კვლავდაკვლავ იარბანება და ტრამაშის ევეთობიან, ითო-  
ქოს ფრთებს აქნევენ და გაფირენს ღამობენო და ასე კვლავით  
მიპყვებანან გაქუნებულ ცხენს.

თეიმურაზ ბაგრატიონი გუჟანით მიხვდა, რომ რუსთველს სწო-  
რედ ეს შამხინირი შტრიბალი უნდა ეცვლინებოდა, რაკი ფრიდონის  
ცხენი შამხანსაში გაქროლა, და რაკი „იქმოდენ შამხნი ხმასა და...“





მაგრამ „სრიალს“ შეცნირმა „შრიალი“ ამქობნა და თავის „გან-მარტება“ში სრიალი შემხმირი“-ს ნაცვლად „შრიალი შემხმი-რი“ განმარტა.

ოღონდ ჩემის მხრივ უნდა ვთქვა, რომ არცერთი ეს სიტყვა— „სრიალი“, „სრიალი“ თუ „შრიალი“ შემხმარში გაქცეული ცხენის ქმედების არ გამოხატავს. ყველა ეს სიტყვა უარსაყოფია, აჩერაოი კრსთველს არ უნდა ეუთონოდეს.

ქონდა კი რუსთველს შამხმარის ზემოთ აღწერილი სურათის გა-მომხატველი სიტყვა უთუოდ ჰქონდა, თუ ასეთი სიტყვა ქართულ ენაში არსებობს.

კიდევ ერთი პირობა, თუ ასეთი სიტყვა არსებობს, რაკი ეს სიტყვა სარითმი სიტყვად შოდის და რაკი სტროფის სამი ტაქტის სარით-მი ერთფულად „ტიალას“ უნდა გქონდეს, საძიებელი სიტყვაკ „ტიალას“ ბგერებით უნდა თავდებოდეს. ეს გარემოება საქმეს აად-ვილებს.

სიტყვა მოიხებნა. იგი ქართულ ენაში არსებობდა და დღესაც არ-სებობს დღესაც ცოცხალია, ეს სიტყვაა „ფრტიალი“. სულხან-საბა-ირხეულიანი ამ სიტყვას ასე განმარტავს:

ფრტიალი — ფრინველთა გაუფრენელად ფრენას ქნა.  
სიტყვა „ფრტიალი“ ნახმარი აქვს დავით გურამიშვილს:  
აწი.

მეფე მოგვივდა, ვიქმნით ჩვენ მწარედ ოხერ-ტიალი!  
მით დაჯივნიელა საწუთორს შუქთა ბრწყინვა და ქურტიალი.  
მოგწუნდა წელ-გული, შეგვეცნით, ვით უმხროდ ჩიტმან ფრტიალი,  
დავიწყეთ, ვითა წიწილთა უარუხობითა წურტიალი.

სიტყვა „ფრტიალი“ დღესაც იმისი საქართველოში. გურიაში იტყ-ვიან: ფრინველი ზის და ფრთებს ფრტიალებს, ფრთებს აქნეს და ფრტიალის ხმაც ისმისო.

ამგვარად ვეუხისტყაონის 631-ე სტროფი ვფიქრობ ასე უნდა იკითხებოდეს:  
631.

ესენი გაექცულე, იქმოდეს შამხნი ხმასა და ფრტიალას,  
ვეღარ მივესწარა, გამესწრინეს, რაჟომცა ესცემდი წრტიალას.  
წუჯის პირსა მივე, შევხებედნ, ჩნდა ოდენ შოხსა ტიალას,  
გამწორებოდეს, წაბსვლდეს, ამისთვის დავაწუქ ალას.

ფრტიალი — ფრინველის გაუფრენლად ფრთების სწრაფი ქნევა.  
წრტიალი — ხანსვლელი, დეზი ცხენის გასაქენებლად.  
„შოხსა ტიალას“ — ზღაღში შოხს ჩასვლის ადგილი.

631-ე სტროფის პირველ ტაქტში „ფრტიალი“-ს ადარტვა ადრე ენ-და მომხდარიყო, რაკი XVII საუტუნის ხელნაწერებში, მხოლოდ „სრიალი“ იკითხება, ეს XVI საუტუნეზე აღრეული ამხვი უნდა იყოს. ვარაუდად შეიძლება ვითქვიყო, რომ „ფრტიალი“ ან სიტყვის გაუღებობის ან „ტ“ — ახინიშის შემოსვტეითა ამოვარდნის გამო, „ფრტიალი“ სიტყვით შეიცვალა, „ფრტიალის“ დამხინწების შედეგად .ი „სრიალი“ მოიხედეთ, ან რომელიმე გადამწერმა ფრტიალს „სრია-ლი“ ამქობნა, „სრიალი“ ბედულად გამოცემებში „სრიალიც“ მოგვ-ცა. ხოლო თიმფურაჟ ბაგრატიონმა „შრიალი“ ივარაუდა.

ახლა, ფიქრობ, აუცილებლად საქარია საროფთა რუსთველის სიტყვა „ფრტიალი“ ადვადგინოთ. ეს გამართლებული იქნება როგორც შინაარსისა და მხატვრული აზროვნების თვალსაზრისით, აგრეთვე სტროფის სწორტყვიანი ვერაქობის თვალსაზრისითაც. აღდებუა რუსთველის ბგერაწრული ხელივანება და რუსთველური რითმის სისუსტე.

# ცაკრიელი სივრცე

პიტერ ბრუკი

არსებობს მახლობლია ჳგუფეუბი, კერძოდ ამერიკის შე-ერთებულ შტატებში, რომელშიც ეყენითა და არტოთი სულდგმულობენ, ზიზლით უცქერენ ნატურალიზმის ყოველგვარ გამოვლინებას და, ალბათ, აღმფთვლებოდ-ნენ, ვინმეს ნატურალისტ მსახიობებად რომ მოენაოლა ისინი; თუმცა, მათი ხელოვნებაც სწორედ ამ მიმართუ-ლების ფარტებშია მომწყვედეული. სშირად გვეჩვენე-ბა ხოლმე, რომ მსახიობი თავფეხიანადა ჩაიბრული როლოში, მაგრამ ქეშარირტი ხელოვნების მოთხოვნა, შე-იძლება ამ „თავფეხიანად ჩაიბრავზე“ კიდევ უფრო მკ-ც-რა იყოს და ან უფრო ძუნწ, ანდა სრულიად სხვაგვარ გამომსახველობას საჭიროებდეს, თუ ამის გაგება გვირ-და, ისაც უნდა გვასსოვდეს, რომ ემოციურობასთან ერ-იად, ყოველთვის ჩნდება ინტელექტუალური წვდომის მოთხოვნილები, რაც თავისთავად არ არსებობს, მაგრამ ი ნდათანობით ჩვენ თვითონვე უნდა განვავითაროთ იკვა, როგორც უესარჩევი ელსასწყე, ჩნდება აგრეთვე გარ-კვეული განდგომის აუცილებლობაც, კერძოდ იმ ფორ-მების გამოყენების აუცილებლობა, რომელთა განსასკ-მერაც ძნელია, მაგრამ არც უგულვებელყოფა შეიძლება. მავალიად, მსახიობებმა სრული თავგანწირვითა და ქეშ-მ-მარტა სისასტეით უნდა ვაით მამონ ბრძოლის სცენა;

დასასრული. „საბჭოთა ხელოვნება“ 1-6, 1981 წ.

ამ სკენის ყოველი მონაწილე მზადაა „სიკვდილისათვის“ და ისე უშუალოდ „ვცდება“. გააზრებასაც ვერ ასწერებს, საერთოდ არაფერი რომ არ გაეგვება სიკვდილისა.

საფრანგულში, გასინჯავს მოსული მსახიობი, პიესის ყველაზე უფრო მაძვარ სცენას თხოულობს წასაყოხად და უყოყმანოდ იძირება ამ სცენაში, რათა რაც შეიძლება სრულად წარმოაჩინოს საკუთარი შესაძლებლობანი. კლასიკური როლის შესრულებისას, იგივე ფრანგულ მსახიობი ცერ კელისებში ერთი კარგად „მოკოქება“ და მეკრე გამოენტება ხოლმე სცენაზე: საკუთარ წარმატებასაც და მარცხსაც იმისდა მიხედვით აფასებს, თუ რამდენად დამორჩილებდა ემოციებს, მიადწევს თუ არა მაქსიმალურ დამაბულობას მისი შინაგანი მუხტი; აქედან გამომდინარე, უკვე უჩნდება რწმენა მუხისა, შთაგონებისა და ასე შედეგად, მისი ნაშეშვების ასრუსტეს განზოგადოებების თამაშისადმი ლტოლვა განაპირობებს, რაც ბუნებრივი დასასრულია მის მიერ არჩეული გზისა. მე იმის თქმა მინდა, რომ სიბრახის სცენაში მას ჩრისხვა იყრობს, უფრო სწორად, თავს ძალს ატანს, რათა განრიხს ხედის და ეს ძალა წარმართავს იდეც მას მთელი სცენის განმავლობაში. ასეთ დროს, მსახიობმა მართლაც შეიძლება შეიძინოს გარკვეული ძალა და ზოგადად, მასეურობებზე პიპნოზური ზემოქმედების უნარიც, რომლისაც „შეკიდებით“ „მიკოდეტოლვა“ და „ტრანსცენდენტურაჲ“ მიიჩნევი ხოლმე. სინამდვილეში, ასეთი მსახიობი საკუთარი ვნებების მონა ხდება და უძღურია ამ ვნებების ტყვეობას დააღწიოს თავი, თუკი ნებისმიერი, თუნდაც სულ უმნიშვნელო ცვლილება ტექსტისა, რადაც ახალს მოითხოვს მისგან. მონოლოგს, სადაც ვგვირგვინდ თანაბრებობენ ჩვეულებრივი და ლირიული მეჩაყვლების ელემენტები, ამგვარი მსახიობი ისე წაითხება, თითქოს აყალა სრუკვა თანაბრად იყოს დაყოფითი-ლირიული აზრით. სწორედ ამიტომაც გამოიყურებიან ხოლმე ისინი სკოლატორად; ამიტომ გვეჩვენება ყალბად მათი თანაშის შეიღებლი მანერა.

ქან ჟიენს ოცენებაა, თეატრმა ბანალურობას დააღწიოს თავი; მან მრავალი წერილი მისწერა როცე ბლანს!, რუკა ბლანი-ტინარებს! — დამაბო, სათაც დაიბრინო მოითხოვდა, რეჟისორის „ლირიზისაკენ“ ენიბდა მსახიობებისათვის, თეორიულია ეს სა მამოდ აქრათა იღერს, მაგრამ რა არის ლირიზმი? რას ნიშნავს „არა ჩვეულებრივი“ თამაში? გელოსსმობს თუ არა ის განსაკუთრებულ ხმას, სიღებულ მანერებს? ძველი კლასიკური მსახიობები თითქმის სიმღერით წარმოსთქვამდნენ სტრუქონებს; ნუთუ ეს რადაც არჩეული, მნიშვნელოვანი ტრადიციის ნაშთია? როდის იქცევა ფორმის ძიება ხელოვნურობის აღიარებად? ეს ერთ-ერთი უმთავრესი სადღეისო პრობლემაა და სანამ ოპარტერ რწმენას ზიობარები, თითქოს გროტესკული ნიღბები, მყვირალა გრიბი, იერატეკული კოსტიუმები, დეკორაციისა და ბალეტის მოძრაობები გარკვეული თეალსახრისით „რიტუალურნი“ არიან და, აქედან გამომდინარე, ლირიულნიცა და ღრმავაროვნანიც — ვე-

რასოდეს დავაღწევთ თავს ტრადიციული ხელოვნური თეატრის რუტინას.

ნებისმიერი რამ შეიძლება რაღაცის გამოსახვად ენად იქცეს, მაგრამ არ არსებობს ენა, ყველაფერი რომ გამოხატოს. ყოველი მოქმედება თავისებურად უტყუარია და ყოველი მოქმედება რადაც სხვა მოქმედების ანალოგია. მავალიად, მე ქალაღის ფურკელს ვქმუქნი: ეს უკვე თავისთავად დასრულებული იქსტია; რასაც მე სცენაზე ვაკეთებ, თავისუფლოდ შეიძლება. მხოლოდ და მხოლოდ სცენაზე იმ წამს შექმნილი სრუკოიტი განბირბებული მოქმედება იყოს. მაგრამ, ამოვი დროს, გამორიცხული არ არის, ნებისმიერი იქსტრი მეტაფორადაც იქცეს. ვისაც უნახავს, პინტერის „დაბანების დღეში“ როგორ ხევის გახეტის პატრია მივიჯო, მ-მანხიდება რასაც ველოსსმობს, მეტაფორა ნიშნავსა და ილუსტრაციაც; ამდენად, ის ენის ნაწილია. ენის ნაწილობა მეჩაყვლეუბის ტრინიცა და რიტმული წუმბავა. ოა ისრა აანსხვევებულ დანიშნულებას ასრულებენ, ხშირად, არათორა ისე საშინელი, როგორც კარგად განსწავლული მსახიობის მიერ წაითხოვი ლექსი; რა თქმა უნდა, არსებობს პროსოდის აკადემიური ანონები, ისინი თავისთავად ბერუს აძლევენ მსახიობს მისი განიათარბის რადაც საფეხურზე, მაგრამ, მსახიობმა ბოლოს და ბოლოს უნდა შეიგნოს, რომ ყოველი პერსონაჟისათვის დამახასიათებელი რიტმი ისევე ვანუემორებილია, როგორც თითის ანაბეჭდი: შემდეგ ამასაც უნდა მიხედოს, გა-მს ყოველი ნოტი რადაცას რომ შიისარჩევისება, ხოლო რას — ეს თვითონვე უნდა აღმოაჩინოს.

მუსიკა უხილაკის ენაა, რომლის მოშეგობითაც არაფერი უფროად ფორმას იძინს ოა, თომცა ამ ფორმის დაანახია არ ძალკაიბს, გრძობობი მინცი ვარძობობს, თეკლამაცია მუსიკა არ არის. მაგრამ ის აიკრ ჩვეულებრივი მეტყველებად ჩათვლება. იგივე შიიძლება ითქვას Sprechen-ს შესახებაც; კარო ორთმეა ბერძნული ტრადიცილია, დასარტყამი ინსტრუმენტებს თანსლებობს, რიტმეული მეტაყილებების უფრო ზეაწეული დონეზე დადგა და შედეგეც არა მხოლოდ ვასაციარი აღმოჩნდა, არამევე სრულიად აანსხვევებულიც იმ ტრავედებისაგან, რომლებსაც წარმოსთქვამენ, ანდა მღერაან. ჩვევ ვერ ვავაკლავებთ ლირიული სიტყვების — „ღარ... ღარ... ღარ... ღარ!“ — სტრუქტურასა და ელერადობას მათი მთლიანი აზრობრივი მნიშვნელობისაგან; ასევე ვერ ვამოგვფობთ ლირისსავე სიტყვებს — „პოი, საზარო უმანობობავ!“ — მაშინვეც თვალში რომ არ გვიცეს, თუ რა ღრმა აზრითაა დატვირთული ამ მოკლე სალქსო სტრუქონის ყოველი მარცვალი. ამ სიტყვების მომავლელავება იმავლება. ენის ქსოვილი ამ შემთხვევაში ბგერათა ბეტონენისეულ ყუობას ჩამოკვებს, თუმცა, ეს მინცი არაა მუსიკა, რამდენდაც ბგერები თავისთავად ვანუყოფელნი არიან აზრისაგან. ლექსი — მატყუარაა.

ჩვენ ერთხელ ასეთი ვარკვი ჩავატარეთ: შექსპირის



პეტერ ბრუკი

„რომოდ და ჭულიტადან“ ავირჩიეთ ერთ-ერთი სცენა — რომოს გამოთხოვება ჭულიტასთან — და ვცადოთ (რა თქმა უნდა ხელოვნურად) განსხვავებულ სტილთა კვანძების გასნა. სცენა სრული სახით ასე ელერს:

**ჯალმბა:** უაჯ მიღხარა? ჩერ შორხა გათენებამდე. ის ბულბულია, ტოროლას ხმა ნუკი გგონია, და შენი ფრთხილი უფროსმენა იმან შევარტო. აქ გალობს ზოლმე, ბროწულის ბუქტებზე ღამით... ბულბული იყო, დამიჯერე, ჩემო ტრფილო.

**რომოდ:** ტოროლა იყო, განთიადის მარუქებელი. აბა, შეხედე, სივარული, მოშურენ სხივებს, აღმოსავლეთის მუმუნვარ ღრუბლებს როგორა მქარავს. დილის ღამარები ჩაიფრდლა და განთიადი ნისლიან მწვერვალს შევაკრეთი უახლოდება. უნდა წავიდე, ან დავჩრე და სიკვდილს ვუცადო.

**ჯალმბა:** ეს დილის სხივი ნუ გგონია — მეტეორია, მზისაგან შენთვის მერიხადღენდ გამოგზავნილი, რათა ამაღლ მანტუსიკენ გვა გაგინათოს. მამ დაიკადე, ჩერ წახვლის დრო არ დადგომია.

**რომოდ:** თუნდა შემოპარან, თუნდ სიკვდილით დამხაჯონ მუსივე, მაინც დავჩრები, რაკი შენვე ისურვებ ასე, და ეც სინათლე დილის თვადი როდია მართლა, ანარეკლია ის ცინთიას ფერმიხილდ შუბლის. არცა ტოროლას ხმა უყოფდა, თავის წარიალით შეცის კამარა რომ გაჩქევთა. მე მირჩენია აქ განსაცდელში დავჩრე იხევე, ვიდრე წავიდე. მოდი, სიკვდილო, გესალმებო! ჩემს მზეს სურს ასე. შელაპარაკე, სულო ჩემო, ჩერ დღე შორხა.

(თარგმანი ვახტანგ ჯელოძის).

შემდეგ, მსახიობებს ვიხივით მხოლოდ ის სიტუაციები ამოირჩიეთ, რომელთაც რეალურ სიტუაციამდე უფრო ახლოს წყობაში შევსწავლავთ. თვისუფლად გამოიყენებდნენ ფილმში. შემდეგ მსახიობები ასეთი მივიღეთ:

**ჯალმბა:** უაჯ მიღხარა? ჩერ შორხა გათენებამდე. ის ბულბულია (პაუზა), ტოროლას ხმა ნუკი გგონია.

**რომოდ:** ტოროლა იყო (პაუზა), უნდა წავიდე (პაუზა). ან დავჩრე და სიკვდილს ვუცადო.

**ჯალმბა:** ეს დილის სხივი ნუ გგონია; (პაუზა) დაიკადე, ჩერ წახვლის დრო არ დადგომია.

**რომოდ:** თუნდა შემოპარან, თუნდ სიკვდილით დამხაჯონ მუსივე, მაინც დავჩრები, რაკი შენვე ისურვებ ასე (პაუზა); მოდი სიკვდილო, გესალმებო! ჩემს მზეს სურს ასე. შელაპარაკე, სულო ჩემო, ჩერ დღე შორხა.

მსახიობებმა ეს მონაკვეთი ითამაშეს როგორც ცოცხალი პაუზებით სავსე რეალისტური სცენა თანამედროვე პეისიდან — ამორჩეულ სიტუაციებს ხმამაღლა წარმოსთქვამდნენ, დანარჩენს კი თვინათვის ჩუმად იმეორებდნენ, რათა სიჩუმეს არათანაბარი ხანგრძლივობით დაესაბუთებინათ. ეს ახლადამოკვეთილი ფრაგმენტი, ძალიან კარგი იქნებოდა კინოსათვის, რადგანაც ერთმანეთთან არათანაბარ პაუზათა რიტმით დაკავშირებული დიალოგის ნაწყვეტები ფილმში ახლო ხედვითა და სხვა უხმო, კინოსათვის დამახასიათებელი გამოშახველობითი ხერხებით იქნებოდა განმტკიცებული.

როცა ეს უხეში დაქუცმაცება დასრულდა, საპირისპირო პროცესში შესაძლებელი გახდა, ანუ, შესაძლებელი გახდა ამოგდებული მონაკვეთების ისე თამაში, თითქმის მათ საერთო არაფერი ჰქონდათ ჩვეულებრივ მეტაყველებთან. შემდეგ, ამ მონაკვეთების შრავალი სხვაგვარი გზით კვლევაც მოვახერხეთ: ხან რაღაც ხმებად ვაქცევდით მათ, ხან მოძრაობებად — იქამდე, სანამ მსახიობი, ბოლოს და ბოლოს, ნათლად არ დაინახავდა, ნუბისმიერ სამეტყველო სტრიქონს ჩვეულებრივი სასაუბრო მეტყველებით გარკვეული ღერძი რომ მოეპოვება, რომლის გარშემოც იგარანებინ გამოთქმული ფიქრები და გარძნობები, თავის მხრივ, სულ სხვა ყოილის სიტყვებით ვამოცემულნი. სტილის ამგვარი გადახრა, სასაუბროდან სტილიზირებულისაკენ, იმდენად უჩინარია, მოუხმადებელი კვი ვერც შეამჩნევს. როცა მსახიობი მონოლოგისათვის რაღაც ფორმას ეძებს, დიდი სიფრთხილედ უნდა გამოიჩინოს და იოლად არ გადასწყვიტოს, რა არის მუსიკალური და რა — რიტმული. ლირის განმასახიერებელი მსახიობისათვის ქარიშხლის სცენაში საქმარისი არ არის, აღზნებულმა წარმოთქმას მონოლოგის სიტყვები იმის საფუძველზე. ეს სიტყვები გირავლისებური მუსიკის ნაფუთებებად რომ მიანიჩნა. გამართლებული არც ამ სიტყვების წყნარად წარმოთქმაა — აქაოდა, მონოლოგი გვირის გონებაში მიმდინარეობს. უფრო უპრობანი იქნება, ლექსის მონაკვეთი ვაგებულთ იქნას როგორც მრავალი ნიშან-თვისების მატარებელი ფორმულა — კოდი, რომელშიც ყოველი ასო განსხვავებული ფუნქციითაა აღჭურვილი. ქარიშხლის დროს წარმოთქმულ სიტყვებში ფეთქებად თანხმოვნები თავად გამძვინვარებელი ქარიშხლის ასოციაციანე მიგანინებენ, ქარისა და წვიმის იმიტაციას წარმოადგენენ — ესაა მათი დანიშნუ-



ლება. მაგრამ, მთავარი თანხმონები როდია: ამ მგერგვი-  
ნავ ასოებში ბობოქარი აზრია მოწყვედული და ყველა  
და ყველაფერი ამ აზრითაა გაკლენილი. ასე და ამკვა-  
რად, „გარდმონებითი წყლის ღვარამი და შენც, გრი-  
ვალ“ — ერთია, ხოლო „განადღურებ, განაბნებე“  
მტერად აღგავე თესლი უმადურთ ადამიანთ დამადე-  
ბელნი — სულ სხვა. ასე კომპაქტურად წერა, მხოლოდ  
უმაღლესი ღონის ოსტატს შეუძლია: ძლიერი ხმით და-  
ჯილიდებულ ნებისმიერ მსახიობს ძალაში ერთნაირად  
დააუტყუებს ორივე სტრუქტურა, მაგრამ კუმპარტმა ხე-  
ლოვანმა არა მარტო ამსოლუტური სიციხით უნდა წარ-  
მოგვიდგინოს ის იერიანი ბოს-მასკ ერანტიული სუ-  
რათი, არამედ ლირისავე მქინვარების კონტექსტშიც უნ-  
და მოაკციოს იგი. მსახიობი კვლავ დიანახავს, „ა უდი-  
დესი ხვედრითი წონა აქვს სიტყვებს“, თესლი უმადური  
ადამიანთ დამადებელნი“ და ეს მისთვის უაღრესად  
ხესტ სცენიურ რემარკად იქცევა, თავად შექსპირის მიერ  
მოწოდებულ რემარკად; ხოლო როცა მსახიობი ამს იგ-  
რძნობს, ხელის ეცევათ დაიწვევს რიტუული სიტუ-  
ტორის ძებნას, რომელიც საშუალებას მისცემს უფრო  
გრძელი სტრუქტურის ძალა და წონა მინიჭოს ამ სიტუ-  
ვებს, და თუ ამას მოახერხებს, მაშინ საერთო ფონზე  
უეცრად გამოიკვეთება ქარიშხალში მოხვედრილი კაცის  
„მეურვეული რწმუნა ადამიანთა უმადურობისა. კინსა  
ახლო ხედისაგან განსხვავებით, ეს იდეით განმსკაღუ-  
ლი ახლო ხედია, რომელიც საკუთრივ ამ კაცისადმი მი-  
მართული ინტენსივსაგან განათვისუფლებს, რის გა-  
მოც, მთელი ჩვენი მრავალმხრივი გრძნობებიც იწყებენ  
მოქმედებას და „უმადური ადამიანთ“ უფრო მეტ მნიშ-  
ვნელობას ვანიჭებთ გონებაში, ვიდრე თავად ღირსა თუ  
საერთოდ სამყაროს, ღირის სამყაროსაც და ჩვენსაც, ერ-  
ოსა და იმავ დროს.

ჩვენ განსაკუთრებით მაშინ გვესაჭიროება საღი აზრი,  
როცა ხესტად მიგნებულ ხერხი მაღალფარდენებისა  
და არაბუნებრიობის ელემენტს იძენს. „მეორითი ვისკი“  
— ამ ფრაზის შინაარსი აშკარად უკეთესად გადმოიკემა  
სასუბერო კოლოთი, ვიდრე სიმღერით. დამეთანხმებით,  
რომ ამ ფრაზის მხოლოდ ერთი განხილვება, ერთი წო-  
ნა, ერთი ფუნქცია გააჩნია. თუმცა, „ამად ბაგერტელნი-  
ში“ ეს სიტყვები იმდერება და პუჩინის ეს ერთი ფრაზა,  
მთელ ოპერას აუბრალოებს. ღირისა და მისი რანდენ-  
ბის სცენაში — „სადილი, ჩქარა სადილი!“ — იგივეა;  
რაც „მეორითი ვისკი“. ღირის როლის მრავალი შესე-  
რულებული ხშირად ისე წარმოსთქვამს ხოლმე ამ ფრა-  
ზას, ლამის მთელი პიესა დაჰყავს ხელოვნურბამად. არა-  
ნა, როცა ღირი ამ სიტყვებს ამბობს, ის პოეტური ტრა-  
გედისი ვიბრა კი არ არის, არამედ ჩვეულებრივი კაცია,  
რომელსაც მოვიხად და სადილს იხოვს. „თესლინ ომა-  
დური ადამიანთ დამადებელნი“ და „სადილი, ჩქარა  
სადილი!“ — ერთიცა და მეორეც შექსპირის დაწერილი  
სტრუქტურა, ორივე პოეტური ტრაგედიადაცა ამოღებუ-  
ლი, მაგრამ სინამდვილეში, ისინი თამაშის სრულიად  
განსხვავებულ სფეროებს განეკუთვნებიან.

რეპეტციონზე, ფორმა და შინაარსი ხანდახან ერთად  
უნდა იქნას განხილული, ხანდახან — ცალკე. ზოგ-  
ჯერ, ფორმის კვლევა შეიძლება უეცრად დაგვანახოს ის  
აზრი, რომელმაც ფორმა განაპირობა — ზოგჯერ კი,

შინაარსის საფუძვლიანი შესწავლა ახლებურად გვეჩვენებს  
ღივინებს ხოლმე რიტმს. რეჟისორს არამც და ახლებურად  
უნდა გამოეპაროს ის მომენტი, როცა მსახიობი საკუ-  
თარ გადარწმუნებულბამ იხლართება; ის უნდა დაეხმარ-  
ოს მსახიობს დაბრკოლებათა შემწინვარშიც და დაღევე-  
შიც. ესაა დიალოგი და ცეკვა რეჟისორისა და მსახიობი-  
სა. ცეკვა ხესტის მეტაფორაა — ესაა ვალსი რეჟისორი-  
სა, მსახიობისა და ტექსტისა. მოძრაობა წრიულია, ხო-  
ლო ვინ წარმოითავს ამ მოძრაობას, იმავა დაბოკდე-  
ბული, თუ სად დგახარ, რეჟისორი ადრე თუ გვიან რწმუ-  
ნდება, განუწყვეტლოვ რომ სჭირდება ახალი საშუალე-  
ბები, რაღაც ნებისმიერი სარებტეციო ტექნიკა თავი-  
სებურად სასარგებლოა, მაგრამ ყოვლისმომცველი ტექნი-  
კა არ არსებობს. ასხნა-განმარტებაც; ლოკაცია; იმპროვი-  
ზაცია და შთავიზებაც ისეთი მეთოდებია, რომლებიც  
სწრაფად ამოწურავენ ხოლმე თავიანთ შესაძლებლობებს  
და თესტბრუნვის ბუნებრივი პრინციპის მიმდევარი რე-  
ჯისორიც, ბოლოს და ბოლოს, იმ დასკვნამდე მივა, აუ-  
ცილებელი რამაა ამ მეთოდების მონაცეკობა. მართა-  
ლია, აზრი, ემოცია და სხეული არ შეიძლება ერთმანეთი-  
საგან განცალკევებული იქნას, მაგრამ რეჟისორი იმსაც  
მიხვდება, მოჩვენებითი განცალკევებაც რომ სჭირია,  
თანაც ხშირად. ერთი მსახიობი ასხნა-განმარტებებზე რე-  
ჯივრებს, მეორე — არა. ამავარი სიტუაცია განუწყვეტ-  
ლოვ იცლება და ერთ მშვენიერ დღეს, სრულიად მოუ-  
ლონდელად, შეიძლება სწრაფად არაინტელექტუალურბა-  
მსახიობმა გაიგოს რეჟისორის ჩანაფიქრი სიტყვის მუშე-  
ობით, ხოლო ინტელექტუალურ მსახიობს ეესტის დას-  
კირდეს ასხნა.

რეპეტციების ადრეულ საფეხურზე იმპროვიზაცია,  
ასოციაციებისა და მოგონებების ურთიერთგაზიარება;  
დაწერილი მასლის კითხვა, ისტორიული დოკუმენტების  
ჯანვობაც თუ ფილმებისა და ნახატების ნახვაც — ერთ-  
მზნან მსახურება; პიესის სამყაროში შესვლის უადი-  
ლებს შესახებ. თავისთავად, არცერთი ამ მეთოდთაგანი,  
ბევრს არ ნიშნავს — უბრალოდ, ყოველი მათგანი სტრ-  
მოლია. „მარტო-სადის“ რეპეტციებზე, როცა ჩნდებოდ-  
ნენ სიცივის კონტაქტური სახეები, რომელნიც იპროვიდ-  
ნენ მსახიობს და ისიც, იმპროვიზაციის დროს, მთლიანად  
ნებდებოდა მათ, დანარჩენი მონაწილენი კოლეგას შესე-  
ქარდნენ და მსკელობდნენ. ასე თანდათანობით გამოეყო  
მართალი ფორმა სტანდარტულ შაბლონს, აუცილებლად  
რომ მოუპოვება ყოველ მსახიობს თავის არსენალში სო-  
ციკის განსახიერებლად. მაგრამ, როცა მსახიობმა სი-  
ჯივის ისეთი იმიტაცია მოახერხა, კოლეგებსაც რომ აქ-  
მაყოფილებდ თავისი მოჩვენებითი სიმართლით, ახლო  
პრობლემას შეეცახა ისევე. მას შეეძლო ცხოვრიბდნა  
ადგილი, ოდესღაც ნახაი ვივის სახე გამოეყენებინა,  
მაგრამ პიესა ხომ 1808 წლისათვის დამახასიათებელ სო-  
ციკზე მოგვიბორობს, როცა არც ნარკოტიკები იყო,  
არც მურხანლობა; როცა საზოგადოებას სულ სხვაგვარი  
დამოკიდებულება ჰქონდა სულით ავადმყოფთა მიმართ  
და ისინიც, თავის მხრივ, სხვანაირად რეაგირებდნენ  
ამაზე. მაშინდელი გივი რომ ეთამაშა, მსახიობი გერავი-  
თარა გარეგნული მოდელით რიც იხელმძღვანელობდა —  
გოთახსულ სახეებით ის დიანახვდა მათ მისამდე მგა-  
ლოს, არამედ — სტიმულს, რაც, უპირველეს ყოვლისა,



სწორედ იმის რწმენას განუმტკიცებდა, აუცილებელი რომ იყო ყველაზე უფრო ძლიერი და სულისშემძვრელი შინაგანი იმპულსების აყვლა. ის იძულებული ვახდებოდა მილიანად დანებებოდა ამ შინაგან ხმებს და თვითონვე ეთქვა უარი გარეგნულ მოვლემებზე. მაგრამ, განუწყვეტლივ სიცივის ტუკებში უყფნა, კიდევ ახალ სიძულვეს ჰქმნიდა, ეს სინძულე კი, პეივისადმი მისი პასუხისმგებლობა ვახდობდა. ანაკაშია, ყვირილია და გინდაც არაჩვეულებრივმა გულწრფელობამ, შეიძლება, მიიწვ ვერ დასწარბ პიესა მედარის წარტკლიდან. მსახიობმა სიტუცებზე უნდა წარმოისთვისება, ხოლო თუ ისინი ხასიათს შექმნის, რომელიც უძლური იქნება ამ სიტუცების წარმოსათქმელად, მთელი მისი შრომა წყალიში ჩაიყრება. ასე არ. მსახიობის წინაშე ორი, ურთიერთსაპირისპირო მოთხოვნა დგას. არსებობს კონტრადიქციურ წესებს ცდუნებაც — ცოტათდენი შესუსტება ხასიათის იმპულსებისა, რათა ეს იმპულსები უფრო ნივსადგომ სიცივის მოთხოვნებზედგეს. მაგრამ, მსახიობის უწყმარტო მონახნი, სულ სხვა მიმართულებითაა საქმენელი. მან ცოცხალი და მოქმედი ხასიათი უნდა შექმნას. როგორ? აი, სწორედ ამის ვაგებში უნდა დავხებაროს ინტელექტი.

ხანდახან, რეპერტიციებზე აუცილებელია კამათი, ცვლევა, ისტორიისა და დოკუმენტების შესწავლა, მაგრამ ხანდახან, ყვირილიც, თმების გულჯავა და იატაკზე გორაკობაც სჭირდება. ხანდახან სულის მოთქვები, გართობის შენსაძლებლობაც ვეყვლევა. მაგრამ ხანდახან სიჩუმის, დისკალინისა და სრული ყურადღების ეთი დღეება. სანამ ჩვენს მსახიობებთან პირველ რეპერტიციას შეუდგებოდა, გროტესკემ ჭერ იატაკის დავვა და სარეპერტიციო ოთახიდან ტანსაცმლისა თუ შორიდი ნივთების გატანა მოითხოვა და მხოლოდ ამის მერე მიუჯდა მაგიდას; მსახიობებებს შორიდან ელაპარაკებოდა, არც თამბაქოს მოწვევის ნება დართო და არც საუბრისა. ამ დაძაბულება ატმოსფეროში გარკვეული შემოქმედებითი განწყობა დაბადა. ვინკ ტანისცაცვის წევრებს წაიკითხება, დინახავს, რომ ბევრი რამ ამ წიგნებში ხაზგასმულად იმისთვისაა ნათქვამი, რათა მსახიობებში სერიოზულობა გამოიწვიოს; ეს, ალბათ, მაშინდელი თეატრების დიდი ნაწილისთვის დამახასიათებელი დაუდევრობითაა განპირობებული. მაგრამ, ზოგჯერ არაფერი განათვითვლებს ისე, როგორც უშუალოდ, ყოველგვარი პომპეზურობა, ყალბი ურთიერთობების ურყოფა. რეპერტიციებზე ხანდახან მთელი ყურადღება ერთი მსახიობისაყენ უნდა იყოს მიმართული, სხვა დროს კი, კოლექტიური პროცესი იძულებულს გვხვს, ხელი ავიღოთ ინდივიდუალურ შემოაბაზე. ყველა ასპექტის გამოკვლევა შეუძლებელია, ყოველ მსახიობთან ცალკე-კე ვახსოვო ამა თუ იმ შესაძლებელი გზისა, ძალიან ბევრ დროს წავჯართმევს, რაც, საბოლოო ჯამში, უტყდა იმომქედებს მთელ ჩვენს მუშაობაზე. ამ შემთხვევაში, რეჟისორს დროის განცდამ არ უნდა უღალატოს; ის უნდა გმომხრდეს არა მარტო პროცესის საერთო რიტმს, არამედ პროცესის ყველა ცალკეულ მონახვევითაც. ხანდახან, პიესის სავითი მიმართულება უნდა განვიხილოთ. მაგრამ დროა დრო, რთა მთელი ჩვენი ყურადღება მხოლოდ იმისკენ უნდა ვადვიტრანოთ, რისი პოზიცია მართლოდენ მხიარულების, ექსტრავაგანტრობისა და უპასუხისმგებლობის წყალობით შეიძლება. არის ისეთი მო-

მენტი, რთა არავის არ უნდა აწუხებდეს თავისი დამატებული შრომის საბოლოო შედეგი. ვერ ვიტან, რეპერტიციის გარეშე ხახხი ესწრება, რადანაც, ჩემი რწმენით, რეპერტიცია პირველგორბულო, უარესად პირდაპირაა საქმეა; მსახიობებს არ უნდა ეწინოდეოთ, ვითოუ სულელურად გამოიყურებოთ, ვითოუ რაღაც შეგებმალო. გარეშეთათვის რეპერტიცია ალბთ გაუგებარია—რეპერტიციანე მრავალგვარი ექსცესები ხდება, რომელნიც არა მარტო დასაშეგბია, არამედ ხშირად შეგნებულადცაა წახალისებულა. დასის გასაოცრად და გასაუფლოებლად; ეს ექსცესები მანამდე გრძელდება, სანამ თვითონ დანიშნულებას ბლომდე არ შეასრულებენ. თუმცა, თავად რეპერტიციებზეც დგება ხოლმე მომენტო, რთა გარეშე თვითო აუცილებელია, რთა იმითი თანდასწრება, უსსაც აქამდე მტრებად ვთვლით, ახალ, საჭირო დაძაბულებას ქმნის, ხოლო ეს დაძაბულობა, თავის მხრივ, ახლებურ თვითთახედვასაც აწენს: მუშაობისას განუწყვეტელი უნდა დავაბოთს ახალი მოთხოვნები, ყოველგვ ამასთან ერთად, რეჟისორისათვის მეტად მნიშვნელოვანია იმ წახალი ზუსტი შერგნებაც, რთა მსახიობთა გუნდს, საკუთარი ტილანტითა თუ გატყნებული შრომით გახსენებულს, თავად პიესა უსსტება ხოლმე ხელიდან. ერთ შეგინერ დღეს, მუშაობის მთელი ყაიდა უტებად უნდა შევიცალოს; შედეგი უნდა გახდეს უმთავრესი. მაშინ, ხუმრობისა და გარეგანი ეფექტებისათვის ადგილი უყუე აღარ რჩება, მთელი ყურადღება სექტაკლებ, თხრობისა და შესრულების მანერაზე, ტექნიკაზე, მეტყველებაზე და მაყურებლთან კონტაქტზე უნდა ვადვიტრანოთ. სისულელეა, რეჟისორმა სქოლასტის თვალსაზრისში რომ გაიზაროს და ტემპსა თუ აზირობებ მნიშვნელობაზე ლაპარაკსას ამ ტექნიკური ტერმინოლოგია მოიშველოს, ანდა საერთოდ უარყოს ამგვარი ცნებები, როგორც არამახეცრელნი, სამწუხაროდ, ძალიან ადვილია რეჟისორი მეთოდში რომ გაიხსროთოს. დგება ეამი, რთა მხოლოდ ტემპზე, სიხსტრებზე, დიტიკაზე ლაპარაკსა აქვს მნიშვნელობა. მაშინ, ისეთი შეძახილები, როგორცაა „უფრო ცოცხლად“, „ასე ვაგვრძელე“, „მოსაწენია“, „ტემპი შეცვალე“, „ღვთის გულისათვის!“ — ყველასათვის გასაგები ენა ხდება. ერთი კვირით ადრე კი, ამგვარ გაყვეთოლ შეძახილებს, შეიძლება, საერთოდ დაელუმა მთელი შემოქმედებითი პროცესი.

რაც უფრო უახლოვდება მსახიობი მის წინაშე დასმულ ამოცანას, მით უფრო მეტი მითითებების შერჩევა, აღქმა და აღსრულება მოთხოვნება ერთსა და იმავე დროს. მან გაუცნობიერებელს უნდა შეასხს ხორცი, რაზეც მთლიანად თვითონვე უნდა იყოს პასუხისმგებელი. შედეგი ერთიანია, განწყოველი — მაგრამ ემოციას ინტელექტური ცოდნა ანათებს განუწყვეტლო, რის გამოც, რაღაც ერთიანს, განწყოველს აღიქვამს ის მაყურებელიც, რომელზედაც ხან დარწმუნების, ხან იმპულსის ხან კი გაუცხოების მეთოდის მეშვეობით ასდენდენ ზემოქმედებს და აიძულებდენ წარამარა შეცვლა თავისი შეხედულებები. კთარზისი არასოდენ გაიყვევლა უბრალოდ ემოციონალურ განწყობასთან; ის მთლიანად უნდა მოიცავდეს ადამიანის მთელ არსებას.



წარმოდგენაზე, თუკი ის საერთოდ შედგება, ორი გზით შეიძლება მოხვედრა — ფოიესა და კულისების გავლით. მაგრამ საკითხავია, ხატოვან რამ ვაქვიათ, შემავაწონებელი როლები არიან ისინი, თუ ვაქვიათ სიმბოლონი? თუკი სცენა დადასწრებულია ცხოვრებასთან, თუკი ცხოვრებასთანვეა დაკავშირებული თეატრალური ადრტიორაკი, მაშინ, თეატრში შესასვლელიც თავისთავად უნდა იყოს, ღია დერეფნებით იოლად უნდა გადავიდოდეთ ვარე სამყაროდან შეხვედრის დიდებულ სამყაროში. მაგრამ, რაკი თეატრი თავისი არსით ხელმწიფერია, სცენაზე გასასვლელიც ასხვებზე მსახიობს, სრულიად განსაკუთრებულ ასპარეზზე რომ დგამს ფეხს, ასპარეზზე, რომელიც კოსტუმბს გრძობს, შენიღბებას, სხვა ადამიანად გარდაქმნას მოთხოვნის მიხედვით — და რომ მყოფრებელიც ასევე სპეციალურად გამოწყობილი მიდის თეატრში, რათა ყოველდღიურ ცხოვრებას ვაქცეს და, წითელ ნოხზე გავლით, პრივილეგირებულ სამყაროში შეიბახოს. ორივე ეს შეხვედრება მართალია, მაგრამ მათი შედარებისას სიფრთხილე ვგმობთ, რადგანაც ისინი განსხვავებული შესაძლებლობების მატარებელნი არიან და საკმაოდ განსხვავებულ საზოგადოებრივ პირობებს უკავშირდებიან. ერთადერთი, რაც თეატრის ნებისმიერ ფორმას ახასიათებს, მყოფრების აუცილებლობაა. ეს უფრო მეტია, ვიდრე ტრუფიზმი: თეატრში, შემოქმედებით პროცესს მყოფრებელი ავირველებს. როცა საქმე ხელოვნების სხვა დარგებს ეხება, თვლიანმა შეიძლება პრინციპად მხოლოდ საკუთარი თავისთვის მუშაობა ვიხადოს. რაც არ უნდა დიდი საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობის გრძნობა ჰქონდეს. შინაც იტყვის — ჩემი საუფრთხო მრჩეველი, ჩემივე ინსტრუქტორი და თუ თითონი კმაყოფილია, როცა მარტო დგას საკუთარი ნამუშევრის პირისპირ, იმის შანსიც არსებობს, სხვაც კმაყოფილი რომ დარჩება. თეატრში საქმე სხვაგვარადაა, რადგანაც ხელოვნანი ვე უძღვრია მარტომ შეავლოს თვალის დასრულებულ ნამუშევარს — სანამ მყოფრებელი არ მოვა, ნამუშევარი დამთავრებულად ვერც ჩაითვლება. არცერთ დრამატურგს, არცერთ რეჟისორს, ვინცდა ვანდიდავის მანისი შემოტევისას, არ მოუხდნობდა მხოლოდ თავისთვის დაღდავ სპექტაკლი და არც საკუთარ თავში უკავრებელი მსახიობი ითამაშებდა საკუთარ წინ. თუკი ავტორისა და რეჟისორის თავიანთი გემოვნებისა და შეხედულებების დამკაყოფილება სურთ, მათ თითქმის თავიანთთვის უნდა იმუშაონ რეპერტოიაზე და მხოლოდ და მხოლოდ თავიანთთვის — როცა მყოფრების მქონდრი რკალით არიან გარშემორტყმულნი. მე ვფიქრობ, ნებისმიერი რეჟისორი დამეთხინებება, რომ მას მთლიანად ეცვლება ახრი საკუთარი ნამუშევრის მიმართ, როცა მყოფრებელთა შორისაა მოქცეული.

