



საქართველოს
ხელნაწილების
სამეცნიერო
სამუშაოთა
სამართალსამსახური

ISSN 0132-1307

საბჭოთა სტალინიზმი

~~1125~~

1980 5



დიდ სამაგებულ ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 35 წლისთავი

გამარჯვების

ბაზანდონის თვის პირველი დღეებს დიდი სიხარული მოუტანს საქართველოს მშრომლებს 1979 წლის საკავშირო სოციალისტურ შეჯიბრებაში გამარჯვებისათვის რესპუბლიკის ზედიზედ მუშაობედ მიყვანილ სკკ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოსა და სრულიად საკავშირო ალკ ცენტრალური კომიტეტის გარდამავალი ნოიელი დროს.

შრომის ნაყოფიერების ზრდის მიტევებით საქართველომ პირველი ადგილი დაიკავა ქვეყანაში. მშრომელთა ეს გამარჯვება განაპირობა რესპუბლიკის პარტიული, საბჭოთა და სამეურნეო ორგანიზაციების დიდი ორგანიზებულმა მუშაობამ, ქალაქებსა და სოფლებში მუშაო სიღრმეების დედალებთან ერთად მუშაობისათვის ფართოდ გაშლილმა სოციალისტურმა შეჯიბრებამ.

საქართველოს სსრ პარტიულ-სამეურნეო აქტივისა და სოციალისტური შეჯიბრების გამარჯვებულთა კრებაზე რესპუბლიკის სახეობო ფიარებაში გადმოვიგარდამავალი ნოიელი დროს.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკურის წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანმა ან. ქ. ა. შევარდნაძემ სახეობო კრებაზე წარმოთქმულ მოხსენებაში დროსად გააანალიზა და შეაჯანსაღო მომუშავეთა წარმატებანი, ამასთან, აღნიშნა ის ზარეზებები, რომელთა გაუახლავად შრომისუბელი და უკმაყოფილო ბრძოლაა საჭირო.

ოცდაათწლიანი წელი გვიდა გერმანულ ფაშისტთა წინააღმდეგ დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვებულნი. ამ წლის მანძილზე ქვეყანამ არა მარტო ტერიტორიები მიიღუნა, არამედ გრან-

ლიბიატარისა და ხალხმანის მოღვაწეობა, კალაქისა და მუხრანის შექმნილი მანძილი ფიარობი სახეობისა და მანძილი წარმოამხმობი

მანძილი პარტიული სახეობის ხელმანისა და პარტიული ხალხისა და ხალხმანის ხელმანისა

სსრ ცენტრალური კომიტეტის მდივანი
ანდრეი სან წილი, პარტიული



გაიხილი

დროს წარმატებებს მიადანი აღმუშაველობის ყველა ენაზე საბჭოთა რესპუბლიკების მშენებელ და მუშაობელ კოლექტივში საქართველო გრან-ფიარობი მოწინააღმდეგე, უსაყვანო მუშაობის წყალობა ქვეყნის ეკონომიკისა და კულტურის სწრაფი აღმავლობის საქება.

დიდი გამარჯვების დღეს გამარჯვებითი ეგებებასაბჭოთა ხალხი, რომელიც მარტო უდგას მშობლიურ კომუნისტურ პარტიას, მის ცენტრალურ კომიტეტს სკკ ცენტრალური კომიტეტისა და სოციალურ-პოლიტიკური განვითარების განადგობელი პროგრამის განხორციელებისათვის, ქვეყანად მუშაობის შენარჩუნებისა და განმტკიცებისათვის ბრძოლაში. ძალის არ ზოგავს ადამიანების ტოლდღეობისა და სედიური ამადღების უზრუნველსაყოფად.

მუშაობის შენარჩუნება და განმტკიცება ამაღლებს ხალხის და მთელი პროგრესული კაცობის ერთ-ერთი პირველი რიცხის ამოცანად. „ჩვენი კურსი მუშაობის აღმუშაველობა“ — ეს იყო დედაბერი სკკ ცენტრალური მდივნის, საბჭოთა კავშირის ენადაღეს საბჭოს პრეზიდენტის თავმჯდომარის ან. ლ. ა. ბრეჯნევის სიტყვისა, რომელიც მან წარმოთქვა მოსკოვის პარტიის საარსებო ოცობის ამოწმებულთან მუშაობისთვის. „ჩვენ მტკიცედ უდგარებით მიღდა ჩვენი დანერგვი საგარეო პოლიტიკის დროს — ხალხთა მუშაობის, თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობის დროს, სოციალისტური პროგრესის დროს“. — ეს სიტყვები ჩვენი ხალხს, მშობლის მუშაობისმოყვარე ხალხებს იმდენ უნერგავს, რომ კვლავაც მუშაობიანად იცხოვრებს, ამოწმებს კაცობრობის უცხოები მერმანისსკკ მამადღეობა.

სსრ ცენტრალური კომიტეტის მდივანი
ანდრეი სან წილი





დიდების მონუმენტები

ამირან ჩხარტიშვილი

არინან მოქანდაკეები, მხატვრები, რომელთა ყოველ ახალ ნამუშევარს განსაკუთრებული ინტერესით ველოდებით, მათი ხილვა დღესასწაულია ხოლმე ჩვენთვის. ერთ-ერთი ასეთი მოქანდაკეა ელგუჯა ამაშუკელი, რომელმაც, კარგა ხნის დემილის შემდეგ, ორი ახალი საუკეთესო მონუმენტით გაგვახარა: ერთი ალიმართა ფოთის მახლობლად, მალთაყვასი, მეორე კი — გორში.

ელგუჯა ამაშუკელმა შექმნა თავისი, დამოუკიდებელი მხატვრული სტილი (არ შეგვეშინდეს ამ სიტყვის, სწორედ რომ საკუთარი სტილი შექმნა მან). ქანდაკების ფორმის სტილის დონემდე აყვანა და აქ საკუთარი შეხედულების ჩამოყალიბება მართლაც დიდი საქმეა და ეს მოქანდაკე ჩვენი, ქართველი მოქანდაკეა. (ამ საქმეში ე. ამაშუკელი მართო არ არის, მაგრამ აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ის ერთ-ერთი პირველია). თუ აღრე ე. ამაშუკელისათვის დამახასიათებელი იყო ფიგურის გარეგანი სტა-

ტიურობა და შეუმჩნეველი, მაგრამ დაძაბული შინაგანი ძალა და რიტმი, ახალ ნამუშევრებში გამოჩნდა მოქანდაკის დახვეწილი პლასტიკური ხედა, ფორმის ლოგიკური მთლიანობა. მხატვრისთვის ბუნებრივი სილიადე და მონუმენტურობა სრულებითაც არ ნიშნავს არქაულობასა და ეგზოტიკას (ამ ხერხით დღეს ბევრი ცდილობს ფონს ადვილად გასვლას). მოქანდაკე საოცრად თანამედროვეა, მან იცის, რომ ვალდებულია ნამუშევარს მისცეს თანამედროვე ადამიანის სულისკეთება და რაოდენ მძიმე და მიუწვდომელიც არ უნდა იყოს ეს, მოქანდაკე მუდამ ცდილობს ხაზი გაუსვას ამ განწყობილებას. მოქანდაკისათვის თანამედროვეობა გულისხმობს მიზნის სიცხადეს, მონუმენტურობის მთლიანობასა და თანამედროვე ადამიანის სულის სიღრმეში ჩახედვას. მხატვარი ბაძავეს ბუნებას, მაგრამ არა ბრმად, არამედ აქტიურად მოქმედებს მასზე, იქ, სადაც საჭიროა, თავისი კორექტივი შეაქვს მასში.

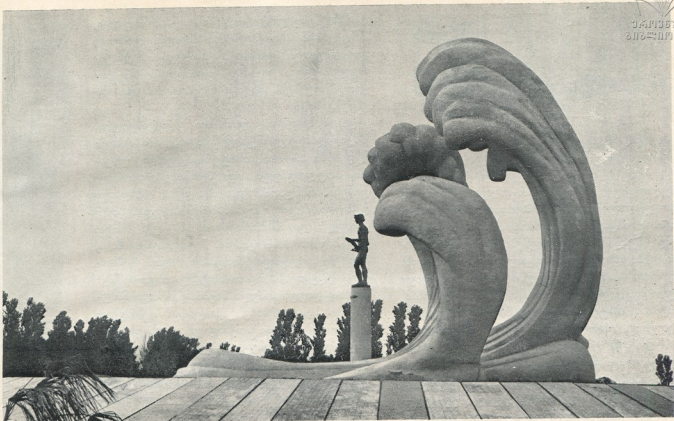


გამარჯების მონუმენტი ვორში.
„პორტსა სილია კელიმან“- მოქანდაკე
ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ვ. დავითაია.

მოქანდაკისათვის აუცილებელია ფორმისა და არქიტექტურული თანაფარდობის პარმონია და ამით მიღწეული სილიადე. იგი უდიდესი სიყვარულითა და პატივისცემით ეკიდება კლასიკური ხელოვნების მემკვიდრეობას. მისთვის სიხუსტე, ორგანიზებულობა, მაღალი პროფესიულობა (ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით გვიკირს) უმაღლესი მოთხოვნისაა, მაგრამ ე. ამაშუკელისათვის ყველაზე დიდმნიშვნელოვანია საკუთარი, ეროვნული ხელოვნების ტრადიციები და მისგან გამოსული ცოცხალი, დღევანდელი ცხოვრების მაჩვენებელი. მის შემოქმედებაში ჩანს ქართული რელიგიისადმი უსაზღვრო სიყვარული და მისი ცოდნა. ამაშუკელმა იცის, რომ აქ რჩება იგი დღეს ყველაზე მეტად საკუთარ თავთან, იდეასთან შერწყმული ფორმით. მარტო დახვეწილი, ელასტიკური სხეულით ვერაფერს იტყვი, თუ მასში ცოცხალი სული არ დაიბრუნე, და ეს დღევანდელი ყოფის, დღევანდელი ადამიანის ჭირვარამისა და სიხარულის ჩვენების გარეშე შეუძლებელია. ანტიკური და ალორძინების ეპოქათა დახვეწილი და რაფინირებული ფორმა, დღევანდელი ადამიანის სულისკვეთების გარეშე, ცივი და მიუპარებელია მოქანდაკე-

სათვის და ამიტომაც ცდილობს შექმნას ქართული ფორმა, ქართული სულით. ამიტომაც მისი ფორმა სტილამდე ასული, ამიტომაც მისი შემოქმედება ჩვენთვის თბილი და საყვარელი. მოქანდაკის იდეა გამართლებულია, ფორმა — საინტერესო, და თუ ჭერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი, ამაშუკელი ამას ყველაზე უკეთ გრძნობს, რაც კარგად ჩანს მოქანდაკის უკანასკნელ ნამუშევრებში.

ამაშუკელის ფიგურათა ფორმა ზოგჯერ რბილი, მოქნილი და ელასტიკურია („ფიროსმანი“), ზოგჯერ მძლავრი და ღონიერი („რევოლუცია“), ზოგჯერაც სტატიკური, მაგრამ დიადი და ამაყი („ვახტანგ გორგასალი“). მიუხედავად ფორმათა ასეთი მრავალფეროვნებისა და ცვალებადობისა, ისინი მანერტო ერთი სტილის, ერთი ოსტატის ნიმუშებია. ამ სტილის ოსტატი წლების მანძილზე ეძებდა, ამუშავებდა, ხეყნდა და ამით მიღწეული უდიდეს შინაგან სითბოსა და ჰუმანურობას. ელგუჯა ამაშუკელის ქმნილებები საოცრად გვანან თვით აეტორს თავისი განუზომელი სითბოთი და სიყვითი, მაღალი მოქალაქობრივი პათოსით და პოეტური განწყობილებით. მოქანდაკის შემოქმედების კიდევ

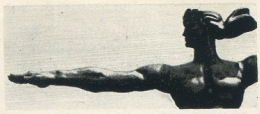


გმირთა ხსოვნის მემორიალი ფოთში. მოქანდაკე ე. ამაშუკელი, არქიტექტორი ე. დავითაია

ერთი და, შესაძლებელია, ყველაზე საინტერესო მხარეა მონუმენტურობა და სივრცის შესანიშნავი გრძობა, მოქნილი რიტმი და დეკორატიულობა. როცა ამაშუკელის ახალ მონუმენტს ვუყურებთ, ხშირად გვაეჩუდება მისი ზემოქმედების ძირითადი საშუალება და ხშირად თვით ქანდაკების მხატვრული ფორმის ხორცშესხმის ოსტატობაზე ვწერთ. ეს, რა თქმა უნდა, მეორეხარისხოვანი როლია, მაგრამ ე. ამაშუკელის ნამუშევრებში მაინც ძირითადია ბუნების, პეიზაჟის, არქიტექტურული მასების ქანდაკებისადმი დამორჩილება, სივრცეზე ზემოქმედების იდეა. მონუმენტური ხელოვნებისათვის ეს საკითხი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თვით ფიგურის ძერწვა, მისი ფორმა, და თუ ეს ორივე კომპონენტი კარგად ერწყმის ერთმანეთს, მაშინ გამარჯვებაც უზრუნველყოფილია. ე. ამაშუკელისთვის მთავარია აზრისა და ფორმის სიცხადე, ფიგურათა კონტურის ძალა და დახვეწილი პლასტიკა, ერთი შეხედვით, შეუმჩნეველი შინაგანი რიტმიცა და დინამიკით, და ამ უკანასკნელს დეკორატიულობასთან შერწყმა. ამაშუკელი თავისი მონუმენტისათვის საგანგებოდ არჩევს ადგილს, მან წინასწარ უნდა განვეტროს სად როგო-

რი ფორმა, კომპოზიცია ივარგებს. ეს მონუმენტი საგულისხმოა, რადგანაც უკანასკნელ ხანებში არის შემთხვევები, როცა ქანდაკებას ადგილს უცვლიან. ეს არცერთმა მოქანდაკემ არ უნდა დაუშვას, წინააღმდეგ შემთხვევაში ქანდაკება რჩება სივრცედან ამოვარდნილი და მისი მხატვრული ღირებულებაც ივარგება.

კომპოზიციას მოქანდაკის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ისინი უბრალოებით, სიმშვიდით, მთლიანობით ახდენენ უდიდეს შთაბეჭდილებას. ამ უბრალოებაში მოქანდაკე დიდი მხატვრული ტაქტით, ალოთი და გაბედულად ღებს შინაგან ძალას, ემოციასა და არტისტიზმს. ქანდაკების ამალბებელი, შეკრული, მთლიანი მასა, დახვეწილი სილუეტი, კარგად შესრულებული ფიგურის კონტური ითხოვს თეატრულობას; უბრალოებასა და სისადავეს, სჭირდება შინაგანი სიამაყისა და მაღალი თვითშეგრძნების გამოხატვის მანერა, მოძრაობა. ე. ამაშუკელი მუდამ ცდილობს ფიგურა ღონიერია, მაგრამ უხეში არ იყოს, მოქანდაკე გაუბრბის მომამზებრებელ ერთფეროვან მოძრაობას. მან იცის როგორ გაღმოსკვს დაფარული შინაგანი დინამიზმი. თუ მოძრაობა გაღმოსკ-



დარწმუნებული ვართ, რომ ე. ამაშუკელი, მისი ცხადი აზრი, ფორმის შინაგანი გრძნობა დღევანდელი ადამიანის სწორების მხატვრული ხედვაა და, რაც დრო გევა, მოქანდაკის ქმნილებებს მეტად მივჩვენებთ და შევიყვარებთ.

ე. ამაშუკელის დინამიკა თავისებური, მშვიდად მომღერალი დინამიკაა, მის შემოქმედებაში არ არის არაფერი მკვეთრი, უეცარი, მოულოდნელი. იგი მდინარესავით მოედინება, თანდათანობით იზრდება, მძლავრდება და ძალას იკრებს. ბუნება მუდამ სიმეტრიული და ჰარმონიულია. ეს იცის ოსტატმა, მაგრამ მისი ფორმა, მიუხედავად ამისა, ზოგჯერ საიდუმლოებითაა მოცული. ეს მხოლოდ ჩვენთვის, თვით მოქანდაკისათვის იცნობება, დაუცხრომელი ძიება, და როცა ნამუშევარი სამაგვარიზე გამოდის, მას სრულებითაც არ ეტყობა მოქანდაკის მიერ გადატანილი უბოლო დამეხები. იგი თავისუფალი, ლაღი და ამაყია. ე. ამაშუკელი უკვე მომწოდებული და საყოფიერო და საყოფიერო ხედვის მოქანდაკეა და მან სწორედ ახლა მოაღწია შემოქმედების უმაღლეს მწვერვალს. ეს კარგად გამოჩნდა მის ბოლო წლების ნამუშევრებში.

ელგუჯა ამაშუკელმა თავისი ახალი მონუმენტი, — ლომზე ამხედრებული ჭაბუკის ფიგურა გორის ციხის ფონზე აღმართა. მდ. მეჯულის ნაპირზე მდებარე ჰატარა მოედანზე. მონუმენტი ერთი ნაწილია შინაშესულია კომპლექსისა, რომელიც აქ უნდა აშენდეს. მოქანდაკემ და არქიტექტორმა ვახტანგ დავითაიამ ზუსტად განსაზღვრეს ადგილი. იგი ჩაიდგა შედარებით „თავისუფალ“ სივრცეში და ადგენეს მას. ციხის მაღალი და მრავალბინიანი რელიეფი ასეთთვე რთულ და მეტყველ ფორმას ითხოვდა.

გორის ციხე, თავისი ხუროთმოძღვრული ფორმებით, მკვიდრად და მძიმედ ეტყობა ქალაქის შუაგულში ამოშართულ ბორცვს და მთელი გარემოს განსაზღვრული ობიექტია, მისი სილუეტი მკვეთრად იწერება ქალაქის პეიზაჟში. დღეს ქართულ კაცს გორი მისი ციხის გარეშე ვერ წარმოუდგენია. ახლა ამ თავისთავად ორგანიზებულ „სამყაროს“ დამატება ახალი, საგამოდო მოზრდილი ფორმა, რომელიც ზუსტად უნდა ჩაწერილიყო გარნიზონულ და დიად სივრცეში. მოქანდაკემ და არქიტექტორმა მონუმენტის ფონად გამოიყენეს ქალაქისკენ დაშვებული, ხუროთმოძღვრის მიერ საუცხოოდ ორგანიზებული „ტერასები“ (კარები, ე. წ. ცხრაკარიანი), რითაც ციხე ძირითადად ქალაქს უკავშირდება, ერწყმის გარემოს და მასთან ჰარმონიულ ერთობაშიაშია. სწორედ ამ ადგილას აღიმართა მონუმენტი. ქანდაკების ჩასმა

შულია აშკარად, იგი აღარ იძლევა დინამიკის შთაბეჭდილებას, მაშინ მოძრაობა ხელოვნურია. არაბუნებრივი მოძრაობა კი თავისთავად მკვდარია. ხელოვნების ნაწარმოებში იმალება დაფარული სიცოცხლე და მისთვის ფორმის მიცემა უძნელესი და აუცილებელია მოქანდაკისათვის. სწორედ ამ დროსაა საჭირო მხატვრის უტყუარი პლასტიკური ხედვა და მასალის ოსტატური დამორჩილება, ადამიანის ფსიქიკის წვდომა და, რაც მთავარია, თანამედროვეობის გრძნობა.

ე. ამაშუკელმა უდიდესი მომხიბვლელობით, ცოცხალი და მხატვრულად მეტყველი კონტურით, ფართო და ძლიერი ფორმით დაიმორჩილა ვეებერთელა თბილისური სივრცე და ცის ფონზე შეამართლი მშვიდი წონასწორობით, აზრის სიკვადით, ცოცხალი და ზუსტი პროპორციებით შეურწყა სივრცეს პლასტიკური ფორმები („ქართვის დედა“ და „ვახტანგ გორგასალი“), ერთი შეხედვით, ამ ნამუშევრების ადგილი მომგებიანია და ეს კი თვითონ იძლევა მხატვრული განზოგადების საშუალებას. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ადგილი თვით მხატვრის მიერაა ნაპოვნი და სწორედ ეს ადგილი ითხოვდა შესაფერის მხატვრულ ფორმას. უბრალო თვალი, ალბათ, ძნელად შეამჩნევს როგორი მწილი დასამორჩილებელია განუზომელი მასშტაბის სივრცე. მოქანდაკემ ეს უმძიმესი პრობლემა კარგად გადაჭრა. „ქართვის დედა“ ქალაქის ერთგვარ ემბლემად იქცა, და ეს მოქანდაკის უდიდესი გამაჩრვებაა. ქანდაკება ბრინჯაოში უნდა ჩამოსხას, ეს აუცილებელია. ამით იგი ბევრად ცოცხალი და მეტყველი გახდება.

ობიექტები ძალიან ხშირად უფრო მგრძნობიარენი არიან ახალი ფორმისადმი, ვიდრე საკეთილსინამდვილე. ჩვენ ხშირად ვყოფილხართ მოწმენი იმისა, რომ ბევრი ახალი ნამუშევარი თავისი ახლებური პათოსით, სიმშვიდით, ფორმათა გამომსახველობითი მოცულობებით, დინამიკით, რიტმით ვერ აღვიქვით, ველოდით მხოლოდ შეჩვეული ფორმით განხორციელებულ თემას, იდეას. ცნობილია, რომ დღეს ახლებური მხატვრული ხედვის გარეშე მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა არ შეიძლება.



აქ აუცილებელი და, მასთან, ბნელც იყო. იგი უნდა დაეპოვებოდა ძველსა და ახალს, მდინარე მკვლდისკენ ვახსნილი სივრცის შემკვერელი, მორგანინზებული უნდა გამხდარიყო. სწორედ აქ უნდა ეპოვნათ მოძრავი, მყარი და ახალი ფორმები, რომელიც არ ამოვარდებოდა ტრადიციული რელიეფის ხასიათიდან და შეერწყმებოდა ახალს. ჩვენთვის საესებთი ვასაგებია როგორ მიღწეის მოქანდაკემ და არქიტექტორმა ამ ურთულეს სინთეზს. მოქანდაკემ ზუსტად და მხატვრულად გამოიყენა ქართულ კედურ ხელოვნებაში გაბატონებული და უმაღლეს დონეზე ასული ზუსტი, მრავალმნიშვნილი რელიეფის (წმ. „ამაია“) შესაძლებლობანი, და ამასთან, მრავალი პლასტიკის ქანდაკების პრინციპებიდან გამოსწრაფა გაახალისა, გაანედლა მასალა (ბინჯი).

ყოველივე ეს ზუსტად და მხატვრულად აღიქვა არქიტექტორმა ე. დავითიამ. ჩვენ გაგვაოცა მისმა დინამიკურმა და, ამასთან, ძალზე უბრალო და ლაიონობრივმა კვარცხლებემა. არქიტექტორი თითქმის ჩრდილშია, მან ყველაფერი გააკეთა მხოლოდ ქანდაკების წარმოსაჩენად, პრწყინვალედ იგონო მოქანდაკის ჩანაფიქრი და გორის ციხის არქიტექტურული ფორმები. ე. დავითიამ ერთხელ კიდევ დაგვანახა როგორი ტაქტი, ალღო და გემოვნება საჭირო ქანდაკების, მისი იდის, შინაარსის, ფორმისათვის ფონის შესაქმნელად. კვარცხლებევი მოგრობო და ძალზე ლაიონობრივია. ფორმის ოდნავი, თითქმის შეუმჩნეველი ცვალებადობა, სისადავე, მოცულობა, სიმძლვე ზუსტად ჩაჭდა სივრცეში და მონუმენტს ბრწყინვალე ფონი შეუქმნა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი კოლორიტი. ციხის ჩაენატებული ფონის საუყურთიანი შეფერილობა მყარად და შეუცვლელად ზის ქართლის ველების ვერცლისფერ, ფერადოვანი შეუტი გაყლენით მოციმციმე და გამეჭირვალე ტონებში. იგი არ არღვევს ამ კოლორიტის საერთო ელფერს და ამიტომ აა გორის ციხე ქართლის ველის განუყრელი ატრიბუტი. კვარცხლებეის ღია მოყეთალო, ნათელი კოლორიტი თანამედროვეა და ოდნავ განსხვავდება ციხის ფერისაგან. ეს თბილი, ხასხასა და სუფთა ფერი კარგად შეეხამა ციხის ეანგისფერს და ახალ ქალქთან მოიყვანა მნახველი. ეს არის სინთეზის საუყეთესო მაგალითი. რამაც ქანდაკებისა და კვარცხლებეის ერთიანი მხატვრული ფორმა წარმოქმნა.

ბეგლი იკითხება ყველა წერტილიდან, მაგრამ მას მაინც აქვს ერთი, ყველაზე სრულყოფილი წერტილი — მდინარის მხრიდან, ოდნავ მარჯვნივ. ეს არის ციხეა და მონუმენტს შორის ნაპოვნი ხაზობრივი ჰორიზონ-

ტი. აქედან კომპოზიცია არქიტექტურული ეს აუცილებლად ასეც უნდა ყოფილიყო ახალგანაც, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ვეებერთელა არქიტექტურული ფონი თავისი უღილესი ფორმებით დაწვევბოდა მონუმენტს და „გასრულიდა“. ქანდაკება თავისი არქიტექტურული კონსტრუქციით, ფიგურის დინამიკური რიტმითა და ხაზობრივობით ერწყმის გარემოს, ჰარმონიაშია ციხის მიერ შექმნილ სივრცესთან, და, რაც მთავარია, ფიგურის ძლიერება ფორმამ, მისი შინაგანი და გარეგანი სილუეტისა და დინამიკის ერთ კომპოზიციურ მთლიანობაში შევერამ თავისი ძალა და სიღაფე აგრძობინა სივრცეს. როცა მოქანდაკე და არქიტექტორი დარწმუნდნენ, რომ ნაპოვნია მთავარი, დანარჩენი უკვე მათ ოსტატობაზე, ხელფაზე იყო დამოკლებული. ამის შემდეგ მოქანდაკე უკვე მრავალ სხვა პრობლემას სწყევტს.

როგორც ჩანს, ე. ამაშუკელი ბევრს შრომობს მცირე მოცულობის პლასტიკაში. იგი დაუცხრომლად ეძებს დინამიკურ ჰარმონიას, ეძებს მოძრაობის არქიტექტონიკას, მის ბუნებას. დღეს მხატვარი გაცილებით ახლოსაა ქართულ ტრადიციულ რელიეფთან (გველისხმობით ქართული კანკელების რელიეფურ გამოსახულებებს, განსაკუთრებით ადრეული პერიოდისა), ვიდრე ოდესმე, და ამიტომაცაა მის მიერ უკანასკნელ დროს შექმნილი ფიგურები უფრო ცოცხალი, მთროლოვავი და, რასაც განსაკუთრებით გვინდა ხაზი გავუსვათ, ინტიმური.

ე. ამაშუკელი ახალ მონუმენტში სწორედ ხაზგასმული ინტიმურობა განჩნდა (ინტიმურობა განწყობილებაში არ უნდა ავეერიოს). ეს ის გრძნობაა, რომლითაც მხატვარი თანამედროვეობასთან მჭიდრო კონტაქტს ამყარებს. ადამიანის სული, მისი მისწრაფებები და შეხედულებები სწორედ აქ უნდა გამომდლავნდეს. მონუმენტური მხატვრობა, ძირითადად, ამ მომენტს ამოიგებს ხელოვანს; იგი ზოგადი, დიდი, ახალბეული ფორმებით განისაზღვრება. ინტიმურობა დაზგური



ქანდაკების განუყოფელი ნაწილია. ჩვენდა სასიამოვნოდ, თანამედროვე ქართველი მონუმენტალისტი მხატვრები და მოქანდაკეები განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ ამ საკითხს, და, ხშირ შემთხვევაში, ისინი ცდილობენ თავიანთ მონუმენტებში დაზღუერი ქანდაკების ეს ნიშანიც შეიტანონ. ამიტომაც შეენიშნეთ, რომ ე. ამაშუკელი, როგორც ჩანს, დიდ ყურადღებას უთმობს დაზღუერი ქანდაკებას და მონუმენტურ ხელოვნებასთან მისი დამოკიდებულების საკითხების შესწავლას.

გორში აღმართული მონუმენტის ჭაბუკის სახეს ავლია მოცულობა და სიმკვრივე. მის ჭერი კიდევ ზრდადამთავრებულ, ბოლომდე ჩამოუყალიბებულ ფორმებს შენარჩუნებულს აქვს ბავშვური სინორჩე. სამაკეოროდ, დაპერილია მოძრაობის უშუალოება, მრავალფეროვნება და სიზუსტე, ხასიათის გულბრყვილობა და უბრალოება. სწორედ ამაში გამოჩნდა მონუმენტურობის ინტიმურობასთან შერწყმის ამაშუკელისეული უტყუარი ალღო. ჩვენის აზრით, მოქანდაკის ეს პირველი ნამუშევარია, სადაც მან ყველაზე მეტად იგრძნო ფიგურის შინაგანი და გარეგანი დინამიკის მთლიანობა, მისი მრავალფეროვნება და, ამასთან, ჩაწვდა ხასიათს (და არა განწყობილებას, ამას მოქანდაკემ უკვე მიადღწია „გახტანგ გორგასალში“). ფიგურა გაცილებულია არა მარტო დახვეწილი პლასტიკური ფორმებით, არამედ მოძრაობის უშუალოებით, შინაგანი თრთოლივით, ზუსტად ნაპოვნი დინამიკისა და სილუეტის ერთანობით. თუ ფორმის ძეგწვა, მოცულობის მთლიანობა ბოლომდე დასრულებული არ არის, ეს სრულმეტაიც არ უშლის ხელს საერთო განწყობილებას. ისტატმა სწორედ აქ იგრძნო ის ხელმეუხებელი, უბრალო, ფარული შინაგანი ნერვი ხელოვნებისა, რომლის ხელშეხება შეუძლებელია. სწორედ იქ შეჩერდა, სადაც „დადამთავრებლობა“ განსჯისა და აზროვნების გაგრძელების საშუალებას აძლევს მაყურებელს, რომელსაც ეს მონუმენტი აქტიურად მოაზროვნე, შემოქმედებით პროცესში მონაწილედ ხდის. ამით კიდევ ერთ გარემოებას გაეცა ხაზი — მონუმენტს აღარ ემჩნევა დიდი შრომის კვალი. შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მოქანდაკემ და არქიტექტორმა ერთი ამოსუნთქვით, ხე-

ლის ერთი მოძრაობით შექმნეს იგი. ამას განაპირობებს მონუმენტის თავისუფალი რიტმი და შეკრული შინაგანი ძალა. მხატვარი ძუნწია გამომსახველობითი ფორმების ჩვენებაში. ნაზი, თანაც მკვეთრი და რბილი კონტური გახვეულია გამოუცნობ ბურუსში, თუმცა, ცხადად ჩანს ფიგურის რთული სილუეტით და ძალზე ცოცხალი დინამიკური ფორმა, მდიდარი სტილმენტის. მონუმენტში ინტიმურობა და მონუმენტურობა ზუსტად დემთხვა ერთმანეთს. არც რიტმი და დინამიკა აბსოლუტურია; განვითარებულ ჰარმონიას შინაგანი თავშეკეება ანიებს სიდიადეს. მოქანდაკის მაღალმა პროფესიულობამ და დახვეწილმა პლასტიკურმა ხედვამ იგრძნო ბუნებრივი და მონუმენტის არქიტექტურული ჰარმონია და იგი იმდენად ცხადი და ნათელი აღმოჩნდა, რომ ერთბაშად მოხაზა სიერცეში ფორმაც და სილუეტიც, გაწონასწორდა სიერცისა და ფორმის მიერ ნაპოვნი ჰარმონია.

ლომის გამოსახულება სტილიზებულია. მოქანდაკეს, როგორც ჩანს, არ დაუსახავს მიზნად ზუსტად ლომის გამოსახვა. იგი უჩვეულო, არამეკეყნიური, დასამორჩილებელი ძალა და მისთვის კონკრეტული სახის მიცემა არ იყო მიზანშეწონილი, თუმცა გამოსახული ცხოველი ყველაზე მეტად მაინც ლომს ემსგავსება. ჩვენის აზრით, მოქანდაკემ სწორედ ამ, ზოგადი სახის ჩვენებით მიადღწია იმ ძალას, რასაც ჩვენ ეგრძნობთ. ამგვარი ფორმით ცხოველზე ამახერხებული ფიგურის ჩვენება პირველია ხელოვნებაში და მის გადასატრულად, უდიდეს გამბედაობასთან ერთად, ქანდაკების ღრმა ცოდნა და პლასტიკური ხედვის დახვეწილი ალღო იყო საჭირო. მოქანდაკემ შესწავლა ის ორი ფიგურა ისე შეერწყა ერთმანეთთან, რომ ცხოველის დაუოკებელი ძალა თავისთავად ჭაბუკის ნებას დაემორჩილა. ამით ერთხელ კიდევ გამოჩნდა ავტორის მხატვრული ხეცა და პლასტიკის ძალა.



საქონებრივ ბრიგადები

დიდი საქაქელო

ომის ურონტაგე

ირმა ირემაძე

1941 წლის ზაფხულში, დიდი სამამულო ომის დაწყებდან სულ მალე, პარტიის მითითებითა და თეატრალური საზოგადოებრიობის ინიციატივით ჩამოყალიბდა შესიკალური სამეფო ბრიგადები, რომელთა ამოცანა იყო არმიის პირადი შემადგენლობისათვის კონცერტების გამართვა ჰოსპიტლებში, წითელარმიელთა გასაწევვ პუნქტებსა და ფრონტისპირა რაიონებში. თეატრალურ მოღვაწეთა ამ საბატიო და დიდ საქმეს, ქეშმარიტად პატიოტულ ინიციატივას, აქტიურად გამოეხმებურნენ ქართველი მსახიობები, მათ მიერ შექმნილი შესიკალური ბრიგადების კონცერტები ყოველთვის გამოირჩეოდა მაღალმატერულობითა და მაღალიდუერობით, რაც დიდად ამხნევებდა წითელი არმიის მეომრებს. ომის პერიოდში სამეფო ბრიგადები გაიზარდა რიცხოზრავადე და ხარისხოზრავადე, რის გამოც მათ შესაძლებლობა მიეცათ მომსახურებოდნენ რესპუბლიკის ტეატროზიზე ვანლაგებულ მრავალ ჰოსპიტალსა და მოქმედი არმიის ნაწილებს. მუსიკალური ბრიგადებს წევრები დიდი მონდომებითა და ხალისით ეკიდებოდნენ დაყსრებულ მოვალეობას, შემოქმედებითი ძალების მთელი დამაბუთ მართავენდნენ კონცერტებსა და საღაოებისებს, ამიტომ იყო, რომ დაჭრილი მეომრები თუ წითელი არმიის მებრძოლები უდიდესი მაღლერების გრძნობით: იმტკალებოდნენ მათ მიმართ. ამის დასტური გახლდათ

ის, რომ მათ სატელზე უწყვეტ ნაკადდ შოდოდა უამრავი მაღლობის წერილი, გამოეხმებურბა, რომლებითაც მეომრები მაღლობას უთელიდნენ იმ ორგანიზაციებს, საიდანაც ეს ბრიგადები იყო მივლინებული.

აი, რას ვკითხულობთ გაზეთ „ლიტერატურა და ხელოვნების“ 1942 წლის 17 ივლისის ნომერში: „საქართველოს ხელოვნების შემკათა კავშირმა სამამულო ომის ერთი წლის განმავლობაში დიდი მუშაობა ჩატარა წითელი არმიის სამხატვრო მომსახურების საქმეში. ამ ხნის განმავლობაში მოეწყო 6.358 კონცერტი, 132 სამეფო წარმოდგენა, თეატრებში უფასო ბილეთები მიეცა 13 721 მეტძოლს. ვარდა ამისა, 4 ბრავდა გაიგზავნა სამამულო ომის ფრონტზე. ამ ზაფხულის ჰეროდში ეს მუშაობა უფრო გაფართოვდა. ვარდა კონცერტებისა, რომელიც წინასწარ შედგენილი გრაფიკით ეწყობა, ხელოვნების მუშაკთა კავშირმა ჩამოყალიბდა სამი სამხატვრო ბრიგადა, რომელთაც შორეული რაიონების მომსახურება დაეკალათ. ბრიგადებს ხელმძღვანელებენ აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე და შალვა დამაშიძე. ბრიგადებში შედიან თბილისის თეატრებისა და ფილარმონიის მოწინავე მსახიობები.

ამ მუშაობაში მონაწილეობას მიიღვენ აგრეთვე საქართველოს სიმფონიისა და ცეკვის ანსამბლი გ. კოკელაძის ხელმძღვანელობით, რ. გაბინძაძის ხელმძღვანე-



ლობით არსებული ქართული ჯან-ორგესტრი, მარო თარხნიშვილის მომღერალთა გუნდი და ნ. ფოცხვერაშვილის სელმადეანლობით არსებული მეჩონგურეთა ანსამბლი.

ბრიგადები და ანსამბლები გამართავენ ღია კონცერტებს და მოემსახურებიან წითელი არმიის ხაწილებსა და საავადმყოფოებს.

მუსიკალური ბრიგადების მუშაობის სწორად და გვეგნინად წარმართვისათვის ომის დაწყების პირველი დღეებიდანვე შეიქმნა საშუალო კომისიები. მარჯანიშვილის თეატრში ამ კომისიის თავდამირველად ხელმძღვანელობდა ხაქარია გომელაური, ხოლო ერთი წლის შემდეგ პალადი დარახველიძე. ოპერისა და ბალეტის თეატრის საშუალო მუშაობის ორგანიზაციას ხელი მოჰკიდა შალვა ცირილაძემ, ხოლო რუსთაველის თეატრში — აკაკი ვასაძემ. სამხედრო საშუალო კომისიის სხდომებზე იხილებოდა საშუალო კონცერტებთან დაკავშირებული საკითხები და ისახებოდა შემდგომი გეგმები.

საშუალო ბრიგადების მუშაობის შესახებ საქართველოს სათავართო მუზეუმის არქივში დაცულია საინტერესო დოკუმენტები და მოგონებები, რომელთა ავტორები საშუალო კონცერტების აქტიური მონაწილენი იყვნენ. აქვე დაცულია მეომართა მიერ გამოგზავნილი უამრავი მადლობის წერილი და ბარათი.

ყველან, სადაც კი ჩადიოდნენ საკონცერტო ჯგუფები, მათ გულთბილად ზღვებოდნენ. აი, როგორ იგონებს ამ შეხვედრებს რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი შალვა ჭაფარიძე. „ერთხელ ვიყავით წითელი არმიის ერთ ნაწილში კონცერტის გასამართავად. ყველაფერს რაღაც არაჩვეულებრივი ელფერი დაჰკრავდა, ყველა რაღაცას ფაქტობოდა. ზოგი ბარგსა ჰკრავდა, ზოგი შინელს ახვევდა და საკუთრულში ჩამქდარი იქვე ვვერდზე მიმდგარიყო და ღრმად დადიქრებული თუთუნს გემოზედ აბოლებდა. ჩვენი თეატრის ბრიგადის მისვლამ ბათი საქმიანობა უცებ შეაჩერა. ვაშის ძახილით შემოესივნენ ჩვენს მანქანას. მარჯანიშვილის თეატრი მოვიდა, გაუმარჯოსო, მოგაყარეს სიხარულით და გარს შემოგ-

ვერტყნენ“ (საქ. სახ. სათავართო მუზეუმის არქივში, ფონდ-ი 5, აღწ. 3 საქმე 7061, ფურცლი 7). შინამეცხე

კონცერტები ხშირად ღია ცის ქვეშ ეწყობოდა. სკენად შემოღლებულ ადვილს იყენებდნენ. ან ერთმანეთს მადამდნენ ორ სატვირთო მანქანას, ვვერდებს გადახსნიდნენ და საბარჯულზე ასრულებდნენ საკონცერტო ნომრებს. კონცერტების შემდეგ, თუ კონცერტი მოწონებას იმსახურებდა (როგორც წესი), ნაწილების მეთაურები საშუალო ჯგუფის ადმინისტრაციას უგზავნიდნენ მადლობის ბარათებს, მეზარბოღები კი პარად სამკოთხა წერილებს იმით, ვისი გამოსვლაც განსაკუთრებით მოეწონებოდათ. აი, ერთი ასეთი წერილითავანი:

„თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის საშუალო ბრიგადამ ამა. შ. ცირილაძის ხელმძღვანელობით პოსპიტალში კარვად ჩაატარა კონცერტი. მეთაურები, პოლიტმუშაკები, ზებრძოლები უუნდით მადლობას მთელ კოლექტივს.

ბრიგადის უფროსი ფანტულია“.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ომის პერიოდში საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის მუსიკალური ბრიგადების მიერ ჩატარებული მუშაობა, რომელშიც აქტიურად მონაწილეობდნენ ჩამოსული მსახიობები და სხვადასხვა შემოქმედებითი კოლექტივები. მაგალითად, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სახელით კონცერტებს მართავდნენ მცირე და სამხატვრო თეატრების კოლექტივები. ცალკეული შემსრულებლებიდან გამოირჩეოდნენ კიპარენკო-დამანსკი, ევგენი მურადოვი, თამარ წერეთლი, ანა ორლოვა, მარია ჰაგლოვა და სხვები. ფილარმონიის მუსიკალური ბრიგადების მიერ ჩატარებული კონცერტები დიდი წარმატებით სარგებლობდა მაყურებელსა და მსმენელსში. მათ მიერ გენოვებით შერჩეული რეპერტუარი ყოველთვის დიდ მოწონებას იმსახურებდა. ამაზე მეტყველებს მრავალი გამოხმაურება, დოკუმენტი და მადლობის წერილი, ფილარმონიის კოლექტივის სახელზე რომ მოდიოდა. მოვიყვანთ ერთ-ერთ მათგანს ტექსტს:



მებრძოლთა წინაშე გამოდის აკაკი ზორაია



კონცერტი ველზე. გამო-
დინ ვიორჯი საღარაძე და
სტეფანე ჭაფარიძე.

დიდი ინტერესით იქნა მოსმენილი საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის ესტრადის მსახიობთა მიერ ჩატარებული საშუალო კონცერტი. ტანკერ „პარიზის კომუნას“ მულჯაუტრები და მეთაურები მსახიობებში ხელაქედნენ მებრძოლებს, რომლებიც მხატვრული სიტყვის იაზრალით, სიმღერებით დახმარებას ვიწვევენ მტრის განადგურებაში.

აღნიშნავ ახალგაზრდა მომღერლების ა. შკლიარინსკის და მენტანინის მაღალ სამემსრულებლო ოსტატობას. ურგად მიიღეს მავურებლებმა საბალეტო ნომრები. მხატვრული კითხვის ოსტატები და სკეტჩები. ტანკერ „პარიზის კომუნის“ პირადი შემადგენლობის სახელით მაღლობას გიცხადებთ მიელ კოლექტივს.

პოლიტელი შარფმანი“.

საკონცერტო ბრიგადები ხშირად გვემის გარემოც მართავენ კონცერტებს, რაც იმაზე მეტყველებს, თუ რა დიდი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა ბრიგადის თითოეული წევრი მასზე მინდობილ საქმეს. აღნიშნულის დასად. სტურებლად მოვიტანთ საქართველოს სახელმწიფო სათეატრო მუხეუმის არქივში დაცულ დოკუმენტს:

„ხელოვნების მუშაეთა სახლთან არსებულ სამხედრო საშუაო კომისიის

დანიშნულებით ვაცნობებთ, რომ მაისის თვეში მარჯანიშვილის თეატრის და ოთხი მუსიკალური სასწავლებლის მხატვრულ ბრიგადებს გევით უნდა ჩატარებინათ 5 კონცერტი, დაქტიურად კი ჩატარებს — 25. მათ შორის 18 კონცერტი ჩატარად პალატებში, მძიმედ დაჭრილობის.

დირექტორი — დამბაშიძე

სამხატვრო ბრიგადების ხელმძღვანელი — დარაზევილი“.

იმაზე, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა წითელი არმიის ნაწილებსა და პოსპიტალებში საშუალო ბრიგადების მიერ განართულ კონცერტებს, ნათლად მეტყველებს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სახელზე მოსული ერთი წერილი, რომელიც გამოგზავნილია ერთ-ერთ პოსპიტალში მყოფი დაჭრილების მიერ. წერილში დიდი მაღლობითაა მოხსენებული ყველა მსახიობი, რომლებმაც „ერთი შესანიშნავი კონცერტი — საღამო ნაატარეს პოსპიტალში და ამით რამდენიმე ხნით შეუმსუბუქეს დაჭრილებს ტკივილები...“

მუსიკალური ბრიგადის მსახიობები დიდ დახმარებას უწყვენდნენ საბჭოთა არმიის ნაწილებში არსებულ მხატვრულ თვითმოქმედ კოლექტივებს. მაგალითად, ეხმარებოდნენ საბჭოთა კავშირის ახალი სახელმწიფო პირის შესწავლაში. „ნაწილებში ყოფნის დროს სასახიობები ეხმარებოდნენ ადგილობრივ თვითმოქმედ კოლექტივებს საბჭოთა კავშირის ახალი პირის შესწავლაში“, — ვითხულობთ საქართველოს ფილარმონიის მსახიობთა კონცერტების შესახებ დაწერილ ერთ-ერთ საგაზეთო სტატიაში.

საშუალო ბრიგადების მუშაობაში ჩაბმული იყვნენ განიშენილი მსახიობები, რომელთაც იტვირთეს მთელი სიმძიმე იმდროინდელი ქართული თეატრალური ცხოვრებისა. მაგალითისათვის დავსახელებთ აკ. ხორავას, ე. ანჯაფარიძეს, აკ. ვასაძეს, შ. დამბაშიძეს, თ. ჭავჭავაძეს, ე. გომიშვილს. ამ მსახიობების მონაწილეობა ყოველთვის მეტ ეშხსა და ლაზარის მატება კონცერტებს. სწორად, როდესაც ერთი ჯგუფი საკონცერტო დარბაზში

გამოდიოდა, მეორე კვლევი პალატაში მძიმედ დაჭრილი მებრძოლებისათვის ასრულებდა ნომერს. შემდეგ კი აფეთქვას ცვლდნენ.

მსახიობებს ზოგჯერ უმძიმეს პირობებში უხდებოდათ კონცერტის ჩატარება, ვერამ, მიუხედავად ამ სიძნელეებისა, ისინი ყოველთვის ვაკეცუნად იტანდნენ გასაპირის და პირნათლად ასრულებდნენ თავიანთ მოვალეობას. აი, რას წერს წითელი არმიის ერთ-ერთი ნაწილის მებრძოლი საინისკი თავის წერილში: „უნდა აღვნიშნოთ, რომ მსახიობებმა გამოიჩინეს ნამდვილი ვაკეცობა, რადგანაც აგერ უკვე უკვე მესამედ დღეა გადვალდებულნი თვის და ამინდი საშინლად შეიკვალა და მათ ამ დროს მოუწიათ ღია ცის ქვეშ გამოსვლა. წარმოიდგინეთ ესტრადის მოედანი, დახარლი, ირგვლივ ქვება ყრა და იქ მოცეკვავე მსახიობები. ის დღეები უკრა, სიხარულით, რომლებზეც მთელურ ცეკვას ასრულებდნენ, ანდა ა. ზარენკო და თ. სკიბი, რომლებიც აკრობატიკულ ნომერს ასრულებდნენ“.

1944 წლის თებერვალში წითელი არმიის შექმნის 22-ე წლისთავზე საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა კავშირის რესპუბლიკური კომიტეტის ინიციატივით ჩატარდა დაჭრილი მებრძოლის კულტურული დასვენებისა და მომსახურების დღეები“.

ამ დღეებში არა მარტო კონცერტები იმართებოდა, არამედ საშფო ბრიგადის მსახიობები დილაადრიაანდ მიდიოდნენ და ესმარებოდნენ თანაშრომლებს პოსტიტლის დალაგებასა და კეთილმოწყობაში. „თეატრის კოლექტივი დღეადრიაანდ მთლიანი შემადგენლობით გამოცხადდა პოსტიტალში და მთელი დღის განმავლობაში ვალაგებდნენ პალატებს, ვაკეთებდნენ და გვერავდნენ თეთრეულს და წილებს, ვნიღბავდით ფანჯრებს, ვასწორებდით ელექტროგაყვანილობას და წყაგაყვანილობას, შეეკეთეთ ელექტროაპარატურა, რადიო და პატეფონი, გამოეშვით კედლის გახეთის სპეციალური ნომერი“.

მუსიკალური ბრიგადის წევრებსა და მებრძოლებს შორის მუდამ გულთბილი ურთიერთობა მყარდებოდა, რაც იმას ნიშნავდა, რომ მსახიობებმა თავიანთი ისტატობით მსმენელი მოხიბლეს და მისი სიყვარული დაიმსახურეს. ნათქვამის საილუსტრაციოდ საინტერესოა თბილისის თეატრისა და ბალეტის თეატრის ცნობები მომღერლის, მ. ფეარულაშვილის ერთი მოკვანა:

„მოსკოვიდან და კიევიდან ევაკუირებული მსახიობები სისტემატურად მონაწილეობდნენ საშფო ღონისძიებებში, რომლებიც სამხედრო პოსტიტალში იმართებოდა.

აი, ერთ დღეს თბილისის პოსტიტლის ერთ-ერთ მობრძოლ პალატაში მიდის კონცერტი. დაჭრილ მებრძოლთა თხოვნით ერთსა და იმავე ნაწარმოებს რამდენიმეჯერ ვიმეორებდით. ჩვენს კონცერტს თითქმის დასასრული არ ჰქონდა. მსმენელთა აღფრთოვანებას კი — საზღვარი.

კონცერტის შემდეგ ჩვენთან მოვიდა ექიმი და გვითხრა: „ერთ პალატაში წევს მძიმედ დაჭრილი რუსი მებრძოლი, რომელიც ვერ დაესწრო თქვენს კონცერტს, იგი ვთხოვთ ინახულოთ. ჩვენ თანხმობა ვანვატხადეთ და პალატისაკენ გაემარაგეთ. მალე ჩვენ შევედით პალატაში და დავინახეთ ჯარისკაცი, რომელსაც ორივე ფეხი და

მარჯვენა ხელი მთლიანად და მარცხენა იდაყვამდე შეკვეთილი ჰქონდა. ჩვენ შესვლისას ჯარისკაცმა აფეხქვეშა ნაე წაპირსია. დაჭრილმა ხელით დაღაბრა თვალდამაწყვეტა ხალვი და თარხანოვი ექიმთან ერთად ახლოს მივიდნენ დაჭრილთან. ისინი ჩამოსდნენ 23-25 წლის ცისდღერთვალზეა ჯარისკაცის საწოლზე და მამამვილურა აღერისი გულთბილი საუბარი დაუწყეს. დაჭრილი დამუბა. აი გსურთ მოისმინოთ? — ვკითხეთ ჩვენ დაჭრილს. მას თვალები ცრემლებით ჰქონდა სასვე. ბინტებში შეკვეთული თავი გვერდზე გადაეხარა. ის ტირიდა. ჩვენ ცრემლებს ძლივ ვიკავებდით. ბოლოს ისე კახლოვმა ვეცინა:

— ყმაწვილო კაცო, აი თქვენთან არიან მსახიობები. ეს მიზელი თარხანოვი, ეს ოლა კნიგერ-ჩხბოვა, მე ვასილ კახლოვი, აი ეს კაცი კი — კაწლოვმა ჩემზე მთელითა, თბილისის ობერისა და ბალეტის თეატრის მსახიობი მიზელი ყვარულაშვილი.

„მე თქვენ წავიკითხავთ მაქსიმ გორკის სიმღერას „ქაირმზალზე“. თანხმა ხართ? — მებრძოლმა ვაილიმა. კახლოვი ადგა, კმაყოფილების გამოხატეული ღიმილით შეხედა ჯარისკაცს, ერთ ნაბიჯით უკან დაიხია და თავი ის ბუერდოვანი, ღამაში ხმით დაიწყო კითხვა. ჩვენ ვაკვირდებოდით, როგორი ყურადღებით უსმენდა დაჭრილი მებრძოლი დიდი ისტატის არაჩვეულებრივ ხმას, ვაკვირდებოდით მისი სახის გამომეტყველებას. იმ წუთში იგი არ იყო უბრალო მსმენელი. მისი გონება ბრულსით მოცულ შორეთში ეკარგებოდა და კვლავ ბრუნდებოდა, მისი სახე ხან იბადრებოდა, ხან კი იმუხნებოდა“ („შეხვედრა მებრძოლებთან“, „თეატრალური მოამბე“, 1975 წ.).

საქართველოს თეატრალური ხელოვნების მუშაკებო მისი დაწყების დღიდან მის დამთავრებამდე პირიანთლად ასრულებდნენ თავიანთ საპატიო მოვალეობას.

ომის მთელ პერიოდში საქართველოს ხელოვნების მუშაკთა ძალებით ჩატარებულ იქნა 27.164 საშფო კონცერტი, მათ შორის 1895 კონცერტი ფრონტის ხაზზე. თავდაცვის ფონდისათვის ხელოვნების მუშაკებმა 3 მილიონ მანეთამდე შეაგროვეს და ამით ღირსეული წვლილი შეიტანეს მტერზე გამარჯვების დიდ საქმეში.

საქართველოს ხელოვნების მუშაკები მნიშვნელოვანდ უწყობდნენ ხელს დაჭრილ მეომართა სწრაფ გამოჯანმრთლებას, თეატრალური ხელოვნების ქალღმერთი ჩალის ზემოქმედებით აღაფრთოვანებდნენ წითელი არმიის მეომრებს, უღვივებდნენ მათ მტრისადმი უზალღვრო სიძულველს და გამარჯვებისადმი დღითიღებულ უტოლას. ხელს უწყობდნენ ომის წარმატებით დამთავრებას, მტერზე საბოლოო გამარჯვების დაჩქარებას.

გარდასულ დროთა

ნაკვალევზე

კორა წერეთელი

გადაჭარბებდა არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ რევაზ თაბუკაშვილის ფილმებმა „კვალი ნათელი“ და „ალბური ვარსკვლავი“ შეძრა საქართველოს საზოგადოებრიობა. დედაქალაქის ეკრანზე გამოსვლამდე, მაყურებელთა თხოვნით, მოეწყო ამ ფილმების 37 საზოგადოებრივი გასინჯვა და თითოეული მათგანი სტიქიურად გადაიზარდა განხილვად. მაყურებლები გამოხატავდნენ გულახდილ აღფრთოვანებასა და პატივისცემას იმ ადამიანთა მიმართ, რომლებმაც მომავლისათვის აღადგინეს ჩვენს სახელოვან თანამემამულეთა საქმენი და სახელები. მაყურებელთა თხოვნით საქართველოს ტელევიზიით ორჯერ გადმოიცა ინტერვიუ ქართველი ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან. მათ ჯეროვნად შეაფასეს დიდი პატრიოტული მნიშვნელობა ფილმებისა, რომლებიც შეიქმნა ურთულეს პირობებში, იმ ქვეყნებში ტუ-

რისტული მოგზაურობისას, სადაც კინოგადაღება მონოპოლიზირებულია. სულიერ და ფიზიკურ ძალთა რა დამაბეზა, რა დიდი პატრიოტული შთაგონებაა საჭირო, რათა დაძლიო ის უამრავი წინააღმდეგობა, ყოველ ნაბიჯზე რომ აღმოცენდება უცხო ქვეყანაში ყოფნისას და, რაც მთავარია, კონტაქტისა და ურთიერთობის რა ნიჭით უნდა იყო დაჯილდოებული, რათა განაწყო შენი თავისა და შენი საქმის მიმართ სრულიად უცხო ადამიანები, აუხსნა, დაინტერესო, შენი თანამოაზრე და თანაშემწე გახადო თითოეული მათგანი...

უცხო ქვეყნებში ძვირფასი ფაქტების ძიებისას რთული დიპლომატიური და საორგანიზაციო მხარეების მოგვარება იყო მხატვარ-დოკუმენტალისტისა და მკვლევარ-ისტორიკოსის მრავალწლიანი ფიქრის დამასრულებელი ეტაპი.

რევაზ თაბუკაშვილის ფილმები „კვალი ნათელი“ და „ალბური ვარსკვლავი“ ახალი სიტყვაა ქართულ დოკუმენტალისტიკაში თუნდაც იმიტომ, რომ სწორედ ასეთი მრავალწლიანი მუშაობისა და ფიქრის ნაყოფს წარმოადგენენ. დღეს ფილმის წარმატებას, რომელსაც საფუძვლად უდევს დოკუმენტი, ფაქტი, მრავალწლი განაპირობებს დაკვირვების მრავალფეროვნება, ასოციაციითა ფართო წრე, მხატვრის აზროვნების დონე, მისი თავისებურება. ერთი სიტყვით, შემოქმედის პიროვნება, მისი სიღრმე და შესაძლებლობები განსაზღვრავენ ფილმის დონეს, რა უნიკალურ ფაქტებსაც არ უნდა ემყარებოდეს იგი. სწორედ მხატვრული აზროვნების მაღალი დონე გამოარჩევს, უპირველეს ყოვლისა, რევაზ თაბუკაშვილის ფილმებს.

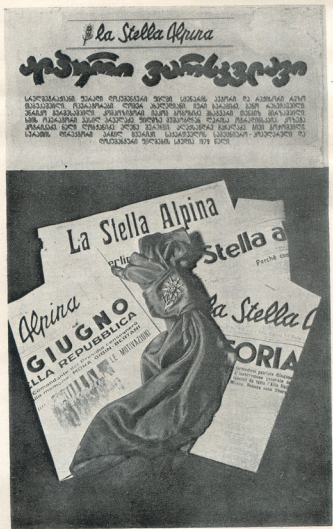
წარმატებაში, როგორც ჩანს, მნიშვნელოვანი როლი შესრულა იმ გარემოებამ, რომ პირველად ქართული კინოს ისტორიაში ფილმი გადაიღო ცნობილმა დრამატურგმა, პოეტმა, მთარგმნელმა, საზოგადო მოღვაწემ, რომელიც თავისი უკანასკნელი ნამუშევრებით მკვლევარ-ისტორიკოსადაც მოგვევლინა. საინტერესო ფაქტების შთაგონებულ მაძიებელ-დილუტანტს, ან თუნდაც ნიჭიერ კინემატოგრაფისტს გაუჭირდებოდა ასეთი თანმიმდევრული, შინაგანი აზრით დატვირთული გამოკვლევა, დოკუმენტური მასალის ასეთი მეცნიერული გააზრება.

რევაზ თაბუკაშვილის პუტური ნიჭის ნყალობით მიხვილ თამარაშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ნახევრადაცირცილი ფაქტები დიდი ჰუმანისტის, მეცნი-

ერისა და მოქალაქის შთაგონებული პორტრეტის დონემდე ამაღლდა, ხოლო მისი ცხოვრების უჩვეულო ამბავი ჩვენი მეცნიერების ისტორიის ამაღლევებულ ფურცლად იქცა. ავტორი თავისებურად, შემოქმედებითად იყენებს ფაქტის აღდგენის მეთოდს, გვერდს უღლის დოკუმენტური კინოს შტამპებს. პატარ-პატარა ფაქტებითა და დაკვირვებებით იგი აგებს თავისი ნაწარმოებების დრამატურგაის, თავის ფიქრსა და ძიებაში თანდათან აიყოლიებს მკითხველს, თანამონაწილედ ხდის მას. მკითხველი თანაუგრძნობს ავტორს, როდესაც ის კარგავს კვალს მიხეილ თამარაშვილის საფლავის ძიებისას, გულახდილად უხარია, როდესაც იტალიის ერთ-ერთი პატარა ქალაქის ტაძრის საწყობში ფიქრებისა და კარადების უკან, სრულიად მოულოდნელად ჩნდება დიდი ქართული მეცნიერისა და მოქალაქის ძეგლი. თანამედროვეებს ამ ძეგლზე ამოუკვეთიათ ეპიტაფია — მადლობა ღირსეული ცხოვრებისა და ღირსეული სიკვდილისათვის. ავტორი კადრს მიღმა მშვიდად ესაუბრება მკითხველს, უკეთებს კომენტარს ყოველივეს. ილუსტრაცია აქ მეორე პლანზე გადადის. მთავარია აზრი და არაი იმისა, რაც ეკრანზე ხდება. ამიტომაც გამოსახულება აქ თხრობის ილუსტრირება კი არაა, არამედ ხედვითი რიგი ფაქტობად რეაგირებს მიხრობელის სულიერი მდგომარეობის გრადიენტზე. ფილმის ავტორი იკვლევს არა მარტო აზრსა და არსს იმ შრომისა, რომელსაც სამშობლოდან გადახვეწილი მეცნიერი ეწეოდა თავისი ერის ისტორიის შესახებ, არამედ მისი ცხოვრება-გმირობის არსს. ორი თობა გამოიკვალა მას შემდეგ, რაც უბრალო იტალიელი ხელოსნის გადარჩენისას დაიღუპა დიდი ქართველი მეცნიერი. ავტორი კვალდაკვალ მისდევს ამ მოვლენას და აღდგენს, რომ ამ უცხო ქვეყანაში აღმოჩნდნენ ადამიანები, რომლებმაც არა მარტო დააფასეს მიხეილ თამარაშვილი, არამედ იზრუნეს კიდევ შთამომავლობისათვის მისი სახელის გადასარჩენად. მკითხველი იკებს უცნობი იტალიელის სახელს, რომელმაც მიხეილ თამარაშვილის საფლავისათვის საჭირო თანხა 70 წლის ვადით გადაიხადა. ჩვენ ვერ დავადგინეთ, ვინ იყო ის ჩვენი მეგობარი, ქართველი ხალხის მადლობა რომ დამსახურა, სად ცხოვრობდა, როდის გავრდაიცვალა, სკვდიანი ხმით ვაუწყებს ავტორი, მაგრამ ამ უცნობი იტალიელის ხატება სამუდამოდ რჩება ჩვენს მეხსიერებაში. ამგვარად ერთი ერის კუ-

ლტურულ ღირებულებათა მემკვიდრეობითობის საკითხი ფილმში საერთოდ კაცობრიობის ზნეობრივ ღირებულებათა მემკვიდრეობითობის საკითხად იქცევა. „ალბურ ვარსკვლავში“ ეს თემა კვლავ მეორდება სხვა დონეზე და სხვა მხატვრული გადაწყვეით. მაგრამ ამგვარი ფაქტების მიზანდასახულ ძიებასა და გაზარებაში იგრძნობა ავტორისეული კონცეფცია — კონკრეტული პიროვნების ბედში ისტორიული, ეროვნული თუ ზოგადკაცობრიული ბედის ნიშნები ამოიკნის. რეალურად არსებულ ადამიანთა ცხოვრების კონკრეტული მასალა, ავტორის მიერ ზემდინენითი შესწავლილი, იძლევა იმპულსს იდეური და მხატვრული განზოგადებისათვის ისე, რომ არ კარგავს თავის დამოუკიდებელ ღირებულებას. მასალის თავისებურებებმა, საფუძვლად რომ დაედო მეორე მსოფლიო ომის წლებში იტალიის პარტიზანულ რაზმებში ქა-

ნ. შალაზოია. პლაკატი ფილმისთვის „ალბური ვარსკვლავი“.



ტიზანთა და სოფლის მეცხოვრება მონა-
ყოლს. კამერა თითქოს თვით ხდება ამ ძი-
ების აქტიური მონაწილე. ფორე მოსული-
ნილის გმირობის უკვე ცნობილი, ჩვენსა
თუ იტალიურ პრესაში მრავალჯერ აღნე-
რილი ფაქტი მოულოდნელად სრუ-
ლიად ახალ და გაცილებით მნიშვნელო-
ვად ელფერს იძენს. ცნობილია, რომ გერ-
მანელებმა ალფა შემოარტყეს ფიცრულ
ქობს, სადაც პარტიზანები იყვნენ გამაგ-
რებულნი და მეთაური მოითხოვეს. თუ
მეთაური არ გამოვა, ყველას ამოგზოცა-
ვით. მაშინ ქობის კარებში გამოჩნდა.
ფორე. „მე ვარ რაზმის მეთაური — თქვა
მან, — გაუმარჯოს თავისუფალ იტალიას!
გაუმარჯოს საქართველოს!“ და თავი
იკლა. ფილმში ახალ მონმება ჩვენებით
დადგინდა, რომ იმ დროს ფორე მოსული-
შვილი არ იყო რაზმის მეთაური და ამი-
ტომ მისი საქციელი მეომრის მაღალი მო-
ვალეობის შესრულება კი არ იყო, არამედ
ტყუპმარტი თავგანწირვა. შემდეგ გერმა-
ნელებმა ნახეს, რომ ფორეს გულზე ვარსკ-
ვლავი ეკეთა. მიხვდნენ: იგი არც მეთაუ-
რი იყო და არც იტალიელი.

ფილმი ჩვენ კიდევ ერთი უპრეცედენ-
ტო გმირობის მონმებდა გვხვდის. დოკუ-
მენტური კადრები მოგვითხრობენ ადამი-
ანზე, რომელიც თხრის შამბნარმოკიდე-
ბულ მხოლოდ სადა ჯვრით აღნიშნულ
უპატრონო საფლავებს და სასაფლაოზე
გადააქვს დალუპულთა ნაშთები. ავტორი
მიმართავს ამ საოცარ ადამიანს, რომელ-
მაც სიცოცხლე გასწირა უცხო მიწის
შვილთა ხსოვნის გადასარჩენად და იმ
უკურნებელი სენისაგან გარდაიცვალა,
ამ მიმე სამუშაოს შესრულებისას რომ
შეყვარა:

„ნიკოლა გროზა! ზნეობით წმინდაც და
სულით მაღალ! შენი გმირობა გამორჩე-
ულია ყოველგვარი გმირობისაგან...“

შენი და შენი მეუღლის წყალობით შე-
იქმნა ტერონში „კამპო დელა გლორიად“
— „დიდების ველად“ წოდებული უზარმა-
ზარი სასაფლაო. შემდეგ კადრში ნაჩვენე-
ბია რთოეული საფლავი ცალ-ცალკე, რა-
თა მაყურებელმა უკეთ დაინახოს საფლა-
ვის ქვაზე ამოკვეთილი წარწერები, იმ ქა-
რთველ ვაჟაკათა გვარები, თავი რომ შე-
სწირეს თავისუფალი იტალიისათვის
ბრძოლას.

„იტალიაში ყოფნისას მივაკლიეთ აქა-
მედ უწინბო არქივებს და დღეს ამ ფილმში
პირველად დავასახელებთ იტალიაში და-
ლუპული ჩვენი რესპუბლიკის მკვიდრთა
80 გვარს“, — განაცხადებს ავტორი და აი,

ერთი მეორის მიყოლებით ისმის გვარე-
ბი... არქივებში, იტალიელ გლეხთა თუ
ყოფილ პარტიზანთა ოჯახებში მოპოვე-
ბული ფოტოსურათები აღადგინენ ძუნწ
ცნობილ მონაწილის მონაზე დალუპულ ქარ-
თველ მეომართა შესახებ...

ამ ცნობებმა ფილმის ჩვენების დღეებ-
ში ააფორიაქა საქართველოს მაყურებე-
ლი. მიუღს რესპუბლიკას გადაფარა მო-
გონებათა ტალღამ. ტელევიზიის კინოგა-
დაცემათა რედაქციაში და საქართველოს
კინემატოგრაფიის კომიტეტში დაუსრუ-
ლებლად რეკავდნენ ადამიანები, რომლე-
ბიც პირადად იცნობდნენ ამ გმირებს. აღ-
მოჩნდნენ ისეთი ოჯახებიც, რომლებმაც 35
წლის მანძილზე პირველად გაიგეს ახლო-
ბელთა დალუპვის ადგილი. თბილისელი
სტუბან ბონდარენკოს შვილებმა, პრემი-
ერის დღეს პირველად ფირზე დაინახეს მა-
მის საფლავი.

კინემატოგრაფისტი და მკვლევარი უა-
ხლოვდება ფილმის ფინალს, სადაც პატ-
რიოტული თემის ტოლფასოვნად კვლავაც
უღერს ჰუმანიზმის ესტაფეტის თემა. კა-
დრშია კაპიტან მონტის სახელით ცნობი-
ლი გიორგი ვარაზაშვილის საფლავი იტ-
ალიური წარწერით: „გამეღელო შეჩერდი,
აქ განისვენებს პატრიოტი, რომელმაც
შენ თავისუფალი იტალია გაჩუქა“. შემ-
დეგ კამერას გიორგი ვარაზაშვილის მშო-
ბიოურ გურჯაანში გადავყავართ. აქ სა-
ზეიმოდ იხსნება მემორიალური დაფა,
რომელიც იტალიელმა მეგობრებმა გმი-
რის სამშობლოში გამოაგზავნეს. და ისევ
დაგომავთვით, სადაც ქართულ პარტიზან-
თა ნათესავეები და თანამებრძოლები,
ღრმად დაფთქებულნი დგანან თავიანთ
ახლობელთა დიდი სიყვარულით მოვლილ
საფლავებთან.

უცხო მიწაზე დალუპული ყველა ქარ-
თველის ემიტაციადა უღერს დროისაგან
უკვე გაყვითლებული გაზეთის სტრიქო-
ნები: „... დაიღუპა ქართველი პარტიზანი.
ამ სიკვდილმა კიდევ ერთხელ დაგვაფიქ-
რა იმ ხალხის სიღაღებე, რომლის შვი-
ლებსაც ასე შეუძლიათ ბრძოლაც და სიკ-
ვდილიც, მაშინაც კი, როცა სამშობლოს
ათასობით კილომეტრი აშორებთ.“

პატრიოტული იდეით შთაგონებული და
საქართველოს მამაც შვილთა სადიდებ-
ლად შექმნილი რ. თაბუკაშვილის ეს შე-
სანიშნავი ფილმები ეძღვნება მსოფლიოს
ყველა ღირსეულ ადამიანს, რომლებიც
წარსულისაგან მიხვდნენსა თუ ერთად მო-
მავლისაგან იყურებიან და არსოდეს კარ-
გავენ დროთა ცოცხალ კავშირს.

რუსთავის თეატრის ათი წლისთავი

ნადედა შალუტაშვილი

თეატრებს, როგორც აღამიანებს, თავისი საკუთარი ბიოგრაფია, თავისი ხასიათი აქვთ. ზოგი თეატრი ათეულ, ასეულ წლებს მოითვლის, ზოგი კი სულ ახალგაზრდაა, ზოგი ღიწი, აკადემიური ტრადიციების მატარებელია. ზოგიც ახალგაზრდულად ეშფოთივარე, დაიოუკიდებელი და მძიძებელი... ამ ბოლო ათეულ წლებში საქართველოში საყოველთაოდ აღიარებულ კოლექტივებს გვერდით ამოუდგა ახალგაზრდობა, — მეტეხის თეატრი, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრი-სახელსონო, ამაჟამად მოღვაწეობას იწყებს ლენინის რაიონის სრულიად ახალი, ჭერ კიდევ ფეხაუდგამელი კოლექტივი. ამ ახალგაზრდა და ახალგაზრდულ თეატრებს შორის ყველაზე დღაწეწილია რესპუბლიკის ერთ-ერთი ინდუსტრიული ქალაქის, რუსთავის თეატრი.

ამ ათიოდე წლის წინათ, როცა ჩვენში განსაკუთრებით მწვავედ დადგა ეროვნული თეატრის შემდგომი განვითარების პრობლემები, როდესაც პრესაში, დისკუსიებებზე, ყოველ თეატრალურ თავყრილობაზე მწვავე კამათი იმართებოდა და ჰუმბოლტად კონფლიქტური სიტუაციები იქმნებოდა, ამ კონფლიქტებს იწყებდა არა თაობათა ზრდილა, არამედ შემოქმედებითი თვალთახედვის პრინციპების მკვეთრი განსხვავება. კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრს, რეჟ. გ. ლორთქიფანიძის მეთაურობით, გამოეყო ნიჟიერი ახალგაზრდობის ჯგუფი (მათ მიემატნენ ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობები და თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ ახალგაზრდები), რომელმაც საკუთარი თეატრის შექმნა განიზარაბა.

ახალგაზრდობის მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრიდან წასვლა, პირველ რიგში, იმით იყო გაპრობებული, რომ მას სურდა საკუთარი, განსხვავებული სიტყვა ეთქვა ხელოვნებაში, სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, აეშენებინა ახალი, პოეტური, რომანტიკული თეატრი, რომელიც მთავარ ამოცანად დაისახავდა თანამედროვეობის მხარდაჭერა სკლას...

მთავრობამ, რუსთავის ქალაქომა ახალგაზრდებს მხარი დაუჭირა, აღმოუჩინა ყოველგვარი დანაშაუბი. რუსთავში დიდი კულტურის სახლი სპეციალურად გადაკეთდა, შეიძინეს ახალი აპარატურა, მოაწყვეს მაყურებელთა დარბაზი. ამ დროს კი ახალი საქმის მოთავეები ხან სად და ხან სად მართავდნენ რეპერტივებს.

თეატრის გახსნა გადაწყდა ოქტომბრის 50 წლისთავის საღესთსწავლო დღეებში. დიდი შრომა და გარჯა, ჰუმბოლტად შემოქმედებითი თავდადება - დასჭირდათ ახალგაზრდა ენთუზიატებს, რათა შეერჩიათ პირველი სეზონის რეპერტუარი, ღირსეულად წარმდგარიყვენ მაყურებლის წინაშე.

ახალი თეატრის დაბადებამ საზოგადოებაში დიდი ინტერესი გამოიწვია: ანტიომატი იყო, რომ თეატრის გახსნის დღეს რუსთავს ბევრი თბილისელი სტუმარი ეწვია, დარბაზში შეიქმნა ხალხმრავალი, ჰუმბოლტად საღესთსწავლო და ამავე დროს დაძაბული, მღელვარებით სავსე ატმოსფერო...

დაიწყო წარმოდგენა, სცენაზე ამეტყველდნენ ფრანგი დრამატურგის როსტანის ცნობილი რომანტიკული დრამის „სირანო დე ბერკერაკის“ გმირები.

რამ გამოიწვია ამ პიესის არჩევანი? ბირველ რიგში, რასაკვირველია, იმან, რომ ქართულ რეპერტუარში ვერ მოიხაზა მისთვის იმ დროს საჭირო ისეთი საპროგრამო ნაწარმოები, რომელშიაც შესაძლებელი იქნებოდა იმ შემოქმედებითი პრინციპების გამოვლინება, რისთვისაც შეიქმნა ახალი თეატრი.

„სირანო დე ბერკერაკის“ დადგმით თეატრი ერთგვარად შეებრძოლა ძველ ტრადიციას, დაამტკიცა, რომ მისი სწრაფვა განზოგადებული პოეტური ფორმებისაკენ, ყველგნობილური რომანტიკისადმი უპირისპირდებოდა კულბ პოეტუკას, სენტიმენტალობას, კოთორბებს, რომლებიც ხშირად აყაღებენ, აფუასურებენ ხელოვნებას.



სენა სპექტაკლიდან „სირანო დე ბერკერაკი“. როქ-სანა — ქ. კიკნაძე, სირანო — ო. მელდინოვსკი, ლებე — ნ. მაგლობლიშვილი.

ამ დროსათვის უკვე გამოცდილმა, ნიჭიერმა რეჟისორმა გ. ლორთქიფანიძემ, სპექტაკლის სხვა შემქნელებთან ერთად, ახლებურად წაიკითხა პიესა. თეი სპექტაკლის ფორმა (მხატვარი მ. მაღაზონი), მსახიობთა თამაში — ყველაფერი ჰუმანიტური მხატვრულიობითა და გემოვნებით გამოირჩეოდა. რასაკვირველია, „სირანო დე ბერკერაკი“ ამოღებული სპექტაკლი იყო, მაგრამ რომანტიკული ზემოქმედების ანსამბლში არცერთი ყალბი ნოტი არ ერია. სპექტაკლის შუაგულში „კამეის ტყაუში მოქცეული პოეტური სულის“ პატრონი გასკონელი სირანო დე ბერკერაკი იდგა. ამ როლის შემსრულებელმა, დღეს საყოველთაოდ აღიარებულმა და პოპულარულმა მსახიობმა, სსრკ სახ. არტისმა ო. მელდინოვსკიმ სირანო წარმოადგინა როგორც სულიერად ულამაზესი ადამიანი, ვეჟაკობის, რაინდობის განსახიერება. ო. მელდინოვსკის კაპრიტოზიუთი ამოუცდა ტონს მივლ წარმოდგენას. რეჟისორის მიერ გონებამახვილურად, სინტერესოდ მოხსახულ მიზნსცენები, მხატვრის მიერ ფერადონად ამტყველებული გარემო — ყველაფერი შინაგანად, ღრმად, დამაჯერებლად ასახუნდნენ ხორცს ო. მელდინოვსკის, მ. გორგილაძე (ქრისტინი), ქ. კიკნაძე (როქსანა), რ. ხობუა (რავნო) და სხვა შემსრულებლები.

სპექტაკლით მოხიბლული ცნობილი რუსი რეჟისორი და თეატრალური მოახროვენ ბ. ლვოვ-ანოხინი წერდა, რომ ამ წარმოდგენაში რომანტიკული სულისკადა იყო ზედამიწული, ადგილი არ ჰქონდა მელოდრამატონს, რითაც ამ პიესის დადგმისას ბევრი თეატრი სცილდვდა. ამ დადგმაში რეჟისორმა, მხატვარმა, მსახიობებმა პირწინდად უჩაყვეს თეატრალიზის, გარეგნული ბრუკვილის, ეფექტურობის ყველა ცდუნება.

ყველამ აღიარა ახალი კოლექტივის დაბადება, მისი უცილობელი შემოქმედებითი გამარჯვება...

...პირველმა სეზონებმა ნათლად დაადასტურეს რუსეთის თეატრის სწრაფვა სერიოზული, დიდნიშნელოვანი პრობლემების გადაჭრისაკენ. ახლგაზრდებმა ახალ სცენაზე გადმოიტანეს ქ. მარკაინოვილის სახელობის თეატრის ზოგიერთი წარმოდგენა („კახაბერის ხმალი“, „მთაწმინდის მოვარე“ და სხვა). პირველსავე სეზონებში გამოიკვეთა თეატრის ძირითადი სარეპერტუარო პრინციპები, მისი სწრაფვა თანამედროვეობისაკენ. სპეციულურად ამ თეატრისათვის დაწერა ო. იოსელიანმა პიესა „მოჯადოებული მწვერვალი“, რომელშიც ქველად ქართული მთავრეგლთა პროფესიის ვეჟაკური რომანტიკა...

საყოველთაო ჰუმანიტრება, რომ თეატრი იწყება დრამატურგიიდან, ამიტომაც გასაგებია თეატრის დაქონებული ძიება საკუთარი დრამატურგის აღმოსაჩენად. პირველ სეზონებში რეპერტუარში შევიდა პ. კაკაბაძის, გ. მღვიანის, ქ. ლორთქიფანიძის, ო. იოსელიანის, გ. ხუბაშვილის, ა. ჩხაიძის, თ. ჭილაძის და სხვათა პიესები. მას აწვდებდა თარგმნილი ნაწარმოებებიც (როზოვის „მისი მეგობრები“, ოტშენაშვილის „რომეო და ჯულიეტა და წყვილია“, ედუარდო დე ფილიპის „კომედის ხელოვნება“, შარკის „ჩრდილი“, სკოვრონიკის „მაუსტრა“, ვასერმანის და დერიონის მიუზიკლი „ლამანჩელი“).

ახლანიშნავია, რომ პირველსავე სეზონებში გ. ლორთქიფანიძემ მონახა შემოქმედებითი თანაზარბო ცნობილი რუსი მწერლის ვ. კოროსტილევის სახით. თეატრმა დიდის წარმატებით დადგა მისი დრამა დეკაბრისტებში შესახებ „ასი წლის შემდეგ“ და პიესა „მე მჭერა შენი“. შემდეგ ეს თანამედრობობა რეჟისორისა და დრამატურგის შორის არა მარტო გაგრძელდა, არამედ განმტკიცდა. ამავერად იწვა მარტოობის დღესასწაული („ფორსემანი“). დაძაბულ, იდეურად მკვეთრ ანსამბლურ წარმოდგენაში „ასი წლის შემდეგ“ დიდი სიძლიერით გამოჩნდა არა მარტო გ. ლორთქიფანიძის რეჟისორულ ხელოვნება, მაღალი გემოვნება, არამედ ახლგაზრდა მსახიობთა შედუღებულნი ანსამბლი. ეს იყო მოქალაქეობრივი ზნეობის დამამკვიდრებელი, თეატრალურად მეტყველი და, ამავე დროს, მკაცრი სპექტაკლი, რომელშიც მსახიობთა თამაშის თავშეკავებული მანერა ყველაფერი შეესაბამებოდა კორნოვსკის რთული და ბრძნული პიესის სტილს.

სპექტაკლში ჰუმანიტრად შობილესავი სახეები შექმნეს ი. უჩინოვილმა (გორინი), მ. გორგილაძემ (ოლხესკის), ნ. მაგლობლიშვილმა (რილევი). პრესისა და თეატრის მოყვარულთა საერთო აღიარება პიესა ო. მელდინოვსკის მებრად ორიგინალურად, დიდი შთაბეჭ-



ბით განსახიერებულმა რუსეთის ეანდარმის ნიკოლოზ I სხემ.

თეატრში, რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძის გარდა, მთელი რიგი სპექტაკლებისა დადგეს რეჟისორებმა ი. კაკულიამ, ნ. გაჩაავ, გ. ანთაძემ, მ. კუჭუხიძემ, თ. მესხმა და სხვ. ზოგი მათგანი უკვე მომწიფებული, გამოცდილი ისტატი იყო. ი. კაკულიას მიერ დადგმულ ულარესად ყურადსაღებ, აქტიორულად საინტერესო სპექტაკლში „კოწივიის ხელოვნება“, პრესა აღნიშნავდა ლ. ანთაძის, გ. სიხარულიძის, ლ. მიშვილიძის ჰუმორისტ აქტიორულ წარმატებებს.

მ. გორკის კლასიკურ პიესაზე „ფსკერი“, გ. ლორთქიფანიძისთან ერთად მონაწილეობითა და გატაცებით მუშაობდა რეჟისორი ნ. გაჩავა. ამ სპექტაკლმა არა მარტო ქართული, არამედ რუსი მაყურებლის დიდი მოწონება დაიმსახურა.

რუსთავის თეატრის ეს დადგმა ერთგვარად უპირისპირდებოდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის აღიარებულ, ტრადიციულ წარმოდგენას. იგი განსხვავებული იყო თავისი სცენოგრაფიით (მხატვარი თ. სუშმათაშვილი), პიესაში მოქმედ პერსონაჟთა სხვაგვარი დაპირისპირებით, თავისებური აქცენტებით დამდგმელებმა ყოფა, ნატურალისტური დეტალები თავიდანვე უარჰყვეს. ეს იყო ეპიკური, მონუმენტური სანახაობა, რომელიც მთელი სიგრძე-სიგანით სვამდა ადამიანისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემას, დაჩაგრულთა სწრაფვას უკეთესი ცხოვრებისაკენ.

1969 წლის გასტროლების დროს მოსკოვში, სხვა წარმოდგენებთან ერთად, გორკის პიესის ახლებურმა წახეხვამ პრესის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. სპექტაკლს „ფსკერზე“ იწონებდნენ ცნობილი რუსი კრიტიკოსი პ. მარკოვი, რეჟისორები მ. კენელი, გ. ვოლჩიკი და სხვანი. პ. მარკოვმა გამოსთქვა აზრი, რომ „მსახიობების დამოკიდებულება მათ მიერ განსახიერებული გმი-

რებისა და საერთოდ სპექტაკლისადმი, გორკის შემსრულებელთა სათვის დამახასიათებელი ანსამბლურობის არა მარტო გაგება, არამედ ორგანული შეგრძნება, ალტაცება იწვევს“.

თეატრი სულ ორ წელს ითვლიდა, როცა მოსკოვში ჩატარებულ გასტროლებზე საერთო აღიარება, სპეციალისტთა უღვათ მთლიანი შეფასება დაიმსახურა.

მაგრამ შემოქმედებითი კოლექტივი თავისას ეძებდა, დღევანდლობაში სურდა ამოეცნო ცხოვრებისეული კონფლიქტები. ასე მოვიდა თეატრში ა. ხანიძე თავისი პრობლემური პიესით „ხიდი“. რუსთავის თეატრს არაერთგზის გაუკავავს გზა ახალი ნაწარმოებისათვის, გამოუწვევია მისდამი სხვა თეატრალური კოლექტივების ინტერესი. ასე მოხდა ამჯერადაც — ამ სპექტაკლის დიდმა წარმატებამ (რეჟ. ნ. გაჩავა), დასმული პრობლემების სიძაფრემ, მშვენიერმა აქტიორულმა ანსამბლმა (მარიამი — ზ. ლებანიძე; ევგენიძე — ი. უჩანეიშვილი, ანზორი — გ. ბერიკაშვილი, ირაკლი — თ. არჩვაძე და სხვა) მიიქცია მაყურებელთა და კრიტიკის ყურადღება. „ხიდი“ დაიდგა ბევრ თეატრში, ითარგმნა სხვადასხვა ენაზე.

რუსთავის თეატრის კოლექტივი დრამატურგიის სხვადასხვა ენაში ცდიდა თავის შესაძლებლობებს — ტრავედია, დრამა, სატირული კომედია, ფსიქოლოგიური დრამა, პიესა-ზღაპარი და ყველგან საყუთარ თვალთახედვას აძლავდნენ.

1970 წ. მოდურ ენარს-მიუზიკლას მ. მოკიდეგ ხელი (რეჟისორები — გ. ანთაძე, ნ. გაჩავა). სპექტაკლი განსაკუთრებული პლასტიკობით, რიტმულობით, მუსიკალობით გამოირჩეოდა. თ. მეღვინეთუხუცესმა ამ სპექტაკლში გვიჩვენა თავისი მრავალზრივი ნიჭის ახალი წახანავები. მისი დონ კიხოტი (სერვანტესი) არა მარტო მღეროდა, მსახიობი თავისი დახვეწილი პლასტიკის საშუალებით ხსნიდა განსახიერებელი ორი გმირის გან-

სცენა სპექტაკლად „მეფე ლირი“. ლირი — ა. ვასაძე, კორდელი — ზ. გიორგიშვილი.



სხვაებულ და, ამავე დროს, რაღაცით მსგავს ადამიანურ ხასიათებს. შესანიშნავი იყო ლ. ანთაძის სანჩო ჰანსა — იუმორით სავსე, უაღრესად „მიწიერი“, გულბრწყვილი და, ამასთან, ბავშვითი ეშმაკი და პრაქტიკული მგზნებარე, ცეცხლოვანი და მომზიბველი იყო ზ. ლე-ბანიძის დულსინია... სპექტაკლში ბევრი რამ იყო პირობითი, მაგრამ, ამასთან, იგი დიდი შინაგანი სიმართლით და რომანტიკული აჰალგებულობით გამოირჩეოდა.

1973 წელს თეატრი საგასტროლოდ გაემგზავრა ბათუმში, დიდი მუშაობა ჩაატარა აჭარის მშრომელთა შორის და მათი საერთო სიყვარული და აღიარება მოიპოვა.

ამავე დროს, რუსთაყის თეატრი დაუახლოვდა უზგურელ კოლექტებს. დაიწყო გასტროლებისათვის სერიოზული სამზადისი, ორ სეზონში მომზადდა ახალი დად-

იმპულსების წყაროდ იქცეოდა, დამდგეულზე დადგმა ატრმა უფრო რთული გზა აირჩიეს — მათ მსჭამებელად შესუსტეს ნაწარმოების გარეგნული პათოსი და შექმნეს დიდებული, სადა, შექსპირისეული ელვადობის წარმოდგენა, რომელიც მოქმედებდა არა მარტო მაყურებლის მოციგებზე, არამედ სერიოზულ ფიქრებს ბადებდა საკუთარი ხალხის ისტორიაზე. სპექტაკლის სცენოგრაფია ლაკონიური, მკაცრი იყო, მკაცრი, როგორც თვით მოქმედების ეპოქა, თავდაპირველი იყო მსახიობთა პლასტიკა, შინაგანად დაძაბული სპექტაკლის რიტმული მონახაზი.

მაყურებელთა დიდი მოწონება დაიმსახურეს მსახიობებმა. უაღრესად რელიეფური, კოლორიტული, შინაგანად მნიშვნელოვანი სახეები შექმნეს ო. მეღვინეთუხუცესმა (ბანკი), თ. არჩვაქემ (ჩაინდი ბიბერახი), ნ. მგალობლიშვილმა (ოტო), ა. ვასაქემ (პეტური), ნ. მუ-



გებები — ბერგმანის „წარღვნა“ (რეჟ. ნ. გაჩავა), შ. დალიანის „გუშინდელი“ (რეჟ. ა. ვასაქე), ვ. მაიაკოვსკის „აბანო“ (რეჟ. ი. კაკულია) და სხვა.

ბუდაპეშტში გასტროლებისათვის მზადების პერიოდში თეატრი განსაკუთრებული მონდომებით მუშაობდა უნგრელი კლასიკოსის იოჟეფ კატონის ისტორიულ-პატრიოტულ პიესაზე — „ბანკ-ბანი“.

ამ წარმოდგენის დასადგმელად საჯანგებოდ მოწვეული იყვნენ იოჟეფ ატილას სახელობის თეატრის მთავარი რეჟისორი, ისაის სახელობის პრემიის ლუარაბეტი გაბორ ბერანი, მხატვარი არპად ჩანი, ბუდაპეშტის ნაციონალური თეატრის მხატვარი ნელი ვაგო და კომპოზიტორი ემი ევედუში. კატონას პიესის რომანტიკული პათოსი ავდილად „მოურგო“ ქართველ მსახიობთა ტემპერამენტს. იყო სამიშრობეა, რომ პიესა ემოციური

ხელოვნობა (მელანდა), თ. სიბიტლაქემ (პეტრუდა), თ. მისიტრაქემ და გ. სიხარულიძემ (ტიბორცი) და სხვ.

ლ. სოლნცევა ეურნალ „თეატრის“ ფურცლებზე მაღალ შეფასებას აძლევდა ამ წარმოდგენას, წერდა, რომ „თეატრის კოლექტივი, როცა სიცოცხლეს ანიჭებდა XIX საუკუნის შესანიშნავი შემოქმედის ნაწარმოებს, როგორც ჭეშმარიტი თანამოაზრე, უნგრელ მეგობრებთან ერთად თანაქედროვე ადამიანის ზნეობრივი პრობლემების ზუსტი თანაფარდობით მოქმედებდა“.

1974 წელს შედგა თეატრის გასტროლები ბუდაპეშტში. დიდი მოწონება ხვდით წილად სპექტაკლებს — „ბანკ-ბანი“, „ასი წლის შემდეგ“ და „კახაბერის ხმალი“. უნგრეთში ჩასულ სტუმრებს მაყურებელი აღტაცებით ხვდებოდა. რეცენზიებს წერდნენ არა მარტო თეატრზე, მის რეჟისურაზე, მსახიობთა ნიჭზე და მა-



ლალ პროფესიულ კულტურაზე, არამედ დიდ ინტერესს იჩენდნენ ჩვენი ერის წარსულისადმი, დღევანდელი სადაში და ჭეშმარიტად ძმურად ხვდებოდნენ საქართველოს ხელოვნების ღირსეულ დეკანუებს.

რუსთავის თეატრს დღესაც მჭიდრო კავშირი აქვს უნგრელ კოლეგებთან. ვარდა ამისა, იგი ხშირად მიმართავს დემოკრატიული ქვეყნების დრამატურგიის გასცენურებას, წარმატებით დაიდა მსოფლიოში ცნობილი დრამატურგის ელზარდო დე ფილიპოს პრობლემური ნაწარმოებები („კომედის ხელოვნება“ და „ცილინდრი“). მან პირველმა ქართველ მსაყურებელს გააცნო იტალიური დრამატურგის პირანდელოს შემოქმედება („ავტორის მამიებელი პერსონაჟი“), რომენ როლანის ფილოსოფიური, ავტორი პიესა „მგლები“, ასენას „შიში“. რუსთავის თეატრი რეპერტუარის შერჩევისას განსაკუთრებით დიდ ყურადღებას აქცევს ზნეობრივ პრობლე-

მა, დედა — თ. სხირტლაძე და სხვ.) დიდი სიმართლით, შთაბრძნებით განსასხიერეს ნ. დუმბაძის გმირთა, მსახივართა ლოგიურად საინტერესო, ცხოვრებისეული ხასიათები. ვაზეთი „საბჭოთა აჭარა“ ამ წარმოდგენის შესახებ წერდა: „საბრალდებო დასკვნა“ მსაყურებელს შთააგონებს, რომ სანამ ქვეყნად არსებობს ბოროტმოქმედება — სასჯელი, მართლმსაჯულება აუცილებელია. ამასთან, იგი განუტყველებს მას სიყვითის, პატისონების, სიმართლისა და კეთილშობილების გამარჯვების რწმენას“.

რუსთავის თეატრის მუშაობაში უეჭველად დადებით და ნაყოფიერ მოვლენას წარმოადგენდა 1969 წ. ახალგაზრდულ კოლექტივში აღიარებული ოსტატის სსრკ სან. არტისტის ა. ვასაძის მოსვლა. ამ თეატრში ა. ვასაძემ შექმნა ისეთი როლები, როგორცაა მაგისტრო სკოვონსკის იმავე სახელწოდების ანტიფაშისტურ პიესაში, ლირი „მეფე ლირია“, ისიღორე „საბრალდებო

სცენა სპექტაკლიდან „ასი წლის შემდეგ“. ნიკოლოზ I — თ. მელნიენთუცესი, გიორგი — ი. უჩანიშვილი.



სცენა სპექტაკლიდან „რევიზორი“. ანა ასდრევენა — ლ. შოთაძე, ხელსტაკოვი — ვ. მინდიაშვილი, მარი ანტონოვნა — ე. გულაშვილი.

მებს, აღმამანის რაობისა და მოწოდების საკითხებს. ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს ნ. დუმბაძის რომანის „თეთრი ბაიარების“ („საბრალდებო დასკვნა“) ინსცენირება (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე, მხატვ. მ. მაღაზონია).

ამ სპექტაკლით თეატრმა, ისევე როგორც თვით ხაწარმოების ავტორმა, წინა პლანზე წამოსწია მტკივნეული საკითხები, რაც განსაკუთრებით აწუხებს ჩვენს საზოგადოებას. სპექტაკლის მოქმედება, როგორც ცნობილია, საპატრიოტო მიმდინარეობს და სწორედ აქ, ციხის საკანში ვლინდება აღმამანთა ნამდვილი ღირებულება, მათი სახე, მათ შორის ურთიერთობანი. ამ ანსამბლური წარმოდგენის შემქმნელმა მსახიობებმა (ზაზა — მ. გორგილაძე, ისიღორე — ა. ვასაძე, „ლიონა“ — თ. მელნიენთუცესი, გოგოლი — კ. თოლორაია, ჭეიშვილი — ლ. ანთაძე, მოშიაშვილი — ნ. მგალობლიშვი-

დასკვნაში“, გიორგი — თ. ჭილაძის პიესაში „სურსათობა ლბომიდან“...

განსაკუთრებით აღსანიშნავია „მეფე ლირია“ — მ. თუ ა. ვასაძე ადრე არაერთხელ „შებრძოლები“ მსოფლიო დრამატურგიის გიგანტს, რუსთავის თეატრი ახალგაზრდა კოლექტივისათვის ეს შექსპირთან პირველი შეხვედრა იყო. (უფრო გვიან რეჟ. ლ. იოსელიანმა დადა „პაულტი“). რასაკვირველია, ისეთ როლს ნაწარმოებთან შეხვედრა, როგორც „ლირია“, საკმაოდ სარისკო იყო, მაგრამ ა. ვასაძის ამ პიესაზე რუსთაველის თეატრში უმუშაუნია, გ. ლორთქიფანიძისათვის კი საინტერესო იყო ამ სცენურად ძველად დასაძლევ ნაწარმოებთან პირველი შეხვედრა. სპექტაკლი, თეატრის სტილისტიკისათვის დამახასიათებელ ძუნწ, თავშეკავებულ ტონებში იყო გადაწყვეტილი. თვით ლირი, ა. ვასაძის



სცენა სპექტაკლზე, მსახივრეები რაბებს მიღმა უცნაურად მოქმედებენ. ნინიო — ე. ჭუთათლაძე, კოკა — რ. ჩხიკვიშვილი, ბებია — ი. ხობუა, ბადრი — ტ. სარაღიძე.



შესრულებით, პირველ რიგში, ცხოვრებაში მოყვარულს, თავნება მეფე კი არ იყო, არამედ მეომარი, გიგანური რაინდი, რომელიც ტყვედბა თავის ძველ რწმენაში და ეძებს ცხოვრების აზრს, ეძებს სიყვარულს, რასაც კორდელისას სახით სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებშია პოუვებს.

რასაკვირველია, „მეფე ლირს“ ისევე, როგორც თეატრის ზოგიერთ სხვა დადგმას, პქონდა თავისი სუსტი მხარეები, „ეკარგი ადგილები“, მაგრამ მთლიანობაში იგი უთუოდ შთამბეჭდავად და საინტერესოდ წარმოსდგა მაყურებლის წინაშე.

ამავე წლებში, შექსპირის გვერდით, თეატრი დიდი წარმატებით თამაშობდა ო. იოსელიანის მხარაულ კომედიას „ექვსი შინაბერა და ერთი მამაკაცი“, რომელშიც, პირველ რიგში, თავისი შესანიშნავი კომედიური ნიჭი გამოავლინა გივი ბერიაშვილმა.

რუსთავის თეატრის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის პირველი ეტაპის მნიშვნელოვანი დადგმა იყო ვ. კოროსტილევის „მარტოობის დღესასწაული“ („ფიროსმანი“).

„მარტოობის დღესასწაული“ ჯერ რუსთავის, შემდეგ კი ქ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ერთ-ერთი საეტაპო დადგმაა. აქ მთელის ძალით გამოჩნდა როგორც რეჟისორის (გ. ლორთქიფანიძე), ისე მთავარი როლის შემსრულებლის ო. მელვინეთუხუცესის შესაძლებლობანი. გ. ლორთქიფანიძემ ღრმად გამოავლინა მსახიობის ფსიქოლოგიაში, მისი ნიჭის დამატებული მხარე, რომანტიკული პოეტურობა. ო. მელვინეთუხუცესმა თვალხილულად წარმოგიდგინა დიდი მხატვრის ტრაგიკული ბიოგრაფია, მისი შემოქმედებითი აღზევება და უსაზღვრო მარტოობა ადამიანთა შორის, რომელთაც მისი არაფერი ესმით... ფიროსმანი—მელვინეთუხუცესის ღრმა ტრივითი და სასოებითი სავსე ცრემლები სცივდება, ცრემლები განწმენდისა, კათარზისისა, რომელიც

მაყურებელს ყოველდღიურობაზე აამაღლებდა და მშვენიერების არსს აზიარებდა...

....1975 წლისათვის რუსთავის თეატრი ჩვენს კავშირში და მის გარეთაც ცნობილი თეატრალური კოლექტივი გახდა, მასზე წერდნენ, ბევრს მსჯელობდნენ ამ პატარა თეატრის სცენაზე საბოლოოდ დაღვინდა, გამოიწოთო ამჟამად ქ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის ხელმძღვანელის, სსრკ სახალხო არტისტის გ. ლორთქიფანიძის ხელოვნება.

