



ISSN 0132-1307

# საბჭოთა სელოვნება

1979 11



# საბავშვო საბჭოთა სტროფები

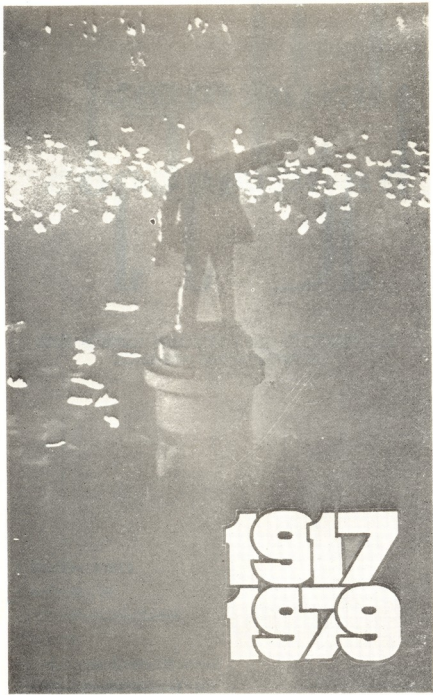
საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ჟურნალი

## შინაარსი

საქართველოს კომკავშირი ლენინის ოცდენით და- გნილოვდა . . . . .	3
მაღალი ჯილდო ჰვავალებს . . . . .	4
ჯიბი ცხადაიწვი . . . . .	6
ნოდარ გურაბანიძე — ტრუშკი მღინაურბი . . . . .	7
მღინაურბის საღამოები . . . . .	19
მანანა ახმეტელი — „მინდია“ კუთხისის საოცარო თეატრის სცენაზე . . . . .	21
ვახტანგ ბერიძე — ფავრით კაბახაძე — 90 . . . . .	24
ვახილ კენაძე — აპოთუნი რეჟისურის ისტორიისათვის . . . . .	33
თაილიის მხატვრობისათვის ახალი საღმრთაობა . . . . .	42
კალდრან იოსონიშვილი — ქოსტა ხეთათბროვი ფა ოსმეთის მხატვრული კულტურა . . . . .	47
ეიფერ ვალუტოვა — ალექსანდრე იმედოვილი . . . . .	51
დიმიტრი ჭენელძე — ამირანი სპანდთის ხალხურ სხილველში . . . . .	62
ტატა თვალტრელიძე — ნიკოლაევილი ანტონიონი . . . . .	70
აკაკი ვასაძე — მომოწმები ფა ფიქრები . . . . .	77
ალა ისტრუბიციკაია — XII-XIII საუკუნეების ფსალვითი ეპიკა . . . . .	84
აკაკი გეგაძე — ბანძის ბატყებზე (პიესა) . . . . .	93
ჭრინიკა . . . . .	114

თეატრი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არაბრუნებულ  
პროზა

მთავარი რედაქტორი  
თაბაჯ ვილაძე  
სამრედაქციო კომიტეტი:  
აკაკი ბაქრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გავრია,  
ჯუმაბარ თითოვანი  
(კასტისმედიური მდივანი),  
ვახილ კენაძე,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ჯუმაბარ ნიქარაძე,  
გივი ორგონიკიძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რამაზ ჩხივიძე,  
ანტონე წულუკიძე,  
ნიკო ზაფხაძე,  
ნოდარ ჯანაბრია.



**1917  
1979**

**გაუმარჯოს  
ღიღი  
ოქტომბრის  
სოსილისტური  
რევოლუციის  
62-ე წლისთავს!**

ლიბერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენო, კულტურის მუშაკებო! მაღლა ატარეთ საბჭოთა ხელოვნების კარტიულობისა და ხალხურების დროშა, შექმენით ჩვენი ღიაღი საშრობლოს ღირსი ნაწარმოებები!

საკვ ცენტრალური კომიტეტის გორფოლუბანი ღიღი ოქტომბრის სოსილისტური რევოლუციის 62-ე წლის-თავისათვის.

# საქართველოს კომკავშირი

## ლენინის ორდენით

## დაჯილდოვდა!



# სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება

საქართველოს ახალგაზრდობის ლენინური კომუნისტური  
კავშირის ლენინის ორდენით დაჯილდოების შესახებ

სოციალისტურ და კომუნისტურ მშენებლობაში აქტიური მონაწილეობი-  
სათვის, ახალგაზრდობის აღზრდის მიზნით ნაყოფიერი მუშაობისათვის სა-  
ქართველოს ახალგაზრდობის ლენინური კომუნისტური კავშირი დაჯილდოვდეს  
ლენინის ორდენით.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე ლ. ბრეჟნევი.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანი მ. გიორგაძე.

მოსკოვი, კრემლი, 1979 წლის 22 ოქტომბერი.

ურთულ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია, სა-  
ქართველოს ყველა ხელოვნის სახელით, სულთა და გულით ულოცავენ სა-  
ქართველოს კომკავშირს ამ მაღალ ჩილდოს, უსურვიდენ ახალ წარმატებებს, ახალ  
გამარჯვებებს.

# მადალი ჯილდო გვანალებს

დღიო ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 62-ე წლისთავის წინასაღესასწაულო დღეებში, იდეოლოგიურ მუშაკთა სრულიად საკავშირო თათბირის შედეგების გაანალიზებისა და შესწავლის ვითარებაში განხილვებმა ჩვენი რესპუბლიკის მშრომელების ფრიად სასიხარულო ცნობა აუწყეს: სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმმა საქართველოს ახალგაზრდობის ლენინური კომუნისტური კავშირი ლენინის ორდენით დააჯილდოვა სოციალისტურ და კომუნისტურ მშენებლობაში აქტიური მონაწილეობისათვის, ახალგაზრდობის აღზრდის მიზნით ნაყოფიერი მუშაობისათვის.

რესპუბლიკის კომკავშირულმა ახალგაზრდობამ კვლავაც გვიჩვენა, რომ მტკიცედ მიდის დიდი ლენინის მიერ დასახული გეზით, ამართლებს მის მოწოდებას: „...ახალგაზრდობის კავშირის ამოცანაა ისე მოახწოს თავისი პრაქტიკული საქმიანობა, რომ ამ ახალგაზრდობამ ისწავლოს, დაირაზმოს, შეკავშირდეს, იბრძოდეს და ამ გზით აღზარდოს თავისი თავი და ყველა ის, ვინც მასში წინამძღოლს ხედავს, აღზარდოს კომუნისტები... კომუნისტური ახალგაზრდობის კავშირი უნდა იყოს დამკვირვებელი ჯგუფი, რომელიც ყოველ მუშაობაში გვიჩვენებს დახმარებას, ყველაფერში იჩენს თავის ინიციატივას, თაოსნობას“.

საქართველოს კომკავშირის სახელოვან ისტორიაში კიდევ ერთი შესანიშნავი ფურცელი გადაიწალა. ეს ისტორია ხომ გმირული შრომითი და საბრძოლო გამარჯვებებით დაიწერა. ამიტომაც მიაჩნიათ დღევანდელ კომკავშირელებს — გაბეჯება და ქალიშვილებს მათი მოღვაწეობის ეს ახალი დაფასება იმათ კუთვნილებადაც, ვის მიერ დაწყებული და გაააფულე გზითაც მიიღეს მათ ესტაფეტა. წინა თაობების კომკავშირელებს ნაღვანს თავიანთი სამშობლოს ძლიერების განსამტკიცებლად ღირსეულ წვლილს მატებს ჩვენი დღევანდელის სიტყბავე, რომლისთ-

ვისაც ეს დიდი ჯილდო მთელი წარსული გზის მონაბოვარია, თაობათა მემკვიდრეობაა.

ახალგაზრდობა — ამ ცნებასთან დაკავშირებულია დაუცხრომლობა და ენთუზიაზმი, შეუპოვრობა და მაძიებელი სული, შეუდრეკილობა მიზნის მიღწევაში, გადაუღახავის გადაღახვა, შეუძლებლის დაძლევა. ახალგაზრდობა, სიტყბავე — მძლავრი ძალაა, რომლის შრომითი, შემოქმედებითი და საბრძოლო შემართება ასე ღრმა კვალს ავლენს საბჭოთა ქვეყნის ცხოვრების ყოველ უბანზე და ასე თვალსაჩინო წვლილი შეაქვს პარტიის, ხალხის მიერ დასახული გეგმების განხორციელებაში.

ეს საპატიო ჯილდო — ქართული საბჭოთა ახალგაზრდებისადმი მშობლიური პარტიის, მისი ლენინური ცენტრალური კომიტეტის, პირადად ამხანაგი ლ. ი. ბრეჟნევის ყურადღებისა და მზრუნველობის, სამშობლოს საკეთილდღეოდ გაწეული შრომის ღირსეული დაფასების ნათელი მაგალითია, გამოხატულებაა იმისა, თუ ჩვენი კომკავშირული ახალგაზრდობა, მთელ საბჭოთა ხალხთან ერთად, რა ერთგულად და თავდადებით იღვწის სკკპ XXV ყრილობის ისტორიულ გადამწყვეტილებათა, მეათე ხუთწლედის დაფასებათა შესასრულებლად.

რესპუბლიკაში ბოლო წლებში განხორციელდა ღრმა სოციალურ-ეკონომიური და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ღონისძიებები, რასაც მოჰყვა ეკონომიკისა და კულტურის ახალი აღმაშენება. გააჯანსაღდა მორალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატი, მოხდა კომუნისტური მშენებელი ადამიანის აღზრდის პროცესის სრულყოფა, ადამიანთა ურთიერთობაში ლენინური ნორმების აღდგენა.

ხუთწლედის განვლილ ოთხ წელიწადში საქართველოს რესპუბლიკამ მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწია. ეკონომიკაში არსებითი ძვრები მოხდა და მთელი რიგი მაჩვენებლების მიხედვით რესპუბ-

ლიკა საკაქშირო მასშტაბის მოწინავე მიჯნეზე გავიდა, სრულიად საკაქშირო სოციალისტური შეჯიბრებაში მან ზედიზედ ექვსჯერ გაიმარჯვა.

სწორედ ამ საერთო აღმავლობის ატმოსფეროში, რომლის სულისჩამდგმელიც საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტია, აღიზარდა და შრომობს ახალგაზრდობის ის თაობა, რომელსაც წინადა ხვდა დედინერება — მკერდზე მიეზნა ჩრდნი სამშობლოს უმაღლესი ჯილდო — ლენინის ორდენი!

გადაჭრილია უდიდესი ამოცანები, მაგრამ გადასაჭრელი მრავალი ახალი ამოცანაც, რომელსაც ჩვენი დღევანდელი აყენებს. ახალი ამოცანებია დასახული ახალგაზრდობის აღზრდის დიდ საქმეშიც და ამის ნათელ გეზს სახავს სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება „იდეოლოგიური, პოლიტიკური-აღმზრდელი თი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“.

ცხოვრების მიერ წამოჭრილი აღმზრდელი თი მუშაობის საკითხები, რომელიც ამ დადგენილებაში ჩამოყალიბებული, უდიდესი ყურადღებით განიხილეს და შეისწავლეს პარტიულმა ორგანიზაციებმა, საბჭოთა და სახელმწიფო ორგანოებმა, იდეოლოგიურმა დაწესებულებებმა და მის შესაბამისად წარმართეს თავიანი საქმიანობა.

მიმდინარე წლის ივნისში რესპუბლიკისა და ქალაქ თბილისის პარტიული აქტივის კრებაზე, რომელიც „იდეოლოგიური, პოლიტიკური-აღმზრდელი თი მუშაობის შემდგომი გაუმჯობესების შესახებ“ სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების შესრულებისათვის საქართველოს პარტიული ორგანიზაციების ამოცანების განიხილავს მიიქმნა, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკურის წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა ე. ა. შუვარდნაძემ აღნიშნა:

„ჩვენი საკვანძო ამოცანა ყოველ საბჭოთა ადამიანს ჩამოეყალიბოთ ერთგულება კომუნისტური შორალის მაღალი მოთხოვნისადმი, ჩაუხუნრეთ მას ზნეობრივი პოტენცია. გამოეუმუშაოთ მოქალაქეობრივი თითშეგნება.“

ამ თვალსაზრისთ ჩვენს წინაშე მდგომი ამოცანების გადაწყვეტისადმი კომპლექსური მიდგომის მიზანია არსებოთად ავამალოთ ოჯახის, სკოლაშდეული დაწესებულებების, სკოლის, პროფესიულ-ტექნიკური სასწავლებლების, უმაღლესი სასწავლებლებისა და შრომის კოლექტივების, თითოეული ადამიანის პასუხისმგებლობა, მტყობა, ყველაფერი უნდა ვილონოთ საიმისოდაც, რომ უზრუნველყოთ ოჯახის პედაგოგიურ-ფსიქოლოგიური მომზადება ზნეობრივ-აღმზრდელი თი მუშაობისათვისაც.“

„ზნეობრივი პოტენცია!“  
„მოქალაქეობრივი თითშეგნება!“

აი, ის ორი მძლავრი საყრდენი ახალგაზრდა ადამიანის პიროვნებისა, რომლის სწორად ჩამოყალიბება ჩვენი დაუღებლავი მეცადინეობის წყალობით უნდა მოხდეს.

ჩვენი რესპუბლიკის კომკაქშიროული ახალგაზრდობის წარმატებები საქვეყნოდა ცნობილი. მართ-

ლაც, რამდენ თვალსაჩინო წარმატებას ითვისან თუნდაც ჩვენი ახალგაზრდა მუსიკოსები, რეჟისორები, მახიობები, მხატვრები... მაგრამ ერთი კია, ამ წარმატებებს ასეთივე ღირსეული შემფასებელი, ობიექტური კრიტიკა არ გააჩნია. ჩვენი პრესა, მათ შორის უპირველეს ყოვლისა ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ ჟერ კიდევ ვალშია ჩვენი სახელოვანი შემოქმედებითი ახალგაზრდობის წინაშე.

უნდა გვახსოვდეს, რომ ახალგაზრდობას მაამებლობა კი არა, პირუთენელი აზრი ჭირდება.

ჩვენ უნდა ავუბათ მხარი იმ საერთო შემოქმედებით, პრინციპულ, ახლის დამკვიდრების მძლავრ ტენდენციას, ასე რომ ახასიათებს ჩვენს რესპუბლიკას ამ ბოლო წლებში.

ისიც უნდა ვთქვათ, რომ ჩვენს შემოქმედებით ორგანიზაციებში ჟერ კიდევ საკმაოდ მტკიცეადა ფორმირებული ფორმალზმი ახალგაზრდა შემოქმედება პრობლემების გადაჭრის დროს. პოზიციების დათმობა, გაუმართლებელი კომპრომისები, გამოუსწორებლად ვეებს ხელოვნების სწორი შეფასების საქმეს და სიყალბის განწყობილებას აღვივებს.

დღეს, როგორც არასდროს, საჭიროა პრინციპული, უკანაბრუხვეული ბრძოლა ყოველგვარი ზერეულობისა და ცრუპროფესიონალიზმის, არაობიექტურობის წინააღმდეგ. საჭიროა ჩვენი პირადი მაგალითით შეგვევლით ახალგაზრდის დარწმუნება, აღზრდა, სწორ გზაზე დაყენება. დარწმუნებისა და თვალნათლივი მაგალითების მეთოდი კი ყველაზე უფრო ქმედითი მეთოდია.

ამა წლის 16-17 ოქტომბრის მოსკოვში გამართული იდეოლოგიური მუშაუთა საკაქშირო თაობირზე სამართლიანად ითქვა: „ჩვენ უფლება არ გვაქვს დავეაკოტოთ თუნდაც ერთი კაცი, რომლის ნიჭი შეიძლება და უნდა ემსახურებოდეს კიდევ ხალხს, პარტიის საქმეს.“

კომუნისტური აღზრდა მოქალაქეში სწორედ იმ თვისებების აღზრდა გულისხმობს, რომელიც აყალიბებს მანკიერებისადმი შურობივებულ, პატრიოტიზმისა და ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით აღსავსე, სამშობლოსა და თავისი ხალხისათვის, კომუნისტების დიდი იდეალებისათვის თავდადებულ პიროვნებას.

კომუნისტური აღზრდა კომუნისტებისათვის ბრძოლის დიდნიშნელოვანი ფრონტია — აღნიშნა ან. მ. ა. სუსლოვმა თავის მოხსენებაში იდეოლოგიური მუშაუთა სრულიად საკაქშირო თაობირზე, — სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების ხორცშესხმა, მშრომელთა აღზრდისათვის საქმიანობის სრულყოფა ხელს შეუნყოფს მასებში მთელი იმ ორგანიზატორული და პოლიტიკური მუშაობის გაძლიერებას, რომლის მიზანია ახალ წარმატებათა მიღწევა კომუნისტურ მშენებლობაში.“

მაღალი ჯილდო გვაველებს კიდევ უფრო მეტ ენერგიით, მეტი შემართებით, მეტი ორგანიზებულობით, მეტი თავდადებით ვიპრობოთ ჩვენი სამშობლოს დიდი მომავლისათვის.



# გეიგი

სეტიმბრის პილის ცხაკელმა შრომელმა თავის მიწვევებზე დღი ზეიმი აღნიშნა რამდენიმე შრომელთან მივლენა ერთ დღეში აქ განსა და აღნიშნა მინერტი სამხატვრო გულუბა სამხატვრო სკოლა დაიდა აჯი ზიანის ძველი, ძველი სენკის სკოლის 95 წლისათვის აღნიშნავდ სივლის ცენტრში აღიარა შემოიღებო სევიტი.

ეს შესანიშნავი ღონისძიებანი არა მხოლოდ ცხაკელთა მიერ რესპუბლიკის შრომელთათვის დღი სიხარული მომართია ამიტომაც იგი არა მარტო დღეს ამ კუბის მოსახლეობის ზეიმი შევიდომდნ სტიმულებს საქართველოს ახალი ევოლუციის ზეიმი დაეძინნ საქართველოს კომპარტის ცენტრალური კომიტეტის შვილი და ენიჭება საქართველოს კომპარტის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილების განაგ ა დეკლარაცია საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი ო. თაქაიშვილი.

ზეიმი დაიწყო ძველი სენკის სკოლის დარბაზის 95 წლისათვის მიძღვნილი შემოიღებო სევიტი განსილი. ამ სკოლაში აღიარდა მივალი გამოხედილი ქართული შედევრი რაიონის მეცნიერის არქიტექტორი ეპიტაქ დავითიანი მიერ შექმნილი ეს შემოიღებო სევიტი თავისი სისადავითი შატაველი იღვითი კარგად პასუხობს მის დანიშნულებას.

ცხაკაში, თავტაღერ მივდამზე სამხეველი ჩამოსწნის დღი ქართველი მშობლის აჯი ზიანის მიღეს, საქართველოს სახლი მხატვრის, მოქანდე სიკოლის კანდელარის ეს ერთობი ღამდ შიამბედევი პირტაბელი ქალიშვილი აწყრად მივლი თავისი შიანანი დ-

ეს არა აღნიშნა მიწვევითი აჯი ზიანის მიღეს სამხატვრო გულუბის გულუბა შემოიღებო სევიტი ძველი სენკის სამხატვრო გულუბი

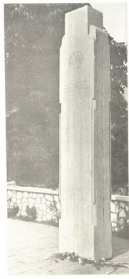
# ცხაკაიანი

ფიქრებითა და მიწვევებითი სენკითი გაცილებდა ჭარბი მოქანდე ო. მელქიშვილი და არქიტექტორის და დავითიანი კანდელარებილი ნაწარმოებს შესანიშნავი შესეს სიკო სიკოლი მის მოსახეველი.

ხელოვნების მამებანი დახელოვნებისათვის, ახალზნობის დახელოვნებო აღზრდის და მისი შემოქმედებითი ნების გამოხატვის მიღებული კარგი შექმნა ცხაკაში სამხატვრო გულუბის და სამხატვრო სკოლის განსილი (არქიტექტორები შ. პირატაშვილი, ვ. ავალიანი და დავითიანი) ცხაკის სამხატვრო გულუბი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მიწვევის დავითიანი და მიწვევითი ეს არა მხოლოდ ქართველი არამე მომე რესპუბლიკის და დღეობი მხატვრული ნაწარმოებს გამოხატვის გამოიარება გულუბი შემოქმედებო მხატვრო-მეცნიერული შექმნის ოცე გამოხატვის ხელოვნების მიწვევის შევირეების, შესწავლის და მიწვევითი რიანის მიწვევი.

ზეიმი ცენტრალური მივლენა იგი დღი მელდის ვ. აღნიშნა ძველი განსი მივდამზე, რომელიც მოხედა სიკოლი კარგის ხელოვნის დახელოვნების 110 წლისათვის მივლენა ამ ზეიმიტიანი მიწვევის მოწვევის ეპიტაქიანი არა მოქანდე ო. მელქიშვილი და არქიტექტორი და დავითიანი. სენკის მიწვევი განსი საქართველოს კომპარტის ცხაკის რაიონის მიწვევის მივლენა და ენიჭება კულტურის მინისტრებსა წარმოადგენს თავტაბელი სისახის კარგ ღონის მიწვევის მიწვევილი ჭარბი.

ეს დღე სახლის დღესამხეველი გავიქცა.







ნახაბი, კონკრეტი თუ სპექტალი იმართებოდა. ქალის საღებო-სწავლო იერს აძლევდა ფესტივალის ცმბლებში — ლადაცებზე გამოყოფილი ვიტრინებსა თუ აივნებზე, გამოსახული პირანეტებსა და მასკოტებზე. უფლისწულების ბაღის ფერბობზე ახანარი უკავიადნო ამირატული თუ მრავალ საკერძო მედიაციონზე ამოკავარული; დიდი ბრიტანეთის, სკოტლენდის, სხვადასხვა საგარეოთა დროშებით მრავალზე მრავალი ღერბი, მრავალხანა ალამი, ხანაილი, ტრანსპარენტი თუ ავიზი, თუ შიპარი პრისპექტუ — უფლისწულების უქანზე ცოცხალი ხანა შენერგდებოდა, თქვენს სმენას მუსიკისა და მხიარული უკუიანის ხმები მიწვდებოდა: მითი-დან, სადევი ენობურების ძველი ციხესიმაგრე და სამეფო სასახ-დევა აღმართული და სადაცაჲ ქალის ძველი ქვევების შვი-ღლები უმწერენ, „ბატ-ბუს“ — ამ იშვიათი სილამაზის ნახაბის თანხმდებელი მუსიკა იმსიდა; ამ ციხესიმახლის მისაღობო მუსიკა-ზე, რომელსაც ენიმებურატლები ესმენადნენ უწოდებდნენ, იმართებ-და ეს „ბატ-ბუს“, სხვადასხვა ქვევების ჯარების ირეცტრიათა თაი-სებრალი პარად-აღმობი, სადაც ერთმანეთს ერწყნის მუსიკის რი-ტმები და მოჩაობათა პლასტიკა, ელვარე მოწინდების უწყვე-ლოდ ეფექტური ფერბობი და ინსტრუმენტების მზინავარი კოლორი-ტი; ქვევით, უფლისწულების ბაღში უზარმაზარ სასტატოად მი-ედანზე სასულე-ორეცტრია უკრავს. ესტრადა დაბლა, ვაეზე, ხო-ლო ხახხა მდებლობით შეუილი ფერბობები ანტერეტი ტიპის აფეთქავთა, რომელსაც წყნად ზუნქვებითა გამოყოფილი პარკის ხახხებზე, დღე-ღამე მთლიან ხახხს აბრავს, რადგან იგი, მდებო-რე, ვეცხა ციხესიმაგრის ჩრდილში თუ პარადიარ მისი გულზე ნებავ-რად წამოწილილი ხალხი თავსაც იქცევს და მუსიკასაც უსმენს. ესტრადიდან მოშორებით სკოტლენდის ერთნაული ირეცტრების კორპორაცია მოაქვით. რომელითა ირავლები ცნობისმოყვარეთა პრისის მუხარათა თაი, ისინი ვატყობით ადევნებენ თვალს კაბულ-ნეიტრალის საკერძო სმარტკაცსა და ოსტატობას, აგრეთვე სხვადასხვა ქალის მრავალფეროვან სკოტლენდურ კაბატარტ-სებს. ბუნეთა და ბუნებელი შექმულ მთავალ ქულებს, შედარა-ტებს, რომლებიც ანაიფეთქებულად ვუკავებენ იერს აძლევენ და თანხმდებენ შეუილი ქაბუსაც და მოუხსიაც, და რომელითა განმე-ორბებელი კოლორიტი მწვენივარდა სასულე სკოტლენდული მხა-ტარის პერი რიბონის ტილოებში, ნაციონალური ვაფერეის ამ ს-მალე ესმისილებში... კიდევ რამდენიმე ნახიბი და მუსიკის მხარეარად სმარტის მხარეარაზა ვაფიხვებო, მწვენი ვაფერეის მთ-ღლად და მზინავარ მოედენებზე კრიკების მოთამაშეი დღის მონ-დებობითა და რადლებით ცდლობენ პაწია, თეთრი ბურთის ჩა-ტატებს ითიქის თხუნულას წამახებო ქაბებში ამოთხრონი ვიწრო ცრინულე. ელვანტარის მოყვანილობის ღაობის ჩოვანი, რომე-ლიც დატარების კამინტის უფრო დაამწვენივარ, მწვენი მახალი-ვით ელეს და სპორტულ პარტის ვაფიხვებს კაცს... და ითიქის ამ ხახხაბის პიკატური დეგაო ავლიაო — ციყებთა თაიხუფ-ლად დაწვარდობენ ბავშვების მხიარული სიყვინის თანხმდებო, რომელთა დღის პირველ საათზე (მომლოდ ჩვეულებრივ დღეე-ში) ელვანტარის მდებოთა ციხესიმახლას 120 მტერინა სიმაღ-დან უფრთხვება ქვევების მქუხარ ხმა — შუადღის აუქციების მთუ-რეცხლად ეს პიკატარ სკოტის, რომიც უმწვენივარ ძმა, ვაფერეის უღვას უოლტერ ჯეკონს რიბონში — ელვანტარის საპორტოებში — ხობტ-მუსხმებელ კონს-მენჯს, ამ ოსმებრიან შავ ვაგანს — სკო-ტლენდის სიამაგეს და დღეების ტრეკელებს.

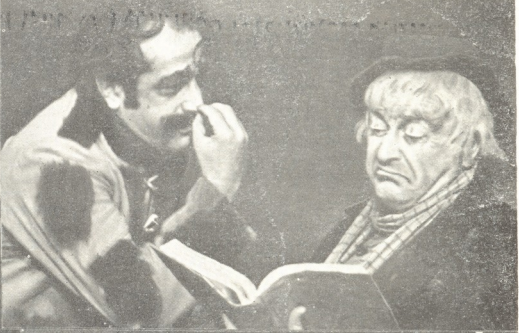
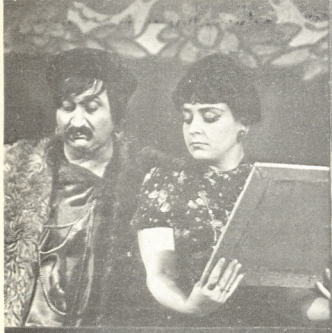
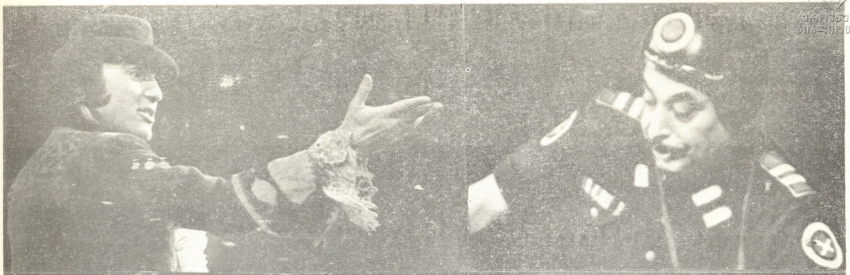
19 ავიტატობ, სადაც ხანს, მოკლედღლი და უწყველო სა-ჩუმი ჩიპორვა ქალქში, მწვენი ოსმართლიანი წითელი ავტობო-სების მიმორების მუხარა, სადაც ვაფიხვებზე ახანარის მარ-კის მწინდები, მობიობათა შეუნი და შიპარი მავიტარტლებზე, დღური-ლიდა უფლისწულისა მადები, ხალხი ბაღის კიდებზე მთავრად, ვა-ფიხვი ტრიტარტები და დაიხუნდია აივნები, მალე ურდა დამწე-ბულითა ფესტივალის ვახსინამბა მიმდებელი კარნავალი — კა-ვალდა, რომლის საცქერდად ვაფიხვის მთელი ქალქი, ედმარტ-არში ჩამისული სტუმარი თუ ტურისტები და საჯანგებო, საუკე-თიქო სათავადობით ავლავს არჩვენ. მანამდე და დღის სამისხაკ-ვარტ ქალქის მერმა (ლორდ პროვოკტი), სქეტ ჯალისს უზარ-მაზარი ტარის მოედანზე პატარა ცერემონია ჩატარა, თუ ძვე-ლად, ბრიტანეთის უქნაღებზე წესად იგი მიღებული ტარის წინ ჭვარის აღმართვა და მისი კვარცხლებიან მუხის მზამებე-ბისა და ვერდიტების კიხვა, სხვადასხვა ხანახანობათა და დღეს-

წავლებლის მოწინა, ახლაც ეს ტრადიცია — ცხიბია, სახელოდ შენარსუნებოდა. სქეტ ჯალისს ძველი, დანერგული არსებულ მახლობლად აღმართულია ახალი, უზარმაზარი ჭვარის მსრუტე-მსრუტეობის მიღებოდა მოლოცა წყაროდ ლორდ-პროვოკტიმ შეყე-რული ფესტივალის განსა (ცოცხალი ხანა ითიქოთ სიღვასათა ქნინად ტარის ამ მოედანზე უფროსი მოქცული მობიობის ცხენი, რომელსაც კარლეს მტერვა ამხედრებული და პარად-ნების ვიწრო მოედანს დაკურებს უზარმაზარ შენიბათა უფროსი წიგნი გაქვილი, შიპამდებულმა ისეთია, ითიქის ვიწრო შიპარის ტარის გაქვილი ხალხს მობიობის ეს მხეარაი, ხოლო თვით ტარაში დაიწყო საკეტული მუსიკის ფესტივალი. ამის შემდეგ დაიძრა ოს-ტატის სახალხო კარნავალი, რომელიც თაიქის მამსებოდა. ხანახანო-ბით, ქალღატაკებელი მხიარულებით და მასში მონაწილეთა რაო-დენობით თაბიკოდამხვევ შიპამდებულს ახდენს.

ჯერ თეთრ, კრალა მოკლეცხლებზე ვაფიხვებში შავადმოსი-ლი მოლოცილები წამოვადენ, მათ შავ, ვაგად ნაპიკებზე ცხენ-ზე ამხედრებული კოლეები მოაქვენ, შემდეგ კი სკოტლენდის ნაციონალური ირეცტრია დაიძრა. ერთი უზნალო მდებობა, შე-სრულბული სკოტლენდური ვაფიხვებობით, სხვადასხვა ზომის დილის დილის თანხმდები, თანდათან იპარობს მწინდელს უკრა-დლებს და რიბონის ვაფიხვებობით, მუსიკალური ფარბის უწყვე-ტობით, მისი ვაფიხვებით ვაგებოვით, ერთნავედ ესტრადა გა-წვენიობლებს ქნის. კაბლმანტარის წინ (რომელიც ზეადი გა-წვენიობლებით, თაიქს გემოდ კერპის ქვევადნ წვეთი, ერთკა-ვალად აქნეს, ხან კი ოსტატურად ატარობს ნეტების ანტეკტი) მდებოვანი მოდანი, ვაგებებული, ხან ვაგებური მარკვეით კი არ ვატრებენ ისინი დროშებს, არამედ, ერთნაველად, მუსიკის რიტმზე, ხან წყრილად აფრიალებენ, ხან დაბლა დაუშევენ, ხან მთავდა ასტრირენს და მარჯვდ ეტრენ, არამედ მრავალად და-ჩინა ხახხავა სხვადასხვა იერის დროშის პატარა ერთნაველად აქ-რა, ცოცხლად არბნასავით მათი ფარტყა და ფრიალად, ეფრე-ტკლურად — ტარით მათა — დაშემა. ამს ჩინებს არა მხო-ლოდ ეს ერთი დღი საპარადო ირეცტრის დროშათა კოლონა, არამედ მრავალზე მრავალი ირეცტრის, რომელიც წინ მიუძღვის სხვადასხვა ქალს. ამ საზეიფო და ტრენდებულური პრადების შე-მდეგ იწყება მხიარული კავალდა; ამ ხალხისან თეტრალურ ატ-მოსიფერის ქნინა მოტეობად მუსიკალური, მხახიობები, კოლეუ-ბი, ბუნებები, ვინახებები, აკრობატები, ენსელობრები, უკრავლევ ეს, ითიქის, მუსიკალურების მიტრაციონების ნოსტალიური ვაფიხ-ვილია, ათავჯვარი ნიბით შემოსილი, იმფიხვებზე შენდვარის, პე-როდლებითა და საყვრებით შეარადებულნი თაიქისთა ცლნისა თუ აქტივების საიდებოლ სიკეთებს ვაყვარინა. კოლონათ თაღმუ-რეცხლად რიგი მხიარულების, კოლეუბის, ვინახვამხიობის დაუს-წრებელ დაჯადად ვადაქტებულ, ვის ხან რას არ ნახავთ აქ — პო-ლიტკურ მოდუწეთა უზარმაზარ ფრთვლებს, ანდერსენის ზეა-ბრების თუ დისნეის ფილმების პერსონაჟებს, ვაგანტენს უზარმა-ზარ ფიჯარს, რომელიც ათავჯვარი სწოვითა სავსე ტრადურზე წამობოლდა და ითიქის სურს ეს ბუტავირთული ვარტები, ნესე-ბი, გოქიმი წარსულურტლად შთანქმის, ჩაივლის ეველა ხელობის და პრადების წარმომადგენელთა კოლონები, თაიქისთა ხახხარა ტრანსპარანტებითა და სტელების ვაფიხვებულ ფარბებობით, და-სახარული არ უნის ტრადირების ვეცხა, ღია მარბზე ვაგაროლ იმპროვიზირებელი სპექტაკლეს, ცოცხალ სურათებს თუ პარო-დებს — სახელოვანქმულ სავტრალი ირეცტრებულ თუ ტრა-დიციულ სანტალევირთა ვაფიხვებზე, მსუართი, ერთნაველად, მუ-სიკით ჩაივლის ეს მხიარული კავალდა მთელს პრისპექტს. შე-ნარბული უფლისწულების ბაღის კუთხებ და მთის პიკატის ღრმად ჩაქმული ქუჩაში ვაფიხვარდება, რათა შემდეგ, თაიქის მსდებო-ბა ზვეთი, ვაგებებოდა კლდის პატარე უზარმაზარული ციხე-სიმახლის ამხედრებულად დაწავთვარს და დასაწყისი მისცეს ახალ სანახაბს — „ბატ-ბუს“ — ესმენადზე.

ქუჩებს და პრისპექტებს ელვად ვაგებო ავტობოსების და სხეულს მამქანების მოტარების მსუართი, მონაწილე ხალხს ერთ-ამსლი ავტებს, მაგარამ, ინიკეთი, ჩენი ურთიამსენ დღისნ ინი-

სტეხში სპექტაკლენს  
„ავტავტური კარტის წიგნი“





რჩენენ სკოლური გულ-სტავის ხმაძიალ. გულისგამაწვრილ-  
ულე ჰყვიროს და დღღობს რიპიშებულ ბაჰ-ბუჰს. (ველ-  
დღობს თანხარი ენგლორულ ლევის სარულენ თავის თიარ-  
ბუნიკაი ჩოხები, ვიდრე ბარბანს შემოკრავდნენ).

იმავე დღეს, „აჰა მოლის“ დღე საქონეტორ დარბაზში გაი-  
მართა დინებურის საერთაშორისო ფესტივალის პირველი კონცერ-  
ტი — გენდო როდესტვენის დირიჟორობით „პი-ბი-სის“ სიმფო-  
ნიურმა ორკესტრმა სტრავინსკისა და პროკოფიევის ნაწარმოებები  
შესარულა. ვინაიდან ღორდ პროცესთა ფესტივალში უკვე თვითი-  
ღურად გახსნა „სენტ ჯალუზის“ მიუდანჯე. ამიერივე აქ ასეთი დროს  
აუცილებელი რიტუალი შესრულდა — ორკესტრმა დიდ ბრატარ-  
ისის მძინე დაურჯა და მცირე პარუს შემდეგ პირდაპირ დაწყო  
კონცერტი, რომელიც მაყურებელმა გულშეურავად მიიღო, ოვა-  
ციებს დასასრულს არ უჩანდა და რაოდენ დიდი იყო ჩვენი გაოცე-  
ბა, როცა, მეორე დღეს, ინგლისისა და სკოტლენდის დიდმა გაზოფი-  
ებმა საქაიო კრიტიკულად შეფასეს რუსული მუსიკის ეს კონცერ-  
ტი და მას „მოსპანენი საღამო“ უწოდეს. მაშინ კი ვაგახსენდა მო-  
სკოველი კოლეგების გაფრთხილება (შარშან დინებურგას ფესტი-  
ვალში მონაწილეობა მიიღო მოსკოვის „მელაია ბრანნიას“ თეატ-  
რმა — ი. ტურბენივის „ერთი თუ სოფალი“ და ნ. გოლოვი „ქოშ-  
რინება“ — ჩვენს თეატრალურ წრეებში საქაიო შეტეხული სექ-  
ტაკლები — წარმოადგინეს); — „შესაძლებელია მაყურებელმა ძა-  
ლიან კარგად მიიღოს თქვენი სექტაკლები, მაგრამ ეს გერ კი-  
დევე არაფერს იწინებს“ — შთავაზო რას დაწერეს თეატრალური კრი-  
ტიკოსებმა, რადგან ისინი განსაზღვრავნ სექტაკლის მანდილი წარ-  
მატებთან. წერეს ის შეგავართობი თუ პირველ წარმოდგენებზე მაყუ-  
რებელთა არ გვეულებათ — ცარიულ დარბაზშიც ისე ითამაშეთ  
თითქოს მაყურებელთა ტევა არ იყოს და ბოლო დღეებში, დასას-  
რულს — უტყველად მოვაო საზოგადოება. ვერაფერიც მიღია მფე-  
ვეში იყო საბედნიერად. უკვლავური ეულმა და დარბაზულა. მაგრამ  
მაშინ აჰ ავვისტოს, როცა წავსეთხეთ წინა დღეს გამართული კონ-  
ცერტის შეფასება, მაინცდამაინც კარგ გუნებაზე არ დავმდგარ-  
ვართ.

თვრამდე ავვისტოს რომტე სტრუაჟი „კავკასიური ცარცის  
წრის“ ტექსტის რეპეტიცია ვაიარა. ცხრაშემო — მიუღი დღე და  
ოცი ავვისტოს 4 სათამად სტენური რეპეტაცია მიმდინარეობს.  
ეს იყო ძნელი და დაქანცველი საქმე. აქვე, ისევე როგორც მექსი-  
კისა და ოჯიგალის ფესტივალებზე, მზრუნავი სენა არ იყო —  
თითო სენა — ვიწრო, პარტიკულარე დაქანცველი, პირდაპირ  
ურყურებლად დარბაზს მიბჭენია, მრავალ უხერხულობის ქმნიდა.  
ექ დაბრაზისკენ მოიგრადა „ცარცის“ ბუტაფორული ტენი და  
„ჩირაჩარის“ ურემი — ზალადანებ; ახს გარდა, თვით აპარატურა და  
სკენის შექანცველია საქაიო დამოუღებელი იყო და რეპეტაციო-  
ბისას მღებოდა მათი შეცეთება და ათიხება. რუსთაველის თეატრის  
დასი ასეთ სიძნელეებს უკვე შეტერება და უკვლავზე ეს არც რაიმე  
პრეტენზიის საგანი ვაგზდარა და არც ზედმეტად ნერვული ატმოს-  
ფერო შეუქმნის მას. დასს შეგნებელი ქმნიდა უშთაბეჭობ: უნდა  
ვითამაშო ისე, თითქოს უეთხიო სტენური პირობების წარმოდ-  
გენეს კი შეუძლებელია. აშგვარი ფსიქოლოგიური განწყობილების  
შექმნას დიდი დრო სჭირდება, მაგრამ გამოცდილ დასს და მის  
შთავარ რეჟისორს ს. ნერვუსს ადაპტაციისათვის მცირე დრო ჰყო-  
ფნით — თუმც ეს ნერვული და ფიზიკური ენერჯის დიდ ხარჯვასთან  
არის დაკავშირებული.

და, აი, დღეცა სექტაკლის დაწყების დროც... ქანდარაზე ცარი-  
ელი საქაიბი მიჩანდა. დინებურში საბუთო საკლბოს წარმოდგენი-  
ლები ჩამოვიდნენ ლონდონიდან. დილის რეპეტაციაზე ვანჩი ლო-  
ლაშულის ვუთხარი: „პირველ თვრასზე შინ ამბო სექტაკლები. გაიხ-  
სენე დილსდენდროფის თეატრის განმოსლა, როცა უზამშაზარი  
დარბაზი უოკლისმბოლვედა, თვითკმეყოფილება და სწობისტრუმა სა-  
ზოგადოებამ ვაგახო. შენ შესძილე მაშინ სექტაკლისათვის სპიკორი  
კამერტონის მიცემა, ახლაც, შენს პირველ თვრასზე ბეკერა დამოკი-  
დებულა“. როგორც კი სკენის სიღრმიდან ავანსცენისკენ წაშოვიდნენ  
უ. ლოლაშული და დ. სიუმატონი, გუნამანა მიკარხანა, რომ უკვა-  
თაფერი რიგზე იქნებოდა. მართლაც, სექტაკლმა ჩინებულად ჩაი-  
ვარა, მაყურებელმა ხანგრძლივი ტიპით და ოჯიკით დაჯილდოვა ჩვე-  
ნი მსახიობები. ჭერ კიდევ ც. რომდესტვენის კონცერტზე შეწინეს  
— ის იყო დასრულდა უკანასკნელი მუსიკალური თვრას. ჭერ  
ტიპიც არავის დაუტრავს და დარბაზში რამოდენიმე კაცი წაშო-

ებრა და თავუდმოკლები ვაჯარდა დარბაზიდან. ჩვენს სექტაკ-  
ლებზეც ასე მოხდა. ბლოკორთია მამაკაციბი მოსწუდნენ ვერაფერად  
ადგილებს და გასასვლებს მიამურეს. ესენი კრიტიკოსები უჩინებ-  
რობილები რეპეტაციებში მიიჩქარან, ჩათა მიცხივებდა მეორე  
დღესზე წაიჭობის დაბეჭდული რეცენზია. ბეკერა ასეთი რეცენზია  
წავიკითხე და ვამოცა აზროვნების სიტყვად, ვამოქმინი დავეწვე-  
ული ვიფრამ და საერთოდ პრავსებულმა ისტატობამ (მე აქ არ  
ვგულისხმობ ამ თუ იმ კრიტიკოსის მხატვრულ პოზიციას — ეს  
სხვა სტეია). როგორც ჩანს, ისეთ ვაჭრებში, როგორებიცაა „დე-  
დლი მეილი“, „დელო ტელეფონი“, „დელო ექსპრესი“, „ოპორტუნი-  
ტი“, „სკოტსმენი“, ნამდვილი პრავსისონლები მკავთ შემოკრები-  
ლი.

მეორე დღეს, დილას პრეს-ცენტრში გამართულ პრესკონფერენ-  
ციაზე (პრესცენტრის ექვრა უზამშაზარი შერბის ორი საართული  
დინებურის ცი-თი-თურ ეველავი შედგენებულ ქაუნჯე — „ჭოჩ  
სტიკობა“ — რეგორტორი, კავებები, კონფერენცე დარბაზებთა  
და, ჩარა შთავაზო, კარგად აღჭურვილი სამოსსახურეო ოთახე-  
ბით, სადაც ნებისმიერი ინფორმაციის მიღება შეიძლებოდა, რო-  
გორც სტენოგრაფი, ისე უებდრად), რომელსაც დიდი ბრატა-  
ნეთის, ევრობისა და ამერიკის უფრანსილები ესწრებოდნენ. აქ  
უშავედ იგრანობოდა ცხოველი ინტერესი ქართული კულტურა-  
სადმი საერთოდ და ცხადია, ქართული თეატრისადმი. უკვლავ  
პრეს-კონფერენციაზე მოსულთ განსაკუთრებით აინტერესებდათ ქა-  
რთული თეატრის ცირნოვული და სტლიოსტური თავისებულებანი,  
რეპერტუარის შედგენის პრინციპი, ბრეტების ინტერპრეტაციის  
პრობლემები, ქართულ მსახიობთა საშესრულებელი მანერა, მათი  
ჟალბატორებისა და მუსიკალობის სათავეები. მათ კითხვებში ზი-  
ნარად ვახსებე ფაგლისმბებოდა (როგორ აღწეოთ სცენაზე ასეთ  
შემოქმედებით თავისუფლებას, სილადეს, იმპროვიზაციას, ძალ-  
დელტენულობას — თეთ დეტალშეშოც ეტი). პირველხანებში ზო-  
გი შეთხოვა იმდენად გულშეურავი იყო (მაგ: „თქვენი თეატრის  
რეპერტუარს პარტის ინსტრუქციები ადგენენ? ვაკეთ უფროდა  
ჩემთვის სიუბების დადგამა? განა შექმნიარს სიუბები ქართულ  
ენაზე თარგმნოთ? ქართული თეატრი იგივე რუსული თეატრია? —  
მხოლოდ სხვა ენაზე მეტყველებ? და ა. შ.) რომ აუცილებლად  
მივიჩინე შეტეხილობისათვის ვაგვეცინე ქართული კულტურის, ქა-  
რთული თეატრის წარსული და დღევანდელია, მისი თავისთავა-  
დობა, ქართული საბუთო ხელოვნების ადგილი საბუთო კულტურ-  
ის მრავალხმობე ცხოვრებაში. აქ არ შემოძლია პატივისცემის  
არ მოვიხსენიო შესაწინავე ქართველი ინტელიგენცია ვაგა ჩარე-  
ვიანი, რომლის ფუნქციები, საერთოდ ჩვენი თეატრის იქ გამოსვ-  
ლის მანდილ, შორს გასცდა უბრალოდ მთარგმნელის მოვალეობა-  
დასა და თავად ქართული კულტურის დირისტული წარმომადგენელი  
იყო ეველგან და უკვლავისი. უნდა ვთქვა, რომ ამ პრესკონფერენ-  
ციაზე მალე დამყარდა გულითხილობისა და ეკოლოგანწყობილების  
ატმოსფერო, რაც, უთქველად, ვანაპირობა „ცარცის“ დღემა წარმა-  
ტებში. მაგრამ პრეს-კონფერენციის ძირითადი თემა, მაინც, მო-  
მავალი სექტაკლი „ჩირაჩარ III“ იყო. ინტერესი ვაგახსენებოდა რ.  
სექტაკლს ვანოსვლად, სადაც დიდ დაბალიებით ასე თქვა — „ჩვენ  
„ჩირაჩარს“ უფრო თამაშ და თავისუფლად ადაპტაციის მეთოდით,  
ვიდრე თქვენ ეს ნახეთ ბრეტების სიუბის მავალითობა. სექტაკლი  
სხე ახლანას ვაითამაშეთ იბილითო. მან შართა სხვადასხვაობა  
გამოჩინოა. ძალიან ვაინტერესებს — და ძალიან ვლევათ —  
თუ რას იტყვის ჩვენი სექტაკლებზე თეატრალური კრიტიკოსი“.

აშგვარად, მოვლენი მართლაც ორმხრივი იყო. ერთი მხრივ  
ჩვენ ვაინტერესებდა ის, თუ როგორ შეხვედებოდა მაყურებელი  
უპირატესად „პროფესიული მაყურებელი“ ესწრება ფესტივა-  
ლის სექტაკლებს და თეატრალური კრიტიკა შექმნიარს — ამ  
მჭელი მზადის — როგორც ბრატანეთში იტყვიან ხოლმე — ტრა-  
გედია-ქორენის ქართულ ადაპტაციას, ხოლო იმავე — ვნახოთ ცი-  
თი, ამ ქართულებმა, რომლებიც თეატრალურ პირობონტზე სულ  
ახლანას გამოჩინდნენ, როგორი სექტაკლები ვაგახსენე ჩამოსვ-  
ლს ფესტივალში. რომლის დევნიო, ანდა, უფრო უსუსტად, რომ-  
ლის პირობა იზიარებოდა იყო და ასევე დარჩა დღესაცა. — „ნაწარ-  
მოები — პირველი კლასის, შესწარულებული — საუეთესონი“. ამ-  
ბოთამაცა ამ ფესტივალის დამააზონი სიღონე ფართო და განს-  
ხავებები საქვეყნოდ ცნობილი მუსიკალური ფესტივალისა ზალ-  
ცებურგად და ბარიეტში — სადაც მხოლოდ მოცარტისა და ვა-



ნების მუსიკა სრულდება — იგი მოიცავს ხელოვნების ყველა დარგს — მუსიკას, თეატრს, კინოგრაფიას, ფოლკლორს, კინემატოგრაფსა და ბოლოს, ფოტოხელოვნებას. ამ ფუნქციონალური პირველი ინტანსტიტუტის რეალურ ბინას (შედაგეგმილი ნიუ-იორკის ინტერპოლიტეატრის დირექტორმა) სწორედ ასეთი დიდი მასშტაბი მიიზნა ამ ფუნქციონალურ, რამაც, ედინბურგის უნივერსიტეტისგან გრძობა, დიდი როლი ითამაშა ხელოვნების ამ ზეობის ცნობილ ფუნქციონალურ ავტორიტეტის მოთხოვნის (ამ ფუნქციონალურ ხშირად ვლერ და დ. მუსიკაციონის მუსიკა. აქ სხვადასხვა დრის დაფუძვრა დავით ოსტრასს, სიატრისლავ რიტბერგს, ბორილინის სახ. სიმონთან კავრტეტს და სხვ.).

ამგვარად, როგორც ვთქვით, მოლოდინი და ინტერესი დიდი ფორ. როგორც ჩანს, რუსეთისთვის თეატრის კარგი მასშტაბი გაუწიეს ამ წერილობით, რომელიც ინგლისურ ენაზე გამოქვეყნდა ფუნქციონალურ დაწესებულ ცოცხა ხნით ადრე და აგრეთვე მაიკლ კოვენიის მოკლე მკვლევარ მრავალმხრივად სტატიაში, რომელიც მოთხოვნების მშენებარა გამოცემულ, 140 ვერგადან სახელმწიფო პროგრამას — ქართველ მსახიობთა ფუნქციონალური... ეს ის მაიკლ კოვენი, რომელმაც შექცია, სერვანტის ფუნქციონალურ გ. განახლებასთან ნახა ჩვენი სექციები და აღტაცებულად დარჩა, რუსეთის თეატრის გულმგობრად პროპაგანდისტად იცა. ჯერ იყო და „ფიანსოვლ ტაშიში“ გამოქვეყნდა მშენებარის წერილი (ამ წერილის იცნობს ქართველ მსახიობთა, ჩვენი პრესაში იგი გადმოიქცა ფუნქციონალური „სა რუხეობა“). ბოლო ასა სხვადასხვა სტატია მოაშვა და ფუნქციონალური. იგი, ჩანს წინა იქ რუსეთში: „ჩემთვის დიდი ბედინებები აი რუსეთის თეატრის აღმორჩენი ორი წლის წინათ, შექცია, სადაც მე ვნახე „კავკასიური ცარკის წრე“ და „სახანოვლის დედინაცვალი“ — დ. კლდიაშვილის ტიპიური ქართული კომედია...

ბრტის პიესის წარმოდგენის სირთულეები „შესანიშნავად დასძლია ცოცხლად საშემსრულებლო ნიჭით აღსაქვ დასმა. ბოლო რამაზ ჩიკვაძე, რომელიც გამოდის გაიკვერა მოხუცი მოსამართლე ახლავს არაბში, ჩვენი დროის უდიდესი მსახიობია.

ჩიკვაძე კავკასიელი ღირსესი ოლიგარქი, რომელიც სცენიდან აგრევეს მომხიბვლობის, სიტყვის და სიბრტის... ამ ზედმიწევნით თამაში თავისი ფუნქციონალური გამოხატულობით და სადაც არ უნდა იმეორებოდეს ის, სცენის რომელ წერტილშიც არ უნდა იყოს, ტრანსიტი და უპირატესობა იქნეს. სწორედ ეს თავისებურება კარგად ჩანს „სახანოვლის დედინაცვალში“, სადაც ის თეატრულად პატარა როლს თამაშობს... სწორედ ამ სექციის შემდეგ ოცნებად გადამიქცა მემოგრაფიკა საქართველოში, რათა შემანახა „ჩინარა III“.

1979 წლის ედინბურგის ფუნქციონალური საკომოდო მოხერხებულად, საქართველოს ოლიგარქის ფუნქციონალური დასაშვა.

ჩიკვაძე რუსეთის თეატრის წამყვანი მსახიობია, მაგრამ იგი მეთორმეტს საორტად მღერის დას...

ეს პროგრამა ფუნქციონალური მოწოდებებს, კრიტიკოსებს და ხელოვნებაში მოქმედებს ხელთ მკონდათ, ასე რომ, მსოფლიოს ოცნებას ამ ქვეყნიდან ჩამსული საშუალოდ მკონდათ ვრცელი ინფორმაციის მიღების, ხელოვნების ამ ზეობაში მონაწილე ყველ კომპეტენტ და ინდივიდუალურ შემსრულებლებზე.

ოფიციალური დიდი ფუნქციონალური პარალელურად ედინბურგში იმართება მეორე, უზარმაზარი თავისი მასშტაბით, „ფუნქციონალური“-ი („ფორმ“-ი „განაზრება“, „გარე“-ი), თავის დროზე სექციურად წარმოქმნილი, რომელიც „ოფიციალური“-ი პროგრამის გვერდით წარმოდგენს ხოლმე ექსპერიმენტულ თანამედროვე ხელოვნების, სპონტანურად აღმოცენებული ეს ფუნქციონალური, კარგად ორგანიზებული, უზარმაზარი სადღესასწაულო კონცერტები, ამჟამად მსოფლიოში ხელოვნების ყველაზე დიდი თავისებური ფუნქციონალური. თანამედროვე (1947 წელსვე მიყვალა ფუნქციონალური) იგი ედინბურგის გარეუბანში (ცნებას გარეუბანს პირიბოლად ეხმარება, ამ ქალაქს გარეუბანი, თანამედროვე ურბანისტული გეგმით, ეს აქვს) უფრო სწორად, მის რეალურ იმართებას (აქედან წარმოიშობება მისი სახელმწიფო დას — „ფორმ“-ი). პატარა ურბანში, დარბაზებში, ქუჩებში გამოდგენენ ოპერებს, მუსიკისებს, მომღერლებს, მხატვრებს. რვა თეატრალური ჯგუფი იყო ჩამოსული პირველ ფუნქციონალურ. 1979 წელს ეს ჯგუფები გართობიანდენ, შექმნეს თვითონი კომპიტი, კლუბი, მოკვარეს საკუთარი მუსიკაციონის სა-

ქმე და ა. შ. ახლა ეს ფუნქციონალური, რომელსაც ქალაქის მუნიციპალიტეტი აფინსებს, გადაცემული ახალგაზრდა ტალანტების აღმორჩენის საუკეთესო ასპარაზად. მართლაც განსაკუთრებულია მისი დიპლომატი. წელს 300 ჯგუფი ჩამოვიდა სხვადასხვა სექციონალური კონცერტით, რევიუთა, მიმით, ოლიმპიად, გამოფენებით, ცეკვებით... სამი ეკრის მანძილზე მათ უნდა გაეზნებია სხობი თანხი სახაზობა, მათ მიერ იქნა ოკუპირებული 107 დარბაზი, თეატრი, სკოლა, კლუბი, სტუდია, შამპანე „ფორმის“-ი პროგრამას სახაზი ასახვებზე მეტი კაცი დღეშია. წელს ფორმა მეტი უპირატესობა ვარაუდებდა. ყველაზე ძველ და უფროსწავიდა რესტავრირებულ ქუჩაზე — რომელიც ძველი ედინბურგის ცენტრად ითვლებოდა, სამ სტრატეგი (მაიკლ ქუჩა) ფორმის რეზიდენცია, რომლის რეალურ მთავრობა ახალგაზრდების შეძახილობა, სიმძვრე თუ საკრძოლში ვერილობა ხმის, იქვე პატარა მაჯილიანი დრო მუსიკის გაშარბული ოლიმპი მხედის, სანტერტისა, რომ მათ სტრატეგი დასარბულ, ფორმის ფილიანი ახლოა პატარა ქუჩა ჩამორბის, რომელსაც „ქვეყნის დასარბული“-ი მქვია. აქ რანაირი პლაკატი თუ აფიშის არ ნახავთ. თითქმის მასივად ჯგუფის წევრებს მანქანაშივე სამ სექციებზე სურთ იყოს მათგანგებულ და არა სხვაგან. კელმბერ, ვიტრინებში, სადარბაზოებში, სასტუმრო მოლობში, კიბეებზე, ეკრის სივრცით ყველაგან, სადაც რაიმეს ამ გამოფენა შეიძლება, ყველაგან „ფორმის“-ი რეკლამა, ხელთ დახატული თუ სხვაგვარად დაამუშავებული. თვითონ ამ ფუნქციონალური მონაწილენი სხვადასხვა ცხოველის თუ ქიშკრის ნიღბებით დაიან ქუჩებში და გამველითა ურადიდებას იწყებენ. მათ რეპრეტორია — კლასიკური პიესების გვერდით, მრავალი ექსპერიმენტული დრამა, აგრეთვე „ახორჩენი თეატრის“-ი პიესები, ლონდონის თავისებური ჯგუფის დადგენი ენაზე შექსპირის „ამლეტი“-ს ერთ-ერთი სახელგანთქმული ჯგუფია, რომელსაც ხელმძღვანელობს ცნობილი მსახიობი და რევიონალი სტენენ ბირკოვი დიუსელდორფის თეატრის ვენერაბელტენდენტმა გიუნტერ ბეუტელმა, რომელიც ედინბურგში სექციონალურად ჩამოვიდა ახალი ავტორების და რევიონარების აღმოსაჩენად აგრეთვე რამდენ სტურუასთან მოსალაპარაკებულად (ახალი დღემდის თამაზე) გვიჩინა, რომ ეს ჯგუფი ყველაზე სერიოზულ შემოქმედებით მოიცილებს დგას და იგი დიდი ავტორიტეტი სარგებლობს ევროპაში. ამ რევიონარის დადგენი დიუსელდორფში ადრე მქონდა ნახაბი ურბანის ჩანაწერება სექციურად. ე. კავას „პარკის“-ი, რომელიც ძალიან ძლიერ შთაბეჭდილებას სტოვებს „პატარა ადამიანის“-ი გამოუვლი, ტრაგედია განცდის დრამა, პლასტიკურად ზუსტი გადმოცემით.