სპექტაკლის პრემიერაზე რეჟისორის უცნაური განცედა ეუფლება. ჭერ კიდევ პრემიერის წინა დღეს, როცა პირველად ნახულობდა სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე, დასრულებული სახით, დაწმუქნებული იყო, კარვად რომ თამაშობდა ესა თუ ის მსახიობი. სანდერტრესს რომ იყო ესა თუ ის სცენა, მომარბეები დახვეწილად მიანდა,

ხოლო მთელი მოხვედრით ნათელი და აუცილებელია. ახრით დატვირთულად. მაგრამ პრემიერაზე, მყოფრების რალად ნაწილი ისევე რეაგირებს, როგორც მყოფრებელიც და ამიტომ, რეჟისორიც ამბობს ხოლმე — „მომწყინდა“, „ეს ხომ უკვე თქვა“, „ერთხელაც რომ გათარის ასე არაბუნებრივად, ვაგვიძვებია“ — ანდა, თქვენ წარიდგინეთ, შეიძლება ისიც კი თქვას — საერთოდ არ მგებს რისი თქმა უნდათ. პრემიერისათვის დამახასიათებელი ნერვიულობის გარდა, კიდევ რა იწვევს რეჟისორის შეხედულებათა ასეთ განსაკუთრებულ ცვლილებას? მე ვფიქრობ, უპირველეს ყოვლისა, ის თანამიმდევრობა, რა თანამიმდევრობითაც მოვლენები ახლა, პრემიერის დროს ენაცვლებიან ერთმანეთს. ნება მიმოთქეთ, ეს მოსახრება ერთი მაგალითით ავხანა. პიესის პირველ სცენაში ქალიშვილი შეყვარებულს ხვდება. რეპერტოიზე ის ქალიშვილი დღის სინახითა და სინარალით თამაშობდა ამ სცენას და უბრალო მისალმებაშიც იმდენ ინტიმურობას აქსივდა, ყველას აღუღებდა — ოღონდ — კონტექსტისაგან დამოუკიდებლად. ხოლო მყოფრების წინაშე, უეცრად ნათელი გახდა, რომ წინამორბედი ტექსტიც და საქციელიც სრულბითაც არ განაპირობებს ამგვარ შეხვედრას: მყოფრებელი, ალბათ, პიესის სულ სხვა პერსონაჟებთან და სხვა თემებთან დაკავშირებული ხაზების განვიტარებთაა დაინტერესებული და ამ დროს, უკვე მის წინაშე ახალგაზრდა მსახიობი ქალი გამოდის, რომელიც რალაცას ეტრჩხლება ვაჟს. მომდევნო ეპიზოდში, როცა მოვლენათა თანამიმდევრობამ დღმოდელი უნდა გამოიწვიოს სცენაზე, ეს ჩურჩული იქნებ გამართლებულიც ყოფილიყო, ახლა კი, ცაში გამოკიდებული აღმოჩნდა და იმდენად, განხრახავა ბუნდოვანი და გაუგებარი დარჩა.

რეჟისორი სულ იმის ცდაშია, სპექტაკლის მთლიანი სახე ედავს თვალწინ, თუმცა ის ფრაგმენტების რეპერტოიის გადის და მაშინაც კი, როცა პრემიერაზე თავიდან ბოლომდე უყურებს ამ ფრაგმენტებს, წინასწარვე იცის სპექტაკლის საერთო მიხანა. მაგრამ, როცა წარმოდგენას უკვე მყოფრებელიც ესწრება, რომელიც რეჟისორისაც აიულებს მყოფრების თვალთ შეხედის რეკლავებას, ეს წინასწარი ცონდა უკვალოდ ქრება და რეჟისორი პირველად აღქვამს სპექტაკლს განსახრებულ თანამიმდევრობით. ამიტომ, აღარც ისაა გასაკვირი, ყველაფერი განსხვავებულად თუ ეჩვენება.

ყოველი ექსპერიმენტობი იძულებულია მყოფრებელთან ურთიერთობის ნებამიერ ასპექტზე იზრუნოს. დაბარბაში მყოფრების სხვადსხვავარად განლაგებაც ახალი გზების, ახალი შესაძლებლობების ძიებას ემსახურება. მოძიარე ავანტიურა, არენა, განახრახებული დაბარბა, ერთი ბეწო ფარდული თუ ოთახი — თავისთავად უკვე განაპირობებს მოვლენის სხვადსხვავარობას. მაგრამ, ეს სხვაობა შეიძლება მხოლოდ გარეგნული იყოს: გაცილებით უფრო ღრმა სხვაობა მაშინ მიიღწევა, როცა მსახიობს ძალა შესწევს, მყოფრებელთან ცვალედად შინაგანი ურთიერთობის კარხანი ითამაშოს. თუ მსახიობს ძალეც მყოფრების ყურადღებდა დაიპყროს, მისი თვადციის უხარი შესასტტოს, მერე კი დაარწმუნოს სრულიად მოულოდნელი გადაწყვეტი-



დებების სსწორეში, ანდა აბსოლუტურად წინააღმდეგობრივი, ერთმანეთის საპირისპირო რწმუნთა შეჯახების შესასრულებლად — მაშინ მაყურებელიც უფრო აქტიური გახდება. ეს აქტივობა არ მოითხოვს გამოხატვას — მაყურებელი, რომელიც მომხდარ ფაქტს მაშინავე ენასუხება, შეიძლება აქტიური მოვეჩვენოს, მაგარამ არც ისაა გამორიცხელი, ამგვარი აქტივობა ყალბი აღმოჩნდეს. ვაშარბიტი აქტივობა უხიზარ რჩება და, ამავე დროს, ის საყოველთაო ხასიათისაა.

თეატრის სიმყარე არ გაჩანია და ამით განსხვავდება ის ხელოვნების სხვა დარგებისაგან. თუცა, ამ ვეფერულ ფენომენსაც ძალიან ხშირად და ძალიან იოლად მიეკუთვნებოდა ხოლმე (კრიტიკული ჩვენებების ძალით) მუდმივ სტანდარტებსა და ზოგად კანონებს. ერთ საღამოს, ინგლისის პროვინციულ ქალაქ სტოუქ-ონ-თრენი-ში „გემპლინი“ ვნახე, თეატრ-არენაზე დადგმული ხალისანი მსახიობების, მშენიერი შენობისა და მხიარული მაყურებლის კომბინაცია პიესის ყველაზე უფრო კაშკაშეულ მენტებს ახლებურად წარმოაჩინდა. სექტაკლი სასახლოდ მიდიოდა. მაყურებელი თავვეჩიანად იყო სასახლაში ჩაყვლილი. წარმოდგენა ტრუმფატურად სრულყოფილი იყო, ოღონდ, დასის ყოველი წევრი როლიან შედარებით ვაკუუმით ახლავდა და ვახლად და ამჟღავნებდა ეტყობოდა თუმი გრიმიცა და ხელოვნური ჰაირაც: რაღაც ჯადოქრობის წყალობით, ეს მსახიობები უცებ ლონდონის უესტ ენდში რომ აღმოჩნდებოდნენ, ტიპიურ ლინდენურ თეატრში, ლონდონელი მაყურებლის გარემოცვაში, აღბნო საგმოდ სულებური შესახედანე იქნებოდნენ და მაყურებელიც უშემაჯოფლო დარჩებოდა. მაგარამ, ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, თითქმის ლონდონური სტანდარტი უფრო უკეთესია, ან უფრო მაღალი, ვიდრე პროვინციული. სინამდვილეში, შეიძლება პირველთა კია, რაღაც მწველი დასაჭერებელია, რომ ამ საღამოს ლონდონის რომელიმე სცენაზე ისეთივე ცეცხლი დაენით მსახიობებს, როგორც ცეცხლიც სტოუქსში ენით. თუმცა, შედარება მარცხ ვერასოდეს მოხერხდება. საყარული „თუქსი“ შემოწმება შეუძლებელია, როცა საქმე არა მხოლოდ მსახიობებსა თუ პიესას, არამედ მთელ წარმოედგანს ეხება.

უღმბებლ თეატრში ჩვენი ცუდების ერთ-ერთ ძირითად საგანს მაყურებელიც წარმოადგენდა და ამ თვალსაზრისით, პირველივე სექტაკლი სარჩებრეს ცესპირიტეტი აღმოჩნდა. „სესპირიტეტული“ წარმოდგენაზე მოსულ მაყურებელს, მშემწარებლობის, მხიარულებისა და ზეურელ უნდობლობის ის გარნობა მოჰყვა თან. რასაც საერთოდ სიტყვა „აქვანადი“ ბაღებს ხოლმე. მაყურებელს რამდენიმე ფრაგმენტი წარუდგინებოდა, ჩვენი მიზანი, უღრესად ევოისტური იყო — გვსურდა გვენახა, რა სახეს მიიღებდა ზოგიერთი ჩვენი ექსპერიმენტი წარმოდგენის პირობებში. მაყურებლისათვის არც პროგრამები დაგვირგებია, არც ის ვითქვამს, რა ვითამაშებდით და საერთოდ, ჩვენი განზახვა არავითარი ცნობით, კომენტარითათუ ახსნა-განმარტებით არ გავემეღადებებოდა წინასწარ.

პროგრამა არტის საშუთიანი პიესით — „სისხლის ნაკადით“ — დაიწყო. ჩვენი ვერსიაში უფრო მეტი

იყო არტისტული ვიდრე თავად არტის პიესაში, ვადანაც არტის დიალოგები მთლიანად შეეცვლებოდა ხილბოთი. მაყურებლის ნაწილი მაშინავე შეეცვლებოდა, ნაწილი კი ახიხილდა; საყურებო ჩვენი, ამ პიესის წარმოდგენით სერიოზულ მიზანს ვისახავდით. მერე, პატარა ინტერუდლია ვავითამაშეთ, რომელსაც ჩვენი თვითონვე ხუმრობად ვუვლიდით. ახლა კი მართლა დაინახა მაყურებელი: სიცილის მოყვარულებმა აღარ იცოდნენ, გავტრებულბინათ თუ არა სიცილი, სერიოზულად განწყობილი კი, ვინც ადრე მეზობლების ხიხიბიმა ვაანწყენდა, საცინებელი ჩავედინენ. რაც უფრო ხერხდებოდა წარმოდგენა, მატულობდა დაძაბულობაც: ხოლო როცა გლენდა ჩექსონი, სცენიურა სიტუაციას ვარნახით, მთლიანად ვამიშვლდა — სრულიად ახლებური დაძაბულობა წარმოიქმნა: მაყურებელი მიხვდა, მოულოდნელდებდა არავითარი სახეჯარი რომ აღარ ექნებოდა. ყოველივე ამან, შესასრულებლად მოგვცა გვენახა, თუ რაოდენ მოუშხადებელია მაყურებელი უცხად, იმავე წამს შეფასოს ნახაბი. მეორე წარმოდგენაზე დაძაბულობა შედარებით შესუსტდა. პრესაში ჩვენს შესახებ არავითარი დაწერა და არც ის გგონია, მეორე წარმოდგენაზე მოსული მაყურებლის უმრავლესობა წინასწარვე შეეშხადებინა ამ ნაცნობ-მგავარბებს, რომელნიც ჩვენს პირველ წარმოდგენას დაესწრნენ. ასეა თუ ისე, მაყურებელი ამჟარად უფრო ნაკლებად იყო დაძაბული. ვეფერბობ, ამაში სხვა ფაქტორებს მივძვლის ბრალი — მაყურებელმა იცოდა, ეს წარმოდგენა ერთხელ უკვე რომ გამართულიყო, ხოლო ვაზეთების დუმილმა, მხოლოდ და მხოლოდ მისი უნდობლობის განმტკიცებას შეუწყო ხელი. ყოველ შემთხვევაში, დარბაში მსხიბანი დარწმუნებულნი იყვნენ, არავითარი საშინელება რომ არ მოხდებოდა თეატრში: წინა საღამოს ვინმე მაყურებელთაგანი რომ დაშვებულიყო, ანდა შენობისათვის ცეცხლი რომ წავეკიდებინა, მაშინ ვაზეთები ამ ამბებით იქნებოდა გადაჭრებულნი. მაგარამ, როცა ახალი ამბები არ ქვეყნდებდა, ეს უკვე თავისთავად ქარგი ამბავია. რამდენიმე წარმოდგენის გამართვის შემდეგ, ყველამ იცოდა, ჩვენი სექტაკლი რამდენიმე მოსაწყენი ფრაგმენტის, თენეს პიესის რომელიღაც ნაკლები, შესესპირიტული ნარევისა და ხმურისაგან რომ შედგებოდა — ასე რომ, თანდათანობით თეატრში მხოლოდ რჩებულმა მაყურებელმა მოიყარა თავი, რამდენდაც, ბევრმა, ბუნებრივია, სახლში დარჩენა ამიბინა. ბოლოს, მარტო ენთუზიასტები და გამოუსწორებელი ქილიკებელი შემოგვრჩნენ. როცა პრემიერა მარცხით მოთავსებდა ხოლმე, დანარჩენ სექტაკლებს მხოლოდ უკიდურესი ენთუზიასტების პატარა ჯგუფი ესწრება და ამ „ჩავარდნილი“ სექტაკლის უკანასკნელ წარმოდგენაზე ყოველთვის მოწონების შემახილები ვარსდის. მაყურებლის ვუნება-განწყობილებაზე ყველაფერი მოქმედებს. ისინი, ვინც თეატრში მიღან, მიუხედავად ცუდი გამოხმარებისა, თავს იმედით არ იტყუებენ და ყველაზე უარესისთვისაც არიან მზად. თითქმის ყოველთვის, როცა თეატრში ჩვენს ადგის ვიკავებთ ხოლმე, უკვე წინასწარვე აღტურვილი ვართ იმ ზუსტი ცნობებით, რომელნიც წარმოდგენის დაწყებამდე გვიქმნიან გარყვეულ განწყობას: ხოლო როცა სექტაკლი



ტალი მთავრდება, ავტომატურად წამოგცივდებით ხოლმე და მაშინათვე გასასვლელს მივაშურებთ. სპექტაკლს SU-ის დამთავრების შემდეგ, მაყურებლებს შევთავაზებთ, ჩემდა მსადარბიყენ დარბაზში, ვიდრე თვითონვე არ მომბრუნდებიან. საინტერესო სანახაი იყო, თუ როგორ შეურაცხყო ამან ერთნი და როგორ ასიაშოვნა სხვებს. იც, ეკამპო რამ თქვამს, რატომ უნდა გამოვვივდეთ თავპირისმეტრებით თეატრიდან სპექტაკლის დამთავრებისთანავე? ჩვენი თხოვნის შემდეგ, მრავალი მაყურებელი იცდა წყნარად აღა წუთის განმავლობაში, თუ უფრო დიდხანს არა, რაიმე სტიქიურად გაუჩინათ ერთმანეთთან გამოლაპარაკებისა და შთაბეჭდილებათა გაზიარების სურვილი. ჩემი აზრით, სწორედ ესაა ყველაზე უფრო ბუნებრივი და განსაღი დასასრული საერთო კვლევისა და არა მშინაწივე გასასვლელისაქენ გავარდნა — თუკი, რა თქმა უნდა, თეატრიდან რაც შეიძლება უფრო სწრაფად თავის დაღწევა სოციალური ჩვეულება და არა შეგნებულად არჩევიან.

დღეს, მაყურებლის საკითხი ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი და ყველაზე უფრო რთული საკითხია. ჩვენ უკვე აღმოვაჩინეთ, რომ ჩვეულებრივი თეატრალური მაყურებელი არცთუ ისე ემოციურია და, რა თქმა უნდა, არც განსაკუთრებულად ერთგული; ასე რომ, იძულებული ვართ, „ახალი“ მაყურებელი ვეძებოთ. ეს გაცხადებია, თუმცა, ამავე დროს, საკმაოდ ხელოვნურადც ვლერის ამგვარი განცხადება. ძირითადად, რაც უფრო ახალგაზრდაა მაყურებელი, მით უფრო ფიციან და თავში მისი რუკუკებიც — ეს ექვემარტება. ისიც სიმარაღეა, რომ ახალგაზრდობას ის უტრეებს თეატრზე გულს, რაც მართლა ცუდია თეატრში, ამდენად, ახალგაზრდობის მოზოდის მიზნით თეატრალური ფორმების შეცვლა, ერთდროულად ორ კერდღელს დაგვიკერინებს. თუკი საფეხებერთო მატეხება თუ ძაღლების დიღებ მაყურებლის რეაქციას დაეკვირდებით, იოლად დავრწმუნდებით, უბრალო ხალხი გაცილებით უფრო ცოცხლად და უშუალოდ რომ ეხმინება სანახაობას, ვიდრე საშუალო კლასი. ასე რომ, ეტყობა მართლაც აქვს აზრი უბრალო უჩრების მეშვეობით უბრალო მაყურებლის მოზოდეს.

მაგრამ, ეს ლოკიაც იოლად ინგრევა. უბრალო მაყურებელი კი არსებობს, იოლად ის რაღაც ბუნდოვანს მცნება. როცა ბრეხტი ცოცხალი იყო, მის თეატრში დასავლეთელი ინტელექტუალები იყრიდნენ თავს. ჯოან ლითლელი დანამარება ისევე უესტ ენდში პოულობდა, რადგან მისსავე უბანში არა და არ აღმოჩნდა მუშათა კლასის იმხელა აუდიტორია, რომლის ხარჯზეც ლითლელი თავს გაიტანდა მისთვის მქნლედობის ეპოს. შექმარის სამეფო თეატრი ხშირად მართავს ხოლმე გასვლით სპექტაკლებს ქარხნებსა და ახალგაზრდულ კლუბებში — კონტინენტზე გავრცელებული ტრადიციის მიხამით — რათა საზოგადოების იმ ფენებშიც შეიტანოს თეატრის ცნება, რომელთა წარმომადგენლებსაც, ალბათ, არასოდეს შეუდგამთ ფეხი თეატრში და, ალბათ, დარწმუნებულნიც არიან, ეს სიამოვნება მათთვის რომ არ არის განკუთვნილი. ამგვარი „დესანტის“ ვადატორიუნის მიზანი ინტერესის გავიძება, წინაღობების დამსხვრევა და მეგობრების შექენა. ეს შესანიშნავი, დიდად

სტიქელის მომცემი საქმეა, მაგრამ ყოველივე ამის მიუხედავად, საკმაოდ საკითხებიც იმალება, რომლებიც ხედავს ახალსახოდა — რითი ვპრობდებ ისინი სინამდვილეში? ჩვენ ჩავაგონებთ მუშა კაცს, რომ თეატრი კულტურის ნაწილია — სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნუგბართი სასეც იმ დღი კლასის ნაწილი, რომელიც ახლა ყველაათვის ხელმისაღებია. ნებისმიერ საშუალებაში, რომელიც მაყურებლის მოზოდისათვისაა გამიზნული, ავრული მთავრელება, შემყწყარებლობა იმალება — „შევილიათ თქვენც მოხვიდეთ ამ საღაობს“ — და მსგავსად ყოველგვარი მთავრელობის, ამგვარ მთავრელებაშიც ტყუილია ჩაბუდებული. ჩვენ ძალან გვიდა დავაჭერთო მაყურებელი, ჩვენი საჩუქარი დასაქუნთ რომ არაა და ეს არის სწორედ ტყუილის თავი და თავი. განა მართლა კი გვეჭრა მისი ფასეულობისა? განა საქმარისია „საუკეთესო“ მიცეით იმ ხალხს. ვიც ასახისა თუ მდგომარობის გამო ძალან შორის დგას თეატრისაგან, მაგრამ ვინც გამო შევიტრუეთ თეატრში? „საუკეთესოს“ საბჭოთა და ნაციონალური თეატრების სთავაზობენ მასუბებელს. ნიუ-იორკში, მეტროპოლიტენ თეატრის ახალთახალ შენობაში, ევროპის საუკეთესო მომღერლები, თავმოყრილინი საუკეთესო პროდიუსერის მიერ და საუკეთესო დირიჟორის, მოკარტის უბაღლო შემარულებლის, ჯონს დამორჩილებულინი — „ჯადოსნურ ფლეიტას“ მღერიან. ამ იშვიათ შემთხვევაში, კულტურის ფილა მართლაც რომ ბოლომდე სასეც, რადგან საკუთრივ მუსიკისა და შესრულების გარდა, მაყურებელს შავალის შესანიშნავი მხატვრობითაც შეუძლია დატეგეს. კულტურაზე საყოველთაოდ მიღებული შეხედულებით თუ ვიმსჯელებთ, უფრო შორს წასვლა შეუძლებელია — ახალგაზრდა ეკამპა, რომელსაც ბედმა გაუღიმა და მოახრბა აქოსნული ფლეიტაზე“ წყაყენა თავისი გულისსწორი, იმის მწეურებას მიღწეა, რაც საზოგადოებაში შეიძლება მისცეს ცივილიზებული ცხოვრების თვალსაზრისით. ბილეთის შოვნა ხომ წარმოუდგენელია, მაგრამ „ღრის კი თავად სპექტაკლი ამდენ დადიდარაბად? გარკვეული თვალსაზრისით, მაყურებლის მოზოდის ყველა ფორმა, სახითთოდ ეარმოყება ერთსა და იმავე წინადადებას — მოდით და დატებით კარგი ცხოვრებით, რომელიც იმითობა კარგი, რომ არ შეიძლება კარგი არ იყოს, რადგანაც მასში ყველაფერი საუკეთესოაო.

შექმნილი სიტუაცია, ალბათ, ევრასოდეს შეიცვლება, სანამ კულტურაა თუ ხელოვნების ნებისმიერ დარგს ცხოვრების უბრალო დანამატად მივიჩნევთ, ცხოვრებისაგან განკუთრებულად და რაკი განკერძოებულად, ამიტომ აშკარად არასაბოროდებ. ამგვარი ხელოვნებისათვის მხოლოდ ხელოვანი იბრძვის, ვინც ხელოვნების ცხოვრობს, ვისთვისაც ხელოვნება ორგანულიადა აუცილებელი. როცა საქმე თეატრს ეხება, კვლავ და კვლავ ერთსა და იმავეც ემოქორებთ: საქმარისი არაა თეატრის აუცილებლობას მხოლოდ მწერლები და მსახიობები განვიდინდენ, ეს აუცილებლობა ხალხიც უნდა გაიზიაროს. ამდენად, ჩვენს წინაშე მხოლოდ მაყურებლის რანჟინებად მოზოდის საკითხი არ დგას. გაცილებით უფრო სერიოზული საქმეა, მოთხოვნებლად ექვე ხალხს თეატრში სიარული.





ამგვარი მოთხოვნების ქვეშარტ მავალითად სავი-  
ეთში გამოთული ფსიქორამის საღამოები მიმართა.  
მოდი, ერთი წამით ენახოთ, რა ვითარება ბატონოს  
ამგვარ საღამოზე. არსებობს ადამიანთა ჰატარა თემი,  
რომელიც ერთფეროვანი, მონოტონური ცხოვრებით  
ცხოვრობს. გარკვეულ დღეებში, ამ თემის ზოგიერთი  
ბინადარისათვის არაჩვეულებრივი მოვლენა ხდება, რო-  
მელსაც ყოველთვის მუთმუნდობა ეწოდება. ეს  
მოვლენა — დრამის საღამოა. როცა ავადმოყვები იმ  
ოთახში შედიან, სადაც საღამო უნდა გაიმართოს, უკვე  
იციან, რაღაც ისეთი რომ უნდა მოხდეს, რასაც არაფე-  
რი იქნება საერთო იმასთან, რაც პალატებში, ბაღში  
თუ იმ ოთახში ხდება, სადაც ტელევიზორი დგას. საღა-  
მო მონაწილენი წრიულად სდებიან. თავიდან, ბევრი  
მათგანი დაეკუბუთა, მტრულადაა განწყობილი, ანდა  
საერთოდ გამოიშუღა. ამ ღონისძიებაზე პასუხისმგე-  
ვანი ექიმი ავადმოყვებს სთხოვს, წამოკრან მათთვის  
სანტერული თემები და იმათაც ათასხაირი წინადადებები  
შეჟოაქეთ. ამ წინადადებების გარჩევისას, თანდათან ის  
საიეთებიც გამოიკეთება, უპირატესობას რომ აინტერე-  
სებს, საიეთებიც, რომლებიც გარკვეული შეგების წერ-  
ტილებად იქცევა ხოლმე. საუბარი ტანჯეთ, ტატიო  
იწყება და ამიტომ, ექიმმა მამინე უნდა სცადოს ამ  
სანტერულ საიეთების აღდამატებლად. ცოტა ხნის  
შემდეგ, ყველას უკვე თავისი როლი აქვს, მაგრამ ეს  
სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს წარმოდგენაში  
უკლებლივ ყველანი ერთგვანია. ზოგიერთი, მართლაც  
შეაჯიროს როლის შემსრულებელით გამოიბიჯებს ხოლ-  
მე წინ, ხოლო სხვები, ამგობინებენ თავთავიანთ ადგი-  
ლებზე ისდნენ და უყურებს: ამ მთავარ გმირთან გაი-  
ვიგონს საკუთარი თავი, ანდა მისი მოქმედებების გულ-  
გრილ და კრიტიკულ მაყურებლებად დარჩნენ.

ამასობაში, კონფლიქტი აუცილებლად განითარდე-  
ბა: ეს ნაშვლილი დრამაა, რადგან ისინი, ვინც წარმოდ-  
გენაში ჩაეთვინენ, მართლა თავიანთ საერთო სატი-  
ვარზე ილაპარაკებენ, თანაც ისე, ხელშესახები, თვალ-  
საჩინო რომ გახდეს ეს სატიკვარი. შეიძლება იცინონ,  
შეიძლება იტრონონ, შეიძლება საერთოდ გულგრილნი  
დარჩნენ, მაგრამ ყოველივე იმას, რაც ამ ეგვრეთ წოდე-  
ბულ გვიგებში იმ წამს ხდება, მაიან მარტვილს და ძალ-  
ამ განსაღი საფუძველი გააჩნია. ყოველ მათგანს გულ-  
წრფელად უნდა, ტანჯვისაგან დაიხსნას ეინემე, თუმცა  
ზუსტად შეიძლება არც იცოდეს, რაში გამოიხატება  
ეს ხსნა, როგორ გამოიყურება იგი. აქვე უნდა გითხ-  
რაოთ, რომ ფსიქორამის ღირსებას, ყველა შემთხვევაში არ  
ცხვდაეთ მის სამკურნალო თვისებებში. ამ თვალსაზრ-  
ით მისგან ბევრი არც უნდა ეველოდებოდეთ, მაგრამ  
გარკვეული შედეგები მაინც ყველათვის მოხდეს ამგვარ  
უშუალო მოვლენას. საღამოს დაწყებიდან ორი საათის  
შემდეგ, უკვე სულ სხვა უროიერთობა არსებობს დამ-  
წყობთა შორის: ერთ ბედვემე ყოფნის შეგრძნება გარკ-  
ვეულ გამოცოცხლებას იწვევს, გარკვეულ თავისუფ-  
ლებას, რაც თავის მხრივ, ხელს უწყობს იქამდე გულ-  
ჩათხრობის აღდამინების დასალოგებას. ამ ოთახიდან  
ისინი უკვე სულ სხვანაირები გამოიან და გინდაც  
ავადმოყვურად არასასიამოვნო ყოფილიყო მათთვის  
ოთახში განცილილი, ისე არიან აღაზნებულნი, გვერინ-

ბათ სიცილისაგან ფერდები დაასკდათო, არ არსებობს  
არც პესიმიზმი და არც ოპტიმიზმი: უბრალოდ, ყველა  
ერთი მათგანი, თუნდაც დროებით, ცხოვრებას უბრუნ-  
დება. ხოლო თუკი ოთახში მიღებულ შთაბეჭდილება  
ოთახიდან გამოისილსთახვე აოროტდება, უკლებლივ  
გაქრება — არც ესაა დიდი ბედენა. როცა დრამის სა-  
ღამოს ერთხელ გაუსიწავენ გემოს, ხელახლა მოსვლაც  
მუნებებათ: ეს საღამო მათი გაუდებარებელი ცხოვ-  
რების ოაზისად მოეჩვენებათ.

აი, ახე მესმის მე აუცილებელი თეატრი, თეატრი, სა-  
დაც მსახიობი და მაყურებელი შორის მხოლოდ ფუნქ-  
ციონალური განსხვავებაა და არა არსებობს.

როცა ამას ვწერ, მე შესიერად არც ვიცი, მხოლოდ მცე-  
რე მასშტაბით, პატარა საზოგადოების საზღვრებში მო-  
ხერხდება დრამის განახლება, თუ ეს ფართო მასშტა-  
ბითაცაა შესაძლებელი — დედაქალაქის დიდ თეატრ-  
ებში. არც ის ვიცი, მივალწვეთ თუ არა იმას (დღევან-  
დელი მოთხოვნისთვის თვალსაზრისით), რასაც  
გლინდებურნა და ბაიროტმა მიალწვეს სრულიად სხვა  
პირობებში, სრულიად სხვა იდეალების კარნახით? ანუ,  
შევეწვევს თუ არა მალა, შევექმნათ ისეთი თეატრი, რო-  
მელიც საკუთარ მაყურებელს იქამდე ჩამოუყალიბებს  
შეხედულებებს, ვიდრე ეს მაყურებელი დარბაზში შე-  
მოაბიძგდეს? გლინდებურნი და ბაიროტი შესხატვი-  
ლებულნი იყვნენ საზოგადოებასთან, იმ უქასებთან,  
რომელიც სიამოვნებას ანიჭებდნენ. დღეს, ცოცხალი  
და აუცილებელი თეატრი ვერ წარმოიდგენია სხვაგვა-  
რად, თუ არა საზოგადოებასთან დაპირისპირებული —  
არა მიღებულ ფასეულობათა მეხოტბე, არამედ ამ ფა-  
სეულობათა წინააღმდეგ ამხედრებული. თუმცა, ხელვი-  
ანი მოწოდება არც ბრალდების წყაყენაა, არც ქუეჩა  
დარიცხვა, არც ბრტყალბრტყალი ლაპარაკი და, მით-  
უმეტეს, არც უწყალება. ხელვიანიც ხომ ერთი „მით-  
თავანია“? ის მხოლოდ მაშინ უპირისპირდება აუდი-  
ტორიას, როცა აუდიტორიაც მზადაა თვითონაც დაუ-  
პირისპირდეს საკუთარ თავს. ის ქვეშარტად მაშინ  
ზეიმიბს მაყურებელთან ერთად, როცა იმ მაყურებლის  
სახელი დასმარაკობს, რომელსაც მხიარულების საფუძ-  
ველი გააჩნია.

ახალი მოვლენები პირდაპირ მაყურებლის თვალწინ  
არა ჩნდებოდა და მაყურებელიც მზად რომ იყოს ამ  
მოვლენათა აღსაქმლად, მაშინსცენისა და დარბაზის დი-  
ნდებელი ურთიერთშერწყმა მოხდებოდა. ხოლო თუ ეს  
მოხდებოდა, დაქუემაკებულ საზოგადოებრივი აზრი-  
ვნება ცხოვრების ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მო-  
ტივების ირგვლივ მოიყრიდა თავს; მაშინ ზოგიერთ სე-  
რაოვებულ ამოცანას ხელახლა მიეუბრუნებოდით, გა-  
დაუახლებდით და გადაუაფასებელი კიდევ. ასე რომ,  
განსხვავება დადებოდა და უარყოფითი განცდას, ოპტი-  
მიზმსა და პესიმიზმს შორის, აზრს დაყარავდა.

როცა ნორდგი მერყევი, ნებისმიერი ძიება, ავტომა-  
ტიკად, ფიარის მიებად იქცევა ხოლმე, ძველი ფორ-  
მების მსხვრევა, ახალი ფორმის მიებით განპირობებული  
ექსპერიმენტები — ახალი სიტუებები, ახლებური ურთი-  
ერთობანი, ახალი გარემო, ახალი შენობები — ყველაფე-  
რი ერთ პროცესს მიეუბრუნება და ყოველი ინდივიდუ-  
ალური ნამუშევარი უხილავი სამიზნესკენ გასროლია და



მეტე არავფიქრებს. სისულელეა იმის ლოდინი, ათიქოს ცალკეულ დაღმას, ჭკუფი, სტილსა თუ მიმართულებას შეეძლოს იმის პოვნა, რასაც ვეძებთ. იმ სამყაროში, რომელსაც გვერდზე გადახვევაც უხდება ხშირად და უკან დაბრუნებაც, თეატრი კიბოვით უნდა მიიწვედეს წინ. ამიტომაც აღარა აქვთ დღეს მსოფლიო თეატრებს საერთო სტილი, როგორც ეს მეტყობამეტე საუკუნეში იყო.

თუმცა, მთავარი მხოლოდ მოძრაობა, ნერვება, დაუდგროლობა, ანდა სტილი როდია. არსებობს რაღაც უფრო მყარები — ესაა სექტალები, მასიური, საყოველთაო განცდის ის შემთხვევები, პიესისა და მავუტრებლის ის ტოტალური თანამოაზრობისა, როცა თეატრის ნებისმიერი დაყოფა მკვდრად, უხეშად თუ წმინდად — უბრალოდ იქცევა ხოლმე. ამ იშვიათ შემთხვევებში, ცოცხალი თეატრი, თეატრი სიხარულისა, ათაზონისა, ზეიშისა, აღმოჩენებისა თუ თანამოაზრობისა — ერთიანად, განუყოფელი. მაგრამ, ვაიკის ეს მომენტები და მისი ხელახლა აღდგენა მონური მიმბაძეულობით უკვე შეუძლებელია — მკვდარი ელემენტები იცეკვებიან მოძიერწეხა და ძიებაც თავიდან იწყება.

ყოველი მოწოდება მოქმედებისა, მასში ჩაუღლებელი ინერციის აღიზიანებს. ავიღოთ თუნდაც ყველაზე უფრო წმინდა განცდა — მუსიკა. სწორედ მუსიკას ის ერთადერთი შევება, მრავალი ადამიანისათვის ასატანს რომ ხდის სიციხელს. ის განუწყვეტილი ასსენებს ადამიანს — მაინც ღიბს სიციხელში, თუმცა იმავე დროს, უწყალოდ გრძნობსაც უსუნეგებს, რის გამოც, ადამიანი ძალაუფლებით ეგუება ცხოვრების სხვა შემთხვევაში აუტანელ ყაიდას. ანდა, თუნდაც შემაძრუნებელი სიმხეცის ფაქტები გავისწნათ — ნაპალში მოკლული ბავშვის ფოტო, ალბათ; ყველაზე სახარული გამოვლენა ცხოვრებისეული სისასტიკისა, ის მოქმედების აუცილებლობაში კი არწმუნებს მხახველს, მაგრამ, მოქმედების აუცილებლობის განცდა, იმ წუთისა, უკვე შეტანვდება დაარღვევებულია. ისე გამოძის, თითქოს ამგვარი შემაძრუნებელი სანახაობა ერთდროულად აძლიერებს და ასუსტებს კიდევ მოქმედების მოთხოვნილებას. რა გზას უნდა დაავადეთ ამ შემთხვევაში?

თეატრში, ერთი არასასამოვნო, მართლაც ძალიან სერიოზული გამოცდის წინაშე დგება კაცო: რა რჩება წრამოდგენის დათმობების შემდეგ? მხიარულება აღვიღად გვაიწყვება, ის კი არა, ძლიერი ემოციებიც მალე ქრებოდა. ასევე ქრება არგუმენტთა დამაჯერებლობაც. მაგრამ, როცა ემოციებიცა და არგუმენტებიც ეპასუხებიან მავუტრების სურვილს, უფრო ღრმად ჩასწვდის საკუთარ არსებას, მამინ გონებაშიც ხდება გარკვეული აფიქქება. ჩვენს თაღწერს მომხდარი მოვლენა მასსოვრების გადაბუჯავს და ამ გადაბუჯულ მასსოვრობაში სურათს ტოვებს — კონტრუს, გემოს, ევალს. სუნს. რაც რჩება, ესაა სწორედ პიესის მთავარი ხატი. მისი სილუეტი, და თუ ყველა ელემენტი სწორადაა ერთმანეთთან მისადაგებული, ეს სილუეტი პიესის თქმუნებლობადაც იქცევა. ეს იქნება არის იმისა, რისი მიმეცა პიესას სურდა. როცა ახლა, მრავალი წლის შემდეგ, ჩემთვის ყველაზე გასაოცარ თეატრალურ შთაბეჭდილებებზე ვფიქრობ ხოლმე, ჩემს მასსოვრობაში

ღრმად ჩარჩენილ სახეებს ვბოულობ: ხის ქვეყნის ქვეყნის ელერი ორი მაწანწალისა, მოხუცი კალისა, მამუკისა, საზიდარს მიათრევს, აცეკვებული სერვანტისა თუ ჭიხებიში, ტახტზე ჩამოქდარი სამი ადამიანისა — ხოლო ზოგჯერ, მხოლოდ კვალს, რომელიც გაცილებული უფრო ღრმად, ეიდრე ნებისმიერი ასეთი სახე. ვე იმედი არა მაქვს, ამა თუ იმ სახის ზუსტ მნიშვნელობას რომ ვავისწენებ, მაგრამ, მისი მეშვეობით, შემოძლია აღდგინო მნიშვნელობისა მთელი წყება. ეს კი, უკვე თავისთავად ბევრს ნიშნავს: თეატრში გატარებულმა რამდენიმე საათმა მაინც შეეძლო ჩემი მსოფლმხედველობა, ცხოვრებისმი ჩემი დაუკიდებლობა. ესე იგი, ამის მიღწევა მაინც შეიძლება, თუმცა, ერთი შეხედვით, შეუძლებელი ჩანს.

იმედიან თუ უნახავს ვინმეს, ძლიერი დაძაბულობისაგან დაიარებულ მსახიობი. შემზარავი, გულის ვამბობივარი როლის თამაშის შემდეგ, ნებისმიერი მსახიობი მოშვეტულიცა და ხალისიანადაც გამოიყურება. ეტყობა, დიდი ფიზიკური დატვირთვისა, სასარგებლოცა ძლიერი განცდების ტყვეობაში ყოფნა. დარწმუნებული ვარ, დიროგობაცა და ტრავმისოსაც მხოლოდ და მხოლოდ იკარგა რომ მოქმედების მამაიკის ჩანჩობილობაზე: ამ პროფესიის ხალხი, ჩვეულებრივ, ღრმად მოხუტებულბამდე ცხოვრობს ხოლმე, მაგრამ, არც ის უნდა დადგვიწყდეს, თუ რა ძვირადღე უძღვებთ ეს. მასალა, რომლითაც გამოხაზონ ხალხსა ქმნი, იმ ხალხისაცა, ხელთათმინივით. აგრ მიორბებ ხოლმე, მერე კი საღდაც მაგაღებ — შენივნი სისლი და ხორცია. მსახიობმა განუწყვეტილი უნდა გაიღოს საკუთარი არსების რაღაც ნაწილი, რათა გარკვეული ცოდნისა და ინტელექტის მეშვეობით ის ხასიათი მოქსოვოს, რომელიც წარმოადგენს დათმობისთანავე ეთხეხება. მაგრამ, ჩვენთვის მთავარი სხვაა, ჩვენთვის მთავარია მავუტრებულს იგივე არ დაეშობოს. ჩვენ იმის გავება გვანტერესებს, იმარჩუნებს მავუტრებელი თეატრისის კვალს, თუ ერთადერთი, რისი მიღებაც თეატრისაგან შეუძლია, საკუთარი კეთილდღეობის ნეტარი განცდაა?

აქაც, კვლავინდებურად, მრავალი წინააღმდეგობა იჩენს თავა. თეატრის მისია — განთავისუფლება. სიცილიცა და დაძაბული გრძნობებიც თანაბრად განწმენდენ ორგანიზმს ზოგორით დაწალქისაგან და ამ თვალსაზრისით, ისინი უპირისპირდებიან ყველაფერ იმას, რაც მესხიერებაში ტოვებს კვალს, რადგანაც, ყოველგვარი განწმენდის მსგავსად, ისინიც გასუფთავება და განახლება ემსახურებიან. მაგრამ, განა ასე ძირფესვიანად განსხვავდება ერთმანეთისაგან ის განცდა, რომელიც გვანთავისუფლებს და ის, რომელიც რაღაცას ტოვებს ჩვენში? განა გულბრწყინობა არაა იმის ფიქრი, თითქოს ერთი მეორეს უპირისპირდებოდეს? განა უფრო მართებული არ იქნება იმის თქმა, განახლებისას ყველაფერი რომ შეიძლება განმეორდეს?

ამქვეყნად უნარავი ლოყებლავეა მოხუცია, ბოლომდე რომ შემოინახა გასაოცარი მხნეობა, მაგრამ ბოლომდე დიდ ბავშვად დარჩა. მათ არც სახე დაწაპუკებით და ბუნებრივ საორც მხიარულობა არაა — თითქოს, არც ვაზბოდინს. არსებობენ სხვაგვარი მოხუცები — ერთიანად დაწაპუკებულნი, მაგრამ არც გაუქმებულ-



ხი და არც დაჩაჩანაკებულნი; ცხოვრების ქარცეცხლში გამოვლენი, ცხოვრების ორბიტრალით დაღლილნი, მაგრამ მაინც ხალისიანი, განსაღებულნი. ახალგაზრდაობა და სიბერე შეიძლება გადაიხლართოს ერთმანეთში. მოხუცი მსახიობისათვის უმოკერესი საკითხი ისაა, მოახერხებს თუ არა რაღაც ახლის პოვნას იმ ხელოვნებაში, მის განახლებას, მის გაახალგაზრდავებას რომ უწყობს ხელს. იგივე კითხვა დგას მათურების წინაშეც, რომელიც მხიარულ წარმოდგენას გაუმდინერება და გაუხალისებია. მთავარი იმის გაგებაა, რა სახაზღერი, რა მოთუოდნეობანი არსებობს კიდევ. ყველანი შეგუებულნი ვართ იმ აზრს, შესაძლებელი რომაა სწრაფწარმოვალი განთავისუფლება, მაგრამ დაგროვება კი რაიმე?

ამ შემთხვევაში, ისევე მათურებელს უნდა დავეკითხოთ. სტერეო თუ არა მათურებელს, რაიმე შეიცვალის მის ცხოვრებაში? უნდა თუ არა, იპოვოს რაღაც ახალი, განსხვავებული საკუთარ არსებებში, ყოველდღიურ ყოფაში, საზოგადოებაში? და თუ არ უნდა, ესე იგი, მას არც ის სჭირდება, თეატრი ლაკმესის ქალაღი, გამაღებდელი შემა. პროექტორი თუ ახრთა შეჯახების სარბიელი რომ იყოს.

მეორეს მხრივ, ავდილ უმსაძებელია, თეატრის ერთ-ერთი ზემოთჩამოთვლილი თვისება, ანდა ყველა თვისება ერთად დასჭირდეს მას. მაშინ მათურებლისათვის არა მარტო თეატრი გახდება აუცილებელი, არამედ ყველაფერი ის, რისი მიღებაც თეატრის კედლებში შეუძლია. მას საოცრად დასჭირდება ის კვალი, მასსურობის გადაბუკვის შემდეგ რომ რჩება და ყოველწინარდ ეცემა კიდევ ამ კვალის შეწარმუნებას.

ჩვენ გარკვეული ფორმულის, ტომობის მიჯნავდგავართ, რომელიც ასე ეკითხება: თეატრი =  $Rra^2$  —. ეს ასობი რომ გავშიფროთ, ფრანგულ ენას უნდა მივმართოთ. ფრანგულ ენაში, არ მოიძებნება შესქიპირის აღექვატურად სათარგმნელი სიტყვები, თუმცა, რაც არ უნდა უცნაურად მოგეჩვენოს, სწორედ ამ ენაში ვპოულობთ იმ სამ სიტყვას, ყოველდღიურად რომ ვიყენებთ და რომლებიც მოაკლბენ ყველა თეატრალური მოვლენის პრობლემებსა და შესაძლებლობებს.