ამ თეატრში დაოსტატდნენ, დაეკავცდნენ ამჟამად ქართული სცენის ისეთი გამოჩენილი ოსტატები, როგორებიცაა სსრკ სახ. არტ. ო. მელვინეთუხუცესი, რესპუბლიკის სახალხო არტისტები თ. არჩიაძე, ლ. ახიძე, გ. ბერიაშვილი, ნ. მგალობლიშვილი, ი. უჩანაიშვილი, თ. მისიურაძე; რესპ. დამსახურებული არტისტები — ზ. ლებანიძე, მ. გორგილაძე, ქ. კეკელიძე, კ. თოლორაია, თ. სხირტლაძე, ს. გოგიჩაიშვილი, გ. გაბუნია. ბევრი მათგანის სახელი დღეს ფართოდაა ცნობილი, როგორც თეატრში ნათამაშები, გახმაურებული როლებით, ისე კინოფილმებიდან. სამწუხაროდ, ცხოვრებაში ძალიან ადრე წავიდა რეჟო ხობუა — ნიჭიერი, დიდი პოეტური შემოქმედით, რომელმაც მაყურებლის სიყვარული დაიმსახურა როგორც თეატრში, ისე კინოში.

დადგა სიმწიფის ხანა. წამყვანი ოსტატების მნიშვნელობა გასცდა რუსთავის თეატრის სცენას, უმრავლესობა ისევე ქ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრს დაუბრუნდა და თან წამოიღეს ის შემოქმედებითი წევა, ის შემოქმედებითი მრწამსი, რაც მათ მარჯანიშვილის თეატრმა შთაუწერა, რაც შემდეგ რუსთავის თეატრის სცენაზე ახარეს და რის ჭირნახულოც მათ კვლავ მარჯანიშვილულთა კოლექტივს დაუბრუნეს... რუსთავის თეატრში გადავიდა ზ. ლებანიძე. თეატრის წამყვანი ძალების წასვლამ ყოველმხრივ მძიმე მდგომარეობაში ჩააყენა, თითქმის ლიკვიდაციამდე მიიყვანა რუსთავის



სცენა სპექტაკლიდან „სურათები საოჯახო ალბომიდან“. გურამი — შ. სხირტლაძე, აბესალომი — ლ. მიშველიძე.

თეატრი. ფაქტურად ერთი სეზონი თეატრის შემოქმედებით მუშაობის გადახალისებას, ახალი დასის, რეპერტუარის შედგენას დასჭირდა. ეს კი არც თუ ისე ადვილი საქმე იყო. თეატრის დღევანდელი კოლექტივის სანაქმებოდ უნდა ითქვას, რომ იგი როდესმე შედრკა, როდესმე შეუშინდა შექმნილ სიძნელეებს. უფროს თაობასთან ადგამოდებით მუშაობდა, ადუღებდა ახალ კოლექტივს. ამ კოლექტივში აღმოჩნდნენ: ჯ. გაგინძე, ვ. ნეფხაიძე, ლ. ფილფანი, ლ. შოთაძე, ო. სეთურიძე, ჯ. მაზიაშვილი, შ. სხირტლაძე, ი. ხობუა, თ. დაუშვილი, ლ. მიშველიძე. დასი შეივსო თეატრალური ინსტიტუტის ახალკურსდამთავრებული ნიჭიერი ახალგაზრდობით, გადაწყდა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობის და რეჟისურის პრობლემა. თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობა ითავა რესპუბლიკის ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ქუთათელაძემ. მთელი რიგი დადგმები წარმატებით განახორციელეს ა. ქუთათელაძემ, თ. მესხმა, გ. ანთაძემ, დ. კობახიძემ, მ. ბესტაევაშვილმა, მ. ბუკიამ. სცენოგრაფიას ახორციელებენ ა. ქვიციანი და გ. მღებრიშვილი, კომპოზიტორი — დ. ტურიაშვილი. რასაკვირველია, თეატრი, ცალკეულ შემთხვევებში, „გარედან“ იწვევს რეჟისორებს, მხატვრებს და კომპოზიტორებს...

თეატრის ახლანდელი სამხატვრო ხელმძღვანელი რესპუბლიკის ხელ. დასს. მოღვაწე ა. ქუთათელაძე უკვე გამოცდილი, ნიჭიერი რეჟისორი და პედაგოგია. მისმა მუშაობამ აღიარება ჰპოვა სოხუმში, შემდეგ კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის სცენაზე მას მოუხდა ისეთი ცნობილი სპექტაკლების დადგმა, როგორცაა — „შვეთელა გოგონა“ (გ. მაკახონაშვილთან ერთად); „სამი ბულბულიანი ქუჩა“, „ბათიანი გოგონა“, „ჯარისკაცის ქვრივი“, „უსახელი ვარსკვლავი“, „მოსამართლე“ და სხვ.

თავისი შემოქმედებითი პოტენციალი და გამოცდი-

ლება გააჩნიათ ამ თეატრის რეჟისორებს — თ. მესხს, რომელიც წლების განმავლობაში ქ. ქუთაისის თეატრის ხელმძღვანელობდა, დ. კობახიძეს — სოხუმის თეატრის ყოფილ მთავარ რეჟისორს, გ. ანთაძეს, რომელმაც არა ერთი საინტერესო წარმოდგენა დადგა რუსთავის თეატრის სცენაზე, მ. ბესტაევაშვილს, რომელიც რუსთავის თეატრში თელავიდან მოვიდა. ახალბედა მხოლოდ მ. ბუკიამ, მაგრამ მისმა სპექტაკლებმა „ღამის ამბავი“, „დარბაზის მიღმა გაზაფხულია“, უთუოდ, საერთო მოწონება დაიმსახურეს...

რუსთავის თეატრის ახლანდელმა კოლექტივმა დიდის მონდომებით მოჰკიდა ხელი რეპერტუარის შედგენას. კვლავინდებურად, ამ თეატრის ტრადიციის მიხედვით, პირველ ადგილზე თანამედროვე ქართველი დრამატურგები აღმოჩნდნენ.

ბოლო ხუთი წლის მანძილზე თეატრმა დადგა რ. თაბუკაშვილის „რას იტყვის ხალხი“, „დაბადება“, გ. ხუხუაშვილის „და შენდებოდა ქალაქი“, ვ. იაკაშვილის „პორტიონტის იქით“, ლ. სანიკიძის „უცივალ შემოქმედება“, ნ. დუმბაძის „ზურბიკულა“, შ. დადიანის „გვირაკი-ლიანების ოჯახი“, კ. გამასხურდიას „მთვარის მოტაცება“, ვ. კანდელაკის „დრო 24 საათი“, ლ. თაბუკაშვილის „დარბაზის მიღმა გაზაფხულია“ და გ. ბათიაშვილის „ეკლი“...

კლასიკიდან ამ ბოლო წლებში რეპერტუარში შევიდა გოგოლის „რევიზორი“ და რ. ერისთავის ვოდევილი „ბოძიასთან გამოხუმრება“...

აგრძელებს რა შემოქმედებითი კონტაქტებს უნგრეთთან, თეატრმა ბუდაპეშტიდან მოიწვია რეჟისორი ე. მარტონი, რომელმაც განახორციელა მაგდა საბოს პიესის „ის ლამაზი მზიანი ღელე“-ს დადგმა. ასეთია სადღესიოდ თეატრის რეპერტუარი. მაგრამ რა შემოქმედებითი გზებით მიდის თეატრი ამ ეტაპზე, რას ისახავს მიზნად, რას ამკვიდრებს თავის ხელოვნებაში?



ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თეატრს, პირველ რიგში, ალღევებს და ანტრეკსებს ქართველი ხალხის თანამედროვე ცხოვრება, ჩვენი რესპუბლიკის ცხოვრების ახალი რიტმი, ის პრობლემატიკა, რომელიც ჩვენი საზოგადოების წინაშეა წააპკრილი.

ამ მხრივ, ფრიად საყურადღებოა ა. ქუთათელაძის მიერ საინტერესოდ გააზრებული რ. თაბუკაშვილის სატირული კომედია — „რას იტყვის ხალხი?!... სპექტაკლში პრემიერაზე მიიტკიცა ყურადღება თავისი პრისციპულობით, სატირული სიმკვეთრით, მეშხანობის, დრომოჭმული ტრადიციებისადმი უკომპრომისო ბრძოლის განწყობით. რეჟისორული გადაწყვეტა ჭეშმარიტად გონებმახვილურია — სარკინი ვერის ქვეშ მოქცეულია პირფერობის და მლოქვენლობის მოყვარული საზოგადოება (ნატარია ა. ჭელიძე). აღსანიშნავია ამ წარმოდგენის შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი, გმირთა სახეების უღრესად მართალი, სისხლსაცე განსახიერება. ყოველი სახე ცოცხალი პორტრეტია, შეუძლებელია აღტაცებაში არ მოგიყვანოთ მსახიობების — ვ. ნეფარიძის, ლ. შოთაძის, ნ. ხიდურელის, თ. სეთურიძის, ლ. მიშველიძის, ზ. გზირიშვილის, ნ. დაუნაშვილის, ე. გუდიაშვილის, გ. ტყემლაშვილის, კ. ბუქიაის, ე. სიხარულიძის ნაშეუვრებმა. ამიტომაც იყო, რომ ეს წარმოდგენა, რესპუბლიკის თეატრალური საზოგადოების მიერ, გაოცხადებულ კონკურსზე იმ წელს საუკეთესოდ იყო აღიარებული. სიველებით დაჭილდოვდა ა. ქუთათელაძის რეჟისურა და ლ. შოთაძის მიერ შესრულებული თამარის როლი.

ა. ქუთათელაძემ თავისებურად შექმნა ნ. დუმბაძის რომანის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონის“ ინსცენირება. მის სპექტაკლში „ზურიცლა“ წარსულის მოვონებები, რეტროსპექტივა აქტიურად იჭრება პიესის გმირის ცხოვრებაში. თბილისში სწავლის დროს გმირი იგონებს სოფელს,, თავის საყვარელ ბებიას, ილიკოს,

ილარიონს. ინსცენირებაში ჩართულმა რეჟისორმა გამოუყენებელმა ეპიზოდებმა მეტი ხალხის და მიზნოდგელობა, სცენური სიხალე შესძინა საყოველთაოდ ცნობილ ნაწარმოებს.

ყმაწვილების ხეობორივი სიწმინდის პრობლემებს ეხება ახალგაზრდა დრამატურგის ლ. თაბუკაშვილის პიესა „ღარაბებს მიიბა ვაზაფხული“. სპექტაკლი დადგა ახალგაზრდა რეჟისორმა მ. ბუქიამ. მასში ი. ხობუას ვარდა (რომელიც დიდი სიბოთითი და სიფაქიზით არა რულებს ბებიას როლს), დაკავებულია ნიჭიერი ახალგაზრდა, რომელიც შორის გამოირჩევიან რ. ჩხიკვიშვილი (კოკა) და ე. ქუთათელაძე (ნიჩიკო)..

რ. როლანის „მგლები“ რეჟისორმა თ. მესხმა რომანტიკულ სტილში გაიზარა. სპექტაკლი მოქალაქობრივი ელერალობით ხასიათდება, მასში ხაზგასმულია ბრძოლის ენის, აზრთა შერჩინება. მსახიობებმა ამ ამოცანის გადასაჭრელად გამოამქვანეს არა მარტო ტემპერამენტი, არამედ დიდი სულიერი ენერჯია, თავისებური რიტმი, პლასტიკა. რეჟისორმა მშვენივრად შეიგრძნო ავტორის სტილისტიკა, ეპოქისა და მოქმედების ადგილის თავისებურება. დიდ შთაბეჭდილებას ტოვებს ენერჯიული, მკვანე, ძლიერი ვება, ნიჭიერი, დიდი შინაგანი მონაცემების მქონე მსახიობის ლ. ფილფანის შესრულებით, საინტერესოა თ. სეთურიძის ტელე, თ. დაუშვილის დუარონი, თ. ქუთათელაძისა და ი. ბალაშვილის ქენელი და სხვა.

თ. მესხის მიერ დადგმულ სპექტაკლში „ცილინდრი“ გამოვლინდა ამ ხელოვნის სხვა თვისებებიც. რომანტიკა შესცვალა ყოფითობამ, დეტალიზაციამ, იმ ატმოსფეროს შექმნამ, რომელშიც განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოვლინდა ადამიანთა მიერ წარმოქმნილი სოციალური ბოროტება — მსახიობები და რეჟისორი შესანიშნავად გრძობოდნენ კომედიურ სიტუაციებს, იყენებდნენ მეტყველ ნიუანსებს. განსაკუთრებით უნდა

სცენა სპექტაკლიდან „მგლები“.



სცენა სპექტაკლიდან „კახაბერის ხმალი“.
 შუაში — გოსტაშაზი — გ. ბერიკაშვილი.



სცენა სპექტაკლიდან „შე, ბებია, ილიკო
 და ილარიონი“. ზურციელა — ბ. კაკა-
 ბაძე, ბებია — ე. სიხარულიძე, ილარი-
 ონი — ჟ. გვინიძე.



სცენა სპექტაკლიდან „დრო 24 საათი“.
 ტატიშვილი — ო. სეთურიძე, ჭარუშიძე
 — ვ. ჭოქრაშვილი, სუმბათაშვილი —
 შ. სხირტლაძე.





აღენიშნათ ამ სპექტაკლის შემსრულებლები (ნ. მუხომელი, რიტა, გ. ჩუბუაშვილი — რუდოლფი, ჯ. ვაგინი — ავუსტინო, ი. ხიზია — ბეტინა), რომლებმაც უანრის თასებურება მშვენივრად გამოავლინეს. სპექტრის დისკოლოგიურად რთული სცენები.

ვ. იაკოშვილი დრამატურგიამ ახალგაზრდა როდია, მისი პიესები კარგა ხანია იდგება სცენაზე. ამიტომ საესტეტიკურად გასაგებია, რატომ აირჩია თეატრმა პიესა „პორი-ზინტის იქით“ (რეჟ. თ. მესხი). იგი ახლის ძიებას, ახალი ცხოვრების მშენებლობას ეძღვნება. ეს სპექტაკლი თეატრმა დიდი ოქტომბრის 60 წლისთვის ოსანიშნავად აირჩია. საწარმოო თემატიკაზე საქართველოში არც თუ ისე ბევრი ნაწარმოები მოგვეხოვება. ამიტომ სპექტაკლმა დიდი ინტერესი გამოიწვია მუშა მსაყურეებში, საწარმოთა მშრომლებში. თბილისის სახეობა ჩარხების ქარხნის უფროსი ოსტატი თ. ტერტრაშვილი ამ წარმოდგენის შესახებ გვხვს „თბილისი“ ფურცლებზე წერდა — „პიესის დიდი ღირებულება მისი მიზანია, რომ მას საფუძვლად უდევს რეალური სიტუაციები. აქ მთავარი და წერილობითი, მეორეხარისხოვანი არ არსებობს. ავტორისათვის, რეჟისორისთვისაც და მსახიობებისთვისაც ყველაფერი მთავარი და ძირითადია, მსაყურებელიც ასე აღიქვამს წარმოდგენას...“

მსაყურებელთა და კრიტიკის მაღალი შეფასება დიმიტრის თ. დაუშვილმა (თენგიზი) და ჯ. მახიაშვილმა (ზურაბი). ამ სპექტაკლში როლის საუკეთესო შესრულებისათვის პრემიერებული იყო გ. ლეკვა.

ფართოდაც ცნობილი დრამატურგის, შესანიშნავი პოეტი-მთარგმნელის, საზოგადო მოღვაწის და კინოხელოვნების თვალაჩინო წარმომადგენლის რეჟისორ თაბუკაშვილის სახელი.

წლების განმავლობაში ევროპის სხვადასხვა სახელმწიფოებში იგი იძიებდა სამშობლოსათვის დაკარგულ ერისშვილების საფლავებს, მასალებს მათ შესახებ. პოლანდიაში ყოფნისას მან ძირის ძირთბამდე შეისწავლა ტექსტის გვირგვინ ტრაგიკული ეპოპეა, შექმნა ფილმები მათ შესახებ, დაბოლოს, დაწერა პიესა „დაბადება“, რომელიც რუსეთის თეატრის სცენაზე (რეჟ. ა. ქუთათელაძე) საოცარი ემოციური ძალით აუღერდა. ამ სპექტაკლში, რომელიც გარეგნული საშუალებების გამოხატვის დიდი სიღრმეით გამოირჩეოდა, მთავარი ვახტანგის საშობლოდამი თავდადების, ვაკეკური შემართების თემა. მთელი წარმოდგენის მანძილზე, ამ გულსდაძვეულ სანახაობაში მსაყურებელი მთელის არსებით იყო ჩართული ქართული ვაკეკების განცდებში. ჩვენს თეატრში იდგენ ნატანგე ადამიანები, რომლებიც ვერაფერმა ვასტება, რომლებსაც სამშობლოს სიყვარულის ლამაზი ტყეების გოჯონებში გასა უნათებდა. ამ სპექტაკლში ძნელი გამოიყუთ ცალკე კომპონენტები, ცალკე შემსრულებლები. იგი აღიქმებოდა მთლიანობაში, როგორც დიდი ადამიანობის, პატრიოტიზმის ამაღლებული რეკვიემი. სპექტაკლმა კულტურის სამინისტროს მიერ გამოცხადებულ კონკურსზე მიიღო საპატიო დიპლომი.

რუსეთის თეატრი, როგორც აღენიშნათ, უპირველეს ყოვლისა, თანადროულობასავე ისწრაფვის, მაგრამ არც წარსულს აქცევს ზურგს. ფაზაზეთის ასარ

დამს. მოღვაწემ დ. კობახიძემ განახორციელა მისი დიანის რომანის „გვირგვინიანების ოჯახის“ შესრულება. მხატვარი ა. ქეილიძესთან ერთად მან შექმნა ეფემერული საწყაროს სურათები, რომელშიაც ყველაფერი არასამდებოა, მოკლებულია საყრდენს. გვირგვინიანების ოჯახის მძლავრი, გველენიანი ოჯახი გრძნობს განწირულობას. ნექტარინა (რუს. დამს. არტ. ლ. შოთაძე) არაფერს ერიდება, რათა დიდი მამული, საგვარეულო მათიარტი შექმნას, მაგრამ დაღუპვის გზაზე დაშვარტი კლასის გადარჩენა შეუძლებელია. ამ ოდესგამ მდიდარი ავადია ბუღეში სიუდილმა დაისადგურა. დ. კობახიძემ და წარმოდგენაში დაკავებულმა მსახიობებმა (განსაკუთრებით ვეინდა აღენიშნათ ლ. შოთაძის ნექტარინა, გ. ბეგალიშვილის ვამეჩი, რუს. დამს. არტ. ლ. ფოლფანის ეკოციმელი, ე. გიორგობიანის ბეგი, ე. სიხარულიძის კესარია, ე. ქუთათელაძის თოლისქვანი). კეპშიარტი რომანის წარმომადგენელს წარმატებით, ისტორიის მიერ განწირული საზოგადოების ნგრევის რეალისტური სურათები...

ქართული და უნგრული მოღვაწეების ერთობლივმა ნამუშევარმა მ. საბოს პიესაზე „ის ლამაზი, შვიანი დღე“ კვლავ მიიპყრო საზოგადოების ყურადღება. პიესა დადგა უნგრეთის ეროვნული თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, კომპეტის სახელობის პრემიის ორჯონის ლაურეატმა ენრე შარტონმა (რეჟ. ასისტენტი ნ. მჭავრიანი). მხატვრები არაბად ჩანი და იუდიტ შეფერი, მუსიკა კომპეტის პრემიის ლაურეატის ეოლტან დურკოსი, ამჯერადაც არჩეული იყო ისტორიული პიესა, ეკრობი, 994 წლის ერთი დღის ასახვა უნგრული ხალხის ისტორიაში. რეჟისორმა დამაყრებლობით წარმოვიდგინა ორი საწინააღმდეგო ბანაკის ჭიდილი, ახალსა და ძველს შორის ბრძოლა. სპექტაკლი მამფრ დილაგებზე იყო აგებული, მთელი ყურადღება გადატანილი იყო მთავარი გვირგვინის — გეზას (მსახ. თ. დაუშვილი), ვაიკის (მსახ. გ. ქუნიანი), ძულას (მსახ. ჯ. მახიაშვილი), ტატას (მსახ. ი. სეთურიძე) და ბონგეს (მსახ. ლ. ფოლფანი) სახეების გასახება. მსახიობებმა მთელი სიმძაფრით გადმოსცეს იმდროინდელი უნგრული ხალხის ცხოვრების დრამატული ვითარება, ადამიანთა შორის შექმნილი დაძაბული კონფლიქტები, ღრმად ჩასუღუნენ თავიანთი გვირგვინის აზრებს, სასიათებსა და მისწრაფებებს. სპექტაკლი შემოქმედებით თანამშრომლობის, ურთიერთგამადიდებლის საუკეთესო მაგალითია და მეტყველებს იმაზე, რომ რუსეთის თეატრის მსახიობები სხვა ეროვნების ადამიანთა სახეებში ადვილად ვარდასახებიან, შესწევთ ნიჭი და ძალა, რათა აღიქვან შორეული დროის და სრულიად უცხო ერის ტემპერამენტის სტიქია, მისი ისტორიული ხასიათი, ეროვნული თვისებები. სპექტაკლი „ის ლამაზი, შვიანი დღე“ უნგრული დრამატურგიის გასცენურების საყვარლო დათვალიერებაზე დაჯილდოვდა სსრკ კულტურის სამინისტროს საპატიო სიგელით.

სხეგნული უნგრული პიესის გარდა, აქ არ შეიძლება არ დავასახელოთ ა. ქუთათელაძის მიერ დადგმული გოგოლის „რევიზორი“. რეჟისორის სანაქებოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ძალზე ფრთხილად, პატივისცემით მოეპყრო ავტორისებულ ტექსტს. ყოველფერა თვითმიზნური „ნოვაციების“ და „ტრიუქების“ გარეშე მთელის სი-



მართლით, მხატვრული დამაჯერებლობით, გმირთა სახეებში ღრმა წვდომით გადმოგვიშალა გენიალური რუსი მწერლის მიერ შექმნილი საეპოსო. სპექტაკლის ყველა შემქმნელისა და მონაწილის ყურადღება გადატანილი იყო პიესის გმირთა ხასიათების ღრმა გახსნაზე, ნაწარმოების იდეის რაც შეიძლება ზუსტ ვაშლივანზე. სცენაზე მხატვრული მრავალფეროვანებით წარმოდგენ ქართვამ, ბიუროკრატი მოხელეები, უსაქმური აზნაურები. რეისორმა და მხატვარმა (ა. კელიძე) ზოგიერთი სცენები პროვინციული ქალაქის მოედნებსა და ქუჩებში გადაიტანეს, რაც მშვენივრად გადმოსცემდა ამ ლევისა და ადამიანების მიერ დაიწყებულ ქალაქში შექმნილ მღორე ცხოვრების ატმოსფეროს. სპექტაკლში საინტერესოდ, ორიგინალურად იყო გადაწყვეტილი ხელსტაკოვისათვის ქრთაჲის მიცემის სცენები, წარმოდგენის ფინალი, კრიტიკამ კარგად შეაფასა ახალგაზრდა მსახიობების ბ. კავაბაძისა და ვ. მინდაიშვილის თამაში ხელსტაკოვის როლში, ს. სეთურიძის გოროდნისი, ლ. შოთაძის ანა ანდრეევასა და სხვების, თუმცა სპექტაკლში მიმართ გარკვეული კრიტიკული შენიშვნები გამოითქვა.

...ნვლია ერთ წერილში განვიხილოთ თეატრის სცენაზე დადგმული ყველა სპექტაკლი, რეისორთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა და მსახიობთა ყველა ნამუშევარი. ყურადღება ჩვენ შევანარეთ თეატრის ცხოვრებაში ყველაზე ღირსშესანიშნავ მოვლენებზე, შევეცადეთ გადმოგვეშალა კოლექტივის შემოქმედების ფერადივანი ხალიჩა. რუსთავის თეატრი ახალგაზრდა კოლექტივია, არა მარტო თავისი ისტორიით, არამედ მისი კოლექტივის წევრების უმრავლესობის წლოვანებითაც. ეს ახალგაზრდული ენერჯია, მონდომება, ჩვენის აზრით, სამხატვრო ხელმძღვანელობის მიერ სწორადაა წარმართული. თეატრის კოლექტივი მუდმივ ძიებაშია, ცდილობს მოიზიდოს ნიჟიერი დრამატურგები, გზა მისცეს ახალგაზრდობას. რუსთავის თეატრის ატიპიური წარმოდგენებიც ტიპურია, რადგანაც ატიპიურობაში ნათლად გამოსჭვივის ტიპიურობის პროცესები — ტრადიციასად იერსულება და სიახლისადმი სწრაფვა. თეატრის საუკეთესო დადგმაში ნათლად ჩანს, რომ თანამედროვე ხელოვნებაში ტრადიცია ბუნებრივად, ორგანულად ეოცხლება მხოლოდ მაშინ, როცა იგი განაყოფიერებულია საზოგადოებრივი იდეებით, თეატრის ხელოვნება აღინიშნება სხვადასხვა სტილისტური ხაზებით — სატირიულ-კომედიური, გმირულ-რომანტიკული, ლირიკულ-პოეტური. ყველა მათ აქვთ მრავალი განსტოება, ნიუანსი, ფერი, რომლებიც ქმნიან საშუალებას ადამიანის ფსიქოლოგიის გასახსნელად, რის გარეშეც წარმოდგენილია „განცდის ხელოვნება“.

თეატრში თუმცა ვერ გამოყოფთ მეტაფორული, პოეტური თეატრის ანგბებს, მაინც უნდა აღვნიშნოთ, რომ

რეისორთა თავის ნამუშევრებში ბირობით რეისორულ ხერხებს აერთიანებს ცოცხალი ადამიანის ცხოვრების სიმართლესთან. დაწყებული გ. ლორთქიფანიძით, თეატრის რეისორები დიდ ადგილს უთმობენ აქტიორთან მუშაობას, უკვირდებიან მსახიობებს, ეძებენ მათთან ურთიერთობის ნაყოფიერ ხეზებს. მათაა სასიქლოლოდ უნდა ითქვას, რომ დადგმულ წარმოდგენების უმრავლესობაში ნათლად სჩანს ის, რასაც სსრკ სახ. არტ. გ. ტოვსტონოვოვი უწოდებს „ცოცხალ, მოქმედ ადამიანს, რთული ფსიქიკით, შინაგანი ცხოვრების განუმეორებელი პროცესით“.

უნდა აღვნიშნოთ, აგრეთვე, რეისორთა და მსახიობთა პროფესიონალიზმის გარკვეული დონე, რაც, რასაკვირველია, შ. რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის დამსახურებად უნდა ჩავთვალოთ, რადგან თეატრის ძირითადი შემოქმედებითი ბირთვი იქაა აღზრდილი.

ჩვენ რუსთავის თეატრის მიღწევებზე გვაძახილეთ ყურადღება, მაგრამ ეს სრულიადც არ ნიშნავს იმას, რომ ამ თეატრში ყველაფერი რიგზეა, ყველაფერი მიღწეულია. მას აქვს ხარვეზები პიესების არჩევაშიც, ჰქონდა სუსტი სპექტაკლებიც, „წუნდებული“ აქტიორული ნამუშევრებიც. თეატრის დიდად ხელს უშლის ის გარემოება, რომ მას დღემდე არ გააჩნია მუდმივი საიმელო თეატრალური ნაგებობა და დროებით შეიზნულთ ბილიში რკინიგზელთა სახლში უჩვენებს თავის წარმოდგენებს.

ქ. რუსთავის პარტიულმა და ადმინისტრაციულმა ორგანოებმა ყველაფერი უნდა ილონონ, რომ მოკლე დროში ნიჟიერ, პერსპექტიულ დასს ჰქონდეს თავისი კერა, რათა დაიკავოს ღირსეული ადგილი ქ. რუსთავის კულტურულ ცხოვრებაში.

...არამოდინიე დღეა, რაც დაცხრა თეატრის პირველი იბულის აპოლონისმენტები, დაიშალა კმაყოფილი მასურებელი. თეატრი კი აბრძლებს თავის მუდმივ დილოგს მასურებელთან. აფიშებზე აღნიშნულია ახალი სპექტაკლი — გ. ბათიაშვილის პიესა „ვალი“...

რუსთავის თეატრი ცხოვრობს ახალი გეგმებით. ალბათ, ამ თეატრის აფიშაზე მალე ვიხილავთ ჩეხოვის „თიოლის“, პირანდელოს „პერნის IV“, ევრიპიდეს „მელეტრას“ და ბევრ სხვა საინტერესო ნაწარმოებს, ყოველივე იმას, რაც სიხარულს და სარგებლობას მოუტანს მასურებელს, განამტკიცებს ქართული თეატრის საუკეთესო ტრადიციებს, სახელს მოუხვევს მის ხელოვნებას რესპუბლიკაში და მის ფარგლებს გარეთაც.

გიორგი ლეონიძე და ქართული თეატრი

მანანა თევზაძე

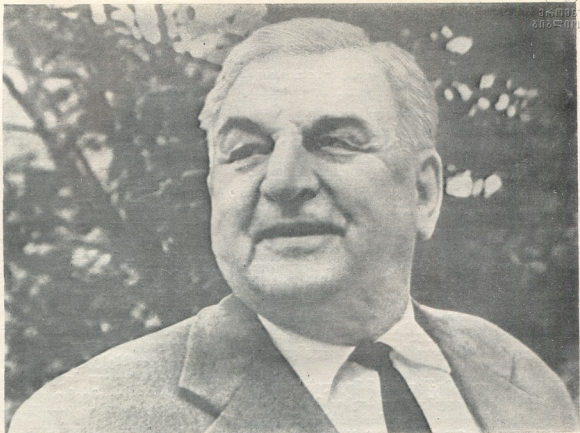
მიოცე სასუქმნის ქართული მწერლობა და თეატრი ერთად ქმნიდნენ ახალ ქართულ კულტურას. ეს იყო ქე-შმარიტად შემოქმედებითი, მშვენიერი და დიდებული პროცესი. ამ მწერლების, ამ პოეტების შემოქმედებაში თეატრმა სხვადასხვანაირი ასახვა-გამოვლენა ჰპოვა. ეს იყო დრამატურგიული ცდები, რეცენზიები, ცალკეული გამოკვლევები, პროზაული თუ პოეტური სტრუქტურები და, რაღა თქმა უნდა, მხარდაჭერა, სიყვარული, აღიარება. ყოველ მათგანს ცხოვრება აკავშირებდა თეატრთან, ყოველ მათგანს თავისი სათქმელი ჰქონდა თეატრში.

რატომღაც, გამოთქმული იყო აზრი, გიორგი ლეონიძეს თეატრი მაინცდამაინც არ იზიდავდაო. მას თავისი შეხედულება ჰქონდა სასცენო ხელოვნებაზე და თეატრში იშვიათად თუ ნახავდითო. მაგრამ, როგორც აღმოჩნდა, გიორგი ლეონიძე იმდენად სწორად იყო თეატრში, ვერ კიდევ ქართული დრამის მიერ წარმოდგენილი იმდენი სპექტაკლის რეცენზენტობა გაუწევია, რომ ამ რეცენზიების მიხედვით შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ქართული თეატრის, ქართული დრამის იმდროინდელი მდგომარეობის ცალკეული მომენტები.

ჭერ კიდევ ყრმობის წლებში, პატარაქმელში ჩასახლმა თეატრის სიყვარულმა მერე და მერე უფრო იმძლავრა; მათ ოჯახში საერთოდაც უყვარდათ თეატრი. მამამისი, მასწავლებელი ნიკო ლეონიძე, ადგილობრივ სცენისმოყვარეთა წარმოდგენებში მონაწილეობდა; მე-

რე იყო და, გ. ლეონიძის თანასოფელის, ალექსანდრე ბურთიაშვილის თეატრით ვატყობა მის აზნანავებსაც გადაეღო. მეექვსე კლასის მოსწავლემ პატარაქმელში თავი მოუყარა სოფლის ახალგაზრდებს, დადგა სპექტაკლები. მისი დასი იმდენად დიდი წარმატებით სარგებლობდა, რომ მაშინდელ „სახალხო გაზეთში“ ვინმე „მორალისტმა“ რეცენზიაც კი მიუძღვნა. აი, ამ „ბურთიაშვილის თეატრში“, როგორც მაშინ უწოდებდნენ, შედიოდნენ ძმები ლევან, სიმონ და გოგლა ლეონიძეები. გიორგი ლეონიძის მოგონებებიდან ვიცით, რომ მას ავტენტი ცაგარელის პიესაში, „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“, შეუსრულებია დაეთვის ძმის, ზაქარაის როლი, მაგრამ მალე დაუწუნებიათ და მოკარანახეობა დაუკისრებიათ, ამას კი, ჩინებულად ვართმევედი თავსო, იგონებდა პოეტი.

1914 წლის გაზეთ „თემში“ № 81, გოგლას ფსევდონიმით დაბეჭდილ წერილში ვცითხულობთ: „სოფელი პატარაქმელი სივრცეზეა გაშენებულ-გადაქიმული; შემოზღუდული უკან ცივ-გომბორის გრეხილებით, წინ თვალუწვდენელ მინდვრებით გამშენებელი; მდიდარი ცივი ანკარა წყაროებით — აი, რას წარმოადგენს სოფელი პატარაქმელი. მთელს გარე კახეთში ამისთანა კეკულე და ვოხტა სოფელი ვგონებ არ მიიპოვება... სოფელში სწავლა-განათლების საქმე კარგად არის დაყენებული, მასში უკვე არსებობს ორი სამონასტრო სკოლა. ინტელიგენციაც ჰყავს ამ სოფელს. ეს იქიდან ჩანს, რომ აქ



გიორგი ლეონიძე.

წარმოდგენები იმართება 80-იანი წლებიდან და მას აქვთ არ ყოფილა წელი, რომ წელიწადში არ გამართონ ორი-სამი წარმოდგენა. მაგრამ სამწუხარო და სავალალო ის არის, რომ თუმცა დიდი ხანია, რაც მართავენ წარმოდგენებს, მაგრამ აქამდე ვერ გაიყვანეს საკუთარი თეატრის შენობა, ვერ დაიარსეს საკუთარი დრამატული წრე, როგორც არის მეზობელ სოფელ საგარეჯოში“. მშობლიურ სოფელზე ზრუნვა ადრიდანვე სჩვევია გიორგი ლეონიძეს და აქ მოხსენიებულ წარმოდგენებში, ალბათ ყრმობისას გათამაშებულ სპექტაკლებსაც გული-სსმობდა.

სემინარიაში, სადაც იგი სწავლობდა, ყოველწლიურად, ძველი სტილით 30 ნოემბერს (ანდრია პირველწოდებულის საეკლესიო დღესასწაულის გამო), იმართებოდა ლიტერატურულ-ვოკალურ-მუსიკალური საღამო. იგი იწყებოდა ხოლმე მეორე სართულზე მდებარე სააქტო დარბაზში. საღამოში მონაწილეობას ღებულადღენ მხოლოდ მოწადეები. ამ საღამოზე ვასილ ბარნოვი მოლექსე ახალგაზრდებს, ვისაც კი ატყობდა პოეტურ ნიჭს, ავალენდა წაეკითხათ საკუთარი ლექსები. გოგლა თურმე დიდხანს უარობდა ლექსის წაკითხვას, ვერაფერი მხატვრული მკითხველი ვართ — ამბობდა, მაგრამ მერე უკვე თამამად გამოდიოდა სემინარიის მოწაფეთა, მასწავლებელთა და მრავალრიცხოვან სტუმართა წინაშე თავისი ლექსების კითხვით. წლების შემდეგაც, გოგლას არ უყვარდაო თავისი ლექსების კითხვა; მაგრამ ხათრს

ვერ უტყბავდა ხოლმე მიხონენებს და თავისი ბუხუხა ხმით კითხულობდა რამდენიმეს. ჩვეულებად ჰქონია მარჯვენა ხელის აქნევით მიეცა ლაზათი თავისი დეკლამაციისთვის. ატყობდა, არა ვარ ჩემი თავის კმაყოფილი, კარგად ვერ წაეკითხე ლექსი; როცა გამოვდივარ ხალხის წინაშე, ყოველთვის ჩემს ხმაზე ვფიქრობ, ჩახლეჩილი რომ მაქვს ხმა და ვცდილობ მალე გაეთავო როგორმე ლექსის წაკითხვა. ჩემზევე ცუდად მოქმედებს ეს ფიქრი და ყოველთვის, როცა მინდა, განსაკუთრებით კარგად წაეკითხო, სწორედ მაშინ განსაკუთრებით ცუდად გამოდისო. მაგრამ ვისაც გიორგი ლეონიძის ხმა ახსოვს, დავერწმუნება, რა საოცარი, განუმეორებელი იყო იგი; ათას ხმაში რომ გამოარჩევდით...

სემინარიაში შემდგომში სახელგანთქმულ თეატრალურ მხატვართან, ირაკლი გამრეკელთან ერთად სწავლობდა. სემინარიელების ხელნაწერ ეურნალ „გვირგვინის“ ერთ-ერთ ნომერში ირაკლის ნახატია — გოგლას მეგობრული შარკი; 1916 წლის ე. „სუსხში“ კი, გოგლასეული ლექსია მოთავსებული „ბედის სიმღერა — ეუძღვნი ირ. გამრეკელს“. აი, ნაწყვეტიც ამ ლექსიდან:

გაქარიშხალი ბედის სიმღერავ
დასწყველ-დაპყრულ ტანჯვის სოფელს
და შეიხიზე უსახურო ხოხლით,
არ ყოფნის არე — მიწა მშობელს..

არ შეგვეთ მოსხანე ხმას,
გადაიარ დიდებით მოვიძი,
ემო ბიანა... სწორ-ბოგაობა,
და მეც შეინან ვარ... და შენ მოგვები!

ძნელად დღეს მიხვედ ამ ლექსის დაწერის მიზეზს; ერთი კია, რომ სიყმაწვილეში ჩასახული ეს მეგობრობა წლებში კიდევ უფრო გაღრმავდა და სრულყო.

იმ წლებში, 13-14 წლის სრულიად ახალგაზრდა გიორგი ლეონიძე ესწრაფა ქართული დრამის წარმოდგენებს და პერიოდულ ექრანალ-გაზეთებში სხვადასხვა ფსევდონიმით, ლექსებსა და მინიატურებთან ერთად, აქვეყნებს რეცენზიებს. შეიძლება გაგვიკვირდეთ კიდევ მათი წყობილიანობა, ავტორისეული მკვეთრი კრიტიკული დამოკიდებულება, ჩამოყალიბებული სტილი, მაგრამ თუკი ვავისენებთ, რომ მას ამ დროისათვის უკვე გამოქვეყნებული აქვს ნაშრომები აბიზის ნეკრესელიისა და მიქაელ მორდუკილის მოღვაწეობის, ათობის ივერთა მონასტრის, კაწარეთის სამების, ნინოწმინდის, უსარამისა და სხვა ისტორიულ ძეგლთა შესახებ, მაშინ მისი თეატრალური შეხედულებანი, თეატრალური დამოკიდებულებანი სრულიად შესაბამის მოვლენად აღიქმება.

ეს წლები მისი შემოქმედების ჩამოყალიბების წლებია. ამ დროს ფეხს იდგამდა მისი პიეზა, მისი ნიჭი და უნარიც ახალგაზრდული გატაცებით ეძიებდა შეუცნობელი გარემოს შეცნობის საშუალებებს. თეატრალური სამყარო სწორედ ამგვარი საიდუმლოებებით მოცული სამყარო იყო.

აი, მისი ერთ-ერთი პირველი რეცენზია, 1911 წლის 24 ოქტომბრის გაზეთ „თემში“ გამოქვეყნებული: „კვირას, 16 დღისმოთხროვის პირველთა ვნახე გელგეანისეისი პიესა „მსხვირბლა“ და უნდა სიძარბულ ვიქვამ, რომ მან სრულიად გაამართლა ის სასამარენო ხმეზი, რომელიც ვესმოდა ამ პიესის შესახებ. უმთავრესი ღირსება ამ პიესას ის არის, რომ იგი დამვილი ჩვენი ცხოვრების მხატვრული სურათებია. სრული მიუყრდევლობა, რომელიც ავტორმა გამოიჩინა თავის პიესაში, ფასსა დღეს ნაწარმოებს და ბევრთა სკარბობს თავის სიდიდით სხვა პიესებს, რომელიც იმავე თემაზე არიან დაწერილი. პიესა ლამაზია, მარტივ და ბუნებრივ ანალიზზე აშენებული, მასთან არც ერთი ზედმეტი მოქმედი პირი, არც ერთი მეტი ამ ნაკლები ხაზი ავტორს არ უხმარია. მან ხელოვნურად წინ გადავიშალა მთელი რიგი თანამედროვე სახეებისა, ხან დაგვალონა და ხანაც იმედის ალი გავგიღვივა... მე ვიქვამ თეატრში და თეატრის კვლევის ვერ ვამჩნევდი. მე ეს ცხოვრობდი სცენასთან ერთად, მე ვგრძობდი, მე განვიცდიდი. ყველა ის... ჩვენი ნათესავი სურათები, შინაური ჭირ-კარამი ტრიალებდა სცენაზე. რამდენს ნაცნობს შეგვახვედრა ავტორმა ამ საღამოს. აი, ჩვენი გულ-მოდიანეებელი თავი სოლომონი თავის „თამადაბით“, ნაცნობი მასრის ექიმო — „პატრიოტი“, გულმბრწყული „ქნაყანა“, რომელიც მზად არის „პავონების“ გულისთვის ყველაფერი ჩაიღოს, ჩვენი ბრწყინვალე ახალგაზრდა ყანჭებით: ხელში, უდარდელათ „მრავალკამიერის“ მოდილინე... აქ არიან ყველანი უნილაბით, შინაურულათ... არ ვიცი რომელ ჩვენგანს არ აუშლიდა ათასგვარ ფიქრებს ეს

მრავალრიცხოვანი კრებული... პიესის ამ ზოგადი ანალიზით კარგად სჩანს კრიტიკოსის დამოკიდებულებანი პრობლემისადმი, რომელიც ადევლებდა დრამატურულ პრობლემას. პიესის მიხედვით საზოგადოებაში, ხოლო, რაც შეეხება აქტიურობა წვილის ამ პრობლემის სახიერად წარმოდგენაში, იგი აღნიშნავს: „...როგორ შესაძლებელია პიესა ჩვენმა მსახიობებმა? ცუდად რომ კიდევაც ეთამაშნათ, თვით პიესა ისე ხელოვნურათ დაწერილია, რომ შესრულების ცუდ მხარეებს დაგაიწყებებს. ტრიპური საუკმა იყო ბ. შამშიძე. ხელოვნურათ შესარგული თავისი პატარა, მაგრამ რთული როლი „ქნაყანის“ ქ. ლევანამ. ძალიან განდებებურული კრიტიკოსი კი ვერ აღმოაჩენდა მის თამაშში რაიმე ხიზს და ამ დასრულებულ, დაუსრულებელ მომენტს... დანარჩენ მოთამაშეთა შორის ბუნებრივად და მოხდენილად თამაშობდა ბ. შათორიშვილი... ნადავლი ენაწერიანი თავადი იყო ბ. გუნია, მის მოხდენილ პარტიკულად უნდა ჩაითვალოს ქ. ჩიქოქიშვილისა. დანარჩენებიც ანსაპლს ხელს არ უშედიან. ერთი სიტყვით ეს წარმოდგენა ერთ-ერთ საინტერესო წარმოდგენად უნდა ჩაითვალოს. ხალხიც საკმაოდ დასწრეს. გო—ლა“.

რეცენზია სპექტაკლში წარმოდგენილი ქართული სინამდვილის ხილვით მიღებული შთაბეჭდილების უშუალო შედეგია და ამდენად გასაგებია ავტორისეული განწყობილება: ამავე პერიოდში ქვეყნდება „თემში“ მისი რეცენზიები სპექტაკლებზე: „ახალი თათბა“, „მისი ვილს“, „კელე“, „ჯალოსანი“ და ყველგან იგი ცდილობს ჩაწვდეს ნაწარმოებს, წარმოდგენის არსს, მის იდეას: რეცენზიაში სპექტაკლზე „ჯალოსანი“ ერთგვარად წინააღმდეგობრივ აზრსაც ავითარებს, როცა წერს: „...სწორედ დავგანდა ის ფული, რომელიც დახარჯა დრამატულმა საზოგადოებამ ამ პიესის დღეებში და დროც დაკარგული მსახიობთაგან... შესრულებული პიესა კარგად იყო, იმდენად კარგად რომ პიესას უფროს უგლებდნენ და სცენის მორთულობითა და მსახიობთა თამაშით სტუმრობდნენ მაყურებელნი...“ „ეტყობა, რომ რეცენზენტთა თეატრ მნიშვნელობას ანიჭებდა პიესის, დრამატურული ნაწარმოების დამსწრე საზოგადოებისაგან შესმენას და ამა წარმოდგენის ვარგებულ მხარეს, მსახიობთა თამაშს, თუმცა, მისი კრიტიკული შენიშვნა, ალბათ, გარეგნული ელემენტებისადმი ვადამებტულმა უფრადლებამ თუ გამოიწვია საინტერესო ის მომენტიც, რომ რეცენზენტი ხშირ შემთხვევაში ცდილობს წამოჭრას პრობლემური საკითხი, როგორც ამას აკეთებს 1911 წლის 26 დეკემბრის „თემში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში“ ქნ. ჰ. მ. კარგარეთელის ბენეფისი“. ბენეფიციანტებმა შემოსავლის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წყარო იყო ქართული არტიკული საზოგადოებისათვის. საარსებო სახსარს, ხშირად თვით თეატრის შემოსავაც მოკლებულნი, როგორც ეს მოხდა 1904-1908 წლებში, ქართველი მსახიობები იძულებულნი იყვნენ სხვადასხვა ხერხი ეძებათ და ხან თეატრს, ხან საარტიკული საზოგადოების, ხან ავლბარის თეატრებში მართავენ წარმოდგენებს. როცა ფუნქციონირის ექსპლუატაცია დაიწყო, მაშინ ჩვენმა მსახიობებმა ეს ადგილიც გამოიყენეს შემოსავლის წყაროდ; ხალხის მისახილად აფიშაზე ეწერა: „ვიც თეატრის ბილეთს იყიდის, იმას

უფასოდ აიყვანენ და ჩამოიყვანენ ფუნჯელორის ვაგონებითა“. ბენეფისის მომწყობნიც სწორად აღარ გარეგნენ ხელოვნებას და კომპრომისზე მიიღიდნენ. ამგვარი მოვლენის წინააღმდეგ თვითონ არტიკული საზოგადოება ილაშქრებდა და ამან 1924 წლის 29 იანვარს „ღონიუჯის“ მანიფესტშიც პოვა ასახვა. გოლას ფუნჯელორის „თემში“ დაბეჭდილი სტატია სწორად ბენეფისის პრობლემას შეეხება: „დაიწყო ბენეფისი. სხვაგან თუ ბენეფისი იდო მნიშვნელობა აქვს მსახიობებისათვის, ჩვენში იგი სულ სხვა მხარეს ემსახურება. ბენეფისი, ეს ის საღამო უნდა იყოს, როდესაც მსახიობებს თავისი მხატვრული „მრწამსი“ უნდა გვაჩვენოს და მასთან საზოგადოების თავისივე ყურადღება გამოისცადოს. ყველა ამას ჩვენს სცენაზედ, რასაკვირველია, აღვლი არა აქვს. მსახიობი პიესას სდგამს, მხოლოდ ისეთს, რომელიც „სწორს“ გააკეთებს და ეს კი უშეძარესი სავალალო და საფიქრებელი მოტივია ქართველ მსახიობისათვის. ამრიგად, ბენეფისის უშეძარესი სანტიტრესო მხარე ეკარგება და იქცევა უბრალო წარმოდგენად...“ ამავე წერილში გ. ლონიძემ აღნიშნავს ერთ გარემოებას, რომელზედაც შემდგომშიც არავითხელ გაუმჯობესებია ყურადღება, ეს არის კოსტუმი, რომელიც სცენაზე აცვია მსახიობს. „...ცუდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე მხოლოდ ის ძონი, რომელიც პერსონაჟების და პრიონტების შეუღლებით გამოეწყო. ჩემს ვეგერდით ორი რუსის მანდილოსანი ისხდნენ და მათ ვაკვირებდამს რომელიმე არა ჰქონდა. ისინი ხომ იმას არ იფიქრებდნენ, რომ ღრამატულ საზოგადოებას ტანისამოსი არა აქვს. მიუღ ბრაზის მსახიობს ქალებს დასდებდნენ, გემომობილიები ყოფილანო. მეც მრცხენიდა, მაგრამ არ შექნა...“

შემდგომ წლებში გიორგი ლონიძის დამოკიდებულება სასცენო კოსტუმისა, და, საერთოდ, დეკორაციის მიმართ, კიდევ უფრო ჩამოყალიბდა. 1916 წლის 24-ე ნომერ „თეატრისა და ცხოვრებაში“ ს. შანშიაშვილის „უგვირგვინო მეფენის“ განხილვისას, რომელიც იმხანად დაიდა დაიდა დაიანის რეჟისორობით, იგი სექტეაქტის და წინააღმდეგ თვის სტატორიულად არსებულ მხატვრული სტილის აღრევას, კოსტუმებისა და დეკორაციის უფარვისობას და წერს: „საერთოდ რეჟისორის მხრით არ იყო დაცული ქართული სტილი. სპარსული მომღერლები, მეფის ხვევრდადამოწილი ტაბლ, სპარსული გემოვნებაზე აშენებული სასახლე თუ სხვა. მართალია, ვიქცა ისეთი იყო, რომ ყველაფერი სპარსეთიდან შემოგვქონდა, მაგრამ ჩვენც ბევრი რამ გვქონდა საკუთარი და უმეფერდესი. მეტად ღარიბი იყო პირველ და მეორე მოქმედების დეკორაციები... სინამდვილის უდრელობა საშინელ დისონანსად იჭრება პიესის მსვლელობაში. ჩვენ ვერ დავეთანხმებით ზოგიერთების აზრს, ვითომ მხოლოდ პიესისა და სხვა არაფერი. მაგალითად, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პიესის მსვლელობა სწორად მოსვლელად არის დაფუძნებული. ისტორიულთან სწორი სამოსელი საქრია დრამატულ მოქმედებისთვის, სცენურ ილუზიის და დრამატულ ეფექტების მისახდენად. ჩვენის აზრით, მოქმედ პირთა ზუნებრივება სწორადაც ტანისამოსის ამსოღლები სინამდვილისაგან წარმოსდგება. ასევეა თითქმის დეკორაციის მნიშვნელობა.

სწორად დეკორაციის სიღარიბე და სიძუნწე მრავალ ეფექტს გამოისცავს ხოლმე პიესას. სწორედ ამიტომაც უნდა იყოს ჩიარო ს. შანშიაშვილის პიესა. მეფე... სასი უბრალო თავადისაგან ანუ დღევანდელ ქულჯაში ჩაცმულ მომღერლებისაგან ვერ გამოარჩევდით. თავადებსაც ისევე ის ქულჯა აცვია, რომელსაც ატარებდნენ ქართველები, ჩვენი რეჟისორების აზრით I ს-დან ვიდრე დღევანდლამდე. საერთოდ მათ არ ეტყობოდათ, რომ იგინი ივერიულ თავადები არიან, რომლის ჩაცმულობა ევროპელთა საერთო ყურადღება მიზიარო ფლორენციის კრებაზე (XV ს.). შეიძლება მიზიარო ჩვენი სცენის სიღარიბე მოვიყვანოთ, მაგრამ სულ ასე ხომ არ იქნება...“

გ. ლონიძე აქაც ეროვნული პოზიციებიდან უდგება და განიხილავს საქართველოს ისტორიული წარსულის ამსახველი სექტეაქლის გარეგნულ მხარეს. მას ყველაფერი აინტერესებდა, რაც კი საქართველოსთან, ქართულთან იყო კავშირში და ცდილობდა იმ საწყისების მოძიებას, რომლებიც ქართული კულტურის არაერთ მხარეს განაათებდა. 1914 წლის ურნალ „ჯეჯილში“ გამოქვეყნებულ ნარკვევი, რომელიც მას ია კარგეთელისთვის მიუძღვნა, ეხება საქართველოში გავრცელებულ მუსიკალურ საკრავებს. თორმეტი დასახელების სხვადასხვა საკრავის მოკლე აღწერილობა და წარმოშობის ისტორია ნათელი მაჩვენებელია პოეტის ინტერესთა მრავალმხრივობისა. ყველა ეს საკრავი შემდგომში აღწერილი აქვს ივ. ჯავახიშვილს თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ და გარკვეულ აქვს მათი სადაურბობა. სწორ შემთხვევაში, გ. ლონიძის, მაშინ ჯერ კიდევ სემინარილის მეცნიერული ალო სწორი და მაძიებლური აღმოჩნდა.

რადღებე ტყვილი და სინანული გამოსვლების მცხეთობისადმი მიძინილ მის სტატიაში, რომელიც 1916 წლის გაზთე „საქართველოში“ ქვეყნდება. არცერთი მოვლენა ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში არ რჩება მისი თვალთახედვის მიღმა. მას აღეღვება ძველ მოქმენიერ წესთა, ზემთა ფერმიხილთა და ცვლილებთა:

„... თუ ვინდ გუშინწინ... რას წარმოადგენდა მცხეთობა? — რაღაც კარნაელს და არა ქართულ ეროვნულ დღესასწაულს... ყოველ წერილმანს და რიგ უცნუარი ელფერი იდვა... მრავალრიცხოვან მლოცვეთა შორის ვერც კი გამოარჩევდით ქართველს. მოხუცებულთა კი იშვიათად ვხედავთ; ვილაც გადამთიელები, ზურნით, ეტლში ჩამსდარნი უვლიან ევლისის... კვიტინებს ზურნო, ღრიანცელი გააქეთ „ძმა ბიჭებს“. ისინი ვარმონის ჩახლენილი ხმა და არშინ მაღლანის სიმღერები. ვინ უწყვილა თუ მცხეთაჲ, ეს საქრისტეანოს უწმინდესი ადგილი და ქართულ გვირგვინოსანთა საფლავნიც ელირცხობდნენ არშინ მაღლანს?.. სად არის შობილური ქართული სიმღერები? სად არის ფერხული, ცანვალა, „მუხე, შინ შემოდი“, სად არის ქართული ჭიდაობა, ბურთი და ჯირთი, ან ცენოსანთა მიერ მოიწიებით შემოვლა ევლისის ვარშემო დროშით ხელში — ეს სიმბოლო საქართველოს სიცოცხლისა. ნუთუ ყველაფერი განქარადა, მოსობო? — მე ვხედავდი ორ უტყველს, ქართული ჩვეულებათა დასათვალერებლად რომ იყენენ მოსულნი,

დაღონებულნი დახეტებოდნენ გალავანში, იღიბებოდნენ არღან-გარმინონი და უკვირდით, ნუთუ ამ ველურ საყრავებში ტყებოდა ქართველი ხალხი მრავალ საუკუნეთა განმავლობაში. შორეულ სპარსეთში ფერეიდნის პატარა საქართველოში სამასი წლით, მშობლიურ კალთისგან მოწყვეტილმა ერმა შეინარჩუნა ქართული სახე და ჩვენ კი... ვაი, სირცხვილო?..“

ისტორიკოსის თვალთ შესტკერის იგი სვეტიცხოვლის კედელთ, რომელთაც აღარ ამშვენებს ქართული მხატვრობა: დასტკერის ქართველ მეფეთა წმინდა საფლავებს, მათ უბრალო ქვებს... ამ პერიოდში გ. ლეონიძის მიერ გამოქვეყნებულ წერილებს, იქნება ეს ისტორიულ ძეგლთა შესახებ, ესთეტიკის საკითხებზე თუ თეატრის პრობლემებზე, მინიატურები თუ ნარკვევები, უკვე ატყვიათ ქართული სიტყვის ის მაღლი, რომელიც ახასიათებდა მთელს მის პოეზიას და პროზას.

გ. ლეონიძე იმ დროისათვის ევროპული თეატრის ისტორიაშიც ყოფილა გათვითცნობიერებული, რაც შემდგომში უფრო გამოიკეთა. მასვე ეკუთვნის წერილი ფრანგი მსახიობის მუნე სიულის გარდაცვალების აღსანიშნავად, მაგრამ მისი ყურადღების მთავარი საგანი, რაღა თქმა უნდა, ქართული თეატრია. თითქმის ყოველ ახალ წარმოდგენას იგი თავისი რეცენზიით ეხმაურება და წვლილი შეაქვს ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში, რომელიც იმ დროისათვის საკმაოდ მშფოთარე და მამჩიებელი იყო. სწორედ ამ წლებს ემთხვევა სანდრო ახმეტელის პირველი თეატრალური ნაბიჯები, მისი პირველი თეატრული მოსახზრებანიც სწორედ ამ დროს იბეჭდება ქართული პრესის ფურცლებზე. „მომავალი ქართული თეატრი“, „არის თუ არა ქართული თეატრი — ქართული?“ ამ წერილებშივე იჩინა თავი ს. ახმეტელის მრწამსმა — ქართველი ერის სულეირი ცხოვრების თეატრალური სახიერების გმირულ, რომანტიკულ საწყისზე აღმოცენების ყინმა.

1915 წელს კულტურის მუშაკთა საზოგადოების საღამოზე ახმეტელმა წაიკითხა მოხსენება „მომავალი ქართული თეატრი“. სათაურიდანვე სჩანს მასში განხი-

ლული პრობლემის წინშეწელობა. ქართული თეატრის ბედი, მართლაც, რომ ფიჭისა და ღელის საფრთხეში იმ დროს. თეატრს არ გააჩნდა შერობა და წინ ელოდა მხატვრული ამოცანების გადაჭრის შიელი სიმძიმე. ახმეტელის მოხსენებაში, რომელიც შემდეგ კიდევ დაიბეჭდა ლანთ „საქართველოში“, სწორედ ფიციურად და სულიერად, იდეურად ახალი თეატრის პრინციპებზე იყო ყურადღება განახლებული. მას მიანჩია, რომ ეროვნული მანხატური თეატრის შენობა უპირველესად თეატრის მხატვრულ თავისებურებებს უნდა ითვალისწინებდეს. „...რა გვარი სული უნდა ჩავსახოთ, და ან რა პანგები უნდა ავაუღებოთ თეატრში?..“ წერდა ის და მოითხოვდა თეატრის შენობისა და სცენის მთელ რიგ არქიტექტურულ ცვლილებებს, რომლებიც ხელს შეუწყობდნენ მსახიობებისა და რეჟისორის შემოქმედებას. და აი, 1915 წლის ყურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ 43-ე ნომერში, გოგოლა ლეონის ფსევდონიმით დაიბეჭდა წერილი „ხმა მოწფისა“. ეს არის ს. ახმეტელის გამოსვლის უშუალო გამოძახილი, რეაქცია. მასში, უპირველეს ყოვლისა, ქართული თეატრის დიდი სიყვარული და მასზე გულისტკივილი იკითხება: „ქართული კულტურის მოყვარულთა საზოგადოების წარსულ კრებაზე 15/X ბეგრე ილაპარაკეს ჩიენი თეატრის დღევანდელ უშუაგეშო მდგომარეობის შესახებ... ბეგრე კარგი აზრი გამოითქვა, ბეგრეც მიუწვდომელი იდეალი დაისახა, ყველა, რასაკვირველია, ქართულ თეატრის საყვითლდღეოდ.

გუიყვარა ოცნება, დღეს, რეალურ ხანაში, დენა შორეულ ლანდის...“

შან მა ახმეტელმა რო მოხსენება წაიკითხა, ეგ უნდა ყოფილიყო წარმოთქმული მაშინ, როდესაც ყველაფერი მომზადებულნი შეეკრებოდით....“

დღეს კი...“

დღეს ჩვენ, მოზარდი თობა ენატრობთ ქართულ თეატრს, რომელმაც სკოლასთან ერთად უნდა გვასაზრდოვოს და აღგვარდოს მშობლიურ ნიადაგზე. დღეს ჩვენ ენატრობთ ქართულ წარმოდგენას, ქართულ სიტყვის მშობლიური სცენის გამოძახილს: დღეს ჩვენ თე-



გიორგი ლეონიძე და აკაკი ზორავა

ტრი არა გვაქვს, რომ ვიართი წარმოდგენებზე, სადაც ავგამოვლებს ხიზნაშვილისა და ლეონიძის სულის ძლიერება, სად დავაფიქრებთ ზეინაბის დაპირილი კენესა, სადაც ეწოდებოდა „სინათლით“ აციაგებულ ავთანდილის ისწავლებს...

არა გვაქვს თეატრი დღეს... და თქვენ კი მომავალ რელიგიურ ტაძრის არქიტექტურაზე ჰპასუხით...

მართალია, კარგია რეინარტულ ლაბარაიკი, წარმტაცია გეორგ ფუქსის მიქნელება. ყველა ეს ჩვენ მოვიხიბლება, ჩვენ — ნიჭით ცხებულ ივერიელებს.

მაგრამ ახლა კი ეს გავიწყდებათ, რომ ჩვენ დღეს ოთხი კედელი არა გვაქვს, ოთხი სადა კედელი, სადაც გავმართავდით ქართულ წარმოდგენას და არ გავგვახვანოილთ ჩვენ რუსულ თეატრებსა და სინემატოგრაფებში.

თეატრის აშენება 15 წელი მოუნდაო და... ჩვენ რა ასე შევხვდებით, მთელი ის ახალგაზრდობა, რომელმაც უნდა შექმნას ის მომავალი რელიგიური ტაძარი, გადაგვარების გზას დაადგება და შევხვდეთ იმ მშვენიერ ტაძარში ფუქსისა და რეინარტის ყველაზე უფრო მართულ საკლუბებში ვის ალექსანდრე?..

ჩვენ მლოცველი — გემუდარებით თქვენ, — ქურუმნი, გავვიღეთ ტაძარი და სანამ ლაბირინტებს აღაშენებდით — ქოხში გავლოცეთ, რათა არ შესწყდეს ძაფი დაღადებისა!..“

გიორგი ლეონიძის ამ სტატიის მიღებაზე, ერთგვარი მოწინააღმდეგე ტონი, მხოლოდ და მხოლოდ ახალგაზრდა ადამიანის სა რელიგიური სიყვარულია თეატრი — ტაძრისა, რომლის შესახებაც წერდა ს. ახმეტელი. ამ ახალგაზრდა ადამიანს ვერ მოეთმინა ვერც ერთი დღე ქართული თეატრის გაიქმნა და თანახმა იყო ოთხ სადა კედელზეც, სადაც ვაივინებდა მშობლიური სცენის გამობაზლს. ამ წერილში ნათლად ჩანს, თუ რა დიდ ეროვნულ მისიად მიანდა გ. ლეონიძის თეატრის არსებობა ქართულ სინამდვილეში, რა დიდი იყო მისი სიყვარული იმ პირველი ქართული არტისტებისადმი, მათი ერთგული და პატივისცემელი დარჩა ის სიცოცხლის ბოლომდე.

დაახლოებით ასე შედგა გ. ლეონიძის და ს. ახმეტელის ოფიციალური ნაცნობა ქართული პრესის ფურცლებზე, ქართული თეატრის საკეთილდღეოდ. ეს ნაცნობობა შედგებოდა უკვე შეგობობად იქცა. რუსთაველის თეატრის წარმატებანი, რომლის სათავეშიც ს. ახმეტელი იდგა, ყოველთვის დიდ სიხარულს ჰგვიტანა პოეტს, თუმცა, პრაქტიკული მოღვაწეობით იგი აღარ იდგა თეატრთან იმდენად ახლოს, როგორც ადრე. თუმცა, არის გაგასაუფლო ერთი მოგონება: — „ერთხელ სადროო ახმეტელმა მიხივდა პიესა დაამწერა... ვახუშტი გამოცხადეს გიორგი ლეონიძე პიესას სწერსო. მართლაც დაწერა პიესა „გიორგი ბრწყინვალე“. პიესის პირველ მოქმედებაში გიორგი ბრწყინვალეს წინააღმდეგ აწყობენ შეთქმულებას... მეორე მოქმედებაში სულ დაუხიცი შეთქმულები და დავრი მართო მეო“.

„გიორგი ბრწყინვალე“, მართლაც ერთადერთი დრამატურგიული ცდაა პოეტისა. როგორც 1947 წელს გამოცემულ კრებულში ვკითხულობთ, ავტორის მიზანი იყო ამ დრამაში დაეხატა ქართული ხალხის ბრძოლა

მეფე გიორგი V ხელმძღვანელობით მონღოლთა ბატონობისაგან თავდასაცხენად. კრებულში ქვეყნის მფარველი გმერთი — ვიოტი ნიჭიერების პირველი სცენის სამი გამოსვლა, რომელშიც ქართველი დიდებულები მონაწილეობენ. ეს არის მეფე გიორგის უცხოეთიდან დაბრუნების მიმინებში, მეტეხის სასახლეში გამართული თავყრილობა. დიდებულები ვიოტს არ სურთ მეფის მორჩილება; მათ უპირისპირდება ოთხი ახლადგამოცხადებული წინააღმდეგობაში ნათლად ჩნდება თითოეულის ბუნება, ხასიათი. ისტორიულ ნიადაგზე გამოილი მოქმედების მძლავრი კონფლიქტი საშუალოდ იძლევა ხასიათის მკვეთრი წარმოჩენისა, რამაც დაწერილია ლექსად, რომ დასრულებულიყო, ალბათ, ჩვენს ხელთ იქნებოდა გიორგი ლეონიძისეული მშვენიერი ქართული ნიჰონცხებულ დრამატული პოემა.

ამავე წლებში, თბილისში აქტიური მოღვაწეობას ეწეოდა სახალხო თეატრი, რომელსაც საზოგადოება დიდის ყურადღებითა და ინტერესით ეკიდებოდა. სახალხო თეატრის საქმესა და ისტორიას დიდი ღვაწლი დასწო იოსებ გრინშპეინი. გ. ლეონიძეც, რაღა თქმა უნდა, ხშირი სტუმარი იყო მათი წარმოდგენებისა და დაბეჭდილი აქვს კიდევ ამ სექტორებისადმი მიძღვნილი რამდენიმე წერილი, რომელთა შორის საინტერესოა 1916 წლის № 48 „თეატრი და ცხოვრების“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული სტატია „სახალხო თეატრი“. აქ რეკლამისა სექტორზე „მსხვერპლი“ წინ უძღვის მოკლე ისტორიული ცნობები სახალხო თეატრისა და მისი პოპულარობის შესახებ. ამავე დროს, ვახუშტი „ტრიბუნის“ ფურცლებიდან იგი მოითხოვს ხალხის ფართო მასშტაბის უფრო ხელმისაწვდომ ფასეობი ბილეთების მიყიდვას ქართული დრამის წარმოდგენებზე.

მაგრამ ყველაზე დიდი მნიშვნელობა გიორგი ლეონიძის ამ თეატრალურ ნამოღვაწეებში ენიჭება იმ ექსპერსებს ქართული თეატრის ისტორიის, რომლებიც კურსდება ეურენალში „თეატრი და ცხოვრება“ 1914 წელს; ეს არის „კონსპექტი ქართული თეატრის ისტორიისა“ — 1790-1879 წ.წ. და ეურენალში „დროში“ 1925 წლის № 24, № 25 — „ქართული თეატრის ქრონიკების“ სახელწოდებით.

„თეატრსა და ცხოვრებაში“ გამოქვეყნებული სტატია იყო დასაწყისი იმ მუშაობისა, რომელიც მან გასწია ქართული თეატრის ისტორიის ზოგიერთი უცნობი ფურცლის ამოსაცხადად. აქ ევკნობით პირველ მასალებს გაბრიელ მაიორის შესახებ. ზაქარია ჭიჭინაძის მიერ 1906 წელს გამოცემულ „მოკლე ისტორიაში“ ქართული თეატრისა, მოცემულია ძლიერ დარიბი ცნობები ქართული თეატრის ამ ერთ-ერთი პირველი მოღვაწის შესახებ. გ. ლეონიძეში პირველმა მიაპყრო ყურადღება გაბრიელ მაიორის პიროვნებას და თანდათანობით კვლევა-ძიებით წარმოაჩინა მისი ცხოვრება და საქმენი. ამ წერილშივე გხვდებით ცნობებს გიორგი ავალიშვილის, დავით ჩოლოყაშვილის, დავით ბატონიშვილის თეატრალური მოღვაწეობის შესახებ. მიმოხილულია გიორგი ერისთავის დროინდელი თეატრის ზოგადი მდგომარეობა, მის თანამედროვეთა დეაწლი თეატრის საქმეში.

ქრნალ „დროშაში“ ორ ნაწილად გამოქვეყნებული „ქართული თეატრის ქრონიკები“ შემდგომი ეტაპია შრომისა. თანამედვერულად, ცალკე მონაკვეთებად არის განხილული ქართული თეატრის საწყისები და მისი ხალხური თუ მისტერიალური შენაკადები; მე-18 საუკუნის სუვერეოვალსიკური დრამატურგია და ამ პერიოდის ქართული მოღაწეები: მესაზანდრა და კომედიანტი მამაბელა, დ. ჩოლოყაშვილი, გ. ავალიშვილი, გამრიელ მაიორი, დავით რექტორი, იოსებ ამერიძე, ბატონიშვილი დავით, ბესიკი, ვარაუდად გამოთქმულია აზრი ირაკლის დროინდელი ქართული თეატრის ადგილობრივობის შესახებ და სხვა და სხვა. წერილის ქვესათაურიდან ჩანს, რომ ავტორს განზრახული ჰქონია მესამე ნაწილი დაეთმო მე-19 ს-ის ქართული თეატრისა და მისი მოღვაწისათვის. ყერძოდ, აქ ვხვდებით ზურაბ ანტონოვის სახელს; მაგრამ ეტყობა, რომ ეს განზრახვა განუხორციელებელი დარჩა, ყოველ შემთხვევაში, ქრნალ „დროშაში“ იგი აღარ გაგრძელებულა.

გამოკვლევის პირველი ნაწილი ქართული თეატრის საწყისების მოძიებაა. „თეატრალური ხელოვნების შესაწავლად საქართველოში უნდა გავითვალისწინოთ ჩვენი ცნობილი ხელოვნება ექსტის და პანტიმიმები: „ზმა“, „მუშაითობა“, „ჟამბაზობა“, „ლექსი მონასიში“, „ზაბო“, ცეკვი, სამაი, ჭუბანა, — რომელიც არის „მუსიკა მწყობრი და საკრავიანი და ხმოვანება ტკბილი, გალობა თუ სიმღერა“. გ. ლეონიძის გამოყენებული აქვს ეთნოგრაფიული ცნობები, „ბერიკაობის“ და „ყეენობის“ შესახებ; ისტორიული ცნობები შუა საუკუნეების საქართველოში გავრცელებულ საეკლესიო წარმოდგენებსა და ევროპელი ბერებისა თუ მოგზაურების მიერ შემოტანილ ევროპულ პეტლურაზე; შემდეგ ავტორი ერთგვარ ლიტერატურულ ხერხს მიმართავს და გვიხატავს ზოგად სურათს მე-18 ს-ის ქართულ სამეფო კარზედ გამართული „სახსიმოქმედებისა“. ამ ლირიკულ გადახვევაში თამოყრილი არიან ყველა ის ისტორიული არსებული პირები, რომელთა მოღვაწეობაზედაც მოგვიანობის იგი უკვე შემდეგ თავებში.

მეორე ნაწილი მთლიანად არსებულ დოკუმენტებზე აგებული ისტორიული მიმოხილვაა და ძალზედ საინტერესო იმ მხრივ, რომ აქ პირველად ვეცნობთ ბევრ დოკუმენტს, ცნობას. მთავარი ყურადღება ეთმობა ერეკლეს თეატრს, რომლის შესახებაც, მართლაც, შემოხატულა მემეტიანის ჩანაწერები. 1795 წელს, კრწანისის ომში დაღალატებულ ირაკლის საკაო ძალები რომ აღარ ეყო, ზრძოლაში გამოსულა სამეფო თეატრის დასიც და უქანასნეულ კაცამდე მებრძოლი „კომედიანტები“ რეგისორობან ერთად, „რომელსაც სახელსა სდებდნენ მაჩაზად“ და რომელსაც „ეყარა ხელთა მისთა ბარბოთ და უტარდა მას ზედა შილიანსა. მისსა მას, რომელ ლხინსა შინა დაუტყრნენ, ეჟასა შინა უმეტეს სიხარულიანსა ვინადგან მას ესე განამხიარულეს“, დაღუპულან, ანუ როგორც ამბობს მემეტრიანე: „გასწირეს თავნი და შესწირნეს მსხვერპლად საყვარელსა მამულსა თვისსა და სახელოვნად დასთხიენეს სისხლინი თვისნი“.

აი, ეს ცნობა იყო საბაბი მრავალ ძიებისა ერეკლეს-დროინდელი თეატრის ვარჯისი. გიორგი ლეონიძემ სპეციალურად იმუშავა მოსკოვისა და ლენინგრადის არქი-

ვებში და მის მიერ მოძიებულ იქნა ათეული უტყუარი საბუთი. რაც შეეხება გამრიელ მაიორს, რომელიც ასევე მსახიობი იქნა ხელაშვილის ლიტერატურულ მემკვიდრეში „მცირე უწყება ქართულთა მწერალთათვის“. გ. ლეონიძემ მასზე ცნობებს მიავნო ბესიკისა და მირიან ბატონიშვილის მიმოწერაში, ალ. ორბელიანის პირად არქივში. „ქრონიკებში“ განხილულია დავით რექტორის, გ. ავალიშვილის, დ. ჩოლოყაშვილის და სხვათა თეატრალური მოღვაწეობა და დრამატურგიული ცდები, საიდანაც ვიგებთ სპექტაკლების დიოკრაციული მოწყობილობის შესახებაც.

როდესაც 1925 წელს გამოვიდა მიხ. აბრამიშვილის ისტორიული მიმოხილვა „ძველი ქართული თეატრი“, სადაც ნახსენებია გამრიელ მაიორიც, ერთ-ერთ სქოლოში ავტორი აღნიშნავს, რომ ეყრდნობა „დროშაში“ გ. ლეონიძის მიერ გამოქვეყნებულ ცნობებს ამ პიროვნების შესახებ.

გამრიელ მაიორის თემის კიდევ ერთხელ მიუბრუნება უკვე პოეტო-ავადემიკოსი გ. ლეონიძე. ეს იყო 1962 წელს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების V ყრილობაზე, სადაც მან წაიკითხა მოხსენება „გამრიელ მაიორი და ქართული თეატრი“. ეს იყო გიორგი ლეონიძის ბოლო თეატრალური გამოკვლევა და მისი გაცნობისას ნათელი ხდება, რომ პოეტს „დროშაში“ მასხლებს გამოქვეყნების შემდეგაც გაუტრიალებია ამ თემაზე მუშაობა. მოხსენებაში იგი უკვე გამოყვითი საუბრობს გამრიელ მაიორის ვინაობის, წარმოშობის, სადაურობის, მისი საზნდრო, დიპლომატიური და სამოქალაქო მოღვაწეობის შესახებ. იშველიებს ვიწროლობი წყაროებს, დოკუმენტებს, მიმოწერას და გვიხატავს არა მარტო ამ პიროვნებას, არამედ იმდროინდელი ქართული ყოფის სურათსაც.

ამ ყრილობაზე, გამრიელ მაიორთან დაკავშირებულ სხვა წინადადებებთან ერთად, გ. ლეონიძემ გამოთქვა აზრი, რომ 11 ნენკენისთვის, როდესაც მტერთან უთანასწორო ბრძოლაში, კრწანისის ველზე დაიღუპა პირველი ქართული თეატრი, მისი დასი, მისი ხელმძღვანელები, ჩვენი თეატრალური საზოგადოების უსამღვლოლობით და შემწეობით ამ ადგილს დადგმულიყა ნიშა ქართულ ხელოვნათა მოსაგონებლად, ხოლო ეს დღე საგანგებოდ აღინიშნულიყო. ეს აზრი, მართლაც რომ საგულისმისო და საყურადღებოა.

გარდა ასეთი თეორიული მოღვაწეობისა თეატრის სფეროში, გიორგი ლეონიძე პრაქტიკულდაც არაერთხელ ყოფილა ერთ-ერთი მონაწილე, შემქმნელი თეატრალური წარმოდგენისა. იგი ავტორია ანდრია ბაბანიჭავაძის მუსიკაზე შექმნილი ვალეტის „მთების გულის“ ლიბრეტოსი, რომლის პირველი სახელწოდება „მზუჭუბუკი“ იყო. ეს სპექტაკლი რამდენჯერმე დაიდგა ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სცენაზე. პირველად 1936 წელს, ხოლო მეორედ 1940 წელს, როდესაც მხატვრობა ირაკლი გამრიეკლს დაევალა. „მთების გული“ წლების განმავლობაში არ ჩამოსულა სცენიდან და ყოველთვის ხიბლავდა მაყურებელს არა მხოლოდ შემსრულებელთა მაღალი ოსტატობით, არამედ სიუჟეტის ლირიკული, რომანტიული წყობით, გმირული პათოსით.



არც კინემატოგრაფიისადმი დარჩენილა გიორგი ლეონიძე გულგრილი. მას ეკუთვნის კინოსტუდენტები „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „გიორგი სააკაძე“ (ეს ორი არ განხორციელებულა) და „ჭურღლის ფარი“. თენგიზ ბუ-ლაძის „ნაჯდურის ხეც“ ხომ მისი საოცარი მოთხრობე-ბის მიხედვით არის გადაღებული.

ქართველ პოეტებს, მწერლებს, მსახიობებს, ხელოვ-ნების სხვა მუშაკებს რაღაც განსაკუთრებული მეგობ-რობა აკავშირებდათ ერთმანეთთან. მათი გრძნობები წლებმა ვაშლისადგეს და შემდეგ მოგონებად აიციმნენ. გიორგი ლეონიძე ახლოს იცნობდა და მეგობრობდა აკა-კი ხორავეს, აკაკი ვასაძეს, დავით ჩხეიძეს, სერგო ზაქა-რიძეს, ნიკოლოზ შენგელიას, ვერიკო ახვაჯარიძეს, ნატო ვაჩნაძეს, მიხეილ ჭიაურელს, თამარ ჭავჭავაძეს... ვინ მოსთვლის, ამ მეგობრობის რამდენი სასიხარულო წუთი გაჰყვა მათ ცხოვრებას, მათ მასსოვრობას; ძალიან მცირეა ქალაღზე შემორჩენილი და აღნიშნული და მინც, რა ბევრს ნიშნავს ის მცირეოდენიც, რომელიც ჩვენს ხელთ არის, უპირველეს ყოვლისა, გიორგი ლეო-ნიძის მიერ ქართველი არტისტებისადმი მიძღვნილი პოე-ტური სტრიქონები. ისინი არც ისე ბევრია, მაგრამ ყვე-ლა გულის უშუალო ნახმევია და ამიტომ ძვირფასი. არის კოტე ყიფიანისადმი მიძღვნილი ლექსი „მოხუც ქუ-რუმს“. თამარ ჭავჭავაძისადმი მიძღვნილი ლექსი, ექს-პონატი ნატო ვაჩნაძეზე: 1950-იან წლებში ზშირად იმართებოდა ნატოსადმი მიძღვნილი საღამოები. სწო-რედ ერთ-ერთ ასეთ საღამოზე, ველისციხეში, ხელდა-ხელ გამოუთქვამს ეს სტრიქონები პოეტს:

გამოვლოია მშვენება
ჭეუპანის და ნინოს...
პირველი სიყვარული ხარ,
ნატა, ქართული კინოსი,
ბოლო ხარ, მართლა ბოლო ხარ,
დიდი ქართული მშვენების,
მაგრამ კილევაც მოვევია
მშვენიერება შენგებრი,
რადგან არასდროს დადგება
დრო, ქართველთა ვაღმეფეების...
ჩემო ალანის ნოხობო,
მისო, შუქთაბრწყინავო,
დღილი მზე ამოკაშკაშდა,
შენ ნოუძდლოდ წინაა...

„გიორგი ლეონიძესთან შეხვედრისას, მასთან საუ-ბარს, მისი ლექსების კითხვას, მის მოსმენას, ანდა მას-თან ერთად თუნდაც ერთი ჭიქა ლეინის შესმას, რაღაც მაკოცხლებელი თავისებურება დასდევდა; უკეთესი პა-ტრიოტები ვხდებოდი. მის მხრებს იქით ჩევი კარგი, სათაყვანებელი სამშობლო ჩანდა... სწორედ გიორგი ლეონიძეს უნდა ვემადლოდე, რომ ჩემი ცხოვრების

სხვადასხვა დროს შევქმელი შენახა საქართველოს სიტუაციები დავით ჩხეიძის მოგონებებიდანაა. გოგლას განსაკუთრებული თვისება იყო საქართველოს ყოველი კუთხის საკუთარი ფეხით მოვლისა და ამ თავის სურვილში მეგობრებსაც აიყოლებდა ხოლმე.

ვასო გომიაშვილმა სწორედ გოგლას შთაგონებით დაიწყო მუშაობა დიდი ილიას შემოქმედებაზე; თავად უგროვებდა მასსლებს შოთა რუსთაველის შესახებ. გი-ორგი ლეონიძის მოუსვენარი ბუნება უამრავ მოულოდ-ნელობებს პირიდებოდა მის მეგობრებს. აი, ერთი შეხ-ვედრა: „...მასსოვს, რადიოში ჩამაწერინეს მისი ბრწყინ-ვალე პროზიდან პატარ-პატარა მოთხრობები და სხვა-თა შორის მისი დიდებული „ღვინჯაა“. მოუსმენია და მეორე თუ მესამე დღეს მირეკავს — ამორბინე ჩემთან, ერთ ადგილას უნდა წაგიყვანო. მეც რამოდენიმე წუთ-ში გამოვეკიმი და მანქანით მივაღვქით ანჩისხატის უბანში, იქ სადაც მე დავიბადე, ერთ-ერთ ალყაფს; გა-ვათე და შევედი თველებურ ეზოში; შევყავით თავი ოთახში, არც დღე ღუზღუზებდა „ექსტრის ფეჩი“. იდგა სუფრისანი მაგიდა; მაგიდაზე წნელი, ხინჯალი, შემწვარი ინდაური, ქვევრში ლეინო და ...დაიწყო საღვებრძელო-ები. „—აი, ეს გახლავთ ღვინჯაა — მოხბრა გოგლამ, და ეს კიდევ ჩემი საკუთარი ქვევრია“. ადრე ნათქვამი ჰქონდა, რომ დავბადებულვარ, მიწვეულ სტუმრებისათ-ვის შემწვარი ინდაური შემოუტანიათ გაშლილ სუფრა-ზე, იმის მერე ჩემს დაბადების დღეს აუცილებლად მაქვს შემწვარი ინდაური და განსაკუთრებულადაც მიყვარს მოვილხინეთ და მერე როგორ...“ ეს მოგონება ვასო გო-მიაშვილს ეკუთვნის. რამდენი დარჩა მასაც და სხვებსაც გიორგი ლეონიძეზე უთქმელი, მოსაგონებელი...

ყოლივე ზემოთ თქმული, სამაგალითოდ მოყვანი-ლი, ალბათ მხოლოდ მცირე ნაწილია გიორგი ლეონი-ძის მიერ წლების მანძილზე ქართული თეატრის შესა-ხებ უტრნალ-ვახეთებში გამოქვეყნებული მასალებისა, მის საკეთილდღეოდ გაწეული მუშაობის თუ იმ სიყვა-რულისა, რომლის დატევა და გამხელა შეეძლო მის პო-ეტურ ბუნებას. იმ მრავალფეროვან შემოქმედებით მემ-კიდრებოდაში, გიორგი ლეონიძეს რომ დარჩა, თეატრა-ლური შენაკადები უთუოდ საინტერესოა და ისინი თა-ვიანთ ადგილს იკავებენ ქართული თეატრალური კულ-ტურის ისტორიაში.

აღმოსავლური მუსიკა და ქართული მუსიკალური კულტურის ტიპოლოგიის პრობლემა

ინგა ბახტაძე

ორი განსხვავებული — პარმონიული და მონოდიური მუსიკალური აზროვნების სისტემების შეთავსებასა და ურთიერთკავშირზე თანამედროვე პოლემიკა და მასში მკაფიოდ გამოხატული ტენდენცია პრობლემის პოზიტიური გადაწყვეტისა, აღმოსავლური მუსიკალური კულტურის მკვებრად გაზრდილ როლზე მეტყველებს. დღეს უკვე ყველა ობიექტური წინამძღვარი არსებობს იმის სამტყობნად, თუ რაოდენ ხელმოკარულია და დრომოკმული „კულტურული რელატივიზმის“, „მარადიული ტიპების“ კონცეფციები, ანდა „კულტურული პლურალიზმისა“ და ლოკალური ცივილიზაციების თეორიების დამცველთა პოზიციები, რაოდენ რეაქციულია „საერთო კასრის“ („melting pot“). გაგებანი, რომელიც საბოლოოდ მაინც კულტურული პენოციდის იდეისაკენ მიემართება.

საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკალურ მიღწევებზე ორიენტაციით, სადღესოდ შესაძლებელია მუსიკალური აზროვნების განსხვავებულ სისტემათა შეთავსების, მათი ურთიერთგაგენის ფაქტის არამართო ფართო კონსტრატაცია, არამედ მსოფლიოს მხატვრული კულტურის ზოგადი განვითარების თვალსაზრისით ამ შეთავსების აუცილებლობის აღიარებაც.

განსხვავებულ მუსიკალურ სისტემათა აღნიშნული ურთიერთობის წინაარსისა და დინამიკის ღრმა გაგებისათვის „გასაღებს“ ვეაძლეს იმის ყოველმხრივი გათვალისწინება და გააზრება, რომ ეს პროცესი სოციალისტური კულტურის განვითარების საერთო პროცესების კვალზე მიემართება. ტრადიციებისა და ისტორიული გამოცილებების შენარჩუნების გზით საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურა ჩამოყალიბდა როგორც კულტურის ახალი ტიპი. კულტურული რევიოლუციის მონაპოვართა საფუძველზე

ზე იგი საბჭოთა მრავალეროვანი მუსიკალური ცხოვრების ქმედითი მონაწილე გახდა. საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკამ შეიძინა ყველა ის თვისებრივად ახალი მახასიათებლები, რომელიც, არსებითად, კულტურის დემოკრატიაციის, ახალი სოციალისტური ინტელიგენციის შექმნისა და ფართო მუსიკალური მშენებლობის კანონზომიერი შედეგი იყო.

მაგრამ ისტორიული მნიშვნელობა იმისა, რაც უკვე განხორციელდა საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკის საერთაშორისო ასპარეზზე გასვლისათვის, მიღწეულთ რიდი უნდა შემოიფარგლოს. თანამედროვე მეცნიერული აზრი მოწოდებლობა იმ სირთულეთა და დაბრკალებათა დასაძლევად, რაც ჭერ კიდევ უდევოდ არსებობს და ზღუდავს წარმატებათა მასშტაბებს.

რამდენადმე საგანგებო ხსიათის დაბრკოლება თუ სიმძნელე კი მაინც საკუთრივ პარმონიული და მონოდიური სისტემების ურთიერთობის რთულ მექანიზმშია. მოუღუნაში, რომელშიც ჭერ კიდევ ყველაფერი როდია ამოცნობილი. ეს შეეხება, მაგალითად, ორგანული შერწყმის მაგიერ ფორმალური კონგლომერაციის ძირეული მიზეზების საკითხს, თუ ზოგიერთ შემთხვევაში ოდინდელი ეროვნული ელემენტების „ჩარეცხვის“, თვისებრივად ახალი წარმოხაქმნების აღმოცენების პირველმიზეზსა თუ სხვას.

სწორედ ურთიერთშეთავსების ამ პრობლემის განასერში შესაძლებელი უნდა გახდეს ყველა იმ საკითხთა გააზრება და გადაწყვეტაც, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს საერთო აღმოსავლური მუსიკის შემდგომი განვითარების პერსპექტივებს. პირველი, რაც აღნიშნული პრობლემის გაშუქების სინტაქსზე აღმოჩნდება, ესაა

მუსიკალური კულტურის „აღმოსავლურობის“ მკაფიო დევნიცია. ამ ტერმინის პირობითობის საკითხში ჩაუღიებლადაც საჭირო გახდება გარკვეული კრიტერიუმის, ან ნიშანთვისების გამოტანა, იმ კრიტერიუმისა, რომელიც ამოსავალი იქნება კულტურ-ისტორიული პლანის დახასიათებისათვის: ეს, ყოვლის უპირველესად, არის საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყვანილი და კილოზებრივ სისტემებად დაკრისტალებული მონოდიური მუსიკალური აზროვნების სტრუქტურა. ისეთი სტრუქტურა, რომლის სპეციფიკაცა „მონოდიის სრული და უსიტყვო ბატონობა“².

მაშასადამე, აზროვნების მონოდიური პრინციპი იქცევა იმ სუბსტანციურ თვისებრიობად (პარამეტრად), რომელიც შესაძლებელს ხდის „აღმოსავლური მუსიკალური კულტურის“ მიეცეს ტიპოლოგიური დედააზრი. აღნიშნული პრობლემის გაშუქების არანაკლებ მნიშვნელოვანი წინამძღვარია მეორე საკითხიც — ესაა „აღმოსავლური“ მუსიკალური-კულტურულ არეალში ყველა იმ მრავალრიცხოვან ეთნიკურ კულტურათა გაერთიანება, რომლებიც ეფუძნებიან მუსიკალური აზროვნების მონოდიურ სისტემას და ტერიტორიულად ჩვენი ქვეყნის ევროპულ და აზიურ ნაწილებს მიეკუთვნებიან. ეს ძალზე მნიშვნელოვანი მხარეა, თუნდაც იმ თვალსაზრისითაც, რომ საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურაზე ლაპარაკისას, ხშირად ეთნოცენტრიზმის პოზიციებზე აღმოჩნდებით ხოლმე, რადგან მსჯელობა, არსებითად, შეუაზისა და ამიერკავკასიის რეგიონებზეა მიმართული.

ჩვენ იმ დისკენსიკენ ვიხრებით, რომ ვიდრე ძალაში რჩება „აღმოსავლურობის“ ძირითად და შესაძლებელია, ერთადერთ მდგრად „განზომილების ერთეულად“ აზროვნების მონოდიური პრინციპის აღიარება, საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურა შეადგება განიხილის როგორც ერთიანი, მთლიანი სისტემა. მაგრამ ეს როდის ნიშნავს საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკის უნიფიკირებული გაგების გამართლებას მხოლოდ ამ ნიშანთვისების მიხედვით. ამგვარი გაგება პრობლემის გაშუქების გზებთან უფრო დაგვაშორებს.

საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურა, როგორც ერთიანი სისტემა, იგება ეროვნული კულტურების სხვადასხვა ქვეტიპების მრავალრიზიან თანარსებობაზე. სწორედ ეს ქვეტიპები, თანარსებობითა და კოორდინირებით, იმუშაებენ გარკვეულ სუბსტანციურ ნიშანთვისებებს და ამათ ხელს უწყობენ კულტურის როგორც მთლიანი

სტრუქტურის არსებობას. და როდესაც იმემა პრობლემა აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურის როგორც სისტემის „განტაბელობისა“, საკითხი მისი გარეგანი „განართულობისა“, მაშინ უფრო ახლოს ვდგებით არანაკლებ მნიშვნელოვან კითხვასთან: რა შინაარსისაა საუკუნეთა შემაღვენილი ნაწილების დინამიკა თვით სისტემის შიგნით? რა ხასიათისაა ეს „შიდა“ „შესიტყვება“, თანადაქვემდებარება, ურთიერთშეფარდება, ცალკეულ სტრუქტურათა საზღვრების მოქნილობა?

აქ უკვე ნათელი ხდება საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკალური კულტურის დიფერენცირებულ განხილვის აუცილებლობა, რამაც, თავის მხრივ, უნდა გახსნას სხვადასხვა შინაარსის ტიპოლოგიური დინამიკა და მასადაამე, მოგვეცეს სისტემის შიგნით ამ დინამიკა ურთიერთმოქმედების ამპლიტუდის შესწავლის რეალური საშუალებები. ესევე, საბოლოო ჯამში, გვიჩვენებს ერთიანი სისტემის დინამიკის შინაარსს ან სისტემის გარე „განართულობის“ თვალსაზრისით.

მაშასადამე, ტიპოლოგიის საკითხი უნდა დაისვას ფართო, განმარტოვადებელი რაკურსით, როგორც ისტორიული და მრავალღმენტიანი კატეგორიისა. ტიპოლოგიური ძიების ძირითად საგნად იქცევა მუსიკალური ფოლკლორი, როგორც ეროვნული კულტურის გენეტიკური წამყვანი კომპლექსი. სწორედ მუსიკალური ფოლკლორი, როგორც ზეპირი ტრადიცია, წარმოადგენს ტრადიციების გამომავლის სტაბილურ ფორმას. მასში მოქმედებს „ხალხის კოლექტიური მეხსიერება“, რაც ისტორიულად აყალიბებს მყარ, ნორმატიულ, ტიპოლოგიურ ფენომენებს. სწორედ „ხალხური კულტურის განვითარება, ტრადიციათა მოქმედების გამო, უცილობლად გულისხმობს თავის შემაღვენილობაში ბევრის იმის შენარჩუნებას, რაც შექმნილა და დაგრეობებულა წარსულში“³.

ტიპოლოგიური ძიებანი გულისხმობს ურთიერთამხსნელი ელემენტების მრავალმხრივ ანალიზს, ამასთან, საკუთრივ მუსიკალური კულტურის საზღვრებიდან გასვლას, მუსიკალურ-თეორიული ფარგლების გარდა, ესთეტიკური, ისტორიოგრაფიული, სოციოლოგიური, ეთნოგრაფიული, ფსიქოლოგიური მიდგომის ფართო გათვალისწინებას. აქედან გამომდინარე პარამეტრების მთელი სისტემის შედგება გამოვლინდება ის ურთიერთგამაპირობებელი კომპლექსები, რომლებიც ქმნიან მოცემული კულტურის ტიპოლოგიურ მახასიათებლებს.

ცალკეულ მუსიკალურ კულტურათა ტი-

პოლოგიურ მდგრადობაზე ლაპარაკისას კარგად უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ სხვადასხვა ეროვნულ კულტურებს შორის ტიპოლოგიური მსგავსება (ჩვენ ზემოთ აღნიშნავდით მონოდური მუსიკალური აზროვნებაზე, როგორც სპეციფიკურ ტიპოლოგიურ ნიშანდვისებაზე) გამოირჩევა მათი იდენტურობის საკითხს (მაშინ არ დავაყენებდით საკითხს სისტემისა და მისი უშუალოდ ჩვეულებების — სტრუქტურების შესახებ), მეტიც, სხვადასხვა ხალხთა მუსიკალური კულტურების ტიპოლოგიურ მსგავსებაში (რაც განპირობებულია, არსებობდა, მათი ისტორიული განვითარების კავშირ-ნათესაობით) სრულიადაც არ არის აუცილებელი გენეტიკური ხასიათის მსგავსება. ამიტომაც, შესაძლებელია დასაშვებად მივიჩნიოთ ამგვარი სახის განსხვავება საბჭოთა აღმოსავლეთის სხვადასხვა ეთნოსის მუსიკალურ კულტურებშიაც.

სწორედ ამ კონტექსტშია საინტერესო, მაგალითად, სამეხი ხალხის მონოდის განსხვავებული ნიშანდვისება, რომელიც ხასიათდება პარმონიული აზროვნების სპეციფიკასთან შესამჩნევ შემთავსებლობით. შესაძლოა ამ ქვეტიპის ზღვრების მოქნილობის, მისი მომეტებული „გახსნადობის“ შედეგია სომხური კულტურის მიერ პროფესიულ მუსიკაში ეროვნული მრავალმნიშვნის პრინციპების წარმატებით შემუშავების ფაქტი (ცხადია, გარდა საზოგადოებრივ-ისტორიული ხასიათის მიზეზებისა). ამავე თვალსაზრისით განა ნაკლებ საინტერესოა მონოდური ტიპის კლასიკური მუსიკალური კატეგორიის — მაკომის პრობლემა? თუა ზნისა და ამიერკავკასიის თვითიუღუნოთან (აქ, მხოლოდ ქართულ ერს არ ვაჩანია ეს ფორმები) მაღალი პროფესიონალიზმის ამ ნიმუშებს შეაფიქროდ გამოხატული ეროვნული თვითმყოფლობის ბეჭედი აზის (აღარას ვამბობთ არაბული და აფრიკული მიკუთვნილობის მათ სახესხვაობაზე). მათ შორის სახესხვაობა მინც არსებობს, იმის მიუხედავად, რომ კონსტრუქციული ელემენტები ყველა სათვის საერთოა და იგი აღმოსავლური კულტურების არაბიზაციის ისტორიულ შედეგს წარმოადგენს. არაერთი სხვა კითხვა იბადება. მაგალითად, გამოხატავდა თუ არა ნაციონალიზაციის ტენდენციას მაკომების ლოკალური ვარიანტების წარმოქმნის კონკრეტული უზბეკეთის ჯერ კიდევ ფეოდალური დამპყრობის ხანაში და ბუხარის, ხორეზმის, ტაშკენტისა და სხვ. მაკომების წარმოშობაში? უსაფუძვლოდ ხომ არ აღინიშნება უზბეკური „კლასიკური მუსიკის“ სათავეების ორგანიზაციების შესახებ, რომელშიც შეინიშნება იმ უძველესი კანონიზებული სავალდებულო განვითარება,

რაც ისლამის გამოჩენამდე უკავშირდებოდა სარტულად წესებს. ანდა, ავიღოთ, მაგალითად, ყაზახური ხალხური ინსტრუმენტალობა, რომელიც საუკუნეთა მანძილზე ამუშავებდა ტრადიციულ-პროფესიულ ფორმებს. შევძლო კითხვის ხელგეგმვას ოდნეულ საწყისებთან მოწყვეტა, ამაღლებოდა ეროვნული სტილის კატეგორიამდე ყურმანგაზას, დაულუთქარის, ტატიმბების და განათა მხატვრული ოსტატობა ისე, რომ არ განვეითარებინა მომთაბარეობის სათავეებიდან მომდინარე ეროვნული სემანტიკა?

ტიპოლოგიური მიდგომის აუცილებლობას კიდევ უფრო დაბეჭდობით მიუთითებს ამიერკავკასიის ხალხთა მუსიკალური კულტურების მაგალითი, რომელიც ჩამოყალიბება და განვითარება მიმდინარეობდა აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ბირობით ვაგულბულ საზღვარზე. სწორედ ორივე მხრიდან წამოსული კულტურული ტენდენციების ამ „მიჯნაზე“ შეიმუშაო ვიკაპარაკოთ განსხვავებულ ტიპოლოგიურ დონეებზე და, რაც არსებითია, პარმონიული და მონოდური სისტემების თანარსებობის დინამიკაზე.

სწორედ ამ თვალსაზრისით, ქართული მუსიკალური კულტურის შესწავლის ტიპოლოგიური ასპექტები წარმოაჩენს საინტერესო ხასიათის პრობლემებს და ამასთან ერთად, აყენებს ქართული მუსიკის არსებითი განსხვავების საკითხს არამარტო ამიერკავკასიის, არამედ საერთოდ საბჭოთა აღმოსავლეთის მუსიკალურ სისტემებთან.