„შექსპირის“-ამლეტი“-ი ამ ჯგუფმა წარმოადგინა სხულის დარბაზში, რომელსაც ოლიმპი მხედდა, ორ მწერტად მათგანგებულ ხელმძღვ. ასევე ოლიმპი მხედდა ექვს-ექვსი ენურბი სახაზი ჩამოვირეველი სათამაშო იატაკზე. ამით იქმნება შეზღუდული არე, კვადრტი იატაკზე, რომელიც მსახიობთა მოქმედების ასპარაზია. სარბუმში, მწუხიმი ნაბიჯების ძლიერი ხმარით შეიძლება ჩვეულებრივ, თანამედროვე კოსტუმებში გამოწვილობა ახალგაზრდები. ერთი შეხედვად საქართველო იმისათვის, რომ მიხედვით — ესენი თანამედროვე ინტელიგენტები, თანამედროვე მოაზროვნე ახალგაზრდები არიან, რომლებიც სერიოზულად ეკიდებიან თეატრალურ ხელოვნებას. სახელე არაოცნებებისა და ერუდოების ცვალება აუკეთია. შემოდინად დაფორმებული, საკუთარი სამართალი ჩადრმავედენი. ჩამოსდებიან სკამებზე, უყბ ყველა თავის პოზს მიიღებს და ასე იქმნება გარინდული, უყბ სხვა თამაშობს ამ კვადრატში. მსახიობები ძირითადად ამ კვადრატს უყბან გარე, ხან იკ დაიკონალურად გადაკვეთავენ მას. სკამების გარდა, რომლებზედაც სდებიან და რომელთაც მამლეტი და კლავდელი ძირს ახტებენ სულიერი მღელვარების ფშა, აქ სხვა არავერია. არავითარი გრიმი, არავითარი იტორიული კოსტუმები. მამლეტის როლის შემსრულებლის გარდა, ყველა სხვა მსახიობი სხვადასხვა რანგის თამაშობს. მსახიობი დათავრებს, ქვიჯა, მამლეტის მამის ჩინილილის თამაში, ჩამოვდება სკამზე, დაძაბული, საკუთარი თამაში ჩადრმავედს და თან ახდენ დაძაბული უყბების (ითიუსის ჩასქვირა) მოქმედებას. შეხედვით იგივე მსახიობი კლავდელის როლი გამოდის. ეს სექციული ანტიონი არაოცნა და ეტი გრატოსების თეატრალური იდეების სინთეზად მომეგობება. დაძაბულობა, ნერვიული შოკი, ქვეყნობებების სიბრტეში დამარბული აზრის გამოცნება (მაგ. პეტრარდის სქისობრივი დღეობა კლავდელისსაბმი და პირველ; მამლეტის კომპლექსი დილიან).



მამულიც ეკვიანობს დედისა და კლდედგის ურთიერთობაზე არ. მამულიც როგორც მამა, რომელსაც შვიკ, კლდედასმა, შვიკ მამულიც და დედის — შერთუდის სარცეცხლს დაეუფლა, არამდე ეკვიანობს აგრეთვე როგორც მამა, როგორც მუდელე, როგორც მამაკაცი. სხვა პოლინეზის მოკლედად, დედის ბუღარში სავსე შვილის ვერებობა და მამაკაცის გამძვინვარებობა, რომელმაც იცის დედის მამაკაცი — და სხოწარკვეთისა, რადან უფრო მამულიანის შემოპარუნება შეუძლებელია. ამოღებში ცოცხლოვალად არი მამისაგან, ვაგრთობებოლა: იგი შევიძლება შერთუდისა და მისა მუდელედ — რაკი მამის პარდლის შემოქმედებით მოქმედებს; შერთუ, ვარდაცულო სული მამისა მამსა ვადმოსული. იგი არ ვარდისა და ვანსახერგის — შვილის კდემოსილს სავყარვლს დედისაში და ქანის ვნებთა დტობლას შემოვლისაში. ვარდობებოლა და ვანწოვრებობის ვი მონაცდებობა, ვამოსებოლა შესხაბისი მოქმედებით ღირის. მაგრამ შესახარუნ შემაძლებლებს ახიერებს. ისტერია (მამულიც — კუფრა არ კუფრის) მონილოვის წარმოქმნის, ნელი ნახივით იწევს ხორალს კვარტაზე, ხმას თანდათან უწევს, სხივს უწიარებს. რაც უფრო დღადს შოი უფრო აძლიერებს რატმს — უფრო მეტებით ხერბა მისი მობრძობა და ხორალს, ხმასადა უფრო ვადანს ყვირის. ისტერიაში შოიშტა-ბრალში, მსგავსად ანტერული მოქმე-ფრენისა, ვამოუვალების ვარდობა (ვარდენსად ხასჯამული კვარტის ხახვზე შობრძობით) აკუფებს, აფიებს მას და მამულიც ისეთის ვულსმუშობრძობით ხშიო ყვირის, თოიკის სურს სავუთარო ვახსენად „ვამოსებოლა“, მაგრამ ეს მუდელედობა, ისევე როგორც შეუძლებლობა ან კვარტა-ბრალ-ვანდა, ისტერიაული, შოივრებული მამულიც, რომლის სული ვამოშვებელი და უშწინა სავუთარო თავთან და ვარე ხახვაროთან ბრძობაში, ამ შინაგანი ბრძობიდან ვამოდს ფიზიკურად დანსტრუქობით, მაგრამ ხახვზე ნაფილოვინელი, როგორც ეს ვნარებობა დედ ტანვამოვალად ადამიანებს, რომლებიც მწვე-ბარებისა და სხოწარკვეთის სიმწელში დიდი ხნის ყოფნის შერთუ დღის სინათლზე ვამოიან.

სექსუალური ფრის, ვარემო ქმინან მსახიობების სხეულები, მითა პოზები, ვაწმინდობის ვამოშვებობა, კულმინაციას ქმნის ხმა, ხმაყოფი, მკვეთრი დარტყმა ისტერიაში, ხმის ვამოწარმელებელი ვამბული ფერა მოიციის. უფვევალდ სანტერტის სექსუალთა, მაგრამ იგი ექსტრომინდენტის ხალვარებს ვერ სკლდება, „მშინადა“ მისი პლატეკა, ზოგჯერ მქვინიყოფი, ვაინტერესებს, მაგრამ არ ვადლებებს.

კიდევ ერთი შექსარული სექსუალთა ვნახობა — რინარდ კატრულას (ჩ. ჩიქობის პიესების მთავარმწიფი. „სამი დღის“ რევისორი შექსარის სანთო თეატრში) შიერ დღემდელი „ტროილა და კრესიდა“ და „მონილოვიანი“ პრისტილი ოლდ ვიკ კომპანის და რისი შიერ, სექსუალთა ვადამუშავებელი იყო „ისეხმლა პოლში“, ეს დარბაზო უზარმაზარი ტარის ცენტრალურ ნაწილშია ჩახსული. სამი შბრადან მალად აფიოთეატრა ავტობული, თავისუფალი კდელიდან სავამოდ შორდელი სუვენა ბავრენობის დამუშავებელი, ისევე როგორც დედ ტრახებს ხეყენს თანმდებროვ ვეებში. სოიონის უყან უზარმაზარი სარკეა ჩამოშობოლა, რომელსაც ნებისმერ დანხარობლას აძლებს რევისორი. მამსა უტუტურად ირელოვან ტროილისა და შერთმს მხედარისა სავტრუალთა, აგრეთვე პარისისა და მუენიერი ელენეს, ტროილისა და კრესიდის სატრფილო სხეულები და ნეტარების მომაველი მათი ანტრუაჟი. სექსუალთა ენოვალდ დამუშავება შესხარის ტექსტს, პროფიკულიად ვარჯადა ვამა-ბრული, კოსტუმებში, რიოდებებში ვადელოა ეპიკის სტილი. მსახიობები სავამოდ მალე ოსტატობენ წარმოდგენის თავით ვინებებს, როგორც ვანს, დიდი უარდობა ექვინა მსახიობის პარისსახელს ხმას, მათიო, დახვეწილ რეტყველებას ხმის ყველა რეკიტობით, მონილოვის სიხუსტეს და ლამაძარობას, მაგრამ ეს პუ-რინიტული დამოკიდებლობა შექსარისაში როგორად მკლავს ცოცხალ, შორილოვარ ნერვს, რომლის ვარემო თეატრალური ხე-ღამებში, მთლიოდ სავანადალდობო უფწეცხლას იხარინებენ. შემდეგ ერთი თეატრალური კრეტაკოსი, რომელიც ჩვეებს „რინარდ III“-ზე წერდა, შენიშნავდა — თუ შექსარის რომელმე წარმომებს სპირდება ადაბატეია, ეს სწორედ „ტროილა და კრესიდაო“, რევისორი კი ამვარი ვანწარახვისაჟანე შორს ვდასი.

მე ფესტივალის საერთო პანორამაზე, მის ატმოსფეროზე და

ორ შექსარულ სექსუალთა ვამამდელი მთავრების უფრდებობა, რადან უფრობი, ეს უნდა იქონ სწორად სანტრუალთ, მითმდებლობა რომ ეს რიოვე სექსუალთა დინამიკაში უწიერეს უფრო აღწერე, ვიდრე ჩვენი „რინარდ III“. ჩვენ ვამოსებოლან დიაგნოტიკული მდღე-ღვარება, ამომხმად დატყობს ამ ორი სექსუალთა მხატვრულთა თავსებებობა და მათრეკობის რატეკია. ახლა უფვე დაბეჭიო-ბით შეიძლება იმის თქმა, რომ თუ სექსუალთა დიდი წარბებება არ ხედებოლა წყალად, იგი უფვევალდ დიდი იწერებს ვამოწევდა. სინამდვილეში „რინარდ III“ წარბებებამ ყოველგვარ მონილო-რტო ვადარბისა და იგი უფრო მეტა იყო ვიდრე მწიანდაცული „კავკასიური ცარცის წარს“ მონილოვიანად, ახლა კი უყან ვადებურ-ვად და მოკვეთის მიყვეთ თანმდებროვალ.

ამვგვარად, „კავკასიური ცარცის წარს“ — წარმოდგენილი 21 აგვისტოს, დღისხნის სანთო თეატრში, დღის სანტრუალთა დამბა-ბრება. შიერ რღეს ვამოშვალ პრესუფინტრუალზე ჩვენ უფვე ხელთ ვკვირად დიდი ბრატევის ენოვრით ვავლენიო ვარტოს „სოკოსმენის“ რეტეკისა, რომელიც თეატრის სავიზიო ბარათად იქცა და ამვე დღის ვანსახვება დანარჩენი უფრნალ-ვარტებს მარტობისადაც კრეტაკოსის, ხელმწიფის მოყვარულთა თუ უბრ-ბრად მათრეკობელთა იწებრესი. ამ ვარტოს სურათის აღნა რატეკა წერდა: „მუდელ სადამის დღისხნის სანთო თეატრში ნარჩენება იქცა ენოვრით ყველაზე მარწინავალ წარმოდგენა ედამანურგის ეფინავალზე... მართალია ბრეტის პიესის კართულ ენზე მოხმენის პრესტეკტა შემახმინებელი იყო, სინამდვილეში იგი იმეგარი სექსუალთა აღმონარა, რომელიც სანთლადელ ვამოსიერდებოთა, რომებრ სტურთა „კავკასიური ცარცის წარს“ თავისუფალი უდიდებო სერიოზულობისაჟან, რიოვე ვაწაწადან ხოლმე ბრეტის პიესებს, სექსუალთა მხიარულად მიქიქის იმ თეატრალურ ტრიკობრებს, სავდე ჩვენ ჩინალს მიმევიცოთ, რუსულიანის თეატრმა თბილისად, ვამდრატა ჩვენი მცდარი წარმოდგენა, როგორც რუსული თეატრ-სტე (წაიკითხე — საბჭოთა თეატრზე, რადან დიდი ბრატევის სხვა ტრავილოვალად, საბჭოთა აკვორის ნაცულად დაივიტინა ბე-რომს „რამუსს“ — რუსეთის, ნ. ე). ისევე ამ ავტორის პიესებზე... კრეტაკოსი სექსუალთა აღიქმას როგორც უზრიალო ადამიანების სი-ტრეცისა და კდებრებლობის შიესი. ადამიანის სული ყოველგვარი სიმდობის ვაიკებს. მსახიობების თამაშის ვანსავიერებელი შეხ-მატობლებით „უმაღლესი რანგის“ სექსუალთა შექსილიო.

მართალია, ენობრივი ბავიერი მთლიანად არ არის დამწეული, მაგრამ მინც ზედმეტათო სინტრუალთ თარტებანი, იმდენად ვამო-სახელთა ყველა დედალი. იგი აღნიშნავს ა. დღისიხის, ე. კლმოვალის მესრულებმასა და ვანსავუტობით ვამოშკოფს რ. ჩიქვიკის ან-დარის რომში: „მე დიდი ხანია არ მინახავს უფრო ვამოსახელთა მსახიობი, ვიდრე რამაზ ჩიქვიკია“ აკუფელა მისი უფრ მამულმწი-შენდლობა. სახედრებოდ ჩვენ ამ მსახიობს ენახებო: მთავარ რომ-ლად, დასის შიერად სექსუალთა — „რინარდ III“.

ამვგვარად შეუწავდა ცხოველი იწებრესი, როგორც თეატრის სექსუალთებისა, ასევე „რინარდ III“-ის რტავლად. რევისორი რომებრ სტურთა და რამაზ ჩიქვიკე სავუდობათ უყარადობის ცენტრის მოქმედენ. იქვე, პრესუფინტრუალზე ჩინახება „სოკოსმენის“ კარკატრისტიკა რამაზ ჩიქვიკის პარტეკია, რომელიც დაბეჭ-და კიდევ ამ ვაგუთში. 21 აგვისტოს დასმა ყველა „კავკასიური ცარცის წარს“ თამაში. სექსუალთების ამვარი თანმდებრობა ვანს-ხვარა თივი ფესტივალის დარტეკობის ჯინ დრამინდა, რომელიც თბილისის ნახ სექსუალთა „ცარცი“ და დამოუვარებელი „რინარდის“ რატეკია.

დრამონდი ვანსავუტობული მდღეავრებით ელოდა რინარდის წარმოდგენას, რადან მის წარბებება-წარმუშავებლობაზე დიდი იყო დამოკიდებელი მისი, როგორც ფესტივალის დარტეკობის, რეკ-ტატეკია, სავოფობებისა და პრესის პარტი იგი ვარკვეულ რისკზე მიილოდა. ეს იყო პირველი შემთხვევა, როცა ისეთი დიდი ქვე-წილან, როგორც საბჭოთა აკვორია „ცენტრის“ თეატრი კი არ ვამოშვალ, არამედ „თეატრი პრეინფინდა“.

ბრეტის შიერ წარმოდგენაზე ვაცილებლი მეტი მათრეკობელი მოკლე (თეატრი 1200 ადგილიანი), ხოლო სექსუალთის შემდეგ



რ. ჩხეიძის საპარტაზოში მოხლოყვეთა ნაკამა იწყო დე-  
და, რომელმაც ვასტროლის დასარტულ შემავირობელ რიტეს  
მაღლა. საპარტაზოში წინ, რამდენ სტენს ებინერება, შეუძ-  
ლებული ვადა ვადა. ამ დღიდან დარწყო გრეთავთვებელი ინ-  
ტერვიუები რ. სტურუასან, რამაც უკლებინაიას მაღლა, „ჩიჩარ-  
დი III“ პირველ რეპეტიციას და მესამე წარმოდგენაზე. 22 აგვის-  
ტოს „ჩიჩარდის“ უწვევით რეპეტიციის ჩატარება ძნელდენდალი სა-  
ქმე ამინობებს. (რ. ჩხეიძის რამდენიმეგერ მოუხუდ გრიობს მოხ-  
სნა და გავითება). რაცა ვეგონა უკვლავური დამირადო, ახალი  
გჭუთა მოიოდება. ჩვენი მთარგმელი რობერტი, რომელიც თბილი-  
ის უნივერსიტეტი ახლაც აგრძელებს სწავლას და ბეჭიად ეუფ-  
ლება ქართულს, ვეუხეხება. „ესენი ძალიან მწიფელები არიან“  
ისი „ობსერვაციის“ წარმომადგენლები არიან, მათი წყენა ან შეი-  
ძლება“. ასევე ვაფთხოვლებს იგი სხვა გაუთვების წარმომადგენ-  
ელს გამოჩენისას. ასეთი ცხოველი ინტერესი შეიძლება იმიოც  
იონხის, რომ „ცარც“ აღატყვის გამოხატვითი რეცენზიების ბე-  
ქვდა კვლავ გრძელდებოდა. გარ. „ვინმეხელ ტიპში“ (22 აგვის-  
ტო) დიდი აშმალი დაბეჭდა წერილი — „ცეკასიური ცარცის  
წარ“.

მისი ავტორი აღნიშნავდა, რომ წერს მე უკვე ვნახე სამი „ცარ-  
ცის წარ“. მაგრამ ეს დადგა არა მარტო უნაზ დადგმას სკო-  
ლა, არამედ დიდად ჰპობებს ბრეტის ნებისმიერ საუკეთესო დად-  
გმასაც კი, რომელიც მე ბერლინერ ანსამბლის მიხედვით  
რობერტ სტურუას დადგმა ეგრძინობა ნატივ აქტიოულ შესრუ-  
ლებას. გრაციოზულ მოძრაობას და მხიარულების ყოფისთანამოქ-  
მულ გრძინობას. „ეს კუშმარხად დახალხი თეატრია... სექტაველი  
ვარსკვლავი... ეს ლითი ახლავია და რამაჰ ჩიჩეივად, ამ როლის ას-  
რულებებს ისე, როგორც ეს ვარსკვლავს ეკუთვნის... მის ახლავი  
განსაუთრებთი იპერობს უფრადლებას მისთვის დამახასიათებელი  
შინაგანი ძალმოსილებას, რომელიც სევივის მრავალ დაფავებულ  
თავშეხატვას ამბებს...“

ამგვარად, 22 აგვისტოს საღამოს, დინდნარის ფესტივალზე რუ-  
სთავების თეატრმა წარმოადგინა „ჩიჩარდი III“. მთავარი როლი  
ეს იყო სწორედ, ამ სექტაველზე იყო დამოკიდებული ფესტივალზე  
რუსთავლის თეატრის გამოსვლის უკვდა წარმატება თუ წარუ-  
მატებლობა. „ცარცის“ წარმოდგენის ამბავს მიხედავლა დასაც და ქართუ-  
ლი საზოგადოებაც. ასე რომ, ახალი და მოლოდინივად აქ არაერთი  
მომხმარა რაოცრად დინდნარში თამაშობული თეატრლებისათვის,  
ისე დიდი ბრძანეთის პრესის თეატრალური კრიტიკოსებისათვისაც.  
სწორედ ეს სექტაველი შეადგინა ცნობისმოყვარეობის მთავარ  
საგანს — განსაუთრებთი მათთვის, ვინც სასიამოვნოდ გაოცდული  
დარჩა ბრეტის თამაში და ორიგინალური ინტერპრეტაციით. დასს,  
მთავარი როლების შესრულებლებს კარავდ ქონდათ შენაქვებელი  
ამ გადამწვევით მომენტის მიწიწელობა. მართლაც, უჩვეულო  
შემოქმედებითი ადამიანობის თიამაშეს ჩვენმა მსახიობებმა ეს  
სექტაველი — განსაუთრებთი რამაჰ ჩიჩეივამ, რომელიც თხზითი  
ტერმინდ მართაობული იყო სათამაშოდ და დრამატიკურიად  
ქონდა განცილილი როლის ყოველი დეტალი. ეს იყო შემოქმედებითი  
მღელვარების წუთები, როცა უკვლავური გემორჩილება—განცდა,  
ხმა, სხეული, ვიწრობა, როცა ვხს ვხსენა იტეციას და გრძინობს არა  
მხოლოდ სტენერის ატმოსფეროს ნიჟანს, არამედ დარბაზში მსხვი-  
ლი მაუერების სულიერი მოძრაობაც. მაუერების ხელში ეკო-  
რათ „ჩიჩარდი III-ის“ ბეჭეურთი გამიცემა, მაგრამ მაღლ დაახებებს  
თავი ის უნაყოფი ცდას, რომ დაბეჭდილი ტექსტის მიხედვით მო-  
ხელოდინენ სექტაველის სენებს: რ. სტურუას ადატაციას პი-  
ესის სენების თანამიმდევრობა დარღვეულია.

შეორედ დღეს პრეს-ტენდრში მოვიხიდა მისი. აქ ბუერს ხელ-  
ში ეჭირა პიესა „ჩიჩარდი III“. მაშინვე იცნეს რ. სტურუა. „თქვე-

ნი სექტაველი წუხელ ძალიან მოგვეწონა და დღესაც ვაჩიჩეი  
მოსვლას“-ო.

22 აგვისტოს გაუთვებმა ცხელ კვლავ დახტამებს „ჩიჩარდისა-  
დში“ მიმდენელი რეცენზიები. „თქვენ არასოდეს არ განსავთო შე-  
ქსიბირი მგავსი ტრაქედიით და სექვიოა კიდევ ნახთ იგი, უკუ-  
თო დრამა ორიგინალური რუსთავის თეატრის საქართველოდ  
უხებების ხანში იმ დაბრუნებდა დინდნარში. მათ მიერ წარბი-  
დვლებული პიესის ვარსკვლავი... ისეთ გრძინობას აღვიტრება, თით-  
ქის ეს ტრაგედია დღემდე არასოდეს არ დადგმულა. მრავალი  
ის იდგა და საშუალება, რომელსაც ისინი იყენებენ, მაცდურად ხს-  
ნა და პირდაპირია, საიბო იყო გამოჩინება გენიოსობისა რევი-  
სიონს რობერტ სტურუას მხრივ. რომ ამ სტენერს საშუალებებს  
თავზრუნველავი თეატრის მისცემოდ... ამ სექტაველს შემდეგ  
სექსპირის ნებისმიერი ტრადიციული ტრაქედიკა — მასთან შედარ-  
ებისას მოგვეჩვენება მისაწყენად და აღმაფრენას მოკლებუ-  
ლად. ფესტივალის დირექტორი ჯონ დრამინდ ორჯისს ეწვია  
მათ. მათსვე მხოლოდ მიწვევ. საშობილოდ დაბრუნებული იგი  
აქვებდა და უწოდებდა „ცარცის“ უკვლავურ ევქვტურ თეატრ-  
ალურ კოლექტივს, რაც კი მას მრავალი წლის მანძილზე უნა-  
ხსნა. ახლა, „ჩიჩარდი III“-ის შემდეგ შეგვიძლია ვავიჯოთ ის  
იკავებოდა, რითაც ფესტზე ამდგარმა მაუერებელმა ისინი გაიცილა  
წუხელ საღამოს (იყინენ ნიუსი“, 22 აგვისტო).

„ჩიჩარდი III“-ზე გამოქვეყნებულმა ამ რეცენზიამ ისე გაყ-  
ხოვლა თეატრალური ინტერესი, რომ დანარჩენი სექტაველი  
წარმოადგენელი აუთოკითი მიდიოდა. ვის არ ნახავით რ. ჩხე-  
იძის საპარტაზოში მოსვლას — კრიტიკის ამერიკიდან, მსახიო-  
ბებს პოლენეთიდან, ინგლისელ და გერმანულ ხელოვნებათმოდენე-  
ლებს. „ჩიჩარდის“ ბოლო სექტაველზე ფესტივალის დირექტორმა  
ჯონ დრამინდმა ამოიყენა მთელი გჭუფი მსახიობებისა—როგორც  
მან სიქვა „სტრაფტორლის“ შესასრული თეატრის ვარსკვლავების  
გჭუფი“, რომლებიც მხრთავლედ ნიჟილცივს წარმატება რ.  
ჩხეიძის და რ. სტურუას.

ძალზე მნიშვნელოვანი და საუფლისმო აზრი გამოსვლაც სახე-  
ლავანია რევისონის პიეტრ კოლმასიზმურ სტურუასთან საუ-  
ბარში — მე გაიცეხებელი ვარ ჩვენი მაუერებლის და ჩვენი თეატრ-  
ალური კრიტიკის დამოკიდებულებით „ჩიჩარდი III“-ის მიმართ.  
ჩვენი საზოგადოება კონსერვატიული ბუნებისა, ასეთვად ჩვენი  
კრიტიკაც, რომელიც დიდ პატივს სცემს ტრადიციასმედ ერთვად  
სენს. ახლა კი თითქმის საზოგადოებამაც და კრიტიკამაც თავის  
თავს უღუდავდა. მათ მიიღეს თქვენს მიერ ადატაცირებული, გათა-  
ნადრეგებული „ჩიჩარდი III“, არა თუ მხოლოდ, ადატაციით შეს-  
ვენდეს მას. მოუხედავდა იმისა, რომ წილედ ტრადიციისმეტი გრ-  
თულებმა არა ხსნეს თქვენს სექტაველს. თქვენმა სექტაველმა და  
ამ ამბებმა მძიმე მდგომარეობაში ჩამავენეს. მე ნაციონალურ თე-  
ატრში ვდგამ „ჩიჩარდი III“. ვანზაზილად მაქვს მისი ტრადიციუ-  
ლი დადგმა. თხმა უკვე არ ვიცი, რას შეტყვიან ჩემი მსახიობები,  
ან რას იტყვის ადატაციალური კრიტიკა... საკვიროვად დავმთავ-  
პიტერ კოლმის ეს მოსაზრება ინგლისური თეატრალური კრიტი-  
კის თვითნაწილს, ერგვარება ვამოხატა შესასრულებელი ტრადი-  
ციული დამოკიდებულების შეტყვის პრაციის, რომლის აუცილებ-  
ლობა პირდაპირია აღიარებული რუსთავის თეატრისმეტი მი-  
ძნეული რეცენზიებში. ორი ძირითადი ტენდენცია შემოქმედა ამ  
წერილებში. ერთი თანამედრებე ადატაციის რ. სტურუასე-  
ვითი ვიარაგების მიღება და მეორე აღიარება იმისა, რომ ამ ადა-  
ტაციის ფარგლებში შენარჩუნებულა ნაწარმოების ძირითადი სუ-  
ლისცეკვობა, წამყვანი მოტივები, განთავისებების უთვარესი ხაზები.

უნახათ თანამედრებობით. ჯერ რ. სტურუასევილი ადატაციის  
გამო: „ეს თავისუფალი, გონებამახვილური, ხალოვანი ადატაციისა,  
რომელიც აშუბებს პიესის ძირითად თემებს და მაუერებლის  
წარმოადგენს ყოველგვარ ამოღებულ ცენტრალურ ფიგურას,  
რომელსაც რამაჰ ჩიჩეივამ ასრულებს. რევისონმა რობერტ სტუ-  
რუამ სცენა ვაჩიჩეივითა რევისონის ხატების მასიხვან, რომ-  
ელიც ჩვეულებრივ ამ პიესას თეატრალდება ასოციაციით. ტექსტ-  
მაც განიცადა ცვლილება. ამგვარი სახით დედოფალი მარგარი-  
ტა, ვეკივით შევი სამოსით შემოსილი, თავზე სატარობი შლი-  
პიო, გადართვა ქრონოვანი არსება, რომელიც ყოველთვის თან  
მისდევს მოკლებებს. თეატრის მოსახლში გამოწყობილი რინმინდი

განუწყვეტლად სცენაზე, ხოლო რჩინარდს აჩრდილოეთით თან დაეწყო სიხლიეთი წიფელ-უღელმთიანე მასხარა, რომელიც მისი სიკვდილის შემდეგაც ცოცხალი რჩება". („გარდიანი“, 24 აგვისტო).

...პიესის მათი ვარიანტი, რომელიც ასახავს ძალაუფლებისათვის ბრძოლის ინტრაგებს, ისეთ გარემოებას აღვსოვრებს, თითქმის ეს პიესა აქამდე არასოდეს არ დადგმულიყო... ტექსტის რჩინანაში რაღაც-რადაცემია შეცვლილი. ასე მაგალითად, მოვლენები დანახულია წინაწარმოებულ მარკარტის თვლით, რომელსაც კიუსტის ტექსტი უქარავ ხელში, წინ უდგის სცენებს, ავტომატ მოქმედების ნაწილებს და კომენტარს უკეთებს ყოველგვარ სახის შემობრუნებას თუ ზეგზავებს სიუჟეტის განვითარებაში" („ლინგ ნიუსი“, 23 აგვისტო).

„მე უბრალოდ მიმჩნია ჩემი თავი. ვერ ვიტან, როცა შექსპირის ტექსტს ამხივებენ ან ახდენენ მის პაროდებს. მაგრამ რჩინარდ III-ის ფანტატიკური ბუნი ვარიანტი — რუსთაველის თეატრის მიერ წარმოდგენილი ლაიხიგის სამეფო თეატრში, იმდენად დაზავებულიყო, სახეა კომპარტიზმის და იმდენად იდეოლოგიურად შერბილებული წარმოდგენა, რომ იგი ვერცხს „ოქტლის“ მსგავსად, ხელგონების დამოუკიდებელი წარმართება...“

თანამედროვე თეატრალურმა წარმოსახვამ კლანტაგენტების სამეფო კარი შემოიღო სახლად აქცია, სადაც ღამაში ჩაღოქარი (ელიფთალი მარკარტა) წიგნი კომპარტიზმს წვეულება-კრულავს, მიმართულს მისი მიერ კურთხეულ მკვლელებს... მოქმედება ვიარდება ბი. როგორც ეს ჩვენ ვიცით. იგი მიიწვევს წინ ავის-მომსწვეველ კლანტაგენტებს, უსაბავსო თავსების ქვეშ, უხანსი, ხრქალა ურეკებზე, პარი ლაიხის თემების მსგავსი შენაფთო-თემული ტიპით მუსიკის თანხლებით. მასხარა, რომელიც არ არის შესასრულად, წინ მიერკება ბედისწერას როგორც ჭოხიხილიდან მოვლენით კონფიგურაციას... („ლილი ტელეგრაფი“, 24 აგვისტო).

...ავიანდისტული დაბატაცია შექსპირის (ტილოდრების) ამ აკი-ტარტოსი ამ ანაღელეველი მხატვრული სახისა, რომელიც მო-ახენა რეისონიზმს რობერტ სტურუსამ, ვიზუალურად წარმოადგინა კონსტრუქციულ დეკორაციებს (მხატვარი მშუღლიძე), რომელიც შედგება წამახული საგნების, პარალელების, კუბურების, ყუველგვარა ურეკების, ტახტების და სამეფალურეო კომპიებისაგან — ყველაფერი ეს თავმოყრილია სცენაზე, რომელიც გივანტერ, სი-სხლით მოხვირდ ბინტს მოვავაონებს“.

ახლა ვნახით რამდენად მართებულად მიიჩნიეს რ. სტურუსა-ელი დაბატაცია:

„ამ სექტაკლში გადმოცემულია ელისაბედის დრიანდელი ტექსტის დინამიზმი, რომელიც უანასწეული მრავალი წლის მანძილზე ჩვენსა ინფლისებმა ინტერპრეტატორებმა ვერ აღმოაჩინეს იც ვერ გამოიყენეს“ („ლილი ტელეგრაფი“, 24 აგვისტო).

24 აგვისტოს „გარდიანი“ ადწერს სექტაკლის საყაროს, მას-ში შტანდლ ცვალებებს და ამის საფუძველზე ასკენის: „მაგრამ, აქ არაფერია გაკეთებული კირვეული სიკვდილის სულიკეთობის შესახამისა. მოუხედავად იმისა, რომ ქართული ენა არ გვეხმოდა, სახესებით ნაფილი იყო, რომ რეისონი მიუყვებოდა პიესის ძირი-თად ხაზს და თავისი იდეები განახორციელა გამოყენებულ მხატვრულ სახეებში. ამგვარი სახით სტურუსს დადგმა შესანიშნავი ალტერნატივა შექსპირული ინტროიული სექტაკლების ჩენი სკოლისა. ეს არის ბირობების შემობრუნებული ხილვა — საკონ-დიტრო კაფეს ტიპოზოვანი მუსიკის ხმებზე, ყალბე შემდგარ თეატრ დეკორაციათა შორის“.

...ამ სექტაკლის შემდეგ შექსპირის ნებისმიერი ტრადიციული ტრაქტოვა შედარებისას მოსაყენად და შთაგონების მოკლებულად მოყვეჩვენება“ („ლინგ ნიუსი“, 23 აგვისტო).

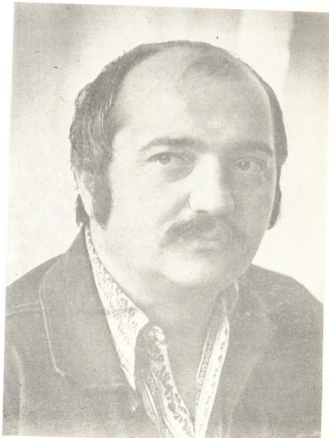
...თვით ტექსტი (ქართულ ენაზე) ეს მთლიანობისა და თავისუფალი მიდგომის ინტატური შერწყმვა: ძირითადი თემები შენარჩუნებულია და მრავალი მათგანი (რჩინარდის სასიყარული სცენა ლედი ანასთან, კლარენსის კომპარული სიხარული ხილვები, რჩინარდის მიერ გვირგვინის მოჩვენებითი უარყოფა) უბრწყინვალე-სია („ობზერვერი“, 26 აგვისტო).

პირდაპირ ვიტყვი, რომ რუსთაველის თეატრის მსახიობები პრივილეგიებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. ელინბურგის ქა-ლაქის შერის მიერ გამართულ დარბაზობაზე, რომელსაც დიდა-და არტიტული საზოგადოება დაუხრის, მათ შორის მრავალი თე-

ატრადური დახის წარმოდგენა, ხაზგანმით აღინიშნა უფრო ლოდ პრივილეგია და კან დერამინის გამოსვლაში, რუსთაველი-ლის თეატრის დიდი წარმატება. ფაქტურად, გამოცდილების-შროლად ჩვენს თეატრზე იყო ღამარკა.

სანტერესია სხვადასხვა ქვეყნის მათერების რეაქცია ერთი და იგივე სექტაკლზე. მაგ. გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში და მექსიკაში სულ სხვადასხვაგვარად აღიქვამენ იაკუასიურ ტიპის წრეს, ასევე განსხვავებულ რეაქცია ახლად ელინბურგში ამ სექტაკლს. ის ადგილები, რომელიც სხვაგვარ წამერ რეაქცია იწვევენ. აქ „შუშუნვლად“ მიიღოდა პიესა. ცხლად „რჩინარდს“ თბილისელითგან განსხვავებით აღიქვამდნენ ელინბურგში. მაგალითად, რჩინარდის და ლედი ანას სცენას კუბოსთან, თბილი-სილი მათერებელი ძილზე დასახული, სიუღანაბული, რეისონის მოვლენებით ელისაგან გაიკეთებული და გაიკრებული (რომ არა ვიქცა, ციტა არ იყოს შოკირებული) შესუქერის. მას მსახი-ობის არკერიო მიმართაბა, არკერიო ინტონაცია არ ეპარება. მილი-ანადა „ჩართული“ ამ სცენის შემობრუნებულ ატმოსფეროში. ელინბურგში კი ამ სცენას უფრო თავისუფლად აღიქვამდნენ. რჩინარდის მიერ ფიხით გაორბეული კუბოს ხრქალასა და ლედი ანას „სექსობიზმი მონუსხვის“ მომენტს მოწონების გამოხატე-ული სიკლით ხვდებოდნენ, რადგან რჩინარდის ფრად მოვლენდე-ლი ევეტკის მოწენი ხვდებოდნენ. მონუსხულიყო შესუქერისა მათერებელი რჩინარდისა და კლარენსის პარალელურ სცენებს ტა-ფერში, კლარენსის კომპარული სიხარების და შემდეგ ევადრ IV სისკვილით აგონას. „გამ ემიხედვლება ევადრ IV სიკვილის სცენის დაიწვევა, მისი თავი, რომელიც გომბოს თავს მთავს, დათვრული ურკის ხარობებს შორის ილი“ („გარდიანი“, 24 აგ-ვისტო „რჩინარდ III“). რ. ჩიხიკაშვილს იხე დაიქარა მათერებელი, რომ გაქარ ენობივი ბარტიკი, ნამდვილად ისეთი შთაბედილე-ბა იქმნებოდა, რომ მათერებელი ცილილად არ გამოპაროდა არკერიო სიტყვა, ფრანკის ინტონაცია, ნიუსისა — იგი უაღრესი ბატაციული „უსმენდა“ რჩინარდს და მისი მონოლოგის დროს, ნესხედ მოქმედებდა. დარბაზში ისეთი სამარისებური, დამთრგუნ-ველი სიჩუქე დღებოდა, თითქმის მათერებელი გააგონა, ენა წარ-კრა რჩინარდის კომპარული ძალამ და წარმოუდგენელმა ბირტბე-

რობერტ სტურუსი







ბამ. თბილისში მაყურებელი მხურვალე ოვაციით ხვდება რჩარდისა და რინჩინდის ბრძოლის სცენას, მასწინე უღებს ადლოს რეისორული მეტოქეობა — უზარმაზარი რუის ქრდილებიდან მახვალაშორული მეტოქეების დარსაპირბას. ამ მფუქვიჟი მოძრაი, ცოცხალი რუკა-სამყაროს „ტრაგიკულ გრიმებს“ და მომავლადი რჩინდის ავიონის ამ რუის ქვეშ, რომელიც თითქოს მისი პაიტიროლოგიის სიმოსიცაა და დაშლილი, ქაოსური სამყაროს სიმბოლოც.

„მთელ სცენაზე გაშლილია ინგლისის რუკა — ორბრივი ქრილით — ერთი რჩინდისათვის, ერთი რჩინდისათვის. ისინი უზარმაზარი მახვილებით არიან შეიარაღებული. ბრძოლის დროს რუკა ტრიალებს, იწვირება და ეს შეზღობილია ქმნის უფრო ეფექტს, ვიდრე ნებისმიერი ტრადიციული სცენური ბრძოლა“ (ლინდენ ნიუსი); „შე ავიტოო „შექსპირი — დანახული ახლებურად“.

„უარესად ეფექტურია დღეილი რჩინდისა და ახალგაზრდა რჩინდის შორის, რომლის დროს ისინი დღეებამდე ჩადულდნი არიან უზარმაზარ, ამბოჯიკებულ მველ რუკაში და მის ზევით იწვენი სასაცილომდე წაგრძელებულ ფარიო მახვილებს. ეს მხატვრული სახე ზოგარტისულ სიზუსტეს შეიცავს და ერთადერთია იმ მრავალთა შორის, რომელიც ამ ქეშპირიკად შექსპირული სადამოს განმავლობაში ვიხილით“ („ობზერვერი“); „შე ავიტოო „რამაში — „კავასის მეფე“). სწორედ ეს სცენა მრულ სიზუმემში მიდიოდა, აი. დეკა რჩინარი, უკანასკნელი, კონველსური მოქრამითი წინ გაიწია და ისე დაეშოო სახით ძირს, დარბაზში სრულ სირაზედა. ჩაქვდა უკანასკნელი ნიშანი სიციცხლისა სხეულის პერიფერიებში. შექვი ნელ-ნელა ქრება დარბაზში, კლავ სრული სირაზე დარბაზში, შექვი მთლად ჩაქრა. ირგვლივ ყველფერი დაბნელდა. ამ სრულ სიზუმეში, სრულ სინებლემო ზის მაყურებელი. მცირე პაუზა სინებლემო და უფეს... მქსუზარე ოვაცია და მაყურებლის ფეხზე იტინტიკური წამოქრა დარბაზში სინათლის ანთებისთანავე...“

„წარმოდგენის ბოლოს მაყურებელი ფეხზე წამოდგა ამ დიდებული ქართულების საპაციემულიდ, რომლებიც, იმის მიხედვით თუ იმეჭლებთ, რაც მათ ედინებურჭი გააჩვენეს, როგორც სჩანს მსოფლიოს ერთ-ერთ საუკეთესო დასს წარმოდგენენ“ („გარდინა“; 24 აგვისტო). რუსთაველის თეატრის ყველა წამყვანი მსახიობის შესრულების ოსტატობა აღინიშნა, როგორც პრესაში, ასევე კონფერენციებზე თუ ოფიციალურ შეხვედრებზე (გ. გავეკეო, გ. სადარბე, მ. ჩხავა, მ. თბილელი, კ. უანელი, ი. გიგოშვილი, თ. დლოშვილი, თ. დლოში, კ. საკანელი, გ. ხარაბეძე, კ. კავასძე, ა. მახარაძე, ნ. ფარუშვილი, ჟ. ღალაბაძე, კონცერტმეიტერი ლ. სიგმშვილი). მაგრამ სრულიად განსაკუთრებული წარმატება ხვდა რ. ჩხიკვაძეს. ჩვენი სექცაკლებისადმი მიძღვნილ უკველ რეცენზიაში ცენტრალური ადგილი ეთარა მსახიობის შემოქმედების შეფასებას. დაწერილობით იყო აღწერილი მისი გარეგნული პორტრეტი (როგორც აზღაის ასევე რჩინდის როლებში), ყოველი მისი მოძრაობა და მოქმედების თავისებურებანი და, უფრო რელიეფურად, მისი შინაგანი ძალა, დიაპაზონი, რომელიც დიდ ზემოქმედებას ახდენს მაყურებელზე. ჯონ ბარბერი „დეილი ტელეგრაფის“ თეატრალური მიმოხილველი აღწერს „რჩინარ III“-ის ზოელ სცენურ გარემოს, სექცაკლის, სექცაკლის მხატვრულ თავისებურებას და შენიშნავს „...და ყველაფერი ეს ანტურაჟია რამაშ ჩხიკვაძის გამაოგნებელი რჩინარდისათვის, მისი ძალბოსილიება ჩვენივის გასაგებ ხდის იმ მოუგერიებელ გამოსხივებას, რასაც ულობდენე ჰიტლებს და აღ კაპონე“ („დეილი ტელეგრაფი“; 24 აგვისტო).

„...ძალბოსილიებას, რომლითაც ჩხიკვაძე ასრულებს თავის როლს, მისი თამაში გაუხვებ ენბრივი ბარბერის მიღმა... მსახიობისა მათი მცირედიითა დავალებული „სატანური მასტანი“ ოლივიანული ტრადიციებისაგან და მართლაც, ამ მსახიობთან საუბრისას შე გავიჯე, რომ მის მბოლდ, ერთხელ უნახავს ოლივი კონფილში. ისიც დღეილ ხნის წინ“ („გარდინა“; 14 აგვისტო).

ერთგვარ ოპონენტობას უწევს „გარდინის“ თეატრალურ მიმომხილველს კლავა „ობზერვერინდ“, რომელიც მეტს მსჯელებს სედავს ოლივიან რჩინარს და ჩხიკვაძის რჩინარს შორის.

„...ყველაფრის ცენტრშია მაინც ის, რაც ამ სექცაკლს პირდაპირ მოუგერიებელ ძალს ანიჭებს — ოლივიანე ადარბებული ტრეშპირი დაივი შესრულების... ტყუილად როდე უწოდებენ რამაშ ჩხიკვაძეს კავასის ლოურენს ოლივიან. მისი რჩინარ — ოლივიან რჩინარდის დარა... შემაძრწუნებელი გარემონის ქმნილობა. იგი დიღბარა, გრძელცხობა, მოფრფუტე ყურბანი როდია, არამდე გაღდნბილი გომბემო — ნალოდონი, ბოროტად გალინებულ მისი მახვიების კიდეეშა ქედმალობის ნახაბი მოჩანს... მისი კომპაქტური ფეგურა ყველაუნა. რჩინარ ხან ზურგს უკან იწვიოს ხვლებს და ხან კი მახვილის ირგვლივ გრესს მათ. ნახევრად კლკლა, ნახევრად ფსიქოპათი, ზოგჯერ ჩამოქრებული, ზოგჯერ კი ჰაერს ჰკვიის მკვეერი ფესტებით. მისი დრამატული განსახიერება პირდაპირ ექლმი სწუდება მაყურებელს...“ („ობზერვერი“; 24 აგვისტო).

ოცდახუთ აგვისტოს „ლაიხინემის სამეფო თეატრთან“ გამოთხოვების დღე დადგა. დასმა ორგერ, შუდღეს და სადამოს ითამაშა „კავასიური ცარიის წყე“. მსახიობებს არ გაუხდლით კოსტუმები — იმდენად მჭირე იყო ინტერობა ამ ორ წარმოდგენას შორის. ორივე წარმოდგენის დაწყების წინ ავიტაჟი სუფედა საპარადო შემოსასვლელთან — გამაბლით ეცხდა ხალხი ზედმეტ ბოლის, ეს იყო სრული ანშუღა. დიღბანს უტრად და ზის თეატრში მოსული მაყურებელი. ისინი ეთხოვებოდნენ დასს, რომელმაც „სენსაციური“, „თავბრუნდაზვიევი“, „დამაქლექტროვებელი“ სექცაკლები წარმოადგინა ფესტივალზე. ეს მხურვალე გამოთხოვება გადვიზარდა დასის ტრიუმფში, რომლის ექო შორს, მიეღს ეტროპაში გაისმა (ამის დამადასტურებელია მრავალი მოწვევა ეტროპული ქუეყნბიდან).

რუსთაველის თეატრის წარმატების პირველი გამოწვებდენი იყვენს საბჭოთა საცლნოს წარმომადგენლები, რომლებმაც გულთბილი, დასამახსოვრებელი მიღება და სადამო გამართეს ლონდონში. საელნოს თანამშრომლები განსაკუთრებით უსვანდენ ხაზს რუსთაველის თეატრის ბრწყინვალე გამოსვლის არა მარტო შემოქმედებით მხარეს, არამედ მის იდეოლოგიურ, პოლიტიკურ ასპექტებს. თეატრმა იძულებული გახდა ინგლისური კონსერვატორული პრესა ტინი შეტევადა საბჭოთა თეატრალურ ხელფენებაზე მსქელობისას, დეკავებინა ობიექტური პოზიცია და ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობა და მაღალი დონე ელიარბინა.

გავლის დრო და კვლავ სიმოქონებით წავივითხვა „გარდინის“ ამ სტრუქტურებს: „ამა წლისი ენბრუფის ფესტივალზე რუსთაველის თეატრის გარდა ხვდა რომ ენბრუფი უყოფლიერ წარმოდგენილი, იგი ამით გამართლებდა თავის არსებობას“ (24 აგვისტო).

# ედიზბურგის საღამოები

ამას წინათ, გზეთ „სოვეტსკია კულტურაში“ (მიმდინარე წლის №№ 82, 83) გამოქვეყნდა ამ ვაზეთის სპეციალური კორესპონდენტის **მ. შირაკის** სტატია „ედიზბურგის საღამოები“, რომელშიც წარმოდგენილია ამ სახელგანთქმული ფესტივალის მრავალფეროვანი პანორამა. ავტორი განსაკუთრებულ ადგილს უთმობს რუსთაველის თეატრის გასტროლებს, მეთხველებს უზირაბს იმ დიდ შთაბეჭდილებას, რუსთაველზე რომ მოახდინეს სპექტაკლებით „რიჩარდ III“ და „კავკასიური ცარცის წრე“. ეთრნალ „საბუთა ხელოვნება“ რედაქციამ მიზანშეწონილად სცნო ე. შირაკის სტატიად იმ ადგილების გადმობეჭდვა, რომელიც ეხება ედიზბურგის ფესტივალზე რუსთაველის თეატრის გამოცელებს.

...წლიდან წლიად იზრდება და ფართოვდება წრე ედიზბურგის ფესტივალის ორბიტაში ნოზვედრილი რუსული და საბუთა ხელოვნების ნაშუბისა, რომლებიც, როგორც ამას გვიმორწმუნებს ანთამინდელი სეზონი, არსებითად ამოდრებენ საფესტივალო პროგრამას, მთელი სიმღავრით „მუშაობენ“ მისი პრესტიჟის ამღლებსა და მათურებულთა მოზიდვასაც აპრობებენ. ამის დასამტკიცებლად შორს წასვლა არ დაგვირდება. ამაზე თვალსაჩინოდ მეტყველებს ის ჭეშმარიტად არანახული წარმატება, ფესტივალზე რომ ხვდა საბუთითი დაწარგავნილ ქართულ თეატრს, რომელიც დღეს ერთ-ერთი საუფრთესო ეროვნული დასია, მსჯავსი წარმატება დიდი ხანია არ ასოივთ თვით ინგლისელებსაც კი...

აქამინდელი ფესტივალის ზოგად რეგენდ იქცენ რუსთაველის თეატრის გასტროლები და დღვას ნაწარმოებთა გამოცენა...

უცხოეთში დრამატული თეატრის გამოცელებს ახლავს თავისი პრობლემები, რომელთა გადაწყვეტა უზარალ ამბავი როდია. მათ შორის მთავარი ენობრივი ბარიერია. ეს ბარიერი ყველაზე რთულია, რადგან ატარებს ფსიქოლოგიურ ხასიათს. როგორ უნდა მოიზიდო მათურებელი, რომელიც თავს არიდებს თეატრს გაუგებრობის შიშით — რა მიზნა თეატრში თუკი სცენაზე წარმოთქმული სიტყვა არ მესმისო. ქართული დასის მოწვევის ცდამ, ასე ბრწყინვალედ რომ დაგვირგვინდა, ედიზბურგის ფესტივალის ორგანიზატორებს, ცერძოდ კი მისტერ დრამონდს (ედიზბურგის ფესტივალის დირექტორს) ამ მზრივ ოპტიმისტური განწყობილება შეუქმნა. მისტერ დრამონდის აზრით, რუსთაველელთა გასტროლების დასასრულებლისათვის მათი სპექტაკლები ისე დაშკიდრდნენ, რომ შეიძლებოდა საშქრუკები ბილეთების გაყიდვა, რაც მაინც ვერ დააჰყოფილდა მათურებულთა მოზოვნელებს. მისივე შეხედულებით უკანასკნელ წლებში ასეთი დიდი წარმა-

ტება არ განუცდია ინგლისში გამოსულ არც ერთ უცხოურ თეატრს და რომ ეს ბრიტანეთის მათურებულთათვის ნამდვილი აღმონენ იყო, ყოველივე ეს უსადასაღებია მით უფრო, რომ ლაპარაკი, სხვათა შორის, ეხება შექსპირულ სპექტაკლს, თანაც ინგლისის სცენის ყველაზე რეპერტუარულ პიესას დიდი დრამატურგისას „რიჩარდ III“. მისტერ დრამონდმა მომიხბეული დომილით თქვა:

„ამას წინათ, ლონდონის ნაციონალურ თეატრში შედგა „რიჩარდ III“ პრემიერა, დასი ძალზე შემოთრებულთა იმ გარემოებში, რომ მას თქვენს „რიჩარდთს“ შედარებულთა“...

მართლაც, ედიზბურგში რუსთაველის თეატრის გამოცელებს, თეატრ „ლიცეუმი“ წარმოდგენილ ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრესა“ და შექსპირის „რიჩარდ III“-ს ინდენად დიდი და უჩვეულო რეზონანსი მოჰყვა, იმდენად აღფრთოვანებელი ტონი ჰქონდათ ინგლისურ გახუტების, რომ ეს ფაქტი ცალკე ლაპარაკის იმსახურებს.

იმათთვის, ვინც იცნობს რუსთაველის თეატრის უკანასკნელი წლების ნამუშევრებს, სულაც არ არის მოულოდნელი ის დიდი წარმატება, რომელიც მას ხვდა ედიზბურგის ფესტივალზე. დასი აბლოლოს განიცდის, მუშაობს მძაფრად და საინტერესოდ მას შემდეგ, რაც ამ თეატრში მთავარი რეჟისორად როსპუდ სტურუა მოვიდა. დედაქალაქის თეატრის მოყვარულებს დღედენ ასსოვთ მათი გასტროლები, მოსოველთა განსაკუთრებული ინტერესი რომ გამოიწვია. და მაინც, იყო რაღაც უჩვეულო იმ წარმატებაში, უფრო ზუსტად: იმ გამოძახილებაში, ინგლისური პრესის სარტეში რომ მოკვანახება. რუსთაველელთა გამოცელებს ზომ ყველა ცნობილი გასტროლები გამოეხმარა.

სიმართლე რომ ჰქონა, სპექტაკლების საერთო მაღალი შეფასება ერთსოვლოვნების მომასწავებელი არ იყო. იყო კრიტიკული შენიშვნებიც ცალკეული სცენ-

ნებისა თუ დეტალების მიმართ (გაფორმება, კოსტუმები, მუსიკა და ა. შ.), აშკარად არაკეთილმოღობურ დასაჯებლობით. უპიკეთილმოა ჩვეულებით. ამ მხრის უკუღმავლად უიღბრესი პოზიცია დაიჭირა გახვთ „სკოტენის“ კრიტიკისა, ერთ-ერთი პირველი რომ გამოცხადებდა რუსთაველებს. მას „რიჩარდ ნესამეში“ (ბუნებრივია, რომ დანარაკი, ძირითადად, ამ ნაწარმების ირგვლივ მიმდინარებდა) არ აწუხებდა სამოქმედო ამბისდერის მტისმტერი გამაფრება. უიღბრესი „გაბრიელმა“ შთავარი გმირისა, რომლის სვლა ძალაუფლებისაყენ, მისი ახროთ, მოცემულია უადრესად თარქუმ ფერებში, რასაც იგი ხსნის რეჟისორული თანხაზრების ტენდენციურობით, რამაც, თავის მხრივ, პიესისა და მისი დედაზარის საფუძვლიანი მოდერნიზაცია გამოიწვია.

ეს გამოხატვაში იმითომ კი არ მომავს, რათა დავწამო ტენდენციურობა თითო კრიტიკოსს. საქმე ისაა, რომ ასეთი შეხედულება მთლიან უსაფუძვლო არ არის. ამ სექტაკლში ხომ უკუღმავლო თავდაფირა დგას. მაგრამ სწორედ ამასა რუსთაველებსა ძალა. შექსპირის ტრავადისათვის სრულ შესაბამისობაში გამოხატულია ახრი იმისა, რომ ძალაუფლების დალოკებელი წყურფოლი ადამიანში სისხლის უკუღმავლო ადამიანურს, რასაც მომავლად გარკვეული დეგრადაცია და გადაჯერება არა მხოლოდ პროცენტებისა, არამედ თვით ძალაუფლებისაც კი.

სწორედ ამასა არის ამ სექტაკლში რამაჰ ჩივიკაძის მიერ შექმნილი სახისა, ასე თანამდევრულად, მრავალმხრივად რომ ამდგავებებს გმირის დეგრადაციის პროცესს. მსახიობი თავისი გმირის გარკვეულად აღიქვას ხსნის მის მიერვე გაბიარებულბო ზნეობრივი პრინციპების უფლებებულოყოფით. იგი დინად, სკეწერი ელვარეუო ვკაცუნებს ინდივიდუალუაზმის რიჯორც „ცხოვრების ფილოსოფიის“ დაჟალა, და ჰეუმწარების მოზოცენითაჟ მისი სრულ მოუთავებლობისა.

ფიქტორბ, თვალსაჩინოა „სკოტენის“ კრიტიკოსის „გაჯერებულო“ შეხედულების სიმცადარ, რაც კიდევ უფრო ნათლად ვილინდება ინგლისურ პრესაში გამოქმული იმ სხვადასხვაჯვარი, მაგრამ მისი ზენ სრულად განსხვავებული შეხედულებების ფორმე, სწორად რომ ადვიტებს სექტაკლში ხორცმსხმულო რეჟისორული შთანაფიქრი.

და მინც, სხვა რამ არის შთავარი და ხაზგასმებულო: როგორი სხვაობაც არ უნდა იყოს შეფასებაში (თვით ზემოაღნიშნული, აშკარად არაკეთილმოზობურ შეხედულებების ჩათვლით) აქ საერთოა მისი, რაც თავისთავად იგაღლისხმება: ინგლისელი მაყურებლის წინაშე გამოიღოდა მაღალი წყობისა და წესის თეატრი, რომლის სექტაკლები დგანან თანამდევრულ სცენის საუკეთესო ნიმუშების დონეზე.

„შესანიშნავი“, „განსაცვიფრებელი“, „უხლოდ“ — ასეთი და ანალოგიური ეპითეტები ახლდა დასის შეფასებებს. მიმოიხილეთი ხასიათის სტატები და სექცილური რეცენზიები პირველბოლო იყო ამგვარი გამოთქმებით: „უიღბრესი წარმოდგენა“, „ენით აუწერებელი ძალის სექტაკლი“, შემხრატლებელთა განსაუორებელი შეზადგენლობა“, „შექსპირის სენსაციური დაღა“ და ა. შ. შეუმღებელია უკუღმავლის ჩამოთვლა. რამაჰ ჩივიკაძის ნამუშევრები კი უკუღმავლად მაღალი შკალით ფასდებულ.

იყოი კრიტიკოსი თვლის, რომ ამ დადგმის შემდგ უფერულდება შექსპირზე მანამდ მიღებულნი ნებისმიერი შეხედულება და რომ ვერც ერთი ეს შეხედულება ვერ უძლებს შედარებას რუსთაველებთან. თითქმის ყველა შეფასებაში გატარებულია ახ-

რო, რომ რუსთაველებთა ნამუშევრები თანამდევრუვამ, ამ სიტუაციის უკუღმავლად საუკეთესო გაგებით.

ზოგიერთი კრიტიკოსი შექსპირული ტექსტის პოდერნიზების მიმართ შესაძლებელ საუკეთესოებს აცდენის მიზნისა, თითქმის შეგნებულად ამასებლებს უურადლებს სწორედ ამ საკითხზე და ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ტრავადის თავისებური სცენარული მოცემულობისა, იგი დანახულია დავანდელი თვალთ და რომ ესაა დღევანდელი გაგნებრტა მასში წამოტრალი სულსომიერი და ზნეობრივი პრობლემებისა. სტურუსა დამსახურებლად მინდუნლია ის, რომ მას მხოვა იქნოს შუალედი მრავალბო რეჟისორული მოხედულების ვადწევრტისა. რომდევ უოღმდევის ინიუფება სცილასა და ქაზიბას შორის — კანონიურ ტექსტსა და მის თავისებურ გააზრებას შორის. ავტორისადმი ერთგულბამ არ შეუშალა ხელი რეჟისორის ტრავადია წარმოუხასა ციციანდ, უმუშაობა.

„რობერტ ტეტრუმი — წერდა „მორინგ სტარის“ კრიტიკოსი — შექმნა აბლებული და გამომსახველი ვერისა, სათავის რომ ბუნებრივ ტექსტლან, სილანაც მან ჩამოაჯალბა თვისი სამშუო ხერტების. იგი არსად ამ ქარკავის იორიგინალის მთლიანობის შეგარძენებას და არც მისდამი მონერ მორილბობას ვანიცდლიო“. ამარადიანა, ჩვენც არ ვგვესის ქარბოლი ენა — ეხმინანება მას მეორე კრიტიკოსი — მაგრამ საცსტები ნათელია, რომ დასდგმული გაკავა პიესის შთავარი ხაზებს და რომ მისი იდეები გამოგნებელი ძალით არის განსახიერებულოი“.

არასაკლებ საუარადებოა მეორე არსებელი მომენტაც: გამოპავთ რა რუსთაველებთა ნამუშევრების უმოქმედებელი დანახიანებები რეალისტური ტრავდიციებლად, ჰუმანიტარული მოზანწარცილად, აღნიშნავენ რა მათ სექტაკლებში ბორობებისადმი აქტიურ შეურბებლობას, მრავალი კრიტიკოსი ენს განსახუტრებით ეცნება ბრტების დადგმისა. სამართლანად ეძებს ყოველივე ამის ფეხებს ხალხურ შემოქმედებაში, ხალხურ შემოქმედებით ტრავდიციულად რადინობაში. ეს გამოსწვივის არა მარტო ჰუმანტაციან, რაც თავისთავად ცხადია. არამედ შემოქმედების სტილად, ზნეობრივი პრობლემების დაუქნების ხასიათიდან, გათამაშებულ კონფლიქტების ბუნებათა ხედვისა და გაგნებრტისაგან.