განმორბევი, წარმოდგენა, თანამონაწილობა — ეს სამი სიტყვა ერთნაირად ეფერს, და ერთსა და იმავეს ნიშნავს, როგორც ფრანგულად, ისე ინგლისურად. თუმცა ფრანგული repetition, განსხვავებით ინგლისური rehearsal-ისაგან, პროცესის მექანიკურ მხარეასა აღეკრებებს. პრაქტიკას ეკვირდნ კვირამდელით დღე, საათობით — სრულქმნილებამდე მივყავართ. ესაა კატორღული შრომა, ზუთხვა, დისკომლინი; ესაა მოსაბერებელი საქმიანობა, რასაც ყლოდოდ კარგი შემდეგ უნდა მიჰყვეს. ყველა ათლებდა იცის, რომ ვარჯიშს გადაწყვეტი მიწმუნებლობა აქვს: გარკვეულ მიზანს დაქვემდებარებულნი, ნებისყოფით წარმართული განმორბევა — შემოქმედებითი პროცესია. კაბარეს ბეერი მონდურალი წლებით იმეორებს ერთსა და იგივე სიმღერას, სანამ მსმენელის სამსჯავროზე გაბედავდეს მის გამოტანას: მერე კი უკვე შეუძლია ორმოცდაათი წელიც იმღეროს ეს სიმღერა კონცერ-

ტებზე; ლოურენს ოლივიე იქამდე იმეორებს თავისთვის როლის სიტყვებს, ვიდრე აბსოლუტურად არ დასტავდება ლებს ენის ენობა და ვიდრე სრულ თავისუფლებას არ ეხიარება. ყველა ჯამბაზმა, ყველა აკობაბტმა, ყველა მოცეკვეთმშენივრად იცის, მხოლოდ განმეორების გზით რომ შეიძლება გარკვეული მომართებების დაფუძლება, ხოლო ნებისმიერ, ვინც განმეორების უაყილებლობას უარყოფს, უკვე ავტომატურად ამბობს უარს თავისი გამომსახველობითი საშუალებების რაღაც ნაწილზე. არადა, ეს სიტყვა — განმეორება — ყოველგვარ მომხიბველულობასა მოკლებული. ესაა ცივი ცენზა და ის უშუალო ასოციაცია, რასაც იგი იწვევს — მკედარია. განმეორება ბევრშია დანახსოვრებული მუსიკის გაცეითილება, მოსაბერებლად ერთი და იგივე გამები; განმეორება მუსიკალური კომდიის მოგზაური დასია, რომელიც უკვე მეხუთმეტედ იცვლის შემადგენლობას, მაგრამ ჯოუტად, მექანიკურად იმეორებს ძველისძველ მომართებებს, რომელთაც აზრიც დაუკარგავდა და პირველყოფილი სურნელიც. განმეორება სწორედ ისაა, რასაც უარხო ტრადიციისაგან მივეყვართ, ანუ — გულგამაყვარებულნი სექტაციენი, წლებით რომ არ ჩამოდიან სციენიდან, დუბლიორთა მომზადება და ყველაფერი ის, რისიც ასე ემზნა მგრანობიარე მსახიობის ზედმეორებით ზუსტი მიზანვა უსიკონალია. განმეორება სიცოცხლეს უარყოფს. ისე გამოდის, თითქოს ამ ერთ სიტყვაში ჩაბუდებულა თეატრის არსის უარყოფა. მაგრამ, რაღაც ფრთები რომ გაშალოს, ის ჯერ აუცილებლად უნდა მომზადდეს კიდევ საამისოდ, ხოლო მომზადება, ხშირად, ერთი დღელის ტყუპნასაც გულისხმობს. როცა მზადენის პროცესი დასრულებდა, ეს რაღაც სასმჯავროს წინაშე უნდა წარსდგეს და მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა აღძრას ხელახალი განმეორების კანონიერი მოთხოვნები. ამგვარ განმეორებაში კი, ლაზობის მოცეკვლევი იმალება.

რას შეუძლია ამ წინააღმდეგობის მოსპობა? პასუხს, ახლაც წარმოდგენის აღმნიშვნელ ფრანგულ სიტყვაში representation ვპოულობთ. წარმოდგენა ის აქტია, როცა რაღაცას წარმოდგენენ, როცა ის, რაც წარსულში უკვე იყო, ხელახლად ნაჩვენები, ახლაც არის. წარმოდგენა დროს უარყოფს, რამდენადაც არც მიზანვა და არც აღწერა წარსულსი მოვლენას; ის განსხვავდება სპობს გუშინდელსა და დღევანდელს შორის, გუშინდელი მოვლენის სარგებლობას და ეკლავ აციცხლებს მას, ყოველ მის ასაქტზე, ამგვანდებლობის ჩათვლით. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, წარმოდგენა ისაა, რისი პრეტენზიაც აქვს — წარმოდგენა აწყმის შექმნას ის ჩვენს თვალწინ აღადგენს სიცოცხლეს, რასაც უარყოფს განმეორება. მაგრამ ეს თანაბრად დანახსიათებელია როგორც რეპეტორიისათვის, ისე თვად წარმოდგენისთვისაც.

ამ მოვლენის ზუსტი შესწავლა მდიდარ შესაძლებლობებს შლის ჩვენს წინაშე. ჩვენ ვიგებთ, თუ რას ნიშნავს ციკლური მოქმედება, რა აუალიბებს დამაჯერებელ ფესტს დროის სწორედ ამ გარკვეულ მიზანკვეთში, რა ფორმებს იძენს სიყალბე, რა არის ნაწილობრივი ცოცხალი და რა — მილიანად ხელოვნური — ვიდრე ნელნელა არ აღმოვაჩინე ყველა იმ ქემშიარტ ფაქტორს,



რომელიც ასე ართულებენ წარმოდგენის აქტს. და რაც უფრო მეტს ესწავლობთ, მით უფრო ნათლად ვერწმუნდებით, უფრო შორს წასვლა რომაა აუცილებელი, რათა განმეორება წარმოდგენაში გადაიზარდოს. რაღაც მოვლდა თავ-თავად ვერ გავიცხადებთ აწმუშოთ, საამისოდ დახმარება საჭირო. ეს დახმარება კი, ყოველთვის არ ჩანს: არადა, უმისილად ვერაფერს გავხედობთ. ჩვენ თან ვიტყვით, ვცდილობთ გავიგოთ, რა შედეგება იყოს ეს აუცილებელი ინგრედიენტი და ისევე რეპეტიციას ვაკვირდებით, ვუყურებთ მახლობლად ქაპანწყევებს ამ მტანჯველი განმეორებების დროს და ერთხელ კიდევ ვაწმუშავდებით, ასეთ ვაკუუმში მთელი მათი შრომა უახრობად რომ იქცევა. და სწორედ მაშინ ვეძულვით საიდუმლოს გასაღებას; რაც, ბუნებრივია ისევ და ისევ მაყურებელთან გვაბრუნებს, რადგან უმაყურებლოდ არაფერს არა აქვს აზრი, არ არსებობს მიზანი. რა არის მაყურებელი? ფრანგული ენაში ცქერის, თვალის დევნების გამომხატველი სინონიმია შორის, ერთი სიტყვა — assistance თავისი ხარისხით მაინც გამოცალკევებულია სხვებისაგან. მე ვუყურებ ჰიესას: — l'assisté a une piece. მონაწილეობა უბრალოდ სიტყვაა, მაგრამ ვასაღები სწორედ ამ სიტყვაში იმალება. მსახიობი ემზადება, ერთვება იმ პროცესში, რომელიც ყოველ წამს შეიძლება მკვდარი აღმოჩნდეს. მას სურს რაღაც მოიხელოთ, რასაც ხორცი უნდა შეასხას სცენაზე. რეპეტიციზე, თანამონაწილეობის ცოცხალი ელემენტი რეჟისორისაგან მომდინარეობს, რომელიც სწორედ იმიტომაც აქ, სწორედ იმიტომ ადევნებს მსახიობს თვალს, მაყურებლის მაგვირობა რომ გაუწიოს მას. მაგრამ, როცა მსახიობი მაყურებლის წინაშე წარსდგება, მაშინვე ამჩნევს, მაგური გარდაქმნა რაღაც ჯალღობრის წყალობით რომ არ ხდება. თუკი მაყურებელი მხოლოდ შესცქერის სპექტაკლს, მხოლოდ იმას ელოდება, თუ როგორ შეასრულებს მსახიობი თავის საქმეს. ასეთ დროს, მაყურებლის გულგრილი მზერის წინაშე, მსახიობიც მამინათვე ივრძნობს, სხვას ვერაფერს რომ შესთავაზებს დარბაზში მსხდომთ, გარდა რეპეტიციის განმეორებისა. ეს, რა თქმა უნდა, დიდად შეაწუხებს და ყოველნაირად შეეცდება კიდევ, მთელი თავისი ცოდნა და უნარი, მთელი თავისი პატოსუნება მოიხმაროს, რათა სიბერეზე შეთავაზოს საკუთარი ნამოქმედარს, მაგრამ უქმარისობის განცდას მაინც ვერ დააღწევს თავს. ასეთ შემთხვევებში, მსახიობი, ჩვეულებრივი, „სულ დარბაზს“ აბრალებს ყველაფერს, თუმცა, არის ისეთი შემთხვევებიც, როცა მსახიობები ამბობენ — სპექტაკლი „კარგად წავიდოა“, როცა დარბაზი ისეთი მაყურებლითაა სავსე, რომელიც ინტერესითა და ხალისით ადევნებს თვალს სპექტაკლს და მისი თანამონაწილეც ხდება. სწორედ ამგვარი თანამონაწილეობა, თანამონაწილეობა თვალებისა, ყურადღებისა, ინტერესისა და სიხარულისა — აქცევს ხოლმე განმეორებას წარმოდგენად. მაშინ, სიტყვა წარმოდგენა უკვე აღარ აცალკევებს ერთმანეთისაგან მსახიობსა და მაყურებელს, სანახაობასა და ხალს; პირიქით — რაც არსებობს ერთისათვის, უკვე მეორისათვისაც არსებობს. გარდაიქმნება თავად მაყურებელიც, რომელიც თეატრში სხვა ცხოვრებიდან შემოვიდა, თუმცა, არსებითად, ივი-

ვე ცხოვრება მეორეგანაზღაურებული სპეციალურ სარბიელზე და ისიც, მაყურებელიც, ამ ცხოვრების ნებისმიერ მომენტზე ვეთს უფრო ნათლად და დამაბუღლად აღიქვამს. ეს ის შემთხვევაა, როცა მაყურებელი მსახიობებს თანაუგრძობს და როცა მაყურებელსაც თანაუგრძობენ სცენიდან.

განმეორება, წარმოდგენა, თანამონაწილეობა. ეს სიტყვები იმ სამ ელემენტს აკამებენ, რომელთაგანაც თითოეული აუცილებელია მოვლენის გასაცოცხლებლად. მაგრამ, არსი ვერაც არ ჩანს, რამდენადც ნებისმიერი სამი სიტყვა სტატეურია და ყოველი ფორმულა იმის გარდაუვალი ცდაა, ერთხელ და სამუდამოდ რომ დაედავინოს ქეშმარიტება. თეატრში კი, ქეშმარიტება განუწყვეტელი მოძრაობს.

როცა თქვენ ამ წონის კითხვობით, ის უკვე თანდათანობით ძველდება. ჩემთვის ეს წიგნი ფურცელზე გაიხილი ვარჯიშია. მაგრამ, წიგნისაგან განსხვავებით, თეატრს ერთი განსაკუთრებული ნიშნ-თვისება გააჩნია: ყოველთვის შეუძლია თავიდან დაწყება. ცხოვრებაში ასე არ ხდება: ვერც ჩვენ დავბრუნდებით და ვერც საათის ისრებს გადავუწყვეთ თავს: შემთხვევა თუ ხელიდან გაუვშვით, მეორეჯერ აღარ განმეორდება. თეატრში კი, დაფა ყოველთვის სუფთაა.



ყოველდღიურ ცხოვრებაში „თუ“ ფიქციაა, თეატრში კი — ექსპერიმენტი. ყოველდღიურ ცხოვრებაში „თუ“ თავის დამტრების ცდაა, თეატრში — სიმართლე. როცა ამ სიმართლეს ვირწმუნებით, თეატრი და ცხოვრება ერთიანდება ხოლმე. ეს მალალი მიზანია. მაგრამ, ძალზე მშენაია მისი მიღწევა. თამაში დიდ შრომას მოითხოვს. მაგრამ, როცა შრომას თამაშად განვიცდით, ეს უკვე შრომა აღარ არის.

თამაში თამაშია.

**შენიშვნები:**

1. როვე ბლანი (დაიბ. 1907 წ.) — ფრანგი მსახიობი და რეჟისორი.
2. პატრიკ მეიკი — ინგლისელი მსახიობი.
3. ჩეჩიტატევი (გერმ.).
4. კარლ ოტვი (დაიბ. 1895 წ.) — გერმანელი კომპოზიტორი.
5. გონდენბურნი — სოფელი ინგლისში (სასქაში), სადაც ყოველწლიურად იმართება სოპერო ხელნაწერების ფესტივალები.
6. პარტოტის თეატრი — გერმანული საოპერო თეატრი ბავარიის, დარსტუბელი რ. ვაგნერის ინსტიტუტი.
7. Rra — repetition, representation, assistance — განმეორება, წარმოდგენა, თანამონაწილეობა. (ფრანგ.).
8. რეპეტიცია (ინგლ.).

ინგლისურიდან თარგმნა ზაზა პილხაძემ



ვლადიმერ სინარულიძე

# გარეუბნის მარტოსასლი

ორპირობის კომედია

მოზარდიანი:

მაგდა მოწიფული ქალიშვილი  
ლოდონა ბებია მაგდასა, აა წულს მიტანებელი, მხვე დედაბერი.  
ბესარიონი პრაირიციელი ყმაწვილი, ლოდონას შორეული ნათესა-  
ვი  
ირინა სტუდენტი  
ანტონი ახალგაზრდა ინტელიგენტი  
ლუკა კარის მსახიობი  
ალექო შეშანის წამალიანი მამაკაცი  
ანა მისი ლამაზი კოლი  
დიმიტრი დაბაისელი მოქალაქე  
ელარა ლამაზი სტუმარი

პირველი მოქმედება

ზღვრის ღმერთი მართლად იხატება გარეუბნის სამსა-  
რთლოანი შერობა. ფსადის მხარეს უსარკლო პირველი საბითუ-  
ლო, მხოლოდ სადარბაზოს მკვიდრი კარია დატანებული ადვრის მ-  
ლად ევლემო. ღვას სახლი ევლად, თითქოს ახი აფრხავილი — კი-  
ლით კიდმდე გადაყვავით ირვლევი გარეუბანი ახალმშენებელთა-  
თვის, ისმის პრეზინი, ბავაყი ყუიჩენის საღვად, მანქანის გაშე-  
ლი საყვირი აფორიატებს მიდიამოს, შორით ჩაახრავინებს ღმის  
მატარებელი, რტრული რახევი ქრება და ქრება თანდათან... ანაე-  
ვის გაუსმალისი შროალი მომისის უყუბ... ანთებული საწლით  
ხელში ბნელ კიბის ფრთხილად აივლის მაგდა, მესამე საბითულის  
კარლა ბინანი შვედა და ცარიელი მაგილის თავში ჩაიწინებულ დიმი-  
ტრის ფეხარეით მიუახლოვდება.

მაგდა: დიმიტრი, გაიღვიძე, დიმიტრი! გაიღვიძეთ, ბატონო დიმი-  
ტრი! ქურდები შევიდნენ საწყობში!  
დიმიტრი: ვინ ქურდები? სად? რომელი ხარ?  
მაგდა: გაიღვიძე, დიმიტრი! მაგდა ვარ, მაგდა! პირველ სა-  
ბითულებზე რომ საწყობია, ქურდებმა გატაცეს.  
დიმიტრი: ჩართე შენი!  
მაგდა: გაშვიძე, დიმიტრი, რასაც გეუბნები ჩვენს ქვემოთ ქურ-  
დები არიან! საბითულოა სინათლის ანთება! ზმარტიც საბითუ-  
ლოა! ამხელა საწყობს რომ კაცი გატაცეს, იმისგან უვლადფრია  
მოსალოდნელი!  
დიმიტრი: როდის გატაცეს, მაგდა?  
მაგდა: ახლა! სახელმწიფო საწყობს ძარცვავენ... თავზეხელა-  
ღებული ყაჩაღობა.  
დიმიტრი: (გაიხარება ვითარებას, შიში ეფუფლებს) რა ვქნათ,  
მაგდა?  
მაგდა: შე შეიკოებები?  
დიმიტრი (დაბნეული) მე გეყოფები, მართლა შევიდნენ, თუ  
მოგატყვენა?  
მაგდა: გული გაშირება, სანამ შენამდე მოვადევნდი.  
დიმიტრი: (ძლივს ფარავს შიშს) დამშვიდდი, მაგდა, დამშვიდ-  
დი! ნორაფრის შეგეშინებდა (უფრო დღუწია ბნის). როგორ  
გაიძე, მაგდა?  
მაგდა: ფანჯარასთან ვიწქე. ზუსტად ჩემს ქვემოთ აჩოქოლდ-  
ნენ. ბევრი არიან.  
დიმიტრი: ვიფიქრე, მოგჩვენა-მეთო.  
მაგდა: ანტონმაც გაიგო კარის პრიალი.  
დიმიტრი: ანტონი ვინაა?  
მაგდა: ამხანაგია ჩემი. გავაღვიძე და იმასაც ჩავსმა პრიალი.  
დიმიტრი: დოდონამ თუ გაიგო?  
დიმიტრი: არა, არ გამოიღვიძებია, სხვებსაც სინათლე.  
დიმიტრი: თქვენები აგარავზე მეგულდობა?  
მაგდა: ჩვენებს არ ვგულდობობ. ამხანაგები მყავს სტუმრად.  
დიმიტრი: შემთითებები აქ არიან?  
მაგდა: არა, მეორე საბითულები მხოლოდ ჩვენა ვართ. დმტრის  
მაღლობა, კარი ღია დაგატოვებია, თორემ ალექოს რა გაა-  
ღებდა!  
დიმიტრი: სადარბაზო ჩაკეტოლია?  
მაგდა: ჩაჩაწულია სადარბაზოს კარი.

შეჩაღდა დიმიტრი — არ წამოდგა, ღლიქ და წამი, თა-  
მეძლი და ჩიბები გადმოიწყო კარადღან მაგილაზე თვა-  
ლისდასამსამებზე.

დიმიტრი: მაგდა, ნუ დაიბნევი! ალექო გავაღვიძეთ და გამო-  
ვძიებთ მოლიკო, ოღონდ ნუ ავლადდები! არაფერი ენ-  
თის საწლილს გარდა, სიტუემ, სრული სიტუემ, უნოს მხარეს  
არაფერთი არ მოუახლოვდე ფანჯარას, არ დაფრთხობო. დამ-  
შროხობს ქურდულ საშუო ეშმაკო არა... რომ დაფრთხოთ,  
ალექო უნდა გავაღვიძოთ როგორმე.

მაგდა: მე ფებს ვერ მოვიყვლი აქედან.  
დიმიტრი: რას შერებინა შენი სტუმრები? სინათლე? ღვიძიან?  
იცინე კი ამ სახლში ახლა რა ხდება? შეშინდებიან და ატებენ  
ჩიარაის! ბიფოს გადავკვირან ტუთულებრალიდ.

მაგდა: ძალიან შეშინებულა ანტონი.  
დიმიტრი: დოდონაც აწიოკდება.

მაგდა: მგონი, ბესარიონც ჩვენთან ათებს ღამეს... დოდონას  
ნათესავია სოფლიდან.

დიმიტრი: მაგდა, ჩვენვე ნუ გამოვიჩქინებ ხათაბაღას, რი  
გორმე აქ უნდა ამოვიყვანო ევლანი. მათთვისც უმცრობე  
სია და სიქმისთვისაც, მე ჩავიფილა მათ ამოსავანად, მაგ  
არა ჩემს დანავაზე, იქნებ, დაფრთხნენ?  
მაგდა: მარტო ვერ ჩავალ.  
დიმიტრი: ნუ გავაღვიძე დროს! სანამ შენაინებს აქ ამოი-  
ყვან, მე ალექოს გავაღვიძებ... ნათესავი საწყობი უკვე გაჩა-  
ღული ექნებათ.



მაგდა. მაგათ არ ელოდოთ გახარება!  
 დიმიტრი. მოიკრიბე, მაგდა, მზენობა (დაადევნა მიმავალს)  
 ერთ არავს არ შეტყობინო სფეროზე. მეზოხელ გვეპატივე-  
 ბაჟო, უხარია, უკოს მზიდან არავინ არ მოეშვა ფანჯა-  
 რასთან. სიმათელ დიდონს განად მხოლოდ. სიჩუფ, სრული  
 სიჩუფ!

ერთხელ კი დააპირა დიმიტრემ აღგომა. მაგრამ თავის ში-  
 შე სხეულს ადვილად ვერ მოერიო. დღეს წედა, მოაყუდა, სკამა  
 ნუცა-ნელა, ხარბად. სანამ სასმელი გული იტრია, მოუხეშავი თითუ-  
 ბით ჩიხები დტენდა და გაბოლა, სფერო შემოპირუნდა ოთახში მაგ-  
 და მსლბლებლივით.

მაგდა. გააღვიძე ალეკო?  
 დიმიტრი. არა იოლი ალეკოს გაღვიძებს.  
 მაგდა. დიმიტრი, იცნობდი ირინას, ანტონსა და ლუკას. ამათ უკ-  
 ვე უკვლავობი ივინ. შეტყობინე დიდონს, წარბიფ არ შე-  
 უფრია. ნათესავს მართლაც ჩვენთან სინანდი.  
 დიმიტრი. დახვდებით, დახვდებით! თავისუფლად ივავით, ნუ  
 მოგერიდებენ. ანტონსაც ვაგოვ, არა, ხმაურია?  
 ანტონი. დანჯარასთან ვიწეკი და ჩოჩქოლი ჩამესხა. ხმები გავი-  
 გე, რაღაცნაირი ჩხაყენი... ვამზობინე ჩუმად ყოფნა.  
 მაგდა. გაიტანა საწყალი!  
 დიმიტრი. (ირინას) თქვენ არაფერი გსმენიათ?  
 ირინა. ანტონმა გამოაღვიძა და მოიხრა.  
 ლუკა. ანტონსაგან გაიფიფ შეუ.

კარზე თამბი წაყაყუნების შემდეგ, ბესარიონს თანხლებით,  
 ოთახში დიდონს შემოამოჭა. ბუნიკიან ხელოვნს მსუბუქად დან-  
 დობილბა.

მაგდა. გულს ნუ გაიბთეჯე, ბებიაჩემო!  
 დიდონა ხისამოუღებლე ტატისკენ გავმართა. ბესარიონი ევ-  
 დევნა ამ შეხუთულ ღამეში თბილად ეცევა ღედაბერს. შეუსაბა-  
 მოდ და ელხათოდ იყო მოცანებულ ბესარიონზე. დიდონა ტატზე  
 გაიფლუნა ბესარიონის ერთხანს გაუმეზურა იფგა. მერე ჩამოყდა  
 ტატის კიდეზე. დაბნეულმა მოაჯლო მზება დახვდურებს და...  
 შილოფად ჩამქვლნა ირინამ დუბტკვევა ყურადღება.

ლუკა. წებულავითი ვაღარა ბესარიონს! საით გაგიბნის თვა-  
 ლები, ბიჭო?  
 ირინამ ფხვი ღუნსუ გადაიღო. უფრო გაღაღებულად დაბჩან-  
 და.  
 დიდონა. ისეთი რა მოხდა, დიმიტრი, პანაშვიდი რომ გაგიარ-  
 თავს?  
 დიმიტრი. დიდონა, საზრიანად რომ გახედო ვითარებას, გუნება  
 წაგიხდება.  
 დიდონა. ჩემი ასაკის ქალს ხასიათი და გუნება ძნელად ეცვლე-  
 ბა. ვიცი, ქორღობამ აგაწარიალი. რას იყვრებვთ? ქვენიერება  
 და ქურდობა ერთდროულად განჩნდნე.  
 დიმიტრი. რაგითი შემოხვევა არაა ეს. წვრილი ქურდი წვრილ-  
 მანუა დაგვიმლი, აქ კი მხსვილმანის ხელი ურევია, გაბედეს  
 სახელმწიფო კონების ხელყოლა! ამისთანას თუ გაიდაღებე,  
 არაფერი არ დაგზოვავს, ვაგათავებს, მოგაკავებს!

ბესარიონმა ძლივს მოიწვიტა ირინას თვალები, დიმიტრის და-  
 ფეუებულ მაჩქარა.

ლუკა. (ბესარიონს) მოუსმინე, ყურადღებით მოუსმინე!  
 ანტონი. ბოლოს და ბოლოს, გამოუძახოთ მილიციას! **საქმისა**  
 დიმიტრი. ნაცადი ავაზაკებია, ჩანს, რადგან სიგელაჩვენის **საქმისა**  
 თიშვა გაახრებს, ტელეფონის გადკარასაც შესკლბდნენ. ამი-  
 ტომ არ ვჭკარბო ალეკოს გაღვიძებას. რომ გასხობა საუკვლად  
 ვინმეს, ამბო, ახლომახლო უკვე აღარავინ ცხოვრობს.  
 დიდონა. ეთილი და პატრიონი, ეთილი და პატრიონი.  
 დიმიტრი. დიდონა, დანაშაულის ცვაღს ბორბოტკომენი ხზი-  
 რად ცესელით ფარავს!

მაგდა. ღმრთობა არა ქნას, ხისა ზედა სათუღებო.  
 დიდონა. (დიმიტრის) ნამებტო ნაწად დაწყობილი აზრები  
 ხზირად ცარილ სიტუებებს ნიწანს.  
 ირინა. ვაზნაია, სწავობის მუშავენი ზოგჯერ თვითონვე აწვიბენ  
 ქურდობის იმბიციას... დანკაღის დფურავს მინიო.  
 დიმიტრი. კი, ასეც ხდება! მაგნაჩა შემოხვევაში ქურდო-  
 ბას აუცილებლად მოსდევს ხანაჩა.  
 ანტონი. აუტანელი კომპარია.

მაგდა. (დიმიტრის) მანაშადაზე, ცესელი და უბედურება არაფერი  
 არ ავადობდა?  
 დიდონა. დიმიტრის ვარაუდით, ეშმაკი მოხარაწვას გპირდება.  
 დიმიტრი. ჩემი ვარაუდით ქვეში ნაწად ვიკედებს. მომართულ  
 ნაღწე ვსებვარო უველანი და გვმარბებს ღიდი გაფრიბილე-  
 ბა.

გულშეოწმებულმა ბესარიონმა იატკუე შოალინა ზღარბანი.  
 მაგდა. (ასულელებს ბესარიონს ირინას მეოხებით) — ამსიხე  
 პიჯეკი ვინ ურედმართმა ჩაგავია?! ისედაც იბრუება დედა  
 მიწა... ჩანარბული საციდეთა!

დიდონა. ზეზე წამოაგდე ეგ ცეტი, ჩემი ნათესავი შიშობარა არ  
 ეგრონს ვინმეს. კალით დახვდელი ბუერი მეოლია წინაპრებში.  
 ღანარა — არასდგებს.

ლუკა. (მაგდას ეხმარება, ერთობლივ ღაზათანად გაულწინა  
 გონწყლეს) გამოფხიხელი, ბიჭო, გამოფხიხელი!

დიდონა. (ლუკას) ეი, დიმიტრი, ნუ დაუნგრეო ბიჭს უხეზი. ექ-  
 ვიანობა თუ გარბუბებს, აყადე ეროსანს, მუსელიერდეს ბიჭ-  
 ქერ.

ბესარიონი. სადა ვარ?  
 მაგდა. მაგდა ვარ, ბესარიონ, მაგდა!  
 ბესარიონი. (ამოსიწმეკვასავლი წინარად) ჩემს სახლში მიწ-  
 და ვიყო, სიფელში.  
 დიდონა. (იბიტი) ჩვენი და დიმიტრის სახლები ვინ გაყო?  
 (ლუკას) ეი, ექვიანი!  
 მაგდა. ლუკა ქვიჯია.  
 დიდონა. ლუკა, მოგვეცხმ დიმიტრი არავს და მოამზობინე ბესა-  
 რიონი!

ანტონი. მე მოვალედ ვთვლი ქვეს, რაიმე ვიღონო... აქ მყოფთა  
 უსაფრთხოებისათვის.  
 დიმიტრი. (ღოქი გადასცა ლუკას, ანტონს მიუბრუნდა)  
 ვითქიქრო, მოვიფიქრო!  
 ანტონი. თავადაჩრველად უნდა დაჯერეთო როგორბ.  
 არინა. იქნებ ვერ გაიოშეს ტელეფონი, ძალიანაც შესაძლებე-  
 ლია!

დიმიტრი. რა გააღვიძებს ახლა ცილ-ქმარს?  
 ლუკამ უშვეულბული კიჭა ავსო აიუთი და ბესარიონს ბოლო-  
 მდე დააუცილებს ორიოდ წამში.  
 მაგდა. რაღაც ველოდებით? გავადვიროთ ალეკო და ანა!  
 დიდონა. დიმიტრი, ამ შემოხვევაში აველაზე უფთესი ჩრევეა.

დიმიტრი. არაა ადვილი საქმე, ამას დასჭირდება რთული კომბი-  
 ნაცი.  
 დიდონა. (მაკრად) ერთხელ მაინც ამოიქვიწ ნათელი სიტუა-  
 დიმიტრი. ვითკობი, თუ ქვი ანას ნათელი სიტუა... უნდა დაფ-  
 დარაჩედ ალეკოს კარს და აღიხანს უნდა მიუდურდეს... და  
 მამონ უნდა მოგაკურონ სწორედ! სხვაფერე, მაგათ ხარბაზანს  
 ვერ გაღვიძებს.  
 ანტონი. თანახმა ვარ, თანახმა ვარ დავადარადე კართლი!



მოქობინებულმა ბესარიონმა უშლა ჩაიკვა პეჯაი ისეც, ტახტზე შეჩად მოკაოღლა და ცკვად ირინას დაუწყო მალე-მალე თვალითა სანამ ბესარიონი უწინდელ ყოფას უბრუნდებოდა. დღღონა მიეჭრა ალეკოს კარს და გამაღლებით დაუშინა ბუნტიანი ხელფროსი... მთელი ოთახი გავშლა.

**დოღონა.** (ოთახში შემობრუნებულმა ბრძანებით ვასძახა) მაგა, ახლავე გამოვდენ მახსანდობი! შეეხებ და მიგაყვანენ ტელეფრონო!

**მაგდა.** ანტონ, შენ წამოხვეყი!

**ანტონი** მიჰყვა ირინას. დღღონამ მშვიდად შემოავლო მხერა შეკრებლით.

**დომიტრი.** (ხანგრძლივი პაუზის შემდეგ ძალიან ხმადაბლა ეუბნება დღღონას) უარხსად ნაწყენი და შეურაცხყოფილი ვარ შენგან! სხებოს ინტერესებსაც უნდა სკეტ პატივი!

**დოღონა.** სწორედ ეგ უკენი ახლა!

**დომიტრი.** ასე არ შეიძლება, დღღონა! ჩვენ აქ უსაფრთხოების გეგმებს ვაწყობო, შენ კი არაფრად არ ჩავვადე არცერთი! იმის მაგიერ რომ ვაპატირო შეეუხებოდო, გვაფრთხოზ ხაღს, ჩერკებს ვცოშლო.

**დოღონა.** იწებოდ, ალეკოს კარს დაუდარჩადებოდიო გათენებამდე!

**დომიტრი.** სუ, ჩუშად, ნუ ხმაურობ!... გამოცდილი და გონიერი ქალი ბრძანდები! ბევრი რამ გხვნიდა და ბევრი რამ ვინახავს იქნება, ამაზე როდელ ვიორგებაშიც ამოჩენილხარ იოღსმეც!... და გაბობრამდელი და გაკაუბული ხარ! მაგრამ, გვაკადე ჩვენ, მოკვდავებს, ამოსუნთქვა! გვაკადე, ჩვენებურად წარგვპარიოთ საძმე!

**დოღონა.** კეთილი და პატიოსანი, კეთილი და პატიოსანი! **დომიტრი.** შენ თუ არ გეზინია, ჩვენ გეუზინია! არაა სხიში სამახისი გრანძბა. შიში პაერიოთაა, თავისუფლად შემოდის კაცში. შიში უყვლა სულდამგულს ძალაღს!... მოდა, მიევიშვი ჩვენს ნებაზე, დღღონა!

**დოღონა.** (თანდათან ტრევა ძილი) კეთილი და პატიოსანი, კეთილი და პატიოსანი.

**ლუკა.** (ისეც ვაპაიონა ჭიკა და ბესარიონს მიაწოდა) ჩაეძინა... აწი გვმართებს ორმაგი გაფრთხილება!

**დომიტრი.** უცხადვე იციის ვალეიძებაც, არავის ებოღიშება, უნდა იძინებს, უნდა იფხოზღებებს, ასი, ასი წლისაა დღღონა!

ბესარიონმა ცკვად გამოსცალა შეთავაზებული სასმისი.

**მაგდა.** (შეწუხებული მობრუნდა ანტონითური) გათიშულია ტელეფრონი.

**ანტონი.** ვერაფერს ვაახრებებს, ხაზია მოშლილი, აპარატი კი ვარაგა.

**დომიტრი.** (ნერვიულად) გამართლდა ჩემი ვარაუდი.

**ანს** გამორენამ დომიტრის ოთახი თითქოს განათა... უმბეროდ, ლლად მოაპიკებდა, ქათქათა მოღაიკებელი მოსასხიში დაუტრედებლად ამოშოვებდა მიძარბანსას.

**დოღონა.** (ძილში) კეთილი და პატიოსანი! **ანა.** თანავგარძობ, დომიტრი, თანავგარძობ! ხაზინელი ვანდა გე-

უფლება ორბე, როცა უსაღობს შემსწრე ხარ რახანკამ ნობო უყვამ, თანავგარძობი!

**ლუკა.** (დაღუტრდა) აქ დაბრანდიო, ქალბატონო გავხაროქრენეც დატ, გამოსჩინდა, ისე, რომ თქვენეც კვრეტოთ კისერი არ მოცნტრეს ბესარიონს.

**ბესარიონი.** არა უშვას, არა უშვას რა, დაქდეს თავისუფლად. **ანა.** (ბესარიონს გამოხედვას შეწყვილად) დმერთო ჩემო, როგორ იტევს ადამიანს სხე ამხლა უღვაშ?! (ლუკას) მე თქვენეც ხაღდანდე მახსოვხარო!... დომიტრი, უყვე სამი დღეა არ მუშაობს ჩვენი ტელეფრონი.

**დომიტრი.** მიგხვდი, რომ გათიშადენე ტელეფრონსაც. **ანტონი.** მაართავ შეუტყავს ეშვას წრეც. **ანა.** (ირინა შეთავაზებდა) ღამაში ქალღმერთია.

**მაგდა.** თანავგარძობია ჩემი — ირინა. **ბესარიონი.** (ეუბნება ლუკას კარგად შეხარისხებული) ჩემს გამო ნუარავინ შეწუხებდა. თავისუფლად იყვენენ, დაახდენენ, როგორც მოგხრევეხათ. **ლუკა.** უმპველად ვაძებო.

**ანტონი.** (დომიტრის) არ შეიძლება! გულხელდაკრებული ყოფხა ახლა არ შეიძლება... უსინდისობის ტოღფსია. **დომიტრი.** რა თქმა უნდა.

**ანა.** (ლუკას) გამახხენდა!... მე თქვენეც არენაზე მინახიარო ვეფხებოთა!

**დოღონა.** (მზინარე) კეთილი, ასე იოესი **ანა.** ხაიკოვია პირგაპირი!... უცახელი შეხებდა ღამით ვიფხებვის მოთვინიერებელთას!

**ლუკა.** საწყობის გაქურდვისას! **ანა.** თანც, საწყობის გაქურდვისას!... ვისთანა ხარო სტუმრად?

**ლუკა.** მაგდასთან. **ანა.** მაგდა ვერ ბავშვია თოქმის, როგორ ამბობენდი მაგდასთან? **ლუკა.** ნახებო ამოგვარანდა სერიოზო — ანტონი. **ანა.** მაგდა, გეთავა, გახედე ერთი ალეკოს. პავან ვაწცდა იციის, არადა, გული ხსტრე აქვს.

**სწორედ** კართან შეეჩება ალეკოს მაგდა, საგულდაგულად ჩაეყვა, თავით ფეხებმდე გაკრიალებული იყო ალეკო.

**ალეკო.** რას ვაიკებ, დომიტრი?! იქნება, განგებ მოშალეს ტელეფრონი, იქნება, თავისთავად გაფუჭდა. **დომიტრი.** ორი აზრი არ არსებობს — საჯანგებოდაა გათიშული ტელეფრონი.

**ალეკო.** (თავლებშოპეტებლა შეთავაზებდა ყველანი) ამ განმარჩაში მისაღმებაც კი დამავიწყდა... ალბათ, შეპატივბი! **მაგდა.** შეგობრება ჩემი... ბესარიონი გემახსოვრებათ — ბავშვობისას ხზინად ჩამოპავადეთ სოფლიდან.

**ალეკო.** იმ პატარა ბიჭს რახებელა უღვაში გამოშპია! (კუბი შეკრა უყვე) თუმცა, ვცდებოი უღვაში, მგონი, მაგხელა ჰქონდა მახინაც.

**ანა.** (ლუკას) მეც გამახხენდა. ნახეხვია დღღონასი, (დომილით) სულ მოთავთვალებდა და მოთავთვალებდა. ერთხელ, ალეკო გაუხარაზდა კიდეც.

**დომიტრი.** (ალეკოს) სიგანლოზკიაც თავისთავად ხომ არ გათიშებოდა?!



აღუქო. შესაძლოა, წინააღინ დაბერებს ყველაფრის თავდაობი.  
დამიტრი. ამიტომაც, განსაუბრებთ საშინი არინა!

ბესარიონი. (მინაწერ ლოდინს) სახლის დაწვას ვერაფრით ვერ  
გაბედავენ! რადანაც, ხანძრის განჩენა უკვე ნამდვილ დანა-  
შეულად ჩაივლდება. იმიტომ, რომ ცეცხლს უკვე ყველა დანი-  
ნახავს ნამდვილიად!

ლუკა. დიდებული არიან... ნამდვილიად!  
მაგდა. სამშელი გეძალდება, ბესარიონ!  
ანა. ბესარიონ, მე შენ მახსოვარს, სულ არ შეგცვლია იერი. უღვე-  
შითაც უწინდელ ბესარიონს მაგონებ.

მაგდა. მორცხვია ძალიან.  
ბესარიონი. როგორ არ უნდა გახსოვდეს! კართ (რომ შეზღუი  
შემწარბი, რა დაგვიწოდებდა?... ახლა მაინც მინდა საკრალ  
განაცხადო!. კარი შემწვევით მომხვედა, არა და არა, მაშინ  
მე არ გითვალთვალებდი მუტურტიანდან.

მაგდა. (გეკრალ) ბოლოს და ბოლოს, განხად მაყარ, ბესარიონ!  
ნახავთ ხარ და სალიან გცხელა.

ბესარიონი. (უნებურად ისხის, ღიუბებს) ხაიდან აიღე, მაგდა?  
სულაც არ მცხელა. გეწვევდა, ნამდვილად გეწვევდა.  
ანა. დიხს, სწრაფად ვარბის წლები... (ლუკას) გგონი ვანტროლები  
დაგიმოთარდომ? ახლა საით გავწვევით?

ლუკა. გეწი დასავლეთისკენ გვიტრავს.  
ანა. ცირკი ნამდვილი ხაოტრება! საოცარი, ალბათ, თქვენი  
ცხოვრება?

ლუკა. ფაიურაკებით არის აღსავსე, როგორც, მაგალითად, ამ  
ღამეს.

აღუქო. (დამიტრის) საქმოდ რთული ვითარება შეიქმნა.  
დამიტრი. კიდევ კარგი, რომ დოდონა ჩაწუნარა. არ მოვეც-  
ვენება. ახი წლის დღეებზე რთორა შემორჩა ახდენი  
ლონე!

ანტონი. ასე არ შემოიძლია უფლება არა მაქვს, უმოქმედოდ ვი-  
ყო. ამის ნების არ მაძლევს კაცური ღირსება.

ირინა. მეც ასე ვფიქრობ.  
აღუქო. (თავღმობუტრული მიამერდა ირინას) ღამაში ქალი-  
შვილია.

მაგდა. ზუსტად ეგა თქვა ანამაც ირინაზე.  
ანა. ქრისის არი რომ დაემოხვას ცოლისას, სულაც არაა გააკ-  
ვირი.

აღუქო. (ანტონს) მე გვირბივებით. თანამოაზრად დამიგულები.  
ანტონი. რაიმე მოქმედებაა საჭირო.

ირინა. (მადგას) წარმოსადგი მაშაკიცია.  
მაგდა. ბევრნი მოხიბლულან ალუკითი.  
ირინა. არცაა გასაკვირი.

ბესარიონი. (ანტონს) მეც შენთან ვარ, კაცი მუდამ ღირსეუ-  
ლად უნდა იქცეოდეს.

ანა. ცეცხლოვანი იყო ბესარიონი ბავშვობაშიაც.  
ლუკა. ახლაც თითქმის ნაწერვლები სცვივა.  
ანა. წარმოსადგი მაშაკიად ჩამოვალაბებულა.  
აღუქო. მაგაში კი, ანა, ვერ დაგვაჩანებენი.  
ანა. ცოლისა და ქრისის გემოვნება ცტაოდელ მაინც ხომ უნდა  
განსხვავდებოდეს?

ანტონი. (დამიტრის) მუხენიერი ქალბატონია, ახეზღმობრძევი  
დამიტრი. ბევრ, ბევრ კაცს აუხნია თავგაზ.

ირინა. (მადგას) ასეთი ღირსეული კაცი არასოდეს შემხვედრია  
მაგდა. აქადოებს ალუკა ქალებს.

ანა. (ლუკას) ბედნიერი კაცი ხართ. ახლა დასავლეთში მიდიართ  
მერე სხვა მხარეს წვევითი. მოსაწინად აღარც გარბნავ  
ღარი.

ლუკა. მართლაც, გზაზე ვარ მუდამ.  
ანა. ყველაზე მწელი ასატანია მოწვენილობა.  
ლუკა. თქვენი ვარგებობის ქალს არ უნდა აუღლდ სხვალიც.  
ანა. სენივითა მოწვენილობა. აქარ ღირსებას არჩებს, არც ვა-  
რგენობას... ყველას ირჩის.

ლუკა. (ფეკრინად) მართალს ბრძანებთ.  
ანა. ყველა ხერხი ვარცა მოწვენილობისაგან თავდასახსნუნდალ.  
ლუკა. კობია, ხერხი მრავალდგარი იყოს.  
ანა. არც ისე დილია არჩავანი.  
დოდონა. (წამით გამოფხიზლდა) ნაცალი ხერხია ინტროვების  
ხლართვა.

ლუკა. დიხს, ამითაც ერთობიან.  
დოდონა. თავდავიწყებით ერთობიან.  
დამიტრი. სუ, დოდონა, ჩუმად! გვსუსხავს შენი ხმა, შენი  
ახაის ქალს დუმილი უფრო უხდება. ძილი ნებისა, დოდონა,  
ძილი ნებისა!

აღუქო. (მადგას) პირდაპირ საუკრებებიდან გამოვვახის დოდონა.  
(ირინაზე ანიშებს) ამ დღეებში შენი მეგობრია აუცილებლად  
უნდა ჩავხატო.

მაგდა. (ირინას) ხატავს კიდევ ალუკო.  
აღუქო. (ირინას) ნების თუ დამრთავ?  
ირინა. რა უქმა უნდა.

ანა. (ქმარს) უაყარავად, საუბარს გავწვევინებთ! ჩანახატს ევი-  
რები, თუ ფერწერულ ტილოს?

აღუქო. ასე უცებ ვერ გადაწვევებ.  
ანა. ფერწერას ამჯობინებ, წინააღინვე ვვარძნობ... უმარვალი ქალი  
საკოვანს სწრედ ფერებში სჭაბნის.

აღუქო. (ირინას) მართალია ანა — თანსრად ფეფავს ქალში  
სიემაწვილე.

დამიტრი. (ანტონს) სწორს ამბობს ანა — დამცხრალია ახაკი-  
ნი ქალი, ხადაა აქვს მოფერების თავი დამცხრალ ქალს!

ანტონი. შესაძლოა... მაგრამ, ახლა სხვა რამეზე უნდა ვი-  
ფიქრო.

დამიტრი. მართალია... სწრაფი მოქმედებაა საჭირო.  
ანტონი. ისე კი... ღამაში ქალი დამაყერებლად ღამარაკობს  
ყველაფერს.

ანა. (ლუკას) როგორ ფიქრობ, გამოდგება სურათისთვის ეს  
გოგო?

ლუკა. კობტა და ეშხანი ქალიშვილია.  
ანა. ალბათ, სავარადაც ივარგებს?

ლუკა. ქალს უფრო გაეგება ქალისა.  
ანა. დედაკავებში უფრო ჩაბედულია ალუკო, ვიდრე მხატვრი-  
ბაში.

ლუკა. საინო მაშაკიცია.  
ანა. თუმცა, იქაც და იქაც, მხოლოდ და მხოლოდ, ცეცხობს.  
ლუკა. ცეცხს კი ნამვილიად არა ჰგავს.  
ანა. მკვასი ხალღითი ანცია ყველას გამოჩნდული კაცი... მაგდა  
მოიდ, გეოთავა, ჩემთან. (ლუკას) აუცილებლად უნდა რომე-  
ვთი ოდღესე, როგორ დაიმორჩილეთ პირველი ვეფხე.





არ მოვიდაც გონიერი ბიჭი ჩანს. ეგებ, გვეწველოს.  
ანა. (შეუხედა) იქნებ ჩვენ დავხმაროთ რაიმით? **ერაყისული**  
ანტონი. კოტაიუ მოითმინეთ, ქალბატონო ანა! **გვეწვევს!**

ანტონი. (ღიმიტობს, აღუღებულს) რაღაც აზრი მებაძვება, მგონი... დაზუსტებაა სჭირია.  
დიმიტრი. გახსოვდეს, უშთაურესი პირობაა სივრცითი.

ალექსო. (ირინას, ბრძნულად) პირობითი ცნებაა ყოველგვარი სილამაზე, თავით ბოლომდე, სულ ერთიანად.  
ირინა. უფრო გარკვეულად ამიხსენით.

ალექსო. სულ ურბალოვად შეიძლება განისაზღვროს: ის, რაც ჩვენში იმდენს უსიხარულს იწვევს, უაქველად დამახია... და პირაქით — უწინა, ბნელსა და იხრობას რომ აღვიქმებ კაცობა.

ირინა. (მორიდებით) იქნებ, მაგალითი მოხარათ?  
ალექსო. მთებში გასვლისას თუ გაიხარებ, ესე იგი, დამახია ყოფილი თქვენთვის მთებია... ჩვენს ირგვლივ მხოლოდ ამ წინაშე იყოფა ყველაფერი — სულიერია და ესაღვლე (უკაცობრივად შეათვლიერა მოუწვადებელი ბესარიონი) აგერ, ახლო მაგალითი: ირინა სიხარულს იწვევს ჩემში, მეუბარიონი — ბნელსა და წუნებურ განძობას.