მართალია არიან ის ავტორები, რომლებიც აღნიშნავენ, რომ საბჭოთა აღმოსავლეთის ხალხთა შორის „მხოლოდ ქართულ ხალხურ მუსიკას აქვს მრავალმნიშვნისი განვითარებული სისტემა. ამას გარდა, მუსიკალური აზროვნების პრინციპებში მისი განსხვავება ევროპულ სისტემასთან, არც ისე კარგად დინალურას, როგორც უშუალოდ კულტურებში“⁴. მაგრამ საკითხს მხოლოდ ამგვარი კონსტრუქციული ემემა წერტილი და ამის იქით იგი აღარც მიდის. მიუხედავად ასეთი საფუძვლიანი არგუმენტისა, სამეცნიერო ლიტერატურაში ქართული მუსიკალური კულტურა (აღარ ვაზუსტებთ — ამ კულტურის გენეტიკურად წამყვანი კომპლექსი — ხალხური შემოქმედება) კვლავ „აღმოსავლურობის გროფით“ იხსენიება. ეს შეცდომა სამამოლო სამეცნიერო ლიტერატურაში იმთავითვე არასწორად მიჩენილ ადგილს რატომღაც „შეეცინა“. „იმთავითვე მიჩენას“ კი ასწლიანი ისტორია აქვს მოტოვებული და იგი გასულ საუკუნეში გარემო თვალთს საერთოდ ქართული კულტურის „აზოროდა“, „ორიენტალიზად“ თუ „ეკზოტიკურად“ დანახვა-



შეფასების უნებლო შედეგი იყო. ამ თვალთახედვის უმართებულბა გასულ საუკუნეშივე ილია ჰავეაქაძემ აღნიშნა, როდესაც ქართულ მუსიკაზე სპეციალურ წერილში ქართული მუსიკის „აზრობა“ უარყო. ილიამ მაშინ კონცეფციური მნიშვნელობის საკითხი წამოსწია. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის მუსიკალურ-ესთეტიკურ აზრობა მაკვირიდ იჩინათვის ამომსავლურობის დაძლევის, მისგან გამიჯნვის ტენდენციამ. ეს არსებითი და მნიშვნელოვანი ფაქტია იმ პერიოდში, როდესაც ქართული მუსიკის მეცნიერული შესწავლის მხოლოდ პერსპექტივები ისახებოდა და როგორც ჩანს, ამ ისტორიულ-სააზროვნო ტენდენციას არც დღეს დაუკარგავს მნიშვნელობა მისი ფართო გათვალისწინების თვალსაზრისით.

აღრინდელ შეცდომას თუ ერთგვარი გამართლება მოეძებნება, გასაკვირი არ არის. გასული საუკუნის თითქმის მთელ მანძილზე (ბოლო ორი ათწლეულის გარდა) ქართული ეროვნული მუსიკა, რომელიც სოფლის ყოფაში იყო შექცეული და საზოგადოების მიერ იგი თანდათან დაიწყებდა ეძლეოდა, ბევრი არაქართულისათვის სრულიად უცნობი იყო, ანდა ქართული მუსიკის მთელი გავება თბილისის აშუღური მუსიკით შემოიფარგლებოდა. ასეთ ვითარებაში, ბუნებრივია, ქართული მუსიკაც ამიერკავკასიური კულტურის კრებთი გავებაში იქნა მოქცეული, რომელშიც, მართლაცადა, სხვა დანარჩენი ხალხების მუსიკა მონოდიურობის გამო „აღმოსავლური“ აღინიშნებოდა. ქართული მუსიკალური კულტურის „ამიერკავკასიურობის“ და მამასადაზე, „აღმოსავლურობის“ დღემდე მოღწეულ ინერციას კი გამართლება ვერსაიდან მოეძებნება. დღეს გავუგებარი რჩება — რა განზომილებით სარგებლობენ ავტორები (საკმაოდ კომპეტენტურ გამოცემებში), რომლებიც ვრცელ სპეციალურ მსჯელობას აგებენ აღმოსავლური მუსიკის თაობაზე და იქვე, მაგალითად, მიუთითებენ, რომ „ჩვენ დავეყრდნობით შუა აზიას“ და ამიერკავკასიის რესპუბლიკების პრაქტიკასა⁶ და ქართული მუსიკალური კულტურაც დაუბრალოებლად „იხილება“ „დადგენილ ობიექტზე“. უფრო მეტიც, ზრდებით ისეთ პუბლიკაციებსაც, რომლებშიც მკაფიოდაა განმარტებული „აღმოსავლურობის“, როგორც მონოდიური სტრუქტურის, ცნება და ამ კონტექსტში ქართული მუსიკის მაგალითზედაც მონოდიური კულტურების ზოგადი პრობლემები, მისგან მომდინარე კანონზომიერებებიც „გამოიყვანება“. საქმეში ჩაუხედავობას ან გეოგრაფიულ ორიენტაციას თუ მიეწერება ისიც, რომ

სოლოღური გამოცემების სტრიაში „**Панорама**“
 ნიკი музыкально-эстетической мысли
 ცალკე ტომში — „Музыкальная эстетика стран Востока“, (M, 1967) აღმოსავლურ ძეგლთა მწერებზე კვეთავი „Грузия“-ც მოთავსდა. ასეთი ბევრი მაგალითია და ყოველივეს აღრიცხვა, აღწათ, ძალზე შორს წაიყვავება.

ეს ერთხელ კიდევ ადისტურებს იმას, რომ დროა ღრმად ჩავეძიოთ ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, რომელიც ქართული მუსიკის კულტურ-ისტორიული ტიპის თვალსაზრისით ფართო განზოგადებისათვის საჭირო დასკვნებს მოგვცავდეს. შემთხვევითი როლია და სიმპტომატურიცაა, რომ ტიპოლოგიურმა პრობლემატკამ ქართულ მეცნიერებაში აქტუალბაა მოიპოვა არამარტო მუსიკისმცოდნეობის სფეროში, არამედ ლიტერატურისმცოდნეობასა და საერთოდ ხელოვნებათმცოდნეობაში. წინამდებარე სტატიის ჩარჩოები ვერ გასწევდა საკითხის გაღრმავებას (ამას არაერთი სპეციალური ნაშრომი უნდა მიეძღვნას), მაგრამ რამდენიმე ასპექტზე აქ მაინც უნდა აღინიშნოს.

ზედმეტია იმის გამოკრება, რომ მუსიკალური აზროვნების პრინციპი (მრავალმხიანობის სტრუქტურა) ქართული მუსიკის მთავარი და ძირითდი განმსხვავებელი ნიშანია. ეს, ცხადია, განსაზღვრის მთავარი განზომილებაა, მაგრამ საკითხი მოითხოვს ინგრედიენტების მთელი კომპლექსის გახსნას და უპირველესად იმ ელემენტებისა, რომელიც შეადგენს ქართული მუსიკის სტრუქტურის პრინციპების არსს და მისი ლოგიკის სპეციფიკის წარმომქმნელ კომპონენტებს.

შედარებითი ტიპოლოგიის გზით ამ ლოგიკის სპეციფიკა ვლინდება კომპლექსის დიალექტიკურ მთლიანობაში და სახელობრ:

სტრუქტურული ორგანიზაციის პრინციპებში;

ფორმისწარმომქმნელ ელემენტთა სისტემაში;

ძირითად და დამხმარე გამომსახველ საშუალებათა სპეციფიკაში;

კილონტონაციური და რიტმული ბუნების სპეციფიკაში;

სოციალური ყოფის ფორმებში;

ხალხური პროფესიონალიზმის სპეციფიკაში;

სამემსრულებლო სტილის მახასიათებლებში;

ალქმის ტიპებში;

სახეობრივი აზროვნების ტენდენციებში, მხატვრული კონცეფციის დროში;

შინაარსის რეალზაციის ადრობა ბუნებაში;

სტაბილური და მობილური ელემენტების ხასიათში და სხვ.

ქართული მუსიკის მთელ რივ საკითხებზე დღეს არსებული ლიტერატურა (აქ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს პროფ. შ. ასლანიშვილის ნაშრომი ქართული ჰარმონიის შესახებ) უკვე ცხადყოფს აღნიშნული კომპლექსის ურთიერთგამპირობებელი ელემენტების ტიპოლოგიური ასპექტით სპეციფიკურობას, მათ პრინციპულ განსხვავებას მონოდური სისტემის მუსიკალური კულტურის მთავარი მახასიათებლებისაგან.

მათა შორის, ისტორიულად შემოსულმა და ასიმილირებულმა „აღმოსავლურმა“ ელემენტებმა გარკვეული ადგილი მოიპოვა ქართულ მუსიკალურ კულტურაში (ე. წ. ქალაქური კულტურა), მაგრამ რაოდენ დაარღვივა ჰარმონიული აზროვნების ლოგიკა, მისი სტილისტური პრინციპები, რომელშიც მუდამ ჰარმონია და პოლიფონია იყო მაკოორდინირებელი და გადამწყვეტი ფაქტორი. ფაქტორი, რომელიც აწესრიგებდა სხევე ქართული ხალხური მუსიკის ევროპულ საკომპოზიტორო პროფესიონალიზმთან შეთავსების მთელ პროცესს. სწორედ იგივე ფაქტორია ამ შეთავსების მექანიზმში ბევრის ამხსნელი. მაგალითად, თუკი ეროვნული მრავალხმიანობის შეტანა — შემუშავება თავი და თავი პრობლემა ყველა მონოდური კულტურისათვის, რომელიც საკომპოზიტორო პროფესიონალიზმს ეუფლება (უამისოდ ნაბიჯის გადადგმაც კი შეუძლებელია), ქართულ კულტურას ეს პრობლემა იმთავითვე მოხსნისა ჰქონდა. ზ. ფალიაშვილის წინაშე ეს დაბრკოლება არ აღმოჩნდა და ქართული ხალხური საგუნდო კულტურისადმი მისი მიმართების ბრწყინვალე შედეგები ამის საუკეთესო დამადასტურებელია. როდესაც აღინიშნება კომიტასის დიდი ღვაწლი სომხური, ხოლო უ. ჰაიბეკიანის აზერბაიჯანული მუსიკის წინაშე, უპირველეს ყოვლისა, ეს ღვაწლი აღნიშნული პრობლემის გადაწყვეტის ღირსშესანიშნაობაში ვლინდება მთელი სისრულით. ესევე ითქმის შუა აზრის რესპუბლიკებისა და სხვა მონოდური კულტურის იმ ხალხთა მუსიკალურ მიღწევებზე, რომლებმაც საკომპოზიტორო ხელოვნების თვალსაჩინო მიმუშები შექმნეს.

ამრიგად, თუ შევიძლია ვთქვათ, რომ ქართული მუსიკალური კულტურა მონოდური სისტემებისაგან პრინციპულად განსხვავებული მუსიკალური აზროვნების ტიპია და ამასთან, „მონოლიას“ მივიჩნევთ აღმოსავლური კულტურის სუბსტანციურ ნიშანთვით. მაშინ საკითხი გავცდით მარტოოდენ კონსტრუქციის ჩარჩოებს და განზოგადების სიბრტყეზე დავაყენებთ შემდეგი კითხვა:

მართებულია ქართული მუსიკის აღმოსავლური კულტურის ტიპად მიხედვის ინერცია და შესაძლოა, ტრადიციაც კი? ცხადია, ამას სპეციალური გამოკვლევები უფრო სრულად უნახებუბს. პრეამბულა — ემპირიულად და თეორიულად ახლავ არსებობს და, არსებითად, იგი ქართული მუსიკალური კულტურის დასავლურობის კონცეფციაში აისახება.

ქართულ მეცნიერებაში მუშავდება დებულება, რომლის მიხედვით ისტორიულად მთელი ქართული კულტურა უახლოვდება კულტურათა დასავლურ ჯგუფს და, რომ თავისი განვითარების საკვანძო მომენტებში ქართული კულტურა დასავლურ ტენდენციებს ავლენდა. ქრისტიანობის მიღება კულტურულ-ისტორიული პერიოდებიდან იმთავითვე ამ ტენდენციის გამომხატველი იყო და ეს ორიენტაცია თანმიმდევრულად კულტურის თითქმის ყველა სფეროში აისახა: მაგალითად, შუა საუკუნეების ფილოსოფიაში ქართული აზროვნება უფროსი მაგიერ ნეოპლატონიზმს ავითარებდა. ქართული ფერწერა აღმოსავლეთისათვის უცხო მონუმენტალიზმის პრინციპებს ეფუძნებოდა, ასევე იყო არქიტექტურასა და ქედურ ხელოვნებაში. ლიტერატურაში კი რუსთველოლოგიამ კარგა ხანია აღნიშნა „ეფუძისტაოსის“ ტიპოლოგიური სიახლოვე დატენი „ლოთაბრიცის“ კომედიასთან⁸, „პარსიფალიანთან“ და სხვ.⁹

ქართულ მუსიკას კი უფრო მეტი საფუძვლიანობით შეუძლია დაადასტუროს ის თვალსაზრისი, რომ მთელი ქართული კულტურა კულტურის დასავლურ ტიპს უახლოვდება.

დასასრულ, თუ დაეუბრუნდებით საკითხს განსხვავებულ მუსიკალურ სისტემათა შეთავსების თაობაზე, რომლითაც დაიწყეთ ჩვენი სტატია, შეიძლება იმის ღრმა რწმენა გამოეთქვათ, რომ ახლო მომავალში მრავალხმიანი ძიებანი (მათ შორის ტიპოლოგიურიც) საშუალო აღმოსავლეთის ხალხთა მუსიკალური კულტურის სფეროში, განზოგადების ახალ გზაზე გავიყვანს. იმ გზაზე, რომელიც საბოლოოდ დაადგენს ჩვენს დღევანდელ წარმოდგენებს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის მუსიკალური სისტემების კარდინალურ განსხვავებასა და შესაბამისად, მათი შეთავსების პერსპექტივებზე. თუ დავეუბრუნებთ ერთგვარ თავისუფალ იმპროვიზაციას ამ თემაზე, შესაძლებელი იქნება არაერთი საბუთის მოტანა ამ სისტემებს შორის „ფერის წერტილოვანი“ აღიარებისათვის. ისტორიულად ზოგიერთი ამათგანი თეორიულად გამოიყენებოდა, ზოგიც ურთიერთშეხების ციკხალ პროცესებში იბადებოდა.

გვერდი ვერ ავკლებთ იმ მნიშვნელოვან ფაქტს, რომ ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში



სწორედ არაბული აღმოსავლეთი გზისა შუამავალი ქრისტიანი თეორეტიკოსების მიერ ანტიკური ტრადიციების, ბერძნული სამუსიკო თეორიის პრაქტიკული პრინციპებისთვისაა. გასახსენებელია ის მოვლენაც, რომ იმ პერიოდში, როდესაც სრულიად აკრიტიკებული იყო პირობების პრობლემა, „აღმოსავლური“ მუსიკის სტილიზაცია თავის ეროვნულ ფარგლებს გასცდა და ევროპულ მუსიკაში ე. წ. დომინანტური კილოს სახით იჩინა თავი. ესთეტიკური ჩანაფიქრის შედეგად როლია ი. ს. ბახის პირველი „ბრაზდებურის კონცერტის“ adagio-ს თავისებური „აღმოსავლური“ კოლორიტი, რომელიც მას დომინანტური კილოს შეტანამ შესძინა. ეს ფაქტი სამუსიკო ხელოვნების განვითარებაში კანონზომიერი, ცოცხალი პროცესის შედეგად იყო. ამავე დომინანტური კილოს გამო წარმოქმნილი „აღმოსავლური“ ელემენტი აღინიშნება შუაინის მუსიკაშიც (მაგალითად Fis-dur, № 5 ნოქტურნის მთელი შუა ნაწილი). ამ თვალსაზრისით ბევრი შეიძლება ითქვას ესპანელ კომპოზიტორებზე, ფრანგულ მუსიკალურ იმპრესიონიზმზე და რაღაც თქმა უნდა, რუსულ კლასიკაზე, რომელიც მკაფიოდ გამოკვეთილი ესთეტიკური პოზიციით აღმოსავლეთის „ათვისების“ გზას გაჰყვა.

რამდენი, ჯერ კიდევ გამოუცნობი მომენტია სხვადასხვა ეროვნული კულტურების საკუთრივ ფოლკლორულ კავშირებში, მათი თეორიულ შეხებების კანონებში! ნაკლებ შესწავლილია, მაგრამ ცნობილია, მაგალითად, რომ რუსული ხალხური მუსიკის დამახასიათებელი ნიშნები — ტრიბორი, ცეკლადი კილოები, განვითარების ვარიანტული პრინციპები ახასიათებს აღმოსავლეთის ხალხების ფოლკლორსაც, ძველ ფრანგულ სიმღერებსაც და ამერიკელი ინდიელების ფოლკლორსაც. მაშასადამე, თუ სტილიური „შენადნობი“ სრულიად განსხვავებულ ეროვნულ ფოლკლორშიც ვლინდება, რა პერსპექტივებს უსახავს იგი საერთოდ საკომპოზიტორო ხელოვნებას? ეს პერსპექტივები განსაკუთრებით რეალურია მე-20 საუკუნის მუსიკისათვის, თუ გავითვალისწინებთ ეპოქის ესთეტიკურ და სტილისტიკურ ტენდენციებს. თანამედროვე მუსიკა ბევრითი მასალის ორგანიზაციის მრავალგვარი სისტემებით, ვერ დარჩება ერთი, გაბატონებული პრინციპის ჩარჩოებში. იგი გამუდმებით ეძებს რთული კონცეფციების გამოხატველი საშუალებების ვაფართოების მისაღწევად გზებს. და თუ სადღესოდ ხალხური მუსიკის „გრამატიკას“ გარდასახვა თვისებრივად შეეცალა — ეს კილონტონაციური პრობლემის, რიტმული განზომილებების, აუსტიკური პრინციპების

და სხვა ელემენტების ახალი გაგების უკულობელი შედეგია. ისიც, რომ ფოლკლორის გამოყენება დღეს ბუნებრივად ეგუება სერიული ტექნიკის ხერხებს, თავისუფალ იმპროვიზაციას, სონორისტულ ფეფტებს, შემხვევითი როლია და საბოლოო ჯამში მოდალური და ჰარმონიული სისტემების „შეცვლების“ ახალი გაგების აუცილებლობაც მიუთითებს. ამ პრობლემაში საფუძველი ეწელება განსხვავებულ მუსიკალური აზროვნების სისტემების შეთავსების იმ გაგებას, რომელიც შემუშავდა საკომპოზიტორო ხელოვნების ნორმატიული ენის ფარგლებში და, რომელიც შემადგენელი ნაწილი იყო მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ისტორიული სტილისა. შეთავსების პრობლემის გადაწყვეტის ახალმა პერსპექტივამ კიდევ ერთხელ უნდა დაადასტუროს ის კეშმარტივება, რომელიც მოცემულია ლენინის მეთოდოლოგიურ დებულებაში და მიუთითებს, რომ ყველა ზღვარი ბუნებასა და საზოგადოებაში მოძრავი და პირობითია.

შენიშვნები:

1 იოლი წარმოსადგენია, რაოდენ რთულდება „აღმოსავლური კულტურების“ განმარტება ძალზე მერყევი კრიტერიუმებით კულტურო-ისტორიული, გეოგრაფიული, ეთნოგრაფიული თუ სხვა პლანისა. მუსიკალური კულტურების თვალსაზრისით სამეცნიერო მხარეაშა იქნება ერთი, რამდენადაც ზღვრულ გამოთქმა — „არადასავლური მუსიკა“ („non western music“).

2 Н. Шахназарова, Зарождение и развитие симфонизма и музыкально-сценических жанров на основе освоения национально-художественных традиций республик Советского Востока. წიგნი — Музыкальные культуры народов, традиции и современность, М., 1973, стр. 179.

3 И. Земцовский, О системном исследовании фольклорных жанров в свете марксистско-ленинской методологии, წიგნი — Проблемы музыкальной науки, I. М., 1972, стр. 177.

4 М. Пряшников, Национальное и интернациональное в музыкальной культуре некоторых народов Советского Востока, წიგნი — Вопросы теории и эстетики музыки, вып. II, Л., 1972, стр. 15.

5 ამ საკითხზე სპეციალურად იხ. ი. ბაბტაძე, ეროვნული მუსიკალური კულტურის ტიპოლოგიის პრობლემა მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ ესთეტიკურ ნაშრომში. ეფრ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977 წ., № 1.

6 ამ პრიაშნიკოვას დასახელებული ნაშრომი, გვ. 14.

7 იხ. А. სირაძე, ქართული ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან, 1978 წ.

8 იხ. რ. სირაძის დასახელებული წიგნი.



«ოჯალო» თბილისის საოპერო თეატრის სპენაზე

მანანა ახმეტელი

იმ რამდენიმე თვემ, ვერდის „ოტელოს“ პრემიერის შემდეგ რომ გავიდა, მთელი სიცხადით გამოაჩინა ის თვისებები, რომლებმაც ამ დადგმას განსაკუთრებული როლი, პრინციპული მნიშვნელობა მიანიჭა და მკვეთრად გამოიჩინა იგი თბილისის საოპერო თეატრის ამჟამინდელი რეპერტუარიდან.

წინამდებარე წერილში შევეცდები გავხსნა და ჩამოვყალიბო ამ თვისებათა წრე, გამოვაჩინო ის ძირითა-

დი მიზეზები, რომელთა გამო ეს სპექტაკლი საოპერო ხელოვნების სპეციფიკისადმი მაღალპროფესიული მიდგომის, საოპერო ტრადიციების შემოქმედებითი გააზრების თვალსაჩინო ნიმუშად წარმოგვიდგა.

როგორც ჩანს, შედეგი გამოიღო საოპერო თეატრის საყრდენების აღორძინებამ, ფუნქციების ნაღალ ძაბვამ გადართვამ, მთელი დატვირთვით ამუშავებამ, სწორ რიტმში მათმა ჩავდებამ. აქ იხსნება ის საიდუმლო, რო-



მელმაჲ ჩვენს დასს ეს ურთულესი ფსიქოლოგიური დრამა — საოპერო ხელოვნების ეს უდიდესი მწვერვალი — წარმატებით დაძაღვენი და იგი მხატვრულად დაწვერვებოდა. შემოქმედებითი გზებითა და შემართებით წარმოასახენა. აქედან მოდის ის ძალაც, რომელმაც სპექტაკლის ყოველი კომპონენტის მაქსიმალური აქტიურობა და შემოქმედებითი დონის განუზრელი ამაღლება გამოიწვია.

საგულისხმოა ისიც, რომ თვისობრივი და ხარისხობრივი გარდაქმნები, თავი რომ იჩინეს და დადგმის ყველა სფეროში, უნდა უძაღვოდნენ, უპირველესად, რეჟისურას, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ამ დადგმის სტილისტიკასა და ესთეტიკურ კონცეფციას, მის ეთიკურ პოზიციასა და ერთი აზრით შევსკრა, ერთი იდებით გამსწავლა როგორც სპექტაკლის თეატრალური და სცენოგრაფიული შთანაფიქრი, ისე მისი მუსიკალური გაზრება.

აქედან ჩანს გადაწყვეტი რთლი და დამახებრება დამიტრი ალექსიძისა, რომლის მრავალჯნის ნაცდამა შემოქმედებითმა მეთოდმა და პრინციპებმა, სათავეს რომ იღებენ რეალისტური თეატრალური აზროვნების წიაღში. სწორი მიმართულება მისცა როგორც დიორიკო გივი აზმაიფარაშვილისა და მხატვარ ფრანკო ლაბინაშვილის მიზანსწრაფვას, ისე მთავარი როლების შემსრულებლებს, ჩვენს შესანიშნავ მომორლებს — ზურაბ ანჯაფარიძეს, მედეა ამირანაშვილს, ელდარ გეგეძეს, ნოდარ ანდლელაშვილს, ცისან ტატიშვილს... სწორად წარმართული, სერიოზული და შეთანხმებული ურთიერთობის ფონზე მივლი სისუსით გაიხსნა სპექტაკლის დამდგმელს და მონაწილეთა შემოქმედებითი სახეები, მათი ინდივიდუალობა.

ამის გამო, მეც, პირველ რიგში, ყურადღებას შევაჩერებ სპექტაკლის რეჟისორულ გადაწყვეტაზე, დ. ალექსიძის შემოქმედებით პოზიციასზე, რომელიც მუსიკალური პარტიტურის თავისებურებების, მისი წარმოუდგენელი სირთულეების გათვალისწინების საფუძველზე ჩამოყალიბდა. ვინც იცნობს „ბერის თეატრის“ ჰიერეულ ბუნებას, ვისაც, თუნდაც ერთხელ ჩაუხვდავს ვერდის „ოტელოს“ მუსიკალური წიაღში, უთუოდ. დამეთანხმება, რომ ხელის შეწყობა და დახმარების აღმოჩენა უმძიმესი აკუსტიკური, ფსიქოლოგიური, ფიზიკური დატვირთვის პროცესში მყოფი მომღერლებისთვის კომპაროისი კი არ არის რეჟისორის მხრიდან, არამედ გამოვლინება საოპერო თეატრის სპეციფიკის ცოდნისა. აქედან გამომდინარე, დ. ალექსიძემაც აირჩია კორექტული დამოკიდებულების გზა, რომელიც თვით მას უკიდურესად გაურთულა მდგომარეობა, ამოცანები, მუსიკალის პროცესი. მიუხედავად ამისა, მან მკაცრად დაიცვა საოპერო თეატრის ის მეტად თავისებური პრინციპი, რომელიც სპექტაკლების მუსიკალურ გამომსახველობას აძლიერებს თეატრალური საშუალებების სახეობის რეგლამენტირების საფუძველზე.

ამრიგად, დ. ალექსიძის რეჟისორული პარტიტურის საყრდენი რეგლამენტების დაცვა, მათი შემოქმედებითი გააზრება წარმოადგენს. ეს უკვე პოზიკია, ვინაიდან იგი წითლ ზოლად გასდევს შემოქმედებითი აზროვნების მთელ პროცესს და განსაზღვრავს ნაწარმოების განხრის გზას, სპექტაკლის სტრუქტურას, სტილისტიკას, ხა-

სათს. დ. ალექსიძის შემოქმედებითი ზღაწერა გავრცენს, რომ მან შეგნებულად უარყო დედალებს მუსიკის მოყოფის, გამახვილების, გათამაშების პრინციპებს, მისი ააშუალებას იძლევა ოპერის მუსიკალური ტექსტი, სადაც ყოველი ფრაზა თუ რეპლიკა, ცალკეული ინტონაცია და პაუზაც კი აზრისმიერია და ესთეტიკური ქვეტექსტების, მრავალნაირი განცდისა თუ შეგნების გამოიმხატველი. ესოდნ მეტყველი დეტალების „აღაპარაკება“ თეატრალური ლექსის საშუალებებით, მათი თარგმნა პლასტიკის ენაზე, ისევე როგორც მათი გამოხატვა მეტაფორებითა თუ სიმბოლოებით ღიდ ცდუნების წარმოადგენს რეჟისორთათვის. დ. ალექსიძემ კი, მუსიკალური გამომსახველობის საყრდენიდა, უარი თქვა ამ ცდუნებებზე — რეჟისორული ნახაზის გათვლებასა და ვადატვირთვებზე, მან არც თვალისმომჭრელ ეფექტების გზა აირჩია.

აქედან გამომდინარე, სპექტაკლის სცენურმა ტექსტმა ადატრებიული თარგმანის შთაბეჭდილება შექნა. ესეც ამ დადგმის სპეციფიკური თავისებურებაა, სანტრატის მხარეა, ვინაიდან აქ ადატაციის პრინციპი მიზნად ისახავს განზოგადებულ აზროვნების განვითარებას და ემსახურება დედნის, ამ შემთხვევაში მუსიკალური პარტიტურის, აზრობრივ მისაწვდომობას, ვარკვეულობას, სიცხადეს. ამ ამოცანებმა განაპირობეს რეჟისორული ნახაზის სისადავე და ლაკონიურობა, რომლებმაც თავის მხრივ, საფუძველი ჩაუყარეს სპექტაკლის თვადგერულ სტილს. ადატაციის პრინციპმა წარმოშვა სიმეტრიული სტრუქტურები, პროპორციული თეატრალური ფორმები, მკვეთრი კონტურები, ფართო შტრიხები და მსხვილი პლანები, რომლებმაც დილაჩანოვება შესძინეს მიზანსცენებს და ამავე დროს მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს შემოქმედებითი თავისუფლების ატმოსფეროს დამკვიდრებაშიც. ასეა წარმოადგინო საფუნდო სცენები, მინოსცენები და დილაჩანოვება, რომელთა განვითარების მიზნით დ. ალექსიძეს ჩართული აქვს მოქმედებაში სცენური სიბრტყის მრავალი წერტილი, ესა თუ ის პლანი და კუთხე, რაც რეჟისორული ნახაზის მიმიდურობასაც წარმოქმნის.

ასე ჩამოყალიბდა ამ დადგმის ორი უაღრესად მნიშვნელოვანი მხარე — თვადგერლობა და შემოქმედებითი თავისუფლება, რომელთა ურთიერთქმედებამ განსაზღვრა სპექტაკლის სახე და ხასიათი, საგრძნობლად გააფართოვა მისი თვისებების არე.

ასე მაგალითად — თვადგერლობამ დაიცვა მომღერალთა მახაობური ქცევები იმპულსურობის, მრავალსტიკაობის, ნერვოზულობისაგან, რისი საშემოგებელიც დეის ამ ოპერის მუსიკალურ წიაღში, მის დაუცხრომელ ექსპრესიაში, მძაფრ კონტრასტებსა და მოულოდნელ თეატრალიკურ გარდატეხებში. აქედან გამომდინარე თვადგერლობას დაევაა შემოქმედებითი ენერჯის რეგულირების ფუნქცია, რითაც მან დაღებით გავლენა მოახდინა სპექტაკლის ემოციურ მხარეზე, რეალისტური ელვარობის განმტკიცებაზე. ამასი მაშინ დაერწმუნდებით, როცა გამოვიჩნებთ თვადგერობის მომენტს, ურთომლოსდაც ადვილად გავხსნებოდათ გზა ისეთ არასასურველ გადახრებს, როგორიცაა პათეტიკა, ნატურალიზმი, მელოდრამული აფექტაცია. ამის საფრთხეც



დადარაჯებულ იყო ყოველ ფეხის ნაბიჯზე. თავდაპირვითადად რომ არა, ეს გადახრები ვადაიქცოდნენ ყალბა წმფეთვარების, პროინცილობის სათავედ.

აღსანიშნავია ისიც, რომ თავდაპირვითად, ორეული-ერთი რომ დასყვება დ. ალექსიძის ემოციურ ხელწერას, კი არ შეზღუდა სპექტაკლის დინამიკა, არტიზტიზმი, ტემპერამენტი, არამედ მიანიჭა მათ მეტი წონაობა, სერიოზულობა, სიღრმავალი, რაც კივე დამახასიათებელია სპექტაკლის სტილისთვის. აქედან აქ სთავებ იღებენ ისეთი მნიშვნელოვანი თვისებები, როგორც გაზღაფთ მონუმენტურობა, სოლიდურობა, კულტურა...

ასევე მნიშვნელოვან როლს და ფუნქციას ასრულებს დღევანდელი შემოქმედებითი თავისუფლების ატმოსფერო, რომელიც ფართო გასაქანს აძლევს ესთეტიკური კონცეფციის განვითარებას, ხელს უწყობს მხატვრული სახეების პოეტრიზაციას და დრამატიზაციას, ნიადაგს უქმნის იმ ზეაწეულ რომანტიკულ განწყობილებას, რომელიც ასრულებს ამ სპექტაკლის ყოველ კომპონენტს.

ამრიგად, თავდაპირვლიდან შემოქმედებითი თავისუფლებისაკენ — ასეთია დ. ალექსიძის გზა, რომელიც, ერთი მხრივ, აყალიბებს სპექტაკლის ფორმას, მის სტილურსა და ენობრივ პარამეტრებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, საოპერო დასს, მთავარი როლების შემსრულებლებს გზას უყავს არტიზტიული გარდასახვისაკენ, დამოუკიდებელი შემოქმედებითი აზროვნების, თვითგამოხატვისაკენ. აქედან კი შეიძლება გამოვიტანოთ ასეთი დასკვნა — დ. ალექსიძემ საფუძვლიანად გააზრებულა და დაკონკრეტებულ რეჟისურულ პარტიკულს თან დაერთო ერთგვარი პერსპექტიული გეგმაც, რომლის გაღრმავება, გაძლიერება, გამრავალფეროვნება დამოკიდებულია შემსრულებელთა შემოქმედებითი დონისა და გაქანებაზე, მათ ინიციატივასა და ურდულებსაც. ცხადია, სპექტაკლის ასეთნაირი დაგეგმარება, რომლის რეალიზაცია სპეციფიკური პროფესიული ტექნიკის ფლობას მოითხოვს, ხელს უწყობს მსახიობთა შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენას, ურდუებს მათ თავიანთი როლებისადმი საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვის უფლებას. ამასივე ადვილად დარწმუნდებით, თუკი ერთმანეთს შევადარებთ ორგოლსა და დეზდემონას როლებს მის შემსრულებლებს — ან ანაფორისსა და ნ. ანდრულაძის, მ. ამირანაშვილისა და ც. ტატიშვილს, რომელთა ინტერპრეტაციები არსებითად განსხვავდებიან ერთმანეთსაგან, მიუხედავად იმისა, რომ საოპერო სტილის ეს გამოჩენილი ოსტატები მკაცრად იცავენ რეჟისორული პარტიკულის ფსიქოლოგიურსა თუ ემოციურ საყრდენებს.

ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, მეტყველებს რეჟისორული გააზრების სიფართოვეზე, ტევადაობაზე, პერსპექტიულობაზე. ამას გვიმოწმებს სპექტაკლის ხანმოკლე, მაგრამ უკაც ძლიან სინტერესო ბიოგრაფია, რომელიც დაგვახსენებს, რომ ყოველი მომღერელი წარმოდგენა წინამორბედებზე გაცილებით უფრო მთლიანი და შეკრულია, უფრო ცოცხალი, კონცენტრირებული, მეტყველია—წინადადებულ ნაბიჯია პერსპექტივების რეალიზების გზაზე. ამ წინსვლას აპირებდა შემოქმედებითი თავისუფლების ატმოსფერო, რომელსაც თანდათან ეჩვენა დასა და რომელსაც გვერდში მომხერლები სულ უფრო ინტენსი-

ურად იყენებენ თავიანთი პოტენციისა და ოსტატობის გამოსავლიანობად, სპექტაკლის მუსიკალური კონსტრუქციის რაღაც გამომსახველობის გასაძლიერებლად, ვიკალურ-სცენარის საშუალებების სინთეზის გაღრმავების მიზნითაც.

მაგრამ აღმასვლის ამ საერთო ფონზე ასევე მკვეთრად მელანდობს ერთგვარი უნარისობანიც. ეს, პირველ რიგში, ეხება გუნდს, რაინესაც უტყობს შემთხვევითი თანხმარობის დამყარება. კვულისხმობ თავდაპირვლიობისა და შემოქმედებითი თავისუფლების პრინციპს, რომლის კოორდინაცია, რაგორც უკვე აღვნიშნე, მოითხოვს სპეციფიკური ტექნიკის ფლობას. ამ ტექნიკის საფუძვლად კოლექტივია ჩერევიობით ვერ აულო აალო, რის შედეგადაც ზოგიერთ შემთხვევაში იქნება შინაგანი უმოქმედობის შთაბეჭდილება, მიუხედავად იმისა, რომ ამის აღმოსაფხვრელად დიდი დამაბეული მუშაობა ჩატარებული დ. ალექსიძის მხრიდან. აქედან გამოდინარე, გუნდი სათანადოდ ვერ რეაგირებს მუსიკალურად რამდენიმე მნიშვნელოვან, საყვანამო მავლენებზე, როგორცაა, თუნდაც, ტვერინის სცენები — იაგოს „სუფერული“, რომელიც საერთო დროსტარებაში, დროებაში უნდა გადინარდოს, კასისოსა და მონტანის შებრძოლებს, მონტანოს დაქრის ეპიზოდები, ან კიდევ დეზდემონას სჯარი შეურაცხყოფის სცენა, სადაც ვუნდი მკვეთრად ვერ გამოხატავს იმ აუცილებელ მღელვარებას და თუ შემრწუნებულს, რომელიც მასში უნდა აღძრან ესოდნე მოუღონებლად აფეთქებულმა კონფლიქტებმა. ახალა ამ შინაგანი ძრწოვლისა და მღელვარების გამოვლენება შეიძლებოდა სულ რამდენიმე პლასტიკურად მკვეთრი, ტემპერამენტული შტრიხით, რასაც დ. ალექსიძემ ხშირად იყენებდა პერსონაჟთა დასახსიათებისა თუ სიტუაციების დაძმარების მიზნით, ან თუნდაც შეცხუხების გამოხატველი ერთი საერთო მოძრაობით, ან კიდევ იმ მოულოდნელი ერთი რიტმული მოდულაციით, რომელიც უეცრად წამოჭრიდა და ხანმოკლე გაავრცელდებდა ამ რეაქციის შესაკვივის დინამიკურ ტალღას, რაც, ალბათ, უფრო მეტად ააჩქარებდა აღნიშნული სიტუაციების სუნთქვასა და მაქისციმას. ამ შემთხვევაში, ჩემის აზრით, ყველაზე უფრო მეტად გამოდგებოდა მოულოდნელი რიტმული მოდულაციებისა და დინამიკური ტალღების წარმოქმნის სწორედ ეს პრინციპი, ვინაიდან თვით ვერდი ამ პრინციპის დახმარებით ანვიტობის დრამატურული აზროვნების მთელ პროცესს, ამ პრინციპის საშუალებით ამაფრებს კონფლიქტებს, გამოხატავს მოულოდნელ ფსიქოლოგიურ კონსტრასტებსა და ემოციურ გარდატეხებს.

მაგრამ შემთხვევითი საუხელი სცენები, რომელთა ფორმა და სტრუქტურა მოძრაობს, იცვლება სიტუაციის შესაბამისად, შინაგანი ორგანიზებულიობის, კომპოზიციური შეკრული ნახაზის გამო, მაინც ყოველ იკითხებთან, ცოცხლობენ. ამასი, დ. ალექსიძისთან ერთად თავისი წვლილი შეაქვთ მხატვარ ფარნაოზ ლაბიაშვილის მიერ ფერწერული ხატოვნებითა (I მოქმედება) და გრაფიკული სიმკაცრით (III მოქმ.) დადაწვეტილი კონსტრუქციის, ვითარების შესაბამისად რომ იცვლიან სტილს, სახესა და ხასიათს, რითაც თავის მხრივაც უწყობენ ხელს მუსიკალური დრამატურების გახსნასა და განვითარებას.



საგუნდო სტენების ცხოველყოფილობა მდგომარეობის წათს მუსიკალურ გამომსახველობაში, სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე რომ იზრდება, სულ უფრო მყარია და საზოგადო ხდება. საშემსრულებლო ენერჯის მაქსიმალური დაძაბვის შედეგია, რომ საგუნდო კოლექტივი ასე პირნათლად ასრულებს იმ რთულ დრამატურგიულსა და ესთეტიკურ ფუნქციას, ვერდი რომ ავალეს გუნდს ოპერის პირველად-სურათში „ქარიშხლის“ სცენა“. ამ სცენის უზარმაზარი ღირსება და დახმარება მარტო იმით როდი ამოიწურება, რომ იგი კუმპარტად შექსპირული გუნდებით, დრამატუზებით, მონუმენტურობით გადმოგვცის ტრადიციულ ვითარებასთან შეპირისპირებულ სიტუაციის უციფერეს დაძაბულობას და სიმწვანეს, აზამედ იმაშიც, რომ სწორედ ეს თვისებები უდებენ სათავეს იმ ძალას, ენერჯიას, იმ დიდ პოეტისკის, ტრადიციის მომწიფებას, ინტენსიურ წინსვლას და განვითარებას რომ აპირებენ და განსაზღვრავს იმთავითვე მთელი სპექტაკლის ძაბვას, ტონს, პულსს. აქედან ჩანს, თუ რა რთული ამოცანების წინაშე დგას საგუნდო კოლექტივი, რომელიც ფარდის ახდისთანავე აქტიურად ემბება მქმედებაში და იმთავითვე იძლევა მთელი სპექტაკლის განაცხადს. დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს საოპერო თეატრის გუნდი წარმატებით ასრულებს ესოდენ რთულ ფუნქციას. მის უფრადობას თავიდანვე ახსიათებს ის კომპაქტურობა, მსკვალავს ის მზარდი დინამიზმი, ურომლისოდაც წარმოდგენს. ალბათ, სულთვა შეეცკრებოდა. შინაგანად დამუხტული ხმოვანების ფონზე, შემოქმედებითად გააზრებული ნივთისებით, რიტმული მახვილებით გუნდი თანდათან აძლიერებს „ქარიშხლის“ სცენის დრამატიზმს.

თუძეა ზოგჯერ, განსაკუთრებით კი ამ მიერო საგუნდო დრამის კულმინაციურ წარტკლებში, წინსვლისთვის მარჯვედ აღებული ინერჯია ვერ ამკლავნებს თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმს. როგორც ჩანს, აქ სადღაც შინაგანი დაბრკოლება იქმნება. ამ დაბრკოლების მიზეზი, ალბათ, იმაში მდგომარეობს, რომ ურთიერთშენაცულებული საგუნდო ჯგუფები ყოველთვის შესატყვისი ინტენსიობით ვერ ახერხებენ ხმათა სიმკერვის, მობილურობისა და ნიუანსირების ტექნიკის ურთიერთშენაცულებას, რაც დროდადრო კუმშვს მთელი რალით მოხეტქილი მელოდირე ტალღების ენერჯიას, ავიროვებს საგუნდო გადაძახილობის გავრცელების არესაც. სიმკვეთრე და ექსპრესიულობა აკლით მონტანოს, კასისი, იაგოს, როდრიგოს რეპლიკებსაც. ერთი სიტყვით, „ქარიშხლის“ სცენა ზადებს საგუნდო გამომსახველობის უფრო მერე გამწვანებას. საგუნდო კლერადობის საზღვრების ზარდის, მოცულობის გაფართოების სურვილი. საამისო საშუალებებსაც, ალბათ, თანდათან იპოვებენ გუნდის მსახიობები, მათი გამოცდილი ქორმისტრები — გ. ბუცურიკი და ა. დანელიანი, რომლებსაც, როგორც ჩანს, მთელი სერიოზულობით უმუშავებთ საგუნდო პარტიტურაზე, რამაც გამოიღო კიდევ ცარგი შედეგი. აის მოქმდს ნიუანსირების თვალსაზრისით საფუძველად დამუშავებული გუნდი „კოცინაში“, რომელიც განამუხტება „ქარიშხლის“ სცენის დრამატიზმი, საზეიმო პათოსიც და რომელიც სათანადო სიმსუბუქით, გამჭვირველობით, სკერცოზულობით სრულდება, აკვარე-

ლურ ფერებში ახმოვანებული კიპოსესლოა იდილიური ხსიათის გუნდიც, რომლის საშუალებით მეორეხარისხის დების ჩამოქმედულ ატმოსფეროში სხარტად შენობსწრება სინათლის სხივი, ის კონტრასტული საღებავი, დროებით რომ ანელებს ვარგომოცული სიტუაციების ზნურბალეზასა და სიმწვანეს. შესაბამისი პომპეზურობით ძღერს საგუნდო ფრაზები ელტვის მიღების საზომი სცენაში (III მოქმედებაში), იმ გრანდიოზულ პოლიფონიურ ანსამბლში კი, მთელი ოპერის ცენტრალურ კულმინაციის რომ წარმოქმნის. ჩემის აზრით, დასახტსტებელი და გამოსაყოფია საგუნდო გამომსახველობის ორმაგი როლი, ორმაგი ფუნქცია. საქმე ისაა, რომ დასაწყისში გუნდის შემხარის ფრაზები თავისებურ ემოციურ ფონად ეფინება სუბტეტს, დეზემონს შეურაცხყოფის შედეგად რომ წამოიჭრება როგორც რეაქცია ოტელის წრეგადართულ საქციელზე, დამკერებელი დეზემონს საშინელ მდგომარეობაზე. მაგრამ თანდათან გუნდი სულ უფრო აქტიურად ემბება ანსამბლში, მისი თანსწარუფლებიანი წერი ხდება, რითაც საერთო მღვლავება უზარმაზარ დაძაბულობას აღწევს. სპექტაკლში კი დაძაბულობის თანდათანობით ზრდის, განცდათა გავარჯერების ეს პროცესი არ ვითარდება სათანადო ექსპრესიულობითა და სიმკვეთრით, მის გამოც ფრთხილ ეყევება კულმინაციურ მომენტის რიმუნენტურობას, მის გამოვლენებელ დრამატიზმს. ამის მიზეზი, სხვათა შორის, მდგომარეობს საგუნდო გამომსახველობაშიც, რომელსაც მეტი რეგულირება სჭირდება. სპექტაკლის პირველ ეტაპზე დასაწყისია საგუნდო ხმოვანების ტონი, მოსაძებნია ის ფონური ელერადობა, წინა პლანზე რომ წამოსწევს ანსამბლის წვევა, უპირველესად კი დეზემონსა, ინდივიდუალიზებულ იოკალურ ხაზებს, იაგოს ხაზსაც, რომელიც ანსამბლში სრულიად საპირისპირო განწყობილებას ანეითარებს. ეს მეტ სიხცხედსა და მკაფიოებას მიანიჭება ურთულეს პოლიფონიურ ქსოვილს, მოქმედ პირთა მღვლავზე ვიქრებსა და განცლებს, მხარს რომ უზამენ დეზემონს აუტანელ ტანჯვებს, მის სულსმიერ ტკივილებს, რომელთა რკალი გადაჭიმულია სასოწარკვეთილებიანი ტრაგიზმამდე. ერთი სიტყვით, საგუნდო გამომსახველობის თანდათანობითი გაძლიერება უფრო მეტად გაამაფრება კულმინაციურ მწვერვალზე აღმსვლის პროცესს, რაც ამ გრანდიოზული სცენის მასშტაბების შესაბამის ზრდასა და გაუფართოებას გამოიწვევდა...

მიუხედავად იმეც დადგმას. ყურადღება შევაჩეროთ სცენგრაფიაზე, მნიშვნელოვან როლს რომ თამაშობს სპექტაკლის სტილისტიკისა და ესთეტიკური კონცეფციის ჩამოყალიბებაში, მუსიკალური დრამის განსხისა და განვითარების პროცესში. ყოველივე ეს მეტყველებს მასშტაბურად, დრამატურგიულად, ფერწერულად მოაზროვნე მხატვრის ფარნაოზ ლაპაშვილის დამსახურებზე. ცნობადია, რომ ფ. ლაპაშვილს მრავალწლიანი და ძალზე ნაყოფიერი შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებს დ. აღუქსიძესთან. იგი, ამერკავდა, რეჟისორული შთანფიქრის გამტარებლად, თანამაზრად წარმოადგინა. თუძეც ასეთმა სოლიდარობამ მის სრულიად არ დაუყარავ აქტიურობის უნარი, თვითგამოხატვის უფლება, რამაც სპექტაკლში მათი ფუნქციები გააწონასწორა. საქმე ისაა, რომ ფ. ლაპაშვილმა ის პრინციპები და კატე-

გორები, რომლებიც რევისორულ პარტიურაში ვითარდებიან, მკაცრად დაიცვა და, ამავე დროს, გამოხატა საკუთარი, უღრესად ინდივიდუალური შემოქმედებით ხელწერი, სერიოზულად გაზრდილი სენოგრაფიული მოდლის, სენოგრაფიული ფორმების დახმარებით. ასეთმა მიდგომამ განაპირობა რევისორულ-სენოგრაფიული გადაწყვეტი თანხმობებაცა და მხატვრული გაფორმების ორგანიზებასაც.

ფ. ლაბაშვილისთვისაც ამოსავალ წერტილად იქცა სახეობის რეალამენტრების პრინციპი, რომელშიც სპექტაკლის სენოგრაფია დაიცვა მრავალსტიქიანობისაგან, ანტირეალისტური დაშუქებისა და კონკრეტული სიხარისიდან. მანაც გეზი აიღო ლაკონიურობის, სიხადის, სისადაისკენ, გამოხატულება რომ ჰქონო, ერთის მხრივ, ვრთველი სიმკვეთით აღმკვიდრ სენოგრაფიულ ფორმებში — გველისხმობ, უპირველესად, დახვასა და კოლონების სისტემას, ხოლო, მეორეს მხრივ, სენოგრაფიული მოდლის სიგრძელი გადაწყვეტისა და მოცულობის გამლაგაფართოების ტენდენციას. ამთნაირად ვაზნავადებულმა სენოგრაფიულმა აზროვნებამ თავისი როლი შეასრულა როგორც შემოქმედებით თავისუფლის ატმოსფეროს დაშვილებაში, ასევე სპექტაკლის თავდაპირველი და მოშუშებული სტილის შექმნაშიც. ამავე ამოცანებს ემსახურება საგანგებოდ შერჩეული ფაქტურაც — მსხვილი ჩალისფერი თოკებისაგან მოწულნი ხშირი ბადე, რომელიც შავ ფონზე ჯერისფერი ბზინვარებას იძენს, საინტერესოდ იკითხება. ამ ფაქტურათა მოპირკეთებულ დახადავარს კიდებენ, კოლონები. მაქსიმალური სიმწვნი შობანილი რეკვიზიტი, საგნობრივ გაფორმება, რომელიც აკონკრეტებს, არგაზრებს, აპოეტურებს ამ უღრესად ეპიკრიზობითულ, განვრავდებულ სინამდვილას და ხელს უწყობს მის გარდასახვებას. (წავთსადავარი, ტავერნა, სასახლის ბალი და დარბაზი, საილი თიხი).

საგნობრივი გაფორმებით შექმნილი რეალობის რაკლე კრავს და მსკვალავს სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე. მარამ ამ რაკლიდან ერთგვარად გამოითშულია დეზდემონას მონოსცენაში (IV მოქმედება) წინა პლანზე აღმართული ჭვარი — საგანგებოდ გაიდლებული და განათებული, რომელიც უდავოდ ახდენს შთაბეჭდილებას განსაკუთრებით იმ დროს, როცა ოტელისა და დეზდემონას სარტყელს თავზე ენებათ საფლავის ქვასავით. მარამ ეს კარგად მოძენილი ტრაგიკული მეტაფორა, რომელსაც თან მოაქვს სპექტაკლის სტილისტიკისათვის უცხო ტენდენცია მოქმედების ილუსტრირებისა, იკითხება როგორც რეალობიდან მოულოდნელი გასვლა, უეცარი გადახვევა მთავარი გზიდან...

რეალობის რაკლს აძლიერებს ფერწერაც, რომელიც სპექტაკლში კოსტიუმების საშუალებით შემოდის და მიხნდა ისახავს მოქმედ პირთა პორტრეტულ დახასიათებასა და სიტუაციების გათვალსაჩინოებას, ეთიკური საწყისების, ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების გამახვილებას. ამის მიგალითია შავ ფერში გადაწყვეტილი იაგოს ლაკონური, მკაცრი და ელემენტური კოსტუმი, რომელიც არ იცვლება და თავიანთვე ენახება სპექტაკლის ავბედიობის მომასწავებელ, ჩაშვებულ ფონს. შავი ფერი განსაკუთრებით აქტიურდება მესამე მოქმედებაში, სა-

დაც იგი გუნდის დახვეწილი კოსტიუმების საშუალებით მკვიდრდება და ემსახურება ისეთი მნიშვნელოვანი ცანების გადაწყვეტას, როგორცაა ფერწერული პოლიფონიის განვითარება, მოქმედების დრამატუზაცია, მისი აღმასვლა კლამორიკურ შექვერავლზე. გუნდის ჩაცმულობის ფონზე ექსპრესიულ ვერადობას იძენენ ოქროთი მოვარაუცხელი დეზდემონასა და ოტელის შავი კოსტუმები, წინა პლანზე წამოწეული ელზინის პარადული ელოსფერი მისასახამი, ემილიას მღწისფერი კახაცა და თეთრი მისსახამით შერბილებული კასიოს მოვერცხილილი ცისფერი კოლეტიც... რთი სიტუაცია, მესამე მოქმედებაში ფ. ლაბაშვილის ფერწერულ-დრამატურული აზროვნება აღწევს განსაკუთრებულ ხატოვნებასა და არტისტიზმს, რასაც ხელს უწყობენ ფსიქოლოგიურად ზუსტი მიზანსენები — განსაკუთრებით კი ის სკულპტურული, პლასტიკური, გრაფიკული კომპოზიცია, დეზდემონას გარშემო რომ იკვრება მიწაზე მისი დაცემის დროს. კლამორიკური მომენტის დრამატიზმს აძლიერებს ანთებული ჭაღების მიულოდნელი აღმასვლაც, უეცარი და ილემული გაუჩინარება მოკაშკაშე სხივებისა...

ასეთივე ფუნქციონალური დანიშნულება აქვს სპექტაკლში თეთრ ფერსაც, რომელიც გასდევს სიყვარულის ლეტურებას და ანასხივრებს პარმონიულობას, კეთილშობილებას, კათარსის, გრაკიულ თეთრ კახასა და თეთრ მისასახამში წარმოგვიდგებიან ოტელის და დეზდემონა პირველი შეხვედრისა და საშუალო განშორების წუთებში. თეთრი ფერი დომინირებს მეორე მოქმედების იმ სცენაში, სადაც კიბოსტეგები აღიღებენ დეზდემონას სათნოებასა და სიყვითეს. ოლონდ, აქ არაფრის მოქმელობა ის თეთრი ბუტაფორული ყვავილები, რომლებიც ამ პოეტურ-იდიული სიტუაციას აყოფთებენ, აუნბარალოვენ. ერთგვარ უქმარისობას იწვევენ ოტელის კოსტიუმები, რომლებსაც ზოგიერთ შემთხვევაში ახასიათებთ სტილისტური გაურკვევლობა, დეკორატიულობა, დეტალუზაცია; ასეა თუ ისე, ოტელის ხასიათი არ იკითხება ისეთი სიუხალით, როგორც იაგოს, დეზდემონას, კასიოს, ემილიასა და სხვათა კოსტიუმებიდან. ნ. ანდლუაძის ზოგიერთმა კოსტიუმმა უკ სპექტაკლის ფერწერულ კონცეფციას საერთოდ შეუცალა მიმართულება. ზედმეტი სიჭრელი დასდევს გუნდის ჩაცმულობას პირველ მოქმედებაში.

მთავარია მინც ის, რომ სენოგრაფიული მოდელი, ფორმები, ფაქტურა, ისევე როგორც არტიტექტურული, ფერწერული თუ საგნობრივი გადაწყვეტილებების მოქმედებაშია ჩართული და მუსიკალური დრამატურის განვითარებას, მისი დინამიზაციისა და დრამატიკიკის მოცანებს ემსახურება. ამის თვალსაჩინო მაგალითს ვეკლავს კოლონების მზარდი და სიმეტრიული სისტემა, რომელსაც ევალება ისეთი მნიშვნელოვანი ამოცანების გადაწყვეტა, როგორცაა სცენური სივრცის რიტმული ორგანიზაცია, ჩამოყალიბება სპექტაკლის ეპიკენტრისა, სიანანაც სათავის იღებენ და ვითარდებიან ტავერნის სცენა, დეზდემონასა და ოტელის დეუბტი, იაგოს მონოსცენა, იაგოსა და ოტელის ურთიერთობის მთელი რიგი ეპიზოდები... კოლონების სისტემით იქმნება მეორე პლანიც, რომელიც დ. აღუქსიძის მიერ ასევე მაქსიმალურად არის გათამაშებული იაგოს, კასიოს, ოტელის ტროში (III მოქ.). ფსიქოლოგიური სიტუაციების დაძაბულობის



შესაბამისად აღინიშნება კოლმედიის სისტემის რიცხოზობრივი ზრდაც. ასე მაგალითად, მესამე მოქმედებაში, სადაც ყალიბდება სპექტაკლის კულმინაცია, კოლონების რიცხვი აღწევს მაქსიმუმს (შვიდს), რაც აძლიერებს, მოქმედების დრამატუზაციის მიზნით, სცენური სივრცის დინამიკასა და რიტმს...

განსაკუთრებულ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს დაზგა — ძალზე ტყვიანი, რელიეფური და მოწმენტიური, ავანსცენისაკენ დაქანებული მრავალწახნაოვანი სიტრუე, რომელზეც შეუწყვეტილი ვითარდება მოქმედება, შესაბამისად მუსიკალური დრამისა. თეატრალიზმით აღბეჭდილი ამ სამოქმედო მოვლას, ჰერავს და ნათელ ზოლად გასდევს (პირველსა და მეორეს მოქმედებაში), სცენის სიღრმეში, დანადგარის გასწვრივ გადავლებული ხიდი, რომელიც ერთ-ერთ ყველაზე მეკვთარ პოზიციას წარმოქმნის და ემსახურება ისეთი მნიშვნელოვანი მომენტების გამოყოფასა და გამაჯილვებას, მათ მოქმედებს საყოველთაო უფრადღების ცენტრში, როგორცაა დეზდემონას პირველი გამოჩენა, მისი პირველი შეხვედრა ოტელოსთან, გამარჯვებული ოტელოს შემოსვლები და გასვლები (I მოქმედება), დეზდემონას საძინებელში მისვლა ბოროტმოქმედებად მიყვანილი, ზნეობრივად განადგურებული, სულიერად დაცემული ოტელოსი (IV მოქმედება).

როგორც ჩანს, ეს ხიდი სპექტაკლში ასრულებს ექსპოზიციურ ფუნქციას, მაგრამ მარტო ამით როდი ამოიწურება მისი როლი. იგი ამავე დროს იძენს აზრობრივ დანიშნულებასაც. ამაზე მეტყველებს რეისონული პარტიტურა, რომელიც ვეაუჯრებინებს, რომ ეს ხიდი ზღვარს უდებს იმ სინამდვილეს, რომელსაც ცხოვრება ჰქვია, ზემოდან დამოკუთრებს ის მოიქმულ, თვალის მომპირულ სამყაროს, უარესად დახაზილ, მოწესრიგებულ, კულტურისან ქვეყანას რომ ანსაზიერებს და სადაც, თურმე, ზარბაზისული დაუნდობლობით ისპობა ნიჭი, კეთილშობილება, სიძარბი, მძინვარებს შური, დალატა, ცბიერება, იღუპება სიყვარული, რწმენა, სიწმინდე...

ეს ხიდი, რომელსაც მხატვარმა პირდაპირი, დამოუკიდებელი, სწორსაზოვანი მიმართულება მისცა, სპექტაკლში გააზრებულია როგორც ოტელის ცხოვრების გზაც, რომელიც ნათელი, თავისუფალი, გამარჯვების მომტანი და მომავლიანი იქნებოდა, ბედისწერის შემთხვევითობისა თუ აუცილებლობის ძალით, გმირადმოზლი მავრი ამ უტყვი ქვეყანაში რომ არ იმოხერძოიყო, არ მოსწყვეტოდა მშობლიურ ნიადაგს, მარტოხელა, უთვისტომო არ გამხდარიყო. აქედან გამომდინარე ეს არის გზა ამაღლებიან უფსკრულისაკენ, ბედნიერებიდან უბედურებამდე. ამ გზაზე, ოტელის, ავანს, აიტორი ჩნდება მხოლოდ თავისი ცხოვრების უკიდურესი ბედნიერების წუთებში (პირველი მოქმედება), მხოლოდ უკიდურესი უბედურების (IV მოქმედება) ეამს, სახალისებშია ისიც, რომ ამ გზაზე იგი დეზდემონას დიანახავს მხოლოდ ერთხელ — მისი ვაიდალებების, ვალმერაუების დროს.

ეს ხიდი ანუ ოტელის ცხოვრების გზა — ის წმინდათაშინა ადვილიცაა, რომელთანაც არ მიესვლება ცხოვრების ფსკერთან მიჯაჭვულ იავოს, თვალის რომ ვერ შეუწყვდება იმ მწვერვალისთვის, რომელზედაც

დასა ოტელის, საიდანაც დაიწყო და სადაც დამთავრდა მისი მშფოთავარი და უკოდველი ცხოვრების გზა. ამრავად, ეს ხიდი, რომელიც ასე საინტერესოდ არის გათამაშებული სპექტაკლში და ამდენნაირ ასოციაციას წარმოქმნის, ზღვარს უდებს ოტელისა და იავოს ცხოვრებისულ გზებს, საპირისპირო ნაპირებზე სრულებს მათ მოსულშეგანებებს, — ოტელის მგზნებარე რომანტიზმსა და იავოს გამძვინვარებულ ცინიზმს.

სპექტაკლის ძირითად ამოცანას სწორად ამ ორი მოხედველობის, ორი ცხოვრებისული მრწამსის გამოხატვა წარმოადგენდა. ეს ამოცანა კი გადწყვეტილია მხოლოდ მაშინ, როცა მთელი სიტხადით გაიხსნებოდა ოტელისა და იავოს ურთიერთობის პროცესი, ოპერის დრამატურგიულ დღეს, მის ფსიქოლოგიურ ეპიცენტრს რომ წარმოქმნის.

ეს ურთიერთობის ჩამოსაყალიბებლად და აღექვსიძემ არ აარჩია ოტელისა და იავოს უკანა შეზღირსპირების გზა. მათ უარი თქვა სიკეთისათვის მკურნალების ქვეყნისა და ბოროტების გამაიბრებების გაიოლებულ საშუალებებზეც, გამოირცხა დეკლარაციები, კომპრომისები, ტენდენციურობა, რადგან კარგად იცოდა, რომ ვერც ერთი ეს ხერხი, ღორსმსხმელი თუნდაც ყველაზე ნატრფსა და დახვეწილ თეატრალურ ფორმაში, გამოიწვევდა რა იავოს თვითმიზნურ გაჯალმზრივებას, ოტელისათვის უპირატესობის მინიჭებას ვერ შეძლებდა. ამ სკლებით იგი ვერ გამოიყვანდა დადებითობისა და უარყოფითობის ფორმულებს. ვერც სიკეთეს დაუდგებოდა ქმიავად და ვერც ბოროტებას აძელდა.

ასეთნაირი მიდგომა (არა ერთხელ გამოყენებული სიკეთის გულბრძვილო დამცველთა მიერ) უმაღლე დაარღვევდა იმ საკვირველ, რენსანსულ წინასწარობას, რომელსაც მთელი ამყარებს საპირისპირო ეთიკურ პოზიციებზე ყვეო გმირებს შორის, სიყვარული და სიძულვილის გამამჯრებულ სამყაროებს შორის. ამის საფუძველს, რა თქმა უნდა, მას უქმნდა შექსპირის დრამა, სადაც გაუთვითცნობიერებელი, გაპირველყოფიებული ბოლოგოერი იმპულსების ქმედებასთან კი არა გააქვს საქმე, არამედ ორი მაღალგანვითარებული ზნეობრივი კულტურის, აზროვნების ორი ძალზე რთული და დახვეწილი სისტემის, კანონზომიერი და შინაგანად გამოლიანებული ორი ფსიქოლოგიის შეჯახებასთან, რაც მოწინააღმდეგე ძალთა თანასწორობაზე მეტყველებს, მიუხედავად იმისა, რომ ოტელის სააზროვნო სისტემაში გახტილილია ემოციური საწყისის როლი, იავოსამ კი რაკიონალურისა.

ასეთნაირად წაიკითხა ვერდიმ შექსპირის დრამა და ეს თავისებურად მოაზროვნე ვირტები თავოვინათი სამყაროს მწვერვალზე გაიყვანა. ამით მან განსაკუთრებული ძლიერება და სიღრმე მიანიჭა როგორც ოტელისა და იავოს სახეებს, ისე იმ შინაგან წინააღმდეგობებს, ინტენსიურობად რომ ვითარდებოდა და ბიძგს აძლევდა მათი ურთიერთობის ფარულ ძვრებას თუ მძლავრ შეხეტქებებს, რომელთა შუქზე თანდათან შიშვლდებოდა მოპირისპირე გმირთა სახეები, თანდათან ფართოვდებოდა კეთილშობილებისა და ბოროტების საზღვრები, სულ უფრო მეტვითად იხატებოდა ამ პოლარული სამყაროების თვალუწყვდენელ სივრცეები.



აქედან გამოდინარე დ. ალექსიძემ მიზნად დაისახა ორი თავისებურად ძლიერი პიროვნების წარმოსახვა. ამ ამოცანამ მას საშუალება მისცა გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება იავოსადმი, რომლის მუსიკალური სახე, თავისი ორასწორიანი, მრავალვანზომილებიანი შინაგანი ცხოვრების გამო, გაცილებით უფრო რთული ვასამოფიკო, ვიდრე ხალასი, წრფელი, უფლია ოტელიოსი. ამიტომვე იძლევა გვი მრავალნაირი ვაიზრების საშუალებებს, რომელთა შორის ერთ-ერთი ყველაზე ეფექტურია და ამდენად მომბეჭდველ ხერხი გროტესკულ-მეტაფორული ვაიზრებისა, მრავალვანზომილებიანი გამოყენებული „ოტელოს“ ინტერპრეტაციების მიერ არა მარტო დრამატულ თეატრში, არამედ საოპერო და საბალეტო სცენაზეც.

ამის საშუალებას მართლაც იძლევა ვერდის იავო, დრო და დრო რომ ამიღვანებს მიდრეკილებას მეფისტოფელური სკეპსისაკენ, მაგრამ ეს ლტოლვა ამჩნევია უფრო იავოსველ ფილოსოფიას, მივლი სიცხადით რომ ელინდება მის ცნობილ მონოლოგში „კრადო“ (II მოქმედება) და არა „იავოაზის“ იდეას, სათავეს რომ იღებს ცხოვრებისეული სინამდვილის წიაღში და წითელ ზოლად გ. სუიის ვერდის ქმნილებას. ცხადია, სპექტაკლის ძირითად ამოცანას შეადგენდა გამოხატვა სწორედ იმ

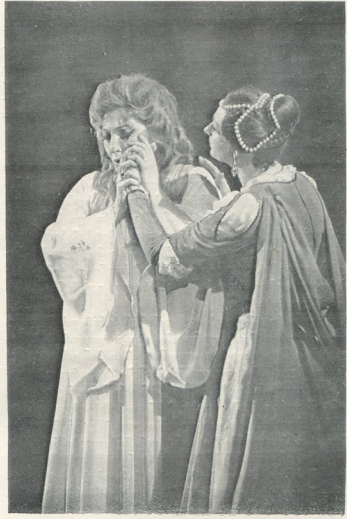
იდეისა, რომელიც ყალიბდება იავოს მოქმედებაზე რომელსაც ვერდი ანეითარებს იმ ფუტემუკარა მუსიკალური ტენდენციებით, იავოს სახეს რომ მსკველავენ საესეებით კონკრეტული, ჭეშმარიტად ადამიანური თვისებებით.

დ. ალექსიძემ ამის საფუძველზე ჩამოაყალიბა იავოს სახეს „სატანური რომანტიკის“ მისტიკური ელფერი. იგი საესეებით რეალურ, ვასად ადამიანად წარმოგვიდგინა, რითაც მოიპოვებინა გვირგვინის შორის უმაღლეს დამყარდა წინასწარობაც და ბუნებრივი, ადამიანური კონტრასტით ერთი სიტყვით, მან აირჩია გზა ოტელოსა და იავოს მაქსიმალური დაახლოებისა, რადგან იცოდა, რომ სიხალისის ფონზე უფრო მეტწილად გაიხსნებოდა მათი სახეები და მისრულდებოდა, უფრო მეტად გამოაფრებოდა შინაგანი წინააღმდეგობების პროცესი, უფრო ნათლად წარმოჩნდებოდა მათ მსოფლმხედველობებს შორის არსებული ნაპრაღი, მძლავრად ჩატყდებოდა იავოს შიერ ვერაგობა ვადებული სახლოვის ხილ.

ამ პრინციპის საფუძველზე დ. ალექსიძემ იავოს მუსიკალური დახასიათებიდან წამოსწია მისი მეორადი, შეტენილი სახე, გათამაშა საოცრად დასვეწილი მისი ნიღაბი, რომელსაც ვერდი ასე ოსტატურად აფარებდა ხოლმე მას ხალხში გამოჩენისთანავე, ადამიანებთან გულისათი ურთიერთობების მომენტებში. მიმწუსწვილი არტიკულაციით შეიარაღებული იავო, რომელსაც ახსიათებს ადამიანების აყოლებების, წაჭეჭების, თავბრუდამხვევის ნიჭი (გავისხენით ტავერნის სცენა), მართლაც საოცრად ზემოქმედებას უნდა ახდენდეს საზოგადოებაზე, განსაკუთრებით კი სრულიად განიარაღებულ მაერზე, მის შიუბდალავ, თვითყოფად ფსიქიკაზე. ვერდის რწმენით, მხოლოდ ასეთ ღიდ არტიკულაციას, ღიდ სტრატეგს შეეძლო ოტელოს ნიღაბის დამსახურება, ამ უნიჭიერესი მხედართმთარის, შეუდრეკელი, ნებისყოფიანი, ცხოვრებისეული ენერგიით დამუხტული პიროვნების დამორჩილება, ვადავარება. სპექტაკლში სწორედ ამიტომ წარმოვიდა იავო ასეთნაირად მოხდენილი, მომბეჭდველი, მამაკაცურიც, რასაც ხელი შეუწყო ამ როლის შემსრულებლის ელდარ გეწადის შთამბეჭდვამ ვარეგნობამაც. ზუსტად რომ ჩაიწერა რეისორულ კონცეფციაში და უმაღლეს ამოჩინა მასუერდლის ყურადღების ცენტრში.

მაგრამ სპექტაკლში მიზნებულა იავოს ნამდვილი სახეც, მოჩენებით ერთგულებას ამოფარებული ციხერება, სიმდაბლე, სიფრთხილე, რასაც ვერდი გამოხატავს არიოზული სტილის ელემენტებით, მღერადი მგლოდიური სვლებით, პლასტიკურად მოქნილი რეჩიტატივებით, უეცრად რომ შემოიკოცდებიან ხოლმე დრამატული დეკლამაციის გამოაფრებულ ატმოსფეროში და ვანზრახ არბილდებენ, ალღობენ იავოს პარტიის ტეხილ ხაზებს. მკვეთრ წახნავოვან კონტურებს. შესაბამისად ამისა, ი. გეწადე ბუნებრივად და ძუნწად იყენებს რეისორის მიერ შემოთავაზებულ სულ რამდენიმე სახასიათო ექსტსა და შემპარავ პლასტიკურ ინტონაციას, რომელთა საშუალებით მისი ქცევები ფრთხილ, მიმყოლ ხასიათს იძენენ. ასეთნაირად იქცევა ე. გეწადის იავო განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც ვასაქანს არ აძლევს, ჩრდილივით უკან დაჰყვება, ორეულივით თავზე ადგია

დღეღმონა -- ე. ტატიშვილი, ემილია -- თ. გუბარიაძე



ოტელოს ან როცა, კოლონებს ამოფარებული, შორიდან, მალულად უთვალთვალენ თავის მსხვერპლს.

ოტელოსთან ურთიერთობის დროს, თავდაპირველად ერთად, საგრძობლად იცვლება ე. გეჟაძის სიმღერის სტილი, ხმის ხასიათი, ბეგრწერის ხერხები. ამ სამუალებებით ცდილობს იგი ისეთი რთული შემოქმედებით ამოცანის გადაწყვეტას, როგორცა იაგოს ორაზროვანი ცხოვრების გათამაშება, მისი შენობილი და შეუნიღბადი სხეულის ირთიდრული გამოჩენა. ეს ტენდენცია, რომელიც გამოსტევის ე. გეჟაძის სიმღერიდან, მეტყველებს შემოქმედებით ამოცანების სწორსა და საფუძვლიან გააზრებაზე. ამ გაზაზე იგი გაიყვანა მუსიკალური მასალის ღრმა ცოდნამ. ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების გაშიფვრის ალომ, ანალიზის უნარმა. აღნიშნული თვისებების მიღმა იგრძნობა დიდი მუსიკარობა, უნარმაზარი შრომა და ენერჯია, რომელიც ამ ნიჭიერმა ვოკალისტმა, სერიოზულმა და ყოთისინდისიერმა პროფესიონალმა მუშაობის პროცესში ჩააქსოვა.

იაგოს ორაზროვანი ცხოვრების გამოსავლიანობაა ე. გეჟაძემ მიაგო ინრონარობის სპეციფიკურ მანარას, ხმოვანების შესაბამის დონესა და სათანადო მასშტაბსაც. მისი სიმღერიდან გამოსჭიაობის სათანადო სიმსუბუქე იაგო გამჭვირვალეობა. ე. თარების შესაბამისად იგი აღიკვებს. ამოქებს, არბილებს ტიმბრს. იმელებს ლირიკულ თირბესაც, მარჯვდ იყინებს mezza voce-ს რთულ ტექნიკასაც (კასიოს სიმღერის მოაოლის სიყენა, ცხვირსახოკის გათამაშების ეპიზოთი იაგოს, კასიოს, ოტელოს ტრიოდან და სხვად). ჩანს, რომ მას ბეერი უმუშევი ბეგრის პლასტიკურ გამომსახვილობაზე. თრახის აზრობრივ გამახვილებზე. სასიმღერო ფორმების დახვეწაზე.

ამის წყალობით არიოზობმა, რეჩიტატივებმა, ცალკეულმა რბლიკებმა თუ კითხვა-პასუხებმა შეიძინეს მობილურობა, მკაფიოება, სიკაბდე და გამოჩინეს იაგოს ხასიათის ესა თუ ის თვისება, რომელთაგანაც ე. გეჟაძემ ყველაზე უფრო შთამბეჭდავად შეძლო შემპარაიი სიფრთხილის და მოჩენებითი გულითადობის გამოვლინება.

ამ ნიღბისაგან ე. გეჟაძე თავისუფლდება იმ სცენებში, სადაც ვერდი იაგოს ანატიენებს თავის უტყუარ ავტობორტრეტებს. ველუსხმობ „სუფრულს“, ცნობილ მონოლოგს „კრედო“, „ვიციის დაღების“ სცენას, მესამე მოქმედების ფინალურ ფრაზეზებს...

სამშესრულელო ტექნიკის შემწეობით ე. გეჟაძე დაუბრკოლებლად სძლედა ამ სცენების ფსიქოლოგიურსა და ემოციურ დატვირთვის, კარგად გრძობს დრამატული დეკლამაციის რთულ ინსტრუმენტულ ბუნებას, დამაჭრებლად „ლაპარაკებს“ ცალკეულ დეტალებსაც და ფაოთი შტრიხებსაც. მის ხმას აქ ახასიათებს სიმკაფიე და სტაბილურობა, მისი სიმღერებიდან გამოსტევის ძალა. ენერჯია, ნებისყოფა. ამ თვისებების წყალობით ე. გეჟაძე აღწევს იაგოს სახის დრამატიზაციას. ამას გვიმოწმებს, პირველ რიგში, „კრედო“, რომელსაც ე. გეჟაძე გაუტლისებული შემართებით ასრულებს. მაგრამ, ამავე დროს, ამ მრავალწახნაოვან ფსიქოლოგიურ მონოლოგს უფრო ტრავდიულ, ვიდრე სარკასტულ გააზრებას აწილევს. ამით იგი მიკავანიშნებს, ერთის მხრივ, თვითგვემის მტკივნეული შვგრძნების მომენტზე, მეორეს მხრივ, კო



დუხლემონა — მ. ამირანაშვილი, ოტელი — ა. ანდლუაძე

იაგოსეული ფილოსოფიის განწირულებაზე. ასეთნაირი ნიდგობა საინტერესოდ მოსჩანს, თუმცა ვეაძლევს მასაკა კამათისათვის. მაგრამ ე. გეჟაძის პოზიციასაც აქვს თავისი საყრდენები მუსიკალურ პარტიტურაში. საქმე ისაა, რომ ვერდის, სხვა საწყისთა შორის, იაგოს მონოლოგში შეყვას პესნისტური განწყობილების ნაჲლიც, რომელიც ტრავდიული შვგრძნებების საღუტველს წარმოქმნის. აქედან კი შეიძლება ასეთი აზრიც გამოვებნოთ — პარტო დაჩრჩილ იაგოს აკრობის თავისივე ბნელი არსიცა, სძრავს საკუთარი ვერაგობა, სიძულვილი, სიკვე, რაც მასში აღძრავს შვძრწუნების მომენტალურ იმპულსებს.

მიღრეკილებას დრამატიზაციისაკენ ე. გეჟაძე გრავებს „სუფრულშიც“, რომელიც ამის გამო ჰვარავს გროტესკულ სიმწევეს, მაგრამ სამაგიეროდ იქნეს მბრძანებლურ ტონს, ბუნებრივ სინძიარეს. როგორც ჩანს, ე. გეჟაძე შემოქმედებით ამოცანების დამოუკიდებელი გააზრების ტენდენციისაკენ მიისწრაფვის, რასაც ზელს უწყობს სექტაკლის სტილისტიკა (გველისსმობ შემოქმედებითი თავისუფლების ატმოსფეროს) და რეალისტური ფერადობის პათოსიც.

ამ სცენებში მეტყველია ე. გეჟაძის ქედამდღერი მსა-

ხიობური ქეცევიცი. ამას ვემოწმებთ თუნდაც დ. ალექსიდის მიერ თავისებურად გააზრებული მესამე მოქმედების ფინალური მიზანსაცნა, სადაც გამარჯვებული და გულგრილი, ინტერესდაკარგული და უპირობო ნაფიქრებული იაფის განწყობილებებს ე. გვეპეფ დისკოლოგიური სიზუსტით გადმოგვცემს. ყოველივე ეს, რა თქმა უნდა, შემოქმედებითი მიღწევების სფეროს ეკუთვნის. მაგრამ იაფის როლი, ისევე როგორ ოტელოსი, ამოუწერავს საფუძვლიანად შეიცავს. განუსაზღვრელი იანგოსეული თვისებების სპექტრი, მისი დისკიებისა და დისკოლოგიის წარმოსახვის გზები, ზეგნები, საშუალებები. ეს კარგად იცის ე. გვეპეფმატი, რომელსაც არ ლაღობს თვითკონტროლისა და თვითორიტიკის უნარი. ისიც გრძნობს, რომ მუსიკალური პარტიტურის წიაღში ჩაყარულია ჯერ კიდევ მრავალი დისკოლოგიური დეტალი, რომელთა ამოკითხვა და ხორცმესხმა მოითხოვს დამატებულ ძიებებს, ღრმა დაკვირვებას, ცხოვრებისეული ცოდნისა და შემოქმედებითი გამოცდილებების განზოგადებას, რასაც მოიტანს დრო და გეზი მიმართული სრულყოფილსავე.

დღესდღეობით კი მეტ გავწავლებას, გამახვილებას საჭიროებენ ურთიერთშეზავლებული ის ფარული დისკოლოგიური ნიუანსები, რომლებიც იაფის სტულისმიერი ცხოვრების წარამებრებს აყალიბებენ. უფრო მეტად განსხვავებას, საჭეუძლიან გამოიფერას მითითებენ დისკოლოგიური კონტრასტები და კონტრასტულებები, რომლებიც გზადგანაშემოტებენ იმ მხელ განზრახვებსა და მიწრაფებებს, შემპარაოი სიფთხილისა და მოჩვენებითი გულთათვის მიზმა რომ ბობოქრობენ. ცვლსისამბა შურს, სისატების, სიძულელს, ღვაძრბს, ორონისა და სარკანსა, შურისძიების აინს, რომელსაც თანდათან აქტიურდებიან და გამოუსავლობის ტრავიკულ რკალს ჰყარვენ ოტელოს გარშემო. ე. გვეპეფის წინაშე დგას ამ იმპულსების უფრო მეტეორი პერსონიფიკების, მათი მომენტალური გამომიწვარების ამოცანები. ეს ამოცანები კი, ალბათ, ტემბრალურ-დინამიკური პარტიტურის შემდგომი დახვეწის, გამაფრებისა და გამიდრბების გზით, ნიუანსების მაქსიმალური დაზუსტების, მათი დრამატურული გააზრების საფუძველზე უნდა განხორციელდეს.

საუცბით ბუნებრივია, რომ მსმენელთა საზოგადოება მღელვარედ ელოდებოდა ზურბამ ანჯაფარბის ოტელოს ანუ შეხვედრის დღეს — მისი ცხოვრების ერთ-ერთ ყველაზე დიდ მომენტს, რომელსაც იგი თავისი შემოქმედების დამავიკრეინებელი აკორდის მწიფელობას ანიჭებდა. ოტელოს უნდა შეეკრა ზ. ანჯაფარბის განუყოფილებელი დისკოლოგიური სახეების წყე. ყოველი წინაშეობელი სახე ხომ წინ გადადგმული ნაბიჯი იყო ამ უპირობაოი მწიფეობის დაპყრობის გზაზე. ამ დიდ ამოცანას იგი მიზანსახსულად უახლოვდებოდა, თანდათან აყალიბებდა, ამოიფიქრდა, ანეითარებდა მას თავისი რომანტიკული დისკოლოგიური ნიუანსებისა და ანალიტიკური აზროვნების, ცხოვრებისეული დაკვირვებებისა და ინტერპრეტატორული ტლანტიის წიაღში. ამიტომაც წარმოგვიდგამისი კონცეფცია ასეთი მთლიანი, საფუძვლიანი. მით უფრო, რომ ამ კონცეფციის განმტკიცებაში მწიფელოვანი წელოლი შეიტანა დ. ალექსიძემაც, რომელიც, თავის მხრივ, დიდ ანჯარბს უწყევდა ზ. ანჯაფარბის აქტიურუ-

ლი ინდივიდუალობის, შემოქმედებითი აზროვნების თავისებურებებს.

მანაც რა არის დამახასიათებელი ზ. ანჯაფარბის ცხოვეციისათვის? უპირველად ადამიანური, რომანტიკული და პოეტური ფილოსოფია, რომლის საყრდენია სიყვარული გააზრებული როგორც სათავე ბედნიერებისა და უბედურებისა, სტულისმიერი ამაღლებისა და ზნეობრივადეცებისა. ამ იღვის გამოსახატავად იგი გვთავაზობს სიყვარულის თავისებურ დისკოლოგიურსა და დრამატურულ ინტენსიტეტის, რომელიც ანეითარების მის ვოკალურ-სიტუელ პარტიტურას აღმუქმდის დეტალურად დამუშავებული ტემბრალური, პლასტიკური და მიმიკური გამომსახველობით.

მაგრამ იმისათვის, რომ ამ კონცეფციას არ დაეყვანა ოტელოს სანზე, მისი ტრავდია ინტენსიური დრამის დონემდე, ზ. ანჯაფარბიმ შეუქმნა მას მყარი დისკოლოგიური ფონი, რომელიც ოტელოს გამოჩენისთანავე ყალიბდება და უმაღლეს ჰყრავს მისი თვისებების, მიზანსწრაფვის, ზნეობრივი წახანაგების წრეს. ოტელოს პარტიტურტი ხატავს ხალხისადმი მიპართული მისი მგზნებარე „სიტუცა“, რომელსაც ზ. ანჯაფარბიმ თვადვეტრილი, მკაცრი და კატეგორიული ტონით წარმოთქამდა და ამით გვაგრძნობინებს, რომ ჩვენს წინაშე დგას პიროვნება — მთლიანი, შეუვალი და მტკიცე. მკვეთრად და დინჯად წარმოთქმული ამ რამდენიმე ფრაზიდან გამოსტვივის ნებისყოფი, მოქალაქეობრივი მოვალეობის შეგება, თავის თავში რწმენა. მისი ოტელო! მთავი არსებით გრძნობს თავის პროფესიულსა და ადამიანურ ღირსებებს, აქედან წარმოქმნილი ავტორიტეტის შეუთუხავე ძალასაც. ზ. ანჯაფარბიმ აქ შეგნებულად ამოხსნა უარს ემოციის გაწმენებაზე, სახეობი განწყობილების განხიარების, სხარულისა და მღელვარების, თუნდაც, მომენტალურ გამოხატვაზე. ამით თავისი გმირი თავიდანვე აჩვენებს იმ სიმაღლეზე, რომელიც გამოთქოფს, აცალკევებს მას რამდენიმეული საზოგადოებიდან არა როგორც სწავიროვნების წარმომადგენელს, არამედ როგორც უპირველად პრინციპულ, მოაზროვნე ადამიანს. აქედან გამომდინარე იგი უარს ამბობს ოტელოს რასობრივი განსხვავებულობის გამოხატველ გარეგნულ ნიშნებზეც. ზ. ანჯაფარბის მავრს თავისი ბიოლოგიური იმპულსები და გენეტიკური სტიქია სავსებით დათრუნული აქვს. მის წარმომავლობაზე მეტყველებს მხოლოდ ზენდებიან ჩამოქმედებული გრიმი, რომელიც, ჩემის აზრით, არ შეესაბამება ოტელოს სახის განზოგადებული, ზოგადადამიანური და აღდნად ინტერაციონალური გააზრების პრინციპს.

ასეთნაირად ჩამოაყალიბა ზ. ანჯაფარბიმ ოტელოს შინაგანი ცხოვრების დონე, რომელსაც ამკიდრებს პირველი მოქმედების მომდევნო ეპიზოდებში და ინარჩუნებს იაფისთან ურთიერთობის გარკვეულ მომენტამდე. მკვეთრად მონაშლმა დისკოლოგიურმა ფინანს ბეგერი რამ განსაზღვრა — საფუძველი ჩაეყარა მისი გმირის ევოლუციის ამ უფრო უსტაბლ დედარადეციის პროცესს, თანდათან რომ აუქმებს პიროვნული დიფერენცის საყრდენებს, არღვევს, შლის, თავდაყირა აყენებს მისი ზნეობრივი ცხოვრების წესრიგს... ასე დადავინა მან ის ვითეური მწვერვალი, საიდანაც უპირობაოი მანძილია ცხოვრების დსკრამდე, რომელზედაც მისი ოტელო უყვება



ოტელო — ზ. ანჯაფარიძე, იაგო — ე. გეწაძე

იმ ნიადაგმერყეული, დაღეწილი, მაგრამ უკიდურესობამდე მიყვანილი სიყვარულის გამო, რომელიც ქმნიდა მისი პუმანასტური მსოფლშეგრძნების სათავეს, მისი ცხოვრების წარმართველ ძალას, სააზროვნო სისტემის აიოსავალ წერტილს. ბუნებრივია, რომ ამ საყრდენის მსხვერვე ბიძგს მისცემდა ოტელოს სულისმიერი ცხოვრების გადაგვარების, გონებრივი დაჩლუნგების პროცესებს და მას ბედნიერების მწვერვალადან ტრაგიკული კატასტროფისაკენ წაიყვანდა.

სწორედ ეს არის დედააზრი ზ. ანჯაფარიძის კონცეფციისა, რომელმაც ზემოთ აღნიშნული ფსიქოლოგიური ფონის წყალობით განსაკუთრებული სიმძაფრე შეიძინა.

ზ. ანჯაფარიძის აზრით ოტელოს სიყვარული იმდენად წმინდა, ამაღლებული და უმწიკველია, რომ თვით უზენაესი ბედღებებისა და სიხარულის წუთებშიც კი, ტკბობას კი არ ანიჭებს, არამედ დაუამებელ ტკივილს. ეს მეგრძნება ზ. ანჯაფარიძეს შემოჰყავს ოტელოსა და დედემონას პირველივე დუეტის რომანტიკულ ატმოსფეროში, რომელიც საფუძველს უყრის მის კონცეფციას. თუმცა ამ შეგრძნებას იგი ამქადაგებს დედემონას პირველი გამოჩენის წუთებშიც. ვგულისხმობ დ. ალექსიძის მიერ პოეტურად გააზრებულ მიზანსცენას, რომელიც დედემონასადმი ზურგმკეცველ ოტელოს აგრძნობინებს საყვარელი არსების გამოჩენას...



სიყვარულის ამ დიდ გრძნობას (პირველ დუბეტში) ზ. ანჯაფარიძე გამოხატავს უღრესად ფაქიზ და ძვობობიანად ლირიკული ნიუანსებით, იმ ხატივდ ფსიქოლოგიური იხტონაკებით, რომლებსაც იგი ოტელოს დრამის განვითარების შესაბამისად, თანდათან აღიღრმავებს, აღიზნავს და მამაც უკიდურესობამდე. ისეთი მთაბუქდილივანა იქნება, რომ ეს სიყვარულისსივრცე ტვიკული, უხილივი ლირიკული ტალღებით რომ მსჭვალავს მუსიკალურ მსოვილს, გახუკურხავი სინგიით ვითარდება და დრონის ოტელოს შებგებას, ყწმალავს და გესლავს მისი სულის სიველ უჯრედს, ყველგ ხაწილავს, რაც გამოხატულებას პოულობს იმ აუტახელ ტახჯავში, ზ. ანჯაფარიძე რომ გამოხატავს სინღრით, უაღრესად მეტყველი ფსიქოლოგიური პაუზებით.

ერთი სიტყვით, ზ. ანჯაფარიძე ანეითარებს სიყვარულის ტრავედიას, წუთითრადე რომ არ ეშვეება მის გმოსს და ცხოვრებისეულ წინააღმდეგობებთან შეტაკების დროს მიხვს აძლევს ისეთ მოულღრმე ფსიქოლოგიურ მოულეაქებს, როგორცაა ვანრისხება, მერყეობა, სიბრაზე, მეუსმენლობა, სისასტიკე, რაც ამავე დროს, სიყვარულთან შემბრბოლების, მის წინააღმდეგ აჯანყებისა და ფალაქქერებს შობაბუქდილებსაც წარმოქმნის. ეს არის სიყვარულის ტრავედისი ვეთი მხარე, რომელსაც ზ. ანჯაფარიძე დრამატურგიულად ანეითარებს რეჩიტატივებისა, არბოზებისა თუ დუეტებში იგოსთან მოვრე მოქედებისა და დღზღმდმობასთან ყველა დიალოგის დროს. ამ სცენებში ზ. ანჯაფარიძეს თავისი პარტიტურის ლირიკული ლეიტმხაზი გადაჰყავს ლეიტმონის მდგომარეობაში და მის საფუძველზე ანბორცილებს ფსიქოლოგიური კონტრასტების გამძაბრებს, განცდათან პოლოფონური განვითარებისა და ოტელოს სახის დრამატიზაციის ამოცანებს.

სიყვარულის ტრავედისი მეორე მხარეს წარმოქმნის ოტელოს სულიერი და ზნეობრივი დაცვის, მისი სრული გუასახურების პროცესი, რომელსაც ზ. ანჯაფარიძე მესამე მოქმედებაში ანეითარებს — იავოს, კასიოს, ოტელოს ტრიოში, ამავე მოქმედების ფინალში, სადაც მისი გმობის დაუმღრმეებაზე მეტყველებენ უკიდურესი სასოწარკვეთილებით წარმოთქმული ფრაზები, რეპლიკები, ფსიქოლოგიური პაუზები... სიყვარულის ტრავედისი ამ სასინელ შედგეს ზ. ანჯაფარიძე მთელი სიმწვევით გამოხატავს იმ ერთ-ერთი ყველაზე დრამატურგანი მიხანსციენით, რომელიც გვანევენებს, თუ როგორ დაიმონა, ვანაღღურა, გადაგავარა ოტელი სიყვარულის დამანკურველმა ძალმა. ევლისსმობ იმ მომენტს, რაცა ვამარჯვებლა იავო აქეთ-იქით ამაყად დათარეს ხელნაჭიდებულ, ფეხბანეულ ოტელოს, რომლის დაბეჩავებულ სხეულს გამოკიდული აქვს ძალიწრე, დაუტარავს დამოუკიდებელი მიძრაობის უნარი, ორიენტაციის აღლი. უცნაურია იავოსადმი მიძართული მისი მზერაც — უასრო, საცოდავი, აღტიწებულიც. ასეთიანი გამომსახველობას ზ. ანჯაფარიძე აღწევს ზუსტად მოძებნილი პლასტიკური ინტონაკებით, მიმიკით, მოძრაობის რიტმით. ანალოგიური აქტიორული მიგნებები უხვად არის წარმოდგენილი მის პარტიტურაში. ამის თვალსაჩინო მაგალითს ვვამლევს მეოთხე მოქმედება გათამაშებული რომანტიკული გზნებით, საოცრად წრფელი, პოეტური, არტისტიკული

სიყვარულის ტრავედისი ამ ორივე მხარეს უაღრესად მთაბუქდილი სიმძაბრე და სასოწარკვეთილი სიმძაბრე თითოთივეს — ზ. ანჯაფარიძე ერთადერთს უნაცვლესა ოტელოს მონოსცენებში. ევლისსმობ მესამე მოქმედების მოხლოვასა და IV მოქმედების პიოიოსს, სადაც ზ. ანჯაფარიძის ვოკალურ-აქტიორული ხელოვნება ტრავინამდე აღის. იქეთაა ისეთი მთაბუქდილება, რომ მისი ოტელი ობოროტმოქმედების აქტს აი გახუროული, ძავრად უკიდურესობამდე გასაფრთხელი, სულისეფიეთველი სიყვარულის გასახატურეოლად, მისგაი გახთავისუფლებს მიხით სრადის...

მოუხედავად იმისა, რომ ზ. ანჯაფარიძის ოტელი დანდათი პიკავებს პიროვნული დრისეულობის საყრდენსა, გახადავს არღვევს დადებითობის ცხებზე გამხალღეოელ ფორმულებს, მისი ცხოვრება მიხვს არ იწვევს უაოყოფით კატეგორიებთან შეთახაბრების ასოციაციებს. პიოიოთ ზ. ანჯაფარიძის ოტელოს ხეობრივი დეკლარაციის პროცესი ღრმს თანავარძობას იმსახურებს. ამის მიხეზია ის წინდა და ამაღლებული სიყვარულია, კონტრამუხეტულად რომ გასდევს მის სიმღერას, ქცევისა და მოქედებებს, სათავეს რომ აძლევს სულისშიერ ტახჯავსა და სასოწარკვეთილებას, რომლებსაც ვაკავი მისი გმობი „ობოროტმოქმედების“ გზაზე.

ტრავიკული სიყვარულის ამ კონცეფციამ გამოხატულება პიკავს ზ. ანჯაფარიძის ვოკალური აროვნების სისტემაში, რომლის საყრდენს წარმოადგენს არბოზული სიმღერა, ვერდის მუსიკის უფრო კახტილუნური, ვიდრე დეკლამაციური ბუნება. ვოკალიზაციის პროცესში იგი გადაამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს ბგერის ემოციულობა და ფსიქოლოგიურ თვისებებს და არა მისი ეზოიკური შესაძლებლობების, ძალისშიერი ექსპრესიის განოიჩენის ამოცანებს. ამ ტენდენციამ წარმოქმნა პლასტიკური ინტონირების სტილი, ნიუანსირების მრავალფეროვნობა პლიტრა, რის საფუძველზეც ზ. ანჯაფარიძე მღელეარედ „ალაბარაკებს“ ერთმანეთთან შეპირისპირებულ ფსიქოლოგიურ დეტალებს, რომანტიკული სიმძაფრით გადმოგვეცვს ოტელოს სულის ვენებათა დღველებს...

სრულიად საპირისპირო კონცეფციას ანეითარებს ნოდარ ანდლულაძე, რომელმაც ამ სპექტაკლში განაზოგადა მრავალწლიანი გამოცდილება და ცდინა, მაქსიმალურად გამოიყენა თავისი მასშტაბური, ძლიერი ხმა, საშემსრულებელი ვენერგა, ოსტატობა, ტექნიკა. ვერდის ოპერამ მის საშუალება მისცა ოტელოს სახე მსხვილი პლანებით დაეხატა, მკვეთრი და ფართო შტრიხებით წარმოესახება თავისი გმობის შინაგანი ცხოვრება.

ანდლულაძის კონცეფციის საყრდენს წარმოადგენს ოტელოს ზნეობრივი საწყარო, რომლის შინაგან ძლიერებას არყვეს ღალატ, მასთან შეურთიგებლობის იდეა. მან თავის კონცეფციას საფუძველად დაედო ოტელის ხასიათის ის თვისებები — სიმართლის გამძაფრებელი გრძნობა, ბრომოსუნარიანობა, შეუპოვრობა და შეუროგიელობა, რომლებიც წარმოქმნიან მისი გმობის შეურყვევლი პატიოსანების, მალარი მორალობის და უკომპრომისო დამოკიდებულების საყრდენებს, მისი ყოფიერებისა და მსოფლმხედველობის ძირითად პრინციპებს. ანდლულაძემ ამ თვისებებისა და პრინციპების კუაზოდან შეხება ოტელოს დრამას და მასში შეურთხყოფი



ლი თავმოყვარეობის, გათვლილი სინდისის ტრავედია დაინახა. ამ ამოცანამ წარმოშვა თავისი დრამატურგიული მახეობები, მხატვრული სახის განვითარების შესაბამისი სტილი და ლოკა, რომელმაც ოტელის თვითგამოხატვისა და შინაგანი გარდაქმნების პროცესს პირდაპირი, სწორსაზღვანი მიმართულება მისცა.

ნ. ანდლუაძის კონცეფციის ამოსავალ წერტილად იქცა მის მიერ გვირგვინ შემართებით წარმოქმნილი ოტელის პირველი „სიტყვა“, რომელსაც მან ფსიქოლოგიური ქვეტექსტის მნიშვნელობა მიანიჭა. იქმნება ისეთი 'შთაბეჭდილება, რომ ამ „სიტყვის“ ავტორი ავდილად არ დანებდებოდა ზედს, შეურთებულ ბროძოს გამოუცხადებს ყველა იმ წინააღმდეგობას, ყველა იმ სისუსტეს, რომელსაც წააწყდებოდა თავისი ცხოვრების გზაზე, რომელსაც თავისი თავში აღმოაჩენს. ასეთ პიროვნებაში საყვარელი არსებების ლაღტი ტანჯვასა და სასოწარკვეთილებას კი არ იწყევს, არამედ აღოფთობებას, სიძულვილს, ზოხდს... იგი სიყვარულის ტრავედიას კი არ გახედის, არამედ მას აღიზნებს, აბრაზებს, აბოღმებს თავისი დაძვირებული, გაწვილებული, მოტყუებული მდგომარეობა, რაც მის მსოფლმეგობრებას თანდათან სეპტიციზმისაკენ გადასრის...

ასეთი იმ ფსიქოლოგიური რეაქციების რკალი, რომელსაც ნ. ანდლუაძე თანდათან აყალიბებს იაგოსთან და დეზდემონასთან დიალოგების დროს და რომლის საფუძველზე ანვითარებს თავისი გმირის შინაგანი ცხოვრების დრამატურგიის პროცესს. ზნეობრივი დაცემის მომენტებს ნ. ანდლუაძე განსაკუთრებული სიმკვებით გამოხატავს დეზდემონასთან ურთიერთობის სცენებში. ამ დროს მისი ოტელი თანდათან სულ უფრო მეტად იმსჯელებს იაგოს. ამის თვალსაჩინო მაგალითს გაძლევს ოტელისა და დეზდემონას დიალოგი მესამე მოქმედებისად, სადაც ნ. ანდლუაძე იაგოსთვის ცინიზმისა და სარკასტულობის წარმოჩენის ტენდენციას აშეღაწევს. როგორც ჩანს, ოტელის გადაგვარებისა და გაუსახერების პროცესს იგი გამოხატავს იაგოსთან მიმსებად თავისი გზით, რაც გამართლებულია ვერლის პარტიტურითაც (ტრაგიკულ კაპასტროფასთან მიხედვით) გზაზე ოტელის ეპიკურული მეტყველება სულ უფრო მეტად იმსჯელებს იაგოს პარტიის თემატური ელემენტებით) და რაც გვაძლევს ოტელის ზნეობრივი დეგრადაციის საინტერესო ვაზრების მაგალითს.