მრავალჯის ისმოდა აღიარება იმისა, რომ რობერტ ტეტრუმი სექტაკლები წარმოდგენენ „მომაჯადებელ ალტერნატივის ისტორიის თემებზე დადგმული ჩინევი საკუთარი შექსპირული სტილისა“ და რომ „ამ დადგმამ და ამ შესრულბამ გათავითავადილა ის პირველქმნილი დანამზობი, რომლის განსახლდა და დამუშავებას ინგლისელი რეჟისორები აშორცდლობენ უკვე მერამდევ წელიწადი“.

ეს მრავალმხმქმელი აღიარებამ იგი არ ქარკავს ძალას მამშობა კი, როცა მის კატეგორიულბან მოვანწერ კრიტიკოსის სუბიექტურ ხედვას თანამდევრულ ინგლისის სცენური შექსპირიანისა.

განა შეიძლება არ აღფრთოვანდ, როცა საბჭოთა თეატრული სკოლის დამსახურებას უიღბრესი ცრამატორებს მემკვიდრეობის ათვისებისათვის ასეთი მაღალ შეფასებას აქვდენენ მით უფრო, რომ ეს აღიარება ხალხად კი არ ხდება, არამედ შექსპირის სამშობლოშივე.

სიამოვნებით ეცნო ერთხელ და უქანსკენლად მივმართო მასალბს ინგლისური გახვტებისის. მრავალი ინგლისელი კრიტიკოსის შეხედულებით, ედნებურეში თეატრის განსვლებმა, ისევე როგორც, „მოლაია ბრონიაის“ თეატრისა გასულ წელს, ტონი მისციეს მთელ თეატრული პროგრამას, ამაღლეს ფესკივალის ღირსება“..

# „მინდია“ ქუთაისის საოპერო თეატრის სცენაზე

მანანა ახმეტელი

მიმდინარე წელი საიუბილეოა ქუთაისის საოპერო თეატრისათვის. 27 დღეებმერს ათი წელი სრულდება ამ მხარდი ახალგაზრდული კოლექტივის დაარსებიდან ათი წელი მეტრსმეტად მცირე დროა ისეთი რთული, მრავალწახანოვანი და სპექტივური შემოქმედებითი ორგანიზმის ჩამოყალიბებისათვის, როგორცაა საოპერო თეატრი მაგრამ ამ მოკლე დროში ქუთაისის საოპერო თეატრი არა მარტო ჩამოყალიბდა, არამედ გადაიქცა დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ცხოვრების ცენტრად, მუსიკალური კულტურის კერად, რითაც დამატკიცა აუცილებლობა თავისი არსებობისა.

საიუბილეო თარიღის აღსანიშნავად ქუთაისის საოპერო თეატრში გაცხადებული მუშაობა მიმდინარეობს. შედიხედ იდგმება ახალი სპექტაკლები, ახლებურ მუსიკალურსა და სცენურ გააზრებას პოულობენ ის ქართული კლასიკური და თანამედროვე ოპერები, რომლებიც თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების საყრდენს, მის ბირთვს ქმნიან. მართლაც, ეროვნული საოპერო მექვიდრობის თანამიმდევრული ათვისების გზამ იმდენად მოამწიფა და მოალონიერა ქუთაისის საოპერო თეატრი, რომ დღეს იგი სრულიად დამოუკიდებლად წყვეტს რთულ შემოქმედებით ამოცანებს, მეტ-ნაკლები წარმატებით ანხორციელებს როსინის, ვერდის, პუჩინის, ლეონკავალოსა და სხვათა ოპერების დადგმებს.

საიუბილეო დღეებში ქუთაისის საოპერო თეატრი ფართო საზოგადოებრიობის წინაშე თავისებური შემოქმედებითი ანგარიშით წარსდგება — წარმოაჩენს ათწლიანი შემოქმედებითი ძიებებისა და მუშაობის შედეგს. ამ მიზნით უკვე განხორციელდა ოპერა „დაისის“ ახალი დადგმა. მზადდება „აბესალომ და ეთერის“ ახალი პრემიერა, აღსდგება „ბაში-აჩუკი“. სეზონის დასასრულს კი თეატრმა წარმოადგინა ასევე საიუბილეოდ გამოჩნული ახალი სპექტაკლი — ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერა „მინდია“.

ეს სპექტაკლი მრავალმხრივ საყურადღებოა და მნიშვნელოვანი. საინტერესოა თუნდაც იმიტომ, რომ ამ სპექტაკლის რეჟისორია ზურაბ ანჯაფარიძე — ამ ოპერის ერთ-ერთი სულისჩამდგმელი, მინდაის როლის პირველი და შესანიშნავი შემსრულებელი, რომელიც ამ ახალ როლსაც, ვგულისხმობ საოპერო რეჟისურის ამოცანებს, მოეციდა მისთვის ჩვეული გზნებითა და გაცაცებით. მან ამჯერადაც მოიოფა წარმატება, რა თქმა უნდა, თავისი ნიჭის, პროფესიონალიზმის, მრავალწლიანი გამოცდილებისა და, რაც მთავარია, მუსიკალური თეატრის თავისებურებათა საფუძვლიანი ცოდნის წყალობით.

ამ დადგმის მთავარი ღირსება იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გვაძლევს საოპერო პარტიტურისადმი სწორი და ტკმმარტად შემოქმედებითი მიდგომის მაგალიტს. სპექტაკლზე მუშაობის დროს ზურაბ ანჯაფარიძემ გამოიყენა და განაზოგადა ის შემოქმედებითი მეთოდი, რომლითაც იგი სულმძღვანელობს ამა თუ იმ ოპერის შესწავლის დროს, ამა თუ იმ მხატვრული სახის გააზრების პროცესში. თუ რა შედეგი მოაქვს მისთვის ამ მეთოდს, ყველასათვის კარგადაა ცნობილი. აქედან გამომდინარე, ზ. ანჯაფარიძემ სპექტაკლის გადაწყვეტაც დაუმორჩილა მუსიკალური შთანაფიქრის,

შინარსის, სახეების სცენური წარმოსახვის ამოცანებს, რასაც ასე იშვიათად ვხვდებით ჩვენს საოპერო სცენებზე და რის გამოც საოპერო დადგმების უმეტესობას ამრწყევიათ დაღი მუსიკის უცოდინარობის, მუსიკისადმი ფორმალური, ზედაპირული, თვითმიზნური დანოკიდებულებისა.

ზურაბ ანჯაფარიძემ კი, როგორც მუსიკალური კატეგორიებით მოაზროვნე ხელოვანმა, შეძლო სცენაზე გაეცოცხლებინა ოპერა „მინდიას“ მუსიკალური სტილისა და ესთეტიკისათვის დამახასიათებელი მრავალი თვისება, რომლებსაც მიენიჭა სიესხადე, სიმკვეთრე, თეატრალური სახოვანება. ამიტომაც განიმსჭვალა ეს სპექტაკლი პარტიტურიდან მომდინარე ეროვნული ენერგიით, ტემპერამენტით, ვაჟკაცური გზნებით, პოეტურობით. ეს თვისებები, შესატყვისი განსანიერება რომ ჰქოვეს პლასტიკასა და დინამიკაში. ანჯაფარიძემ თავის მხრივაც გაამძაფრა, გაამახვილა, რის შედეგადაც სპექტაკლი გმირული შემართებით, რომანტიკული პათოსით განიმსჭვალა. გმირულ-რომანტიკულმა სტილმა კი მთელი სივსასით წარმოაჩინა მხურვალეობა და სიწვრველ სიცოცხლით სახეს სახეებისა, ლირიკული გზნება ფსიქოლოგიური წიაღსვლებისა, დრამატული სიმწვავე კონფლიქტური სიტუაციებისა.

პარტიტურის სწორი წაითხვის შედეგად სცენაზე გამოიკვლია ოპერის მთლიანი და მრავალწანაგოვანი მუსიკალური დრამატურგია, რომელშიც მონოლოგური, დიალოგური, ანამბლური ფორმები შენაცვლებულა მონუმენტურ მასობრივ სცენებთან. სპექტაკლში ეს ნარსახოვანი თეატრალური ფორმები საგანგებოდაა ინდივიდუალიზებული, ერთიან მხრივ, იმ ფართოდ გამოლილი, პოეტური და რელიეფური მიზანსცენებით, ხელს რომ უწყობენ გმირთა შორის ურთიერთობის ჩამოყალიბებას, მეორეს მხრივ, კი მჭიდროდ შეგრული, მოხარავი, მონოლითური კომპოზიციური სტრუქტურებით, რომელთა შეუწყვეტელი გარდასახვები მასობრივი სცენების აქტივიზებას, მოქმედების დინამიზებას აპირობებენ. ამ ფორმების შენაცვლებისა და შეპირისპირების საფუძველზე აღმოცენდა ცოცხალი თეატრალური ქმედება, ლოგიკურად და შეუწყვეტლად რომ ვითარდება. წრფელია და მრავალხატოვანიც, რადგან მუსიკალური აზროვნების, მუსიკალური ემოციის ხორცშენახას ემსახურება. მუსიკალურ-თეატრალური სინქრონულობის თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია მინდიასა და მზიას ლირიკული სცენები, მინდიას და ფშაგების, მინდიასა და ჩალხიას დრამატული შეპირისპირების მომენტები, პირველი მოქმედების პერიო-



მზია — ლ. ასალაძე

სცენა სპექტაკლიდან





კული ფინალი. ჩაღხიას დაღუპვის, მინდიას სიკვდილის სცენები და სხვა.

ეს საექტაკლო იმთავითაა აღსანიშნავი, რომ მასში საოპერო გამომწვევების კომპონენტები — დირიჟორული და რეჟისორული ინტერპრეტაცია, სცენოგრაფია და ქორეოგრაფია ერთმანეთიდან მომდინარებენ, ურთიერთს ავსებენ და ერწყმინან. მხატვარმა ივანე ასუკუაფამ სადა და ლაკოინური სცენოგრაფიით, კოლორიტული ფერწერული კოსტუმებით გააცოცხლა მაკარი და ფერადოვანი სამყარო ფშვებიან. მან გეოგრაფიული გერეფის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული პირობათობის მინიშნების მიზნით გამოიყენა რამდენიმე სასცენო კონკრეტული სახვითი ნატი, რომლებიც საექტაკლომ ისეთმანირადა გათამაშებული, რომ მათი საშუალებით ხდება სიმბოლიზება ოპერის იდეური მოტივებისა, პერსონიფიცირება ფსიქოლოგიური, ეთიკური ქვეტექსტებისა. ასეა წარმოდგენილი საექტაკლის ფარადექსული ფარი, რომელიც მონუმენტურობის შთაბეჭდილებასაც ქმნის და იკითხება, როგორც სიმბოლო გამუდმებული ბრძოლებისა, ფშვთა გმირული, მემორული სულისკვეთებისა. ლეგენდარულ ელფერს წარმოქმნის საექტაკლის პეიზაჟურ ფონადექსული მყინვარწვერი, რომელიც ფშვთა შეუვლოობის, შურეყველობის, სიმკაცრის სიმბოლოდაც აღიქვამება, აუნსუნაზე გამომტანილი სამრველო კი მინდიასეული კეთილშობილების, სისპეტაკის, საწმინდოს სიმბოლური გამოხატვაა, კლდეგანი ბლიკვი გააზრებულა რაგორც სიმბოლო სიკვდილ-სიკოცხლის მუხაყრელი გზისა. იფივი მიზანს ემსახურება ის უნაურად ჩამომხმარი ტოტი. მინდას მიერ უნებოდ ჩადენილი მკვლელობის შემდეგ რომ ჩამოეშვება რაგორც სიმბოლო შეძრწუნებული ბუნებისა. სასურველია ოლინდ, რომ ეს ტოტი („შეძრწუნებული“ კი არა, არამედ „გახარებული“) გათამაშებულიყო საექტაკლის ექსპოზიციამიც, როცა სამშობლოში დაბრუნებულ მინდიას მიღეი ბუნება ეგებება (ვევლიანობით სცნის მთელ ხმირან გუნდს „მანდა მოდის. მინდა!“), ამით თავიდანვე გაიხსნებოდა დამოკიდებულება ბუნებისა და მინდიასი, ნაწილობრივ მაინც შეიფხეოდა ის საკმაოდ ხანგრძლივი სცენური პაუზაც, საექტაკლის დასაწყისში რომ წარმოიშვა მკითხველის ტექსტის ამოგების მიზენით.

რეჟისორულ პარტიტურაში ასევე ორგანულადაა ჩაწერილი ქორეოგრაფ ელგუჯა გუმბერაძის მიერ ოსტატურად დადგმული მემორული გზნებით აღსავსე ცეკვები — პლასტიკურად მოხდენილი, ტემპერამენტული, დინამიკური — თავის მხრივაც რომ ამბაფრებენ საექტაკლის გმირულ სულს, ფშვთა პატრიოტულ შემართვასაც.

სადადგომი ჩანაფიქრის გახსნას ემსახურება



პინდა — ვ. შოთაშვილი

ნიჭიერი ნამუშევარი დირიჟორ თეიმურაზ ზეკელიძის ხიძისა, რომელმაც შემოქმედებითად განაგრძო ოპერის ტემპორიტმული დრამატურგია, რის შედეგადაც ექსპრესიულად აქლერდა ორკესტრი, ფშვთა გუნდები, კონფლიტების სიტუაციების დრამატისმაც გაძლიერდა. თ კობახიძემ პირველივე ტაქტებში გააშფავდა ის იდეალური მდგომარეობა, რომელიც დამახასიათებელია ოპერის მუსიკალური მეტყველებისათვის. ფაქტად, შთაგონებით ააზმოვანა ლირიკული სცენები, რითაც მკვეთრი ემოციური კონტრასტები წარმოაჩინა.

ნაგრამ, ამათან ერთად, საჭიროა სერიოზული მუშაობა და ფსიქური ნიუანსირების ხელოვნებაზე, ეს ერთხანად ემება ორკესტრს, მომღერლებს, გუნდს... თუმცა ამ რთული ამოცანის გადაწყვეტა მარტოდენ დირიჟორს როდი ევალება. ნიუანსირების ხელოვნება მაღალ სამეცნიერულ ტექნიკას მოითხოვს. შემოქმედებითი კოლექტივის პროფესიულ-ტექნიკური წრთვინისათვის კი საჭიროა ქმედური ზომების მიღება, მტერი მუშაობა ორკესტრთან, გუნდთან, მომღერლებთან... სხვაფერე თეატრში თავმოყრილი ნიჭიერი ახალგაზრდობას გაუჩიერება ზრდა.

სერიოზული მუშაობა ჩაატარა ქორმესტერმა ავთანდილ მაჭავარიანმა, რომელმაც ახალგაზრდა საგუნდო კოლექტივს დააძღვინა ტემბორულ-ავსტიკური თავისებურებანი სცენაზე მყოფი და სცენის მიღმა ხმოვანი გუნდებისა. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებენ ოპოხიანად შესრულებული ფშვთა გუნდები, საიდანაც გამოსჭვივს ძალა, ენერჯია, გმირული ტემპერამენტი. საერთოდაც საქებარია ის თავდადება, გატაცება, ენთუზიაზმი, რომელსაც ამჟღავნებს ახალგაზრდა საგუნდო კოლექტივი რთული მუსიკალური სცენური პარტიტურის შესრულების დროს, ამიტომაც საექტაკლის წარმატებაში დიდია გუნდის მსახიობთა წვლელი უკმარისობის გრძობას იწვევენ კულისებიდან შესრულებული გუნდები — დასაუსტეტებელი, დასაფეწია ინტონაციას, საგუნდო კოლექტივმა უნდა გამოიმუშავოს პიანოს შესრულების ცოდნა, ნუანსების გამოხატვის უნარი.

დაბოლოს, სიამოვნებით მოიხსენიებ ნიჭიერი მსახიობებს — შესანიშნავი ხმებით დაჯილდოებულ მომღერლებს — ვახტანგ მითაიშვილს, რონელიც მინდას როლს ჭაბუკური სიწრფელით, შთაგონებით, გააზრებით ახსანიერებს. თავისუფლად მძღერი მისი მეზობარე ხმა განსაკუთრებულ სასოვანებას დრამატულ სცენებში აღწევს. შედარებით ნაკლებადაა გამოკვეთილი როლის ლირიკული მხარე, ის იდეალური სიფაქიზე, პოეტურობა, უფრო მეტად რომ ამბაფრებს, აკეთილშობილებს მინდიასეულ დრამატისმს. ვ. მითაიშვილი ამ ტექნიკურად რთული, შინაგანად დაძაბული ეოკალური პარტიის შესრულების დროს

შემოქმედებით ენერგიასაც ამკლავებს. ენერჯის  
სათავეს კი, ნიჭიერებასთან ერთად, წარმოქმნის  
სამომღერლო პროფესიონალიზმი, რომლის მისა-  
ღწევად ვ. მითაიშვილი ყოველდღიურ თავდაუ-  
ზოგავ, მიზანდასახულ მუშაობას აწარმოებს. ამა-  
ტომაც დაზღვეულია იგი იმ სტიქიური, გაუთვით-  
ცნობიერებელი სიმღერისაგან, ახალგაზრდა ვო-  
კალისტებს რომ ახასიათებთ. მათ შორის მზიას  
შემსრულებელს — მხურვალე, ფერსავსე, ძლიე-  
რი ხმის მომღერალს ლუიზა ახალაძესაც, რომე-  
ლსაც ყველა თვისება აქვს საოპერო სცენისათვის.  
დასახვეწი, დასამუშავებელია მისი სიმღერის  
პლასტიკური მხარე. მოსადრეგია ლ. ახალაძის  
მასშტაბური ხმა, რომელსაც აკლია ელასტიურო-  
ბა, სირბილე, თვატრის ხელმძღვანელობის გასა-  
ღონად ვამბობ, რომ დაუხმარებლად ამ ნიჭიერ,  
მოხდენილ ახალგაზრდა მსახიობს გაუჭირდება  
ბუნებით მომადლებული სამომღერლო პოტენ-  
ციის სრული გამოვლინება. ვოკალური მონაცემ-  
ების წყალობით მან მაინც შეიძლო გამოხატვა  
მზიას მევეთრი და ძლიერი ხასიათისა

არტისტული ტემპერამენტი და მუსიკალობა  
გამოარჩევს ჩალხიას როლის შემსრულებელს  
ამირან ფხაკაძეს, რომელიც განსაკუთრებული  
წარმატებით ქართულ საოპერო გმირებს ანახი-  
ერებს. ამას გვიმოწმებს მისი კიანჯო, რომელიც  
შთაბეჭდილებას ახდენს როგორც გამომსახველი  
ვოკალიზაციით, ისე აქტიურული თავდაჭერითაც.  
ამ წარმატებებს განაპირობებს ეროვნული კოლო-  
რიტით შეფერადებული ხმის თბილი ტემბრი,  
ინტონაციის წარმოთქმის თავისებური ეროვნული  
მანერაც. ამ თვისებების წყალობით ა. ფხაკაძე  
დრამა ჩასწვდა ჩალხიას პარტიის ლირიკულ  
წილსელებს, სულისმიერ ტკივილებს. მთლიანო-  
ბაში კი იგი ამ პარტიას არათანაბრი გამომსახ-  
ველობით მღერის. დრამატულ, კონფლიქტურ  
სცენებში მას დროდადრო ძალა დაღატობს, რაც  
წარმოადგენს არა სისტემატური სასიმღერო ტრე-  
ნაჟის შედეგს.

მონდომებით, ანსახიერებენ ხვეისბერის როლს  
ქუთაისის საოპერო თვატრის მომღერალი-ბანები  
ი ქუთათელაძე და კუბულაშვილი. მათ მიერ  
წარმოსახული გმირიც ჩაწერილია ამ რომანტი-  
კული სპექტაკლის პანორამაში...

90

# დავით კაკაბაძე

ვახტანგ ბერიძე

დავით კაკაბაძის დაბადებიდან 90 წელი შესრულ-  
და, ვარდაცივალუბიდან კი ოცდაშვიდი. მან სამოცდასამი  
წელი იცოცხლა, ბევრის თქმა მოასწრო და წარუშლელი  
კვალი დატოვა ჩვენი ეროვნული კულტურის ისტორია-  
ში. მისი ხელოვნება დღესაც იმდენად ცოცხალია, იმ-  
დენად თანამედროვე, იმდენად საჭირო, რომ ძნელი წა-  
რმოსადგენიც კია, თუ თვით მხატვარი ჩვენ შორის აღარ  
არის, რომ აღარ მონაწილეობს ჩვენს ყოველდღიურ სა-  
ქმიანობაში.

მისი ცხოვრება დაემთხვა დიდი ისტორიული ვარდატე-  
ხის ხანას, რომელმაც შესძრა მთელი მსოფლიო. ეს იყო  
არსებობის ვარდატეხის ხანა მისი სამშობლოს, ქართული  
კულტურისა და ხელოვნების ისტორიაშიც. დავით კაკა-  
ბაძე ყოველთვის ორგანულად იყო დავაუმორებელი თა-  
ნამედროვეობასთან, მუდამ ცხოველ ინტერესს იჩენდა  
არა მარტო შიშობლიური, არამედ მსოფლიო კულტურის  
ბედ-იღბლისადმი; ევროპელი; ევროპული ხელოვნების უახლეს მიმ-  
დინარეობათა ერთ-ერთ აქტიურ მონაწილესა და პროპა-  
განდისტს, ანალიზური გონების ადამიანს, მუდამ მიძიე-  
ბელს, სურდა ბოლომდე ჩასწვდომოდა ხელოვნების როლ-  
სა და დანიშნულებას თანამედროვე ცხოვრებაში. უფ-  
როსი თაობის ქართველ მხატვართა შორის არავის იმ-  
დენი არ უწერია ხელოვნების თეორიულ საკითხებზე,  
რამდენიც კაკაბაძემ დაწერა. იგი ყოველთვის გარკვევით,  
მოუტირებლად ამქვადვებდა თავის პოზიციას. თავის  
აზრს ხელოვნების განვითარების მომავალი გზების შე-  
სახებ, თავის დამოკიდებულებას მხატვართა და ხელო-



ნების მოვლენათა მიმართ. შესაძლებელია, ამითაც აიხსნებოდეს, რომ მისი ურთიერთობა „გაერგო წრესთან“ რთული იყო: კაკაბაძე თავიდანვე აღიარებულ იქნა, როგორც ოსტატი და მხატვარი, რომელმაც ერთბაშად გამოავლინა თავისი მკაფიო ინდივიდუალობა: შემდეგ მას ეკისრა თვალთ დაღწევა ყურება რეალიზმის ზოგამა და „დეკლემა“ და „მხრუნელომა“, თუმცა მისი, როგორც შემოქმედისა და ზიარების, ავტორიტეტი კოლეგებსა და მხატვრული ინტელიგენციის ფართო წრეებში არასოდეს არ შერყეულა. მისი გარდაცვალების შემდეგ დავით კაკაბაძის პოპულარობა საკვირველი სისწრაფით იზრდებოდა. დღეს — როგორც ვთქვით — მის შემოქმედებას ჩვენ აღვიკვამთ, როგორც დღევანდელი ქართული ხელოვნების განუყოფელ ნაწილს და მისი მომავალი განვითარებისათვის აუცილებლად საჭიროს.

ჩვეულებრივ, დავით კაკაბაძის სახელი უკავშირდება — და სახეობის სამართლიანადაც — მის სახელგანთქმულ იმერულ პერიზაგებს. მისი თავისებური მხატვრული ენა ან პერიზაგებში გამსაკუთრებით მკაფიოდ გამოისახა. მაგრამ თავისი დიაპაზონით დავით ბევრად უფრო მრავალმხრივი იყო: შემოქმედების ადრეულ ხანაში მან

უარესად საინტერესო პორტრეტები შექმნა იგა არის ავტორი ბრეტანისა, სვანეთისა და ძველი თბილისის: დიმიტრი შიძღვნილი მწვენიერი ავტორებისა; იგი ერთი პირველთაგანი იყო განახლებული ქართული თეატრის მხატვართა შორის: იგი ძველი ქართული ხელოვნების მკვლევარი, დასასრულ, გამოამგონებელი, რომელიც ვერ კიდევ ოციან წლებში ამუშავებდა სტერეოკინოს საკითხებს.

დ. კაკაბაძე ეცუთვნოდა ახალი ქართული მხატვრობის წარმომადგენელია მეორე თაობას, რომელიც საბოლოო აწყო ასპარეზზე უშუალოდ ოქტომბრის რევოლუციის წინა ხანებში გამოვიდა. ეს თაობა შეგნებულად ისახავდა სრულიად გარკვეულ — ქართული ხელოვნებისათვის ახალ — ამოცანებს. ამ ამოცანების გასაგებად უნდა გავითვალისწინოთ, როგორი იყო ახალი რეალისტური ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების თავისებურება, როგორი სპეციფიკური პრობლემები ისახებოდა მის წინაშე.

როგორც ცნობილია, ჩვენი ქვეყნის ისტორიული ვითარება ისე აწყო, რომ ქართული ხელოვნება თითო XIX საუკუნემდე შუა საუკუნეების ხელოვნებად რჩებოდა. ვერ V — VII, შემდეგ კ. X — XIII საუკუნეებში ქართულმა ხელოვნებამ უმაღლეს განვითარებას მიაღწია: ამ დროს შეიქმნა ხუროთმოძღვრების, მონუმენტური ფერწერის, დეკორატიული ქანდაკების, ჰედურობისა და ხელნაწერთა მორთულობის მხატვრულად მოწიფებელი ბევრი ნაწარმოები, რომელთაც დღემდე შეიხარუნეს ემოციური ზემოქმედების ძალა. ცნობილია ისიც, რომ საქართველოში ადრევე ჩაისახა ჰუმანიტური იდეები, ინტერესი ცოცხალი, „მატერიალური“ ადამიანისადმი საერო მწერლობა და ხელოვნება მიუხალოვდა იმ მიჯნას, რომლის შემდეგაც მოსალოდნელი იყო დასავლური რენესანსის ანალოგიური განვითარება. მაგრამ ყველაფერი შეფერხდა XIII ს-ის შუა წლებიდან — საქართველოსთვის უარესად არახელსაყრელი ისტორიული ვითარების გამო — ამას ერთვოდა შინაგანი სოციალური ევოლუციის თავისებურებაც (მონღოლთა ხანგრძლივი ბატონობა, თემურ-ლენგის განმანადგურებელი შემოსევები. XVI ს-დან თითქმის შეუწყვეტელი ბრძოლა დამოუკიდებლობის შესანარჩუნებლად ძძლავრ და აგრესიულ მუხობლებთან — სეფიანთა ირანსა და ოსმალთა თურქებთან, რაც უზომო მსხვერპლს მოითხოვდა და ძირს უთხრია ქვეყნის ეკონომიკას; ერთიანი სახელმწიფოს დაშლა წერილ ფეოდალურ სამეფო-სამთავროებად, სოციალური დიფერენციალის გაღრმავება). სწორედ მაშინ, როდესაც დასავლეთ ევროპას აღორძინების ხანა დაუდგა, საქართველომ — დასავლეთს მოწვევებში კონსტანტინეპოლს დაციემის შემდეგ, მტრული ძალების სალტეში მოქცეულმა — ვერ შეძლო თავი დაეღწია შუა საუკუნეების არტაქებისაგან. რა თქმა უნდა, ხელოვნება არ ჩამოკდარა, ზოგი რამ საინტერესო შეიქმნა (მაგ., XIV ს-ის კელის მხატვრობა, XVII ს-ის ხელნაწერთა მორთულობა, ხე-



რომოდღებობისა და ქედურობის (ზოგი ნიშნში), მაგრამ, არსებითად, ეს მაინც ერთი ადგილის ტყეპს იყო: ახალ საფეხურზე, ე. ი. რენესანსული გავებით რეალისტური ფერწერისა და ქანდაკების საფეხურზე ასვლა ქართულმა ხელოვნებამ მაშინ ვერ შეძლო. მისი თემატიკა შემოფარგლული იყო შუა საუკუნეების ჩვეულებრივი რეპერტუარით. მრავალი ქანდაკება და დაზგური სურათი არ განვითარებულა.

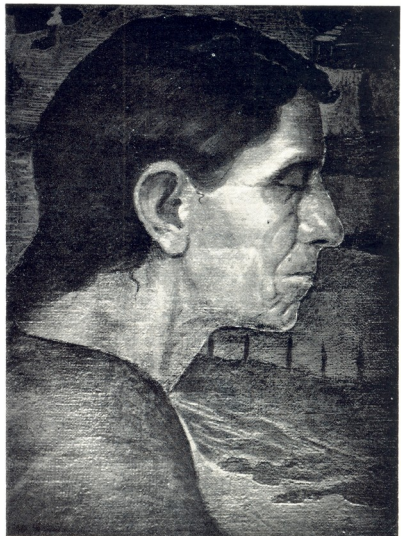
XVII საუკუნეში საზოგადოების ზედა ფენების ხელოვნებაში თქვა ისინი ირანულ გავლენა, რაც საკმაოდ ვასავში იქნება, თუ გავიხსენებთ, რომ ეს ირანის პოლიტიკური მოძალების ხანა იყო, ხანა იძულებითი ორიენტაციისა მუსლიმანური კულტურისად. ეს გავლენა ყველზე მეტად გამოიყვანდა სასახლეების, ქარავასლებისა და აპანოების ხელოვნოლოვნებას და — ეს ხაზგასასმელია — საერო მინიატურის ხელოვნებაში. გარდატეხა იწყება მხოლოდ XIX საუკუნეში, როდესაც საქართველო რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შევიდა და კვლავ ევროპული კულტურის ორბიტაში მოექცა. უპირველეს ყოვლისა, ეს დაიწყო ფერწერის, რომელშიც ერთგვარი ძეგა უკვე XVIII ს-ის დასასრულიდან შეინიშნება (ქართული არისტოკრატიის წარმომადგენელთა პორტრეტები, შესრულებული ჩამოსული ოსტატების მიერ — ეს მაინც უეჭველად მოწინაა, რომ ჩაისახა ინტერესი ახალი, ევროპული ტიპის ფერწერისადმი). უკვე XIX ს-ის დასაწყისიდან შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის პირობითობა, სინარტიკითობა, აგების დეკორაციულობა თანდათან ადგილს უთმობს დაზგურ სურათს, მის ყველა თავისებურებას — ცოცხალი, ინდივიდუალიზებული ნატურის გადმოცემას, მოცულობას, შექ-ჩრდილით მოდელირებას, მაგრამ ეს მხატვრობა, რომლის ცენტრდაც თბილისი იქცა, ერთადერთი ეანრიო იფარგლებოდა — ეს იყო პორტრეტი — უნარი, რომელსაც ჯერ კიდევ მთლიანად არ ჰქონდა გაწყვეტილი კავშირი წარსულთან. ეს მაინც „გარდამავალი“ ხასიათის მხატვრობა იყო.

შუა საუკუნეთა ტრადიციების, მაშინდელი იდეური და ფორმალური შეზღუდულობის სრული დამღვეის ამოცანა დაისახა მხოლოდ XIX ს-ის მიწურულიდან, როდესაც ასპარეზზე გამოვიდნენ აკადემიური განათლების მქონე ახალგაზრდა მხატვრები, რომელთაც რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის სასწავლებელთა კურსი ჰქონდათ დამთავრებული. ვინც კი იცნობს სამოციან-სამოცდაათიანი წლების საქართველოს კულტურულ-ისტორიულ ვითარებას, იცის, როგორ ვალევიდა ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეები, როგორი მნიშვნელობა მოიპოვეს დემოკრატიულმა მწერლობამ და პრესამ, როგორ გარიზარდა ინტერესი ხალხის ყოფა-ცხოვრებისა, სოციალური პრობლემებისა და, იმავე დროს, ეროვნული წარსულისადმი, იმისთვის ნათელი იქნება, რომ არც ახალი ქართული მხატვრობის ჩასახვა ყოფილა შემოთხვევითი: იგი საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ეტაპს უკავშირდებოდა, მასი შედეგი იყო. ეს არის ხანა ახალ სამეცნიერო საზოგადოებათა და დაწესებულებების, მუზეუმების, სამხატვრო და სამუსიკო სასწავლებლების დაარსებისა, ეროვნული პროფესიული თეატრის აღმოჩენებისა, გაცხოვრებული იდეური და შემოქმედებითი

მოღვაწეობისა. იმავე დროს, ეს არის ხეხა რუსეთის მიერ იმპერიაში და, კერძოდ, საქართველოში, ქალაქთა მხატვრობის ცალკეული განვითარებისა, რაც მოასწავებდა ახალი საქალაქო ბურჟუაზიული საზოგადოების საბოლოო ჩამოყალიბებას, ხელოვნების ახალი „მოძმარების“ გაჩენას. თბილისში ამ დროს უკვე ჩვეულებრივ მოვლენად იქცევა სამხატვრო გამოფენების მწყობა (საკმაოდ ბევრი იყო ჩამოსული და თბილისში დამკვიდრებული მხატვარი), იქმნება ნატივი ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოება, იხსნება ხატვის კურსები და სკოლა.

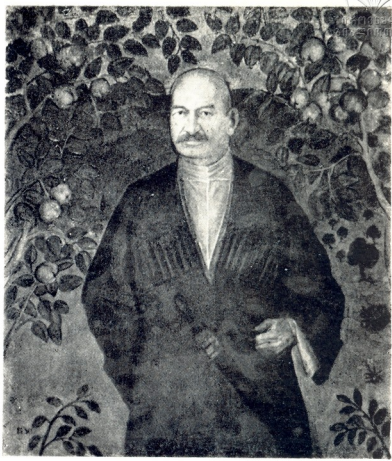
ახალი ქართული მხატვრობის პიონერთა — რომანოს გველსიანის (სწავლობდა პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში), გიგო გაბაშვილის (სწავლობდა იქვე და მოუხსენებდა), ალექსანდრე ბერიძის, შემდეგ მოსე თოდბის (რეპნის მიწაზე იყო) და ალექსანდრე მრეველიშვილის (სწავლობდა მოსკოვის და პარიზში) — სახელები საყოველთაოდ არის ცნობილი. მათ იმდენად დამკვიდრდა გაწყვეტილი კავშირი წარსულთან, რომ მწაღეს კი არის მემკვიდრეობითი ურთიერთობის აღმოჩენა მათს შემოქმედებასა და უშუალოდ მათ წინამორბედ თბილისის პორტრეტულ მხატვრობას შორისაც კი. პრინციპულად ახალი ის იყო, რომ: ა) დიდად გაფართოვდა თემატიკური დიაპაზონი და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „პირდაპირი“, უშუალო კავშირი დამყარდა გარემოსთან, ცოცხალ ყოფაცხოვრებასთან; პორტრეტულ ეანრთან ერთად ჩაისახა (პირველად ქართულ ხელოვნებაში!) სხვა ეანრები, რომლებიც ევროპულ ხელოვნებაში ვითარდებოდა:

„იმერეთი—ღვამეში“ 1918. ფრაგმენტი



საყოფაცხოვრებო ანუ ეთნოლოგიური მხატვრობა, პეიზაჟი, ნატურმორტი, მრავალფეროვანი სიუჟეტური კომპოზიციები, ბ) ფორმის მხრივ: საესკიზო და დეტალური იქნა შუა საუკუნეთა ხელოვნების პირობითობა, მხატვრები დაუფლნენ გამოსახვის ყველა საშუალებას, რომლებიც კი ევროპული რეალისტური ფერწერის ხელი იყო... ჩვენ უნდა გვახსოვდეს, რომ ამ სათვალურზე ასევე ქართულ ხელოვნებას დიდი დაგვიანებით მოუხდა (მიზეზები ზემოთ მოვიხსენიეთ), ე. ი. იგი უნდა დასწყო და დასაუღეთ ევროპისა და რუსეთის ხელოვნებას, უნდა ვაეყო მათ მიერ კარგა ხნის წინათ განვლილი გზა. ამიტომ ბუნებრივია, იმ დროს იგი არ იყო ჯერ კიდევ მზად, რომ შეეთვისებინა XIX ს-ის უკანასკნელი ათეული წლების ევროპული ხელოვნების უახლესი მიმდინარეობანი, მაგალითად, იმპრესიონიზმი, რომ აღარაფერი ექვევით მომდევნო მიმდინარეობათა შესახებ! ფორმა მან შეითვისა XIX ს-ის მეორე ნახევრის რუსული რეალიზმისაგან, ე. ი., უპირველეს ყოვლისა, „პერედევიციებისაგან“. გვიან გაბაშვილი გარკვეულ ნათესაობას ამჟღავნებს ვერმეხანინთანაც. ეს ახალი ხელოვნება თავისი მიმართულებით დემოკრატიული იყო, ხოლო პრევილიგიული, როგორც ცნობილია, არც სოციალური უსამართლობის უშუალო „მხილვას“ ერიდებოდა — ამ მხრივ იგი ხალხობის უახლოვდებოდა. იყო თუ არა ეს მხატვრობა ეროვნული? უუკველად იყო თავისი შინაარსით — ტიპაჟით, აქსესუარებით, კოსტუმებით, პეიზაჟით, სიუჟეტებით (თუმცა ნამდვილად სიუჟეტური სურათი ჯერ კიდევ ძალიან ცოტა იქნებოდა); ხოლო ეროვნული ფორმის საკითხი მაშინ არც ისმოდა და ეერც დაისმებოდა. საამისოდ ნიადაგი ჯერ კიდევ არ იყო შემზადებული. ეს ყველაფერი საესკიზო კანონზომიერი იყო, ეს იყო შემდგომი დამოუკიდებელი წინსვლისთვის სრულიად აუცილებელი საფეხური.

მომდევნო საფეხური დაეკვირებოდა იმ ხანასთან, როდესაც დავით კავთაძის თაობა იწყებს მოღვაწეობას. ეს რეოლუციის წინა წლებია. ის იყო გადაიარა ათას-ცხრაას ხუთამ; ქვეყანამ გადაიტანა აღვირახსნილი რევოლუციის წლებიც; დაიწყო პირველი მსოფლიო ომი. ატმოსფერო უდიდეს ცვლილებათა წინათგარდობითაა გაყვანილი. საქართველოს და მეტის რუსეთის სხვა ცილონიებისთვის ეს ცვლილებები არა მარტო სოციალური, არამედ ეროვნული გათავისუფლების მომასწავებელიც უნდა ყოფილიყო. საზოგადოებრივი და კულტურული ცხოვრება უკიდურესად დაძაბულია, ქართული კულტურის მოღვაწეთა რიგებს ახალი ძალები ემატება. მზადდება ქართული უნივერსიტეტის დაარსება, ბევრად უფრო ინტენსიურად წარმოებს ეროვნული ისტორიის, მწერლობის, სიუჟეტთა მეცნიერული კვლევა; პირველი ნაბიჯები იდგმის ეროვნული ოპერის შესაქმნელად. ქართულ ლიტერატურაში ახალ ფურცლებს შლიან სრულიად ახალგაზრდა პოეტები და მწერლები — გალაკტიონ ტაბიძე, იოსებ ბრიშაშვილი, ოსტაფერაწველები, ნიკოლოზთქიფანიძე და მრავალნი სხვანი. დაბახსათებელია, რომ საგანგებო მნიშვნელობას იქონებს ლიტერატურული, კერძოდ პოეტური, ფორმის საკითხები (ციტატორაწველები ხომ თავდაპირველად ბრალს სდებენ XIX საუკუნის ქართველ მწერლებს — ლიტერატურა გაუთვლად აქ-



მამის პორტრეტი. 1914

(ციკოს). ცხადია, ამ დროს ქართული კულტურა და ხელოვნება არ შეიძლება მოვეყვითო დასაუღეთ ევროპისა და, უფრო კი, რუსეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების მივლენებს. რუსეთში კი რეოლუციის წინა ათწლეული მხატვრული ცხოვრების ენასაოცარი ინტენსიობით ხასიათდება. დავით კავთაძის თაობა, ე. ი., 1880-90-იან წლებში დაბადებულ მხატვრები, უკვე ისინი არა მარტო იმპრესიონიზმს, არა მარტო „შირის ექსპრესიონიზმს“ რაფინირებულ კულტურასა და სხვადასხვა პოსტიმპრესიონისტულ მიმდინარეობას, არამედ ფუტურისტულ, ექსპრესიონისტულსაც, კუბიზმსა და უსაგნო ხელოვნებასაც, რომელთა ჩამოყალიბებაშიც რუსმა მხატვრებმა განსაკუთრებული როლი შეასრულეს. დავით კავთაძის ტოლბირთვი რეალიზმიდან გადაიარა ამ ქარიშხლებს. მაგრამ დავითი იმ ტიპის შემოქმედის არ იყო, რომ პროფესიულ დახელოვნებასა და ტრადიციის მიყოლას დასრულებოდა. გარეგნულად იგი ძალიან მშვიდი და გაწონასწორებული კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებდა. მაგრამ თავისი შინაგანი ბუნებით, როგორც მხატვარი და მოქალაქე (ეს კი მუდამ მოქალაქედ გრძნობდა თავს), დავითი სრულიად მოკლებული იყო სიმშვიდეს, მით უფრო უცხო: იყო მისთვის ვულგარობა.

იგი, როგორც რენესანსის ისტატიები, ყველაფერს თვითონვე უნდა ჩაწვდილიყო: ანალიზის საფუძველზე უნდა გავკვირა და დაედგინა, რა ხდებოდა ქვეყანა მის გარშემო, უნდა დაედგინა, რა გზას უნდა დადგომოდა თვითონ, როგორც ქართველი მხატვარი, მშობლიურ ხელოვნებასთან დაეკვირებოდა თავისი ფესვებით, მოქალაქეობითი პასუხისმგებლობითა და ზნეობრივ. მოვალეობით.

როგორც უნდა იყოს XX საუკუნის ქართული ხელო-

ნება, რომ იგი თანამედროვე მოთხოვნებათა დონეზეც აღმოჩნდეს და, იმავე დროს, ერთგულად, სწორედ ქართულ ხელოვნებად დარჩეს? სხვაგვარად რომ ვთქვათ — **თანამედროვეობა და ეროვნულობა** — ეს იყო დავით კავთაძის ზრუნვისა და ფიქრის, მის მიზეზთა უმთავრესი საგნისა და კიდევ: ხელოვნების „ავტონომიურობა“, ისტატივის საკითხი, საკითხი გამოსახვის სპეციფიკურ საშუალებათა საკუთარი ღრებულებისა, სურათის ლიტერატურული შინაარსის პოზიტივადად. უფრო გვიანდელი გამოქვეყნებული ჩანაწერები გვიჩვენებს, როგორ ფასდება კავთაძე, ამ თვალსაზრისით, თავის წინამორბედებს — უფროსი თაობის ქართველ მხატვრებს. იგი აღიარებდა მათი მოღვაწეობის დიდ **საზოგადოებრივ მნიშვნელობას**, მაგრამ მიიჩნდა, რომ **საკუთრივ ხელოვნება** არ იღვრა საქართველოში, რომ მათ არ გაჩნდით შეგნებელი, გააზრებული დამოკიდებულება საკუთარი შემოქმედებისადმი. კავთაძეს სწამდა, რომ სწორედ მის თაობას უნდა ამოესხნა შეგნებულად დასახული მხატვრული ამოცანები. ტყუილად კი არ წერდა იგი, ჯერ კიდევ თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისშივე: „მხატვრის დევიზია: ვიცი რას ვაკეთებ.“

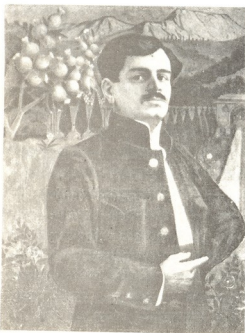
საკვირველია, რომ ოცზე ცოტა მეტი წლის დავით კავთაძეს უკვე საცხებით ჩამოყალიბებულ შეხედულება აქვს ხელოვნების შესახებ. საკვირველია, რადგანაც იმ წრეს, რომელშიც იგი სიჭაბუკის წლებში იმყოფებოდა, არ შეეძლო ხელი შეეწყო მისი შემოქმედებითი მომწიფებისათვის, მის მიერ მხატვრული კულტურის შექმნისთვის. რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, ვარა და დიდი ბუნებრივი ნიჭისა, მხატვრის განსაკუთრებულ მოხანსწრაფვას, დიდ შრომისმოყვარეობას და მტკიცე მეთოდურობას ყოველ საქმეში, რომელსაც კი იგი ხელს ჰკიდებდა.

დავით ღარიბი გლუხის შვილი იყო. იგი 1889 წელს დაიბადა ქვემო-მთიანეთის სოფელ კუხში. მამამისი ნესტორი ხან რკინიგზაზე მუშაობდა, ხან მტკვითავად შვიი ზღვის ნავსადგურებში, 1893 წელს კი ქუთაისში დასახლდა და მებორნეობას მიჰყო ხელი. მან შეძლო, რომ ყვე-

ლა თავისი ვაჟისთვის განათლება მიეცა (დავითის მამა როსი მძა იყო ცნობილი ისტორიკოსი სარკის კავთაძე). დავითის ბავშვობის წლები ქუთაისთან არის დაკავშირებული. მამის, ორი საუკუნის მკვანსე, ქუთაისი ქართული კულტურის მნიშვნელოვანი ცენტრი იყო — იქ თავს იკრიბდნენ გამოჩენილი მწერლები, მასობრივი, პედაგოგები, საზოგადო მოღვაწენი. დემოკრატიულად განწყობილი ინტელიგენცია. პრესა, ქართული თეატრი (ლადო მესხიშვილი), რომლის წარმოდგენებიც ფართო აუდიტორიის მსურველად გამოხმალუნებს იწყებდა, ქმნიდნენ საკმებთა შესაფერის ატმოსფეროს ჰაბუკის სულაური განვითარებისათვის, მაგრამ სახლით ხელოვნების ნამდვილ ნიმუშებთან კონტაქტი მას არ ჰქონდა და ვერც ექნებოდა. დავითს კი სიყრმიდანვე უყვარდა ხატვა და ფერწერა. ამიტომ იყო, რომ ხარბად ეწაფებოდა წიგნებსა და ჟურნალებს, ეცნობოდა რეპორტაჟიკებს, კითხულობდა ხელოვნების შესახებ, ყიდულობდა ზეთის საღებავებსა და მოღებრებს; გახუთში გამოქვეყნებულ განცხადების მიხედვით ფერწერის სახელმძღვანელოც გამოიწერა, ვიღაც გამველი მხატვრის მიერ შესრულებული მამამისის პორტრეტიც გადაიხატა. ერთხანს სწავლობდა ქუთაისში, საიდანაც ჩასულ მხატვარ პავესკისთან (ამას მოწმობს 1908 წლის სექტემბრით დათარიღებული წერილი მამასთან), მაგრამ მეკადინეობა სულ ცოტა ხანს გაგრძელდა; შემდეგ — კვლავ ცოტა ხანს — ვასილ კროტკოვთან, რომელსაც სტროგანოვის სასწავლებელი ჰქონდა დამოთავრებული.<sup>2</sup> ჰაბუკი მხატვრის „ალიაბრეა“ იყო, როცა გიმნაზიის დირექტორმა დაავალა გადაეხატა მწერალთა პორტრეტები, ხოლო როდესაც დავითი VII კლასში გადავიდა, გიმნაზიაში მისი „პერსონალური“ გამოფენაც კი მოეწყო. ამას გარდა, მას დაევალა დეკორაციების შესრულებას ხონის თეატრისთვის (მცირე პონორარაც მიიღო). მის არქივში ინახება ვალერიან გუნიას წერილი დავითისადმი, რომელშიც იგი ურჩევს დავითს, სცადოს თავისი უნარი კარიკატურის დარგშიც.

1908 წელს ჟურნალ „საქართველოში“ მართლაც გა-

ავტობიოგრაფიკი ბროწეულით. 1913



ავტობიოგრაფიკი სარკისთან. 1913



ავტობიოგრაფიკი. 1917





მოქვეყნდა დავითის ნახატები: კარიკატურები სხვადასხვა საზოგადო თემაზე (გიმნაზიის ცხოვრება, ქუთაისის თეატრის მდგომარეობა) — ნახატი ჯერ კიდევ უსტატია, სატირულ სიმახვილესაც მოკლებული (ნახატები ინიციალებითაა ხელმოწერილი; ნატურიდან ჩანახატები: „შემძღველი გლეხის მოსახლობა“, „შეძლებული გლეხის სახლში“, „უფროსის კრების დრო იმერეთში“ და სხვა... აქ უკვე ჩანს, რომ ავტორს დაკვირვების უნარი აქვს, მით უფრო, რომ მას ნაცნობი, თავისთვის ახლობელი თემები აქვს არჩეული, იგი კომპოზიციასაც ასე თვს იმდროინდელს, მაგრამ ნამდვილი პროფესიული დახელოვნება მაინც არ გააჩნია.

მატერის ატივიმ დარჩენილი მასალა მოწმობს მისი ინტერესების მრავალფეროვნებას, გვიჩვენებს როგორ ბეიითად, დაუცხრობლად მუშაობდა იმ ხანებში: ისაჯავდა ნატურიდან (თაყები, ფიგურები, მწოლიარე მოდელები, ფანქრით დახატული, ძალიან გულმოდრინედ დამუშავებული პატარა პორტრეტი ხნაირი მამაკაცისა, რომელშიაც აშკარად ჩანს სახის „ფსიქოლოგიური გახსნის“ სურვილი, ხეითი შესრულებული, ჯერ კიდევ სრულად მოწაფური, პეიზაჟები 1908 წლისა), კვლავ ასრულებდა კარიკატურებს (სხვდ გიმნაზიის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი), დასასრულ, აკვარელის პატარა კომპოზიციებს (1909 წ.). ორი მათგანის შინაარსი გაურკვეველია, ერთს კი შეიძლება ვწოდოს „საპატრიოტო კომპოზიციას“; ქეის მაღალი გალავანი, დაეჭვითი კომპოზიციები: კაცები და ქალები ფუთებით, ზურგინებით — ზოგი გალავანთანაა მოკრული, ზოგი წინ და უკან დაბაივებს. რუჟციის ხანისთვის სრულიად რეალური და რეალისტური სურათია, რომელიც ამჟღავნებს ახალგაზრდა დავით კავთაძის ცხოველ ინტერესს მისი თანამედროვე სოციალური ცხოვრების მოვლენებისადმი (1905 წელს თექვსმეტი წლის დავითი წერდა მისს პეტერბურგში პოლიციის აღვირახსნილობის, კრების მონაწილეთა დასოცილის შესახებ, უამბობდა, რომ ტელეგრაფის ბოიკებზე ეკიდა შავი დროშები და მოწოდებები).

გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ დავით კავთაძე პეტერბურგს მიემგზავრება უმაღლესი განათლების მრავალხაზად. 1910 წელს იგი შედის უნივერსიტეტის საზღუნებისმეტყველო ფაკულტეტზე, როგორც ჰიათურის შავი ქეის მოწვეული საზოგადოების სტიპენდიანტი (ეს საზოგადოება ყოველწლიურად გარკვეულ თანხას გამოკყოფდა ელტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობისთვის); იმავე დროს იწყებს მეცადინეობას მხატვარ ლ. ე. დმირიან-კავკასისის სახელსწინაში. მეცადინეობა 1915 წლამდე გრძელდება, აკადემიაში. და კავთაძეს არ უსწავლიდა. დმირიან-კავკასისი, როგორც მხატვარი, სრულიად უცხო იყო კავთაძისთვის, რომელიც იმთავითვე დიდად დაინტერესდა რუსული და დასავლეთ ევროპული ხელოვნების უახლესი ტენდენციებით; მაგრამ სახელოსნო მას ენაკვირობოდა პროფესიული დაოსტატეპისათვის და ამიტომ იყო, რომ დავითი არ აცდენდა ხატვის კლასში მეცადინეობას; ამას გარდა, ესწავრობდა ცნობილ ხელოვნების ისტორიკოსს, პროფესორ დმირიან-კავკასისს ლექციებს უნივერსიტეტში.<sup>3</sup>

ლექცია-სამისი საბუთებზე არ გავიხანია, უკვირ არ შე-

იძლება შეგვეპაროს, რომ იგი იცნობდა „ბუნებისმეტყველებას“ და „ვირის კლასს“ (Олиный хвост.)<sup>4</sup> პეტერბურგის პირველსავე გამოცემულს, პეტერბურგის „ახალგაზრდა კავთაძის“ (Совз молодого) გამოცემებს (ეს „კავთაძის“ აერთიანებდა სხვადასხვა ახალი მიმართულების წარმომადგენლებს,<sup>5</sup> იცნობდა დოგმებსა და სენსიტივის (თავდაპირველად აღბათი, მისი რუსი მიმდევრების წყალობით) და, რაღა უნდა უნდა, განსაკუთრებული ინტერესით აღევნებდა თვალს ახლად ჩასახული კუმბისის, ახს-ტრატკოინისთვისა და იტალიური ფუტურისთვის პირველ ნაბიჯებს; რომლებიც ზუსტად ემთხვევა პეტერბურგში მისი ჩასვლის წელს.

როგორც ეცნობი დავით კავთაძის მოღვიწიობას პეტერბურგ-პეტროგრადში ცხოვრების წლებში, ვაოცება გავიყვარო (იქ 1918-მდე დარჩა, თუმცა უნივერსიტეტი 1916 წელს დაამთავრა). გავიყვარებს მისი დაუცხრომელი შრომისმოყვარეობა, მისი ინტერესებსა და საქმიანობის მრავალფეროვნება. ეს მრავალფეროვნება სრულიადაც არ ნიშნავს, რომ ის ყველაფერს ეტანებოდა განურჩევლად. პირიქით, მამონაც და შემდეგშიც, ცხოვრების მთელ მანძილზე, მისი მუშაობის დამახასიათებელი იყო სისტემატიკობა, მკითხი მიზანდასახულობა და მიზანსწრაფვა. შეიძლება თქვას, რომ არსებობდა მთელი მისი საქმიანობა — რომელ დარგშიც არ უნდა ემუშავებდა მას — ერთი მიზნისკენ იყო მიმართული: ეს მიზანი იყო მუშაობა და ხელოვნების კანონზომიერებებთან, მათი ურთიერთობისა და ურთიერთხეობამქმელობის შეცნობა. მან უნივერსიტეტში ყველა გამოცდა ჩააბარა, მაგრამ მეცნიერებას სწორედოდა ხელოვნებისათვის, რადგანაც ღრმად სწავლდა, რომ „ხელოვნება მეცნიერებაა“, რომ ხელოვნება „სიბრძნისაა ერთი დარგი“.

პეტერბურგის დროის ადრინდელი აღბომები და ჩანახატები სწორად ამა დასტურებს, ადსტურებს მხატვრის სურვილს, რომ რაც შეიძლება მეტე ვაიოს, რაც შეიძლება ღრმად ჩაწედეს ყველაფერს. ამ ნახატებს უმეტესად წმინდა სასწავლო-სავარჯიშო დანიშნულება აქვს; ეს არის ფანქრით შესრულებული ნახატები სხულის ცალკეული ნაწილებისა, ძვლებისა, კენთებისა და ყველაფრის თან ახლავს განმარტებითი ტექსტი. შიშველი ნატურისა და თაყების სწრაფ ჩანახატებში და კავთაძე იმუშავებდა მოდელირების მანერას — მოკლე, სწორი, იბობი, სხვადასხვა სიხშირისა და ძალის შტრიხებით (ფიგურები ზოგჯერ უკონტუროდ არის დატოვებული); აქვე აკვარელის პატარა პორტრეტებიც (სავსებით ტრადიციული, ხალკებ მეტყველი; არის კარამყველი პანის ესკიზი (ყენატრები, ანურები), რომელიც ამჟღავნებს „მოდერნის“ სტილის გაფორმას (შემოსვენებისა და სან-მოკლეს). აღბომებში გვხვდება მრავალფეროვანი სიუჟეტური კომპოზიციების ესკიზებიც — თემები აშკარად საქართველოს ისტორიიდანაა (ერთს 1912 წელი უთხის), მაგრამ მას შემოქმედებაში ეს მიმართულება აღარ განვითარებულა. ორნამენტისადმი ინტერესი კი არც შემოსვენებით ყოილდა და არც წარმოადგინა; დავითი მართლებს უფკითხის აღმოსავლენა ორნამენტებისკენ (ერთ შემთხვევაში მითითებული აქვს წყარო — რეგლისური ქურხალი), თვითონაც ქმნის ორნამენტურ ორ-



რული მოსაზრებების გაცნობა აუცილებელია. იმიტომ, რომ თავის შემოქმედებაში, პრაქტიკაში, იგი ძირითადად ამ თავის თეორიულ შეხედულებებს მისდევდა, თუმცა კი ყოველთვის და სრულად ვერ იცავდა თანამედევრობას (უაზრობა იწებოდა, რომ მხატვრის გან ეს მიგვეხივება).

კაკაბაძის მსგელობის კატეგორიულობა, მის მიერ ხელოვნების მიხედვითა და ფაქტობრივად მოუზღვებელი შეფასება დადებითად და უარყოფითად, მისაღებად და მიუღებლად — დამახასიათებელია ვრდამავალი ხანისთვის, ნგრევისა და შენების დროისათვის. ამას გარდა, არ უნდა დაგვავწყვიდეს, რომ ამ ნაწერების ავტორი ხელოვნების ისტორიკოსი კი არ არის, რომელსაც შეუძლია მშობიად, ობიექტურად შეაფასოს დიმიტრიულად საწინააღმდეგო მოვლენები და ყველას თავისი მიუხედავად, არამედ მხატვარი, რომელიც თვითონვეა ჩართული ცხოვრების დუღილში, „ხელნართულ“ ბრძოლაში, რომელიც ემება „აზნაბი“ და, ცხადია, არ შეუძლია მიუღივდომელი იყოს.<sup>8</sup>

1915 წლის ჩანაწერი მხატვრის არქივიდან — ეს გვრკილვე იღონდა „თეორია“ კი არ არის, რამდენადაც მიველი შემოგამო მუშაობის პროგრამა (დავითი იმ დროს 26 წლისაა):

- „1. ჴობრველეს ყოვლისა, დიდი და ხანგრძლივი მუშაობა. 2. ხალხის, მისი ზნე-ჩვეულებების და ცხოვრების შესწავლა. 3. გაცნობა ხელოვნების ნაშრომისა, რათა შევიგნო რაში გამოხატებოდა წინათ „მხატვრული გენა“. 4. რაც შეიძლება მეტი ცოდნა — გაცნო ხელოვნების სხვადასხვა პრინციპებს (შექმნილს სხვადასხვა ერის მიერ). 5. მხატვრის უნდა ახსოვდეს, რომ ხელოვნება — მეცნიერებაა. 6. საუფეთესო მასწავლებელი ქართული „მხატვრული ენის“ მიგნებისთვის არის ბუნება, სადაც აღიზარდა და ცხოვრობს ქართველი ერი“.<sup>7</sup>

აქედან უნდა გამოვყოთ მეცნიერი მუხლი — ყველაზე მნიშვნელოვანი კაკაბაძის მსოფლმხედველობისა და მისი შემოქმედების გავების ავალაზრისით.