ირინა. გასაგებია.  
ბესარიონი. მთლად გასაგებია ანა ჩემთვის და, ანა, რა კენა შე? რა კენა?

ალექსო. (გვეხედ) გაიარე და გამოიარე, ბიჭო! ფანჯარასთან მიღივროლე ჰაერი ისუნთქე, ღრმად ისუნთქე, მარგებელია ღრმისუნთქვა...

ანა. მაგად, გეოაყვა, რად იგვიანებ? (ლუკა) თვალსა და ხელს შუა გამახლბობია დრო — დაქალებთან გოგოები, ნიხურის ნიშნა ხის... უცხად დაქალიდა ამ დამწვენი, მაგად! იცინავს. ვფუხვების მომთვინებებელია.

მაგდა. (ღიმიტობს) ჩემი ხელმწიფია ლუკა.  
ლუკა. (ანას) გადაგვიუხედა?

ანა. ტუთლად არ მიხსენებია სიბერე.  
მაგდა. ის კი არ ვიცილ, ცირკის მასობით თუ იყო.  
ანა. ასეა ხშირად არ ვიციო, ჩვენს თვალში რა ხდება.  
მაგდა. თანაც, ვფუხვების მომთვინებელი.  
ანა. მაგდა, გეოაყვა, რა ურთიერთობაში არიან ბესარიონი და ირინა?

მაგდა. არანაირში.  
ანა. ახლანა ქუჩაში ვნახე ერთად.  
მაგდა. (გაცოცხლებული) შეგნას, არც კი იცნობდნენ ერთმანეთს.  
ანა. მერე ქალბატონათუც მოვიხი. ტუთკა... ატაცებული შეუდარინა, დიღუხე გადაქადავა.  
მაგდა. საოცარია პირდაპირ.

ანა. იმ წუთად ლუკასაც ხშირად ხვდება, თურმე!  
ლუკა. (წამით აიბნა, უცხადვე მოეკო გონს, ჩაიღიმა) ქალბატონო ანა, შემამაადეთ მიხვ წინაწინ.  
მაგდა. გასაოცარია.

ანა. გასოცარია, რად ვერაფერს ხვდებოდი ქალებ... არაფერი არ აგინებოდა, მაგდა, არც ერთი არ ჩაუვიყო უხერხულობაში. ურთივე, გეოაყვა, პირაქით, წახალისება სჭირდებათ: კიდევ ურთვა წაუხმობო ერთმანეთსცენ... სად გაქრა ბესარიონი?

ლუკა. ფანჯარასთან დავს... სუნთქვავს რაადინაზად, უწინაურად.  
ანა. (მადლს) თუ შეუძლოდ არის, ირინა მოუშვი! მაგდა, გეოაყვა: თვისი ახალი აპარატი არ გაჩვენა ალუკომ? განსაკუთრებული გამოკრება ახლანა ჩაითბინა უცხოებობაში. შეწვივს, აღბათ, ალუკის ქერ არ უამინა, როგორ ინადირა აფრიკაში? ვერსად შეხვდები უკეთეს მობრბულს, მოაკლდე, მაგდა, წე მოკრებივება შე კოტაიუ ვევიანობ კიდევ — ბავშვობიდანვე გამორჩეულია უფარბი შენ ალუკის მიღი, გეოაყვა, მიღი... (ანტონის მიმართ) დიმიტრი, რაბობაა ასე გაშტებებული? ეს ახლაგარბა კაცია?

დიმიტრი. (თითო კეპობთ, საწყობისკენ ანიშნა) რაღაც ახ-

ირინა. (მთავალედ ფანჯარასთან მდგომ ბესარიონს) მაგადამ გამოიბნა თქვენთან, უცხად ხომ არა ხარო?  
ბესარიონი. აზრდეს და დამწვენიც მაგდა! კი ნათესავი სწორედ ამისთანას მქვია კი ვარ ცუდად, უწინებით ვარ ცუდად!

ირინა. (კუმბი შეერა) ძალიან უცნაური და მოკრებივებული ლაპარაკი გვიცინათ.

ბესარიონი. (ნიშნის მოგებით) ვინ რა მოიგი ცხოვრებაში, მო რაღებთ თუ იყო?

ირინა. ვხედავ შეუძლოდ წამდილად არა ხართ.  
ბესარიონი. (მუდობით) წე მიმატოვებთ მარტოკას კოლონიზა ირინა.

ირინა. (უბოლოდ გაიქცევა) წნეთ ყველა უცნობს ასე უდა: პარაკებო? არც კი ვიცი, გაგზარბუ თუ გავიცინო?

ბესარიონი. სიცილი აქობებს, მარგებელია... გაგზარბებით არა ვის არაფერი ჩაუხვებია.

ირინა. (კუმბი) მოხსოვს კი ანა ზოგი, რომ გაუბარბუ ბესარიონი, რა თქმა უნდა წამდილად! რაღა დროს გაბარბუ: ბაა! სიცილი გობია, კი ხასიათზე უფინა. (ხმას დღუხვალა) ალბრისი, ჩაქუტება, ჩუმში კოტრადა... კოლონიზასთან.

ირინა. (დაბნული) ასეთი უბნის თავებში არსად არ შეუხვედრია.

მაგდა. ახლაც თანა გქვით?  
ალექსო. (პირბრუნული მანკიტოფონი ახოლო ველის ციბიდან) მუდამ თან დამაქვს. ძილითაც კი ბაღისის ქვეშ მიდევს.

მაგდა. ჩვეულებრივ მანკიტოფონს მავს... როგორ ირთვება?  
ალექსო. აი, სწორედ ესაა ამის მთელი მაღლო. ვერაქონ ვერანაზად ვერ ჩართავს საწვავული მანკიტოფონია. რავიერებს მხოლოდ ჩემს ხმაზე.

მაგდა. ვერ გაივებო?  
ალექსო. აღამაინა ხმების ტემბრაც ისევე მრავალგვარია, როგორც თითობის ანაქედები. უფლისა, რვე ააწვეს ზუსტად ჩემი ხმის ტემბრზე. ხმას გაივებ — ჩართულია, დავლემუდები — ითმება: ავტომატად... გამოდმებო იწერს ჩემს თითოეულ სიტყვას.

ანა. მიხვ ვერ გაუფე დაწმულდება.  
ალექსო. პირდაპირ მარცხებ, მაგდა. ვერ ერთი, სადამის რომ მოუხმეს ჩანაწერს, მთელი გასული საქმიანი დღე თუაქინ გადაგმუხვება. გარდა ამისა, ფადადუდებულ საშუალებაა საკუთარი თავის შესვსიობად. (პირთან მიუბრუნა აპარატი) თქვა რამე.

მაგდა. დავკარ ხმალი, არ დამინდა კვალთი.  
ალექსო. კარგი, ახლა მოუხმინათ.

მანკიტოფონიდან მოიხმა ალუკის ხმა: ფასადუდებელი საშუალებაა საკუთარი თავის შესვსიობად... თქვი რამე... კარგი, ახლა მოუხმინათ.

ალექსო. ხედავ? მხოლოდ ჩემი ხმა ისმის. შენი ხმა არ აღიბედა.  
მაგდა. მარბოდე გასოცარია.

ალექსო. უფრო შეტავა, ვიღვე შენ წარმოგიდენია ყოველდღიურად ანალოგი მსკუთარ პიროვნებას — მორალურ მდგომარეობას. ფსიქოლოგიურ მზადყოფნას, ზნეობრივ მარგებს (ლტუტეობი) უკეთეს მგუჭერს ვერც ინატრებ ზნეობრივი და მორალური სრულყოფის გზაზე.

მაგდა. (გასბარბული ხმით) ალუკო, როცა თქვენ გისმენთ, ჩემი ხმა სულ ლუნჩი და უშუიო მგინია.

ლუკა. (ანას) რას წარმოვიდგენდი, ამ გარტუბანში, ამ განმარტებულ სახლში ასეთ მწვენიერ ქალბატონს თუ ეძინა?



ანა. აქ ჩემი ქალიშვილობის ბინაა. სახლი იქა ვაკვს, ცენტრში. აქაც ვარო, იქაც წვეულებიდან აქეთ ვარჩეთ წამოსვლა უფრო ახლოს იყო.

დეკა. ჩვენც წვეულებიდან ვამოგვიპატავა მაგად.

ანა. უკუდავარი დანერგვის ირგვლივ, ამ სახლსაც მაღალ აილებენ... ლუსა! ალბათ, სხეულზე ბრქვალებს ნაკადულიც გაქვ?

დეკა. იყო შემთხვევა.

ანა. ნაღვეც და იპირ უნდა ამშვენებდეს კაცს... დღემორი, რა მოი-საზრა ცოცხრება ბიჭვ?

ანტონი. ცოტადა მაკლავ, ქალბატონო ანა, მოითმინეთ სულ ცოტა ხანს.

დეკა. (ანას) ანტონი და დავიკრებულა — იდეა მზადდება უპიველად.

ბესარიონი. (გრძნობით) ზორცხესხმული ოცნება ხარ, კოლომბინა შენი სადარი ნაბატყ კი არ მეგულება არსად გაოცებისაგან თვალბაღვეტურღო მისწევნობა ირინა ბესარიონს.

ბესარიონი. კი შეიძლება უცქერდა, კი შეიძლება ერთი ნახეთ შეუვარება მსტუფნახავსა.

ბესარიონი. (პათეტიკით) შენის დაბინძვლა მე წელან გონესა (ბმს აუწია) წელა გამოიტეგ, სიეთით მომხედ და ღირსეულად დაფავს, კოლომბინა ირინა!

ირინა. (შეუბნებულმა მიმოიხედა ვარშემო) ხმაღობა ილა-პარაკეთი უხერხულა, რას ღოქრებენ?!  
ბესარიონი. (დაეკა მტკუნებზე) იცავს ქვეყანამ, უფლამ გაოგოს, რა დიდ გრძობას ოცნებს ჩემი ბული!

ირინა. (სასოწარკვეთილი დღობს ბესარიონის წამოყენებს) რას აკეთებ? ადექით! ადექით! შეიშლება ხალქ!

ბესარიონი. (მავრად ჩვეყნა ირინას, აცაბავა გვეყვა თვა-ლებით, სსაბსებოთი მიყვარ) უპარავა ოთახია, გოგო, ირგვლივ ცარიელი ოთახები. დოიონს ოთახები, ალექოს ოთახები, სანამ გვენი ბუბონ, ნუ ვავადენენ ღვარფს დროს!

ირინა. (შეუბნებულმა) რაგარ ბიჭვ?

ბესარიონი. ასე მუხლმყოფილი შენს ფეხებით ბინდა ვეადო მოელი ცხოვრება!

ირინა. (უცხადვე მოკლა) ხელი გაშვით, დავგანავენ.

ბესარიონი. წამო, გოგო, ოთახში! იმისა ბნელი ოთახი, რომ არ ადავიანბონ.

ირინა. ურბლად და უტოვარო.

ბესარიონი. ერთხელ მაინც თუ მოგემბე, გოგო, მეუბ რე-გან ვერარა ძალა ვერ ავადღუფს.

ირინა. (ლამის ტილის) ეგ რა მშუშო და უწნეო ყოფილა!

ბესარიონი. (ნიშნებებით) ხოქს ვიოთმდა, ჭერაც არ უნახავს ამას... უნახავი.

დეკა. (მაგლის) ასე თუ ისე, კაცის ხასიათი კი ჩანს ნებისპირაი საქმიანობის. მაგრამ, განსაუტრებელი. ნადირობის მელად-დება, ნადირობა უმაღ აშოშვლებს პირიყნების მთელ ბუნებას.

მაგდა. პირადად თვეწ, ალექო, ძალიან მოგიხდებოდათ მიწადირის ჭკუფრადობა.

დეკა. აფრისის უკუელაშე მრისხანე მზეცი მარტორქა, ასე ვთვლი პირადად მე.

მაგდა. ლომი და სპილო?

დეკა. მარტორქა უფრო საშოშია მოსდობისაჰოის, ბურქნარნი იმალება, ძნელად უფრინვეა. მაშინდა ამწნე მონავიერ, როცა მარტორქა თავს გეხმობს, სწრაფი და გულადაა განააცეო-რბობდა.

მაგდა. (ალექოთი მოვაროებულღ) ალბათ, ხზარმა ხვდებია გე-აკეთ?

დეკა. აფრისის დიდ მზეციებზე ნადირობისას, პირადად მე, ჩვე ნებურ ჩქების ჩაფხუტავს ვხზარობ.

მაგდა. რა თქმა უნდა! მოაზროვნე კაცი, უპირველეს ყოვლისა, თავის ქალს უნდა უფროხიდედობოდ.

ალექო. ვერ წარმოადგენ, რა საშინელი სანახავი იყო, როცა პარტორქა შეტევაზე გამოვინდა ჩემსეც მთელი სისწრაფით მაგდა. (თვალზე მოკლავ) წარმომადგენისათ მუწარადობ.

ალექო. (გტკუნებით) სწრაფად ჩაიშვლებ, მძიმე მოსდობის მზარად მიიზრებ და ელი და ელი ნადირის თაღობებას. ზურსტვანს დამხმარნი ვიღვანან ვატენილი სათადარიგო თოვლით...

მაგდა. რომ ჩაქანს მზეცი, ვიძრე თქვენამდე მოაწვევებს.

ალექო. არა, მაგდა, რაგარ გვეკრებება სროლა არ შედის მაგათ მოვალეობის. დამხმარნი თოვის მოაწვევან მხოლოდ, შენა: თუ გიმტყუნა უცაბედად.

მაგდა. (გტკუნებით) ბერის დათვობობი, ერთი ასეთი განცდიხაჰოის.

ალექო. ხარ ჩამხლებული და პირსპირა შესტყერი ღვლის სის-წრაფით გამოქანებულ უარსმარა მასს. წამები იწვლება და იწვლება, აგერ, გესმის კიდევ მარტორქის ქვენა, უკან კან-კალბენ კიდევ შოთი დამხმარნი, შენ კი მაინც არ ჩქარობ, უსად გულდებნად, სანამ მზეცი ზედ თავზე არ წამოგადება...

მაგდა. რომ გავსროლა ნადი იყოს!

ალექო. და მაშინდა დაცემ შეგ თვალსა და თვალს ზორის ტყვის!

მაგდა. კი ვავაყვებს ასეთი ნადირობა.

ალექო. სამი დიდ ავარგობილი კაცად, მაგ ნადირობის შემდეგ.

მაგდა. უსაზრგო განმედილია სტორღება იმ წამებს...ალექო, იმ წამებს...რა ალიბედა ფრჩხ?

ალექო. ვერ გავიგე, მაგდა.

მაგდა. (გულის ჩიბებ აწიშებს) იმ წუთს თქვენმა მაგნოტოფონ-მა რა ჩიბებდა?

ალექო. (რიბით) „აჰიტ, შე უკრანა, შენა!“ — წამოვიძახე თურმე.

მაგდა. ასე ვთვლიერ.

ანტონი. მორჩა, ვათავდა... მოვიფიქრე.

დემიტრი. წუნადი, წუნადი, აქეთ უტრადლება!

ანა. (ლუსას ატრინებ) სახეზევე ემწინა ამ ბიქს ენერგიულობა და გეგმობობა.

ანტონი. ქალბატონო ანა, რაღაც მოვისაზრე, ერთგვარი ვეგამე კი შევადგინე, მაგრამ გამოწინა შემავერხებელი ფუქტორი.

ანა. იწნებ, რაიმე მოვიმოქმედოთ ერთობლივად?

დემიტრი. მოავარი პირბა იყო სფორთხივად.

ანტონი. სწორად ეგ ვავითალსწინე, უსაფრთხოა სრულად. (მაგდას) ჩამდგინადე ყვეო, ქვეშოთ, თქვენს მოპირდაპირე ბი-ნაშო ახლა არავინა?

მაგდა. კი, დატეხილია ბინა. ავარაქე არიან შეუბითიძები.

ანტონი. მაგიო ძალიან უტრბდება საქმე.

დეკა. ბინა გვირბდება საქმიანობის, თუ შეუბითიძები?

ანტონი. ბინა.

მაგდა. ვიციო მუხოზობება, სად ინახავენ შეუბითიძები განსადეს.

ანა. თავისუფლად შემშინდა მაგათ ბინაში შევიდე, ახლავე შე-მიძლია.

ანტონი. ძალიან კარგი. ეს ფუქტორი ძირეულად ცვლის ვითარ-ბებას.

დემიტრი. (ანტონის) არ დავაგვირუდო — მოვაჯიო სფორთხივად, განსაუტრებელი სფორთხივად.

ანტონი. ქალბატონო ანა, ამ პატარა გვეგას რომ ვადგენდი, ძირითადი რამდენიმე მომენტზე ვავითვალსწინე: ჩასი, გო-პოციდელი ქურდობა, რადგან სინგალიზაციას ვაიშო მარ-ხებებს; საშოში არიან ძალიან, რადგან გაუტებს სახულწლოვ ქონების ბეჭელოვ; ნამტორი თავგამოდება არაა ჩვენგან სუ-ქირო, რადგან არა ღირს ჩიტე ბღღეწად — შესაძლოა ამას მოუქნეს ვაფორთხივებელი მსხვერპლი: დამბოლს, ცოტა რამ მაინც თუ მოვიმოქმედოთ, ავარ შევევლებება ცუდურ ღირებას, თვით იმ ავარაქების თაღლავი კი დავსავადებო.

დემიტრი. სპივინანი ლპარაკია ნადილეულად.

დომონა. (ძლიშ) უმოქმედობა კი, ზოგ შემთხვევაში, შეიძლე-ბა საქმედ ჩაითვალის.

მაგდა. სუ, დღონა, სუ!

დემიტრი. დღონა! დღონა!



- ანა. (ანტონის) ფრად გონიერულად მსჯელობს!
- ანტონი. ვეღარიბი, როგორ შემეძლოს.
- დიმიტრი. კი, კარგად მსჯელობს. უსაფრთხოება ყრთვად ქონის გათვალისწინებულა.
- ანტონი. ქაბატონო ანა, ჩემი პატარა გეგმა უმჯობესად ფსიქოლოგიურ ეფექტუა დაფუნქციონირა და თავდაპირველად ზოგიერთს, შესაძლოა, სასაცილოდ მოეჩვენოს.
- ანა. გისმენ, ანტონ, უფრადღებო გისმენ.
- ანტონი. ეს გახლავთ ერთგვარი ფსიქოლოგიური დალაღვი იმ ავაჯიკებთან, უფრო დალაღვი, გამოსახული ფრად პირიზით ფრადი.
- ანა. არაფრადღებოზიად ლამაზად ლამარაკოს ეს კვიანი და ლამაზი ბიკი.
- მადეა. ოქვი გეგმა, ანტონ, ნუ დაეაწვივებ ნერვები.
- ანტონი. ურადღვი ეს ჩვენი ამგანინდელი ემოციების გამობატონული იქნება.
- ლუკა. ამითიკი, ბიკო, ამითიკი ამოდრედ, ბოლოს და ბოლოს ანტონი. მოლოდინდელად და ერთხაზად მთელი სახლი უნდა გაწადეს!
- მადეა. როგორ თუ განათდეს?
- ანტონი. სახლის ყოველ მხარეს, ყველა ოთახში ერთდრიოდად ჩავთროს სინაღდი. ანა, ერთი კარგად წარმოიდგინეთ, რა ეფექტური სახაჯი იქნება წყვილიზნი ერთხაზად გაწახსხეული შერბია. იმოქმედებს, აუტონდობა იმოქმედებს ქურდებზე!
- ლუკა. (ბუღის შერდვდა, შკარად) ემაწილის ნაფორალა, მე კი კაცისხს მოველიდი. იცოდეს მად ემაწილება, რომ შურდულითი სპილოზე არ ნადირობენ.
- ანტონი. (ანას) აკი გიბნაბიო, ეს გეგმა ზოგიერთს სასაცილოდღვ არ ეფრადღებო!
- ბესარიონი. ურადღების დაფრადიბისხს ამე აიბებ? იზიანა სინაღდი, რომ ღამე უნდოს, ანა, დღე ვის რად უნდა სინაღდე?
- ანა. სხვათაშორის, ამ გეგმაში მე რაციონალურ ძირს ვხედავ.
- დიმიტრი. კვიარორია ნაწილდღვი, ოღონდ ნახეთვარცა კოტაბი.
- ანტონი. (ღელვებულა) ქაბატონო ანა, ამი ჩვენი იმ მძარცველდეს ვარწმინდობენ, რომ ვარო, ვევიძიად და ქურდობის შესახებუა ვციოთ ყველაფერი ფიგურალღვად ასე შეიკლება გამოითქვას: ეს გახლავთ ბნელიზნი გამოშუტუბების ეფექტი ანა. ამ ვითარბიბისთვის ვერავინ ვერ მოისაზრებდა უფროსს, ვიქებს, ანტონ, გაწრაიბობას.
- ანტონი. (შეღელვებულა) სუყველაფერი გამოფრადღვი და განაჯაზღვი. ქაბატონო ანა, ბინები ერთდრიოდღვად უნდა გაწადეს, მხოლოდ ირორი კაცია სპორი თითოეულა ბინისათვის, მთელი სახლი გაწახსახდება დათქმული ნიწანე.
- მადეა. (ფიკრიბანდ) თუ წარმოიდგინე, გონიერული მოგეწვენება ანტონის ნაქვაბი.
- დიმიტრი. ასეთი ობსესი გაწევა შეიძლება, ბოლოს და ბოლოს.
- ანა. რასეუ მტებს უფრადღებო, ანტონის გეგმა მით უფრო მოწინაა. ირორი კაცი კმარა თითოეული ბინისათვის?
- ანტონი. სხვებისთვის, ორი კაცი ურადღვი მზრთი განათობის ბინას. გაქურდალდება მთელი სახლი.
- ანა. ბესარიონ, როგორ მოგწინა ანტონის გეგმა? ხომ არ შეწინდები, ირინასთან ერთად რომ შეგაგაჯნვით რომღელვებ ბინაში?
- ბესარიონი. კაცმა რომ თქვას, არაა ცუდი ანტონის ნაუქრალა.
- ანა. ალღვი, გთავაჯა, აქობებს ვინმე სხვა წაიყვანო ჩვეწანს მეწეკილდ. მე კვემით უფრო გამოვდები — არავინ იცნობს ჩემსათვის შუბიითიქების ბინას. მაგარამ, იქნებ, ისევ არ ეთანხმები ანტონს?
- ალღვი. (მავლა შეათავაღვირა) დღვი ვერაფერი ნაფორალა, მაგარამ ერთხელ მაინც შეიძლება სცადოს კაცმა.
- ანა. ვის წაიყვან მეწეკილდე?
- ალღვი. აგარ, თუგინი, მადგას.
- ანა. შენ თუ მადეა წამოგავება, დღონისთან ბესარიონა და ირინა შეიღვი, კარგად იცნობენ რომღვი დღონის ბინას. მე კი შუბიითიქებთან ჩასვლა მომიწევს.

- ლუკა. ქაბატონო ანა, ნება მომეცით თან გახლდე.
- ანა. კარგი. ჩემი მეწეკილდე მოლოდინებრედ იქნება, ანტონ, გეთავაჯა, ისე დაგარჩინა, შერდვი გეგმის განწინდებულა უხელმძღვანელო.
- ანტონი. ახლავ, ქაბატონო ანა!. ზარიანი საათი დაგვეკრედდება უსათოდ.
- დიმიტრი. (ანტონს) ის დღვი საათი მუშაობს და რეკავს კოდვ. მაგის ხმა კლომბრზე ისმის. მად გახლდებო მომარდვ და წაებმდე ქაბატონს.
- ანტონი. (სათის კოქვს) ურადღებოთ იყავით. ამ წუთში ჩამოქრავს ორკარი...
- ანა. სახე დააფუნ და მეტი დღვი დავციომე მოსაზრდელად.
- ანტონი. ოც წუთში ჩამოქრავს საჭერი. ზუსტად მეორე ჩამოქრავს ჩარბო სინაღდე.

ანტონმა წუთბიჯა ქაბატონს და ოთახი გაივსო საათის ტრუქმლაკარი რატბით. სტუკარა-მასპინძლები დაწეკილდენ და სიფრთხილით გაეშურენ დანიწმულბისამებრ. ანტონი ფანჯარასთან მდღვი, ქერდულად გადახედა უფოს.

- დიმიტრი. (ანტონს) მად ოთახში შენ ჩარბო სინაღდეს, აქ მე მოწეკილდე. ჩამოქრავდა მანდვა, ხელმარჩინე.
- დღონი. (ბოლს) ამქვეყნად ვველაფერი მტრდდება. მუე აღმოწავლითო ამოდის და ხეაჯად აღმოსავლითი ამობარწუნდება. ზღვაში შეგაჯადი მდინარე დღვბლად იქცევა, რაბა წყარად მოივდეს ისევ და კვლავინდებურად შეუფრადღვს ზღვას.
- დიმიტრი. (ბოლს) აქ მოდი, ანტონ!
- დღონი. აკვი და კარგად კვლავინდებურად არის ქვეყნადღვი. დღვი ძალა შესწევს ავსა და კარგავს.
- დიმიტრი. აღმოს დაქვე, ანტონ. უწანურად ლამარაკოს აღმონია, მაფრადიბის.
- დღონი. ზის ქვეშ არავინ არ იბადება ბუღის ძირს მონად. მუეზღა ირბევს გზას კაცი, ეყოლის ან ბორბის კვალს მერბედა მაქვება. ბინიკებულა აქვს ყველა მოკვდავს გზის თაქვილღვი არჩეანის უფლება.
- დიმიტრი. (მნადღვლა) გრწმუნდ ამბობდეს დღონად. ანტონ.
- ანტონი. (შეღელვებულა) რამე არ მომიქმედოს, ან ჩავიწავლის გეგმა!
- დღონი. თითონე ირბევს ყველა სულდგმული ცხოვრბისსულ გზას. ბორბისათ თუ ეყოლის ძალას თითოეული თავისივე ნებით დღვბო... ურად იდე, დღვიტარი, ჩემი სიყვანა.
- დიმიტრი. (დღვრთხილბ) ჩადღვიტო, დღონი!
- დღონი. ზოგს უფრით მაიარებს ბედი, ზოგს ბედი უკან მაქვეყნება!. ჩემი ასაკის ქალი ძილდვიძილღვი მუდამ. კრწმუნდობა ირდელა ძილდვიძილღვი კოფანს?
- დიმიტრი. (ანტონს) გრწმუნდობის ნამდვილად... მაგან ყველანაირი იდუმადი იცის.
- დღონი. დღვიტარი, თუ გინდა სიყვან და სიმწიფე დაეკუთლოს, ყველა ბილღვი აზრი გამოიხრებდა თაღვად.
- დიმიტრი. გრწმუნღვი, გრწმუნღვი!. როგორ გამოვიბრტყო, დღონი?
- დღონი. რასეუ საკუთარ თავს უსრფრადღვი, მუდამ იგივე უნდა უსრფრადღვი სხვადა.
- დიმიტრი. კარგი, დღონი. კარგი. ეგ საწინელი ღამე როგორი ჩათავდება?
- დღონი. ჩათავდება, ჩათავდება.
- დიმიტრი. დღვი მდღირსება ამ კომპარისგან თავდახსნა?
- დღონი. გდღირსება.
- დიმიტრი. (ანტონს, ალტკინებულა) გრწმუნღვი, გრწმუნღვი... დღონი, დღონი, მაღაღვე ჩემს სანდვარა მონას?
- დღონი. აუტონდობა მაღაღვე. კვლავაც თუ იქნის წყარა და თინდერი.
- დიმიტრი. სხვა რომ შეფრადღვი ხომ არ მომეღის სასაზარბო?
- დღონი. ეყოლად შეფრადღები მად სასაზარს.
- დიმიტრი. როგორი ქმარი შეიძლება ჩემს ქალიშვილს?
- დღონი. დღონი. დღონი და ოქანის ერთადღვი.



დომიტრი. ხომ არ უდარაყბს რაიმე ავადმყოფობა ჩემიანება?  
 დოდონა. მსუბუქი მხოლოდ.  
 დომიტრი. როგორ გრწმობდ ახლა თავს აგარაკზე?  
 დოდონა. კარგად.  
 დომიტრი. მექნება ბევრი ფული?  
 დოდონა. საქმარიხი.  
 დომიტრი. ვითომ, კარგად უყრის ჭეუა შუბითიქ?  
 დოდონა. ძალიან სუბად.  
 დომიტრი. თვალტრელებიქ?  
 დოდონა. მთლად უფიცია საყოფადვი.  
 დომიტრი. რამდენი გენერალსიმუსი იყო დღეამაქავზე?  
 დოდონა. ხუთი მსხვილი და ოთხმოდამუიდი წვრალი.  
 დომიტრი. ვის განხვადი და ოთხმოდამუიდი წვრალი.  
 დოდონა. ესანეთი.  
 დომიტრი. რამდენ გრადუსამდე ადის ტემპერატურა უკანდაში?  
 დოდონა. სამოცამდე...  
 დომიტრი. ზოლოს და ზოლოს, ვის მიაკეთებენ იმ სარდაუსს,  
 მე თუ შეუბითიქ?

დოდონა. არავის. სახლსაც აიღებენ და სარდაუსაც.  
 დომიტრი. რას ფიქრობს ნაპოლეონი დღევანდელ დღეზე?  
 დოდონა. უმაღლესი სასამართლო ურჩევნია პარლამენტს.  
 დომიტრი. ყველა დროის ყველაზე ლამაზი ქალი რომელია?  
 დოდონა. პარავაელი მასუსტო კამა.  
 დომიტრი. კახური ღვინო ჩოხია თუ ბურგუნდიელი?  
 დოდონა. კახური.  
 დომიტრი. რამისხბო მაჭა ჭქინდა გიორგი სააკაძეს?  
 დოდონა. კისისხო.  
 დომიტრი. რა უნდა მოვიმოქმედო პირადად მე, რომ დილა რი-  
 დ და პეტრიცესმა დაგიმსახურო უკლებლად ყველასაგან?  
 დოდონა არ ვაგანასხა.  
 დომიტრი. ჩანს, გააღალდა.  
 დოდონა. თავს წუ იბრაყებ. დომიტრი! პარადად შენ რომ ვე-  
 რფერი სახიროს ვერ გააკლებ აწი, თავადაც კარგად იღი.  
 ანტონი. (აღუღებულად) მხოლოდ ერთი, ერთადერთი შეიძლება  
 მექვს დოდონასთან!  
 დომიტრი. მეც დამჩნა კიოხა. ზუსტად რამდენი ცოლი ჰქა-  
 ვდ პერისი მერვეს?  
 დოდონა ჩამუქდა.  
 ანტონი. მხოლოდ ერთ შეიძლება მისასუბე. დოდონა. მე, ან-  
 ტონმა, როგორ მოვიინადრო ქალბატონ ანას გულზე?

ჩამოჭრა საათმა. ანტონი მყისვე მოეკო გონს და მოერე ოთა-  
 ხისკედ ჭქანდა. არც წამომდგარა დომიტრი, ისე მიწულა ჩამო-  
 ევს. ანტონმაჩე ჩართო სინათლე და იქვე, ფანქარასთან დაღარა-  
 ქდა. საათმა შესამდე ჩამორეკა.

ანტონი. განათდა, განათდა!  
 დომიტრი. ერთდროულად?  
 ანტონი. ერთდროულად. განათდა ოკენაში ჩაკარგული ხო-  
 მალდონი! (შეუფოლა უცებ) დომიტრი, წახდა საქმე რაღაც  
 აშხავია დოდონას ბინაში. ქრება და იწიება, ქრება და იწიება  
 სინათლედ.

დომიტრი. ბესარიონია იქ ღამაზ გოგოსთან ერთად.  
 ანტონი. სახეზევე ეტყობოდა უჩიოზო მაგ შერჩენებულს.  
 დომიტრი. გოგოს აწადებს, ეტყობა.  
 ანტონი. გოგოსაც დალუპავს და ჩვეც გაგვიფუჭებს საქმეს.  
 დომიტრი. დოდონა, დოდონა, მუხაიონმა აიწყუბა!  
 თუქაქინდრული თუქმდა დოდონა.  
 ანტონი. აინთო, აინთო... ჩარბა ისევე.  
 დომიტრი. მაგ თუჩრავს ახლა ვეღარაფერი დაეცხროს.

ოთახში მაკაღ და ალეკო შემოიღენენ.

ანტონი. ისევე აინთო.  
 დომიტრი. ფხარწის ხმა მესმის.  
 ანტონი. ქრება და იწიება, ქრება და იწიება.  
 დომიტრი. (მაგდას) შენმა წათესავმა შენს მეგობარს შემოაუბ-  
 რიყა ტანზე ყველაფერი.  
 მაკაღ. (შეწუხებულად) რა დემაზოთა მაგ ოცნებს!  
 ალეკო. ჩემო მაკაღ, კია შენი წათესავი, მაგრამ ერთი გულანად  
 მინდა შეუვერუხოხი. ხმაშალა არ შევიგინებ, მოსწი, გეოყავა,  
 ყურჩი.  
 მაკაღდ ლიბლითი მიუშეგია ყური. ალეკომ აკოცა. ლიბლით-  
 ევ მაკაღდ თამამად წაქრა წყეტურტი შუბლში.  
 ანტონი. პულსივით ფეთქებს საჩქეშელში სინათლედ.  
 დომიტრი. ნაღდად შეუღავს ოთხის გოგო.  
 ანტონი. ალბათ, ეფეტურად მოჩანს ღამეში.  
 დომიტრი. ღონიერია და სულ დაუღუწეადა ძვლებს.

ანა და ლუკა მობრუნდნენ.

ანტონი. სახლის პულსივით ფეთქავს სინათლედ.  
 დომიტრი. არ დასახიროს ჯალდ.  
 ანტონი. ჩვენს სახლს თითქმის გული უცემს.  
 დომიტრი. ან არ შემოაკედს.  
 ანტონი. სწორედ ამ გულსკეობით მიიქცევს ყურადღებას.  
 დომიტრი. ნეტა არ იკავლოს.  
 ანტონი. ყველა დაინახავს, რომ შეუღავს ოთხის ოკენაში ჩა-  
 კარგული ხომალდი.  
 დომიტრი. უხმოდ მანვც დანებდეს.  
 ანტონი. აინთო, აინთო... განათდა... გაქანდა ხომალდი საშე-  
 დობო ნაინიკენვ.

ლუკა. (პაუზის შემდეგ, ანტონს) რა თქმა უნდა, ბესარიონი აუ-  
 რჩედა — წახლდადა რამეს!  
 დომიტრი. ნაღდად წააღენდა იმ ღამაზ გოგოს.  
 ანა. იქნებ, პოპიქით მოხდა: იქნებ, გოგომ წახადინა უნაქო ბე-  
 საიონიწ!  
 დომიტრი. საქმეს, საქმეს მივხედოთ! ანტონ, რაიმე ცვლილებას  
 ხომ არ აჩნვედ ქვეთო?  
 ანტონი. ასე უცებ რა უნდა შეშეშინია?  
 დომიტრი. პოდა, ვერც შეაჩნვევ.  
 ანტონი. განათდა სახლის ირგვალე, დაეინახავ, საწყობიდან  
 რიო გამოვლენს.  
 დომიტრი. თუ კედელ-კედელ გაეჩნენ, ვეღარ დაინახავ.  
 ანტონი. (შემტებარად) უეიძლება ასეც მოხდეს.

ლუკა. (ანას) ვითომ, კისრისტებით მოყრცხლადვენ ახლა მმარც-  
 ველები?  
 ანა. წყებურტი წაქრა ლუკას შუბლში! ნუ გიუვარს შენ ყვე-  
 ლათრის გაზიზარებუბა.

დომიტრი. ანტონ, სახიფათოა ფანქარასთან დგომა — საშიწენდ  
 გამოვდგება.  
 ანტონი. თვალი როგორდა ვადვენო?  
 დომიტრი. არაა საქური თვალთვალვი.  
 ანტონი. ტუფილად გავიჩარეგო?  
 დომიტრი. ძალიან საქმიანად! მაგრამ, აწი, აღარაფერია დამო-  
 კლებული ჩვენზე. თუ დაფრთხენდ და გაიქცენ, ხომ კარგი,  
 ახად, ჩვენზე აღარაფერია დამოკლებულთი.  
 ანა. მართალია დომიტრი, თავს გაუფრთხილო, ანტონი  
 ანტონი. (მოშორდა ფანქარას) ქალბატონ ანა, უპირველად,  
 მინდა ვიხსენო სხვათა უსაფრთხოებათის.  
 მაკაღ. უცვე ნახევარ საწყოს მიაქვ გაზოდადღენ.  
 დომიტრი. გაზოღენ, გაზოღონ! რაა, მაკაღ, სახელწმინდისთვის  
 ერთი საწყობიწ? ერთი პატარა უსაფრთხოება ჩოხია; ახი საწ-  
 ყობის დიდ ქონებას!



მომღიპრად და თმაგაწერელად ირინამ კარი ფართოდ შემოაღო. სახზე ალმური ასლიოდა, ცალი ხელით ძლივ იფარავდა ჩაბეულ გულსპირას.

ი რ ი ნ ა. მაგდა, ჩაიხარე შენი ნათესავი. აგერა აუღებელი, კარ-სუნა.

მ ა გ დ ა. (შემართლი) ცუდი შეგეშოვა, ირინა? დიმიტრი. (შუპრავით) ირინა, გენაცვა, თქვი გულახდლად — წახიბდინა რამე?

ი რ ი ნ ა. (შხიარულად) თითონვე იტყვი... შემოდი, ბებო, შე-მოდი!

ა ნ ტ რ ი ნ ი. (მკაცრად) სინაოღეს რაღას ერჩიდა?

ი რ ი ნ ა. (წუდა სახელში ბესარიონს და თიხში შემოითიჩა) ახ-ლავე აიღარავს ყველაფერს... სახალხლო!

დ რ დ რ ა. (რისხვით) ჩემი ნათესავი გახანი არ ეგონის ვინმეს! ბესარიონი. (უხრებულად ჩამოდა სკამის ძვიდებზე) მრცხვენია, მაგდა.

მ ა გ დ ა. (გახარებული) აჰი გითხარით, ძალიან შორტკაია-შოქია!

ბ ე ს ა რ ი ო ნ ი. და ნაშტინა შეშინა წერდობის. მ ა გ დ ა. მაგას არა უნავს რა — ჩვენც ვავიწინა.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. თუ ენოოდა, რაღას ვფიქვებდა საქმეს? თქვას!

დ რ დ რ ა. ღუჟა, აიღე არაუთ და სწრაფდ მოამკობინე ბესარიონი!

ა ნ ტ რ ი ნ ი. არა, დოდინა, არა! საზოგადოების დამცხრალი ბესარი-ონი ვაჩრებენია.

ი რ ი ნ ა. (მაგდას) არაუშო დასველდე ცხვირსახიკო. წარბზე დაადე მგონი წარბი გავხილდე უნებურად. კი ყოფიდა დღიერი მარტო მოვარტკი თუ არა მარტვედ, მაშინვე დამშორჩილდა.

მ ა გ დ ა. ბტკია, ბესარიონ?

ბ ე ს ა რ ი ო ნ ი. (მისუსტებული) წარბი შტკია და კფა.

ი რ ი ნ ა. არა, ბესარიონ, ჩემი ბრალი. ვფიქვითი მეცი და, ახა რა შენა?

ბ ე ს ა რ ი ო ნ ი. ყველაზე უფრო მუცელქვეითი ბტკია.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. ლაგამი უნდა ამოიღო ხოლმე.

ბ ე ს ა რ ი ო ნ ი. (ირინას) შემიბედა, გოგო, კაცის ახე გამტება?!

ი რ ი ნ ა. (მობლდომებით) ვეღარ გამოვჩემე, ბესარიონ.

დ რ დ რ ა. (ირინას) მიგეშვა, გოგო... ცეტქვა ერთხანს ჰესარი-ონს.

ღამის მყდროება ერთხანად ძლიერმა აფეთქებამ შესძრა. შორით ზარები და სირნა ხამანდა. ცეცხლის შუელი და პანიერა ყა-ყანი ერთმანეთში ათია. საღვლე გაოქყაუნეს მყოფულებმა და მთე-ლი სახლი დაწვლდა უტბ... ფარტებში შემოანათა შორტედლი ხანძრის კაშკაშა ალმა.

დ რ დ რ ა. (თავზარდაცემული) რა ხდება?

ა ლ ე კ ო. გაზის ცენტრია იქით, გაზი აფეთქდა იქნებ?

მ ა გ დ ა. გაზია, გაზი; ამხელდა ალი სხვას არაფერს ექნება.

ა ლ ე კ ო. თუ არჩევ, ანა, რა იწვი?

ა ნ ა. დაწვებულებმა უნდა იყოს.

მ ა გ დ ა. მანდ ერთმანეთზე გააბამული სახლები.

დ რ დ რ ა. (ნერვულად) შუქი რაღამ გამოჩნო?

ა ნ ტ რ ი ნ ი. ხანძარმა, ალბათ.

ა ლ ე კ ო. ცეცხლი დაწვებულებმა მავთულებს.

დ რ დ რ ა. უჩანამაზარი ხანძარია.

რამდენჯერმე კვლავ იფეთქა ერთმანეთის მიყოლებით. საღვლე შორის ხიბნის ჩაიხიზრა, ამიწონდა ორქოლი. უფრო ახმარ-და და აწიოდა დაფეთებული ხაზი. შუქიანწყუდარი სხელი მომ-ძლიერებულმა ხანძარმა გააჩახახა. მოიქურტა და დაბატარადა ბესარიონი. ქალბე გარინდელნი იღვინ. დიმიტრი მოკადღებულნი-ეონი შეკურებულ ცად აზილდე ცეცხლს დასაბურველით ქშინავდა.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. სწრაფად მომძაფრდა ხანძარი.

ა ნ ა. მომძაფრდებოდა... ვამოაშრო და გაახში ყველაფერი ზახუნდა.

ა ლ ე კ ო. კიდეც აჩრდი, რომ უქარი ღამე.

დ რ დ რ ა. მანდ აღწევს აქამდე ხიზმურავდე.

დ ი მ ი ტ რ ი. (ამობროტინა) იხუთება შუქი.

დ რ დ რ ა. საშინელი სანახაობა.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. გრანდიოზულია ამავე დროს.

ა ნ ა. ომხა და უბედურების მოგაგონებს.

ი რ ი ნ ა. რაღაც სევდმა უეშამაგონებო.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. ყველა ფერს ვარტყ. ცისარტყელს ყველა ფერს შეი-ცავს ახელა ცეცხლი.

დ რ დ რ ა. დამორგუნელი ძალა აქვს.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. აღმამრენი ძალაც აქვს თანაც.

ბ ე ს ა რ ი ო ნ ი. დოდინა, შეშინა ხანძარია, დოდინა!

დ რ დ რ ა. სინავს დოდინას, ღრმა ძილით. (მტკიანით) დოდონს სისხლირცეულმა ღარბოს არ გამოამედღვინ!

მ ა გ დ ა. მთელი უბანი განათდა.

დ ი მ ი ტ რ ი. (გაღვიძებული ვულკანივით აბუებუდა, ხმა ჩაე-ლია)

ცეცხლით იღინებება შაერი, ყველაფერი ცეცხლით იღინ-ებება.

ა ნ ა. ლაზარე სანახობა. ამან დერს შოის მომვარტკილ.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. მარტოს ბრანებზე, ქალბატონი ანა! ალბათ, სწორედ ამის გამო განჩენდნ უწინ ცეცხლს თაყვანისმცემლები.

ი რ ი ნ ა. უცხად მოსპობს ამენი ხალხის ნაყვარს.

ა ნ ტ რ ი ნ ი. სწორს ამბობს ირინა. ალბათ, ამის გამო აღურტობ-დენე ცეცხლი.

დ რ დ რ ა. შოი, ბატონო, უპირატესად შოი შეიქვს ოაყვანის მცემლებს.

დ ი მ ი ტ რ ი. (დრამატიკულად) და ხროტივდება. ხანძარს მიმტრე-ბულმა პერანგი გაიძრო, აცხაცხებული ხელით ხეითი ვადაწმინდა, მკურნა და სახუბე, ფართოდ დაჭყეტულ თვალებში განცვიფრება და შოი უფებებობდა.

ა ნ ა. მხეცებსაც კი აფრთხობს ცეცხლი.

დ რ დ რ ა. აფრთხობს და აშმაგებს... შეც მოაწინებს, მფორიაქებს და მფორიხობს.

დ რ დ რ ა. ხედავ? პირუტყვს ემსგავსება შოიბატონი კაცი.

მ ა გ დ ა. წაწებოდი ღამე.

დ ი მ ი ტ რ ი. (თავისთვის) მთელ სხეულში გამოდა სიზურტაფე.

დ რ დ რ ა. ეკრებას დაიძებს დაფეთებული კაცის სული.

ოფლად გუნტრული დიმიტრი სავარძლიანად ამავტავდა. შორით ხანძარი გვერდულად ერთხიზბე.

დ რ დ რ ა. მოღადა ამანია ან ცეცხლმა, ეშმაკა დაწვეული.

დ რ დ რ ა. კი, შომაკი თავის ანგვა, ათაყვანებს კაცს.