მიმსგავსების იდეის გამოსაატავად ნ. ანდლუაძე არ ერიდება გროტესკული გაზვიადების ხერხებსაც, გამოხატულება რომ პოულტენ მის წახნაგთან მომართობს და უტრიბუნულ ექსტრეუალიზმს, საგანგებოდ დაწაწვებული, დატეხილი სიმღერის სტილშიაც. ერთი სიტყვით, ნ. ანდლუაძე მისწრაფვის მეკვთად გამოხატოს „იაგოზის“ ზემოქმედების ძალა, მაგრამ აქვე იმასაც აღნიშნავს, რომ გროტესკული გაზვიადებები უცხოა ამ სპექტაკლის სტილისტიკისათვის, რის გამოც ეს პრიციპი ზოგჯერ არღვევს წარმოდგენის პლასტიკურ ნახაზსა და შინაგანი ცხოვრების რიტმს.

მიმსგავსების იდეა არა მარტო ამწვავებს ოტელის სახეს, არამედ ფიტებს, აწრობს ნ. ანდლუაძის გმირის გრძნობისმიერ სამყაროს, რომელშიც იჭრებიან მექანიკური მოქმედების ელემენტები (იაგოს, კასოს, ოტელის

ტრიო), თანდათან რომ გაკვეთი ოტელი ბოროტმოქმედების გზაზე...

ერთი სიტყვით, ოტელის ზნეობრივი დეგრადაციის ამოსავალწერტილად ნ. ანდლუაძემ აირჩია გმირის დადებითობის განსსაზღვრელი ფორმულების უარყოფით კატეგორიებში გადაყვანის პრინციპი, რამაც გამოხატულემა შოკმა მის სასიძვრო ხელწერაშიაც. ასეთნაირმა ინტერპრეტაციამ სათავე დაუდო ნ. ანდლუაძის სიმღერის იმპერატიულ ტონს, გრაფიკულ სტილს, რისი საშუალებითაც იგი მეკვთად გამოხატავს რთულ დეკლამაციურ სტრუქტურებს, მარშულ რიტმებს, მუსიკალური ფრაზის იმპულსურობასა და წახნაგვან კონტრასტებს. ზშირად მიმართავს იგი parlando რეჩიტატიულ სტილსაც (მესამე მოქმედების მონოლოგი, ფინალი, ოტელის ფინალური არიოზო), ალბათ იმიტომ, რომ მთელი სიუხადით გამოაჩინოს განცდათა დრამატული პათოსი, მეუსიკალური ტექსტის აზრი. თავისებური ელფერი დაკრატული მის ლირიკასაც, რომელსაც ნ. ანდლუაძე ვერის-ტელის ენებათა დევეთი გამოხატავს... (პირველი მოქმედების დუეტი, მეოთხე მოქმედების ფინალური არიოზო).

ამ ძლიერმოქმედი საშუალებებით ნ. ანდლუაძე მისწრაფვის მთელი სიუხადით გამოაჩინოს თავისი გმირის რთული ხასიათი, „იაგოზის“ ამბოხუნეული ძალა, ამხილოს ბოროტების საშინელი შედეგები...

მიუხედავად იმისა, რომ დეზდემონას მუსიკალური სახე არ ქმნის საფუძველს დიამეტრულად საპირისპირო ინტერპრეტაციებისათვის, ჩვენმა შესანიშნავმა მომღერლებმა მედეა აპირანაშვილმა და ცისანა ტატიშვილმა მათი მეკვთად განსხვავებული პორტრეტები დავიხატეს სხვადასხვა წარმომქმნია არა მარტო ამ მომღერალთა ინდივიდუალობით აღბეჭდილი შემოქმედებითი თვისებები, არამედ მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის ხერხები, მხატვრული სახის ვაზრების პრინციპები.

მ. ამირანაშვილმა არსებითი მნიშვნელობა მიანიჭა ფსიქოლოგიური დეტალებისა და ნიუანსების მაქსიმალური დაზუსტების, მათი პლასტიკური დახვეწის ამოცანებს, რამაც სინატიფე შესძინა მისი ოკაიოსხივის სტილსაც და თავდაპირის მანერასაც. ამ საშუალებებით მიალწეა მან თავისი გმირის სიფაქიზის, კლამამოსილობის, სათხოვების გამოხატვას. მ. ამირანაშვილის დეზდემონა მთელი სპექტაკლის მამდილი ამ თვისებების გარემოცავში სტერეოტის. იგი წუთიერადც არ ეთიშება, არ სტოვებს წმინდა და ამაღლებული ლირიკის სამყაროს. ასეთი სტაბილურობა, რა თქმა უნდა, მაღალი ოსტატობის შედეგს წარმოადგენს. მაგრამ ამავე დროს ასეთნაირი სიმეკრე ნაწილობრივ იმეც უნდა ართულდეს მხატვრული სახის განვითარების შინაგან პროცესს. მ. ამირანაშვილი სსახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან თვისებთა მკაცრად შემოფარგლული დიაპოზონის ფარგლებში, თავიდანე ზუსტად განსაზღვრული ემოციური ტონალობის ფონზე შეძლო გამოხატა დეზდემონას განცდების მრავალფეროვნება და სიღრმე, გაეხსნა გზა მთელსარებით აღსაყვ ფსიქოლოგიური წარსულებისათვის. ამ რთულ ამოცანებს მ. ამირანაშვილი ანხორთიულებს არტისტიზმის, ფილიგრანული ტექნიკის, სტილის შეგობების საფუძველზე. მან იცის თუ რა მასშტაბის, რა ფორმის, რა ხასიათის უნდა იყოს არა მარტო დეზდემონას სიყვარული, სიხა-

რული, გულბრყვილობა, მწუხარება თუ სევდა, არამედ მისი ბუნებისათვის შესატყვისი ტემპერამენტიც, რომლითაც იგი ფრთხილად მსკვალავს თავის ემოციებს და რომელსაც ასევე ფრთხილად ამბავფებს რაგარეს ანსამბლურ სცენებში ისე ოტელოსთან ურთიერთობის უკიდურესად გამწვავებულ პერიოდებში.

განსაკუთრებულ გამომსახველობას აწევს მ. ამირანაშვილის ხელოვნება დღეღმონას მონოსცენაში (IV მოქმედება), მოგონებებიდან ამოზრდილი, ტრაგიკული წინათგონობით აბუკლილი „ტრიფუზე სიმღერის“ შესრულების დროს. აქ მ. ამირანაშვილს ნაზი აკავრული ფერების საშუალებით შექმნილი აქვს ამ საოცრად პოეტური და სევდიანი რომანსისათვის დამახასიათებელი ფიქრისმიერი საბერველი, რომლის ფონზე მღვდარებებით იმსკვლევიან მტკივნეული სულისმიერი ოთროლებები, მკენვესავი ინტონაციები, სასოწარკვეთლებით აღსავსე ფარზები... სულ სხვა განწყობილებით, ემოციის მოულოდნელი აფეთქებით მიმართავს და ემპირიულდება იგი ემილიას. ლოკვის სცენას კი იგი ატარებს დამაშთაფონებით, თანდათან მოპოვებული სიმშვიდის გრძობით. ერთი სიტყვით, მ. ამირანაშვილის დღეღმონას მკვეთრად ამჩნევად არტისტული ნიჭიერების, კვშმარტი პროფესიონალიზმის, მაღალი კულტურის ეკა.

უაღრესად სერიოზული ამოცანების წინაშე იდგას კისანა ტატიშვილი — დრამატული ექსპრესიით დამუხტული ეს შესანიშნავი მომღერალი. საქმე იმაშია, რომ დღეღმონას პარტია მისგან ითხოვდა ხმის სიმდიერის, მოცულობისა და ინტენსიურობის შემცირებას, გრძობისმიერი ენერჯის დაკლებას, თავისი მგზნებარე სასიმღერო ბუნების გადართვას სხვა რევისტებში. აღნიშნული გარდაქმნების განხორციელება ც. ტატიშვილმა შეძლო ისევე და ისევე თავისი უნიკალური ან უფრო ზუსტად უნივერსალური ვოკალური მოხაციემების წყალობით. მან მაქსიმალურად გამოიყენა თავისი ხმის სიჩრბობა და ელასტიურობა, უძლიერესი ტემპარაბრის პალიტრიდან კი აირჩია ის ფერები და საღებავები, ის დახვეწილი ნიუანსები, რომელიც დღეღმონას ლირიკულ საყაროს მიეკუდაფებოდა. აქ, რა თქმა უნდა, თავისი როლი შესარულა ხმის ფლობისა და დამორჩილების ტექნიკამ, საოცრად თბილი და მგრძობობარე პიანოს ვანეთარების ოსტატობამაც, ფართო და ფერსავსე კანტოლუნურმა მღერადობამ. ყოველივე ამან განაპირობა ც. ტატიშვილის დღეღმონას დიდებულებას, მისი ლირიკის მკმუნარება და მიწიერი სილამაზე... თვალსაჩინოებისათვის ვაგისხენით თუნდაც ოტელოსა და დღეღმონას პირველი ღუეტი ან დღეღმონას მონოსცენა (IV მოქმედება), სადაც ც. ტატიშვილის ხელოვნება მაღალ მკვერავალზე ადის. მომწესხველი ტრაგიკული იდუმალბობით, რომანტიკული სინატივით ასრულებს იგი „სიმღერას ტრიფუზე“, ღმერთს ევედრება პოეტური ზეშთაფონებით...

მაგარ სპექტაკლებიდან ისიც იგრძნობა, რომ მას ჯერ კიდევ არ ჩაუბთავრებია ამ როლიდან შეკვეებისა და დაახლოების პროცესი. მხედველობაში ისიც უნდა მივილით, რომ იგი საკმაოდ გვიან ჩაერთო წარმოდგენაში, მას არ გაუვლოა ადაპტაციის ის აუცილებელი პერიოდი, მისმა კოლეგებმა რომ განეღეს ხანგრძლივი რეპეტიციების

დროს. ასეა თუ ისე, შემდგომი დახვეწვა სჭირდება როლის პლასტიკურ ინტონაციებსა და მოძრაობის ექსპრესიულ მართალია სულ უფრო ნაკლებად, მაგრამ მინც „ახრხნსსსს ხილმე თავს ტემპერამენტული ესტილუალაია და მკვეთრი, იმპულსური მოძრაობები. მეტ რეგულირებას, მეტ დაწვევას მოითხოვს დრამატული ექსპრესია, რომელსაც ც. ტატიშვილი დრო და დრო მიეცემა ხილმე განსაკუთრებით კონოლოკტურ სიტუაციებში (მესამე აქტის ფინალი — დღეღმონას შურადაცხოფის სცენა), სადაც, ერთგვარი ინერციის ძალით, მოქმედებენ ევრისტული პათეტიკის ელემენტები.

შესაძლოა ამ მხარეებზე საჭირო არც იყო ლაპარაკი, ვინაიდან ძალზე სწრაფად და ინტენსიურად ვითარდება ამ როლიდან კისანა ტატიშვილის გაშინაურების პროცესი, რომელიც მალე ვათათანბრებს მისი მაღალი შემოქმედების ხარისხს.

თავთავიანთ შესაძლებლობებს მაქსიმალურად იყენებენ სპექტაკლის დანარჩენი მონაწილეებაც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ენაქროლის როლის შემსრულებელი თამარ გურგენიძე, რომელიც მოხდენილი არტისტული თავდაჭერით, ვაზრებული მოქმედებითა და მეტყველაქცეებით აძლიერებს სპექტაკლის დრამატურ გილს მზენებებს; ავეთიმობობდება მის პლასტიკურ სტილს. ეს აღსანიშნავია მით უფრო, რომ ემილია თითქმის უთქმელად მონაწილეობს მოკუნენათა მსვლელობაში. მიუხედავად ამისა ყოველთვის იგრძნობს თ. გურგენიძის დამოკიდებულება და კავშირი გარემოცველი სიტუაციების მიმართ. კასოს როლს სათანადო დინამიკით ანეთარებს იმერი კავსაძე — ეს უაღრესად თავდადებული, პროფესიული ენერჯით აღჭურვილი მომღერალი. ლოდოვიკოს შთამბეჭდვ პორტრეტს ქმნის სერიოზული, გამოცდილი ვოკალისტი ნიკოლოზ ნადიბაძე, მონტანოს როლს თავისებური არტისტიზმით ანსახიერებს მერაბ დონაძე, როდრიგოს პარტია გატაცებით ასრულებენ ახალგაზრდა მომღერლები — კრავეიშვილი და ხაჭყვიაძე...

რა თქმა უნდა, მხატვრული სახეების ჩამოყალიბებაში, მრავალწახანოვანი შემოქმედებითი პროცესების ორგანიზაციასა და განვითარებაში ვადაწვევებტ როლს ასრულებს სპექტაკლის მუსიკალური ხელმძღვანელი გივი ახმაიფარაშვილი, რომელიც ამ ურთულეს პარტიტურას დირიჟორობს რომა შთავსებებით, ტემპერამენტით, მხარული წარმატებით. მის ნაშუშეარს ატყვია პროფესიონალიზმი და ნიჭიერება, სერიოზული, სკრუპულოზუზური მუშაობის ვკალი. ამ თვისებების საფუძველზე მან სწორი ვასაღები მიუძღვნა ვერის ოპერის მონუმენტურ სტილს, მის კონტრასტულ ფორმებსა და უაღრესად დინამიკურ დრამატურგულ სტრუქტურას. ამ ურთულესი შემოქმედებითი კატეგორიების — ვგულსხმობ მონუმენტურობას, დინამიკას, კონტრასტულობას — მხატვრულმა ვაზრებამ, მათმა ურთიერთმენაცვლებამ და ვაწონასწორობამ ხერხემალი ვაუთავარა სპექტაკლს, ვასანაზღვრა მისი მასშტაბი, ინტენსიურობის დონე და ვერადობის ხარისხი, ვაგსწვალა იგი რომანტიკული პათოსით.

გ. ახმაიფარაშვილის შემოქმედებითი ხელწერის უპირველეს ღირსებას წარმოადგენს მომღერლობათ თუ ვენდთან მიმუნტალური ვაშოქმედებითი კონტაქტის დამყარების უნარი, რაც ემყარება ვაწერთნილი სადირიჟორო

ტექნიკის შედეგია. ამის წყალობით მან სწორი გზი და მიმართულება მისცა ვოკალიზაციის პროცესებს, მყარი საყრდენები შეუქმნა მომღერალთა ინტერპრეტაციებს.

შეთანხმებული თანამშრომლობის ფონზე გამოიწვია გ. აზმაიფარაშვილის თავისებური შემოქმედებითი პოზიცია — იგი პრიორიტეტს აძლევს საოპერო სცენის გაშიშვნილ ოსტატთა ინიციატივასა და შემოქმედებით იღვებს, ესმარება მათ თავიანთი კონცეფციების გამოხატვაში. მომღერლებთან ურთიერთობის დროს იგი დიდ ყურადღებას უთმობს ვოკალური და საორკესტრო პლანების კოორდინირების ამოცანებს, კარგად ვრისობს საორკესტრო გამომსახველობის აქტივობის თუ ფონიზირების მომენტებს, რაც მეტყველებს საორკესტრო პარტიის, მისი დრამატურგიული ფუნქციების სწორ გააზრებაზე.

გ. აზმაიფარაშვილმა დიდი და დამაბული მუშაობა ჩაატარა საოპერო თეატრის ორკესტრთან. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მას ასე დეტალურად არ დაუშუშავებია არც ერთი ოპერის მუსიკალური ტექსტი, მისი ურთულესი ტემპორიტმული დრამატურგია, დინამიკური გარდაქმნები, მრავალფეროვანი შტრიხები, რამაც განაპირობა საორკესტრო ჯღერადობის მობილურობა, სისუფთავე, შინაგანი წესრიგი. ამაზე მეტყველებენ არა მარტომ ოპერის დამოუკიდებელი საორკესტრო შესავ-

ლები, ვოკალური ფორმებისათვის შექმნილი დრამატუროვანი საორკესტრო ინტერლუდები და პოსტკრედიტები, რომლებსაც ორკესტრი ემოციური სახიფათოებით ასრულებს, არამედ ვოკალურ პარტიებთან კონტრაპუნქტულად შეპირისპირებული საორკესტრო პლანებიც. ცხადია, ეს მიღწევები განმტკიცებასა და სტაბილიზებას საჭიროებენ, რათა არ დაირღვას თანდათან დამყარებული წესრიგი და ის შინაგანი წონასწორობა, ურთმოსოდაც გასაქანი მიეცემათ იმ მოულოდნელ კურობებსა და აკუსტიკურ რეციდივებს, რისგანაც ჩვენი ორკესტრი დასლვეული არ არის.

რა თქმა უნდა, ვერძის „ოტელის“ საორკესტრო პარტიტურაში ჯერ კიდევ მრავალი საიდუმლოა ამოსახსნელი. ამათგან უმთავრესია ტემბრალური დრამატურგიის უფრო საფუძვლიანი გაშიფვრა და გამრავალფეროვნება. ეს ეგება როგორც ცალკეული ინსტრუმენტების სოლიოებს, რომლებსაც ვერძი ფართოდ იყენებს მოქმედი პირების დახასიათებისა თუ ამა თუ იმ ფსიქოლოგიური მდგომარეობის გამაფრების მიზნით, ასევე იმ მრავალნაირ ტემბრულ კომბინაციებსაც, რომლებიც ემსახურებიან ემოციური გამომსახველობის გაძლიერების ამოცანებს...

და ბოლოს, დიდი მოფრთხილება სჭირდება მთელ სპექტაკლს, რომელმაც ჩავესიხა მომავლი წარმატებების მიმდ...

სენა სპექტაკლიდან





ნოდარ ნათაძე

მართომამდებინან პეისა „უბედურებას“ ქართული დრამატურგიის დიდი კლასიკოსის დაფით კლდიაშვილის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. კრიტიკული ყოფითი რეალიზმის ფონზე, რომელიც მებრწყლებად განსაზღვრავს კლდიაშვილის შემო-

„უბედურება“. მხატვრული ფილმი დ. კლდიაშვილის პეისის მიხედვით. სცენარის ავტორი გელა კანდელაკი, ანზორ სალუქვაძის მონაწილეობით, დამდგმელი-რეჟისორი გელა კანდელაკი, ოპერატორი — ჟ. ჭრისტესაშვილი, მხატვარი — ზ. მელვიხეთუხუცესი, კომპოზიტორი — თ. ბაქრაძე. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ ნაწარმოები, 1979.

ქმედების საერთო ხასიათს, „კულტურტრეგერული“ (ამ სიტყვის ფართო აზრით) და სოციალურ-მამხილებლური თემატიკის ფონზე, რომელიც კლდიაშვილის შემოქმედებაში (ისევე, როგორც თითქმის ყველა მისი თანამედროვისაში) ძალიან ძლიერია, აქ თავის სიტყვას ამბობს სხვა, — ასე ვთქვათ, ისტორიული დროის გარეთ მდგომი საწყისიც, რომლისთვისაც პეისის კონკრეტული მასალა რეალიზაციის მხოლოდ ერთ-ერთ შესაძლო ფორმას წარმოადგენს და არა ერთადერთს. „უბედურება“, სოციალურ კრიტიციზმთან ერთად, ფილოსოფიური შინაარსის მქონე პიესაცაა, ტრაგედიის დო-

ნეზე აყვანილი. მკითხველს მოკლედ შევასხენებთ ამ ნაწარმოების სოფეტურსა და აზრობრივ სქემას.

ოჯახის მარჩენალი ანტონა (მოქმედება, რა თქმა უნდა, იმერეთის სოფელში ხდება) თავიღლის პირზეა, ცოლს ტუფისა გადაუწყვეტია, თავისი უბედურება სხვას „გადაულოცოს“. ბუნებრივია, რომ მეზობლებში, რამდენიმე წუთის წინ რომ ამ გაჭირვებულ კერას სანაპრდო ერთადერთს ეფიცებოდნენ, კეტების ტრიალი ატყდობს, რადგან ყველა ცილობას, თაკის თავისი უბნისკენ არ გადაალოცვის. ეს სოციალური თემა — ერთის მხრივ სოფლის ეკონომიური სიდუხჭირისა და მეორე მხრივ მასში გამეფებული სიბნელე-ცრუმორწმუნეობისა და გაუნათლებლობის — დრამატურგისათვის წამყვანი თემა და ამიტომაცაა, რომ მის დამუშავებას დავით კლდიაშვილი მიუღს თავის ოსტატობას და მამხილებელი კრიტიკული რეალიზმის ხელთ არსებული გამომხატველი საშუალებების მიუღს არსენალს აქ მარს. მაგრამ მაინც, როგორც ვთქვით, ეს თემა აქ ერთ-ერთია და არა ერთადერთი. ცრუმორწმუნეობა კლდიაშვილისთვის მხოლოდ ცრუმონარევი მსარეაზმის, სიძულელილისა და მამხილებელი პათოსის საგანი როდია, თუმცა ორი შედარებით განათლებული კაცი, რომელიც პიესაში სწავლის შუქსა და გონების ძალას ასახიერებს (ფილში — ი. ერემიიშვილი და ვ. ქართველიშვილი), წამადუწმუნე უძახის კეტებით შევირადებულ ხალხს „რას სჩადიხართ“ და „გონის მოდიითა“. ცრუმორწმუნეობა, ამასთან ერთად ჩვეულებრივი ფონია „უბედურების“ პერსონაჟთა ცხოვრებისა, ისევე როგორც, ვთქვათ, თანამედროვე ადამიანის ცხოვრების ფონია მეცნიერულად ორიენტირებულ მსოფლმხედველობა და ტექნიკური პროგრესის პატივისცემა. თუ პიესის ტრაგიზმი ერთის მხრივ იმაშია, რომ დატაკი და ცრუმორწმუნეობის წყვილადი მსხდომი ადამიანები „გადალოცავენ“ უკეთეს საშუალებას ვერ ნახულობენ თავიანთი უბედურების სამკურნალოდ, მეორე მხრივ იგი იმაშია, რომ ცხოვრებისგან გამწარებულები, ისინი ამ საშუალებას მიმართავენ, რათა თავისი გაუძლევი ტვირთი სხვას გადაჰკიდონ. ვინ აღებულობს, სახელობდრ, ამ გადაწყვეტილებას, ესეც პიესაში შემხივვეითი არ ვახლავთ: მას ღებულობს უბედურების ყველაზე გამწარებელი და სულიერიად შერყეული თანამონაწილე — ანტონის ცოლი ტუფია (ფილში — თ. სისაური), რომლის ყველაზე მკვეთრი მახასიათებელი შტრიხიც — სასოწარკვეთილება, სხვა ყველა გმირისაგან განსხვავებით რომ იმთავითვე აწყველინებს თავის ბედსა და დებადების საათს — საბედისწეროდ მიგვანიშნებს პიესის ექსპოზიციონაჟე მისი მოქმედების ამ შემდგომ განვითარებას. პიესის გმირთა შორის ტუფია ის ადამიანია, ვისაშიც ყველაზე უსტაბილურად მყარ ხერხემალი, კაცსა და დედაცეს რომ ჭერში არგატების უნარს ანიჭებს. ბუნებრივია, რომ ადამიანური მხნეობისა და ზნეობის ის ფონტი, რომელიც ჰუმანისტი მწერლისათვის ყველაზე სანუკვარ ღირებულებას წარმოადგენს, ყვე-

ლაზე უსტაბილურად — ტუფიაში ირღვევა და ამას, ამდენადვე ბუნებრივად, მოსდევს ზნეობრივი კვირების მორღების ვაჭვერი რეაქცია სხვებშიც, რაც ადამიანში მთელმკარე მცენის გამოღვიძებით და უკონტროლო ენებათაიღვლის ბოპოქობით მთავრდება.

ამგვარად, თავისი პიესის დრამატულ ფინალად კლდიაშვილი, ასე ვთქვათ, ორი ზნით მიხსნება — კონკრეტულ-სოციალური, რომელიც ზნით ვახსენეთ, და ამ მეორით, განზოგადებულ-ადამიანურით. ამ მეორე მიდგომას, რაღა თქმა უნდა, კლდიაშვილის კონცეფციამ ადგილი აღარ უჩვენა არც მამხილებელ პათოსს, არც სიძულელის. ამ ხაზით პიესა ტრაგიდიაა, რომელიც ადამიანის ბუნების სისუსტეს, მისთვის თავისა და სხვისი ინტერესის, საარსებო აუცილებლობისა და თავდაუზოგავი სიკეთის შეუთავსებლობას ბატავს.

ამ მეორე ხაზის როლზე პიესის ჩანაგვიწმი ნათელ წარმოდგენას იძლევა ის ვარემოება, რომ პერსონაჟთა განმსახვებელ ნიშნს ანუ ხასიათთა შექმნელ ნიშნს აქ მათი ფიზიკური, განებრივი, ტემპერამენტისმიერი, სოციალური და ა. შ. ინდივიდუალური განსხვავებები კი არ შეადგენენ (ამ მხრივ პიესაში მხოლოდ ორი „განათლებული“ — ილია და ნიკო გამოიყოფიან), არამედ მათი განსხვავებული დამოკიდებულება ამ ტრაგიკული კონფლიქტისადმი — სასოებისა თუ უსასოების, ეგვიზმისა თუ სიკეთის, რწმენისა თუ ურწმუნეობის იმ დონის სხვადასხვაობას, რომელიც მათ გულში ბუდობს, ღვიმისსავე მიაღან (ანტონის მოხუცი დედა) დაწყებული და ტუფიათი ან სკეპტიკოსი განათლებულით, ილიათი დამთავრებულით.

ფილმის ავტორებმა კლდიაშვილის პიესის ეს აზრობრივი და ფსიქოლოგიური სქემა თითქმის სრულად შეინარჩუნეს. „თითქმისო“, იმიტომ ვამბობთ, რომ კლდიაშვილთან უმეტრება-ცრუმორწმუნეობის მხილებას იღლი ემოციური მუხტი აქვს, რასაც მაყურებელი ვერ აღწყვება დღეს, როცა მხილების საგანი, პრაქტიკულად, აღარ არსებობს. (ბუნებრივია, რომ კინემატოგრაფისტებმა ეს განმანათლებლური პათოსი იოლად დათმეს, ასე რომ, მათი პერსონაჟების საყვარელი სერიოზული კამათი იმაზე, თუ საით წნევის წაბრძანება სეს, — აღმა იმიტომ, რომ აქვემოღან ამოყოლილა“, თუ, პირიქით, დამა, იმიტომ, რომ თავქვე წასვლა ნაკლებ გაუჭირდება — სიბნელის სიძულელით კი არ სუნთქვს, არამედ ღლიბიერი და ნაღვლის ირონიით ადამიანთა ადამიანური შეზღუდულობის მიმართ). მაგრამ, ამასთანავე, ფილმის ავტორებმა თითო ლიტერატურულ მასალა გართულეს და გააფართოვეს იმდენად, რომ ამან მხოლოდ აქცენტთა გადაადგილება კი არ გამოიწვია, არამედ, შეიძლება ითქვას, კლდიაშვილის პიესის საფუძველზე ახალი ნაწარმოები შექმნა, რომელიც კლდიაშვილისას კი არ კვეთს აზრობრივად და მხატვრულად, არამედ აგრძელებს თანამედროვე ხელოვნებისათვის ყველაზე საინტერესო მიმართულებით. ფილმის ავტორები პიესაში არაფერს ცვლიან. მაგრამ საყუთარ

ლიტერატურულ, სიუჟეტურ შემოქმედებას იქ იწყებენ, სადაც კლიდაშვილმა წერტილი დასვა.

თუ პიესის თემას ადამიანის არსებობის ერთ-ერთი მარადიული კონფლიქტი შეადგენს (და ამ აზრითა იგი ტრაგედია), ფილმის თემას შეადგენს არა თვით ეს ტრაგედია, არამედ მხოლოდ ადამიანის პასუხი ამ მარადსა და გარდუვალ ტრაგედიაზე. მისი დამოკიდებულება ამ ტრაგედიაშია. მოიპოვება კი კლიდაშვილის მიერ დახატულ იმ ტრაგედულ საწყისში, სადაც კეთილ ადამიანს, თურმე, კეთილს ქნაჯი კი არ ძალუქს ბოლომდე ისე, რომ თავისივე დიდი ინტერესები და ეგოიზმი გადაუღებავ ზღუდედ არ გადაეღობოს, ნათოს ნაპირწყალი, რომელსაც ადამიანი ვაჟყვება და რომელიც მას არასდროს არ უღალატებს? არსებობს კი ადამიანთაგან ხსნა, რომელიც მას კლიდაშვილის მიერ ასე თვალსაჩინოდ დახატულ ადამიანურ სისულტეზე, სასოწარკვეთაზე და ამ სასოწარკვეთისგან გამოწვეულ ნაიძულზე ეგოიზმზე ამაღლებს? არსებობს რაიმე საყრდენი იმისთვის, რაც ვეღობის და რაც ჩვენი ყველაზე ადამიანურია? — აი კითხვები, რომელთა პასუხაც ფილმის ავტორები პირველი კადრიდან უკანსკელამდე ეძებენ. ფილმის ეს თავისებური შინაარსობრივი სტრუქტურა მისი ყველაზე თვალსაჩინო თანრობრივი მახასიათებლის საფუძველიც — სახელობრი, იმისა, რომ პირველი ნახვისას ფილმი ნაკლებ დინამიურად განიცდება, ვიდრე მეორისა და მესამისას, რადგან პირველად მკითხველის ინტერესი სიუჟეტის მისდევს (რომელიც ფილმში, თუკი სიუჟეტში მხოლოდ გარეგანი ხდომილებები ვიგულისხმებთ, არც თუ სწრაფად ვითარდება), მეორე და მესამე ნახვისას კი — უფრო და უფრო დინამიურად, რადგან აქ ამავე კი აღარ ვაფიქსირებთ თვალს, არამედ პირობების ლოკაცას.

ესაღია, რომ თუ ზემოთ ჩამოთვლილი კითხვების დადებითი პასუხი გვინდა, იგი სადაც ვერცა ვიღებთ ადამიანურ სინამდვილეში, ადამიანის ბუნებაში უნდა დავიხილოთ. და მართლაც, ანტონანს ხუნჯვარადაცკეული სახლის ეზოში დაბრძოლობს ორად მოკეცილი ჩინა დედაბერი, ანტონანს დედა (მაია). შემსრულებელი ი. ხელიძე), რომელიც ბუტბუტითა და გაურკვეველი დიქციით შეუსვენებელი ლოკაცს გამველ-შემომვლელს, სიყვარულსა და ზრუნვას აფრქვევს სიფლის გიგის — ნიკოლოზს თავზე, ფეგრება თავისიანსა და უცხის და უკლებლო ყველას იძიებსა: „მომთმობისკენ“ მოუწოდებს. ეს არის ადამიანი, რომელიც შინაგანი სინაღლის ჩაუქრობელი სხივი დღეის და სასოება არ ჰქონდა, მაგრამ არა იმიტომ, რომ ბედმა სოვა, უფრო ხელშეახები იარაღი არ მისაც ვაჭირებდასთან საბრძოლველად, არამედ იმიტომ, რომ ეს შინაგანი სინაღლი მისთვის საცემით ხელშეახები, კონკრეტული რეალობაა. თავისი რეალობის ეს ქალი მასში განსახიერებელი სიკეთისა და სასოების რეალობას ამტკიცებს.

ეს პერსონაჟი პიესაშიც არის, როგორც ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურა, მაგრამ ფილმში მისი უფქვითი უფქვითად ვარაზილია, იგი ერთ-ერთი მთავარი ფიგურა კი აღარაა აქ, არამედ ყველაზე მთავარი და, თავისებური აზრით, ერთადერთიც. მისი როლის განსხვავებ-

ბა პიესაში ერთის მხრივ და ფილმში მეორეს მხრივ შევეცილია მოკლედ ასეთი დეტალით დავეყვანოთ: თუ ამ კეთილი დედაბრის მსოფლმხედველობის ფორმულაში (მის, ასე ვთქვათ, „წრენის სიმბოლოში“) — „იმედით ვართ ყველა, შენი ჰირომი, იმედით, თვარა რა გავაძლებინებდა? — კლიდაშვილი მახვილს ბოლო სიტყვებზე სვამს („რა გავაძლებინებდა“), ფილმის ავტორების თვალსაჩინოთა იგი პირველ სიტყვებზე („იმედით ვართ“) მოდის. მათა მართლაც არის ამ იმედითა, სიკეთითა და ყოვლისმომცველი ნათელი თანაგრძობით ადამიანებისადმი. ხოლო რაკილა ეს ერთხელ დავინახეთ, ფილმის ბოლომდე აღარ გვმორღებდა დაძაბული მოლოდინი, დღეცა და ინტერესი, თუ რა ბედი ეწვეა მის ამ ნათელს ან რა ბედს უშვანდებენ მას ფილმის ავტორები. ხომ არ დინგრევა ხუხუდასათუ ეს სათათად შეკონსერვული დედაბერი მსოფლმეგრძობა უღმობელ სინამდვილესთან შეჯახებისას? ხომ არ დიფუზება იგი ცხოვრების უფრო ღრმა შრეებისა შეტაკებაში, ვიდრე ყოველდღიური ნივთიერი გაჭირვება (დედაბრისთვის კარავდ ნაყონი) ისე, რომ ჩვენგან ერთი ირონიული ჩაღმიდის მეტს ვერაფერს წაყოლებს? თუ, პირაქით, იგი ხუხულა კი არაა, არამედ ისეთი მყარი ადამიანური საწყისია, რომლის დანგრევაც ქვეყანა არავითარ უბედურებას არ ძალუქს? როგორც უკვე ვთქვით, მკითხველის ინტერესი ფილმის მანძილზე სწორედ ამ კითხვას მისდევს. მისდევს იმის მეტ-ნაკლებად ნათელი განცდით, რომ აქ საქმე ამ ერთი დედაბრის ბედს კი არ ეხება, არამედ, არსებითად, ადამიანის ერთი უღრმესი და უმაღლესი საწყისის ბედს, რომლის მტკრთველობა რომელიც ამ წუთში მაყურებლის თვალწინ ეს დედაბერია.

„მიშველეთ, მიშველეთ, განათლებულბო!“ — ასეთია ამ პერსონაჟის უკანასკნელი რეპლიკა კლიდაშვილის პიესაში, როდესაც აბოხოქრებული მეზობლები ერთმანეთს კეტებენ დაერვიანა. რა თქმა უნდა, ეს შეძახილეს უღანბონი მღალადებლის ხმად რჩება, რადგან არც იმ ორ განაღებულს, ვისაც მათა მიმართავს, არც განათლებულს საერთოდ, არ ძალუქს გამძინვარებულ ადამიანთა დაოცება, როცა საქმე მათს საარსებო ინტერესებს ეხება. ფილმის ავტორებს საქმე სხვაგვარად მიჰყავთ. მათა კი ცილობს, რა თქმა უნდა, ყველა ძალით მეზობელთა დამოშინებას, მაგრამ არც განათლებულთა, არც განათლებულთა დაძაბებას, არსებობდა, არ სჭირდება, რადგან ის ნათელი, რომელიც გულში უღვივის, თვითაა სუფრენული, შეუშუქრელი ძალა, რომელიც იმისაკენ არათუ დამოუკიდებლად ცოცხლობს, სდევს თუ არა თან განათლებულ, ფიზიკური ძალა ან შედეგის მიღწევას კონკრეტული პერსპექტივა. ფილმის ტექნიკა, ლაკონიური და დრამატულად ფემქტური ინაისისა, რომ მეზობელთა ჩხუბით დაღწეულ-გაპარტახებულ ეზოში, ნახევრადდაცეული სახლის წინ, რომელშიც არ ვიცით, მკვდარი ასეენია უკვე თუ სულ-თომბობაი კაცა წევს, კვლავ ორად მოკაცულ დედაბერი დაბრძოლობს, ჩხუბის მეორე დღესაც კვლავ უბოროტოდ წყევლობს თხებს და კვლავ ლოკვა-კურთხევის შადრევანს აფრქვევს თავზე მწყემს გოგონაბუს. ამგვარად, ამ კეთილი საწყისისა და სასოების ბედი, რომე-

ლიც მაიაში ცოცხლობს, გარკვეულია და ფილმის „კვანძის გახსნა“ (თუკი დასაშვებია აქ ეს ტერმინი ვიხმაროთ), სწორედ ეს ვახლავთ, შემკარბონი, „ნათელი იგი ხნელსა შინა ჩანს“, რადგან იგი ადამიანში უფრო ძლიერია, ვიდრე ყოველი კონკრეტული განსაცდელი, „და ხნელი იგი მას ვერა ეწია“.

ზედმეტა, რა თქმა უნდა, სიტყვის ჩამოგდება იმაზე, თუ რა სარისკოა რეჟისორისათვის ფილმის ძირითადი თემის ასეთი გადაწყვეტა და რა დანისპირზე სიარული უხდება მას, რათა ეთიკისგან დაეკლიოს სიმბოლიკაში არ გადამტარას და მყოფობის უშუალო განცდილსავე გზა არ დაკარგოს. მაგრამ ხანჯასმით უნდა აღინშნოს, რომ თემის ეს გადაწყვეტა ფილმში არც გროტესკია, (თუ შეიძლება ეს სიტყვა გამოვყოთ ეთიკური თემის მიმართ), არც სიმბოლო და არც ალიგორია. გროტესკული ობტინიზმი ეკრანზე არაერთხელ გვიჩინავს და მოვეწონებმა, მაგრამ მხოლოდ გროტესკული სავე ენარის ფილმში.

თამაშ გროტესკად შეგვიძლია გავიგოთ (თუკი ამის სურვილი გვაქვს) „უბედურების“ ის ეპიზოდები, სადაც იმავე დღის ნაშუადღევს, დღით რომ ბავშვები გიყნოკობისას წინამძღოლობითა და „ულზარეს“ გალობით წვიმას ითხოვდნენ, სოფელს ღრუბელი ეფარება (თუმცა წვიმა აღარ მოდის). მაგრამ ფილმის ფინალი, რომელზედაც ვლაპარაკობთ, პრინციპულად სხვა რიგისაა. იგი იმიტომ კი არაა ნათელი, რომ ავტორებს ასე სურთ, არამედ იმიტომ, რომ მყურებელმა უკვე დაინახა თვითონ ამ ნათელი საწყისის ნამდვილობა ადამიანის ბუნებაში, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ბუნების სიმართლე და შექ-ჩრდილიანობა ფილმის ავტორებმა მხოლოდ სრული პირუთენელობითა და რეალიზმით აჩვენეს.

საკითხავია: დანახა კი? ხოლო თუ დინახა, როგორ დინახა? პირველ კითხვას უყვამანოდ დაღებული პასუხი უნდა გავცეს (და ფილმის გამარჯვების საფუძველია საფუძველიც ესაა), მეორეს პასუხი კი არც ისე ადვილია, რადგან იგი თავის შხრეი ახალ კითხვებს ბაღებს, დინახა, რა თქმა უნდა, მაის პიროვნებაში, რომელიც დამაჯერებელია, ხოლო დამაჯერებელი იგი იმიტომ, რომ მისი ფსიქოლოგიური პორტრეტი სრულია ანუ იმდენად უხეი და ცხოვრებისეული დეტალების შემცველი, რომ მათ მიხედვით ძალგენი ერთი ადამიანის შინაგანი ცხოვრების მთლიანი სურათის აღდგენა. მაგრამ კვლავ საკითხავია: როგორაა, რომ ამ უსმოოდ კეთილი პერსონაჟის შინაგან ცხოვრებას რეალობას მივაწეროთ, მას სინამდვილის შესაძლებელ ნაწილად ვთვალოთ, თუკი სინამდვილეში მსგავსი პიროვნება არ გვიჩინავს და ჩვენი გამოცდილება, — რომლის გარეშეც პერსონაჟის სახის აღდგენა მისი ცალკეული შტრიხების მიხედვით, როგორც ცნობილია, არ უნდება, ჩვენს წარმოსახვას სათანადო მასალას ვერ აწვდის? უფრო სწავლად რომ შევთქვათ: რა ანსუებს ამ უსარსულოდ იდეალურბულ პერსონაჟს რეალობა? ამ საკითხზე, ალბათ, მხოლოდ მარჩიელობა თუ შეიძლება, მაგრამ მაინც ვცადოთ პასუხის მონახვა.

კლდაშულისათვის ამ პერსონაჟის რეალობას, ალბათ, სხვათან ერთად, მისი პროტოტის ან პროტოტი-

პების რეალობა ქმნიდა, რომლებიც თავისი ცხოვრების გზაზე, შესაძლოა, არც ისე ცოტა შეხვედრილიყვნენ მის, უდავოდ, მას დღიად უწყობს ხელს ინდივიდუალური დეტალების, და შორის მაის ადამიანურ სისუსტეთა გამომატევილი დეტალების სიუხვე, რაც, როგორც ცნობილია, პერსონაჟის სახის სიკოცხლის და, აქედან გამომდინარე, აგრეთვე დამაჯერებლობის შექმნის უნებარი საშუალებაა. (ასეთი დეტალებია, მაგალითად, რომ თხებს წყევლის, რომ ანტონას შემოყვანისას „ფუქდება“ და მოცელოლივით ვარდება საყაცის წინ, თითქოს ითხოვდეს, ზედ გადაუაროს, და მრავალი სხვა). უდიდესი როლი ეკუთვნის, ცხადია, შემსრულებლის მიმდარ მიმიკასა და ექსტრეულაციას. მაგრამ ამ სახის წარმატების მთავარი პირობა მაინც სხვა არის: მაის ფსიქოლოგიური პორტრეტი სწორია, იგი სწორად, მართლად ასახავს ჩვენი ბუნების რაღაც ისეთ ღრმა შრეს, რომელსაც თვითვე ვხედავთ ნათლად, გარეთკენ გახედვის გარეშე, თუ, როგორც იტყვიან, ჩვენს სულში საკმარისად ჩაიხრედე. ეს ძირითადი პირობა არაა, არც მიმიკას, არც ექსტეს და არც დეტალს მყურებლისთვის ინფორმაციული ძალა აღარ ექნებოდა. არ იარსებებდა სიმართლის ის ძაღი, რომელზედაც მყურებელი თავისი უშუალო შინაბეჭდილებებისა და მეხსიერებაში შენახულის აკინძვას შეძლებდა.

მაინც, სამართლიანობა მოითხოვს, საქმის შედარებით „ტექნიკურ“ მხარესაც მისი წილი მივუხლოთ. სახის შექმნის ძირითადი სიმძიმე ფილმში შემსრულებელზე (ნ. ხელიძე) მოდის. მისი თამაში უნაკლოა. კუჭტი სახის მიმიკა მდიდარია, ბუნებრივი, მეტყველი. დუღდ-ვგრომელი და მოფუფუსუც, იგი მხოლოდ იმისთვის მოსწყვეტს ხოლომდ საქმეს თავის გამხდარსა და დახეილ ხელებს, რომ ზეალაყროს და გამველეს გულითადი დალოცვა გაყოლოს. ხოლო გამოხედვაში ის ღრმა, სულს სიკრმიდან მომდინარე შექი უდგას, რომლის სომულაციაც არავის ძალგენს. ცხადია, ამას ემატება რეჟისორის მუშაობა, რომელიც იმდენად სრულყოფილია, რომ არ ჩანს, და ოპერატორის მუშაობა, რომელიც იმდენად სრულყოფილია, რომ ყოველ კადრში თვალნათლი ჩანს. არაპროფესონალის ასეთი სრულყოფილი თამაში საოკრებაა. ოღონდ სამართლიანობა მოითხოვს იმის აღნიშვნასაც, რომ მისი როლის ისეთი მყარი და საიმელო სტენარული ჩარჩო აქვს შექმნილი, რომელიც, თითქოს, თვით კარნახობს მსახიობს, იგი რა მასალით შეავსოს.

აი, სქემატურად, ფილმის ძირითადი ჩანაწერი, რომელიც მაის სახეში ხორციელდება. მაგრამ მაის სახეც და მასში განსახიერებელი სასიუხვე რეალურ სამყაროს ფონზე იკვეთება, რომლის დახატვაც — ფილმის გართულებული შინაარსობრივი სქემიდან გამომდინარე, — აგრეთვე სიუჟეტის გაფართოებასა და დეტალიზაციას მოითხოვს პიესათან შედარებით. ამიტომ, როგორც ვთქვით, ფილმის ავტორები აქტიურად ერევიან პიესის მასალაში, მას ახალი ეპიზოდებით, პერსონაჟებითა და ტექსტით ავსებენ. დავასახელებთ რამდენიმე ასეთ ეპიზოდს და მათს წვლილს ფილმის მხატვრულ სტრუქტურაში.



პიესაში ანტონას მეზობლების ფსიქოლოგიური დახასიათება უღრესად მკვეთრია, მაგრამ, არსებითად, კოლექტიური ი. ა. მეტს პიესის მხატვრული ამოცანა არ მოითხოვს. ისინი „სოფელი“, ჯგუფი არიან ამ სიტყვის სრული აზრით, რომლის განწყობილებასა და მოქმედებასაც სწორედ ჯგუფის ფსიქოლოგიის კანონები მართავს. ამიტომ, მაგალითად, პავლია რომ უძახის დამპყრობინებელ განათლებულს (ილიას), რომელიც აქამდე ღირის მოწოდებით ულამაზებოდა, „ხელახლა მიგამტკრევე მავ დამტკრეველ ფეხებსო“, ეს მხოლოდ მის სულისკვეთებას კი არ გამოხატავს, არამედ მთელი ორად გაყოფილი და აბოზორტებული სოფლისას. ფილმის ავტორთა ინტერესი სოფლისადმი სხვა რიგისაა. მათი სოფელი საზოგადოება მინიატურაში, რომელშიც საზოგადოების ყველა უმთავრესი შექანბნი გაპარტიკულებული, მაგრამ ხელშეწყობილი ფორმით მოქმედებს და ასეთივე ხელშეწყობილი ფორმით საზოგადოებაში მონაწილე ადამიანთა ყველა ძირითადი როლები ჩანს. აქ გვხვდათ „ბუნებრივი“ ლიდერებს (ორივე პავლია. შემსრულებლები — ბ. სეტურიანი და გ. ნაცვლიშვილი) და მათ ამაყლ მასას, პატრიცისტმა-პრესტიჟის რთულ იგრარქიას, თავაზის განმტკბულ რიტუალს და სოციალური ამპარტანება-თავმოყვარობის კულტურას, რომელიც მეტრისა და მოყვარესთან შერცხვენის პანიკურ შიშში ვლინდება, ფილმშიც საფუძვლებს (რეკე, როგორც პიესაში) სოციალურ მოვლენათა მახვილი გრძნობა აქვთ. ერთი სიტყვით, გულგების მასა ფილმში ბრბო არ არის და ავტორებს ეს გარემოება საესპეტიტ ცნობიერად, მიზანდასახულად აქვთ ხაზგასმული და წამოყვნილი. ეს უღრესად მოწესრიგებული, უფროს-უცხოისობის მიკლდე, სიტყვისა და ექსტისი აწინა-დაწინი, პრესტიჟულ და მტერ-მოყვარესთან გამოჩინაზე გადაკეპული საზოგადოებაა. კიდევ უფრო მოკლედ რომ ვთქვათ, ამ ლატკას და გაუნაზღაურებლ ადამიანებში დიდი კულტურა მესს — ის ღრმა, შინაგანი, სისხლში ჩამარხული კულტურა, რომლის სიმულაციაც აგრეთვე შეუძლებელია, როგორც ნიჟის, ვაყკობის ან მშენიერების. სოფლის ეს თვისება პიესაშიც ჩანს, ფილმში კი არა თუ ჩანს, არამედ თვალში გვეცემა და ზემოძს. და თუ ფილმში აქა-იქ ავტორთა ლმობიერი ირონია გამოერება ხოლმე (როგორც, მაგალითად, იმ სცენაში, სადაც ზემოური პავლია მართახს უღრებს გიე ნიკოლზას, მეტისმეტე გულმოდგინებით რომ ცოტა უნებრულ მდგომარეობაში ჩაავდი, და ცხენიდან ვარდებ, ეს მხოლოდ იმაზე მეტყველებს, რომ გულგატეხილობა და სკეპსიანი, რომელიც დაძლეულობისკენაა მოწოდებული მიახს სახე, კულტურული ფაქეულობების მიმართ სკეპსისაც მოიცავს.

ისიც უნდა შევნიშნოთ ფრჩხილებში (თუმცა ფილმში ეს მომენტეც თვალში საცემია), რომ „უბედურებაში“ დახატული საზოგადოების ინდივიდუალთა ავტორთა და მკვეთრებლთა მიერ ნახული სხვა საზოგადოებების ფონზე მხოლოდ მის ამ თავისებურ კულტურაში როდი მდგომარეობს. იგი ადამიანური ბუნების სხვადასხვაობათა რაღაც უფრო ღრმა შრეში მესს, ვიდრე რაგინდარა ხანდაზმული ისტორიული კულტურა შეიძლება

იყოს. ფილმის ტიპაჟი იცე მკვეთრია, ნატურალიზტიკითქმის ყველა მსახიობი არაპროფესიონალია) და „მარტინილიანი“, რომ მკვეთრებისთვის ლამის დაწვენილი ჩანს, რეჟისორს ათერე და ასერე მეტე შრომა არ გაეწიოს მისი მოძებნისათვის, ვიდრე გულგულებრივ იხარჯება ხოლმე ამ მიზნისთვის. „ლადაზა“ ამ სიტყვის ცოტა არ იყოს ირონიული აზრით ამ ფილმში თითქმის არაიუნა. მაგრამ ბირისახებებში ისეთი გენეტური სიმდიდრეა. „ხანისხი“ გამოსტყვივის; ისეთი ტენპერამენტი, სიფხიხლე, ენერჯია, გონება და დაუნარჯავი სასიცოცხლო ძალა ჩანს, რომ ეს ეტეე თავისთავად ქარწყლდება, ვინაიდან ეს თვისებები ვერც „ითამაშება“ და ვერც მხოლოდ ზედმეტ ბებნაზე დახარჯული შრომის ფასად მოიძებნება.

დღევანდელი სამყარო ცლდიაშვილისაზე რთული თავისი პრობლემტიკით და ამიტომ ფილმის ავტორებს თავისი გმირების ძეითი მიმართებების გარკვევაც უხდებათ, რომლებიც კლდიაშვილის გმირებისათვის კი არსებობს, მაგრამ მათი ფსიქოლოგიური ზორტრეტის სახისათვის აქტუალური არაა. პერსონაჟთა ხატვაში ფილმის ავტორებს შემოაქვთ ახალი თვალსაზრისი, რომლის გამოყენებაც დრამატურგისათვის ამ შემთხვევაში აუცილებელი არ აღმოჩნდა, სახელობის: როგორც ეიოდება ეს მიათავტუტუროსანი, ლატკაი და აურაცხელი შინაგანი სიმდიდრით სასეე საზოგადოება ჩვენი საუკუნის ერთ-ერთ ძირითად პრობლემას — აღმნიტრატული ძალადობას? ერთადერთი აქტუალად ბოროტი ძალა, რომელიც ფილმის ქსოვილში იჭრება, ეტლით მიმავალი მოხელის თანხმლები ჩაფარია, ნავაზივით პროფესიული ბოლით სასეე მათარხს რომ იქნევს, თ-ვისი ბატონის წინაშე სასაბეით მდგომარე გულგების სისხლსა და დამკირებას მოწყურებული. ეს მოვლენა აუცილებელი ელემენტი ადამიანთა და სოციალურ ძალთა იმ გამაში, რომლის ფონზეც ფილმის ჩანაფიქრი და მის პერსონაჟთა რაობა უნდა გამოთვევდოს. მკვერებელი შიშით მოელის, რომ მისთვის უკვე კარგად ნაცნობი და სიმპათიური პერსონაჟები, თავის ლატკარებებში რომ ჯერ არავერში „ჩაპრილან“ მის თვალწინ, აშკერად მოწოდების სიმოლზე ველარ აღმოჩნდებიან შეტევაზე გადმოსული ბოროტების წინაშე, რომელსაც ზურგს უკან უზარმაზარი ბიუროკრატის თითქმის დაუძლეველი ძალა უდგას. და მართლაც, ეს ფილმის ერთადერთი ეპიზოდი, რომელიც თითქმის სრული (და, ეგებ, ცოტა გადამეტებული) პესიმისმით მთავრდება. დარღილი გადრეკილი სოფლისა და ერთი გამამკბული თავხედის წამიერი ორთაბოძოლა თუ მეორის სრული ზემიით არა, ყოველ შემთხვევაში, მეორისთვის საპატიო კომპრომისით მინც მთავრდება. ჩაფარი ქადნება-ქადნებით მიაკეპებს თავის კუდმოლე ცხენს ბატონის უკვე აძრული ეტლისაკენ; ისე, რომ თავხედური გამოხდომის გასამარჯლოდ ერთი მკვახე სიტყვაც კი არ მიუღია.

სოფლის სოციალურ გარემოს ორგანულად ავსებს კიდევ ერთი განათლებული — მექანიკით დარბაისელი უსახელო ქართველი ბიუროკრატის სახე, რომლითაც ფილმის ავტორებმა პიესის ტიპაჟი გაამდიდრეს. გაიანა პირველი შთაბეჭდილება, როცა საკაცზე დაწვენილი

ანტონა ეზოში შემოიყვანეს, და ხალხი, თითქმის გარდ-
უვალ უბედურებას უკვე შერიგებული, ოჯახის მომავალ
დინამიკურს პრაქტიკულ დაგეგმვას იწყებს. შიგა-
დაშოგ, რა თქმა უნდა, საუბარის სასაყლო ამბავსაც
გაურევნენ ხოლმე და ჭირსუფალთა რიდით პირმიქცე-
ვით, ზემოდ ხოთხოვებენ. სწორედ ამ დროს ჩაივლის
მეშპართან მოხელის ეტლი და გლეხები მას, როგორც
წარველი კაცს, შემწეობის სახებენ. ამის მომდევნო მო-
კლე სცენაში მთავარი ისაა, რომ მოხელეც, არსებითად,
იმევე კულტურის წევრია, რაც მისი პერანგა ხელშევი-
თები, მათი რწმუნაშეხედულებების, შეფასებებისა და
ეტიკური მსჯავრის მიზნაზე, მათსავე სტეკვაპასუ-
ხიანი, თანამგანობი (ზერეულე) და... გულგრილი. და
თუ მისი ეს ადამიანური სისუსტე — სხვისი ჭირის გუ-
ლთან ახლოს ვერმიტანა — იმაში ევლინდება, რომ გა-
ჭირვების ეზოში ბოლოს ცემისას დილინი წასადე-
ბა, შერცხება, შემდეგ კვლავ სწონის ვითარებას და
ეზოს შორ კუთხეში მისვლისას კვლავ ღლინებს, ახლის
მოსვლისას კი დუმს (შესანიშნავი დეტალი), სამაგიერ-
ოდ, ანტონას მეზობელი ზაქლიაც, ოჯახის ყველაზე
აქტიური გულშემატკვარი, იმას კადრულობს, რომ მო-
ხელე მიწინააღმდეგობის მიაცილის ეტლიმდე და ყურში ჩა-
ლაცა პირად სათხოვარი წასაჩუქრლოს. „რა დროს
ევაა, ზე ბრაციო, შენა“ — პასუხის მოხელე, რომელ-
საც ეს ზნეობრივი მომთხოვნელობა არაფრად უჯდება
და, ამდენად, შეეძლია თავისთავს დაუწერდეს ზნეო-
ბრივი ნორმებისადმი მეტი ერთგულების ნება მისცეს.

დაბოლოს, კლდიაშვილის პიესაში ფილმის ავტორთა
აქტიური დრამატურგიული ჩარევის მაგალითად გიყ
ნიკოლოზას (შემსრულებელი რ. ბენდელიანი) და მისი
მამის (შემსრულებელი მ. ციტიშვილი) დაუვიწყარი
ეპიზოდი უნდა დავასახელოთ. ფილმის მუნიწი და ლა-
კონიური მანერა პრაქტიკულად გამოირჩევა მამში აზ-
რობრივად და მხატვრულად დაუტყობრთავი დეტალის
არსებობას. ამიტომ მაყურებლისა და შემფასებლისათვის
— თუკი დარწმუნებით ასსოვს, რომ ეს ეპიზოდი
პიესაში არ არის — გამოცანას წარმოადგენს ამ უაღ-
რესად მზაფერი ეპიზოდის შემოტანის მოტივი, რომელ-
მაც თავისი ეპოციური მუხტით ლამისაა ფილმის მთა-
ვარი ტრაგიკული ხდომილება დაჩრდილოს (თუნდ იმი-
ტომ მაინც, რომ ანტონას ვერ ვხედავთ, ნიკოლოზას კი
არა თუ კარგად ვიცნობთ უკვე, არამედ ლამის შეგვიყ-
ვარდეს კიდევ). მხოლოდ იმას ემსახურება იგი, რომ
დასმეუბის გუნდთან სალაშქროთი მოხეტნავე ნიკოლოზამ
ერთგვარი ინტერმედია შექმნას? ალბათ, არა. მამ იმის-
თვის შემოდის ნიკოლოზა მოქმედებაში, რომ ფილმის
ცენტრს — მაიას ობიექტად მოემსახუროს, რათა მასზე
გამოჩნდეს ამ ქალის გამოჩინებული სულიერი სიღრმე,
ოქოფობისა და თავისთავზე ძალდატანების გარეშე
რომ ნიკოლოზას არა მარტო სითბოთი ეკიდება, არა-
მედ პატრიისციმთაც? არა, მისი ფუნქცია აქ არც მხო-
ლოდ ასეთი ილუსტრაციულია. ან რას აძლევს ფილმის
თემას ეს ეპიზოდი, როცა მამამისი, ანტიკური ტრადე-
დის გმირს რომ გვაგონებს თავისი მხრებში მოხორილი
ზვიადი ფიგურითა და გადაშვებული შიგა პერანგით, სა-
ჭიროდ საცემად იწევს მასზე ერთი ციკლი შეტეომისა-
თვის, აუსხნელი და დაუოკებელი რისხვით შეპყრობი-

ლი, რათა ღამე ბავშვებით მიეფეროს იქვე, ქრისტიან-
ლის ეზოში და მისგან გულის შემძვრელი სვეტიწმინდის
სიტყვები მოისმინოს? ამ ეპიზოდის კომპოზიციურთა
ფუნქციის ასხნა მხოლოდ ერთი შეიძლება: ფილმის თე-
მა, იდეა, პათოსი მოითხოვს, რომ მამში ადამიანური
მასალა, ადამიანური ბუნება რაც შეიძლება მეტად „მუ-
შაობდეს“, რომ რაც შეიძლება მეტად ჩანდეს მომეგუ-
ლი წევრის, დიდი ჰლინი ნაჩვენები დანაოქებული სა-
ხისკანისა და მოშლილებული ძველი ტანსაცმლის ქვეშ
ადამიანური საწყისის ფეთქვა და ის გეროფორდებული
„ზღვრული სიტუაციები“, რომელშიც ის ბუნება იყ-
ვეთბა.

ფილმის დანარჩენ კომპონენტთაგან უნდა აღინიშ-
ნოს საუცხოო მუსიკალური ვაფორმება და მხატვრის
მუშაობა, რომელიც კადრის დახვეწილობასა და მაკარ
კომპოზიციურ მთლიანობაში ევლინება. ვასაოცარია
წარმატება, რომელსაც რეჟისორმა არაპროფესიონალ
მსახიობებთან მუშაობაში მიაღწია, და თვით ამ მსახიო-
ბთა გარდასახვის უნარი (რაც ამა თუ იმ ზომით ფილმის
ყველა როლს მაინც სჭირდება), ფანტაზია და ტექტი.
რაც შეეხება ფილმის სტილისტიკას, აქ ფსიქოლოგიური
რეალიზმის (რომელიც ყოველივე კემარტო რეჟისო-
რული შემოქმედების საფუძველია) და — თუ შეიძლება
ასე თქვას, — „კომპოზიციურ“ სიმბოლიის სწორედ
ის შერწყმაა განხორციელებული, რომელიც ალბათ,
ყველაზე უფრო პერსპექტიულია დიდი კინოსთვის საე-
რითოდ და ყველაზე უფრო სჭირდება ჩვენს
კინოსაც. ფილმში თეა-
ლში გვევება მტკი-
ე პროფესიული ხელ-
წერა, რომელიც იმას
განაპირობებს, რომ
ფილმში ვერ შეხვდ-
ებით ან თითქმის ვერ
შეხვდებით მოქმედ-
ებისთვის საჭირო
წერილობას, რომელიც
ამავე დროს მხატვ-
რული დეტალიც არ
იყოს, და ვერ შეხვ-
დებით მხატვრულ დე-
ტალს, რომელიც ისე
მკიდრად, ხელშესა-
ხებად, საიმედოდ გა-
მოხატული არ იქნე-
ბა, რომ „დაჯარგვა“
არ ემუქრობოდის. ამ
მხრივაც ფილმი იმ
დონეზე დგას, უტყუ-
ლია, რასაც კინოს
ენამ დღეს ლაკონიუ-
რობის, სიუსტისა და
თვალსაჩინოებე ი ს
მხრივ მიაღწია.

ევეი არაა, რომ
„უბედურების“ საპა-
ტიო ადგილი ექუთე-
ნის ქართული კინოს
საუკეთესო ნაწარმოე-
ბთა შორის.



ვიქტორ ნინიძე

ირაკლი უგულავა

ოცნი წლის წინათ თბილისში არსებობდა მეტად ორიგინალური პროფლის თეატრი — სანიტარული კულტურის თეატრი, რომელიც დააარსა და პროფესიულ დონემდე აიყვანა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ვიქტორ ნინიძემ, ამ დაულალავმა მოღვაწემ დიდი წვლილი შეიტანა ქართული თეატრალური კულტურის განვითარებაში და ამ საქმეში თავისი ოჯახიც ჩააბა. აი, როგორ იგონებს ამ ღვაწლმოსილ შემოქმედს მისი შვილი რესპუბლიკის სახალხო არტისტი ვიქტორ ნინიძე: „მშობლისადმი სიყვარული ნორმალური ადამიანისათვის თანდაყოლილი თვისებაა, ამაში სატრამაზო არაფერია. მაგრამ ვერ წარმოიდგენთ, რაოდენ ორკეცდებოდა ეს გრძნობა, თუ იგი უნი აღმზრდელი, პედაგოგი და უფროსი მეგობარია, თუ მასთან გაკავშირებთ არა მარტო მშობლიური ურთიერთობა, არამედ ათეული წლის შემოქმედებითი კავშირი“.

კიდევ ერთი ამონაწერი: „ჩემს მეხსიერებაში წარუშლელად აღიბეჭდა ის საღამოები, როდესაც თეატრების დასვენების დღეებში, ორშაბათობით ჩვენს ოჯახში, მეგობრულ სუფრასთან, იკრიბებოდნენ

ქართული სცენის მესვეურები და საათობით მსჯელობდნენ მის ავ-კარგზე, მის აწმყოსა და მომავალზე... ბუნებრივია, მე და ჩემ ძმას კარლოს მეტად გვანტერესებდა მათი საუბრის მოსმენა. კუთხეში მიყუყულები, გატვრენილი, ვუსმენდით სანდრო ახმეტელს, შალვა დადიანს, ალექსანდრე იმედაშვილს, იოსებ გრიშაშვილს, ალექსანდრე წუნუნავას, აკაკი ხორავას, გიორგი დავითაშვილს, ვასო გომიასვილს...“

ასე გრძელდებოდა წლების მანძილზე. ძმები — კარლო — მომავალი მხატვარი, ვიქტორი — მომავალი მსახიობი, — სახლში ისმენდნენ თეატრზე მსჯელობას, ისინი დაჰყავდათ დილის სუეტაკლებზე, გამოჰყავდათ სცენაზე... და შვილმა მიბაძა მამას — მთელი ცხოვრება ქართულ თეატრს დაუკავშირა. თითქმის ორმოცდახუთი წელი ემსახურება ვიქტორ ნინიძე სცენას. იყო სანკულტურის, სტუდენტთა, სოხუმის თეატრის მსახიობი და ახლა, ალბათ, საბოლოოდ, დაუკავშირა თავისი ბედ-იღბალი შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის კოლექტივს.

საკულტურის თეატრში პირველი საპასუხისმგებლო დავალება, რომელიც სცენის ნიღმა უნდა შეესრულებინა, მეტად უჩვეული იყო:

ცნობილი რეჟისორი შოთა აღსაბაძე დგამდა იბსენის „მოჩვენებას“, ფრუალკინგის როლის შესასრულებლად მოინვიეს ქართული სცენის მშვენება ნუცა ჩხეიძე, რომელიც იმჟამად ჩამოცილებული იყო თეატრს. უმცროსი ვიქტორი განიოიძის დირექციაში, სადაც ვიქტორმა — მამამ, თეატრის ხელმძღვანელმა და რეჟისორმა შოთა აღსაბაძემ ქალბატონ ნუცას გაცელება დააკისრეს. ვიქტორი სახელმწიფო მსახიობს უნდა შეხვედროდა კარებში, მიეცილებინა სარეპეტიციო დარბაზამდე და შემდეგ გაცილებოდა სახლში... ერთი სიტყვით უნდა მომსახურებოდა ნუცა ჩხეიძეს. აი, როგორ იგონებს ამ ამბავს ვიქტორი: „უდიდეს პატივად მივიჩნე ეს დავალება და სიამოვნებით დავთანხმდი. ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში საამაყო დარჩება ის დღეები, როცა მე, ახალბედა მსახიობი, ქართული თეატრის მშვენების, ნუცა ჩხეიძის გვერდით ვატარებდი და მისგან ბევრ რამეს ვსწავლობდი“. სხვათაშორის, ვიქტორ ათანასეს ძის პირად არქივში დაცულია ნუცა ჩხეიძის წერილი: „პატივცემულ ვიქტორ, ჩემო მეორე ნათლია! ნათლიას გინოდებ იმიტომ, რომ 15 წელიწადი ჩამოშორებული ვიყავი ჩემ საყვარელ საქმეს. თქვენ დამბარუნეთ თეატრში და თქვენი გულთბილობით, გულსხმიერებით დამავიწყეთ წარსული სიმწარე...“

მაგრამ ვიქტორმა — მამამ იცოდა. რომ ვიქტორი — შვილისათვის საჭირო იყო სწავლა, აკადემიური ცოდნის მიღება. მაშინ რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტი უკვე არსებობდა თბილისში. შვილს, რასაკვირველია, გული იქითკენ მიუწევდა, მაგრამ მამის დაჟინებული თხოვნით მან 1973 წელს გამოცდები ჩააბარა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე.

მაშინ უნივერსიტეტში არსებობდა სტუდენტთა თეატრი, მთელი თავისი აპარატურით: ნიჭიერი ახალგაზრდების დასით, ორკესტრით, მბრუნავი სცენით და, რაც მთავარია სახელმწიფო დოტაციით. თეატრის ხელმძღვანელმა, ჯერ გ. ლომიაძემ,



გოჩა („ეპის ტირილი“).

წოწოლა („ბატალიონი“).



ხლოლ შემდეგ პ. კობახიძემ ზედიზედ დადგეს პიესები: „პირისპირ“, „გენერალური კონსული“, „მადანი“, „პატარა კახი“, „იმედის დაღუპვა“, „რღვევა“... ვიქტორი ყოველ მათგანში თამაშობდა. მის მიერ განხორციელებული ბოცმანი შვაჩი, იაპონიის დაზვერვის ოფიცერი, მეფე თეიმურაზი და სხვა გმირები მკვეთრად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან. იგი რეჟისორების, უფროსი ამხანაგების დახმარებით ცდილობდა ყოველი როლი თავისებურად გამოეჩინა, შეეკავა. რასაკვირველია, მთავარი როლის შესრულების სურვილი ჰქონდა (როგორც ყველა

მსახიობები დღისით სახალხო რაზმებში მცვადინებოდნენ, საშუაო კონცერტებზე გამოდიოდნენ ჰოსპიტლებში, საღამოს კი თავიანთ საყვარელ სცენაზე მართავდნენ ნარმოდგენებს და არაადამიანური დაქანცულობის მიუხედავად, ჩვეული ხალისით ხედებოდნენ მაყურებელს.

1941 წელს ვიქტორ ნინიძე უკვე სანიტარული კულტურის თეატრის მსახიობია. მისი მოსაზრებელი, ე. წ. სცენური თვითმქმედების ეტაპი დამთავრდა. იგი უკვე პროფესიული თეატრის მსახიობია და ამჯერადაც ახალი, თუმცა არა უცხო, გარემო შეივარა. ბოლოს და ბოლოს,



სცენა სპექტაკლიდან „ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი“... გამილებელი — ნინიძე.

ახალბედა მსახიობს), მაგრამ თუ საქმე მოითხოვდა, არც მეორე და მესამეხარისხოვან როლებზე ამბობდა უარს. ამასთან, ყოველ მათგანს მთელი სერიოზულობით ეკიდებოდა. მას ძვალსა და რბილში ჰქონდა გამჯდარი მამის მიერ ჩანერგილი სცენური დისციპლინა.

შემდეგ დაიწყო ომის გაიკრიფნენ ბიჭები უნივერსიტეტიდან, სამშობლოს დასაცავად წავიდნენ, შეფურხდა ყველაფერი, შრომაცა და სწავლაც. შავი, შუქგაუმტარი ფარდები დაიბუარა უნივერსიტეტის ფანჯრები.

კავკასიონის ქედის იქით ქვემეხები ჭუხუნენა... ჩაბნელებულ თბილისში თეატრები მანინც მუშაობდნენ.

პროფესიული მსახიობობა ხომ მისი მიზანი იყო.

ვიქტორმა 1949 წლამდე დაჰყო სანკულტურის თეატრში. ორმოცამდე დიდი და პატარა როლი შეასრულა.

1947 წელს თეატრმა აღადგინა ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“. ეს იყო თანამედროვეობის ამსახველი, მძაფრი, მღელვარე მომენტებით აღსავსე დრამა. იგი ომამდე რუსთაველის თეატრმა დადგა. „პლატონ კრეჩეტი“ თამაშობდნენ ქართული სცენის გიგანტები: აკაკი ხორავა და გიორგი დავითაშვილი. არაფერს ვამბობთ: იმაზე, რომ ამ პიესამ საქართველოს ყველა თეატრი შემოიარა და ყველგან, რადონისაც არ უნდა ყოფილიყო სპექტაკლი, მაყურებლის დიდ ინტერესს იწვევდა.

ახლა კი, თითქმის ათი წლის შემდეგ, ვიქტორმა — მამამ გადანწყვიტა მისი აღდგენა და კრეჩეტის რთული როლის შესრულება შვილს — ვიქტორს დააქისრა. ეს მეტად ძნელი საქმე იყო. თეატრალურ საზოგადოებრიობას ჯერ კიდევ ახსოვდა გიორგი დავითაშვილის მგზნებარე მონოლოგი თავისქალასთან.

პრემიერა შედგა...

სცენაზე იყო პლატონ კრეჩეტი — ვიქტორ ნინიძე — დახელოვებული საბჭოთა ექიმი, დიდი დიპაზონის საზოგადო მოღვაწე. ახალგაზრდა მსასიობისათვის ასეთი გარდასახვა უდავოდ მიღწე-

რადაც საჭირო იყო განსხვავებული, ყოველგვარ ტრაფარეტს მოკლებული გამოძერწვა.

ვიქტორ ნინიძის არიმანი ლაპარაკობდა წყნარად, მომხიზლავად, მთელი ყურადღება გადატანილი ჰქონდა სიტყვაზე, მის შთამაგონებულ გამოთქმაზე. რასაკვირველია, მას არ აკლდა შინაგანი სითბო და დამაფრებლობა.

1949 წლიდან ვიქტორ ნინიძე სოხუმის ქართულ თეატრში გადაჯის სამუშაოდ. აქ მან 23 სეზონი დაჰყო. 23 წელიწადში წა-ზე მეტი როლი შეასრულა. თვალის რმე გადავავლოთ მის მიერ ნათამაშები რო-

სცენა სპექტაკლიდან „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“.



ვი იყო. ვიქტორი ღრმად ჩასწვდა თავისი გმირის სულიერ სამყაროს, შეიყვარა, შეისისხლხორცა იგი. მისი კრეჩეტი იყო ამაღლებული, გამბედავი, პირდაპირი, არავის გავლენის ქვეშ არ ექცეოდა, მან პლატონი დაგვიხატა ორიგინალურად, საკუთარ შესაძლებლობათა გათვალისწინებით.

იმ სეზონში სანკულტურის თეატრმა აღადგინა აგრეთვე ტ. რამიშვილის „სტუმარ-მასპინძლობა“. აქ ვიქტორს ისევ მთავარი როლის, არიმანის შესრულება დააქისრეს. გავისხენით, რომ ამ როლს თავის დროზე დიდი წარმატებით ანსახიერებდა ჩვენი სასიქაიდლო მწერალი და საზოგადო მოღვაწე შალვა დადიანი და ამავე თეატრში ნ. ხორავა. ამიტომ, ამჟე-

ლებს ნუსხას, ნათელი გახდება ჩვენთვის მსახიობის სცენური გზა. თუ სანკულტურის თეატრში იგი თავის ამბულას ეძებდა, ყოველგვარი სახისა და მასშტაბის პიესაში ცდიდა ძალებს, სოხუმის თეატრში იგი საბოლოოდ ჩამოყალიბდა როგორც სახასიათო მსახიობი. მაგალითად, მას ა. კორნეიჩუკის „პლატონ კრეჩეტი“ კრეჩეტი არ შეუსრულებია. ახლა მას უფრო სხვა სახის როლები აინტერესებდა. ამიტომ წამსვე დათანხმდა, როდესაც რეჟისორმა საკმაოდ ხანდაზმული ექიმის, ბუბლიკის როლი შესთავაზა.

გადავხედოთ მის ნათამაშებ როლებს: ოპტიმისტენკო ვ. მაიაკოვსკის „აბანოში“, ნინოლა დ. გაჩეჩილაძის „ბახტრიონში“, ფორლი პოპოლი კ. გოლდონის „სასტუმ-

როს დისახლსში“, თორნიკე პაპა მ. მრევ-
ლიშვილის „ხარბაანთ კერაში“, პროკუ-
რორი რაზმაძე ა. ჩხაიძის „ხიდში“, ხახუ-
ლი ჰ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინე-
ბაში“, ძია მიშა გ. მდივნის „ძია მიშაში“,
„გულად ჯარისკაც შეიკში“ სამი ერთმა-
ნეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული რო-
ლი შეასრულა (გენერალი, ფსიქიატრი
და ავადმყოფი) და ა. შ. სხვათა შორის,
„გულად ჯარისკაც შეიკის“ დადგმაზე
ეკატერინოვსკი და კრიტიკოსი ე. გუგუ-
შვილი გაზეთ „კომუნისტში“ წერდა:
„შემსრულებელთა შორის განსაკუთრებით
გამორჩევა ვ. ნინიძე (ფსიქიატრი, გენე-
რალი, ავადმყოფი). მსახიობი არა მარტო
მკაფიო და გამომხატველია გაბეჭდილი
დეტალებით, არამედ ღრმად დამაჯერებე-
ლიც შინაგანი განწყობილების სარწმუ-
ნოების ხაზით. ხოლო, სტანისლავსკის
მიხედვით სწორედ ეს არის ნამდვილი
გროტესკი“.

განსაკუთრებით მოსწონდა სოხუმელ
მაცურებელს მისი სიცოცხლით სავსე,
ჯანსაღი იუმორით გამთბარი ჯემალა
(ვ. კანდელაკი, „მაია წყნეთელი“). გაზეთი
„საბჭოთა აფხაზეთი“ თავის რეცენზიაში
აღნიშნავდა: „ვიქტორ ნინიძე ერთნაირი
სიძლიერით თამაშობს კახელს, გურულს,
ქართლელს, აჭარელს, იმერელს. ეტყობა,
მსახიობი კარგად ერკვევა ქართულ კი-
ლოკავებში, ფოლკლორში. მის მსახიობურ
ნიჭთან შერწყმულია ქართველი კაცის
ბუნება, ხასიათის წვრილმანები, ლაპა-
რაკის, მოძრაობის მანერა... მაგრამ რო-
დესაც როლი მოითხოვს, იგი ასევე ძალ-
დაუტანებლად, დამაჯერებლად ასრულებს
ბეგთაბეგოვს ო. მამფორიას „იეთიმ
გურჯში“, პასკუალეს — ვ. დე ფილიპოს
— „მოჩვენებანი“, ლომბარდოს —
კ. გოლდონის „ორი ბატონის მსახურში“.

ვიდრე შოთა რუსთაველის სახელობის
ეკატრში ვიქტორ ნინიძის მოღვაწეობის
პერიოდს შეეხებოდეთ, უნდა აღვნიშნოთ,
რომ იგი არტისტული ნიჭის გარდა მწერ-
ლური ნიჭითაცაა დაჯილდოებული. სულ
ახლახან მან „თეატრალურ მოამბეში“
დაიწყო მეტად საინტერესოდ მოფიქრე-
ბული თავისი მოგონებების ბეჭდვა. და-
წერილი აქვს ხუთი ორიგინალური პიესა
(„შეხვედრა დღეობაზე“, „სასურველი
სტუმრები“, „თაბაგარის ჩანაწერები“,
„ფუჭი გასროლა“, „თავდასხმა ღამით“),
რომლებიც თავის დროზე წარმატებით
იდგმებოდა სანკულტურის, სოხუმის, ჭი-
ათურისა და ბათუმის თეატრებში. თარგ-
მანშიც სცადა ბედი: მარჯანიშვილის სა-

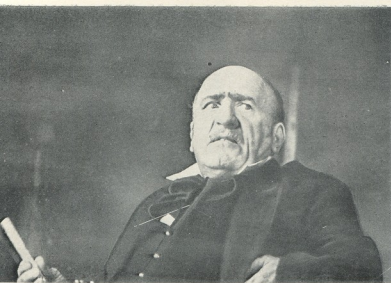
ხელობის თბილისის, სოხუმის, ბათუმის,
თბილისის მოზარდ მაცურებელთა თეატ-
რებში დადგეს მის მიერ რუსულიდან
გადმოღებული „ალანის ოჯახი“ და „მისი
მეგობრები“.

1972 წლიდან ვიქტორ ნინიძე შოთა
რუსთაველის სახელობის თეატრშია და
ქართული სცენის ჭაბანს ეწევა ამ სახე-
ლოვან კოლექტივთან ერთად. ყველგან,
სადაც ამის საჭიროება მოითხოვს, თბი-
ლისში, მოსკოვში, ლონდონში... მან სწრა-
ფად აუღო ალბო თეატრს, მის შემოქ-
მედებით თავისებურებას და შეეთვისა,
შეისხისხობორცა მას. უკვე მეცხრე სეზონი-
ა, რაც იგი რუსთაველშია. თითხმეტი
როლი შეასრულა, თითხმეტი ტიპი გამო-
ჩარხა, გამოქერწა, ერთმანეთისაგან გა-
ნასხვავა, გამოარჩია... ამ სახელოვან
სცენაზე შექმნილ სახეთა გაღურვადან
უნდა გამოვყოთ ასლაქსენი იბსენის
„ეტიმ სტოკმანი“, პოლიექტორი —
ი. დვორცკის „უცხო კაცში“ და გამცი-
ლებელი — გელმანის „ჩვენ, ქვემოთ
ხელისმომწერნი“.

ასლაქსენის როლით დაიწყო მისი ბიოგ-
რაფიის ახალი ფურცელი.
მან შექმნა გულციციქა, მხდალი ჩინო-
ვიკის სახე, თავის გამირს ისეთი გარეგანი

გენერალი — მ. გეგეპკოვი, პოლკო-
ვნიკი — ვ. ნინიძე („უფაყვარე“).





გაზეთის რედაქტორი („მონოლისკი“).

ფორმა გამოუძებნა, რომ სცენაზე ხმაც რომ არ ამოედო, მაყურებლისათვის ნათელი იყო მისი ხასიათი, მაგრამ ასლაქსენი მართო გულციცქნა ადამიანად როდი იყო წარმოსახული. ვიქტორმა მას შემაბა მსუბუქი იუმორი. მის რეპლიკაზე, მოძრაობაზე მაყურებელი კი არ ხარხარებდა, არამედ იღიმებოდა და ეს საკმარისი იყო ასლაქსენის სრულყოფილად წარმოსახვისათვის.

აი, როგორ გამოეხმაურა ქართული პრესა „ექიმი სტოკმანის“ დადგმას; „სტამბის მეპატრონე ასლაქსენი — ვ. ნინიძე ჩია კაცია, მისი სიარული გაუბედავია, დამფრთხალ სახეზე ნაძალადევი ღიმილი სასაცილო და შესაბრალის იერს აძლევს, ვ. ნინიძის ასლაქსენი მკვეთრი სახასიათო სახეა, მას ზუსტად აქვს მოძებნილი აქტიური ობივატელის პლასტიკა და ინტონაცია“. (გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“).

მეორე როლი, რომელიც გვინდა გამოვყოთ, ა. გელმანის „ჩვენი ქვემოთ ხელისმომწერნი“ ითამაშა. შეიძლება, სხვაგან, სხვა სიტუაციაში ამ როლისათვის ყურადღება არავის მიექცია, მაგრამ ვ. ნინიძემ ჩვეული ოსტატობით შესარულა ჯიუტი, თავისი საქმისა და საერთოდ, წესრიგის ერთგული კაცის სახე. და ეს უმნიშვნელო როლი პიესის მთავარ როლებს ამოუყენა. ამის შესახებ თეატრმცოდნე ვ. კიკნაძემ ძუნწად, მაგრამ ლაკონურად აღნიშნა გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ — „წარმოდგენაში თითქოს ყველა მსა-

ხიობს რაღაც ახალი ფერი და იერსაზე აქვს, მათგან აღსანიშნავია ვ. ნინიძის კოლორიტულობა და სიმართლურ გრძნობა“.

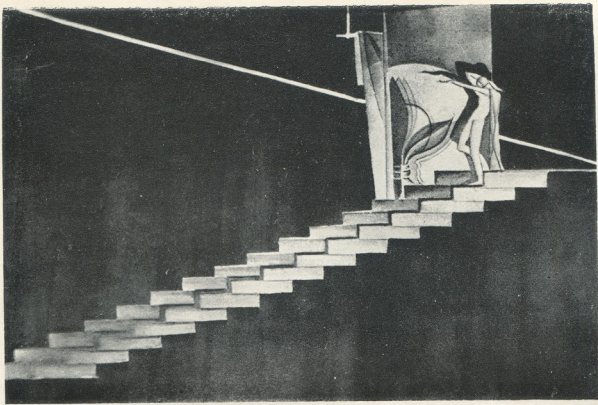
როგორც ამ ნარკვევიდან ჩანს, ვიქტორ ნინიძის შემოქმედებაში უმთავრესი ადგილი უკავია თეატრს, მაგრამ მან ქართულ კინოშიც თქვა თავისი სიტყვა. „ჩაძირული ქალაქის მიძიებელი“, „ვინ შეკაზმავს ცხენს“, „წუთისოფელი“, „სოფლის აზიკი“, „ისინი ბედნიერი იქნებიან“, „ყვარყვარე“, „ბათა ქექია“, „უცნაური ხასიათი“, — აი, იმ ფილმების არასრული სია, რომლებშიც იგი მონაწილეობდა. აქაც ერთი ფილმი უნდა გამოვყოთ განსაკუთრებით — პირველი მრავალსერიანი ქართული ტელეფილმი „დათა თუთაშხია“.

ამ ფილმის მეხუთე სერიაში არის ასეთი ეპიზოდი:

ხეობაში ორნი მიდიან: ერთი უშფოთველად მიაბიჯებს, ასეთივე ტონით საუბრობს თანამგზავრთან. მეორე კი ხაფანგში მოქცეული თავივით აცეცებს თვალებს, რაღაც ავი განზრახვა ჩაუდგვს გულში, წომენტს ეძებს, რომ მის თანხლებებს დანა ჩასცეს. და აი, ორივე შედგა ბუნვის ხიდზე, მშინაშა მკვლელობა ერთხელ კიდევ მოატარა გარემოს დაბნეული მზერა და აასრულა ვერაგული განზრახვა. დანა ჩასცა თანამგზავრს და ხიდიდან გადააგდო. შემდეგ, როდესაც მკვლელს თავს წაადგება დათა თუთაშხია და რიყიდან ცხედრის ამოტანას უბრძანებს, შეძრწუნებული ყვირის „მეშინია მე, მეშინია მე“. მართლაც ეშინია, ფულმა, სიხარბემ აიძულა იგი წასულიყო ასეთ დანაშაულზე.

ვინც ამ ფილმს ნახავს, ვიქტორ ნინიძის შექმნილი ზეამბას სახე არასოდეს დაავინწყდება.

ვიქტორ ვიქტორის ძე ნინიძე დაიბადა 1920 წელს. ესე იგი, სამოცი წლისაა! მერე რა, სამოცი წელი არ არის ფიზიკური და შემოქმედებითი უძლეურების ასაკი. სამოცი წელი ქარმაგობის ხანია. ვიქტორი მხნედ გრძნობს თავს, ენერგიით სავსეა, მას კიდევ მრავალ წელს შეუძლია ემსახუროს მშობლიურ სცენას.



„პამლეტი“. დეკორაციის ესკიზი.

პეტრე ოცხელის გამოფენაზე

ლელა ოჩიაური

ყველაფერი „ურიელ აკოსტადან“ დი-წყო.

1929 წლის პირველი თეატრალური სეზონი ახალმა ქართულმა თეატრმა კარლ გუცოვის ამ პიესით გახსნა.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ ჩამოყალიბებული დასი პირველ ნაბიჯებს დგამდა ზეალსაველად.

გასაოცარი უნარი იძებნისა, წინასწარგანკვირებისა იყო ნიშანდობლივი ღიძი რეჟისორისთვის და წარმატების საწინდარიც. ალბათ, სწორედ ამან უბიძგა დამდგმელს, როდესაც სრულიად უცნობ, გამოუცდელ სტუდენტს „ურიელ აკოსტასათვის“ ესკიზების შესრულება დაავალა.

პეტრე ოცხელი მაშინ 22 წლისა იყო! მას შემდეგ ნახევარმა საუკუნემ განვლო და ღღეს ქართულმა საზოგადოებამ კვლავ იხილა საგამოფენო დარბაზებში „ურიელ აკოსტას“, „ბეატრიჩე ჩენჩის“, „აპრაკუნე

კიმპიმელის“, „სურამის ციხის“, „ყაჩაღების“ და სხვა სპექტაკლების ესკიზები.

ასამდე ნამუშევარი ამშვენებდა „მხატვრის სახლის“ ერთ-ერთი დარბაზის კედლებს. საინტერესო ექსპოზიცია კარგად აშუქებდა ოცხელის შემოქმედებას, მის თავისებურებებს, აქცენტს აკეთებდა მნიშვნელოვანზე.

პეტრე ოცხელის შემოქმედებაზე ღღეს მხოლოდ ესკიზებით ვმსჯელობთ, მაგრამ ისინიც სრულ წარმოდგენას გვიქმნიან იმაზე, თუ რა ხდებოდა სცენაზე ჩვენი საუკუნის დასაწყისში, მარჯანიშვილის თეატრში.

მრავლისმნახველი მოწვევებით ზეკვს გვეუბნებოან ვიწრო ჩარჩოებში ჩასმული, დროისაგან ფერადკარული სურათები, შექმნილი სრულიად ახალგაზრდა მხატვრის მიერ.

როდესაც ამ ნამუშევრებს ვუშვებთ, ვიმსჯელებთ მოკრძალებით შემოქმედისადმი, რომელიც ცხოვრობდა და გარდაიცვალა:

დიდი ხნის წინათ, ხოლო დატოვა ხელოვნება, რომელიც უბერებელი და ცოცხალი დარჩება მარად.

ამ ხელოვნებაზე ძნელია ლაპარაკი, ვინაიდან ის არის ხალხის გრძობა, სიყვარული და გასაოცარი სიბრძნე სიმარტობისა.

ოცხელის შესახებ მის თანამედროვეებსაც და დღევანდელ მხაველსაც ერთი და იგივე აზრი გააჩნიათ: ეს არის იშვიათი ხელოვნება, ოცხელი იყო და არის შემოქმედით, როგორც ქართულ თეატრალურ მხატვრობას ძალზე ცოტა თუ ჰყოლია.

მხატვრის პიროვნულ თვისებებსაც ყველა ერთნაირად იხსენებს: თავმდაბალი, ცოცხალი, მხიარული ახალგაზრდა; არ ყოფილა ადამიანი, იგი არ ჰყვარებოდა, რადგან თვით ოცხელს უყვარდა ყველა!

ამბობენ, ღმერთებსაც რჩელნი უყვართო!..

უდროოდ გარდაცვლილი ჰბბუი მარად ახალგაზრდა, მარად ცოცხალი და ჩვენთან მყოფია, რაზეც მისი შესანიშნავი ხელოვნება მეტყველებს. პეტრე ოცხელს სრულიად არ გადალობებია წინ წელთა სიბრძნე, რათა შეექმნა ნამდვილი ოსტატური სურათები. მისი აზროვნება, წერის მანერა, ჩანაფიქრის განხორციელება, იდეის წყდომის სიღრმე გამოკიდო ხელოვნის უფრო შეიძლება ახასიათებდეს, ვიდრე ოცდაათს ცოტათი გადაცილებულს.

ეს ეპიზოდი გვატყვევებენ და ჩვენ, უბრალოდ, დღემდებოთ. ისინი მართლაც გვაფიქრებინებენ, რომ „პეტრე ოცხელი ცოცხალია, რომელიც დღემდე იღვწის და ბევრი რამის თქმა შეუძლია თავისი შემოქმედებით“ (ვ. ბერიძე).

როდესაც პეტრე ოცხელის შემოქმედებაზე ვლაპარაკობთ, პირველ რიგში „ურიელ აკოსტა“ უნდა გავიხსენოთ, რადგან თეატრის ისტორიაში ძნელად თუ მოიძებნება ასეთი ძლიერი, სრულყოფილი სპექტაკლი. იგი მართლაც რომ ხელოვნების ზეიშად იქცა. წარმატებას ხელი შეუწყო ყველა კომპონენტმა: რეჟისურამ, მსახიობებმა, მუსიკამ, მხატვრობამ. კარლ გუცოვის პიესა სიყვარულის, ადამიანობის, თავისუფლებისადმი სწრაფვის სადიდებელი ჰიმნია. გასაოცარი კავშირი თანამედროვეობასთან გახდა გარკვეული საფუძველი წარმატებისა.

ეპოქას, როდესაც მკვიდრდებოდა მღალა ჰუმანური იდეები, სრულად შეესატყვიებოდა ნაწარმოების თემა, მისი ხასიათი.

რეჟისორული გადაწყვეტის ამაღლებულ, დიდებულ ხასიათს ჩანს უსვამს მხატვრობა:

ასევე მაკარი, დიდებული და მღელვარე. შავ-თეთრი გამა, კიბების და სვეტების თეთრი სისადავე კონტრასტშია შვე ხავერდთან. განათება აძლიერებს ნაოსნის გამოხატულებას. პლასტიკური ნაკეცებით და ფორმებით იგი შერწყმულია მსახიობების სტილიზებულ პლასტიკასთან, მათ ენებთან.

მხატვარი ფორმებს ანზოგადებს და ხაზს უსვამს მთავარს, დამახასიათებელს.

მა, რასაც ვკითხულობთ ნაწარმოებში, ესეიხებშია გადმოტანილი. სიმკაცრე, მღელვარება, ლაკონიურობა არა მარტო ნაწარმოების ხასიათიდან მომდინარეობს, არამედ საერთოდ შუა საუკუნეების ეპოქის შეგრძნებასაც განაპირობებს.

დეკორაციებთან ერთად არანაკლებ საინტერესოა და დაზვევილობით გამოირჩევა მოქმედ გმირთა კოსტუმები, კოტე მარჯანიშვილი დღედ აფასებდა ოცხელის შემოქმედებაში ამ მხარეს და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა.

ივლითის, ურიელის, დე-სანტოსისა და სხვა პერსონაჟთა კოსტიუმები მხატვრული შემოქმედების იშვიათი ნიმუშებია. თითოეული დეტალი, ელემენტი, ხაზი გარკვეულ დანიშნულებას ასრულებს და ქმნის სახეს, ხსნის გმირის ხასიათს.

ივლითი — ვერიკო ანჯაფარიძე, ესეიხზე ასახული ქალური გრაციით, კდემამოსილებით აღსავსე. მისი პროფილი, ჩვენთვის აგურტივად ცნობილი და დაუეწყარი, გარდასახულია ივლითის სახედ. თხელი, ლამაზი ხელები, მოსხლეტილი მოძრაობა, სიამაყე და ღირსების გრძობა ასახაიებს ივლითის როლის შემსრულებელს.

პეტრე ოცხელის თითოეული კოსტუმი ივლითისწინებს მსახიობს, გამომდინარეობს სახის არა მარტო გარკვევით, არამედ შინაგანი თვისებებიდან და ოსტატურად არის შერწყმული გმირის ხასიათთან. როგორც მარად ცოცხალი დარჩება ვერიკო ანჯაფარიძის ივლითი, ასევე უკვდავი იქნება მხატვარი, რომელმაც გასაოცარი სიფაქობით, აღლოთი შეუქმნა მსახიობს ისეთი სამაზის და გარცხნილობა, რომელსაც ვერიკოთი სხვა კოსტუმი ვერ შეეცდის. ვერ მოაღწევს ისეთ სრულყოფას ივლითის სახის, მისი ბუნების გასხნაში. მხატვრის ცოცხალ სახეებთან ჰქონდა საქმე, მათი ხასიათის თავისებურებებთან. გარკვეულ ინდივიდუალურ ნიშნებთან. ყველა ისინი გარკვეულ გარემოში ცხოვრობდნენ და მოქმედებდნენ, გარემოში, რომელმაც თვით ისინი შექმნა. ეს გარემოც ასევე

მასობელი უნდა ყოფილიყო მათთვის, მსგავსი და მათგან განსუფილელი.

ოცელი ზუსტად ავებს სახასიათოს და, ამავე დროს, კონსტრუქციას და დეკორაციებში მინიმალურად იყენებს. მხოლოდ მთავარი და მნიშვნელოვანი, მხოლოდ ის დეტალი, რაც უფრო მეტად გააღრმავებს და ხაზს გაუსვამს პიესის და დადგმის იდეური შინაარსის ხასიათს.

მკაცრად მოწესრიგებულია სცენა, სამოქმედო მოედანი. კიბეები, შესასვლელები მაყუარებლის ყურადღებას არ ფანტავს. დეკორაციები, კონსტრუქციები კმნიან იდეალურ გარემოს მსახიობთა მოქმედებისათვის, ანიჭებენ მათ თავისუფლებას და ახვედრებენ კონკრეტულ სამყაროში, რომელიც რეალურად არსებობდა და დარჩა სადღაც, საუკუნეების მიღმა.

ბეტრე ოცელმა წარმოადგინა სცენური სამყარო, რომელმაც გაუადვილა მსახიობებს გარდასახვა, მოეხმარა, ხელი შეუწყო ეპოქისა და პიესის არსის გაგებაში. რადგან ერთერთი მთავარი კომპონენტი სწორედ ის გარემოა, რომელშიც გმირი მოქმედებს.

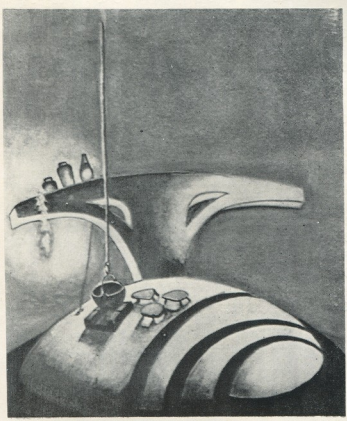
თითოეულ ნაწარმოებზე მუშაობისას მხატვარი სხვადასხვა კუთხით უღვებოდა ამოცანას და ქმნიდა რეკონსტრუქციას ჩანაფიქრს დაქვემდებარებულ ესკიზებს, შესაბამისად, იცვლებოდა ბუნება, იცვლებოდა მხატვრული ხერხები. თუ გადავხედავთ ესკიზებს სვე-

ტკალებსა „ყაჩაღები“, „სურამის ციხე“, „ჩატუხილი ზიდი“, „აპარკუქე ტიმქელი“, „მუნჯები ალაპარაკდნენ“ და სხვ. დავინახავთ, თუ რაოდენ განსხვავებულა მათი გადაწყვეტა. იდეურად, თემატურად ერთმანეთისგან განსხვავებულ ნაწარმოებებს ოცელმა მოუძებნა თავისებური, ინდივიდუალური სახეები ენა.

წლების განმავლობაში ცელილებებს განიცდის მიმართულება მხატვრის შემოქმედებაში. პირველი წლებისათვის დამახასიათებელი კონსტრუქტივიზმი, აბსტრაგირება იცვლება ნატურალიზმით, რომელიც მხატვრისთვის უცხო აღმოჩნდა და ვერ პოოვა სათანადო გამოვლინება-განვითარება.

ნატურალიზმის შემოჭრამ საერთოდ შეუშალა ხელი თეატრალური ხელოვნების განვითარებას. ოცელიც, რომელიც თავის ნამუშევრების პრიციპად იღებდა ლაკონიზმს, გეომეტრიზმს, რიც ნამუშევარში კარგავს ინდივიდუალობას, საკუთარ სახეს, თუმცა, ამავე დროს, დეტალებში მაინც იგრძნობა მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მტყულება („მუნჯები ალაპარაკდნენ“, „აპარკუქე ტიმქელი“)

ძირითადად ბეტრე ოცელი მაინც რჩება მხატვრად, რომელმაც შექმნა ხელოვნება, მხატვრული ძიებების ნრხვალფეროვნებითა და მიღწევების სიუხვით რომ გვაოცებს. თი-



თოვულ სპექტაკლში იგი ხსნის ეპოქის სულს, ხატავს გარემოს, დროს.

„სურამის ციხე“ საბავშვო სპექტაკლი იყო და მხატვარმა გარკვეულად ზღაპრული ხასიათის, ბავშვისთვის გასაგები და ახლოდელი გარემო შექმნა, ნათელი, ცოცხალი ფერებითა და შედარებით კონკრეტული დეკორაციებით.

სპექტაკლში „ბეატრიჩე ჩენჩი“ ოცხელი სულ სხვაგვარად წყვეტს მხატვრული გაფორმების ამოცანას. „ურიელ აკოსტას“ მონუმენტურობას, დიდებულებას და მღელვარებას ცულის სხვა ემოციური გარემო, თუმცა გეომეტრიზმი და განზოგადებულობა კვლავ შენარჩუნებულია. ამ ოჯახური დრამის გაფორმებაში დეტალები შემცირებულია და უფრო დანაწევრებული, სიერცის შეგრძნებაც შენელებულია.

როდესაც ვითვლიერებთ ოცხელის გამოფენას, ვგრძნობთ, რომ დანაკარგი მართლაც აღნაზღაურებელია. მხატვარმა ჭეშმარიტად თქვა თავისი სათქმელი, და ბევრი მოასწრო ხანმოკლე სიცოცხლის გზაზე.

პეტრე ოცხელის ხელოვნება დღესასწაულს გავს, რომელიც სამუდამოდ ტოვებს კვალს მხილველთა ხსოვნაში, კვალს, რომელსაც წაშლა არ უწყობია, რადგან იქ, სადაც ნიჭი და სიყვარული ქმნის ხელოვნებას, მარადიული უკვდავების გვირგვინი ადგას ხელოვანს.