ხელოვნება — მეცნიერებაა. ეს რენესანსული თეზისი, ლიონარდო და ვინჩის თეზისი — ეს არის კაკაბაძის თეორიისა და პრაქტიკის საფუძველი. ხელოვნება რაციონალურია, მასში ყველაფერი კანონზომიერი უნდა იყოს: „თანამედროვე ცხოვრება მეცნიერულ შინაარსზე თანდათან მკვიდრდება... და მეცნიერება კი, როგორც ვიცით, პოზიტიური ცნებაა.<sup>8</sup> დღევანდელი მხატვრობა წარსული“ სალუკონის მხატვრობისაგან უმთავრესად იმით განსხვავდება, რომ წინათ შემოქმედების პროცესში უმთავრესი ადგილი ეკურა გიტონობიერებას, ახლა კი მის ადგილს იკავებს აზროვნება“.<sup>9</sup> „სურათში ყოველი მისი ნაწილი, ყოველი სიბრტყე, ყოველი ხაზი და ყოველი ფერი უნდა იყოს თავის ადგილას და ზედმეტად არც ერთი სურათის ნაწილი არ უნდა ჩანდეს... როდესაც სურათის რომელიმე ნაწილს დავესვამთ კითხვას — რისთვის? პასუხი უნდა გამომდინარეობდეს ბუნებრივად თვით სურათის შემადგენელ ნაწილებიდან“.<sup>10</sup>

ამ პოზიციიდან აფასებს დ. კაკაბაძე წარსული დროისა და სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნებას. იგი გვაძლევს მტრისმეტად განზოგადებულ, სქემატურ კლასიფიკაციას, არსებითად ანტითეზების ორ წყვილს: „კლასიციზმი —

რომანტიზმი“, „აღმოსავლეთი — დასავლეთი“. რა ზემოქმედება უნდა, ამ ტერმინების ხმარება — მით უფრო, პრინციპული ორისა — პრობოთია: მასთან „კლასიციზმი“ და „რომანტიზმი“ სრულიად არ უკავშირდება იმ ისტორიულ ეპოქებს, რომლებთანაც მათ ჩვეულებრივ აკავშირებენ. „კლასიციზმი“ უნდა გვევლინოს სოციალისტური თვალსაზრისით, როგორც კლასიციზმი, დროისკანად დამოუკიდებელი. ასევე „რომანტიზმის“ ცნებაში კაკაბაძე თავს უყრის ყველაფერს, რაც არ არის „კლასიციზმი“ და რაციონალური — თვით სიმბოლისმისა და ფუტურისმის ჩათვლით. „კლასიციზმის“ მეთოდი გამოისახება საღ აზროვნებაში... ფორმისა და შინაარსის შეთანხმებაში, ნების დაქვემდებარებაში იმ კანონებთან და მოთხოვნებთან, რომელნიც ორგანულად გამომდინარეობს მხატვრული პრინციპისგან. კლასიციზმი, როგორც მეთოდი, გამოისახება საღ და აზრზედ დამყარებულ შემოქმედების ფორმაში“ (ხაზი ხეობა. ვ. ბ.). „რომანტიზმი... გამოისახება ნების სრულ თავისუფლებაში, ასტებულ კანონებს თავისუფლად ხმარებაში და მის უარყოფაში-დაც, შემთხვევითი ელემენტების განმტკიცებაში (შემთხვევითობა კი დავითისთვის სრულიად შეუწყვარებელია! ვ. ბ.), ფორმის ვახლოვებას უარყოფაში“<sup>11</sup>

კაკაბაძის სიმპათია, როგორც დავინახეთ, „კლასიციზმის“ მხარესაა, რამდენადაც: ა) მისი პრინციპები შეესატყვისება თანამედროვე ხელოვნებას, ბ) ქართული ხელოვნება თავისი ხასიათით „კლასიციზმით“. რაციონალურია, მისთვის დამახასიათებელია, ღერადონების სიმდრესთან ერთად, უბრალოება. ნათელი ფორმა, ხაზობრობა (აქ დავითი ხმარობს სიტყვა „ნახაზობას“, რომელიც შეილება ნიშნავდეს გრაფიკულობას, ხაზობრი-

წერებლების გამოცემა. 1920-23





ნატურმორტი. 1918

ობას, მაგრამ შეიძლება გულისხმობდეს აგრეთვე მკაფიო აგებას, ხათელ კომპოზიციას, სტრუქტურულობას). მისი აზრით, ცისფერყანწულთა პოეზია თავისი სულით არ იყო ერთნაირი. ამ პოეზიას იგი რომანტიზმს მიაკუთვნებდა და ასკენდა, რომ ქართული ხელოვნება ამ გზით ვერ განვითარდება: „კლასიციზმი... შეურყეველი გზაა შემოქმედებს დამთავრებული ფორმის მიღწევისათვის. ამ მეთოდის-საშუალებით ჩვენი ახალი მხატვრობა მიიღებს თავის ბუნებრივ სახეს და განამტკიცებს ნ.მ. დავით ქართულ მხატვრულ სულს.“<sup>12</sup>

შეორე ანტიოზა: აღმოსავლეთი — დასავლეთი. ძველის-ძველი საკითხია, მრავალჯერ წამოჭრილი მსოფლიო ხელოვნების სხედასხვა ასპექტის განხილვის დროს. აი, როგორ სახე აქვს ამ დაპირისპირებას კავაბქისთან „აღმოსავლეთის ხელოვნება ხასიათდება გამოყენებული ცნებით და ფორმებით. დასავლეთის ხელოვნება დამყარებულია კონკრეტულ და მატერიალურ ფორმებზე.“

აღმოსავლეთის ხელოვნება მიიღებს მარადისკენ, დასავლეთისა — დროულისკენ.

აბსტრაქტულ და სპირიტუალურ წარმოდგენას აღმოსავლეთისა წინააღმდეგ დასავლეთის კონკრეტული და მატერიალისტური აზრით...

აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნებისათვის ბუნების გადმოცემა იმ სახით, როგორც არსებობს, არასდროს არ ყოფილა მისიანი. დასავლეთის ხელოვნებისათვის კი ბუნება ოვით არის მისიანი.<sup>13</sup>

და შემდეგ: აღსატიკურ ხელოვნება, რომელიც დამარბულია Trompe l'oeil სისტემაზე, ეუთვნის დასავლეთის ქვეყნების გამოვლინებას. ეს სისტემა ვადმოსცემს კონკრეტულ ფორმებში სტატუკურ სივრცეს...

Trompe l'oeil სისტემა სრულებით უცნობია აღმოსავლეთის ხელოვნებაში. ამდომი, რომელიც ვანიცდის სივრცეს გასყენებულ ფორმებში ვერ დააკმაყოფილებდა

Trompe l'oeil სისტემის წარმოდგენით“ აღმოსავლურ პლასტიკურ ხელოვნებაში „გადმოცემულია სივრცის განუსაზღვრელი მანძილი და ხანუზომელ დროში.“<sup>13</sup>

დ. კავაბქე უპირატესობას ანიჭებს აღმოსავლეთს. მისთვის ეს უკავშირდება უარყოფით დამოკიდებულებას უშუალო, კონკრეტული თხრობისადმი, რაც მას არ მისწავნია უმთავრესად ხელოვნების ნაწარმოებში. აქ ჩვენ მივადევით ხელოვნებაში გამოსახვის ფორმათა ავტონომიურობისა და დამოუკიდებლობის საკითხს: „

„პლასტიკური ფორმა არსებობს ყოველგვარ მოთხრობითი შინაარსის გარეშე.“

ნაწარმოები აგებული პლასტიკური ელემენტების სრულ წესების დაცვით, წარმოადგენს დამოუკიდებელ პლასტიკურ საგანს.

მხატვრული ნაწარმოების ღირებულება არასოდეს არ ამოიწურება მისი თემბატორი შინაარსით. პლასტიკური ელემენტების შეტყველება და ფორმალური ღირსება განსაზღვრავს ნაწარმოების ღირებულებას.<sup>14</sup>

1920-მ-0-ის წლებში დავით კავაბაძის ამგვარი მოსაზრებები იმის მიზეზი გახდა, რომ მას ცხოვრებისაგან მოწყვეტას, ფორმალისმსა და სხვა ცოდვებს მიაწერდნენ. შეეცლება დავთანხმობ ან არ დავთანხმობ კავაბაძეს, რაცა მას (არა მარტო მას) მოიხსნა, თითქმის „მხატვრობა ესეა უყვე აღარ არის... ხალხთა ცხოვრების, თუ წესის სააღწერლო საშუალება: ამას ჩვენს დროში ასრულებს წიგნი და ფოტოგრაფია... მხატვრობა მოშორდება ამ სახის უტილიტარულ შინაარსს.“<sup>15</sup> ცხოვრებამ დაადანტურა ამ აზრის ცალმხრობობა და ახლა, ექვსი ათეული წლის შემდეგ ცხადია, სრულიად უაზროა ამის თაობაზე კავაბაძისთან კამათი. მთავარი ის არის, რომ თუ მოკანლ ტექსტებს შევადარებთ ავტორის ბევრ სხვა გამოწაქვამს, განსაკუთრებით კი მისი შემოქმედების მაკსტრალურ ხასს (გამოთვითით მხოლოდ აბსტრაქციონისტული ექსპერიმენტ), აღმოჩნდება, რომ საქმე



სრულიად არ ხვება ცხოვრებისაგან მოწყვეტას. დავით კავაძე, ერთი მხრივ მოითხოვდა სახვითი ხელოვნების სპეციალური ენის, მისი ფორმის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის აღიარებას, უფრო სწორად, ფორმის სრულყოფილობას, მეორე მხრივ, ის ვერ ეუბებოდა ისეთ ხელოვნებას, რომელიც მხოლოდ მოკავშირეობას, გვიყვება ცხოვრების ამბავს, ე. ი. მხოლოდ „ლიტერატურულ“ ინფორმაციას გვაწვდის. მისი იდეალი იყო განმაზოგადებელი, გააზრებელი ხელოვნება, რომელიც ამალბულ მხატვრულ სახეებს ქმნის. ხოლო რაეღორ ცხოვრებასთან, თავისი დროისა და თავისი სამშობლოს ცხოვრებასთან, ის მუდამ საჭიროდ იყო დაკავშირებული, უფრო მეტიც—მას ვერც წარმოუდგენია თავისი შემოქმედება ამ კავშირის გარეშე. გავიხსენოთ: „საუცხოეთსო მასწავლებელი ქართული „მხატვრული ენის“ მიგნებისათვის არის ბუნება, სადაც აღიზარდა და ცხოვრობს ქართული ერი“; და კიდევ: „ხელოვნება ადამიანის სულიერი განცდის და გრძნობის შედეგია, ამიტომაც მასში გამოიხატება ცხოვრების შინაარსი, ადამიანის სულიერი და დაკავშირებულია ადგილობრივ ცხოვრების პირობებთან, წარსულთან და აწმყოსთან. ხელოვნების ადგილობრივი, ეროვნული სახე სწორედ ამდაგვარი განწყობილების შედეგია და ეს გვაძლევს ჩვენ საზოგადო კულტურის სფეროში ხელოვნების მრავალფეროვნებას.“<sup>16</sup>

რა თქმა უნდა, მხატვარი, რომელიც ამდენად იყო სამშობლოსთან დაკავშირებული, რომელიც აღიარებდა ეროვნული ხელოვნების არსებობის აუცილებლობას, ვერ მოწყდებოდა რეალურ ნიადაგს, რომელიც, არსებობდა, მათგანვე იყო დასულიერებულია მას.

1918 წელს დავით კავაძემ სამშობლოში დაბრუნდა. სანამ რუსეთში იყო, საქართველოს მხატვრულ ცხოვრებაში ბევრი რამ მნიშვნელოვანი მოხდა. კავაძემ, ცხადია, ყველაფერი იცოდა, რაკი საქართველოსთან შედგენილი კონტაქტი ჰქონდა. თბილისში ნელ-ნელა თავს იყრდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა — მხატვრები, რომელთაც განალოდა მოსკოვში, პეტერბურგსა და დასავლეთ ევროპაში მიღეს და ისინი და აქვე, თბილისშივე ჩამოყალიბდა. 1916 წელს დაარსდა „ქართველ მხატვართა საზოგადოება“ — ეს თავისთავად მნიშვნელოვანი და დამახასიათებელი მოვლენა იყო. მისი მთავარ იყო მიიხსენიება დამრთველები დიმიტრი შვეარძელი, შემდგომი სურათების ეროვნული გალერეის დამფუძნებელი და პირველი დირექტორი, თეატრის მხატვარი და ეროვნული კულტურის ერთგული მოამაგე. დებულებაში ნათქვამი იყო, რომ საზოგადოება „არსებდა ტელისში იმ აზრით, რომ ხელი შეუწყოს: ა) მხატვართა, მოქანდაკეთა და ხელომთმოდებთა ურთიერთ შორის დაახლოება-დაკავშირებას, ბ) ქართველთა შორის ხელოვნების სხვადასხვა დარგის გავრცელებას, ე) აგრეთვე მველი ქართული ხელოვნების ნაშთების შეგროვებას, დაცვას და შესწავლას.“<sup>17</sup>

საზოგადოება აერთიანებდა სხვადასხვა თაობის და სხვადასხვა მიმართულების მხატვრებს (თუმცა მიმართულებები უფრო მკაფიოდ მოგვიჩინოვდა გამოქმედება) — იმ დროს მიზანი იყო ხელოვნების დარგში ერთგულად ძაღვების კონსოლიდაცია. იმავე 1916 წელს, მხატვართა საზოგადოებამ, საქართველოს საისტორიო და საეთნო-

გრაფიო საზოგადოებასთან ერთად, მოაწყო ექსპედიცია XV ს-ის კელის მხატვრობის პირების გადმოსაგებას. საოველ ნაბახტევის ეკლესიაში. 1917 წელს ქართული მხატვრები მონაწილეობდნენ დიდ სამეცნიერო თესვ-დიციაში, რომელიც ექვთიმე თაყაიშვილმა მოაწყო ტაო-ქაჩავისთვის ძველების შესასწავლად — ამ ექსპედიციის უმდიდრესი სამეცნიერო „ნაღველი“ უკვე საქვერდის არის ცნობილი. შემოღობული ხელოვნებისადმი მხატვართა ინტერესის ამგვარი გაღვივება, ცხადია, შემთხვევითი არ ყოფილა თქვითმების რევოლუციის წინა წლებში, რომელთა ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი ეროვნული აღტყინებაც იყო: ხალხი ზომ დიდ ქარიშხალს მოელოდა.

ისევე, როგორც დავით კავაძე, სხვა ქართველი მხატვრებიც უფიქრდებოდნენ შემოღობული ხელოვნების ბედ-იღბალს, მისი თვითმყოფადობის აღორძინებას, აფასებდნენ ძველი ქართული ხელოვნების მემკვიდრეობის როლს, მათაც აუღვებდა ეროვნული ფორმის პრობლემა და საერთოდ — მეტყველი, „ლიტერატურულიობასთან“ თავისუფალი ფორმის პრობლემა. მათ შორის ყველაზე ნიჭიერი იყო ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა ლალო გუდიაშვილი (1918 წელს ოცდაათი წლისა იყო), რომელმაც უკვე მიიყვანა საზოგადოების ყურადღება გაბედული და უჩვეული სურათებით. ლალო დავითის პირადი მეგობარი და „მოკავშირე“ გახდა.

მაგრამ თბილისში მაშინ არა მარტო ქართველი მხატვრები მუშაობდნენ: აქ იყვნენ რუსი ს. სუდუკინი, საქართველოში დაბადებული, დიდად ნიჭიერი სიგზმუნდ ვალენსკი, რომელმაც შემდეგ დიდი სახელი მოიხვეჭა პოლინიუმში, ძმები ილია და კირილე ზნანცვიჩები, ა. ზალცმანი, რომელმაც საოპერო თეატრის ფარდა მოხატა, სიმები მხატვრების მთელი ჯგუფი. ყველაში — ქართველნიც და არა ქართველნიც — მეგობრულად შეწყობილად ცხოვრობდნენ და იცუვრდნენ, თან მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ სხვადასხვა მიმართულების ახალგაზრდა მწერლებთან, რომელნიც მამინდელი საქართველოს მხატვრული ცხოვრების ყველაზე აქტიური ძალას შეადგენდნენ. მათთან ერთად ხშირად მონაწილეობდნენ ლიტერატურულ-მხატვრულ შეხვედრებსა და დღესასწაულებში, გამოფენებში. ახალგაზრდების ყურადღებას იზიდავდა და ცხოველ ინტერესს იწვევდა „პრიმიტივი“ ნაყოფი ფორმის (რომელიც სწორედ იმ წელს გარდაიცვალა, როცა დავითი საქართველოში ჩამოვიდა), რომლის შემოქმედებამაც უშუალოდ თუ „არაპირდაპირ“ გავლენა ახალგაზრდების შემოქმედებაზე. მათ იზიდავდა, უპირველეს ყოვლისა, ნიკოს ორგანულია, მისი სურათების ბუნებრივი ეროვნული ფორმა, რომელიც „შვინიდან“ იყო აღმოჩენილი (მაშინ ის ზომ მწკვედ პრობლემა იყო), რომ აღიარებდა ვიქტორ პრიმიტიული ხელოვნებით გატაცებაზე, რომელმაც საუკუნის დასაწყისში მთელი ეკუყანა მოიკავა.

და, კავაძე ჩამოსვლისთანავე ჩაერთო საერთო საქმიანობაში და საქართველო მხატვრული ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მონაწილე გახდა. მაშინ მან სამშობლოში ცოტა ხანი დასკო, მაგრამ სწორედ იმ წლებში შექმნა თავისი უმნიშვნელოვანესი, მხატვრულად მომრავებული სურათები, მაშინ გამოიკეთა სა-



ბლოოდ მისი მკაფიო, განუმეორებელი მხატვრული ინდივიდუალობა. დავით ბეჭდავს წერილების სერიას ხელოვნების თეორიულ საკითხებზე (დამახასიათებელია მათი სათაურები: „ჩვენი გზა“, „თანამედროვე მხატვრობის გზა“, „ფორმა“), წერილებს ძველი თბილისის შესახებ, დასასრულს, წერილს ლენინარდო და ვინჩის გარდაცვალებიდან 400 წლის შესრულების გამო.<sup>18</sup>

1919 წელს დავით კაკაბაძე, ლალო გულიაშვილთან, კირილე ზდანევიჩთან, ვალიშევსკისა და სუდევიკონთან ერთად ხატავს კაფე „ქიბორინის“ კედლებს — ეს კაფე, მწერალთა, მხატვართა, მსახიობთა, ხელოვნების მოღვაწეთა თავმოყრის ადგილი, რუსთაველის თეატრის სარდაფში იყო მოთავსებული. დიდად სამწუხაროა, რომ ეს მხატვრობა, ქართული კულტურის გარკვეული საფეხურის საინტერესო ძეგლი, შექმნილი უნიკიურესი მხატვრების მიერ, უგუნურად იქნა მოსპობილი.<sup>19</sup>

მაგრამ 1919 წელს მიეკუთვნება ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენაც — ქართველ მხატვართა პირველი გამოფენა, რომელზედაც 15 მხატვრის 270 ნამუშევარი იყო წარმოდგენილი. მონაწილეთა შორის იყვნენ ახალი ქართული მხატვრობის პიონერები — გიგო გაბაშვილი, ალექსანდრე მრეველიშვილი, მისე თიძე, მოქანდაკე იაკობ ნიკოლაძე, რომელნიც მაშინ არც ისე ხნიერი იყვნენ (ყველაზე უფროსი, გიგო გაბაშვილი — 57 წლისა), იყო უკვე გარდაცვლილი ნიკო ფიროსმანაშვილიც. მაგრამ არსებითად, მაინც ეს იყო ახალგაზრდობის „მასირებული“ გამოსვლა, რომელმაც არასდროს ინტერესს გამოიწვია და სრულიად განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა: გამოფენა სამართლიანად იქნა შეფასებული, როგორც მნიშვნელოვანი საფეხური ეროვნული ხელოვნების აღორძინებისა და განვითარების გზაზე, როგორც დამამბედებელი „განაცხადი“ მომავლისათვის. და მართლაც, თუ გავიხსენებთ, რომ ეს იყო დავით კაკაბაძის, ლალო გულიაშვილის, ელენე ხელე

დიანისა და ვალერიან სიღამონ-ერისთავის ნამუშევარი, თა პირველი ხაყარო გამოფენა, შეიძლება ვთქვათ, რომ იმდენი დიდი გადაჭარბებით განზორციელდა. მანძილად პრესის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ (თბილისის ქართულსა და რუსულ გაზეთებში დაიბეჭდა ვახტანგ კოტეხიშვილის, მხატვარ სუდევიკინის, ცნობილი რუსი პოეტის სერგეი ფიროლევის წერილები), ყველაზე დიდი ყურადღება, ფიროსმანთან ერთად, მიიპყრეს კაკაბაძემ და გულიაშვილმა. ყველანი ერთხმად აღნიშნავენ მათი შემოქმედების ეროვნულობას და ყველანი უარყოფითად აფასებდნენ კაკაბაძის „ფუტურისტულ“ ნამუშევრებს (მათ გამოაფინა 1913-1919 წლების 49 ნამუშევარი: ფერწერა — პორტრეტები, ნატურმორტი, „დასაფლავება იმერეთში“, პეიზაჟები; ნახატები — იმერეთის პეიზაჟები, ძველი თბილისის ჩანახატები და სხვ.).

იმევე 1919 წელს დავით კაკაბაძე მიემგზავრება პარიზს. იქ სხვა ახალგაზრდა მხატვრებზე მიაკლენეს ლალო გულიაშვილი, შალვა ჩქიძე, ელენე ახვლედიანი, ქეთო მელაშვილი, მიხეილ ბილაშვილი, რომელთაც პარიზში თავისებური ქართული მხატვრული კოლონია შეადგინეს. საფრანგეთში წასვლაზე დავითი დიდხანა ოცნებობდა — ამის შესახებ იგი ჯერ კიდევ პეტერბურგში ყოფნისას წერდა მამას. საინტერესოა: მამამისი, უსწავლელი გლეხი, მაგრამ გონიერი და, როგორც ჩანს, ნაიტიხი კაცი, შვილს ეეთხება, რატომ გსურს მანცადამიან საფრანგეთში წასვლა, მე ვაბგოვინა, რომ ხელმეფენას იტალიაში ასწავლიაო. დავითი უპასუხებს: ასე მხოლოდ წინათ იყო, ახლა კი მხატვრობის ცენტრი პარიზიაო.

საფრანგეთში გამგზავრებით მთავრდება პირველი. პეტერბურგში დაწყებული, პერიოდი დავით კაკაბაძის შემოქმედებისა. და თუმცა ოცდაათი წლის დავითი, ისევე, როგორც მისი ამხანაგები, საფრანგეთს „დახელოვნებისათვის“ მიემგზავრებოდა, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ იმ დროს იგი უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული დიდი მხატვარი იყო. უფრო მეტიც: მიუხედავად იმისა, რომ მან ამის შემდეგაც ბევრი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები შექმნა, ხოლო საფრანგეთში ყოფნისას აბსტრაქტული ხელოვნების მიმდევართა შორის თვალსაჩინო ადვილი დამკვიდრა, უმთავრესი, არსებითი და განუმეორებელი, სწორედ „კაკაბაძისეული“. მას უკვე ნათქვამი ჰქონდა.

როგორც იყო შე ოქმელებითი ველსა და ი პირველი პერიოდი, რომელიც — მანქანა — წლებს არ ჩაეთვლით — სულ 7-8 წელია, მაგრამ ბა? როგორც უკვე აღვინათხი, რომ ელენე, დელი ესკიზის გამოკლებით. დ ვით კაკაბაძე, მონა მრავალფეროვანი, თხრობითი კ მამაშვილი მას მიაჩნდა, რომ მათი დრო უკვე გასულია. იმ ნერობაში თხრობა წარსულს ჩ ბარდა (ჩვენ დ რომ აქ კიდევ მისი სიტყვები). ფუტურისტული „დასაფლავება იმერეთში“, თუმცა კი მას სილუეტი აქვს, რა თქმა უნდა, სრულიად „თავისუფალია“ მოთხრობისაგან.

მხატვარს ორა მთავარი თემა აქვს: პორტრეტი და პეიზაჟი. პირველი ამთავანი — ეს უკვე ითქვა — მთლიანად ამოიწურება პირველსავე პერიოდში. განცალკევ-



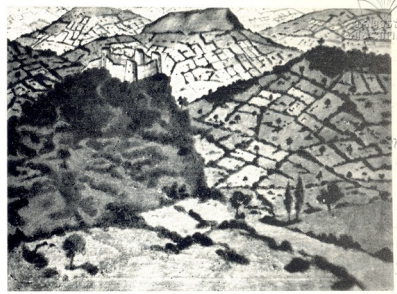
თბილისი, 1918

ბით დგას „იმერული ნატურ-მორტი“. გრაფიკაში დავითი გარკვეულ ადგილს უთმობს ორნამენტულ კომპოზიციებს: როგორც ჩანს, მას იზიდავდა ორნამენტის აგების გარკვეულ კანონზომიერებათა ძიება.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ 1911-1912 წლებში ფანქრით და აკვარელით შესრულებული მცირე პორტრეტები, რომელთაც აკადემიური ფუნქცია ჰქონდათ, ისეთივას არ იწვევენ. ორიგინალობით არ გამოირჩევა არც „მეგობრის პორტრეტი“ (1913). ეს პატარა ეტიუდია, ცხოველხატული მანერით შესრულებული სწრაფი და ფაოთით მონასმებით, რაც იმ დროის ბევრ რუს მხატვრას ახასიათებდა.

გაკილებით უფრო საინტერესოა იმავე 1913 წლით დათარიღებული უჩვეულო „ავტოპორტრეტი სარკვისთახ“. მას პირობით ვუწოდებთ ასე, რადგანაც მხატვარი აქ მარტო თავის თავს კი არ გვიჩვენებს, არამედ იმ სარკის ნაწილსაც, რომელშიც მისი სახე ჩანს. სარკე ოდნავ დაქანებულია, ამიტომ მისი ჩარჩოს ორი ხაზივებით მხარე არ არის სურათის კიდეების პარალელური. ეს ამხვილებს კომპოზიციას, თუმცა კი არ ართლებს მას. აქ არ არის ხაზებისა და სიბრტყეების რაიმე გადაკვეთა, პირიქით, პორტრეტის აღნაგობა მარტივია და — მისივე სხვა ავტოპორტრეტებისაგან განსხვავებით — უშუალოა. ინარჩუნებს ეტიუდის სიხალსეს. წელსვეით გამოსახული და მკურნალებთან სულ ახლო ოჯღობი მხატვარი ნაჩვენებია მისნაურ გარემოში, მის უკან ოთახის კუთხვა, ჩანს კაღრის მიერ გარკვეული კარი და სარკმელი, ხის უბრალო მაგიდა, კედელზე დაკიდული წიგნიანი თარო. უკვლავური გადმოცემული სწრაფი, მარჯვე მონასმებით, მსუბუქად და გამჭვირვალედ, თითქოს მხატვარი ოდნავ ეხებოდა ფუხებით ტილოს, რომელიც არა მარტო გამოსკვირვის აქა-იქ, არამედ ზოგან ხელხებულადაც არის დაკრეფილი — მისი რუხი ფერი ორგანულად ერთვის საერთო რუხ-მომავლის გამას, რომლის ფონზეც მკაფიოდ გამოიყოფა თეთრი და მონაცისფრო მონასმებით დაწერილი პერანგი. სახე ძალიან ლაკონურად არის შესრულებული, თვალები კი მამუნივე იყრობუნე ყურადღებას დაძაბული, ჩამტერებული მჭკრით. დაკვირვების სიმახვილე, უმთავრესის დანახვის უნარი, გრაფიკული მკაფიობა — ეს უკვე კვაკაბაძისეული თვისებებია, მაგრამ თავისი საერთო ხასიათით, პასტოზური ფერწერით (თუმცა ეს აქ ნაკლებ შესამჩნევია, ვიდრე „მეგობრის პორტრეტში“), პორტრეტი მაინც კვაკაბაძისწინაა პერიოდს მიეკუთვნება. მარტო იმიტომ კი არა, რომ იგი „ნატურალურია“ და ეტიუდის ხასიათს ინარჩუნებს, არამედ შუქის გადმოცემის მხრივაც: ნაჩვენებია მისი წყარო — გაკაშკაშებული სარკმელი, საღიანაც ოთახში „იღვრება“ და საგნებს ვარს ეკლებს მზის სინათლე. ნაჩვენებია ბლოკები, ვარდნილი ჩრდილები — შემდეგში მხატვარი უკუაგდებს ყველა ამ ნიშანს.

მეორე ავტოპორტრეტი, ე. წ. „ავტოპორტრეტი ბროწეულით“, კვლავ 1913 წლისაა. ამოცანისადმი მიდგომა აქ სულ სხვაგვარია, რაც მოწმობს, რომ ოცდაათხუთის წლის მხატვარი განაგრძობდა დაეცნობა...  
სწორად ამ ძიებათა გავომეღვისა კვლავ...  
სწორად ამ ძიებათა გავომეღვისა კვლავ...



გივიანი ქოთლი გზით. 1918

1917 წლის, ავტოპორტრეტი — ეს ორი ნამუშევარი ყველაზე უფრო ორგანულად ერთვის კვაკაბაძის ფედაღმით გახეთქილების ძიოთად ხასს.

უპირველეს ყოვლისა: ეს უკვე ნატურით შესრულებული ეტიუდები კი არ არის, არამედ წინასწარ მჭკრე-დაკვეთილი პროგნოზის თანახმად აგებული „ფოსტოლორეტი“ სურათებია. თუ მათი წიხაპების ძიებას დავიყუებთ, აღმოვაჩნებთ, რომ ეს რემბრანდტის ავტოპორტრეტივით კი არ იქნება, არამედ დიორერის და პუსენისა („ჟუსაიტიკიში“). აღარავითარი იხტიძეობა და „მინაულობა“, ყოფითობის, ყოველდღიუობის ნატამალიც აღარ დარჩებია. თუ „სარკიხი ავტოპორტრეტი“ თითქოს „თავისთვის“ იყო შესრულებული, უმრე-ტეხნობილ, მხატვრის მდგომარეობისა და ხელისი მიუ-ხიხინებლად, ამ ორ ახალ ავტოპორტრეტში შექმნილია სავსებეით გარემო, რომელიც გვაგრძნობინებს, რომ იგვხე წინაშე ხელოვნებასთან დაკავშირებულ კაცია (თუმცა კი მხატვრის „საწარმოო იარაღები“ ნაჩვენებ არ არის). თვით დახატული პროფენაც წარმოგვ-ნილია კი რამდენადმე სახეიმიდაც კი — ამყად აწუე-თი თავით. ეს მხატვარი ა, რომელიც აღსავსაყუ-თარი ღირსების გრძნობით, თავისი მაღალი დანიშნულე-ბის შეგნებით. მისი სახე მშველია, გამომტყველება — მინაჯანი რწმენისა და თვითდაკრების მაჩვენებელია.

ავტოპორტრეტები დიდი ზომისა არ არის (დაახლ. ერთი მეტრის ფარგლებშია), ორივე ვერტიკალური ფორ-მატისაა. პირველში („ბროწეულიებით“) გვიტრა ნაჩვენე-ბია მუხლები ზემოთ, დიდად, თულ წინა პლანზე, ისე რომ აესებს კაღრის შუა ნაწილს. თუმცა ტანი სამი-მეოთხე-დით არის მობრუნებული, არ არის შთაბეჭდილება, რომ იგი სიღრმეში ვითარდებოდეს; პირიქით, ხალაისი ქვე-და ხაზის და იდაყვს ქვემოთ მოღუნული ხელის პირი-ზონტალების წყალობით, თვითრა სასურათო სიბრტყე-შია ჩახატული. სიღრმე, სივრცე გადმოცემულია რამდენ-ადმე ეგზოტრიკური პეიზაჟით, რომელიც თითქოს უპი-რისპირდება ფაგურსა: დიდი, ამწვენებული ეხო, შორს-ღობე და თალღუნა ჭიშკარი, ვიწრო გზა, რომელიც ეგრე-ტიკალურად მიემართება ჭიშკრისაკენ და სიღრმეს უს-



ვამს ხაზს, პერსპექტივში ჩამწკრივებული კვიპაროსები, წინა პლანზე — ყვავილები, თავს ზემოთ კი, ზემო მარცხენა კუთხეში, ჩარჩოს გარედან შემოჭრილი, ბროწეულებით დახუნძლული ტოტი; ღობის ყივით, სულ უკანა პლანზე, შორეული ქედები ერთიმეორის უკან.

მხატვრის მიზანია შექმნას გაწონასწორებული და დასრულებული კომპოზიცია: თავი მოთავსებულია ზუსტად სურათის შუა მონაკვეთში, ისე, რომ მის ორსვე მხარეს თანაბარი მანძილია დატოვებული; შარღლისა და ღობის პორტიონტალური ხაზები სურათის შუა, თითქმის თანაბარ, ნაწილად ჰყოფს; ყვავილები თანაბარზომიერადაა განლაგებული; ბროწეულის ნაყოფთა სიმძიმე გაწონასწორებულია ტიპოვითა და მისკენ მიმავალი გზით; მთების შვედი მოხაზულობა ასრულებს სურათის აღნაგობას. მუქი ფიგურა მკაფიო სილუეტად აღიქმის ფონზე, რომელიც არც თვითონ არის ღია ფერისა.

1917 წლის ავტობიოგრაფიულ ფიგურა, არსებობდა, ამეგვარადვე დაყვანული, ისიც სულ ასლია მაყურებელთან, მაგრამ ნაწევნებია წელზევით. იქვე, ფიგურის უკან, ყვავილებით შემოქული ფარდა, რომელსაც სურათის ორ მესამედზე მეტი უჭირავს, ხოლო მისი ზედაპირი სასურათო სიბრტყის პარალელია. მხოლოდ მარცხნივ არის დატოვებული ვიწრო შვეული ზოლი პენსიასათვის: ჩანს ტეხილი ბილიკის ორი მონაკვეთი, ერთადერთი წვერილი ხე, მთები და — მათ ზემოთ — მძიმე ღრუბელი. თუ „ბროწეულიან ავტობიოგრაფიულ“ მხატვარს აშკარად აინტერესებდა სივრცის გადმოცემა, აქ სიღრმე შეზღუდულია არა მარტო ფარდით, არამედ პენსიასის გადმოცემის ხასიათითაც — იგი თითქმის ვერტიკალურ სიბრტყეზე იშლება.

აშკარა სტრუქტურულობა აქ უფრო მეტდაც კი იგრძნობა, ვიდრე წინა ავტობიოგრაფიულ — ყველაფერი გაწონასწორებულია ვერტიკალუბითა და კოორდინატულობით (ხელებისა და ჭიბების ხაზები, ფარდა, ხე, ღრუბელი. ფარდის საწაქულების რიტმული განლაგება.) ყველა კონტურს მკაფიოა, ყველა თვინად ბოლომდე იკითხება; ფიგურა თითქმის დადებულია ფონზე. კომპოზიცია უფრო ლაკონიური და განზოგადებულია, ნაკლებია დეტალი, დაწაფერება. ფიგურის პოზაცია ნაკლებ ხელოვნურია, ვიდრე „ბროწეულიან ავტობიოგრაფიულ“, უფრო შვედია; აღარ არის პირობითი ექვსი — პარჯენა ხელის გაწვდილი თითი — ე. ი. მითვისი, რომელიც მას აშკარად შთაგონა მისი საყვარელი ლეონარდო და ეინჩის სურათებმა.

ორივე პორტრეტი ღრმად გააზრებულია კოლორიტის მხრივაც. „ბროწეულიან ავტობიოგრაფიულ“ ღილებშესხნილი მუქი ლურჯი ხალათი, რომლის ლაქი კიდევ უფრო ხაზგამტელია პერანგის თეთრად მოვლვარე ზოლი, შეხამებულია ბალახისა და პირველი მისი ღრმა მწვანე ფერთან, შორეული მთებისა და ცის მუქ ლურჯთან. და, თუმცა, ამ ფონში „ჩაკურებულია“ ჰიპოკრის, გზის, ცხვილებისა და ბროწეულების წითელ-ყავისფერი ტენიონი, სურათის მინც აღვიქვამთ, როგორც ლურჯ-მწვანე პარპინიას. აქ უკვე სრული ძალით იჩინს თავს კაკაბაძის, როგორც კოლორისტის, დახვეწილი და შეუცდომელი გემოვნება, უნარი ღრმა, ოდნავ ყრუ ტონების

შეხამებით მიღიარო, მაგრამ თავშეკავებული ფერადი ვანი გამოს შემქნისა.

1917 წლის ავტობიოგრაფიულ მხატვარი მიზნად ისახავს შექმნას რუხისა და წითელ-აგურისფერი ტონების პარპინია, და იგი აქაც რაფინირებულ თანხმოვნებას აღწევს.

კიდევ ერთი არსებული თვისება ანათესავებს ამ ორ პორტრეტს — მათი დეკორაციულობა: კაკაბაძეს სამართლიანად მიიჩნდა, რომ ქართული ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივია არა მარტო „კლასიკური“ აღნაგობა, გრავიულობა, ხაზობრივი მკაფიობა, არამედ დეკორაციულობაც. მაგრამ ადვილი შესაძენვეია, რომ ავტობიოგრაფებში დეკორაციულობა საუკებით ორგანული არ არის, იგი თითქმის გარედანაა „შედანილი“ სურათში. დეკორაციულობა ფონები და არა თვით ფიგურები. „ბროწეულიან ავტობიოგრაფიულ“ ფონი შთაავნებულია გვიანი ქართული მინიატურებით, რომლებსაც ირანული ვალენა ეტყობა (ეს შემოხვევითი არ არის: კაკაბაძე საგანგებოდ აღნიშნავდა ქართული ხელოვნების კავშირს აღმოსავლურთან, მაგრამ ასეთი „ორიენტალიზმი“ და, მით უფრო, ციტრებისათვის აღარაოდეს არ მიგზავნავს); 1917 წლის ავტობიოგრაფიულ დეკორაციულობა არა მარტო ყვავილებით მორთული ფარდა, არამედ პენსიაც — კაშვანა წითელი გზა და ღრუბელი, ხის ორნამენტული სილუეტი. ამ ავტობიოგრაფიულ ფარდას ხელება ისიც, რომ ფიგურა და ფონი განსაჯებულად არის დაწერილი: ფონი (ფარდა, პენსიაც) შედგენილია ბრტყული ფერადიდან ლაქებით, მოცულობისა და სპეციფიკური ფაქტურის გარეშე, ფიგურა კი მოცულობითაა, სიმძიმის მქონე, პლასტიკურად დამუშავებული — ლამაზი რუხი-მომწვანო ფერის ხალათი (ფარდის წითელ ფონზე) ვასაოცრად მკერვია ვერწეურის მხრივ, იშვიათი ოსტატობით არის მიოდელირებული ხელი.

განათება ორივე პორტრეტში თანაბარზომიერია. მუქის წყაროს მიუნიშნებლად. არ არის არც სხივებით „გაულებილი“ ჰაეროვანი ვარემო, სახეების მუქ-ჩრდილით მოდელირება რბილია, მკვეთრ დაპირისპირებათა გარეშე. სურათები ძალიან ბეჭითად არის დაწერილი, აღარ დარჩა აღარავითარი კვალი წინანდელი „ფართო“ მანერისა და „რელიეფური“ მონაშებისა — ზედაპირი გლუვია.

ორივე პორტრეტი გვიზიდავს შინაგანი მნიშვნელოვნებით, შინაარსის სიღრმით — ესეც დამახასიათებელი თვისებაა კაკაბაძის მომწიფებულ ხელოვნებისა, ხოლო „ბროწეულიან ავტობიოგრაფიულ“ — არ ვიცი, სურდა თუ არა ეს ავტორს — ერთგვარი რომანტიკულობაც ახასიათებს.

1914 წელს მიეუფუნება დედისა და მამის პორტრეტები, რომელთა რეპროდუქციები, რამდენადაც ვიცი, არასოდეს არ გამოქვეყნებულა. ამიტომ ორივე ნაკლებად არის ცნობილი ფართო საზოგადოებისათვის. როგორც ჩანს, პორტრეტები შესრულებულია საზავხლო არადადეგების დროს, როცა დავითი სჭარბოვლილი ჩამოდიდა. ორივე ძალიან ჩამუქებულია დაბრუნებისა.



მამის პორტრეტი თითქმის კვადრატულია (120 X 102 სმ). ტილოს შუა ნაწილში მოქცეულია გუმბათი შევჩობიანი მამაკაცის ფიგურა en face. როგორც კაკაბაძის ყველა პორტრეტში, იგი სასურათო სიბრტყესთან სულ ახლოა მიწეული. ეს ცხოვრების გამოცდილებით დამძიმებული კაცის სახეა; მისი თვალები მშვიდად, ყურადღებით გვაკვირდება. სურათი ყოველგვარი პირობითობის გარეშეა დაწერილი, საესებით „ნატურალურად“. ბუნებრივად არის გადმოცემული მგზზე გარუქული სახის ფერი. ფონი მთლიანად მუქი მწვანეა, სურათი ქვემო ნაწილში გულუბნა, არაფერს არ გამოსახავს (ეს ნაწილი მხატვარმა მოგვიანებით შეცვალა და შესაძლებელია, ვერც მოსაწერს დამთავრება); ზემო ნაწილში ჩანს პატარა, საქმაოდ პირობითი მოხაზულობის ხეები, რომლებიც თითქმის ჩარჭობილია მიწაში, მთების ხაზი ან ორი სულ პატარა კაშკაშა წითელი ლაქა — სახლის სახურავი და ძველი ციხე. მაგრამ მთავარი ის არის, რომ მთელი ფიგურის გარშემო, წინა პლანზე, ნაყოფით დამძიმებული ტოტები იგრძნობა. მათ, რა თქმა უნდა, აზრობრივი მნიშვნელობა აქვთ, რაკი გამოსახული პიროვნება თავისი ფესვებით მიწას, ბუნებას უკავშირდება, მაგრამ ტოტების განლაგება სურათის სიბრტყეზე აშკარად მეტყველებს, რომ მათ დეკორაციული ფუნქციაც ეკისრებათ, ისევე, როგორც სახურავისა და ციხის პირობითად შერჩეულ წითელ ლაქებს. და, აი, აქ თვალს ხედება ერთგვარი შეუსაბამო მასიურ, საესეებით მატერიალურ და მიწიერ ფიგურასა და დეკორაციული ელემენტების პირობითობას შორის, თუმცა, ეს ელემენტებიც რეალურად, მატერიალურად არის გადმოცემული. ეტყობა, თვით დ. კაკაბაძე საესეებით კმაყოფილი არ იყო ამ თავისი ნამუშევრისა, რაკი მისი ცალკეული ნაწილის გადაწერა განიზრახა.

დედის პორტრეტი, აგრეთვე მოზრდილი ზომისა და აგრეთვე თითქმის კვადრატული, წარმოგვიდგენს ქალს პროფილში, რომელსაც თითისტარი უჭირავს და არათავს. ეს თითქმის ერთგვარი მოსამზადებელი სავეცხურია, „მიახლოება“ იმ სურათთან, რომელსაც „იმერეთი — დედაჩემი“ ეწოდება და რომელსაც მთავრდება კაკაბაძისეული პორტრეტების ციკლი.

4 თუ კაკაბაძეს არც უნახავს „ვირის კუნძულის“ ეროდეროი გერმოფენა, რომელიც 1912 წ. მოეწყო მისთვის, „საქმის ურსტრუქციონი ექნებოდა, რადგანაც კარგად იცნობდა ზოგიერთ „ვირის კუნძულს“; საქართველოში დაბადებულ კირილ ზდანევის, მიხილ ლენდარტუს; დავითს მთთან ზოგი რამ საერთო ჰქონდა შემოქმედებითი პრინციპების მხრივაც, მაგრამ, ამას გარდა, მათ ახლოობდა საერთო ინტერესი ნიკო ფროსტმანისადმი, რომლის აღმოჩენასა და პოპულარიზაციაში უმთავრესი როლი შესარტულეს ძმებმა ზდანევიჩებმა და ლენდარტემ, მათ შემდეგ კი დავით კაკაბაძემაც; ფროსტმანის მიმართ დიდ ყურადღებას იჩენდა მიხილ ლაბინოვიც.

**5 რ. მებრეველი.** იქვე.

6 ჩვენ ვეხებით დავით კაკაბაძის ნაწერთა მხოლოდ მცირე ნაწილს. დაწერილებით იხ. ვასტონ ბუაჩიძის ნარკვევი „დავით კაკაბაძე“; ეურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975 წ. №№ 10, 11, 12. არაუბიოად, დავით კაკაბაძე პირველი ავტორი იყო, რომელიც ქართულ ენაზე პროფესიულად წერდა ხელოვნების შესახებ. ამით აიხსნება, რომ მას უხდებოდა საუბარი საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტებისა და საკითხების შესახებ, აგრეთვე, ისიც, რომ ზოგი ტერმინი მოკლებულია სიზუსტეს. ეს საესეებით ბუნებრივია — მაშინ ხომ ქართული ტერმინოლოგია დიდდგენილი იყო.

7 „დავით კაკაბაძე“. ალბომი. შესავალი წერილი ლ. რჩეულიშვილისა. თბ., 1966, გვ. 13.

8 „პარიზი, 1920—23 წლები“. გვ. 22.

9 „პარიზი, 1920—23 წლები“. გვ. 18.

10 სურათის პრინციპი: ეურნ. „შვიდი მნათობი“, 1919, № 1. გვ. 149—150.

11 თანამედროვე მხატვრობის გზა: ეურნ. „შვიდი მნათობი“, 1919, № 2, გვ. 113.

12 ჩვენნი გზა: ეურნ. „შვიდი მნათობი“, 1919, № 1, გვ. 145—147.

13 დ. კაკაბაძე. ხელოვნება და სიერცე. პარიზი, 1924-25 წლები. 1926, გვ. 15-17.

14 პარიზი. 1920-27. დ. კაკაბაძის სურათების გამოფენა. თბილისი, მინი. 1928.

15 პარიზი. 1920-23 წლები. გვ. 11.

16 დ. კაკაბაძე. ხელოვნება და სიერცე, გვ. 20.

17 წესდება ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებისა. თბ., 1916, გვ. 3.

18 იხ. ეურნ. „შვიდი მნათობი“, თბ., 1919, №№ 1, 2.

19 ნაწილობრივმა გაწმენდამ გამოაჩინა მხატვრობის ფრამგენტები. იქნებ, გაწმენდა თუ გაგრძელდა, უფრო მნიშვნელოვანი ნაწილებიც გამოჩნდეს?

**შ ა ნ ი შ ხ ნ ა ბ ი :**

1 მხოლოდ უფრო გვიან, XX ს. ათიან წლებში მოხე თითქვამოიჩენს საგანგებო ინტერესს ფერისა და შუქის პრობლემებისადმი.

2 ვასილი კროტკოვი ოციან წლებში აქტიურად მონაწილეობდა თბილისის მხატვრულ ცხოვრებაში როგორც ფერმწერი და გრაფიკოსი, ასრულებდა ჩანახატებს გაზეთებისთვის (ნახატის კარგი ოსტატი იყო). მან გარკვეული კვალი დასტოვა ქართული საბჭოთა მხატვრობის განვითარებაში.

3 რ. მებრეველი. ივ. კვახიშვილი და ქართული კულტურის ზოგიერთი საკითხი. თბ., 1975, გვ. 149 და 150.

(დასასრულ შემდეგ ნომერში)

# ქართული რევოლუციის ისტორიისათვის

## ვასილ კიკნაძე

პროფ. სხვაობას იწვევს რევოლუციის გენეზისის საკითხის კი ცხადი უნდა იყოს, რომ რევოლუციის ფორმირების პროცესი დიფერენცირებულად უნდა განვიხილოთ, მკვეთრად არ უნდა გავმიჯნოთ განვითარების სხვადასხვა დონეს შორის წარმოქმნილი შეუსაბამობა. ვ. ი. ლენინის მითითება იმის შესახებ, რომ პიროვნების დამსახურება განისაზღვრება არა იმისა და მიხედვით თუ რა ვერ შექმნა მან დღევანდელთან შედარებით, არამედ რა გააკეთა წარსულისაგან განსხვავებით — საფუძვლად მივსვამთ რევოლუციასაც. ამ თვალსაზრისით ჩვენ საფუძვლად ლოკურად მივგაჩნიათ, თუ სადაღმოდ პროცესის ორგანიზაციის მეთაურს რევოლუციის ასტორიის სფეროში მოვაქცევთ. იგი თვითონ უნდა განიხილოს და თანდათან მოხდა მისი პროფესიონალიზაცია. მან გაიარა ანტიკური პერიოდიდან მოყოლებით შუა საუკუნეები, აღორძინების ეპოქა და მხოლოდ ერთი საუკუნის წინ მიადწია პროფესიულ დამოუკიდებლობას. ფრანგებისათვის ეს არის ა. ანტუანის „თავისუფალი თეატრი“ დაბადების პერიოდი (1867 წ.), გერმანელებისათვის შეინიშნებოდა თეატრის ჩამოყალიბება, რუსეთისათვის სამხატვრო თეატრის შექმნა, მაგრამ მათ წინ უძღვით რევოლუციის ფორმირების დიდი და რთული გზა.

როგორც აღვნიშნეთ, კლასიციზმის პრინციპები თავისებურად საინტერესო წინამძღვრებს ქმნიდა რევოლუციისათვის. სპექტაკლის მკაცრი ორგანიზაცია, ყველა დეტალის ზუსტი გა-

აზრება, დროსა და მოქმედების მთლიანობა, გარკვეულად ამაღლებდა დამდგმელის პროფესიულ დონეს, ზრდიდა მის ფუნქციას. ამ პერიოდის რუსულ თეატრში რევოლუციის მოვალეობას შემარულვებლად ჩნდება დასის ინსპექტორი, მის პარალელურად არის დადგმის ხელმძღვანელი, შემდეგ ისინი ერთიანდებიან და ანსახიერებენ რევოლუციის ფუნქციას. მე-19 საუკუნის მოგზაურობის რევოლუციის იურიდიული უფლებებით სარგებლობს პირველი მსახიობი რუსულ თეატრში მოღვაწეობდნენ ა. სუმარკოვი, ფ. ფოლკოვი, ა. ბასოლსკოვი, მ. შნეპკინი, ე. ვორონოვი, ა. იაბლოჩინა, ა. ლენკვი და სხვები, რომლებმაც არსებითად განსაზღვრეს რუსული რევოლუციის ხასიათი მე-19 საუკუნის ბოლომდე პრობლემები, რომელიც ამ ეპოქის პირველ მსახიობთა, რევოლუციონართა, დადგმის ორგანიზატორთა წინაშე იდგა, ძირითადად ამპლუის, ანსამბლის, სცენოგრაფიის სფეროს შეეხებოდა. იგი აერთიანებდა თეატრის სტილს, სარგებრეტუარო პოლიტიკისა და აქტიური გარდასახვის ურთულეს პერიპეტებს არსებითად იგივე პროცესები ხდება ქართულ თეატრშიც. საკითხი ეხება არა მერ ნიკოვ გამეორებას, არამედ თეატრის განვითარების საერთო კანონზომიერებას.

ქართული თეატრის რევოლუცია თავის პრაქტიკული და თეორიული განვითარების ახალ საფეხურს აღწევს მან-იან წლებში. ეს გასაგებია არის. მუდმივმოქმედი პროფესიული თეატრის შექმნა შეუძლებელი იქნებოდა, რომ მას თეორიული და ორგანიზაციული საფუძვლები არ ჰქონოდა (ცეონომიური თავის-

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 9, 1979 წ.





სიტყვა, როგორ იმოქმედოს აზრის გამიხატვის დროს. „ნუ გააპაბო პაერს, აი ასე, ხელელების ქნეილი და სიწყნარით მოაქმეც, ნურც ძალიან მოღუნდები და შენაჲე გონიერება მრგველად იყოლიე მოქმედება სიტყვას შეუფერე და სიტყვა მოქმედებას“. განა ილიაც სწორედ ამგვარ ბუნებრიობაზე არ მიუთითებს? შეხედულებათა თანამისხვევა იმის მანიშნებელია, რომ დიდი რეალისტები ხშირად ერთნაირი მნიშვნელობით იასურებენ მხატვრულ სახეებს. მათი უხედელოებას ეტება არა მარტო მსახიობის ხელოვნებას, არამედ ეს არის ზუსტი რეჟისორული ამოცანაც, რომელიც ყველა დროის რეჟისორების არის საინიშნუო. ასე მასტრატებურად, ღრმად და საინტერესოდ გამოხატა ილიამ გამყრდილობის მხატვრული სახის ბუნება, ამავე დროს მასში გამოჩნდა რეალისტური რეჟისორული აზროვნება.

მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ რეჟისურას დიდხანს სტანჯავდა რეპეტიციების სიმძივრის პრობლემა. ვერობის თეატრებმა დიდი ხნით ჩამოიტყვეს ის დრო, როცა წარმოდგენებს სხვადასხვოდ მართავდნენ. ხუთიოდე რეპეტიციით მოხსნავდნენ სპექტაკლს მუდამ თანადგედა თავისი აქოლევის ქუსლიც. სხვა რომ არ იყოს, ზოგჯერ როლების შესწავლასაც კი ვერ ასწრებდნენ. საჭირო იყო ქართულ რეჟისურას ბერძნულამ ამ მოვლენის წინააღმდეგ. არც ეს მომენტი გამოჩნდა ილიას მხედველობიდან.

ილიას აზრით ქართული თეატრის სპეციფიკური პირობებით აიხსნებოდა ისიც, რომ ქართველ მსახიობებს ხშირად მოელოე დროში უხდებოდათ როლების მოწადადე. ილია ჭაჭყავაძემ კარგად იცნადა თუ როგორ იყო ამ მხრედ ვერობის მსახიობთა მდგომარეობა. ქართველი მსახიობები, „ერთნი და იგიენი კვირაში ერთხელ სულ სხვადასხვა პიესებს ამსაღებდნენ“. ხანდისხან კვირაში ორჯერაც და მერე კა რივად თამაშობენა ის რომ უთხრათ ვისმეს ვერობებს, არ დაიჯერებს. კი რომევი არტისტი გაკბედავს სცენაზე გამოვიდეს რომ ათი და ოცი რეპეტიცია მაინც არ გამოიაროს, სულ ცოტა ორი და სამი თვე არ ემსახურა“.

ილია ჭაჭყავაძემ იცის ყოველივე ეს და მაინც უკომპრომიოსოდ იხილავს მსახიობთა ნაღვაწსა და ნაშაგარს, მათი შემოქმედების შუქრდრილებს. ბრძენ კაცს არც ის აიწყდება, რომ მსახიობმა როლი კარგად უნდა დისწავლოს, შეისწავლოს როლის.

ამვე საკითხს შეიხიბ. თეატრის კ. მესხის, როგორც რეჟისორის მოსწონს ფანჯერული მიხატვის გულმოდიენი და ხანგრძლივი მუშაობა პიესაზე. მსახიობები დიდხანს ამსაღებენ როლსო. მისი აზრით ამას უპირატესი მნიშვნელობა აქვს წარმოდგენის დადგმისას. როლის ცოდნა სცენური ყურადღების პრობლემასთან, პარტნიორთან ურთიერთობასთან და საერთოდ სპექტაკლის ბედიან არის დაკავშირებული. ყურადღების გარეშე ვერ შეიქმნება ნამდვილი მხატვრული სახე. ვერ დაწყარდება შემოქმედებით ატმოსფერო. ამიტომ კ. მესხის მართებულად თვლის, რომ „როლების ცოდნას ყველაზე უპირატესი მნიშვნელობა აქვს სცენაზე. ერთმა მოთამაშემ რომ არ იცოდეს როლი, შეუძლია ყველა აქტიორის თამაშისა და პიესის ჩაფუშვა. ამას ვარდა, თუ აქტიორმა როლი იცის, იმას შეუძლია ნიადაგ მოამაგი და არა მარტომ მაინც, რომ სხვამც თმითინ ლაპარაკობს“ (ხაზი ჩვენია — ვ. კ.). როგორც ზუსტი რეჟისორული შენიშვნაა. „სიწუმის თამაშის“ ხელოვნება

ხომ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მომენტად იქცევა. შეიქმნება დროის რეჟისურისათვის!

კ. მესხის არსებითად ეტება ანსამბლი პირობებს, მსახიობის უსიტყვოდ მოქმედების, სცენაზე ცხოვრების საკითხის. ეს რეჟისურის კარდინალური პრობლემებია. რა მნიშვნელობა აქვს ამ შემთხვევაში პროფესიულ ტრენინგოლოგიას! მთავარია საკითხის თვით არსი. კ. მესხი წერდა: „როდესაც ვინმე გელაპარაკება საინტერესოს და საჭირო საქმეზე შენ იმას თვალეში შესცქერისხარ, სახესზე გეტყობა — თუ შენთვის საინტერესოს ის საკანი თუ კი ნამდვილი ასეა, რატომ თეატრშია აკარ უნდა იყოს ევრო?“

ჩვენ აქვე უნდა გავისხილონ ნ. გორჩაკოვის სიტყვები, რომელიც კ. სტანისლავსკის რეპეტიციაზე მოუხსენია: „დუმილი, რომელიც თვალდით ისევე მიტყველებს, როგორც ხმახალა წარმართქული სიტყვა“. ორივე შემთხვევაში ერთნაირი რეჟისორული მოთხოვნაა, თავისთავად კი კ. მესხის რეჟისორული პროფესიონალიზმის, მისი აზროვნების მაღალი დონის დასაბუთება. რეჟისორული ხელოვნების წარმოქმნამდე ნიჭიერმა მსახიობებმა კარგად იცოდნენ ყოველვე, ისინი ინტუიციით, თავიანთი ბუნების კარანხით აკეთებდნენ იმას, რაც შემდეგ რეჟისორთა ვიწვნითა და სარეპეტიციო გარემოთ მიიღწეოდა. ყველაფერი, რაც სცენაზე ხდება, გაქნობიერება და საკუთარი სახების დარქვეა, მაინც რეჟისორის სახლთან არის დაკავშირებული. კ. მესხის ზემოთ აღნიშნული ნააზრი იმის დასტურებია, რომ მსახიობებს უნდა ესწავლები „ყურადღების ხელოვნება“. პარტნიორისადმი უსაღვრო ყურადღება კი იმის ნიშნავს, რომ „ვერცაფერი მოქმედება შეიქნა, ყველაფერი თავშეკავებულია, გაქნულილია აზრით, შინაარსით, ენა დაბეჭეულია. მიტყველებენ თვალეობი“.

ნ. გორჩაკოვი, თანამედროვე რეჟისორის ტრენინგოლოგიით, პროფესიულ დინეზე წერს იმას, რასაც მრავალი წილი ადრე ამბობდა ილია და აკაკი, კ. მესხი და ლ. მესხიშვილი, ოღონდ ეს არის, მათ სიტყვებში ცოტაა თანამედროვე რეჟისორული ტრენინგოლოგია. ისინი ზოგჯერ ინტუიციის, მსახიობის ბუნების ცოდნის საშუალებით ამბობდნენ იმას, რაც ზოგჯერ მხოლოდ პროფესიონალ რეჟისორთა ნააზრებით მიიღწევა.