დ რ დ რ ა. რაღაც მომწესხავი ძალა აქვს ან შეჩვენება.

დ რ დ რ ა. აქვს, აქვს, იღვებოდა და შეუცნობი კაცს ათმაგად აშინებს.

დ რ დ რ ა. მოუხებრობაც მიუკრებს უცნარით.

დ რ დ რ ა. ღამე! ყველა ადამიანში პატარა ცეცხლოთაყვანისმცე-მელი მანც ბუღობს.

დ რ დ რ ა. რაღაცს აღვივებს კიდევ თითქმის ჩემში.

დ რ დ რ ა. ბრძელა და ჩრქვე კაცში ცეცხლი აღვივებს ვალურ ინსტინქტებს.

დ რ დ რ ა. (მტკიანით) დოდინა, დოდინა!

დ რ დ რ ა. (გაქვინდა მიმე შატარტულით) რიგორც ველურ-რტბში აღვივება უწინ.

დ რ დ რ ა. დოდინა!

დ რ დ რ ა. მხოლოდ შოის და ინსტინქტს ენონება კაცი შერე.

დ რ დ რ ა. სუ, დოდინა!

დ რ დ რ ა. არაფერად ჩააღვებს ადამიანურ ღირსებას.

დ რ დ რ ა. შერტად, დოდინა!

დ რ დ რ ა. უცხად გამოცელება ჩვეული რწენა და საყრდენი.

დ რ დ რ ა. უარსოდ ლაპარაკობ.

დ რ დ რ ა. უღმრულე მოქალაქედ გადაქცევა.

დ რ დ რ ა. ეშმაკიც წუღებარს, დოდინა!

დ რ დ რ ა. ცეცხლს და წგრევის ძალას სცემს თაყვანს მხოლოდ...

უცხად, ნაშტრულების ფრტვევითა და გამაურებელი გრუნითი, დიმიტრის სავარძელმა სწრაფად იწყო ზრდა ვანას და სიმძლვე-ში, ტუარტა-ტა ცილითაუბელი მთელ ოთახს მოეფინა. ქვარამდე ავარ-დნილმა დიმიტრმა თვით ველარ შეიკავა და მიმოდე ვადმოვარდა სა-ვარძლიან, გადავმო მავდას ფანატრიკოს მშობილ-მშობილეთი. მსკეპე ჩაცხრა მოღონიერებული ხანძარი, შორტული გვერდზე თანდათანო-ბით მიწვლდა... ჩამოვარტნილ სიურემში ავტომატის წერივით ვაის-



მა ანკაბებელი კაცენი დომიტრის ბინის კარზე. შებრუნებული წამოიპარა ბესარიონი, შიშველი თვალები კარს შიპაჟრო, გულზე იტაკა ორჯე ხელი და გომიხილი იქვე, კარის ახლოს გაიშლართა.

**პირველი აქტის დასასრული**

**მეორე მოქმედება**

კაცენი განმორდა. ოთახში შეტრებილი ჩემის ვაღბასაც კი ვერ ბედავდნენ. პირამდე გაბერილი საკარბელი ახლა, შიშინით, სწრაფადვე იფუშებოდა. კართან გამოტილი ბესარიონს ერთხელ კი შევალო ოდინამ მზერა და თავი დაეკიდებოდა და ჩაპადა. დი-მიტრამ ძლივ მოწვეტა ფავილი ჩაუქმებულ ცეცხლს, მაგილიდან უხერხულად გადმოიხილდა და ისევ მოკალათა უწინდელ ზომამზე მომდგარ საკარბელში... კლარამ შემოიღო კარი, გულსაბულ ბესარიონს გადაბიჯა და თამამად გამოემართა ნახევრადანხლებული ოთახის შეფეღლისაკენ.

**კლარა.** გამარჯობა, ამხანაგებო!  
განცხვრებისაგან ყველანი დამუნდნენ.

**კლარა.** საგაგებოდ მოვიდე, ვახვარობილებოდა... (ხმას და-  
წვია). იციდი — ამ სახლში ქურდები არიან შემომა-  
რდენი.

**დორიან.** (მძინარე) კეთილი და პატიოსანი.

**მაგდა.** (ელდასაკემი შეკურტებს კლარას) ეს ვინაა?

**კლარა.** ამ ბინიდან მზარეო და ლაპარაკი მომხმა, ამიტომაც მოვხვედი. მაშ ასე — უკვე ვგავფრთხილდები (საქმიანად გადახდება ოთახში მყოფთ) ერთი, ორი... ოთხი, ექვსი, შვი-  
დი, ჩავი (უვინო ბესარიონს მიამერდა) ავერ, მეტრატყ. ესე იგი, ცხრანი ხარ... ესე იგი, ზუსტად ცხრა კაცს შე-  
ვატუბინე ქურდობის შესახებ... (ღღ საათის შევალთ თვა-  
ლს) ამ საათით... დანის ოთხი ნახევარზე ზუსტად.

**ანა.** (შეშინებული და შურაცხებული) ქაშმეგითი გადაკვაჯო-  
ვდა... შუაღამისაა რატომ ვგავფრთხილდები შედახასზე?

**დორიან.** ქალბატონმა თავი დაიზღვია... მოსალოდნელი ეკვეხ-  
საგან ცხადია, ქურდები რაღაცს კრძალებენ.

**კლარა.** დიან, დიან! და ჩემზე ეჭვს აღარავის დავებუბა. თქვენი  
სათი ზუსტად ცხრა მოწმე შუაგ... ყველაფერიანა სპირო-  
სეთილხმდისობერება და პუნქტულობა.

**ანა.** უფილოზოდ გადაკვაჯობს. ინდურებზე.

**კლარა.** მაშ ასე — ყველანი ვაგვარობილდები, მე ვყოფი, რომ  
სრულიად მოციხედ ჩემი მოქალაქეობრივად მოკლეობა...  
ხელს აღარ შევიშლით, ძილი ნებისა (გაქნადა კარისკენ).

**ლუკა.** (ორმეტიანი ნაბიჯებით დადგენდა კლარას) სდექ! სტამი  
აღდე! (სამის წამოკლო ხელი და კართან ჩაღდა) არც  
ერთი ნახევარ წინს კუთხებზე, კუთხისგან დაიხიე! (ბრძანებით  
ისტიის სიტყვეს, ოღონდ ხმადალა).

**კლარა.** (რისხებით) როგორ მოხდება?

**ლუკა.** კუთხისგან, კუთხეში, კუთხეში! თქვენ მაქედან დაურაუთ!

**კლარა.** (უკან-უკან მიიწევა) ნამდვილი შურაცხურობაა ვერ მო-  
ვიფიქრე, ამას არ მოვიფიქრებ.

**ლუკა.** არც ფანჯარათან მიუშვათ!

**კლარა.** შურაცხმევეს, თავხედურად შურაცხმევეს!

**ანა.** ინდურებზე გადაკვაჯობდა.

**კლარა.** (ხმამალა) ხელფილად ჩემს ღირსებას!

**ლუკა.** კუთხეში, ურუ კუთხეში!

**კლარა.** არ გაბატობ, ჩემს უბიწოებას ვფიცავ.

**ლუკა.** ხმა, კრიტიკი ურარია არ გაბედი!

**კლარა.** (მთელი ხმით ყვირის) სდექ! მოძალადევე, სდექ!  
ლუკა მისევე ჩამოიძინდა, დაფეიფებული შუდაც კლარა ტრახტს  
დაეჭავა და მოკლედლითი ჩაქადა იქვე.  
**მაგდა.** ამ სახლში როგორ ამორინდა?

**დომიტრი.** კარჩაჩაზულ სახლში.

**ანა.** ინდურებზე გადაკვაჯობდა. როგორ ბედავს! სხვი  
შუაღამის.

**ლუკა.** (ანას) ჩემად, ჩემად; მზარეო და ალიპოთი არაფერზე  
წავადგება... (დათვალული ნიმი) გაბასუებთ: ქალბატონი,  
ძალდუფანგლად, თავისი ნებით.

**კლარა.** (მშვიდად, ხმამალა) ვერა, ძალადობას ვერ ავიტან;  
ყოველივე წინადას ვფიცავ!

**ანა.** (გამომწევეად) აიტანს აიტანს!

**კლარა.** (ხმას აწვია) შურაცხმეოფენ, არ მივიღებ შურაცხ-  
ყოფას!

**ლუკა.** (ანას) სდექ! ადექ!... (მეჩხვლ დუფუვა) ქალბატონი ანა,  
გვმართებს თავსეკება... თითოეული ჩვენივანს. (კლარას)  
ქალბატონი უნდა ფრთხილობდეს... ამ გასაქარას ვაბ.

**ალექსი.** მართალია.

**დომიტრი.** სწორი სიტყვაა.

**ანტონი.** რა თქმა უნდა, ცხადია... ჩანს, ქალბატონი გინიერი  
და ზრდილი მანდილოსანია. კვი ვაგავფრთხილავდიც ქურდო-  
ბის შესახებ... მოქალაქეობრივი შეგნებაც აქვს...

**კლარა.** და მაინც შემიღაბებს ნაწიხს და ღირსებას!

**ლუკა.** მხოლოდ მოულოდნელობის გამო. თქვენმა მოულოდნელმა  
გამოჩნამ გამოიწვია ჩემი უხეშობა. სხვაფერა, არასხვითი არ  
მიზიფილობა. ანა, როგორ შევაკადრებდი ცულ სიტყვას თქვე-  
ნიხთანა დარბახსელ ქალზე!

**ანა.** გვიგინებოდა, სოფლის რევენი დედაცაიცი იფილდა საქაიშში  
ინდურებს.

**კლარა.** (ხელად ახვირთა) შურაცხმეოფენ!

**ლუკა.** (ანას) ხმა! ჩემად! (ისევ დუფუვა) ქალბატონი ანა, ოქვე-  
ნი ქურთის და ტაქტის მოიზიდენ ვართ ყველანი.

**ალექსი.** (კლარას) რა გეპარობა, ვითავე?

**ლუკა.** (კლარას, შეპარვით) ქალბატონი, უწინარეს ყოვლითა ანე  
შეგონებხვდეთ — ერთიანი ნებით ავიგოროთ თავიდან უარს  
შფითი, ყოველგვარი მზარეო... რაღაც აქაურმა მზარეომ, უ-  
სასლოა, ღმადან მიიქროს ქურდობის ურადლება... ბოი-  
მე დაფიფილებლ ავაჯუბეს კი, ანაზღად, ყოველგვარი მზარე-  
ობების ჩაგნდა შეფიქრობა.

**დომიტრი.** სრული კეშმარობებაა.

**ანტონი.** მართალია. (კლარას) ქალბატონო... უკაცაჟად, რო-  
გორ უნდა მოგამართო?

**დორიან.** ვითომ ვეტყვებ ნამდვილ სახელს?

**კლარა.** ჩემზე სახელი... ნამდვილი სახელი?.. ქალბატონი კლარა.

**დორიან.** კეთილი. ასე იყოს.

**ანტონი.** ქალბატონი კლარა, ღია კარს ვაბტრეცო ნამდილად,  
შფითის მიზეზი ელმენბარბული გაუგებრობაა. უბრალოდ  
თქვით — როგორ ამორინდათ ამ სახლში, ანდა და ყველა-  
ფერი წამსვე მოწმეობრდება.

**კლარა.** (დანებული) როგორ თუ როგორ?

**ანტონი.** (მობოლოშებით) საიდან შემოხვედი ამ სახლში?

**კლარა.** როგორ თუ საიდან?

**ალექსი.** (მკაცრად) როგორ შემოხვედი ამ სახლში შუაღამისა?

**კლარა.** (გამომწევეად) ვიწმე, ყველა სახლს ერთნაირი შესას-  
ვლელი აქვს — კარი!

**მაგდა.** სიტუფია ჩემი ხელთ გადავრჩე კარი, ზუსტად თერთმე-  
ტი ნახევარზე.

**ანა.** (აფულიანებული) ქურდების ამხსონი ყოფილა!

**კლარა.** (ღფუქა) ეს კი მეტსმეტია!

**ანა.** გაბეა მამეში, თავისივე ფეხით!

**ლუკა.** (რისხვამ ვაფუქავ თვალებში) კრიტიკ არ დამარს არავინ!

**კლარა.** მე ვერა ვხვდები კი დამარბლენ! (ნაწენ გულს ხელი შეუბარ-  
ჭვად) ქურდს ანა ვაჯაი?

**ლუკა.** (დაყუბებით) წამოსდა, ქალბატონი კლარა, უნებურად  
შეშობდა... ყველა კაცს თავხედობი დალი აზის. თქვენგან კი  
მხოლოდ კითხილობდება და პატიოსნება გამოსვივით.

**კლარა.** (დაბეიბებით) მორჩა! ვითავე! ორბიფილდენა ზეკარც-  
ხეოფილდენა კი აღარ აიტანს.

**ანტონი.** გაუგებრობა იხევ. სულ მსიქრდი. ქალბატონი კლარა,  
თქვენ პახუსში პატარა შეუხანამობა არის. (ანას, შეპირი-



გებულადაა ახლავ მოწესრიგდება ყველაფერი. (სასის შეხედ-  
და, შეერ კლასს) თუ კარი თვითმეტის ნახევარზე ჩაჩა-  
წეს, როგორღა შემოხვდებით?  
კლარა. (მედიტორად) იქნებ, თვითმეტის ნახევარზე შემოვიქვი?  
მაგდა. მაშ, სად იყო აქამდე?  
ანტონი. საფუძვლიანი შეიქვება.  
კლარა. (სივ კედელმდურად) არ შეიძლება, ადამიანმა დამე გა-  
ათობს მათების ბინაში?  
მაგდა. ესე იგი, შუბითიძებთან ყუფილა.  
კლარა. (დაცინით) მაღლიბა ვამჩნენ, რომ მიხვდით.  
ანა. რომლის ნათესავია? ვიგინას!  
კლარა. (დამწერელ) როგორ თუ რომლის?  
ანტონი. (შეკარად) უფუფალოდ რომელი შუბითიძა თქვენი ახ-  
ლობაზე?  
კლარა. (პაუზის შემდეგ, ამყად) მე მეგობარს მოვეყვი, არ შე-  
იძლება ადამიანი მეგობარს მეგობარს ნახვავთან? ბინაში?  
ანტონი. კი შეიძლება.  
ანა. მამაკაცა თუ ქალი წავს მუცლისა?  
კლარა. (ირონიით) ვითომ დიდი მნიშვნელობა აქვს ამას?  
ანა. მაინც?  
კლარა. ამას მნიშვნელობას მხოლოდ უზენოესი ანიჭებენ.  
ანა. (ვახარებულ) მიხვდით, გასაკებია ყველაფერი გასაკებია ჩემ-  
თვის!  
კლარა. (მანიწვე იფეთქა) შურაგაცემოყენი (უცხადვე დამშვიდ-  
და, მედიტორი იერი დაიბრუნა) ნუთუ არ შეიძლება, რომ  
ქალბატონი საქმროსთან ვამხმობდეს, განსაკუთრებით, საქმროს  
ნათესავის ბინაში?  
ანტონი. შეიძლება.  
ანა. (წინგებთ) ვახშობდეს? ცარიელი ბინას... ხანინებულ ოთახ-  
ში?  
კლარა. (წინგებთ) მე მდამ თანა მაქვს ჩემი სიმატილაცა და  
სიწმინდეც! ყველაზე, ყველაფერში ხანინებულ ოთახშიც, კუ-  
ჩაშიც, მივლ მსოფლიოშიც!  
ლუკა. (გააკეთა თვალები) ჩაწილით, ჩაწილით... (რბილად)  
ქალბატონი კლარა, ჩვენში არავინა ასეთი ხნელი, რომ უკე-  
თურად შეხედოს მომავალი ცოლ-ქმრის წმინდა იტყობს. ეს  
უფალოდ თქვენი საქება, უღერებას პირადული... ახლა კი  
საქმროს, ხატროს საქმეს მივხედით. ქალბატონი კლარა, ხე-  
ნეროი საქმე მოიხივს, რომ თქვენი საქმრო ახლავე ამოვი-  
დეს აქ, ჩვენთან...  
კლარა. არავითარ შემთხვევაში!  
ლუკა. რათა მოველაპარაკოთ მომავალი საფრთხის შესახებ.  
კლარა. არა და არა!  
ლუკა. (განცვიფრებულ) როგორ თუ არა?  
კლარა. იმიტომ!  
ლუკა. (შუბლი შეკრა) ვერ გაგიგო... ქალბატონი კლარა,  
კლარა. ხელ არაა მწელი გასაკები. ბავშვიც კი მიხვდება, რომ  
დაფრთვდეს.  
ლუკა. (შეკებლ) მე ვერ ვხვდები.  
კლარა. ნუთუ ყველაფერს სჭირდება ახსნა?  
ლუკა. სჭირდება.  
კლარა. კარგი!... აქ ამოვიდი მე... ჩემი საქმრო კი აქ არ ამა-  
სულა, ხიმ?  
ლუკა. (წერტილად) ანა.  
კლარა. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?  
ლუკა. (მღვს იკავებს თავს) რას ნიშნავს?  
კლარა. (დამარცხით) ეს იმას ნიშნავს, რომ ჩემს საქმროს არ  
სურს სახლში გამჩინა ამ უხერხული ვითარების გამო.  
ანა. თუკი მანდილად საქმროს, რადაც ეს უხერხული ვითარება?  
კლარა. იმიტომ, რომ ყველაფერს აქვს თავისი წესი და რიგი.  
ანა. (ლუკას) თავად ამ ქალბატონს რად არ ეუბნებოდეს?  
კლარა. პიროცაკივლი შეიქვება!  
ლუკა. ესე იგი, თქვენ გამოგზავნათ საქმროს, რათა პურობლე-  
ბისთვის შეეატეობინებინათ ქურდობის შესახებ?  
კლარა. დიახ!  
ლუკა. რადგან, რამე ნივთის დარკვების შემთხვევაში ანაის არ  
ქმონდა ეჭვი თქვენზე? ვუკვათ, შუბითიძებს?

კლარა. სწორია, ახლა სწორად მიქვლობთ. მთავარი რამე  
დისიგება.  
ანტონი. ჩემი აზრით, ქალბატონის საქმროს არ ყოფილა მთლად  
რიგანი კაცი.  
კლარა. ვერ ვიგინა შურაგაცემოყენი ჩემს საქმროს უარამზარი  
საზოგადოებას იცნობს... დადებითად!  
ანტონი. (მობოლიშებით) იმიტომ ვთქვი, რომ საფრთხეა ჩა-  
გადლო საქმროს.  
კლარა. საფრთხე ამშვენებს სიყვარულს.  
ლუკა. (პაუზის შემდეგ) გასაკებია, ყველაფერი გაკება, ქალბა-  
ტონი, კლარა. მიუხედავად ამისა, თქვენს საქმროს მაინც  
მოუწევს აქ ამოსვლა.  
კლარა. არავითარ შემთხვევაში!  
კლარა. მინდა კარგად შეიგნო, ქალბატონი კლარა, რომ დედა-  
ვართ დიდი საშოშროების წინაშე...  
ანტონი. და საქმროს ერთობლივად შევიმუშაოთ ჩვენი უსაფრ-  
თხობის გეგმა.  
კლარა. არა! თუ ვნებავთ, მე მოხარით სათქმელი და ხიუცკაბა-  
ტევი გასაკება?  
ლუკა. (მათიერთს მე ჩავლ შუბითიძებთან.  
კლარა. (გამოყოლი) ვერაფერი ვერ შეხვდით ბინაში, ჩემი საქ-  
მრო კარს მხოლოდ დათქმულ კაყუნზე გააღებს.  
ანტონი. ანე გაიჭრება არ შეიძლება, ქალბატონი კლარა.  
კლარა. ტყუილად ირთვლებოთ საქმეს. ჩამოვლეთ მე მის სრულ-  
ფუფილას და სწლო წარმომადგენლად.  
ლუკა. (უცებ გამწვავა) მორჩი უღდაბნეობასა და ლაქაქის  
ცინარტივით დაგბარებდეს და დათქმულ კაყუნზე ამოგა-  
ვინებდეს კეროსაც!  
კლარა. (თვადლებთ) ენაც რომ მომაგლოჩონ, არ გაგვქვამ დათ-  
ქმულ კაყუნს.  
ლუკა. (ვერ ცხრება) ეს რა შეუვალი ვინმე ყოფილა... (იბინს)  
ბესარიონი სადა?  
კლარა. (ვეულოლბის) არაფრით არ გაგვქვამ საიდუმლის!  
ანა. სადაა ბესარიონი?  
ბესარიონი მორიეთი ეგლო კართან. მაგდა და ირინა მისცენ  
გაქანდნენ.  
ლუკა. შეუვალი ვინმე ყოფილა მაგდა, შეამზადეთ ბესარიონი  
დამიტრი, მივიც არავი მაგას!  
ანა. გაამზადეთ ბესარიონი!  
დამიტრი. (ღუქი და სამსისი მოიმარქვა) სწორია, ბესარი-  
ონი მივუვათ.  
ლუკა. რა უტები ყოფილა?!  
ანა. ბესარიონი გატებს მაგას!  
ლუკა. ჩქარა შეამზადეთ ბესარიონი!  
დამიტრი. შეამზადეთ ბესარიონი!  
ქმრო. ბესარიონი შეამზადეთ!  
'  
დამიტრიმ არეთი გააპიინა ვეებერთელა სამსისი და მაგდას  
დადას. ირინა ვამალებით უსრულდა საფუძვლებს გოწმესტის.  
თვადმოუტრული ეგლო ბესარიონი, ვერხნებით მისგან სიოცებულ  
არანობად არ გამოქრთოდა. ჩამოვლეთლი სანთელი კვლავ ციმ-  
ქმუდა ოთახში ეუღდა.  
ლუკა. (წერტილად მოიარა ოთახი, შეათვალიერა თითოეული)  
აქი კი მართლაც წაზღბეს საქმე (ანტონს) ახლა კი საფრთხე  
როგორად გვეუფრება.  
ანტონი. რას გულისხმობ?  
ლუკა. (მზადდება ხანძარს). შესაძლოა, ყველაფერი ჩაღიან უბ-  
რადლო ლოკევი წარმართობის. (თითო ქვეშით, საუკოლსკენ  
ანიშნა) იმით აქამდე, იქნებ, არადაც არ მოსვლიდა  
საწყობის დაწვამ... მაგრამ ახლა, ამ ხანძარის შემუქრე ეგებს  
მოიწვინონ... მაგალითის ძალით, თვადნათელი შემთხვევის  
გამო.  
ანტონი. (იქვენულად) ვითომ დასაშვებია?  
ლუკა. (აღვნიშნული შამბედედად ლაპარაკობს) კარგად და-  
მივლ უფრო ანტონი ყველა გონების კაცი, მიქვლობასის,  
შეფრთხებს უშედეგებს. ესე იგი, ანტონ, აზრამებს კითხვ  
ადამიანი ასე -- შედარებებით. რამე შემთხვევა ძალიან  
კინდება და ფერამკრებლბებს სხვა, ვაცლებით უფრო დიდი



და მინწუნლოვანი შემობევის გვერდით. ჰოდა, აწი ამ უკეთურებს (საწუბოს მიამაჟია ხელი) ამხელა ხანძრის ფონზე, აღბანო, სულ დაარფრად არ მიანიათ რაღაც ერთი საწუბოს გაქურდა...  
**ანტონი.** მიავხვიდ, სწორად მგეტლო!  
**ლუკა.** უფრო მეტიც, ანტონ, უფრო სტატუსი გაქურდავს კი არა, საწუბოს დაწვასაც აქედლებლად გაბედენ... ამხელა ხანძრის ფონზე! ახლა, მიანაბის ძალაც იგულისხმე!

**ანტონი.** კი, აღმანათა უმეტესია წამებდრობით ცხოვრობს.  
**ლუკა.** უკუვლევარ სიავს ჩაიფნე ზოგი, მხოლოდ და პნოლოდ წამებდრობითაც კი.  
**ანტონი.** მით უმეტეს, ავაციანა და ბოროტებს თუა ჩვეულოდ.  
**ლუკა.** რომც არ ჰქონოდათ დაწვის განზარება, ამხელა ხანძარი გათქიქებინებდა ამს უნებურად.

**ანტონი.** თანაც, ზოგიერთი ქურდი ცკალს სამედიოდ დღურავს ცდილობს.  
**ლუკა.** თანე დაძაბულ ვითარებაში დაუდევრობასა და სიშუდეგს იჩინებს. |

**ანტონი.** (აღელდა თვითონაც) სახეთათონი არან ძალაში!  
**დიმიტრი.** ჩოჩხეთია ნაშვილი.  
**ლუკა.** (ფორმალ) კი, კი, უველადერი ამისენ მილის, ანტონ, ურთალებით მოისმინე! (ვემით მილეთათა) იმავან ურთაშეც რომ განზარაბოს ხანძრის გაენე, წამებუ გადებდა და ნარჩენებს... რადგან დაძაბულ სიტუაციაში ერთმანე არი იოლოდ ეფულებო ეველას... როგორც აქ, ჩვენთან, ახლა ზეზი დაუთულებო ითიიერებს.

**ანტონი.** მარალოა.  
**ანა.** (ლუკას) უფრო რომ დავიგვოს, ეველაკიო მოიზარებოდა.  
**ანტონი.** ქალბატონო ანა, მარტებულად მხეკლობს ლუკა, როგორც ჩანს, მდგომარეობა მკვეთრად შეიცვალა უარესისკენ.

**დიმიტრი.** ჩოჩხეთია.  
**დოლონა.** (თავაქნებრული) კარგად აკინძლა მქეკლობა, შესაძლებელია, ფუფე იყოს.  
**ანტონი.** (შინაშეში, გაუბედვად) დოლინა დაუთქერებლად კი როშეს... მაგრამ შექნილ სიტუაციას ოდნე გადკარაბებთ ხომ არ ვაფანებთ?

**დიმიტრი.** ვისაც გადკარაბებულად მიანია, გაბედოს, გარეე გაჯიდეტს!  
**ლუკა.** (გაუბრუნებელი) იცოდეს თითოეულმა, გაიარაო, შეიკრიბოს, რომ შექნილ ვითარებას ვერ ვაფანებთ ვერკოვალეც კი... სასწრაფოდ თუ არ გამოიწახეთ თავდასახსნელი გზა, ხანძარი გაბეზულეთ ავაჯიების ცეცხლში აღმოჩნდებით... ავაჯიების ცეცხლში!

**ბესარიონი.** (ირინას კალთაზე მისვენებულმა უცებ წამოყო თაი) რა ცეცხლი, რომელი ცეცხლი?  
**ირინა.** (გახარებული) გამოხიზოდა.  
**მაგდა.** (საქმიანად) არაუი მოსვი, ბესარიონ.  
**ბესარიონი.** (ოთახს შემოაყოლო გაოგნებული შებრა და ისევ ირინასკენ გადაქანდა ძალაგაყლილი) ჩემს სახლში მინდა ვიყო, ჩემი სოფელი მინდა.

**ირინა.** გახმნული, ბესარიონ!  
**მაგდა.** მოვამოკინებდა არაუი.  
**ბესარიონი.** (ძლივგასაკონად) არაფერი არ მინდა, ჩემი სოფელი მინდა, სიწყნარე, მტკიცე უველადერი, ბეკი მოგება, მონია. თვალე მტებს, ეფუე მტებს. მუცლის ძირზე მოლოდ უფრო მტებს. (ირინას), ამხელა ოღნე საიდან გაქ, გოკო?

**ირინა.** (ებრლიშება) აღარ ვიკნამ, ბესარიონ.  
 მაგდამ არაუი შემაძის, ბესარიონმა დაოსტებული ხელით მოიშორა სასმისი.  
**ბესარიონი.** (ღამის გული წაუვიდეტს) რამხელაზე ენაო შეჩვენებულა?! აკურსებდენ კიდევ. რამხელა ხნა ჰქონდა შეჩვენებულა?! ამ ციციან გულს გაბუთქავს ამხელა ორბობილი. (აბეღო და ფეხი გაავანა) მხოლოდ კი ვარ, მონია... სულ არაფერი არ მინდა, მარტო ჩემი სოფელი მინდა. დამევა წყნარად და მაურებიან... ხენამეც ვაიბრინას... კარტოფლის

ამოლებას, კარტოფლის ხარშებას. ბუნების გალობას... ნულ ვირებს. ჩიტ-ვერტი მოფრინავებს...  
**ექი.** შეაშადით ბესარიონი!  
**დოლონა.** ბესარიონი შეაშადით!  
**ლუკა.** მაგდა, მიევი არაუი ბესარიონს!  
**მაგდა.** არ იკარებს.  
**ლუკა.** აუცილებლად უნდა დაიკაბულო.  
**ანა.** მილი, მაგდა, იოკოდა.  
**მაგდა.** შეევი, ბესარიონ, არაუი.  
**ირინა.** გამოცეცხლეთ, ბესარიონ.  
**ბესარიონი.** (ამოიხმნესსავით) სულ არაფერი არ მინდა ჩემი სოფლის გარდა.



**კლარა.** (წამოიყვირა უნებურად) ვაი, ჩემო სიყვარულა! (თვითონვე შეკრა).

**ლუკა.** (ნებრუნული) სირფე-მეთქი! ამა, წავიბო ნირა! ჩაი და ნსწრადვე ამოიყვად იხ.

**კლარა.** არაფერი შემობევათ!

**ლუკა.** როგორ თუ არა?

**კლარა.** იმითაში!

**ლუკა.** (უცხად) ანტონ, აწი ამას შენ ელასარაკე (მაგდას გასძახა) მოაცილებო ბესარიონი!  
**ანტონი.** (მელოდ) მაშ რად წამოიყვირა?  
**კლარა.** (შეაოხდა ირკველა) ვინ წამოიყვირა?.. მე არ მიყვირია. კინტიც არ დამძირავს.

**ანტონი.** ქალბატონო კლარა, პირადად მე ვუქვირო, რომ თქვენ ძალიან წუხებით სუბითიბის ბინაში მარტოდ დარჩენილ მეგობარზე...  
**კლარა.** საქმროვ!  
**ანტონი.** კი საქმროვ... და მინდა გიხიხათ — მარტებულადაც წუხებარ!

**ლუკა.** (უხეშად) რადგან ცეცხლი იმას უფრო ადრე მიწვდება, ვიდრე ჩვენ.

**კლარა.** (ანტონს, შემოფთებელი) აქაური ღამარაკით ციტიადენს კი მიხედვს... რატომ აპირებთ ქურდობის სახლის დაწვას?

**ანტონი.** ცკალის დღურავის მიზანი. ზედათ, ქალბატონო, რა საშეშორება გველის? ამბობაც აკობდება ჩვენი ციხოდ უკვანა. შევადგენით უსაფრთხოების ერთიან გეგმას. ამჟამად გვესაქირობა სრული სირფე. პატარა გაფაჩუნებამაც კი, იქნებ დააფრთხოს და გააუფლისოს ქურდები. აგერ ახლა, უნებურად, თქვენ წამოიყვირეთ. ამას აქით, ეფუე, თქვენი საქმრო ამბაურდეს, ვიკეთო, ისიც უნებლიედ. ეველადერი ეს ძალიან სახეთათია ამჟამად შექნილ ვითარებაში... მიზნებით, ქალბატონო კლარა?

**კლარა.** ვახებო.

**ანტონი.** მაშ ჩაივით და თქვენი საქმრო ამოიყვირეთ.

**კლარა.** არაფერი შემობევათ!

**ანტონი.** (ღანებელი) როგორ თუ არა?

**კლარა.** იმითაში.

**ანტონი.** რატომ?

**კლარა.** იმიტომ, რომ უკუვლევარ საფრთხეზე მალდა დგას ჩემი საქმროს საზოგადოებრივი ინტერესები.  
**ლუკა.** (ანტონს, გაუბრუნებელი) ფეხი არ მოიციკლოს ადგილიდან მაგ წუნკალმა დედაკაცმა.

**ანტონი.** ზედათ, ქალბატონო, როგორ ვაგობარად?

**კლარა.** (შევიდა) არა უშვას რა. უფრო მტებსაც კი ვაბრან სიუვარულბათვის.

**ანტონი.** აქობებმა, მუვიდობიანი გზით მოვეგვარებინაო კონფლიქტი... ჩემი მზრიდან კი, გოზოვო, სრული სირფე დავკვაო, ქალბატონო კლარა.

**კლარა.** (ანტონს) მამასამე, სახლის დაწვას აპირებენ? ნლო, გაბედვს ამას კალი?

**ანტონი.** რატომ კალი?

**კლარა.** როგორ თუ რატომ? ჩემი თვლით დავინებ, ქურდი კალი.

**ანტონი.** ლუკა, ქალბატონს ქურდები დუნავენს!



• დეკო. მართლა დინამიტი?

კლარა. რა თქმა უნდა, ახა, აქ რაღა ამოვიტოლო?

დეკო. (აღივს) დაწვრილებული მოყვებს, რაც დინამი. არც ერთი დეტალი არ გამოიკოვს.

კლარა. (შევიტარბა) დამავადო! ჭერ კარგად მინდა განვხაო, ჩემს საქმროს რაიმე ზიანს ხომ არ მიაყუებებს ჩემი მონათრობა?..

ანტონი. (მოთქმენლად) არა, რა თქმა უნდა, არა! კლარა. ანას გადაწვევტ. მხოლოდ და მხოლოდ, მე! ადეკო. ზიანს კი არა, საკუთს მოუტანს მხოლოდ.

დიმიტრი ა. რაღა თქმა უნდა?

ანა. ჩვენც აგებობლება თვალმები.

დეკო. ანა. თვითონვე გადაწვევტის!

კლარა. კარგი, უკვე გადაწვევტე... მოვეყვები დეტალურად.

ანტონი. (სტლი მოითქვა) ავაშენა გამჩენი.

კლარა. მამ ასე... (ქვედა გამოხედა ანას) შურთაცხუყოფა არავინ გამოხედა!

ანტონი. (გულითად) არავინ არ იყარებს, ქალბატონო კლარა! კლარა. მამასხედე, მე და ჩემი საქმრო ვვასშობდით სხაოლს შეუტე. ტიხლად და წენარად... თანაც, საქმიანად ვუსიაცივდით. წამით შევწვევტებ სახუარს და პრაილი მოგვესა კიდევ. გადავიყვით სენაღ. გვესმის, ქურდებმა კარი გააღეს და ფეხარებით შემოვიდნენ სასტუმრო ითაში. ბეჯიღა. ისინიც განაბნენ... რაღაცნაირი ჩრტიული მოგვესა, ქონილი შემოგვესა თითქოს. ჩემს საქმრომ კურტუტანათან მიმაჯაჯნა...

დეკო. (ტყუებულ) მორჩი, გათავი! ყველაფერი განსგებო. (სიაცირებულ გემორდა კლარას).

კლარა. (ბერნს, ინერციით) მერ სინაღად ათიო რატომღაც და მამანდა დავინახე, რომ ბირი იყენე — ათიო და კაცი.

დეკო. (ცრლად გამოსახა მუტურტუბულმა) ანტონ, მამან ფეხი არ მოივალის მიქედან... და მეფარებით გასუსოს.

კლარა. (ძალიან გაუბედავად წამოიყენელა) შურთაცხუყოფენ!

ანა. (ხელკაცი გამოეკეთა ქმარს და ლუკასთან მივიყანა) დეკო, (ბეჯიღად დინამიზაროთ სასრფოდ... მოვითამბროთ დეკოს).

ანტონი. (კლარას) ქურდობის შესახებ სხვა არაფერი ავიდ?

კლარა. რაღა უნდა ვიცოდე? შეკი ათიო და კიდევ წავიდნენ მამანდა.

ანტონი. ანა და ლუკა იყენენ ის ორნი, ქალბატონო!

კლარა. (უხსოვლად განცვიფრებულ) როგორ თუ?

ანტონი. საქმე ჰქონდათ. უსაბურთების გვემას ახრცილებდნენ.

კლარა. (ორიოდ წამით ცვლად დაიბრუნა მედიდური ივრი) აქაურმა ლამარკმა მიმახედვრა, რომ ემ წველი არაა ცოლქმარი.

ანტონი. (თვალმებით ანეწა) ადეკო ანას შეცდელ!

კლარა. (ვაიხარა) ძალიან კარგი განსგებია! ყველაფერი ზიკოო ჩვე!

ანტონი. გევალებოთ დაიცავთ სრული სიჩუმე, ქალბატონო! (ლუკასენ წავიდა).

კლარა. (პუხის შემდეგ, ძალიან ხმადაბლა, მაგრამ დეყენებით) ქალბატონო ანა, ქალბატონო ანა! მონარბადით აქ ერთი წუთით!

ანა. (ტბოლი ღიმილით გამოემართა) რა სურს ჩემგან დამეუღლ სტუმარს?

კლარა. (ნიშნის მოგებით) დამეუღლ სტუმარს მახელი მინდა და თვალ აქვს ქალბატონო ანა, ჩემივე თვალით და უცრობად დავინახე კვეთით, ლუკას რომ ისიციფარულუბადით!

ანა. (ფერო დეტმა) ამას დასახტებმა უნდა, გეოყადა. ნუთუ, დაიარტებს ვინმე შეუაბებს კახის სიტყვებს?

კლარა. (ფალსეციით) დავაქვრებ!

ანა. შემაზადებ ბესარიონ!

დეკო. ანა. ბესარიონი გამაწადე!

ანა. შემაზადებ ბესარიონი შემოიხზუნული ინტრიგანის მოსაიაკავად!

მაგდა. (ბესარიონს) მოსკე არავი.  
ბესარიონი. უნდა მომპოხისდე, ბესარიონ! ხომ სხედე, უშენად ვერაფერს ვერ აკეთებენ!

ბესარიონი. (ღელვით) რაა ვახაკებებელი?

ბესარიონი. (ბრინას) კარგდება ვახარეტი.

ბესარიონი. სულ აღარ მახსოვდა. (საყვედუროთ) ამ მჯგობარეობაში მაგათი განსტენმა მინდოდა მე, გოგო? ისედაც მისკლება ეს ციქნა გული!

ბესარიონი. ვერაფერს ვერ აკეთებენ უშენად.

მაგდა. არაუტე გული წაშლი მომაშედე, მაგდა.

ბესარიონი. (ბრინას) შემოჩენილი ხომ არ ხარ შენ, გოგო? ქურდობის შესტენმა მინდოდა მე ახლა? მაგდა, არავი შემახედა!

მაგდა. გეგე, ყველაწარი საწინებლება გადამაწვეცი!

მაგდა. გამოავადებს უტეველად.

ბესარიონი. (კვება საწინებლად მესამელი არავი მოსკე მეგდის დახმარებით) ცესლფით დამარა ტან... ტან... კო, მაგდა, გამომკეთა. ნაქლებად მეტებს კეთუნი. მუცლის ძირში ნაქლებად მეტებს. (ბრინას) ჩემი კაციყოფნა რომ გლოპოდა, გოგო, მაგ ხედებს დაწველებად მაშინ მორჩილად.

ბესარიონი. (ბრინას) ჩემი კაციყოფნა რომ გლოპოდა, გოგო, მაგ ხედებს დაწველებად მაშინ მორჩილად.

მაგდა. გეგე, ყველაწარი საწინებლება გადამაწვეცი!

მაგდა. გითხარი, მოგამარებს-მეთქი!

ბესარიონი. (პრის მერო შესამდედ მოსკე) აინ? ასე იციან შესწინებებმა ჩერ მოსობდე კაცს და მერე ზღაიხელად ცრებებს დეიანს? შენი წუხლობით, გეგე, ვეღარსოდებ დატეხტე ვე კარტფელის ამოღების ტეკრათ... სოფელში, შენ რაღაღა სოფელი ჩემს გულში აჯგზის. რატომ? ისტომ, რომ მამანდა. ეროაფრთი განძი გეკეს, გოგო, და იხივ დადენა... მარბოლა გამოწველებად მაგდა, აღარაფერი არ მტკავა. მუცლის ძირში ახა სულ სხვარაღად მეტებს. ერთი გადაწვეცივე, ჩემი მაგდა!

ბესარიონი. (ბრინას) ჩემი მაგდა არ იყო ყველაფერი, ბესარიონ!

ბესარიონი. (ტყუანსტელი არაუტე ვახტუბა, ზურის ნატბიციით დაწვინა თაკირევე ტეკრათით, ამოიხტენა გემოზე, მაგდა და ბრინა უტეშად გამოგამოსტეა და ამტრეველი თვალმებით მიამტრეებდა კლარას) ვინაა ეს ახალი ნაიოზვარი?

ანა. (შეშფოთებული სინჯავს ხელით ვათობის მილს და რადიოდურის) დეკო, მგონი, ვახტუბად ვათობის სისტემა. ამ გაგანია ზაფხულში სატეკოა ძალიან, მიიღი, შეიწიწმე.

დეკო. (ხელი შეშფოლო მილს) დაწველებს ენმატა, თბობა, თბობა, თბობა!

ანტონი. (ანას) ნახე ერთი, თბობა, თუ მომჩვენა?

ანტონი. თითქოს შემობარა.

დეკო. (გადეუსვა ხელმეგობრი რადიოდურის) ჩვეულებრივი მერვენება.

ანა. (დაბეჭდობით) ჩვეულებრივი კი ნამდვილად არაა.

დეკო. შემაძლოა, ოდნავ იყოს შემობარი.

ანა. (აღელვებულ) დეკო, ხომ არა ქენს უკვე სიივე?

ანტონი. (ანას) რას გეღისხებობთ?

ანა. ხანაწის ვეღლისხებობ! მა, რა ვააფრუხდა ამ სიტყუში მიღებს?

დეკო. (ორივე ხელი დააღო ოთახის ქეჩისიპირა ცეცხლ, ქვევით იატაკთან) ნიჭივლილბამ სულ წამოზოვა აზროვნების უნარს!

ანა. (ხანჯვამით) შუაგულ ზაფხულში უტებ ვახტუბად ვათობის სისტემა!

ანტონი. (ლუკას) ამ მანქნ ვერ გაივებ ვერაფერს, კედელი არ გაცხლდებოდა. მარბოლა უნდა იყოს ქალბატონი ანა! ხანაწისა, აღბოთ, რკინის მიღები ცხელბოთა ყველაფერზე უწინ.

ანა. (შეკრება ხმადაბლა) ხანაწირ ქენს ქურდებმა, ნადდა!

დეკო. (ბრინაღად) — რადიოდური მოსინჯა ხელმეგობრად, მერე ფაქრადამად ვაღიხედა ქურდულად, მერე ჩამოხტეა და ხელისტელები დააქენა იატაკს) ცეცხლთ თუ აქვს შენი-



ბული სახლს, რამენაირად კი მიხვდები კაცი. (ნერვიულად  
ლაპარაკობს, თაღისით თითქოს) ან დაიხანა, ან შერტანო...  
ინტელუა მიმხვედრებს, ბოლოს და ბოლოს ხმაც ეყენა,  
აღბალი გაუფრთხილდება ან შეგუენებულ თავისებურა.  
ანა. ხო, ჰქონდა წელან ხანაძის ხმა.. სწორედ რომ თავისებურა.  
ლუკა. (ფელადლაშხაშხაში წაიძრო ფეხსაცმელები და წინ-  
დები) ცისული თუ წაუთდეს სახლს, უკვალად გაუზურდებ-  
და თანდათანობით. (იღაცეით აღფრთხილნი ფანჯრის რაფას,  
მეორე ხელი კედელს დაალო, შიშველი ფეხი კი რადი-  
ატორს მიამჩნია) თანაბრად გატყელებდა აპურით, რკინაც  
და ხეც.

დიმიტრი. (გაიძრო ჩუტები და შიშველი ფეხები მოათეთ-  
რა მაგილის ქვეშ) მეც ასე ფეხებო?

ლუკა. რამენაირად კი მიხვდები. ან დაინახავ, ან გავიქნე, ან  
ინტელუა მიკარნახებს... ან შევადარებო მაინც! (ფეხში-  
ველამ, სმენადქვეულმა გაიძრა თანხში დამიმჩნეული ნაბაჯე-  
ბით, თითქოს თითოეულ ფეხზე თითო დღობის ქვა ეკლად.)

ანტონი. (გაიძრო ფეხზე, კუთხეში მიაწყო ფეხსაცმელები  
წესბურთად, გულდაეულ გასინჯა იატაკი ტერფები... და აუწ-  
ვტირებულად მივიდა ფანჯარასთან) უსაშველდნება. უსაწ-უწან  
მიღის ჩვენი საქმე, რომც გამოვიდნენ ქურდები საწყობიდან,  
ვიღარაფრით ვერ დაინახავთ.

ალექსი. იქნებ კიდევ წაიღიან უკაც?

ანტონი. შესაძლებელია.

ალექსი. იქნებ აქ არიან ჩერაქ?

ანტონი. ტყუილ დასაშვებია.

ანა. (სწრფლად წაიძრო ფეხსაცმელები და ფეხი შეყო რადატორ-  
ისა და იატაკ შორის) არც კი ვიცი, რა უფროს ასეთ მშგო-  
მარგობას?

ალექსი. გაურკვეველი მშგომარეობაა.

ლუკა. დახმარება... ბრძანავით უფრონი ვართ ზუსტად (წინ-  
ქვეშ შეაქურა ფეხის წვერი) ნონხა იცის სიბიბის დატრო-  
ვება.

ანტონი. უაზროდ ვფიქრობო.

ლუკა. ნაფორტობი მიუკვებოთ კალდეებს.