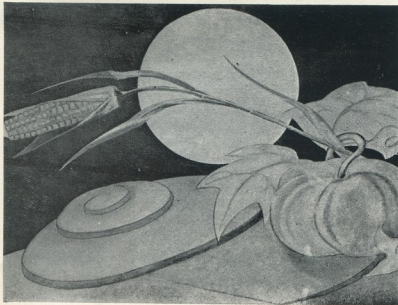
დეკორაციის ესკიზი („სურამის ციხე“).

ესკიზი

დეკორაციის ესკიზი („აპრაქუნე ჰიმნიკელი“).

ვარდი — ვ. ანჯაფარიძე („სურამის ციხე“).

ესკიზი





Georgy Tsereteli

„ვიცნობთ გიორგი ტყეშელაშვილს, რომელიც დაიბადა 1878 წელს, 1917 წელს დაიბრუნდა სამშობლოში და დაიღუპა 1920 წელს.“



გრაფიკის საყაროს პოეზია

„მართალი მხატვრის გიორგი წერეთლის გრაფიკის საყაროს შესახებ“ — ეს უნდა, რომელიც გამოტანილია გამოცემილი „სოცეტკი ზღოფიცი“ მირ გიორგი წერეთლის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ალბომის გარეკანზე, სხარტად მიანიშნებს ნიჭიერი გრაფიკოსის ზღოფიციების ძირითად თავისებურებებს.

მცირე ფორმატის ალბომის ამ სერიას გამოცემულა უშუაღეს რუბრიკით „ახალი სახელები“. გარკვენიღ მეორე მხარის ნათქვამია: „სერაში შევა აღბომე ზი ფართო საზოგადოებისათვის ჭერ კიდევ არსებუ კარგად ცნობილ მხატვრებზე ამ მხატვრებმა ბოლო ხანს გამოფენებზე თავი აგვეაცნეს, როგორც საინტერესო და თვითშეყოფადმა ოხტატებმა“.

ალბომის შესავალი წერილის ავტორი ვლიამ შეილანი მხატვრის შემოქმედების მოკლე მშობილუაში ძალზე საინტერესოდ და დამაინტერესოდ აანალიზებს გიორგი წერეთლის ნაწარმოებთა იდეურ-მხატვრულ თავისებურებებს, სტილისტიკას, ძიებათა ხასიათიდან მომდინარე ევოლუციას.

შეილანი აღნიშნავს მშობლიურ მიწასთან, ერთნულ ფსევბთან მხატვრის ზღოფიციების ორგანულ კავშირს. ეს მკაფიოდ ვლიანდება, პირველ ყოვლისა, ომბატაკაში, სიუჟეტურ მოტივებში, რომლებსაც გიორგი წერეთელი არჩევს თავისი დაზგური სურათებისათვის.

მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ახალგაზრდა მხატვარმა პირველად ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო 1912 წელს, საკავშირო ახალგაზრდულ გამოფენაზე წარმოდგენილი ლითოგრაფიების სერიით „ჩემი შეგობრები“. რომელიც საკავშირო ალექსანდრე კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის საპატიო პრემიით აღინიშნა, ამ ნამუშევრებში გამოჩნდა მხატვრული ხედვისა და ხელწერის ის თავისებურებები, რაც ავტორმა ჭერ კიდევ თავის სტუდენტურ ხანებში შექმერა, ერთად კი სადამილოშო შრომაში — გუარის თემზე შესრულებული ლითოგრაფიურების სერიაში გამოვლინა (1917). „ფაქტორად, სწორედ სამხატვრო აკადემიის შემქნილი ის საბატები იყო ახალგაზრდა გრაფიკოსის პირველი სერიოზული მიღწევა“ — აღნიშნავს შეილანი.

შემდგომში, 1918 წლიდან მხატვარმა ლითოგრაფიის ტექნიკის მისჯ უპირატესობა. მის პოეტურილირიკულ ჩანაფიქრს შეესიტუვა ამ ტექნიკის სირბილზე, მხატვრის სახვითი ინტერესების ხასიათს, იდეას, სურათის შინაარსს დამორჩილა. მკვლევარი შენიშნავს

ნავ წერეთლის შემოქმედების ნიშანდობლივ მხარეებს: გრაფიკოსი ისწრაფვის არა ფსიქოლოგიური ჩაღრმავებისკენ ან მოკლენის თხრობისკენ, არამედ სურს მაღალწიხის მის საერთო ემოციურ ფერადობას.

სურათებში დიდი ადგილი უჭირავს პეიზაჟს, ადამიანისა და ბუნების მარმონიული ერთიანობის თემას. ამგვარი თემა, ლიტმობრივი გამოარჩევს წერეთლის ნამუშევართა დიდი ნაწილს. ეს სურათები, — აღნიშნავს მკვლევარი, — „შეიძლება შევადაროთ პოეზიაში ფილოსოფიურ ლირიკას“. სიჩუმე, სიმშვიდე, მუდროება და იღუმლებუა გვიპყრობს და გვიზადავს ამ ქმნილებებში, რომლებშიც შირად ზეთა ტანი და რტოები მხატვრულ-სახვითად გათამაშებულია და ნაწარმოების „პერსონაჟებად“ ქცეულია. იგი სიცივის ორგანიზაციის უწყობს ზელს, — ზუსტად და მარტივულად შენიშნავს შეილანი. ტოტიბიდან შუკი იჭრება. მათ შორის ადამიანების, ცხოველების ფიგურები, სახლების სახარავები გამოჩანს, შააკლის სანარჩაა იშლება და ყოველივე ეს პოეზიის სურნელები ავსებს ფურცლებს („გვიანი შემოდგომა“, „საფხულის მოგონება“ და სხვ.). ლითოგრაფიის თავისებური „სფუმატო“, ასევე, ზელს უწყობს ამ შთაბეჭდილების შექმნასო, — დაასკენს იგი.

1918 წელს საკავშირო გამოფენაზე „ჩვენი ქვეყნის სიჭაბუკე“ წარმოდგენილი ნამუშევრებისთვის — ლითოგრაფიების სერიისათვის მხატვარს საკავშირო ალექსანდრე პირველი პრემია მიენიჭა.

შესავალი წერილში აღნიშნულია გ. წერეთლის მეტად ნაყოფიერი და საინტერესო მუშაობა წიგნის გრაფიკაში, რომელიც, ასევე, თვითშეყოფადი სტილისტიკით და პოეტურობით გამოირჩევა.

ალბომში შესულია მხატვრის ოცდაათი ნამუშევარი, როგორც ერთფერი, ისე ფერადი ილუსტრაციები. გაშლილ გვერდებზე ცალ მხარეს ნამუშევრებს ახლავს მცირე ანალიზის შემცველი ტექსტი, რომელიც მკითხველს ინხარება სწორად წაიციხოს და შეიცნოს ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული შინაარსი.

გამოცემულმა „სოცეტკი ზღოფიციმა“, რომელიც მაც ეს ალბომი მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე გამოცემას, შესანიშნავი საქვითა ნიჭიერ ქართველ გრაფიკოსთა ერთ-ერთი წარმომადგენლის შემოქმედების პოპულარიზაციისათვის, ამ სერიის შემდგომი გამოცემების, აღბათ, მათგ სხვა მხატვრებზე გაციუნა ფართო საზოგადოება.

ლ. ტაბუკაშვილი.

გარეკა გარათაშვილი

ფრთხილად,
სასიკვდილოა!

პიისა 2 ნაწილად

მოქმედების ადგილი — თბილისი,

ღრო — ჩენი დღეები.

მოკმედი პირნი:

- მერი — 34 წ.
- დიმიტრი — 48 წ.
- ჩორა — 14 წ.
- ზაზა — 13 წ.
- ანეტა — 70 წ. დიმიტრის დედა.
- მათეო — 35 წ. — დიმიტრის ნათესავი.
- თამაზი — 36 წ.
- გოგი — 12 წ. — თამაზის შვილი.
- დათო — 15 წ. — ჩორას აზნავეი.

პეიჯოღუარ როლოგუმი:

I სტუმარი ქალი, II სტუმარი მამაკაცი, III სტუმარი მამაკაცი

პროლოგი

ავანსენა. სიბნელიდან გამოშუქდება მერის სახე. მას ხელი უტრებზე აქვს აფარებული და მინე ესმის ფორტეპიანოს ხმა.

მერი. ჩორა! მე კი მინე ვცოცხლობ... მე მინე ვცხოვრობ და გუთხობთი მაქვს თუ არა საცოცხლის უფლება იმის შემდეგ, რაც მოხდა... რაც მოხდა... რაც მოხდა... (მერი თვალს ხუჭავს და ჩამოედგარ სიბნელეში კიდე უფრო მეკეთრად ესმის ფორტეპიანოს ხმა)

ნაწილი პირველი

მაისის მთვარიანი ღამე. თბილისის ერთ-ერთი ქუჩის შესახვევი. კუთხეში ჩიხური წარწერით „ფრთხილად, სასიკვდილოა“ მოშორებით ალაყაფის კარი. კარის მიღმა, ეზოში ორსართულიანი სახლი, რომლის ერთ-ერთი სარკმელი გაშუქებულია. ჩიხურს უახლოვდებიან მერი და თამაზი.

თამაზი. „შენ ჭვარს იწვრდი იმ ღამემ, მერი“...
 მერი. ეს იყო 16 წლის წინ...
 თამაზი. წარმოვიდგინოთ, რომ არ ყოფილა ის 16 წელი, ის ჭვარისწერა. სხვათაძნ ჭვარისწერა...
 მერი. არ ყოფილა... არ ყოფილა... მე 18 წლისა ვარ, შენ 20-ს...
 თამაზი. და ეს არის ჩენი ქორწინების პირველი ღამე.
 მერი. მო, მო... ჩამოეშვა ფარდა... არა, კედელი გუშინდელსა და დღევანდელს შორის, იქით დარჩა სხვა ქველა და ყველაფერი. რაც აქამდე იყო...

თამაზი. და ცხოვრება იწყება თავიდან.
 მერი. როგორ დავიწყოთ?
 თამაზი. როგორც მიბრძანებ. თუ მეტევა, იმ მთვარესაც ძარს ჩამოვიღებ.
 მერი. კიდე?
 თამაზი. ვარსკვლავებს ჩამოკრეფ...
 მერი (ბედნიერი სიცილით). ცოტა ხომ არ იქნებოდა? შოი, ისევე ჩენ აფერინდეთ ზემოთ.
 თამაზი. და უიქნებთი იქ მარტო მე და შენ... მარტო მე და შენ... ჩემო! (ხელს ხვევს)

მერი. თაშო! (უღონოდ ვერდნობა ჩიხურის კედელს)
 თამაზი. მერი! (სწრაფად აცილებს კედელს) შეხდე!
 მერი. წარწერას კითხულობს... „ფრთხილად, სასიკვდილოა“ ფრთხილად, სასიკვდილოა... ფრთხილად, სასიკვდილოა... არ დავებქმ! (თამაზს ეალერსება. ორსართულიანი სახლიდან გაისმის და თამაზსა და მერის აფხიზლებს ფორტეპიანოს ხმა)

მერი. (შეშფოთებით) ჩორა!
 თამაზი. ხელება?
 მერი. ჩემი გოგო?
 თამაზი. ის,
 მერი. ქმარი?
 თამაზი. არავითარი სხვა ქმარი არ არსებობს.
 მერი. მო... ჩამოეშვა კედელი... (სასოწარკვეთით) მაგრამ ჩენ რომ მინე იმ კედელთან ვართ, სადაც... (პაუზა) არ დაიძინებ... და...
 თამაზი. მიიხიარე?

(მერი უხმოდ უდასტურებს)
 გელოდება... და მას უფლება აქვს ეალერსოს ამ თვალემს, ამ მუკლებს... (გაშმაგებით კოცნის) მაგრამ შენ ხომ მითხარი, რომ ჩამოეშვა კედელი და

მერი. ჩორასაც არ სძინავს.
 თამაზი. მეც ხომ ვერ დაძინებ?
 მერი (სასოწარკვეთით) შენე გელოდებიან.
 თამაზი (ჩამქრალი) გელოდებიან...
 მერი. თამაზ!
 თამაზი. მივდივარ...

(მერი ეხოსენ, თამაზი უკან ქუჩისაკენ ნაბიჯს გადაადგამენ. შემობრუნდებიან. წაბიი ეკვრან ერთმანეთს და უხმოდ შორ. დებიან).

სცენა ბნელდება



სინდელთან გამოშუქდება მერის სახე.
 მერ ა. ახლა ჩემი ოჩახის კარაან დღევაჲ. ედგავარ დახეულთ,
 აფორაქებულთ... კარს მიღმა ჩემი ქმარია, შვილები...
 (ბნელდება)

სინდელში ისმის ფორტიანის ხმა და ჩიორას სიმღერა:

„მე მიეყარა, მიეყარა ეს ჩემი მხარე
 და უსასრულო ქვეყანა ვრცელი...
 მზე როს წამწამებს შეახანაზებს
 და გაღმობხელავს ღობილით, მწველით,
 მსურს, მისკენ აყვევ სხეთა ნაწიხელს,
 იქ ცისარტყელას ჩავაგული ხელი“...

ღმობრტის ბინა. სასტუმრო ოთახი. ჩიორა ფორტიანისზე უკრავს, იქვე დათო და ზაზა დღანან.

ჩიორა (მღერს). „მე შევყარა, შევყარა... (შეწყვიტა, წამობტა) ეჭრია (ზაზა კართან მიდის და გუშაგის პოზში, ჯობშემარტული შემუდბა). ახლა კი, ძმობილო, ცხენებზე შევხდები! ახა კარგი, და ირ, დღოა ადრიაან ცხენის ჭერება ახანაგის მხარდაშარ, ირგვლივ ცვრიაან ბალახს სურნელი დგან, ომიი იქნენ სულევ იმისთვის იომებენ, რომ ცვრიაან ბალახის ამრადელი სურნელი იგრანონ განთიადღე, როცა ცხენდაცვენ მამრბაზარ, მეგობრის მხარდაშარ.“ *)

დათო. „არაან იხეთებაც. დღლას სიერინობა რომ ურჩევნიათ“
 ჩიორა. „ჰო, მაგრამ მათ არ იცინა ინგლისელი სურნელი განთიადღა, ნაწდელი სითბო მხარდაშარ მამრბოლავი ახანაგისა...
 ღმერთმა რომ ეს განცდევინოს, ამისათვის საკროა, გზის ბოლოში საცდელის ლანდი ფარტატბდეს!“.

დათო. „ერთაც ვნახით და ინგლისელებს გადავეყარით, რომელთაც ჩვენსავით უფართ დღის სურნელი, მამონე“

ჩიორა. „ერთაც შედ დავიციეშით, რა იყო, ხომ არ შედრკი?“

დათო. „ვიანა მე?“
 ჩიორა. „ეგებდღვანთ, ძმობილო და ზურგზე ბოლი ავადანით, ჩვენ აქ სხვა საქმე რა გავქნ-რა“.

დათო. „ი,კი, მაგრამ ქალბატონო ენა, თუ თქვენ სიმართლეს მე-ღმობრტობთ, ისინი ვისაც ჩვენ საკეიოს გავიცდებრებთ, პირდაპირ სამოთხეში მოხვდებიან. ინგლისელებზე სულელი ხომ ქვეყნად არავინ არის“.

ჩიორა. „რასაკვირებლია, სამოთხეში მოხვდებიან. აბა, შენ რა გეგონა გიოხციდ, იქ სამი ინგლისელია. მათ ჩვენ დავიხანებს, რომ მარტო ორნი ვართ. ცხენებს აქეთ მოაქვნიებენ, ხომ არ გეშინია და ირ ჩემი იმედო მაინცდამაინც ნუ გიქნება, მე გოგო ვარ, ხმალიც კი არა მაქვს, რას იზამ, შეებრძოლები?“

ზაზა. რას ჰქვია ორნი მე სათვალავში არა ვარ?

ჩიორა. ან სცენაში, ზაზული, შენ არ მონაწილეობ.

ზაზა. აბა, რას მერჩიო? ცუცვლება, იმე შეძინება.

ჩიორა. მეგონა, ენა ღარკის ანაზე განცდერტებდა.

ზაზა. ზეპირად ვიცო.

დათო. ენა ღარკის სიმღერას ხომ პირველად მოუსმინე?

ზაზა. ანა, სიმღერა, — როგორც სიმღერა კარგია...
 დათო. ტორილას სიმღერა. ენა ღარკს ხომ ტორილაც ერქვა.

ჩიორა. ალბათ, სიმღერა არ მოგეწონა.

ზაზა. ანა, სიმღერა, — როგორც სიმღერა კარგია...
 დათო. კარგი კი არა, შესანიშნავია. ენა ხომ ახალგაზრდა...
 უფვარს ნიცოხტელ, საფრანგეთის ცა, მზე... და მით უფრო დღენანება მაუბრებელს ტორილა, რომელსაც უველაფერი ეს წაართვს და...
 ჩიორა. და კაცონზე დამწებს...
 დათო. გადასრევი სიმღერაან
 ჩიორა. მართლად? ესე იგი შენ გჭერა, დათო, რომ...
 დათო. არა

ჩიორა. რომ მე კომპოზიტორი ვიქნებო.

დათო. შენ უჯვე ხარ კომპოზიტორი.

ჩიორა. არა, მე ვიქნები.

დათო. სახელგანთქმული კომპოზიტორი. მე კი კონსტრუქტორი

და პირველ ფრთებს, ადამიანის საფრენ ფრთებს, შენთვის გავკეთებ. წარმოადგენია? გასულ ფრთები და...
 ჩიორა. მოლა, ცოცა ხნით ძირს დავუშვით... როგორ გგონია, მამიღებენ?
 დათო. კონსტრუქტორიაში? აბა, ვინ უნდა მიიღონ
 ჩიორა. ერთი წელი გამოცდებამდე, კიდევ ერთი წელი ახლა დავდგამთ „ტორილას“ და მორჩა შენდინ გარტ არ გავიხე-
 დავ, დღე და ღამე ვიმეცადინებ, არავითარი სცარნობა, ახანა-
 გები.

დათო. არც მე?
 ჩიორა. შენც ხომ უნდა იმეცადინო (მეხედავს). კარგი, კარგი,
 ხანაახან მოხვალ ამ ფანტასისთან და...
 დათო. დღეაბებ „ჩიტო, ჩიტო, ჩიორაო!“
 ჩიორა. „არაო, ბატონო მელაო?“
 დათო. მელაო!
 ჩიორა. (იცინის) კარგა რაო, ჩენო დათუნაო? არც ეს მოგწონს?
 დათო. რაგონი!
 ზაზა (ჩიორას). შენს სახელს მაინც ჭობია „ჩიორა!“ თუ მაინც-
 დამაინც ფრანგელების სახელი უნდოდათ, „მერცხლა“ დეერ-
 ქნათა.

დათო. „მერცხლას“ ადამიანებს არ არქმევენ.
 ზაზა. აწვეულა?
 ჩიორა. არ მიეყარა, უფულო დედა...
 დათო. „ტორილა“?
 ჩიორა. ისე შემიყვარა ამ ზაზულს, ისე შემეყვარა... ენა ღარკი,
 ტორილა რომ შემიღებოდეს, მართლაც ტორილას დავიკრ-
 ევდი!

დათო. მე კი „ჩიორას“ არც ერთ სახელზე არ გავცვილიდი, ჩიორა,
 ებე იგი...
 (შევატეულივით შემოდის მერი და გვერდით ოთახისკენ გაემართება. ზაზა ოთახიდან მიიპარება)

ჩიორა. დედაო! რა მოგვიანდა?
 მერი. არაფერია... დავაღალე.
 ჩიორა. დედაო! (დათოზე ანიშნებს)
 მერი. გამაჩრბინა, დათო!
 დათო. გამაჩრბობთ, დედა მერი! იცით, ჩიორამ რა კარგი სიმ-
 ღერა შედგრა.
 დათო. ხომ მოგწონს? „ენა ღარკისათვის“ — ჩენი სპექტაკლ-
 სათვის.

მერი. მომწონს.
 ჩიორა. არა, არ მოგწონს, რომ მოგწონდეს...
 მერი. უზარალო... თავი მტკევა (ცვლდის საათს ახედებს)
 ჩიორა. მამიდა მათიყო როგორა?
 მერი. უყით.
 ჩიორა. ექიმმა ნახა?
 მერი. ნახა.
 ჩიორა. ძია თამაზმა?
 მერი. პო.
 დათო. ჩემმა ექიმმა?
 ჩიორა. ექიმმა კი არა, სასწაულმოქმედმა—სიცოცხლე რომ გაჩუვა.
 დათო. და რა ზანი, ადარ მანახავს.
 ჩიორა. მერი, არ გრცხვენია?
 დათო. გგონია, არ ნინდა? საავადმყოფოში რომ ვაწევი, ავადმყოფ-
 ვები გულის ფანქვალით ველოდით მის გამოჩენას. მერე ერთი-
 ორჯერ მისთან წინაც ვიყავი. ბოლოს, მეუბრებოდა, ჩემისთანა
 იმდენი ჰყავს გადარჩეული, რომ...
 ჩიორა. მერი რაო, თამაზა?
 მერი. საშობორობებამ გაიარაო.
 დათო. თამაზმა თუ სთქვა...
 ჩიორა. მამიდა მათიყოს ოკერცია ადარ დასჭირდება, რა მიხა-
 რიაა (მერის ხელს დააღლებს, დაატარებებს)
 მერი. ომ! თავი! (ცვლდის საათს ახედებს).
 ჩიორა. მამაბი, დედაო, ჩემო კარგო დედაო, ჩემო ლამაზო
 დედაო!
 დათო. (საათს ახედებს, შუბლზე ხელს იტკიცებს) პირველი საა-
 თთა! შენ გაგიუღებიაან, არადა, რომ დაიწვევ „ტორილას“ რე-
 პეტუციას... (გადას).
 ჩიორა. დედა, გეწყინა?
 მერი. რა მერყინა?

* პიესიდან — ენა ღარკი“ (ანტი).

ჩორა. დათოს დანახვა შეგატყუე.
 მერ ი. არა... რატომ? მაგრამ ხედავ სკოლაში არ მიღებარ?
 ჩორა. ახა, რას ვიწამ?
 პერ ი. შერე პირველი საათია!
 ჩორა. დიდი სამუშაო, ერთობლივი საათის ძალი თუ დამავლდა, სამაგიეროდ, დღეს შე და დათომ გავიარეთ ჩვენი სცენის რეპეტიცია, ჩემი სიმღერა დავამთავრე...
 მერ ი. მოვიხიბნე.
 ჩორა. მხოლოდ ნაწვევები, დაუტურა? (მიანიხსენებს წვილად)
 მერ ი. გვიანა.
 ჩორა. (სინულვით) მოო... თავი გტავა. (უღალსრებს) ჩემი დედოფ, სავარჯიშო დედოფო... იცი, დათოს ისე მოსწონს ეს სიმღერა... დათოს სურდა, რომ ცომპოზიტორი გამოვლდე, შე და დათომ გადაწყვიტაო?
 მერ ი. (შეშინებულად) რა გადაწყვიტაო?
 ჩორა. იქით ეკრანში დავდგამთ „იანა ღარკს“ და შერე არავითარი სტირინა, კონო-თიარო, ახლა ვიგებო. შე და დათო...
 მერ ი. (გაღიზიანებით) „შე და დათო, შე და დათო“...
 ჩორა. (შეშინებულად) უბრალოდ... სკოლა, სახლი, მეცადინეობა და შერე არაფერი. მომავალ წელს რომ კონსერვატორიაში არ მივხვდეთ... დათო...
 მერ ი. ისევ კონსერვატორიაში?
 ჩორა. რა. (გაოცრებით). დღეა დათოს კონსერვატორიაში რა უნდა იმ თავისთვის იმეცადინებს, შე — ჩემთვის. (ცოტახნის დუმილის შემდეგ) გეტყვარება?
 მერ ი. ვინ?
 ჩორა. დათო.
 მერ ი. რატომ უნდა შეგატყობდეს?
 ჩორა. იცი, როგორ უყვარხარაო? (შეხედა) მო, შენც, მანაჩრით. თითონ რომ მშაპ არა ჰქავს და... მო, მართლ, მამაშ, დედა რომ მოვა, გამადიფიო (გასელა დაძაბირა).
 მერ ი. (შეაერა) შე თვითონ. იძინოს.
 ჩორა. დედოფ, შენ არ იცი, როგორი კეთილია დათო, ამაყი, ჭკვიანი. მის კლასში ყველაზე ნიჭიერია! ღამაშიცაა არა? (ოცნებით) ავიკონსერვატორი გამოვალო. ისეთ ფრთებს გავაქებო...
 მერ ი. ფრთებო?
 ჩორა. რატომაც არა! არ გჭერა?
 მერ ი. შენი ხნის რომ ვიყავი, მეც ასე ვოცნებობდი.
 ჩორა. მერე ცუდა?
 მერ ი. შენს ხანში, ადამიანს ყველაფერი სჭერა.
 ჩორა. მეც მინდა, შერეოდე.
 მერ ი. შენს ხანში ისე ადვილად ცდებია...
 ჩორა. რატომ გჯონია? შენ ხომ თითქმის ჩემი ხნის გათვლიდი?
 მერ ი. შენზე სამი წელი უფროსი. და მინდო საუდილი.
 ჩორა. (გაოცრებით) ნაწობ?
 მერ ი. საერთოდ ვამბობ. ახალგაზრდა ადვილად ცდება. და შეძლებს მოეჩვენოს, რომ ვიღაცა ღამაშიცაა, ჭკვიანიც, ნიჭიერიც, კეთილიც...
 ჩორა. შენც მოგატყენა?
 მერ ი. ხომ ვიფხარო, ჩემზე არ ვამბობ-შეიქი?
 ჩორა. არა, მითხარო, შენც ხომ გიყვარდა მამაჩემი.
 მერ ი. რა დაკითხვაა? წადი, დაძინე! (დამიტრე შეამჩნია). დაძინე, გესმის? ხომ იცი, რა დროსა ხარ ახლაგამი.
 ჩორა. (მამა შეამჩნია) მო, კარგი, კარგი, ღამე შევიღობისა. (გაღის)
 დამიტრე ი. რას ვერბი, სწორი შეიბოხვა: „შენც ხომ გიყვარდა მამაჩემი?“ რატომ არ უნასუბე?
 მერ ი. მაგ საიბოხზე ბავშვებთან ღამაჩაჯა საქიროდ არ მომჩანია დამიტრე ი. ჩემთან?
 მერ ი. შენ ისევ იცი.
 დამიტრე ი. მაგრამ თუ კანონისა და სასოგადოების წინაშე ივალდებულე...
 მერ ი. კანონისა და ხალხის წინაშე შენთვის ესაა მოავარი და არა ის...
 დამიტრე ი. (აწვევტირებს) დაბ. და არავის მივცემ იმის ნებას, რომ...
 მერ ი. კანონი, სასოგადოება, ნება, ვალდებულება...
 დამიტრე ი. დაბ. ამ 18 წლის წინ შენ ივალდებულე...

მერ ი. (სასოწარკვეთით) რატომ არ შემაჩერებ შენ ხომ ხედავდი, გრძობიდი, შერე ეს იყო მხოლოდ ვალდებულება და არა სიყვარული. შენ ხომ 14 წელი მაინც იყავი ჩემთან ერთად, როს.
 დამიტრე ი. შე შენთვის ძალი არ დამიტანება.
 მერ ი. (გაღიზიანებით) მაგრამ ისე შემოიჩინდი, ყველა შემოიჩინე. ჩემი ობლობით ისარგებლე...
 დამიტრე ი. ვიფერებ, შენთვის ძალი არ დამიტანება.
 მერ ი. (ჩაქეპალი) მართალია... აღბოთ მინდოდა მეცხოვრა ქალაქში, ჩემს პერქვეშ, მესწავლა... არ შეუქტია ხვალაიდელ დღე-ღამე...
 დამიტრე ი. მერე? მართალია, უმაღლესი ვერ შეხვედი. — ერთი ბავშვი, შეიქო... მაგრამ ეს ხომ მოტყუება არაა. სხვა რა გაუღდე?
 მერ ი. მოავარი. მარწმუნებდნენ შეგავარდებოა...
 დამიტრე ი. მაგრამ არ შეგიყვარდა? და მაინც ეს არ გაძლეს ჩემი გამასარკვევის უფლება. ამიტომ, დღეიდან ივიწყებ იმ ვაჭარის სხეულს. (შეხედა) შენ გჯონია, არ ვიცი, რას აქვითებ, სად დაბრძანებები? გჯონია, არ დამინახავს, ვინ მოვაცილა? შე არ მოცემით იმის უფლებას, რომ მერობლებოა...
 მერ ი. შენთვის მთავარია, მერობლებო არ გავჯორნი.
 დამიტრე ი. მაგ არა გაუბასხარკვენივინებ თავს ვიღაც...
 მერ ი. არ გავიღო არ გახედავს მისი სხეულსა?
 დამიტრე ი. კაცი, რომელიც ასე ჭურდულად იტყობა სხვის ოქახში...
 მერ ი. ჩვენ გიყვარს ერთმანეთი.
 დამიტრე ი. ქმარშვილიან ქალს და ცოლშვილიან მამაკაცს.
 მერ ი. ეს ჩვენი ტრადიციაა, მაგრამ ასეა.
 დამიტრე ი. დიდი ხანია, დაიწყო ეს „ტრადიცია“? მო, მო, დიდი ხანია ხვდები? — ასე, ჭურდულად, პაემანზე...
 მერ ი. დღეს პირველად.
 დამიტრე ი. მჭერა. ტუული არ ვებრჩებო...
 მერ ი. მაგრამ უსწინება იქნებოდა, ცხოვრობდელ შენს პერქვეშ და სხვა მიყვარდეს.
 დამიტრე ი. ისე იგი?
 მერ ი. უნდა წავიდე.
 დამიტრე ი. უნდა წავიდე.
 დამიტრე ი. სად, ვისთან?
 მერ ი. არ ვიცი.
 დამიტრე ი. რაო, ცოლშვილი დავტოვებო?
 მერ ი. არ უთქვამს. აცმ შე მიყოხავს.
 (გამაღლის ჩიორა. მამის შემდეგმა სიტყვებმა შეაჩერა. კარს ეცურებოდა).
 დამიტრე ი. არც დაუტერო. მამაკაცისათვის ასეთი დამირებები არაფერია. თუ სიბრთლედ გინდა, მეც შეწინა შემოხვევა. მო, ასეა, მაგრამ შენთვის არც მიგრძობნივინება.
 მერ ი. და შენი ფქრით, ეს არაფერია. როცა ორი ადამიანი ცხოვრობს ერთ პერქვეშ, ცხოვრობს უსიყვარულად...
 დამიტრე ი. ჩემზე ეს არ თქმის. კაცოვლი ვერ გეტყვის, რომ შე...
 მერ ი. ცოლს ვალდებოდე? შე კი ვე უნარი არ გამჩანია. მე სიყვარულ არ შემიძლია.
 დამიტრე ი. შეიღებო? შეიღებებს რაღას ეფხებო?
 მერ ი. ვეუტუე. გამოხევენ.
 დამიტრე ი. არავინ რასაც არ ეტუიტი რაც იყო, იყო, მიბატებო.
 მერ ი. საპატუებელი არაფერი გამოცემივინება.
 დამიტრე ი. მოთუბტებს და სანამ თქვენი როზანი შორს არ წასულა, სანამ ქვეყანას არ გაუტოა...
 მერ ი. მაგრამ შე ხომ ვიცი... რომ სხვა მიყვარს.
 დამიტრე ი. სისუფლდე!
 მერ ი. მიყვარს, გესმის? მიყვარს პირველად... ჩემ სიციცხლემო.
 დამიტრე ი. სსუ, ბავშვები!
 მერ ი. ხომ უნდა გაიჯონ.
 დამიტრე ი. არავინ არაფერს გაიგებს, თუ...
 მერ ი. მაგრამ შენ ხომ იცი! ვიცი თუ, თამაშმა, იცის...
 დამიტრე ი. მაქანკალა.
 მერ ი. მაქანკალი არ დამპირებია, მე გჯონია, 34 წლის ქალს შეუღლა გააჩიოს იგი და კარგი, გააჩიოს, რა შეიძლება და რა არა,



დემიტრი ი. მამ შეიძლება გვაუფხველ ქმარი და...

მერი. პირიქით. არ შეიძლება შევადგინ ქმარი, რომელიც არ მიუ-
ფარის და მერტვას პატიოსანი ქალი.

დემიტრი ი. მამ, აქამდე უსატიკოსოდ გიცივორია?

მერი. ასე გამოდის, თავი კი მომწონდა ჩემი პატიოსნებით. ესე
გინა, ვუღლი ქმარშეიღს და სხვა უკვლად მონაწირობი მი-
ვიღა და უკვლა, ვინც ანგრეს ოჯახს, უსატიკონო, ასე იყო,
სანამ შემეყვარებოდა, ნამდვილად შემეყვარებოდა.

დემიტრი ი. ეს კია ნამდვილი?

მერი. აქამდე, ასეთი არაფერი გამწყობდა და... (დღებობით) ნოთუ
გირჩენია, ვცრობდეს, ჩემი თავი მშუღლდეს და...

დემიტრი ი. ისე გეყოხები, მერე სად მიღხარ?

მერი. არ ვიცი, სადმე... როგორმე... ვიშუშავებ, ვიცოვრებ.
შთავარია, პატიოსანი ვიყო შენთან, ჩენს თავთან...

დემიტრი ი. შეილება დავაიწუვად.

მერი. შეიძლებაა, გამოვიწე, მსუბუქი უფაქცივის ქალი ერთი
საათით შევიდეს თავის სხეულს — იქნებ იმიტომაც, რომ სხვა
სახსარი არ ვაჩინა და ჩვენ მას ვაძაგებთ, ვაძაგებთ ისინიც,
ვინც საყვარელი თავი გავყოფით, მთელი სიცოცხლით გავუიღო
დემიტრი, ნება მომეცე გამოვანსროყო ეს დანაშაული, წაუღო
და...

დემიტრი ი. შეილება?

მერი. რა ვქნა, დემიტრი, იქ იქნებანს, სადაც მე.

დემიტრი ი. შენ კი არც იცი, სად იქნებ, ბოლოს და ბოლოს, თუ
ასე ვერ მიტან, მე წაუღა, პო, მო, დარჩიო ამ სახლში, მხო-
ლოდ იმის ნებას ვერ მოვცდი, რომ...

მერი. ესე იგი, მთავაზობ, ხელმეორად ჩავიწეო შეიძლება? მხო-
ლოდ თუ მაშინ, როდესაც პირველად შემოვადე აქ ფეხი, ილუ-
ზია მაინც იყო რაღაც მოწონების, თუ სუყვარულისა, ან მჭერო-
და, რომ შემეყვარებოდა... (იტტეროდლად) როგორ შეგიძლია,
დემიტრი, როგორ შეგიძლია... (ოთახში შემობრბის ნამძინარევი
სახა, გოგუნებულ დაეს, მერს ტირლი შემსკვება ვარბის).
ჩიორა. (მერს გამოვლდება) დედა! (შემობრუნდება) მამა! მამა!
დედიკო! (ვარბის)

ჩაჩა. დედა. მამა... (დემიტრი გამწრალო დაეს). სცენა ბნელდება.

სინდელიდან გამოშუქდება მერის სახე დაიწყო...

მერი. უკვლად იგი ამ ორი წერილს ნახე დაიწყო...

საუაღმყოფოს კორადორა. მერი ღელავს, ბოლთან სცენს. გამო-
დის მათიკო.

მათიკო. გილოცავ, უკვლად კარგადაა.

მერი. მამ, ოქერაკია...

მათიკო. დამთავრდა. ორი წელითა კი გაგრძელდა. ქირურგი კი არა,
არტისტი, ვარტუოზი!

(გამოდის თამაზი)

აგერ, ისიც! (თამაზს) გაიცანით!

თამაზი (აყვირდება გაოცებით): მერი?

მერი. დიახ...

მათიკო. მამ იცნობთ ერთმანეთს!

თამაზი. 18 წელია, ლენინგრადა გამოგზავრების წინ, 1 თვე სო-
ფილში, იანახებთან ვაჯატარე და... (მერის) სულ არ გამოც-
ლილხარს ესე იგი, გათხოვიდი!

მათიკო. პო, ჩემი რძალია, 2 შვილს დედა. (მერის) უჩემოდ არ
წაივადე, ავადმყოფს წაწალო უნდა მივცე. (ვარბის)

თამაზი (თავისთვის)

ის უყვარი შეხვედრა თვალთა
და წამიერი შეხება სულთა,
როცა უზომოდ შეგერა სუნთქვა,
როდესაც დღეობთ აივსე სულიწაღად,
როცა გვიგანა, რომ ახლა, ახლა,
რაც ასე, ასე უზომოდ გსურდა, —

...

...შემდეგ გადაეყვანა საზღვრებს თუ ქარებს
და დრო შორს სადაღ, სადაღ წაიღო...
და შორეულზე ფაქირი გაწავლდეს:
იყო? არ იყო? (პაუზა)

ესე იგი, ორი შვილს დედა.

მერი. შენ... თქვენ... შენ...

თამაზი ი. შეც ასევე მიუღლო შეავს და ორი შვილი შეიქმნა
ცნის.

მერი. გავირის?

თამაზი ი. უფრო გულმეაქვი მეგონე. ლენინგრადიდან რამდენიმე
წერილი გამოვიგზავნე. გწერდი, ჩინი თქმაც ვერ მოვასწარი,
თუ ვერ მოახერხებ. მერე ვაივადე, გათხოვილხარ და ნათლად
გახდა, რად რჩებოდა უსასუხოდ ჩემი წერილები.

მერი. არ მშიშა, არც ერთი არ მშიშა!

თამაზი ი. ჩანს დედაც ცეცა, რომ... (ნამალადევი ჩაქინებო!)
18 წლის ვიღაცენით, პასუხიც აღარავის მოვიტოვებ. ესე იგი
ბედნიერი ხარ! გილოცავ!

მერი. შეც... გილოცავ!

თამაზი ი. მამ, დათო...

(შემობრბის მათიკო)

მათიკო. ჩიორას აწნავია, თითქმის ამათ ოჯახში ვარდილი.

მერი. დედაქმის ავადა, მამა?

თამაზი ი. წაქსელს წინ იყო ჩემთან.

მერი. ფრენა არ უყოფა და ახლა მოსკოვის აეროდრომზე წის.

თამაზი ი. წარმოიხდენია, როგორ დედაც, მაგრამ ოქერაციის
გამდობა აღარ შეიძლებოდა.

მათიკო. დედაქმის დაფრეკე, დავაშუიდე.

მერი. საფრეხზე ვაიარა.

თამაზი ი. დარწმუნებული ვარ.

მერი. თუ შესაძლებელია, მიწოდდა მეხოვო...

თამაზი ი. თავზე დადგომის ნება? კი ბატონო.

სცენა ბნელდება

მათიკოს ბინა. ოთახიდან ერთ-ერთი კარი შემაბანდნი ვადის.
შეშაბანდის ამ კართან ვალია ჰქილია. ოთახში, სასაღლო მაგიდას
სტუმრები შემოსლხობინან. მათ შორის, დემიტრი და თამაზი, მათიკო
საზაფხულოდა და სასაღლო ოთახს შორის მიდი-მოდის, დისას-
ლისობს.

თამაზი. კარგი, მათიკო, არ დაიღაღე?

მათიკო. ისეთს რას ვაკეთებ!

თამაზი. ერთი სამუშაო დღე სახსარზე, მეორე ოჯახში.

დემიტრი. ქალბენა ასე ისე უფლებს და...

თამაზი. მათი დაბადების დათს მაინც მოვემსახურეთ.

სტუმარი ი. პალო დედა. ეს იმ ბედებით, რომლითაც ბავშვის გულზე
უსაფრთხეს ოქერაციას აკეთებთ... და საერთოდ, რა მამაკაცის
სქემე...

დემიტრი ი. (სიცილით). ა, ხომ ხედავთ, რას ბრძანებს თვით ქალ-
ბატონი, კიდევ კარგი, ბატონო თამაზ, ჩემი მეუღლე არ უსმენს
თქვენს შეგონებებს (ხარი სადარბაზო კარზე. სიცილით) მაგ-
რამ, აი, ისიც.

სტუმარი ქალი. რა იყო?

დემიტრი ი. გულმა მიგარბა.

(მათიკო კარს აღებს, ოთახში მერი და ჩიორა შემოდინან) ხომ
ვთქვი!

მათიკო. სადა ხარ, სადა!

მერი. მშაბტე, მათიკო, გენაცადე! გილოცავ! (თავიუღს ვადის-
ცემს) საზაფხუოდ, თხოვნა შეგისრულე და...

მათიკო. ორთავ დედაშეიღს დაგეცაცოდე (ჰკოცინს)

სტუმარი ქალი. მერი იშვენიერია, როგორც უკვლადის, მაგ-
რამ ქალმეუღლე რომ წამოგერთიანებოთ?

მათიკო. ვინც არ იცნობს, გაიცანით. ჩემი საყვარელი რძალი,
თამაზი ჩიორათა, (მერის) ჩემს მეზობლებს იცნობ, ჩემს კო-
ლეგასაც.

მერი. როგორ არა, კი ბატონო, ყველას, ყველას, (დემიტრისა და
თამაზს შორის ჯდება).

სტუმარი ქალი. ბატონ პროფესორს ვინ აღარ იცნობს! მის
ქალკაციებზე ქალკაცი ლეგენდები დადის.

თამაზი. არავითარი პროფესორი, ქალბატონო, მე მხოლოდ რი-
გითი ექმის ვარ.

სტუმარი ქალი. წარმოუდგენელია!
თამაზი. დიახ, მხოლოდ რიგითი ექმი.



ჩიორა. (მათიკო ხმადაბლა). ესა თამაში?
 მათიკო (სევტე). ესა.
 ჩიორა. მე... ვუთ, ასე ახალგაზრდა, ღამაში...
 მათიკო. შენ ვი, ბებერი გვეროს, წვერინი? (იციხის).
 დიმიტრი. ჩვენ ვაგავსიატო, თქვენი მზიარულენის მიზეზი.
 მათიკო (სიცილით) რა და...
 ჩიორა. (ვედრებით). მათიკო მამიდა!
 მათიკო. კარგი, კარგი! (მერსა) თვალი ქუჩისკენ მონებეცა.
 მტერი. როგორც კი დამოაღრდა კონცერტი...
 დიმიტრი. როგორ ჩაიარა?
 მათიკო. რა საყიზავია, ჩვენი ჩიორა მომავალი კომპოზიტორია.
 თამაზი. სად სწავლობს?
 დიმიტრი. ნიჭიერ ბავშვია ათწლეუში.
 მათიკო. დიდს ნიჭი გამოაქვა.
 დიმიტრი. ესე იგი, ბე...
 მათიკო. შენ ხაივინრო საქმეშიც გეყუფა ნიჭიერება. რაც შე-
 ეტება შესესას.
 II მამაკაცი. (მერსა) მამ, თქვენი...
 მტერი. (სიცილით) არა, ბატონო, არც მუსიკოსი ვარ და არც მომ-
 ღრალი.

მათიკო. არც ოქრავში გამოდის და არც ესტრადაზე, მაგრამ...
 მტერი. მათიკო!
 მათიკო. არ ასირებს სიმღერას, თუ?
 სტუმარი ქალი. დაცალეთ, სულ მოათქვას.
 I სტუმარი მამაკაცი. მართალი ვითხარ, მათიკოს დაბ-
 დების დღეზე იმითაც მოგვიხარია, რომ ქალბატონ მერის
 მოუფენილო, ქალბატონო მტერი, კიდევ კარგი მოზრანდით,
 თორემ ის-ის იყო, პლედმეიჯო ვიძირებოდათ.
 მტერი. პარობლებები?
 დიმიტრი. ოკახი.
 თამაზი. საერთოდ, ადამიანის შინაგან თავსუფლებაზე გვერინდა
 საუბარი და იმ, ერთი შეხედვით წერაღმარაზე.
 მტერი. ვასაგებია: ისაგენის თოქვე ვეილაფარ და გასვლელ-
 გამოვლელს ვედრებებით, ძირს ჩამოიღებ, დამსკენე, შე ქრის-
 ტაოში...
 II სტუმარი მამაკაცი. სად მუშაობს?
 მტერი. აშეამდ არსად!
 I სტუმარი მამაკაცი. ხმის დამუშავებაზე არ ვიჭქრიათ?
 მტერი. რა ისეთი ხმა მაქვს, რომ...
 II მამაკაცი. ავერ, ვისაც თქვენთვის მოუსმენია, ამბობენ,
 რომ...

დიმიტრი. მტერი ვადარწვნიტა თავისი მომავალი კარიერა ქალი-
 შვილისთვის დათმო (ვიქას ასწევს) ეს ჩვენს შვილებს გაუმარ-
 ტროს, ჩვენს სიხარულსა და ერის მომავალს.
 თამაზი. ჩვენი აუხდენელი ოცნების ახდენის იმედს — ამ მშვე-
 ნიერა ჩიორას სახით.
 ყველანი. გაუმარტოს! (სვამენ).
 თამაზი. ახლა კი ერთხელ კიდევ გილოცავ. ჩემო მათიკო და...
 მათიკო. ვიცი, შენი სული და გული ახლა საავადმუყოფოშია.
 მტერი. მე და ჩიორამ კონცერტის შემდეგ დათოსთან გამოვიარეთ,
 კარგადა.
 ჩიორა. (მერსა ხმადაბლა) კითხე, რა
 მტერი. (თამაზი) გვაპატიეთ, მაგრამ ჩიორას შინცდამაინც თქვენ-
 გან უნდა ვაიგოს, რომ საშობრობა ხსნა ოპერაციაშიაო.
 მათიკო. (სტუმრებს) მორჩილის ბავშვებზე ღამაჯი.
 თამაზი. დათო? (ჩიორას) შეგიძლია მშვიდად იყო.
 დიმიტრი. (სტუმრებს) დათო ჩიორას ამხანაგია.
 I სტუმარი მამაკაცი. ჰო, იმ ბავშვზე მთელი ქალაქი ღა-
 პარაობდა, ამბობდნენ, ერთადერთი ხსნა ოპერაციაშიაო.
 დიმიტრი. ხსნაც და დიდი რისკიც; გადარჩენის იმედი იმდენად
 მცირე უყოფლა, რომ... ისეთი, რა ბავშვია? — ჩემს შვილებში
 არ ვარჩევ.

II სტუმარი მამაკაცი. დანატარები ვერ ბედავდნენ...
 დიმიტრი. ვასაგებია. თუ ვადაჩნა, მახლობლების მეტი არავინ
 გაიგებს, თუ დაიღუბა — მთელი რესპუბლიკა.
 I სტუმარი მამაკაცი. და ატყდება ერთი ვაჭარი: რომელმა
 დასტარებამ ვააქეთა, უნდა ვააქეთებინა თუ არა...
 I სტუმარი ქალი. მაგრამ, როდესაც ბავშვის სიცოცხლე სას-
 წორება?

თამაზი. სწორედ ამიტომ ვაყუფოთ ოპერაცია.
 მათიკო. თამაზი ვაგეტო.
 სტუმარი ქალი. ეგ ხომ გიორბაძა!
 თამაზი. არა, ქალბატონო, მხოლოდ მოვალეობა. რაც შეეხება
 რისკს (ღიმიტით) თქვენც კი, პატრიულური დიმიტრი, დარწ-
 მუნებელი ბრძანდებით, რომ თქვენი ყველა გეოლოგური
 ოპერაცია უტყვევლად განარჩევილი დამოარდებნა? — ან აღ-
 მონდებია მაღინი ან არა, ან ისე მცირე, რომ დამუშავებლად არ
 ღიბს.
 სტუმარი ქალი. მაგრამ, რაცა საქმე სიცოცხლის გადარჩენას
 ეტება...
 მათიკო. სწორედ ამიტომ იყო ჩვენთან ასეთი დღეცა. მაგრამ
 თამაზი...
 სტუმარი ქალი. რა თქმა უნდა, ყველა ვერ გახდებოდა
 დიას, დაბ, თქვენც გიორბაძა!
 თამაზი. (სიცილით). ძალზე გულუხვი ბრძანებულებათ ქალბატონო,
 წუნად საშენდერო ხარისხი მობოძით, ესა გმობოძა...
 (ვიქას ასწევს) ეს იმედს გაუმარტოს!
 დიმიტრი. (წამილებზე) მტერი ვაგავსიატო — უმაღლეს კატე-
 გორის ადამიანებს. მათ, ვინც პირადულზე მაღლედ და
 სხეებისაგან იბრძვის, იღვწის და იწვის, ბატონო თამაზი!
 დიდი ხანი არაა, რაც მოსკოვის კლინიკიდან დაგვიბრუნდით;
 სადაც სასწაულებს ახდენდი, ახლა აქ, ჩვენს დედაქალაქში
 მერსებია ის სასწაულები. რამდენი ადამიანისთვისაც სიცოცხ-
 ლის სისხარული მოგვტანათ, იმდენი ათი წლის სიცოცხლეს
 ვაიჭრებოდა.

მათიკო. გვალვ მძიმე ოპერაცია გვაქვს.
 დიმიტრი. მამ, ხალხივდენ იმედს გაუმარტოს!
 თამაზი. წამოდებია. ყველა იმედს — კეთილ იმედს, ჩიორას
 იმედს, დათოს იმედს.
 მათიკო. არც კი ვასადაღინა. სულ რამდენიმე წუთია, სუფრას-
 თან დასტებოდი და...
 თამაზი. საქმე მაქვს... ვადაუდებელი. (მერსა, რომელიც უსიტ-
 ვეო ვედრებით ასწევს). ხმადაბლა, ხაზგასმით) უნდა წაუღდე!
 დიმიტრი. მათიკოს მომავალი დახადების დღეც ასე გვეჩეობს.
 ამ შემადენლობით.
 I სტუმარი. მხოლოდ ერთი გამონაკლისი (შეშანადისიკენ,
 გალახულ უთითებს) იმ იაღლეს უშველ რამე.
 დიმიტრი. რატომ, ცუდად გალობს?
 I სტუმარი. ისეთი თავგანწირვით აწუდება გაღიას კედლებს,
 რომ...
 თამაზი. იწება რომ მქონდეს, შევასულიდი

ყველა ფრინველს — ვალიობიდან
 და დავტებობიდან — ფრინველს რომ ვაშლიან...
 იფრენ ისე, რომ არც იცაინ,
 რას მქვია სიტყვა „ეთილიაუმყოფელი“,
 ანდა რაა ნაღდობა, თუ არ მოვიდ
 თვითონ გულდიან“.

ჩიორა (გაბრწყინებული). იმს თქვენც ვაივართ აპოლონერი?
 (თამაზი უღიბს)
 მათიკო. (თამაზი). მხოლოდ შენც უნდა შემოსრული ოხოუნა და...
 (პანინოზე უთითებს) ერთი სიმღერა მაჩუქე. მე კი, თუ გაგებარ-
 დებია, ახლავ (შეშანადისიკენ გეგმობდა)
 დიმიტრი. (მათიკოს შეაჩერებს) აჰ, ამს იმედს დაშტრები! მაგას
 ხომ ფრენა არც შეუძლია და ერის პარველავე კატა მოუღებს
 ბოლოს.
 I სტუმარი. მამაკაცი — ესე იგი, ეს დიდებული მგალობელი
 იმისთვის ვარჩენოდა, რომ თავისი ფრინველური თავსუფლება
 და მუნებინასაგან ბოძებულ ნიჭი ერთი ადამიანის ვართობას
 შესწრას? — ვიჭაფერი მუმარტობაა!
 დიმიტრი. ფრენა მშობლებს არ უსწავლობია, ჩვენ კი რომელი
 ფრთოსონები ვართ რომ...
 სტუმარი ქალი. (მათიკოს) ოთხბო რომ მაინც გამოუშვებ?
 მტერი. იქნებ, ფრენაც ისწავლოს.
 დიმიტრი. ჭებარს ვერ შეამჩნევს, ოთახის მცირე არენა — დიდ
 სახუაროდ მოეჩვენება და ფანჯრის ბინას შესაღდება.



მათიკო, ერთი იადონი მართლაც ასე დამუშავდა.

მერსი. საბარალო

დომიტრი. იადონი კი არა, ზოგჯერ ადამიანი იღუპება ჩვენს თვალწინ, მაგრამ ავერ, გუშინწინ...

II სტუმარი მამაკაცი. რა ბიჭი, ა? საწყალი ლეო! რას სურობენ, გადარჩება?

თამაზი. მსუბუქი კრილობა.

დომიტრი. შემიხვეთი გადარჩა.

სტუმარი ქალი. მანც რა გაგვივით უყარება ცოლი.

თამაზი. რომ უყარებოდა, ასე არ მოიცივოდა.

დომიტრი. რას ბრძანებთ! კაცმა უყვალფერზე უძვარფასესი — სიციცხლე გაიმეტა.

I სტუმარი. და საყვარელი ადამიანი ქალკის გაგანგებულ უხამო ჩაავდა?

მათიკო. ამა! რაღას არ ამბობენ, რა ცოცვას არ მკიდებენ, მაგრამ ზომ ვიცი, რა შორსას ეს ქალი უყვამ იმ ცოცვასთან.

დომიტრი. ქმარი კი თვითმკვლელობამდე მიიყვანა და...

მერსი. რას წარმოიდგენდა, თუ...

I სტუმარი. რომ წარმოიდგენა?

სტუმარი ქალი. იქნებ თავის ტუპში დატყუილიყო.

I სტუმარი. და საშუაველ ქმართან დარჩებოდა?

სტუმარი ქალი. თუ ძულდა, რად მიუყვებოდა!

მერსი. იქნებ, შეეცა...

დომიტრი. მამინ, კეთილდენბა და ბოლომდე უზიდა თავისი შეცდომა.

თამაზი. ჩანს, ტუპილად დამზერალან კაცობრიობის უდიდესი მშრებლები და მოზროვნეები, როცა ქალის, როგორც ადამიანის განთავისუფლებასათვის იბძროდნენ.

I სტუმარი მამაკაცი. აბა, აბა, მარტო ანა კარჩინა რად ღარს!

დომიტრი. ტოლტობიშ ანა დამარცხა — თვითმკვლელობით დამთავრებინა სიციცხლე.

თამაზი. არაქც და არამქც ანას თვითმკვლელობა — საბრტესტო პქტა იმადლა საზოგადოების მიმართ, აქანყება სასარტესტო მონიბის, სუხაბის, პროსტიტუციის წინააღმდეგ.

I სტუმარი. პადლობა ღმერთს, ჩვენს ქვეყანაში გაღაქმდა ეს პრობლემა, გათავისუფლება ადამიანი...

II სტუმარი მამაკაცი. და მანც, თურმე, თვით მოძულე ცოლქმარიც კი იმდენი უხბლავი მათეთა ერთმანეთთან გადაქაქეული, და უყოელი იმ მათეს გადაქრა იმდენ ტოცვას იწყვეს, რომ უყვლა ვერ უღლებს და ავერ...

სტუმარი ქალი. „სიუყარული მწელია“...

დომიტრი. რაც მოთავარია, ადამიანი შეურაცხუცვს და ისიც ვინ! — საყუთარმა ცოლმა.

I სტუმარი. მაგრამ თუ „საყუთარი“ ცოლი ამავე ღდრს არის თავისთავადი პიროვნება?

სტუმარი ქალი. რაც შეეხება იმ ქალბატონის პიროვნებას...

მათიკო. აბა, ამა! მის პიროვნებას ნუ შეეხებთო, მერსიოვბო, კაციშვილა ვერ იტყვის, რომ...

სტუმარი ქალი. მეც ვიშორებ: წესიერი ქალი ქმარს თვით შეუღლებომამდე არ მიიყვანს.

მათიკო. ძალიან წესიერი ქალი.

სტუმარი ქალი. ისე გამოკვავს, თითქოს...

მათიკო. თითქოს კი არა, ნამდვილად უყვლამ ვიცოდით, რომ ღდრის, ავერ, რამდენი წელია, რომინ აქვს ერთ ქალბატონთან.

დომიტრი. ოპ, ოპ, რომინა! მამაკაცი თუ ქალს დაღალაბარკა... მე კი ნამდვილად ვიცი, რად პატვის სტყუელა ცოლს.

სტუმარი ქალი. მე ის ვიცი, რომ უეტეთსი ჩაქმულ-დახურული ქალი არ გამოლიოდა. აგარაკები არ აჯლდა და მოგზაურობებო.

I სტუმარი (ბრონიით) ესე იგი, თავის ქონებას ის კაცი კარგად უყვლიდა და რას ვერჩით, არა? მაგრამ თუ ქალს „ქონების“ როლი არ აქმავთიოდება?

დომიტრი. ქონება რა სიტყვაა! რომ არ უყარებოდა, ტყვიას დაიხლიდა?

I სტუმარი. კერძო მესაყუთრული ბუნება, ჩემიც მე და სხვი-სიც მერ.

თამაზი. დამწვიდებული ბრძანებოდათ, ღდრს სასიციცხლეო ვერცხვებოვს ნებაშემეძევა

სტუმარი ქალი. მადლობა ღმერთს.

მათიკო. იმ ჩემ საწყალ-დაღაქმულ იადონს ესმოდეს, მანც, აზრთა რა შეღლა-შემოღლა გამოიწვივა მისმა პეტროსანამ.

დომიტრი. მეცა ვაჭარობ. აბა, მათიკოს ერთი ზარალი და ჩვე-თნაგაგანობა იადონების მიმართ, იმ ერთი დაღაქმულის შე-სანდონობით გამოხვატობ.

მერსი. (დღუქრებიტო) ფრენის დაღაქმული იადონის.

თამაზი. ზედათ, რა იოლად მოვიხადეთ ჩვენი ადამიანური ვალ?

II სტუმარი. დიდებული თამადა გუყავს — ისევე ჩვენი სუფრის ტრადიციებში იოცა გამოსავალი. და ვინაიდან მეც მივდივარ, ბატონო თამაზ, ჩემს თავს ნებას ვაძლევ, შევხვთ თამაბის სადღვარქმლო.

თამაზი. თუ მაბრონი. (დომიტრი) დიდ მადლობას მოგახსენებთ კახტი თამბრონისათვის და გისურვებთ უკეთესვე კარგს.

მათიკო (II სტუმარი) რას მავს ეს? თქვენც იცნ უსაღილოდა?

II სტუმარი. ახ ვქნა, ისე მავს სქემ, არაფერთ არ შემოძლია. თამაზი. (მერის სმადლბა, ხახვასმით) მეც აღარ შემოძლია...

სცენა ბნელდება

სინბელიდან გამოშუქდება მერის სახე

მერსი. იმ დღიდან ერთი წელი გავიდა. ახლაც მათიკოს ითანში ვიყავი...

იგივე თოხი

მათიკო. (შეშოთაბებული) მამ, მტაკივლ გაღაქმვებო.

მერსი. ვანცადებაც შევიტანე.

მათიკო. რა იყო, როგორ იყო, არ გეცითებო. წარმოიდგენინო, რა დღეშია ჩემი ბიძაშვილი. მამ, ზაზა მამასთან დარჩა.

მერსი. იმასაც წამოვიყვან. (მუღარიტო) მამას კი არ ვარბოვე. გავწარდი, ფეხზე დაავიყენებ და...

მათიკო. რა საშუალებით? თუმცა მამა დაეხმარებოდა.

მერსი. არაფითარი აღმებნე!

მათიკო. მაგრამ მამას ზომ აქვს უფლება

მერსი. არ დაუშლი. თხოვნი თ არაფერს არ ვთხოვ. ვიშუავებ და...

მათიკო. შენი ზელფასით გავიჭირებდა.

მერსი. კერავც მეხერხება, ქსოვა, ქარგვა... არა, შეიღებს არაფერს მოვაკლდე. ჩიროა ერთი წლის შემდეგ კონსტრუკტორიაში მოხვდება, სტიბენოა იქნება! ზაზაც სამ წელიწადში საშუალოს დამთავრებს და...

მათიკო. თამაზმა იცის?

მერსი. არა.

მათიკო. ნეტავი რას გააკეთებს?

მერსი. რა უნდა გააკეთოს!

მათიკო. საერთოდ, რას ფაქრობს?

მერსი. რა უნდა ფაქრობს? თამაზმა იცის, რომ მე არავის ოჯახში არ შევიტანო. რაც მომივიდა, ჩემი შეცდომა იყო და... თამაზს რომ არ შეეხვედროდი, ალბათ ვერც გაუგებდოდი...

მათიკო. რად არა...

მერსი. (აწუვეტრენებს) იმ უზარმაზარ საყაროში რომ, ერთმანეთისათვის გაჩენილი ადამიანი ვეძებთ ერთმანეთს. ზოგჯერ გვიმარსებოდა, ზოგჯერ ვტუპულებოდა. ზოგჯერ ახლოც ჩაუხუტული და ვერ ვაშრენო, ზოგჯერ ვხვდებოდა, მაგრამ დაგვიანებოდა...

მათიკო. დაგვიანებოდა შეხვედრას სქობის...

მერსი. (აწუვეტრენებს) ნუ, შენი ჭირიმე! ადამიანმა ერთხელ ზომ მანც უნდა განიცადოს ის, რაც მე განვიცადე. ტუპობა, მე და თამაზი ბედისწერამ შეგავხვედრა, და მე ვლოცავ იმ დღეს, როდესაც...

მათიკო. თავი მიხვდება. სად იცხოვრებო? რით იცხოვრებო... იქნება დომიტრის წინააღმდეგ რომ დათანხმებულეთვე და...

მერსი. (აწუვეტრენებს) ეგ გამოიციხულებო.

მათიკო. აბა, ჩემთან გაღმოდით, ღმერთმინი, გამეხარდება.



მე რ ი. არა, არა! ბოლოს და ბოლოს რაიონში წავალ, იქ ვიშუ-
შავებ... მაგრამ თამაზ? ხანდახან რომ მაინც არ დადინახო, შო-
რდები მაინც არ დადინახო, მოკვდები, მიწა და ვიცოდე, როგორ
ცხოვრობს, რით ცხოვრობს, რა აწუხებს, რა უხარია, როგორ
ჩაიარა მისმა ყოველმა ოქტობრამ...

ისეთი ღრმობა მაქვს, თითქოს რაღაც დინება მორევში შე-
მირიას, დაბტრიალდა და გამოსვლას ვეღარ ვახერხებ... არა, არა,
უფრო წინადა, თითქოს ვაღვად ხელი წამაშველა, მორევთან
ამოვიდოდი და როდესაც თავი ვაგებოდი, პირველად დავინჩე
ცისა და მიწის სილამაზე, მაგრამ შიშის ელვარებათ თავილი მომ-
ქრა და... არა, კი არ დამაზნავე, თვალა ამხილა და აღმომაჩე-
ნა რაღაც საოცრება, რომელმაც სულ სხვა აზრი მსცა ჩემს
სიცოცხლეს, თამაზ ჩემთვის კვლავ იქცა კერად, რომელსაც
ვერ გაუთანაზრებდობდი, მაგრამ მას მოვწონდი და მეც ვდილო-
ვდიდი ვუფთალოვავი იმაზე უფროსად, ვიდრე ვუავი — უფრო
მიმიბღვავი, უკეთანი, განათლებული. მესმინდა თუ არა, საზე-
დობიანი წავიდვას და ვუფრე (პაუზა) თამაზიც ირწმუნება,
რომ...

მე ა ი კ. სულ შეიცვალა. ყოველთვის ბრწყინვალე ოქტობრებს
აქვთება, მაგრამ ახლა... მოჭადრებულ რუფურებით მის მუ-
შობას.

მე რ ი. ასე აღმოვაჩინეთ ჩვენ ერთმანეთი, მაგრამ შენც იცი, ჩვენს
შორის რა გადაუღებავი...

(კარზე ზარი ირეკება, მათიყო კარს ადგბს. აქჩარებით შემო-
დის თამაზი.)
მე რ ი. (შერისდენ გამოუშვება) მერაი ვიცი, გავიგე! ღვაგბს...
მერაი ჩამოგვა ფარდა... არა კვდება... იქით დარჩა სხვა ყვე-
ლა და ყველაფერი... წავიდეთ...

მე რ ი. სად, ვისთან...
მე რ ი. შეე არ ვიცი... ბოლოს და ბოლოს, ჩემთან!
მე რ ი. კი, მაგრამ შენი...
მე რ ი. თავის მშობლებთან წავიდა... წავიდნენ... ბავშვებიც...
ნონას ყველაფერი ვუთხარი, ვუთხარი, რომ...

მე რ ი. და ჩვენ ამ ხანში?
მე რ ი. მ. დროებით, მხოლოდ დროებით... ბინას ვიშოვი და...
მერაი!

სენა ბენელება

სინელიდან გამოშვებება მერის სახე.

მე რ ი. მთელი შეგნებით ვეწინააღმდეგებოდა ამას, რაც მოხდა —
და მაინც მოხდა... იქ კი, ჩემს ძველ ოჯახში...

დიმიტრის ბინა

დიმიტრი წასასვლელად ემზადება. ზარი სადარბაზოს კარზე.

ან ე ტ ა. (შემოდის) აქა მშვიდობა! (დიმიტრის ჰკიცნის) ხომ მშვი-
დობა?

დი მი ტ რ ი. (კარს ადგბს) ომ! ღვაგბენი!
დი მი ტ რ ი. არა გვიშავს.

ან ე ტ ა. კართან ბარგი აწვია და დედაშვიდობას შემოიტანე.
(დიმიტრის ბარგი შემოაქვს)

ხელ რომ ჩიორას დაბადების დღეა, ბებია ენაცვალის, გეგო-
ლი დამავაწვდობდა? ვგოო მოგვეწერო, ერთი წელიც და
სკოლას დაამთავრებს. ვიფაქრე, გულა არ დავწუვტო-თქო,
მივიტოვებოვ ჩაც მქონდა და... ჩება რაძალი სიდაა? ბავშ-
ვები?

დი მი ტ რ ი. რატომ არ გამოვბინე, დაგვებოდა.
ან ე ტ ა. მე ცოლშვილის ამბავს ვეითებთი.

დი მი ტ რ ი. ცოლ-შვილი...
ან ე ტ ა. მო, თქვი, შე კაცო, სად არიან, ავად ხომ არავინა.

დი მი ტ რ ი. არა, უხბალოდ...
ან ე ტ ა. დმბროო, დიდებულუო, ბიჭო, ამოდერდელ!
დი მი ტ რ ი. ყველა ცოცხალია, კარგად არიან... მხოლოდ... აქ არ
არაიან.

ან ე ტ ა. ავტო გეთვის, შე კაცო! ცოცხალი ადამიანი ან იქით წვაა,
ან იქით. დიდ ხნით წავიდნენ?
დი მი ტ რ ი. არა მგონია...

ან ე ტ ა. ამ დღითი წავიდნენ, თუ?
დი მი ტ რ ი. ააარ...

ან ე ტ ა. შენ ეს მითხარი, დღეს ხომ დაბრუნდებიან. მე ამ ხო-
რავის საქმე მაწუხებს — ზოგი შესწავლია, ზოგი მოსახარშავი
მავთარხო ში შეინახება, მაგრამ ხვალ რომ ყველაფერი ვერ
მოუხსრნება, ვიცე მის გულს გახარდება, ყველა მოუყვანის-
თქო და იმდენი წამოვიდე, მიტლ კლასს ეყოფა. ვინ და ვინ
წავიდე?

დი მი ტ რ ი. ჩიორას და დედაისი.
ან ე ტ ა. ზაზა?

დი მი ტ რ ი. სკოლაშია.
ან ე ტ ა. მერე, ჩიორას სკოლა არ უტდება? შორის წავიდნენ?
მტარებლით თუ აეროსლიანთ?

დი მი ტ რ ი. არც მტარებლით, არც თვითაფრინავით.
ან ე ტ ა. ნაწინი, აბა, შორის არ წავიდნენ, გულა არ გამის-
კვავ?

დი მი ტ რ ი. დაქეცი, დედაჩემო, დიხვეცი.
ან ე ტ ა. რა დროს დახვეცება, ბიჭო, იქნება ხმა მიავაწვდება.
მერი, რომ გაიხვებს, ინას ვენაცვადე, მამავე მოფრინდება.

დი მი ტ რ ი. მერი... აღარ მოვა, დედა...
ან ე ტ ა. ვაიმე!

ღ მი ტ რ ი. რამდენადაც არ უნდა ვფიყო... მერი წავიდა. დედა-
ჩემო.

ან ე ტ ა. რამ?
დი მი ტ რ ი. წავიდა და ჩიორაც წავუვანა. რა ვწნათ, ასეა.

ან ე ტ ა. ამ ოჯახიდან, შეგნა წავიდე? (დიმიტრი უხმოდ უდს-
ტრებს) (გაოგნებული) სად, ვისთან?

დი მი ტ რ ი. სულ ერთი არაა?
ან ე ტ ა. (უხბალოდ) ესე იგი, შვილებიც გაგაყვითა.

დი მი ტ რ ი. (წყალს სწვდის) აბა, მოხვი.
ან ე ტ ა. ჩემს ცუცხლს, ეს ერთი ყულუმი წული გაანელბებ?

დი მი ტ რ ი. რა ვწნათ, დედა, ასე მოხდა და...
ან ე ტ ა. მოო (პაუზის შემდეგ) ზაზა სიდაა?

დი მი ტ რ ი. სკოლაში.
დი მი ტ რ ი. აღბათ, სადაცაა მოვა. შენ ხომ იცი, სად რა
დღეს. აბა, არ მოიწუწო, მალე დაბრუნდები.

ან ე ტ ა. ყველაფერი ვიცი, ყველაფერს ვხედავ. დედა მოგაკვდა!
(სენა ბენელება)

ან ე რ ი. მე კი, ამ დროს ისეთი გარმობა მეუფლებოდა, თითქოს
რაც ქაშად იყო. იყო და არც იყო... არა, ადრე ვერც წარმო-
ვიდენდი, თუ ერთ ადამიანს შეუძლია, ასე შეავსოს — მერო-
რის ცხოვრება...

თამაზის ბინა. სასაღიშოო ოთახი.

მე რ ი. (ტელეფონის ყურმილიში, ხმადაბლა) მამო, არ გადავიტოვო?
ჩაქონდა. (უძმენს) სიტყვე — ნორმალიტი? გლოკავთი! — რის
მადლობა (ყურბილს დებს, კრებულს იწმენს).

ჩი ო რ ა. (გამოდის. ხმადაბლა) არა, დადგუწა?
მე რ ი. პირიქით! დღემისს ველაარაკე — სისარულით ტირიდა.

ჩი ო რ ა. დავიყო ხომ ასე იყო, თამაზმა რომ გადაარჩინა. (პაუზა)
დედა, იცი, ხანდახან ვფიქრობ, რომ... იქნებ, ჭობდა, საექიმოზე
შევსულიყავი?

მე რ ი. საექიმოზე?
ჩი ო რ ა. სიტყვაზე ვამბობ... თქვათ, რომ ცოცოდე, ისეთ ექიმო
გამოვიდიდა, როგორიც თამაზმა... (ოცნებით) გადაარჩინო

ადამიანი, გადარჩინო ზაზას კი უნდა უფრიო...

მე რ ი. როგორ ფიქრობ, მოვა? მასტატებს?
ჩი ო რ ა. ვინ!

მე რ ი. ზაზა.
ჩი ო რ ა. აბა, რას იზამს.

მე რ ი. (ჩიორას გულში იკრავს) ჩემი მეგობარი, პატარა მეგობარი...
არ მეგობრე, თუ ასე გამოიგებო.

ჩი ო რ ა. შენ ხომ არ გინდოდა. ესე იგი, მოხდა ისეთი რამ, რასაც

ვერ მოერივ. არც შენ გინდობდა, არც თამაშს. ეს ხომ პირველად მიხვდა შენს ცხოვრებაში. მე მესმოდა, მაშინ ყველაფერი გავიფიქრე. მაშას რომ ელანარაკებოდი (დაღუპრებით) ესე იგი, შეძლებდა, ადამიანს მოვედეს რაღაც ისეთი, მოხდეს რაღაც ისეთი, რასაც ვერ მოერივდი და...

(გამოხრის თამაში. ტელეფონისკენ მიდის)
მერ ი. თაშო, იქ ყველაფერი რიგზეა. ავერ ახლა ველაპარაკე.
თამაშო. (ტელეფონის ნომერი აკრთავ) შენა? — მო. კი დანარჩენებზე (ესკენს) მაინც მოვალ, მალე მოვალ (ყურბილს დებს)
მერ ი. ცოტა კიდევ დაგვიწინა.

თამაშო. ესე იგი, მირჩევ, ძალში გაავატრო დღევანდელი დღე? ხომ არ გგონია დამავიწყდა, დღეს დღეს ვინ დაიბადა? და, ამოთვლია, არ მომავიწყდა, მაგარა (გვერდითა თოხიდან შეფუთული გამოქაქს) გილოცავ, ჩიორა! (კოცინის).

მერ ი. (შეფუთულს ხსნის) ფირფიტებია, ჩიორა, შენი საყვარელი ნაწარმოებები.

თამაშო. ეს კიდევ მაგნიტოფონის ჩანაწერებია.
ჩიორა. ოჰ, დათოვ მიპირებოდა, მოგიტანო. სად იშოვნეთ?
თამაშო. ჩემმა მეგობარმა ჩამოიტანა სახლვარგარეთიდან და ტელეტელეფონში ჩავაწერინე.

მერ ი. (მშვილდ ღიბილით) თამაშ, იქნებ ჭერ ჩიორასათვის ამ ჩანაწერების მოსმენა...

თამაშო. არც იუოს შიზანშეწონილი? (აღრუსთა უყურებს ჩიორას) ჭერ პატარა?

მერ ი. ვფიქრობ, ჭერ სწორი ანალიზის უნარი...

თამაშო. ან ზაჩინა? ეს უყველადი სისულელეა. ჩიორასთან გემოვნება:ნი და გონიერა გოგონა, მშვენიერად გააჩრებს, რა არის ქუეშპირიტი ხელოვნება და თავის სახალ გზასაც სწორად აიჩრებს.

ჩიორა. თქვენ ვინ მოგვებართ პროფესიის არჩევანი?
თამაშო. ჩემმა პირველა სიყვარული. მეუბნობას გოგონა მიუყვარდა. მო, ჩემი ტოლია — 7-8 წლასა იქნებოდა. ხოლმე თვალა იყო, ოქროსფერმოხიანი, ერთად ვთამაშობდით ციხეში. თამაშის დროს ცუდად გახდა და ააღე დაიღუპა. გულის მანკი ჰქონდა მაშინ ბევრი ციხიტი (სუხუ) რა უადგილოდ მოვიგონე ჩემი სედალანი რომანი ქობს იმხვე ვიოცნებობ. ჩიორას ფირფიტები რომ გაიუღებდა ჩიორა, ხომ ბეჭითად მეცადინებო? რამდენ ხანს უტრავ?

მერ ი. სასწავლოდღიდან რაც დრო რჩება — საუშუბისა და სადილის გარდა, ახლა მაინც კონცერტისათვის ემზადება და...

თამაშო. (ჩიორას) მო, კონცერტი როდისაა?
მერ ი. ერთი კვირავა დარჩა.

თამაშო. ო, მოდა, ჩვენ ახლა შევივლით, უფრო დიდ კონცერტებზე ვიოცნებობთ: ქალაქი აფრებითაა აჭრელებული. ფილარმონიის სალაროებთან რიგი დგას...

ჩიორა. ო, ძია თამაშ!
თამაშო. კომპოზიტორი ორკესტრთან ერთად ასრულებს თავის ნაწარმოებებს. ოვაციები, ვეკავილებო... შემდეგ კი გამარჯვების აღსანიშნავად ხანტეობ. დღევანე ჩავატარებ იმ ბანკეტის რეპეტციას. (მერის) როგორა გვაქვს საქმე?

მერ ი. რაღაც-რაღაცეები გავაშუაღე.

თამაშო. თუ კიდევ გვერჩება რამე, გავიხსენით და ვიყიდოთ. ერთად წავიდეთ. ცოტა ხნით საავადმყოფოში შევიარით და...

(ჩიორას ფირფიტები გააქვს)
მედლეობის დედოკი, დიდი ოქახის პატარა დიასახლისი (მერის ვალერსება)

მერ ი. (სიცილი) პირაქით, პატარა ოქახის დიდი დიასახლისი, 14 წლის ქალშვილის დედოკი...

თამაშო. ვინც არ იცის, დიდი დიდი 23-24 წელი მოგცეს.

მერ ი. (სიცილი) იცი, ქალებს რომ ქაინაფრები უყვართ და...

თამაშო. ქაინაფრთა ყველას უყვარს. ან რატომ არ უნდა უთხრა: ადამიანს ის, რაც მას ესაიმოვნება?

მერ ი. ესე იგი, იმიტომ მოთხარი, რომ გვიხაიოცნებინა?

თამაშო. არა იმიტომ, რომ ასე ვფიქრობ.

...შენ წავის პირას მიდილიდი, მერო, სხივქვე თრთოდა შენი ნაწი ტანი...
მერ ი. თაშო... ბინის აღარაფერი გავიგია?

თამაშო. მიპირებოდა, მალე იქნებოდა. მო, ხომ არ დავიწყებ? ხვალ მე და შენ კონსერვატორიაში მივდივართ. პედაგოგს, ვაჟი, ლაპარაკე.

მერ ი. თაშო, გენაცვალე, რაღა დროს ჩემი ხმის დამუშავება? თამაშო. სწორად რომ დარდა, დროა გკონდეს შენი სულიერი ცხოვრება, შენი ინტერესები.

(გამოდის ჩიორა)
ახა, ჩიორა, ამ საღამოსთვის მეგობრებს დადატეებ. მო, ჩემი სახირო მეგობარი, დათო არ დავაკვირდეს. ხომ არ ფიქრზე წაქონდავებულხარ?

ჩიორა. არა...
თამაშო. რა ხანია, ავარ იზინავს. ერთი სიტყვით, ვინც გინდა დადატე, წაზის ახლავე დაურტე, მოგვებრება. (მერის) დიდხანს მხოლოდნებ?

მერ ი. შვალ ვარ.

(მერი და თამაზი გადიან. ჩიორა პაინინოსთან ჭდება. უყრავს ფანჯარის გვერდით მუხილს)

ჩიორა. (გოგის შემჩრებს) ოჰ გოგო, სულ (ხვალა) მამანემ შინა?

ჩიორა. ვინ?
გოგო. მამანემ, ამ სახლის პატრონი — თამაშო.

ჩიორა. მო...
გოგო. აქ არის?
ჩიორა. არა...

გოგო. თუ იცი, მალე მოვა?
ჩიორა. არა.

გოგო. მაშინ შემოვაქი (ფანჯრიდან გადმოლაკებს) ხვალ სკოლაში დაქუერხილავე მივავარო, მე კი ფოტოაპარატი აქ დავჩენია. (მავილს უყრას ააღებს. ფოტოაპარატს იღებს. ბინის გაოცებულთა ათვლიერებს) მუშუბი სად არიან?

ჩიორა. ვინ მუშუბი?
გოგო. რემონტის რკი აკეთებენ.

ჩიორა. ამ ვციცი.
გოგო. რაიონიდან ჩამოხვედი?

ჩიორა. არა.
გოგო. ჩვენი ნათესავი ხარ?

ჩიორა. არა.
გოგო. მამ, მამანემის მეგობრის შვილი?

ჩიორა. მო.
გოგო. მერ მარტო დაატოვავ?

ჩიორა. საქმე მაქვს.
გოგო. მდი, გავიწნოთ ერთმანეთი. (ხელს უწყვლს) გოგო, შენ რა გვივა?

ჩიორა. ჩიორა.
გოგო. ჩიორა? ასეთი სახელი არ გაიბიონია. ჩემ დას შინა ჰქვია იცნობ?

ჩიორა. არა.
გოგო. ეს ბინი პაინინოს, ის — ჩემი საწერი მავალი და წიგნების კარადა. შინა რომ გხვდავდეს, გავიღებო. მე ამ პაინინოს ახლოს არ მავარებო. — ამხილო, საერთოდ, ჩვენს ოქახი სულ აშუაგა ზამთარაყო. დიდეს და ბებოს ნერვებს ვუშლი, შინას — პაინინოს, ნეტავი, ნერვები მაინც როგორ იშლება, არ იცი?

ჩიორა. (წამოღდა) არა...

გოგო. იტეპე, იტეპე, გგონია, ვეუტე შინას? იქავ კია პაინინო, მაგარამ შინას რომ მქობოთ, მხოლოდ თავის პაინინო შეუძლია მეცადინება. სისულელეა, არა? წიგნებზე იქ იმდენია რამდენიც გინდა, მაგარამ იცი, რა ბაიუშობაა? „სუ, სუ! ხეხია იყენებ, ხაზუა მუშაობს“. გაუწავალი დათო, რა რემონტი მალე დამთავრდება? აქ კი, გმონი არც გუფრეათ.

ჩიორა. როდის ვითარ?

გოგო. ყოველდღე ასე არ გვეუბნებიან? მამა ერთი წუთით შეწევარღებდა და გამობრბის, მუშუბს უნდა მიხედოსო, სახლს უნდა უყარაულოსო. (საათს შეხედავს) უჰ! უნდა გავიქეო, თორემ რომ გავიგო, აქა ვარ, გავიღებინა. არც გარტო მიშვედენ, არც თან მომეცევიან. აჰა რა მომიხვდა? პირდაპირ სკოლიდან გავმოვიარე, მაგარამ დაავიარებე? ხუთი რა საქმე? ჩემი ფული დავხარებ, საუშუბის ფული. უნდა კაი აქეთ, ხუთი კაიყო — იქით და შინა ვარ. შინა კი ისე მყარაულობს, გავიღებო. გინდა გირჩევი?

ჩორა ვინ?

გოგი. შინა. ცოტა კანასია, თორემ იცი, რა მაგრა სწავლობს? უსლ ხუთბუზე. ვაისად ამთავრებს სკოლას. შენ?

ჩორა. მეც.

გოგი. (მაგილის უჯრიდან აღბრუნებულად). ფურცლავს ა, ეს დედაა. მამა და სწია. ეს — ჩვენ ოთხვე. ეს კიდევ ერთი ბიჭია — დიდი მორჩადი. პამაჩების გადარჩენილია, ჩვენთან მოდიოდა ხოლმე. ეს — შინას ამხანაგები — ჩემი გაადადებულა. ამ ახარაბიო გადავიდ. მამაჩემი მარტობა, უცუბოს გიყილი, მაგრა ამხლა რომ მიზმწროს, ამასაც წამარბივებს. ჩემს მარტობას რაღას ვერ იტანს — ეშინია. ვერც ტუალს იტყვი — მაშინვე მიხვდება და გიუტდება. მივდივარ, მხოლოდ, აქ რომ ვიყავი, მამაჩემს არ უფობრა, კარგე? გიხეყნებ!

ჩორა. არ ვუტყვი.

(გოგი გადის. ჩორა პიანინოს უბრუნდება. მიჰქვს ხელი კლავიშებთან, მაგრამ უშეძლებს ხრის დღეშეგებს და გარინდებული ზის. ფანჯარაში ზაზა შემობრუნდას)

ზაზა. ჩორა!

ჩორა. (წამობტება) ზაზა, ზაზაული! (ფანჯარასთან მიიბრუნს, ზაზას ჰკიცნის)

ზაზა. გილოცავ! (შეფუთულებს გადასცემს) ეს ჩვენაა, ეს მამასაგან, ეს ბებიამ გამოგიგზავნა. გუშინ ჩამოვიდა და იცი, რამდენი არ ჩამოიტანა? ვაი, ინდურა, ჩორას დღეობა უნდა გადაუხადო. მო, ეს კიდევ დიდი მითხრა, გადვიციო.

ჩორა. თუთონ სადაა?

ზაზა. იქით.

ჩორა. დათოსგან მილოცვას არ ვეძებოვარ! (შეფუთულს გადასცემს) უკანვე დაუბრუნე.

ზაზა. ასე ვუთხრა?

ჩორა. მო შემოდი, რა!

ზაზა. მე ამ სახლში არ შემოვალ.

ჩორა. იცი, დედას როგორ ენატრები?

ზაზა. მე ამ სახლში არ შემოვალ.

ჩორა. ახლა უნდა დამერკა. თანაზა, დასატიფე, ამხანაგებიც დასატიფე.

ზაზა. თანაზა? დედას კმაჩა? ისე მხარაულად მიდიოდნენ ქუჩაში, გვეგინებ...

ჩორა. ამდენი ხანია, აქა ხარ? სკოლა?

ზაზა. ვაკეთებები გამოცდა.

ჩორა. ჩანთა რა უყავი?

ზაზა. ამხანაგთან დავტოვე.

ჩორა. ტუთილი!

ზაზა. დიდი საქმე შეე კი არა, უფროსები ტუთია.

ჩორა. ესე იგი, სკოლაში არ დადიხარ. მამამ რა ვაგონს...

ზაზა. იგაა, სულ ჩემზე ფიქრობს.

ჩორა. ამა, ვისზე უნდა ფიქრობდეს.

ზაზა. ვისთანაც დადის. გგონია, დედაჩემის დარღიით კვდება? ისადილებს თუ არა, ცოტას დასიყვნებს და...

ჩორა. მერე რა ან ნაოხსავთან წვა, ან მეგობართან.

ზაზა. აგრე გეგონის შე... მე მივს ყველა ნაბიჯი ვიცი. როდის მიდის იმ კამოთან სახლში. მერე იქიდან ერთად ერთადა გამოდიან. ისეთი ახალგაზრდა ქალია, გასულუდლები.

ჩორა. ახალგაზრდა?

ზაზა. მამაჩემის სახეგარი ხნის იქნება.

ჩორა. რა იცი, ვინაა, შენ კი უკან დასდევ, თვალურს ადევნებ და...

ზაზა. დედა მოვიკვდეს თუ... უპ, დედას რომ ადარ ვიფიცავ? (აშკარებით მიღის)

ჩორა. ზაზა! მიდი, იცოდე, ამ საღამოს მიდი. რომ არ მოხვდები, თავს მოვიკლავ, ზაზა! (ფანჯრის ჩარჩოს მიყრდნობა. მხრები უფითის. ეტყობა, ქუჩაში ვიღაც შენიშნა, სწრაფად შორდება ფანჯარას, პიანინოს უბრუნდება და გამებნს დაკვრას იწყებს. დაკვრას თანდათან აძლიერებს, თითქმის ცდილობს, შენაგინ ხმა ჩააღმოს, შემოდიან საყიდლებით დატვირთული თამაზი და მერი).

მერი. ჩორა, რომ იცოდე, რა გიყიდე!

(ჩორა ყურს მიიყრებებს, უკანას).

თამაზი, (მერის ხელს ჰკიდებს, ხედავბლა) წამო, ხელს ნუ შეეშლი. (ფეხბარფით გადის) სცენა ხნელდება.



იგივე ოთახი

სადარბაზო კარიდან შემოდის თამაზი, ხელში შეფუთული ნივთი უქირავს. ერთბაშადვე გვერდითა ოთახიდან გამოდის ჩორა. კარის ფრანკს ვეხრება, თამაზს თვალს ადევნებს. თამაზი შეფუთულს მიხვდება უკანმოკლეს ეტყობს. ტელეფონის ნომრებს კრფის.

თამაზი. (ხედავბლა) მე ვარ (უსმენს) გოგი, შვადლო, ხომ გითხარა, შოვალ-ქო. (უსმენს) ფიტოპასაჩა? — გიყიდე. შენს თავს ვიყავ, გიყიდე (უსმენს). არა, დღეს უნდა, საავადმყოფოში ვარბობა, შიმში ავადმყოფი სევა. (უსმენს) რემონტი? რემონტი... (უხეხებულად) მო, მაღე, მაღე მორჩება. ამა, კუთრი იყავი, დღედა გაუგონე. (უკრძობს ღებს. ოთახში ბოლთასა სცემს).

(გამოდის ჩორა).

ამა, მუხრენე როგორ ხარ? ფერია, ნამდვილი ფერია! სტუმრები ხად არიან, შენს ოთახში?

ჩორა. არა.

თამაზი. ლომ მოსაპიტე?

ჩორა. არა.

თამაზი. აღბა განაღებულ ლხინში მეგონე. რატომ იგვიანებენ?

ჩორა. არ ვცი.

თამაზი. შეუწლოდ ხომ არა ხარ?

ჩორა. არა.

(გამოდის მერი)

თამაზი. (ჩორას შუბლზე ხელს ადებს) არა, სიცხე არა გაქვს.

მერი. რა, ავად ხარ?

თამაზი. ეტყობა, სტუმრების მოლოდინში დღედას. სტუმრებიც კი უსინდისოდ იგვიანებენ. დაილადა ბავშვი.

ჩორა. (ხზავბლა) თქვენი ბავშვი როგორაა?

თამაზი. ა?

მერი. ნაოხსავიცვენი გვიტობნა.

თამაზი. კარგად წარმოგიდგინა? რომ შევედი, გმობლია. ჭერ ლასარკი არ შეუძლია და გამოილა. საერთოდ, პირველად ვხეხე კალიმბო. იცი, როგორ უხდება? არასდღეს დამაიწულებდა, პირველად რომ მანვენს. ისეთი თვალებით მიყურებდა...

ჩორა. დედა-მამა ჰყავს?

თამაზი. დედამ მოიყვანა.

ჩორა. ნამა?

თამაზი. არ ვიცი, არ მიკითხავს, ალბათ, არა.

ჩორა. (დაფიქრებით) და მანაც ილიმებოდა...

თამაზი. (ჩორა დაკვირვებით შეათვლიერა) მო, ილიმებოდა.

მერი. (უხეხებულად იგონო) მთელი, სუფრა გავაწყოთ.

თამაზი. გავაწყოთ.

მერი. და მხარაულად შეგხედო ჩვენს სტუმრებს.

ჩორა. (ნამძალადევი სიტყვით) სტუმრებს, ესე იგი ზაზას.

თამაზი. (უფრო მოიყრება) ამისთვის სპირობა, ჩაერთო მაგნიტოფონი (ჩოვას). მუსიკა, სიმღერა ახლა კი...

(ზარი სადარბაზო კარზე)

აი, ისინიქ! (კარს ადებს) ო, ო, ო!

(შემოდის მათიკო შეფუთული და თაიგული ხელში).

მათიკო. ჩიტმა ამბავი მომიტანა: ამ ოქათნი ერთ გოგონას 14 წელი უშესტულობა. ბედნიერია იყოს მისი დაბადების დღე!

გილოცავ! (ჩორას საჩუქარს გადასცემს. კიცნის. შეათვლიერა) დედა, რა გოგო, ა? ვებრლები და ესხა!

მერი. ამა, ამა, სიბერეზე ლასარკი არ იყოს!

მათიკო. (მაგნიტოფონს მიყურებს) სახიამოვნო სიმღერაა, მაგრამ დღევანდელ დღეს, ჩორას სიმღერა უფრო დამწუნებდა.

თამაზი. სწორია.

მათიკო. სტუმრები სადა არიან?

ჩორა. ალბათ, არ მოვლენ.

თამაზი. მოვლენ, მოვლენ (მაიყურებს) გგონია, სადარბაზოში შემოვიდნენ.

მერი (სხარულით) ზაზა ზაზა ფხის ხმს ცვენობ. (ზარი სიდაბ-
ბაზო კარზე. გახარებული მიიჭრება კართან. აღებს. კარის
ზღურბულზე ზაზა გამოჩნდება) ზაზა მოდი, შეილი! (მთხვევა,
თოფნაჯავიეთი შორდება) ნახემა ზარ?
ზაზა (გამომწეველ) მე და დავომ დავალეთ. მამაჩემის საღვთ-
ბრძლო დავალეთ. მამამ ცალი შეიარაო (ისტერულად ცივის).

ნაწინი მხერბა

სიხნელიდან გამოშქვდება მერის სახე.

მერი. იმ დღეს გაჩნდა პირველი ზზარი, ვგრძობდი, როგორ
მატულობდა, ყოველდღიურად როგორ იზრდებოდა, მაგრამ
ძალა არ მქონდა, შემეჩერებინა. იმ საღამოს თამაზი სასწრაფო
ოქრაციასზე გაიძახეს და კონცერტზე მე და ჩიორა წავედი
და აი, მე დარბაზში ვიჯიარ, ჩიორა სცენაზეა, ჩემი შვილი
როალიან მივიდა, დაქდა, რამდენიმე აკორდი აიღო.
(ისმის როალიის ხმა. დავკრა მოულოდნელად შეწყვედა)
აპანსაცნა.

მერი დღავს. მოშორებით მიმალული დათო, ეტყობა თავს
რემების — დაპარა მერისთან მისვლა. გაღაფტრა, შვიდიან
აფორიაქებულა ჩიორა და გასახვდლისაყენ გაეშურება.

მერი. (გამოუდგება) ჩიორა! სულელი იხეთი რა მოხდა, შვილი!
შევეშალა, მერე რა? შენ კი არა, ხანდახან სახელოვან პაინის-
ტებსაც ეი უღვებოთ, ჩიორა!

სცენა ბნელდება

სიხნელიდან გამოშქვდება მერის სახე.

მერი. მაგრამ ჩიორა ყოველდღიურად იცვლებოდა, სულ უფრო
და უფრო გაღლისაზრობილი ხდებოდა, ასე გადიოდა დღეები
და ერთდღე...

თამაზის ბინა. სასაღიშრო ოთახი.
თამაზი სავარძელში ზის, წიგნი კითხულობს, ინიშნავს. გვერ-
დით თოხიდან ისმის ფორტეპიანოზე ვარკვის ხმები. ეტყობა,
თამაზის ეს ვარკვი ალიზინებებს, წამოხტება, თოხნი დიდის,
იღვე ყლბა, ყურებზე ზელს იფარებს. ეტყობა პაინის ხმა
ჩუქვდება და ჩიორა ოთახში შემოიხვდეს. თამაზი ჩიორას და-
ნხვავაზე შეტყობა, ხელს დაეშვება.

ჩიორა. მე... ხელს აღარ შეგელოდა. მე... მოვჩერე შეცადინეობას.
თამაზი. ვინ გითხრა, ხელს მიშლია? განაგრძე, განაგრძე.
ჩიორა (გავლიანებულ) რა ექნა, კიდევ ხომ არ უნდა შევრცხვე...
ხომ უნდა ვეშვადო გამოცდებისათვის.

თამაზი. რა თქმა უნდა ვინ გუბნებს, არ ეშვადო?
ჩიორა. მეცადინეობა ხომ მჭირდება!

თამაზი. მერე და ვინ გიშლის? პირაქით, პაინიან შენს საწოლ
ოთახში გამოვიტანეო, რა...!

ჩიორას (აწვეტიერებს) რომ არ შემეწუხებინეთ.
თამაზი. შენთვის რომ ხელი არ შეგვეშალა. ვთქვით, ეინგი შე-
მოვიდა.

ჩიორა. შიასხვ ხომ უშლიდნენ ხელს.
თამაზი. შიას კონსერვატორიანა შესახველდა არ ეშვადებოდა.

ჩიორა. მუსიკალურში ხომ სწავლობს.
თამაზი. ისწავლობს, პაინიან აქვს.

ჩიორა. იმას თუ საყუთარ პაინიანოზე უნდა მეცადინეობა?
თამაზი. პაინიან პაინიანა.

ჩიორა. შიას კი საყუთარ ბინაში, საყუთარ პაინიანოზე უნდა
მეცადინეობა. მაგრამ, ალბათ ეუბნებიან, რომ აქ რემონტია.

აქ კი არავითარი რემონტი არაა.
თამაზი. ესე იგი, შიასს ატუებენ.

ჩიორა. დაბა, თქვენ ატუებთ. ყოველდღე დადიხართ შათთან,
პირდებთ რომ (გამოლის მერი).

თამაზი. მერი, მიეცი რაიმე ამ ბავშვს დამამშვიდებელი (გადის).
მერი. მაინც არ შეტუვი, რა მოხდა, რა მივიციდე?

ჩიორა. არ შემიძლია, გვისმის? როცა შიას მამა მე შეფერება,
შიას ოთახში მე ვარ, მის პაინიანოზე მე ვიჯიარ, არ შემიძ-
ლია ვუჭიროებდი, რომ მას მამა წავართვი.

მერი. ჩიორა, ჩემი როგორ, ხომ იცი, რა მოხდა, როგორ მამა...
ჩიორა. ისე ვიცი, რომ შენ არ გინდოდა სხვის ოქრახს დაეჭვ-
რება, სხვისი შევიდების გამოწერა. იმ ბავშვებს ატუებენ,
დღედიო, ეს კი უსაიროსო მამაა. და ახლა, რომლისაც ეს ვიცი,
არ შემიძლია, მშვიდად ვიტყვიოთ ამ კერქვეშ, თქვენ გაჯიარ-
დით, რად შევაძლოთ პაინიან, გწინდლა კონცერტზე რომ... ნე
კი არ შემიძლო, არ შემიძლო... წავედი ამ სახლიდან, დღეა-
ჩემო — იმ ბავშვების სახლიდან. წავედიო, გეგვწევი.

მერი. ხად, ეისთაში ბინას ვეძებო, ვიშოვიო და...
ჩიორა. არ მჭერა, არ დაუტერო! მამას ვიბოვ, ის ქალი სხვანა
გადაიჯანოს. თუ უნდა მისთან წავედეს. გახსოვს, გეუბნებოდა,
მე წაველ თქვენ დარჩიოთ? (მუდარით) დედა!

მერი. შენ ხომ გაუვარდა თამაზი...
ჩიორა. კი მივარდა თამაზი, რომელმაც დათო გადაარჩინა,
სხვის ბავშვები გადაარჩინა, მაგრამ არის სხვა თამაზი, რ-
ომელმაც... რომელმაც საყუთარი შევიდები... (მუდარით) წავედიო
ამ სახლიდან...

(მერი დღვს)

მამა შე წაველ! (თოხიდან გარბის)
მერი. ჩიორა! (ლონებისდლო კარს მიუყვინდნობა)

თამაზი. (გამოლის, მერის მიამურებს) მერი! მამატიე, რომ ვეი
შევაჩერე, შენ ხომ მაინც იცი, მოხსენებისათვის ვეშვადებოდი,
იხსი კი მოჩენენა, თითქოს... ქვეინი გოჯო, მიხვდეს, გავი-
გებს და დაბზუნდება, ნახავ, თუ არ დაბზუნდეს, მერი!

სცენა ბნელდება

სიხნელიდან გამოშქვდება მერის სახე.

მერი. თამაზი მარწმუნება, რომ ჩემი შვილი დაბზუნდება, მე კი
მჭიროდა და არც მჭიროდა... ფიქრით უკან მივედელი, ვეძახდი,
ვეშვადებოდი... ავერ, ჩიორა! შენა გადასტრა, სახლს უალო-
ვდება, ჩემს ყოფილ ოჯახს, მამაშის სახლს...

დღიშობის ბინა

ანეტა (ხედავდა) თავი უნდა შეუკავებია, ერთი წელი მაინც
გაცავა, შეკავი!

დღიშობრი (სვეტ) რასთვის და ვისთვის მეცხვირა ბაიუღვიეთი...
იმ ქალბატონს რომ ეფარა, ჩემს იქით გზა არა მქონია?

ანეტა. უნდა ჩავედიო ერთობლის ცხირში. იმაზე კი არ გი-
ფიქრობ, შვილებს რა მოუვითო. ამ თოთო ბავშვებს ცოცხა
გალდათ.

დღიშობრი. რა ცოცხა
ანეტა. ის წლის კაცი რომ მამა ვახდებ, ცოცხაა, აბა, რა!

დღიშობრი (სიცილით) მღკადე დედაჩემო?

ანეტა. კი არ გჯავა, იმას ვამბო, რომ შვილის ფეხზე დაეყენებს
ღონე უნდა, ახალგაზრდობა.

დღიშობრი. შე კატეგორიულად მოვიზიბვე, შვილი არ გავჩინა,
მაგრამ...