70-80-იანი წ. ქართველ მოღვაწეთა თეატრალურ ნააზრებში უპირატესი ადგილი უკავია თეატრის მხატვრული პოზიციის პრობლემას. წარმოდგენის დამდგმელის მიმართ წაყენებული ეს მოთხოვნა იმის მკაფიებელია, რომ მკვეთრად გაიზარდა იმ ადამიანის ფუნქცია, ვინც პასუხი უნდა აგოს სპექტაკლის პოზიციას. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ დავაგ დრო, როცა აუცალკებელი გახდა წარმოდგენის ერთი მთლიანი გააზრება. ამას კი ვერავინ შესძლებს უკეთ თუ არა ის, ვინც სპექტაკლს ქმნის. ცხადია, იმეამდ რეჟისურა ჯერ კიდევ არ არის იმ ხარისხში, რომ წარმოდგენის ადგენის იმ პრინციპებს იყავდეს, როგორცად დღევანდელი რეჟისურა იყავს, მაგრამ საწყისი პერათლიანთვის, რეჟისორული აზროვნების განვითარების მოქმედი ეტაპისათვის — რაც არის, ისიც უკვე დიდი მიღწევაა. რეჟისორი მივალე იყო ზუსტად ისევე „დეტალთა

\* ნ. გორჩაკოვი, კ. სტანისლავსკის რეჟისორული გაკეთილები, „ხელოვნება“, 1962 წ., გვ. 405.



ნილოანობა“<sup>1</sup>. მაკაფიო და საინტერესო და გამოხატვა წარმოადგენს იდუარე ჩანაფიქრი, მისი სოციალური ბუნება. ერის თავიანთებს ხომ თეატრიც ამისთვის უნდა იყოს. საექტაკლის მხატვრულ პოზიციას უნდა გამოვლინოდა სათქმელი. ვამოსატვის ძირითადი საშუალება კი მსახიობი ვახლდათ, რომელიც განსაზღვრული უფლებით სარგებლობდა სცენაზე. იგი ჯერ კიდევ არ იყო საუკუთო დამორჩილებული „რეჟისორულ არტისტის“<sup>2</sup>.

ილია ჭავჭავაძემ არა ერთხელ მიაქცია ამ საკითხს ყურადღება. იგი არაფერ არ აპატედა სცენაზე წესობრივი იდეატის შეზღავნას, ვამოჩენდა მსახიობთა ცალკეულ წარმომადგენლობაში, იგი მუდამ იმას ეძებდა, მათში ხომ არ იყო რაიმე ზოგადი და კანონზომიერი, რაიც ქართული აქტიორული ხელოვნების ანტიკულ მაგვანიშნებდა? თუ არა ეს, — მამ რა საწყისზე ნაკლებად ნაკლი, რამ განაპირობა იგი? ასე შეიძლება გაგრძელდეს კითხვათა რიგი, რომელიც ერისა და იმავის გვიდასტურებს; ილია ჭავჭავაძე თავისი დროის მოწინავე პროფესიული თეატრალური ზრუნების დიდი წარმომადგენელი იყო და მას ჩინებულად ესმოდა მსახიობთა და რეჟისორის ხელოვნების როლი. „ვერ მოვიწონებთ თამაშობას ბნის სადარობისა“<sup>3</sup>. ამბობს ერთ-ერთ წერილში. რატომ? იმიტომ, რომ მან ერთ-ერთ გადმოქართულულ პიესაში („ცოლი — მუღუღი“<sup>4</sup>), მუღუღის როლის განსახიობის დროს დახატა ცუდი წესობის ქალი, მაგრამ არ გვიჩვენა სოციალური საფუძველი მორალისა. „იგი მსხვერპლია, — ამბობს ილია ავღღაზრდობისა და არა ძვილსა და რბილში გამაგრებ ავღღაზრებისა“<sup>5</sup>. ამიტომ მკურებელში ეს ქალი ზონს იწვიას და არა სიზარულს. როლს ბუნება კი მოითხოვდა მაკურებლის პრიტესტს, გულისწყრმობას იმ სოციალური უკუღმართობის წინააღმდეგ. რომელსაც მკურებრი ქალი უნდა აცენდა. არასწორად გააზრებულმა რომლამ ის შედეგი მოგვცა, რომ „მსხვერპლს ვანდენებდით იმ სასჯელს, რომელიც მემსხვერპლს, მსხვერპლის მიუხედავად გადახდომილია“<sup>6</sup>, აქ არ შეიძლება არ მოგვავიწყდეს. კლდიაშვილის წერილი გუროვიძის ქალისადმი. წერილში გამოთქმულია ზოგიერთი რჩევა „მსხვერპლის“ დადგმასთან დაკავშირებით. „დალაპარაკეთ ფიგურა არა როგორც მტარეალი, არამედ როგორც თვითონ მსხვერპლი, ბნელი, გაწყალებული ცხოველის მსხვერპლი, დატანჯული, გაკატეული, ერთი სიტყვით, იმის მოხიზველი ვიქნები, რომ მხატვრული სიბნელი იქნას გამოსახული და ის რომ მას მსხვერპლად ფიგურება ადამიანი, იგი გაკატეულია, გულგატევიებულია ცხოველისაგან და არასოდეს ცუდი ადამიანი არა“<sup>7</sup>.

თეატრისაგან „მხატვრული სიბნელი“ წინააღმდეგ ბრძოლას მოითხოვდნენ ილია ჭავჭავაძე და დავით კლდიაშვილი — მათი პირთი კი მთელი კლასიკური მწერლობა. ორივე ფაქტი საექტაკლის რეჟისორული გადაწყვიტის პრობლემა და თეატრის მოქალაქეობრივი პოზიციის საკითხს ეხება.

ილია ჭავჭავაძემ, აკაკი წერეთელმა და სხვა მოადგენებმა თავიანთი შრომებით ნიადაგი შეუზრადეს რეჟისურას, მის დამოუკიდებლობას შეუქმნეს ერთგვარი „იდეოლოგია“<sup>8</sup>, აღიარეს რეჟისურის როლი, თეორიულად გაათვლინეს მისი მნიშვნელობა თეატრში. და ეს ყველაფერი იმდენად საფუძვლიანი იყო, იმდენად ძლიერი მიძგი მისცეს მას, რომ მთოვე საუკუნის ქართული რეჟისურა „მთოვლი სტანდარტების“ იმონეზე ამაღლდა. რეჟისურის ასეთ აღწევებაში თავისი წვლილი შე-

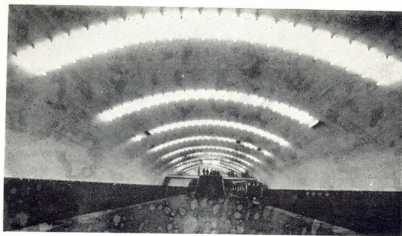
იტანეს ქართველმა მწერლებმა. ისინი ბევრს ფიქრობდნენ თეატრზე, მის ყველა კომპონენტზე უელისყურით: არცაქმნდნენ თეატრალურ პრობლემებს საერთოდ და რეჟისურის საკითხებს კერძოდ. ამ საერთო დინებას ორგანულად უერთდებოდა ქართველ მწერალთა თეატრალური ნაწარვეც.

ილია ჭავჭავაძემ საფუძვლიანად განიხილა რეჟისურის საკითხები რა საკითხები უშუალოდ არის დაკავშირებული თეატრალურ პრაქტიკასთან. ჩვენ ერთგან აღვნიშნეთ, რომ ილია გულისკვიცილით თანაურდინებდა მსახიობებს, რომლებიც რეჟისორის სიმცირის გამო ვერ ასწრებდნენ როლებს შესწავლა, მაგრამ ილია მაინც არ პატიობდა მათ და „უხამს ჩვეულებას“ უწოდებდა. ვან უნდა შეტრძობებოდა ამ მოგონებას? საჭიროა ამ საგანს „სასტიკი ყურადღება მიაქციოს რეჟისორმა“ — ამბობდა ილია. „იმედა, რომ ბეჯითი რეჟისორი მოსპობს ამას“ დასკვნის იგი. მაშასადამე, საქმე ენება რეჟისორის პასუხისმგებლობას. ხოლო ვისაც კონტროლისა და მითხონების უფლება აქვს, იგია ხელმძღვანელი. ილიასათვის რეჟისორი ის ადამიანია, რომელიც მოგვალე „სასტიკი ყურადღება“ მიაქციოს მსახიობის პროფესიონალიზმს. ილია როლის გახეპირებას როდო მოითხოვს, „მარტო სიტყვების გახეპირება თუთოქმნაჯ შეუძლიან საქმე სიტყვის თქმის კილოს ზოგანა“<sup>9</sup>. აი, საქ მადლ შემოქმედებით მიისას აკისრებს მსახიობს და მის ხელმძღვანელს რეჟისორს. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ როლის კ. წ. „დაზუპირების“ პრობლემა აწუხებდა სხვა მოღვაწეებსაც, განსაკუთრებით კი რეჟისორებს. კ. მუხის პირთი იული იყო, როცა მსახიობს შექანაქურად დაზუპირებულ ქმინდა როლი „თუ კი ცოტათი ლაპარაკი და კითხვა შეუძლია აქტორს, — წერდა მუსხი — ის აზრანად წაითხაბავს თავის ჩაზუპირებულ როლს, დროზე შეჩერდება და დროზე შეიცვლის კილოს, ხმას, ამაღლებს ტონსა და დაამაღლებს“<sup>10</sup>.

კ. მუხის მტკაყალების საკითხის რეალიზმის პრობლემას უკავშირებს, მაჩანია, რომ „თეატრული მოთამაშე ისე უნდა შეიქცეს და ილაპარაკოს, როგორც ნამდვილ ცხოველებში მოქმედებენ და ლაპარაკობენ თორემ თუ გამოიფონა სხვა კილო ლაპარაკისა და დიწყო სცენიდან ღრინა, რასაკვირველია, ნამდვილი ვერაფერს წარმოადგენს“<sup>11</sup>. ამავე საკითხს არა ერთხელ შეიხს აკაკი წერეთელი. აკაკის, როგორც რეჟისორის, მიჩანდა, რომ სპექტაკლის წარმატება ბევრად იყო დამოკიდებული მტკაყალების კულტურაზე. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ აკაკის რეჟისორულ დოქტრინაში<sup>12</sup>. რომელიც ხუთი მუხისაგან შესდგებოდა. ერთ „გასპექტაკლებული“ ქართული მტკაყალებს ეხებოდა. აკაკი, როგორც თეატრის მსატვრული ხელმძღვანელი, მსახიობებისაგან „გასპექტაკლებული ქართულის“ გარდა შემდეგ მოითხოვდა: 1. როლები გახეპირებას, რომ ქარანახს (სუფლორის) იმდეთ აღარ იყოთ, 2. პიესების მთავარი აზრის შეგნებას. 3. თავთავის როლების დაგვირევილი შესწავლას. 4. რეჟისორის სურვილთან თქვენი სურვილის შეთანხმებას, რომ აღარავინ სთქვას: „ეს დიდი როლია“, „ეს პატარა“, „ეს შემშენისო“, „ეს არაო“, „ამას ვითამაშებ“, „იმას არა“ — და ამაგვარები. ხმელწინება მშენდინებება და

(გაგრძელება 44-ე გვერდზე)



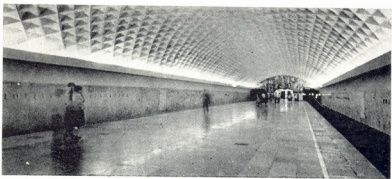


ქ ე ბ ზ ლ ი ს  
ქ მ ე ლ ე ნ ი - 2

თბილისის მეტროპოლიტენის  
ახალი სარეკავი



ქ ზ ე კ ე თ ლ ი ს  
ბ ე ზ ი რ ი



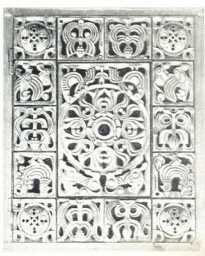
ქ მ ლ ი ტ ე ქ ე ს ე ჯ მ  
ი რ ს ტ ი ტ ე უ ტ ი



ქ მ ე ჯ ე უ ე ი კ ე ლ ი



ე ე ლ ი ს ი



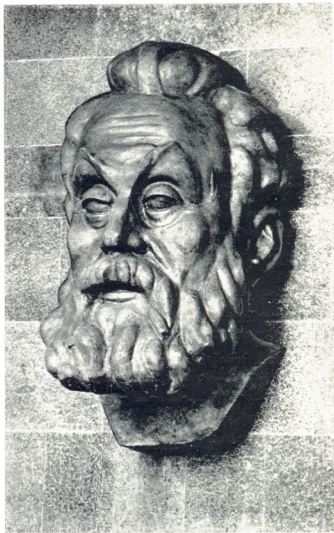


სადგურ „პოლიტექნიკურის“ პანო. მხატვრები რ. თორღია, ა. ხარებავა, ი. ტაბიძე.

დასრულდა თბილისის მეტროპოლიტენის მეორე რიგის მშენებლობა საბურთალოს მიმართულებით. სახელოვანმა მეტრომშენებლებმა ვადაზე ადრე ჩააყენეს მწუობრში ექვსკლომეტრიანი ხაზი ზუთი სადგურით, რომელიც ფაქტობრივად მეტროს პირველი რიგის გაგრძელებაა, „დელისი“ — „კომკავშირელი“ — „პოლიტექნიკური ინსტიტუტი“ — „წერეთლის გამზირი“ — „ვაგლის მოედნის“ მეორე სადგური — მთელი ეს ტრასა მაღალი ზურთომომდგრული, მხატვრული და სამშენებლო ღირსებებით გამოირჩევა.

მშენებლების, არქიტექტორების, მხატვრების შრომამ დედაქალაქს შემატა გრანდიოზული ნაგებობა, რომელიც ასე დიდ როლს შეასრულებს მოსახლეობის სატრანსპორტო მომსახურების საქმეში.

ჩანართზე მარცხნივ: „ვაგლის მოედნის“ მეორე სადგური, — არქიტექტორი თ. კალანდაძე; სადგური „ა. წერეთლის გამზირი“ — არქიტექტორები: ვ. აბრამაშვილი, დ. მორბედაძე; სადგური „პოლიტექნიკური“ — არქიტექტორები — გ. მომანიშვილი, დ. იოსავა; სადგური „კომკავშირული“ — არქიტექტორები ნ. ლომიძე, გ. მომანიშვილი, დ. იოსავა; სადგური „დელისი“ — არქიტექტორი ნ. ლომიძე, მხატვარი თ. ცხომელიძე.



აკაკი წერეთლის პორტრეტი. მოქანდაკე ე. ამაშუკელი.

სადგურ „კომკავშირული“ პანო. მოქანდაკე ი. ტაბიძე.



შეზღვევებში კი თავისთავად დიდი ღვაწლი არ იმისა. (ხაზი ჩვენი — ვ. კ.).

აკაკის მოთხოვნათა ნუსხაში დასახლებული პირობები რეჟისურს აქტუალური პირობებში გახლდათ. მასში კარგად ჩანს თავისი დროის რეჟისურის მთავარი საზრუნავი. თუ ისტორიული ასპექტები განვიხილავთ მათ ნათელი გახდება, რომ ეს არის საკითხების წრე, რომელიც განსაკუთრებით აღვღვებდა ქართულ თეატრს. მასში იგულისხმებოდა არაერთხელ განხილული რეპერტუარის პირობები, რომელიც მოიცავდა ეროვნული დრამატურგიის განვითარების, უცხოური პიესების დადგმისა და მათი გადმოქართვების თეორიისა და პრაქტიკის ფართო წრეს. საგანგებო ანალიზის მოთხოვნს თითოეული საკითხი. ყოველ მათგანს არა მარტო ქართული თეატრის რეჟისურის შესწავლის შესწავლისათვის აქვს მნიშვნელობა, არამედ იგი აღვსავს არის მოკლებული აქტუალობას. უფრო მეტიც. ზოგიერთი დღე ეღებება კვლავ რჩება რეჟისურის ძირითად პირობებში.

აკაკი წერეთლისათვის ერთ-ერთი მთავარი საზრუნავი იყო კარგი რეპერტუარი. პიესათა შერჩევაში უნდა გამოეყოფილიყო თეატრის მხატვრული ორიენტირი, მისი სოციალური ფუნქცია ილიასა და აკაკის მიერ განხილულ თეატრს დიდი როლზე იყო ფუნქცია ჰქონდა და ბუნებრივია, რომ მისი გადაწყვეტა შეუძლებელი იყო მაღალმხატვრული რეპერტუარის გარეშე. რეჟისორთა უპირველესი საზრუნავიც ეს იყო.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ თეატრული „კასპრეკაბიუტო“ ქართულით მიტყვევებისა და „როლებების გაუპირობების“ შესახებ იქვე მიუთითეთ, რომ საკითხი რეჟისორის საგანგებო ზრუნვის საგანი იყო, რადგან იგი წარმოადგენდა მეტად მწვეივ პირობებს. მის გადაწყვეტას უნდა მოჰყოლოდა რეჟისორის ავტორიტეტის ამაღლება. მისი მხატვრული ფუნქციის გაზრდა. არსებითად იგი მოასწავებდა ახალ საფეხურს ქართული რეჟისორის განვითარებაში. შემთხვევითი არ არის, რომ აკაკი როლების შესწავლის საკითხს უშუალოდ უკავშირებს „პიესების მთავარი არის შერჩევა“. მასხიბი უკვე მარტო თავის როლზე აღარ ფიქრობს. უკვე ცოტას ნიშნავს იცოდეს რომლი. მისი მოვალეობაა შეისწავლოს პიესის ავტორიანობა, დრამა ჩასწავლოს მის აზრს, რის თქმა უნდა დრამატურგს, რა პრობლემას სჭამს თავისი პიესით, რა ჩანს იკუთვნის პიესა. — ყველაფერი ეს თეატრალური მოვლენის ერთი მხარეა. მეორე მხრეა საქმე ენება პიესის რეჟისორულ გადაწყვეტას. რამდენად საინტერესოდ გამოხატავს იგი სცენაზე მწერლის ჩანაფიქრს, რა ფორმებით და დასწავლობით ავლენს თეატრის მხატვრულ პოზიციას. ეს არის დრამატული ნაწარმოების უბრალო ინტერპრეტაციიდან რეჟისორული აზროვნების სტრატეგიისაკენ სვლა. სულ უფრო და უფრო რთული ფორმები ხდება პიესის დამდგმელი. აკაკი წერეთელმა იცის, რომ თანამედროვე თეატრს უკვე აღარ ამაყოფილებს ის, რასაც იგი ათობდა ათი თუ ოცი წლის წინათ. თანდათან ისტორიას ბარბოტას ის დრო, როცა წარსულის ამასხელო დადგმაში თითქმის ნივალურებელი იყო სხვადასხვა საუკუნეთა განსხვავებანი, მამინ როდესაც „ერთი საუკუნე მეორეს აღარა ჰგავს“. „სცენა ვადგებულა, რომ სხვა და სხვა ისტორიული ეპოქის გააფაღალისწინების დროს სინამდვილის არ უმტკუნოს“. აკაკი აქ პირველ რიგში წარმოდგენების სცენოგრაფიას გულისხმობს. მოთხოვნს სპექტაკლს მხატვრობის დროს ამაღლებს. მან კარგად იცის, რომ ქართული სცენა დიდ გაჭირვებას განიც

დის და ხშირად ისტორიული პიესის დადგმა „მოუხსნებელია სიღარიბის გამო“, მაგრამ პრობლემის გადაჭრის საშუალებლობა უკვე შეგნებული აქვს თეატრსაც და მაყურებელსაც. მიუხედავად ამისა, რომ პრაქტიკულად დიდი როლი ეკუთვნის მხატვრობას. აკაკი იმასაც აღნიშნავს, რომ ამ მხრეზე ბევრად უკეთესი მდგომარეობა ევროპის თეატრებში.

აკაკი თავისად აყრტიკებს რეცეზენტებს, რომელთაც „სულიერი მოძრაობა და სორციული კონტრუსი უფრ გაურჩევია“ და რეჟისორს კი აქებენ. აკაკი რეჟისორისაგან მოითხოვს: თვითმზრუნად არ შესცვლოს ავტორის ტექსტი, სცენაზე მიადლოს ნამდვილ მოქმედებას, შემოქმედებით პრობლემას არ დაუშვას თვითმზრუნე გატაცება ფორმით. ყველაფერი ეს თავისი დროის მოწინავე რეჟისორული აზროვნების, მისი სიმწიფის მაჟსტრული გახლდათ.

აკაკის აზრით რეჟისორისთვის სცენაზე მთავარი უნდა იყოს მსახიობის მოქმედება, აზრანია, მიზანშეწონილი ფსიქიკური ქცევა და არა „სორციული კონტრუსი“. „სულიერი მოძრაობა“ — აი რა არის მსახიობისთვის მთავარი, მასშია განვნილნი თეატრალური ქმედობის არსიც.

აკაკი წერეთელს რეჟისორის დიდ შეცდომად მიანჩნია, როცა სცენაზე სანახაობისა და რიტმის შექმნის ილუზიისათვის ამბავებს ადგილობას, რომელთაც მხატვრული ფუნქცია არ გააძნედათ. აკაკი წერეთელს აყრიტიკებს თეატრის რეცეზენტებს, რომელიც სწორ ორიენტაციას არ აძლევს მაყურებელს. რეცეზორი უტყვის იმას, რასაც ნაკლად უნდა მიიჩნეოდეს.

შეუცვლილი ავტორიტეტი ჰქონდა აკაკის სიტყვებს, რომ „ხელოვნება მშენებრებია და მშენებრებმა კი თავისთავად დიდი და პატარა არ იციან“. ეს ხომ იყივია, რასაც კ. სტანისლავსკის ამბობდა: თეატრში არ არსებობს დიდი და პატარა როლი, არსებობს დიდი და პატარა მსახიობები. იტიანა, აკაკიმ და სხვა ქართულმა მოღვაწეებმა შესანიშნავად იცოდნენ, რომ თეატრში პატარა როლიც — დიდია, თუ ის მხატვრულად სრულქმნილია, თუ ის მშენებრებია. ეს იყო საკითხი, რომელიც „მუდმივად მხატვრობის ნიშნავლობას იძინდა და ყოველი რეჟისორის ერთ-ერთ მთავარ საზრუნავს სავნად რჩებოდა. იგი პირდაპირ უკავშირდებოდა ანსამბლის პრობლემას, რომელიც თავის მხრე რეჟისურის როლის გაძლიერებასთან არის დაკავშირებული.

აკაკი წერეთელი როცა სათავეში ჩავდგა თეატრს, თავის დასს შედგევი ამოცანა დაუყვანა: 1) უნდა გადათავიღებდნენ ჩვენი პიესები და რაც სასარგებლო არ არის. გამოთივების რეპერტუარიდან, 2) ენა გასწორდეს, 3) რეჟისორმა ჯერ უნდა წაუკითხოს არტისტებს თავიდან ბოლომდე პიესა, გააყენოს დედა-აზრს, აუხსნას თვითთული მოქმედი პირობის ხასიათი და ყველაფერს მისთანა როლი წაუკითხოს, რომელიც მის ნიჭს შემოვნილის მოთამაშებებმა ჯერ უნდა გაიზრდებინონ თავთავისი როლი და მერე დაიწყონ რეპერტივები. ინტრადებისა და გულისხმი მითქმა-მითქმას ერიდონ და კლავიკორების იმედით არ იყონ ხილმები“.

აკაკის ფართო ამოცანა აქვს დასახული, მაგრამ აქ თითქმის არ არის არც ერთი საკითხი, რომ ყველა დროის თეატრისათვის არ იყოს მნიშვნელოვანი. აქ არის რეპერტუარის, მსა-

<sup>4</sup> აკაკი წერეთელი თეატრის შესახებ, „ხელოვნება“, 1955, გვ. 23.



ხიობის აღზრდის, რეესურსის, თეატრის შემოქმედებითი ატმოსფეროს, მსახიობთა ურთიერთობის, მასყურდობის საკითხები. ყველა მთავანი კე პირდაპირი თუ არაპირდაპირი გზით დაკავშირებული რეჟისურას პირობებთან.

ქართული თეატრის მრავალფეროვანი შემოქმედება მართო თბილისის თეატრით არ განისაზღვრებოდა. 80-90-იან წლებში თითქმის მთელ საქართველოში იყო აქტიური თეატრალური ცხოვრება. ზოგადი მტკიანების, ზოგან პრიმიტიულ დონეზე, მაგრამ ყველგან ცოცხლობდა თეატრის რელიგია, იგი სულ უფრო და უფრო ღრმად იჭრებოდა ხალხის ცხოვრებაში და მისი განუყოფელი ნაწილი ხდებოდა. ერთ-ერთი ასეთი ძლიერი კერა გახლდათ ქუთაისი. კ. მესხი იყო მისი აყვავებულ დიდი მოამბე და მსყალობელი. „ერთი თევა ავერ, რაც ქუთაისში შესვდა ქართული დასი კ. მესხის თაოსნებით და ჯერ-ჯერობით წარმატებითაც მიიღეს ახალი დასის საქმე“ — წერდა გაზ. „თეატრი“<sup>5</sup>. ამ პერიოდისათვის კ. მესხი „უკვე დასჯელთაგან რეჟისორი“ იყო. „როგორც აქტივოს, წერს იგივე ვაზუთი — ამას იცნობს მეითხველი საზოგადოება, და ჩემის მხრით აქ პატივით უნდა მოვიხსენიო ის, როგორც რეჟისორი მუყაითა და სცენის მცოდნე“<sup>6</sup>. ა. წუწუნავას აზრით კ. მესხი იყო „სათეატრო საქმიანობის საუკეთესო ორგანიზატორი და თავისი დროის გამოჩენილი რეჟისორი“<sup>7</sup>. მან დიდი როლი შეასრულა ფრანგული დრამატურგიის თარგმნითა და დადგმით საერთოდაც ლ. მესხიშვილამდე იგი იყო კლასიკური რეპერტუარის საუკეთესო შემსრულებელი და ამდგომლამდე კ. მესხმა პირველმა დადგა შექმნილი „ჭირველი ცოლის მოჩვენება“ და გაიმართვა კიდეც (შ. დედინა). კ. მესხის რეჟისურის შესახებ საინტერესო მოგონება შემოგვიანხა ნინო ჩხეიძემ: „როდესაც დასადგმულ ბივსა და როლებს ახსნა-განმარტებას შეუდგებოდა, თვალუბა უბრწყინდებოდა და მისი დამაჯერებელი კილო მსახიობს რწმენასა და განბედლებას უნერგავდა. რეპეტიციების დროს ყოველთვის ფეხზე იდგა. მსახიობს თვალში შესჭკურდა. მიზორხას, აზრის სწორად გამოთქმას აწავალთდა, მსახიობისაგან დიდ ყურადღებას მოითხოვდა და ვაი იმის ბრალი, მისი ნასწორად და გასწორებულ დაავიწებებოდა“<sup>7</sup>. კ. მესხი თურმე „მრისხანე რეჟისორი იყო. მან იმთავითვე დაიწყო ბრძოლა აქტიურული ინდივიდუალიზმისა და სცენისმოყვარეთა ჩვევების წინააღმდეგ. მის თეატრში საგრძნობი განხა რეჟისორის დიქტატო, კოტე მესხს სხვაგვარად ვერც კი წარმოუდგინა ახალი თეატრის შექმნა. კ. მესხი იცნობდა საფრანგეთის თეატრებს, აღტაცებული იყო სანა ბერნარის თამაშით, მაგრამ ამასთანვე ავირტიკულიად ფრანკულ თეატრში „გალობით ლაპარაკს“. „როდესაც დრამას წარმოდგენაზე დაესწრებო, ასე გგონია არტისტები კი არ ლაპარაკობენ, მეყრიან“<sup>8</sup>. მესხის აზრით ეს „ხელოვნების წინააღმდეგე არის და ცხოვრებასთან მიუმსგავსებელი“<sup>9</sup>. იგი როგორც რეალისტი მსახიობი, ვერ ვგუბა სცენაზე რეალიზმიდან გადახრას. მესხი ბუნებრივად აპოლოგეტი გახლდათ და აქვეთ წარმართა მთელი თავისი რეჟისორული და სამსახიობო მუდარწმობაც. მას როგორც „ი. ჭავჭავაძისა და ა. წუ-

რეთლის რეალისტური თეატრის მსახიობს, ბუნებრივად, მისი მთავარი მოწოდება საზოგადო საკითხის წამოჭრა, საზოგადო ცხოვრების გამოხატვა მიანდა“<sup>10</sup>. ამიტომ სასებობი ბუნებრივად, როცა კ. მესხი ვერ უჩივრებოდა იმეო სპექტაკლებს, სადაც „დეკორაციებს და ტანისამოს პირველი ადგილი უჭირავს, აზრი კი ღმერთმა შეინახოს — ხამცეცხვად ვერ იპოვით“<sup>11</sup>.

კ. მესხი ფართო დიაპაზონის რეჟისორი იყო. მის რეპერტუარში ქართულ პიესებთან ერთად წარმოდგენილი იყო რუსული და დას. ევროპის მწერლობა ნაწარმოებები. („რევილიონი“, „მსკარადა“, „გაი ტკუნილი“, „ურხანი“, „ძალი სტრია“ და სხვა). მან თეატრში დაამკვიდრა როლზე სერიოზული მუშაობის პრაქტიკა, განამტკიცა შემოქმედებითი დისციპლინა და რაც მთავარია შეინარჩუნა მსახიობთა აღზრდის თავისებური წესი. ვ. გერეთლის აზრით, კ. მესხს „შეუძლია პირველი მსახიობთა გაწერონა და სკოლის შექმნა“<sup>12</sup>. „საზოგადოდ კოტე — წერდა ეფ. მესხი — სასტაკი იყო რეჟისორის დროს; ჩვენს რეპეტიციებზე ყოველთვის სრული დისციპლინა იყო, ვარჯიშს არავის უშვებდა თეატრში და მსახიობებმა კარგად იცოდნენ იმის საბაბი, შეგნებულ ჰქონდათ იმის მინერა და სიამოვნებით უდებდნენ ყურს იმის სწავლებას“. მოუხსნიოთ და. მესხის მოგონებასაც<sup>13</sup>. „იციდა ყვიროლი, ჩინი, კაცი, როგორ დაბაიზავთ, ადამიანურად გაიარე. ხშირად იატაკზე ცარკით შემოუფარგლავდა მსახიობს დასადგომ თუ გასასვლელ ადგილს. ეს, ცხადია, ნების შემორცხა იყო მსახიობის, მაგრამ იმ დროს უამისობა არ ივარგებდა“<sup>14</sup>. ძველი თეატრის მსახიობთა ამ მოგონებებში ნაოლად გამოქვია 80—90-იანი წლების რეჟისურას ბრძოლა, მისი ფორმირების როლი პრეცედს. მსახიობის უფლებების მოთხოვნის, ნების შემორცხის<sup>15</sup>, ერთპიროვნული ხელმძღვანელობის, მტკიცე დისციპლინის გარეშე თეატრი ვერ შესძლებდა წარმატებას სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო ქართული თეატრის დიდი განმანახლებელი მოძრაობა. ვ. აბაშიძის კომედიის თეატრის გერეტი წარმოქმნა დრამის თეატრი. გაჩაღდა სტილური მრავალფეროვნებისათვის ბრძოლა. ყოფითი რეალიზმი, რომანტიკული ნაკადი, ნატურალიზმი, ფსიქოლოგიური რეალიზმი — ყველაფერი მოძრაობდა და ცოცხლობდა ქართული თეატრის ჰქვეშა. დრამადეობა მინაგანი წინააღმდეგობას, რომელიც ახალ იმპულსსა და სტიმულს აძლევდა თეატრის განვითარებას. „ამ დროს თეატრში ორი ცანკია — იგონებს ნუცა ჩხეიძე — ახალაზრდობა, რომელსაც სიახლე, წინვლა სწურვია, უგვთესი მომავლასავე გზას იკავავს, და ძველი თაობა, რომელნიც ძველი წესების, ძველი მიმართულების და საზოგადოებრივად ძველი აზრების შეშინახვლნი არიან. რადიკლების მეთაური და ბელადი ყოველთვის კოტე იყო. ბრძოლის საბაბს უმთავრესად თვითონ კოტე აძლევდა: ბრძოლა უყვარდა, იბრძოდა სიხარულით, ხალისით, მედგრად“<sup>12</sup>. კ. მეს-

5 გაზ. „თეატრი“, 1885 წ. № 2.  
6 იქვე.  
7 ნ. ჩხეიძე „კოტე მესხი“. „ხელოვნება“.

8 დ. ჩანელიძე „კოტე მესხი“. „ხელოვნება“, 1953, 155.  
9 ეფრ. „კვალე“ 1899 წ. № 7.  
10 კ. მესხი „ხელოვნება“ 1953, გვ. 27.  
11 იქვე.  
12 ნ. ჩხეიძე „კოტე მესხი“. „ხელოვნება“, 1913, 136.



ხო ერთდროულად რევისორი იყო. ის კარგად ვრცელდა ლატვიანებისა და ხელოვნების საკითხებში, იცოდა თუ რა ხდებოდა ხელოვნების სამყაროში. ცხოვრობდა თავისი დროის თანამედროვე თეატრალური მოვლენების ცენტრში. ასლის იცნობდა კ. სტანისლავსკის, ნემიროვიჩ-დანჩენკოს, ერმოლოვა-ს და სხვა განმარტულად აღმართებს. ჯეროვანად აფასებდნენ ასი ნაჭა რუსული კულტურის გამოჩენილი მოღვაწეები.

როცა კ. აქსენა სიტყვა უთხრა მ. ერმოლოვას მოსკოვში აუდილზე, მას დიდი თავისი გაუპარეს. ამ დამის შთაბეჭდილება იხსახებ იგი ი. მესხს წერდა: „ხელოვნებას-სიყვარული და სულოვნებას ცალკე წვეულებას მართავს. „რეის“ შემდეგ სტანისლავსკი თვითად ჩემთან და აბიგაბედდირეკტორს გვეწვევით, თეატრალიც მომზადდითო“. ეს ერთი პატარა დეტალი თეატრალური ურთიერთობისა, მაგრამ კარგი დეტალი. აქაც ჩანს, რომ კ. მესხი ნიჭიერი, განათლებული. თავისი დროისათვის აღიარებული ცნობილი მოღვაწე იყო. მის აზრს ანგაიშის უწევდნენ, მის სიტყვას ისმენდნენ. კ. მესხს მთავარ რევისორად იწვევდნენ თბილისში, ქუთაისში, ბაქოში.

ქართული რევისორის ფორმირების რთული გზა, ვერ წარმოადგენდა „მსახიობთა რევისორის“ გარეშე. ანალოგიური მოვლენებთან გვაქვს საკმე რუსეთისა და დას. ევროპის თეატრებშიც. ეს ერთიანი გლობალური პროცესისა მსოფლიო მასშტაბით, სხვადასხვა ქვეყანაში განსხვავებულ პერიოდში და განსხვავებულ პირობებში გაიარა თავისი გზა „მსახიობთა რევისორის“, მაგრამ ყველა მათ აერთიანებდათ საერთო ნიშნები, საერთო ტენდენციები. ერთის მხრივ ეს იყო მსახიობთა უფლებების გაფართოების, სამსახიობო ოსტატობის ტრეინინგის აქტივობა, ხოლო მეორეს მხრივ მისსავე წიაღში წარმოიქმნა ასალი ძალა, რომელსაც უნდა შეეზღუდა მსახიობთა განსუსაზღვრელი უფლებები, თეატრს სტანდარტად ეს შინაგანი გაორება და წინააღმდეგობა. სულ უფრო და უფრო მეტად იგრძნობოდა ასლის დაბადების ტკივილი. ისტორიული აუცილებლობა მოითხოვდა თანდათან „ერთმანეთს დაშორებოდნენ“ ერთ პირივნებაში მოქცეული მსახიობი და რევისორი.

მაგრამ ვიდრე ეს პერიოდი დადგებოდა, ქართულ თეატრში დიდი წარმატებით რევისორებდნენ ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, კ. ყიფიანი, ვ. გუნია და სხვები. ისინი დგამდნენ პიესებს, ხელმძღვანელობდნენ დასებს, წერდნენ სტატიებს, თავიანთი პრაქტიკული გამოცდილების საფუძველზე აწვავდებდნენ რევისორის საკითხებს, ამდიდრებდნენ და აძლიერებდნენ ქართული რევისორის პრაქტიკულ და თეორიულ საფუძვლებს.

ქართულ რეალისტურ სამსახიობო ხელოვნებაში ფუძემდებელი როლი შეასრულა ვ. აბაშიძემ. ვ. გუნიას აზრით მან „შექმნა თამაშობის სკოლა“. ა. ცაგარლის აზრითაც ვ. აბაშიძის დიდი დამსახურება ის იყო, რომ „შექმნა საკუთარი ხელოვნების სკოლა და მოწაფენიც შეიძინა“<sup>13</sup>.

ვ. აბაშიძემ დიდი ხნით ვანსასუფრება ქართული თეატრის გზა. 80-იანი წლებიდან იქმნებოდა „მისი“ სკოლის ტრადიცია. მან განსუსაზღვრელად დიდი როლი შეასრულა კომედიის თეატრის წარმატებაში. ეს თეატრი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა მასურებელში. ვ. აბაშიძის თამაში „ტექნიკის მხრივ მთელი სკოლა ასალგაზრდა მსახიობებისთვისო“, — წერდა „ივერია“<sup>14</sup>. ბუნებრივია, რომ ამგვარ მსახიობს საინტერესო სპექტაკლებზე უნდა ჰქონოდა დადგმული. ვ. აბაშიძე ხშირად იყო ანტრეპრენიორი. მისი მუშაობა ორ მხრივ სწავლობდა. ერთი ორგანიზაციულ-ადმინისტრაციული და მეორე შემოქმედებითი როლიც თეატრის ხელმძღვანელს, ვ. აბაშიძეს უპირველეს საზრუნავად დასისა და რეპერტუარის ფორმირება მიანდა. „გონიერი მსახიობი შეიძლება მხოლოდ კარგი რეპერტუარის წყალობით შეუმავდეს“. წერდა იგი. მის თეატრში თანამედროვე ქართველი ავტორების პიესების გარდა, იდგებოდა შექსპირის, შილერის, გოგოლის, ოსტროვსკის, მოლიერის ნაწარმოებები. რეპერტუარში დიდ ადგილს უთმობდა ა. წერეთლის, გ. ერისთავის ა. ცაგარლის, შ. ანატოლის, რ. ერისთავის, გ. სუნდუკიანის პიესებს.

ქართული რევისორის ისტორიისათვის დიდად საყურადღებო ფაქტია ის, რომ ვ. აბაშიძე იყო არა უბრალოდ დამდგმელი რევისორი, არამედ რევისორ-პედაგოგი. ამას განაპყვავებელი მნიშვნელობა ჰქონდა მ. მინ. ვ. აბაშიძე ზრუნავდა მსახიობთა აღზრდაზე, ბევრს ფიქრობდა ახალგაზრდა ხელოვნათა აღზრდის პრობლემებზე მიანდა, რომ შეუძლებელი იყო „მსახიობის გაწრთვა“ აღზრდის გამორკვეული მეთოდოლოგიური საფუძვლების გარეშე. იგი მსახიობებს ასწავლიდა: „სიმაართის ხელოვნებას“, მას მიანდა, რომ „სრულსა და საამურს მოქმედების მხოლოდ მაშინ იქონიებს მსახიობი მასურებელზე, როცა იგი სცენაზე ცხოვრობს და არ ადგენს“<sup>15</sup>. ეს იყო ვ. აბაშიძის მხატვრული კრედი. ამ პრინციპით დგამდა აბაშიძეს სპექტაკლებს, იგივეს მოითხოვდა თავისი უფროსი და ახალგაზრდა კოლეგებისაგანაც. „ნამდვილი მასწავლებელი დრამატული ხელოვნებისა არაა: „ცხოვრება, პრაქტიკა და დავიკრება“ — წერდა აბაშიძე. მისი აზრით, „დავიკრება საფუძველი და დიდობითა ყოველის დიდი ნიჭისა“.

<sup>14</sup> გაზ. „ივერია“, 1902, № 240.

<sup>15</sup> ვ. აბაშიძე, „ხელოვნება“, 1951, გვ. 37.

გაგრძელება შემდეგ ნომერში

<sup>13</sup> ავ. ცაგარელი „ვისილ ალექსიძე აბაშიძე“, გაზ. „ცნობის ფურცელი“ 1902, 10 მარტი.

120

# კოსტა ხეთაგუროვი და ოსეთის მატერიალური კულტურა

ვალერიან ითონიშვილი



ოსი ხალხის საამაყო შვილი კოსტა ხეთაგუროვი არა მარტო გამოჩენილი მწერალი, პუბლიცისტი, ფოლკლორისტი და საზოგადო მოღვაწე იყო, არამედ თვალსაჩინო ეთნოგრაფიც. იგი დამსახურებული ავტორიტეტით სარგებლობდა XIX საუკუნის რჩეულ მოღვაწეთა შორის, რომლებმაც თავისი ხალხის ყოფისა და კულტურის შესწავლა დაუქვემდებარეს მშობლიური ლიტერატურისა და სულიერი კულტურის ეროვნულ ნიშნულად გაცნობარების ინტერესებს. ხალხურ ტრადიციებზე აღზრდილმა პოეტმა სანიმუშო სიზუსტით აღწერა ოსთა ყოფა-ცხოვრება და შთამომავლობას უანდერძა ძვირფასი ეთნოგრაფიული მატერია, რომლის მნიშვნელობა სულ უფრო იზრდება.

კოსტას ეთნოგრაფიული დაკვირვების ძირითადი ობიექტი იყო მისი მშობლიური ნაოის ტაფობი — ალაგირის ხეობის სათავე, რომელიც მას მაინცდა მთელ სოხეთში ტრადიციულობით გამოირჩეულ კუთხედ. ამ

კუთხეზე უშუალო დაკვირვებისა და მთხრობელთა გამოკითხვის გზით მწერალმა დაგვიხატა ტიპური ოსური ყოფაცხოვრების სურათი იმ ძირითადი კომპონენტების ჩვენებით, რაც დამახასიათებელი იყო არა მარტო საკუთრივ ნაოის მოსახლეობის, არამედ ოსეთის ყველა ხეობის მცხოვრებთა ყოფისა და კულტურისათვის საერთოდ. შემთხვევითი არ არის, რომ კოსტამ თავის ეთნოგრაფიულ ნარკვევს უწოდა „ოსობა“,<sup>1</sup> რაც გამოხატავს ოსური მამა-პაპური ყოფის ტიპურობას, ხოლო მისი დახასიათების წყაროდ მან გამოიყენა ოსეთის ერთ-ერთ საინტერესო კუთხეში მოპოვებული მასალები.

ტიპური ოსური ყოფის ანუ „ოსობის“ ძირითად თავისებურებებთა გამომზეურების მიზნით კოსტა თანაბარ ინტერესს იჩენდა მატერიალური კულტურის, მე-

<sup>1</sup> K. Xetagurov, *Osoba, sobranie sochinenij v trex tomah*, t. III, M., 1951, str. 202-263.



ურნობის ფორმების, სოციალური ურთიერთობისა და სულიერი კულტურისადაც. ეს იყო ისთა ყოფისა და კულტურის კომპლექსურად შესწავლის სერიოზული ცდა, რამაც განსაკუთრებით ინტენსიური ხასიათი მიიღო საბჭოთა პერიოდში.

ზემოხსენებულ საკითხების მიხედვით მწერლის მე-მეკვირვობის განხილვა შესაძლებელი გახდება მისი დამსახურების შეფასებას ეთნოგრაფიის დარგში, მაგრამ ეინიდან ეს მოითხოვს ვრცელ მიმოხილვას, ჭრჭვროებით შევხებით მხოლოდ კოსტას ცნობებს მატერიალური კულტურის ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტების შესახებ, როგორცაა საცხოვრებელი ნაგებობანი, დასახლებების ფორმა და ჩაცმულობა.

როგორც კოსტა ეთნოგრაფიული ნარკვევიდან ჩანს, მთავრობის საცხოვრებლის საყოველთაოდ გავრცელებულ სახეობას წარმოადგენდა ქვის მშრალი წყობით ნაგები და ბანით გადახურული სახლი. ასეთი სახლის კედლის შუაში დარჩენილ ორბუქებს აესხდნენ ქვის ნაბუქითა და მიწით, კედელს შიდა მხრიდან ლესავდნენ თიხისა და ნაკელის ნარევით, ხოლო ვარეთა მხარეს შეუღლესავდ ტოვებდნენ. გადახურვის კონსტრუქციაში მთავარ ნაწილებად მიჩნეულ იყო კედლებზე დართული კოჭები, რომლებსაც საყრდენებად უყენებდნენ ცენტრალურსა და გვერდურს ბოჭებს. კოჭებზე ერთიმეორის მიყოლებით აწყობდნენ ნამორებს, ქვის ბრტყელ ფილებს და ფიხს, ზემოდან ფენდენ ჩალს, ხოლო შემდეგ აყრიდნენ ქვიშნარევი თიხარ მიწას, რომლის საგულდაგულოდ გაზებვის შემდეგ წყალსადენი ღარებით წყალი ბანინად გადადიოდა. ბანს დატანებული ჰქონდა საკაშური ხერჯი, რომელსაც ისეთნარად აწყობდნენ, რომ წვიმისა და ქარისაგან დაცული ყოფილიყო. სახლის კედლებსა და ტიხარებში გამოყვანილი იყო დაბალი კარები, ხოლო საისნათლოდ იყენებდნენ უფარი მეტად მზიან მხარეზე კედელში დატოვებულ მცირე ზომის სარკმლებს. საცხოვრებელი ფართი და სამეურნეო დანიშნულების მქონე სათავსოები დატირხული იყო ლატითა და ფიცრულით. ასეთივე ტიხარებით მიჯნავდნენ ადამიანისა და საქონლის სადგომსაც.

საცხოვრებელ განუთვნილ ვახაფოდებულებს შორის ოჯახის მთავარ სამყოფად კოსტას მიერ დასახელებული „ხაძარი“-ი მასში მოწყობილი შუაეცხლით. ეს საჯალბო ოთახი, სადაც ოჯახი თითქმის მთელ დღეს ატარებდა, სადაც თებოდნენ, ჰმადნენ, ბჭობდნენ თუ რელიგიური რიტუალებს ასრულებდნენ, ორ მხარედ იყოფოდა. კერიდან ერთი მხარე კედელთან მდგარი გრძელი სკამით განუთვნილი იყო სამამაკაოდ, ხოლო მეორე მხარე — სადღეაკაოდ. ამის შესაბამისად მწერალი ვკვირვებს თითოეულ მათგანისათვის დამახასიათებელ კომპონენტებს. თუ საჯალბო მხარეს ელაგა ან კედელზე კედელს ქალის შრომა-საქმიანობისათვის საჭირო დგამ-ჭურჭელი, სამავიეროდ, სამამაკაო მხარეს ამშვენებდა კედელზე ჩამოკიდებულ სარბოლო და სანადირო იარაღი, ჭიხვის რქები და მუსიკალური სიმებიანი ინსტრუმენტი ვანდარი.

ხაძარის შიდამოწყობილობაში კოსტა განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ნაწილად გამოყოფს კერას, რომლის ფსკერი დღეგრძელ იყო ქვის ფილებით, ხოლო შემო-

სასვლელის მხრიდან, დედაბობის სიხალევეს, კედლის პარალელურად იდო გრძელი ქვა. კერაში მდებარე ელემენტი იყო გამკვარტლული ვროლ—ჭერიდან ჩამოშვებულ კაჭვი ქეხსადაც კავით. კოსტას ცნობით, კერა, რომლის ნაცარქვეშ ეცხვლს მეორე დღისათვის გაუქრებლად ინახავდნენ, სახლის უწმინდეს ცენტრად ითვლებოდა. ეს შეხედულება დაკავშირებულია კერის კულთან, რაც საყოველთაოდ იყო აღიარებული, როგორც კავკასიის მოსახლეობის, ისე ყველა სხვა ხალხის რელიგიური აზროვნებაში, სადაც კი კერა საოჯახო რიტუალის ცენტრს წარმოადგენდა.

სახლთან და ოჯახთან დაკავშირებული რელიგიური რწმენა-წარმოდგენების სფეროში კერასთან ერთად მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა აგრეთვე ე. წ. „ბედნიერების ქეხს“. კოსტა მოგვითხრობს იმის შესახებ, რომ ამ ქეხს ისები მიაწერდნენ ოჯახისთვის კეთილდღეობა-ბარაქიანობის მომზიებულ ძალს. ოჯახის უფროსი ისე ღრმად დარწმუნებული ყოფილა მის სასწაულომოქმედებაში, რომ სხვისი თვალით მისი დანახვაც კი საშიშ მოვლედ მიჩნეოდა. მასპინძელს სტუმრისთვის შეიძლება ეჩვენებინა ნებისმიერი ძვირფასი ნივთი, მათ შორის ნადავლიც, მაგრამ არასეზით არ გამოუჩინებდა „ბედნიერების ქეხს“. მას, როგორც უძვირფასეს საოჯახო რელიკვიას, სიღმუღლოდ ინახავდნენ. თვით ოჯახის წევრებშიც კი მას მხოლოდ წვლიწადმი ერთხელ მოინახულებდნენ და ისიც მისთან ლოცვა-ვერებით მისვლის ეამს. სირდიტ კოსტას ან ბტრედის კვერცხის ოდენა და ოდნავ გამკვირვალუ მკრთალი ყვივლი ფერის ქვა, რომელიც ღამით ფს-ფორებით ასხივებდა, ხალხის გავებთ ბუნებრივ იზვიათობას წარმოადგენდა. მოსახლეობაში გავრცელებული რწმენის თანახმად, ამ ქვას რომელიმე „ბედნიერი“ დიდი ხიფათით თუ მოიპოვებდა, ვინაიდან ის ყველაზე უფრო შხამიანი გველისთვის პირიდან უნდა წაყრებოდა. კოსტას მიერ ფიქსირებული გადმოცემის თანახმად, ქვის ხელთგდება თითქმის ის გავრებობა აძნელებდა, რომ გველს ეს განძი მოტანილი ჰქონია ინდოეთიდან. მას, როგორც „თავიანთ უფროს დას“, ათობით სხვა გველი იცვდა და ვინც კი „სიუხვის მძივის“ მისი პირიდან ამორთმევას შეეცდებოდა, გველები მას უშალ თავს ესხმოდნენ.

რასაკვირველია: იქ, სადაც ასეთი შემზარავი ლეგენდის შინაარსით იყო გაყენილი ცრუმორწმუნე ადამიანის შუგნება, ე. წ. „ბედნიერების ქეხსაც“ ადიდოდ მიეჭრებოდა ამგვარი სასწაულომოქმედება. კოსტას მიერ ფიქსირებული ეს გადმოცემა პარტოლოდნ ოსთა რელიგიური მსოფლმხეველობის ჩარჩოებში არ თავსდება. ოჯახის დოლოთიანობის მომზიებლად რწმენა და მისთან დაკავშირებული რიტუალი, რაც დელსტრუბული იქნა ოსთა ცხოვრებაში, დიდ მსგავსებას აძლავნებს კავკასიისა და მის ფარგლებს გარეთ ფართოდ გავრცელებულ ანლოგოური ხასიათის რწმენა-წარმოდგენებთან და თავისი შინაარსით ღრმადდა დაკავშირებული გველის კულტის არსებობასთან, რაც მთელი კაცობრიობის რელიგიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელ მოვლენას წარმოადგენდა.

საცხოვრებელ ნაგებობათა შესახებ მსჯელობისას კოსტას დაკვირვებულ თვალს შეუნიშნავს ის მნიშვნელო-



ვანი მომენტე, რომ სახლების ტიპოლოგიაში გარკვეულ როლს ასრულებდა მოსახლეობის დიფერენციაცია სოციალურ-ეკონომიკური ნიშნის მიხედვით. საცხოვრებელ ნაგებობათა ურთიერთშედარების საფუძველზე მან გარკვევით აღნიშნა, რომ ჩვეულებრივი სახლსაგან განსხვავებით, რომლის საცხოვრებელი ფართობიც და მისგან ტიპარის გამოყოფილი საქონლის სადგომიც ერთიმეორის ვეერთი იყო მოთავსებული, შეძლებული იქნებოდა სახლი წარმოადგენდა მრავალსართულიან ნაგებობას. ამგვარ სახლში საცხოვრებელი და სამეურნეო განყოფილებების იზოლირება გამოირცხვდა ხაძარში ბოსლის სუნის შესწავლას, როგორც ამას ადასტურებდა ლარიბთა სახლებში. შეძლებული იქნებოდა მრავალსართულიანი სახლის ქვედა სართულზე მოწყობილი იყო ბოსელი, საცხენე და საცხენის, ხოლო ზედა სართულები განკუთვნილი იყო ადამიანის საცხოვრებლად. ხაძარში ერთად; რომელიც, ჩვეულებისამებრ, დიდ საერთო ოთახს წარმოადგენდა, შეძლებული იქნებოდა ქვიზა ბუხრანის ოთახებში ცოლმეორანი კაცებისთვის, ხოლო სსტუმროდ განკუთვნილი ოთახი მოწყობილი ყოფილა ხალჩიბთა და ძვირფასი იარაღით. საწოლი და სასტუმრო ოთახები უბოში იზოლირებულია მდგარან, ხოლო საოჯახო საყუბრი მოთავსებული ქვიზით კომპის ქვედა სართულზე. შეძლებული იქნებოდა უპირატესობას შეადგენდა, აგრეთვე: ორნამენტებით შემკობილი ძვირფასი ავეჯი, ბლომად ჭურჭელი და საუკეთესო იარაღი.

აღნიშნული განსხვავებებთან ერთად, რაც მწერალს დადგენილი აქვს რიგითი მეთემეებისა და შეძლებული იქნებოდა საცხოვრებელ და სამეურნეო ნაგებობათა შედარებითი შესწავლის საფუძველზე, კოსტა გაცნობის ყველაზე უფლები და ღარიბი ადამიანების საცხოვრებელ პირობებსაც. მხედველობაში გვაქვს „ქავდასარდის“ (ტყე ქალთან ნაყოლი და მექვიდრობის უფლები მის მოკლებული პირის) მდგომარეობა. როგორც კოსტა შენიშნავს, მამისგან ცალკე გამოყოფილი ქავდასარდის თავდაპირველ საცხოვრებელ განკუთვნილი იყო მტრობებელი ბოსელი; ან ფარდული, რომლის კარები ფანჯრის როლსაც ასრულებდა.

როგორც ხედავთ, საცხოვრებელ და სამეურნეო ნაგებობათა აღწერაში კოსტა უყრდნობდა მიაქცა ოჯახების სოციალურ-ეკონომიკურ პირობებს, რასაც სათანადო მნიშვნელობა ენიჭება ნაგებობათა ტიპოლოგიისათვის.

საცხოვრებელ ნაგებობებთან ერთად კოსტა შეეხო თავდაცვითი ხასიათის ნაგებობებსაც. ადგილობრივ მოღვაწეთა შორის მან ერთ-ერთმა პირველმა აღნიშნა მრავალსართულიანი კოშკების არსებობა და გვარებისადმი მათი კუთვნილობა. მისთვის ასევე ცნობილი იყო, რომ კოშკები, რომელთა უმრავლესობა დანგრეულია რუსეთთან კავკასიის შეერთების პერიოდში, წარსულში მოსახლეობის თავშესაფარად გამოიყენებოდა. მწერალი იმ ვარაუდობასაც აღნიშნავს, რომ საცხოვრებელი ნაგებობისაგან განსხვავებით, რომელსაც აშენებდნენ ქვის მშრალი წყობით, კოშკის სამშენებლო მასალად თილი ქვას და კირს იყენებდნენ. რაც შეეხება კოსტის ან სახლის გარეგნულ სახეს, მათთვის დამახასიათებელი ნიშნად მწერალს მიაჩნია წაყვითილი პირამიდის ფორმა,

როგორც ნაგებობის გამძლეობის აუცილებელი შემთავაზება.

ოსეთში გავრცელებულ ნაგებობათა შორის მოცულობით უმცირესსა და ფორმით პრიმიტიულს, მაგრამ თავისი დანიშნულებით უაღრესად მნიშვნელოვან ნაგებობას წარმოადგენდა წისქვილი, რომლის კონსტრუქციას და ფუნქციასაც კოსტა მოკლედ გვაცნობს. მისი დახასიათებით, ამ პატარა ნაგებობას, ძალზე დაბალი კარებით, არცერთი სარკმელი არ ჰქონია დატანებული, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მშრალი წყობით ნაგებ კედელში დარჩენილ ჭეჭურტანებს. ამასთან ერთად, მწერალი აკავთირთ ენება ოსური წყალწისქვილის მარტვი კონსტრუქციას, გვიჩვენებს მისი მექანიზმის მუშაობის პრინციპებს და გვაცნობს წისქვილთა სარგებლობის წესს. მისი ცნობიდან ირკვევა, რომ წისქვილი ერთ შემთხვევაში ერთ ოჯახს ეკუთვნოდა, ხოლო მეორე შემთხვევაში რამდენიმე ოჯახის საზიარო ეკუთვნობდა შეადგენდა. თუ რა უბთ ხდებოდა წისქვილი საზიარო, ამის შესახებ კოსტა არავფრს გვაცნობს, მაგრამ თავისთავად იგულისხმება, რომ წისქვილს საზიაროდ ხმარობდნენ ოჯახის დაყოფის შემდეგ ერთ პატრონობიულ უბნად დასახლებულ ნათესავები, დიდი ოჯახის განაყოფი, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში საზიაროდ ეტოვებდნენ საოჯახო ქონების იმ ნაწილს, რომლის თანაბრად დანაწილება ვერ ხერხდებოდა. ამგვარ ქონებას, პირველ რიგში, წარმოადგენდა წისქვილი, რომელსაც განაყოფი მორიგეობით იყენებდნენ.

საცხოვრებელ, სამეურნეო და თავდაცვით ნაგებობებთან ერთად კოსტა ენება დასახლების ფორმასაც. ამ შემთხვევაშიც მისი დაკვირვების ობიექტს წარმოადგენდა ნარის ტავობი, რომლის ტერიტორიაზე მდებარე უბნისმიერი სოფელი, როგორც დასახლების ძირითადი ერთეული, სრულსა და ზუსტ წარმოდგენას გვიქმნის მთუარი დასახლების ხასიათზე. აქ, ისევე როგორც ოსეთის სხვა ხეობებში და კავკასიის მთიანეთში საერთოდ, დასახლების ფორმას განასაზიერებდა ბორცვზე ან კლდოვან კონცხზე მდებარე პატარა სოფელი. მის ტიპურ სახეს ქმნიდა ბანიანი, ერთ ან რამდენიმე სართულიანი ქვით ნაგები სახლების მჭიდრო ტერასული განლაგება. კოსტას დაკვირვებით, სოფელი ვერ შეინიშნათ ვერც ქუჩას და ვერც უბნს; ვერ ვაიგებთ მის ეკუთვნის ან თუ იმ სახლის ბანი ან კვდელი. სახლის სარკმელი რომ დაინახოთ, გამყოლის გარეშე ვაგვიკრძობათ მიაწიოთ ამ სახლის კარებს. სახლის სართულებისა და თვით სახლები ტერასულად განლაგების გამო ნაცნობთან მეორე სართულზე მიმსვლელმა კაცმა შეიძლება თავი ამოყოფს თვითხედის სახლის მესამე სართულის ბანზე, რომელიც მისი მხრივ, შესაძლებელია, მისი ნაცნობის ბოძის გეოგრაფიადგეს. ამასთან ერთად, ვაქვე შესაძლებლობა აკონცდეთ კლდზე, კიბის მაგივრობას რომ ეწევა, გაიართო რამდენიმე ბნელი გასასვლელი, მოხვედო რომელიმე ღია აივანზე და ამ უბთ მიაგნოთ სახლის პატრონს.