ალექსი. (მეკანტირულად გაიძრო ფეხსაცმელები, გაიძრა ფეხ-  
შიშველად) თუკი გაქურდეს საწყონი, ხანაძიაც გაიჩინეს და  
გაიქცენენ!

დღობი. არ ტრუსის სუნნი იცის ხანაძისა.

ანტონი. (იბედიანად) მართალია ამაზე არც დაფიქრებულვარ  
ნადაღ აქვს სუნი ხანაძის.

ლუკა. კი, გეოანხმებში მაგარა ტრუსის სუნნი არ მიგრძნობია ჩერ  
ანა. ესე იგი, არ გაიჩინეს ხანაძი ქურდებმა.

ალექსი. იქნებ, კარგად ვერ განაღდა ჩერ ცისულზე?

ანტონი. ნაწწვის სუნნი მაინც მოგაწვდებოდა, სუნნი პატარა ცის-  
ხლსაც კი აწვს.

დიმიტრი. ერთი წუთით, ერთი წუთით ვითხოვ თქვენს ურად-  
ებებს! მინდა საგანგებოდ განაცხადო, რომ ტრუსის სუნნი  
ჩერ არც მე მიგრძნობია.

ანტონი. კარგია ნადაღილა.

ალექსი. (დიმიტრის) ჩერ არც არავის უგრძნობია.

დიმიტრი. სხვა თუ არ იცის, ალექსი, შენ მაინც უნდა იცოდდე!

ალექსი. რა უნდა ვიცი?

დიმიტრი. ჩემი უნისვის შესახებ.

ალექსი. ხო, ვიცი, ვიცი... უხადლო პირდაპირ! (ანტონის) დი-  
მიტრის აქვს განსაცვიფრებელი უნისვა.

დიმიტრი. (ლუკას) ტრახაშში ნუ ჩამოპარებოვთ, მაგარა ნების-  
მიერ პირტუტეს შემოძლია გავეჩიბრო.

ანა. სასწაულებრივი უნისვა აქვს.

დიმიტრი. ნადირობის დროს ძალიად არ მჭირდებოდა... ახალ-  
გარდობობა.

ანა. თვალდახვეული მიავნებს, ვიქვათ, სავანისა. უცხო ქალაქ-  
შიც, თუ გინდა.

დიმიტრი. ზოგი სუნნი კილომტრუცე კი მცებს.

ანა. არც ერთ პირტუტეს არ შეუძლია ახე.

დიმიტრი. ვერც ერთი პირტუტე ვერ შემეგრება.

ანა. ოცდაღ სურნელს აღვიქვამს ერთდროულად.

დიმიტრი. ქალაქების სუნსაც კი შევიგრძნობ, თვითშეგრძნობ  
რომ გადაფრენი ხლდე?  
ანტონი. როგორი სუნნი აქვს ქალაქ ტამბოვს?  
ლუკა. (ანტონის, ნერვიულად) მაგაზე სხვა დროს ისაუბრო!  
ალექსი. რა მიღებს ჩემში?  
დიმიტრი. შოკოლადი უფროაა?  
ალექსი. (აბოლოო შოკოლადი და შეშავა) საოცრებაა პირდაპირ  
ანტონი. მაშ, გავფანტის, გვეფრთხილება თუ არა საუბრო?  
ალექსი. ერთი კარგად დასწავს, ხომ არ ვწვივ?  
დიმიტრი. კი, ბატონი! პატარა ხანს ნუ შემაწუხებო ჩემი სხე-  
ულის კოვლედი კუნთი მაქსიმალურად უნდა დაეძაბო  
(მკამთაღულად აწია ნიკაი და ცხოველებით მოეწყინა რი-  
ველუდ პატი).

კლარა. ვაი, ჩემი სივარულე! (შეკრთო თაღისებურ ხმამ)  
ხეხაროინა. (კლარას, მატყობი ლიბილი) მე მიხმობ, გოგო?

კლარა. მე ხმა არ ამოიღია. (მიმოიხედავს გარემოში) ვინ იყვი-  
რა? მე კი შიტირად არ დამარტყავს.

ხეხაროინა. (გულწრფელად აღმოფხვრული) როგორ თუ ხმა  
არ ამოვიღია? მაშ მე, გოგონს, სმენა ან მქონია? ერთ-  
მუნეი ვუფილდვარ მე, ესე იგი! მაშინდა მე, სინაილი! ხე-  
ხაროინა ვუფილდვარ მე — ერთ, მუნეი და მუდისის ბირნიც  
დაუტრბებელი შეუბრაღებულად... სანადღმწიოდ! ჩემსადა  
მომუნებს ამხლა შეურაცხყოფა უკვლევაც კი არა უნდა  
მოითმინოს ხეხაროინას!.. არა მოითმენ, არავითარ შემთხვე-  
ვაში! (ირბნას) ბიდეში მომიხანო დაუფრთხილებო!

ირინა. (მკაცრად) ბიდეში უნდა მოუხადოთ.

კლარა. (შეიკვლი) ვის? ამ გაუთლდეს, გარდას?

ხეხაროინა. (გამწუხვად შეურაცხყოფისაგან) გარდას?

ირინა. (აღღებულად) შეურაცხყოფას უმადტებს ახალ შეურაც-  
ხეუფას.

კლარა. დაიხანა!

ხეხაროინა. (კლარას, მეტონსმეტი ღიწმებით) ქალბატონო, მე ამ  
სიტუაციაში მიგრძნობ, როგორც ჩემს ზურგში ჩაცმულ ცეც-  
ხლვან დახვარას.

კლარა. (გამოწმველად) დაიხან, ასე იყო.

ხეხაროინა. (კეკა-ქუბლისაგანის გრუბუბუბა სახე და არ და-  
ვიფრენებ არც ერთი წამით, ვიდრე მზე დანათის ქალაქებსა  
და... მეტადეც, სილუბებს.

კლარა. ასე იყო, ასე იყო!

ხეხაროინა. (ხმას აუწია) ამ დამაწვივებდა არასოდეს, ვიდრე  
დედამაწვის ზურგზე ძირფხვინანად არ ამოპარტყვება უწნეობა  
და თაგხელობა!

კლარა. ნუ დააწვივებდა!

ხეხაროინა. არ დააწვივებ, არა, სანამ ჩემი მოსისხლე მეტ-  
რი სულ ტიღებოქანა არ წარადგება ჩემო თვალო, წინაშე!

კლარა. როგორ თუ ტიღებოქანა?

ხეხაროინა. (მეკეთილად შეიცვალა ტონი, აფლბულად ეუბნება  
ირინას) ეგა დედაკაცი ჩემი სავარელი იყო!

კლარა. (იფიქვს ზარბაზნით) ეს რა გამიბედეს?

ხეხაროინა. (გამარტყვებლის ლიბილი) ზუსტად ემატი წელი  
მეყავდა სავარელად.

კლარა. ცმატტერ დავჩერ მაგ ტუთილიბიბივის! (ხელი იტაცა  
ბულზე).

ხეხაროინა. (ირინას) რა ქვია ამ ქალს?

ირინა. კლარა.

ხეხაროინა. (კეკაფილილი) მოდა, დედაკაცი კლარა ჩველმეტი  
წლდნად იყო ხეხაროინის სავარელი.

კლარა. (ღამის ვერაღმდეგ ატტეს გაციფებულად) ეს რა მემისნი?  
ეს რა გაუბედეს კდმამოხილ მანდილისასნი? ვაი, ჩემო სიუ-  
ვარულე!

ხეხაროინა. (თაღლში ამოკლდე ენა) მე მიხმობ, გოგო?

კლარა. საბტადე მოგობებს ჩემი სმენო მასუბს!

ხეხაროინა. (ირინას) ეტყო, ისევე შეუვარებულა ჩემში.

კლარა. შენში, რქიან გარქიანო? ვინმე ყოყოც არ შეივარებებს  
ამ მხივანე გარქიანო!

ხეხაროინა. (გახებდა) გარქიანო!



კლარა. ვაგრა, პირწავარდნილი ვაგრაი (ხმა გუტყდა შეტის-მეტრ დასახელებისას).

ი რ ი ა ნ ა. (ბესარიონს, თანაგრძობით) ისევ შეურაცხვეყის!

კლარა. რქიანი ვაგრაი ბესარიონი. (დაამბომა სიტყვა დრამისტურად) ქალბატონ კლარა, თქვენ მე სამკვდრ — სამუდამო შეურაცხვეყა მომაყენებ ზედოდე.

კლარა. ძალიან კარგი.

ბესარიონი. და როგორ შეეფერება თავმოყვარე პაშაკს, ვადიდებული ვარ ჩანდული ღიისებით ჩაება ორბაზრ-ღოშო.

კლარა. ნადი ვაგრაია თავთ ფეხებამდე.

ბესარიონი. (ჩინის მუხბუნდა, კვლავ უცებ შეიყვალა ტონი) ფაღლსდახამამაშაშო დავატყვიც, რომ ეგა ზაუნე ჩემი საუვარელი იყო ოცი წელიწადი.

კლარა. (სულ ჩაებლინ ხმა კომპარტელს) როგორ თუ და-ამტყვიც?

ბესარიონი. (საშუბო იგრით) დედაკაც კლარას მწვანე ხალო აზის მარცხენა ძუძუს თავზე.

კლარა. (მთელი მოსლომებით წყლის, მაგრამ ძლივდა ისინი მისი სიტყვა) წმინდა ნურის სიტყვა!

ბესარიონი. (ცულშეყვარებული) მაშინ, ჩემმა ყოფილმა საუვა-რელმა მოწმედ მოაყვანოს თავისი ორთავე ძუძუ.

კლარა. ტუვის!

ბესარიონი. ორთავე ძუძუები წარმოადგინოს მოწმეებად!... სა-კარო განხილვაზე!

კლარა. ტუვის უნაშუსოდ... (ისინი ამოთქმა შეძლო და ჩაეწე-და კიდევ ხმა).

ბესარიონი. (ნაშუბანი ზრდილობიანად) რა ზრანათ, ქალბატონო კლარა?

ენაშარდნილი კლარა უნაშუბო რისხვას გამოხატავდა, მხო-ლოდ ვესტრუკალით.

ი რ ი ა ნ ა. (გახატულმა გასტანა ალუკას) ბესარიონმა სულ ჩაეწე-ვებთან ხმა კლარას!

ანა. უტები კლარა გაუტებას ბესარიონს!

მაგდა. კინცხაც უკვლარა ძრავს!

დოდონა. იმავარ ბესარიონმა!

ლუკა. მარცხენა ფრთაზე სიმწვინდ დაუშუარება ბესარიონს.

ეკო. ბესარიონი უფარება კლარას ოცი წელიწადია ოცი, ოცი, ოცი, ოცი!

დამწვარებული კლარა ეკთხეში მომდგარიყო და დოლაბისტელა თვალბეა გვიეთო ატეებდა აქეთ-იქით.

ღიმიტრი. (შეშართა მარცხენა) კი ბატონო ვივარძინ, ნა-დვალად შევივარძინ ტრუსის სენი!

ალექს. ამა!

დოდონა. რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

ღიმიტრი. უკვლავდეს მოგახსენებთ თანმიმდევრობით.

ანა. ვეყოლო კაცს, საქმიანობს.

ღიმიტრი. (საქმიანად) მამ ასე, დავიწყო! სამხრეთიდან და-ვიწყით... სამხრეთიდან ზორცის სასიკეთო სენი მცემს. არცა გასაკარო, ბევრი საყანაზო მანდ; ფარა და ჭკვიც ბევრი და-ისინი მაქო...!

ალექს. ეს არ გვიანტერესებს ახლა.

ანა. ხელს რ უშო!

ღიმიტრი. სხვა, რაიმე განსაკუთრებით სინტერესო სენი არ მოდის სამხრეთიდან. თქვენივე სინტერესოს ვფილსებობ. პირადად ჩემთვის კი, ზორცის სენი მწვინდობა და მაძლ-რისიაზობა ნიშნავს.

ლუკა. (უტეხვად) საქმეზე ილაპარაკე!

ღიმიტრი. (ლუკას მოზიღმუშებით) თუ ძალიან საფუთვლიანად არ შეეხვე უკვლავდეს, ვერ გამოვიტან ისე საზრიანად დას-ყენას. ასეთი თავისებურება განაჩნა მე. ასეთი მანერა. შეე-ცდეთ რომ არ გამეპაროს, ჭერ ირავლავდ უნდა მოვინწყო ყო-ველივე უკვლავდებით.

ანა. (ლუკას) როგორც მოვსურებმა, ისე ქანა.

ლუკა. ქანა.

ღიმიტრი. (მუხბუნდა 45 გრადუსით) დასავლეთში ქარხნე-

ზისა და ფანარების კვალით განიმტურებულა მარცხენა სუ-ცა, მოისა და ზღვის სენი გამორჩიოს ოღნა მაქედან! (უკვლავს) შორეული ციტრუსების სურნელს კი შევივარძლო და-საფილიდან, ასე გამკვარძლავ და გაფუტვებლი რომ არ იყოს ქარხნისაგან მარცხენა (ხასხასებუთი მაივარა, თითქოს ვლავ უნარებზე სიტყვის წართმევა). ახლა გარემოს დანაგ-ვაინების წინააღმდეგ დიდი ზომისა მიიღებოდა სოფლი-მოსოფლოს მანქანები. პირადად მე ვუყარობ, რომ მალე და-წინააღმდეგ გადწვდება უკვლავდ ეს საკითხი და თითოეულ მარ-ქალქებს შესაძლებლობა მიეცემა, აუშროს ისინი ქარხნისა და შეურაცხველი მარცხენა. შენდება და მწვინდება მთელი ზღვის-პირეთი დღეს. სულ მოკლე დროში აქ აშენდა და მწვინდება რამდენიმე ახალი ზოგადსაგანობა...

ლუკა. (ხერხულად) რას რომაინს?

დოდონა. ძალიან განწვ ვარცა.

ალექს. კაცს სურს თავისი აზრი გამოაჩინოს დიმიტრი. (დოდონას) კი, მინდა ვთქვა ჩემი ვეღის სატყვარა.

ალექს. მაგის დროა ახლა?

ლუკა. (ღიმიტრის, მუწარად) საიდან მოდის ტრუსის სენი?

ღიმიტრი. (ცვილიშმა ლუკას) ჭერ, ჩვენს გარშემო მინდა კა-მოვიკეთო უკვლავდერი ზედმწვინდო ზუსტად. შეუდობა რომ არ გამოშეპაროს.

ანა. (ლუკას) ატელ ვერხანს.

ღიმიტრი. (ლუკას მოქმედებულად გადრჩევა) ასეთი მანერა მქვს მე. საექმედ მომეცა ვულერ.

ლუკა. (ვაშოთა ცილიშმეში) კარგი, ილაპარაკე.

ღიმიტრი. (ახლა 90 გრადუსით შეზრდნა) რა შეიძლება იო-ქვას აღმზავლითზე გემრეილი და მსუვე მხარეა აღმოსავლეთ-ში, ოღნათვანე. მიწა ძალიან უნათიანია ამ კუთხეებში. ამ მხრიდან ტრუსის სენი ნაშედილად არა მცემს. აქ მწვინდვად ხარის სოკო, საზამთროც და, რაღა თქმა უნდა, აქაურა სოკ-რაც მთლად გადწვდილია ვაზის საამო სურნელით. კიდით კიდემდე შევივარძლო მთელმა დედაწმინდ აქაური ღვინისა და კონიაკის მაღლი. აქ აუნებენ ოიხას სპი დასახელების ღვა-რისა და კონიაკს და თითოეულ მათგანს მე, დიმიტრი, უტევი-დომოდ შევივარძო ერთ წარში, მხოლოდ და მხოლოდ. უნა-ვითაც კი. ასევე მთლად დასახელების ზორცეულის კერძები იციან აქ. ამ ბოლო ნაწილში აქ აშენდა და დამწვინდა საბო-ახალი ზოგადსაგანობა...

ალექს. მოკლე თქვი, მოკლე.

ღიმიტრი. მოკლე, ყოველ მხრიდან კეთილი და მწვინდობაინ სენი შეუვრკევა.

ლუკა. (ირონიით) ჩრდილოეთი არ გიხსენებია.

ღიმიტრი. (სხარტად) ჩრდილოეთიდან ვარდებისა და ისანე-რების სურნელი მოდებინა უტევი. ნარჩარა და წარმტევი, რა-ღაცნარად მარცხენა, სურნელი ხელთუქმენლი და სრულ-ყოფილი ყოვლად.

ლუკა. (ისას, მოუღმუღო) აღარ იტყვის სათქმელს?

ანა. საიდან მოდის ტრუსის სენი, დიმიტრი?

ღიმიტრი. (წუთით სულ დაეწევა, საღვად შორს გაიტავა ეტყარმა სევაში) უტოვებოდა ოიხზე მხარე, შექმული მრავ-დღინარად. უკვლავ კი მუავს აღმზავლიანთსავე, ოიხზე მხარეზე. სისხლით ახლებლები, ზორცით ნათსავე, თანამო-ზრენი და თანამოზრენი ქარ-ღიხინა. (აღეგნოთ თანდათან) უკვლავდ მუავს ახლებლები, ყველა ტყვეანა, კიდით კიდემ-დაიღლიც ამიერ-იმიერეთი. სიტეო არ მოვავლავდ არცერთს. ჰური და ღვინო იყოს უნდა. სიცილი ახლებს მთლად ჩვენს პურსებზე. ან უცევა, კი თამაში, მოსწრებული სიტყვა და სამარტი სიღბარა. (ფიქვამ უცებ) სიცილი და არავად-ჩენი უნდა ვარეზარასა და ავახასი მარშოვი ვარხებს ხელ-ყველა ქარქს ცეცხლის გამწვინდელი თვითონვე ცეცხლში დაწვას. გევიანა შეგან არავადარჩენ და სიცილი — ვინც უშეფოთლოდ დაშე მოკითხოდ გადაგვიქცია არამოდს ვერც-ხით ვარებაზე და ჰურსებამა აღარ მქონდით მოცვენა, აღარც კმყოფილებმა უტოვებდა მოკლას ზორცეულის სამარ-თლიანობის მავალიშმა (წყნდა ცრემლები და არაქათავ-ლილი ჩაებვადა სავარტელში).

ანა. (თანაგრძობლი) დაწვინარე, დიმიტრი, დაწვინარე.



მ ა გ დ ა . ძალიან აუვა გრძობას.

ა ნ ა . ასე აუთლა არ შეიძლება. ასე გული გაუსდება, ბოლოს და ბოლოს.

დ ი მ ი ტ რ ი . (კრემლი შეიწმინდა მალულად) არა უშავს, არა უშავს რა.

ა ნ ა . კირში გამარბება საირო.

მ ა გ დ ა . არ უნდა ავირგებომა.

დ ი მ ი ტ რ ი . (უღელ მოითქვ, მშენივად მოიკრება) არა უშავს ტრ... ვერაფრით ვერ შევიყვო თავი... მორჩა აუკე გამოიარა მორჩა, გაკავდა.

ა ნ ა . ასე, დიმიტრი გამხნედი, შე კაცი.

დ ი მ ი ტ რ ი . სულ გამოიარა, მოთავდა. კი, ტრუის სუნი შევიგრძენი, ნადვილად შევიგრძენი.

ა ლ ე კ . საიდან მოდის სუნი?

დ ი მ ი ტ რ ი . ტრუსის სუნი კი მეცნს უეჭველად... მაგრამ სილა ცუცხლის კერა... ამის ზუსტად განსაზღვრა ძალიან ძნელი საქმეა.

ა ნ ტ რ ი . ერთხელ კიდევ მუწოსოს სივრცე.

დ ი მ ი ტ რ ი . სამკრისად მოყვრის. საქმე იმას მდგომარეობა, რომ ჩვენ ამ საქმიანობაში ნამტრავად მიიღოს ხელს წილანდელი უზარმაზარი ხანძარი. ამ ხანძრის სუნს ერთიანად გადაფარა პატარ-პატარა ცუცხლის კერები. ახლა მთლად ათქვეფილა პატი. ასე რომ არ იყო, ანთებულ ბუხარსაც კი მივანგებდი უშეცდომოდ. თუგინდ ჩვენან დემორტებული ურთულიყო კლომტრებუე... ისე კი, ტრუსის სუნი ნაღდად მშვეს!

ა ლ ე კ . ვერაფერი ნუშვია.

დ ი მ ი ტ რ ი . როცა პატი დაიწმინდება, შეიძლება ზუსტად დაეგინდეს ცუცხლის ადგილ-სამუყოფელი.

ა ნ ტ რ ი . როდის დაიწმინდება?

დ ი მ ი ტ რ ი . ამ უკრისობაზე (მოყვრა პატი) ალბათ, ორი დღე მინაც დაკრდება.

ა ლ ე კ . (ბრაზბორული) მოიკრე უარყო ფათრის!

დ ი მ ი ტ რ ი . (გაბუბდავად) უფრო ადრე არ დაიწმინდება.

ა ნ ა . (ლუკას, პაუზის შემდეგ) რამენაირად ხომ უნდა ვიმიქვლიო?

ა ნ ტ რ ი . (ლუკას) მამ, სულ გაკვავადე?

დ ი მ ი ტ რ ი . მაქსიმალურად დავამტრე მთელი ჩემი შესაძლებლობები.

ა ლ ე კ . (პაუზის შემდეგ, მშვილად, დაბუბუებით) ბრმებით ვფათრისობი. ასე არაფერი არ გამოკეთბ... გამოსავალი ერთია — უშუალოდ უნდა იხანოს საწურო!

ა ნ ა . (შეცბუნებული) ვინ უნდა ნახოს?

ა ლ ე კ . რომელმე ჩვენთავანს!

დ ი მ ი ტ რ ი . როგორ უნდა ნახოს?

ა ლ ე კ . უშუალოდ! ჩავა და ნახავს.

ერთხანს ყველანი გაუწრდნენ, ბესარიონაც კი გაღმობიანა ლუკასკენ ყურადღება.

ა ნ ტ რ ი . (ლუკას) ჩავა და ნახავს... მხოლოდ სათქმელდა ავივლი.

დ ი მ ი ტ რ ი . (აღუღებული) სრულიად დარადვეა უსაფრთხოების პირობა!

ბ ე ს ა რ ი ო ნ ი . თანახმა ვარ! თანახმა ვარ! ბნელ-ბნელ ოთახებში დარდაივდი წველ-წველიად! (წარბაქვეულმა არაღე გაღაუ-მურტულა ნახევრადმშული ალასა).

ა ლ ე კ . (მინარე) საფრთხე თუ გაიბლოდებდა, ქობია, გზაზევ გადავლიო საფრთხის.

ა ნ ა . გზაზევ გადავლიო?.. (ლუკას) ძალიან საზუსტო რიმა კვეთიო ჩავსად?

ა ლ ე კ . ასე ბრმასავით უოფნა ბევრად უფრო საშიშია.

დ ი მ ი ტ რ ი . (აღმთებული) ეს არის უსაფრთხოების პრინციპის მახსარად ადგება! სულ მალად!

ა ლ ე კ . უსაფრთხოების დაცვათ უსაფრთხედ. სწორედ ამის გამო კვეთიო უნდა ჩავივდეს, მხოლოდ და მხოლოდ, ერთი კაცი.

დ ი მ ი ტ რ ი . რა მნიშვნელობა აქვს, ერთი იქნება თუ სამი?

ა ლ ე კ . აქვს მნიშვნელობა.

დ ი მ ი ტ რ ი . ერთი კაცის დანახვაც გაახლებდეს ქურდებს და საშიშსაც თანახმად!

ა ლ ე კ . ერთი კაცი ვერც გაახლებდეს და ვერც დაფრთხობდეს დიმიტრი. შე კატეგორიულად წინააღმდეგ ვარ!

ა ნ ტ რ ი . (წინუღებულად) ანდრო, ამ კაცს შენ შევანგებინო იქნებ?

ა ნ ტ რ ი . რა უნდა შევანგებინო?

ა ლ ე კ . (დიმიტრის) ერთი კაცი კი ნიშნავს ერთ კაცს, მაგრამ ორი კაცი და მეტი, უშავს, ნიშნავს ჩაგვს.

დ ი მ ი ტ რ ი . (დახმული) შე უშავს ვთქვი ჩემი საბოლოო სიტყვა.

ა ლ ე კ . ერთი კაცი — ერთია, მეტი კაცი — ჩაგუფია!

ა ნ ტ რ ი . (ლუკას) ვასანგებია! (დიმიტრის) დაბა, სწორედ ასე ამბობს იურისპრუდენცია.

ა ლ ე კ . ასე ითვლება ოდითვე.

ა ნ ტ რ ი . (დიმიტრის) იურისპრუდენცია ჩამოყალიბდა ცოცხლადამიანთა ურთიერთობის საფუძველზე, რაღა თქმა უნდა.

ა ლ ე კ . (დიმიტრის) არავისთვის არ წარმოადგენს საზუსტოების მარტოხელა კაცი.

ა ნ ტ რ ი . (დიმიტრის) რაღა თქმა უნდა, იურისპრუდენცია წარმოათავს ადამიანთა ურთიერთობებს.

ა ლ ე კ . (დიმიტრის) ჩაგუფი კი ნადვილად დასწიმა ყველასათვის.

ა ნ ტ რ ი . (დიმიტრის) სხვანაირი თვლა იცის იურისპრუდენციის ერთი კი ნიშნავს ერის, მაგრამ ორი კი ორს აღარ ნიშნავს ორი ნიშნავს ჩაგვს.

ა ლ ე კ . (დიმიტრის) აბა, ერთი კარგად წარმოიადგინე, რა უშუალო და საყოველთაო მარტოხელა კაცი!

ა ნ ტ რ ი . (დიმიტრის) ასე განსაზღვრავს იურისპრუდენცია და რა ნება აქვთ ვიღაც ქურდებს, მათაც ასე რომ არ განსაზღვრონ?

ა ლ ე კ . (დიმიტრის) მოკლედ, ერთი კაცის დანახვა ქურდებს არ დაფრთხობს, არც გაავლესობს.

ა ნ ტ რ ი . (დიმიტრის) იურისპრუდენციის პრინციპებს უფრო ყურადღებით ეკიდებთან თუთა ქურდები.

დ ი მ ი ტ რ ი . (ხანძალუ დამურტების შემდეგ) ლოკატური კია, ლუკა. ჩაგუფის დანახვა კი მართლაც გაახლებდა ქურდებს ამიტომ უნდა ჩავივდეს კვეთიო მხოლოდ ერთი კაცი.

დ ი მ ი ტ რ ი . (შეზაბული) ვინ უნდა ჩავივდეს?

ა ლ ე კ . რომელმე ჩვენთავანს.

დ ი მ ი ტ რ ი . (აქთმოთლდა მისეგ) ადებდა ახლა ენციკედრა და გულს ხტოქან ატლებდა კინო კინოს გორბიბი არა ვართ ჩვენ, იცოდეთა ამ გამოდგება აქ კინოს ოლიმპიტირინის გული არა მაქვს შე, ყველას ვასაგონად ვამბობ...

ა ლ ე კ . არავითარი ენციკედრა არ იქნება.

დ ი მ ი ტ რ ი . (უბადავად ამშობილად) მამ როგორ?

ა ლ ე კ . იქნება ნებაყოფლობით არჩევანი.

დ ი მ ი ტ რ ი . როგორ?

ა ლ ე კ . ვისაც აქვს შრი, ვისაც შესწევს კვეთიო ჩასვლის უნარი, ჩავა ნებაყოფლობით, თავისთავად.

დ ი მ ი ტ რ ი . ვისაც უნარი არ შესწევს?

ა ლ ე კ . ის აქ დარჩება.

დ ი მ ი ტ რ ი . ვინივრულად გადაწყვეტილება.

ა ლ ე კ . ენციკედრა ტოლფასია ძალადობის.

დ ი მ ი ტ რ ი . რა თქმა უნდა... (იქვეყნულად) ვთქვით, ჩვენს შორის არავის არ აღმობინდ კვეთიო ჩასვლის უნარი? მამი?

ა ლ ე კ . (შუღმურული) ნუთუ, ყოველი ჩვენთავანი ასეთი უთუარა აღმობინდება?

ა ნ ტ რ ი . (პათეტურად) როცა კი მოქალაქეობრივი მოვალეობა ძალიან დაბუბუებით მოვიხიბოს, შესწავლა, სხვებზე უწინ, დიმიტრი, პირადად თქვენ მორწმუნოთი კვეთიო ჩასვალ!

დ ი მ ი ტ რ ი . (განხმული) მა-მთუკი, სდექ! ენა დაეწე-მთუკი! სხვას დაუფარე ვე საყვე. არავითარ შემთხვევაში არ მოწადინდეს დიმიტრი კვეთიო ჩასვლას. ბრძოლები ვანზე ძებე, ჩავა და მთავის კუტედა არ ავლავ ცხოვრებაში დიმიტრის, რჯობის ტეფური ვარ მე. ვოგა შეავს ვასაზოვარი მე, ორმოცი კოლოდ მჭებს წონაში დასადებე, გული მაწებებს დღე-ღამე.

ა ლ ე კ . (ანტონის, წყნარად) რომც მოსწრბოს დიმიტრის კვეთიო ჩასვლა, ჩვენც უნდა დავუშლიოთ... რადგანაც, ძალიან ფინი ვარგუნობა აქვს. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მეტისმეტად მახსენო კაცია.

ა ნ ტ რ ი . სილამაზით ვერ დაიკვებოს, რასაკვირველია.



დომიტრი. (უმალ დაწუნარდა) რას იზამ, ასეა ზოგი ღამაზია, ზოგი შუაღამაზი.

ლუკა. (აღუკო შეთავალებით) ქვემო ჩასული კაცი კი, ჩემი აზრით, ხასიკეთოდ უნდა გამოირჩეოდეს.

ანტონი. როგორც ვთქვით, შეუძია ან დგასანა?

ლუკა. თუნებღ ღირსებით სავსე უნდა იყოს, უნდა ჰქონდეს სათნო და შთაბეჭდილი გარეგნობა... იცავს, ჭურდებს შეფეფოთს. (ისევ შეთავალებით ადუკო).

ანტონი. შეიძლება, დასაშვებია.

ლუკა. საინო გარეგნობა კი ავსლსაც დაამშვებებს.

დომიტრი. სრული კუმწარტებთაა მახინჯი კაცის დანახვავზე მეტ კი მთვრლება ხასიათი. იმწუთოვე გული მიმიწვევს რაიმე უცურობის ჩასადენად... მე ვიტყვი ნაღვ სათქმულს ქვემო უნდა ჩავედს ლეკოსათი წარმოსადგენი მამაკაცია!

ლუკა. (იფიქრება) არა სსურს მე ქვემო ჩასვლა!

ანტონი. არც არავინ გაძალებს.

დომიტრი. ისე ვთქვი, სიტყვავ ვთქვი.

ანტონი. არჩევანი ნებაყოფლობითია.

დომიტრი. ძალადონა მანიშნებელი უზნეობისა და ველურობის.

ლუკა. (დაცხრება) რა თქმა უნდა. ყველაფერში დემოკრატიზმის მომხრე ვარ მე.

ანტონი. მეც ვიზიარებ მაგ პოზიციას.

ლუკა. (ფიქრისად) იპე კი, ზოგ შემთხვევაში გადამწვევტი მნიშვნელობა ენიჭება ადამიანის გარეგნობას. (აღუკოს გამოხედა ცერად).

დომიტრი. უდავოდ.

ანტონი. მეტადრე, ქალებში ქალები ყოველთვის ანიჭებენ პირობიტებს გარეგნობას.

ანა. სულაც არაა გასაკვირი გარეგნულად ღამაზი სულითაც ღამაზია.

დომიტრი. (გაუბეზად) კარგა გარეგნობა აქვს ალუკოს.

ლუკა. (შეუყვარა დომიტრის) არ ვაიბრებ მე ქვემო ჩასვლას.

დომიტრი. არავინაც არ გაძალებს.

ანტონი. დაძალებთა გამორკველია დემოკრატიულ პოზიციავზე შეთანხმებით ჩვენ

ლუკა. (მოდლა იფიქრება ფიქრით) ისე კი, ქალებთან ანა, თქვენ სრული კუმწარტებთა ბრძანებით რაც შეგნითაა კაცი, იგივეა გარეგნულადაც.

ანა. კაცისა შიგან რაც დგას, იგივე გადმოიჩენდები.

ლუკა. (მომსტერად ჰქრის) მავალითაც, ვაყვარა და ინტელექტი ხომ უდავოდ ემჩნევა საზეგე კაცს?

ანტონი. სიჩლუნგეცა და ღარიბობაც ნაოლად ემჩნევა.

დომიტრი. (დაბეჭითობით) სიჩლუნგე და ღარიბობა ნაღვად არ ემჩნევა საზეგე ალუკოს.

ანტონი. (გაკვირებულ) ალუკოს არ გვლისხმობს.

ლუკა. (შეუტია დომიტრის) არა შუაში ვარ მე?

დომიტრი. (ჩამოიღობის) ისე ვთქვი, სიტყვამ მოიტანა.

ლუკა. (ბრბობით) რად უნდა შეჩნეოდეს მე სიჩლუნგე?

დომიტრი. არ ემჩნევა-მეთქი, ვთქვი.

ლუკა. (მექართით) ნუ იტყვი ნურაფერს ჩემზე, ნურანარიალ!

ანტონი. კერა და გაბეჭედებთა თვალმინდანაც კი გამოურკობის ალუკოს.

ანა. დომიტრი, ჩემს ქმარს ვარეგნობას უწუნებ?

დომიტრი. (მკვირცხლად) პირიქით, ანა, მალად პირიქით! მე ხომ უწინდელი ალუკო კარგად მახსოვს!

ანა. უწინდელითის მართლაც მდღვინდელს ერბომენის ვგოგებ.

ანტონი. გოგები არც ახლა უფურცებენ გულგრილად.

ლუკა. (არ აშორებს ჰქრის ფიქრისა შერბას) ჩანსად სხუელში ჩანსად ზოგნი უნდა უნდა მოვლდეს.

დომიტრი. სუზიანს კი მხოლოდ სამარე ასწორებს! ნათქვამია ასე.

ანტონი. ჩანსად სხუელში აზის სწორად ვიჩინებ თავი.

ანა. (სიამაობით) სწორად ჰქვითი მომიხილა სიამაყილში ალუკო.

დომიტრი. გარეგნულად მშვენიერი იყო.

ლუკა. (წინეუბლად) არ მინდა მე ქვემო ჩასვლა!

დომიტრი. არავინ არ გაძალებს.

ანტონი. (განახებულ) როცა ალუკოს საუბარს ვისმენ ჩემი თვით სულ ღმინი და უფურო გონია.

ანტონი. იზიარებ მშვენიერად ალუკოსათი წარმოსადგენ მამაკაცს!

დომიტრი. შინაგანად ღამაზია რადუნარად.

ანტონი. (გაგულსებულ) ვაფხრ-მეთქი, ვითარია?

ანა. ვაზახსება, ჩიტკვამ ვაზახსება "იუფი, სულ!" — ასე ერკვეა ჩემთან მოძღვრად ალუკოს ლექსს.

ლუკა. ასე არ ეტყვი, ვარ იწყებოდა.

ანტონი. "ანდერძი".

ლუკა. (ქრის მიბეჭენილ თვალში მილულა) ბეჭის მოქმელობა საოპრაციო და ლექსის დასაწავსიც.

ლუკა. არადავარ ას ვარცა.

ანა. მე ახლაც მოწონის! (აღუკოსდასიკოდ ევლი მოიღერა და ხელს შეშარა) "ცა ისეა შევავალუ, ცა ისეა მოწითლო... რომ სიციხლედ მიზარია..."

ლუკა. არ ვარცა.

ანა. (განახებულად დეკლამირებს) "ჩემს ძარღვებს სისხლებიდან უცუკვების მოქმედს წყროს..."

ლუკა. არ მსურს მე ქვემო ჩასვლა.

ლუკა. (ზე აპერიობილ თვალში წუნარად და აღურსიანად ღა პარკოსი, თითქმის მხოლოდ ზეცისთვისაა განუთვნილი მისი მობოლი) მეტად საგულსხმო სტრქიონებია და საოპრაციო ნინაღვობლიცა...

ანა. მშვენიერი სტრქიონები.

ლუკა. მე, რა თქმა უნდა, არა მაქვს ლექსის კრიტიკული განაღვების პრეტენზია. მე აქ მინდა გამოვეს სულ სხვა ფაქტორი! არ ირიოდ სტრქიონის მეშვეობით მინდა შევიცნო ავტორის ხასიათი შემოღობისდავარად. მართლაცა, ჩვეულებრივ მოკვდავან ძალიან გამორჩეულია, ალბათ, ის პიროვნება, რომელსაც სჯობად მიჩანს, შთაბეჭედობას დაუტოვოს თავისი სულსებელი ანდერძი...

ანტონი. გამორჩეულია უფოდ.

ანა. უბრველესად, ჰქვითი.

ანტონი. ალანგობითაც გამორჩეულია.

დომიტრი. ყველაწარად გამორჩეულია ხასიკეთით!

ლუკა. ქვემო ჩასვლას არ ვაბრებ!

ლუკა. (მდინარესათი ერბობზე დედუნებს) უნდა, რომელიც ესოდელ უნარია სიციხლედ, რადა უნდა, თავისი საქმიანობით უნდა იყოს მკაცრიოდ თქმავლესად, აგრეთვე, ადამიანსადმი დიდი სიყვარულით უნდა იწყოდეს გახუდებითა და თვალად უნდა იყოს პატივდებული და დაუცხებელი თანამშრომთან.

დომიტრი. (აღურთხავნადა ყსილად) ეგ სიტყვა სწორად აღუკოზე ნათქვამია.

ანა. (სიამაობით) თავისი საქმიანობით ნამეტნავად მკაცრილია.

ანტონი. (აღუკავლად) თუნებ მისი ხასი ტროლოგია გადაკვლილეთი მინია ნაღვლი, ტბილი ადამიანებისადმი მიძღვნილია.

ანტონი. სიტყბი კი ნამვილად არ ატლია.

ანტონი. სულაც არა მაგის მე უხვირო წუნებს, ცუდ ფიქრებს რომ ავიღოს ადამიანს... კარგა ხანს რომ ვაწუხებ მერე ვაღაბა სიზმარივით.

ანტონი. (არც ის წუნე ვარცა, მადა, წაიბოხვანთანავ რომ იფიქრებ).

ანტონი. (თვალმინებულმა წამოიფიქრა) სხვათა უღდურ კრიკისა თანსერს მიჩნევა ალუკო ჩიჩინაწივლის ელურტული... ძალიან ნაზი, ძალიან გრძელივით.

ლუკა. (ლექსს შერბას აეუბლა თვლი და სხუენს დამარცლით სისხლს) ქვემოთ არ ჩავალ!

დომიტრი. არავინ არ გაძალებს, კაცო!

ანტონი. (აღუკოს) ძალიან ნაღვდ მქონდეს შენი ავტორია.

ლუკა. კი, ბატონო, მოგაქვს.

ანტონი. (ზეგის ზურგზე ვაღაგებთა ცხვირსახით) აი აქ, ცხვირსახითაც წამოწერი! მხსნალად.

ლუკა. (ყვავ ღმრვობა მიამაობს მოწინეობით) მხოლოდ ჩნეულთ უნდა შეწევთ ძალა თანადად მიყვენ შემოქმედების ეკლანგას. მხოლოდ ჩრეულთ შეწევთ უნარი, უშიზრად წუდუ-



ნენ გაკრეფებულებსა და გზაბნეულებს. სწორად ენაა, აღბათი. ნამდვილი შემოქმედის დანიშნულება. სწორად ამას გულისხმობს ხელკარი, ანბანი, როცა უკვადებზე დაპირაკობს მართლაცა, უკვადება მოჩქეშს მგონისგან. უოვადე მაცოსტლები სიბს აბანს შემოქმედი დედვადნდლობასთან, რაოს სრულად გადასცეს მომავალ თოპებს ამეაშიდნდობა სულთა კერსარტებულბანი. მართლად და საფუძვლიანად აღქვამს შემსარტო ხელკარი ცხოვრებისეულ მოვლენებს. სლი გონებით აფსებს იგი სათონებთან და ავსკობასაც. მორტოგ საქმეს თოპებს ვერსად წავთა, დასამახლად თოი დედამიწე რომ გადავფაროს. ივის ნამდებლს ამეაშიდნდობა დედაკაცის ფასი ამქველად და არ განკითხვის არავს უძღვრებინა და სულმოკლეობასთვის. არ განკითხავს და არც თოპონ განკითხებას არ ემსავებს იმ რეაგენს, რომელიც ბუქსვაც იუ ხედვს თოპსა შინა მძისა თოპსთან, ხოლო მორტოგ ვერა გრწონბს საყოთარ თოპში...ძალდეს ხელკარს, გვა განუთოს განკითხვის დავრდობილებსა და გზაბნეულებს. და სწორად ეწ. უკვლარო ცხოვრების ორმობრიალში, გაკრეფებულბა და გზაბნეულობა სადარაოზე უნდა იდგეს ქვეშსარტო შემოქმედი. და სწორით იქ მოვლენათა ავანოსტზე არის მისი მუდმივი ადგილსამოფეთი (ვიტრე მონოლოგს ჩათოვება, ლუკა მუქურაბეულ, დაბნეულ ალუკის ერომბენის მიყოლებით ჩამოყარებულ ავტორაფი დიმიტრიმ, ირინამ, ანტონმა და თოთონი ანამაქ კო).

ბესარიონი. (ქალღმის ნაველი გაუწიდა ალუკოს) შინადა კლასას ევტორაფი მივაროვა.

ალუკო. (ქალღმის ხელი მოწერა და წამოიწყო სიმღერასავით) არ შინაა მე ქვემოთ ჩასვლა.

დოლონა. (შევიდა) ექვარ აღუდგები, ალუკო, ამდენი კაცს ნებასუფლად.

ალუკო. არ ჩავალ მე ქვემოთ!

დოლონა. ჩაყოლა ჩიბია ჩათრევას.

ბესარიონი. (ბებში ჩაუღო კლასას ქალღმის და მეკრდებუ ხელი მოეთოთენა) გამორჩეული მომღერლის ავტორაფს გუქნის ბესარიონი.

მაგდა. (აღტვებულად გვერდით ამოუდგება ალუკოს) დიმიტრი, სურათი გადაკვიდე.

დიმიტრი. (დაფრთხიდა) მართლაც გადასდება ალუკო ამ ნიშნულკლასა წუთებში. (ეცდილან ჩამოსნა ფიოტაპარტი და სწრაფად გამაზთა).

მაგდა. გახარის ემს ალუკოს გვერდით შინაა აღიბეჭდო.

ანა. გახარისას ცოლი უნდა ამოუღდეს ქმარს მხარში. (მეორე მხრიდან დაუდგა ალუკოს, უეცრად გადასქნა მაგდას).

დიმიტრი. უკან დაიხიეთ... კადრი რომ ჩაქდეთ კარგად.

მაგდა. მოდი, ირინა, წინ ჩამოდექი.

ბესარიონი. ქალბატონო კლარა, მოდი და სამუდამოდ აღბეჭდოლი ჩვენი განცობის დაზე.

კლარა! დემონსტრატორად შეაქცია ზურგი საზოგადოებას!

დიმიტრი. შეენ შეერთდი, ანტონ... ჩასვლის წინ ალუკოს სურს გადაიღოს სურათი ეცუბასთან ერთად.

ალუკო. არ ვაპირებ მე ქვემოთ ჩასვლას.

ანტონი. სუ. ჩუბა! არ განირჩევი, ვიდრე!

ბესარიონი. (აღუსისინად) მე და კლარას ძალე გადავიდე!

დიმიტრი. ახლა კი ალუკოს ევლანია გაიკათეთ... შინა ცოკე გადავიდო ალუკო გარეთ გასვლის მომენტზე.

ალუკო. (სასწრაფვეით) დოლონა, რა ექნა, ქურდები რომ შემეფიქროს!

დოლონა. ფსი ქენი!

მაგდა. (აღფრთხივებული) გადაწვივთა, ნებაყოფლობით გათავჯობა!

დიმიტრი. (ბული აბრეუდა) უჩიად, ალუკო, უჩიად! თვავადლებული კაცი ხარ მოკვლასთვის. (გრემბლით თოპებსითითი შევიწმინდა). ნებაყოფლობით არჩე საფრთხე.

ანა. (სიამაფით) მხალი კაცი ვერაფრით ვერ გადაწვივდა! ქვემოთ ჩასვლას!

ირინა. ვაეცატური საქციელია ნამდვილად.

ანტონი. ძალიანაც კარგი. ეს ნიშნავს ნებაყოფლობით არა-

ცივის გამარჯვებას.

ალუკო. დოლონა, ფსი მოშველის მე? დოლონა? დოლონა. ვითომ ჩვეულებრივი მგზავრი ხარ, შეგანებნული და

საწყობას ჩავლის ფსი მოგინდა.

დიმიტრი. (ბუღბუღებულად) უჩიად, დოლონა, უჩიად! იქორსი ტინი გაცქს წნდდადე.

მაგდა. (აღტვებულად) დარწმუნებული ვარ, ქურდებმა რომ ალუკო დანახონ, დაყრან ნაქურდალს და მოქურცსტავენ.

დიმიტრი. მეფერი გარეგნობა აქვს ჩვენს ალუკოს.

ანა. ძალე შეუფერი ალუკო!

ალუკო. (გამბარული ხით) არ მოშველის მე ფსი, დოლონა!