ანეტა. თუ მამაქალი ქალი არაა, თავი მოტუტუება.
დღიშობრი. არ ვიცი, რა დავაშავა.

ანეტა. თავის თავს დაუშავა, მომავალს დაუშავა. ორსართლიან
სახლს გამოკვდა ცოცხად — მორთულ-მოკვდულს. მაგრამ
„უცხო-ფურცელ გავცვიდებო და შვიი ეპი დარჩებო“.

დღიშობრი (სიცილით) მე ვარ, დედაჩემო, შავა ეპი? დღი
მადლობს იგი გემინია, ანეტა, ერთი ხუთი შვილის კიდევ გაუზრდი.

ანეტა. რაც ვაგანია, იმას მოუარე — ზაზას მოუარე.

დღიშობრი. ისე ზაზარაუბო, თითქოს ზაზა მე მიმეტყვიებინოს
იმ ქალბატონს მოკითხე.

ანეტა. თვისა გაჭირვება უცოცხა.

დღიშობრი. ასე გეგონისი არის თავის ახლ ქმართან და ზაზას
ზელი...

ანეტა. (აწვეტიერებს) პატრონისი, ქმარშვილიანი ქალი რომ იყავს
ღაწვარებს...
დღიშობრი. პატრონისი!



ანეტა. აბა, ახლა ეს იქნება პატროსანი. ქალი რომ მამის ტოლს გაყვება, ისიც დაღონებული ოჯახიდან.
 დიმიტრი. ესე იგი, ქონებასათვის არ გამოშვოლა.
 ანეტა. ჰქონდა, ალბათ, მიწები.
 დიმიტრი. შვილს მაინც არ გაიჩინდა!
 დიმიტრი. დედამიწა, რაღა მაინცდამაინც სატყვიარზე მადგამ ფულს.
 ანეტა. ნუ გეშინია, თავს არ დაიჩაგრავს და არც ისეთი ცხვარია, „შეგის“ ბედალით გააკაენოსა, ნახ საბოლახებს.
 ანეტა (ფიქვით). მეც ტყუას ანდენი უდებდამო, აწიოკებულნი ბავშვას სატყვიარი მტყიკა.

(შემოდის ზაზა)

ანეტა. მოდი, შვილო, შემოდი, ბებია გენაცავალოს!
 დიმიტრი. „ბებია გენაცავალოს“ კი არა, გასატყუებელია სად დალიხარ, ბიჭო, სად დადებდები, არ მტყუევი?
 ზაზა. არსად არ დადებდები.
 დიმიტრი. ესე იგი, სკოლაში დადიხარ.
 ზაზა. დავდივარ.
 დიმიტრი. მე კი ახლა შენი კლასის დამრიგებელმა დამირეკა, რომ ერთი კვირა, სკოლაში არ ყოფილხარ, და ისიც მოთხრა, რად არ დადიხარ.
 ანეტა. მაინც რაღაო?
 დიმიტრი. ამხანაგისთვის უყვებია.
 ანეტა. დღერთო მომეძალი მართლა შვილო?
 ზაზა. კიდევ ვცემ.
 დიმიტრი. კარგად ვამბედავ! ანას უფურცი
 ანეტა. ვუი, ვუი, რათა, შვილო, მტრის გასახარად იქცევი?
 ზაზა. მერტ ვინაა მტერი, თუ იცი.
 ანეტა. რა ვიცი, გაწუდა იმის სახსენებელი.
 ზაზა. მე კი ვიცი.
 დიმიტრი. აუცი დათოსთანა ხულიანებს — ისინი გაწვდიან.
 ზაზა. დათო ხულიანია არა.
 დიმიტრი. ჭერ ერთი, ოთხი წლით უფროსია შენზე და რა საერთო გავსო, არ ვიცი. შენ, შენს საქმეს მიხედ, დათოსანც კარგს ვერაფერს ისწავლი. უზრადელი!
 ზაზა. დათო უზრადელი არა.
 დიმიტრი. იმ დღეს დამთვრალიყო. გამარჯვება ვუთხარი და ხმავ არ ვაძცა. ღაწრიაკი!
 ზაზა. დათო არც უზრადელია და არც ღაწრიაკი. დათომ იცის, რასაც აუცილებს.
 დიმიტრი. ამას უფურცი ესე იგი, დათოს საღმის ღირსია არ ვუოდილავარ.
 ანეტა. კარგი, შე კაცო, აგერი კი არ უნდოდა ცოქვა (ზაზას) შვილო, ისე პატარა კი არა ხარ, სიტყვას ვერ დაუვიცრდი.
 ზაზა. დათოს ძალთან უყვარდი. შენც იცი, როგორ უყვარდი. დათოც ხომ უშამია და...
 დიმიტრი. „დათოც“ რას ჰქვია შენ უშამია ხარ? მგონია, ჭერი არ მომეყვარებარა გადგობ რამეს? ჰო, ჰო, ჩანასულის, დასახურავს, საქმელს-სასამელს... ჰო, მოთხარი, გაკლავა?
 ზაზა (ყრღბი). არა.
 დიმიტრი. და ნურც სხვის დანაშაულს ვადმომპარალებ. როცა ვაჩრხვებდი, ვაიკებ რა მოხდა, რატომ მოხდა და მაშინ შენი ნება. მანამდე კი, ვთქვამურად შევთანხმდეთ. ჩვენს შორის ასეთი ლაპარაკი აღარ ვაგმორღებ და აღარც მოთხრას ვინმე შენი საუცუდლო, შეთანხმებით ხომ?! (თავზე ხელს გადაუდევს, ვადის).
 ანეტა. ჰო, შვილო, კეკუს დღუხვდი, ბებია შემოგვედლოს, ის ვი-
 ლაცა დათაო.
 ზაზა. ძალთან კარგი ბიჭია.
 ანეტა. ვისი შვილია?
 ზაზა. არავისი.
 ანეტა. რას ამბობ, ბიჭო!
 ზაზა. რასაც ვამბობ, მამა ამ ჰყავს, დედა გაუთხოვდა, მაინაიც-
 ვალი კი ისე ეცქერა, რომ...
 ანეტა. აქ მოდის ხოლმე?
 ზაზა. ჩიორას... ამხანაგია.
 ანეტა. ახლა იქ დადის?

ზაზა. არა.
 ანეტა. შენ? არ შეგკითხივარ ხოლმე, მაგრამ დედასთან...
 შენ დესთან ხომ დადიხარ?
 ზაზა. არა.
 ანეტა. მერც, არ გეცოდება? ისე ცუდი ქალი კი არ იყო, ბიჭო, დედაშენი, მაგრამ...
 ზაზა. აბა, მამა... ცუდი კაცი?
 ანეტა. არა, შვილო, ცუდადკობს რა ცტუბოა, მაგრამ ცხოვრებამ არ გაუმართლა და აწუხებდა ხაწრია აქუთ-იქუთ (პაუზა) მოლა, ცოდადა, შვილო, შენ მაინც ნუ გააშწარებ. ისეთი არაფერი მო-
 მდგარა, რაც სხვას არ შემთხვევადებს. დედა ცოცხალი ჰყავს.
 ზაზა. დედიბო.
 ანეტა. (ცური მოუტყუდა) მამაშენი თან გყვება, მე, რომ მოთხრა ხორცი აიჭირი და სატყვიარზე დამეკრეო... (პაუზა) ხომ წახვადი, ხვალ სკოლაში?
 ზაზა. (ყრღბი) წავად. (პაუზა) ბებია, „ინერცია“ რას ჰქვია, თუ იცი? მასწავლებელმა კი ავცხსნა, იმ დღეს, მაგრამ დამა-
 ვიწყდა. ფიჭის წიგნიც დამეკრავდა და... არადა ხვალ რომ ვამაძახებ?
 ანეტა. რაო, შვილო, რა სიტყვა თქვი?
 ზაზა. ინერცია.
 ანეტა. არ ვიცი, შვილო, და რა გითხრა ვიცი, რა ვქნა ახლა, შე, რად არ მოკვდებოდა ბებიაშენი!
 ზაზა. არაფერია, არაფერი. დასვენებულ გამოვარბული ვინმეს და ვისწავლი (პაუზა) ბებია სკოლა არის ჩვენს სოფელში?
 ანეტა. საქურის სკოლია.
 ზაზა. სამუშაოდ იწვევია?
 ანეტა. ეგ რა საკითხავია რომ არ შრომობდეს, ხალხი, თავს რითი ირჩინდა რაზე მეტობებში?
 ზაზა. ისე.
 ანეტა. შენ ის მოთხარი, დედს ხომ მოინახულე.
 ზაზა. (ყრღბი) არ ვიცი.
 ანეტა. არ იცი, რას ჰქვია ნურც მამას აწუხებ, შვილო, ესეც ცოდია... ის კი არა, არ დაგსახავდეს ბიჭი-თქო და შეუთბმე ხოლმე.
 ზაზა. „დაგსახავდეს“ კი არა, აგერი...
 ანეტა. ქალი რომ მოიყვანა? რა ქანს, შვილო, კაცს ხმის გამცემა ხომ უნდა, პატრონი, მომძლიო.
 ზაზა. აგერი არა ხარ?
 ანეტა. რა უოფანი! — გავიზივარ და გამოვიზივარ, — ოჯახს ხომ უნდა მივხედო!
 ზაზა. აღარ წახვადი, ბებია, გეგუწებები შენ რომ წახვადი, კიდევ რომ წახვადი... (ძირს იბრუნება).
 ანეტა. (ნაბაძღვეი ღიმილი) მე კი არა, შე კი არა, საცა სინარ-
 ოლება, შენც უნდა მიხედო იქაურობას. ამ თქვენ მორთულ-
 მოკაშულ ბინაში თავისუფლად ვერ ვამაღ-გამომოვლია —
 იატაკი არ დავხარაოთო. ამ რბილ სკამებზე ჩემ გემოზე ვერ ჩამოვმდებარა. საპირაღებლისა და მტვირსასრუტის გუბუნსა ხომ მთავად გამოპირებდა. აჩვენა ნაც მტვირნი გადი-გამოდი
 იმ შილა-პაქულად ვაშლილი ავსებ, იმ ჩვენს ახანაგებულ უე-
 ში, ჩვენი ოჯახის ფუძე შენა ხარ, საპირკველი და გვარის გამგ-
 რძობელებო. ეგერი, უნოფლითი ვწარო მოურხნულებს — შე
 შენ გეგუევი, შეწუდება, ან ფულითა ვადასახლებდი, ან ხილი მაქვს
 საყიდელი, ან მწენალი... მამაშენმა ტელევიზორიც კი დამი-
 დგა — ამ მოიწუწინო. (პაუზა).
 ზაზა. ბებია, იმ დღეს ბიჭთან ჩხუბი რომ მომივიდა, იცი, რა წა-
 მომხმავ? დედაშენი, კარგი ქალი რომ იყოს...
 ანეტა. „იჩირის წიხლი მტკიცებია და არ მეწყინებია“-თქო, უნდა
 გეთქვა.
 ზაზა. ბავშვებმაც ყურები ვადმოლაკავს. მამაშენიც კარგიაო, რაღა
 გიჭირს, ორი დედა გყავს და ორი მამა...
 ანეტა. მამაღვთისა გაუწერა!
 ზაზა. იმს არავინ არ გაუწერა, მაგრამ მე კი ისე მეფივე, რომ...
 კიდევ მიუთვთა!
 ანეტა. ამ, ამ! არა, შვილო, დედა! შე მოთხარი, ვინ არის ის
 სულელი და კარგებს მოვახსენებ მის შრომობებს. ღაწრიაკი და
 შენც იმტომ აღარ დადიხარ სკოლაში? ასეა, ხომ?
 ზაზა. ჰო.



ანეტა. ბებია მოგიყვდეს (კრემლი ერევა, გულში იხტებს) ახლა... ახლა ერთი სასალოო ამბავი მომავინდა — იმან წამოაძინა ცრემლი. ასე, შენი ხნის იყო მამაშენი, როცა... (სადარბაზო კარზე ხარო ირტება. ზაქა კარს ალუბს. შემოდის ჩიორა). ჩიორა ა. ბებია! (ტირილი წისკლებს).

ანეტა ა. მოდი, შელო, მოდი, ბებია გენაცვალოს ძლივს არ მოვაგონდე! (ჩიორას გულში იტყვის. ზახასაც ხელს ჩაივლებს. ორივეს ერთად იხტებს გულში, ულატრებს).

მერა. შანგან ორთაბარძლოში ვაიღობ და დღეში... მარჯულებას... დიონ ვიწროვლებოდა. იმ ოჯახში, ახლა, ერთადერთად ჩემს... დედამათლის იმედი მქონდა, მაგრამ...

დმიბრის ბინა

გვერდითა ოთახიდან ისმის ჩვილი ბავშვის ტირილი. ჩიორა სურბზე ხელი აუფარებია და ოთახში გაბრკავობრის.

სცენა ბნელდება

სინგულიდან გამოშუქდება მერის სახე.

მერა. მაგრამ ჩიორა აღარ დაბრუნდა. ადგილს ვეღარ ვყოვლობდი და ერთ დღეს

თამაზის ბინა

მერა. უნდა წავიდო. თამაზი. მერი! მერა. მივალ, დავხედავ. თამაზი. იქ მიხალ, იმ სახლში? მერა. ჩიორა ისეთი ვანერვილებული წავიდა, რომ... თამაზი. შე ხომ... მერა. მაგას არ ვამბობ. თამაზი. კი, მაგრამ შენი იქ მიხვალ... მერა. შენც ხომ დადიხარ... იმითინ... ყოველდღე დადიხარ, მაგრამ...

თამაზი. ეხე იგი, შენც მტყუარად მყოფი. ბავშვისთვის ნონას უთქვამს, რომ ექ არმონია ჩიორამ ქი...

მერა. ჩიორა არაფერ შუაშია, იქ რომ დადიხარ, თავიდანვე ვიცილი.

თამაზი. და არაფერს მეუბნებოდი? მერა. რა უნდა მეტყვა, მამა ხარ — შენს მოვალეობას ასრულებდი. მაგრამ შეც ხომ ვარ დედა, მეც ხომ მაქვს ვაძინობა, ბოლოს და ბოლოს, მეც ხომ ვარ ცალკეული, რომ... (პაუზა) ზაზა რომ შემოწიქრა და არ მოდიოდა, ვიტანებოდი, მაგრამ ჩემად ვინაწიქრა და მჭეროდა, მოვიდოდა, ახლა, როცა გავიგე, რომ სკოლის ადენს ხოლმე... იქნებ ესე წარმოუ მოცეცა... იმ დღეს შენც ხომ სახე, ნახებოდი მოვლა. იქნებ, პაპიროსხაც ენება, იქნებ, უარესსაც სხადი... იქნებ, დედინაცვალს ვერ იბანენ...

თამაზი. ჩვენთან ყოფილიყვენ, შეთან ყოფილიყვენ. მზია და გოგო ხომ...

მერა. მზიასთან და გოგას დედა არ გათხოვილა. თამაზი. ნანო? მერა. თამაზ!

თამაზი (აწყვეტირებს) და სწყველი იმ დღეს, როდესაც... მერა. თამაზ!

თამაზი. მამ, არ წახვალ! შენ უნდა აირჩიო ან შე, ან... მერა. რას მეუბნები!

თამაზი (უღალატებს) მერი! ნუ, ნუ, წახალ იქ! შენი იქ მიხვალ იმას ნიშნავს, რომ ნანო, რომ აღარ გუყვარავარ, თუ მომიზოვ, აღარც მე მივალ ჩენს შევლებთან.

მერა (კრულ) შენ იცი, რომ მაგას არასდროს არ მოგთხოვ. თამაზი. რამის ვიღონებ და იმ ბავშვებს აქ მოვიყვან. სადმე მოვინახე და მოვიყვან. ბოლოს და ბოლოს, დავიჩოქებ და ვივლი. მერი, ხანდახან წარმოვიდგენ, რომ მიმტოვე, ან... არადა მოვიფიქრე და ჩემთან აღირა ხარ. ნებისშრება კიდევ... ერთი სიტყვით, შეც ვარ ვიცი, რა მჭირა, რას ვამბობ, რას ვაკეთებ, რა ნებისშრება. (მერის გულში ირთავს) უნდა მომიხმარო, ტრამშინის მივეზმაროთ...

მერა (გამოთიშული სახით) უბედურება დაგვატყდა თავს... იქით შენი ბავშვები, აქეთ ჩემო!

თამაზი. რა ექნათ, რა ექნათ?

სცენა ბნელდება.

სინგულიდან გამოშუქდება მერის სახე

ანეტა ა. ნუ, დედა, ნუ შეილო, ბებია შემოგველოს, ნუ ნერვიულობ, შენი პირამე პატარაა, რა ცნობს, იტარებს და გაჩუქდება ჩიორა ა. ვერ ვიტან, ვერა! ანეტა ა. უნდა ავტანოთ, შეილო, ამა, რა გზაა! ჩიორა ა. წაუყვინო, მოაშორონ, სადაც უნდა, წაიყვინონ. ანეტა ა. თითოა, შეილო, უცოდველი, შენი დედა, შენ დაგვინაცვლებ! ჩიორა ა. არ მიწადა, არავინ არ მიწადა, დამაყვინონ, ჩემთვის დამაყვინონ.

(ზარი სადარბაზო კარზე. ჩიორა გვერდითა ოთახში შერბის. ანეტა კარს ალუბს, შემოდის მათიყო).

ანეტა ა. (ხმადაბლა) იფავა? მათიკო (საღვე) ვიუივა.

ანეტა ა. მერე? მათიკო. უველაფერი ვუთხარა.

ანეტა ა. მერე, რამ? მათიკო. შიტკლის ფერი დაელო.

ანეტა ა. შეილო! მათიკო. საოკარო ქილო კი ხარ, ანეტა ბიცოლა!

ანეტა ა. მუჯარადა, გოგო, ჭერ იყო და რომ ვნახე, საჩემოდ თვალი დავადგი. დედა იმას არ შეავდა და მამა, ბებიათისმა, რომ ზღაბდა, მე ჩამაზარა. მერამ, წლები ისე გავატარეთ, ერთხელ არ უთქვამს, წინ ზიზარ და უნა ვამომხმამხანდიო (პაუზა)... ებ, შენც ცოდვაში ჩავიზიარე...

მათიკო. სიყუთ კი გვიინდობ, მაგრამ... ანეტა ა. არ გამოვლდა. ცოდვას ვერ ვუტყვი, ქილო ოქანს თავს ევლებოდა, არც ცოლ-ქმრის ჩხუბი გამოვიგინო და იქნებ, ის კაცი რომ არ შეუხებდროდა...

მათიკო. ეცხორა ერთ ჭერქვეშ ორ, შევიდომი შეუბრა ადა... მზია, არა?

ანეტა ა. სადაც შევიბო, იქ ორი აღარ ითქმის. მათიკო. მაგრამ თუ ქალს სხვა მუყუარება, ნამდვილად შეუვარადა და ბედნიერებამაწყურებულმა...

ანეტა ა. იქნება კი, ბედნიერი? მათიკო. მაგრამ თუ ოქანში...

ანეტა ა. (აწყვეტირებს) ვიცი, რისი თქმა გინდა, გინა არ მესმის? ზოგ ოქანში ისეთი ჭოქოქოთის ცეცხლა ანთია, რომ რაც აღწერ დანერგვა, ბავშვებთანათვისაც ის სჭობს. თუ სიზარბოლო გინდა, ერთი ასეთი მოჩხუბარია და ოქანს ამწერილებელი, გამოშროწო. რბილად ღლით და ოხერი ნამა ოქანბიდან კი არა, სოფლიდანაც გავახახებო. მაგრამ ისეთი ოქანბი დანერგული, სადაც ცოლი, ან ქმარი, პატარა ჩაღაცაზე წაიჩიკლებოდა, მიყოლ-მოყოლად ერთმანეთს, დამშოშინებულნი არავან გამოჩინათ და მხარგანი ბავშვების ბედზე კი არა, ვიღამ-რანე ფიქრია ჰო. მო, მაგრამ რეც ცოლ-ქმრისა ასე ინერგვა, უტყუარად და უშიშუროდ-ისებობაც მინახავს, რომ ბოლოს უნაწიათ, მაგრამ რადა დროს! (პაუზა) მაინც, რაო, მერიმ?

მათიკო. მოვალა.

ანეტა ა. მო, დახვდები, დაუყვავებს, დედა და ეგება რაღაც მალა-მოც გამოუწანოს... (პაუზა) ოქანს მოვა?

მათიკო. როცა ესენი შინ არ იქნებოან.

ანეტა ა. ეტეი ამ საღამოს ქალის ოქანში არიან მიწვეულები, ვახ-შაშა?

მათიკო. მო, მერის ახლავ დაკურტავა.

ანეტა ა. (დაღებუბით) ჩიორა კი არსად წავა, მაგრამ ზაზა — თვალბიდან რომ გადავიცილებოდა, სანამ დაბრუნდებოდეს, სიყვ-დღოს ვთავივებ... ვამე, შეილებო, როგორ დავეწინათ გზა და ცვალი... რომელს მოვხებოთ, რომელი დავედლოთ ნელამოდ... (პაუზა) იქ მტყვი თუა, ის ქალი, ბედნიერი...

მათიკო. კაცს ვაგიუებო უყვარს.

ანეტა ა. ისიც ცოდვამდიათა? მერე შეილებს რას ეუბნებოან,

ბოლიშოვ? შეკლოშია მოკავანელი ამ ქვეყანაში? ე. ბღერთბა უყვას მშვიდობა მისცეს, მაგრამ... არა, ეს ბავშვები რომ წამოშვებოდნენ, ორივეს წაიყვანდნენ და შრომლებს თვალთ აღარ დაიწებდნენ, მაგრამ კონსერვატორია რომ არაა ჩვენს სოფელში? ათასი ფიქრისაგან ტანში გადაბრუნდა, ძილი დაეკარგა და მოსვენება, თავზე ისე დახაივდებდა, თვალს ვერ ჩივლავდა... ოჰ, შენ აქა ხარ? წაიღი, შვილო, წაიღი, შენს საქმეს მიხედვით, აქეთ შევლაფერს სივარდებზე.

(მათიყო გადის)

წაუწაღებელი ხავს ეკიდებოდაო... ღმერთო, მიწვეული

შემოდის ღიმილით.

ღიმილით რ. ის ქალბატონი აქ ბრძანდებოდა?
ანეტა. ვინ ქალბატონი?
ღიმილით რ. კარგად იცი. და მას ჰყოფნის თავებობა, რომ...
ანეტა. მათაყო არაფერ შუაშია.
ღიმილით რ. ჩვენს შორის ეგ ჩადვა.
ანეტა. ეგ კი არა, ბედა ჩადვა.
ღიმილით რ. რაო, ზედწერილიაო? უოფელ რაღაზე გეკითხები.
ანეტა. როგორ ფიქრობ?
ღიმილით რ. თუ არაა, თავის თავს დაბარალს.
ანეტა. ეგემა, პატარ-პატარა ბრადია უყვას სივარდის. თუ სი. მართლმ ვინდა, არც შენ გვარებია. ის კი არა, ფიქრობ, ეს ქალი აღერ გავდა შეგულგულაო, თორემ ასე უტყებ...
ღიმილით რ. (აწვევტილებს) აგრ რომ უყოფილყო, მერის აღერც შევარეწებელი დარჩითყო.
ანეტა. იცოცხლე, ან გეჩივია: ერთი საშინაო, მეორე — საგარეო, ვიცი, ვიცი, სხვისაც ბევრი გამოიჩინა, მაგრამ...
ღიმილით რ. რა ვქნა, თუ არ გჭირა... (სულს) ზაზა არ მოსულა?
ანეტა. არა.
ღიმილით რ. ჩიორა სადია?
ანეტა. თავის ოთახში.
ღიმილით რ. როგორაა?
ანეტა. მანაც, როგორ უნდა იყოს!
ღიმილით რ. თუ მეცადენებს.
ანეტა. პიანინოს არ ეკარება?
ღიმილით რ. არაფერი გოთხარ?
ანეტა. მზას არ იღებს?
ღიმილით რ. მაინც რა მოხდა, რა უთხრეს, რა გაუტყეტს, არაფერს ამბობს?
ანეტა. ხან აქედან მოვარტე, ხან იქიდან, მაგრამ...
ღიმილით რ. თუ არ იმეცადინა, არაფერი არ გამოვა, ნიჭი მაინც არ ჰქონდა?
ანეტა. ნიჭს მოვლა უნდა, შვილო.
ღიმილით რ. დედამავისისთვის რომ გეკითხა, ზაზა თან მიპყავდა.
ანეტა. ქობა, წაუყვანა, ბავშვები ერთმანეთს მაინც დაუტყავებდნენ.
ღიმილით რ. ზაზას არაფერი დაუღებია.
ანეტა. ვიცი, არც ფული, არც კინო-თატორი და დღეობები — ერთი სიტყვით, თავის წებაზე მთუყო, რომ...
ღიმილით რ. ჩემთვის ბელი არ შეეშალა, არა?
ანეტა. ასე გამოვიდა.
ღიმილით რ. შენც რომ ასე შეუბნებნი...
ანეტა. სხვა რაღას იტყვის? — ეგ არ მაწუხებს.
ღიმილით რ. ესე იგი მე შევიდად ვარ.
ანეტა. მშვიდად როგორ იქნები? — მამა ხარ.
ღიმილით რ. შენი იმედი შექონდა, დედაჩემო.
ანეტა. უყვას თავ-თავისი იმედი სჭირდება. ვისაც არა აქვს, ცოლ-შვილს წუ ეკიდება! შენ კი, პირველსათვის ვერ მოგველო და მეორე პარტია გაიჩინე. ახლა მესმამ გაუბრუნდა და იმას გაუკიდებ. არა, რა უფლებიბი აბურთავებ ასე ბავშვების ბედ-იღებს, არ შეტყვი, ბიჭო?
ღიმილით რ. უყოფელი რძლისათვის გეკითხა.
ანეტა. იმისაც მოეკითხება, კრები რომ კრუხია, ისიც შვილს ეყვარება, არაფერ დამიჩარკოსო. ახლა, ჩვენს სოფელში რომ საბავშვო საბავშვო, იგი რამდენია ცოცხელი დაობლებული? არა, მთავარია იმათ კი არაფერს აკლებს, მაგრამ იმისთანა მშობლებს

ან სახსარბრის რას ეუბნებიან, ან შერბული და ნათესავ-მეგობარი? მინდობა მომტყებნა და საკადრის მომესხენებრა? მთავარი არაა აგერ, საყუარია საქმე მაქვს საძიებლო. მე სასქველდურში რატომ მაშინვე ვერ ვაგვიდე ჩამოვიღო, ამ ბავშვებს წაგართ-მედიო, სადმე ერთ თავშესაფარს მოვარბია თუ არ მომცემდა, სახელმწიფო ვაყვადი...

ღიმილით რ. რა ვქნა, გავადლო ეს ქალო? ბავშვიც გადავადლო? ანეტა. რას სულელიბი ცოლია და შვილი შენი. ის კი არა, უნდა გაიყვან-გამოიყვანო ნათესავ-მეგობრბში. აგერ, ამ საღამოს რომ ხართ დასატყებელი...

ღიმილით რ. რა მტკითებმა!
ანეტა. ამა, ეს ახალგაზრდა ქალი იმისათვის გამოგვკვა, ვრცეყო, ვხეზო, შვილები ვაჩინოო: შვილებს, ქალს, ქმრის სიყვარული აჩენენებს, ახა!

ღიმილით რ. შენი ვერაფერი ვაჩივია, ხან ასე ამბობ, ხან ისე. ანეტა. ქალს მოვლა უნდა, მოვლა! მოვლა, წაიღი, გამოიყვეთ და დამიძახეთ. ბავშვს მე მივიბედავთ.

(შემოდის ჩიორა)

მოდ, შვილო, მოდი, ბებია რა ქნა, გავიარა იმ ხებრმა თავის ტკივილმა? აგერ მამაშენიც, სწუხდა.

ჩიორა. სწუხდა?
ანეტა. შვილის სატყიარი აწუხებს მამას, ახა, რას უზნას!
ღიმილით რ. შარად გტყავა? იქნებ, ექიმისთვის გვეკითხა, ჩიორა. ექიმა არ მჭირდება. და, საერთოდ, ჩემთვის ნურავინ შეუღლება.

ღიმილით რ. შენ ხომ ჩემი ქვეიანი გავო. ხარ. მე ვარ დაწინაშე, რომ...

ჩიორა (აწვევტილებს) მხოლოდ მე...
ანეტა. რაში, ჩემო ანგელაშო!

ჩიორა. იმაში, რომ ვაჩენი ამ ქვეყანაზე, რომ უყვასათვის ზედმეტი ვარ.
ანეტა. ეგ რამ გაფიქრებინა ის კი არა, შენისთანა გამოჩინებული ჩვენს გვარში არ გამოირეულა. შარშან, ტელეუგარში რომ გამოგვიყვანეს, სოფელი გადაიარა, ჩიორა სიმდებრებს იგონებსო. ახლა, უყვას ელოდება...

ჩიორა. იმ უყვას უთხარი, ნურაფერს ელოდება.
ანეტა. რაოა, შვილო?
ჩიორა. კომპოზიტორია არ ვქნებნი. და საერთოდ, არაფერი არ ვქნებნი.

ანეტა. აჰ, ამ ის კი არა, საზღვრად ვნახებ: დედოფალივით იყავი გამოწყობილი და ქვეყანა შენ გიყურებდა. ასე რამ გავაშწარა, შვილო!

ღიმილით რ. არ ვიცი, ასეთი რა გაწყენინეს, რომ...
ჩიორა. არავს არაფერი უწყენინებია. მაგრამ ხომ არ ვიცოდი, რომ არ მაქვს აქ დაბრუნების უფლება?
ანეტა. ღმერთო, რად არ დაუბრუნებდი!
ჩიორა. რომ უყვას ზედმეტი ვარ.
ღიმილით რ. გემის, რას ამბობ?

(გვერდითა ოთახიდან იმის ბავშვის ტრილი. ჩიორა უწრებ ხელს იფარებს)

ჩიორა. არაფერი არ მზმზის, არაფერი ნინდა.
ღიმილით რ. მე მშინაც ვიპოვე დედაშენს, აქ დარჩენილიყო. ახლაც, თუ ამათ ვერ იტან, თუმცა არც ქმარი არავისთვის წაურთმევიათ, არც მამა,

ანეტა. ღვთის წინაშე, ასეთა, შვილო.
ღიმილით რ. მოდა, რა ვქნა, იმედიო? თავი მოვიყავა?
ჩიორა. მე წავალ.
ანეტა. სადა, შვილო!
ჩიორა. სულ ერთია.

ღიმილით რ. კარგად, დამწვიდე, მე გადავიყვანე. შენს თავს ფიქვაც, მინას მოუტყებნი და გადავიყვანე.
ანეტა. კაცური სიტყვაა (ღიმილით) რომ გელოდებინა, ხომ არ დაგაიწყდა?
ღიმილით რ. მივდივარ, მივდივარ. (გადის)
ანეტა. ახლა ხომ დაწყნარებდი, შენ შემოგაკეთე, მე არც შეგიტო-

ხივარ, რა მოხდა იქ, რა გაუქვინებს. შეიძლება ისეთიც მოგეჩვენა, რაც არც უფროაო. დღუფორად, ახლა ხომ არც ისე პაპარა ხარ — შენი ხნისა, უნეს კიდევ ახალადგინდენ.

ჩიორა (ხაზგანსით) დედაჩემაც უნა გაუთხოვებიათ.
ანტო. (ყურით მოუტურა) შენ რომ დაბრუნდი, მე და მამაშენს სიხარულით ხელი ცას მიგვიყრდა. ერთად გვეულოებით, ერთად დაბრუნებით. შე კალი, დედა ცოცხალი უკავო და მამა. დედა-შენსა, თრამბ, რაც შენ წამოხვედი, დანა კბილს არ უხსნი. (სისის ბავშვის ტრილი) იმ თოთო ბავშვსაც მიხვებდე, გეგმა სტივია რამე.

(გაღრმ)

(ჩიორა ჩაფიქრებული ზის. ფრთხილად იღება სადარბაზო კარი და ოთახში დათო შემოსიხვდას).

დათო. „ჩიტო, ჩიტო, ჩიორაო“, „ჩიტო, ჩიტო, ჩიორაო“...
(ჩიორა სდგამს, წამალდევს ჩიობი).

უცარკავად, ტროლოლა... „ი, ი, მაგარმ ქალბატონო უნა, თუ თქვენ სიმაძრულე შეუხებნობოდ, ისინი ვინც ჩვენ საივლის გავისტუმრებთ, პირდაპირ სამოთხეში მოხვდებიან — დიახ ძვირფასო, ჩიორა-ტროლოლა — უნა და რა, თქვენს წინაშე, თქვენთან დაიწყოებული ღირსი, რომელიც გეხალათ მიტოვებულ დასის ხსელით და გთხოვთ, დაიწყოებული დიდებული საქმე ბოლომდე მივიყვანოთ გენავარძოთ რეპეტიციები. (პაუზა) ხმას არ მცემ, მაგარმ მაინც შემოვალ. (ოთახში შემოდის). ზაზამ მოთხარა.

ჩიორა (აწვეუებინებს) თვითონ სადა?

დათო. დაწვრთვულ გამოხედავან. დღეს მისი შამიკო სკოლაში უყოფლა და ხომ იცი, არც ისე სიხარამონო მოსასხენი მანგაა „სად დადიხარ, რას აკეთებ, ვინთან დაიხვები“, ანდა „შენ შენ ვიჩვენებს ტუპს გავაძრობ“ და სხვა და სხვა. ჩემთვის ნაცნობი მანგებია. დღუტს ხომ არაფერი შეიღებულა შე, მაგალითად, ფრანკო სი ჩაიწერეთ მაინაველის ბანი და დედაჩემის კოლორატურა, როგორც ვხედავ, შენმა დედოქმ და მამაკომც დედად გხანაოვინებს.

ჩიორა. ეგ შენი საქმე არაა.

დათო. არა, თუ?

ჩიორა. რაც არ იცი...

დათო. ძალიან კარგად ვიცი.

ჩიორა. არ იცი, და არც გაქვს უფლება

დათო (აწვეუებინებს) ესე იგი, ვინ ვარ მე, არა? ბავშვი — უყოფელ სიტუაციაში, ასე მოვლიან, რა ძალა აქვს ჩემ სიტუაციას, ჩვენს სიტუაციას, გრუნდ აუფრტ, ვინ მოვიხსენებს ჩვენ, ბავშვებს, საერო თოდ არაფერს გვეიოხებთან. ჩვენს ბედს წვეებინ და ჩვენ არ გვეიოხებთან, ანგარიშს არ გვიწვევენ, მაგარმ მე ვიქნები პრეკუტორი და მოვითხოვ...

ჩიორა. პრეკუტორი?

დათო. ცუში სადგინდად აღარ მვალდია. (პაუზა) კმ, ვითომ თან წვაიყვანა და

ჩიორა. დიხ, წამიყვანა და არც არავის გამოვუდგევარ, არც დედას, არც...

დათო. მეორე მამიკო?

ჩიორა. მეორე მამიკო ხომ...

დათო. თამაზია, ჩემი კერპია, ახლა დამხსტრუტული.

ჩიორა. შენც კარგი ხარ.

დათო. რა დავიშავე!

ჩიორა. იქ ერთხელად არ მომავიოხებ.

დათო. აგრე გვიგონოს ჩამდებჩერ მოცუსლვარ იმ სახლთან, თქვენს პირდაპირ სადარბაზოში შევიმალდებოდი და იქიდან გითურებდი, გხედავდი, პანინისთან რომ იქები ხოლმე. ხანდახან ზაზაც მოვყავა იმის შემდეგ, რომ დედა მამაშენმა ცულო მოიყვანა, იცი, რა დღეში იყო, გაგიყვანა ბიჭი, სწავლას ვილა ჩიოდა... შენი მამა იყო და უნდა გადამერჩინა.

ჩიორა. კარგი გადარჩენაა ორჭერ ნასვამი უნახავთ.

დათო. მე დავაღვიწე, ხომ გითხარა, უნდა გადამერჩინა.

ჩიორა. (ბრონიით) შენც ასე გადარჩინე თავი?

დათო. შენ დამცინის იცი, პირველად როდის დავლიე? შენი კონცერტის შემდეგ. პო, იქ ვიყავი მიმალული და უყვალდები

შესმოდა, უყვალდები ვხედავდი. დარბაზიდან რომ გადმოვხედიხარ, გეხედავდი, ისე აფორიაქებული... იმ დამხსტრუტული შემდეგ, რომ ჩემთვის სულ ერთია ვისწავლი თუ არა? ქაფურქოფქო ვიცოცხლებდი თუ არა... შენთან კი ვერ მოვედი, იმის შემდეგ, რა მოხდა, მე იქ მოხსენა არ შემეძლო. შენ ხომ იცი, როგორ მიყავად დედაშენი... ის კი...

ჩიორა. მე გიყარავდი დედაჩემზე ლაპარაკს.
დათო. ქვეყანას მაინც ვერ აუტარებდი. ზაზას ვერ აუტარებდი, მზიას და გოგის ვერ აუტარებდი — იცი, რა კარგები არიან? ვერც დედა იმით, — იცი, რა კეთილია? ვერც სკოლას, ნათესავებს, ამხანაგებს.

ჩიორა. წაღი აქედან, ახლავე წაღი, თავი დაგავენებ შეც, ზაზასაც, შენი სიხარული არ გვიკრძალბა.

დათო. ჩიორა მე... მე ხომ მიყვარხარ...

ჩიორა. ეგ სიტუაცია არ გამავინო, მძაგს, შეზარალებს!

დათო. ჩიორა!

ჩიორა. წაღი, წაღი! (კარს უღებს) აღარ დამეხანოს! (დათო ოთახიდან გარბნის, ჩიორა ტახტზე დემონია, უხმოდ ქვითინებს. ზარი სადარბაზო კარზე, ჩიორა ცრემლს იმზარალებს, კანას ისე წერებს, კარს აღებს. კარის ზღურბულზე მერი დას).

მერი. ჩიორა, შეილო! (ჩიორასკენ გამოეყენება) ჩემო გოგო! (ჩიორას მოსახვედად ხელს იწვევს, ჩიორა ხელს ახვედრებს) მემღოფრო? რომ იცოდ, როგორ დავოტანჯე რაც წამოხვედი, თვალა არ მომიხვებვს, ადგის ვერ ვაყოფილ... შენ ხომ იცი...

ჩიორა (აწვეუებინებს) უყვალდები ვიცი.

მერი. (დახვეწილ) ზაზა სადა არის?

ჩიორა. რაში ვაინტერესებს!

მერი. მე ხომ დედა ვარ, თქვენი.

ჩიორა. ჩვენ დედა ადარა გყავს.

მერი. ახა, მე ვინ ვარ.

ჩიორა. არ ვიცი.

მერი. რას ამბობ, შეილო... შემობრალე!

ჩიორა. ჩვენ ვინ შეგვიბრალა!

მერი. შენ ხომ უყვალდები იცი, შენ ხომ მაშინ ვამიგე და მამა-ტეი, შენ ხომ გტყრა.

ჩიორა (აწვეუებინებს) არაფერი არ მჭერა, არავისი არ მჭერა.

მერი. თამაზია იცე უფს. მოხსენებსთვის ვემზადდებოდი, ჩიორას კი რაღაც მოეჩვენათო. თუ რაზე უწინა, მამატიოსო...

ჩიორა. თუ პატრება არ შემეძლია?

მერი. ისეთი რა გითხარა, რომ...

ჩიორა. უყვალდები იმისი, რაც მოხდა...

მერი. უნდა ახადი.

ჩიორა. თუ ვერ ვაპტიე?

მერი. მოკვდივარ. მე არ შემეძლია, უთქვენიოთ აღარ შემეძლია...

შენ და ზაზა ჩემთან უნდა იყოთ.

ჩიორა. მამა? მივატოვო?

მერი. მამაშენს ხომ მკავს, თქვენს გარდა ხომ მკავს... მე, მე ვინ მკავს, მე რა ვქნე, მე ხომ დედა ვარ! შენც იქნები დედადა...

ჩიორა. მე არ ვიქნები დედა, არასოდეს არ ვიქნები, და, საერო-თოდ, წავალ აქედანაც, სულ წავალ.

მერი. ჩემთან, ჩიორა.

ჩიორა. არასოდეს!

მერი. ახა, სად, შეილო!

ჩიორა. სადმე, საბავშვო სახლში, სამუშაოდ.

მერი. შენი მუსიკა? კონსერვატორია?

ჩიორა. არ მინდა.

მერი. მე ამას ვერ ავიტან! ჩემთან წამოხვალ, შეილო, ჩემთან იქნები, შენც, ზაზაც.

ჩიორა (მწარე ბრონიით) ზაზა სულ მაგაზე ოცნებობს.

მერი. შენ უნდა დამხმარო, გული მოუბარუნო.

ჩიორა. მე ვერ გიმშველი და საერთოდ რა გინდა ჩვენთან, აქ რატომ მოხვალ?

მერი. ჩიორა!

ჩიორა. პო, რა გინდა ამ სახლში! თამაზუყვარება მაინც არა გაქვს, რომ...

მერი. (აწვეუებინებს) მართალია, აღარა მკავს მე თქვენთან მოვედი, ჩემ შეილებთან მოვედი — შენთან, ზაზასთან.

ჩიორა. ჩვენ არ გვიოხებია.

მერი. მე გიბოძ!

ჩიორა. თუ წამოსვლა არ შეგვიძლია?
მერი. მამონ, მე ვივლო. აი, ასე, როცა მართო დაგვადლებთ, როცა არავინ დამოწმის. ახლა... კარგა ხანია ამ სახლს ვტრ-
არანბე და რომარც კი წავიდეთ მამაშენი და ის ქალი,
ჩიორა. ოჯახში ასე ქურდები შეიან.
მერი. მე არავის არაფერს ვასრავ, მე... ჩემს შვილებთან მოვედი.
ჩიორა. თუ შვილებს არ უნდა? თუ შენ არტყენ შვილებს? თუ
უფლა ამბობს, რომ შენ უფლოო ხარ, რომ ორი ოჯახი დანა-
გრავ, თუ შენ წინიბობაზე...
მერი (წვეტივნებს) შენც კი არა გავს იმისი უფლებები, რომ... მე
შენ გუარძლავ!
ჩიორა. მეც გუარძლავ! აქ აღარ მოხიდიდი გესმის?
(შეუბღღის ზახა. კართან შემტყუა)
მერი. თუ არ შემიძლია? თუ უოქვდიდი არ შემიძლია?
ჩიორა. რა გინდა ქენი.
მერი (ჩიორას წინ იროქებს) ნუ, შეილო, ნუ! შემბრალდი!
ჩიორა. სიხრადლუცი აღარ შემიძლია.
მერი. ამა, რა ექნა? მითხარი...
ჩიორა. რაც გინდა, ქენი. თუ გინდა, თავი მოიკალი! მო, სწორედ.
სწორედ! მე შენ ადვილას თავს მოიკვლავდი. (თვანზე უთი-
თებს) ექვან გადვადტებული და თავს მოიკვლავდი.
მერი. (წამოდგება) ეგ მართალია... მართალია (ზახას შენიშნავს).
ზახა შეილო, შენც ასე გძლავარ... არც შენ მამართ...
ჩიორა. ზახა, ზახალო. ჩვენ რა დავაშავებთ... (ტრილონი ეხვევა)
ვის, რა დავაშავებთ...
მერი (თავისთვის) მართალია... მართალი... მხოლოდ მე ვარ დამ-
ნაშავე... მამართავ, აღარ შეგაწუხებთ... (თვანზე გაიჭრება).
ჩიორა (შემხრავად) დედა! დედა!
ზახა. დედა!
(სცენა ბნელდება)
ნიმუხი მონსი. ჩიორა პიანინოსთან ზის. უტრავს. მღერის.
ჩიორა. ჰქონდა წუხილი დიდი,
თავს უბედურად სთვლიდა,
ერთი პატარა ჩიტო,
გადმორავდნილი ხიდან.

სურდა გაფრენა ცისკენ,
სურდა ეხილა მთებია...
ეღო ჩიორა ხისკვეშ
გადატებული ფრთებით.

ტუჩოვად უხმობდა დედას —
მგონი მოუტყდს წუხელ...
უღარ გაივებს დედა,
ციცნა ჩიორას წუხილს...

მარტოშარტო იგი,
მისთან არავინ მოვა...
იჩვევად მიღამო მშვიდი,
თოვა, თოვა და თოვა...
(შემოდის ანეტა)
ანეტა. შეილო, ჩიორა!
ჩიორა. ბებია, მოგწონს?
ანეტა. ძალიან, შენი ნიჭის ქირიმე, მაგრამ დღეს რომ არაფერი
გეპოზა?
ჩიორა. დედაჩემსაც ხომ არაფერი უქანია.
ანეტა. რა იტ, ბებია შემოგვივლი...
ჩიორა მე მოკვალდი დედაჩემი.
ანეტა. ცოცხალია, შეილო, თუ გინდა ათას ზატუ დავიფიცებ,
რომ...
ჩიორა. მე დიდს მკვლელი ვარ... მე მოკვალდი დედაჩემი... მე
დედაჩემი მოკვალდი...
ანეტა. არ მომკვდარა, ბებია შემოგვივლი.
ჩიორა. ზახაც მოკვდა. მამაც მოკვდა. მეც მოკვდა. დედა რომ
დავანახლავდი, იმ დღეს მოკვდი. იმის საფლავზე რომ ვიდე-
ქით, თოვა დაწეწო. ცვიოდა და ცვიოდა ზეციდან თეთრი მიხა-
კით. როგორ გუვარავდა... მერე სულე შემეზუთა და...
ანეტა. დაგესიზრა, შეილო, გულში ჩაგვსა და დაგესიზრა. მერი
კარგად არის. ჩემმა ლოცვამ და თქვენმა ცოდვამ გადაარჩინა.

ჩიორა. ცოცხალია (ეხვევა) ხომ მოვა, ბებია? ხომ მოუშვებთ?
ჩემო ბებია!
ანეტა. ეგ რა ხაყითხავია, შეილო!
ჩიორა. ის ქალი?
ანეტა. წყალი, შეილო, აქვდა. მამაშენმა სხვაგან გადაიუყვანა.
ჩიოდა, ვიქნებოთ ახლა ერთად ეგ, შენ, ზახა და დედაჩემი. ამა,
შენ გენაცვალდი დედაშენი ხანხვერად ჩემი გაზრდილია, რა-
ღი იყო, მაგრამ მამაშენი...
ჩიორა. მამაჩემი?
ანეტა. იმისე დაბრუნდება, შენ შემოგვევდი. მო, იმას ვამბობდი,
მამაშენი შეტოვდა ხოლმე, შეილონე ეტად რძალი გუვარსო.
ჩიოდა, დედაშენი შენ გენაცვალდი, გული დაწყნარე. შენც
იცოცხლე და ჩვენი გავიცხლებო.
ჩიორა. დედაჩემი რომ მოვკვლი?
ანეტა. არა, შეილო, არა. ხომ გითხარი, დაგესიზრა-მეთქი.
ჩიორა. დათოვს თოფი ესროლა დედაჩემს, ახლა დათო საპატი-
როშია, ხომ!
ანეტა. რას ამბობ, დილასაც აქ იყო. დღეში ასწერ მოდის, შენი
ამბებებს შესატყობად.
ჩიორა. არ შემოუფუძო, მომკვლავ.
ანეტა. არა, შეილო, თუ არ გინდა, არ შემოვუშვებ.
ჩიორა. ზახას მეთი არავინ შემოუშვა, მაგრამ ზახაც რომ მო-
კვლიყო?
ანეტა. უფლა ცოცხალია-მეთქი, გოგო, არ გჭერა? თქვენთან
რა უნდა, შეილო სკვიდლის. მე უნდა მოვკვდე და თქვენ დაი-
ტრობო.
ჩიორა. არ მოკვდე, ბებია (ეხვევა) გებუწუბი, არ მოკვდე!
ანეტა. არა, შეილო, მე ვინ მოკვ სკვიდლის ნება. იმდენ ხანს
ვიცოცხლებ, სანამ თქვენ გაგზავრდებთ. მაგრამ ჩემი სიცოც-
ხლე თუ გინდა. ორი ღუგამა შექამე რამე. შექამე?
ჩიორა. კარგი.
ანეტა. ახლავე გამოფანს (სამხარეულოში გადის)
ჩიორა (ჩიოქვს) „შეილო, ჩიორა, უთქვენოდ არ შემიძლია,
სიცოცხლე არ შემიძლია... ნუ გამაგებ, შემბრალდი, ნება
მომიცე, ზანდანს მანც განხობო...“ (წამოდგება) „არც გინდა
ქენი. მე შენს ალბას თავს მოვაკვლავდი... აქვან გადვადტებო-
დი“... მო, კიდევ რა ვუთხარი? აღარ მახსოვს, რა ვუთხარი...
მერი იმდენ გადვადვად და მოკვალა. მე ჩემი დედიყო მოკვა-
ლი. მე მკვლელი ვარ... თანა შენ კაცოვნე დაგწეხვ, მაგრამ
შენი საქმე გაკეთე. მე ვერ შევძელი შენს სიმაღლესე ამის-
ვლა, ვერაფერი გააკეთე... მე მხოლოდ მოკვალდი... მოკვალდი...
აი, ასე მოკვალდი. (თვანზე ვარბის)
(სცენა ბნელდება).
ქუჩა საავადმყოფოს წინ. კოშკართან თამაზი ტრიალებს. მოსა-
ხვევში მიიმალბდა და იქიდან ადგენებს თვალს კოშკარს, საიდანაც
მერი და ზახა გამოდიან. მერძო ქუჩა მოათვალიერა.
ზახა. მე მოვედი, დედიყო, მარტო მე... არავისთვის შემბრტობი-
ნებია, არავინ გვიჩინა, ხომ? ჩვენ აქვანდე წყავალი სოფელში,
ბებიასთან. მე იქ ვისწავლი და ვიმუშავებ. თუ გინდა, შენც
იმუშავებ. აქ საავადმყოფო სახლია, მაგრამ იქნებ შენ გინდა...
მერი. მე აღაზარევი რომ მინდა, ჩიორას შემდეგ... რისთვის, ვის-
თვის ვიცოცხლო...
ზახა. ჩემთვის, დედა!
მერი. არ შემიძლია...
ზახა. მე კი შემიძლია? (ხელს ხვევს) მინდ ორზოა. აქეთ, აქეთ,
ფრთხილად დედაჩემი!
მერი. (თავისთვის) „ფრთხილად, სასიკვდილოა!“, „ფრთხილად,
სასიკვდილოა“
ზახა. რა სიქვი, დედა?
მერი. არაფერი... ერთი წარწერა მომავლიდა, წარწერა გაფრთხი-
ლებდა, ბედის გაფრთხილება. მე კი, მე...
(ზახას თვალებში ჩასქურბის, თავზე ზელს უსვამს. გულში
იკრავს. თამაზი სდგას გამოსროლვდა. თამაზისა და მერის
თვალები შეხვედნან ერთმანეთს. მერი პირს იბრუნებს. უფრო
მეტად იკრავს ზახას გულში. თამაზი უხმოდ გაბრუნდება) ნუ
გვზინია, შეილო, ჩემო, ჩემო, ბიჭო... უღრმოდ დაკავებული
ბიჭო... მე ვიცოცხლებ... უნდა ვიცოცხლო, შენივთს ვიცოც-
ხლო.

დასასრული.

რესპუბლიკური გამოფენა „მხატვარი და გარემო“

იოსებ ომაძე

„მხატვრის სახლში“ მოწუიობილი რესპუბლიკური გამოფენა „მხატვარი და გარემო“ ექსპონატთა სიმრავლით გამოირჩეოდა. ამიტომაც საგამოფენო დარბაზი ჯერ ფერმწერთა და მოქანდაკეთა ნამუშევრებს, მოგვიანებით კი გრაფიკისა და გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებს დაეთმო.

თემატური გამიზნულობის მიუხედავად, გამოფენა საგაზაფხულო-საშემოდგომო რიგით გამოფენას წააგავდა, რამდენადაც მო-

ნაწილე მხატვართა დიდი ნაწილი მისთვის ჩვეულ სახეებს არ გასცილებია. ეს თემა კი იმდენად ფართოა, რომ თავისუფლად იგუებენებისმიერი ქანრის ნაწარმოებში განსორციელებას. ნატურმორტში, პორტრეტში, პეიზაჟში თუ ქანრულ სურათში უნდა ჩანდეს მხატვრის აქტიური, ემოციური დამოკიდებულება გარემოსადმი, დღევანდლობისადმი, მისი ფიქრი, სიხარული და ტკივილი, გრძნობათა სიმძაფრე და სიღრმე. თანამედ-



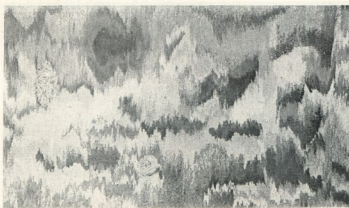
როვე ადამიანის ურთიერთობა გარემოსთან ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში — ეს არის უაღრესად რთული და მრავალმხრივი პროცესი, მეტად მდიდარი გამოვლინების ფორმებით. მრავალფეროვანი პრობლემები თუ საკითხები უთვალავ კონცენტრულ წრედ არტყია ყოველ ადამიანს, ცხადია, მხატვარსაც. როგორი კერძო, „მცირე“ თემაც არ უნდა ავიღოთ, იგი თავისში ყოველთვის შეიცავს დიდს, საყოველთაოს, ოღონდ მას წარმოიჩინა სჭირდება.

სასურველი იყო ჩვენი მხატვრების უმრავლესობის თვალსაწიერი უფრო ფართო ყოფილიყო. ექსპოზიციაში კი ჩვეულებრივი „ინფორმაციული“, ან წმინდა დეკორაციულად გადაწყვეტილი ეფექტური პეიზაჟები უარობდა. რიგი ტილოებისა ტექნიკურად მაღალ დონეზე შესრულებული, მაგრამ აკლიათ ღრმა იდეა, კომპოზიციურადაც გადატვირთული, შეუქვრელი, „მრავალსიტყვიანია“. ზოგჯერ მხატვარი ეხება მეტად საინტერესო თემას, სწყვეტს მას ალეგორიულ-მეტაფორიულად, მაგრამ „ჩამქრალი“, ღარიბი კოლორიტი შთაბეჭდილებას აჭარწყლებს.

გამოფენილი სკულპტურული ნაწარმოებებიდან თითქმის ყველა მცირე პლასტიკას მიუკუთვნებოდა. ამიტომ ბევრი მათგანი კამე-

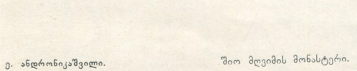


- | | |
|------------------|---------------|
| მ. ზვითია. | ნიკორწმინდა. |
| თ. ყუბანეიშვილი. | პორცილიფი. |
| გ. გოგუა. | ფსკერზე. |
| გ. ლლონტი. | ახალგაზრდები. |
| ნ. ოქროპირიძე. | პეიზაჟი. |



ი. მღერისშვილი.

გობელუხი.



ე. ანდრონიკაშვილი.

შიო მღვიმის მონასტერი.



გ. ქუთათლაძე.

მის ჩასვლა.



რული ქლერადობისაა, თუმცა, ზოგიერთ ნამუშევარში იგრძნობა სწრაფველად მოქმედების მიზანმიმართული, სიმბოლომდებარე აქვინილი იდეა შეუხამონ ტევად და, ამავ დროს, ლაკონიურ ფორმას.

უკეთესი შთაბეჭდილება დატოვა გრაფიკოსთა და გამოყენებით-დეკორაციული ხელოვნების ოსტატთა ექსპოზიციამ. განსაკუთრებით მდიდრულად იყო წარმოდგენილი ტრადიციული გრაფიკა, უბრაატესად ოფორტი და ლითოგრაფია. გამოცდილი თუ ახალგაზრდა მხატვარი, თითოეული მკვეთრად ჩამოყალიბებული საკუთარი სტილითა და ინტერესთა სფეროთი, მაღალმხატვრული ფურცლებით წარსდგა მნახველთა წინაშე. უარობდა ლაკონიურად გადმოცემული პეიზაჟები და განზოგადებულად დახატული ყოფის ჩვეულებრივი სურათები. ზოგიერთ ფურცელში თანამედროვე მეტაფორულ-ასოციაციური აზროვნება იკითხება, ან არის ცდა ყოფიერების ფილოსოფიურად გააზრებისა. ყურადღება მიიქცია რამდენიმე საინტერესოდ გადაწყვეტილმა ნატურმორტიმ. ერთ გარემოებაზე უნდა ითქვას: იმის მიუხედავად, რომ გრაფიკის პირობითი ხეცხების არსენალი ამოუწურავია, ცრაფიკოსთა უმრავლესობა ცდილობს ერთხელე მეგნებულ მანერას და უკვე დამუშავებულ თემებს არ უღალატოს, რათა უფრო მკაფიოდ წარმოაჩინოს თავისი სახე. ეს „კონსერვატიზმი“ ხელს უშლის მათი ხელოვნების სტილურ განახლებას, წინსვლას — ახალი სათქმელი ახალ ფორმასაც მოითხოვს. ზოგჯერ კი ახალ თემსაც მხატვარი უკვე აპრობირებული ხერხებით წყვეტს, რაც დაბლა სწევს ნამუშევრის მხატვრულ ღირებულებას.

შესამჩნევი იყო აკვარელით შესრულებულ ნამუშევართა სიმცირე—სულ ათიოდე ნიმუშიდან, ტრადიციულად, უმრავლესობა პეიზაჟურ მოტივებს ეძღვნებოდა.

ნახატის დაზგური ფორმა მეტად ტევალია, უსაზღვროა თავისი მხატვრულ-იდეური შესაძლებლობებით, ამასთანავე, უადრესად მოქნილია, ოპერატიულად შეუძლია გამოეხმუროს სადღისო საკომპოზიციო საითხებს და ამიტომ მეტი ყურადღების ღირსია. ექსპონატთა სიმცირის მიუხედავად, ამას ეს გამოფენაც ადასტურებდა: ეზიზიეთ ეპარული ჩანახატიც, პეიზაჟიც, ილუსტრაციაც და კარიკატურაც. გამოფენის გრაფიკული ნაწილი კიდევ უფრო საინტერესო იქნებოდა, ზოგიერთი ტექნიკა (მონოტიპია, ლინოგრაფიურა, ქსილოგრაფია) უფრო უხვად რომ ყოფილიყო წარმოდგენილი.

გამოყენებით-დეკორაციული ხელოვნების ნაწარმოებთა მხოლოდ სახეობათა ჩამოთვლაც კი ცხადყოფდა გამოფენის ან ნაწილის მრავალფეროვნებას: ჭედურობა, თაბაშირისა თუ ლითონის პორფლიფები, ხეზე კვეთა, მედალი, სხვადასხვა სახის კერამიკა (მათ შორის — საპარკო), შუშა, მინანქარი, ფარდავები, ქეჩა, ბატყი, აპლიკაცია, კოლჯი... უმრავლესობა ექსპონატებისა სახეობის სპეციფიკის გათვალისწინებით, ფანტაზიითა და გემოვნებითაა შესრულებული. მხატვრები სრულად იყენებენ მასალის დეკორაციულ გამომსახველობას. ძალზე ხშირია წმინდა ფორმათქმნალობა, რაც ამ დარგისათვის საესტეტიკო ბუნებრივია; მაგრამ მაინც უფრო შთაშემუდავია, მეტ ასოციაციებს იწვევს ის ნამუშევრები, სადაც ავტორები არ უგულვებლყოფენ გამოსახულებრივ საწყისს, „სიტუეტს“, თუნდაც ის ფოლკლორული სტილიზაციის სახით იყოს გამოვლენილი. დამახასიათებელი იყო აგრეთვე უტილიტარულ-გამოყენებითი ფუნქციის დაკნინება კერამიკის და შუშის ნაწარმში მათ მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკური, „საგამოფენო“ ღირებულებზე შერჩათ.

სინანულით უნდა აღინიშნოს, რომ „მხატვრის სახლში“ გამოფენებს მცირერიცხოვანი დამთვალიერებელი ყავს, განსაკუთრებით იშვიათად მოდის მოსწავლე-ახალგაზრდობა. ამის მიზეზი, პირველყოფისა, არის ის, რომ გამოფენას არ გააჩნია სათანადო რეკლამა, არ არის დამყარებული კავშირი სკოლებთან. სასურველი და აუცილებელიც კია, რომ მოსწავლეები აქ ორგანიზებულად მოდიოდნენ, მათ უნდა ხელბოდნენ მხატვრები, თვით ამ ნაწარმოებთა ავტორები, რომლებიც გაესაუბრებოდნენ ბავშვებს სახვით ხელოვნებაზე. ამ დროს კი იქვე, გვერდით მხატვართა კაფეში ხალხმრავლობაა, მაგრამ მათ შორის იშვიათად თუ არიან მხატვრები, შემოქმედნი, მაშინ, როცა შეიძლება იგი მათი შეხვედრების, მეგობრული ვასაუბრებების ადგილად გადაქცეულიყო.

ისეთ საინტერესო გამოფენას, რომლის თითოეული ექსპონატი შემოქმედებითი შრომის, ძიების ნაყოფია, ხშირად კი ავტორთა მიერ მოპოვებული გარკვეული წარმატების მაჩვენებელიც, უხვად უნდა ყავდეს დამთვალიერებელი. გამოფენები ისეც ძალზე მცირე დროის მანძილზეა ექსპონირებული და სასურველია, რომ ქართველ მხატვართა ხელოვნებას ფართოდ ეცნობოდეს ყველა.



ქ. ლლაშვილი.

პეიზაჟი.

მ. ახობაძე.

კრაკოვის ერთ-ერთი კუთხე.



იხმოსხლა

ლა

გახსოვდეს

ორაპტინანი ღრამა

მოქმედი პირი

ანდრე ვუსოვი
ნასტენა
მიხეილი
სემიონოვნა
მაქსიმ ვოლოგინი
ლიზა
ნადეჟა
ნესტორი
ინოკენტი ივანოვიჩ
რწმუნებული

ვასილიზა კუისოლოფი
ალაითა
ვერა
კაპიტოლინა
სტეფანე
უფთმ ბერიაკები
ქირურგი
შეღდა
კოლპოლოვნიკი
ტანკისტი
დაქრილი

სოფელი დედაკაცები

ციმბირი, სოფელი ატამანოვკა,
1944-45 წწ.

მოქმედება იწყება რადიკალიზაციის მოლოდინში, ტრაგიკული ნოტი — ეს შეიძლება იყოს აფეთქების ან გამწყვდარი სიძის ხმა. რომელიც მიგვანიშნებს, რომ გარდატეხის ეპოქა დასა, უჩვეულო ვითარებაა. დრამის მთავარი გმირები სწორედ ასეთ ვითარებაში წარმოდგებიან ჩვენ წინაშე.
ხელეცხადში ძლიერა ჩანს ფეხისწვერებზე მომავალი კაცის ლანდი. იგი მიეღრმსნება აბანოს სარკმელს, შიგ იშორება და აუთრადებს, შემდეგ ფრთხილად აღებს კარს. მეორე ლანი, შიგნით, დამურთხალი წამოვარდება. ეს ნასტენა.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. რომელი ხარ მანდი?
(არ ეგვიანებთან).
ღმერთო, შენი სახელის კირიმე ვინა ხარ-მეთქი მანდი ვინა?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. ჩუმადი, ქალო. მე ვარ, ნასტენა, მე, ჩუმადი იუაჟ, გაიგე?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. რაო, ანდრეი ვარო? ანდრეი ხარ?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. ჩუმადი-მეთქი! შენი ვინმეს უთხარი, რომ მე აქა ვარ?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. არავისთვის მითქვამს.
ნ ა ს ტ ე ნ ა. მექმედნენ?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. (ძლიერა ახერხებს პასუხის გატემას, ვერა და ვერ დაუჭერებია სინამდვილეში ხდება ყველაფერი თუ არა).
შილიციონერი ამოვიდა ამასწინათ კარდიდან, გაციოხა.
ნ ა ს ტ ე ნ ა. დედა და მამა ჩემს ამბავს ექვად ხომ არ ხედუბიან?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. არა.
ნ ა ს ტ ე ნ ა. პური შენ მომიტანენ?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. მე მოვიტანე.
(სულმან. არც შეუძლიათ და არც იციან რა ილაპარაკონ).
ნ ა ს ტ ე ნ ა. ი, ხედავ, იბუე შევეყარეთ ერთმანეთს, ნასტენა, შევეხედით-მეთქი, ამა ვერა და ვერ დამოჭერებია, რომ ისევე ჩემი სიცოცხლე ქალის გვერდით ვარ. მე ამ მისადგომ-მისადგომში არავის არ უნდა დავნახებოდო, მარამ მარტოკა ამ ზამთარს რას გაჯიბადი. თუ გესმის მინც, რისთვისა ვარ შენთან მისულაო, აღმანირო თუ გესმის-მეთქი, მა?
(ნასტენა მზრებს იჩქარავს)
შენ გეცითხები..

ნ ა ს ტ ე ნ ა. არ მესმის.
ნ ა ს ტ ე ნ ა. „არ მესმის“... იცი, რა გითხრა, ნასტენა ჩემო? კარგად დამიგდე უური. კაციშვილმა არ უნდა გაიგოს, რომ აქა ვარ. ვინმეს ტყუი და ჩაგაძალბებს. მოკლავ. იცოდ — დანაკარგი ალარაფერი მაქვს. კარგად დაიხსომე ესა. შენი შეშინება სულად არ მინდა, მარამ, რაც გითხარი, დაიხსომე. მეთად არ გაგიშვო. ახლა მე სხვაგან კარზე ვერსად მივაჯაკუნებ. აქ, შენს ფერხებით უნდა მოვკლავოო. შენს კაბას უნდა გამოვცემა. მე შენენ მყოფილი. არც მაშაინმისკენ, არც დედაჩემისკენ არ მოდიოდი, შენენ მყოფილი, გაიგე. და არავინ — არც დედაჩემსა, არც მაშაინმსა, არ უნდა იციდნენ ჩემზე არაფერი. ვიიომ არც როდის ვყოფილვარ ამქვეყნად და არცა ვარ, ახლა შენს ხელში ვარ, შენს ხელში და სხვათთან არაფერი მესაქმება.
(ნასტენა ისევ ისე დაბნეული, შიშით უქნევს თავს).
შენა აბანო ჩემთვის გაახურე? ვიცი, რომ ჩემთვის გაახურე, ვიცი, არც მახსოვს, მაოლოს როდის დავიხანე ტანი (ჩდის და წყალს ისხამს). მოდი, ნასტენ, მოდი, მარტო მე ვერ დავაბან, გამიჭირდება. ზურგი უნდა დამიზოლო. არა, ხომ არ დავაფიქვდა, საუვარედ მაშაყაც ზურგს როგორ უტეხავენ, მა? სადა ხარ, ჩქარა ვერ მოხვალ?
(ნასტენა ახლოს მიდის მასთან, ანდრეი წყლზე ეხვევა და თაროებზე წამოაქცევს).

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ს ხ ა (სინელიდან). ღმერთო, შენი სახელის კირიმე რას შერბები, რას? ანაირად როგორ შეიძლება?
(მუსიკის ხმა. შუქი იწევა. აბურჩუნული-აწეწული, კიდევ უფრო შეშინებული ნასტენა დგას პერანგისამარა. ანდრეი იცვამს).

ან დ რ ე თ. უფრო სუფთა საცულები კი მიწოდდა, ისე, თუმცა, რა შესაძლებელია, დასაბურსო ეშმაკმა. ადერ, გეტყვი მე შენ, რაც დამპირდება პირველი რაგმა. ხვალ დასვენე, გამოიძინე და ზეგ ჩემი „ტულუკა“ მომწოდინე, დროზე ქენი, ვიდრე ნადირს არ შეუვუძებნარ, ხოა სახლში ჩემი „ტულუკა“. ეს აუცილებლად მომიტანე, ასანთი, შარილი და საკვლის მოსახარად ჩაიშე პურქელე გამოყოლე, თოფუნალი, სავანტი მამარებს ექნება სადმე და წაოფხივე, იოლდ, არაფერი გავგოს. „ტულუკაზე“ ნურაფერს გეტყვი. შენს ლუქაზე მომიშებს ქერაქრობითი ქღომა. თოფს რიცა მომიტან, ხორცა შექნება, პური კიდე შენ უნდა მომიტანიო ხოლმე. (დგება) ახა, შეუთვა ახლა, გავთბი, ჩემო ბატონო, ტანივ დავიბანე, ის კი არაა, ჩემი სისოფლედ ქალის აღერისთავ გული ვიერე, მოდა, ნაშუსივ კარგი საქონელია, წვედა?

ან ს ტ ე ნ ა. საით გინდა წახვადე?
ან დ რ ე თ. ნაით და... ჩემს ღელდ მშათან მიწვივარ, რუს მგელ... ზეგ გამოიბანე გაღმა, ანგარს იმ ნაპირზე, ქვედა სახამ... თრისში ვიქნები, ანდრეევსკისთან რომაა. იცი, ხომ? მოდა, იქ მოვიდნასარკობა, რა და როგორ. არ დავაწვივებს — ზეგ გელოდები. ადრე ნუ წამოხვალ, ფრთხილად იყავ, არავინ დავი... ნახოს, უკან არავინ გამოუყვება. ახა, წვედი ახლა მე. შენა კიდე მაშინვე ნუ გამოხვალ, იყავი ერთხანს (გასულას ანიჭებს). მაკარმ შეჩერდება. ცოტათი მაინც თუ ვიხარია, ცოცხალი რომ დავბრუნდი, მა? (ნასტენა თავს უქნევს)
ან ა დ რ ე თ. ადრე წინაა, ვინცა ვარ შენთვის?
(ნასტენა ისევ თავს უქნევს)
ვინა ვარ?

ან ს ტ ე ნ ა. ქმარი ხარ.
ან დ რ ე თ. ეგრე: ქმარი ვარ (ვალის).
ან ს ტ ე ნ ა. (პულხის შემდეგ), მართალი გე იყო? მართალია ჩემი ქმარი იყო თუ მომიტენა, ქმარი იყო, თუ მაქციერა, მაქციერა, მაქციერა! დღერო, შენი სახელის პირიმი!

მომრე სურათი
სახსხე სალიხმომრეარა

ოღნე შემაღლებულზე დგას მავიდა, რომელსაც უსხედან კოლ... მეტრნობის თავმომდარე ნესტორი და რაიციენტრის რწმუნებულ... დარბაზში კი ტბურტეტებსა და საქმებზე სხედან სოფელი ბურაკები და დღეაკები. უნდა ვიყარაუდობი, რომ კრება დღე... ხნის დაწვეულები არაა.

ან ს ტ ე რ ი. ეგრეა საქმე, დღეაკებო, ეგრე იოლდ, არ დავიწყეთ ახლა საუ-საუ და საუ-საუ... ეს ვერ გავიწყე და ის ვერ გავიყო. ამხანაგმა რწმუნებულმა მამოლოდ პრძანა... ეს იმონიბის უქანსკელი სესხია. ეგრეა, საბოლოო და სრული გამარჯ... ვების სესხაა, ამის ისე რომ უთქოთ, ჩვენებურად — პიტრინმა მოგვამოთ კეთი, ხალხსო მოდა, არ გვიდა ახლა, ესო, ისაო, მოვჩერე, გვათაოთ. ახა, რაგრაგობით ჩაეწერეთ. ესამებები და პავერობები არ დამიწყეთ ახლა აქა უკვლამ უკვლადერი კარგად იცი, პატარა არავინა ხართ, რომა, როგორც იტყვიან, მხოლოდ ერთხელ იყოთ განათხოვარი. ახა, ვინ დაწვევებს?

ან ს ტ ე რ ი. ა. წლეულს რაღაც ძალიან ადრე ხომ არ მოგვ... დებს ეს ამბავი, მა? წინა წლებში შემოდგომამზე არა ვკრედიდით, კაცო?

ან რ მ უ ნ ე ბ უ ლ ი. იმ წლებში ომის გარტყლება იყო გათვალისწი... ნებული, ახლა კი ომის დასასრულის ზღურბლზე ვდგავართ. ახლა თუ ვაღებო შემეშინდარობებულთა, ამას თვით გამარჯვება გვკარგობს. გვეყო თუ არ გვეყო, როგორც იტყვი, ამდები პრძალე?

ან ს ტ ე რ ი. აა, ასე უნდა გვეხომდეს ვიარებთ, ასე უნდა ვერ... კეოდელი... ასეთი პასუხი უნდა გავეთ გარედან მოკავითებებს.

ყოჩად. ამხანაგო რწმუნებულო, ყოჩად, მეორეჯერ გვეითხე... ბიო, ვინ დაწვევს-მეთქი და გთხოვ სიტყვას ბანზე რ ააგ... დები. (ინ დ რ ე თზე?)

(ჩიუბე)
ჩინა გემინათ, ქალბუბო დღე გაუბედავ ვინებები კი ხართ. ისეი მო, ხაბორს არა ხართ, ქვეყანა რაცა ხდება, სათითოდ გინდათ, ახა, ხელი მოგაწერიანთ იზლავიკაზე? (რწმუნე... ბულ). ერთდებთ, ამხანაგო რწმუნებულო, მორადებულნი გან... ლდენ. კაცის თავი კათაზა ჯერაც ახა სდებთ! ჩვენ ამ საქმეს ახლავე დავადამოთ ახლა, ახლავე. ეწო-ეწო ჩავუყვებით, ვინაც, ჩემო ბატონო, სდაც უნებება სახლის დაღმა, მთავრებებით თუ არა, მთავს სახელს დაიძახებს. თვითონ დაიძახებს, თავი... სით... მა რა... ზემოთიდან, პაგებიდან ჩამოუყვეო, აკრებებს. ნება-ნება, დინჯად, აურქარებლად მოყვეთ. ხელმარცხნი, იქ, პირველი ალათია სომოვა იქნება. ალათია სადაა, ალათია?

ან დ ა თ ი ა. სადა ვინ და აქა ვარ, მაგრამ მე ხომ იქიდან გადავდი...
ან ს ტ ე რ ი. რაში საით გადავდივარ?

ან დ ა თ ი ა. სათად და ქვემო.
ან ს ტ ე რ ი. ეგ არაფერი, ზეით ხო იყავი. ნუ გვაყოფები, ახლა, გვთხარა, რამდენს სისრულად.
ან დ ა თ ი ა. შარშან რამდენზე მოვაწერე ხელი?
ან ს ტ ე რ ი. მე, ალათია, ამ ჩინთი შენი მესხიერება კი არ და... მაქვს. შენი ამბავი შენ უნდა გასოვდეს. ახა, ცოცხლად, ქალბო შენს ეწოში ხომ არ გვათენებს, მთელი სოფელი მგელო... დება.

ან ს ტ ე რ ი. აა, არაუფრო, ჩვენ დაგელოდებით, ნუ იჩქარებ, გათბო დემოლოან.

ან რ მ უ ნ ე ბ უ ლ ი. ამხანაგო, სესხზე ხელისმწერა დღემწინე... ნებანი პოლტავური აქტია. აქ კი ჩვენ მომწინეს ვერ ვგრძნობი, ვაწვიბი, შენ ხარ ჩემი ბატონი, მამარს. ნუთუ არ გვისმით, ჩვენი დანაზოგა რასაც მოხმარდება?

ან კ ა ტ ე რ ი. რა დანაზოგო? დანაზოგო რომ მქონდეს...
ან ს ტ ე ნ ა. არ გავებარდობოდა, თუ რა?..

ან კ ა ტ ე რ ი. ან გვეხმის, თუ რა? რა ვიტაცის გვიწვით ერთი.
ან კ ა ტ ე რ ი. ააფრინე ალალო, რაც არ არი, არ არიო.

ან ს ტ ე რ ი. ალაღებს არ ავაფრინო, არავის დაუფლებია, ამხანა... გმა რწმუნებულმა ადამიანის ენაზე გითხარს: საქმეს კოლი... ტისის სწინ უღლის უდის და შერე როგორ უღის უკა-მა... თოდ უღის, უკა-მა-თოდ! ახლა იმონიბის ხანაა, კამათი დამ... დამბიონ შეგადლოთა გაახურთო.

ან კ ა ტ ე რ ი. ვისთან გვახურთო, გვიხარია, თუ კაცი ხარ!

ან ს ტ ე რ ი. გამორჩდება ვინმე, ნუ გემინათ, ალათია სომოვა!
ან დ ა თ ი ა. კაი, მო, ჩაქერე: ნახაო მანეთა...

ან ს ტ ე რ ი. ამხანაგო რწმუნებულო, ჩაქერე — სუთასი. მხედვე... ლობაში მივიღო, რომ მარტობილდა, ხანდაშეშლდა, ორი შეჯერ... ფრინტზე შევსე. შენგან მეტი არაფერი გვიდა, მოვჩერა, ალათია სომოვა. ახა, მიყუეთ საქმეს. ვეკრდით, ამ პანისი იქით, ღოწა კოლოგინა ცხოვრობს, ხომ, ახა, ღოწა, ენას ნუ დაიბოკავ, ახლა ბრძანდ, რამდენს ჩამოღებარ?
ან დ ა თ ი ა. მხოლოდზე ხახარულით მოვაწერდი ხელს, ჩემო კარგო... სადაა, თორ... არ იცი, არ იცი, როგორც სიხარული...

ან ს ტ ე რ ი. მაინც დაიბოკა ენა, მაინც. ბუტებში რას მჭებარე... რა გვერდზე მიერეკები? რას გააბი და გააბი? ფრინტზე თუ არაან შენგან?

ან დ ა თ ი ა. არიან, იბრძვიან, სულ ახლანამ მოაწერა, დავაქერიო და...

ან ს ტ ე რ ი. თუ გინდა, რომ შენი ფრინტელი ჩამოგვიდეს, არა, თუ გინდა?

ან დ ა თ ი ა. მინდა, ან მინდა? გადარიცხე, თუ რა ამბავია, რას ამბობ, თუ გვისმის?

ან ს ტ ე რ ი. მოდა, თუ ეგრეა და... თას მანეთზე უნდა მოაწერო ხელი. ხელები გააჩერე, ნუ იქნევ... ვერაფრით ვერ აფრინდები. ჩვენ ქაშაბები კი არა ვართ, სესხის ფრონტის წარისკაცები ვართ,



სესხის ფრონტის... შენს ფრონტელს ხელის მომართვა სჭირდება, გასაგებია? სწორად ველაპარაკები ხალხს თუ არ ველაპარაკები სწორად?

რწმუნებულნი. სწორად ველაპარაკები.
ნესტორი. გამოვგრავილი ვარ, ძმაო, ამ საქმეში, გამოვგრავილი ვერა ორღოვანი

(ვერა დგება. ლუშ).
(ნესტორი მიუბრუნდება რწმუნებულს). ამნავა, ხან ვთქვათ, რა აფერიანა, შავი ქაღალდი რომ მიიღო, მაშინ... ეს არაფერი ვერა ორღოვანი, ეს არაფერი, შენა ჭერ ისევ ქველი დედაკაცი ხარ, ცხოვრება იმისაა, რომ ფხს აგაუღლებინებს. ხალხისთვის თავი უნდა დავლო, ამხანაგო, მა რა... მესმის, განა არ მესმის, ერთის მხრივ, მწუხარ ხარ, მეორეს მხრივ — ახალგაზრდა ხარ, ვერა ორღოვანი, ახალგაზრდა. რვაასი ჩაწერეთო. პოლიტიკური მომენტი პოლიტიკური მომენტია და მას ჩვენი სისუსტით წყალს შევუყენებთ. სისუსტისა და ცრემლებლისთვის ოქახუტი ვითარება გვაქვს, ცერვა, იმიაზობა, იმიაზობა.

(ვერა დგება. შემოიღის ნასტენა).
მოდი, გადმოვიდეთ, ნასტენა. შენი რიგეც მოვა. ამა, ახლა თხი რიგეა მანდ! ჰქვიათ ქუჩის მეორე მხარეს გადავდვიართ და პირველხვე ენაში შევადვიართ. ნადელი ბერეგოლი (სმარნი სიმეტეკ აკლი). შენთან მოვსულვართ, ნადელი, აქა ვართ; ხდება. გისმენ, რას გვხვდება, ერთი. იცოდე, მიმდინარე მომენტი უნდა ვათავალოსწინ.

ნადეკა. (გამომწვევად), მოხვედით, ამა?

ნესტორი. მოხვედით.

ნადეკა. მოდა, რას ხედავთ ჩემთან?

ნესტორი. როგორ თუ რას ხედავთ? რასაც უნდა ხედავდეთ, იმას ხედავთ.

ნადეკა. ჩემს ბაღლებს თუ ხედავთ, თუ ხედავთ-მეთქი? ამათ, ამ ჩემს ბაღლებს, ჭერ იმხელა ხელ-უხეი არა აბიათ, რომ დამეც-მარონ, პირები კი დაბჩენილი აქით. ამ ჩემი დამშუილი ბაღ-ლების გარდა რამეს თუ ხედავთ? აი, ამ ხაშუშებს ჩადვიარ, ჩაწერეთ, მო, ყველა ჩაწერეთ. ღმერთო, ოღონდ გათავადე ამაღენ წამებებს ვაღმარჩინე, ასეთი არ შეგვიცდ, რა დავიშავე...

ნესტორი. აა, გპირს, ნადეკა, შე უბედურელი გონს მოდი, ქალი! ეტკრინა. ბაღლებთან რა გინდა, აღმართს? რაო, ბაღლები, ვითომ, მარტო შენა გვაყავს?

ნადეკა. აა, ყველანი ვწავლობთ.

ნადეკა. უნდა დავხარებოქა შექვს, ის წაიღეთ. სხვა სულს იქით არა-ფერი მახადია. ქმარი მოგვეთქი? მოგვეთქი — არ მინანება, გა-ვადეთ. კიდევ რა გინდათ, ახლა ჩემთვის ყველაფერი სულერთია.

ნესტორი. ხუთასი ჩაწერეთო.

ნადეკა. შე, გინდა ხუთასი ჩაწერეოთ მანდ, გინდა ხუთი ათასი, ჩემთვის ეს სულერთია, ქაღალდი რამდენსაც აიტანს, იმდენი ჩაწერეთო.

ნესტორი. წავედით, გზა გავაგრძელოთ, ვასილისა ქუთისკოლო-ფო, შენი რიგეა. რამდენზე აწერ ხელს, გეთხარა.

ნესტორი. (დინება, მიდღერება). ჭერ შე რაბომ უნდა გით-ხარ... ჭერ ჩემი რიგი არაა.

ნესტორი. როგორ თუ ჩემი რიგი არააო?

ნესტორი. როგორა და როგორც დაგებარება, ჩემამდე აქა გუსკოვები ცხოვრობენ.

ნესტორი. კარგი, მო, გამომჩინა, შენი შეველი იმითან, ამით რა ქვეყანა იქცევა, რა?

ნესტორი. არა, ისე ვამბობ. რიგი თუა, რიგი იყო. ჩემთან რომ შეშვარება, რას შეშვარად. ჭერ კარა ვგაიღე, რა?

ნესტორი. ამა, ესეა საქმე? უნდა დაგბრუნდეთ, ვასილისა, არა? აი, ამხანაგო რწმუნებულო, ხდება, ამანარი ხალხიცა გვაყავს.

რწმუნებულნი. რა ამბავია, მარალა და მართლა, მეფისდროინ-დელი გამოხდომების უფლებას ვაძლევთ ჩვენს თავს; შე შე არა ვარ და ეს ხატაც ჩემი არააო, გესმით?

ნესტორი. კეთილი, კეთილი, გუსკოვებთან ვავბრუნდებით. ფე-რებთ არ დავაწყენება, მაგრამ დავიამბსოვრებთ. დავიამბსოვ-რებთ-მეთქი. ნასტენა! შხად ხარ, გვაპასუხო?

ნესტორი. შხად ვარ.

ნესტორი. მოდა, გათავადე. ჩვენს აქეთ-იქით წოწილში მოვაქ-რებისთვის დრო უნდა გეყოფოდეს. თუთონი იტყვი, თუ ჩვენი გითხარა?

ნასტენა. თუთონი ვიტყვი.
ნესტორი. გათავადე.
ნასტენა. ორი ათასი.

(ყველა გაიკვირებს).
ნადეკა. ნასტენა, ამდენი რა ბაჭალო ოქროება იპოვე, ქალი! ეტკრინა. ამდენი ფული სად იპოვე, ბარემ, ჩვენც გეთხარა და მოვიპოვებო.

ნადეკა. ორი ათასი ვაწერო ორი ათას მანეთს ებუმრებით არაფერი.

რწმუნებულნი. (წამოადგება, აღტაცებულია). დამკრეული ხარ, დამკრეული ნადელია დამკრეული ხარ სესხის სესხეში!

ნესტორი. ესეც ამა, ამხანაგო კომუნებო ჩემსთვის ესეც ამა, ამხანაგო რწმუნებულო! (მხარე ხელს უთითებდა) როგორც იტყ-ვეს, ყველაზე შთამბეჭდავი ცოდნა დაიბა ამა. ნასტენამ უც-ჩად, ნასტენა, ყოჩაღ! ქალები! ნუ კი ყუანებთ, ქალებო, მიმა-ძეთ ამა. ნასტენა, მაგალითი აიღეთ ამა. ნასტენასმა მა რა! კვეყანა ვეპიზობს და ჩვენც წინ მივდვიართ — შვირბინათა შე შევადელით, ამხანაგებო, სიარულს — სირბილის ტემპს. შემდეგი შემდეგი ვინაა მანდ?

ნესტორი. ივანოვი. (ღიწკბინის გრძობით). მეც ორი ათასი ჩამწერეთ. სხვების ზურგს უნდა ჩანჩაღს ჩვეული არ გახა-ვიართ. მთელი ამ იმპარიის წლებს განმეგობებო...

რწმუნებულნი. მართალი ბრძანებაა, ინოკენტი ივანოვი, ალა თითა. ამა მანაც რა მუღის ვერება ქარს, ნეტა? თუცა, რა, ეგა ხო ინოკენტი ივანოვი კი არა, ინოკენტი ფულიოჩია.

ეტკრინა. ეგა? ეგა სამ ათასსაც ისე ჩაწერ, ანგარიში კაციც არ დაუკლებო.

ნადეკა. მაგს კაბეთ რაც ფულია, აეროლანს ისე ააწუნებს, რა...

ნესტორი. (ისევ უთითებს მხარეზე ხელს რწმუნებულს) აი, ამხანაგო რწმუნებულო, ხო ხდება, ამისთანა ხალხიცა გვაყავს, ვეყავს და რა ვქნა! აი, ხო ხდება, მანარი ხალხს ვუძღვევთ — ხელმძღვანელობა ჩვენა კიდევ. შე და შენა. ექვი გეუპარებოდა — ხო გეუპარებოდა? გეუპარებოდა — რომ ცდირო არ მოე-ვიროვებოდა. გეუპარება ციფრა, გეუპარება-მეთქი, ამა. რაიცი-რის რწმუნებულო შემდეგი ვინაა, ამა. კომუნებო? გე-ყუფო ახლა ენა-ენო წოწილად, მოვრტოვო. გზა და ბოლიც იმიტომ კი არაა, რომ შედ ვიარათო! ეგრე... მა რა... შემდეგი (ბნელება. როცა სცენა ვანაშლივ, გამოჩნდება, რომ კრება ვათავებულა და ხალხი იშლება).

ნესტენა. ნესტორი ილინი! (მიხედავს მაგიდელან წამომდგარ რწმუნებულს) აა, ნესტორი ილინი! ხედა ამხანაგ რწმუნებულს კარდაშო ვინ ვაყვება?

ნესტორი. (ხმაშალა უძახის). ამხანაგო რწმუნებულო, ამხანაგო რწმუნებულო-მეთქი აი, გესმის, ჩვენი დღევანდელი დამკრეუ-ლი სურდას გამოიქვამს, რომ კარდაშო ხედა თქვენთან ერთად წამოივდება. რას იტყვით, ამა. რწმუნებულო? საწინააღმდეგო ხომ არაფერი გეუპარებო?

რწმუნებულნი. (ძიბთან მოდის, იმინებენ). ამა, რომელ მამა-კაცს ენება ასეთი რამის საწინააღმდეგო? პირადად შე შენებზეა, ანგარი რამეზე ოცნებო კი არ შეშვებო. (ნასტენა). არა, თქვენ მართლა გინდა იტყვით ერთად წამოსვლა?

ნასტენა. კარდაშო წაწულა ძიბან მინდა, ძიბან...

რწმუნებულნი. დღად მოხარული ვაქვები, აგრეთვე სასიამო-ვნო იქნება ვაგვიყოთ.

ნესტორი. ოღონდ, ამა, რწმუნებულო, ამა, ნასტენა უყარ გამო-უშვო, იცოდე და დაიბანს ნუ დაეყოვებ, მუშახელი ისედაც ხან-სულთი ვეყავს საძმენი.

ბნელება.

მისამ სურათი

პირველი შემხედრა სახამირისში

სადა დეკორაცია: ტახტი, რკინის ღუმელი, ფარქარსთან — პატარა მაკალი. ღერ დილა. ტახტზე სინდეს ქურქმოსტრულ ანდრესი, ოღონდ ფხვრული მილი სინდეს, კარს ოღანე გამოვლებზეც წამო-ვარდება და დამფრთხალი კუთხეში იტყუება.

შეზღოდა ნასტენა, დინნასეს, როგორ შეუმწიდა ანდრის და შეშაბულდური, შემწყნებელი ღიმილი იღიმა.

ნასტენა. მეც აქ ვარ... მოვედო... გამარჯობა შენი, ასე ვთქვათ.

(ანდრის არ პასუხობს)
იდრე შენ აქ გმინავს, კარდიანაც ჩამოვდეთ... ახა მანქანაც შემეხდა, ის დალოცული! რაღაც-რაღაცებზე ჩამოვტანე შავი დღისთვის.

ანდრეი. აწი მე ხულო შავი დღები მქონა.

(ღუმინ, ნასტენა დგება).

სად მოდხარ?

ნასტენა. ხომ უნდა შემოვიტანო ის რაღაც-რაღაცეები, თორე სულ გაუთინება.

ანდრეი. იმე შემოვიტანე (გაღის).

(ნასტენა თვალს ავლებს ექვრობას, ფანჯარაში იხედება და ფხვს ხმის გაგონებაზე, ზუსტად ისე, როგორც ანდრეი სტოლის დასწავსიში, შემინებული მოწოდება ფანჯარას. ანდრის დიდი ფთოა შემოაქვს და მავლიანე დგება).

ნასტენა. (ხსის ფუთას). ავე, კარდამო ღვჯილი გავშვე. იქვე ახლა და ახვე ღვჯილი. არა, კარდიან ჩამოსვლა რომ ასე ძანა მომიხერხდა? (ხელება ჩამოუშვებს, წყენით ჰკითხავს). რაო, ანდრეი, რა ამბავია, ახე რატომ მხვდები? არაფერს მუშებები, ერთი სულა მქონდა, ვიდრე შენაფედ მოვაღვედი, გახარადება-მეიჭიო... შენა კიდევ... იქნება, გირჩევნია, რომ ახლავე წავიდე?..

ანდრეი. (მიღის მასთან, ეხვევა). არსადაც არ გაუთინებ როგორ. ფიქრობ, შენა მოხვალა არ მიხარია? მიხარია და შერე როგორ მიხარია, ნასტენა! იღონე, ჩემი სხიარული ახლა, იცო, რაჩარია სხიარულია? ვერ გამოირკვევია, მჭირდება იგი თუ არ მჭირდება, არც ის ვიცო, ვამოამედვენი თუ დავმავლო. არ ვიცო, რა სერობია.

ნასტენა. რაზე ლაპარაკობ, ანდრეი, ასე? მე შენთვის უცხო ხომ არ ვარ? ჩვენ მთელია ოთხი წელი ვაყვებოვ ერთად, ოთხი წელი — განა ეს ცოცაა? ემ, ანდრეი, ანდრეი... ახლავა დაგინახე წესიერად. დღე უნაწური ვინმე ხარ ამ წვეტრებში.

ანდრეი. ძალიან ვარ უცნაური?

ნასტენა. რაღაცნაირი ხარ, იცო? ქაქს ჰგავხარ, ორპოინტრის. მაინა, ამანონა, ვერ ვამეყო წინა თვალი ჩემთან თუ ქაქა, ორპოინტრე იყო. ჩემი კაცისთვის ვინაზე იყავი, ვინაზე და ამ უწინდურს, ტუსკას რას დავუწიქ-მეიჭიო, ვადარებო ქალი.

ანდრეი. ისე როგორია იყო ის უწინდური, ტუსკა კაც?

ნასტენა. არა უხედა. მაგრამ ჩემი კაცა სერობია.

ანდრეი. დღე მაგვარანხე ვინმე ხარ, არც ქმარს აწყენინე და არც ტუსკას, შენდღე მოსვლდე სანარსო მომიტანე, ამ ქავარს დავიფრო.

ნასტენა. რატომ?

ანდრეი. რატო და უწინდურს, ტუსკას არ მინდა ვკავდე. თუმცა, არა, არ მოვიპარნავ. დამორთვედეს, რა, ისეც ქაქანა და ტუსკასაც ვკავდე. მიჩინენა.

ნასტენა. (მარბიდე იტრბინას, ანდრის რომ გუნება წუხდება). ღმერთო ჩემო, ვამოშტრედი ქალი. საღალატოდ მოვედი აქ, თუ კაცს სუქმელი უნდა ვაქმომ? მეც ქალი ვარ, რაღა აი, რას ნიქნავს, რომ კარგანანია არავის მოვეტყუებვარ.

ანდრეი. რაო, როგორია თქვი, არავს მოვეტყუებვარ?

ნასტენა. სწორი არა ვთქვა?

ანდრეი. რაო, ხომ არ მოვეტყუებარ?

ნასტენა. არავინ მუცდა, რომ ჩემთვის კუთა ესწავლებინა.

ანდრეი. ჩაი ხომ არ მოვედღებინა?

ნასტენა. მოვადრე მერე, რომ დამდგარხარ სარგადალაულთი. წყალი არ გემოყვება, თუ რა? (აწვლის ჩიდანს, ანდრეი წაწვლს, რომ მოეხვობს, მაგრამ ნასტენა გაუსტტება). არ ჩავივა ფეხი! არ ჩავივა ფეხი!

ანდრეი. რაო, რაო?

ნასტენა. რაო, რაო და, არ ჩავივა ფეხი, არ ჩავივა ფეხი!

ანდრეი. ერთი ამის დამიხედეთ, რა ვამიხენა! (მოეხვევა ნასტენას).

ნასტენა. (გაერბდება). ვეუოთა, ანდრეი, ნე ვაახტრე ძვილდე უნარი. მაცა, ერთი კიდე კარგად შეგხვდეს, ადამიანი, უწინად, მშორედ მქულე ტყავით ვიყავი, ანდრეი, მქულე ტყავით! მთარხს ნუ დაარტყამ ამ ჰუბს, ანდრეი, ჰენებით წილს ნუ მოწყვეტ. მე

ახლავა ვირწმენე, რომ ეს შენა ხარ და მე შენს გვერდითა ვარ, შენს გვერდით. პოდა, იმე კარგად ვგრძობო თავს, იმე მწიქდობ, რომ... ზუზუნდელითა ვარ, საყუთარ სიუელს ვერა ვგრძნობ (იკინის). იმდენად კარგად ვარ, იმდენად, რომ ფთალე რულა მკვიდება, ძილი მერევა. დამე რულა არ მიძინა. სადამოსიარე მოეწეკია, მაგრამ, ვიფაქრე, რულა დროს ძილია, დროს რატომ ვიყავრე, შევახამ ცტენს მარბილი და მაიდა-მეიჭიო...

ანდრეი. მიწეკი, მოუხუტე თვალე.

ნასტენა. არა, მართლთა ხომ არ მოეწეე ცოტახანს?

ანდრეი. მიწეკი, მიწეკი.

ნასტენა. ეხსარ ამ შემოიშლი?

ანდრეი. ნასო.

ნასტენა. (ტახტზე მიწეკია, მაგრამ მარბიდე წამოღვება).

მარბიდე, სად დაიჭირა...

(ანდრეი პერანგს ვაღაიწევს).

სულმოდე შეგობრიცაა ხომ არ გტევი?

ანდრეი. ახლა უყუე არა მოხვია. ოღონდ, მეტხს ხოლმე. განსაკუთრებონ ავდარი. თითქოს, რაღაცა მაქვს სხეულში გაყრილი და ხვანჯალდურო. ვერა და ვერ შევჩევიტე.

ნასტენა. საყოდავი ჩემი ქმარი, გვადვენე, ახა!

ანდრეი. (აწვეს თვლინზე). კარგი, წაუძინე.

(ნასტენას ოღონდ რული ეკიდება. ანდრეი ვახტრებულ ლემლის ახლოს გვდება, ცეცხლის შუქი სახეზე დასთამაშებს. შემდგომ ის შუქი ატარებლად, მამხალს ნაკვეთი ხულებად ცეკვა, შორიდან ისმის კანონის ექო, ყვირილი— ოღონდ ექო და ყვირილი არამდლარამც არ უნდა იყოს ხმადალი. მხაურე სულ უფრო და უფრო ნელა ისმის და, ბოლოს, სანაოსტებური სიწმე ჩამოწვება. პოსიტიალი. შემოღიან ქირურგი და მედდა).

ქირურგი. გვარ?

მედდა. გუსკოვი.

ქირურგი. გუსკოვი... გუსკოვი? რომელი, ის გუსკოვი?

მედდა. პო, ისა.

ქირურგი. რაო, როგორა გგრძნობ თავს, მეგობარო?

მედდა. ძალიან სუსტადაა ჩემი.

ქირურგი. მომიტენ სურათები.

(მედდა სურათებს აწვლის, ქირურგი ათვალეიგებს). ბედნიერ ვარსკვლავზე ხარ დაბადებული, ჩემო ძმარო. მართალი გიხობრა, როცა კრილობს გაეკრავება, მანდამაინი არ მჭეროდა, თუ ვადარებელი ვიხარება, ჩემო ძმარო, ამდენი რკინა რა ამბავა იყო, ერთი კაცისთვის ნამეტანია.

(ისე მოისმის ბრბოლის ხმაური, ისეე თომიბებს ათინათი და მოგონებას გუსკოვი ისეე პოსიტიალში ვადასყავს). რამდენი ხანია ფროტუნა?

მედდა. (ქალღებში იხედება). პირველივე დღიდან.

ქირურგი. ჰამდედ დეკრილი არ უყოფლა?

მედდა. ორკერი.

ქირურგი. ახა, მე გმონია, ეყოფა. ღმერთი სამებითაო, ნათქვამია. სიმე კრებოლი — უყუე სრული კომპლექტია. ვინც პირველი დღიდანვე ფროტუნა, იმითვის რაღაც განსაკუთრებული დადგენილება ხომ უნდა გამოეცდეს. ღმერთს არ სლიომებია კაცის მოყვლა და შეენ გვერდ, გაუშუა, იცისკლდოს.

(ქრებინა. გუსკოვის კვადრითი უხის თაქმეხვეული დეკრილი).

დაქირილი. ორიოდე კვირით, რასაკვირველია, კი უნდა გაუშვან შენ, შენდღე, ცოტახ დისივენებს და ხად წვა, ისეე დაბრუნდება ფროტუნაზე. აგრე უნდა იყოს. შენა შორს ცხოვრობ? რაო, ციმბროლი ხარ? ახა, ციმბრილი თუ ხარ, მსოულებარ სახლში, და ესა... (გაღის).

ანდრეი. ხმა პოსიტიალი მოსვლა არაა საჭირო, ნასტენა, მოვმჭობინებო და მე თითონ ჩამოვალ მანდ. ახლა უყუე ცოტახა: ახლა, მულოდენ. მულოდ, ნასტენა, მულოდ.