კოსტას მართებული შეხედულებით ასეთი ტიპის დასახლება ოსეთში შესაძამებოდა ადგილობრივ სამეურნეო-ეკონომიკურ პირობებსა და მოსახლეობის თავდავის ინტერესებს. მან მწვენივრად იცოდა, რომ სამეურნეოდ ვარჯის ტერიტორიის ნაკლებობა და მისი მკ-





სიმაღლურად გამოყენების საჭიროება მოსახლეობას კარნახობდა სამეურნეო გამოუსადეგარი ბორცებისა და კინცხების სამოსახლოდ ათვისების აუცილებლობას. მწერალი მნიშვნელოვან ფაქტორად მიიჩნევს აგეოთეოცენტრიური მოვლენებისაგან (თოვლის ზვავი, მეწყერი, ნიაღვარი) საშიში ადგილებიდან მორიდებას და შემალღებულ ადგილებზე, განსაკუთრებით კი კლდოვან კონცხებზე დასახლებას. რომელიც ვერ მისწვდებოდა ზეაენი, მეწყერი თუ ელაროფი. კოსტას მხედველობაში ჰქონდა ის კარგად ცნობილი გარემოება, რომ მტრისთვის შედარებით ძნელად ხელმისაწვდომი იყო სიმაღლეზე მდებარე და ციხე-კოშკებით გამაგრებული მქედროდ დასახლებული სოფელი.

ამასთან ერთად კოსტა დაკვირვებია მთის სოფლის სოციალურ სტრუქტურასაც. მას ყურადღება მიუქცევია იმ მნიშვნელოვანი ფაქტორისათვის, რომ ერთი ოჯახის გამრავლებისა და რამდენიმე ოჯახად მისი დაწყოლების შედეგად მამა-პაპური სახლის ირგვლივ შენდებოდა ვანაყართა სახლები და ასე იქმნებოდა სათესვეებით მჭიდროდ დასახლებული უბანი. ასეთი ტიპის დასახლებას კოსტა უკავშირებს გვაროვნული დასახლების ფორმას, რაც საბჭოთა ეთნოგრაფიულ მცენიერებაში კვლავიერებულა პატრონოიდულ დასახლებად. ეს გასაგებია, რამდენადაც პატრონოზია (სისხლით ნათესავების ავანტური გაერთიანება) დიდ ოჯახთან (საოჯახო თემთან) ერთად გვაროვნული წყობილების დაშლის (გვარის, როგორც უმცირესი სოციალურ-ეკონომიკური ერთეულის დაშლისა) და ადრეკლასობრივი საზოგადოებრივი ურთიერთობის ფორმირების მიჯნაზე შექმნილი ნათესაობრივი გაერთიანება იყო, რაც, დიდი ოჯახის მსგავსად, კოსტას დროინდელ მთაისეთში გადმონათვის სახით არსებობდა.

ოსთა მატერიალური კულტურის მიმოხილვისას კოსტა საინტერესო ენება ტანსაცმელს, იარაღსა და სამკაულს, როგორც ერთიმეორესთან მჭიდროდ დაკავშირებულ ელემენტებს. მწერალი, უპირველეს ყოვლისა, ერთი მთლიანი კომპლექსის სახით გაცნობს მამაკაცის ჩაცმულობა-შეიარაღებას, ვინაიდან ტრადიციული გავებით ჭიჭიტის ჩაცმულობა უიარაღოდ არ წარმოიდგინებოდა. კოსტას ცნობით, მამაკაცის ჩაცმულობის ძირითადი ელემენტებია იყო მასზეებით გაწყობილი ადგილობრივი მაულის ჩოხა, იმავე მატერიალზე, პაიკები და ტყავის ფესხაცემლი, ხოლო იარაღთაგან ატარებდნენ ხანჯალს, ხმალს, თოფსა და შუბს. მწერალს ისიც შეუნიშნავს, რომ ჩაცმულობა-შეიარაღების ზოგიერთი ელემენტი იშვიათობას წარმოადგენდა და ფუფუნების საგნად ითვლებოდა. ასეთად დასახელებულია მამაკაცის სამკერდული და განსაკუთრებით კი მთლიანი პერანგი, რომელსაც მხოლოდ დიდ დღესასწაულებსა და საზეიმო ვითარებაში ხმარობდნენ და ისიც უმთავრესად მორიგებით, ვინაიდან ხშირად მთელ გვარს ერთადერთი პერანგი გაჩნდა, ხოლო მას ზოგჯერ გარეშე პირსაც ათხოვდნენ განსაკუთრებული პატრიარქების ნიშნად. ასევე იშვიათად ვისმე ჰქონია ნაბადი, ხოლო მწერლის ეპოქაში გავრცელებული ბეშმეტი ადრე საერთოდ უცნობი ყოფილა. სამაგიეროდ, ოსეთში შედარებით გავრცელებულ ჩასაცმულად ითვლებოდა ახალგაზრდებისათვის

ცხვრის ტყავის მოკლე ჭუბაჩა, ხოლო მოხუცებისათვის ცხვრის ტყავისავე გრძელი ქურჭი. სხვათა შორის, საცნებო საცნებო მასალად ცხვრის ქურჭს იც ფართოდ იყენებდნენ, რომ სხვა სახის ტანსაცმლის ჩაცმის შესაძლებლობას მოკლებულ დარბილ ქურჭებს ატარებდნენ არა მარტო ზამთარში, არამედ ზაფხულშიც.

კოსტას შთაბეჭდილებით, მამაკაცებთან შედარებით ქალები ჩაცმულობას მეტ ყურადღებას აქცევდნენ. ისინი, ჩვეულებისამებრ, ატარებდნენ მწვერი ან ლურჯი ფერის ნაწიბის პერანგს, ქართული მატერიალ მოკლე ბეშმეტის, ხვოს ტყავის ჩუსტებს, ხბოს ტყავისავე წინსაფარს, შავი ფერის მოსახვევის, ხბოს გასათხველი ქაელი, მოსახვევის ნაცვლად, ქუდას. მწერალი ცალკე გამოყოფს სამელოვიარო ტანსაცმელსაც (შავი ფერის უხეში მაულის გრძელი კაბა და შავი ფერის თავშალი), ხოლო სამკაულს კოსტა ქალის ტანსაცმლის ისეთსავე ორგანულ ნაწილად წარმოგვიდგენს, როგორც მამაკაცის ჩაცმულობისათვის იარაღს. მისი აღწერილობიდან ირკვევა, რომ ქალი აბრეშუმის მოსახვევსა და ვერცხულულს საზეიმო ვითარებაში ატარებდა, ხოლო სამელოვიარო სიტუაციაში სამკაულს იშვიათად თუ გამოაჩენდა.

მატერიალური კულტურის სფეროდან კოსტა ხეთაგურიოი სხვა საკითხებს აღარ შეხებია. ყველა მათგანის განხილვა მცირე მოცულობის ეთნოგრაფიულ ნარკვევში შეუძლებელია იქნებოდა. მწერლის მიზანს არ შეეძლოდა ოსთა ყოფა-ცხოვრების დეტალური შესწავლა. მან განიხილა ოსთა ტრადიციული ყოფის ყველაზე უფრო ნიშნდობლივი მოვლენების ჩვენება და ეს წარმატებითაც შესძლო. ბუნებრივია, რომ მატერიალური კულტურის სფეროდანაც განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე კომპონენტებს უნდა მიქცეოდა ყურადღება და კოსტას, როგორც ეთნოგრაფს, ამ შემთხვევაშიაც აღდომ არ უმტყუნა — მან მითხველის ყურადღება შეაჩერა მატერიალური კულტურის ისეთ ელემენტებზე, რომელთა გაცნობა რელიეფურად წარმოაჩენდა „ოსობის“, ანუ მამა-პაპური ყოფა-ცხოვრების ტიპურობის რიც თავისებურებას.

ზემოთ განხილული საკითხებით არაერთი მკვლევარი თუ მოგვაზარი იყო დანიტერესებული რეოლუციამდედელ ხანაში, ამ საკითხებს ინტენსიურად სწავლობენ საბჭოთა ეთნოგრაფები, მაგრამ რაც არ უნდა მაღალდონეზე წარმოებდეს მათი კვლევა, კოსტა ხეთაგურიოის ნარკვევს ყოველთვის უტყუარი პირველწყაროს მნიშვნელობა ექნება ოსთა ყოფისა და კულტურის ეთნოგრაფიული შესწავლის საქმეში.

# ალექსანდრე იმედაშვილი

## ეთერ გალუსტოვა

ჰმელას ეამაყებოდა მასთან მეგობრობა, ყელა ცულობდა მისი პატივისცემა დემსახურებინა. კოლეგების მოგონებებში ამ აღამიანის პორტრეტს ემატება ისეთი თვისებებიც, როგორცაა გულმართლობა, განსაკუთრებული ერთგულება და სიწმინდე მეგობრობაში, თავისებური აწონილ-დაწონილი ანგარიშიანობაც კი. ამავე დროს ყველა აღნიშნავს მის უარეს ნიჭიერებას, რასაც ახლდა დიდი შრომისმოყვარეობა, გულმოდგინე პროფესიონალიზმა, ტალანტის სიმკაცრე და ვაჟკაცურობა.

საქართველოს თეატრალურ პანთეონში მას უცილობლად უჭირავს სხვებისაგან გამოჩენული თვითმყოფადი ადგილი — იმედაშვილისეულად მონათლული. სხვებში მისი „აღრევა“ ან საერთო რიგში დაყენება, როგორც ერთ-ერთი მრავალთაგანის, რომელსაც გააჩნია ადვილად საცნობი ნაკვთები, ყოვლად შეუძლებელია. ვერა კომისარევესკაიას შედარებას თუ გამოვიყენებთ (თავის ნაცნობებს იგი ადარებდა რიცხვებს, კვირის დღეებს, ფერებს) ალექსანდრე იმედაშვილი გვაგონებს კენტ რიცხვს, რომელიც არაფერზე იყოფა! იგი თვით იყო სკოლა, სისტემა, სუვერენული აქტიორული სახელმწიფო. რაც შეეხება მის თეატრალურ წილ-ხვედრს, ბედი არასოდეს ანებებდა, ამიტომ დიდი წარმატებებისა და საყოველთაო აღიარება-მოწონების გვერდით

აქტიორული სიმწიფის ასაკში იძულებითი გაცდენებიც ბევრი ჰქონდა, სამწუხარო უყურადღებობის ჩრდილში ექცეოდა და საბოლოოდ ადგილს „მეორე ეშელონში“ ჰპოვებდა ხოლმე.

როდესაც თერამეტი წლის ჰაბუკი ალექსანდრე იმედაშვილი თეატრს მიადგა, მეოცე საუკუნე ის-ის იყო იღვამდა ფეხს, ხოლო აღდგენილი პროფესიული ქართული თეატრი მხოლოდ მესამე ათწლეულში დგებოდა. მეცხრამეტე საუკუნის ბოლო წლების ქართული სცენის ფუძემდებელთა უმცროსი თანამედროვე იმედაშვილი (ვასო აბაშიძე მასზე 28 წლით იყო უფროსი, ვალერიან გუნია კი — ოცი), იძულებული იყო ისტორიისაგან განკუთვნილი მცირე როლით დაკმაყოფილებულიყო, რასაც მოწაფე და მიმდევარი ჰქვია, თუმცა იქნებ უფრო მნიშვნელოვანი თეატრალურ-შემოქმედებითი მისიის აღსასრულებლად იყო მოწოდებული. და მაინც, როგორც შემდეგ გახდა ცნობილი, იგი არ იქცა ამა თუ იმ აქტიორული სკოლის განუწყველ მომხრედ თუ მიმდევრად. თავის მასწავლებელთა ბრწყინვალეობით დაბრმავებულ მორიდებულ ეპიკონად. პირიქით, დრო-ჟამია მოწმე, რომ ქართულ თეატრში ბევრი რამ სწორედ ამ ხელოვნება დაიწყო, რასაც მისი ნიჭის, პიროვნების და საქმის ფტყუარი ბეჭედი აწის.

აქ ისმის საკითხი, ალექსანდრე იმედაშვილს და მის



ექტორულ თაობას ვინ უნდა შეეცვალოს, ქართული თეატრის ისტორიის გზაზე ვინ უნდა ვაპყრობდნენ?

1879 წელს აღდგენილ ქართულ თეატრის საფუძველი ჩაუყარეს ვასო აბაშიძემ და მრავალმხრივი, ბრწყინვალე მსახიობური ნიჭით მაღლობისღმა მიეღმა პულიადი. გარემო თვალს ერთ დასში მათი თავშეყრა ექნებ გამკრიზიანი ორგანიზაციულობის წყალობად მივიჩნიო, ნამდვილად კი ყველაფერი ეს შემთხვევით მოხდა, გაუთვალისწინებლად, მაგრამ ისტორიული აუცილებლობით კი იყო ნაყარანბევი.

ექმნებოდა რა უძველესი კულტურის ქვეყანაში, რუსული და ევროპის თეატრების ძირფესვიანად გადახალიჩების ეპოქაში, ქართული თეატრი ძველი არჩევანის წინაშე იდგა — დამოუკიდებელი გზით ევლო, ეროვნული ტრადიციების მდინარეებს ვაპყრობდა, თუ ხარისხობრივად ახალი თეატრი შეექმნა, მაგრამ სხვის „თარგზე გამოშვარე“ რაც ნიშნავდა ევროპის ყველაზე მოწინავე თეატრალურ სახელმწიფოთა მიწვევების თავის წინადაგზე მექანიკურად გადმონერგვას. ეროვნული თეატრის არსის გასარკვევად წამოჭრილი დისკუსიისას ერთმანეთის ეგვარებინებოდნენ რუსული და ევროპული, კერძოდ, ფრანგული ორიენტაციები, იმის მიხედვით, ქართველ თეატრალურ მოღვაწეთაგან ვინ სად უხიარა თეატრალურ ხელოვნებას. საბოლოოდ დავა თავის სასარგებლოდ გადაწყვიტეს ქართულმა მსახიობებმა, რომელთა ნიჭის ბუნებაც უცხო სახეთა მიმბაძველობას თუ მექანიკურ გადმონერგვას ვერაფრით ეგუებოდა. მართალია, ისინი თავისი ეპოქის შევიდით იყვნენ, მაგრამ, უბრალოდ უცხო ყოფნისა, იყვნენ თავისი ერის შევიდით, მისი ისტორიის ლეიძლი მემკვიდრნი. სწორად ამან განსაზღვრა მათი თეატრალური მოღვაწეობის შინაარსი, მიმართული და მასსტაბიცი.

გასული საუკუნის ბოლო წლების ქართული სიყინის კორიფეები მრავალმხრივი ნიჭის მოღვაწენი იყვნენ. არა მგონია, მათზე ვინმემ თქვას — თეატრალური შეხედულებობა სჭირდათო. ისინი ავლზე ხელუბრაყეილნი არ ელოდნენ საქართველოში თეატრის ისტორიკოსება, თეორეტიკოსება და პროფესიული კრიტიკოსები როდის გამოჩნდებოდაო, აუცილებლობის გამო თეატრის მოსახლერე ბევრ პროფესიას თვითონ ითავებდნენ. ამით იმ საპრობლამო თვალსაზრისსაც დაღაბდნენ, რომ ვიწრო სპეციალზაცია მკორეტიცხოვანი ხალხის მოღვაწისათვის ერთბო გაუმართლებელი ფუფუნებაა. ვ. აბაშიძე, ლ. მესხიშვილი, ვ. გუნია, ე. მესხი, კ. ყიფიანი ერთბოლოდ იყვნენ მსახიობები, დრამატურები, მთარგმნელები, ჟურნალისტები, გამომცემლები და, ბოლოს, თეატრის თეორეტიკოსებიც. საზოგადოებრივ აზრსა და პოლიტიკურ ინსტრუქციებს ისინი მეფერი ფორმით უტყვენდნენ — მაღალხეობრივი, ერისათვის მნიშვნელოვანი, შექმნარბიტად პროფესიული ქართული თეატრის შესაქმნელად. მათთვის უცხო ხილი არ იყო ანტრეპრენიორული მუშაობაც, რასაც მოწოდებდნენ კი არ აკეთებდნენ. არამედ ვარემოების კარნახით (რამეთუ თეატრს აღმინისტრატორებიც პაერობით სჭირდებოდა). თეატრალური ყოველდღიური ცხოვრების სათარგანზაციო საქითხთა მოსაგვარებლად, დიხაც, თავიანთ ნიქს ფლანგავენდნენ, მაგრამ რა ექნათ, თუ ასეთ მსხვერპლს

მაშინდელი სათეატრო ვითარება მოითხოვდა ამ მხრივ, ვასო აბაშიძის, ლადო მესხიშვილის და ვალენტინ გუნიას თეატრალური მოღვაწეობას თუ ვინმეს შეუღარებათ, უბრაველს ყოფილას, გაგვასხედნება გუსტავო მოდენა—იტალიური რისორჯინენტოს ეპოქის სახელგანთქმული კაპოკომიკო, სალვინის და როსის მასწავლებელი. ისეთივე შეგნება მოქალაქობრივი მოვლეობისა, მ. გავსი სისტემა ახალგაზრდა თაობის აღზრდისა, უმარავო პროფესიის შეთვისებისა... გუსტავო მოდენას მგავსად, იასო აბაშიძემ და ლადო მესხიშვილმა შექმნეს თავიანთი თეატორული სკოლა, რომლის ყველბეც მტკიცედ ააშენეს საკუთარი ბუმბერაზი ნიჭის, უხარბაზრი გ. მ. დილეგების, ფართო განათლების და თეატრალური დრამტიკური სიყვარულის შედეგაბებით. ასევე შევიდნენ ისინი ქართული თეატრის ისტორიაში—დიდებული შემოქმედნი, მოძღვრები, ქართული სცენის მამამთავრები. დიას, მიუწვდომელი და თვალშეუღდამი იყო ვასო აბაშიძის და ლადო მესხიშვილის ავტორიტეტი თითქოს ერთმანეთში გაინაწილეს რა თეატრის ორი ძირითადი ვანიო — კომედი და ტრავედია, მათში ერთი ტახტის გაუყოფლად მეფობდნენ. ყველა მათი საუკეთესო მსახიობური ნამუშევარი ესეთიველი ნორმის რანგში იყო აყვანილი და მათგან ყოველგვარი გადახევევა, კრიტიკის „დენვსა“ და მაყურებელთა ბირო მიუღებლობას იწვევდა. საჭურო იყო დრო, რათა სხვა მსახიობს „ბრძოლით მოეპოვებინა“ და „შენარჩუნებინა კიდც“ თავისებური წაითხვა იმ სახეებისა, აბაშიძე და მესხიშვილი რომ თამაშობდნენ. განსაკუთრებით ეს ითქმის მესხიშვილზე, რამეთუ ქართულ სცენაზე ტრადიციული გმირის ისტორია ამ დიდი ხელოვანი იწყება.

რეველუციამდელ ქართულ თეატრში მეორე თაობის მსახიობებს საკუთარი „მეობის“ დასამტკიცებლად ერთბო ძნელი ასაპრეხი დახდა. თავიანთი ადგილის დასამკვიდრებლად ისინი ედავებოდნენ. ასე ვთქვათ, უდ ვოს, უცილობლად, იმ გადაულახავი ზღუდეების გადალახვე უხელოდნათ, რასაც ერქვა ხალხის გონებაში ღრმად დახეიდრებული „აბაშიძის და მესხიშვილის ტრადიციები“.

სცენების მიმავალ ალექსანდრე იმედაშვილს, რა თქმა უნდა, არ უფიქრია და არც შეიძლება სცოდნოდ, წინ რა სიმნელები ელოდებოდა. იგი მიელტვოდა თეატრს, სადაც მისი სათაყვანო ღმერთი ლადო მესხიშვილი მეფობდა. იგი თავმოწმონდ, მთელი სიამაბი მბაძევა ლადის ტრადიციული როლების დეკლამაციას და აღტაცებაში მოჰყავდა ამით საბულატრო კურსების მსმენელები, ვითან ერთბეც თეატრში მისულამდე სწავლობდა. ოცნებით ვაბაძე თავის თავს უკვე მესხიშვილის რეპერტუარში ხედავდა და უნდა ვიფიქროთ, „ემზადებოდა“ კიდც დიდი ტრავედებისა თუ დრამებისათვის.

და რაზე გულატრებუდი დარჩა, როდესაც სასინჯ სპექტაკლში შესთავაზეს თამაში ვოდველიური ახალგაზრდა კაცისა და პოლიკენიკისა, რომლბსაც არამართო გირებდად ვერ მონათლავ, პერსონაჟებადაც ვერ მიიჩნევ. ამ შემთხვევაში როგორ გამთყუენებნა მესხიშვილისეული დეკლამაცია, თავისი ნიჭი აქ რანაირად გამოიჩინა?!

იმედაშვილი იძულებული იყო ბედს დამორჩილებოდა და თეატრალური ცხოვრების მიერ ნაკარანხვევი პირველივე რბალოკა თავისი ჩვეულებრივი ხმით წარმოეთქვა, ემოქმედა გარდაუსახავად. დიხაჯე რომ ჰქონდა გულაცრუების, უკმაყოფილების და აღშფოთების მიზეზი! თუმცა იქნებ სწორედ მაშინ მიხვდა იგი, რომ მიზანვა დიდი ხელოვნება არაა და ჭეშმარიტი შემოქმედი თავისი ხმით და იერით უნდა დააყვიროდეს ხელოვნებაში? მიხვდა კი არა, იგარანო ქვეშეცნეულად, ხოლო მოგვიანებით, აქტიორული მომწიფების ასაკში, როცა შემოქმედების პროფესიულ იდემალებას სწვდებოდა, კვლავ გაიღვიძა ამ გრანობამ და ეს ჭეშმარიტება თვალნათლივ დაანახა გაცნობიერებულად? ასე იყო თუ ისე, თავისმა დებიუტმა ჭაბუკი განაწყენა და პატარა როლები ისე შეიჯავრა, რომ გოცა თეატრში ჩარიცხვისთანავე ვალერიან გუნიაშვილს, ერისთავის „სამშობლოში“ პატარა როლი შესთავაზა, კატეგორიული უარი განაცხადა. თანაც თავისი ინტერესების „დასაცავად“ ისე გაეჭიდა, „პროტესტის“ ნიშნად თეატრი მიატოვა, მიატოვა მანამდე, ვიდრე ფეხს შედგამდა თეატრში! თეატრალურ ცხოვრებაში ეს არც თუ ისე ხშირი შემთხვევაა.



ალექსანდრე იმედაშვილი

ეპიზოდური როლებსადაც ასეთმა სასტიკმა სიძულვილმა იგი ლამის ვასო აბაშიძესთანაც წაახიზნა, რომლის ბენეფისზე სათამაშოდ მ. საფაროვამ იმედაშვილისათვის ძლივს მოინადირა ჯარისკაცის უმნიშვნელო როლი ფრანგულ მელოდრამაში „ორი ავაზაკი“, მაგრამ აქ ჭაბუქმა დროულად დაიოჯა თავი. ეს მოხდა გზის დასაწყისში და უღმობელი ანალიტიკოსი იმედაშვილი მერმე თავისი აქტიორული სიყმაწვილის შეცდომებს ირონიანერეულად იგონებდა. შემდგომ იგი არც თუ ისე იშვიათად დიდ როლზე უარს ამბობდა, იქვე პატარა რომ ეთამაშა. ვთქვათ, ჰამლეტს ამკობინა პირველი მსახიობი, ხოლო „ურჩილ აკოსტაში“ სამოცნეობის თამაშობდა დე სანტოსს, ჰამონს, როცა პოლანდიელი ფილოსოფოსის სახის თამაშიც ხელუწიფებოდა და ამ ორ როლთან ერთ-ერთის არჩევა მისი ნება იყო. აქ ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მსახიობი ამა თუ იმ როლზე უარს უბრალოდ როდი ამბობდა, გაუზარებლად. პრემიერაზე ნათამაშებ როლს, წარმოდგენის შემდეგ მიუღლ ლამეს იტყობოდა თამაშობდა, თავისუნებოლოდ აკვირდებოდა, ანალიზებდა და თუ დარწმუნდებოდა, თამაშში „გაიმოქმედებოდა“ ნაკლი მჭირსო. დილით უკვე იმ როლის შესრულებაზე უარი ჰქონდა ნათქვამი. რწინაური ანალიზი! ინტუიციით ნაკარანხვე აზრს უმტკიცებდა, ამ ახალ ხასიათთან შეხვედრა შემოქმედებით სიამოვნების არ მომგვირისო. თუ სახეს მთლიანად ვერ მოირგებდა და ვერ მიიჩნებდა, დაუნახებლად ეთხოვებოდა, სულის აუფორიაქებლად, განცდის გაუმტკიცებლად, მსახიობური თავმოყვარეობისა თუ ამბიციის შეუღლახავად. ერთდერით ნაბიჯს სიყვარულიდან სიძულვილამდე იგი დგამდა უკან მიუხედავად, თამამად ანადგურებდა უკან დასახვე ყველა ხილს, რათა უარყოფილ სახეს აღიაროს დებულებად. ასეთ ფუნქციონირებაში ჩანს მთელი იმედაშვილი! და თუმცა მისი ბუნება-ხასიათი, რამაც განსაზღვრა იმედაშვილის მსახიობური და ადამიანური ბედის, წლობით ყალიბდებოდა, ბევრი რამ ჭერ კიდევ მი-

სი სცენური გზის დასაწყისშივე გახდა თვალსაჩინოდ საცნაური.

თავის პირველსავე თეატრალურ სეზონში იმედაშვილს ბედმა გაუღიმა, ქართული თეატრის მსახიობ-ლენინსად, ლადო მესხიშვილს შეხვდა. იმედაშვილმა მისგან მიიღო „ნამდვილი“ როლი, თანაც ლადოს პარტნიორობის უფლება. მესხიშვილი — ჰამლეტი, იმედაშვილი — პირველი მსახიობი! იმედაშვილის ბიოგრაფიას თუ გავხედავთ-გამოვხედავთ, როლებს ასეთი განწილება ჭეშმარიტად სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. მესხიშვილი მოძღვრავდა, უვლიდა, მზრუნველობდა და თანდათან ზრდდა იმედაშვილის ნიჭსა და უნარს, ასე უღვებდა თეატრალური ხელოვნების კარს ფართოდ. მესხიშვილმა „არ იძუნა“ და საკუთარი რეპერტუარიდან რამდენიმე როლი გადაუღო. ალბათ იმიტომაც, რომ მასში თავის მემკვიდრეს ხედავდა. მაგრამ როდესაც დიდებულმა მსახიობმა ჭაბუქს გადაუღოც ის სახები, რომლებმაც ლადოს სახელი განდიდა, როლებს ტექსტთან ერთად იმედაშვილმა მემკვიდრეობით მიიღო ხასიათთა მესხიშვილისეული გაზარტება — მხატვრულ წარმატებათა გვირგვინებით აღმატებულ.

ამან ახალბედა მსახიობი უმაღლეს დიდების წინაშე დააყენა — მესხიშვილი გაემეორებინა თუ მისი მემკვიდრეობა „გადაეცინა“. თუმცა აღმერთებდა მესხიშვილს, ისიც ჩინებულად ესმოდა, თვითონ ხომორე მესხიშვილი ვერასოდეს გახდებოდა. ლადოს სეზონებში



იმანუელ კანტი — იმედაშვილი (სუბტილური)

იმდენი სიყვარული მოჰმადლა, წარმოუდგენელიც კი იყო ამ უხვი სიმდიდრისათვის რაიმეს მიმატება. თვალში უშაღვე საცემი ლამაზნაკეთებიანი საოცარი პირისახე, არც თუ ისე მაღალი, მაგრამ ფრიად პროპორციული ტანადობა, ხმა — თეთონ ჰარმონია. მართალია, მათი ნაცნობობის ქაშ მესხიშვილი თავის ადრინდელი დიდებული ხმის პატრონი აღარ გახლდათ (იგი უმსხვერპლა სცენური ეფექტებს, რომლის დიდი მოყვარულიც იყო რომანტიკოსი მესხიშვილი), მაგრამ ერთი, თუნდაც დიდი და ძვირფასი ქვის გახუნება, მესხიშვილის დიდების გვირგვინს წინანდებური ბრწყინვალეების შარავანდდს ვერაფერს ავლებდა.

იმედაშვილს მასწავლებლს დიდებისა და ბრწყინვალეებისათვის რა უნდა დაეპირისპირებინა?

კარგი თვალტანადი მსახიობიო, მასზე ვერ იტყოდით. ვარეგნული იერი ხელს არ უწყობდა. არც სიარული იცოდა მოხდენილი, პირიქით, დაბაჯნაჯებად.

მისი ნიჭის ძლიერებას გამოხატავდა — ჭეშმარიტად ტრაგიკული ხმა, ტემპერამენტი, ანალიტიკური გონება და უდიდესი შრომისმოყვარეობა.

ლდი მესხიშვილი, როგორც ცნობილია, თავისი სცენური გმირის სახეში აყვებდა ყველაფერს, რასაც

მისი მდიდარი ფანტაზია უკარნახებდა, და ყველაფერი გამართლებაც ეძებებოდა — ჰეივანი ელვებზე მიხედვით. ბოდა ეს თუ ესთეტიკური მომხიბვლელობა. ალოკუტურ რამესაც კი, დაუფერებლს, მოგონილს, რადიკალირად ამართლებდა. კლასიკური პიესების გარდა მას ხომ ხშირად მელოდრამატული სიტუაციებით სავსე რომანტიკული დრამების თამაშიც უხდებოდა, ანდა — თითქმის კონიუკური მელოდრამებისაც, რომლებშიც მთავარი საქციელის ლოგია კი არაა, არც ხასიათის ფსიქოლოგიური საფუძვლის პოვნა, არამედ, სოციალურ და დრამატურგიულ ძალთა მეტაფიზიკური ვანდავებითა და ამ ქანრისათვის დამახასიათებელი სიუჟეტით ფაქტების ახუნვლაება.

იმედაშვილი მოაზროვნე ადამიანი გახლდათ და რეალისტურად აფასებდა თავის „პოსა“ და „არას“. მან დაიწყო მასუბრებელთა გულისაკენ მიმავალი საკუთარი გზის ძიება, მისი ნდობისა და მერმე სიყვარულის მოპოვების ხერხთა ჩარჩება.

იმედაშვილს თანამედროვეებთან სერიოზული დიალოგი ეწადა, ქვეყნად ადამიანის ადამიანურ მოვალეობაზე ზნეობრივი კამათი ეწადა, ხოლო ვინ უნდა გამხდარიყო ამ დიალოგის თუ კამათის ქაშ მისი მოკავშირე და გულითადი მხარდამჭერი, მისი სიტყვისა და მოქმედებისათვის ძალის მომნიჭებელი? ასეთ მოკავშირედ მან იპოვა კლასიკური დრამატურგია და პირველი რიგში — შექსპირი. დიდ ინგლისელთან შეხვედრამ მთელი სიცოცხლით განსაზღვრა იმედაშვილის დრამატურგიული სიყვარულის ადტკინება, შემოქმედებითი ნორმატივი, ანუ და მხატვრული გემოვნება. ამ თვითმოყვადმა ხელოვანმა გაიარა შექსპირისმცოდნეობის სრული „უკრისი“, ოლონდ საკუთარი სულის უნივერსიტეტში და სამუდამოდ მის მადლიერ თაყვანისმცემლად დარჩა.

უზიარა რა კლასიკურ დრამატურგიას, იმედაშვილმა ისწავლა პიესის ტექსტზე სერუპულოზურად და მოწიწებით მუშაობა. როცა იგი თავისი გმირების ინტელექტუალურ-მგრანობლობით საყარის უღრმავდებოდა, ფრიად სიამოვნებდა, რამეთუ განჭკვრეტილ პოულობდა რთულ, მრავალფენოვან ურთიერთობებს, სხედასხვა ბედობლის ადამიანთა ურთიერთკავშირსა და ურთიერთჭიკრილობას. ამავე დროს დრამატურგიული ქსოვილის ფაქტურას ხელშეხსებად განიზიარა, ხოლო მთელი პიესის სახეობრივ აღნაგობას მიმოიხილავდა, ასე ვთქვათ, პანორამულად, ყოველნაირი განათებით, მეორეხარისხოვან მთავარისავე გამოყოფდა და პირიქით. ამით ყველაფერს უმაღვე თავის ადგილს მიუჩენდა. დრამატურგისადმი მისი დიდად იმდენად მოკრძალებული გახლდათ, რომ მას თამაშად შეეძლო გაემიჯნებინა თავისი სახელოვანი თანამედროვეს, კოლეგ-უფროსის სიტყვებით: „მსახიობის პატიოსნება ის არის, ავტორზე ჰკვივანად თავის წარმოჩენას არასდროს ეცადოსო“.

როდესაც იმედაშვილი სცენაზე ახალ რომში გამოდიოდა (აღტელოში“ პირველად 1915 წელს თიამაშა, მაგრამ მანამდე 6 წელიწადს ემზადებოდა. ასევე წლობით მუშაობდა სხვა სახეებზე — ოილიპოსზე, მაკბეტზე, ლირზე), მან თავისი გმირის გარშემო უკვე ყველაფერი იცოდა — ყველაზე განთქმულ შემსრულებელთაგან ამ



სახეს ვინ როგორი გააზრებით თამაშობდა. მუშაობისას ადგენდა თავისთვის „სასწავლო სახელმძღვანელოს“ — პეისის მოსახლე ყველა მოქმედი პირის დაწვრილებით ანალიტიკურ დახასიათებას, თითქმის, ერთს კი არა, ყველა როლს ერთდროულად თამაშობს (ჩაიხივდით მის ჩანაწერებში, „ოტელოს“, „ლირისა“ და „მაკბეტს“ რომ ეხება). მსახიობი ისე ამომწურავად იცნობდა თავისი გმირის სულსა და გულს, საჭიროების შემთხვევაში, საჭაროდაც შეეძლო მისი დაცვა, როგორც ეს ვაკეთა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე 1924 წელს მოწყობილი ოტელოს ლიტერატურული გასამართლების ინსტენიებისას. მსახიობი დასკვნითი სიტყვა, ძალიანად ტრავმადიის ტექსტისაგან შედგენილი, ორატორული ხელოვნების ნიმუშად სცენას.

განა ამაზეთუ არა მტყვევებს მისი დავა კრიტიკოს ტ. როკოტოვანს, რომელმაც ეურნალ „ტეატრიში“ (1940 წ. № 10) ბრწყინვალე რეცენზია გამოაქვეყნა იმედაშვილის ოტელოზე? კრიტიკოსი მსახიობს შეეკამათა ვენეციელი მავრის ასაკისა და ტრაგედიის ზოგადი სცენის გააზრების გამო. მსახიობმა კრიტიკოსის ყველა შენიშვნა მოიგერია, ოტელოს სახელით თქმული ყველა სიტყვა გაამართლა, ასევე — უწერილმანესი ნიუანსების და განწყობილების შერტილად-შემოტრიალებების გათვლილ-სწინებით ძალიანად გაამართლა ოტელოს ყოველი სცენური მოქმედება და საქციელი.

იმედაშვილი თვითონ იყო საკუთარი თავის რეჟისორი. მსახიობთაგან მასაცივთ ცოტას თუ ხელეწიფებოდა, თავისი თამაშისათვის უცხოისაგან, გარეშე თვალით ეყურებინა, კრიტიკულად შეეფასებინა იგი, გაეკონტროლებინა, სრულყოფილებისათვის ეზრუნა და თანდათან სასურველი შედეგისთვისაც მიეღწია. ჰუმბოლტი შემოქმედებითი სიხარულით და, წარმოიდგინეთ, სიამაყითაც კი იცინებდა იგი, ოტელოს პრემიერის მეოცე წელს (!), ჰიათურაში თამაშისას, უტეხა რა შეება, ნეტარება და სიამოვნებე იგრძნო, ტრაგედიის მეოთხე და მეხუთე მოქმედებაში ადრე „ვერ დაღლეული“ სიძნელე რომ გადალახა — მოქმედების სიმძაფრის წარმართვა აღმავალი ხაზით რომ მოახრახა.

ის სკრუპულოზური მოკრძალები, რომლითაც იმედაშვილი დრამატურგიულ მსახულზე მუშაობდა, თავის ჩრდილოვან მხარესაც აჩენდა. ამა თუ იმ ხასიათის, სცენის თუ მთელი პეისის მისეულ გავებას რომ შიშვეშეებადა, შემდეგ იმედაშვილის გადარწმუნებება თითქმის შეუძლებელი იყო. უფრო მეტიც, უშიშროც. ქადაგებდა რა ფსიქოლოგიური რქალიზმის მეთოდს სიტყვითაც და საქმითაც, პოლიტიკური ტენდენციის, წარმოდგენის საერთო სტილური გადწვევების ან მაყურებელთა გეოგრაფიის საამებლად გამოიწილი სცენური ეფექტების მხარდასაჭერად იგი არასდროს თმობდა, უფრო სწორად, არ სწირავდა სცენური მოქმედების არც ცხოვრებისეულ სიმაართეს, არც სოციალურ და ფსიქოლოგიურ დამაჯერებლობას. სცენიდან სიმაართეს და მხოლოდ სიმაართეს უნდა ედღადა. არავითარი მსახიობური ფანდი და რეჟისორული ხრიკი! ეს უმაღლეს შეარყვედა ხელოვნების არსისა და დანიშნულებისადმი მის

რწმენას. იმედაშვილის თეატრალურ პრაქტიკაში უმარტოესი პრილი უმრავლესი საკონფლიქტო სიტუაცია მსახიობის სწორედ მსახიობის ამ თვალსაზრისიდან იღებდა მამონ, როდესაც მესხიშვილის რეპერტუარის გმირებს თამაშობდა და მეტმეც — ცხოვრების გზაზე კოტე მარჯანიშვილის რომ შეხვდა.

გავიხსენოთ რამდენიმე მაგალითი, რომელსაც გვიყვებიან მსახიობის თანამედროვენი და თვითონ იმედაშვილიც:

დრო-უამადა ე. ერისთავის „სამშობლო“ სარეპერტუარო პეისად აქცია—უტყველო მომხდროთა წინააღმდეგ სახალხო აჯანყების თემა სპექტაკლის მათურებლობა გულში მძლავრ პატრიოტულ ექოს გამოისცემდა. მაყურებელთა ემოციების ასახუნება ხიმშიაშვილის მოთამაშე მესხიშვილი ეფექტურ, მაგრამ ვანუსულ ექსტას იყენებდა — სახალხო შურის საძახტოებზე უარის თქმის ნიშნად იგი ქვეყნის გამგებლის ტახტის ფერხითი ხმალს ამაყად ისროდა, რითაც სადგომსე უქმნიდა იმ სახალხო აჯანყების ბედ-იბადლს, რომელსაც თვითონ ხელმძღვანელობდა. ხოლო იმედაშვილი, მისდევდა რა ცხოვრებისეულ და ფსიქოლოგიურ სიმაართეს, რათა შაჰის სასახლეში სასამართლო უარეც შეეხებდა და მისი ექვეუც იგი გავლენიბებინა, ხმალს თავაზიანი მოწყობით უბრუნებდა. მაყურებელი ამას გულაცრუებით ხვდებოდა, უფრო მეტიც, მოლოდინით განხილულს ეს თავისი გრძნობების შურადაცხივადაც მიჩანდა. ასევე მაყურებელმა არ მიიღო მისეული გააზრება უქანსკენელი სცენისა, დროშას რომ უქაეშირდებდა. სხვა შემსრულებელში, და პირველ რიგში ლადო მესხიშვილი, სემონს ლიონიძეს ლოკის ეამს ხელთან სტაკანდენდ დროშას და იმით იფარადენდ სხველს. იმედაშვილი ასეთი უბატეკეცლობის მიზეზს ვერაფრით იგებდა. განსაკუთრებით იმ გმირისადმი, ვაქცაობით ხიმშიაშვილზე ნაკლები რომ არ იყო. განა მოიძებნება მეომარი, ცოცხალი თავით აჯანყების დროშა ვინმეს ასე ავიღოდა დაუთმოს?! — მსჯელობდა იგი. მაგრამ არც კრიტიკას და არც მაყურებელს „სამშობლოში“ მანამდე სხვების ნათამაშვეი და დეკორატიული სცენური ვარიატის ხელახლა გააზრების გავონებაც არ უნდოდა. იმედაშვილისეული თამაში უმწეოდ და უსახურად მიიჩნეის. მსახიობმა არ გათავალისწინა ეპოქის სტულისკევაობა, ეროვნულ-გამათავისუფლებელი იდეალიზმისკენ ხალხის ლტოლვა. ხოლო ხალხმა ვერც მსახიობის ანალიტიკური გონების სიკეთე შეაფასა რგოიანად, ვერც ფსიქოლოგიური სიმაართის გახსენისკენ მისი მისწრაფება.

საყურადღებოა შილერის „ყაჩაღებში“ ფრანც მორის სახის განსახიერებებზე იმედაშვილის დავა თავის მასწავლებელთან. მესხიშვილი ფრანცს პიუტოს სტილში თამაშობდა — გეგობობოდათ, შილერისეული დრამატურგიული ხასიათის პალიტრას შვი ვერები აჯობდა, ფრანცის ისედაც ბევრ ფიზიკურ ნაკლს უმატებდა ეუზიანობას და სიკოჟლეს, მწითური პარიკითაც აკობდა. მესხიშვილს ფრანც მორის წარმოდგენილი ჰყავდა კვანძოლოდისეული უსაშველო სიმახინჯად. განსაკუთრებული სიკოცხლესა და სიკვდილის უნარის მქონე მნიშვნელოვან ნეგატიურ პიროვნებად. მისი გმირი ტყუილ-უბრა-



ლოდ როდი უსწორებდა სიცოცხლეს ანგარიშს! იგი ხომ ჰალზე ჩამოკიდებული თოკის ყულფში ყოფდა თავს და იხრჩობდა როგორც ცისა და მიწისაგან ერთდროულად უარყოფილი.

ტრავადის ტექსტში ჩაღრმავებულმა იმედაშვილმა იქ სულ სხვა ფრანკი დიანხა — მახინკი არა იმდენად ვიზუალურად, ვარგენტული იერით, არამედ, უფრო შინაგანად, სულგირად. მისთვის ფრანკი იყო დეგრაღირებული პიროვნება — საკუთარი ამპარტავნული თავმოყვარეობისა და მზაკვრობის მსხვერპლი. იმედაშვილს ფრანკის ადამიანურად გაგება და, რა თქმა უნდა, სოციალურად გამართლებაც ეწადა, დარბაზს მის პროცურორად ევლინებოდა და არა — მკვლელად. მაყურებელი კი მისგან მოითხოვდა გროტესკული უღმობლობის საღებავებს, იმედაშვილს სამსახიობო ლაბორატორიაში არასოდეს რომ არ ჰქონია. იგი მაყურებლის გემოვნების საამებელ ცთუნებას არ აწყვე და გარკვეული დროის შემდეგ კარლ მორისის სახეზე ვადიანცკლა, ამ როლს კი დიდხანს და წარმატებით თამაშობდა.

იმედაშვილის თეატრალური ბიოგრაფიიდან ამ მხრივ სხვა მავალითების დასახელებაც შეიძლება, მაგრამ მისი შემოქმედების კიდევ ერთ მხარესაც უნდა შევეხოთ.

აქტიორული ნიჭის ბუნებამ და დრამატურგიული მასალაში თემდაბლურმა პატივისცემამ იმედაშვილს შთააგონა, სცენური სიტყვის წარმოქმნის ტექნიკა და კულტურა უემკველი სერიოზულობით შეეცნა და დაუფლებოდა კიდევ მას. შუაგზაზე გაჩერება არ სჩვეოდა. იგი ძირით-ძირამდე იზუთხავდა ქართულ გრამატიკას და სცენური მეტყველების საერთო კანონებს თავისთვის ისადაგებდა და ისაზღვრავდა. ყველა მისი ამგვარი დაკვირვება თავმოყრილია საინტერესო შენიშვნებში, რომელსაც ჰქვია — „მეტყველების სისწორე“. აქ იმედაშვილმა ერთი ჰემაროტება ირწმუნა: შეუძლებელია მსახიობმა გმირის ვანცდა მთელი სიღრმით მაყურებელსაც აგრძნობინოს, ავტორის აზრი ზუსტად გააგებინოს, თუ სიტყვას რიგაინად ვერ წარმოსთქვამს, თუ მეტყველებისას აქცენტების ლოკური ვანაწილება არ ძალუძს. სცენა დარბაზს გულთიადი თავზიანობით უნდა მოეპყრას. მაყურებელს მსახიობის ჩურჩულიც კი ისევ მკაფიოდ უნდა ესმოდე, ყველაფერი გაიგოს, რასაც სცენიდან ეუბნებიან. ხმა, ხმა და კიდევ ხმა, აი, რა სჭირდება ტრაგიკოს მსახიობს! — სალენისთან ერთად ამის თქმა შეეძლო ალექსანდრე იმედაშვილსაც. — მასაც მომღერალივით უნდა ჰქონდეს დაყენებული ხმა — მოქნილი, ძლიერი, გამომსახველობით მდიდარი. ლთისმორწმუნე არ გახლდათ, მაინც სისტემატურად დადიოდა ეკლესიაში, როგორც დადიან ოპერაში საყვარელი მომღერლისა თუ კომპოზიტორის მოსამენად. აქ ესმოდა ავღობებული ქართული სიტყვა. სმენა სიმღერის მორავანიზებელი, — ასკერის მსახიობი და ამ კანონის მისადაგებას დრამის მსახიობის სცენურ სიტყვაზე მოითხოვს.

მუდმივი ვარჯიშისა და გულმოდგინების წყალობით, იმედაშვილს ხმა ყველა რეგისტრში ყვრდა. ეს ეამაყებოდა კიდევ. ზაფხუტყვარი ეფექტური წამოახილები მისთვის უტხო იყო. აზრს ძალდაუტანებლად, მაგრამ

მკაფიოდ გადმოსცემდა. როგორც თვითონვე უყვარხდა მხოლოე თქმა, მსახიობის მეტყველება იყო სწორი და ლამაზი. მას შეეძლო: საჭიროების შემთხვევაში, ერთ მონოლოგში, სცენასა თუ მთელ სპექტაკლში ზუსტად გაეანწილება თავისი შესაძლებლობა. მის ამ თვისებას ბევრი შენატროდა. იმედაშვილი თავისი გმირის ბუნება-ხასიათს გადმოგვეცმდა მეღვრადი სიტყვით, ხმის მრავალმხრივი ინტონაციით, ლოკურად გამართული, ფოლადივით ნაკვეთი მკაფიო ფრაზით. მისი ეს ნიჭი რეველუტიაშდეღ ქართულ თეატრში უნიკალურად იყო მიჩნეული. ალბათ, თვითონაც არ იცოდა, რომ ამგვარი უნა-



ოტელი — ა. იმედაშვილი („ოტელი“)

რით იმედაშვილი მიუახლოვდა ვენის ე. წ. „მეღვრადი სიტყვის რევისორის“ სკოლას, რომლის მოთავეც გახლდათ ჰენრიხ ლუბე, რევისორი მაქს რეინჰარდტის და მეცხრამეტე საუუუნის მრავალი სახელოვანი მსახიობის მასწავლებელი.

იმ დროისათვის, როცა საქართველოში კოტე მარჯანიშვილი დაბრუნდა, იმედაშვილი უკვე მოწიფული ადამიანი გახლდათ, ჩამოყალიბებულ ხელოვანს გამოჩენი-



ლი ტრაგიკოსი მსახიობის სახელი იცნობდნენ, ავტორიტეტულ რეჟისორ-ორგანიზატორად თელავბოდა, საქართველოს მსახიობთა პროფკავშირის მოთავეობდა... თბილისის „სტარის წყაროს“ დადგმისას მოთავეობდა. შემსრულებელი და ამ ასაკს თეატრალურ სარბილზე დასრულებული გარკით შეხვდა, სეზონში ძველი რეპერტუარის ასამდე წარმოდგენას და რამდენიმე ახალ როლს თამაშობდა. პაუზებს ვერ ურთავებოდა, გაცდნებს ხომ სულ ვერა და ვერა, რამეთუ თეატრში მთელი მისი ცხოვრება საესე იყო დაამტკიცებული ყოველდღიური შრომით, ადმინისტრაციული ზრუნვა-საქმიანობით, მუდმივი მგზავრობით და მოუხერხებელ სცენურ მოედნებზე თამაშით.

მარჯანიშვილი მუხევედრის მისთვის იმედი უნდა ჩაენერგა — ჩემი შემოქმედების ახალ ტელას დავიწყებო, რამეთუ ასეთ გამოჩენილ სამხატვრო ხელმძღვანელთან არასდროს უმუშავებია.

იგი, დახვდა, მზად იყო დიდ რეჟისორთან სათანამშრომლოდ, მუშაობაში შევიდოდა და ეწავდა კონცეპტ, ოლონდ, როგორც მათმა შემდგომმა ურთიერთობამ ცხადყო, უწავდა მხოლოდ ამ სიტყვის მისთვის ჩვეული გავებით.

მუშაობა იმედაშვილისათვის ნიშნავდა, ძირითადად თვითონ შეერჩია რეპერტუარი, წინდაწინ მოენიშნა ის სახეები, რომელთა თამაშიც მომავალში სურდა, ამისთვის დაპირებულბად მომზადებულყო, გარეშე ადამიანთა უაპრობანებლად და დაუხმარებლად. როგორც კი შეაგებებდა, როლი მზად მაქვსო, მისთვის სცენური სიუცისლის მისარჩებლად მამონლა იცხება გზა, კერძოდ, თეიმურაზის ან რომელიმე რეჟისორის დახმარებით — ორგანიზატორულად ვინც ვაარჩევდა წარმოდგენას, რომელშიც სუფილირი არც თუ უკანასკნელ როლს თამაშებდა, რადან იმედაშვილის გარდა პეისის ტექსტზე ზეპირად ცოდას თუ ვინმეს ეცოდინებოდა. ხუთთვიან სეზონის შემდეგ თვითონ შეკრებდა ახალ დასს ან სხვა დასის მიწვევას მიიღებდა და პერი! გაუყვებოდა საგასტროლო გზას, მერზე დალოდებოდა ბენეფისს. გულში რომ ევდა მას (და არა მარტო მას), რამეთუ ეს იქნებოდა მისი მთელი წლის შრომა-გარჯის დაფასებაც, გასამრჯელოც და მადლიერების გამოხატეული ჭილღოც. ასე მიედინებოდა იმედაშვილის თეატრალური ცხოვრება რამდენიმე წელიწადს და თუ ახლა მარჯანიშვილი იყისრება...

მარჯანიშვილი კი სულ სხვას ფიქრობდა. მან მზნ და დასისა შეეძნა ქართული საშუაოთა თეატრი, დიდი თემის და კულტურის თანამედროვე თეატრი. სწორედ აქ პოზიციით გამოხდევას საჭიროებდა რეპერტუარი, სხე ქტაელის მომხდლების სისტემა და საბენეფისო პრაქტიკაც. მსახიობური რეჟისურა ნამდვილ სპროფესიული რეჟისურით უნდა შეცვლილიყო და სპექტაკლი მთლან მხატვრულ ფაქტად ქცეულიყო და არა მარტოდენ სცენურ ნაწარმოებად, მთავარი როლის წყაიხევა-თამაშზე რომ იქნებოდა მთლიანად დამოკიდებული, თუნდაც გამოჩენილ და ორიგინალურად მოაზროვნე პროტაგონისტზე, სამულოცო ან სრულიად შემთხვევით აყვანილ მსახიობთა ანტურაჟში რომ გამოჩენიდა თავს.

ამგვარ, საძირკელისამარეულ წამოწყებაში მარჯანი-

შვილს მოწაფეები და თანამებრძოლები სჭირდებოდა. ვინც მის იდელებს უყოყმანოდ იწამებდა, მარჯანიშვილი კი მის იდელებს უყოყმანოდ იწამებდა, მარჯანიშვილი კი მის იდელებს უყოყმანოდ იწამებდა. მარჯანიშვილი კი მის იდელებს უყოყმანოდ იწამებდა. მარჯანიშვილი კი მის იდელებს უყოყმანოდ იწამებდა.

ხოლო ვინც ახალგაზრდა აღარ იყო, მაგრამ ხელოვანის გამოცდილება და ბიოგრაფია ჰქონდა? იმ ბოზოქარი წლების თეატრში მათთვის რა ადგილი უნდა მომზადებულყო თუ გამონახულიყო?

მარჯანიშვილისა და იმედაშვილის ურთიერთობა არც თუ ისე უბრალოდ აუწყო, დიდი რეჟისორი იმედაშვილის ნიხსა და მის მსახიობურ ერუდციას პატივს სცემდა, ხოლო იმედაშვილს ბევრჯერ უთქვამს: ადამიანი ყრუ და ბრმა უნდა იყო, მარჯანიშვილის თეატრალური მოღვაწეობა რიგინათ რომ ვერ დაფასოთ, და მინც, მათ ვერ მოახერხეს კონტაქტირება, თეატრში ისინი ერთად ვერ მუშაობდნენ. რატომ?

იმედაშვილი მარჯანიშვილზე ათი წლით უმცროსი იყო და თავის თავი უფრო მის უმცროს ახსანავად, დამხმარედ და მეგობრულ მხარდამჭერად მიიჩნდა, აღბათ, დასაყრდენად ეძებდა. ხოლო ვინმეს მოწაფედ თუ შეიგირად გახდომა ამ მოწიფულობის ეამს გამოჩენილ მსახიობს, რატომ უნდა, არ შეეძლო და ამგვარი რაბის მოთხოვნას, ეტყობა, აზრი არ ჰქონდა. იმედაშვილი მთელი თავისი მსახიობური წლების განმავლობაში იყო დამოუკიდებელი და თვითმყოფელი, ერთნაირად კრიტიკული საკუთარი თავისა და სხვებისადმი. მისი გულის მოსაკვებად განსაკუთრებული მიღგება იყო სპეციალი — რასაც ნდობისა და პატივისცემის ატმოსფეროს შექმნა სპეციალი. მარჯანიშვილისათვის კი იმედაშვილის უეცარი გადამირება თავის რწმენაზე, აქაოდა, დაპირებით უყოყმანოდ მზარში ამომიღებო, ენათობ ძნელი იყო. მარჯანიშვილის სპექტაკლებში იმედაშვილს შეეძლო თავისი სახელის საყადროსი ადგილი დაეჭირა, თუ დიდ რეჟისორს ეყოფოდა მითინება და სურვილი, თუ გამოხსავდა დროს მასთან პოლემიკის, ვადარწმუნების და ურთიერთდამოზობის პირობებში მუშაობისათვის. მაგრამ, როგორც გამოიკავა, ურთიერთდამოზობის ხასიათი არც რეჟისორის აღმოჩენად და არც მსახიობს. აქვე მარჯანიშვილისეული საერთოდ ცნობილი წყურვილიც არ უნდა დაღვევიწყეს, ახალ-ახალი ნიქის აღმოჩენა რომ შეეყარა. რეჟისორული დიქტატის მომზერ თავის ჩანაფიქრსა თუ ზრახვანზე ანგარიშს არავის აპარებდა. სპექტაკლის ორგანიზაცია მას მიიჩნდა თავის და მხოლოდ თავის საქმედ. ვინმესთვის მისი დამორჩილება დიდ რეჟისორს არ შეეძლო და, რატომ უნდა, არ ეწავდა. იგი წარმოდგენას უმადლებდა კი არ დგამდა, თავი მის სრულფუფუნებთან ავტორ-მეუფედ მიიჩნდა, გამგებლადაც. ისინი რამდენჯერმე გაიყარნენ და იმდენჯერვე შეიყარნენ, რომ კვლავ გაყრდილიყვნენ. მარჯანიშვილი კინოში ყველაზე საპასუხისმგებლო როლებს სათანადოდ იწვევდა იმედაშვილს და მსახიობიც უმაღლეს თანხმდებოდა. თეატრში კი ერთმანეთს ვერაფრით ეუფილდნენ. ეტყობა, აქ თავს იჩენდა არა მარტო ფსიქოლოგიური ფაქტორი, არამედ მხატვრული პოზიციების, შემოქმე-





დებით მეთოდის და ზოგიერთი სტილური საკითხის შეუთავსებლობა. მაგალითად, იმედაშვილი აღფრთოვანებით წერს კ. მარჯანიშვილის „პამბუტზე“ და იქვე, დადგმის მრავალ საკითხში არ ეთანხმება რეჟისორს. იმედაშვილი წაბრძოლვებში დაკავებული რომ ყოფილიყო (მით უმეტეს, ერთ-ერთი მესაფლავი თვითონ რომ ეთანხმას), უმაღლეს ენათმეცნიერებად ცნობისმოყვარეობა, რეჟისორმა დაწერილ მესაფლავებში ქართველ, კერძოდ კი, იმერულ და ქართულ კაცებზე რაბოთ გამოიყენა. ამგვარი „ხუმრობა გვეჩინოს“ მისთვის გაუგებარი განხა ისევე, როგორც ზოგიერთი სცენის განათება — როცა მოსახლებს მსახიობი სიზმრიდან პროექტორის შუქით იყო გამოტაცებული, მის შარტნიორს კი მათყურებელი სულ ვერ ხედავდა. იმედაშვილი, რომელიც თანაბრად ვლობდა სიტყვის ხელოვნებას და მოსმენის ხელოვნებას, სამართლიანად მიიჩნევდა, რომ თუ „დაძალავ“ მსახიობს, ვისაც რეალურად სიტყვით მიმართავდა, ეს ნიშნავს, წაართვა მას შემდგომეული თამაშის ჩვენება, მთელ მის სცენურ არსებობას კი — გამომსახველობა და თანამდევრული მოქმედების თვალსაჩინოება. ასევე აკვირვებდა იმედაშვილს, როგორც ხელოვნის, მარჯანიშვილის ის გტაცება — თეატრში ხშირად ხელოვნების სხვა სახეობებსაც რომ იყენებდა, როგორცია კინო, რადიო, ჩრდილები, პანტომიმა... იმედაშვილისთვის თეატრის მსახიობით სახიერდებოდა და თვითონაც ხომ ამით იყო ძლიერი. როცა სცენაზე იდგა მსახიობი — ყოველგვარი ნიჭიერება და ოსტატობით აღჭურვილი და აქტიური ჰუმანური აზრის ღალადედა, — მას არავითარი გარეშე დახმარე არ სჭირდებოდა.

იმედაშვილისათვის გაუგებარი იყო სტილიზაციის ეს თეატრული — მარჯანიშვილის ზოგ დადგმაში წამოერებითი, მანერული, ე. წ. პოეტური დეკორაციები და სხვა. მაგრამ ყველაზე შეურაცხყოფელად მიიჩნია კორპორაცია „დღურჯის“ მანიფესტი. პოლემიკური გაფიცებებისას ახალგაზრდებმა განიზრახეს: წარსულის თეატრალური შექმნილობისათვის „ანდერსი ავგოთ“, ვითომდა ქართული თეატრის სამერმისო სიყვითისათვის. არც დაფიქრებულან, რომ ჭირდნენ იმ ხეს, რომლის ყლორტებშიც თვითონ იყვნენ. დრო-ჟამმა გარაკცია „დღურჯულთა“ ზრახვების ცთომილება — პროფესიული კავშირის მესვეურნი თეატრის მარჯანიშვილებს სათავეში მოქცევის რომ ესწრაფებოდნენ.