დიმიტრი. (დაფუტურად, მომობრდა აპარტი) კარი გათვალდე.

ალუკო სწრაფად გასვლის მომენტზე შინა აღბეჭდის ფრთხე

ალუკო. (ზურბულს გადააბიქა) ფსი მოშველის ამხელა კაცს, დოლონა?

დიმიტრი. გადადე მეორე ფეხი. ზურბულად კარის ღიბში უნდა ჩახაბო.

ლუკა. (ძალით მიხტა კარი და მიამახა ალუკოს) ნებაყოფლობითი პირინები უფრო ამართლებს... უელანარ საქმეში.

ანახლად ქვემოდან ჩამდენქვამე მოურახუნეს იატაკს. აწრიალდა კლარა ფრთხილი რახუნი გამწორდა და დროის გამოზობილ შეუძლებდებო ისეც და ისეც მოიხმა ქვემოდან ყრე ზრახუნო.

დიმიტრი. (დაზურული) ეს რაღა უბედურებაა?

მაგდა. შეუბოძებდა ვიდუკ ვერს უბუნებს.

ანა. (გამოწვევად მიჩერდა კლარას) ალბათ, უხმბენ ამ ქალბატონს.

ბესარიონი. როგორ თუ უხმბენ? ჩემდა დაუკობსავად ქალბატონ კლარას ვერაფრეს ვერ მოუხმობს!

ლუკა. (ქვედა გახდა აუტყუებელ კლარას) არეულ რახუნს რატომღაც არა მკავს!

ანტონი. (მანება იქცა) იუ ბატონო! ანგარიშინი რახუნია დამეფლადე. მკავს დამქმულ კაცებს.

ანა. მკავს უტკველად საყვარელი უხმბოს.

ირინა. (ბესარიონს მალულად შეხედა) დათქმული რახუნია... უტკველად.

დიმიტრი. (ფორიად) ხელი შეუშლდა ალუკოს!

ანა. (ფულსწრაფობით) საფრთხე ისიცდეს არ აუღია ჩემს ქმარს!

მაგდა. ამით ასეცდება საფრთხე.

ირინა. (ისეც ბესარიონს გახედა) ჩავიდეს და გაჩეროს.

ბესარიონი. ჩემი ჭიჭიფასი სატროფ ფებსაც არ მოიცივლის ადგილდას!

დიმიტრი. (გაფრთხივებულად) შეუტრია ბესარიონს! როგორ ბედავ შენ? ესე იგი, ფეხებზე იკიდებ შენ საყრო საქმეს?!

ანტონი. საყრო საქმე და მოქალაქეობრივი მოვალეობა უნდა დადგეს ავალებზე წინ.

დიმიტრი. ესე იგი, ფეხებზე იკიდებ შენ მოქალაქეობრივ მოვალეობას?!

ბესარიონი. (დაფრთხიდა) ჩემთან რომ უნდა უოფნა ჩემს სატროფს?

დიმიტრი. (ტუბიოდ გაფრთხივებული) ამას, ეტობა, სულ არ აწუხებს! მოქალაქეობრივი მოვალეობა!

ანტონი. საყრო საქმეს უნდა შეუწროს პირადული ინტერესები.

ლუკა. (ბესარიონს, მუქარით) გირჩევ, ევლადეფრი დაეთანხმო ანტონს!

ბესარიონი. (მერს შეიკვალა ტონი) სუვეალაფერს დავთობ შენ ჩაერთო საქმისათვის! უეფრანოდ ცხოვრებაში ევლადეფრზე წინ ვაუფენ მე მოქალაქეობრივ მოვალეობას!

მაგდა. უჩიად, ბესარიონ!

ირინა. უჩიად, ბესარიონ!

ქვემოდან კლდე ისმოდა მომბებრებული კაყერი.

დიმიტრი. (დესკანს) ქალბატონო კლარა... პატარა გაჩაფურებას იუ ახლა ქმნის საზოგადო სიტუაცია... მაგდა. უკიდურესად დაძაბული ვითარება. დიმიტრი. და მოვალე ხართ დაუყოფნებლად გააჩეროთ თქვენი საქმრო!



ბესარიონი. (კლარს) ამას დაბეჭივებით მოითხოვს საერთო საქმე.

ანტონი. როდღ, ქალბატონო კლარა, აუცილებლად უნდა გაითავალისწინოთ მეტად მნიშვნელოვანი მომენტ...

ბესარიონი. (კლარას, მკაცრად) ამას თხოვს თქვენგან მოკლევადიანი მოვალეობა.

ანტონი. რომ ორი კაცი ჩვეუს ნიშნას უყავ...  
მაგდა. (კლარას) თქვენ რომ შეუერთდებით საქმის, ამას გულისხმობს ანტონი.

ანტონი. ამბივად, ჩვენი ჩვეუს გვერდით თქვენი ჩვეუსაც იქნება. ომას ჩვეუსმა კი შესაძლოა, სულ მთლად აწყვეის ისედაც გაროულებული სიტუაცია.

დომიტრი. (აღუღა) მართლმამის ამბის ანტონი.

ანტონი. (კლარას) ამბობ, სკად ჩემად უნდა იყოთ თქვენ ქვემოთ.

ბესარიონი. (ლუკას, ვანდობით) მე მგონია, ამ დედაკაცს შეუძლია აქედანვე ჩააზრდოს თავიი კაცი. კაცუნით დაიქმედო კაცუნით.

ანტონი. (აღუღა) როგორ თუ არა? (ბრძანებით) ქალბატონო კლარა, ახა ერთი დათქმული დააბეჭეეთ ფეხები!

ანტონი. (აღუღა) შემიხვედრეთ! — მოელი ხშირი იყვინა კლარამ მერქობით.

ირინა. (ბესარიონს) საშინელი კლავა, ჩოტრ და თავებზე.

ლუკა. (ანტონს) ჩანდახას შავისი თავი ჩავიდეს თავის კურსოთან.

ბესარიონი. (კლარას) ჩანდახას შენი თავი. წადი, წადი შენს კურსოთან.

ანტონი. (დადევინა მიმავალს) ქალბატონო კლარა, თქვენმა ჩვეუს, შეკრად უნდა დაიკვას სირფე!

ბესარიონი. (ლუკას, საქმიანად). ცოტათი ჩავეყვინი კიბეზე. ახარა, რამე ჩასულედე არ ჩაიდინოს გზად. (დადევინება კლარას ანაქრებით).

ფუნთხლი და აბჯარაი კაცუნთ არ წულეზობდა. შეტოყდა მოვლემარე დოღინა, მიყურებდა. დღეინებით უხმობდა ქვეროდნ თავის ვუღასკარდს შეტოყებულ მიგნერს. დოღინამ უხმინა ერთხანს. მერე მომარტავა ბუნეიანი ხელუხი და შეუღა ძალით ჩაიღუნერქამ და არტყა იატაკს. კაცუნთ მამინე შეუღდა. შეუღდა სამდამამოდ.

დომიტრი. (შემაჯებამა, როგორც ჩინეა, მოითქვა სული) ბოლოს და ბოლოს, ალბათ, შენ გახმობეჯე შე გულს, და ზოღინა. ერთხან ჩავიკრივ მარგებელია ჩოგერ. (ლუკას) ხედავ? უცხაან ჩაჩუმება დოღინამ.

ლუკა. (ანტონს) ესე იგი, არ უნდა გაგვეჯე ქვემოთ ის დედაკაცი.



ირინა. (სმენდაქვეული კაროანა მიმდგარი) მაგდა, მოიწი აქეთ, შენც მიაყურე ერთი წუთით.

მაგდა. (ჩურჩულეთვე გაქაქება) რას მიყავართ?  
ირინა. (მოუფერხად) მიუგდე უფრო და გაიკვებ. გაიტრეხა მაგდად ირინას გვერდით.

ბესარიონის ხმა. (მეტისმეტად აღვხნებულ, იმისი კიბიდან) კიწარა კლარა, დედოფელბის დედოფალთ, დააპირე საწყალი და დამშულო ბესარიონის გასკდება საცოდავი ბესარიონი ამხელა ვენებაგან. ვიხივებ და დამაპურე, ვიხივებ და დამაპურე! არადა ვერ აიტენს ჩემი სათუთი სული ასეთ გულუკა უსამარო ლილასს. ერთხელ მაინც მიგვე, ვოკო, ერთხელ მაინც გამსინჯე, ვოკო! ვამსინჯე, თუ ვინდა, სიგრძე-სიგანე...

ირინა. ვესმის?  
მაგდა. (გულწრფელად პასუხობს) არაფერი არ ვესმის, ირინა.

ირინა. კარად დაუვდე უფრო.

ბესარიონის ხმა. (ღელს და ჩესჩესებს შეუსვენებლად) არადა არა, შენ არ დამტოვებ მე მართკინას, შიხნდარო კლარა! (უნებლად) მაინც ვერ გამოსხლტები ვერანაირად, ძალიანად რომ იტლინკავი! (ტკბილად) შერწყნას ჩვენი ხელები, შერწყნას ჩვენი ხორცებიც, მაინც ვინდერბო ჩვენ არ უნდა სულთა და ხორცთა შერწყმას. (უნებლად) ვოკო, წიხილბეს წუ ისეგარა სულ დაგებევა ეს ძვირფასი კაბა. ვთქვათ მშინი, მშინი ვთქვათ!.

ირინა. ახლაც არ ვესმის?  
მაგდა. (აღუღა გოცეხულია) არაფერი არ ვამჩნევ...  
ირინა. (გარკინად) ახმა დედაკაცმა გატენა საწყალი ბიჭი.  
მაგდა. წუ გავიკრას, ირინა, იმბოტმ არ ვესმის, ალბათ, რომ აღუცხოქენა მაქვს ახლა მაყურებელი მთელი გულსიყური.

●  
ალექსი ხმა. (სადღაც ზემოდან მოისმის ყრულ) მაგდა, მხოლოდ შენ გიხიბ, მაგდა, ჩქარა გამოქანდი ჩემსვე, ჩემო კეთილ გოგინო! მაგდა, ჩემო სხეტაკო სიყვარული... (ანახლებულად მოპარდნილი ხმა ცოტტობებით ისევ ვაუნჩინრდა).  
მაგდა. (უნებლად) ირინა, მომხედ, ირინა აგერ ახლა, დამიძახებს, შენ, გაიკონ?

ირინა. არაფერი არ ვესმის ახლა მე, მაგდა. სულმთლიანად აგერა ვარ მიყურადებულა.

ალექსი ხმა. მაგდა, მხოლოდ შენ გიხიბ, მაგდა მომხედ, ჩქარა მომხედ, ჩემო ერთადერთო სიყვარული!

მაგდა. (აქეთ-იქით აწუღება ოთახში) ანტონ, ხმა თუ გესმის?  
ანტონი. კაცუნი აღარ იმისი, დოღინამ ჩაჩუმება. სხვა რამ ხმა კი არ იმისი ჭარ.

ალექსი ხმა. (ყრუ და ფრთხილია ისევ) მაგდა, მხოლოდ შენ, მხოლოდ შენ გიხიბს ჩემი ტანვარდობა. მხოლოდ შენ შეგვადლავ მხოლოდ მომიშურო გულზე არა.

მაგდა. (ხმის მიყოლილი განაპირა ფანტრას მაგდა) სადა ხარ, ალექსი, სად?

ალექსი ხმა. (ასოწარკვეთულებითაა ვაგულნილი) აქა ვარ, მაგდა, ზემოთ.

მაგდა. სად ზემოთ?  
ალექსი ხმა. ხეზე.

მაგდა. საად?  
ალექსი ხმა. სახურავზე.

მაგდა. ვერ გაიგებ; ალექსი.

ალექსი ხმა. (ყოფორყოფილ) გაჩხერლი ვარ ხეხა და სხებ; რავს შორის.

მაგდა. როგორ, ალექსი?

ალექსი. როგორ და პირდაპირი მნიშვნელობით! ცალი ფეხს წვეწარსაბურავზე მიდგას, შორე — ხის ტრტზე. გაიჭიულ და გაჩახხული ვარ გაიჭივებდე.

მაგდა. (შევიტება) არ ჩავარდებ, ალექსი!

ალექსი ხმა. (წმით ვოლაღეთუ გაქალტრდა) არ ჩაწივარდები; არ გაუვარებე გულს ჩემს მტრებს! ისე კი, ძლიან მიკრის, მაგდა, ლამის შუაზე გახვებ ახმელა კაცი. ორივე ხელითა ვარ ჩაფერნილი ტრტებს. კიბულითაც კი ვარ ჩაფერნილი ხნდახას.

მაგდა. დღმობო ჩემო.

ალექსი ხმა. ვერც წივ მივიწევა და ვერც უყან.

მაგდა. (ტრტებზე ჩაუდგა ევლი) როგორღა აღმოჩნდი მანდ?  
ალექსი ხმა. მავალი წყალბოთი. მაქათრი გველები წყალბოთი. ნიღაურბოთი მოსაძღენდ ეგ გათახსრებულები. წამლუკეს, ძალით ვამაგდებს გარეთ. გამიხსულად მაგებდენდ ევეშას ხახამო.

მაგდა. რა გვეშველება ახლა?

ალექსი ხმა. კინალმ დამიხნელს გინებთ, კინალმ გამაბრაყებებს. ტუაღურბოლოდ აკლეთინებდენ ქურდებს ჩემს თავს. გარეთ რომ გამოიტყუას, მერღა მიგებდე.

მაგდა. (თანაგრძობით) არ გეშურდება შენ საფრთხე.

ალექსი ხმა. მაგდა, ხომ არ გგონია, რომ ლარტულად გაქცევა ვას ვაპირებდი?

მაგდა. არა, არა!  
ალექსი ხმა. გეტყუე, რასაც ვაპირებდი... მაგრამ, ორიოდ წუთი ვერ ამოვიღებ ხას — დაეკეფული შექენა პირი, რაღაცნაე ერთხანს ხელები უნდა დაეახვენი.

მაგდა. (უნებლად შეურთებული) რაღომ გაქცევა ბედი ახე უმწკრივალად?  
ალექსი ხმა. გეტყუე, მაგდა, რასაც ვაპირებდი. სტურავიდან ხეზე ვაპირებდი და უნებრად და მოულოდნელად დავექცეოდა მეტივით ქურდებს. ხომ გჯერა ჩემი, მაგდა?



მაგდა. მერა, მერა.  
 მაგდა ხმა. მხოლოდ შენთვის, შენთვის ვწირავდი, მაგდა, თავს. მაგ გველატებუბასთვის კი თითისაც არ გავაწრავდი.  
 მაგდა. ბედმა გიმოხილა.  
 მაგდა ხმა. ჩემი გველატევა ცოლი, აღმათ, იმ თაღლითს ეკურავრება ახლა.  
 ანა და ლუკა მართლაც გველატევიებით მიმდგარიყვნენ ბნულ კუთხეში.  
 მაგდა. ჩანდათ მაგათი თავი. შენ რა გეშველება?  
 მაგდა ხმა. გველი დიმიტრიც არხინდა იქნება, რა თქმა უნდა.

საღდად ახლოდან ოთახში შემოიბრა ფორტეპიანოს წუნარი ჰანგები, უხვირად და თამაშად ლღინი აყოლა მელოდისა ბესარიონმა. წამომიღერა კლარამაც დაბოხსენდა და ბრინჯაო ხმით.  
 ბესარიონის ხმა. ჩემო სულთქვეშელო კლარა, ვთქვათ ჰაინი, ჰაინი ვთქვათ:

ავენთებით სანთლებით  
 სანთლებით დავენებით  
 ტბელი სიყვარულისთვის  
 შელ ქვეყანას ორ-შა, ორ-შა, ორ-შა, ორ-შა,  
 ორ-შაურ-შო გავსვლით.

ორ ხმაში შეწყობილ თქვეს სიმღერა და განაზნუნ, საამერო ჰანგები თანდათანობით მიყურდა... თვალტრემლიანი გაშირდა ბრინჯის კარს, თავჩაქინდრულმა გადაჭრა ოთახი. ცარიელი კუთხე გამოიჩინა და მოკაღადა ყველასკენ ზღრღვეტიყვიო.  
 დიმიტრი. (აბოხობრდა) სულ დაიკიდეს ფეხებზე უსაფრთხოების პირობა.  
 ანტონი. როგორ შეიძლება სიმღერა აქეთ ვითარებაში?  
 ან. იმ უდიდესი, დიდონს ბინაში შეუთარგვია ბესარიონი. დიმიტრი. ასე სანაგდა მტერიც კი ვერ ავირავს საქმეს.  
 ან. განსაკუთრებულ უდიდობაა.  
 დიმიტრი. რაც სახლიდან სიმღერა ისმის, მაშასადამე, კეთილდღეობა სუფევს იმ სახლში.  
 დიმიტრი. (ყვევ გულზე იტყუა ხელი და წამოახიარა).  
 არაუი! ანა. არაუი მომეცი ჩქარა!

ანა. (არაუი დღეს წამოავლო ხელი) ჩქარა, ლუკა, კიკა მიმაწოდე ჩქარა. დაავადებულთა ძვ ვალთო.  
 ანტონი. სახსამა?  
 ლუკა. (ყაწვი მოსცა ანას) ხსდა მომხვდა ხელში.  
 ანტონი. კი მოუტანის არაუი სახსამებს.  
 ანა. წამოწიე, დიმიტრი თავი. (პირთან მიუტანა სასქ ყაწვი) ლუკა, მომხველე. უფინად მიადექი, ბებებით წამოწიე.  
 ანტონი. ცრისხდა უნდა გადაჭარბ.  
 დიმიტრი. (განწირული ხმით) არაუი! (ყაწვის ჩააფრინდა ორავე ხელით, მგერამ... აღარ დასკიდა მოსმა — ახვანკლოდა უწყარად, დაფარება. აქეთ-იქით გაქინა ფეხები, გაიზინა წარღმი, ამოიხობრტინა. მაგინაზე შევადლო ცალი ფეხი და უტანდა ჩამოილოთხა, წამის შემდეგ სულ გაქვევდა არაბუნებრივსა და სასტიკო სიბრძნისაში).  
 ანა. დიმიტრი, ხმა ამოიკე, დიმიტრი!  
 ანტონი. (დიმიტრის მგერად ყაწვი) ჩახსხიო არაუი ძალით.  
 ანა. (ეკრახრით ვერ გამოგლეჯა ყაწვი დიმიტრის ჩაგრებულ-ღამხიკინებულ თითებს) რა მოგვიკინა, დიმიტრი, რა?  
 ლუკა. (მოეღრმებლა სახე) მგინია, უყვე ტაურულად აწვაუბით.  
 ანა. (მტის უკან გადაქანდა) რაო, ლუკა, რა თქვი?  
 ლუკა. მგინია, ვაოადა.  
 ანტონი. (გაუშეშდა ხელები, ჩურჩულით კითხა ლუკას) გულმ გაუსცა?

ლუკა. აღმათ, მასეა.  
 მაგდა. (შეძრწუნებული) მოცდა დიმიტრი?  
 ლუკა. (ანტონის ჩანს, გულმა უღლდა).  
 ანა. (ცხვირსაბოკო აიფარა თვალუბზე) ავადმყოფი გული ჰქონდა მაგ საყოფად.

მაგდა. (აბრტრდა) ასე უბრალოდ და უხმოდ მოცდა?  
 ირინა. სახინდებია.  
 ანა. წაქევა ოჩახის ბურჯი.  
 ლუკა. (მაყა გუესინა ლიბტრის) გულმა უტრუნა უდგადა.  
 მაგდა. ასე უცხად, კაცო, ასე უცხად?  
 ანტონი. უცხად იცის ღალატი გულმა.  
 ანა. დედაბოძი გამოცელა ახმელა ოჩახს.  
 მაგდა. სულ კი უწიოდა ჩანრედილობას სანყალი.  
 ანა. უმორაობამ დაუხსტა გული... და ხზინა ხსამ.  
 მაგდა. უყვარდა კამა-ხმა სანყალს.  
 ანა. (ლუკას) ჭელ არ მოძრაობდა თითქმის. სახსაბურთი სულ ჩრამხა უწევდა. შინაც სულ იქა და იქა.  
 მაგდა. წუნარი და უბოროტო კაცი იყო.  
 ირინა. ეტყობოდა.  
 ანა. (ანტონს) სულ ჰამადა და ხვამდა, ძალიან იყოდა კამა-ხმა ამ უფელდრმა.

მაგდა. გამოხეზლიდი, დოღინა! ჩვენი დიმიტრი გარდაცაყოლა.  
 დოღონა. (შეუღლად) ვხვავ, მაღრა.  
 ანა. (ლუკას) უყვარდა ხმა-კამა, დიდონის სახუბრაც უყვარდა, სიმღერაც, მოღზენაც.  
 მაგდა. კეთილი იყო, ტბელი კაცი.  
 ანა. სახსაბურთი კარგა ჰქონდა, ოჩახიც მშვენიერი. ფულიც არ აქლდა.  
 მაგდა. ყველაწიარად აწურობილი ჰქონდა საქმე.  
 ანა. საქმე კი ჰქონდა აწურობილი, მაგრამ სწინე ჰქონდა გამჭადრი უყვე. საწინად სწინი, მომავლდინებელი. აგერ, კიდევ გაუსცდა გული, ბოლოს და ბოლოს.

დოღონა. ეპ, ჩემო დიმიტრი. ყველაკაც შეიძლება ვწიოს სიკვდილი უტარად.  
 დიმიტრი ხსმა. (ეკოსავით მოისმის შორიდან) ვე ნიღდია, მაგას კი ნიღად ვერ გაეცქვე ვერანც.  
 დოღონა. კი, მაგაში ყველა კი დარწმუნებულ... ჩემო დიმიტრი, ახა, ერთი მიხინძე ამ შენს წარსულს რომ უყურებ ახლა, ბევრი რამ გგახსენდა კარგი და სასიკეთო?  
 დიმიტრი ხსმა. (შეუღლად) ვე მაგას ჰქობა, დოღონა. მაგ შეიკიბავე მაგან უნდა გაცუეს სახუბი. უშუალოდ მაგის კომპეტენციას შედის, მაგას ჰქობის, მაგას.  
 დოღონა. (შეუღლად) ვინ მაგას?  
 დიმიტრი ხსმა. მაცალაბულს, განსვენებულს, გარდაცვლილს! მე კი ჯერ ცოცხალი ვარ, დოღონა. მკვია დიმიტრი. ვცოცხლომ უმარტივ კაცის მესხიერებაში. კიდევ არაგა ხანს ვიკუნებოდა. აღმათ... დოღონა, მე ვარ განაყოფი აწ განსვენებულსა და იძულებითი წებით უნდა ვიცხოვრო ხსვათა და ხსვათა მესხიერებაში, გასახვებია?

დოღონა. (ღინწად) გასახვებია... როგორღა უნდა მივმართო ამას.  
 დიმიტრი ხსმა. როგორც მოგეფურცება, ადანა პქვს მაგას პირინდისულ მოშველობა.  
 დოღონა. შინაფურულად რომ მივმართო?  
 დიმიტრი ხსმა. შეიძლება, შეიძლება.  
 დოღონა. ჩემო დიმიტრი, ახა, ერთი მუხარაი. ამ შენს წარსულს რომ უყურებ ახლა, ბევრი რამეს ხედავ კარგსა და სასიკეთოს?  
 დიმიტრი. ბევრს არა, დოღონა. ისე კი, აქედან სულ ხსვაწიარად შინაწიარად არაგა და ცდელიც.  
 დოღონა. აღმათ, გულიც გეოზარება რამზე?  
 დიმიტრი. რა თქმა უნდა, დოღონა, სწორად მაგას ვვლენსხშიობი, კარგ და ცული რომ ვხსებე წელან, მანც რომ კარგი მგეროს, მართლა კარგი აღარ მოჩანს აქედან.  
 დიმიტრი ხსმა. (გაანწილებული) სდექ! ღალატი, უნაწუბო, ღალატი, ღალატი, ფერა დაქრავს მაგ სიკეთებს. (დოღონას) აწი აიარებს ვე შეუბედულბათა გამოცელას?

დოღონა. დაწუნარი, ჩემო დიმიტრი.  
 დიმიტრი ხსმა. არაფთარ მწიკვებიაში საბოლოოდ დაქრავს, სამდებლად მიმართა უთავადუ კაცის მესხიერებაში და... აწი მოინდა მაგას შეუბედულბათა გამოცელა? არა-მეთქი! ვაცხადებ საქვეურო პიროტესტს!





დომიტრი. (უღონოდ) უხარია, დოდონა, მომაცვენოს მკვდარი და გამოკრებული კაცი.

დოდონა. ჩემი დომიტრი, აჟღელე კაცს განსვენება.  
დომიტრის ხმა. ვაჟი, თუ არ დაწყო ისევ კონტრუზო... მოკვდეს მაინც ვაჟაკურად, დინად და უსინანულოდ. ჩემი უფროსი ვაჟი ცოცხალი ცოცხალი მაინც გამოლაზრის.

დოდონა. ადარ იურტრუხოს. (ხედავს) მოგასვენებს, მოგასვენებს, ჩემი ილაღო დომიტრი.  
დომიტრის ხმა. ისე კი, ჩემო დოდონა, დაუღე დიდი დორიანა მაგის მზარად, ასე უსაბუთოდ. ასე ზენეზადარი, ასე ფლიდი და უნეთი რომ დამტოვა საბოლოოდ ამდენი კაცი? მსუხერხველი.

დომიტრი. (წინააღი) ისე კი, ჩემო დოდონა, ზოგი მაქაური კარგი, აქედანაც კარგი მოჩანს.

დოდონა. რა, მაგათად?  
დომიტრი. მაგათად, ჩემი ცხოვრების ერთი მცირე ხანა.

დოდონა. არ მთელ ხანს გულისხმობ, ჩემო ილაღო დომიტრი? დომიტრი. (უღელავ) როცა დაღე ბუნების ვიყავი, ხასიეთო გარდნები მქონდა, როცა დარბობის ვაზანიდ თამაშად, არავინ არა მემორდა, წყადა დიდი მამალოინობისა, სიყვით მიმანდა ყველაზე დიდ განადა, ხალხის სიყვარული შემქმნელი, წინადა საქმისთვის თავგანწირავი, ერთგულუბანი.

დომიტრის ხმა. (ბნობიერებულ) სხეში ალატია, დიდი დატოვითა მრგებლობასთან ერთად მრგებლობა უზარმაზარი! მსდღობა ფლიდისა, რომ მთელი ქვეყნისგანა მსაყრულად გადურის, მოატეოს დიდუბლიდაც.  
დოდონა. დამშვიდო, ჩემო დომიტრი.  
დომიტრის ხმა. არა და არა თუკი მაგევი მოსწონდა, ეცხოვრა მაგ წესით ან ზენეზადარი. მეც არხინად ვიცოცხლებდი ხსოვნაში — დიდხანს, სიმაჟით, ლადა და ბედნიერად.

დოდონა. ნუ უყვარი, ჩემო დომიტრი, დამშვიდე, დამწინადი.  
დომიტრი. (დღეილი) ხელახლა რომ მომეცეს არჩევანი, არასოდეს არ გამოვრდებიდი იმ საწვდარ ხანას.

დომიტრის ხმა. თვალმომავლის ისე!  
დოდონა. დამშვიდო, დამწინადი ადარა აქვს აზრი ამ აღმარას. მორჩა ყველაფერი, გათავდა. ამის იქით ადარაგონი შეიკვდება, ცხონდეს შენი ცოდვილი სული, დომიტრი, ცხონდეს! (იდრე სამთა სუფარი მოთავებობდა, ქაღალდი გაასატონისნეს ცხედარი ხელ-ფეხი გაუსწორეს, შავიარბები დაადეს თვალუბზე, აუბეჭეს უხვად და ზეწარიც გადაადარეს).

●  
ანა. (მაგდა) იქნებ, საქორთა ახლა რაიმე წესის აღსრულება? მაგდა. დოდონას ეცოდინება.  
ანა. რაიმე წესი ხომ არაა აღსარსრულებული ახლა, დოდონა? დოდონა. არა.  
ლუკა. (ანას) წესების აღსრულება მტრისთვის გადაეღო.  
ანტონი. რა თქმა უნდა.  
იბრინა. ისე კი უფრო სიყვითლი ჭობია უყურებელ ავადმყოფობას,  
ანა. უცხად იცის გულმა დარტომა.  
ლუკა. ჭობია, სხვა თათბი გავიტარო განსვენებულთ.  
ანტონი კი. კი, ჭობია, არ იწყებს კარგ ასოციაციებს.  
ანა. მარაოდა, ასე აქობებს.  
მაგდა. გორგალებიანია ფე საჭირთელი.  
ანა. (ლუკას) გავიტარო საჯაროლანად.  
ანტონი. (მოკრე თათბისზე გააგორა საჯაროელი) ლუკა, კარბან დიდი. არ წამოდიდს კარს ცხონებულთ.

●  
ანტონის ხმა. მაგდა, ჩემო ცისიერი სიყვარული, ჩემო ერთადერთა, ჩქარა, ჩქარა მოდი ჩემთან. მაგდა, რად დამტოვე მე რად დამტოვე ტანკული მარტოსული ემშვიკულებანი?  
მაგდა. (ბიბინებს ფანქრასთან) აჟა ვარ, ალეთი, აჟა არ დამტოვე მე შენ, არა!  
ანტონის ხმა. (შეუფოებულ) მაგდა, ხაიდან ისიოდა მუხიკა? რატომ მეფრდინე?  
მაგდა. დომიტრი გარდაიცვალა, ალეთი.

ანტონის ხმა. (პაუზის შემდეგ, ლეპარბიანი ირონიით) ანტონი მეფრდინე!  
ანტონის ხმა. არა, არა! მდროდა ბესარიონი, სულ სხვა მიზნად: ცხონებულთ კლასობას ერთად მეფრდა.

ანტონის ხმა. (ქებოლეთი მოსმის) ამაზე უფრო ტანკულ და სხვადასო მდგომარეობაში რომ ვიყო, მაინც არ გავამასხავებინებ ჩემს თავს არავის! მით უმეტეს, შენისთანა ვატლეთად და უსიტყვოლო გოგონებს.

მაგდა. (ბტრად) რატომ მეფრდა, ალეთი? ჩემი სათავანო მგონის განსარტებს როგორ ვაგებდადი მე? ჩემი სიყვარული... მართლა მოკვდა დომიტრი, გული გასუფდა. ბესარიონი და კლარა მრუშობენ, მრუშობის ბიზნი უყვან.

ანტონის ხმა. მასათვ, ჩემო სიყვარული, მასათვი ისეთ ხანებელ დღეში ვარ, რომ წამდარეშე მებინდება ჩემი. შექანებულე კი მგონია ჩემი თავი დროადრო. ჩემი მაგდა, რასობილელე შემქმნა ახლამა კაცისებრ ნავახს?  
მაგდა. არ ვიცი, შენს თავს ვფიქვარ, არ ვიცი.

ანტონის ხმა. მაშ, მართლა მოკვდა დომიტრი? შემეცოდა საწყალი. ისე კი, ყველა კაცი ნაბინეტი გოგონისა, აფერი, ჩემ თავზეც კი ვგრძობს, სადღეც, გულის ქვეშეშეშე, მგონია, სიყვარული კი გავარა, რომ ჩემზე უარს დღეში ჩავარდნილა დომიტრი. ჩემი მაგდა, ფრინველი ყვეი მტაკებელთა გვარისა?  
მაგდა. შენს თავს ვფიქვარი, არ ვიცი.

ანტონის ხმა. ალაინ გვიყვარარ, ჩემო მშოკ?  
მაგდა. უსაზვროდ.

ანტონის ხმა. ისეთ შავ დღეში ვარ, ჩემო მაგდა, რომ სიმღერა მინდება ხოლმე. ხომა ეს სიცივის ნინაზე? განჩხული ვარ გაგლტამად. გაგლტამად ვაგლტამად ვარბლის უბე. კუტა გარეთა მაქვს გავუარდნილი. მაქვს მარის მზარზე. ქვეშეშე ნავთი ცდობის ამობოტობას. კუტებს მოქმას მიაჩრებს, მებინდება და მებინდება გინება.  
მაგდა. (თვეგამოღები) მოეუბნობ საშუალებ ყველას.

ანტონის ხმა. (ფოლაღეთი გაფარტუნა ისე) არა, მაგდა, ჩემი უბედურება მხოლოდ გახარება მაქვარ გველის წინაშე. მაგ გაგლტამებს საყოფარ თათბისთვის კი ვერ უშეშებო. როგორ გაბატონებს გარეთ, რა მაგ დამაბეჭე ჩემი პირმახა ცილი იმ უტფორს ვადღუნება, ალბათ?  
მაგდა. (გაგდა ბნელ კუბებში გამარტოებულ წვეილს) ემპიკსაე წაუღია შენი ცილი, ალეთი!

ანტონის ხმა. (წამოღებულს) არა, აწ აღარაგინ არ დატრებინა ჩემი ტრაქიონების მალეთი. მაგდა, სასწრაფოდ დარტეკი, მთელ მხოლოდის დარტეკე, რომ არც ერთ ტრაქიონს აღარ დაწერის ჩემი ხელი. გაღატადენე, დე, სიბოტრად გაღატადენე მთიბველთა თათბი.  
მაგდა. მთიბველთს რაღს ერთი?

ანტონის ხმა. ვერჩი რაღაც არ გაქმნილი და განჩხული ვარ შე დღეს! რაღაც კუტას მოქმას მიაჩრებს კაცისებრი ნავთი. რადგან არ მონისა ვარ და არც ცისა ბე ახლა. ვერჩი ყველას, ყველას ერთის გაბარებული ალეთი! (დასაფრული) მაგდა, არს მერჩის რე ყვეი მე? გულის ჩიტში ცილითა ჩამობრტე... მაგდა, რად უნდა ყვან მაგნიფიკინი? რად უნდა ახალს ჩემი კუტე?  
მაგდა. იქნებ, გეთამაშობინა?

ანტონის ხმა. (წამოღებულს) შესაძლოა, შესაძლოა მორჩა, გათავდა, კარგ ხასიათზე დადგეო მე უჯე. დარტეკი, მაგდა, მთელ მხოლოდის, თათბისზე გადაეკი, რომ უსაშობიანი გავსაქრის ვამსუკი კი არ ვყარავდი სიხნევეს. უხარია დოდონა: ალეთის რომ ფიკის მოუღდეს-თქო, არ დაქირდება მარტოსი შეხსნა, გამოვარდნილი აქვს-თქო ვარეთ კუტე.

●  
დომიტრი. (ყბახვეული შემოვარდა თათბის და გაქანდა შორეული კუბისკენ) არ აუბიბო წიოკი აზრებოთ აქ განაოცობის. (სადღე მიგებულე ტრინის გრძელი ნაჭერი გაყოლია ხელს) იყო ჩვეულებრივი შემთხვევა! აღნიკური სიყვითლი! მტრისმტეი დაბაულებობისგან გამოყველი.  
იბრინა. (მებღატებელი შეკურებებს დომიტრის) ცუდად ვარ, ან-



ტონი (გული შედონდა).

ანტონი. (საშუბო მისაქვეა გონებასული) წყალი, მაგა, წყალი ან არაუა მომავლად.

დომიტრი. (ტიხის წაჭრის სასურველად აყვარა პარკები) გეგონათ, ასე იოლად მოვედგებოდე? ასე იოლად არ მოვედება დომიტრი კრეტი ვინმეა დომიტრი, კრეტი. (ჩრდის პატარა სკოტის ამიოლო საფარისა და გესხს ციქვან ვასალბით) გაძნე რამ არ გეგონათ, აქ ვინაზე მე საბუთებზეა და წერალებზე.

ანტონი. ნუ გეშინია, ირინა, ნუ! ამას ჰქვია კლინიკური სიკვდილი.

მაგდა. (თვითონვე შეშინებულია) ხშირია ასეთი შემთხვევა სამედიცინო პრაქტიკაში. (წყალი მიავსება საბუთ რიანს).

დომიტრი. მემუარებსაც აქ ვინაზე მე. (გულშიღვინდ იქებება სკოტში, ლამის შუგ ჩაბერს) ბევრი ხანტერებსო პირიყვანა შემეფერება ცხოვრებაში და შემეფერება იმაზე უფრო.

ანა. (ლუკასთან ერთად პნული კუბილიან გამოვიდა ოთახის შუა-გულში) ამას ჰქვია სწრაფი მდებარეობი აღდგომა, ხელვათ? სკვდილიც კი მოატავა დომიტრი.

ლუკა. დაწვარდი, ირინა. კარავა აუხსენი, ანტონ, რასაც ნიშნავს კლინიკური სიკვდილი.

დომიტრი. უნერ და ვინაზე, უნერ და ვინაზე. (წმიოვიცრის უკეთა) აღვითი გაქონს სამაქური აღვია. ვინ აიღო? გამოტყობი. თავისი და მოტყვევს!

ანა. (წარბს შეკრავს) რას რაზე, დომიტრი?  
დომიტრი. არაა, მივიტოვეს მილიციის მოყვრი ახლავე. ოციოციე გამოტყვევს (უკვლევ დამშვიდა) აგერ ყოფილა, ნაქური. (ამიოლო სამაქური, კარავდ შეთავალებრა და ორანე ჩალო სკოტში, ტრიათვი კ ავფარა განძეულს) მართლდ რაააის ვროშავ. ანა, ეტობა, კლინიკურმა სიკვდილმა არ ჩამიარა უკვალდე. (ჩაუტვა სკოტი და ამიოლოვდა) გაძნე რამ არ გეგონათ აქ ვინზე? აქ მე მემუარებს ვინაზე. ბევრი ორისშესანად ამას შემეფერება ვარ და მართლდ მინდა მოვეფერო ყოველგვ შემომავლებს.

ანტონი. ხომ ხედავ, ირინა. დომიტრიც ვე, ჩივულებრივი დომიტრი. ირინა. (დამშვიებული) ძალიან კი შეგონიდა.

ანა. (ირინას) თავდაპირველად მიუკი შეგეშინდა.

მაგდა. ლუკა, კავსიური ნაგაზი რამ სიმაღლეზე ხებება? ლუკა. (გაჯარბა) ის შტერბულ შეიციებს იმდენი?

მაგდა. (საბოლოან) ისე ვთქვი, ტყუილად, ვასალბეცხლად.

ლუკა. (მეორაბ) არ ვსაქორივ მე ვასალბებებს (ანსაქვენ წყავს).

ირინა. (ანს) პირვილდ ვნახე მტკებლთა ადმერბო კაცი.

მაგდა. ანარ. ფრიველი ყვაგი მტკებლთა გვარისანა?

ანტონი. მორჩი, არ უნდა იღოს მტკებლთა დერწედი.

მაგდა. ანარ, რდ უნდა მოუღდეს ვახე მანქინოტორი?

დომიტრი. (სკოტისამიოლოვებოლ სკამზე შემდგარითი და ცრადის ზედა თარაზე ავითურებოთა თარაზე) აღვით ვინაქრბლს კომეტიდა ათა: ორი კომპლექსი: ექვს-იქვსი ცილი. ვინ აიღო? თავისთი გამოტყვევს. მანქნ აქ შეგარჩენ, სიციცხლის ფსად რამ დამწერის. მანქნ აქ შეგარჩენ.

ლუკა. ანა, როგორზე ჩაიჭრე ვე რივეტი, თორამ გამოტყვევებ სკამიდა და სიგარბს სიგანდ მოვეტყვევ, უმწყალოდ გავლახავ.

დომიტრი. არაა, კვეენის სამებბოი ძალდებს მოვარეკინებ ახლავე მილიციას.

ანა. (მკვლავ) დომიტრი, თუ გესხის შენს, რას რაზე?

დომიტრი. (მიგონე კოჭებებს ორი კოლოცის) ვიპოვე, აგერ ყოფილა, ჰვედა თარაზე ანურული მაქვს მიოლდ ტვინი. ანა, არცაა გასაფარი — მომრუნებულთ კაცი მჭეია ახლა მე.

ანა. დაფიქრით ხოლმე და შერე იქაქანე.

დომიტრი. ემ, ჩემი იდეაგო დომიტრი! სასუსტარ ხანს რამ ახსენებდი, გასხოს?

მაგდა. (მიმობინა დანქარასთან) ალექო, ჩემი ალექო, გესხის ჩემი, ალექო?

ალექო. ხ მამა. (აღვნიებული). გესხის, ჩემი შვი, ჩემი ვინადა-ეროო ნუგვეში, მეშვის შენი საამერი გალობა, რად გინდავად ასე უტყბ, ცისიგერი? მაგდა, შენა ხარ ჩემი ერთადერთი იმე-

დი, შენი წყალობით აქაც კი მეწეია მე ტანწულს სილევ და სიასრული. შენან შევიტარებ მე მაილი დიდამქმნებელს, რად უმოვარეხი და უძერბესხე და უფრე მტკებლთა თათვის. ჩემი განაო მაგდა, ყველასიარ ტანწავა-ფახის ეფლება კაცი, თუკი კუშმარტი სიყვარული ახლავს თან. გეპოლდა-განახალი ისე ვგრძნობ ახლა თავი, ვითოვე არაფერი. უკვ-სად დაბუტვიგობრივ. კავსიური ნაგაზი უკვე კოვლად ცლი-სად დაბუტვიგობრივ მოვეტყვევ... თუ არ მომავლდა შენი სი-ყვარული, ყოველგვარ ტანწავს გავუტყბ, თუგანდ შუგ ღრუ-ბელზე გამომიმოდონ მართო კუბოთა.

მაგდა. (მტკებლად განაშეგებულ სიყვარულს-გან) ჩემი უფრეიტახეობ ალექო, დომიტრი გაცოცხლდა.

ალექო. ხ მამა. რამ?

მაგდა. დომიტრი გაცოცხლდა.

ალექო. ხ მამა. (ხანგრძლივი პაუსის შემდეგ უკმეხად) რამდენი წელია ხარ შენ გოგო?

მაგდა. ცხრაშვიტის.

ალექო. ხ მამა. შერედა, ცხრაშვიტი წლის გოგო ასე რამ გავაფუვა და გავაიასხარა?

მაგდა. (ატრბდა) რა დავიგევე, ალექო?

ალექო. ხ მამა. როგორ მიხვევდ მასხრად ავლებას?

მაგდა. მართლა გაცოცხლდა დომიტრი, ჩემო ალექო.

ალექო. ხ მამა. (უჩრდელივი ციკვი) ახალ და მინახას მე, რომ ასე უტყბ-უტყბ კვლადიგებს და ცოცხლდებოღებს ვინმე აღ-მინაშვილი.

მაგდა. კლინიკური სიკვდილი ყოფილა.

ალექო. ხ მამა. გული არ უტყვებო კლინიკური მიცვალბებებს?

მაგდა. (სასურველად) რა ვქნა, ჩემი სიყვარული, როგორ და-გავჩერე?

ალექო. ხ მამა. (მკვრბლ) დღვის იქით მხოლოდ მარტობა და შვიი ვევაია ჩემი სიყვარული.

მაგდა. (ტრბდა) ამბოშმა ოქვა ყვაგი იმბოვ ცილიობა მან-წინტორის დაბრტება, რომ, ალბათ, ყველა ჰგონია კრალა მანქინოტორი.

ალექო. ხ მამა, ალბათ, შვიი ვევაია კი დღვაუტვე ვრეგული.

მაგდა. (ცრულული ტრბდა) ანტონმა ოქვა ორ შტერზე მაილა ვერ ახტებოთ კავსიური ნაგაზი.

ალექო. ხ მამა. (საბოლოან) ალბათ ვევაია.

ალექო. ხ მამა. შენ, მხოლოდ შენ მოგვსალბები, ჩემო ტანწული მართობები! ჩემი ვუღლის მხოლოდ მხოლოდ შვიი ვევაია და პნულად ღამე გავაგო. წაიღე, ჩემო შვიო ნუგვეში, გაიტაცე ვე მანქინოტორი. წაიღე და ცას აუწევე ჩემი ხულის დღეში და საქციარო.

მაგდა. (ყვირბი) მართლა გაცოცხლდა დომიტრი, ჩემო ალექო!

ალექო. ხ მამა. (საბოლოან) მხოლოდ მართობა და უფრეგუ-ბა გაცოცხლდა ჩემთვის.

მაგდა. (სიწმირბი) მართლა გაცოცხლდა ვე არსაცოცხლებლი!

ალექო. ხ მამა. ფრი, ჩემო შვიო შეგისარო, მაგდა, უფრო მაღ-ლა აფრდილი. ჩემი ხულის ყვირბი მომანე უნდ ღამე.

მაგდა. (სიწმირბი) ჩემი ვუღლის მხოლოდ მხოლოდ შვიი ვევაია და პნულად ღამე გავაგო. წაიღე, ჩემო შვიო ნუგვეში, გაიტაცე ვე მანქინოტორი. წაიღე და ცას აუწევე ჩემი ხულის დღეში და საქციარო.

დომიტრი. (საბუთთან ერთად გაცოცხელი იუტებება ზემოთ) სალან იმისი ალექოს ხმა?

მაგდა. (საბუთთან ერთად) ალექო, ჩემი ალექო, გესხის ჩემი, ალექო?

ალექო. ხ მამა. (აღვნიებული). გესხის, ჩემი შვი, ჩემი ვინადა-ეროო ნუგვეში, მეშვის შენი საამერი გალობა, რად გინდავად ასე უტყბ, ცისიგერი? მაგდა, შენა ხარ ჩემი ერთადერთი იმე-



ელული კაცი, თავის ამჟამინდელ ყოფას გულის ქმნის არაჩვეულებრივი თანამდებობითა და რადებებით..