(ისმის ორქმდღის ხმა, რომელიც მარბიდე მიწყნარდება. გამიჩნდება ქირურგი, მედდა, პოპოლიკოვი).

პოპოლიკოვი. გვარ?

მედდა. გუსკოვი.

პოპოლიკოვი. დღიდანანია თქვენანაა?

მედდა. ხამი თევა.



3. დ. ლ. კ. ვ. ე. (ქირურგს). ესეც უკვე თითქმის ნახევარი წელი უყოფლა აქა. რომელსაც გინდა, დაად ხელო, სამი, ოთხი, ხუთი თვე წინა, რაო, უკორტირ გავქო ათა, თუ არა ამბავია? იქ კიდევ აქვს ყუფილ კაცს თითზე ვითოთი. ოპია, ბატონო, ომი, იგი ვერ კიდევ გრძელდება, პოლოცინო.

ქირურგთა. გუგუჩავი მამიშვიდა დაქორწინდა, ამხანაგო პოდპოლკოვნიკო. ორა ოპერაცია გაუტყუოთ, უნდა დაავადებოთ კაცი.

3. დ. ლ. კ. ვ. ე. შებნდეთ, ამ თქვენს ოპერაციის შემდეგ ლოპუნი როგორ დაბრუნა (ვადკარნი). ფრანგებზე გაუშვით.

ქირურგთა. ამისთვის კომისიის დასკვნაა საჭირო, ამხანაგო პოდპოლკოვნიკო.

3. დ. ლ. კ. ვ. ე. გვეჩვენათ კომისიის დასკვნა, უძებნავლავ გვეჩვენათ.

ანდრეის ხმა. რატომ მოშვებთ ამას, რატომ? ამხანაგო პოდპოლკოვნიკო, ამხანაგო პოდპოლკოვნიკო ჩემი სახლი მთა ჰქვია, უფროსხარია. ერთი ვიკრავ მეყოფა, ერთი ვიკრავ არა დღეა ამხანაგო... მივიღო-მოვიღიდი, გავიხარებდი ცოტას. მერე, მერე, სითავი გინდეთ, იქით გამავაზავებო, თქვენს ნება არა? ამხანაგო პოდპოლკოვნიკო!

3. დ. ლ. კ. ვ. ე. (ვერტეხე ვაილი). ფრანგებზე-მეთქი?

ანდრეის ხმა. მაგამა ეს ხომ უსამართლობაა, უსამართლობა... რატომ მოშვებთ ამას. სამი წელია, ვიხარებ, არამედინ წელიც უნდა ვიხარებოდი კიდევ, არ მეც?

ქირურგთა. გუგუჩავი, ვერაპო, შეეცადე ნაქვს გზა. ეს სამი წელია, სულ ვიხოვებო — არ მიყვები.

(ქტიბობს. ბრძოლის ხმები, ყვირილი იმის).

პირველი ხმა. პირველი პირველი გუგუჩავი რატომ დღეს პირველი? არა გპირი მანდ? გუგუჩავი!

მეორე ხმა. ახლავ, ახლავ, ამხანაგო მეთაურო, გუგუჩავი... ევა... არ იმჩრება, გუგუჩავი აღარა, ამხანაგო მეთაურო.

ანდრეის ხმა. ტყუილია, როგორ აღარა ვარ. მე არ უნდა მოვკვდი, მე უნდა ვიცოცხლო, მე ეს დავიხსახურებო...

(ორთქილმავლის საყვირი. გამორჩენდება ტანტისტი).

ტანტისტი. შენა სადაა ხარ?

ანდრეის ხმა. ირკუტკელი ვარ, ანგარელი.

ტანტისტი. (გავრჩენდება). მე კიდევ ჩიტილი ვარ. ამა, ერთად წავსულხართ. მომეშვედი, თუ კაცა ხარ, ჩემია ჩახტა.

ანდრეის ხმა. (ანჭრებო). კაცმა რომ თქვას, რა მოხდა ამისთანა? ხალხი ვიცი, თვითნებობდა, რას არ აკეთებდა... უყვალს უყვალფერი ხახვიით შერჩა და მე რომ ერთი-ორი დღით... ასე ვქნა, კეჯავა დაქცივა?

(სიყვირილმავლის საყვირი).

ტანტისტი. (განხარებულია). წა-ვე-და! შენ სულ გამოვიშვეს თუ ცოტახნით?

ანდრეის ხმა. (მტარებელს ტაქტის აყოლებით). მე? მე სულ გამოვიშვეს — ცოტა ხნით... სულ წაშვიდა — ცოტა ხნით...

ტანტისტი. რა ცხვირი ჩამოუშვი, არტობერია?

ანდრეის. უკვე მთელი ერთი დღე-ღამით ვავიკინებო.

ტანტისტი. ვერცა, უფრო ჩქარა ვერ ილასო. ახლა დასავლეთისკენ იფიგანებო, აღმოსავლეთზე ვინ დასაჩაკობს (ქრება).

ანდრეის ხმა. (სასოწარკვეთით). ცუდადა ჩემი საქმე ცუდადა ცუდადაა ცუდადა!

(ხეულდება. როცა შეუქი აინთება, ნასტენა და ანდრეი განაგრძობენ ცოტა ხნის წინ დაწყებულ საუბარს).

ნასტენა. ნუ, ანდრეი, ნუ... ანდრეი. დამავა. რაღა დავიკუნე, დავამთავრებ კიდევ... დროს შენთან საუბარი, იქნებ, არც მიხერია. უფროსხარია... დავიკოცებ, რაში გამოამადებება, რომ სუ ზოლომდე ვაგზინი ვუღოს. ცოტა ხანს დავგრძობ აქ-მეთქი, უფროსხარია, მაგრამ ზოლოს ზაფხულშიდან არ მიშვებს ბული აქედან. ამ ერთხელად, ახლა, მინდა ვნახო ზაფხული ჩანარაში. შენც გამოიბე ძაღლები, ნასტენა და საბარსოლი ამავსე. შენგან ბევრა არაფერი მინდა, ნასტენა. ისედაც ამდენი რამ გაავსე ჩემთვის. ეს თუკვიც მოითხოვ როგორც, არაფერ არაფერი უნდაცო. შენ ჩემთვის მთავრი რამ გავიკინებ, ბევრ რამეს ვაუტყუო, მოდი, ამ ერთხელ ვაუტყუო, ნასტენა (ღუმბან). საღვთო ჩვენ აქა ერთად თვაი არ გამოვეყუოვარ. დღის სინათლეზე ერთად გამოჩინა ჩვენ არა, ვერცარა. როცა მოვიდებო, როცა შეგებრებო, მოდი. მე კი ვი-ლოცებ, რომ შენ მოხვადე ჩემთან, საღვთო მე თავალი ვერ შეგ-ხვადე, სკავალდის წუთებზეც კი ვერ გარტყუოვარ. სხვას თუ ვე-რაფერს ვაგაწუბო, ამას მაინც შეეძლება; არ მინდა, რომ შენ მაინჯებს, დედამგებს საბეშო გაფურცობინო, არ მინდა ჩემი კვალ-ძაღლებმა იტებინო სუნით, არ მინდა, ღელის უფრო მიტროვარო. არ მინდა... და შენ, ნასტენა, არასლანს არავინ არ ეტყვი, არც ახლა, არც შემდეგ, რომ მე ამ მდამოშვებ ვიყავი. არასლანს არავის არ ეტყვი, ნასტენა. თორემ, იცოდენ, ენის ამოგაგლეჯ იმ პირიდან და ხელში დავაკვირებინებ.

ნასტენა. რატომ მელაპარაკები ასე, ანდრეი?

ანდრეი. მე შენ არ ვაშინებ. მე შენ რატომ უნდა შეგაშინო. ნასტენა? შენ ხომ ჩემთვის ბედლში შემოუტყარო შენს სხავი ხარ. მაგრამ ვასიოდებს, ყოველთვის ვასიოდებს, ცოცხალი ვიქ-ნები თუ გვედარი, რაცა მერს. შემდეგ, როცა ყველაფერი ამხოლო მოვლდეს, შენ შენს ცხოვრებას ააწურო. უნდა ააწურო. ნასტენა, უნდა ააწურო, შენ ამასიოდებს დრო დავგრება. და, იქნებ როდესმე შენ იმ კარგადაც იგარტინო თვაი, რომ შენი ბედნიე-რებისთვის სულ ბოლომდე ვადაუშალო გული ხალხს, არავის არაფერი დავუშალო. შენი საქმე შენ იცი, ლოდენ ამას კი ნუ-რავის ეტყვი, ნურავის. შენ ერთხელად აღამაინა ხარ, იქნებ სიმარტულე იცის ჩემზე. სხვებმა კი, სხვებმა, რაცა სურთ, ის იფიგარებო შენ მითათვის ხელი არ გავქვს.

ნასტენა. რომი დავიხსახურებ, ანდრეი, როთი, როთი ასე მელა-პარაკები?

ანდრეი. არაფერთი არ დავიხსახურებია, ნუ გამოიზარდები, ნუ, მე ვიცი, რომ შენ გამიგებ. უყვალფერის ისე გაავებ, როგორც ახლა. სხვა დროს მე, ახლას, ასეთ საუბარს არ დავიწყებდი, ახლას კი სხვა გზა არა მაქვს. ახლა თვითონვე ვერ გამოიბა, რას ვაკეთებ და რისთვის ვაკეთებ. თითქოს, მე კი არა მდლა სულ, როცა უყვალფერადა ჩემს ტყუფს და თავს ქუჩაზე მტ-რიალებს. მე მარტყინე უნდა ვაუტყუო, ეგ კი მარტყინე მახე-ვინებდა თავს ზემოთ რა ძალა მაქვს, უნდა მოვათხოინო, ცოტა-და დაბრჩენო, ცოცხალი.

ნასტენა. სულ საშინელ-საშინელ რაღაცებს რატომ ლაპარაკობ?

ანდრეი. ნუ გვიჩინა. მე შენ კი არ ვაშინებ, — თავს ვიშინებ. თუცა, რა თავის შენთვის მტრადება. უფრო მეტა საშინელე-ბა არა იქნება, შენ რომ გიჭყრებ, იმან დამაღმადება აგრე-ვრევეებს მიღალდა, სამაგვიროდ, რაც საიქმული მქნადა, უყვალფერა ვიფიხარო, გაფურცობლი რა უნდა თქვა და რა-ა-სა, მე მოვარჩი. და ცოტა მომეშვა გულზე, ახლა შენ ილასა-რავი.

ნასტენა. მე რა უნდა ვაღაპარაკო?

ანდრეი. დედამგებს როგორაა, თუ დაღის?

ნასტენა. დაღის? დაღის რომელია, ერთი შეგებდა! ყავარ-ჩენითი დაღის. მამაშენა ყავარჩენია გამოურჩენა, მოდა, მაგან ზედ და დაღის. სულ იმ ყავარჩენებს წყევებს, მაგრამ მაინც იმით დაღის.

ანდრეი. მამა ისეც ისე სულ თავალია?

ნასტენა. სულ იქვე. ეს რომ არ იყოს, ცხენებს სუ გაწყვი-ბდებ, მაგის მთავი ცხენების მამხვავე არავინა. ეცემე მოცდა ახლა, გუგუჩინე იყო და მეც შეგაშვი.

ანდრეი. რა მოხდა?

ნასტენა. რა მოხდა და სუსხზე მოგაწყვირინეს ხელი. მე აუ-რავი და მერე როგორ აფურავი: ორა თას მანეთზე ვაწყვი-მეთქი.



ხელს. რა მენაღვლეობდა რა, რაც არ მქონდა, რატომ უნდა დამენებოდა.

ანდრეი. მოხუცებს ჭერ ნუ მიატოვებ. ღიჯარეში, ალბათ, დადგანა ვერ გაძლებს. როგორმე თვალში გეჭიროს იმამზე, მიხატულა ხანსა. რას აპირებ, ანდრეი, რა, რას აპირებ? იმით ხომ იმედ-და აქვთ: ანდრეი სადაცა მოვა, მოვეწერას, სადაცა. იმით ხომ დამოაბრუნებ და შენ არ გამოარდები, რა უნდა იფიქროს? იმით ხომ მხოლოდ შენი იმედით უდგას სული.

ანდრეი. (იტირებს). იმედა, არა რა იმედა, რის იმედა... არც არაფერს იმედა იმით არა აქვთ. მორჩა. ამას ვარ ვამბობდი ეს წუთითა ეგა კიდევ, მე სადა ვარ, რა უნებოა ღიჯა ამხავა, ათას-სახათი ავანაინა უფსუფსუვლით დაჯარბული. ზოგი ცხრა დი-წვა, ზოგი მიწაშია, ზოგი, ვინ იცის, სად წაიწყოლებს ბედი. ზოგი იმალდება, ზოგი სულ არ ახსოვს თავისი არსებობა — თავისა და ბოლოს ვერ გაუგებს ამ ცხოვრებას. ჩემი საქმე რო-გორც ადრიალდა, კი ღიჯავ: ვარ თუ არა ვარ, ვერ გამოარტყე-ვია. თითქმის ვარ და არც ვარ. ჩემს ბებრებს დიდი დედა არ დარჩენიათ, ბებერი ლოდინი არ მოუწევია. იქ, იმქვეყნად შევხ-ვდებით და ვინახლავთ. იქნებ, იმით იქ მინაც არ იქნის. აქ კი, გინდ ლობიერი იყავა და გინდ სხვები, შენი თავის იმედითდა უნდა იყო, შენი თავის იმედითდა (ღუმანს). მეტყევის ვინმე. შენი შეილა ან ქმარი ზუსტად სადაც მარჩა იმის ცოდნა სჭირბია თუ ისა სჭირბია, სულ არაფერი იცოდნენ. ცოდნა, ახალი ცხოვრება რომ აწყობს, ალბათ, უნდა იცოდნეს, სად მარჩა მისი ქმარი. შენ თუ ვერ გადარჩა, იმის რას ერჩია: ვაჟსუ. გაიხაროს. რატომ უშლი? აი, დედისთვის, დედისთვის რა სჭი-ბია? ბებერი დედა დათანხმდება ისე დედას, რომ თავიზრ შეიღოს გზა-კვილა არ იცოდნეს? დედა დედას, იმას შვაი ქალა-ღიცი რომ მოუტანო, შეიღოს საყვადლს არ დაერჩებებს. აფერი, ა, აფერი მარჩა შენი შეილა, ეუმნებთან და არ სჭერა. ჩემი ხელით დავმარჩხო, წერს შეილის ამხანაგი და გაგონება არ უნდა. მინდა იმ ჩემი ბებერი დედა-მამისთვისაც იმედის მართლბა სხვაი ჰოვდ ბუტავდებს. რაჯე სხვა შუქი, სხვა სათელი მათ ვერ დავახებ... ემ, მოერჩით ამაზე ლეპარას. შენც მალე უნდა წახვიდე. წახვიდე თუ დარჩები?

ანდრეი. ახა, როგორ დავარჩები? მე ხომ, ანდრეი, შენ თოფწა-მალღ და საყვადლ მოგატანე. ვინღამ ღიჯარ არ წავიდე? ამა (ფუთიდან ტრუსისკა იღებს). ნახევარი დაიკრე, ნახევარი მამა-შენს მიუტყდა — იმან დაჰავადა, მამოწვიე.

ანდრეი. (გახანებულა). მე ნახევარაც თავზე საყვადლღ მემო-ვია. ახლა კაცო ვარ კაცური. ახლა ეშვაკისუ არ მემოწია. ხელის დამწვევნება თუ გინდა, ესა. ეს რა ძღვენი მომიტანე, ჩემო ოქრო ქალღო თვითონ შენი თავი მარტუპი იმ დალოცვილ-და ბედმა (ხელს შემოხვევს და ატრიალებს). ასეთი ქალი გვერ-ღში გვაუდეს და სიროსში იმალეობდე. სადაყოი იღალაია ასეთი ქალი გვერღში გვაუდეს და ბედნიერი არ იყო?

ანდრეი. კარგი, გეყოფა. ჰევენასა და მოფერებას გადაჩვეული ვიქ, ადამიანი.

ანდრეი. შემოირბინე ხოლმე, შეგაჩვევ და მეტაც გაჰმა.

ანდრეი. მე კი უკვადლღ შეწოვარბენიღ, მაგარა...

ანდრეი. რას იზამ (ჭიბობს იღებს საათს). აი, ნახვინდას

ანდრეი. დედა, რა კარგი რაჰმე!

ანდრეი. აიღე, ეს საათი გერჩამეღ ოფიცერს შევხვნი. ცოცხალს, მკვდარს კი არა. საათი მე აწა არც არაფერში მჭირდება, შენ კიდევ გამოიადება. ვაიყვადეს თუ დაპირებ, ითადე ზე შემიდე-ვი: კარგი საათია, შეეცარულია.

ანდრეი. დამართო, შენი სახელს ჰირამე! ამის ხელში ალებეც კი მემოწია.

ანდრეი. აიღე, გამომართო, სხვა შენთვის მოსახლღ არაფერი მაქვს.

(აიკლებს) კიდევ მოხვად?

ანდრეი. მოვალ, ანდრეი, მოვალ. შემოვიარებ ხოლმე. ახლა უკვე გზა ვიქ.

ანდრეი. რიცა ვული არ გამოიწვიეს, წე წამოხვად. ძალას არა-ვინ გატანს, არ შეიძლება. მე კიდევ ვაძვლებ როგორმე, ეს დღე კაიხანს არ მომკლავს.

სმუტიარინი და სახეიმო სოფლური სუფრა. ხალხი შექვიანებუ-ლია, არის ერთი ყვანი და ხობოტო, ერთმანეთს უფრო არ უდგა-ბენ. სუფრის თაში ზის მარჯვენაზეხვეული, შრომობილი სახლში დაბრუნებობითა და ყველაფრით ბედნიერი, სახეგახადრული მაქსიმ ცოლოვინი. მის გვერდით კალათდება სიტორი, რომელიც ლხას ავიწროებს.

ნეკტარი (შესამჩნევად მთერალია). ამხანაგო კოლმურენებო, ჩემდა, ამხანაგო კოლმურენებო! მოდით, ერთი-ც დადლოთ, ფრინტელი კაცი ერთხელაც ვადგარქმლოთ, როგორც იტყ-ვიან, შევიყვანოთ ქაქაშა და ქიკა გავადღეღობოილოთ. ფრინ-ტელი ჩამოგვივად და მერე ზა ფრინტელი! ღიჯა რატომ უსხია ყუელას დეინო და მე კი არ მისხია რატომ არ აქვეც ურჩადლებს შენს თავმჯდომარეს?

ღიჯა. ამ წუთით არ დაგისხი?

ნეკტარი. მე კი არა, შენა ეფიშის დაუსხი. რადღი ასეა საქმე, მორჩა, კოლმურენების ფრინტელს გადავაბარებ და ამით გა-თავდება საქმე. ჩემი წინაშე დასახულ ამოცანას თავი კარგად გავართვი — უკლებლად ყველა ფრინტელის ცოლი ხელუხ-დელდაღ, უმანოდ მოვიყვანე აქამდე. ახლა შემძლია უკვე სხვას გადავაბარო საქმე. ფრინტელს გაუმარჯოს, ფრინტელს!

(სევამს).

ნიკოცენტი ივანოვიჩი. (მაქსიმს). შენა, მაქსიმე ეფიშიჩი, ამე-რჩაყენლები თუ გინახავს, პა?

მაქსიმე. არ შემხვედრია.

ნიკოცენტი ივანოვიჩი. რა ხალხია ეგენი? კარგად თუ იბრძვიან, მე კაცი ხარ, ხომ არაფერი გაგვიგონო? თუ მშა-შაა სახლბია?

მაქსიმე. ამერიკანელს თურქთან არ უწომა, ახლა გერმან-ელს შეებრძოლა პირველად — ჰოდა, შავარი მებრძოლი საი-დან იქნება? ეგა სულ ქალის კაბას იყო გამოხმული და ბრძო-ლაში ვაგაწული ხიადან იქნება?

მაქსიმე. ეგენიო, ამბობენ, კარგად იბრძვიანო, ეშვაკურად. თავიანი ხალხს უტობობილებდნენ, იმში ეგენი ცოდნა თუ იბოცებინაო. უფრო, ხო არაფერი გაგვიან, იმითან რცეულ-ცოა მალე იქნება?

მაქსიმე. არ ვიქ.

ნიკოცენტი ივანოვიჩი. მალე უნდა იქნეს. თვალში სინათ-ლუ თუ არ აულიათ და ჩვენს ყოფას თუ ჰედავენ, არ უნდა დააყოვნო და თავიანი სახლში ხანძარი უნდა დაიწიოს. ეგენი შემოიხარო სახლბია, ამბობ შენა, თუ ასეა, რცეულუცია არ უნდა გაუტორებო. ჰოდა, ჩვენ და ეგენი უნდა ვიქნებო.

ნეკტარი. ჰუმარჩადღ!

ნიკოცენტი ივანოვიჩი. მამინე იმითან მისვლა-მოსვლა კო-ლომით შეიძლება, თუკი პირდაპირი კავშირი დამყარდება...

მაქსიმე. იმას, ამერიკანელსა, მიწაც საშუალოდა აქვს.

ნიკოცენტი ივანოვიჩი. პირი რომ შევარდა და ერთად გენათ და ვიხიოთ, კარგი იქნება. მამინე შესახდლებელი იქნება ჩვენს ბოსტანში კომპოსტორზე სხვა ქვეყნებში სუფუშეაო. აი, იტალიაში ხომ რამღო კლიმატა, მაგარა რად გინდა, რა, იქ უბრალო, მშრამილო ხალხისთვის ამისთანა შუფურტებელი რეჩიმი რატომ?

მაქსიმე. (სუბარჩი სხვა თემზე გადააქვს) რაო, ნახტინა, მალე ეკლები შენს ქმარს?

ანდრეი. (დაბნეულად) არ ვიცი. უკვე ღარჯ მერია, როდისმე თუ ვნახავ. უკვადლღ დამეყარვა ქმარი...

მაქსიმე. რაო, ანდრეი დაიკარგა?

ანდრეი. მისხატობლი იქვა... დამრბლი იყო... იქიდან ისევ ფრინტე წავიდა. წავიდა და აღარა ჩანს. მას მერე არაფერი გაიბია. არაფერი ციცი.

ნიკოცენტი ივანოვიჩი. ეგა, ანდრეიზე ვამბობ, მართლა წე-რიოზულად დაიკარგა, მოვინდენ იქიდან, იტიხედნენ, სად დაი-

(ბნელდება).



კარგად, როგორ დაიკარგაო. თურმე, არსად დღეულებებში არა ჩანს.

მ. ქსიძე. ალბათ, რომელიმე სხვა წინააღმდეგობა გაუწავ და იმით წაქეზა. ერთხელ და ორჯერ მომხდარა ამისთანა ამბავი, თუ წერდათ კი უკვლავის რადიო მდღის თავის ავგაღწე, აი მე მოსილითიდან მოვიყვარე, ჩამოვდევარ-მეთქი, მაგრამ წერილი არ მივლიათ, და ლაზა, რომ დამინახა, კიანად ააფხარა. არ შელოდა ქალი!

ლი. ზ. ა. (ნეტარბიძე). აბა, კაცო არც წერილი მომხსენია და არც არაფერი. მე და ნასტენა მიწოდეთ ვართ და ქერს ვინავებთ. მესმის: სოფელი ატდავ ერთი უყავინ... რა ხდება-მეთქი? ის იყო, ნადეჟა მოვარდა...

ნ. დ. კ. ა. ის ჩემი პარაზიტი კი ვერ ვაფარჩა. ამდენი ბაღლი მომიხროვა და... მამაცო სიყვლილით, ესაო, ისაო. მაგის მამაცო სიყვლილი მე რა თავში ვიხილო ახლა? რას მომჩერებინახათ, რომ მართლად არ ვამბობ, თუ რა? ოცდაშვიდი წლისა ვარ. ოცდაშვიდი წელი, გაწივ-გაწივზე, ოცდაშვიდი წელია და ოცდაშვიდი წლისა უკვლავის მოვარი. ცხოვრება თავისა და ხელს შუა ვამჩრავ. ერთი ფუტეღი ნაჭურები სახლში მაქვს და ვინ ოსტრი წაიფუტავს? ემსახურე ვაფხარა ჩემი თავი და ქაღალდის.

ვ. ს. ლი. ზ. ა. მართო შენ ხომ არა ხარ ამ დღეში, ნადეჟო... ამ ჩვენს რუსეთში რამდენი შენისთანაა დარჩენილი უკაცოდ.

ნ. დ. კ. ა. ჩემს გაიკრებას, ვიოომ, შედის ეს, ვასილას? კარგი, მო, მეც რა ვაფხარ, ერთი ვიხილო, დავლაოთ. ნეტორ, სადა ხარ, ნეტორ, შენთანა ვარ: „ფორტედლს გაუმარჯოს“.

ნ. დ. კ. ა. ნეტორი (ავგიანესი). ვერე, მხოლოდ ფორტედლს სადგურ-მქალაქო. სრული წესრიგით, იარაწი და ადგენილი იარაწი.

ვ. ს. ლი. ზ. ა. იქნება, გზაზე დავეყვინ ამ კაცს...

ლი. ზ. ა. ვინც, მაქსიმე ზელი რომ მალე შეუხორცდებოდეს, ხო... მაქვენი შიშარა ხელია, ხო იცა, მტკიცეო გჭრაო, ამბობს...

ნ. დ. კ. ა. ისე, ამ მარტვე ხელს ვერვალე გადარტვა ხო შეიძლება?

მ. ქსიძე. არა, გავერდებ ვაფაწევარ? ვერვალე წარა უნდა ვაღაწევარ?

ნ. დ. კ. ა. არა, დამე ხომ არაფერმა შევაშლის-მეთქი?

მ. ქსიძე. შემაშლის და ლაზა მომხატრავს კიდევ.

ნ. დ. კ. ა. ნადა, შე შენა ამისთანა ლაპარაკისთვის კოლმურ-ნობოლად ვაგაგებ, იცოდ.

ნ. დ. კ. ა. დავითე ნად, შე ვამგებ-ვაშომგებებ.

ვ. ს. ლი. ზ. ა. ენაჩ რაც მოვაგებებ, უკვლავრი კი არ უნდა იყარბატლო ქალი, სახლს ვასაგინად, ფორტედლ კაცს ჭერ თავისი სახლის ზღურბლზე არ ვამოუბოვებია, შენ კიდევ, ბებე და კებე.

ნ. დ. კ. ა. რას ვებენ, რაღვის ვებენ, სად ვებენ? იმას, დიდი ამბავი, ერთი ბელა დაშვებია, სხვა ხო უკვლავრი მოელი და უფენებელი აქვს. ვიცო, ვასილას, ვიცო, რა მუცლის გერემაცა გაქვს. ჩემი ვაფხარა, ვიცო, მოლა, გენაოლებ, უნდა გენობოდეს: შენი გავილია რომ ჩამოვა, მაშინვე დავიჭრებ. მე შენზე ახალ-გარდავ ვარ, ჩემთან შენ ბრძოლას უკვლავის წააბებ, უკვლავის...

ვ. ს. ლი. ზ. ა. მე ვაგროლას იმედი მაქვს.

ნ. დ. კ. ა. ვითომ, რაო, ეგ შენი ვაგროლა წმინდანია, თუ არა რა იმედი გაქვს ამისთანა?

ვ. ს. ლი. ზ. ა. წმინდანია თუ წმინდანი არა, შენ რომ არ მოგაწეხა, ვიცო, კაი წინა ჩიტი რომ კაქაქუბო გაუცვლოთ, არ გამოწეხა შენა ხო კაქაქუბო ხარ, შენ ოღონდ გაბჭინ-გაბჭინის ცაცმა!

ნ. დ. კ. ა. იცავ იცავ იცავ. არა, ნადეჟო, არა, შენ ვასილასთანა ბუდებს ვერ დააბებ. იმას მტრის ვერ ვაჭოუბობი. დამად აქვს ფუნდამენტი ჩაჭრაო. ვაგროლა ფორტედლან ამანათებს შენ ვაგზავნის თუ ვასილას. რამდენი გამოუტავნა? წელს, სურთ ამანათი მოვიციო, არა, ვასილას? ასე ვიცი შენ.

ვ. ს. ლი. ზ. ა. არ დამაოვლია.

ნ. დ. კ. ა. ის ამანათები ვასილასს არც ვაუხსენია — ტაბურეტ-ბად მხარობს.

ვ. ს. ლი. ზ. ა. ეგ უკვე შენი საქმე არაა, რას რისთვის ვხმარობ.

ნ. დ. კ. ა. ლაზა, შენი წითელპარმიელასგან რამდენი ამანათი მოგავიდა?

ლი. ზ. ა. არცერთი არ მომხსენია.

ნ. დ. კ. ა. მოლა, შენს ადგაზე მე იმას სახლში ფეხს შემოვიყვებო: ვინებდა?

ლი. ზ. ა. დმორთი, დღებურული რა ოსტრიად მიწოდებ ამისი ამანათები? დღესა, ვამბობ, ძროხა დავლა-მეთქი, ავერ, ჩემი მამამთილი დამემორწმება, დავკლი-მეთქი, ვამბობ, თუ შეხვედრება, რიგადა შეხვდეთ ცაქ-მეთქი. დამამბობ, აბა! მამა-მეთქი, რაც კაბეშობა, თავიბო სუ დავკლი-მეთქი, ერთი ამითი სინდლს ვაწუდებს, თვითთი არ დამწინა-მეთქი. კამთბიცი ვერ ვამბობებს, აბა! ღვთის წყალობა იყოს და უკვლავის მოვანავრებო, ოღონდ, ერთად ვიყოთ, ერთად მართო არ დავჩინებულად, დავაღებულად, დარდა მომწვავდა, სხვა თუ არაფერი. ანდა, თავს მოვიკვლავ, გვინა...

ნ. დ. კ. ა. დავაღებულად, აბა, აბა, აბა?

ლი. ზ. ა. დავაღებულად, დავაღებულად...

ნ. დ. კ. ა. არადა, თავს მოვიკვლავ, აბა, აბა?

ლი. ზ. ა. მოვიკვლავ-მეთქი...

ნ. დ. კ. ა. აბა, შენი კუთობ, რა ვამოდის? ავერ, იგი ავერ კატრინას, ავერ ვერამ თავები დავახოცო? ეგრე უნდა მოვიკეთო? ვითომ, რაო, შენა გვარია, ეგ შენი ქმარი სხვად მტლად ვაუკვარავ გვინა, რა ცუდობა მტრად მტლად უნდა შენ ქმარს აწეო, ლაზა, ჩვენი ბიჭი და ვერამისა არაფერი ვაგებავ და ახლა მე ლაპარაკი. თუან მოყვას არა უნდა, იგი მოყვლავდი თავს, რომ ხელი არ ამიკანკალდებოდა, — შიშარა სულაც არა ვარ, — მაგათ ამბო, ამ ბაღლებს რა ვინდა უყო? შენ რა იცი, რა, რა ცუდობა მტრად მტლად ვაუხსენ, უკვლავრი დავაწეო, დანაშაუდა და ახლა იქ უკვე აღარფერი: მტკიცე, ნაწივე და ნატრსულად კი ცეკვა და იფანტება, ცეკვა და იფანტება, თითქოს შენ თვითონ იწლები მთლად, იფერტ-მთლად, თითქოს სულ უფრო და უფრო ცოტა და ცოტა იწებო...

ლი. ზ. ა. მაპატიო, ქაბეზო, მანატიო, ეტუბო, რაღაც იგი ვერა ვთქვა.

ნ. დ. კ. ა. რაი ახეთი მიზანია ხარ, ახალი იუოს შენზე, ჩვენს მაგიერად, უკვლას იბავრად შენ იცოდებ და გაიხარებ მაგრამ, დაახლო: ცუდად თუ იცოდებ... გვაფრთხილდი. არ დავადლობო ჩვენცა შენგარდას ნუ დავადლობო. ჩვენი ბრალა არაა, რომ ჩვენი ქმრბო იქ ჩაბოყენე. ხომ ჩვენი ბრალა არაა, მაქსიმე ჩემო, ხომ არაა ჩვენი ბრალე? ვეიბოზარი, თუ კაცი ხარ.

მ. ქსიძე. იქნა უნდა ამის, რომ თქვენი ბრალე არაა? თქვენ ვინ რაზე უნდა დავადანაშაულოთ?

ნ. დ. კ. ა. (ნადეჟა). არა, შენა მართლა იფხმს, რომ ბრალე არაფერში მიგიძღვის?

ნ. დ. კ. ა. მე რაში მიმიძღვის ბრალე? მე, რაო, იმას ვერვალე ვერვალე და ტუპისა შევარკვე? შენა ჩემო კარგო, ჩვენი რამის იტრად, ხომ უნდა დავაჭრდე, რასაც ამბობ...

ნ. დ. კ. ა. ემბავი, შენა, ნადეჟა, ემბავი და ტუპი. უკვლავ ემბავი და ტუპის, ვინც შენგარდა ფტრობს. იმბოვაც ლაპარაკი ასე და იმბოვაც ხარ ენად ვაჭრედილი, რომ იმბოვები. ასეა, ასეა, ასეა განა? არა, აქა ისეთი რაღაცა ვაჭრედილი, რაც დედაცაქცეუ მკიდაი. იქნებ, საჭარი რომაა, იმდენს არ ვაჭარობთ იმბოვ? იქნებ, უფრო ჩვენითვისა ვცხოვრობთ? არა, უჩვენებო აქ მოვინილია. ჩვენც ჩვენი რაღაც წილი ამ ამბავი, ქაბეზო, ჩვენც ვაგებებს.

ნ. დ. კ. ა. შენა, რა ქალავად დავარბი, ქალიც ვიცი, ხომ არ მოდის სხვების განამართლებას? ჭერ კაცმა არ იცი, შენ თვითონ როგორ წავიბა საქმე, იქნებ, არც შენ დარჩე მთლად უკვლავდე? მამა-მამაო, ოსტრი ვაგვუბრებოდები.

ნ. დ. კ. ა. მეც ცოდავ-ბრალანია ვინები მეც. მართალია: ჩემი წილიც ვინები იმ ცოდავ-ბრალანია, იმას არა არა უნდა მოვიკვლავ, მეც ვინები დანაშაუდა, მეც, მეც, მეც ვინები...

ლი. ზ. ა. (წელზე ხელს მოხვევს, ამშვილებს) ნასტენა, ნასტენა! რა დავამართა, როგო კარგი, გაჩრდი. შენ არაფერი უკვლავ არ მოგვა, დამაჭრე. წინასწარ კაცის ვაგაიბარება ვაგროვებ.

ნ. დ. კ. ა. აფხარა, ნადეჟო, აფხარა, აბა, რა იქნება... დავიკვირად და უფრო სხვის ბედნიერებას. ჩვენა, მაქსიმე ჩემო, კაცმა რა სუნი უღის, ვაღაგავაწედა უკვე, ვაღაგავაწედა, ვაგებ?

ნ. დ. კ. ა. (მღერის).

«А казак еще был молодой,
Да к тому же еще был холостой»...

(ხმა არაენ აყვლებს და ისევ გაუხლებს).



ვასილისა. მალე დამთავრდება, მაინც, ეს ომი თუ რაღაც ომობაზე გვითხრობ, მაქსიმე, შენ ხომ იქიდან ხარ მოსული...
მკიცხი. მალე დამთავრდება, ქალებო, მადლ. ხომ გავით, ჩემ-
დავით უკვე გერმანიამ შევიდნენ. ახლა თავის ბუნავში მივუ-
დავით მტერს.

ვასილისა. იმ მტერმა უკან რომ გამოვგრეკოს? ასე გერმანე-
ლიც კი იყო მოსკოვამდე მოსული...

მკიცხი. ხომ არ გამოვგრეკავო? ვერ გამოვგრეკავენ, ქალებო,
ვერა. ეს არ იქნება. ხომ ცალკულა ვარ, უკანვე მივბრუნდები,
სხვათა, ყველანი — ცალკეხანავები, დასახიჩრებულნი ისევ
ფრანგულ მიზრუნვებშიან, მაგრამ გერმანიად უკან არ დაიხე-
ვენ. საქმარია უკვე. შეუძლებელია იმათ ჩვენ იქიდან გა-
მოვგრეკონ. არ დაუშვებთ.

ვასილისა. ომი წელი ცოტაა, რომ დავჩინანდავით, დავკლა-
ვადით აქა, პირმა სული ძლივს გვადას.

ნადკა. რაღაც არ გეტყობა დარჩანავება და დაგლაზავება.

ვასილისა. ე, ნადედო, ნადედო, ვინ იქნება, ერთი, რომ ეს
ენა დავიმოკლოს? ჩვენა, აქა სერიალულად ვლანაპრობოთ,
შენა კიდევ გავწამავ და გავწამავ.

ლი. ჩვენც არ დაგვალბობა სუსხი და ქაქკარი, ქალებო. ისე,
რა არ გადავტანეთ, ხალხნი რომ ვისხებენ, კავია მინდა. ეს
კოლმეურნეობა მუშაობა — კარგი, ჰო, ამის ვერ წაუხვალ,
ჩვენი სანკეცაა. პურს ავიღებო და თოვლუ კარზე მომდგა?
რა აბაო, მეო, ხეტვის დამწავებავ გავილით. სამარის კა-
რამდე მხებობება ხე ბუტას დამწავებავა თუ რაღაც ქრო-
ხეთია. გზებია და რა გზები, გავწვდები ცხებები წელი. არადა,
გული რაგორ გოვას, რომ სახეშოვად არ გავიდა: აქაც ფრან-
ტია — შრომითი ფრანტი, აქედან, შორიდან მაინც ხომ უნდა
შეგრეკო ჩვენს კაცებს. პირველ წლებში, მთლად ცეროდენა
ხალღებს ვტოვებდით ხალხში და ისე ვავადოვით სახეშოვლად...
ვისაც შევიდნო არა ჰყავს ან წაიფურხრად, ხო ვადილი ენეს და:
გადიოდნენ. აი, ნანტენას, სტეფანე, ერთი ზამთარიც არ გაუ-
ცდნა. მეც კა ვავადო ორადივრე, შევადებო ნაშაიოლს და-
ვუბრავ და ვავადო. აქედან აქედან იშხებო ბეჭა, კუმობიერ-
რობით აწვიენ. რამდენ რამეს ვინდა ვაულო. ეს ნამქრობი,
ეს ისაო — ქალი ხარ, თუ ვინცა ვარ. ვას ობში დედარდება,
უნდა მაგრად იყო, ვაუძლო. ხან მოვრტავ საქმეს, ხან — ვერა.
ღმერთო, შენ გავაწარე და იმ ქვეყანაზე არ მოსვენო ის წყე-
ული ფრეცო, ისა ღმერთო, კაც ჩვენ იმან ვავაწარა და ვავ-
ვაუბრებო, სულ ძმრად და შხადე ამოადიენ ცხვირში.

ნადკა. ვაგრებდო, თუ არა ქალი. ბოლისდაბოლის, ქმარი შენ
...ამოგვიდა თუ მე?

ლი. ა, მე ჩამიბივდა, ნადკა, მე და ვაგრებდო, ა, მუწერა ვერ-

ნეტობი. ჩვეთინ ხო უყვალვრე უყვალვა. აა ხალხია, ღმრ-
ეთო ჩემო ომში ქალებია სიბერით ვაკალებს. ახლა, აგერ,
კაცო იქიდან ჩამოვიდა და ისე ჩამოვიდა ცხვირა, თათის
პანაშვადზე არაიან. იმდღერთ-მეთქი, თქვიენ...

კატერინა. სწორია, მოდი, ვიმდღერთ, ხალხი.

ვკრა. აქტივობა ვიმდღერთ.

(მღერან. ნადკაც საყოლებს ხმას, მაგრამ უკებ მოწყდება,
თავი მაკვირალ ჩამოუვარდება, ქვირითებს. შემდეგ, ცრე-
მისი შეშურალბება, იღებს შინახალი არყით სავსე
ჭიქას, სულმოთქმულად გადაკრებს და ისევ ასევე
სიმღერას, მხოლოდ ნანტენას ზის გახეხებულ, თითქოს,
ვერ ვადაწყვეტია, ავეყ სიმღერას თუ არაო. ენებობა,
გამთხეშელია, ირავლეო რა ღიბდა აქც ესმის).

მესამე სურათი

მოდური შეხვედრა სახანძროსში

ანდრი წევს ტახტზე. კარზე აკედენდება. ანდრი წამოხტება, მაგ-
რამ ვიდრე შემინდობოლს. ნანტენას ხმას გაიგონებს.
ნასტენა. ანდრი, მე ვარ, ანდრიც (შემოდის სახანძროსში)
არაფერი გვირად, შეხვედრიდა. მეგონა, რომ ნამდილად

ვერ მოვალწევდი, გზაზე წაიქციედი, ეს კი, ვითომც არაფერი
ზის აგერ და ნებორობს!

ანდრი. საიდან ვიცოდი, დღეს რომ მოხვდიოდი?

ნასტენა. (ტირილს ცოტა უკლია). „სიდან ვიცოდი, საიდან
ვიცოდი!“ უნდა ვიცოდნოდა, ვაგე! საიდან იცოდა!

ანდრი. (ტრთხილად). რაღომ მობრბოდა? გული ამოვარდნაზე
გავქც, ხომ არაფერი შეგემობა?

ნასტენა. რატომ მოვრბოდი? არ იცი, რატომც მოვრბოდი?
შეყენ მოვრბოდი, ადამიანო, შეყენ მოვრბოდი შენ კიდევ, რას
მობრბოდი!

ანდრი. ე. გითხარ შენა, გეთა და გადარეული. არ ვიცოდი, შენ
თუ ვი თავრებულედილი შევიდა. ამისთანა დღეს ნადკის
ვერ ვაგადებ ბუნჯიდან, შენ კი არაფრის შეგეშინდა... საი-
დან მოხვდი?

ნასტენა. შენ საერთოდ არაფერი ვაგებება, არაფერი! ზიხარ
ამ ბნელ სიაროში თხენელსავით და... შენს ცოლს წახებრად არ
უნდა თხენელედი?

ანდრი. თხენელსავითა ხარ... მართალია, თხენელსავითა
ვარ, ახა, რა? (პურის შემდეგ). ძალიან გვირას, ნანტენა?

ნასტენა. რატომ შეითხებო მაგას?

ანდრი. იქნებ, ჩვენ ერთხანს არ შევხვდით ერთმანეთს. დავს-
ვენა ცოტა. მე აქ არაფერი მაქვია, ვაიტიან თავს.

ნასტენა. რატო ხარ ამისთანა, ანდრიც, დასვენებო, რომ მუშენე-
ბა, რატო არ მეითხებო, მინდა დახეხებო, მინდა? მალე ანგა-
რას საფარცა ვალბებო, ვიდრე ვადრეული ზედა წაილი თავის
კალბოში ჩადებო და აქით ვაღმოსვლა ისევ შეგეძლებოდა,
ნუ გვიმონა, დასვენებო უკლები ამოვიგა. მანადე შენ თუ არა
განხე ზოლდე, ხომ მოვადე ქალი? არაფერი შენ არ გვიხას,
არაფერი მგონი, ორსულადა ვარ, ადამიანო, ორსულადა!

ანდრი. (თითქოს, დარტყნად). რა-ო! რაო, რა-ო? — შენ
ამას მართალი მუშენებო? მართალი ამომბ-მეთქი?

ნასტენა. დანადვლებით ვერ გუბნები, მაგრამ ასე არასო-
დელს ვყოფილარ. ორსულად უნდა ვიყო, კი, ვარ, მგონია.

ანდრი. რატომ აქამდე არ იღებდა ხმას (ვაადრებო). ნასტენ-
ა, ეს თუ მესმის ღმერთო, სადა ხარ, ღმერთი ეს რა მოხდა,
გვიხას! თუ ვაგებება, რა ხდება, ღმერთო? გვიხას, რა ხდება,
ნანტენა? ღმერთო, გვიხას. ვეც... ახლა კი ვინც, ნანტენა:
ამოდ არ მოვდიოდი აქით, მამოდ არ მოვდიოდი. აი, თუ შენ-
დურა ვარ, აი, თუ ბედა არა მწყულობს... ჩემმა ბედმა იხება
სებ, მან იხება, მან წაუყავა ასე ჩემი საქმე. ასეც ვიცოდი,
ნანტენა, ვიცოდი, ვიცოდი. ვერმობოდი, ნანტენა, ამისთანა...
ეს უკვე... ახლა არავითარი ვამართლებო არ მჭირდება. ეს
ყოველგვარ გამართლებებზე მეტია. ახლა, რაც მოვაჯა, მომიგო-
დებს, თუვინდებ ხელ ჩაწვება მიწაში, ოლოდნ, რაცა თქვი, მარ-
თალი იუოს, ოლოდნ, ჩვენა შენვეც ვე დარჩენ... ჩემი სახსლო
დაიპარა და ჩემს შემდეგაც დღეს ჩემი სახსლო. ჩემს ძარცვებ-
ში სახსლო არ დამჩრეტოლა, არ ვამხმარა, არ ვაწულებოლა. მე
კი ხელ ვუჭირებოდი, ვუჭირებოდი: მორჩა, ვთავდა, ვუყავი და
ვითომც არ ვყოფილვარ, უშეშობროდ მივდივარ ამქვეყნიდან.
ვერის ფეხებს ვამხმობოდი მე ვარ, მე-მეთქი. ახა, ეგა, ჩემი
ვეგარი, იცოცხლებო, იცოცხლებო და ივლის ივლის ამ მიწაზე? ზედაც,
რა მელოდა, თურმე! ზედაც, როგორ
წავადა საქმე ნანტენა, ჩემო ღვინომოხლო გვიხას, ნანტენა!

ნასტენა. მე, მე და ვენა, ანდრი? მე ხომ ხალხში ვცხოვრობ,

სარტო რომ არა ვარ, დავაწუწუდა? სოველს რა ვუთხრა, ანდ-
რი, სოველ?

ანდრი. არ ვიცი... ახლა, ყველა და ყველაფერი ფეხებზე მე-
დალა.

ნასტენა. შენთვის იოლი საოქმელოა, შენ რა ვენადლებო, ხარ
აქ, მარტო, შენთვის.

ანდრი. რას ამბობ, ნანტენა, რას? შენ თვითონაც არ გიხარია,
თუ...

ნასტენა. მიხარია, მიხარია, მაგრამ რა ვენა ახლა მე, რა გზას
დავადგე? კი მემუხლებო? მალე ხომ მიუტოვებ შენაქოცენ, ხალ-
ხი ბრმა კი არაა.

ანდრი. გახსოვს, რამდენი ხანი ველოდით შოვლს... რა იმდრ
ეკვირდა.

ნასტენა. მახსოვს... როგორ არ მახსოვს? რატომ ხარ ამბოხანი, ანდრეი? რა შენი თხოვნა და დაყოლიება მიწა. მე არ ვიყავი, მთელი ღამეები რომ ღმერთს ვევედრებოდი, იოლინე კა შენგას შვალა შეიძლება? სხვა არაფერი მიწადა აქვეყნა — იოლინე შვალა გამეჩინა, იოლინე შენ გახედავებანი. მე არ ვიყავი, სიყვარულით რომ შემიწინა, ვაჟო, დაფარული და ფერ-ბერწილ დაჯერებეთ? ქოხი ხომ ჩემს ციხურე გადატყველებოდა, მეც ყველაფერს ჩემს თავს ვანარაღებდა, განა სხვას. შენც ხო ფიქრობდი, რომ მე, მე... მე შენზე უფრო ვიცი, ბევრად უფრო უფრო ვიყავი. სუ მადუბარია და ქრდაღი ღმერთი ჩემი თავი, სხვას ადვილი მიაგვივს, ვალდებს მისი წილი ბედნიერება მოვყარე-მეთქი. შენ რა იცი, რამდენჯერ დამეწვევია ჩემი გაჩენის დღე. შემშლებოდა, ხალხმ გადევნა-გემოიდა. რომ არსადღეს დაგეხებე ან ანგარა ვერ არ იყო? შიდა, მო-იხებინებდი, ჩრტივით თავისუფალი იქნებოდა კაცი. მაგრამ ისეც შენ მაკავებდი, შემდეგ მოც დარწმუნე. შენა, კიდევ, მტეიობები თუ ვახსოვო? მე თუ არ მახსოვს, ვიღაც უნდა ამხივებდე? ახლა ვინ უნდა იყოს სიხარულისგან მეტეცეცე ცაზე? მე თუ არა, ვინ უნდა იყოს ბედნიერია, უბედნიერისა? იქნებ, ხელმოხრედი ვინაბედებდი ახლა ღმერთი, შენა სხვასი ქრიახე, ღმერთი? მაგრამ შენ რა უწყვე აღარა ხარ, ანდრეი! აღარა ხარ, ანდრეი, აღარა ხარ! შენ ხო მიბრძანე, ჩემზე არავისთან არაფერი დაგვ-დობი. როგორც მიბრძანე, ისე იქნება. არავისთანაც არაფერი დამაბედი, ქვა ვიქნებოდა და სამხრე. ჩუხად ვარ და ჩუხად ექ-ქენი. გასაგებია. მაგრამ, მამონა, თუ გვეყოლე, ბავუცა ხომ შენი არ იქნება. ვისაც ვინადა, იმასა იქნება, იოლინე. შენი არ იქნება. იქნება, მაშაშენმა და დღეშენმა მადლობაც მოიხარა. შენ ბავუცა რომ მივეჯარო სახლში? იქნება სახლშიც შეგახიან-ლომ? ხალხს რომ შევტრადე მაინც, კედლე, თუ: მანაკლებდენ, მთლად არ გამეწარადენენ. ახლა, ყველა უფროსია: ხო შემი-დებდა, ანდრეი დღეს თუ არა, ხვალ გამოჩნდები. ევა კიდევ, შეხებდით, შეხებდით, ქმარს როგორ ელოდებოდა! ყველაზე წყაურობდებოდა ვილაყებებო ევა გამოთავად და მართალნიც იქნებოდა — თუ ვესმის, რას მიშურებია, რას? მარტოვას გამო-ქრიალბა, ანდრეი, ამდენი ხალხისთვის თვალში უტრება. მუშა-ნია, ანდრეი, მეშინია. მუშინია, რომ ამდენს ვერ გაუფლო.

ან დ რ ი. შენ ბედს, ბედისწერას, ვერისით გაემტობი, ნანდინა, რამდენიც ვინდა, იტყუავე. — აპა — იმან უწყვე იქ გაჯავი-ყუბა — რა როგორ, ჩემმა ბედმა, ზღაძსწერამ მიბრძანა... ანდრეი, მორჩი ახლა მაგ ბეზრობას და წინ, ნანდინასთან წა-დობი. მაგან მიბრძანა, მაგან. იქნება, მაიძულო კიდევ, აქეთ წა-მოსვლაყუბა, რათა ვიდრე მოვეცდებოდი, მე და შენ — ირო-ვენი გადაჯერებოდაყუბა. შენა, როგორა გგონია, ჩემთვის ად-ვილია, ასე ნადრეივით ტყუეში რომ ვიძლებო? არა, არ მიჭირს გგონია? იგნეი ხო იქ იმბრძანა, მეც ხომ ამ დროს იქ ვარ, იქა, მაგრამ იძულებული ვარ, იძულებული ვარ, აქ ვაყო? მე აქ მგელივით ცხოვრობ ვასწავლე. ვინა, მოგახსენებო? (ყუბოლი) მაგას, უმელო. აქ მაგას. თავი ხომ უნდა მოგახსენებო რიოხე, მოდა, ხო ხედავ, რასაც მივაგინე. შენა გგონია, სხვა საქმე რომ არა-ფერი მაქვს, იტიმომ აუფუძლებო? არა, ნანდინა, არა, მოკლე-ლობისა და დღეშენებელი ცხოვრების გამო არ აუფუძლებო-ფულია. რა გინდა, ადამიანი, უკანასკნელი იმედის სხვას რატომ მიჭირს, შენა, რა, გგონია, აქუარობას იტიმომ მოვუყვარე, რომ აშენებას ველოდი? ახლა ვიცი, რომ არც მთლად ისე მიჭიანა სირცხვილი. რა გინდა, რას შერებია — დამინახე, რომ ბედსა მწეც, გადამხრე კაცი და ახლა გინდა, მუცელი მოიშალო? ამით ხო ჩემთვის ყველაფერი გათავად, ყველაფერი. შენ რომ შეიცილი გაიმჩინე, ნანდინა, ეს ჩემთვის უკანასკნელი შანსი იქნება. გამოეც, რას გუფუნებო: ეს იქნება უკანასკნელი შანსი ჩემ-თვის, ჩემთვის-მეთქი, მთელი ჩემი ცხოვრების არა ეც იქნე-ბა. ხალხს ნუ ეყოლიებოდა, აუ, დარად, ნუ ეყოლიებოდა, ვისი შვილია ევა, ჩემი სისხლი ხო იტრამბის, ხო ჩემი იქნება, ჩემი. შემდეგ, დრო რომ გავა, ჩვენი ჩვენს სისხლს ვახსოვართ.

ნასტენა. ანდრეი, ევა, ვერ იქნება, არცა ჩასაბუღო. ხო ვით-ობა, დაბეჭდებით ვერაფერს გეტყუე-მეთქი, დავილოდით ცოტა ხანს.

ან დ რ ი. არის — არ არის, ამას ბევრი მარჩილობა ან სქირდე-დობი. თუ გავს მანდ, დაიტოვე, ნუ მოკლავ. ჩემი სული გადაარჩინე, ნანდინა. მე თუ გინდა, ხევავე ჩავაძლავდი და

ავც არაფერი შეგაწებებ, იოლინე ევა... სხვაფერე, როგორც გავცარებდი, ნუ მოკლავ...

ნასტენა. მე სულაც არ მინდა, არ მინდა, არ მინდა... მოკლავ, ამა, რიგებს ლანაყავო?

ან დ რ ი. ოთხი წელი ვცხოვრობ ჩვენ ერთად. ავად თუ კარ-დავად, ოთხი წელი ვავაყი ერთად. ოთხი წელიც ამ ომანობისა დასუბავთ. ათას ვერსა იდო ჩვენს შორის, მაგრამ ერთ თოცზე ვავაყი გამოშედილი. ნუთუ არაფართია კვალა არ უნდა დაე-ტოვოთ, ნუთუ სულ უფლად ვცხოვრობთ?

ნასტენა. მე არ მინდა, განა, ანდრეი, არ მინდა, განა, ადამი-ნი? მინდა, მინდა, მინდა. ამა, რას მეუბნები? რატომ შელანა-რაკები ახე, რატომ?

ან დ რ ი. ვის შეძელი ეტყვი, ვახ, რომ ახლა, როცა ჩვენ უწყვე ომანია — რადა დროს ომანია? — აღარა გვექვს, როცა გვიჩნ-ობოდა ორადანა გახლტობი, ახლა, მინდინამინც ახლა მწეწრე-ბედა და ჩემს ნაცოცხლებუა ერთადერთად ვავაყებოდა ჩემს წილ კაცურ საქმეს. რატომ მოხდა, რატომ იტიმომ, რომ არც ნილაღე უფლად ვცხოვრობა აქვეყნად. ხალხის მოკლე-მოთქმას ერთდები, არა? ვინ არაან იგნეი შენთვის, მობიანა? ადამიანების მადლებული არაან: ვილაყა ხალხიც ვავაყებოდა და გვიგნე აუფუძებოდა. იყუფენ, იყუფენ და გაჩუბებოდა — და ისეც აურაბებოდა, ვინმე ხალხე ხომ არ ფარეხობსო. ადამიან-ენისა. ერთა იგნეიც ჩაადლე ამ დღეშა და ნახავ, ნახავ, ვინ ვინ გაჩრდილები. ხალხს აქ არა, შენს თავს უფლად უტრი, ნან-დინა. მაგრამ ხო იცი, რა როგორ გინდა, ხო იცი, რომ არავის წინაშე არავითარია ბრალი არ ნავადღვის. შენ ხო იცი, რომ ეც შენი შვილი მამისხიოვად შენა ნამდვილი შვილია. ამით დავიციე, ამით გადაარჩინე თავი, ნანდინა, ამით. აქამდე შენ მხოლოდ ვაგუშა ცხოვრობდა. იქ, ვალდა, ანგარის მარჯვენა ნაწარზე შე-თვის ხალხს გარდა არავინ იყო, ახლა კი, აქ, გამოშედი შენთვის ჩვენ ორნი ვართ — ხალხი და მე. ვალდა-გამოშვას ერთმანეთს ვერ შეუძია, — ანგარა თუ არ ამოშრა, ისე ვერ შეუძია, ნანდინა. გაგიჭრებოდა, გაიტანებოდა, რასაცკერებოდა. მაგრამ ახლა არ გვიჭრის, თუ რა, ნანდინა?

ნასტენა. ა. ვინცეს ჩამე ვუსაყვედურე?

ან დ რ ი. ვუსაყვედურე — არ ვუსაყვედურე, რა შუაშია. ისედაც ყველაფერი ნაბოლია. (ღუმელოს შეხედვ). უფრო დამიგდე, ეს ხალხი წინაშე ერთა სიზმარა ვესებ და ის სიზმარა დღეშენი უფლად მიდგას. დამინებს წინ ვინც იყო ჩემს ირგვლივ და რაც იყო, ყველაფერი ისე ენახე სიზმარზე. ვიცი, სიზმარია, მაგრამ ამ სიზმარში ყველაფერს ისევე ვხედავ, როგორც დამი-ნებდა ვხედავდი. და, აუ, ვიჭრა ცხად-სიზმარია და არცა-დღეან — იქვე, ახლას, არაწილად იყო, — ჩემსზე ერთი გავოწა-ნილია. თითქოს ვიდაც მთლად უცნობია, გაქუცულია პატრო-აცვია, ძლივს მოიხალხებო, ფუნსმეულია. თითქო შენი არა-ფერია აქ. მაგრამ რატომაც ვიცი, ვიცი, რომ მე შენა ხარ. მოიღის ჩემთან და შეუბნება „შენა, აქ რა გინდა, მე იქ მადლებელს სისხლი რომ ვამსურებ, შენ, გეტყობა, არც არაფერსა-გენადლებო“. „რომელ ბალღებზე შელანარაკები-მეთქი, შენა, ამა, ბალღები რომ მოგაშვან, რიგებს რიტავ, წაღი აქედან და აქარად ნახე, მართლად გუენანა ბალღები თუ არ გვეჯანა-მეთ-ოქი“. ადგა და წავად?

ნასტენა. ხო, წავად?

ან დ რ ი. გამიგონა, ხო იცი და წავად. მაგრამ მერე ისევ მომა-დავდა, ისედაც იხე ვახა: და გახა დაწოცვლადები: მეო, იქიო, ბალღები სისხლი ვამსურებ, შენა, ვინაყ... ახლა უფრო მეც-რად ვებნებო: „წაღი ახლა აქედან და გეტად არ დამინახო — არავითარი შეაღლე! შენ არ ვაყვან-მეთქი“. თითქო დამიჭერო, შეტრიალდა და წავად. მინც რანარის სიზმარი იყო, ვერა გაზიარა: ვიცი, მინაყან, სიზმარს ვხედავ და მინც ვინდა დავი-ბობი, მაგრამ თვალის დასუბუქვას ვერ ვასწრებ, რომ, ავირ არ გამოიღის არცა-დღეან ისე ჩემსზე არ მოვიღის რამდენჯერმე წავიდა და ისევ მობრუნდა. ვერას მავც, გამაწამა იმ დღეს.

ნასტენა. ა. მერე, მერე? მოიღოს რა უღიხარია, აუ, სუ მოიღოს რომ მოვიდა?

ან დ რ ი. არ მახსოვს. ალბათ, რაც ადრე ვუთხარია, ისევ ისა. ვიოთმ სხვა რა უნდა მეთქვა?

ნასტენა. ე. გავოწა მე ვუთხარ. იოლინე, შენამდე, ანდრეი, როცა არც მიცნობდი. თმაც ბიუზადე მქონდა შეტყუებოლი, არა?



ნ დ რ ე . ბო, მიჭურად ჰქონდა შერტყილი.

ნ ს ტ ე ნ ა. მე ვიყავი, ანდრი, მე.

ნ ს ტ ე ნ ა. კარგი, ერთი ზუსტად გვგოვობისდროინდელი სხათ როგორ გამოიქცალებ?

ნ ს ტ ე ნ ა. ვერ გეტყვი. იქნება, მოგაყვები, არ მახსოვს. მაგრამ მე ვიყავი. მე, მოშიშინე — იქ ტყვიამფრქვევები იდგა? იდგა. ტიპონო კი, საიდანაც შესწავლ ამოვიღო, მანქანები იდგნენ, ისეთი, დიდი, მწვანე მანქანები. შენ ქეჩის ნაქერზე იწევი, და შენებს ზემოდან ბრუნებდი გუბურა. გვირდით სამი თუ ოთხი ამანაგი გწევი; შე სწორედ შენი მხრიდან ამოვიღო...
ნ ს ტ ე ნ ა. ეგები ვინ ხალაან იცი?

ნ ს ტ ე ნ ა. მეც ვიხსენებ ეს სიზმარი. ოღონდ მე აქედან, ჩემი მხრიდან ვხედავდი ყველაფერს. რა ვნახე — ერთი ქალი მუხუბუნებდა; შენაო, წაიდი იმასთან და ბაღებზე ასე და ასე უთხარაო. თუ დაეკრებინა და დაგეთანხმებო, ყველაფერი კარგად იქნება, თუ არ დაეთანხმება, თქვენი ერთად უფნა არ გიწერიათო. მოვიდოდი შენთან, შენა, — ანა — არც კი მომიხსენია. მოვიდვარ და მოვლავარ, მოვლავარ და მოვლავარ, შენ კი ვერაფერი შეგახსენებ, მინდა სიტუა გადავიყარა, რაღაცას მივახვედრო, მაგრამ არაფერი გამომიღის. შენ მიზარალებდი, მაგლები. აი, ბოლო მოსულაზე რა მოთხარი, არ მახსოვს. მახსოვს, რომ უკვე გვგოვობისდროინდელი სხათ კი არ წაშორებდი შენგან, არამედ ასეთი, ჩემი სხათი. მე რო ვამბობ, ისეთი მოვლილი თუ არა შენთან?

ნ ს ტ ე ნ ა. კი, ისეთი მოვლილი.

ნ ს ტ ე ნ ა. მერედა, რა მოთხარი მე შენ ბოლოს?

ნ ს ტ ე ნ ა. არ ვიცი, არ მახსოვს.

ნ ს ტ ე ნ ა. რაღაც ხო უნდა გეთქვა?

ნ ს ტ ე ნ ა. ალბათ, გეტყობდი რაღაცს.

ნ ს ტ ე ნ ა. როგორი საქმეა რაც მოთხარია, ის არ მახსოვს მაინც-დაზარც! და შენ შენმდეც, არასოდეს, არცერთხელ არ გინახივარ ძილში ბაღებთანავე? კარგად გაიხსენე.

ნ ს ტ ე ნ ა. არა, არც ერთხელ...

ნ ს ტ ე ნ ა. იქნებ მახე და დაგაუწყებ? იქნება, ომმა ამოგადლო სსოვნიდან ის სიზმარი?

ნ ს ტ ე ნ ა. არა, ამასთანავე სიზმარს ნამდვილად არ დავივიწყებდი. ის ხომ მახსოვს, შენ როგორ მოხვედი. მესხად წელია უკვე და მახსოვს.

ნ ს ტ ე ნ ა. სიზმარს დასაბრუნო ხო მაინც დაგაუწყებ? როგორ უნდა გაიყო ადამიანი, რა მოთხარი მაშინ, სუ ბოლოს? იქნებ, ჩემი სული მოდიოდა მაშინ შენთან, იქნება, ამიტომაც ვნახეთ ერთხანის სიზმარი...

ნ ს ტ ე ნ ა. იმას, რაც ჩვენ სიზმარში ვნახეთ, ალბათ, არანაირი ბოლო არ ჰქონდა. ბედმა, ეტყობა, ვინც არ გვანახა მაშინ ის ბოლო, დანარჩენი, ეტყობა, სიზმარში კი არა, ცხადში, სინამდვილეში უნდა გვანახოს. ჰოდა, გვანახებს, როცა ყველაფერს ან ასე დაეხმება წერტილი ან ისე. ეს უკვე შენ იცი...

ნ ს ტ ე ნ ა. რა ბედ და ბედობა, რას აჩვენებ, ერთი

ნ ს ტ ე ნ ა. თუ ბავი ხარ, წუ აჩვენებს აჩვენებს, ანა, არ აჩვენებს, როცა გვირ ვიხს, ა, უხებინდა და ნახავს არ გადაგვიხსენებს გგონია, ვერაუბრ მივდებო ან სადმე უფრო აქვს გარდემოვის ხელი ჩაუხებინდა და თავის ნებაზე მატარებს. ახლა კიდევ შენც უნდა აღვლმო და მართახს გლაუწუნებს, როგორ ვინდა ამ უფლიდან თავი დაიჭვირო, ნასტენა, როგორ?

ნ ს ტ ე ნ ა. რაღო უნდა დავიჭვიროთ თავი? მე შენთან მინდა ვყო. თუ იმ ბედისგან გაწირული ვარო, ხალა შენა, იქაც — შე!

მეორე პატი

მიამჰსა სურათი

„დაზარადა თუ არ დაზარადა“

გუსკოების ეზო. მიხეიჩი — ანდრის მამა და ნასტენა ჯოჯინას შემოღებულ შემოს ხეარბავენ.
მიხეიჩი. (ხერხს აჩერებს) შენა, ქალბატონო, ანდრის იტულ-

კასიოსი“ ხო არსად მოგვარავს თვალი? დღეს ყველაფერი გადავიტოვო, მაგრამ, — ანა — ოთქის მიწამ ჩაუღალაო. ბედობა შეივდა, მახსოვს, ქუჩის ქვეშ. აღარაა შემთხვევითად არსად გინახავს?

ნ ს ტ ე ნ ა. (დახეულად, დემილის შემდეგ). ვნახე...

მიხეიჩი. აგაშენა ღერძთან. მაშინვე ვერ გვიხიბვ?.. სადა ნახე?

ნ ს ტ ე ნ ა. (შეკრულების შემდეგ გაღატოტი ამბობს). გაუვიდო შე ის თოფი, მამა...

მიხეიჩი. გაუვიდო? რას ამბობ, ვის მიჰყავდი ვის?

ნ ს ტ ე ნ ა. კარგახანია. შენი მეშინოდა, ვერ გუბუნებოდი, ტყავს გამაპრობს-მეთქი, აი, რწმუნებულნი რომ წავიყვანე კარდები, მაშინ წავიყვად. შენ მაშინ იბოგაციების გამო გამიწერი და უფროთ თავი გახსნა — ამხელა ფული სად უნდა ვიყო-მეთქი? სისულელეთი მომივიდა. ორი ათას მანეთზე ვწერ ხელს-მეთქი, მაგრამ ამ ფულს მოვინა არ გაქვდა? იმას რომ ნახა, თვალი მოუვიდა. შემოიჩინდა: მომიყვად და მომიყვადო. ავდივი და მივიღე... დამოიხსნა.

მიხეიჩი. რიგებს რატოვ, ქალი, შენა? ვინ ნახაო, ვინ დამოიხსნა-მამო? ვერაფერი გახვია.

ნ ს ტ ე ნ ა. ვილაც ყალბათანად იყო, იქი კარდაში. ვინაა, არ ვიცნობ. მახსოვს, სახვედრო შენილი იცვა. უხერხული იყო, ვინა ხარ-მეთქი, რაც ჩავეიდე. დასწვ შეთანხმდითი და... წაიღო.

მიხეიჩი. ა, შენა, რაო, თოფი თანა გქონდა?

ნ ს ტ ე ნ ა. თანა ჰქონდა. უკან იმ სინელეში როგორ უნდა ვიყო-მეთქი. შემეშინდა.

მიხეიჩი. ჰოდა, გაუვიდე?

ნ ს ტ ე ნ ა. გაუვიდე.

მიხეიჩი. შენა, ქალი, წერამ ხო არ აკიბანა? როგორა გგონია, ანდრეი რომ ჩამოვა, მაგ იტულისი? გაუვიდვითვის თავზე ხელს გადაგახვანს? თუ, რა გგონია?

ნ ს ტ ე ნ ა. ეგ ჩამოვიდეს და არაფერია, ახალს შევიტყენ. მაშინ მე სხვა გამოსავალი არ ჰქონდა...

მიხეიჩი. შეიძენ, ანა... ამისთანა თოფის ყდავს, ქალი, ეხუმრებიო თოფი კი არა, ოქრო იყო, ოქრო ამისთანა თოფს ახლა აღვიტოვებ, ეს, რა უნდა გელაპარაკო, ერთი გაუვიდე, ხო...

უბრატოდ, აიღე და გაუვიდე, ხო?... როგორ გაუვიდე მაინც?

ნ ს ტ ე ნ ა. ფული ამ ამიღია, მამი. საათი მომიცხე.

მიხეიჩი. არა საათი მომიცხე?

ნ ს ტ ე ნ ა. გავცავსისათი, მამი. საათის გაუიღვა უფრო ადვილია. ეგ საათიო, იმ კაცმა მოთხარა, ჩვეულებრივი კი არაა, უცხოურია და ძაან ძვირად ფასობს. ახლავე ვაჩვენებ (კბილენ იღებს საათს). შეხე: სახისბრაია, ერთი ისარი კი არ მიდის, მაქრისის სა ლამაზია ამისთანა ჩემს დემში არ მიხახავს. დროს ხო ყოველთვის ზუსტად აჩვენებს, წუთი რაა, წუთში არა მოგატყუებს. მერე ღამით, სინელეში, როგორ ანათებს! ის შოგა წერტილები აქვს და ის წერტილები ისეთი თეთრი უშუალო ანათებს, რო ყველაფერი ჩანს.

მიხეიჩი. შენა, ნასტენა, ხო არ დამცინი, პა? მართლა მეუბნები, მაგას?

ნ ს ტ ე ნ ა. მართლად გუბუნებ. მაშინვე უნდა მეოქვა... თავიდანვე... სუ გადავდე და გადავდე, შეშინოდა.

მიხეიჩი. რა თოფი იყო? ჩაშე გაცოვლა, საათში, სათამაშოში...

ნ ს ტ ე ნ ა. საათის გაუიღვა უფრო ადვილია. თოფი სოფელში ვიღას არ უღდა, საათი კი უნა აქვს? ხელაღად წამგლიყენ, ილოდ დამაჩინო.

მიხეიჩი. იმე, მართლა რაღაც უნდა მოგაგლოვოს კაცმა ამისთანა საქციელისთვის. იქნებ, ცოტა ჭკუისთვის მოგეგმო. ვის უნდა მიჰყოდე ეგ შენი საათი, ვის რა ოსრად უნდა? ბაღად-ვით გაგაცურავს ამხელა ქალი, შენ კი არაა ჭკრაც ვერ მიმხვდარა. სინელეში ანათებსო... დიდი მამაგინი ამ ჩემს ფეხებს, თუ ანათებს. ტილები ეზოში იმის უშუაღ, თუ რა?

ნ ს ტ ე ნ ა. თუ მაინცდამაინც, ინიკეტი ივანოვიჩი ნახავს თუ არა, ითადოს. ვიცი, მოქონდა, იმას ასეთი რაზეთი უყვარს რწმუნებულთ, მე რა წავიყვანე, ორი ათას მანეთს მაძლევდა. მხეცევი, მამა რა მხეცევი!

მიხეიჩი. რამდენს მაძლევდაო?

ნ ს ტ ე ნ ა. რამდენს და ორი ათასს.

მიხეიჩი. ამისთანა სულელი თუ ვინმე იყო, რატო არ მიეცი?

ნ ს ტ ე ნ ა. ეგა, შეიძლება მტიე ღარდებ.

მ ი ბ ი რ ი. ახა, მიდი ახლა და ეძებე, ვინც შეტა მოგცეს. ეს რწმუნებულია თუ ვიღაც ხობრა, შენა გასულივინა, გეყოფიერებდა, შენა კიდ დავუჩერებ ე... (უმივლოდ ჩაქნენ ხელს) რა უნდა გელაპარაკო?

(ვაპოზებია სემიონოვნა).

სახლი ვერ დავტყვი, შე გაყოფიერებელი, შენა? კუმ ფები გამოძე, მცე ნახარ-ნახარ... სახლში შენი გამოხვლა იქნება? გაეგ, რე ეგ ფები არ გაბაია... წაიქციე სადმე და დამიტყვი რა, ვებინებ...

ს ე მ ი ო ნ ვ ა. ალ დავიმტკიცე, ალა. სულ ალ მიქალს. გავი-ველი ცოტას, და მოწანა. (ვერცხვზე გასწევს მოსაშველებლად ახალს მოსულ ნასტენას). შე თათონ...

(ნასტენა გავილუბა).

მ ი ბ ი რ ი. ნასტენა!

ნ ა ს ტ ე ნ ა. არ იყო?

მ ი ბ ი რ ი. შენა, მართლა არ იცი, სადაა ანდრე?

ნ ა ს ტ ე ნ ა (შეშინებულა). ანდრე? საიდან უნდა ვიცოდე? რატომ შეივითები?

მ ი ბ ი რ ი. ახა, არ იცი?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. არაფერი არ ვიცი. რეც შენ იცი, მეც ის ვიცი. შე საი-დან უნდა ვიცოდე, ჩვენ. მე მაგის, ერთ სახლში ვცხოვრობ?

მ ი ბ ი რ ი. ვიფიქრე, იქნება, სხვა რამეც იცი-მეთქი, იქნება, რაზეც იცი და თქმა არ გინდა. თუ რამე იცი, მითხარი, ნასტენა, მართკ შე მითხარი, ნუ დამიმალოვ.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. რა უნდა გითხარ, ერთა? ნეტა, რა უნდა გითხარ? რამე რა შექონდეს სათქმელი, არ გეტყვოდ, თუ რა? ვაპარბი, რაც შენ იცი, ისიც შე ვიცი-მეთქი.

მ ი ბ ი რ ი. ისე გეითხარ... იმითმე გეითხარ, რომ ამ ბოლო დროს შენ რაღაცნაირი სხვანაირი გახდი.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. რანაირი სხვანაირი?

მ ი ბ ი რ ი. რაღაც სხვანაირი... როგორ გითხარა, თითქო გამოიც-ვალო...

ს ე მ ი ო ნ ვ ა. ლაო, ლაო, ლას ამბობს?

მ ი ბ ი რ ი. (ნასტენას). მაგრამ შე ჩემს საცოცხლემში არ ვიფიქრებდი, შენ თუ თოფს საააში გაცვლიდი. ადრე შენ ასეთი პირი არ გინახდა. კარგი, თოფს შევეშვაო... რა ვებარებოდა, ნასტენა, რა, თითქო რა რაღაცის გეწინა, შე სადაღაც ვაგვიანდებო. იქნება, ჩვენთან წაწავა გაქვს ვაღწევუბდი?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. (იძებნება, ტუტობა, რაღაც ფიქრება გუფლავა). არა, სად უნდა წავადე? სანამ თათონ არ გამოვხდები, ვიქნები აქა. ამა-სობაში იმეც ვაგაუბე და მერე გამოჩნდებოდა რა და როგორ?

მ ი ბ ი რ ი. სად არი ისა, სად არი?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. არ ვიცი-მეთქი, გითხარი.

მ ი ბ ი რ ი. მე შენ როდის გეკითხება, ქალო.

ს ე მ ი ო ნ ვ ა. ლაო, ლაო, ლას ამბობთ? რატო ჩუქრულვით... ალაღებო მეშხის...

მ ი ბ ი რ ი. რაზე ვლაპარაკობთ და ნავი წყალში ჩავუშვით და გამოფისვის დრო ვერ გვაპოვა (ხელს ჰკიდებს სემიონოვნას და სახლში შეჰყავს).

(როცა ისინი გავლენ, ნასტენა სწრაფად დღვება, ეუბნება მიუვლებლად ნიზბებს იღებს და მლინარისკენ მიდის).

მეხშიდმ სურათი

მისაზმე მისეპარა სასაქთირისში

ანდრე ზის დუმელოან, ეწევა, ნასტენა ტახტზე ზის.
ნ ა დ რ ი. (ფიქრს წულობ). რას იხილავინა შენა ჩვენამ, სასტენა?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. როგორ თუ რას ვიწოდებო?
ნ ა დ რ ი. აი, შე ვიცი, შენგან რაც მინდა. და ეს შენიც იცა. შე მით-ეც ტვირთი შენ კავიდ ზურგზე, თათონ მე კე ვიკრდღე ვის გამოხვლა და შორიდან გიყვირა, რა შემიძლია მე, ნასტენა, რა შემიძლია? მე ხო მინდა — და მერე როგორ მინდა — რა ხელი შეგავიდოდ, მე ხო მზამარეულზე მიხვლა არ მჩვევია მე... მე მზად ვარ წყალში გავაგვარდე, ოღონდ რითიმე შეგმი-სუბუქო ტვირთის სიმძიმე, მაგრამ აგერა ხარ და მითხარი, რი-თი, რითა?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. მე არაფერი არ მინდა შენგან.

ნ ა დ რ ი. აი, ხელავ, არაფერი არ გინდა არა, რავარა შე შენგან ყველაფერი მინდა, შენ ჩემგან არაფერი არ გინდა, კარგად ვიწოდე წაბდა ჩემი საქე: კასპია ჩემი ახა. რავეს არაფერი მსმენს ვარ, თათონვე ვიცოდე, რომ ასე იყო, მაგრამ რაღაცის იმედი მაინც მჩრმობდა. ერთი ენახობ, და ფეარობა, რამე მიხი-როს-მეთქი? ამა იქნე, რამე, სულ უბრალოდ, უბრალოდ რამე მაინც მოხივოს-მეთქი. შენც არ მომეცედი, გამოსდა, რომ მე ახლა მხოლოდ ზაინას და ტანერას მოტანაა შემძლია. გა-მოხდა, რომ შენ მე მხოლოდ გერბობდი, გებრალობდი და მეტა არაფერი ჩემთვის, რაღაცნაირად, ახლა იცეც სხვა მაგრამ მხოლოდ სხვადასულით დასავსე ვერ ძალდებ — საბარალდა ძათი ძალზე წერილია და სუსტია, ერთი მიცაქუნება და ვაწე-ღვება.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. რას ამბობ, ანდრე, რას? მეგონა, ისე უბრალოდ გე-კითხე-მეთქი და მეც ალაღად, უბრალოდ ვიძახებდი, შენა კიდე ახლა სათი მიბრუნებ ფებს. ახე როგორ შეხედებო; ანდრე? — თუ გულით გინდა, ათას საქმეს გამოგიძენი წუთო...

ნ ა დ რ ი. მაინც, მაინც...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. გერჭებობით მაინც მე მელაპარაკები ასე. მე მალე მარალად მძიმე დღე დამიდგება და შენც თუ ირწმუნებ ჩემსას, რაღა დამჩენია?

ნ ა დ რ ი. უჩემოდ, დღესავით ნათელია, შენ უყუტის დღეში იქ-ნებოდი.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ეგ ეგრეა. რასაკვირველია, უშენოდ უყუტის დღეში ვიქნებოდი. აი, კიდევ უყუტის დღეში ვიქნებოდი, სულ რა არ ვიყო აქვეყნად, არაფერს სხედავდე; არაფერი მესმინებოდა. ახაფერი მეთკოდეს, ახაფერი მტანჯავდეს — რა კარგად ვიქ-ნებოდა, დღემოც, რა მოსაშველებლად მაკრამ იქ, კვეთი, მაწინა როგორცა ვიყო, თაქი აგერა ვარ, ზევით. შენ მე შენგან ნუ გეყოფე, გიხვებ, მოდი, ერთად ვიყოთ. შენ თუ აქ დაშავდი, შეც შენთან ერთად დამიშავებო. ერთად ვაგოთ პასუხი. მე რა არ ვყოფილეთავი, შესაძლია, რაც მინდა, ის არც მომხდარაიყო. შენ შეივლდნაშავდეს შენს თავზე ნუ იღებ, მე აქ შენთან რა არ ვყოფილეთავი, შესაძლია, რაც მინდა, ის არც მომხდარაიყო. შენ მივლ დანაშაულს შენს თავზე ნუ იღებ, მე იქ შენთან რა ვივაგი, ნუთუ, ვერა ხელავ? შენ კიდე აქ, ჩემთან ივაგი. ჩვენ ხომ სიზმარასაც კი ერთს ვხედავდით — რაო, რო-გორა გფიხი, ის ისე ხდებოდა? ახა, ანდრე, ახა, ისე არა ხდებოდა. შენ ეს გინდა, თუ არ გინდა, ჩვენ — მე და შენ ყველგან ერთად ვივაგი, ერთა ნახევარი აქ იყო, მეორე — იქ. შენა რა, როგორა ფიქრობ, გმირად რა დამბრუნებულეთავი, მე არაფერ მეთკოდა ვიქნებოდი? ვიქნებოდი და მერე როგორ ვიქნებოდი? მე ჩემს თავს შენზე დიდ გმირად ჩავთვლიდი: ჩემი ქმარია, ჩემი, სხვისი კა-არა-მეთქი, ეტყულო. სოფელში ყველმოდირალ-გაყინილული ვივლიდი, ქალბეთ, დედაკაცებო, შე-მომხედებ, ნახებ, თავი როგორც გამოვიჩინებოქი.

ნ ა დ რ ი. (ვაშინებობით). თავჩამოხვრჩილის სახელი თოყზე არ ლაპარაკობდეს. გაჩრდილ...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ვითომ, რაო? რატომ ვაჩრდილ? შენ ცდიდი ბედ-ვერცო, ეტყობა, ბოლომდე, როგორც სპირთა, ისე ვერ გავი-ფრთხილავდი. შენ ჩემი ან ახა გეჩრდილა, რაკი ვერ გაუძლია: ან ჩემი ხელი დავაგულე, ვერ მზარუნია შენც რავადე, ან კი-დეც სხვა რაღაცა იყო. შენ მე ნუ მუხუნები, ბრალე არაფერზე: ვადეტის, მე კარგად ვხვადე. რა ბრალეა შექვს. ახა, ახე რა მომხდარაიყო, ვიყუთი, ისე, სიტუაზე, არ დავლოდებოდი და ვინმეს ვაყოლოდი. მარტო მე დამადანაშაულდები?

ნ ა დ რ ი. ახა, კიდევ ვისა?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ახა, შენი ხელაც ერთად ამაში. ახა, შენი ხელი როგორ არ ერთად? შენ თუ არ მიმიძებნებო, მე სხვასთან არ წავივლიდი. იქნებ, არ ვგახივოს, მაგრამ, იქნებ, ეს ერთად ვაღ-წევუბრტე, თორე მარტო მე ვერ ვაგებულობდი. დამეთქი, ჩემო, რაზე ვლაპარაკობ! იმის თქმა მინდოდა, რომ ასე ნუ ვაყოფილო, ანდრე: შენ ესა, მე — ესა. მე და შენ საშუალოდ შევერთოე ერთმანეთს. ლიხშიც ერთად ვიყვნა იოლთა: სიზმრისა არ ითვის, მიდი, უბურთი, ნურაფერი ვეღარებოდა. ქირში უნდა ვიყოთ ერთად, ქირში — ადამიანები ამასთვის უღელდებოდა, ანდრე.

ნ ა დ რ ი. ქირსია და ქირაც, ნასტენა. შენ უნდა მთავე ვარ და კანონი მტკის. ჩემი არ მეთუფო? მე დავაშვე და შენც რატო უნდა გამოვიდ დანაშაულად?



ნახტენა. ახლა ეგ კითხვა დაგვიანებულა. ამაზე მაშინ უნდა გვეყვირა, აი, მაშინ, როცა იმ ნაწილს დავაგრძელებ. მოდა, რაკი ის ნაწილი გადვადო, მეც თან გამოვიდეს. სხვადასხვა შე არ შემიძლია. შენ თვითონ ამბობდი: ერთი ჭკვითა ვარს გადახედვნილია. ასევეა. ლონდონ გვერდებს ჩემი, გვერდებს, თორე ორივეს გაგვიკრძალა, ჩვენს თავს ჩვენვე მოუვლელი ბოლოს შესაძლოა, მე ჩემთვის სხვაგვარი ბედ მიმდოდა, მარამ სხვებს სხვა ბედი შეხვდათ, მე ასეთი ბედი. და ახ ვნახო, რომ ასეთი ბედი მერგო. ეს ბედი ჩემია, ჩემი ბედი. კიდევ მოვევლება უკვლავდვარს, ანდრეი, ევგენიდა უკვლავდვარს. არ შეიძლება არ ევგენილი. აი, ნახავ, თუ არ ევგენილია. მე კი ახლავ კარვდა ვერძინო თავს. შენთან ვარ და ამბობა: ვარ კარვდა, სხვა უკვლავდვარს ჩემვან სადღაც უნახავა, ძალიან ვარს, და იყო, არ მახსოვს და რა იქნება, ვერ ვხედავ. არც ვიცო, იქნება აქი კიდევ რამე? ასე გვინათა, მე და შენ, ჩვენ ორივე, საუკუნოდ ვინებთონ ამკვეთდა, ასე — როგორცა ვართ. ლონდონ, წვერს გაგვასარჩევინა, წვერითა რაღაც უტყვისთონ ხარ. ვერ ვერკვევა, არ შემიძლია და რა ქვანა, მომიკლავ, თუ გინდა.

ანდრეი. ასე რატომ ერთხელ მაინც არ ელაპარაკეთ ადრე, ხო შეიძლებოდა სხ სხვაწარად წახალეთო ჩემი საქმე, სხვა პირით დაწინაურება ქვეყანას. თუ მხოლოდ თავს ვიტყვებ და მაინც უკმაყოფილოა უნდა წახალეთა ცხოვრება? მაგარ ამხ არ გვილაპარაკეთა, უპატიო. ერთ-ორ სიტყვას თუ გადაუვადებდით ერთმანეთს, ისიც ისე, სუ უნახავო რამეზე, თითქმის არაფერი ზღ. ოთხი წელი კი უნდა გვეყოფნოდა, რომ ერთმანეთსთვის უფრო ღრმად ჩავეხებოდა გულში. გაგვეყო ერთი რა უნახ იქ, გულსას სარბეში, მე კიდევ, ვხედავ, როგორც საქართველო, ისე არა მცნობიანარ. შენ ჩემს გვერდით იყავი, მაგარამ ვინა შევადარ, ჩინი პატრონი ვიყავი, არ ვიცოდდი, ის კი არადა, მათეობის კიდევ... მო, არც უნახავოდა უყოფილა.

ნახტენა. შენ მე არ გაცემივარ.

ანდრეი. არ მიტყობიანარ?

ანდრეი. პარა. ახლა და ხინეჩი არ გინდა გულში ჩაირჩინო, გეტყობა. შენ მე კი არა, სხვა კაცი უნდა გვავადო. შენ ხო არ გვინათ, ისე ვამბობ, სტრანოზულად გუწოდებ. აი, თურმე რაწარაი უყოფილხარ შენა არა, ისე, ჩემი ცოლითა რა ენმაქმა გაუტყობინა? ვერაფერი გამოვიდა.

ნახტენა. მე სხვა არაფერ მიინდა, შენთან კარვდა ვერძინო თავს.

ანდრეი. ემ, ვიცო, რა კარვდა ვერძინო თავს...

ნახტენა. შენა, ანდრეი, არაფერი გეგნის, არაფერი... თვალზემი ხადა გაქვს, ადამიანო, ნუთუ ვერა ხედავ, შენთან მე კარვდა ვარ თუ ცუდად? შენ რომ მომიყვანი, აქ კაციშვილს არ ვიქნებოდი, უკვლავ უტყვი იყო ჩემთვის. უკვლავ შემიძლია ვიქნა რომ თვალდასაფუძვლი მოვადვიდე საითაც წაიშვანდი, იქით წავყვებოდი. მე ხო შენ თითქმის არ გაცნობდი, ორჯერ — სამეგრელთა ვიყავი ერთმანეთს ისე, პაპარად შენახვებოდი ერთმანეთს საიტყვა ხო მახსობო-მახსობოთი მივეცი, უნახავსედი წუთამდე არ მერგოდა, რომ მოხვადიდი. იყო, რა დღეში ვიყავი? ვახსოვს, გემიდან რომ ჩავედი, მაღლა ახდვას ვერ ვხედავდი. სწორხე მივიდოდი, მაგარამ ძლივს მივფარებოდი. დი. შემობრუნე, რო ცუდად დღე მაგდა, ხელში მომიკლად და ისე წაიშვებდი. მივიღარი შენთან, სახლში და შენიწებებს უტყვებ: აი, ჩემი ცოლია. დედაშენი მიუტყვებს და ხმას არ იღებს. შევტყვებ: რომ მიმინდამაინც არ მოვუვდი თვალში, ემ შემიძლია უფრო სხვაწარა რაღაც ელდა. შენც შეიტყვად და უნახავ: ოი: ემ აქ მარტოა... ჩემზე უნახავ... გამოსასრულებელი არაფინა ჰყავს, მიდილი, წუ დაიბრუნებოდი. თითქო ხუმრობოდა თქვი, სიტყვა-სიტყვით, მაგარამ სულაც არ ხუმრობდი. აი, მაშინ ვარწმუნე, რომ შენ ჩემს თავს არავას დაწავგრენებდი, ვიგრძენი, რომ შენთან არაფერი გამოვირდებოდა. იმავე დღემამის შენ მე ახლობლებთან, მეგობრებთან გადამიყვანი. თავის მოსაწონებლად კი არ წაიშვანავიარ, აქაოდა, შემომხედდო, რა ცოლი მაყვსო, იმბრემ წაიშვანე, რომ თავიდანვე გავცნობიდი უკვლავს და დამენახა, რომ მე ხალხისთვის უტყვი სულაც არ ვიყავი. მერე, მახსოვს, ჩვენ უკვლავ... მაშაშენმა, დედაშენმა, შენ მე — ჩაი დაველით. ის დღე გახსოვს, როგორ ჩამოვიდიდი შენთან, კარვდა, როცა კურსებზე სწავლობდი? დილას ხო არ წახვდი შენს სასწავლებელში, გახსოვს? ჩემ-

თან მოიარბინე კოლმურენითა სახლში და იქვე, გზისპირა სახლი შევადგილე. იქა, მაგალად იმხელა, უნახავარე ქვედადღე იდეა... იმხელა ჩაიღინა ჩემს დღეში არ მენახა. ორგანიზაციის იდეა იდეებოდა და ქვემოთ სავანებოდ ედგა ღრმა თღუბა, რომ ჩაი სუფრასზე არ დაღერებოდა. მიყვარდა, ოცნას პირს ვერ მოურჩილავენ-მეთუ? მახსოვს, შენ ქალადში გახვდული კამეხიტაც მიუხედა და ჩაის იბო უსვამდა. თაღისი აქვსდით თუ იყო. გეროს ნუ იტყვი! მერე როგორ იწულებოდა ამის გემო დღეხანს მქონდა პარში. შემდეგ მე და შენ ბევრჯერ, ბევრი ვიარეთ, სადაც არ ვიყავით. წუთითაც არ მომზრებინიან, ვახაროდა კიდევ, რო ერთად ვიყავი, გატუბოდი, ნახვალად გატუბობდი, რო ვახარობდი. მე ხო, მე სახარობისგან ვერაფერიღი მთავარი იდეა, ყურადღა, მაგარამ სახარობისგან ვერაფერებოდი. მივიღვარი და ვერძინო, შენიდან როგორ მამწევა სახეზე სათბო და ვხედავ, როგორ მიითრის ხელები. მე ხო თავიდან შეშინდა, რომ შეიპოვად: რატომ ჩემიხედი, ნიდა? არა, ისე, მარტოდა რატომ ჩავედი მაშინ კარვდა? ამას სიტყვით ხო ვერ ახსნი. ისეთი საქმე შენთან არაფერი მქონდა — მობინადე ვარ ჩავედი. მერე გაუთავებლად ვსერიბობდი, კაცი სწავლას მოგაცილენ. კანონი ხო შევადილი ვახსოვს? ერთად ვუფრეთი კანონს! რა იხვარა მაინც, ის მესხიერებას უკვლავდ მთავარი კლამ არ დამეწიწედე? უკვლავდ ბოლო რაგში ვახსენდი, სარკელის ქვეშეთი, აი, საიდანაც კინოს სინათლე ვახსენდი. შენა მომხებუდი და მიარწარულდი: იქნება, ხვალ არ წახვიდე, იქნება. ზღვამდე დაღერა? მე თანმობის ნიშნად თაკვი გიქნე, თან ტრეშილ დაწარავინი ჩამოხედი სახეზე: დარსი, შენ თვითონ მიიხარა, შენ თვითონი გული ამოვარავინდი მქონდა. ემ, ანდრეი შენა, კიდევ, მეუბნები: ჩემთან შენ არ გავიხარობა. მე შენთან არ ვამბობარა? ჩას ამბობ, თუ იცო, არა, თუ იცო-მეთუქი ღმერთო, შენი სახელს ვირაქმი დაუფრად, ადამიანო, მე სხვა რა ნინდა შენვან, რა?

(ანდრეის ხიბალი აღმობილება).

ანდრეი. რა გემართება, ანდრეი? რა გემართება, რა?

ანდრეი. (შეშლილი). არაფერი მიბარს, არაფერი, ნახტენა შენა ხარ, შენ ჩემთან ხარ.

ნახტენა. ემ. (შეწინებულად). ანდრეი...

ანდრეი. ღმერთო ჩემო, ღმერთო, ეს რა ჩავიდედი (იქვე, თავს უტყვებდა ცუდად). ეს რა ჩავიდედი, ნახტენა? მეტად ნუ მოხედა ჩემთან, გეგნის, ნუ მოხვადი მეც წავალ აქედან. სულ წავალ. ასე სიტყვებდი არ შეიძლება. მეყუთა, მეყუთა, რაც ვიტანე და ასეც ვიტანე. მეტი არ შემიძლია, არა შემიძლია!

ნახტენა. რას ამბობ, ანდრეი? კარგი, შენ წახვიდე, მე რას მიბარებ? მე რა დღე მიგოს, ამაზე თუ თეძიერ? ეს ცოცხალი-ლიანი, ორსული ქალი ვინა ვინავე? ხალხში გამოსავოთ თავი მაქვს, ვის რა ვუთხრა, ვის ვარ-მეთუ? ისე ერთად რაც მოგვავა, ერთად მოვავიგებ. ცოცხალი მოვითვინო, ანდრეი, მოვითვინო, ნუ იჩქარებ. იქნებ, უკვლავდვარს ეშვებოდა უნდა ევგენის, ანდრეი. დედაჩემი იტყვად ხოლმე, ქარი კიდევ როდის იყო, რა იტყვად: არ არებოხს დანაშაული, რომლის მიტყვებდა არ შემიძლებოდა. ისინი კი, როგორცა გვინათა, ადამიანები არ არიან? ომი დამთავრდება — ენახოთ, როგორ წავი ჩვენი საქმე. იქნებ, უკვლავდვარს აღიარება და მონიერება გახვდეს შესაძლებელი, იქნებ — სხვა რამე, რა იცი. ლონდონ მოითვინე. ნუ წახალ. შენა მარტო თუ ადრე, დაალელები. მეც დაივალ-სებო — მე შენზე ადრე დაივალსები. ახლა ვიცი მაინც, სადაცა ვარ. ბავშვი, ანდრეი, ბავშვი? ქვეყანაზე ხო შენ ერთმა იცი, რომ ბავშვი შენა და არა ვისიმე სხვისა. სხვის ვის რა ვუთხრა, ვინ შევტყვებს წუგეშის სიტყვას?

(ანდრეის თანდათან ვიწროვდება).

ებრე, ჩემი კარგი, ვეცი. ნურავინებ აიხიერე, გოხოვ. მარტო არა ხარ, მარტო რო იყო, შენ საქმე შენვე ვეცოდებოდა, რასაც ვინდა, იმას იწამდი (ერთხანს უსიტყვოდ აწუნარებს მას) ადრე, ანდრეი, წავადი. გაკავებოდი, ხო მოთხარი, მოდა, გამაცილდი, მეტბახს ვიქნებოდი ერთად, მეტბახს.

მირვე სურათი
გამარჯვების დღე

სოფლის ქუჩა, რომელიც, მოქმედების განვითარების შესაბამისად, თანდათან იქნება ხალხით.

ნეტორი ი. (პერსონ ისტორი). ე-მე-მე, ხალხი! კრებულ გამოდით უკველი, უკლებლივ! მაგარობა კრება-სხდომის... დგომა... რაც გინდათ, ის დარჩეთ! შემთხვევა გამო... გამარჯვების გამო, ხალხი!

ლიზა. შენა, ხო არ დაიარა? კატორი ი. რა ზალი და ხათქალუქი აგვატეხე, გეჩინა? კატორი ი. მშვედობით მაგაგებებე მოიდან, ვაწარალო! ნეტორი. ზალი, ზალი, ქაღები ზალი-მეთუ, გესმით თქვენ თუ არა? არა, დღეს ზალი მავით თუ არ უნდა მავით, რას იტყვით? რწმუნებულ ი. (ბრანცელს). უნდა მავით, ნეტორი ილირ, უნდა მავით.

ნეტორი. პოდა, ზალი, ზალი-მეთუ (ისტორი). რწმუნებულ ი. როგორც კი ეგ ვაგავონ, მანავე თქვენ გამარჯვებით. ვფიქრობ, რადიო იმით არა აქვთ და როგორ გაიგებენ-მეთუ- (შემოდის მაქსიმი, გიმსტრატოვს ორდენები უყვით).

მაქსიმი. (სტუმრებულა). ყველას დუშაბეთ, ყველა მოვიდეს. კაციშვილი არ დარჩეს თავის სახლში. დღეს სხვა დღისა.

ნეტორი. ფსონი გავმართოთ. რაც გვაქვს და რაც არა გვაქვს, ყველაფერი გამოაჩვენო.

მაქსიმი. ვიდრე იმი იყო, ყველა მაგარ დიდა და დღეს ყველა აქ უნდა იყოს. ვისაც არ უშუძლია, ხელთათ რამ და გავიყვავოთ, აქ უნდა იყოს. დღეს სხვა დღისა!

ნეტორი. პარველ რაგში ის მოატანეთ ხელით, აი, ისა — შინახალი, — ჩვეულებრიდ ასე ითარგმნება, უიხიზოა დღეს არ გამოვა. ვისაც აქვს და არ გამოაჩინს, დღეს, აი, სწორედ დღეს — ხალხს მტერია, ამას წუთია არ გაუვა.

რწმუნებულ ი. (ნეტორის უყვით). მუხნებთან, შენა, იქ როგორ ჩახვალ, თუ კაცი ხარ? ჩვენ, შენაებთან, გვტოვებ და იქ მიდობარ? მე კიდევ — სუკარა, სუკარა-მეთუ.

(შემოდის ინოკენტი ივანოვიჩი, შემოაქვს პატრონი). ნეტორი. ინოკენტი ივანოვიჩი მუსიკატორი მოვიდა! ყოჩაღ, ყოჩაღ, სწორი საქციელია. ეგრე უნდა, ჭეშმარიტად! გამარჯვების ფასს მუსიკა უნდა ეღირდეს! (უნდა პატრონი გამოართვას).

ინოკენტი ივანოვიჩი. გაიწი, არ გაგვიარდეს, მე თვითონ ჩავთავ, ეგა, — მუსიკაზე ვამბობ, — მე უყვით მაცნობს.

რწმუნებულ ი. შენა, ინოკენტი ივანოვიჩი, ისეთი დაქოქე, რომ მომენტს შეუფერხოვდეს.