მანიფესტის გაქონისთანავე იმედაშვილმა ღია ბარათი მისწერა „დღურჯის“ წევრებს (გაზეთი „ქართული სიტყვა“, 10 თებერვალი, 1924 წ.). ამით ეწადა, უზომოდ ამბობიერებული „დღურჯელები“ გონს მოეყვანა, ხელოვნების ახალბედა ხალხს წესრიგისა და ობიექტურობისკენ მოუწოდებდა. ამავე დროს იგი თავგამოდებით იცავდა საუკუნის დასაწყისის ქართული თეატრის კორიფეებს, რომელთაც ახალგაზრდების ზიზინი და ირონია არაფრით დაუმსახურებიათ. ეგებ ის იყო მათი დანაშაული, ქართული თეატრის სვე-ბედი თვისი მხრეს, სიტყვით კი — სიკვილს? მთელი სტატიის ტონი იყო ერთდროულად მღელვარე, გამოშფევი და შემტევიც, ამავე დროს ყოველნაირად გამართლებული იმ მდგომარეობით, დიდი ტრაგიკული ტემპერამენტის, უხაღო

პროფესიონალი მსახიობი 42 წლის ასაკში უტყბ „გვერდკამიანად“ რომ მონათლეს, უფრო მართებელი რომ ვთქვათ დასიდან მოსაზორებელ უფალსტად რომ მიიჩნეს.

ყოველზეც ძნელი გადასატან-მოსახლებელი იყო, მაგრამ იმედაშვილს თეატრი ისე უყვარდა, დიდხანს მისი კვლევების მიძმა ვაჩერება არ შეეძლო. როგორც მის მარჯანიშვილმა დასის „მოხუცებით“ შეესება გადაწყვიტა, იმედაშვილი თეატრს დაუბრუნდა. იგი დიდი გულმოდგინებით და თანაც ბრწყინვალედ თამაშობდა მარჯანიშვილის ფილმებში: მინტანესს — „კრაზანაში“, და ექიმს — ს. ცეკაიის მიხედვით დადგმულ „ამოკში“. შემდეგ, როცა მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით ახლად დაარსებული ქუთაისის თეატრში „მკდობანემ ვერ გასძლო“. შ. რუსთაველის თეატრში სათამაშოდ, ს. ახმეტელის მიწვევას დათანხმდა. ამ დროისათვის იმედაშვილი უვეც საქართველოს სახალხო არტისტია. მისი აბრატული ბედი მანაც ვერ აეწყო. ხელოვნების თეატრი მუშა რამდენადმე უფრო მოწყალე აღმოჩნდა მისთვის და კინოში შემუშობამ თავისებურად ოდნავ შეუმსუბუქა ვარაზი, თორემ, ალბათ, საბოლოოდ დაეცემოდა სულიერად. ვერც მარჯანიშვილის სახელობის თეატრმა და ვერც რუსთაველის სახელობის თეატრმა იგი თავის მსახიობად ვერ სცნო. ვერა და ვერ ეღიარა იმედაშვილი კ. მარჯანიშვილის რეჟისორობით „მაკეტის“ თამაშს. აქ, იქნებ განგებაც, მისი საყვარელი შექსპირული როლებიდან რეპერტუარში არც ერთი არ შექმნიდათ. წლობით ფიქრებადა ლირის თამაშს, სამამისოდ ემზადდებოდა კი-დეც, როგორც ადრე მაკეტზე ოცნებდა, და მხოლოდ 1940-41 წლების სეზონში, სიკვდილამდე ერთი წლით ადრე, ამ სახის დაბადება-განსახიერებას ქუთაისში ეღიარა.

დღოი ანთაქმ დასში მიიწვია და საგანგებოდ მისთვის დადგა ჯერ „ოტელო“, მერე — „ლირიც“. 1939 წლიდან ერთიმეორის მოყოლებით მან რვა როლი ითამაშა და, ბოლოს და ბოლოს, ვაგოა, რას ნიშნავს გულითაღი სიყვარული და პატივისცემა და არა — სხვების ჯიბრზე თეატრის დასში მსახიობის მიწვევა უბრალოდ. აქ იგი ყველასთვის სიტყვის ოსტატია, მასწავლებელი, მოძღვარი, ამხანაგი... უაღრესად სწამთ მისი. „ადგილმონაცვლეობის ეჩინ“ დაოკებულა. ქუთაისელთა აფიშაზე შექსპირი მუდამ ფიგურირებადა და აქუერი ხალხი ამჟამოს თავისი სახალხო არტისტიც, იმედაშვილიც ამაყად დააბეჭდეს, უხარია, უტყველად რომ სჭირდება ამ ქალაქის თეატრსა და ხალხს, მუდამ დაკავებული რომ არის რეპერტუარში და, საერთოდ, თეატრის ყოველდღიურ საქმიანობაში, აქტიურად რომ მსოფივობს, ემაყოფილა იმითაც, „ოტელოს“ თუ „ოიდიპოს მეფის“ სათამაშოდ ყავლასული ხანმოკლე საჯარტროლო ხეტილი რომ აღარ სჭირდება. სწორედ აქ, „ოტელოში“ ნახვით აღმოაჩინეს დიდი მსახიობი მოსკოველმა თეატრმცოდნეებმა დ. ტალნიკოვმა და ტ. როკოტოვმა. სწორედ აქედან მიიწვეეს იმედაშვილი შექსპირის საკავშირო დღევში მონაწილეობისათვის, რათა „ოტელოს“ ნაწყვეტი თამაშს ვენეციის მაკრის სახის სხვა შემსრულებლებთან — ა. ოსტუევეთან და ვ. ფაფაზიანთან ერთად (მაგრამ, სამწუხაროდ, „დღევებს“ ჩატარება არ ეწერა). ქუთაისი იქცა მისი თეატრალური გემის უკანასკ-



ნელ ნახსყულდად, ლორი კი — უქანსენელ როლად. ომისდროინდელ 42 წელს ალექსანდრე იმედაშვილი ამქვეყნიანად წავიდა. წავიდა, ვაშობთ, თორემ ასეთი ადამიანების სიცოცხლე სამარხსთან როდი თავდება, კვლე აზარია თეატრის სულს, დრო-ჟამს და მის გაკეთებულ საქმეს. საქმით კი მან ვინ მოთვლის, თავისი მშობლივარ სიცოცხლის მანძილზე რამდენი რამის გაკეთება მოასწრო.

იმედაშვილის ნათამაშევი როლები სიაში 582 დასახელებია. აქა რამდენიმე ათეული საკმაოდ სხვადასხვა მასშტაბის ავტორი, ენართა მთელი ცისარტყელა, დრამატურგთა გეოგრაფიული უსაზღვროება. მსახიობური სიცოცხლის განმავლობაში რაღა არ უთამაშნია: ოპერეტები (ე. ოფენბახი და უ. ჰაიზბეკოვი), ტრაგედები, დრამები, კომედიები (სოფოკლე, შექსპირი, იბსენი, მოლიერი, გოგოლი), მისი თანამედროვე ქართველი, რუსი და უცხოელი დრამატურგები. თამაშობდა ყველაფერს, რასაც სთავაზობდნენ — ზოგჯერ საერთაღიურო წარმოდგენას, გადაკეთებულ-გადმოკეთებულ, შეთითხნილ-შემოთითხნილ, უსუსურ და დაუმთავრებელ ნაწარმოებებსაც, რი ზოგ სეზონში უცდათაძოდ ახალ როლს, რასაც პიესაში რამდენიმესაც. უფრო ხშირად აღეჩქეოდა აუცილებელი საჭიროების გამო და არა მსახიობის გულის კარხანით. გული მას ყოველთვის მარტოოდნ მხატვრულად სრულყოფილი ლიტერატურული ნაწარმოებებისავენ უხმობდა. პრემიერას პრემიერა მოსდევდა თითქმის ყოველ კვირას. უკეთეს შემთხვევაში, თვეში ერთხელ მაინც. ამგვარ საუბერტულო ციებ-ციხლებას რომ გაუძლებ, ფეხზე დადგე, შენი ინდივიდუალობა შეინარჩუნო და დროთა განმავლობაში შენზე მაყურებელი და კრიტიკაც ალაპარაკო, ყველას როდი ძალუბო, ეს — მარტოოდნ მტკიცე ნებისყოფის ძლიერ ხელმოვანთა ხედურია.

მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს, იმედაშვილის ნათამაშევი მაზინდელი ყველა როლი თანაბრად მნიშვნელოვნად და ფასეულად მივიჩნიოთ. მის შემოქმედების ამგვარ შეფასებას პირველი უთიონო აუზმდრდებოდა. როგორც სცენის დიდოსტატებს სჩვევიათ, მასაც ჰქონდა მრავალი ჩავარდნა, პროფესიული კეთილსინდისიერებით განსახიერებელი ათობით სხვადასხვა როლი და მხოლოდ რამდენიმე დიდებულად ნათამაშევი სახე. ამ საუკეთესოთაგან შეგვიძლია გავიხსენოთ ოტელი და კარლ მოორი, ოიდიპოსი და დე სანტოსი (ე. გუკუივის „უტრილი ავოსტა“), გორკისეული საცინი და მსახიობი, ქართული სახეები გიჟუა, არსენა, დათო (ა. სუმბათაშვილი-უტირის „ლატრა“), ვანო ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“, აგრეთვე — გლუზოეკევი, ვანიუშინი...

თუ ვეცდებით, იმედაშვილის მსახიობური თემა და მხატვრული გატაცება-სიყვარული განვსაზღვროთ მისივე მნიშვნელოვანი ნამუშევრებით, უშუალებლივ, მათში ვერ აღმოვაჩინოთ გამაერთიანებელი საწყისი, სოციალურ ინტერესთა თანაზიარობა, ადამიანთა ბუნება-სახასიათებლა თუ სულთა ზოგიერთი თავისებური ნათესაობა. თითქმის ყველა მათგანს თავისი საზოგადოებრივი მდგომარეობის, მოქალაქეობრივი და ადამიანური ტემპერამენტის წყალობით იბრძოდა სიმაართლისათვის, პი-

რადი სიმაართლისათვის, შემდგომ სოციალურში რომ გადაიზრდებოდა. ეს ბრძოლა სხვადასხვა მასშტაბით იყო, მაგრამ მუდამ აუღნად სიცოცხლის დანაშნულუბას, მის მიზანს, მავენი ადამიანის თვისებებს, განსაზღვრავდა გმირის საქცელს. მისი გმირები ხშირად უთანასწორო ბრძოლაში ებმებოდნენ და დამსხვრეული ცხოველების ნაგრევებში იღუპებოდნენ, მაგრამ პირად ღირსებას, ადამიანური მოვალეობისა და მისი სულიერი სილამაზისხამე რწმენის არასდროს კარგავდნენ. სამართლიანად უწოდა რეჟისორმა ე. ანდრონიკაშვილმა მას „გმირული პროტესტის მსახიობი“, ხოლო ამ დახასიათებას ა. ვასაქმე დაუმატა — „განუმეორებელი ტემპერამენტის ხელოვანი“.

ამასთანვე იმედაშვილი თავისი თემისაკენ ისრაფევიდა განსახიერებელი სახის ფსიქოლოგიური სამყაროს ვახსნის გზით, ხელეწიფებოდა ჩახებდა გმირის სულსა და გულში, გაეხსნა ყველა მისი ფიქრისა თუ ზრახვის ფარული ხვეული, ამოეცნო ყოველგვარი განცედილი ჰიერარქია თუ მცირე სიხარული, თანაც ისე მართლად და დამაჯერებლად, თითქოს მისთვის ნაცნობი უახლოესი ადამიანის ბედ-იღბალს უშუალო განცდით იზიარებდა.

ოიდიპოსის თამაშისას, მაგალითად, იგი ამ სახეში თავისი ტრაგიკული დაცემით შეუწუხებულ და დაურევებულ მეფეს კი არ ხედავდა. არამედ ძალგულოვან ადამიანს, უსამართლო ბედისწერას რომ შეეებოძო. მსახიობი განსაკუთრებული ხაზგასმით აქავიფიფებდა გმირის სიმაართლისმოყვარეობას. მისი ოიდიპოსი საკუთარი წარმომავლობის ფესვებს იმიტომ იძიებდა ასე დაეჩინებოთ, რათა დაედგინა, ვინ არის იგი და რისთვის ცოცხლობს ამქვეყნად. იმედაშვილის თამაშის სიძლიერე, უშიგროვლს ყოვლისა, მეცადენებოდა ოიდიპოსის მიერ სიმაართლის დანახვის, ასე ეტყვიან, გონების თავლის ახელის და გაცნობიერების პროცესში. მას ეს სახე გამოშობილისებური ლოგიკური აზროვნებით და თანმიმდევრობით ოიდიპოს-ადამიანის ტრაგიკული აღსასრულის ყველაფე ემოციურ წერტილამდე მიჰყავდა.

იმედაშვილისათვის ოტელიც, უპირატესი ყოვლისა, იყო ადამიანი, მეომარი, რაინდი და არა მეფური წარმოშობის მავრი. მსახიობი ოტელოს თავის ვარეგნულ იერს სთავაზობდა ყოველგვარი შემლამაზების გარეშე, ამავე დროს სიღარბისლეს და მნიშვნელოვან სიღინძრეს ანიჭებდა. ასაკით იგი საკმაოდ იყო დამორბეული სიკაბუქეს, უფრო მეტი, (რის გამოც, როგორც აღვნიშნეთ ადრე, ტ. როკოტოვი შეედავა), მაყურებელს იგრწარუდაც გენერლის ჩინიან დაუცხრომელ მეომარად, გამგრე ადამიანად. და აი, გარეგნულად აზაფერით მოშობეულ მავრს (უნებლიეთ ამის ვასაქიერებლად შვერსამოვლია რომ ეცვა) უტეხ საოცარი ბედნიერება მოუზღვევდა — ულამაზესი ენეტიკული ქალის სიყვარული. ოტელი-იმედაშვილს მთლიანად არც სჭიროდა ბედის ვარსკვლავის ამგვარი გამოჩნთება, მაგრამ ენიაზიან ბედ-ნა მოწყვლება მთილი და დასაჩქურა, ახლა უკვე ანავარიშიუტევიდა ტკბებოდა. დუღემონა მას უყვარდა სიბერისაკენ მიმავალი მამაკაცის უქანსენელი სიყვარულის მთელი სიძლიერით, უყვარდა რაინდულად და



კადრი ფილმიდან «ამიკი». ქემა — ნ. ვაჩნაძე, ექიმი — ა. იმედაშვილი

ზღვარდაუდებელი მალღობრებით. ამიტომაც ამ სიყვარულის დაკარგვა მისთვის სიცოცხლისა და, საერთოდ, დედამიწაზე ადამიანთა ყოფნა-არსებობისადმი ყოველგვარი ინტერესის დაკარგვასაც ნიშნავდა.

თავდაპირველი, დიწი და დარბაისელი მავრი, თითქოსდა მტკიცედ იდგა ორივე ფეხზე და მისი წონასწორობიდან გამოყვანა, ტანჯვა-წამების მორევში ატეხტივება, მერყეუვ ადამიანად გადამქცევა და ეჭვიანობით გახელება, ერთი შეხედვით, შეუძლებელი უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ეს ასე როდი მიაჩნდა იაგოს, რომელმაც ოტელოს ბენედა-ხასიათში აქილეუსის ქუსლი აღმოაჩინა. „ადამიანი ის უნდა იყოს, როგორადაც გვეჩვენებო“, ასე სწამდა გულწრფელად ოტელო-იმედაშვილის და ადამიანებთან ურთიერთობისას სხვა კრიტერიუმი არ გააჩნდა, არც ეძებდა და ვერც წარმოედგინა. ოტელოს საკუთარი გააზრების კონტექსტში იმედაშვილს ია-

გო ესახებოდა მომზიბველი თვალტანადობის სიყვარულით ოდ საცქერელ, ყველას უტრადღების მიმკეცევა. ვაზრდა კაცად (და არა აშკარა ბოროტმოქმედად, როგორც მას ბევრი თამაშობდა), მაგრამ ამავე დროს კარიერისტად და საკმაო შშიშარადაც, ერთი სიტყვით, ცუდ მეომრად, რის გამოც ოტელომ კასიო უფრო დააწინაურა, ვიდრე ის. სამსახურში იაგო, ოტელო-იმედაშვილის რწმენით, მეტს არ იმსახურებდა, ხოლო ვითარცა „კაი ბიკი“ ოტელოს იგი უყვარდა და ყოველნაირად ენდობოდა კიდევ. იმგვარადვე უზომოდ ენდობოდა, ვითარცა უზომოდ უყვარდა დეზდემონა, რამეთუ მთელი სიცოცხლე თავის ყველა საქმეს ბოლომდე, უკანმოუხედავად, სულითა და გულით აყეთებდა. ამიტომაც ჩანს იგი უსუსური და თავდაუცველი ინტრიგასთან შეხებისას, მზაკვრობით სავსე უსაფუძვლო სიცრუის თანდათან ქილილისას, და ოტელო-იმედაშვილი აქ უმაღლვე კარგვს სულიერ წონასწორობას, საკუთარი თავის მეუფეებსა და ელემენტარული ანალიზის უნარს.

განზობათა სტიქიას მთლიანად აყოლილ-დამორჩილებული ეს მშვიდი, დარბაისელი და თავდაპირველი ადამიანი თანდათან, სცენიდან სცენამდე, მკვინარდებოდა და მცხუნვარე ქვეყნის შვილის უკიდურესობამდე აღზნებულ მოცოურ აღტყინებას ამქლავებდა. ახლა უკვე იგი მხოლოდ და მხოლოდ ინსტინქტებისა და შეურაცხყოფილი რაინდული ღირსების მეუფობის ყურმოკრილი ყმა ხდებოდა. იაგოს „არგუმენტები“ უფრო და უფრო თრგუნავდა მას, მაგრამ იგი ძირს არ ვარდებოდა (გახიხვნივთ ჩვეული მიზანსცენა), ზნეობრივად გატანჯულ-გაწამებული და დათრგუნული თანდათან იხრებოდა და იეშმშებოდა. მოლაღატე ცოლი უნდა დიღუშობო, — გამოჰქონდა მსჯავრი და დეზდემონას ახრჩობდა. მაგრამ აქ უკვე ძალ-ღონე თვითონ ღალატობდა ოტელოს (რამეთუ დეზდემონა, როგორც ქალი, მას ხომ წინანდებუარდ უყვარდა) და ტანჯვა-წამების შესასმუბუქებლად ხანჭლი უპობდა გულს. ტ. როკოტოვი მსახიობის ამის გამოც ელავებოდა, იმედაშვილი კი, ავტორის რეჰარკის უქონლობის გამო, დეზდემონას სიკვდილის სცენის თავისებური გააზრების უფლებას იცავდა. ამ საკუთარი დასაბუთების გასაძლიერებლად მას შეეძლო მავალითები მოეშველეებია შექსპირის ეპოქისათვის მომდევნო მეჩვიდმეტე, მეთვრამეტე საუკუნეებში დადგმული „ოტელოს“ სცენური ისტორიიდან, როცა ბევრ მსახიობს დეზდემონას მოკვლა უფრო დამაჯერებლად მიაჩნია ხანჭლით, ვიდრე დახრჩობით. ხანჭალი თვითონ ოტელოსაც უმაღლვე ათავისუფლებდა ტანჯვა-წამებისაგან — ასე და ამგვარად, ცრუსაზოგადობება, იაგოს სახით, შურის იძიებდა ოტელოს უჭომო ბედნიერებაზე, სულდღობაზე, წონიდა და ღამაზე გულზე. მავრი სწორედ ამ ცრუ საზოგადობამ დასაჯა ასე უღმერთოდ. იგი სიცოცხლეს ეთხოვებოდა მშვიდად, როგორც მამაც მეომარს შვენის.



იმედაშვილი თითქმის ათ წელიწადს ამხადებდა ლირს და ამ განაცხადის მთელი სერიოზულობაც გაცნობიერებულად ესმოდა. რთულმა და მრავალწახნაგოვანმა ლირმა ერთობ ბევრი სასრუსუკი გაუჩინა მას — საკუთრად ვაჭროვა უპირავი ფსიქოლოგიური, მსგავსი რიგი და ფეოსოფიური საკითხი. ასეც მოიქცა. რაი იგრძნო და გაიცნობიერა, ყველაფერს ერთად მოუყარა თავი და გარკვეულ სისტემად ჩამოაყალიბა როგორც თეორიულად, ისე სცენაზე განსასახიერებლად (ეს როლი ხომ მისი უკანასკნელი სცენური პირშიმ იყო და აღბათი, ქვეშეცნობად, ამას თვითონაც გრძნობდა).

ლირის სახე მან სამი განხორციელებით წარმოადგინა — მეფე, ადამიანი, მამა, — და თითოეული — წინამძღოლ, ძირითად თემად ლირის სცენური ცხოვრების სხვადასხვა მომენტში. პირველ სცენებში ლირი — იმედაშვილი არის საკუთარი გვირგვინის ბრწყინვალეობით დაბრმავებული, განსაკუთრებულად ახიერებულ, ჰირველი დესპოტი. ამიტომაც მის საქციელს თითქმის არავითარი ლოგიკა არ გაჩნია, შეუძლია, ყველაზე მოულოდნელი, ექსტრავაგანტური რაღაც უცნაურობა ჩაიდინოს. იგი გვირგვინს, ხელისუფლებას და სახელმწიფოს მართლობდნ თავის თავთან აიგივებს. საკუთარი ქალიშვილები უფრო სასახლის კარისკაცებად წარმოუდგენია, ვიდრე მეფის ოჯახის წევრებად. ვინაიდან მას ვასალთა ქება-დიდება ნამდვილ თავუანისცემად და გულწრფელი სულისთქმის ლაღადილად მიაჩნია, უფრო გახედნილი აქვს ამგვარი ფარისევლურ-მოიქველური პირფერობის მოსასმენად, სწამს, რომ მხოლოდ ამდაგვარი აღმატებული გრძნობების გამოწვევა შეუძლია ხალხში და ამის დამტკიცება-დადასტურებას მოითხოვს ყველგან და მარადგამს. ესაა მკაცრი, სასტიკი, ძლიერი და მიუკარგებელი ხასიათი. ამ დროს ლირი რაღაცით მარადიული თვითი დაფარულ მთის კლდეს გვაგონებს. იგი ღმერთითი ყველაფერს ციდან დაპყრებს.

და, აი, იმედაშვილის ლირი, ქალიშვილებისათვის ხელისუფლების გადაცემის შემდეგ, თანდათან მიწისაქვე ეშვებოდა. ამპარტანელი სიამაყის გამო ღვი თავის თავსაც არ უშვებდა ამას, მაგრამ უმადურ ქალიშვილებთან სტუმრობის მერმე, ეპიზოდური ეპიზოდამდე, მისი ხელმწიფური გიროზობა და მბრძანებლური ქედმაღლობა ერთობ ცხრებოდა და ჩვეულებრივ ადამიანს უთმობდა ადგილს. ეტყობა, ლირ-იმედაშვილს წინათ ამგვარი ყოფით ერთი დღეც არ უცხოვრია ამიტომაც ახალ მდგომარეობაში გადასვლა მისთვის აღმოჩნდა ესოდენ მტკივნეული და მტანჯველი. განდევნილი და ყოველწარად გაუბედურებული ლირი ქარბუქში ვარბის და ბუნების ეს აღზევება მისი არეულ-დარეული გრძნობების და აფორიაქებული გონების ადეკვატურია. ეს სცენა იმედაშვილს პიესაში ყველაზე ძლიერად მიაჩნდა და ასე-

ვე თამაშობდა კიდევ... წამის წამიერად, მოკლე ნბოჯებით იმედაშვილი თავის ლირს ემოციური აფექტით შეჰყვებოდა. ეს კი ფრიად შთამბეჭდავი იყო, რამეთუ აქ ქვეშაბრტად ტრაგიკულ სიმაღლეს აღწევდა.

მაგრამ იგი არ თამაშობდა შემოღულ ლირს, მისი ბოდვის მიზეზი იყო ავადმყოფობა, ციებ-ცხელება და არა — სიგაყე. ლირი-იმედაშვილმა თავისი და სხვების ცხოვრება მისი საზოგადოებრივი მდგომარეობისათვის ადრეულ დონესთან შედარებით სრულიად ახალ საფეხურზე დაინახა და ამან სულიან-ხორციანად შეაპირუნა. ეს ვის ხელმწიფობდა თურმე?! რა ვერაგი და მუხანათი გაიძვერები გაუზრდია მის ჰირველ მკვეურ ახირებულობას?! ამქვეყნად რა უბედურ დღეში ყოფილა ხალხი?! მაგრამ მის სულში მომხდარი ეს რეკოლუცია ახლა მშენეირი იყო, რადგან ამან გააღვიძა და ფართო სარბიელიც მისცა მის მამურ გრძნობებს. ამ გრძნობებმა კი იგი საბოლოოდ შეარვიგა სამყაროსთან, ადამიანებთან...

იმედაშვილმა ლირი მხოლოდ რამდენჯერმე ითამაშა, უკმარისობა გაუჩნდა და გადაწყვიტა — კვლავაც უნდა ვიმუშაოთ. სამუხაროდ, ეს გედის სიმღერა შეუბე გაუწედა...

აღექსანდრე იმედაშვილმა სიცოცხლე მიანიჭა მრავალ ადამიანურ ბუნება-ხასიათს სცენასა თუ ეკრანზე. ამან შეიისხისხობრცა მისი არტისტული სულის ძლიერება და ხალხის ხსოვნის მადლიერებაც.

მართალია, ჩვენ აქ ძირითადად წარმოვაჩინეთ ხელოვანი ადამიანის მიერ ხორცშესხმული რამდენიმე კლასიკური სახე და თითქმის არავფერი გვითქვამს კერძოდ მის ქართულ რეპერტუარზე, რომელსაც იგი ამგვარივე გულმოდგინებით თამაშობდა, მაგრამ მისი ნიქის გამოვლინება აქაც ძლიერი იყო და ეს თუნდაც განხილული სახეების ანალიზის წყალობით უნდა ვიგრძნოთ. კლასიკა ხომ ყოველი მსახიობისთვის ოსტატობისა და თეატრალური აზროვნების უპირველესი სასინჯო ქებაა!...

ამ საოცარმა ადამიანმა და მსახიობმა სამოცი წელიწადი იარა ღრუბლიან და მზიან ცისქვეშ, მაგრამ დრო ფუჭად არასდროს გაუტარებია. ამიტომაც ბევრი რამის გაკეთება მოასწრო. მან დრო-ყამს სახსოვრად ხეაერილი თეატრალური ქირნახული დაუტოვა...

# აქირანი სვანეთის ხალხურ სხილველში

## ლიმბირი ჯანელიძე

წინასწარ „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ (1948) უროვნური სახილველის წარმომავლობის და სტადიური განვითარების გარკვევით ვიყავი დანტერესებული. საქართველოს სხვადასხვა კუთხის შესაბამის მონაცემების მიმოხილვა-შეჯერებით, ვცადე შრომის სიმღერებიდან მომდინარე სამონადირო და სამიწათმოქმედო წესსახიობიდან, მისტერების შექმნის გზით, საფერხულო დრამამდე მიღწევის სქემა და მოდილი წარმომესახა (გვ. 34-152). განსაკუთრებული ყურადღება იმთავითვე „ამირანის ფერხულმა“ მიიპყრო (დ. ჯანელიძე, „ამირანის ფერხული“, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1943, 5. XI, № 3), რაც დღემდე სვანეთსა და რაჭაში ხალხურ სახიობასა თუ სიმღერისა და ცხევის ანსამბლების რეპერტუარში თავმოწონებით ცოცხლობს.

სვანეთში, ქართულ სიმღერათა შორის დაკულ „ამირანის ფერხულით“ კვირთა-გმირი ამირანი თავის მძებარ ერთად სანადირო წვეიდა. მას წინ ათი მითური ირემი შეყვარა, მათი რქები და ქედა ცას სწვდებოდა. ამირანისაგან დაჭრილმა ერთ-ერთმა ირემმა ის მიიყვანა შეუვალ კოშკთან. ამირანმა კოშკს კარი რომ ვერ უპოვა, წიხლით ზღუწა და შიგნით შევიდა. იქ იპოვნა მკვდარი, რომელსაც ხელთებყრა მისი ვინაობის გამომაძღვენებელი ბარათი. აღმოჩნდა, რომ იგი ამირანის ძმობილი იყო და ბაყაყდღვის ჯაფრი ჩაუღლოდა. ამირანი ბაყაყდღვის სამყოფელს მიაკვლევს, დევი რომ გამოჩნდება, დედამწიწა შეირყევს:

ამირანი შე, კაცო, კაცო, ვინ ხარო?  
დევი შენ ჩემს სახელს რათ კითხულობ?  
უსუბის მისისწული მოკვდა,  
იმის საჭმელად მივალო.

ამირანი შენ აღმაინს შენ შევაჭმებ?  
შენ მოსაკლავად ზე მოვდივარ.

ფერხული. ამირან დევი შეიბნენ  
მიწას გაჭქონდა ძიძვინი;  
ამირანმა დევი დასცა,  
დასცა და მხარი მოსტება  
დააწყებოა ღრიალი.

(დამატოლოებელი მისამღერებელი)  
ფერხული. მრავალი ეს დრო  
მშვიდობით მოგვასწროს  
აქ ჰყოფ ხალხს!  
ასე სამარჯუო საქმეს  
გვიზამს წმინდა გიორგი!

(სვანური პოეზია, ტ. 1, ა. შანიძის, ვ. თოფურას, მ. გუგუჯიანის გამოცემით, თბილისი, 1939, გვ. 381-384).

როგორც ფერხულის დამაპოლებელი მისამღერებელიდან ჩანს, მისი შესრულების აზრი არის, რომ ხალხში საკუთარი ძალისადმი რწმენა განამტკიცოს, იმედი დანერგოს და მშვიდობა გაახანგრძლივოს, რაშიც ქვეყანას მთავარის მთავარი ღვაება (ქრისტიანობის დროის წმ. გიორგი) დაესმარება. განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ამირანის პარალელურ სახიობებად, ამირანის შესატყვისად წმინდა გიორგის დასახლებად. ამ ნეტად საგულისხმო შენაცვლებას ქვემოთ დაწვრილებით შევხებით.

საცანულო ზითური ირმბა ცამდე აწვდილი ოქროს რქებით, რაც ცხოველთა მფარველ განაყოფიერებს ზომიორფიულ და ასტრალურ სახიობებს უკავშირდება. არანაკლებ საგულისხმოა შეუვალ კოშკის შეღწევის ვითარებაც, რაც კოშკის (მურყვამის) დაღწევა-დაქვეით მთელი რიგი სვანური წესსახიობათვის (ბარბაშა, ზომბა, მურყვამობა-კვირიობა, საქმისადა) არის დამახასიათებელი (ვ. ბარდაველიძე, სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, 1939, გვ. 11; დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 107; ვ. თნიანი, მურყვამობა-კვირიობა, მეცნიერებათა აკადემიის „მაცნე“, 1969, № 3, გვ. 66). ასეთი დამთხვევა შემთხვევით არ არის, როგორც აღნიშნული მქონდა „ამირანის ფერხული“ უძველეს ქართულ წესსახილველთა ფენას მიეკუთვნება (დ. ჯანელიძე, ამირანის ფერხული, გაზ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1943, 5. XI, № 3). ასეთივე გარკული გამოთქმული აქვთ ვახტანგ კოტეტიშვილს (რჩეული ნაწერი, წ. 11, 1967, გვ. 109, 329-332) და მიხეილ ჩიქოვანს: (მიჯაჭვული ამირანი, 1947, გვ. 168-172).

„ამირანის ფერხული“-სული შეუვალ კოშკის გარდა სვანურ ბერკობაში აღმოჩნდა დევის ნილაბი. ქვემო სვანეთში ჩოლოღუდ არჩილ ბენდლიანს ჩაუწერია: „შეირიბებიან ბავშვები და ერთს თავიანთ აშხანაცს ჩააცმევენ ისე, რომ მთლად მდევს სკვაცს და იმას წინ გაიძილოებენ და სხვები უკან მისდევენ, სოფელს დაუვლიან და მოსახლის კარზე ამას იტყვიან: „ბერა მოდგა კარავსო, აბრიალებს თაღლებსაო“ (სვანური პოეზია, 1, გვ. 378).

ჯერ კიდევ 1917 წელს არსებ თნიანმა პეტროგრადში გამოცემულ თავის ნარკვევში „ლუნგუნ ანბურა“ (სვანური ამბები) აღნიშნა, რომ დაშავითმა სანახაბო მურყვამობის შესრულებისას ასრულებენ „ამირანის ამბავს“, „ყურმას“ (გვ. 23). ენეტე გაბლიანის მოწმობითაც, ზემო სვანეთის სოფ.



ქაბეშვი, საქმისასა“ შესრულებისას საფერხელო სიმძღვრეს ასრულებდნენ (ე. გაბლიანი, ძველი და ახალი სვანეთი, თბ., 1925, გვ. 127). ჯრისი ონიანი მურყვამობა-კვირიათობის სანა-ნაბობათა სიმღერა-ფერხულებს შორის, „ამირანის ფერხულს“ ასახელებს (ე. ჟინიანი, დასახ. შრ., გვ. 77). თეატრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის წემო სვანეთში მუშაობისას 1978 წლის 15 სექტემბერს, „საქ-მისასა“ სანახაობის მონაწილე 60 წლის დაცით გუჯრჯიანია-საგან ჩაეწერე, რომ სოფელ ქაბეშვი, ამ სანახაობა-ფერხულში, „ამირანის ფერხული“ სრულდებოდა.

შემთხვევით არ არის, რომ იქ, სადაც, „ამირანის ფერხუ-ლის“ შესრულება დღემდე შემონახული, იქ, სადაც, „ამირანის ფერხული“ ქართული დრამის საწყისი წესსახიობის და მის-ტერიების, „მურყვამობის“ და „საქმისასა“ უძველესი ფენიგე-ულია, სწორედ აქ ჯემო სვანეთის სოფელ ლაშხვიანის ცეკუ-ლისი გაზე კედელზე გამოხატულია ამირანისის სცენები და ბერისონაეები. ეს განსაკუთრებით საინტერესო მოვლენაა, რომ ქართული უფლებიანი ეპიური თქმულების კედლის მხატვრობასა და სანახაობრივ კულტურაში ასახვა ერთ და იმავე ადგილას — სვანულში არის შემონახული. ეტყობა საქართველოში ამირანის კულტრა არსებობდა.

შალვა ამირანაშვილმა ლაშხვიანის ცეკვისის გაზე კედელზე გამოსახული „ამირანის“ სცენები შემდეგნაირად აღწერა და დაასახიანა: „ამ მოხატულობაზე წარმოდგენილია ამირანის ბრძოლა გველეშაბთან და დევთან. მახვილი შეიარაღებული ამირანა გველეშაბთან ცხენზე. მის გვერდით ცხენისნადე გამოსახული არიან ბადრი, სუფედალე, ჟუსუგი. გამოსახულ ბერისონაებს ქართული წარწერები ახლავს. ქართულ ფოლკლორში ამირანის ბრძოლის ორი ეპიზოდიც ცნობილი. სუფედალე-ს სხეული კი მხოლოდ მოსე ხონელის, „ამირან-დარეჯანის“ ანის ცნობილი. ეს აშკარაა, რომ აღნიშნული მოხატუ-ლობა არა ხალხური თქმულების, არამედ გარკვეული ლიტერა-ტურული ნაწარმოების ილუსტრაციას წარმოადგენს. დღემდე არ არის ამოჩენილი ქართული საერთო ლიტერატურის ამ პო-პულარული ნაწარმოების დასურათებული ხელნაწერი. ლაშხ-ვიანის ცეკვისის მოხატულობა არა მხოლოდ საერთოდ კედ-ლის მხატვრობის, არამედ აგრეთვე „ამირან-დარეჯანის“ ილუსტრაციის ჩვენამდე მოღწეულ იშვიათ ნიმუშს წარმოად-გენს (შ. ამირანაშვილი, ქართული საერთო მხატვრობის გენეზი-სისათვის, ჟურნ. „ქართული მწერლობა“, 1927, № 6-7, გვ. 178. მ. ი. ს. ი. ვ. ე., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ. 1961, გვ. 404).

შ. ამირანაშვილს აღნიშნული აქვს, რომ თითქმის სუფედალე-ს სახელი მხოლოდ „ამირან-დარეჯანიანით“ არის ცნობილი, მიხედვით ჩიქოვანის მტკაცებთაიც. სუფედალე-ს სახელით ფოლ-კლორში არც ერთი გმირი არ გვხვდება (მის. ჩიქოვანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 253). ხამდეილად კი ეს სახელიც ქართული ხალხურ-ი, „ამირანის“ — სუფელია. ამირანის სვანურ თქმულებაში იხსენიება „ს ვ ე თ ა რ ი“ (იქვე, გვ. გვ. 366, 367, 371). სუფედიანი გათრიაკებული სახელია, იგი შედგება „სუფე-“სა და „თარი“-საგან. ორთავე ეს სახელი დამოწმებულია ქართულ ანთროპონიმთა ლექსიკონით (აღ. ლლონტი, „ქართველური საკუთარი სახელები“, თბ., 1967, გვ. 83 — „თარა“, გვ. 121 — „სუფე“). შესაძლებელია ვიფიქროთ, რომ მოსე ხონელმა „ამირან-დარეჯანის“-ში ხალხურიდან შეიტანა „სუფედიანი“ სახეცვლილებით, სახელის მეორე ნაწილაკად გამოიყენა

არა „თარი“ არამედ „დალე“ და შეადგინა ახალი სახელი „სუფედალე“ (მსგავსად სახელისა „შამადალე“), შემოინახა მისი ხალხური „ამირანის“ ადგილი „სუფე“ უცვლელად.

არის კიდევ ერთი დეტალიც. ხალხურ სანახაობათა შემსწავ-ლებლმა ექსპედიციამ ლაშხვიანში ცეკვისის გაზე კედელზე გამოხატული ამირანი, რომელიც გველეშაბს გვაშიდან ამოიღის, წვერდაცვენილად აღიქვა. ასეთი რილია — გველეშაბის გვაშიდან წვერდაცვენილ ამირანის გამოხატვა მხოლოდ ხალხური „ამირა-ნიანით“ არის ცნობილი (მის. ჩიქოვანის დასახ. ნაშრ. გვ. 317). პირტეტელი ამირანი მოსე ხონელის ნაწარმოებში არ იკითხი-ბა, ის რომ ლაშხვიანის ცეკვისის გაზე კედელზე ამირანის-ის ამხატვრილ მოხატულობას (XIV ს.) უნდა მივხიროთ ხალ-ხური თქმულების დასურათებად მოსე ხონელის „ამირან-დარე-ჯანიანის“ ანთროპოგეფიცი.

იტილება კითხვა: რა კავშირშია განაყოფიერების და შევი-ლიერების სახადებელი მისტიკებიდან მომდინარე ბერიკაო-ბის, მურყვამობა-კვირობის, საქმისას და მთავარის მთავარი ღვთაების სახადებელი ლამპრობა-კვირობის სახილველი ხალ-ხურ „ამირანიან“-თან. ასეთი კავშირი უცილობლად შეინიშ-ნება, ამას სვანურ ბერიკაობაში დღვის ნიღაბი, ხოლო ჯემო და ქვემო სვანეთის მურყვამობაში „ამირანის ფერხულის“ შეს-რულება მიგავანიშნებს.

ეს ისეთი ზოღუნაა, ისეთი საინტერესო დამთხვევაა, რომ საგულდაგულო დაკვირვებას და გულდასმით შესწავლას მოი-თხოვს, რასაკვირველია, იმის გათვალისწინებით, რომ დღემდე მოღწეული და ბოლო ირი საკუენის მანძილზე ფიქსირებულ უძველეს ქართულ ხალხური სახელების ნაშთებში საოც-რად არეულ-დარეულია, აწეწულ-დაწეწილია სხვადასხვა დრო-ის და ნარი-ნარი ვითარების ამსახველი ნაწარმოები, მხატვრული სახელები და მათი უჩვეულო წარმოსახვანი.

განვიხილოთ ხალხური სახილველისა და ხალხური „ამირა-ნიანის“ დამთხვევა-შეგვედრები.

დ ე ე ს ნ ი დ ბ ი. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, სვა-ნურ ბერიკაობაში დღვის ნიღოსანი, რომლის შესახებ ბერი-კულ სიღერაში ნათქვამია:

ბერა მოდვა კარავასო,  
აღრიალებს დავლებსაო.

განაყოფიერების და შევლიერების ღვთაება კვირია წარმარ-თულ საგალობლებში იხსენიება, როგორც „კარვიანი“ (ე. ბა-რდაცილიძე, ქართველ ტომთა უძველესი სარწმუნოება და საწე-ლი გრაფიკული ხელოვნება (რუსულ ენაზე), თბ., 1957, გვ. 14) ამისდა მიხედვით იგულისხმება, რომ ბერიკაობით შემო-ნახულია განმარტული უძველესი მისტიკების, სადაც წარმოსა-ხული იყო ბოროტარება ღვთაების — დღვის თავდასხმა კე-თილ ღვთაების სასუფეველ კარავზე.

დღვის ნიღოსანი უნდა იყოს იმ ბაყეაყდეის განსხიერება, რომელიც მოქმედებს სვანურ სანახაობებში შესასრულებელ „ამირანის ფერხულში“ — და რომელიც „თვალებს აღრია-ლებს“ ლაშხვიანის ცეკვისის გაზე კედლის მოხატულობიდან ასომთავრული წარწერით:

თმი ამირანისა და ბაყეაყდეისა.  
ამისდა მიხედვით, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ სვანურ „მურყვამობა-კვირობის“ და „ამირანაშვილის“ შემწახსენლის ხალხური „ამირა-ნიანი“-დან ამირანის ომი ბაყაყდეისა, არა მარტო სა-შერხეულუ სიმძღვრით, არამედ დღვის ქამდით ნიღაბითაც.  
ე ე ს ა რ ი. „მურყვამობის ერთ-ერთი მთავარი ნიღაბი ჯე-



ნო და ქვემო სვანეთშიაც არის კვისარი. ზემო სვანეთში ზოგჯერ ჩა „ყვენსაც“ უწოდებენ, მაგრამ სოფ. ჯაბუშვილ და სოფ. ლახინარია უმეტეს წილად კვისარს იხსენიებენ, როგორც ეს სანახაობის მონაწილე მთქმელთა ნაამბობის ჩანაწერებით დასტურდება (ეოტრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის მასალები). საოცარია, რომ სვანეთში ჩაწერილ მიჯაჭვული ამბობის თქმულებათაშიც და სვანურ სანახაობა „მურყვაობა“—შიაც ერთი და იგივე პერსონაჟი კვისარი მოქმედებს. თქმულებით: „ამირანს, ბადრის და უსბის მინდარიჩი სამი დეეე შეტყდა. მათ მიჰაძხეს რა კარგი ჭაჭუბები ექნებოთ, რომ ერთი თქვენთანინ კველუთი კვესარის ქალიშვილს ქეთუ ნათობიანს იწონიედესო... ამირანმა კეთუსა: სად არის გე კვისარი ან ქალიშვილი ქეთუ სადა ჰყავს. დღევნა უჩვენეს კველუცას საკვირს და უთხრა, რომ ქალიშვილი ქეთუ ჰყავს კომკში, რომელიც ცაზე ჩამოვიდავოლი ჯაჭუთი... გასწიეს კველუცა კვისარიან. მივიდნენ იმ კომკთან, რომელშიაც კველუცა ქალიშვილი ქეთუ იყო ცაზე ჩამოვიდავლებული. ამირანი ახტა, მიხვდა ჯაჭუს, ქუთა ხანგარი, გაწყვიტა ცაზე ჩამოვიდავლებული კომკი, მიწაზე ჩამოვარდა, სამნივე ბადრი უხუბი და ამირანი კომკში შევიდნენ და, კვისარიან იმის შემდეგ, ქეთუ ნათობინი მოიტაცეს“ (მ. ჩიქოვანი, დასახ. ნაშრ. გვ. 366-367).

შეგადართ ამას მურყვაობა-კვირიაობის და სოფ. ჯაბუშის „საქმისას“ აღწერილობა (ჩვენ ასღა არა მარტო რაფ. ერისთავი, ნ. მაკალათას და ეფნ. გაბორიანის აღწერილობა გვაქვს, არამედ ეოტრალური ინსტიტუტის ხალხურ სანახაობათა შემსწავლელი ექსპედიციის მასალები, სანახაობებში მონაწილე მთქმელთა ჩანაწერები). ჯაბუშის სანახაობაში არის კომკი (მურყვაობი), ურთერთი წინააღმდეგ მოქმედებს კვისარს და საქმისას, იმართება ომი კვისარსა და საქმისას შორის, საქმისასა მოიტაცებს დედოფლებს ე. ი. სრული დამთავრება რს ამირანის ხალხურ თამაშობაში ის სანახაობაში მოქმედებენ სრულდება.

კ ო მ კ ი. ჩემს ნარკვევში „მესხეთის სახილელი ბერობა“ (ქუნი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, №12) აღნიშნული მქონდა, რომ ჯაბუშური და მესხური ძეგლსანახაობრივი ურთიერთ-მიმართებანი საკვლედად ზღვრის აღმოქმედება. მართლაც, ზეცაზე ჯაჭუთი ჩამოვიდავლებული კომკის მოწყვეტის და ძირს ჩამოგდების მოტივი ხალხური ამირანიანია იპოვედა მესხეთის სოფ. უდეს ბერობას ფურხული:

- საყურალო, საყურალო,
- ძირს ჩამოღ საყურალო,
- ნო გეშ, ნუ გეშინია,
- ქვეშ ბუბული გოჯა.
- როგორ არ გვეშინან,
- ცასა ბუბუთი კვილაოჯა.

აქ თითქოს ისმის ამირანის და ქეთუ-ამარი-ნათობიანის საფერხლო დიალოგი, რაც ერთხელ კიდევ მივიკითხებთ აკად. ივანე ჯავახიშვილის მიერ საქართველოს ყოფილი კუთხის ხალხურ სანახაობათა შეკრებით შესწავლის მეთოდის ნაყოფიერებაზე. აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ, კომკის მოტივი საქართველოს ძველი დედაქალაქის მცხეთის ყვენობასაც შემოუნახავს. პროფ. ნ. მაკალათას ჩანაწერით: „ძველად მცხეთაში ღვთისმშობლის წინ მთელი სოფელი თურქი ორ ჯაჭუფად იყოფოდა და იერიშის მიტანის დროს რომელი მხარეც დასტოვდა, გამარჯვებულსაც ის იყო. ყვენი ბრძოლას მაღალი კომკიდან უშუალოდ. შემდეგ მორთული ყვენი კომკივად ჩამოტრანდნებოდა და

კონკლას მოძრაობით მაყურებელს საარსიყო სცენებს უძარბოდა“ (ნ. მაკალათა, ფალოსის კულტის საქართველოში გავრცელება, „მეოთხეული“, თბ., 1926, გვ. 130). ისიც მეტად ნიშნავს, რომ ეფნ. გაბორიანის სავარაუდო მინარის ფურხისებს წინდა გიორგის კომკის გარშემო ასრულებდნენ (გ. ბარდაველიძე, აღმნიშნული საქართველოს მითიანეთის ტრადიციული სასოფლო-მეურნე-საეკლტო ძეგლები, ტ. 1, თბილისი, 1974, გვ. გვ. 138, 161).

მიელ საქართველოში განაყოფიერების და შვილიერების საღიდელო ხალხურ სახილელს თან ახლავს კომკის განსახიერება, რიტუალური კომკის გარშემო ფერხულ-ფურხისების შესრულება, რაც ეხმარება ამირანის თქმულებით შევიდნენ მოწყვეტილსა თუ ფეხით შელწილ კომკებს.

ყოველივე ეს იმის შუქზე, რომ სვანური ხალხურ სახილ-ღვთობა „ამირანის ფერხული“ სრულდება, უცილობად იმის მანიშნებელია, რომ სანაშრ მშეგამომბა-პირიპირობა-ლაპარობა პირსობა. სანსინას სანახაობაში, ჩანამომკის სხნით, ღაშენილი ნაგავთუფისგან მისამომკისგან მომდარნა ხალხურად ღრამის, სახმლდობრ ამირანის ღმამთან უბრძოლკის, ქმთუ-ყამარ-ნამოტრანის მოტაცების ახსახმული სანიშნულის ფარბმამკი არ მარტო ამირანის ფერხულით, არამედ ზამთკირი ქრუბის, ნიგაზის ღმის, ამირანის, ნამთკირის აღმოდღის და მათი ამირანის ბანსახიერებით, რომელიც სახმლმმული „სახმისას“—ს სახმლმუდამით მოქმედებს.

ამირანი — ბაღმთამბრამბული ბმირი. მიელ რქმულებებით ამირანი ღმისმყოფია — ღვთაება დღის და მონადირე სულ-კალმახას ღია. სარა ბარნაველის დაკვირვებით, მღვიმნების ქართულ ღვთაებებს უნდა დამკვტოს ქართულ თქმულებათა ამირანი, რომელიც საქართველოს ზოგიერთ კუთხეში შემონახულ თქმულებათა მიხედვით პურისა და ღვინის მომცემი ღვთაებაც არის (ს. ბარნაველი, საქართველოს საბჭო-დაღები და სხვა გლიტაკური მასალები, თბილისი, 1966, გვ. 3) მართლაც, მითოლოგიური მასალების შესწავლით დასტურდება, რომ ამირანი ცდილობს ქვეყანაზე აღკვეთის სისხლიანი ღვინის და სისხლიანი პურის ჭამა-სმა. ამირანი აცხადებს: „ყამარ ქალ გამოვიდგენი, ამომბავლი მზე ვითა, თან ღვინო გამოვადგენო ტკბილია ღვდის რქე ვითა“ (მ. ჩიქოვანის, დასახ. ნაშრ., გვ. 284) „ყამარ“ — არაბულად მთავარა. ესეც შემთხვევითი არ არის, რამდენდაც ამირანი დაკავშირებულია ასტრალურ კულტთანაც, რასაც ჩვენ ამის შემდგომ შევხებით. მიჯაჭვული ამირანი ერთი თქმულების მიხედვით გლგეს ეუბნება: „მე საწყული ს და ღარიბის მოკეთე ვარ, რას მერიდები... ამირანს ამოული სტამ გუდიდან პური, მოუჭეკია ხელი... ემ პურს როგორ სტამ თქვე საწყულემ ასე შავ ოფლში არის მოხცილი. მამ შენ როგორ პურს სტამო? ვეთნა თავის მხრით გლგვიც. აი როგორსო ერთი ამირანს და შეჭერიბინა ხელი. რქე კი გასვლოდა წურწური. მამ რქმ ამპრო ემყანაზად სისხლს პურის ჰამა აღარ იწმამო“ (ჩქვე, გვ. 296). ნიკო მარი ერთმანეთს უკავშირებდა სვანურ ჯგერაკს და მგერულ კვესსა და ჯგერაკუნას (ნ. მარი, აფხაზების რელიგიური რწმენანი (რუსულ ენაზე), „ხრისტიანული ვოსტოკ“, ტ. IV, გვ. 1, მოსკოვი, 113-140), რაც იმაზე მეტყველებს, რომ თვით ამ სახელწოდებებში ჩამარხულია კავშირი ამირანსა, ღვინის ღვთაებასა და წმ. გიორგის შორის. ამირანი ხალხურ თქმულებებში მოიხსენება, როგორც

„ღვინისფერი,“ ეს მისი დამასხასიათებელი ეპითეტია: „ამირანო ძმებნიერო, წითლო და ღვინისფერი“. (იქვე, გვ. 333); „ვაგაკო ძმებნიერო, ღვინისფერო მცინარეო“ (იქვე, გვ. 284); „ვაგაკო გულუხო, ღვინისფერო მცინარეო“ (იქვე, გვ. 319). ამათაგან, ამირანი ჯადოთა:სის მფლობელია: „რო უშუენ ღვინო თასნი და გაძმებულთა თასიგან ოქრის ფული“ (იქვე, გვ. 355). ყოვლივე აქას სოციალური აპაქტივით თუ გაიხიროვებ, ამირაია „სასწაღასა და ღვინისაჲსა“, მიწას თათმისა ღვინისაჲსა.

ამათაგანვე აღსანიშნავია, რომ მითოლოგიურ თქმულებათა მხედვით, ისევე როგორც განაყოფიერების და მოსავლიანობის ღვთაებანი ამირანიც კოდობდა და აღღვობადი არსებობდა. ის ღვდობა და შემდეგ ცოცხლდება (ყამარი უკვდავების ბალახით ავოცხლებს მხოლოდ ამირას და მის ძმებს (იქვე, გვ. 277, 285, 288, 293, 308, 323-324 № 330 და ა. შ.).

ამირანის ამაღლში, ისევე როგორც დიონისეს ძაყიონში, ვხვდებით ჩასაბერ საკრავზე დამკვერდ მუსიკოსს.

ამირანი ლესეს ხსალსა

ჩრდილოელი უკრას სტვირასა.

(იქვე, გვ. 342, 412)

სვანეთში სოფელ მაცხვარშია ეკლესიის კარზე ხეზე კვეთილობით გამოხატული მფხვადღური, რომლის თავი შთავანდით არის მოსილი, ხოლო თავს გვერდით მარჯვნივ და მარცხნივ არე, ასევე მოხრილი მარჯვენა მკლავს შიგნითა არეც მნათობთა გამოშხახვითა ხნიშნით არის შემოთილი (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, ტბ. 39). მაცხვარშიის გამოსახულებას ექმურება ჯვეგთა ჯვეგი-გიორგის, წმინდა გიორგის სახელობის პაგრა ეკლესიის (ზუგდიდის რაიონი) გარე კედელზე ქვაზე ნაქანდაკით რელიეფი, „ფეხმორთხმული კაცი უკრავს ჩონკურზე, თუ თარზე“ (პ. ჯაჭარაია, ჯვეგთა, ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შრომები, თბილისი, 1947, გვ. 81, 85).

უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს მეფანდურეებიც ხალხური „ამირანიანით“ უნდა იყოს შთაგონებული, რამდენადაც ამირანი, სახილველ ხელოვნების, სახიობის გამოგონებულ და მფარველ ღვთაებადაც შეიძლება იქნეს მიჩნეული, ისევე როგორც ეს დიონისეს ახასიათებს. ამირანს ჭორწილისა და ლხინისაკენ მიუწევს გული, მაშინაც კი როდესაც მას, მის ძმებსა და მაცხვარის ხიფათი ელის. ამირანი თავის მიზნის მისაღწევად სათამაშობს იყენებს. სვანური თქმულების მიხედვით, ამირანი ყამარის სამყაროში მჭედელთან მივა და ეკითხება: — ეს ოქროს სათამაშოები (ცეგარ) რად გინდა? — ეს ცეგები დიდოვალ ყამარის სათამაშოებია. გატედის შემდეგ ნაწავაგებს გადმოუშვებს კომკიდან, მათ შვეამბა და ზეაით მიმაქვსო. — მოდი მეც შემატანიე ერთ ცეგაში.

— შენ არ დაიწვები ცეგის ჭედვისას? არა, მე სპილენძის ვარ და არ მაწყენსო“. ოქროს სათამაშოს შიგნით მოქცეული სპილენძის ამირანი ყამარის კოშკში შეაღწევს (სოფ გუბერნი მაქსიმე ქალდანის მიერ ჩაწერილ თქმულებიდან, მის ჩიქოვანი, დასახ. ნაშრ. გვ. 370-371).

ამირანი სვანურ თქმულებათა მიხედვით, ბრძოლაში ზოგჯერ ნიღბოსნად გამოდიოდა, ვერძის ნიღბში ჯდებოდა. — „ამირანმა დევსა ვერძი სასწრაფოდ გაატყავა და მისი ტყავი ჩაიცვა, თავი თავზე დაიდგა და ასე დევს მიადგა... დღემა ხელის დასმა და სიტყვაფურება დაუწყო, ვერძი ეგონა. ამირან (ვერძის-ტყავისანმა) უკან-უკან დაიწია, დაჰკრა თავი,

დღეი ერთელ აკანკალდა და მალე სული განუტევა“ (იქვე, გვ. 373-374).

სხვა სვანური თქმულებითაც ამირანი და მამამისი ცხვრის ნიღბოსნობით ისინან თავს ეშმაკი ქალისაგან. თავმოკვეთილი ეშმაკი წყემსი ქალი „გამოქვამულის კარში ჩადგა და გარეთ უშვებდა მოზოლდ იმ ცხვრებს, რომელთაც მატყული ჰქონდათ, დანარჩენებს პირდაპირ კლდეზე ადებდა. დაინახეს თუ არა ასეთი ეშმაკთა ქალისა, მამა და შვილმა სწრაფად გაატყავეს ორი ცხვარი, გამოეხვიენ ტყავებში და ცხვრის ჯოგს გაკეცენ გარეთ“ (დ. ჯანელიძე, მესხეთის სახილველი — ბერძანა, ეურნ, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, №12, გვ. 76). ამნარიად ცხვრის ტყავითა ამირანი და მამამისი ნიღბოსნობის ხელოვნებას ფლობდნენ.

ძველი ბერძნული მისტრიებისთვისაც დამასხასიათებელი იყო შავი ვერძის ტყავით ნიღბოსნობა. ჰორფირის ტვირისული (ახ. წ. 223-305) პითაგორის ცხოვრების აღწერაში გადმოგვცემს, რომ როდესაც პითაგორა მისტებს მიეცვდა, იგი შეინუნდა შავი ვერძის ტყავით (ვ. ლატინევი, ბერძნულ სიძველეთა ნარკვ. (რუს. ენაზე) ნაწ. 11, სპბ, 1889, გვ. 220). გავისწვით ისიც, რომ სვიდას ლექსიკონის ცნობით დიონისური დითრამების შესრულებაში მონაწილეობდნენ სატირები ე.ი. დიონისეს თანხმლები სატირების გამოშახველი ნიღბოსნები. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ მოვიგონოთ ქართული წარმართული პანთეონიდან ოროკოი (თხაკაცი) თხაკუნა, ჯვეგანა, ოროფუბა და ოროპიტრე; ეს უკანასკნელი საბა-სულხან ორბელიანს ნადირთ წინამძღვრად აქვს განმარტებული, ხოლო ხეცურები მას ნადირთმფარველ ღვთაებად მიიჩნევენ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. 1. ვ. თბილისი,

მესხეთის წმ. გიორგი. გ. ჩუბინაშვილი, „ქართული იკონომპლუხა“. სურ. 182.







1928, გვ. 79-80; დ. ჯანელიძე, აგუნა, თხილავუნა, ბორი, მა-  
დაგონ და არიქინა, „თეატრალური მოამბე“, 1978, №4, გვ.  
19-23). მუცათამი წმ. გიორგის ცკლესიის გარე კედელზე ამო-  
კვეთილ მეფედრების ზემოთ შვინისწებოდა თითქოს ცხვრის  
თავი (პ. ზაქარაია, დასახ. ნაშრ., გვ. 31).

საერთოდ ვერძისტყოსანი (ვერძისნიღობსანი) ამირანი  
გასაგებად ზღის ამირანის უკალიბოლ კავშირს განაყოფიერე-  
ბის დ შელიდრების სადიდებელი მისტერიებიდან მომდინარე  
საფერხული დრამასთან, ამასთანავე, ასტრალური სახიერებთა  
ამირანის ვერძისტყოსანობა (ვერძისნიღობსანობა) უკავშირდება  
წნათობა თაკვანისტყოსანს, რამდენადაც მზეს ამაღლება ანუ ე-  
სალტაჟიო აქტს ვერძში, ზოლი მთოლოგიური ენობაზეა მზის  
(პელიოსის) შვილის აიეტის სამეფო კოლხეთში ფრქვეს თქ-  
როს ვერძით ჩასვლას, აიეტის არესის ქალაში თქროს საწმისს,  
რის მოსატყებლადაც აზოგნავტებმა ილაშქრეს.