ანტონი. (სტეფანე ერთად წრეს ველს ოთახში ყუვიან ფრენას აყოლილი) ვერ გამოვა, საიდან მოდის ალექსი ხმა.

მაგნიტოფონიანი უკავია. ხომ მჭია მე სელივანი? მჭიაი მოდა, სატოვანად რომ ვთქვათ, ასე გაუმოდ-განახული ბევრ-ქერ ვყოფილარ მე ცხოვრებაში. დამაზად რომ ვთქვა, აი ახლა, ამაყად, მოხდა ხატოვანი, ფიჭურკა განახილებია ჩემი ქალაქი ხშირა სულიერი და მორალური მდგომარეობისა. რას უნდა ნიშნავდეს ეს? ეს იმას ნიშნავს, რომ მხალთი ვი-უკავი მე მუხან და არასოდეს მჭიან ცხოვრებაში მუარია აღა-მინარეა პოპოლია. ეს ნიშნავს იმას, რომ უაზრო ყოფილა შეი-გული ჩემი საქმიანობა.. ნათუთ, მთელი ჩემი ცხოვრება ფუტია და მხოლოდ ამოგება? (მოიწვია მაგნიტოფონი) ნათუთ, მთელი ჩემი ცხოვრება ფუტია და მხოლოდ ამოგება? ნათუთ, მთელი ჩემი ცხოვრება ფუტია და მხოლოდ ამოგება?..

ალექსი ხმა. (გრავინეს დაფეთხებლი) ხანძარია, ხანძარი! ვიჭიო, ვიჭიო!

ინფორმაცია სახლს შემოვინთო ცეცხლი და მძლავრა გუგუნენი. ოთახში მუდგენი კარს წრითიო მაიჭუნენ, აინთო და მესი ჩაქრა ისევე შექტი. თუბოთხებდა და შიშინებდა რაღაცა ჭეშმარი. ბებრევი ვასმა უსმიოვი ფეხის ზაგანეტი, საღვლე გათილები წყაბერობა და ცირა-რეცხული ოთახში წადაფუნე მჭეობა და ითავიდა ბრჭყვალა პული. გრეხებდა, ჭრალედა და მოქიქობდა მთელი სახლი.

ანან ხმა. (შემატნილი სადაბნოში ხიჯალებს) ვერ ვპოვებო გასადებს, სადაა, მაგდა, გასადები?

მაგდა ხმა. ალექსი, რა გეშვლება შენ, ჩემო სევარდო? დიმიტრი ხმა. არ უნდა გასადები, მხრითი გაეაფარეც.

ანტონის ხმა. ჭა მითუთ დიმიტრის.

მაგდა ხმა. ჩემო მუდგენიო ალექსი!

ირინას ხმა. ბესარიონ? არ დაეცვრჩეს ბესარიონი.

ალექსი ხმა. (ზარბიები ბავჯები) ვიჭიო! ვიჭიო! ვიჭიო!

დიმიტრის ხმა. გაეპატოვოს!

ბესარიონი და კლარა. (შეყოფილად მდურანი) ირ-შა, ირ-შა, ირ-შა, ირ-შა ურბად გაეყოლით.

მაგნიტოფონიანი უკავია. ჩემი ცხოვრება ფუტია და მხოლოდ ამოგება.

ლუკას ხმა. გაქანდი, დიმიტრი, ეჭვგრე!

ხანძრის მოლონერებულ გუგუნესა და ირიოტრილს დაერთო ყურე, ძლიერი დარტყმები.

●

სინეუმში, საღვლე შორს მამალმა იყილა. ფერი იცვლა, ოღონე გაფერმკრთალა შიშველ ველზე გაწოლილი ღამე, ლურჯი (კისკი-ღორი ქალებსა და მამაკაცებს) სილუეტებით მოხაზა. გამოფ-ხიხიდა და ამორქოდა მიძინებელი მდამო.

ანტონი. შეეჩრდეთ აქ, ბოლოს და ბოლოს.

დიმიტრი. ცოტათი აქეთ, ცოტათი აქეთ. იქნება, საწყობში თეო-ქებალი ჩამეტყწიო.

ანტონი. მაღლისა ღმერთს, უველანი რამ გადარჩიო!

დიმიტრი. აი, აქ შეიძლება გარეგანი აქამდე ზარბაზნივი ვერ მოადწევს.

ირინა. დიდხანს კი იწებს.

მაგდა. (სველით) ფუნდამენტალტი შენია იყო.

ანან. მეც მუხედება, მაგდა, ველა. მთელი ქალშვილობა აქ გავა-ტარებ.

ალექსი. მაინც დაანგრევიდნენ მალე ამ შენობას.

ანტონი. ხანძარი რომბა დაწვრებას. ჭარბსაკიოთი დეცა სახლი ბრძოლის ველზე.

დიმიტრი. გვიშველა ხანძარმა. ახლა ხომ მაინც დაგვირიგებენ ახალ ბიზნესს!

ლუკა. დიმიტრი, შენ, ჩადავ, ჭონებაც გეცხებოდა დაწვდილი?

დიმიტრი. რაჟა თქმა უნდა. წესრიგი შენობარს მე.

ანან. ხილდეთ? ხანძარიც კი მოატყუა დიმიტრიმ.

ანტონი. დაწვდილა რაად გინდოდა? მთელი ქონება აგერა გაქვს ამოღლავებოდა.

დიმიტრი. (იოქისს, ხელი დარტყვა ციქნა სივრს) მემუარები მიდევს მე აქ... და პირადი წერილები რამოდენიმე გენერალი-საგან.

კლარა. ბესარიონ ივანი, მარჯვენა მხრიდან დამიდეთ, სადმოდო, იცოდ, მამაკაცი მარჯვენა მხარეს უნდა უსწავნებოდეს ქალებს.

ბესარიონი. (მსახველებს) ვინაა, მაგდა, ეს მკვლელი? მისი მამაგდა. (განცვივრდა) როგორ თუ ვინაა? კლარა, ბესარიონ, კლარა.

ბესარიონი. მერედა, რა უნდა ჩემგან კლარას?

ანტონი. (დღელი უცეს) ლუკა, გახედ ჩქარა აგერა კურღო. გაიხის, ჭის პირს მიპყვება.

კლარა. (შევიღდა) არა ეგ კურღლი. ეგ კაცი ჩემი ყოფილი საქ-მობია.

ანტონი. (უცერის) სიძე! სად გარბინარ, სიძე! მოდი აქ, აქ!

კლარა. (მევიღდა) არაბიარო შემოხვევაში არ მოვა, თავისი სა-ზრგავადიერბი ინტერესების გამო.

ანტონი. სიძე! აქა ვარო უველით, კლარაც აქაა. სიძე, სიძე!

კლარა. არცაა უვეკი საბირო მაგის აქ მოხვლა. ბესარიონ ივანი, მანდილხანი გუარდნობი, შენ კი ხელი სულ მოგიფო-ფოვლავა.

ბესარიონი. დოდონა, სადა ხარ, დოდონა! ვინაა ეს ქალი, დოდონა!

ანან. (შეცხარა) სადაა დოდონა?

ალექსი. სადაა დოდონა?

მაგდა. (გახველი) დაგვარა დოდონა.

უველიანი გასტენენ, შეპატონებულნი მიაჩრდნენ ხანძარს, შორსული გუგუნე წითლი ამომპარდა. ციქლის წრდლებიც ახ-ვანცხელად ვეზებ და მთელი არამარე ეცყარად გამაჩრებებულა ბათ-ქმა შესტარა.

ანტონი. კურსე ჩამოიჭრა.

გატრუნა ველი. სინეუმში საღვლე შორს ისევე იყილა მა-მალმა. აბრებულა მაგდა ნელა გაუყვა ჭასს. დანაჩენებიც აღეცხ-ნენ. იტყვიებოდა ღამე თანდათანობით. უხებრდო, აუჩქარებლად მიდოლნენ ველზე ცხარევი, შორით მიმავალ გადაქანულ მჭეა-რებს ეგვანებდა. ციქლებზე მუე ამოქრებოდა. განადა და ვაგონა ველი. განთიადის ხალხისნი აღიქიოთი კლითი კიდებულ მოეფინ-ბიძობას.. პირიზინტზე ნელ-ნელა ამოვიდა მუე და მის იქონსფერ ტანზე მოეცხლეს დოდონის ჩინატა ცოტკოტკობათ.

დოდონა. აქა ვარ მე, აქ!

მაგდა. (გაქვალა დოდონასთან) დოდონა, დოდონა!

ანან. აბერ ყოფილა ცოცხალი და უწინებელი.

ანტონი მუეში ჩაბატულივი მირანს.

მაგდა. ჩემი მუე, ჩემი დოდონა.

ირინა. უწინებ მუეარა.

ანტონი. გაიადლებოდა ასი წლის დედაბერი, რა თქმა უნდა.

ბესარიონი, დოდონა, რა უნდა ამ ქალს ჩემგან, დოდონა?

ალექსი. მისს გულში როგორ აღმონდა?

დიმიტრი. მუესავით უდავით დედაპოცია.

ანან. დიმიტრი, აბევე გადავიცილ, მისს გულში გადაგაველ სუ-რათი და დოდონა.

ირინა. მეც მიიდა, მაგდა, სურათის გადაღება.

მაგდა. დოდონის დაუფეთ, ირინა, გუარდითი თქვენს მოდით, ჩქარა მოდითი ვის დარხებია მისს ტანზე სურათის გადაღება?

ანან. მართლაც არავის დარხებია. (მობინა დოდონასთან) ალექსი ლუკა ჩქარა, ჩქარა, სადაა წავა მუე მაგდა.

კლარა. (დოდონასკენ გაქვია ბესარიონი, გხადგავა ანტონე-ბით უსწრებეს ტანსაცმელს) ბესარიონ ივანი, უველი უნდა მოიღერო, საქმიანი და ზრავი უნდა ჩანდეს სურათზე.

ირინა. იჩქარე, ანტონი, იჩქარე!

დიმიტრი. (გამართა ფოტოაპარატი და ადელდა) მეც კი მომიხან სურათის გადაღება.

ანან. შენ მერე, მერე!

დიმიტრი. ჩქარა ტანზე მიიდა მეც.

ალექსი. მირანა, მუე მიიდა, ჩქარა!

მაგდა. დარბაზში სიბრვე ვიწმებს.

დიმიტრი. (გადაბრლოდა ფოტოაპარატი დარბაზში). ბჰოო, გა-დალოლ ვიწმებს (გაქვანა გუფისკავენ) დოდონის გვერდით დამოთმეთ ადგილი, ძველი მეგობრები ვარო მე და დოდონა.

სინეუმში, საღვლე შორს შესამედ იყილა მამალმა.

# ქ რ ო ნ ი კ ა



დეკორატიული პანორამის სკულპტორული შემსუბუქება. მხატვარი შ. გორჯაძე.

„შეგობრობა“ (ა. ჯაფარიძე, ს. შუშანიძე, მ. ახიზნუკიძე, ი. დოლიძე) მოტივად ე. სისარულიძე, არქიტექტორი ი. ლიპინივილი.



● სპას წინათ სოხუმში ჩატარდა საბჭოთა საქართველოს მე-60 წლისათვისადმი მიძღვნილი ახალგაზრდა ქართველ დრამატურგთა რესპუბლიკური თეატრის სემინარი, რომელიც მოაწვეს საქართველოს მწერალთა კავშირმა და საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ. მოხსენება თანამედროვე დრამატურგიის პრობლემებზე წაითხა მწერალმა გ. ზნუნავიძემ. სემინარის სდომარე განიხილეს ახალგაზრდა დრა-

● სბმმთა საქართველოს 60 წლისათვის საიუბილეო წელს მრავალი ახალი მხატვრული ქმნილება შეიმუშა რესპუბლიკის ქალაქებსა და სოფლებს. მხატვრებისა და არქიტექტორების შემოქმედებითი თანამშრომლობით შეიქმნა მინუმენტური ნაწარმოებები, რომლებშიც აისახა დიდებული რევოლუციური წარსული და დღევანდელია. გაიცხდა ცნობილი მოღვაწეთა, ხალხის საამაუო შვილთა სახეები. დეკორატიულ-მინუმენტური ქმნილებებში ავტორები განაღვიდებენ ხალხის შრომას, რესპუბლიკის თვალსაჩინო მონაპირებს სამრეწველო-სამეურნეო დარგებში.

მატურგთა მიხედვით: თ. აბულაშვილის „მგზავრები ბაქანზე დარჩენა“, თ. მეტრეველის „გუშინდენი“, ზ. კალანდის ანაზვი მოხატული წელიწადისა“, მ. ვეგას „შვილიშობი, სიპინო“, მ. ზეივალიძის „ბაზარი“, თ. ბაქალას „იდი გენია“ და „ტუსალები“, ი. სამსონიას „ტაბურეთი“. მიხედვით განხილვაში მონაწილეობდნენ მწერლები გ. ვერდნიშვილი, ჯ. დვინაძე, გ. ბაიაშვილი, ა. ჩხიკვილი, საქა-



ილიომა ჯაფარიძის ძეგლი. მოქანდაკე გ. ქაჯია

ლიბირი გულას ძეგლი. მოქანდაკე ვ. ივანია



რთველის სსრ კულტურის სამინისტროს სარეპერტურო კოლეგიის რედაქტორი, თეატრმოდნე პრეტყაძე, სოხუმელი მწერლები გ. კალანდია, ჯ. ქანელიძე, მ. შირნელი, მ. გვახალია, რ. კალანდია, ა. გვარამია, ნ. ხუნდაძე, გ. სიქიძე, გ. ბერია, გ. ილიაშვილი, ე. კოლოგოვა და შ. დგუბაძე.

სემინარის მონაწილეებს შეხვდა აფხაზეთის კულტურის მინისტრი ალექსი არგუნი. აფხაზეთის მწერალთა კავშირში კი ქართ-

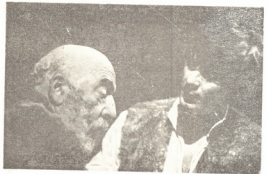
ველ მწერლებს მივხალბენენ აფხაზეთის მწერალთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარე მ. ლასურია, აფხაზეთის მწერლები ა. გოგუა, შ. კეალა, ა. მუხა, ნ. თარბა, გ. ვუბლია, კ. ლომია, ნ. ხაშიდი, ნ. ცვიჩინია, ვ. ზანდარია, აფხაზეთის მწერალთა კავშირის მდივანი გ. კალანდია.

სემინარის მონაწილეები შეხვდნენ გამომცემლობა „ალაშარას“ დირექტორს შ. აჩანაღს, გაიმართა მეგობრული საუბარი ქართული და აფხაზეთი ლიტერატურის მთარგმნელობითი მუშაობისა და წიგნების გამოცემის პრობლემებზე.

სემინარის მონაწილეებს შეხვედრა მოუწყო აგრეთვე აფხაზეთის თეატრალურმა საზოგადოებამ, სადაც გაიმართა სწავლის ქართული და აფხაზეთი ლიტერატურებისა და ხელოვნების აქტუალური საკითხებზე, თანამედროვე ქართული დრამატურგიისა და სკრიფტორის თეატრების მჭიდრო კონტაქტების დამყარების აუცილებლობაზე. საუბარში ქართველ მწერლებთან ერთად მონაწილეობდნენ აფხაზეთის თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარე ე. კულანია, ს. ქანას სახელობის აფხაზეთი სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორი შ. ფაჩალია, ამავე თეატრის მთავარი რეჟისორი დ. კორტაძე, ქართული სახელმწიფო დრამატული თეატრის მთავარი რეჟისორი ი. კაკულია, ამავე თეატრის დირექტორი ვ. ხალაუა, სოხუმის მოზარდმეურნეულთა სახელმწიფო თეატრის მთავარი რეჟისორი მ. შირნილია.

ქართული დრამატურგიის პრობლემებს მიძღვნიდა სემინარის მონაწილეთა „მრგვალი მაგილა“.

სემინარის შედეგად წარმოიშვა საქართველოს მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი თამაზ კილაძე.



სენეა სპექტაკლიდან „კავკასიაში“

● სენეის სახელმწიფო დრამატული თეატრი საგანტროლოდ ეწყია ბათუმს, სტუმრებმა აჭარის დედაქალაქში ჩაიტარეს ექვსი სპექტაკლი: ნ. დუშაძის „ნუ გეშინია, დედა“, თ. ქვიციანი „არლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“, ა. ბენჭოს „უარაშანი ცოლს იროავს“, ა. ფადეევის „ბაბადა ახალგაზრდა გვარდიელზე“, ლ. ტოლსტოის „კავკასიაში“, რომელიც წარმოადგენს ლ. ტოლსტოის ცნობილი მოთხრობის „კავკასიის“ ინსცენირებ-

ას და მოლიერის „აქალაქიში“.

„ნუ გეშინია, დედა“ დადგა თეატრის დირექტორმა და მოვარაზა ტრეხორმა სპე. სსრ და აფს. ასსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, კ. შარკანიშვილმა და ი. პოპოვის პრემიების ღირსებამ ი. პეტლიამ, მხატვრულად გააფორმა კ. ფარაშვილმა, მუსიკა ეკუთვნის ზ. წუტუბაძეს, ქორეოგრაფია ლ. ჩხილაძეს.

„არლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“ და-

და ი. კაკულიამ, პანტომიმა ეკუთვნის ლენინური კომპოზიციის პრემიის ღირსებებს ა. შალიკაშვილს. მხატვარია თ. მენე, მუსიკა ეკუთვნის კ. ჩანდორის, „უარაშანი ცოლს იროავს“ დადგა აფს. ასსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გ. სულაკაშვილმა, მხატვრულად გააფორმა ტ. ვენაში, მუსიკა ეკუთვნის აფხაზეთის ასსრ დამსახურებულ მოღვაწეს შ. ბერიკაშვილს, ქორეოგრაფია ვ. ვაშაქაძეს.

„აქალაქი ახალგაზრდა გვარდიელზე“ — ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ი. კაკულია, მხატვრულად გააფორმა სპე. სსრ დამსახურებულმა მხატვარმა, მარჯან-შვილმა და პოპოვის სსს. პრემიების ღირსებამ შ. ხუციშვილმა, კომპოზიტორია კ. ზუგდიშელი, ქორეოგრაფი სპე. სსრ დამსახურებული არტისტი ლ. ჩხილაძე.

„კავკასიაში“ — ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ი. კაკუ-

ლია, მხატვარი შ. ხუციშვილი, კომპოზიტორი ქ. ზეგალიშვილი, ქორეოგრაფია ს. კაკულია.

„აქალაქი ექიმის“ დამდგმელი რეჟისორია ა. ვეჯაძე, მხატვარი თ. ფენია, კომპოზიტორია კ. ვაგრაძე, სპექტაკლი მიმავს ლ. წარუშვილს.

სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრი რომ ამავესობის გზაზე დას და მივიღო კულტური დიდი გულმოდგინებით და პასუხისმგებლობით შრომობს, ეს დამტკივა ამ თეატრის ახლდამა გავტროდებმა ბათუმში, ხსენების ქართული თეატრის მსახიობებ შუგუნვრად ახერხებდნ გაიდასახეს და კმინა მხატვრულ სახეთა სანდენტებს გაღებურს.

სოხუმის თეატრის გასტროლებმა ბათუმში დიდი წარმატებით ჩაიარა, მათურებულმა მხურვალე ტემით დააქილდოვა აჭენი რეპუბლიკის ერთ-ერთი ბიჭური შემოქმედებითი კულტური.

● იმის სებასტიან ბახის უმდიდრესი საკლავირო შემოქმედება დიდი ხანია იქცა მუსიკოს-შემსრულებლის ისტატობის საზომად, ბახის ე. წ. „საკლავირო სკოლის“ ერთერთ მნიშვნელოვან რგულს წარმოადგენს მის ინენცია, რომელიც სამართლიანად ითვლება პოლიფონური აზრუვნების შედევრად.

საკლავილოს დამსახურებულმა არტისტმა, ბახის საერთაშორისო კონკურსის დიპლომანტმა, თბილისის სსს. კონსერვატორიის დოცენტმა რუსუდან ზოქაძემ უკანასკნელ წლებში შეისწავლა ბახის 30 ორ და სამსახიანი ინენცია და ლექცია-კონცერტებით შემოიარა საქართველოს ქალაქებისა და სოფლების მუსიკალური სკოლები და სტუდენტები. სამ წელიწადში მან 100-ზე მეტი ლექცია-კონცერტი გამართა, რაოდენ სახიამოვნო იმის

აღნიშვნა, რომ ეს დიდი საგანმანათლებლო მუშაობა, რომელიც მრავალ ორგანიზაციულ სირთულესთან იყო დაკავშირებული, გამოირჩეოდა ბახის შემოქმედების ღრმა ცოდნით და შემსრულებლის მძალდი პროფესიონალიზმით.

ამის წინათ კონსერვატორიის მეთერ დირაზზმ რუსუდან ზოქაძე ბახის 30 ინენციაში წარსდგა ობილხებით მშენდლის წინაშე, კონცერტის მეორე განყოფილებაში შესრულდა ბახის პრედულია და ფუგა რე-მაჟორი „ქარგად ტემპერირებულ კლავირის“ I ტომადან, კაპრიო „სავარდული მისი გამზავრების გამო“, ქრომატიული ფანტაზია და ფუგა.

ეს კონცერტი შეიძლება განვიხილოთ როგორც ერთგვარი ანგარიში ხელოვნანსა, რომელიც მთელი თავისი ცხოვრება ბახისა

და ბახის წინამორბედი ეპოქის კომპოზიტორთა საკლავირო შემოქმედების შესწავლასა და კლდეას დეკლავიროს. ამ ინტერესს წერ კიდევ მოსკოვის კონსერვატორიასა და ასპირანტურაში ა. გოლდფინგის ობსერვანს წყალობის წლებში ჩაეყარა საფუძველი. შემდეგ ლაიპციგე, ბახის საერთაშორისო კონცერტის, გასტროლები საბუთოა ეკვშირის ქალაქებში ვლადივოსტოკად დასავლეთ ურალითად, ლექცია-კონცერტების რამოდენიმე კლდე საქართველოს ტელევიზიით, უდავოფიური მუშაობა თბილისის კონსერვატორიაში და დაუდღღავი კლდეა, რაც ახასია რამოდენიმე წამს რომი.

რუსუდან ზოქაძე მეყოთად გამოხატული ინენციელადღერი სტლის პიანისტია. მის ახასიათებს სრუტულყოფური მიდგომა ავტ-

ორის ტექნიკა და რეპუციტობის მამართ, ღრმა ცოდნა ეპოქის სტლისა და ტრადიციის, ინსტრუმენტის შესახებდებლობა გათვალისწინებ; კთილყობილი ბგერა და თავსუკავება ნაწარმოების ემოციური გადმოცემების, ეს თიხსებები შემსრულებელს სურულებს აძლევს თანახარი ისტატობით შესარულოლს მამა მარტინისა და კლდეუ, უსუბერინსა და ბახის, ბეოპოვენისა და ბრემის, შუბერტისა და რეველის ნაწარმოებები, პოპულარზაცია გაუწიოს თანამედროვე ქართულ საფორტპიანო მუსიკას.

რუსუდან ზოქაძეს ბოლო კონცერტი დადასტურებნა იმის, რომ ქართულ საფორტპიანო სკოლას მისი სახით დარსული წარმომადგენელი ჰყავს.

ლ. სამონაქა



გ. გვქსანიშვილი

**საბმომთა** მუსიკის პროფანდის საკავშირო ბიურო რეგულარულად აწეობს მოსკოვის საკონცერტო დარბაზებში საბმომთა კომპოზიტორების საავტორო კონცერტებს.

18 აპრილს მოსკოვის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში მიიწეო შეხვედრა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწესთან პროფესორ ელიზბერა გვქსანიშვილთან.

მრავალფეროვანმა და სანერტრესო პროგრამამ წარმოაჩინა ქართველი კომპოზიტორის შემოქმედების სხვადასხვა მხარე. კონცერტზე შესრულდა კვინტეტი სოლ მიწორი (მიმღვნილი პიროდ. ი. ჩიკვიძის ხაზში), რომელიც ავტორი ასრულებდა ფორტეპიანოს პარტია. მას პარტიკორიობის უწყვეტნი მოსკოველი მუსიკოსები — საკავშირო კონცერტის დაურკრატები ე. ბრუშტეინი (I ვიოლინი), ა. კოსტინი (II ვიოლინი), გ. ხაღვიანიკი (ალტი), ა. სმირნოვი (ვიოლონელი). კონცერტი დაწმუხა სერაფიმოვიჩის სახელობის კულტურის სახლის ბავშვთა ხალხური საგუნდო სტუდიის „ვესნიაკს“ გამოსვლამ. ამ სტუდიის მხატვრული ხელმძღვანელია ე. სევენიკოვა, რომელთანაც ე. გვქსანიშვილს დიდი ხნის შემოქმედებითი მეგობრობა აკავშირებს. შორის მომღერლებმა შესარულეს ორი ნაწევეტი გ. გვქსანიშვილის

საბავშვო ოპერადან „ტვის მეგობრები“.

ე. გვქსანიშვილმა დაუკარამდენიმე საკეთარი პრეღულია (პარეღული მთავანე ეღვლებს კომპოზიტორ ა. ბალანაივაძეს) და ორი „ღელია ციღლიდან „მეორიღალი“ (ა. გოღღენევიჩერისა და ს. რაბაზნიოვის ხსიენას ციღენება).

კონცერტზე პარეღულად შესრულდა კომპოზიტორის სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსათვის, მასში გამოხატულია კომპოზიტორის სიუვარტლის იღევა. ავტორთან ერთად მას ასრულებდა საქარეღული სსრ დამსახურებული არტისტი ი. ცხომელიძე (ვიოლინი).

კონცერტის დასასრულს გამოიღდა თბილისის ოპერის თეატრის სოლისტი ი. ნალიბაიძე, რომელიც იმღერა დ. გვქსანიშვილისა და ი. მისიშვილის ლექსებზე დაწერილი რომანსები.

ე. გვქსანიშვილი გამოვიდა აგრეღვე ა. გოღღენეღეზრის სახელმეღვემუშო გამოათულ კონცერტზე, რომელიც ზემოთ ჩამოთვლილ შემსრულებლებთან ერთად მონაწილეობა მიიღეს თბილისის კონსერვატორიის კონცერტებისტერმინი ი. თაქთაქიშვილმა და მოსკოველმა მოსწავღვე ო. სმირნივამ. ო. სმირნივამ შესრულდა მ. ბალანაივაძის ორეღა „დაგეჯენ ციღიერღღენ“ ცეცვა „ქართულის“ ტრანსკრიპცია, რომელიც ეკუთვნის ე. გვქსანიშვილის საფორტეპიანო ტრანსკრიპციითა ციღლს. შექმნილს ქართველი კომპოზიტორების ვოკალური და საორკესტრო ნაწარმოებების მიხაღვით.

ქართველი კომპოზიტორის ორეღვე კონცერტი ჩვენი ქვეყნის დედაქალაქში დღეი წვერებით ჩატარდა.

ლ. ბაშირაძე,  
მოსკოვი

**საბმომთაველი** მხატვართა კავშირის დაზღვერი გრაფიკის შემოქმედებითეხს.

პერიმენტილი სახელობის 1955 წელს შეიქმნა. მისი ორგანიზატორი იყო გრაფიკის სექციის ბიუროის იმდროინდელი თავღვომარე საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე პროფესორი დ. გაბაშვილი.

თავდაპირველად სახელობისში ლითოგრაფიის მღეღევი ოსტატები იყენენ მხატვრები ს. კაშხანი და ჟ. თღლია. ისინი ასრულებენენ ქართულ მხატვართა შეღველებს და ეხმარებოდენენ შაი ნაწარმოების ლითოგრაფიული მასილი განკრიკეღვლებში. მხატვრებს კონსულტაციას უწეღვენენ საქართველოს სახელობის მხატვარი საშონი ნაღარეღვილი და ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ხელოვნებათმოდენენ ზღვავა ეკავსეღვე.

1961 წლიდან სახელობის სათავღვნი ჩაუღდა მხატვარი-გრაფიკოსი ახლანქართვილი, რომელიც მხატვრის მხარში ათმუღდა მხატვრის მიხიღვი ვარეღვილი. იმეღვილი მხატვრისა ლითოგრაფიაში მღეღვიღვი მომუღვე მხატვრების ჭკუთი, შეღვილი სახელობისნი მონაგეღენი, დაწყო ეს. ტანის საბეღვი ფონდის შექმნა.

დრომ, პრაქტიკამ და გამოცდიღვებამ ნაყოფიერი შეღვიც გამოიღო: ახალდა ესტამოს გამოღვების ეულტურა და სახელობისში შესრულებული ნაწარმოებები თემატურად მრავალფეროვანი და სარტეტრესი გახდა.

ამ წლის მანთლზე სახელობისში იმეღვა 70-ზე მეტმა მხატვარმა. უფროსი თბების წარმომადგენელიაგან სახელობისნი ხსიირი სტუმრები იყენენ ს. ნაღარეღვილი, ს. კაბულაძე, შ. ცხადაძე, უ. ჩაგარაკი, შ. ბერმენიშვილი, დ. გაბაშვილი, შ. შაველიანი, ა. შალიკაშვილი, ე. ანდრონიკაშვილი, ლ. თღლიშვილი, და სხვები. ისინი არა მარტო ასრულებენენ თავიანთი ნამუშევრებს, ამრემედ დილის გულსეღვნი და დასკეღღენენ შაი გვერდიო მომუღვე ახალგარდა მხა.

ტარებს გრაფიკული მასალის ათვისების საღღემლოცხებს.

ბოლო წლებში სახელობისში ფართოდ გაღვიო კარი ახალგარდა მხატვრებს აღნაღვიკოშელოს დამმარებით ბეღერი მთავანი დავეღვა ლითოგრაფიული შეღვიების რთულ ტექნიკის შემღვომ თავის გამოცდიღვებს ისინი ვახსენსეღვი უზარეღვენ. სახელობისში დახელოღვენენ და ფართო ასპარეზზე გაიღღენენ ახალგარდა მხატვრები: გ. წერეთელი, გ. ლღენიკი, წ. დიხსაძე, ა. თეღვაძე და სხვები. რომელიცა ლითოგრაფიაში ნაწარმოებების მაღალმხატვრულმა ოღენენ და შესრულების კულტურამ ბეღერტი აღიარება დამამხურა რეღვიც რესუღღელიკარი, საკავშირო, იხე საზღვარგარეშო მოწეღვიღვი გამოიღვენეღვი.

სახელობის არსებობის წარსოვადავისი განხარხულია მონაგეღენ სახელობის არქივიდან შეღვიღული ნამუშევრების რეკრიპტიკეღვლებში გამოიღვენ, რომელიც მხატვრის სახლის საგამოღვიენი დარბაზში გაიკარგება. წარღღენიღვი იქნება სახელობისში ეს წლის მანთლზე შესრულებული ნამუშევრების მცირე ნაწილი (48 მხატვრის 185 ნამუშევარი). ეს იქნება ერთგვარი თვალის მიერ ნაყოფიერიად გაწვიღვი გზისა.

6. ელიაშვილი

ა. კაკაბაძე თუშეთი





● ანსლანს ხელაყენების მუშაოთა სახლი გაიძარა სახელწიფო ანსახლი „რუსთავის“ სილისტის, გამოჩინილი მომღერლის მამუტე გინაშვილის შემოქმედებითი საღამო, რომელიც გახსნა მუსიკის მკვლევარმა ანსახლმა.

გულბოლი სიტყვებით გამოვიყენებ სწრაფობის სახელი არტისტის დ. ალექსიძე, ხელაყენების დამსახურებულ მოღვაწე ი. ვეკუა, თეატრალური ინსტიტუტის პრორექტორი ვ. კიკნაძე, კომპოზიტორი ვ. კოკლავაძე, მარკანაშვილის სახელობის თეატრის, საქართველოს კულტურის სამინისტროს, კომპოზიტორთა კავშირისა და კონსერვატორიის წარმომადგენლები...

სადამო სწრაფობა ცნობილი გერმანელი რეჟისორი პ. ვედეკინიძე, მან გაიხსენა ანსახლი „რუსთავის“ წარსაბება 1974 წელს გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში გამოართულ ქართული კულტურის დღეებზე, ქართული სიმღერა არა მარტო მღერის მისათვის ცხვება ადამიანის სულსა და გულს, არამედ აქანსადებს სიღმე — აღნიშნა მან.

დროდადრო დარბაზს ეფინებოდა პ. გინაშვილის მიერ შესრულებული „შინმოუხუდლონი, სადა ხარო“, „წინწარო“, — და

ვიკინანს“, „ორკველი“ და სხვა ხალხური სიმღერები...

სადამო დასასრულს გამოვიყენებ ანსახლი „რუსთავის“ ხელმძღვანელი ა. ერკომაშვილი, რომელმაც სკანაზა შორის გაიხსენა უცხოეთის პრესა, სადაც პ. გინაშვილის ზვერდოვან ხმის ვილიონირების ავარტებს, და ბოლოს, მომღერალს მრავალფერობითი მინასაზა ბუნების გუნდით „მარათე“, სილის მამუტე გინაშვილი ასრულებდა.

ასეთვე გულბოლი ატმოსფეროში ჩატარდა საქართველოს მსოფლიო ფესტივალის ღონისძიებები, რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტის იმარკეტორი მსოფლიოს შემოქმედებითი საღამო.

ო. კელატრიშვილი 1968 წელს მოკვდა ანსახლი „რუსთავი“ და მას შემდეგ დაუღალავად ემსახურება ქართული ხალხური საქართველო მუსიკის აღორძინების საქმეს, იგი ქართული საქრავების სტუდიის ხელმძღვანელია.

ო. კელატრიშვილს მივსალმნებ ქართული მრავალფერო მუსიკის მომავალ ვაჟსიქმედ, ჩანახლი „რუსთავის“ მთავარი კორეორატორი პ. კობინაძე, რუსთაველის, მარკანაშვილის თეატრების მსახიობები,

კომპოზიტორი შ. მილორავა, ანსახლი „რუსთავის“ ხელმძღვანელი, რესპუბლიკის სახალი არტისტი ა. ერკომაშვილი, პროფესორი ვ. კოტეტიშვილი და სხვები.

სადამო მოკვდა ვ. კორაქიძე, დასასრულ, ო. კელატრიშვილის მონაწილეობითა და ხელმძღვანელობით გამოართა ქართული ხალხური საქრავა ტრისისა და ზვერდოვან ანსახლის კოქერტი, სახეველი იყო კინოფორმი, რომელზეც აღბეჭდილია ვატროლები ვენაში.

შვერალი ვახლი ბარკოვი წიქდა, იხვეთაოდ თუ მოიხებენა დღეღუკეტობილი და ნაწესდვანი ხმის მკონე ხალხური საქრავა, რომლის კილი ახლბოხელია ქართული კაცისათვის, მის ზმეზე აქსოვდა და დასახიერება ქართული კაცი თავის გულს ნადებს, ზინანე განცდებს“.

საქართველოში დღეღუკის პოპულარიზაციის საქმეს ხელი შეუწყო მღერღუკეთა ანსახლების ჩამოვალბებამ, სახელმძღვანელო მღერღუკეთა — გ. ტლავაყოვის, და ზუბინაშვილის მოღვაწეობამ, დღიდა ამ დარგში რესპუბლიკის

დამსახურებულო არტისტი გრაიოლ ქსოვრელის დამსახურება, იგი 1962 წლიდან დღემდე წარმატებით ხელმძღვანელობს მის მიერ რეკ ჩამოვალბებულ მღერღუკეთა ანსახლი „სოინარს“.

ახლბანს, საქართველოს მუსიკალურმა და კორეორატორულმა საზოგადოებამ სორავის ხს. მსახიობის სახელი მოკვდა საქართველოს სსრ დამსახურებულო არტისტი გრაიოლ ქსოვრელის დაბადების 60 და შემოქმედებითი მოღვაწეობის 40 წლისთავისდმი მიძღვენილი შემოქმედებითი საღამო, რომელსაც მისი ხელაყენების მრავალი თაქანისმკემბილი დაწვეწრო. გრ. ქსოვრელს მივსალმნებ სსრ დამსახურებულო არტისტი ი. სუბინაშვილი, საქართველოს სახალი არტისტი ი. სუბინაშვილი, საქართველოს სახალი არტისტი კომპოზიტორი ს. შირაიანაშვილი, რესპუბლიკის დამსახურებულო არტისტი: შ. ძიძიკური თ. ზალიშვილი, ნ. დადიანი და სხვები.

დასასრულ გრ. ქსოვრელი წარსადე მღერღუკეთა დასტიო — ვ. არკაძის, ა. ძიძიკურის, ზ. წერეთელის, ი. ნათუნაძის შემადგენლობით.

ბ. შივინაძე

● 1980 წელს ბერლინის გამოცემული „უნიონ ფერალაგა (გრ) გამოსცა ვახტანგ ბერიძისა და ელი ნობისაუერის წიგნი „შუა საუკუნეების სამხრეთული ხელოვნება IX-XIII საუკუნეების საქართველოში“. ვაზეთი „ნიოის დოინლანდ“ გამოიხმუარა მკლმუტე ვილეს რეცენზიით, „სადაც მფეფოვან მშვენიერი თამარი“.

რეცენზიაში კითხულობთ ვინც კავკასიანის მთებიდან სამხრეთისკენ გამოემართება, შეხვედება კლდეებში გამოკეთებულ ქალაქებს, მონასტრებს, კაოლიკურ ციხეებს, თავდახატავ საეპიტრობებულ კო-

შეებს და ქალაქების ნანგრევებს.

ქველი საქართველოს კულტურის ისტორიის ორი ცნობილი მკვლევარ ვახტანგ ბერიძე და ედიტ ნობისაუერი ვახტანგზე ძველი ქართული არქიტექტურის სუჩაის. მათთან ერთად, თაქისი შესანიშნავი სტრატეგობით, მუხამე ვატრალ, ვველერება, ვაიპარტი ვოტოკრავი კლუს გ. ბეიერი. ქართული ხელოვნების ფესვები ღრმად მიდის ანტიკურ საქართველოში. შივი ზღვის სამხარო მაშინ ცნობილი იყო კოლხური სახელწოდებით. ბერძნული ლეგენდის თანახმად იქიდან წამოიღეს არგ-

ონავებმა ოქროს ვერძი, დასავლეთრობილი იმპერიიდან აბრულ ეტკოპო ვავრსულად საქართველოში ქრისტიანობა. იქიდან მოყოლებული, თხოუმეტი საუუნის მანძილზე, ქართული არქიტექტურის სახეს განსაზღვრავდა პირველი რიგში, სამონასტრო და საეკლესიო ნაგებობანი. ანსახლი ერთად, ბიზანტიური სამშენებლო ხელოვნება და ადგილობრივი ტრადიციები ორგანულად შეერწა ერთმანეთს, რაც იწინ აღდგა საარსულ და მამამადიარე ვაღენის, ქართული არქიტექტურამ თავის ავჯევანს მიადღია X-XIII საუკუნეებში,

რაცა საქართველოში მოითორა მამამადიარე უღელი და შექმნა ცენტრალიზებული სახელწიფო. თამარის მეფობის დროს ხელოვნებამ და ლიტერატურამ თავისი განვითარების ფუნდამენტი დაწესა მიადღია, ამ ეტკოპო აღიშპარა მმღავერი ციხე-სიმაგრეები, ბვერი ტაძარი და მშენებანი შობამდევაგა ფრესკებმა. წიგნის ავტორებმა ურადღინა დიდა ვაგონბელს ერთვრეულ სამშენებლო ტრადიციებზეც, ნარშიში წარმოიჩინეს საბუთა საქართველოს ხელოვნებ მტყვეშე ულის მაღალ დონეს.

გემინაშვილიან თარგმანი ა. ბერშინაშვილმა.

## «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 7 1981

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР

### ПРАЗДНИК СОВЕТСКОЙ ГРУЗИИ

Величественным, глубоко впечатляющим был праздник, посвященный 60-летию установления советской власти в Грузии и создания Коммунистической партии Грузии. В передовой статье рассказывается о юбилейных днях, о новых произведениях, посвященных творческими работниками Грузии этой дате. (стр. 2).

### ЛАУРЕАТЫ ПРЕМИИ ИМ. ШОТА РУСТАВЕЛИ

В журнале печатается постановление ЦК Коммунистической Партии Грузии и Совета Министров Грузинской ССР о присуждении Государственных премий им. Ш. Руставели 1981 года: писателям — И. Нопешвили, М. Ласури, Г. Панджакидзе, композитору С. Цинцадзе, художнику Г. Тондзе, писателю Р. Табукашвили, режиссеру Р. Стуруа, композитору Г. Канцели, художнику М. Швелидзе, актеру Р. Чиквадзе, архитектору Ш. Кавлашвили и композитору М. Давиташвили. (стр. 6).

Лица Мамаладзе,

### ЗУРАБ НИЖАРАДЗЕ

В Тбилиском «Доме художника» с большим успехом экспонировалась

выставка народного художника Грузии Зураба Нижарадзе, перенесенная затем в Москву, в выставочный зал Союза художников СССР. В статье анализируется творческий путь, эволюция, характер поисков художника. Искусство блестящего портретиста и колориста, мастера композиции отмечено неповторимой индивидуальностью. (стр. 8).

### Рубен Четици

#### ИСТОКИ ОСЕТИНСКОГО ИМПРОВИЗАЦИОННОГО ТЕАТРА.

Автор посвящает статью 50-летию осетинского профессионального театра и знакомит читателя с истоками осетинского импровизационного театра, берущего свое начало из старинных обычаев и обрядов. (стр. 19).

### Губаз Мегреидзе

#### ПУТЕМ ПОДЛИННОГО ИСКУССТВА

Статья является творческим портретом народного артиста Грузинской ССР и Абхазской АССР Михаила Чубинидзе, охарактеризованы особенности его актерского дарования и творческое мастерство (стр. 29).

### Нана Дришвили

#### ПЕРСОНАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА СКУЛЬПТОРА

Посетители персональной выставки скульптора Кими Табатадзе ознакомились с 20-летним творческим путем художника. Мастером станковой и монументальной скульптуры на выставке были представлены также графические работы. Искусство скульптора примечательно широкими художественными и тематическими интересами, жаровым многообразием. (стр. 37).

### Этери Галушова

#### С СУРОВОЙ ПРАВДОЙ

Статья представляет собой рецензию на поставленный в театре им. К. Марджанишвили спектакль «Провинциальная история» по пьесе Л. Росеба. Рецензент подчеркивает успех совместной работы драматурга, режиссера-постановщика М. Кучухидзе и актерской группы. (стр. 41).

### Нодар Габуния

#### В ЧЕМ ВЕЛИЧИЕ БАРТОКА?

Автор анализирует творчество выдающегося венгерского композитора, фольклориста и педагога Бели Бартока, его роль в развитии музыкального мышления двенадцатого века. (стр. 48).





**Прокофий Хвичия**

**АНСАМБЛЬ «МХЕДРУЛИ»**

В очерке прослеживается творческий путь хореографического ансамбля «Мхедрули» со дня его основания, по настоящее время. (стр. 54).

**Ирина Маманашвили**

**ИЗОБРАЖЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЦ В ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГИЯ В ТАБАКИНИ**

Изображения исторических лиц — ктиторов в росписи грузинских церквей встречаются с древнейших времен.

Выполненная в XVI веке роспись церкви святого Георгия в Табакини является образцом народной живописи. Представленные здесь портреты интересны в том плане, что в средневековой живописи четко различаются образцы профессионального и «народного» творчества. (стр. 60).

**Манана Ахметели**

**ГАМЛЕТ ГОНАШВИЛИ**

Очерк посвящен известному певцу, непревзойденному исполнителю грузинских народных песен, народному артисту Грузии Гамлету Гонашвили. Автор выделяет особенности певческого стиля Гамлета Гонашвили. (стр. 69).

**Марина Кереселидзе**

**ИНТЕРЕСНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ**

В статье рассказывается о частной коллекции, принадлежащей заслуженному педагогу ГССР Михаилу Андроникашвили. Наряду с образцами русского и западноевропейского фарфора XVIII — XIX веков, составляющих основное ядро коллекции, здесь хранятся произведения живописи и декоративно-прикладного искусства. (стр. 69).

**Рамаз Патаридзе**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СОЛНЦЕ В «ВИТЯЗЕ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»**

Автор статьи дает новую интерпретацию некоторым мест поэмы «Витязь в тигровой шкуре». (стр. 72).

**Интер Брук**

**ПУСТОЕ ПРОСТРАНСТВО**

В номере печатается окончание книги выдающегося английского режиссера П. Брука, в переводе Зазы Чиладзе (стр. 86).

**Владимир Сихарулидзе**

**ДОМ НА ОКРАИНЕ**

Журнал печатает пьесу В. Сихарулидзе «Дом на окраине». (стр. 92).

ქრნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, პ. შევჩენკოსა და ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.

**შატერული რედაქტორი ალექსი ბალახუაძე.**

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჩანიშვილის ქ. № 5  
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 1981

გადაცა წარმოებან 11. 6. 81 წ.  
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 14. 7. 81 წ.,  
საბეჭდი ქალღი 60X90/8.  
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 7,5  
საარტიკულო-საკომმუნიკაციო თაბახი 19,75  
შეკვეთა № 1642. უკ 09854. ტირაჟი 6000.  
ფასი 1 ჰან.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა.  
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-98-59.