(ქალბატონი მაილა შემოაქვთ, სურფას შლიან). ნასტენა. ნადა, ლიზა, ამ დღესაც ხომ მოვეხწარი! (ცხვირს დაქოქებს).

ლიზა. შენა, რა ვიხარია, ნასტენა! ნასტენა. მისარა რომელია.

ლიზა. შენ ანდრის ელოდები? ნასტენა. აბა, არ ელოდები? (მაქსიმთან მიდის). მოვეხწარი და, მაქსიმ, ამ დღეს, მოვეხწარი (კოცნის).

მაქსიმი. კიდევ ვის უნდა მაკიცოს, ქაღები მოდი, მოდი, ვიდრე ჩემი ლიზა კარგ ვუნებოვა.

ლიზა. კარგ ვუნებო მოკცემ შე შენა შე მოხლოდ ნასტენას ვაძლევ შენი კოცნის ნებას, ისიც სესხის სახით, ვიდრე ანდრეი ჩამოვიდეს. სხვას არავის!

რწმუნებულ ი. (მღერის). „ჩვენ სხვა ნიჭი გვაქვს, სხვა ნიჭი, მტკიცე ჩვენი ნაბიჯი!“

ლიზა. მტკიცე, კი, მტკიცე. (საყურს დასმავს). ნასტენა. ინოკენტი ივანოვიჩი, მოვეხწარი!

ინოკენტი ივანოვიჩი. მოვეხწარი, კი. შენი კაცისგან არაფერი ისმის?

ნასტენა. არაფერი, ინოკენტი ივანოვიჩი, ჩამი-ჩემი არ ისმის იქნება, შენ ვაივრე რამე, მითხარია...

ინოკენტი ივანოვიჩი. შე საიდან უნდა გამოვყო რაღაც უცნაური გეგმა, ქალი. შენა... ნასტენა. თუ რამე გავი, მითხარია, ნუ დამიხმადებ, ინოკენტი. შენ ხო ყოველთვის სხვაზე ადრე იგებ ყველაფერს. მე თუ რამე ვაივრე, გიტყვი, ინოკენტი ივანოვიჩი, ნუ გეიქვება. ინოკენტი ივანოვიჩი. შენა, ხო არ ააფრინე? ნასტენა. კი, ააფრინე. ინოკენტი ივანოვიჩი. ეგ რომ ეგრეა, გეტყობა. ნეტორი ჩი (ეგებება ახლობლებს). ნასტენა, ქალი, დასაყოფებელი მოვაქვს? არა უშვებს, არა უშვებს, დასაყოფებელი მოვაქვს.

(ვარვარას ბილინი შემოაქვს). გაიწი, ნასტენა, იქით გაიწი, ვარვარა გამოიტარე აქეთ. ვარვარას ის მოაქვს, შენ ხარ ჩემი ბატონი, რისთვისაც დასაყოფებელი მოუვინია ღმერთს. ყველაფერს თავისი წესი და რიგი აქვს, ესეი, აი, ვარვარა ავირა მთავს, ახლა შენც მოიტა ეგ შენი დასაყოფებელი.

მაქსიმი. მოდი, ძვირფასებო, ახლობლებო, მოდი! (დღაბარებს ჩამოსვლას).

ნეტორი. (ეგებება სემიონოვსა და მიხეილს). ყოჩაღ, სემიონოვან, ყოჩაღ, დღეს ისეთი დღეა, ყველა უნდა დაფრინავდეს. ფეხის დედაგალებს ჩვენს (ხელს აუღებებს).

სემიონოვ ვა. აღ მინდა, აღ მიქვალ...

ნეტორი. შენ ეს რა ნაწე უტყუებელი მოვაქ, ალთია დეიდა? რაო, რაო, სპარტაო? სპარტა საიდანა გაქ? ჭერ ისევ ომანდელიაო, ამბობ? აბა, ეგ ისეთი მაგარი იქნება რატო შორი-დაწეაო, ანაწეაო, დეიდა ალთია, რაწე შევჯერდებიო და იხე შეგებდებიო?

მაქსიმი. უკლებლივ ვარ? დავიწყოთ, აბა, რაღას ევლოდებით. ჩამოსხედით.

ნეტორი. ყველანი სუფრასთან არ დამიწყოთ ახლა, ესაო, ისაო, ყველანი დასხედით. ებრძანებ! (ყველანი სხდებთან გაშლილ სუფრასთან. მაქსიმი წამოდებება).

მაქსიმი. ხალხი...

ნეტორი. სიწინარე იყოს ყველამ, როგორც ერთმა, მოვსმინათ ჩას გვეყვინოს ფრინდელი კაცი, ჩვენი ახალი თამბაქლო. მით, მოსმინეთ, მე კი არ ვლამარაკობ, ეგ ლამარაკობს!

მაქსიმი. ხალხი! მე დიდი მოლამარაკი არა ვარ, იციო. ახლა სხვა დარსს უნდა ელამარაკო. თუმცა, არ უნდა ელამარაკო! რაღა დარსს ლამარაკია — ვაგიმარაკეთ, ხალხიო, ვაგიმარაკეთ! ამ დროს სატყუელი სიტყვები ჭერ არ მოუვინიათ. მაგარად დახვდით მათთვის, გავუძლიათ. სულ ტუნტუნ-ტუნტუნით ვარბენიცი თავს ბუნავამდე და პირსახლიან მზეცს, შეჩვენებულ პატარის ბერბეშოა გადავუსხვრიეთ. მე იქ ვიყავი, ვიცო, რაც ხდებოდა. ბოლბა მკვალს. თქვენ ყველაფერი იციო. ახლა ყველა ჩემი ამხანაგა. ვინც ცოცხალი დარჩა, შინსიკენ მოისწარავები, რომ ჩვენი ცხოვრება წინ წაწყოს. ქვეყანა მშობედ დღეშა. სადაც კი ომმა გავიარა, საფლავებისგან მიწა ამაღლებულა... მიწა გაგივიდოდა, მუშახელი — შეგივიდოდა. სა-ქოცო კი ანდნი ლამარაკი! ჩვენი იქ ვერავითი ვერ გავფრ. ლხლხით მტერს, უტყუებოდ, აქ დარჩენილების გარეშე, იმით, რომ კაცი იმარების, ქალი კი მას არჩეოს, კაცი მზეცს ებრძვას, ქალი და ოცობი კი ათასი ვერსის იქიდან მის გულს სითბოთი ავებებს, ესათობებს, რომ კაცი არ გამოცდეს, რომ მას გული ქადა არ ეტყობ. უტყუებოდ ჩვენ ვერაფერსაც ვერ ვაგვითმობ. და რაც მის რადე დავაგებებოდა. დილია, უზარმაზარი, ჩვენი ქვეყანა, მაგრამ ამ ჩვენი პაწაწა ატანაწყის გარეშე გაუმარდებოდა. და ჩვენი იქაც ვიბრძობდი და აქედან ვებმარდებოდი ქვეყანას. ფეხზე ავდგეთ, ხალხიო, წამოვიბართო და ერთი კარგად უტყუებოდ ამ ჩვენი დღეადადელ დღეს, შეხედლო და სახუდაბლო ავღიებდელი იგი გულში. ჭერ არ ყოფილა ასეთი იმი და, აქედან გამოდინარე, ჭერ აცდ ასეთ გამარჯვებას მოსწრება ვინმე. ჭეჟა აწყოთ, ხალხიო!

(ყველანი ფეხზე დგებიან, ქიებებს უჭახუნებენ ერთმანეთს, სეა-მეცხე და სხდებიან).

ნეტორი (რაცა დასცდა). შუი, ალთია დეიდა, შუი მართალი გითქვამს, მართალი დედა, რა შავარია! ქუშმარადე ოთხმოც-ათრეცმეტოცხრამეტი დღისა, ღმერთნანი!

რწმუნებულ ი. (ვიდლობს სიმღერა აავლობს).

ჩვენა? ჩიინის ცხენებით,
აპა სვენი-სვენი...
ჩიინის მუხლი, ქვეთი...

სემიონოვანა. ლაკო ვლადიკო. მალოას ალ ვამბო? მის
თალს ვამბო, მალიდა. დელითა ყველაფელს ხედავს ზემო
და. ამიტომაც, რომ ბატონულს კაბუტ!

ქვემოთ
ქვემოთ

ადათია. მაგრამთაა რაგო ავა ევა ახლა სახლში?
კატერინა. ისე, ომა დამთავრდაო, ამან ხო არ მოიგონა? რა
იცი, ისეთი მფარალია, იქნება, რადეკ მოელადა, მოყურა?
არ მშენებელი. (წამოიწიეს). რაო, რაო? იქნება, მოიგონაო?
რას ამბობო, თუ იცით? ამისთანა რამის მოგონებას ვინ გაბე-
დავო? უნებრო, მაინც, რას ამბობო? მე თქვენეც გულაოფარა-
დნილა მოვატენებდი ცხენს... რა გავეციო, რა გახარებულა-
ყავიო, ჩვენებს, ახლობლებს გამოვიქვიცო, თქვენთან მოველა...
ვიყო, მაღალი, უსა... არა, რამხელა გულბარბო უნდა იყოს
კაცო, რომ ეს მოიგონოს... რას ამბობო, თუ გენსით?

კაპიტოლიანა. არა, არ მოსულაო, არა. ამისთანა რამის მო-
გონება შეიძლება? თქვენც იტყვიო, რადა?
ვასილისა. არა, ისეთ რამეს, მაართა და მართა, ვინ გახედავს?
ადათია. ევა ხო ფხვნილა ჩამოვარა. აქა სამახაროლო დაღე-
ვიანს კაცს.

ვერა. გუთლიად რატო გინდათ კაცს გული ატყინო. იცო ვერის
ირბინა კაცმა აქამდე, ცხუნებრები?

ნესტორი. დაუსხით იმას, დაუსხით, დალიოს.
კაპიტოლიანა. და ვაჰატიოს. ჩვენა ხო კი უსინდისობები
ვართ...

კატერინა. ეგ ვერა, უსინდისობები ვართ.
არ მუნებელი. რაინა, რაინა მო თქვენც მე ვარ პასუხისმგებელი —
ყოველიანად. რაცა თქვენთვის უტრის სუფეა საქირო, მათა-
და რაცა გამარჯვების აღნიშვნა საქირო, მათანაც მე ასე
მეხმოს. თქვენა გგონიათ, ძალიან მსიამოვნებს, რომ ხესხის
ფული უნდა დაეაღებინათ, მოსავლის აღების დროს პური რომ
უნდა შეგაწეროთ, გადასახადებს გამო რომ უნდა გეგაწოდონო?
არა, როგორა გგონიათ, მსიამოვნებს? არ მსიამოვნებს... მაგრამ
საქმეს ვაკეთებ, მევალება. დღეს მე ეს მევალებოდა. თვითონ
დავიავი. ვიცა, რომ თქვენა რადიო არა გაქვე, ვიცა, რომ ცნო-
ნის ელით. რადა პასუხისმგებელი ვარ, ყველაფერში პასუხის-
მგებელი უნდა ვიყო. ასე მეჩნის მე.

ვასილისი. ჩვენთან ყველამ გაიგო? ხო არაინ დადგარა?
ვასილისა. ყველამ იცის, ამა, რა. ისეთი ბათი-ბუთუა ატებეს,
ცოცხლები კი არა, მეკვრებიც გაიგებდნენ საფლავში.
ლიზა. სტანეშ პაპა, სტანეშ პაპა სააა? ევა გუმონს აქეთა
რადაკვას უნებოიანებს წიქაქაშო. ნამედილად არ გაუგია.

კატერინა. სრლოდის სმას ეცეც ხო გაიგებენ?
ვასილისა. გაიგებენ, არა იმას ხო სულ არ ენმის.
ვერა. საწყალი სტენეშ პაპა, იმას მგონია, ჭერ ისევ ოშია და
ვიბრძაო.

ადათია. ვინეც უნდა გავაზნანოთ, თორე არ ივარგებს.
არ მუნებელი. (წამოიწიეს). მე წავალ... მე ჩვენს მოვალეობას
ხოლომდე მოვიხდა. პაპასაც კი არ დავტოვებ...

(დასეპყენს).

ნესტორი. დამე, შენ შენი მოვალეობა შესრულებულიცა გაქც
და გადატარებულაო. იქნეა ამდენ. ამ საქმეს ჩვენ ვხეიხედავ.
(გაღი).

კაპიტოლიანა. (მიმამბებს). ოღონდ, იქ ნურაფერს იტყვი, აქ
მოყუვა.

კატერინა. გათოკე და მოაყუანე.
ვერა. გათოკე არც იფიქრო — შეგაკვდება ხელში.
სემიონოვანა. დღელითი ნუთუ მოვესწალით, მა? ახლა, ამა,
ყველას შახლებში გაუშვებენ... ჩიოლ-შეაღს ნახავენ?

მისიჩი. უფლას ერთხელად გაშვება არ შეიძლება.

სემიონოვანა. ლაკო არ შეიძლება?

მისიჩი. იმიტომ... რა იცო, რა მოხდება, უჭაროდ უფინა როგორ
იქნება...

სემიონოვანა. კინა ომში შეიღობა ხო ალ გამოწინადებიანო.
აღავენ იროდა, დამთავლდა — ალ დამთავდა... გელმანელს
შეეშინა და ელიმანთის მიიღინენ, ლი გამახსენდება... მამ
იქნე შეიღობა აღნა ყოვლია, მგონია. ქელ კომუნისთვის
აბეოლდენ, მერე კომუნელები იმისთვის... ლისთვის ალ იბეოლ-
დენ, მიდა, დღელითა, ეგენიო მაინ იბეივანო და...
მისიჩი. (აწვეუტინებს). რამდენ ლაყბობს, ქალი...

ნასტენა. (თითქო თაქისთვის ფიქრობს ხმადალა) [ქვემოთ] [ქვემოთ]
ელოდა სახლი ამ დღეს, როგორ ელოდა დღეს ყველა ზეიმობს.
ხო მართალია, მაქსიმე, ყველა ზეიმობს, ყველა!
მაქსიმე. ყველა ზეიმობს, რასაკარგადია. რა გემართება, ნასტენა?
ვერა. ნუთუ მშვიდობა იქნება, ხალხში ნუთუ, ომამდე რომ იყო,
ისე ვიცივობრები? არა მერა, მოსულია და არა მერა.

მაქსიმე. ი. ყველაფერი იქნება, ქალებო, ყველაფერი. აი, კაცები
დაბრუნდებიან და...

ნასტენა. მე ვინ უნდა დამიბარუნდეს?
მაქსიმე. მდა ვინც ცოცხალი დარჩა — დაბრუნდება...

ნესტორი. ივანოვიჩი. (დგება). ჩემი ანგარიში, ექვსი კაცი
უნდა დაბრუნდეს. (ნასტენას). ექვსი ვამბობ, თუ ჩავთვლით
ანტიკო გუსკოვსაც, რომელიც უგზოაყოვლიდა დეკარგული.

ნასტენა. მო, იმანად ექვსი იქნება, სწორია, სწორია, ისეთივე
ივანოვიჩი.

ნესტორი. ივანოვიჩი. უბრალო ანგარიშს საქმე არაა?
თითქე ჩამოთვლია ყველას. ვაგრილა როგორი — ერთი, გოლუ-
ბევა — ორი, სტეპან სომოვი და ათანახ სომოვი — სამი და
ოთხი, ივან სლობოდნიკოვი — ხუთი, და ანდრეი გუსკოვი,
თუკი იგი...

ნასტენა. ჩემსას რატო არ ათვლი? თუ მეთა ათვლა არ იცი, მონ-
დაკრემე!

ვერა. მაშინ ჩემიც მოთავალის.
ნესტორი. ივანოვიჩი. (აღმელვებლად). იმიტომ, რომა თქვე-
ნი თვენი ქმრების უწყებები მიღებულა გაქვო.

ნასტენა. მერე რა, რომ უწყებები მიღებულია გვაქ. შენ მოთავალ-
მოთავალ, ჩემი ჩამოვალ. (აღმარეკვება). ჩანოვა-შეთი, ვიქვი
და გავთავებ, ჩამოვა და მაგ შენს ანგარიშს ავიტრე-დავიტრებს.

ვერა. თუ ესეა, ჩემიც ჩამოვა.
ნასტენა. შენსავე ვაფარებს ბეტეკა, ჩემი რომ ჩამოვა, ვიცი.

პაპა ელიჩი. რადომეც არა, ყველაფერი ხდება. აი, კარდამო,
ჩემი მძალის, ნასტენას...

კაპიტოლიანა. ბრატსუხო, ამბობენ, ერთ კაცზე ორი შავი
წერილი წოვად, ირავივან ეწერა, მოყვალა. ერთგან წერებუ-
ლა, ასე მოყვად, მერეორა — ასეო. ევა, კიდე, ამდგარა და
სახლში არ მოსულა... დაურეკე ათა ყველა უწყება...

(შემოდინა ზურგს უკან ხელბეჭდული სტენა და ნეს-
ტორი).

ნესტორი. (მხედრულად სალაჟ აძღვებს). მაქს პაპიო აქამდე
მოსულიყოლო ეღმებრთ თქვენი განჯარგულებით მოგვარით
და მოგახსენით, რომ იგი წიქაქაშო იმსოვლიდა.

კაპიტოლიანა. სულელი ხარ, ნესტორ, შენ. სულელი ხარ და,
დღერიო, დიდება შენ სახლს, ნეკვარს, ამისთანა დამხვეუ-
ლის ხელში აქამდე როგორ გვიდგას ხელი!

(პაპა სემიონოვანას მივიხედინა, ხელებს შეუხსნიან და
თითქმის ატატებული მიპყავთ სუფრასთან).

ვერა. პაპა, პაპა, პაპუნა, სად იყავა, საყალღო?

ვასილისა. აი, ხე გრძნობოდ, ჩვენ კი ვხეიხედავო, მაგრამ ვიღაც
გვალადა-შეთი.

ვერა. ფიქრობო — ვინ გვალადა, ვინ გვალადა? თურმე, პაპა არ
გვალადა?

ლიზა. პაპა, გენავებო, პაპა, ომი დამოავრდა, გაიგე, პაპა
(პაპა უსიტყვოდ ეთანხმება, შემდეგ პირკვარს იწერს).
(ბნელდება).

მეცხე სურათი

უპანანსელი მხიანდობა

ნაუღან გადმოსული ნასტენა ანგარის სანაპიროს მოპყვება, მის-
კენ ანდრეი მოდის.

ანდრეი. მე ვიცოდი, რომ დღეს მოხვადოდი, დღელადნეც ვიცოდი
ნასტენა. (ვერდელს მიღებდა). ფრიხილად, შე დავიყო, შენას ასე
ხო გააქულებდ... თვალში ვერ იხედობი მაინც? (მეცხე
იღებს ხელს).

ან დ რ ი. არა?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. ფაფე გამებრა, ახა?
ან დ რ ე. ვიცო, რი... ჭერ...
ნ ა ს ტ ე ნ ა. ახა, თუ არ იცი...

ან დ რ ე. (მეტყულებ ხელს უსვამს). მგონი, რაღაცაა, იმას ჰგავს...
ნ ა ს ტ ე ნ ა. რაღაცა... იმას ჰგავს... რაღაც იმას შერ ჰგავხარ, რა-
ღაცა კი არა, იგეთია... უკვე ვიცო, — ახა — ბიჭია.

ან დ რ ე. შე ვიცო, მაგრამ შენ საიდან იცი?
ნ ა ს ტ ე ნ ა. გინდა, გოგონე დავნიშნავდე, რა ბიჭია!

ან დ რ ე. ჭერ ეს გააჩნე.
ნ ა ს ტ ე ნ ა. გაეჩნე, მაგის გაჩნას რა უნდა? ჭერ არ მომდარა,
რამე არ გაჩენილეთს (პუხის შემდეგ, კუმენით).
ან დ რ ე. შენ არ იცი, ანდრეი, რამე ვთავაზებ?

ან დ რ ე. ვიცო.
ნ ა ს ტ ე ნ ა. (გაკვირვებით). საიდან იცი, ვინ გაიხარა?
ან დ რ ე. თქვენი ბათია-მეთუი მესზოდა.
ნ ა ს ტ ე ნ ა. ხო-ი! ის რაოდენ... მე კიდევ დიდა ვერაფერი ჩამოვი-
ტანე. ცოტა პური და კვერცხი...
ეს ცხაურა წამოვიმძვინე. (უძვლავს საკმელს).
(ანდრეი თითქმის ჰგულავს ხელს).

ან დ რ ე. ცხაურა წამოვიგოდა, სწორად მოქვეყნებარ, ნასტენა,
ცოტა და ზემოთ დავუვება, გათავადები (აჩნებს, რომ ნას-
ტენა მას ავირდება). რას მიუტრებ, არ მოვწონვარ, თუ...
ნ ა ს ტ ე ნ ა. ომი დამთავრდა-მეთუი... რა გველის ჩვენ, ანდრეი, რა
გველის...
ან დ რ ე. არ ვიცო.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ჩვენ ორიდან ვინ უნდა იცოდეს, ანდრეი? რაღაც უნდა
ვთქვათ...
ან დ რ ე. რა გინდა, რა ვქნა... აი, შენ რა გინდა, რა ვქნა...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. მე რა მინდა, რა ვქნა? მე... ჩემი სურვილია რა:
შუაშა? სუ არაფერი ვქნათ, ანდრეი, თუ... შენა ვიცო.

ან დ რ ე. (კუმის თავს აწებებს). რა ვქნათ? რა ვქნათ და, შვილი
უნდა გაჩინო, აი, რა უნდა ვქნათ. გინდა, მოკლე, ოლონდ,
შვილი გაჩინე. სთელი ჩვენი ცხოვრება თავიდან ბოლომდე
დას. ამისთვისდა შუაშად შენი თავი, ამისთვისდა. მე? მე რა
ვქნა? შენა, ახლათ, ბევრჯერ გიფიქრია ჩემზე: იმის თუ რამე
არ მოეწონოს. ვიცო, რომ გიფიქრია, ვიცო, ახლა, აქედან,
რაცა ომი უკვე გათავებულია, სათქმელად ავდიოდა ყველაფე-
რი. იქნებ, არც არაფერი შემოხვეოდა. იქნებ, გადგარჩენილი-
ყავი. მაგრამ რომ მოვმყვდარაიყავი? რომ მოვმყვდარაიყავი, მაშინ...
ჰოდა, შენ თუ მაშალებ, ასე დასე ქენია. მე მხოლოდ ერთი
რამის გაკეთება შემძლია. დამაცა, ნუ მაწყვეტირებ. სიკვდილი
წუთის საქნა, ნასტენა, ყველანი სიკვდილის შვილები ვართ.
ამ ოთხ თვეში — ამ ოთხ თვეში ჭარის ვეცო, ასე წლისა მო-
ვიყარე, ოცდაათი წლის კაცი შექნას ახლა მე? სიკვდილი
წუთის საქნა-ყო, ნასტენა, მაგრამ მე უნდა ვიცი, უნდა
ვიციოდ ჩასთვის ვკვდები. მინდა გეროდეს, გწამდეს, ნასტენა,
რომ ჭერ კიდევ გამოვადებები, რომ შენ კიდევ შემოიხარებ ჩემთან,
ჩემთან კი არა, შენთვის შემოიხარებ. შემოიხარებ, რომ შენა
იგძრო...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. მე კი ახლაც არ ვიცო, ვისთვის მოვიჩინე...

ან დ რ ე. მიავფიქრებ ყველაფრის, ნასტენა. ყველაფერი დავი-
წყე, ყველაფერი, ოლონდ ბავშვი გაჩინე. ამ ჩენს საქმეა
შენა. ხარ ცოტათი ვასვრილი. შენა კიდევ სიხალისიგარ ხარ და
იტანებ. ბავშუს რომ გაჩინე, შენებს იგძრობ. შვილი გიხსნის
დღარძობისაგან, შვილი. წუთი კვეყანაზე აჩის იმისთანა დანა-
შაული, იმისთანა შეცოდება, რომ შეიძლება, ჩვენა შვილი,
არ გამოისოდოს? არ არსებობს ამითი დანაშაული, ნასტენა? ეს
იცოდე, იცოდე. ყველაფერი მოითმინე. ანას არაფერი დაუ-
შავდეს, გასოვდეს, რაცა ძალიან, ძალიან გაგვიტრდეს, ჩემთან
მოიხარის. გელოვებოდე იქნებ. მე მხოლოდ შენთვის ვიცი-
ობობ. ამქვეყნად მე სხვა არაფერი მაძრინია. თუ ნასტენა
გაეწყველებენ გულს და გაეპყვრებენ (გამკინეარებით) —
ყველას უყვარს გამეყვარ, გადევნავ — გადავებავდე, დღე-
ღამედას კი არ დავინდობ...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ანდრეი! ანდრეი...

ან დ რ ე. რა ვქნათ? მე არა ვფიქრობ რა ვქნათ, თუ რა
ფიქრებუც თავში მომდის, სუსხანი, ეკლიანი ფიქრებუც მუსუ-
ხარე, მსოფიარე, მწიწნიან... რა ვქნა, რა? — ასტყულებს
იქით წავიდილო, საითაც სხვა დროს მომდომებოდა წასვლა...
მაგრამ მგონია, ნასტენა, რა ძალიან დავსოვრდე, მე მხოლოდ
შენს გვერდით ვსურთყო... დღითი ვიღებოდე და ვფიქრობ: სად
იქნებოდა ახლა ჩემი ნასტენა — ფიქრებ თუ წიწვი? დღისი
დადგომარაობა და ვფიქრობ: სადა ახლა, ამ ფიქრის ჩემი ნას-
ტენა, თუ ვასოვარ და, თუ ვასოვარ, რას ვფიქრობს ჩემზე,
ავად მასხებოდე თუ კარგად? და აქედან გეზმანება: მოითმინე
ნასტენა, მოითმინე-მეთუი. მოითმინე, გაჩრდი, მე-მეთუი
ჰოდა, სუ, გაჩრდე. შენ ჩემთვის უკვე მხოლოდ ცოლი აღარ
ხარ, — ცოლიან სახლში ცხოვრობენ, — შენ ჩემთვის ყველა
ქვეყნიერება ხარ, ყველაფერმა შენმა მოყარა თავი, შენ-
დგარი შენში ვერათიანდა, და ამ მოთიანს, განუყოფელს ვერ
დავიტყვამებ, გაეკრძალვებ. შენ კიდევ მუდგებნები, რა
ვქნათ? მეც ტვინს არ ვიხვრებ ამანე ფიქროთ! რა ვქნათ, რა
ვქნათ, რა ვქნათ? იცო, ნასტენა, რითი მივათრევ ამ დღებზე?
ახლა გრძობ, გულისგამაწყვლებოდა გრძობა დღებოდა. მეც,
ერთბაშად, საქით არ შევიქნიათ თათ... დავდგარ, დავდგარ
და ვეძებ, ზამორიან დაჩჩიქილი თოვლი თუ მოჩანა-მეთუი
სადმე, იცი, როგორ მიხარია ხოლმე, როცა ნარჩენ თოვლს
წვადებები: ზავებოდა, თბილა, ევა კიდე, აქა-იქ, სადაც,
უღრანსა თუ ორმოში, ან მოჩინებო? წევს დაჩჩიქილი,
ქუქიანი, სულს დავებს, ცოტაც, ცოტაც და ძალა გათივდება,
მაგრამ ვერაფერობოთ იგი არსებობს, ქერჭერობობი სიკვდილს
ეკიდება, ვერაფერობობ არ გამქრალა — აი, ეს მანუგებებს მე,
ამიტომ მიხარია მისი დანახვა რაღაც სასწაულად, თითუ ჩემს
სისხლსა და ხორცს ვხვდებოდე.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. იქნებ, გათათობი, მა? იქნებ, დღის სინათლე ვამო-
ვიდეთ? მე შენთან, სადაც კიდევა, ცხოვროვებ კი
წამოვიდილო. სადაც შენა, მეც იქა. ასე ვიფიქრებო უკვე აღარ
შეძლია. შენა აღარ შეიძლება? უკვე ვერ ხვდვარ მის დამე-
ვავეს, რა დღე დავიწყებ შენს თავს? ვინ გაიხარა, ყველას ზეა-
ტენო? ომი დამთავრდა... ისედაც ახდენი ხალხი დაიხოცა,
სურთქნა (გაეძრება)...

ან დ რ ე. (გამოწევიდა). თავიდან მომიშორე გინდა, არა? ასე
გადეწყვიტე, არა? მიდი, ახა, შენ იცი, მიდი.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ანდრეი!

ან დ რ ე. გადამჩრებ, ნასტენა, მოსივებ. რა მეთუი: დღილია
ქოლი, რამდენხანს უნდა ვაყოლო. ისე, ნამუსიცი სასწაულაა,
თითონ ვერ უნდა მივხედო. როგორც უნდა მოვიყვებ მოჩრებ
ახდენი ტანცანს, ნასტენა, ოლონდ, შენ რა ჩაიფიქრებ. ისე არა
შენთან წამოვადებ, მუდგებნები, ახა? შენ იცი, ხო იცი, რომ ჩემ-
თან ერთად კედელიან შენ არ მივაყენებ. შეგიბრალებენ,
მუცლის გამა შეგიბრალებ. მე კი მიზანყენებ და შენ, უკვე
სინდისის ტენისგან თავიხვადი შენს გზას ვაუწყებ. არა,
ისე, რაჯარა?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ვარშობი, ანდრეი, ახლაც ვარშობი. როგორ არა
გრცხებოდა, ენა როგორ გიტრიალებოდა ასეთი რამის სათქმელად?
ან დ რ ე. მე, ნასტენა, თითონვე მოუვლი ჩემს თავს. მაღ
ვინ ამას. ნუ გეშინია, დღისან ღოღინე არ შიშობია. გინდა, ახ
ხვალე მოვახებებ, თუ ისრებებ, გინდა, ახლაც, ახლაც —
ანგარა ავერ არა? არც სალავის გახარა იქნებ საქობი, არც
მიწის მიყარა. მაწარიცა მაქვს გადნახული. ხუთ კაცს ვაგულბებ.
შენე ნივანად გადავებებ, შენა კიდევ მინე მინე მინე: ვაღა
უნდა გავხედე, გზად წამოვივებ, ნიხანას მოვიყვამ.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. (ასტყულებ). რაღომ მელმარავებ ასე, რატო...
რატო? რა ვაგაუთე ამისთანა? მე ვფიქრობ, ასე აქობებ
მეთუი. მე ხო არ ვაგაუთე, თითონ არ ვიცი, რა სწობია. რაც
მიმაჟებებ, ის გიხობარი. შენა კიდევ რას მუდგებნებ? რატო
წამოვყავ ასე, რატო?

ან დ რ ე. შენ მე იქითენ ნუ მიბიძებ, ვაგე? შენი მიზეზი
არაფერი მიჩრებოდა. პირველად დღეს გაიხარა, არა-მეთუი.
იცოდე, მე შენ უკაც ვერ მიმბიძებ, თუთულოდ არ არჩებია,
არაფერი ვამოვებ. ერთი ამას დამხვდები, რა კეთილი ვინყა:
ასე აქობებ, მგონი. ვიცი, ჩემი კარგა, რაც ვიცი, რა
ბოლოსდაბოლოს მიხვდი, როგორც უნდა გამისტუმრო იმ ქვე-
ყანას, არა? მთლილი ღამე იფიქრე, იფიქრე და მოიფიქრე, არა?

უკეთეს კაცოვილა ვერც მოაფრებდა აი, ბაღევ მომობანე, როცა ხელ-ფეხს გაჯაოუკვენი, კოლომ არ შეგაწუხოსო. არაფერიში მჭირდება ეგ შენი ბაღე. უმაგისოდაც იოლადა გავალ და მტბა არც არაფერი მჭირდება. მეუო. მაგრამ კიდე გეუბნები და დაიხალხე: ვინმესთვის მოვიქნას, მე რა აქა ვარ, — ოთხში ამოვალზე: მკვდარი გოგო და დაჯალავ. გახსოვრება, ნასტენა!

ნ ა ს ტ ე ნ ა. შემომხედე, ანდრეი, მე შემომხედე არა, თვალს ნუ მარტობ, შემომხედე-მეთქი. შემომხედე და მითხარა: ეგაჯარ მე იმ ქალს, ვისზეც შენ ღაპარაკობ? მღერით არა გრწამს, ანდრეი, რაგან მარტობ? მითხარა-მეთქი, ვეჯავ მე იმ ქალს?

ანდრეი. რა ვინდა, ახლა, ბოდამოც მოვიხალო? ფეხებში ჩაგვარადე!

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ბოდამის მოხდა არ მინდა. აი, ფეხებში კი მე თითონ ჩაგვიარადები, როდენ შენ ამს ნუ ილაპარაკებ. ნუ დუჭერებ შენს თავს, ნუ დაიჭერებ იმს, რაც ახლა ილაპარაკე, თავს ნუ მოიტუებ. ან თავში როგორ მოვივალა ეგეთი ახირებული აზრი, თითქო მე შემძილია შენს სურვილს გადავიდე? ეგ როგორ იფიქრე, ანდრეი, როგორ იფიქრე? ქარგად შემოხედე, შემომხედე, ასეთი ქალი ვარ მე? ნუთუ თვალში ვერ იხედდები, ანდრეი?

ანდრეი. ჩემს თავს არ დავუჭერო და, თურმე, ამას უნდა დავუჭერო...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. შენ თუ შენს თავს რამეს მოუწევ, მეც მოკვეები, — ეს იცოდე. მეც ცოტა შუქლა ჩამრჩენია ამ თავლებში. იქნება, შენზე ნაკლებიც...

(ბგუნდება).

მათეო სურათი

ზარბი

აღსურათის მანძილზე ხან ძლიერდება, ხან სუსტდება ზარბის ხმაერთაც გვირის — ნასტენას ცხოვრების უნასანსელი მოხავეთით ეტაპურობა გამოიკეთება.

ქუჩა, გულისკვების სასთან დღას შემოინოვანა. შემოღის ნასტენა, ს ე მ ი ო ნ ვ ა ნ ა. (უკმაყოფილოდ). შენა, ქალბატონო, რაღვინა უნდა მოიგინოს კარმა. ქალიაჩარ ლო უნდოდეს კანს შენი ნახვა, ლის ნახავს. სად დაბოლოვდა, სად დეიტებში?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. (გულგრილოდ). ავერ ვეუვაო, ახლოს...

ს ე მ ი ო ნ ვ ა ნ ა. ელთი სული გაქ, შახლიდან ლოგოთ გავალდე. კალგა ხანია გამწმენე, გამწმენე შენა, ქალბატონო, ვინმე ხო აღ გაიჩინე? ე ჩემი ბეღელაკა შუ ჩლიობის დაიგინეს, მაგალდ მე ველ გამაწმენულაკებ. აღრ მაქონელი გახსოვს, აღრ შახლი, როდენ კი შედარა გავალდე. ლამ გარწმუნებულად? მამა ახლამის ნაქაივინო აღ გატლუნელა? მუჩელი ლამ მოაგებელია? იღმულად ხო აღა ხალ, ქალბატონო? ლატო დუმახალ? შენ ლატონ ქამოკვეყლად მუჩელი?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ფეხებშიმედა ვარ.

ს ე მ ი ო ნ ვ ა ნ ა. ვაი-მე! (თავისი მტკიანი ფეხებით შეხტება). ვაი-მე! ტუთი!

(ნასტენა აწიწნებს, არა ვტყუი).

ლო, ლო, ლას ამბობ, ქალი? მე ტყენა, შენა ქუჩენა, ტყენა ვაი, შოღწვილი ვაი, თავის მოქალე ყოვლად ქმინდა დღეთო. შოგბოლი ლატო აღ გაბთუქე მეიკო და ლატო : ლ ჩაიტან შეგ აქ ტყენას, გააქნა კულმონარ, ველ მოითმინა ეთოიმჩ ალაღელიო, შულა უდგამ ამ ტყენას, ანდლოუქა ჩამოვა და ეგა უკვე გახაღებულელი დახვდები შირჩხელი ლოგოლ აღა კალეუ? აღე დეკალდე შირჩხელი, სად დეკალდე? აღა, შენა, იქნება, გაუმხალდე, ბა? იქნება, აღლ ალაფელია და იმე მტუზ-მეუ... ნუ მტუზ-მეუღები ლა, ნუ მტუზ-მეუღები ამე...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. არ მობუჭრია.

ს ე მ ი ო ნ ვ ა ნ ა (ცენსით). აღ გახვლია? ამა, ოლსულადა ბალ? იმე ამბობ, თითქო ამე უნდა იყოშო? შირჩხელი ლოგოლ აღ

ჩაიტანს მეიკში? ანდლოუქა ლო ჩამოვა, ლა ვუთბლით? თოდ-მე, ვინა გვეუბნა სახმეო? ვინ შეგვეკედლებია? ლოფრანქო მარტო ჩველი ვკამეთ? შოღმელში ხო გაიგებენ, ხალხს ხრ-სუღელს იფხვს გაიგებენ? დღეთო! სად ქაუხელი ამ შირჩხელს, სად? ამაშო თუ ფეხზე კვიდა უველიდელი. კიო, ოლსულად ვალო. გახვლი და ლოლსულად კაჯაა, კატა მე შენა, ქალბატონო, პილველი დღიდანე გავიკე, ვინც იუვაო. მანაწე ვიკედელე, ლოგოლაც ბრანდებოდი. კატა ხარ, კატა გაქურდული, მღლში კატა ხალ მღუშეა აქენდა, მღლში შენი ფეხი აღ იოს ამ ქოშში შენი ბილი, უმინდელი შული ვაქელმ ჩვენი შხელი-ადა ნაქლი, შირჩხე, შანამ ამ ყუაჯჩინო თავა გამხტეია შენოვამ. მოშევი, კალი, შიდანაც მოშობხარ, იქით, კალი.

(წუველა-წუველით გაღის).

(ზარბი რაკვენი. შემოღის ნადეა).

ნ ა დ ა კ ა. ვინ არის მანდ? ნასტენა? რა გვირის, რა მკვდრის ფერი გადევნებს ხო არაფერი შეგეზნება?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ცოტახანს გამაჩერებ შენთან?

ნ ა დ ა კ ა. (გაკვირებით). ვინა, შენა?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ბო, მე.

ნ ა დ ა კ ა. რა დავგმართა-მეთქი?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. გამომავდეს.

ნ ა დ ა კ ა. რას ამბობ, ერთი შენ გამოვადგეს?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. (მტულები უჩვენებს). აი, ხედვად?

ნ ა დ ა კ ა. რას იპე? ნუთო? აი... ისა? არა... ისა? ნასტენა... ი-ი-ი-ი! არა, მარტოდა როგორ გააბერებ? ვერაფერი გაიგებია მოიცა, მოიცა?... რა ხდება, ეს, რას მოვეჭერა არა, მგონი, მარტოდას ამბობს. არადა, არავინ არაფერი... არა, იმასტენა, ამა ისტ, სეირა თუ ვინდა, ესაი არ რჩი, რა ვინ გაგამახვანა, მაინც?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. სულწმიდამ.

ნ ა დ ა კ ა. სულწმიდა უმახ შენ... ანეც ვფიქრობდი, რო ეგ იზამდა, ეგ იზამდა, სხვა არავინ. სანტერტისა, მაინც, იცოდეს ადამი-ანმა... იქნებ, მეც მინდა იმ შენს სულწმიდასთან გამხვანა...

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ვერ მიეუვიო.

ნ ა დ ა კ ა. ობოლავციებზე რი ხელა მოკვეწინა, იმან ხო არ გაგა-იმასტენა? შენ არ კარდაში წაუყავრე? მაგან იმასტენა? რასავყირ-ველია, თუ საიდუმლოება, ნუ შეუყვი.

ნ ა ს ტ ე ნ ა. შემისვებ შენთან, თუ არა? ცოტახანს შეგიძლია შენთან გაჩაქრო?

ნ ა დ ა კ ა. შემძილია, კი შემძილია. ამა, სად უნდა გაიგევა? თუ საქმე საქმეზე წავიდა, ერთად მოვივებოთ იერიშები. რისკინა ქალი ხარ, შენა, ნასტენა, რისკინა დიდა ნასურთი ცხოვრება არ გვიღის, გეოკვე, მაგრამ, არაუხვებს, ერთად გაგაგებოთ, რო-გორმე, ეს დღეები. გაქირებება ჩემთვის უცხო ხალი არაა, რაო, ასე ცარიელ-ტარიელი მოხვდა? არაფერი წამოვიდა? იქნება, მე წავიდე და წამოვიღო რაღაც-რაღაცები?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. მე თითონ წავალ შემდეგ.

ნ ა დ ა კ ა. თითონ წავალ, ამა კარგი, ნუ დამჩრებდ ახლა ამ დღი-ღეებში. გავაჯარ თავს, როგორმე. ამა, ჩემი საქმეა საქმე? ქალის სახელი მქვაა და მორჩა, სუ ეგაა ჩემი ქალია. არა, შენა, მიდი, მიდი, ეგ გაიჩინე და დანარჩენე შერი ვილაპარაკოთ. რა ერქვა, მაინც, იმან?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ვი?!

ნ ა დ ა კ ა. ვინა და შენს სულწმიდას. სახელი თუ კიბზე მაინც?

ნ ა ს ტ ე ნ ა. ნაღუა.

ნ ა დ ა კ ა. კარგი, მო... შემდეგ... რაში მჭირდება მაგის სახელი. მე და შენ ხო უცხოები არა ვართ (გაქცევის აპირებს).

ნ ა ს ტ ე ნ ა. შენ ხაი?

ნ ა დ ა კ ა. (ოდნავ შემცბარი). მაინც ხო გააბერენ... ახლა ხო მაინც ვერ დაშალავ... (გარბის).

(ზარბი რაკვენი).

ნ ა ს ტ ე ნ ა. სულ ზარბის ხმა მენახანდა, თითქო, მდერინა და, თითქო, ჩემთვის მდერინა. იქნებ, მ:ლოლად მტყუნებია, თითქო, ისინა ჩემთვის მღროდენე? ნუთო არის სადმე ვინმე, ვინც ჩემზე სრული ნათაროდე იცას და ვისაც უნდა, რა მძიმე დღე-სა ვარ მე? ნუთო, მე ნაინც მარტო არა ვარ? სულ მარტო ყუფნა შეუძლებელია... მაინც ადამიანი ვერ გაუძლებდა იმას, რაც მამსო ხდება. ვინმე უნდა იყოს მასთან, აუცილებლად უნდა

იუს ვინე... არის ვინე ჩემთან თუ არ არის? ცოცხალი ადამიანია იგი, თუ არ არის ცოცხალი ადამიანი? რაღას დღეშია, რატომ ხსნა არ ღებ? აი, ახლა, სწორედ ახლა უნდა შეგეხებინარი. შენ ხო ხედავ... შენ ხედავ, რა დღეც დამაგდა. თუ შენა ვაჟირო, რომ ეს ჭერ საქართველო და ყველაფერი არ გადმოტანა, ყველაფერი იმის არ გამოიწვია? დღერთა, ხად არის იმის, ვინე ჩემთანა? რატომ დღეს იგი, რატომ?

(გამონრდება მიხეირი).

მიხეი რ. იგი აქა, ნანტენა. ნუ იტყვი, აქ არ არისო, ნუ იტყვი ამის. იგი აქა, ვიცე ეგ, აქაის არ უთხარო, მე ერთს გამოიწვიე სინაზრდელ. მიხარია, ნანტენა, შემობრალდე.

(ნანტენა დღეს).

ერსობო, ერთადერთობელ, ამ უქანსკენულად დამანახე იგი. დღერთს გაუცემე, ნანტენა, იმის სახელს, შემახვედი. ღმერთი არ გააგებებ, შენ თუ მე სინაზრდელს არ გაგანდობ. მინდა ვეიხობო, რისი იმედი აქვს. შენთვის არაფერია უსუქვანს? მოთხარია, ჩვენს ვერაში რაღა არ მომხდარა, მაგრამ ასეთი რამ... რა ქანა ამ ძაღლთაირმა! რა დღეში ჩაიგდო თავი? შეგახვედრე, ნანტენა, ერთხმობის. გვედარება, ვემუდარება — შეგახვედრე, მინდა აქეთ ვაქველრა პირა, გამოყვარა. შენც ხედავ, სხვა გზა იმის არა აქვს. ტყუილად ფარხაილებს. ეყო, შემობრალდე, ნანტენა, შემობრალდე, მაშველე. შენც გულზე მოგეშვება.

ნანტენა. რაზე მეუბნები, მიამილო? მე რისი თქმა შემიძლია? არაფერი ვიცო. აქ არავინაც არაა. შენ მოგეტყვნა, თითქოს აქ იუს... არაა.

მიხეი რ. ნუ მატყუებს, ნანტენა. აბა, ვის ატყუებ შენა? კარგი სიტყვით მინდოდა შენგან ყველაფერი ვამეგო. ეგ მუცელი ხო იმისგანა გაქ, იმისგანა იმისგანა გაქ, აბა, სხვა ვისგანა თითქო მე შენ არ ვინცობდი. თითქო არ ვიცოდი, ვინა ხარ და როგორ ხარ. ეგ საყენო შენა ჩენს დიდადერსა და სულელ ქალებს დაუყარე, მე ვერ მომეტყუებს. თოდვი იმის წაუღე შენა, იმას და სახლდან ბევრი სხვა რამაც გაუტანე. (მუცელზე ხელს ადგებს ნანტენა). აი, ჩემი სიტყვის სახუთვე. სად ვინდა ეგ დამლო, როგორღა დამალავ-მეთქო, მე შენ ვეცოტები?

ნანტენა. ნუთუ შენ თვითონ არ გეცმის, მიამილო, ყველაფერი? მე თქვენს ანდრესთან ოთხი წელი ვცხოვრე და არაფერი ვეველო, შენა კიდე, ახლა სახუთო, ესაო, ისაო...

(მიხეირი გაეცლება. გალის).

დავიქანე, მეტი არ შემიძლია. ნეტა, ერთმა რამემ მიინც იცოდეს, როგორ დავიქანე და მრცხვენია... რატომ მრცხვენია ასე საშინლად უველასი? ღმერთო, ახხხაა რა დავაშავე, რა შევეციდი, რა აბე მრცხვენია? ნუთო ასეთი სახელოს დარის ვყოფი. ნუთო?

(შემოდის ნალკა).

ნალკა. (ქლოშინით). გეცმის, ნანტენა, გეცმის? შენვე ამბობენ, ისაო, თითქო, თავისი ქმრისგანა აქვს მუცელი წამოწრილი და არის ვინეც სხვისგანა...

ნანტენა. (არც შოში ეტყობა და არც ალუკვება). ჩემი ქმრისგან რომ იცოს, რა უჭარბა, მაგრამ ოთხი წელიწადი წამოწრილი მუცელი რომელ ქალს უღოა?

ნალკა. ეს სულ ინოკენტი ივანოვიჩის ვარაუდებია.

ნანტენა. შენა კიდე, უთხარო: ნანტენამ გადმოიყრა, ეგა, ახლა რომ დაიხადება, ინოკენტი ივანოვიჩს ეგვაგნება თქო.

ნალკა. ერთი იმას რა შეუძლია! ეგა იმტომა ასე ენაგაგურალებული, რომ ქალისთვის ურცხვები საქონელია. იმ ბებრუცანას რისა თავი აქვს! მე რომ ჩემს ნებაზე მიმიშვა და ერთი მაგარი უძახიც მომცა, წელიწადს არ ვაგუშვებდი, რომ ბავშვი არ გამეჩინა. ქალი ფიხის ქალია, რომ ბალები დააჩინოს. ზოგჯერ მგობიოთ კი არა ვარ, მუცელი წამოებრებთან თუ არა, მაშინვე ვაიღებდას და ვუდღებდას რომ მორთავენ. შენა დამით სად დაბოროლებდი, რომ ვამეღვიძა, ვეღდავ, არა ხარ, კიდე გამეღვიძა — ისევ არა ხარ. რიბირაბოზე კი გამონდით...

ნანტენა. (გამათოშულივით). ჩემს კაცთან მივადოდი... ჩემს ქმართან, აი, იმასთან, შენ რომ ამბობ, იმან დავგარსულედი, ქმრის მიმიშვებ იმასთან, ვიდაც კვალში მომეშვებოდა და ამხელედი... ვახვედი გამოწერილობებულადავ.

ნალკა. ააფრინე, ნანტენა, შენა, ნამდვილად ააფრინე. ჩანდახას შენი თავი, რაკი დამიანის სიტყვა არ გეცმის. მაღე გააჩინე ის ბალები... შენ თუ გულა ასე ვახვედი და გაიხვედი, როგორ განდინა იმშობარო. ლევეს ღო არ აჩენ, ბავშვი უნდა გააჩინო, ნანტენა, ბავშვი (ვადი).

(ნანტენის ხმა. გამონრდება მიხეირი).

მიხეი რ. (აბრეშოთი იხედება, ქლოშინებს). მომისმინე, ნანტენა, ეგ თუ აქა, ხსწრაფოდ გაეცალოს აქაურობას ან რამე ილონოს, ხანაღე დაუტყერიათ. აქა ვიდაცეები რადაცას უპირებენ. ინოკენტი ივანოვიჩმა დააუნა ეგენი ფეხზე. კარდადან მილოცონიერი გამოძიძებს, დღეს ამოვიდა. ტყუილბრალოდ არ ამოვიღედა. დაგწვევლიდი, რძალო, და შეგახვედრდი, რომ იმას არ შემახვედრე, მაგრამ ღმწღვა-გინება ისედაც არ დავაკლებე. იმისი დღე, ეს ცოცხა კი შენს კისრზე იუსო, მე რომ შეიღას არ შემახვედრე, ამ ცოცხას ვერსად წაუხვავდი. ეგაც კი ბატაო, — მამათან დელაპარტიხისა შეემწინდა ერთი, თქვენც გამაგებ, რაც გოთხარ?

ნანტენა. ვაფოცე. (სხვა შინაარსს ღებს) ყველაფერი ვაფოცე. მიხეი რ. დაიყოლიე ეგა, რომ თვითონვე გამოვიდეს, ვიდრე დაუტყერიათ. თუ არ ჩააბრდება, დაუტყერე, მაინც ჩაავლებენ ხელში, რაკი ვაფოცე, რომ ცოცხალია. როგორც საქირთა, ისე უთხარო, ნანტენა, უთხარო, რომ შე ვიცო... ეს რა ქანა, კაცო, რა ქანა (ვადის).

(ზარების ხმა. ნანტენას ნიბები მიავსებს, სცენის სიღრმეში იძიარება. სიბნელეში იმის ხმები).

ნესტორის ხმა. აგე, აგე ეგა! იმასხს უსვამს, ერთი დამოხმდელი, იმისი გაფრთხილება არ მომინდომა არ გამოვიცა, ჩემო კარგო, არ გამოვიცა.

ინოკენტი ივანოვიჩის ხმა. მეორე ნავა ჩაუშელო წყალს. სწრაფად სწრაფად!

რწმუნებულის ხმა. გამოვხახვო!

ნანტენა. სირცხვილია... უველას ესმის კი, რა დღე სირცხვილია ცოცხლობდო, როცა შენს ადგილზე სხვის სიცოცხლე უშეო შეემლო გოელია.

მაქსიმეს ხმა. ნანტენა არ გაბედო, ნანტენა! ნანტენა-ე!

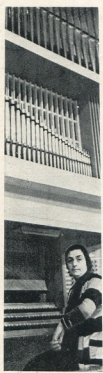
ნანტენა. აბა, სიცოცხლე ტკბალია; სიცოცხლე საშინელია; სირცხვილია ცოცხლობდე...

(ზარების ხმა. მდინარის მწვენი შექი იღვება სცენაზე, თითქოს ანგარის წყალი შემოთქრილალო. სიბნელე წება, ისმის ხმები: ქვევითენ მოუხვითი, ქვევითენ. — ახლა გინდა მოუხვითი, გინდა, ნუ მოუხვითი! — ქვევითი იუტრები! — ახლა გინდა იუტრე, გინდა ნუ იუტრები...)

(შექი იწინება. ცარიელი ნავი, რომლის ბორცვზე გაღმოკიდებულა თავსაფარი. ზარები მოვლელად, ყრდ რეკავენ).

ნანტენა ხმა. სიცოცხლე ტკბალია... სიცოცხლე საშინელია... სირცხვილია ცოცხლობდე...

თარგანს ჯუმბერ თოთხრიძეს.



● **ორღანული** მუსიკის მოყვარულმა თბილისელმა ვ. სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში მოიხმინეს საქართველოს დამსახურებული არტისტის ეთარ მგალობლიშვილის კონცერტი. აღსანიშნავია, რომ საერთოდ საორღანო მუსიკის საღამოები ჩვენს დედაქალაქის მუსიკალური საზოგადოებრიობის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ხოლმე. ასე იყო ამჟერადაც.

საღამოს პირველ განყოფილებაში შესრულდა ძველებური ნიდერლანდური და ინგლისური მუსიკალური ნაწარმოებები. ი. სვეილენის ორი ტკაცბა და ვრაიაციები თემაზე „მწვენი ცაცხვების ჩრდი-

ლიში“, ზ. იზაიის „მთებმა და ბარს შორის“, ჯ. დანტებლის „შანსონი“, უბოისის „კოლიუნტერი“ და ჩ. სტენლის „ვოლიუნტერი“.

მეორე განყოფილება ორღანისტმა დაუთმო თანამედროვე ბელგიელი კომპოზიტორის ფლორ პეტერისის კმნილებებს. შარშან ფლორ პეტეტრისმა ქართველი ორღანისტი ქალი მიიწვია ბელგიაში, სადაც უკვე თორმეტი წელია ეწეობა უმაღლესი ოსტატობის ინტერნაციონალურია კურსებს. მასზე თავს „უყრიან სხვადასხვა ქვეყნის წარმომადგენლები, ე. მგალობლიშვილი პირველა საბჭოთა მუსიკოსია, რომელმაც მონაწილეობა მი-

იღო ამ ფორუმზე და შეასრულა კურსების აუცილებელი პრაკტიკა.

ამით ჩაეყარა საფუძველი ბელგიელი და ქართველი მუსიკოსების თანამშრომლობას. ეს კონცერტი კიდევ ერთი დადასტურება იყო შემოქმედებითი კონტაქტების გაფართოებისა.

მსმენელის დიდი მოწონება დიასახურა ე. მგალობლიშვილის მიერ საღამოზე შესრულებულმა ფლორ პეტეტრისის მოდალურმა სტილმა — ქორაკა, 12 სარელდამა ამერიკული ჰიმნების თემაზე და ფლამანდურმა რასულდამა, რომელიც საბჭოთა კავშირში პირველად ამ კონცერტზე აუღერდა.

● **აბზრპში** საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შესახებ წლისთვის მიეძღვნა ამ შიშურ მხარეში მოღვაწე მხატვართა ნაწარმოებების ვრცელი გამოფენა, რომელიც მოსკოვში გაიმართა საბჭოთა კავშირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებულ საქართველოს სსრ მუდმივი წარმომადგენლობის აჭარის ავტონომიური რესპუბლიკის კულტურის სამინისტროსა და აჭარის მხატვართა კავშირის ინიციატივით.

აჭარის მხატვართა კავშირი უკვე ხუთ ათეულ წელს ითლიებს ნიჭიერი კოლექტივი ყოველწლიურად იცემა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრ-

ებულებით. ამჟერადაც, გამოფენაზე, ძველ და საშუალო თაობის წარმომადგენლებთან ერთად, ფართოდ მონაწილეობდა ახალგაზრდობა. დამთავლებურებლებს იზიდავდა განუმეორებელი ეროვნული კოლორიტი, თანამედროვე ცხოვრების რიტმი და სულისკვეთება, რაც მეტყვევად და შოამბეჭდავდაა გადმოცემული ფუნქისა და საჭრეთლის ოსტატობა ქმნილებებში.

● **თბილისში** გაიმართა თანამედროვე საესტრადო მუსიკის ფესტივალი „საგაფუფლო რიტმები“. მაყურებლის წინაშე წარსდგა ჩვენი ქვეყნის 17 ქალაქის 26 ანსამბლი.

ეთურის გადაწვეტილებით ფესტივალის სამასობორო სივრცელ დახმარებულდა ფესტივალის ყველა მონაწილე.

ლაურეატის წოდება მოსკოველი პრემია მიენიჭა ანსამბლებს: „დროის მანქანას“ (მოსკოვი, ზელმძღვანელი ა. მაკარევიჩი) და „მაგნეტიკ დენსს“ (ტალინი, ზელმძღვანელი გ. გრაჰსი).

მეორე პრემია დაიხმხურეს რეკაუშმა „ავტოგრაფი“ (ლენინგრადი), ანსამბლებს „ფუნში“ (შხაზაბა) და „ალბარსიონი“ (ბათუმი);

მესამე პრემიის მფლობელი გახდნენ ანსამბლი „75“ (თბილისი), „ტიპტოპი“ (რიგა), „ინტერა-

ლი“ (სარატოვი) და „ილიალოგი“ (დონეცი).

ფესტივალის დიპლომატები რიან „სლიადები“ (ტაშხევი), „დრო“ (გორკი), „პლიცი“ (თბილისი), ანსამბლ „ბილისს“, აგრეთვე მიენიჭა მაყურებლის პრიზი, ფესტივალის საპროტი სტუმრის დიპლომა დიასახურა ჩელიაბინსკის „არილიმა“, ხოლო პრიზი „ფესტივალის მეგობრობა“ ერევენელ მუსიკოსების მოულოცეს.

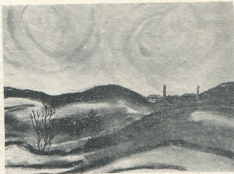
საუკეთესო შემსრულებელი შორის მოხდა ოთხი ქართველი მუსიკოსი: მომღერალი ზ. ჩხარტიშვილი („ალბარსიონი“), მ. ფოფხაძე („75“), ი. კეკელიძე („ხოლოი“), დ. ჯაფარიძე („75“).



● **წიბნის** ფაბრიკის საგამოფენო დარბაზში გაიმართა მოქანდაკე ლამარა ქველიძის ნამუშევართა გამოფენა. შრომისმოყვარე, მუდამ შემოქმედებითი ძინებაში ჩართულმა მხატვარმა, რიგ ადრინდელ ნამუშევრებთან ერთად, თავისი ახალი ნაწარმოებები გააცნო საზოგადოებას. ლამარა ქველიძის ხელოვ-

ნებას კარგად ვიცნობთ როგორც მისი პერსონალური, ისე კოლექტიური გამოფენები.

წიგნის ფაბრიკის დარბაზში მოწუბილობა გამოფენამ ერთხელ კიდევ დათელყო მსმენდაის მიღწევები და მისი ხელოვნების განსაკუთრებული თავისებურებანი.



● მხატვარი ნიკო ლაფაში მეორე პერსონალიზმის გამოყენით წარსდგა სახვითი ხელოვნების მოყვარულთა წინაშე. რესპუბლიკის ფინანსთა სამინისტროს სავაჭროდენო დარბაზში წარმოდგენილი იყო ფერწერა, აკვარელი, წიგნისა და დაზგურის გრაფიკა, ანლინის ტექნიკით შესრულებული სურათები და კერამიკის მონატურები. მხატვრისთვის ნიშანდობლივია თემატიკის მრავალფეროვნება, გამოხატულობითი ხერხების მკაფიოება, ნათელი წარმოსახვა, რეალისტური მხატვრული სიზარტობის ძიება. შემოქმედი ტრინიარია სიძლიერით ასახავს წარსულსა და დღევანდლობას. მისი სურათები გამობარია მშობლიურ კაცუნის სიყვარულთ.

ნ. ლაფაში არ ცდილობს გაყვეს გავალულ გზას, იგი ძიებს პროცესშია, გამოხატულობითი საშუალებების დახვეწილია და გამართულებით დიდა ეფექტის მიღებას ცდილობს. შედგეც სახეზეა: ფერწერული ტილი (საშუბაროუდ ამ გამოფენაზე ფერწერა ძუნწად იყო წარმოდგენილი (სიმწიფე) ბუნების პირველქმნილი იდუბალებს გამოცემის ცდაა. სურათის წინა პლანზე, მუქ ლურჯ სერებზე აღმართულან ქაღერტი, მათი უკან ვერცხლისფერი ზღვის პარიზდული სარკე მოსჩანს, მთვარეიანი ღამის ზეგრძენება ხელშეახებია, ზედმწიწებით ლაქინილა-

და გადმოცემული მხატვრის ჩანაფიქრი ტილოში „ჩემი იაქვნი“: ზღვის მომწვანო ზედაპირზე ლაღად მიცურავს ნავი, რომელსაც ცის კიდვე მძიმე რტუბულები საწინაღდეგო მოძრაობა უსასრულობისაყენ უბიძგებს. ინტენსიური ფერებითა და სიმბოლურობით გამოირჩევა „დიდის ნამი“, „ტყეში“, „გაზაფხული“, „კრწანისის ცეცხლი“, ტრავკული ფერადობის მიუხედავად, „კრწანის ცეცხლი“ ადამიანის ხულის მიწინა ყოვია — მუქ ლურჯ ცაზე ციცილის გელეგება მამინ არაველების თავდაოების მისაგებელია, მათი ხსოვინს გაიხსროენება. სორათი ძაოზე ექსპრესიულია, გაბიღული, აქ ყველაფერი მოძრაობაშია მოცემული.

ქ.სხაიციანე ითოა აღგილი სქიონდა ტილობილი იაქარლით შესრულებული სურათებს, რომლებიც იორის სიღრმით, თავისთვის მუწმნიერილი იადსელებითა და ნახაიის სიმკერით ითი იმიაოარ ზემომიღობას ახიონს მსახილწე. შინაიანი ექსპრესიულობით გამოირჩევა „მზე ააიოლა არაიაზე“, „რუსოლი მოკივი“ და სხვ.

ნ. ლაფაშის გრაფიკა მრავალფუნაზიანია. ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იყო ფანტრი, კოშილი, შირიული რკინითა, ლითონითაიში განხორციელებული ნაწუშელები თანამიორთვითა პორტრატიბიდან ფსიქოლოგიური წედო-

მითა და ინდივიდუალური საშუარობის გახსნით გამოირჩევა „ქალიშვილი“, „შორენა“, „მოხუცი“, „სტუდენტი“... განსაკუთრებით ყურადსადებია ვევა-ფშაველას პორტრეტი: მთვარის შუქით განათებული მისი სახე და მოღოლი, სედიანი თვალები მხატვრის პორტრეტულ ნიჭზე მიგვანიშნებს. შთაბეჭდვათა სურათების სერია: „ლოლო“, „მშობლიური სითბო“, „ჩემი ვერსალი“, „თაფლის საბადო“, „ჩემი საქართველო“...

ბოლო წლებში ნ. ლაფაშია ანლინის საღებავების საინტერესო თვისებებს მიავნა: ამ მასალით შეიძლება მიღწეულ იქნას უფროა უაქიზი გრადაცია, კონტრასტულობა, ამასთან, გამოირჩევა გამჭვირვალებით. მხატვარმა კარგად გამოიყენა მისი გამოხატულობითი თვისებები. ანლინით შესრულებული ტილოებს შორის ხანინტერესოა „ოლი“, „აკვარიუმი“, „თავფრავანი“. ანლინი საინტერესოადა გამოყენებული კერამიკული ნამუშევრების მისახატადაც.

მოსკოვის პოლიგრაფიული ინსტიტუტის დამაფრების შემდეგ, 1962 წლიდან ნ. ლაფაში ნაყოფიერად მუშაობს ზღვის მხატვრულ გაფორმებაზე, გამოჩნებული აქვს როგორც მხატვრული, ასევე პოლიტიკური, სიცოცხლეცემოური, ტექნიკური და სხვა სახაითის წიგნები. ამჟამად გამოცემულია „ზე-

ლოვნების“ მთვარი მხატვარი, ავტორია მრავალი დამლომირებული გამოცემა. მათ შორის გამოირჩევა სერვანტისის „ღონისობი“, არისტოტელის „მეტაფიზიკა“, ალბონები — „ხახულის ხატი“, „დიმიტრი ერისთავი“, „ჩემალ ზუციშვილი“, „ვალარშა ელიბეიანი“ და სხვ. ფინანსთა სამინისტროს ხელშეძენილობა დიდად მისახალმებელ საქმეს აკეთებს, როდესაც ქართველ მხატვრებს თავისი დარბაზის კელალებს უფობს. ამით საგულისწოა წელილი შეაქვს სახვითი ხელოვნების ნიჭურ გამოხატულებულია შემოქმედების მოსულარისაციაში. გამოფენა ხომ ის სარკეა, რომელიც აირტულება მხატვრის სულის ყოველი რჩევა, აქ გამოვლინდება კარგად და ცუდცა, თვითმუშაოდ და ენოიონურიც, მშობლიური მიწის ფესვზეა ამოზრდილი შემოქმედი თუ სხვათა მიერ უყვე ნათქვამს გადამფრტვას ნიშნებს. გამოფენა თავისთვისცემულია რიტხვის ზრდესა და მათ გულებთან მისახველი გზაა ამიტომც ნიკო ლაფაშის საინტერესო, იმედის მოცემო შემოქმედების ნათელ სავაჭროდენო დარბაზში დემონსტრირება, ისევე როგორც ადრე აქ სტუმრად მყოფთ სხვა მხატვრებისა, დღევანდლობის ერთ-ერთი სასიამოვნო მოვლენაა.

მ. ჩორბოლაშვილი



კილინის მხრივ გაზეთი „ტრებუნა“ ლეღეუ თავის რეცენზიას ზიგნევი მოადრევიტის წიგნზე „ნოვოპოლსკის თეატრალური ცხოვრება“ ამოავრებს შემდეგი სიტყვებით: „სამაჰითა თეატრი, ეს არამატრო რუსული თეატრია. ჩვენ ვიცი რა საინტერესო მხატვრული მოვლენები ხდება ახლა საქართველოში (სტურუა), სომხეთში — (კალანაინი), ისტონეთში (ირდი), ლიტვანია (მილტინის), ლატვიაში (მაირო) და სამბოთა (კაშვირის) სხვა რესპუბლიკაში“.

ეს აზრი განვითარების პოლომის ფურხან „სომხის“ („ნოვოპოლსკი“) კორესპონდენტის მიერ „სამაჰითა თეატრალური საღამო“, მისი ავტორი მარია უშკინიკი „სამხანაგეოლის დედაინცვლას“ და „სამაჰითაინ ოპერაზე“ შთაბეჭდილების გზიანობისა წერს: რუსეთის თეატრის სტრუქტურაზე მხატვრული მხარე განმარტული მხოლოდ ბერტოლო ბრეტის იკავასიური ცარკის წრეც“ გვაძლავს წარმოდგენას იმავთ. თუ რას წარმოადგენს სინამდვილეში დღეს ქართული თეატრი. ამ სექტაკლის სანახავად ძალზე შორეულ მანძილზეც კი გაემგზავრება კაცო. იგი ბრეტისებულა, იმით, რომ აბრულებს ყველა იმ ძირითად ბრეტისეულ პირობას, რომელსაც „სამაჰითაინ ოპერის“ ავტორი უყენებდა თეატრს და, ამავ დროს, მასში იგრძნობა სტენის მდიდარი კულტურული ბუნა, რომელსაც გვიყენებს ნაწარმოებში. ეს არის შესანიშნავი ასოციაციებითი, კულტურული და ლიტერატურული რემინისცენციებითი სახე ნაწარმოებში.

ეს სექტაკლი, რომელიც ცალკე განილავს იმხატვრებს, საშუალო თაობის ძალზე საინტერესო რეჟისორის რამბერტ სტურუს უფრო წარმატება. ესაა წარმატება მთელი კალტურებისა, ვინც წყა-

ლობითაც თითქმის ყველაზე უნაშვებლო ეპიზოდის დავიწყებაც კი შეუძლებელია და აქ უნდა ვეცხვინეთ გრძელ როდში იხა გავიშვილი — უქანა, დღეობატური, ქაღალდობივი და ამავ დროს ქალა — დღეს უდღესი სამარხით აღსავა. მისი ურრებისას სტოხოს, რომ მხოლოდ ერთა სრულიყოფილი მარმონიელი ფესტო მას მშვენიერი თეატრის შექმნა ხედილო, ასეთი წარსოვლება შევექანა თბაღლანას თეატრებში მთელუნა შთაბეჭდილებებსა.

ქართული თეატრალური ხელოვნების შესახებ თვის შეხედულებებს გვაზიარებს კონსტანტო რუდნიკი სტატიაში „სომხეთის თეატრალური საღამოები“. იგი დაიბეჭდა ფურხან „ლიტერატურა რადეუცას“ („სამაჰითა ლიტერატურა“) სექციონალური ნომრის ფურცლებზე, რომელიც სამბოთა საქართველოს ლიტერატურასა და ხელოვნებას მიეძღვნა. სტეხანოვი ერთად ცნობილია პოლონელ სუბლიცისტი აღნიშნავს:

„ბრეტის — პოლსარაკი წარსტობით გათასამა მათგლის — ბევრ თეატრში და აღიქმება უკვე როგორც კლასიციური დრამა. იგი მოიხიბვს მუიითი ტრაქტოკას და ვასცენურების გარკვეული პრინციპების დაცვას, რომლებიც თავის დროზე თვით ავტორმა ჩამოაყალიბა, მაგრამ თვით ბრეტისც ხომ იმითხმობდა თავის თავს: „შეიძლება თუ არა სხვა ეპიკის ისტორია დაიდგას ავტორისეული გაზრებიანი? — და გადამწყვეტითი პასუხობს: „არა, რეჟისორი არჩევს ინტერპრეტაციის ისეთ საშუალებას, რომელსაც შეუძლია თანამედროველი დაინტერესება“. ბერტოლო ბრეტისც თვითონ მისცა რამბერტ სტურუს შემოქმედების თავისუფლება და რეჟისორისავე ისარგებლა ამით, რათა შეეცნა ჩვენ თანამედროვეთაობის ხაინძრების ექტრავაგანტური

და დეკორატიული, ცოცხალი და სასაცილო, სხვადასხვა-გვარი და თბილიანი ექსპრესიული სახე სახარება.

მანახოს გვერდით, კედელსა და დეკორაციულ მუხედსავე ფორმალისა უცდელად გავიზიარებთ მისი შინა მოწყობილობა, ფრაკში და შავ კოლხინდრში გამოწეული მუხედისთვის (ლილია სიუჟეტის სექტაკლის მნიშვნელოვანი პერსონაჟი) სედილია ნამდვილად დაურჩის კლავიშებზე; ანდა მისთვის სინების ისე, თითქოს ქართული ხალხური საქვავი ჩნდებოდა. სტენოვარ ვიცივი მესხიშვილებს ნაცრისფერი ტილოები მსუბუქად და უხანზროდ მომართბს და სტენოვარ სავრცე ყველ წუთს იცვლება.

ყველა ეს სტეპორფოვა, როგორც წყია, სხიარულია და, აბრთოდ, რეჟისორისა სხელობის თეატრის „ეკავასიური ცარკის წრეში“ ყველაზე უკადრ კოადრუტი მოტივთა სჭარბობს. ტემპრე-ესტაბილია, მარკველ და საუბუკი ირონიული წარსითავს სექტაკლს მთავრობული მხარე დოლაფილი. იგი მთელი სექციონა ზალხიანი ტონს და დასავლეთ რიტმს აილუცირაფორების გრძელი მავრული ხან სამიხელ მოდელი, თან უფარულზე გაკუსულ ბაგირად იქცევა. რეჟისორი სავგებით ცოცხლობს და თვალის დასამხებში ბრეტისეული ეპიზოდებს სრულად კოადრუტ სტენებად გარდაქმნის: აი, დადარტი და ანკო (ქვემალ დაღანინე და მანანა გამპრტილია), შევარდნებითი ცალკეპნარი მტრედებითი პოზიციონებს მხატვრის წინაშე და ეს ილია ძალზე ხასაცილია. აი, ირი მადალი წარს ქალბატონი (თამარ თარხნიშვილი და თამარ დოლიძე) მდიდრული დეკორის მდრისს დღებებს „ლა-ლა-ლა“, საზოგადოება კი სედილია იმედილია, აი, ცხრტიორი, რომელიც უნაქლოდ, ლაღად და

ტენებრანებითი თამარის გურამს საღამად, სავრთოდ თითქმის ყველა როდში დღრის ხან კალინობი, ხან სარკასტულიად ავი, ხან გესლანი, ხან ზალხის კომედიური ნოტები.

მთელი ეს კომედიური ენერჯია მინორთულია უბრალო, მარტობულია გმირის გრუშე ვანანის წინააღმდეგ. იხა გავიშვილი გრუშეს როლის ასრულებს გულწრფელად და პოეტურად, იგი ბუნებრივია და სახე მომხიბლელია.

მოქმედებისთვის ყველაზე ვრცელი ასარკვი პაქ ჩიხიშვილი აქვს რამაზ ზაკაქაძის კომედიურ ტელატის. მოსამართლე პნულებს რილო, რომელსაც იგი ბრეტისეული გაცნებით და ამავ დროს ქართული ხალხურ სტილიში ასრულებს, სექტაკლის ემტიორ და უბრალოდ ცენტრის შეადგენს. მისა უნდაკი არის მხიარული ვაიქები, რომლის მოტყუება ძნელია, ლაღანდარა, რომელიც ყველდროს შინადა ვადაქრას, მოვარდნული უხედი. მარკ სინამდვილეში ყველაფერი ეს მოიქცევათით, მოიქცევათი ცინიში, ანდაკი მხოლოდ იმითის სჭარბება, რომ დაიცივას სუსტები და ამხიცილის ძლიერება, გადარჩილის ჩაბრტინი და დასახიოს მანაკრდენა. სექტაკლის ძირითადი აზრი ხომ ჩვეულებრივი და ყველთვის აღტულურია: სამართლიანობის, სინდისის უფლების დამკვირება.

დასასრულ, რუსთაველის თეატრის ცხოვრების გაცნობის შემდეგ, შთაბეჭდილებებს კ. რუდნიკი შემდეგი სიტყვებით ამოავრებს: დღეს ამ თეატრის კოლექტივა განსაზღვრავს მთელი რესპუბლიკის სეტური სიცილებლს, ამიტომ, იმედი უნდა ვიქონიო, რომ ახლო მომავალში ჩვენ კიდევ ბევრი საინტერესო თეატრალური საღამო გველის.

პოლონურიდან თარგმნა ა. გერშმანლიძემ



(გვლა), როდესაც შინა-
სეკცადი შუამავალურ-სე-
სრო სახეაა სეკცი-
სეასისადად დედრადა გუ-
სადე და ორეკტორი

არსებობა სეოვ დე-
კი სლოკაკელ მსფედლო-
სინავე წარადგენე სეა-
სინსავე ქართული მსაი-
ბებში: სსრ სახალხო არ-
ტიკი მედეა ამირანშვი-
ლი და ახალგაზრდა სო-
დერიალი ადელი სოჭერა-
საიი განსიხლა ნამდვილ
ტროუსუნად გადიკე ქა-
რთულმა სოჭერულენსა
სოჭერულენ სსრგადემა
თავიანი მსებში, შოკო-
ნიეული სანდერით, არტ-
სტული გზებშითა და ტე-
პერაშენებში.

მადლიერა ნაურტებელ-
მა მსურვალე და ხანრ-
ლივი ოკაციებთ დაჯილ-
დოვა სოპროზიტორი რ.
ლალიძე, ჩვენი შესანიშნა-
ვი მომდერლები.

ოგრა „ილიას“ სლო-
ვაეური პრემიერა გადაიქ-
ცა ხალხთა მეგობრობის
შესანიშნავ ზეიმიად. არტ-
მების შემდეგ კოშკივე
საოპერო თეატრის დირე-
ქტორმა მილან ბოზულამ
განაცხადა: „ოგრა ილი-
ას“ დადგმა შესანიშნავი
ფაქტია, თეატრის კედ-
ლებს დიდი ხანია არ უნა-
ხავთ ასეთი წარმატება. ეს
სექტაკალი ჩვენი ხალხ-
ბის ურთიერთგაგებებისა და
ნეგობრობის რეალური გა-
ნობატეა“.

მისტან მისნი

ასე ზუსტად და ხატოვნად
ქართული სუბიექსი კული,
გვიასუთა: „იგლიდა პო-
ოაულ სესიქა თოქიასი არ
აჟირდესა“. ბორის
ველაბს, ა დიდი შესოკ-
იქედითი პოტეციის დეა-
იეოთა, ხელთ კუა-
თილი მაქტაკულის ხერცი
აბრარაც სეაიასათა ოო-
გასულად სერქუული სო-
კედელა დინაიქურად ვი-
თოდკოდა. შესანიშნავად
ქედელა ოპერის რეგოც
ლოიქულე, ისე დეაიატუ-
ლი ეპოზოდები.

ჩვეისორი დრაგაირა
ბარგაოვა საიბტერეპო
სედვი მელღოვასი ადო-
რინდა. მას სრავლი სექ-
ტაკული აქს წარმატების
დადგომელი კოშკის საო-
პერო თეატრის სევეაზე,
იგი არ დადგა თილინსი
ხანაბი სექტაკულის განწე-
რების ზუს. ან თავისე-
ბურად წართაასა ოიეოა
„ილიას“ საჟურო. შექსა
უარტესად ელასტეკური,
სანახობითი სექტაკული,
გონივრულად გამოიყენა
სეცურის ხატეცი, რთაც
შექსა სტეტიოგრაფიუ-
ლობის შთაბეჭდილება.
სექტაკულ მსგავლავს ქო-
რეგრაფიულ თახმულე-
სა, რომელც სეუქვეტი-
ლივ თან სტეა ოიერის
კოკალურ ქსოვლს, რაც
დეგადარად ელფერს ა-
ლევს წარსოდევებს. შეპ-
სხვევითი არ არის, რომ
აფიშესე რ. ლალიძის ოპ-
ერა ასეა გამოსხადეიუ-
ლი — „ილიას“ — კოლ-
სური ლეგენდა“.

„გადაშოვალებურებულ“
კოსტუმებისა და ცეკვიე-
აკლით ეთნოგრაფიული
სიზუსტე, მაგრამ ეს მაინც
არ ჩაითვლება ხარვეზად,
რადგან მალადა შესრუ-
ლების ხარისხი და გემო-
ნება.

სექტაკული გამოირეკა
მალეი პროფესიული
კულტურით, რასაც მნი-
შეწელოვანი წვლილი შე-
აკეთ მომდერლებს ელხო-
კა სოკოვას (ლილა), ოო-
ზეტ კონდერის (ბერლი)
და ფრანტიშეკ ხალენა-

რთული ოპერის სტილი,
კოლორიტი, ტროგოული
სექტეფიკა... ინტეციქოკი
უაჟვე გაქრა, რიცა დას-
მა მოსიხნა ნაგეტოფირ-
ზე ჩაწერილი ოპერა „ლე-
ლა“. რ. ლალიძის ადელიან-
ბი შესიკა ძალდაუტანებ-
ლად შეიქრა თეატრის
ცხოვრებაში. საოპერო დას-
ბი გაბატონებია და ენთუ-
ზიასშით შეუდგა სექტაკუ-
ლის ხორცშესხმას, ეროკ-
ნული მუსიკალური სპე-
ციფიკიდან გამომდინარე
სირთულებების დაქმლვას.

სექტაკულის დადგმავზე
მუშაობდენე რეჟისორი
დრაგაირა ბარგაროვ,
შხატეკი — სეცენოგრაფი
ლაიხსავ შეტინია და
შხატეკი — შოდელოიერი
იარმირა ოლტედალოვა,
რომლებიც სპეციალურად
ჩამოვიდენენ თილინსი
სექტაკულ „ილიას“ სანა-
ხავად. ისინი აქ გაეცნენ
ქართულ ხალხურ მუსიკასა
და ქორეოგრაფიას, აგრე-
თვე სხვა ეთნოგრაფიულ
მასალებს.

და აი, გასული წლის 16
ნოემბერის კოშკის საოპე-
რო თეატრის სეცენაზე გაი-
მართა რ. ლალიძის ოპერა
„ილიას“ პრემიერა, რი-
მელსაც დეიწრო დილე-
გაკია საქართველოდან.
სექტაკულს დირიჟორობდა
დიდად ნიჭიერი მუსიკოსი
ბორის ველაკი, რომელ-
იც მალეი პროფესიონა-
ლოზისა და ობტორობს
წყალობით შესანიშნავად
აული ალღო რ. ლალიძის
მუსიკას. რიცა მას ვით-
ხეთ თუ როგორ შეიგარძნო

● კოშკი — ეს უკ-
ველები და ულასაგეი კა-
ლაკი — სლოვაკიას სეო-
კალური ცხოვრების ერო-
ნობი მნიშვნელოვანი კე-
რაა. ამას ნიწონას დიდა
ტრადიციების მქონე კოპ-
იეცს კონსერვატორია და
საოპერო თეატრი, რიგე-
ლიც შესანიშნავი თავისი
ისტორიითა და აკუბი-
კით. ამ სეცენაზე გასოჟულა
წრავალი გამოჩენილი სო-
დერიალი, მთ შორის ჩვენა
სახელოვანი თანამემამუ-
ლენიც — პეტრე ამირანა-
შვილი, ზურაბ ანჯაფარი-
ძე, მედეა ამირანშვილი,
რომელთა წარმოდგა დღე-
საც ახსოვს სლოვაკულ
მსმენელებს.

რევეს ლალიძეს, მის შე-
სანიშნავ მუსიკას კარგად
იციობენ ჩეხოსლოვაკიაში.
ჩერ კიდევ 20 წლის წინ
ქართველი და ჩეხოსლოვა-
კელი კინემატოგრაფისტ-
ბის ერთობლივი ძალეობით
შეიქმნა ფილმი „შეწეუ-
ტილი სიბღერა“, რომლის
მუსიკა ეკუთვნოდა რ. ლა-
ლიძეს. ამ ფილმმა, შემდეგ
კი რ. ლალიძის პოპულა-
რულმა სიმდერებმა ჩეხო-
სლოვაკულ კოლეგებსა და
მსმენელებს შეუყვარეს მა-
ისი მუსიკა.

ამან განაპირობა კოშ-
კის საოპერო თეატრის
რეპერტუარში რ. ლალიძის
ოპერა „ილიას“ შეტანა.
თუმცა თავდაპირველად
მომდერლები ამ დაღწეუ-
ტილებს ერთგვარი ეჭვით
შეხედენენ, რადგან მათ არ
იციოდენ თუ როგორი ექ-
ნებოდა თანამედროვე ქა-



R. I. LAGIDZE
LELA
KOLCHIDSKA
LEGENDA



● **მიმლი** ქართველი ხალხი, ქართული საბჭოთა მწერლობა გულისტკივლით გამოთხოვა ცნობილ მწერალსა და საზოგადო მოღვაწეს მიხეილ მრევლიშვილს.

დიდა მ. მრევლიშვილის დეაწლი მშობლიური ქართული ლიტერატურის განვითარებისა და ჩვენი რესპუბლიკის გართ მისი პოპულარიზაციის საქმეში.

1926 წლიდან მოყოლებული, როდესაც დაიბეჭდა მისი პირველი რომანი „ინის“, თითქმის ნახევარი საუკუნის მასივზე იგი სისტემატურად, თანმიმდევრულად ეწეოდა და აკუმულენებდა მოხირობებსა თუ სხვა სახის ლიტერატურულ საქმიანობებს. 1944 წელს დიდი სამშალო ომის თემამე დაწერა მოთხრობა „ოქროს ზარნიშაინი ხანჯალი“, 1946 წელს კი — „ნარატანი ეტა“, რომელმაც გამოხვლისთანვე განსაკუთრებულად ადგილი დაიკავა ქართულ საბჭოთა ლიტერატურაში და მისი ავტორი გამოჩინულ ოსტატთა რიგებში ჩაიყენა.

ქართველი სხეხვეულის დიდი ყურადღება და სიუჟარული დაიხმხარა მ. მრევლიშვილის „თბილისურმა ნოველებმა“.

დიდი წვლილი მოუტოვებს მ. მრევლიშვილს ასევე თანამედროვე ქართული დრამატურული ლიტერატურის განვითარებაში.

მატურებისა და თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. მისი პიესები „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, „წვადი“, „ნარატანი ეტა“ ათეული წლების მანძილზე ამყვედუნდნენ და კვლავაც დაამყვენებენ ქართული თეატრის სცენას. არაერთმა გამოჩინილმა ქართველმა სხახიომმა შექმნა ხანტეტრინია და დასახასოვრებელი სახე მისი პიესების მიხედვით შექმნილ სექტაკლებში.

მ. მრევლიშვილის მიერ დიდი ოსტატობით გამოტყენილი თინიბე უთურგაულის, ზურა ხარტკელის და ქართველი ხალხის ხათუჟანო პიესტის ნიკოლოზ ბარათაშვილის სახეები დასახასურებულად იკავებენ გამორჩეულ ადგილს ქართულ სცენურ გმირთა გალერეაში.

ვრცელმა ხელოვნების დასახასურებელი მოღვაწის

მ. მრევლიშვილის შემოქმედებითი ბოგარეა და სხვადასხვა დრის იგი მუშაობდა ხალხური შემოქმედების სახლის დირექტორის მოადგილედ, საქართველოს მწერლობა კავშირის კონსულტანტად, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თამჭადმჭად, ტრინა და „ლიტერატურინია გრუზიას“ მთავარ რედაქტორად. გარდა ამისა წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა საქართველოს მწერალთა კავშირის დრამატკისა, მუშაობდა გამომცემლობა „მერანის“ რუსული რედაქციის მთავარ რედაქტორად. მ. მრევლიშვილი დაჯილდოებულნი იყო „სახასო ნიშნის“ ორდენითა და მედლებით.

დიღსხელოვანი ადამიანი, ჩინებულ მოქალაქე, კარგი მეგობარი იყო მ. მრევლიშვილი. ასეთი დარჩეა იგი იმთ სხვათა, ვისც მას ახლოს იცნობდა.

● **თბილისის** საგანტროლოდ ეწევა ებრაული კამერული მუსიკალური თეატრი, რომელიც სულ ახლახან ჩამოყალიბდა და მის რეპერტუარში ჭერქეობით შეტანილია მხოლოდ ორად ორი სექტაკლი „იური ცხტის შავი სადადე“ და „მოდო, ყველამ ერთად“. თეატრის მთავარი რეჟისორია იური შერტლინი, მხატვრობა და კოსტუმები ეკუთვნის გალინა კალმანოსს.

„იური ცხტის შავი სადადე“ ხალხურ თეატრალზე აგებული დრამატრავინი ნაწარმოებია, სადაც სიღუმტერში მცხოვრები ებრაელი ხალხი ოცნებობს ბედნიერებაზე, რის მოსაპოვებლადაც საჭიროა კეთილთან თანადგომა და ბოროტების უკუგდება. და ყოველივე ამას რეჟისორი ვეჟწვიღს სიმღერებისა და ცეცების მეშვეობით, ხოლო ყოველი მოქმედების წინ იგი გვიხსნის შემდგომ მოქმედების შინაარსს, რაც აადვილებს კომპოზიციურად ამ რთული სექტაკლის აღმშ.

სექტაკლში შოლომბერის როლს ასრულებს მხახიომ ი. იავნო, იოსელინ — ი. ზუგუიანი, ხანს — მ. ბუხია, ზელდია — ტ. კარასიე, ბენშონის — ბ. პონიატოვსკი და სხვები. გარდა ამისა, ქორეოგრაფიულ და ვოკალურ სცენებში მონაწილეობს მთელი დასი.

მეორე სექტაკლს „მოდო, ყველამ ერთად“ საფუძვლად უდგის ძველი ებრაული ფოლკლორი, რომლის მდიდარი ტრადიციები არაერთხელ დათანამედროვეებულია და წარმოდგენილია თანამედროვე თეატრალური ხერხებით. ამ სექტაკლში ძველი აღმოსავლეთის კოლორისტ ტრეჟმის შესახვეუნებისა და მომდევნო ხანის მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ელემენტები, რაც ებრაელმა ხალხმა სხვა ხალხებთან გვერდგვერდ ცხოვრებით შეთვისა და შეისისლხორცა. სექტაკლში მონაწილეობს უმულებზე მთელი დასი, მაგრამ აღსანიშნავია ცალკეული შემსრულებ-

ლებს პროფესიონალური ოსტატობა და არტისტული ნიჭი.

ხალხურ სიმღერას „ვერინიკეს“ ასრულებენ მ. ბუხია და ვ. რადჩინსკაია. ებრაელთა დაბის ხელმოცარული მეტრავის კომპოზიტორად შეტრულს სცენაში მონაწილეობს ბებლობენ ვ. ბრიტმანი, ვ. ზოლოტაროვი, ვ. მარკევიჩი, ნ. ნაოლინი და ი. იავნო. სიმღერას „ლომირ ზის იბერტის“ ასრულებენ ტ. კარასიე, ე. კლიბი, ა. ლახინი, ვ. მარკევიჩი, ბ. პონიატოვსკი, რ. ფაიტელსონი და ა. შარინი. „იგორია ხარ, მოიშენე“, ამ სიტყვებით იწყება მშვენიერი სულშიაჩმ-

ვლონი სიმღერა, რომელმაც ასრულებია ი. შერტლინი და ი. იავნო.

უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ორივე სექტაკლის მხატვრულად გაფორმების სახელო კოსტუმები და დამეწეული ელემენტები. როგორც ე. გლაზუნოვა, ასევე ვ. კალმანოვა ძუნწი, მაგრამ უაღრესად გამომხატველი ხერხებით შესწავლის სცენური სივრცის ამბეჭეველები.

თბილისელმა მკურებელმა ებრაული კამერული მუსიკალური თეატრის ეველა დირგება სათანადოდ დაფასა და მსურველ ტანთა და დაულოცა შემდგომი წარმატებისაკენ.





● აბლანან გამოცემლობა „განათლება“ დასტამბა ბ. ნიკოლაიშვილის წიგნი „ქართული სასცენო მეტყველება“. საქართველოს სსრ უმაღლესი და საშუალო სტეცილური განათლების სამინისტრომ ეს წიგნი თეატრალური ინსტიტუტის სახანაბო და სარეისირო ფაკულტეტის სტუდენტებისათვის სახელმძაფრელოდ დაამტკიცა. განვიღო პერიოდში სასცენო მეტყველების სწავ-

ლება, საერთოდ, სექტორებში მოსაწილე სტუდენტების ეტყველება სხოლოდ და სხოლოდ ააბიტიუციაზე იყო დამოკიდებული. დღევანდელი აცთახ (თეატრია) და, აქედამ გაბომდიარე, სააყელო პროცესმა კოითსოვა სწავლების კომპლექსური ერთლია გააოყენება. წინამდებარე საშრობი საინტერესოა იბითაც, რომ, გარდა თეატრალური ხელოვნების სტეცილური საკითხებისა, ავტორი შეეცადა სტუდენტებისათვის სათანადო განმარტებები მიეწოდებინა თაამედროყე დონეზე არსებულ მოყენაყე შეცნიერებათა სყეროდან. ეს კი სტუდენტმა საშუალებას მისცემს უფრო ღრმად და მასშტაბურად ჩასწვდენს ისეი რთულ ფსიქო-ფსიყურ და

ფსიქოლოგიურ-ფსიქოლოგიურ პროცესს, როგორცაა შეტყველება. რადგან წიგნი ვიწრო ლიკალურ საზღვრებს სცილდება, ავტორი საინტერესო პრობლემების გადაჭრის დროს საკონსულტაციოდ მიმართავს სათანადო დარგების სტეცილიათებს. როგორც ავტორი მიუთითებს, ქართული სასცენო მეტყველება გამოყოფილია დახვეწისათვის კომპლექსური სავარჯიშოების საფუძველზე ხერხებისა თუ შეთოდების გაინახვა-ჩაყოფილება სიახ. ლეი ქართულ თეატრალურ პედაგოგიაში და ამიტომ ბუნებრივია, წიგნი არ აყენება უნაკლო და უშეცდომო. წიგნის რედაქტორია პროფ. ევგ. ჯერანაშვილი.



● „ნაბადულაგ“ გამოცეა სოფოი მოგილევსკიან წიგნი „ვიოლონიელი „სანტა ტერეზა“. ესეა საუბარი მუსიყაზე, მის წარსულზე, უმთავრეს მუსიყალურ თანრებზე, დიდ მუსიყოსებზე, ცალკეული მუსიყალური საყრავების სტეციფიყაზე... განსაუთრებული სიყვარულით გვესაუბრება ავტორი ვიოლონიელზე, იმ

შედევრებზე, რომლებიც საგანგებოდ ამ გასაოცარი საყრავისთვის შექმნილა, გამოჩენილ ვიოლონილიათო ცხოვრებასა და შეოქმედებაზე. წიგნი ნაწილობრივ მეტრული ხასიითისა. ავტორი — პროფესიული მუსიყოსი და ხელოვნებათმცოდნე, რომელიც უდავო მწერლური ისტატობათ, შთამბეჭდავად ამბობს სათქმელს, მოგვითხრობს მუსიყალურ საყვაროში მოწარმის შესვლის რთულ, ამადლევიბელ პროცესზე, როგორც წიგნის ამოტაციაში თვით ს. მოგილევსკიანა აღნიშნავს, „ავტორის ბავშვობაზე დეწერილი თავები გვიდროდ

გადეაქვა დიდ კომპოზიტორზე დეწერილ თავებს, იმ კომპოზიტორებზე, რომელთა მუსიყა მეთლი სიცოცხლის მანძილზე განუყრელად თანსდევდა ავტორს“. ამ წიგნს შემოხვევით როდი აქვს ეპიგრაფად წამადარებული ბეთოვენის სიტყვები. „მუსიყამ ადამიანის სულისგან ცეცხლი უნდა დაყვებოს“. „ვიოლონიელი“, „სანტა ტერეზა“ ჩინებულად უთარგმნა ნიმა ანთელავას. ამ წიგნის გამოცემით „ნაკადულმა“, უდავოდ კიდევ ერთი საბირო და სახატებლო საქმე გააკეთა.

შაბ ჩილახაზა

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 5, 1980

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ПРАЗДНИК ПОБЕДЫ

Передовая статья журнала посвящена знаменательному событию: в связи с победой во Все-союзном Социалистическом соревновании Республики передано Переходящее Красное Знамя Центрального Комитета КПСС, Совета Министров СССР, ВЦПС и Центрального Комитета ВЛКСМ. (стр. 2).

МОНУМЕНТЫ СЛАВЫ

Статья посвящена работам, выполненным в последнее время народным художником Грузинской ССР, скульптором Элгуджей Амашукели. Это — мемориал памяти погибших в Великой Отечественной войне, воздвигнутый в Поти и монумент «Победы» в Гори. Особо останавливается автор на последней работе и детально анализирует ее идейно-художественные достоинства. (стр. 4).

Ирма Иремадзе

КОНЦЕРТНЫЕ БРИГАДЫ НА ФРОНТАХ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

В статье речь идет о выступлениях бригад актеров Тбилисского оперного театра, драматических театров им. Ш. Руставели и К. Марджанишвили на фронтах Великой Отечественной войны. (стр. 11).

Кора Церетели

ПО СЛЕДАМ МИНУВШИХ ВРЕМЕН

Большой интерес вызвали документальные фильмы известного

грузинского драматурга и переводчика Реваза Табукашвили «Далекое близкое» — об известном грузинском историке Михале Тamarashvili и «Альпийская звезда» — о героизме грузинских воинов — участников итальянского движения сопротивления в годы Второй мировой войны.

Публикуется рецензия на эти фильмы. (стр. 15).

Надежда Шалуташвили

ДЕСЯТИЛЕТИЕ РУСТАВСКОГО ТЕАТРА

Руставский театр отпраздновал десятилетие своего основания. Статья знакомит с историей театра, рассматриваются спектакли, сыгравшие решающую роль в популяризации театра, в его успехах. (стр. 19).

Манана Тевзадзе

ГЕОРГИИ ЛЕОНИДЗЕ И ГРУЗИНСКИЙ ТЕАТР

В статье рассматривается отношение известного грузинского поэта Георгия Леонидзе к грузинскому театру. (стр. 30).

Инга Бахтадзе

ВОСТОЧНАЯ МУЗЫКА И ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ ГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Рассматривая музыкальную культуру Советского Востока как целостную систему, автор статьи считает необходимым дифференцированное рассмотрение

различных типов (подтипов) этой системы. Указывая на типологические уровни разного содержания, автор усматривает возможность всестороннего изучения амплитуды взаимодействия этих уровней внутри системы.

Вопрос типологии в статье ставится под обобщающим ракурсом как категории исторической и многоэлементной. В этой связи выдвигаются типологические аспекты изучения грузинской музыкальной культуры, указывающие, вместе с тем, на существенное отличие грузинской музыки от музыкальных систем народов Советского Востока вообще. (стр. 38).

Манана Ахметели

«ОТЕЛЛО» ВЕРДИ НА СЦЕНЕ ТБИЛИССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

В статье рассматривается спектакль Тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили «Отелло». Постановку осуществил народный артист СССР, режиссер Д. Алексидзе, народный художник Грузинской ССР П. Лапашвили, заслуженный деятель искусств ГССР дирижер Г. Азмаи-парашвили. В спектакле ведущие партии исполняют народные артисты СССР, З. Алджанаридзе (Отелло), М. Амирашвили и П. Татишвили (Дездемона), народный артист Грузинской ССР Н. Андугладзе (Отелло), солист оперного театра Э. Гецадзе (Яго) и другие. (стр. 44).

Нодар Натадзе

«ПРОИСШЕСТВИЕ»

Рецензируется новый грузинский фильм «Происшествие», сня-



тый режиссером Гела Канделаки по пьесе классика грузинской литературы Давида Кдиашвили. (стр. 58).

вейшего представителя первого поколения грузинских театраль-ных художников. (стр. 70).

шительно протестует против распада семьи, глубоко травмирующего подрастающее поколе-ние. (стр. 75).

Ираклий Угулава

ВИКТОР НИНИДЗЕ

Публикуется творческий портрет народного артиста Грузинской ССР В. Нинидзе, которому не давно исполнилось 60 лет. (стр. 64).

Лела Очнаური

НА ВЫСТАВКЕ ПЕТРЕ ОЦХЕЛИ

В «Доме художника» была организована выставка работ известного грузинского театрального художника Петре Оцхели. Автор статьи делится с впечатлениями от выставки и отмечает специфические особенности, характеризующие творчество этого талантли-

Лейла Табукашвили

ПОЭЗИЯ МИРА ГРАФИКИ

Издательство «Советский художник» издало альбом работ художника Георгия Церетели. Автор вступительной статьи В. Мейланд в кратком разборе творчества художника интересно и убедительно анализирует идейно-художественные особенности произведений Георгия Церетели, стилистику, характер исканий художника. Статья — краткая рецензия на альбом. (стр. 74).

Марика Бараташвили

СТОРОЖНО, СМЕРТЕЛЬНО!

В журнале печатается пьеса известного грузинского драматурга Марики Бараташвили. Автор ре-

Носиф Омадзе

РЕСПУБЛИКАНСКАЯ ВЫСТАВКА «ХУДОЖНИК И СРЕДА»

Автор обзорекает пространную выставку произведений живописцев, скульпторов, графиков, художников-прикладников, организованную в «Доме художника». (стр. 99).

Валентин Распутин

ЖИВИ И ПОМИНИ

Публикуется пьеса известного русского писателя В. Распутина «Живи и помни». В произведении с большой психологической достоверностью отражены грозные дни Великой Отечественной войны. Пьесу на грузинский язык перевел Дик. Титмерия. (стр. 94).

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ხაბოვის, პ. შევერენოსა და ი. კვაბანტარაძის ფოტოები.

შპატვრული რედაქტორი ალექსი ბაღაბუაძე.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/IV-80 წ. უფ. 06077.
ფეკვ. № 835. ტრაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 ჰან.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1980.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა, თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

06ՏՃԵԼՈ 76177