ზემო შენაღისის მოყულ ლამობის სანახარის ჯუნის ონიანი  
„ლამბრობა-კეისრობს“ ან „სემინობა-კეისრობის (სუიმინი-  
კებრობ)“ სახელწოდებით იხსენიებს (ჯ. ონიანის დასახ. ნაშრ.  
გვ. 64), მართლაც ეს დღესასწაულსახიობა, როგორც ადვილ-  
ზედ გამოკითხვით დაგროვებით, ლამბრობით: ე. ო. მთავრის  
მთავარდევთების სადიდებელით იწყება. საინტერესოა, რომ ლა-  
მბრობის წესსახიობა, რადაც საკრალური საიდუმლოებით არის  
მოცული და მის შესახებ მოქმედები სიტყვაძნწოვებ. ორიოდ  
დეტალი ისტორიულ მეცნიერებათა კანდალტს ჯუნის ონიანს  
აქვს გამეხილი თავის ნარკვევში „სახური მურყვამობა-  
კეირაობა“. ლახირის ლამბრობა-კეისრობაში დამახასიათებე-  
ლია „იი ვაგებთის მანდომზე მეგუზლით ცუბა, რომლებიც პირ-  
ველად იწყებდნენ მოაწყოლობას აგარალურ დღესასწაულში,  
ან მამაკაცის თმის ცეცხლთ შეტრუსვა“ (ჯ. ონიანი, დასახ.  
ნაშრ., გვ. 78). აქ, რომ არაფერი ვთქვათ იმის შესახებ, რომ  
ცეცხლს ვერძის ზოდიაკოს უკავშირებდნენ, კომპის ციდან ჩა-  
მოგდება, ქეთუ-ყამარის მოტაცება მიჩნეულია ზეციური  
ცეცხლის მოტაცების სახიერებად (ივ. ჯავახიშვილი) და ამ  
მხრივაც ამირანიანთან პარალელობა დასტურდება, რამდენა-

დაც ლამბრობა-კეისრობაში ცეცხლიც არის, კეისარიც და მისი  
დიდოფალიც — ციური ცეცხლის სახიერება.

რაკი სახური მურყვამობა-კეირაობა, ლიბეროლოლ (ბერი-  
კაობა), ლამბრობა-კეისრობა და საქმისაა ხალხურ ამირანიანს  
უკავშირდება, საქითის დგება რაკი ვიწრობა ამირანიანი ლამ-  
პრობასთან — მთავრის მთავარ ღვთაების სადიდებელ დღესას-  
წაულთან? — ამ მხრივაც მეტად საგულისხმო მინიშნებანი  
იპოვება. — ამირანის ძმებს თვით ამირანის სიტყვით: უსიბის  
ბეჭეფუშა მზის მსგავსი ხიზში აქვს, ხოლო მადრის მთავრის  
მსგავსი (მზ. ჩიქოლიანის დასახ. ნაშრ., გვ. 362). ამირანის  
ძმის თუ უსიბის ძმისწულის ცამყემის სახელის პირველი მ-  
რცვალაც, „ცა-“ ალნიშნავს, ხოლო ამირანს უხელწოდებდა ზე-  
ციურ კომპლესს ახავად-დასავალი. მისი ვერძისტყოსანობაც  
ნომ ასტრალურ გაღვთებერივებზე მიგვანიშნებს. მაცხვარიმის  
ცკლესიის კარიხ ხეზე კვეთილობით გამოხატულ შარავანდით  
მოსილი მთავარდევრც, რომელიც ამირანის მაცყრობის უღდა  
იყოს, ხომ მხანათობა ვაიმოსხველი ნიშნებით არის შემკობა-  
ლი. ჯავეთას წმ. გიორგის ცკლესიის ფსალხუდაც მეფანდურე-  
სთან ერთად ხომ, თითქოს, ცხვრის ნიღაბი შვინისწება.

ყოველივე ეს იმაზე უნდა მიგვანიშნებდეს, რომ მთავრის  
მთავარი ღვთაება ქართულია წარმართული პანთეონის ჩამო-  
ყალიბების გარკვეულ საფეხურზე ამირანით იყო წარმოდგენი-  
ლი, ასეთი ვარაუდის დაშვების შემთხვევაში სრულიად გასაგები  
ხდება თუ წარმართულ ღვთაებათა ქრისტიანიზირებისას მთავ-  
რის ღვთაებას რატომ მაინცდამაინც წმ. გიორგის სახიერება  
უნდა მიეღო — ადამიანთა სიკეთისათვის გველუშაპვევებთან  
მებრძოლი მშობის ამირანის სახე სრულიად გმობვევდა ქრის-  
ტიანული მხედრის ადამიანთა დასახსენლად გველუშაპვევთან  
მებრძოლ წმ. გიორგის სახეს.

რამდენიმე ამირანის გიორგით ვინაცვლების აქ წამოკ-  
რილ ვერძისა: უხსიოვებად ელენე ვინალაძის მტკიცება იმის  
შესახებ, რომ „ქრისტიანულ წმ. გიორგის საქართველოსა და  
კავკასიაში წინ უსწრებდა ნადირთ პატრონის მამაკაციური კორე-  
ულატის კულტა, ჯერ ნადირთ პატრონი ქალის დადგაული  
ვაკის ან სტრეფოს, ხოლო შემდეგ, თვით ნადირთ პატრონის  
ფუნქციებს დაუფლებული მისი ძმის ან მეუღლის სახით (ელ-  
ვირსალაძე, ქართული საპოინადირო ეპოსი, თბ., 1964, გვ.  
125-126).

ქრისტიანიზირებულში ამირანი. წმინდა გიორგის კულტურის  
წარმომავლობაზე საზღვარგარეთ, რუსეთსა და საქართველოში  
ბევრისხვერი დაიწერა, მრავალი ვარაუდი და მოსახრება გამო-  
ითქვა. მეცნიერები წმინდა გიორგის პროტოტიპს ადექებენ,  
მისი წინამორბედის ვინაობას იკვლევენ. ერთში — თითქ-  
მის ყველანი თანხმდებიან: წმინდა გიორგიმ, რომელიც წარ-  
მართული ღვთაება, ღვთისმგელი თუ მითური არსება შესცვა-  
ლა. სხვაობა იმაშია, რომ სხვადასხვა სწავლული წმინდა გიორ-  
გის პირველსახედ სხვადასხვა ზეციურ თუ ზღაპრულ არსე-  
ბას მიიჩნევენ. კლერმონ-განოს მტკიცებით წმინდა გიორგის სა-  
ხე წარმოიშვა ეგვიპტური ღვთისმგელის პორისაცან, რომელ-  
მაც სქოლია და ბოლო მოუღო ბორტარსება ურჩხულს ტიფოსს.  
ს. ბარინგ-გულდი წმ. გიორგის აიგივებდა თამუზთან, ხოლო  
ნ. პოლიტეხი და ს. პარტლანდი — პერსევსთან.

ჩვენი საუკუნის დასაწყისში რუსი მკვლევარი ი. სმირნოვი  
წერდა: „სხვა საქმეა იმის შესახებდობა, რომ, ამა თუ იმ  
წმინდანის კულტი განვითარდა ისეთ მხარეში, სადაც ხალხის  
წინარე წარმართულმა რწმენამ, ამა თუ იმ მიზეზის გამო, ხელი  
შეუწყო ამა თუ იმ კულტის აღიარებას, სახელდობრ გარ-

ლამბრობის წმ. გიორგი. გ. ჩუბინაშვილი, „ქართული ოქრომკვლელობა“, ილუსტრაციები, თბ., 1959, სურ. 152.



კველევი წმინდანის შეფასებას, ისევე როგორც რუსეთში წინასწორატეკველი ილია, ალბათ, აგრეთვე შეაკვიდრედ წარმოგედგა, ხოლო საქართველოში ი. ა. ჯავახიშვილის თანახმად, საომართული ღვათების მთავარი ესეკიდრედ მოგვევლია: (ი. ს. ხარაგივი, უკტიუვის წმ. გიორგის ეხადგაფილია... „მოსკოვის არქეოლოგიური საზოგადოების სოიოიკი“ (რუსულ ენაზე), ტ. 24, ოსაკოვი 1916, გვ. 146). ცხოილია, რომ წმ. გიორგის ლეგენდებში სველგვათა ა. ხ. ვეალოკაკი, ა. ი. კირაი-ნიკოვი, ა. ვ. ოსტეტენკო სიიხუვლებზე საუბროფენი... „გიორგისეკ არაბულ ლეგენდების კლასიკოუ ქვეყადა“ (ა. ჯავახიშვილი, მიეიასი რუსული სასულიერო ლეკსეიია დარგაი. 11. წმ. გიორგი ლეგენდებსა, სიფორასა და წმინდველგებში, რუსეთის მეცსიერებათა აკადემიის რუსული ენისა და სიტყვიერების კოგებუი (რუს. ენაზე) ტ. 21, № 2, ს-ი, 1861, ა. ი. კირაი-ნიკოვი, წმ. გიორგი და ვგორ გულადი (რუს. ენაზე), „სახალ-სი გახათლეუის სამიხისტროს ჟურნალი“. 1979, იახვარი, თე-ბერვლი, გვ. 108, 115-117; ა. ვ. რისტენკო, წმ. გიორგია და გველგვათის ლეგენდა ბიზანტიოუ და სლავიანოუ-რუსულ სწერლობაში „სოფორასიის უიფერსიტეტის წერილები“, ოდესა, 1909).

ა. ნ. ვესელოვსკის შექმედლებას იმის შესახებ თუ რა ღვათა უნდა ყოფილიყო ის ღვათება, რომლის ადგილიც ქრისტიანობას გაგრცნელების შემდეგ ქართველი ხალხის წარმოდგენაში წმინდა გიორგიმ დაიჭირა, შეგვი იფანე ჯავახიშვილი და მას შემდეგი შეფასება უნდა: „ა. ვესელოვსკის უხლოდა გაგეო, თუ რომელი წარმართობის დროინდელი თქმულებების გაღვწენის მიხედვით უნდა შეთხზულიყო ეს. გიორგის და ვეათა-პის თქმულება. რასაკვირვება, აგტროს ანავე დროს უხდა წუნებლიედ გამოერკვია, ის საკაიხიხე თუ რომელი ღვათების ადგილი დაიჭირა წმ. გიორგემ ქართულ სახალხო თქმულებებში? რამდენადაც ა. ვესელოვსკის ცრტა არ იყოს ბუნდოვანი სიტყვიერებდან ჩანს, იგი დარწმუნებული იყო, რომ საქართველოში წმ. გიორგის თქმულება ძველი წარმართობის-დროინდელი თქმულებიდან უხდა წამოხდარაყო, სახელდობრ იმ თქმულებიდან, რომელიც ერანის სარწმუნოების გავლენის გასი ქართველებს ზორის გავრცელებული უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ა. ვესელოვსკი ძალიან ცდებდა. წმინდა გიორგის თაყვანისცემათა საქართველოში არავითარი კავშირი არა აქვს ერანულ წარმართობას“ (ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, წ. 1, თბ., 1960, გვ. 50).

უფრო ადრე მიიქცია ყურადღება იმ გარემოებას, რომ საქართველოში „არც ერთი წმინდანის სახელუ არ არის იმდენი გულესია, რამდენიც წმინდა გიორგის სახელთაზე“ (ივ. ჯავახიშვილი). წმ. გიორგისადმი საქართველოში უზომოდ გავრცელებულ თაყვანისცემლობას აღნიშნავდა XIV-XV ს. გერმანული მოგზაური ჰანს შლიტერბერგერი, ხოლო XVII ს. ქართული მცნიერული აზროვნების მამამთავარი ვახუშტი წერდა, რომ ჩვენი „ქვეყანა ესე იწოდების სახელითა სამითა: პირველად — საქართველო, მეორედ — იბერია. მესამედ — გეორგია... გეორგიაც მსხენდ მომჭირნებოსა მუშაობისა ქართველთათა ეწოდა (რამე თუ „გეორგი“ მუშაკად ითარგმნება)... ყოველსა ივერსა შინა, რამე თუ არ არიან ბორცები, ანუ მალდნი: გორა-ნი, რომელსა ზედა არ იყოს შენენი ეკლესიისა წმინდისა გიორგისანა“ („ქართლის ცხოვრება“, ტ. IV, ს. ყაუჩაჩიშვილის გამოცემით, თბ., 1973, გვ. 39-40; ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, წ. 1, გვ. 48).

აღ. ხახანაშვილი ეტყობა წმ. გიორგის ბერძნულ-რომაული



მეფანდურე. სოფ. მაკეხარაშის (მეტყიის რაიონი) ეკლესიის კარის მაკალოფე (ა. ჯავახიშვილი, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბ., 1948, სურ. 39).

მიტებისაგან წარმომავლობის თეორიას უჭერდა მხარს; წმ. გიორგის ის ძარს ადარებდა (ა. ხახანაშვილი, წმ. გიორგის თქმულებათა ქართული რედაქციები (რუსულ ენაზე) მოსკოვი, 1922).

ივანე ჯავახიშვილის მტკიცებით „წმინდა გიორგის ძველი წარმართობის დროინდელი, ქართველების მთავარი ღვათის მთავარი ადგილი უკავია“ (ქართველი ერის ისტორია, წ. 1, გვ. 31).

სერგი მაკალთაიამ მხარი დაუჭირა წმ. გიორგის მითრასაგან წარმომავლობის ვერსიას და ამის ვრცლად დასაბუთებაც სცადა (ჯვერ-მისარონის კულტურა საქართველოში, თბ., 1938, ტვ. 19-39).

კორნელი კეკელიძის მტკიცებით „წმინდა გიორგის კულტი, რომელიც ასე პოპულარული და გავრცელებული იყო საქართველოში, არის სახეველი მითრასიის კულტი“ (კ. კეკელიძე, ქრისტიანობა და მითრასიზმი „ეტიუდები...“ ტ. 11, გვ. 352). კეკელიძე უდარებდა წმ. გიორგის და წმ. გიორგის თქმულებებს „ამირას-დარეჯანისას“ და დასკვნად: „პაგიონ-გრაველი რომანის გმირი, გარკვეულ სოციალურ-კონომიკური და პოლიტიკურ-კულტურულ პირობებში, საერო ლიტერატურის ამ ქვეყნოურ გმირად ქცეულა“ და იქვე შენიშნავდა: „რასაკვირვებელია, ჩვენ ამთ იმის თქმა არ გვიხდება, რომ მოსე ხონელმა ეს ეპიზოდები გიორგის და თევდორეს „წამებიდან“ გადმოიღო, შესაძლებელია და უფრო საფიქრებელიც, რომ იაიხი ერთ და იმავე „საერთო ფონიდან“ ან უმხებრატეიდან ნოინდარეჯანის“ (კ. კეკელიძე, წმინდა მხედარი. ეტიუდები... ტ. 11, გვ. 12), ეს „საერთო ფონი და სუბ-სტრატე“ კი ეკკელიძისთვის მთარას შესახებ არსებულ თეულებეიად იაზრება.

მიხეილ ჩიჭოვანი, რომელიც ამირანიანის ქრისტიანობის საკითხს საუბრებოდ შეგხო, იმის აღნიშვნით დაკმაყოფილდა, რომ „წარმართულის საპირისპიროდ ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ... არსებული რეპრეტუარი გადახისლდა. ძველმა

სიუჟეტურმა მარაგმა ახალი სახე მიიღო და ზღაპრული მოქმედ გმირებად მოგვეყვინა: ქრისტი, წმ. გიორგი და ანგელოზები (მის. ჩიქვანი, ქართული ხალხური ზღაპრები, ტ. 1, თბილისი, 1938; მისივე, მიჯაჭვული ამირანი, თბ., 1947, გვ. 176) ნაგრამ აქ არაფერია ნათქვამი თუ წმ. გიორგის სახელგამომად ვინ შეგვცალა, მოქმედ გმირად ვის ნაცვლად წარმოისახა.

ამ მხრივ კვლევა-ძიებისათვის ახალი ვითარება შეიქმნა, მას შემდეგ, რაც გიორგი ჩუბინაშვილმა „ქართული ოქრომჭედლობა. რკვენიან შუასაუკუნეთა ხელოვნების ისტორიისათვის“-ის ტომად გამოსცა (1959), ტაბულების დიდი ტომის თანადართით. ეს გამოკვლევა სახეთა ხელოვნების ისტორიისათვის ნამდვილად ეპოქალური მოვლენაა და არა მარტო ქართული მხატვრული შემოქმედების შესწავლის თვალსაზრისით, არამედ იმ წვლილით, გათვალისწინებითაც, რაც ქართული ხაზის დიოსკატათა შემართებას შეაქვს მოფლიო მხატვრული კულტურის საგანძურში. რამდენადაც ქართული ოქრომჭედლობის აწვლთა მნიშვნელობად დიდი ნაწილი წმ. გიორგის გამოსახვლია, ანდენაა გ. ჩუბინაშვილი გიორგის წარმომავლობის საკითხსაც შეეხო; „საქართველოს ისტატთა ინტერესი მეოპარი წმ. გიორგის გამოსახვისადმი ვითარებათა განსაკუთრებით ხელსაყრელი დამთხვევით არის განპირობებული. წმ. გიორგის ქრისტიანული კულტურა შევანცვლა ადგილობრივ წარმართულ კულტს, რომელსაც ღრმად ჰქონდა ფესვები გადგმული და ფართო განშტობა იყო გავრცელებული. ქრისტიანულ საქართველოში ძლიერ ბევრია სხვადასხვა გიორგი—თავანთი ზედმედი სახელებით, ლეგენდებში განსხვავებული ქვევით და ურთიერთობით. მრავალი სადღესასწაულო დღეებით, რაც სხვათა აღმსარებლობაში არ არის ცნობილი. ამასთანავე, წმ. გიორგის სახელების მივლ რიც ტომებში ქრისტიანულ რიტუალებს შერწყმია ცოცხლადგამძლე და, რასაკვირველია, სახემეცვლილი ქრისტიანობადილქვესწველებრივობა. წმ. გიორგის ცხოვრებას და სასწაულებრივადან ცალკეული მინიშნებანი პირველშივე ფანტასიით რომ გამოირჩევიან (კერძოდ ფროსან ურჩხულთან შეშბის სასწაულში), გველეგართ უბიძგენ იმის შესაძლებლობაზე, რომ მათი ფორმირება დაუკავშირონ საქართველოსა და მისი ქრისტიანობადილ გარკვეული რწყეული განადაცვლენას წმ. გიორგის სახელებად. (გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა. ტექსტი თბ., 1959, გვ. 224). ამ სახელოვან შრომაში გ. ჩუბინაშვილმა განიხილა და ქართულ ოქრომჭედლობაში

წმ. გიორგის ასახვა შემდეგ საუკუნისში დასველდა მხივლა; „სხვადასხვა ხალხთა ცინოსან წმ. გიორგის გამოსახვები სველ კონკრეტულ ძველებზე არსებულ მონაცემთა შეკრებით იოკვევა, რომ საქართველოში X-XI საუკუნეებში ფართოდ არის გავრცელებული წმ. გიორგის გამოსახულებანი, მაშინ როდესაც სხვა ძველებში და, უბირველეს ყოვლია ბიზანტიისა, XI-XII საუკუნეზე უადრეს, შეიძლება ითქვას ითქვას, რომ ისინი ცნობილი არ არიან. ამასთან ერთად სამი თირითადი ტიპის განვითარების დონე და მივიჩნიას სხვათა უკვე X-XI საუკუნეებში, არაბთა გვიანდელს მთავრითო საქართველო და არა ბიზანტია, ანდა მისი მცირეაზიური პროვინციები, იმ ადგილად, სადაც კონკობირებულ იყო ასეთი ხატების შექმნის თვით იდეა“ (იქვე, გვ. 215). ყოველივე ამას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, რამდენადაც უკვე აღვნიშნავთ ერთად სახელო კულტურის ეფლემიც იმას ზიგანისებებენ, რომ წმ. გიორგის პირველსახეობა და წინამორბედი ხატი ქართველი ხალხის ქრისტიანობადილ კულტურის საგანძურშია საძიებელი.

წმ. გიორგის ასახვები ხელოვნების მკვლევარი ი. ი. სმირნოვი შეეხო წარმართული მისტიკრიებიდან წმ. გიორგის წარმომავლობის საკითხს და აღნიშნა, რომ თუკი უტყვევდა და ითლად დავუშვათ ესხებათ, გადმოიღება და შეგუბა მხატვრული ტიპისა, სადაც და ეხლად სასახელია გამოსახულებანი, რომელნიც უცნობ კულტურის მისტიკრიებს მიეკუთვნებიან. ამასთანავე ი. სმირნოვი ცნობდა, რომ გიორგის გველუშპათან შეშბის თქმულებათა და გამოსახულებათა საკითხი, უმეტესწილად ამ უცნობა კულტურის მისტიკრიებშია ჩამარხული (ი. სმირნოვი, დასახ. ნაშრ., გვ. 29).

ხალხურ სეანურ სანახაობებში აღმოჩნდა „ამირანის ფერხული“ ასახული ამირანის შეშბა დღევანდ, თუ ჩავთვლით, რომ ეს არ არის დენტური გველუშპათან შეშბისა და, თუ იმასაც ანგარიშს არ გაუწევთ, რომ სეანეთში, ლპოსხევის კვლესის გარე კველვე გამოხატული ამირანის გველუშპათან შეშბის ეპიზოდ, შეგვიძლია მივითითო საშველოდ დიდმდე შემონახულ მისტიკრიალურ „ძაბრალო“-ზე (დ. ჯანელიძე, ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, გვ. 165-167), სადაც ამირან-გიორგის გველუშპათან შეშბა და გამარჯვება უნდა იყოს განსახიერებული.

„ძაბრას“ ანუ „ძაბრალოს“ ამგვარად თამაშობდნენ: ფერხულს დაბამდნენ, წრის შუაში გამოვიდოდა მოთამაშე, რომელსაც გველურისა და იხუნჯობის ნიჭი ჰქონდა, დააგდებდა ქებს (სივლეშპაის ნილაბა?) და მას ხანჯლოთ უტრიალტებდა. „ქედქვეშ ითიქოს ისეთი რამ იმალებოდა, რომელსაც შეეძლო მთლი სოფელი შთანეტა: ზღაპრული გველუშპაივით“. წრის შიგნით მოთამაშე თან მღეროდა და თან წარმოადგენდა შეტევას, ურჩხულზე გულდაგულ მიტყვევას, ძაბრას დამარცხების განზრახვას, შრშს, უკან დახევას, სირცხვილსა და ისევე შეშართებას, გადამწყვეტ თვლანსმას და ურჩხულზე გათაოჯებას. მოთამაშე ყოველივე ამას განასახიერებდა ლეკა-სილერით, ფერხული კი ბანს აჰკვლავდა. სანახაობა მოავრდებოდა ურჩხულზე გამარჯვების ცეკვათამაშით (იქვე გვ. 167).

ამგვარად, ქართული სანახაობრივი კულტურის ფონდში შემონახული აღმოჩნდა უძველესი მისტიკრიალური ქვევლების შემცველი საფერხული სანახაობა, რომელიც ამირანის ურჩხულთან, გველუშპაივით, დევებთან ბრძოლას განასახიერებს და რაც, ალბათ, საფუძვლად დაედო ქრისტიანიზირებული ამირან-გიორგის თქმულებებსა და გამოსახულებებს.



შეფანდურე, ჩვევთას (ზეგადლის რაიონი) ეკლესიის ფსადის რელიეფი (მ. ზაქარია, ჩვევთას, ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ენოგრაფიული მუზეუმის შრომები, თბ., 1947, გვ. 85, სურ. 11).

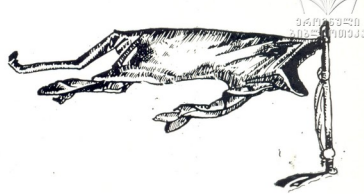


ერთი შენიშვნაც, — რა სავალალოა, რომ თუმცა ხალხური ცეკვისა და სიმღერის ანსამბლების რეპერტუარში „ძაბრალეს“ ეინახება, მაგრამ გაღარიბებით, ნაცვლად გველვებამურჩულის ნიდაბისა (რაც დიდად მომეხიარინა იქნებოდა სანახაობრივი ეფექტის შექმნის თვალსაზრისით) უბრალო სიმბოლური ნიშნით — ქუდით ვეპაყვიფდებით;

ქართულ ხალხურ სანახაობათა და კერძოდ, სვანურ მურყვამობა-კვირიაობის, ლიბეროლალის (ბერეკაობის), ლამპრობა-კვისრობის, საქმისასა შესწავლამ მიგვანიშნა, რომ დღისთველის ამირანის — ურჩხულეთან და დევებთან მებრძოლი გმირი ქრისტიანობის ხანის საქართველოში შეიკვალა ურჩხულთან მომარბი წმ. გიორგი, სვანურ ხალხურ სანახაობებში ამიტომაც ვხვდებით გადანაშთად, როგორც ამირანისას ასევე გიორგიანის ფრაგმენტებს და ცალკეულ მინიშნებებს: „ამირანიანი“—დან „ამირანის ფერხულს“ ამირანის დღვთან შემბით და გამარჯვებით, (რომელშიაც ამირანის თანხად გიორგიც იხსენიება). ზეციური კოსმოსი, სახიერებას — მურყვამი, დევისი, კეისრის, დიდოფის ნიღბებს. ამირანის შებრძოლებას კუქსართან, დღვთან და დიდოფის მოტაცებას. „გიორგიანი“—დან: სვანურ სანახაობებში თავს იჩენს არა მარტო „ამირანის ფერხულში“ წმ. გიორგისადმი მიმართვა, არამედ „მურყვამობა-კვირიაობის“ ჯუხის ინიანისეული აღწერით, რიგით შემოვლელ წესსახობა, რომელიც გიორგის ურჩხულთან შემბის გადმოხამის უნდა წარმოადგენდეს.

გიორგი ჩუბინაშვილმა გიორგის გამომსახველ ქართული ოქრობეჭდვითი გამოკვის ერთ-ერთ საულისხმში თავისუფურებად ის მიიჩნია, რომ გმირი მედარი ანადურებს და ბოლოს უღებს „პორრეტებას“, რაც უჩეტეს წილად კისარის სახით არის გამოხდებული (გ. ჩუბინაშვილი, დასხ. ნაშრ., გვ. 325). ამას კი განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს: პირველი — ეს ეხმარება სვანურ ხალხურ სანახაობებში კეისრის „ბორბტებს“ სახიერებად წარმოსახვას, რაც თავისთავად ხალხური „ამირანიანიდან“ უნდა მომდინარეობდეს; მეორე — მიგვიჩინებებს იმ გარემოებაზე, რომ მიმეტყ საუკუნეში სვანის ხალხის რომულ-ბიზანტიური კეისრის ჯართან გმირულად საარაკო ბრძოლის (ხ. ყუხუნიშვილი, მისიმიანთა ტომი, უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 1, 1935, გვ. 277-280; გიორგია, ტ. III, გვ. 154-174). წმინდათაწმინდა ხსოვნამ კეისრის დათოვნიტის სახიერება ჩაკურა და განამტკიცა, როგორც სვანურ ხალხურ სახილოლოში, ასევე ქრისტიანობის ამირანის (გიორგის) ოქრობეჭდვითი ამასხველ ხელოვნებაში. აქ უკვე სალომქრო პატრიოტული, საერთო მოტივიტი წარმართავენ წარმართოლოდად მომდინარე სახალხო სახილოვლსაც და სახეით სახიერებასაც.

სოციალურ ურთიერთობათა ასპექტით აქ საინტერესო ის არის, რომ უმეტესად ქართული ხელოვნების ძეგლებში არა მყოფის ასულის გათვლენისაგან გამოხატვის ვითარება ასახული, არამედ გმირი მედრისაგან, „პორრეტის სახიერების“ კეისრის განადგურება, რაც სოციალურ ძალთა დაპირისპირებათა ვითარებაში, ჩაგრულთა სულისკითხვის გამოხატულია უნდა ყოფილიყო. ამგარად სასმირბმბლა, (რზე გველვებამურჩულ, ბაზანდვედნისა და კეისრის მიწვევამდე ამირანი, კრისტინაშვილის სანაში გველვებამურჩულისა და კეისრის მიწვევამდე მიწრინი შესცხვალა. ამ მხრივ მეტად მანიშნებელია, რომ სვანეთში საუკუნეთა მანძილზე ამირან-გიორგის მადიდებლობა თანაბრად ცოცხლობდა ხალხურ სახილოვლსა და გელესიაში. ლაშთხვერის გელესიას გარე კედელზე ამირანის



სვანური ხალხური დროშა ლემ (ლომი), (6. ბერეკიშვილი, ივ. კახიანიშვილი, ს. ჯანაშია, საქართველოს ისტორია, თბ., 1945, გვ. 11). ნახატები 2. მანქანისა.

გველვებთან და ბაყაყედვთან ოშია გამოსატული, ხლო გელესისი შეივით ესვენა წმ. გიორგის ცნობილი ხატი, რომელიც ქართული ოქრობეჭდვითი პირველხარისხის ნიშნად ითვლება; მას გ. ჩუბინაშვილი უბრწყინვალესი ოსტატობის ნაქანდაკვე ჯუხმათს წმ. გიორგის იმ წაიტის გვირგვინ აყენებს, რომლის შესახებაც ბიზანტიური ხელოვნების მეკლეგარი პ.ს. უვაროვა „უმევენირეს ჭაბუკთა გამომსახველი კავკასიური იკონოგრაფის“ მაგალითად მიიჩნევს, რომ იგი სუთქას განსაკუთრებულა მშენებრებით, რაც „რუგბივით იპურისხ და იხიდად ნეკლევარს“, რომ XI ს. დათარიღებული ჯუხმათის წმ. გიორგის ხატი „შეიძლება კუთვნიდა აღორძინების ეპოქას და ნეტოქებას გაქვის XV ს. ფლორენციის სკოლის საუკეთესო ქმნილებათა სუის“, მაგალითად „დონაშვილისეული გიორგისათვის ორ სან მიქელედან“ (მასალები კავკასიის არქეოლოგიისათვის (რუსულ ენაზე), X, გვ. 106; გ. ჩუბინაშვილი, დასხ. შრ. გვ. 247).

ქართულ ხალხურ სანახაობათა ორმოცი წლის მანძილზე შეუწყვეტლმა კვლევა-ძიებამ მიმიყვანა ამ მოკრძალებულ ვარაუდამდე, რომ შ. მიწრინი ქრისტინაშვილის ამირანის რაკი ხალხურ სანახაობათა შესწავლა ასეთი ვარაუდის დაშვების შესაძლებლობას იძლევა, ეს იმასაც ამტკიცებს, თუ რა საოცრად შთამაგონებელი განძის შემეცვლია მრავალსაკუთვანი მხატვრული კულტურის საისტორიო წარმოსახვისათვის ხალხური სახილოლო. ამიტომაც გვმართებს მას გაუფურთხილდეთ, ისევე დავივლო და მომავალ თაობებს შემოვუწახით ხალხური სანახაობრივი საუწუე, როგორც ამას ვაკეთებთ კულტურის მატერიალური და სხვა მხატვრული ძეგლების მიმართ. ხალხური სანახაობანი ადასტურებდა ქართული მხატვრული შემოქმედების კავშირს წინააღიურ ცივილიზაციებთან: სვანურ მურყვამობა-კვირიაობაში „მელა ტელეფია“ და ხეთური ტელიფიუ; მესხურ ბერობანაში მცირე აზიური ზადენი და არალი; სვანურ მურყვამობა-კვირიაობასა, ლამპრა-კვისრობასა, საქმისასა და ლიბეროლალში, მეგრულ ძაბრალეში — აღმონდა ამირანისა და გიორგის ივიგობის დამდასტურებელი ფუნა. — ყოველივე ეს ხომ ქართული სანახაობრივი კულტურის, ხალხური სახილოვლის მადიდებელი პასპორტია, ამიტომაც გვმართებს ამირანის ამასხველ სანახაობებს თვალსწირივ გაუფურთხილდეთ, დასკვლად და იგი თანამედროვე საბჭოთა დღესასწაულების სამკაცულად ვაქციეთ.

# მიქელანჯელო ანტონიონი

## ტატა თვალჭრელიძე

მიქელანჯელო ანტონიონი კინოში იმ დროს მოვიდა, როცა ნეორეალისმი თავის პირველ დაცემას განიცდიდა. რეჟისორის ახროთ, მაშინ ცხოვრებამ მოითხოვა ნეორეალისტური ფილმების ტირითაი თემის — გმირისა და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულებათა ანალიზის შეცვლა გმირის სულის სიღრმეების წყაღებით. აღმანანის გაუცხოება, პირველების კაპოტულაცია მისი ბუნებისათვის უცხო პირობების წინაშე, რომლებშიც მას უხდება არსებობა, ხელგაწიანის გამოჩენის პრობლემა კი არა, მწარე რეალობა. ამიტომ საკრიოა მისი შესწავლა უკავშირდება რომანტიკული იმედების გარეშე, მხატვარმა ილუზიებით არ უნდა დამოშდეს თავი, არამედ მკაცრად და დაუფარავად უნდა აღწეროს სინამდვილე. ანტონიონის სწორედ ამ შეხედულებებთან აპის დაკავშირებული მისი სტილის ძირითადი თავისებურებანი.

ანტონიონის ფილმების ანალიზის დროს ხშირად თანაქვერდებულს „ახალ რომანს“ მიმართავდნ და ბევრ საერთო პოლოლებს ამ ლიტერატურული მიმდინარეობის სპეციფიკურ თავისებურებებსა და ანტონიონის შემოქმედებას შორის: რეჟისორის სტილს ზოგი „ცხოვრების ნაკადის“ ფიქსაციის მეთოდს უკავშირებს და ე. წ. „კინოსინამატიკის“ ენციკლიკასთან პოლოლობს საერთო ნიშნებს. ბევრი კრიტიკოსი კი საერთოდ არ დებულობს ანტონიონის შემოქმედებას, მის ფილმებს მტად მოსუყენად მიიჩნევს. მაგრამ არან ისეთივე, ვინც ანტონიონის შემოქმედებას ნიკორეულად აცხადებს და მას კინემატოგრაფიული „გრაბატის“ ე. წ. მკვლელად, მთელი მიმდინარეობის („ცხოვრების იმპროვიზაციის“) მთავრად თვლის, რის თაობაზეც ანტონიონი ამბობს: „სიახლეს მკვლელად მოღის. არ ვიცი, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ არ მოწონდა უელლიად ფილმები, მო-

დლები, ამბის თხრობის ხერხები და სიუჟეტის გახსნის რაღაც ვარკვეული გზები. უკველივე ამის გადალახვა მინდოდა“.

60-იან წლებში, როცა ხელმოწევაში ახალი გამომსახველობითი ხერხების ინტენსიური ძიება მიმდინარეობდა, როცა ლიტერატურულ სარბოლტე გამოვიდნენ რბო-გრეე და ნატალი სარტო, ბექტი და როეე ვიანი, როცა აღან რენემ გაავადლო თავისი კინო-ნაწარმოები „შარშან ზაფხულს მარინებადში“, ხოლო ეან ლუე გოდარმა — კინოსამფლეთი „ალფავალი“, მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმები ორგანულად ჩაიწერა იმეამინდელ პანორამაში.

რეჟისორის ააერთოვნას უთქვამს, რომ იგი ტრავიკულად განიცდის აღმანის კაპოტულაციას მისთვის უცხო პირობებს წინაშე და აქ იგი ბრძოლის ტრავიკის კი ვერ ხედავს, არამედ მხოლოდ სუსუტის დრამატოზმს. რეჟისორის მთელი სიმამფრითა და სიმკაცრით აშუქებს ამ წლებისათვის დამახასიათებელ ძირითად თემას — აღმანის სიმარტობის, გაუცხოების, მისი სულიერი მოუწყობლობის თემას.

მიქელანჯელო ანტონიონი დაიბადა 1912 წლის 29 სექტემბერს ფერარაში. სწავლობდა ბოლონიში, სადაც პოლიტიკური ეკონომიის სპეციალისტის დიპლომი მიიღო, მაგრამ იგრძნო, რომ ეს არ იყო მისი მოწოდება და გაუცხოებაში დაიწყო თანამშრომლობა. ბევრს იბეჭდებოდა რომის ეურნალ „ჩინემაში“, თან ექსპერიმენტულ კინოეინტროში ლტოციებს ეწერებოდა. სწორედ აქ დაიწყო მისი გაცაცება კინოხელოვნებით. რეჟისორის პროფესიას რომ დაუფლებოდა, ასინტეტად მუშაობდა ენრიკო ფულჩინონისთან, ხოლო 1942 წელს — მარსელ კარნესთან, რომელიც იმ ხანად „საღამოს სტუმრებს“ იღებდა.

იმავე 1942 წელს ანტონიონი რობერტო როსელინისთან ერთად მუშაობდა სცენარზე „მფრინავი ბარუნდება“.

1943 წლიდან იწყება მიქელანჯელო ანტონიონის დამოუკიდებელი მოღვაწეობა. წლების მანძილზე იგი მოკლემეტრაჟიან დოკუმენტურ სურათებს იღებდა (სადაც ასახული იყო ღარიბ მეთევზეთა ცხოვრების მართალი ეპიზოდები, რომის მეტალურგიული ქარხნის მუშათა შრომა, ილუსტრირებული ეურნალები — კომისესიასთვის მონუშავე „ვარსკვლავთა“ ჭაფა და იმ საზოგადოების ყოფა, რომელიც ხელს უწყობს ამ სერიულ გამოცემთა კოპულარობა-გახალხებას), ხოლო 1950 წელს დადგა პირველი სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი — „ერთი სიყვარულის ქრონიკა“.

მას შემდეგ ბევრი დრო გაიდა. ექვსი სრულმეტრაჟიანი სურათის შემქმნა მოუხდა ანტონიონის, ვიდრე მას საყოთარი თემის, ეკრანაზე საყოთარი საყურის შემქმნელ რეჟისორად აღიარებდნ. ლიუხედანაც იმისა, რომ ნეორეალისტური სურათებისათვის დამახასიათებელმა საერთო სიღატკის ფორმა ანტონიონის პირველივე ფულადილი მიღარ ბერტოლუოლ გარემოცვას დაუთმო, რეჟისორის მანინე ნეორეალისმის და თავისი დოკუმენტური სურათების გამომსველებითი სტილის ერაგვლი რჩებოდა. ანტონიონის სატიფიკური ხელწერა მკაცრი და ზოგან დაუნდობლელიცა. ნეორეალისმისაგან მას თბიხვს არა სურათების ესთეტიკა, არამედ ძირითადი თემა — აღმანის სულიერი სიმარტობის თემა. ამ მხრივ იგი ეთიხვბა ნეორეალისმის ტრადიციებს და საყოთარ გზას იკვლევს.

1957 წელს ანტონიონი ფილმი „ძაბული“ გაავლი. გარეგნულ მონაცემებით ეს კინონაწარმოები ნეორეალისტურ ფილმებს უახლოვდება. მოქმედება მუშათა წრეში ეორბდება. ირმა და შკარის ქარხნის მუშა აღლო უკვე შეიდი წელია მომცრა ოთახში ცხოვრებენ და თითქმის ბედნიერებუც არან. ირმას ქმარი სახლიდან დიდი ხნის წასულია და არავინ იცის მისი ახავალ-დახავალ, ამიტომ ირმასა და აღლოს შეუდლება ოფიციალურად არ არის გაფორმებული. მთელიდნდება ათი ირმას ქმრის სიკვდილის ნახვს ტავიკონიერენ, ახლა ირმას და აღლოს დაქორწინებას წინ აღარუხვს. უღდას და სწორედ მაშინ ირყევა, რომ ირმას სხვა უყვარს. გახედლებული აღლო მთელი სოფლის წინაშე მხეცურად სცემს საყვარელ ქანს და გაეცლება იქარობობს.

სწორედ აქ იწყება ძირითადი სხვაობა ანტონიონის ფილმსა და ნეორეალისტურ ნაწარმოებებს შორის. ნეორეალისტური ფილმების

პათოსი უკვლავ აღამიანის უფლებას ლეგატიურზე, სახლ-კარზე, სიუ-ვარულზე, ამიტომ, ნეორეალიზმის გმირი ყოფილი ფონის ერთ-ერთი ელემენტად იკეთებოდა, რომლის ხასიათი და საქმიანობა მისი უბნის მეზობლებისა და ახლობლების საერთო ინტერესებში ითქიფებოდა. აშვარი ცხოვრებისა და პირობების მარტივებულ გმირს ამ პირობებისაგან განთავისუფლება კი არა, მათი გაუმჯობესება სურდა. ასეთი გაუმჯობესებული პირობები მიწაზეა დაქვემდებარებული ადრესის ირსახავან წახლეს, სადაც არ უნდა მივადეს, ყველაფერ სივარულზენ სამუშაოს, ბინის და სიყვარულსაც კი. მაგრამ ადრესის სხვა არაწახლეს, მას ირმა უყვარს. ადრესი სოფელში ბრუნდება და როცა გაივსება, რომ ირმა ბედნიერია, თავს იკლავს. ასე რომ, ფილმის გმირის ინტერესები თავიდანვე გამოითქვით ხალხის, საზოგადოების ინტერესებისაგან, სხვებთან მას არაფერი აკავშირებს — არც საერთო გასაქირი, არც უმუშევრობა. ადრესი დელასირებული არა იმიტომ, რომ ვერ იშვია სახლი და სამსახური, არამედ იმიტომ, რომ ცხოვრებაში ვერ იშვია თავისი ადგილი, სასახლო გრძობა; იმიტომ, რომ იგი მარტოა.



მიქელაქელო ანტონიონო

ამ სურათში ანტონიონომ ჭერ კიდევ ვერ მოახერხა ტრადიციულ სიუჟეტზე უარის თქმა და საკუთარი თემის შესატყვისი დამოუკიდებელი ფაბულის აგება. ადრესის ფატალური ტრაგედია არის მასაჟენ და მისი თვითმკვლელობა ამ ტრადიციული, კანონიერი სიუჟეტისადმი მოკვლეობის გამოხატულება. სურათის სტრუქტურა ნეორეალიზმის ტური მოტივებისაგან განდგომის ნათელი ფაქტია. აქ უკვე იპარტობადა ის ძირითადი მოტივები ანტონიონოს შემდგომიონდელ ქმნილებებში რომ გახსნა და რეცისორის სტილის თავისებურებად იქცა. გმირის სტილია გრძელ, აღამიანთან ერთობლივობა აქ სულ სხვა ხასიათს ტარებს და მიგვანშნებს სურათის ავტორის მომავალ დამოუკიდებელ მიგნებებზე არა მარტო მის ხელწერაში, არამედ ფაბულურ აღმავლობაშიც.

დღეს მიქელაქელო ანტონიონო ე. წ. „ინტელექტუალური“ და „ლიტერატურული“ კინოს ოსტატი ითვლება. მისი ცნებობილი ტეტრალოგიის უკრალული სამყარო „ანტონიონოს სამყაროდ“ აღიარეს. ამ „სამყაროს“ ნიშნულს აყვარად აღინიშნა ტეტრალოგიის პირველივე ფილმი „თავდასავალში“.

ფილმის სიუჟეტი, უფრო სწორად — მოვლენათა კაქვი — მარტოა. რამდენიმე აღამიანის სასერნოდა ზღვაში გასული, ერთ-ერთი წყვილი — ანა და სანდრო — წაერნოდა. მისი აღმავლობა ება უკრალული კუნძულს მიაღწევს. მოულოდნელად ამინდი ფუქდება. ზღვაზე გრძელად გადაიფარეს. ბუნების ამ უწყაბად ამბობის შემდეგ უკვლავ აღამიანეს, რომ ანა არსად ჩანს. თავდაპირველად ეს ამბავი თითქმის ყველას შეაწუხებს, მაგრამ სულ მალე ახლობლებს ავიწყდება დაჯარგული ანა. ისინი მხო უკვლავზე მდებარე საკუთარი მოწყველობით არიან დაკავებული და ამიტომ კვლავ თავის გარბობის ცდილობენ. ანას საქმეზე მხოლოდ სანდრო და ანას ამხანაგი კლაუდია გაემშვავებიან. გზაში ისინი დაუახლოვდებიან ერთმანეთს, მათ შორის თითქმის სიყვარულიც ჩაისახება, მაგრამ სულ მალე კლაუდია სანდროს პირველ შემხვედრ კლათან წახვას. ასე მთავრდება ფილმი, უფრო სწორად, ეს არის სურათის გარეგნული, სიუჟეტური ქარგა. მაგრამ ანტონიონოს ფილმების აღწერა გარეგნული, შინაარსობრივი ქარგის მიხედვით შეუძლებელია, დრამატურგია, ჩხვივის გამოხატვა რომ ვიხმაროთ. „შინაგანი დენები“ ვითარდება. სწორად ეს შინაგანი დენები, გმირთა სულიერი გასვლება, უშიშრეული ფიზიკური და სულიერი მოძრაობებში რომ კლდინება, შეადგენს ანტონიონოს ფილმების და მათ შორის „თავდასავალის“ კუმშირატ შინაარსს.

კლაუდიას, შემდგომში „ანტონიონოს მუხალ“ და „ანტონიონოს მედუზის“ წოდებული მონიკა ვიტი თამაშობს. ფილმის დასაწყისში ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის მას მარტოვლად ექსპოდირი როლი ეკისრება. იატკაზე იგი როგორც ანას ამხანაგი მოხვდება. მაგრამ თანდათან ნათელი ხდება, რომ სწორად კლაუდიას ხასიათის ევოლუციის გამოვლენება არის ფილმის ძირითადი დრამატურგული დენი. რეცისორის „მკაცრი და დამუნდობელი“ ანალოზი კლაუდიას სულიერი მოძრაობებისკენა მიმართული და ამიტომაც მისი შეხვედრისა ხდება მისი განწყობილების თითოეული ნიუანსი, თითოეული მოძრაობა თუ უხსტრ.

ამხანაგის ძიებისას კლაუდია აღმოჩენს, რომ ანას გაქრობა არაფერი შეეცალა, უკვლავ ძველებურად მოწყენილია, არავის არ აწუხებს და არ აღიღვებს აღამიანის დაჯარგა. კლაუდია შიშში

შეიპერო. სხვების გულგრილობით გაკრევებული ისიც მალე მიხვდება, რომ მისი გრძობებიც არაშვარი ყოფილა. მას ხომ აღარ სურს ანას მონახვა, რადგან მთლიანად მოუცულია სანდროს მიმართ გაღვივებული გრძობით.

ფილმის ერთ-ერთი საუკეთესო ეპიზოდია, როცა სანდროსთან გატარებული დამის შემდეგ მონიკა ვიტის გმირი მიხვდება, რომ იგი საგსეა ახალი, მანამდე შეუცნობელი ვენები. მთელი მისი სიხუელი ორთის, სული მედრის და ეს შინაგანი სიხარული საოცრად ციკვან-სიკვან გაისხავს. კლაუდია ბედნიერია, ამ დროს იგი სანდროს ოდნავ გაკრევებულ, ოდნავ დამცინავ შერას შეხვდება. კლაუდია კვლავ შეხვდება, და აი აქ პირველად ჩაისახება შიშის კიდევ ერთი ელემენტი — შიში უახსოვი გრძობისა. მაგრამ ახლავდება კალი ჭერ სიუჟეტ ვერ აკონტროლებს ამ განცდებს. ნამდვილი სიყვარულიც მოულოდნელობისის სრული შეგრძობა მოვა შემდგომ. როცა იგი სანდროს სხვა კლათან წახვას, მანამ მიხვდება კლაუდია, რომ კიდევ ერთი „თავდასავალი“ დასრულდა, რომ დაიშხვრა კიდევ ერთი ილუზია. თავჩანდრული იგი ნელა მიუახლოვდება სანდროს, ხელს დააბნებს თავზე და ეს მისი უხსტრ მომავალი ბედნიერი ცხოვრების მომსახვებელი როლია; უბრალოდ კლაუდია, ამყვარად შევიდა და, ჩანსწვდა საკუთარი მარტობის გარდუვალობას.

სიმართლის ამ განცდითაა გამსჭვალული ფილმის თითოეული კადრი, მისი სტილისტიკა. კლდოვანი კუნძული, ცივი ზღვა, გრძელი პლანები, კამერის შენელებული მოძრაობა, ეკრანზე მოქმედების ნელი ტემპი, სურათის ამგვარ სტრუქტურაში ეწერება მონიკა ვიტის განდგომილი სახე, რაც კიდევ უფრო ამწვარებს სიმართლის ეტერმენტებს.

ტეტრალოგიის შემდეგი ფილმი „დამე“ ანტონიონომ 1960 წელს გადაიღო.

კინოთარბობა იმით იწეება, რომ მომავლად მწერალ ტომასო გარანიმის მისი მეგობრები ლიდია (დანა მორი) და გოჯინა პონტანო (მარტოლი მასტრონი) მილიან; ტომასოს მთელი ცხოვრება ლიდია უყვარდა, რომელმაც თავის დროზე ვერ დაუთხა ეს ერთგული გრძობის, სევდამორული და დიდი სიყვარულის დაჯარგვით გოჯინებულ ლიდია მაილანის ქუჩებში დახვებებდა. მის სულიერ ტკივნულს (კალეულად მოძრაობებში, შერასში, მოულოდნელი პრადიკუმში შევიგობდნობს. სიუჟეტის გაშლილების ისინი არაფერისშემოქმედა, მაგრამ აუცილებელი იმ მომენტების შესაქმნელად, რომელსაც ე. წ. „ანტონიონოს სამყარო“ აღმრავს. აპარატის წინაშე იშხვლება თავად ცხოვრება მთელი თავისი წრწილამებით. „ცხოვრების ნაკადის“ ცალკეული დეტაბის ხაზგახშული ფუქსაცია, გმირის შინაგანი განწყობისა და სურათის „მოვლენათა კაქვის“ თანამდებობის კონტრასტში გარკვეული ემოციისა და აზრის შემცველი და გამოშხაბებულია.

ლიდიას სიყვარული სურს, მაგრამ არ შეუძლება. მონიკა ვიტის გმირი კი ეს სურვილი აღარ განაჩნა. აქ ამ ორ კლას თითქმის ანტიპოდური გრძნობების სიმბოლოები უნდა წარმოედგინათ ეკრან-



ზე, ენა შორის — ცხოვრების წყურვილით ატანილი ქალის, ხოლო მონიკა ვიტის — გრძობითა ანებით შეპყრობილი ქალშეშლითა. მარტოღო მასტროიანის გმირი — სახელგანთქმული მწერალი, უმაღლეს საზოგადოებაში მიღებული და მდამდ ურადღების (ქიტ-რში მყოფი — ასევე გარეული, გაუცხოებული და უხეობური, რეცხიორი ნაფლად გვირგვინებს ამ ადამიანს სულიერი სიახლოვის ფაქტურული შეუძლებლობა. სურათის დრამატურგია აქაც შინაგანი ზნაობ, გმირთა სულიერი მდგომარეობის კონტრასტით ვითარდება. ცოლ-ქმარს სურს როგორც თავი დააღწიოს ამ ვაჟუფებს, სადაც ვარუთ, მჯავა ადამიანებში კონტრასტული ძებნებს საკუთარი სულის ხსნას, მაგრამ ამაოდ. ვერც ერთი ვერ ახერხებს ქეშმარხის სიმშვიდისა ან პირიქით, ვნებათა აფეთქების მიღწევას, რადან მათ არ ესმით ერთმანეთის და მათი აკვირბი გარეშე სამყაროსთანაც და რეაგირებულა.

ფინლანდია ეს ირო, ერთმანეთისათვის სულიერი უცხო არსება, უწყალო დამსიხივის შემდეგ, კვლავ ერთმანეთს მიტრიაბს, რადგან ეს ფიზიკური სიახლოვედა შერჩა მათ აზრდაკარგულ არსებობას.

ამ ფილმში, ისევე როგორც „თავდადასავალში“, რეცხიორი თავის პერსონაჟებს ფინად უქმნის გულგრილ ბუნებას, ქალაქის ასეთივე უფლებრილი პიუჯანებს, ჩაყვამულ, დასმარებულ კედლებს, მიღებულ ბუნებას, თანამედროვე ქალაქის ფეშენებელურ სახლებს შორის უცნაურად რომ ჩაჩადრება. გრძელი პლანები გმირთა ფიზიკური არსებობის ადვილტყობას. მოქმედების განახლებლევება, უწყვეტებლობა — ასეთივე ანტირონის ეკრანული ცხოვრების ტრადიციას, რომელზეც თანდათან ეკვივება ამ სისუსტისა და უყოველფერობის დრამატულში, ანტირონის ზნეობრივ სიძლიერეს მოკლებული პერსონაჟები რომ არსებობენ. მანქანებისა და ტექნიკის გარშემორტყმული ადამიანობისათვის ეს სატექნიკური, უსიკონსო სამყარო მტრული უნდა იყოს, რადან ადამიანებს უცვლად გადართობს ამ საგნების ინერტულობა, უსუფობა, უსიკონსოლობა.

ანტირონის ფილმი „დახმებლვა“ ერთი წლის შემდეგ გამოვიდა იტალიის ეკრანებზე. მონიკა ვიტის ვიკტორიას სიტუებია: „სიკარგულისათვის ერთზე რთდეს არ იტყვიან ერთმანეთს, და ალბათ უჭკობებისა სულაც არ გუყვარდები“, მთელი ფილმის ლიტერატურული დღერის ვიკტორიას არ სურს სიყვარული, თუმცა თავის თავში გრძობას დღმა განაცდის უნარს. სურათი იმით იწყება, რომ ვიკტორია რიკარდოს მატკობებს. ცოცხა ხანში იგი პიერის (აღნი დღეებში) შეხვებდა. ვიკტორიას შინაგან მდგომარეობას რეცხიორი კვლავ უსული საგნების გამსხვილებით აღწევს. ჩვენს თვალწინ იშლება ურბანიზაციული ქალაქის პიუჯაი — ბეტონი, ქარხნის მილები, ფოლიანის კონსტრუქციები. ქალაქის გარეუბანში მიგდებულ, უაქცირობა აფგალი, ცარიელი კასრი, დილით, როცა ვიკტორია აქ სიერინადება, კასრი წყლით იყო ასაკი, ვიკტორიამ შერ ნაფიტი ჩააფლ. მაშინ მონიკა ვიტის სხე ჯერ კიდევ არ იყო აფგარად განდგომილი, რადან ვიკტორიას ციტადობის ილუზია მინც ქქონდა შერგნელი, იმედოვნებდა, რომ პიერისთან რაიმე საერთო მონახებდა. პიერის განცდის შემდეგ, როცა ახლავარად ქალი საბოლოოდ მიხვდა, რომ ვერ შეეძებდა მისი პიუჯიერებს და რომ იგი სიამარტოვისთვის არ განსაკუთრებული მისი სული ამ კასრივით დაკარგვიდა. გაქრა უკანასკნელი ილუზია და მკაცრი სინამდვილის პიროსი შდგარ ვიკტორიას სახეზე სინაწულიც კი არ იტყობება. იგი განდგომილების გამოწვევტყვალა.

ანტირონის მეტაფორულიად არაკონტრასტული ეკრანზე: სურათის ერთ-ერთი შოამშებლავი ეპიზოდია — ბიერის აღწერა — არა მარტო ამ ფილმის, არამედ მთელი ტეტრალოგიის გამოშვებულში მეტაფორაა. აქ მექანიკური ნაწილის ბატონობა, იმპორიზების ადამიანობის, როკული ფიქტიონებს მხოლოდ თავის თავზე და საკუთარ აქტიუბზე, ერთმანეთის მიმართ გულგრილი და სასტიკი არანა, მაგრამ სწორად ისინი შეადგენენ ამ საზოგადოებას, რომლის ანამდვილი არის აქ თავნადავით ჩანს. ეს არის ბზობი, რომლის განცდები პრიმიტიული რეფლექსებად დასლოლი — აქიბობის აწკა-წკაუთა ირგზის მათ ინიბუნებს. ბზობი კვივის, წივის, დაბნეული ასულები კედლებს, წინ მიიწევს. უზარმაზარი ავტომატური ტაბლო აპირობებს მათ ტალღაქტურ მოძრაობებს — ხელეები, მზრები, თავები, დაღებულ პიერში... რომაობა, ავტომატად ქვეული ბზობი, და ცალკეული ადამიანი ამ ბზობის განუყოფელი ნაწილია.

ასევე მეტაფორულია ვიკტორიას მოგზაურობა ვერონაში, „რომეოსა და ჟულიეტის სამშობლოში“. ვიკტორიას ამაღლება ამ უცვლ-

დღიურობაზე, თავისი მექანიზირებული ბირებებითა და ადამიანებზე პოეტური დაიონისპირების შთაბეჭდილებას აღძრავს. მკვარს შეტება ხანმოკლე აღმონად დილით ვიკტორიას სახეზე. ბედნიერება ილუზორულია და მიწაზე დაშვებასთან ერთად ეს განცდა უცებ ქრება. ფინლანდია ჩვე კვლავ საგნათა სამყაროს ხედავთ ეკრანზე, რომელიც უფრო მეტი აღმონად, ვიდრე ადამიანთა გრძობაა.

ამ ათეული წლის წინ ეს სურათი ჩვენს ეკრანებზე გადიოდა და მეტად განსაკუთრებული შეფასებით გამოიწერა მათურებელთა ყველა წრეში. ვიკტორიას სულიერი მდგომარეობა, რომელიც თანამედროვე საზოგადოების გამოწვევტყვალა, ბერის ინტერესს მოკლებულად და პრეტენზიულად მიჩნევენ. პირესმა გამოკვეთდა წყრილობი, სადაც თავად ანტირონი „სულიერი ნახვარავარეობის“ შემქმნელ რეცხიორად გამოცხადდა. იმასაც აღნიშნავდნენ, რომ „კასრიისგან განსხვავებით ფილმი თავიდანვე ცარიელი იყო“ და ა. შ.

ხელოვნებაში და ეკრანად, კინოხელოვნებაში სინამდვილის ასახვის მრავალი ხერხი არსებობს. ადამიანის გაცუხოვების პრობლემამ თანამედროვე საზღვარგარეთულ ხელოვნებაში და ლიტერატურაში მრავალნაირი გამოხატულება მპოვა. ანტირონის ფილი თქვა არა მარტო მევეთი სიუვეტურ ხაზებზე, არამედ სიტიერ ვნებათა გამოკლებების ჩვენებაზეც და რაოდენ კონფლიტური სიტუაციების აღწერაზეც. მან ფარული, უხიდავი, სულიერი დინების აღმნიშვნელი გზა აირჩია. ეს არ არის ის უნერგსაღური მეთოდი, რომელიც ყველა კატეგორიის მათურებელთათვისხა მისაღებია, აღმბათ, ისევე, როგორც ის ძირითადი არაი, რომელიც ამ ხერხითა ვადმეცხვებულა. ბერის კრიტიკოსი ზშირად მიუთითებს, რომ ზოგი მათურების გულს არ ხვდება სინამდვილის ანტირონისსული გახსნა. მაგრამ თუ ფილმში წამოკრილი პრობლემა გამოწვანი არ არის და თუ ის ობტატურადა მოგანილი ეკრანზე, რეცხიორის მეთოდის ურასაყოფად არ გამოდგება ჩვენი შეფასება და ვემოვნების მოშველება, რადან ლიტერატურასა თუ ხელოვნებაში ტენდენციებისა და მიმართულებების არსებობა ჩვენს გემოვნებაზე არ არის დამოკიდებული. მათ ბევრად უფრო ღრმა მიზეზი აქვთ.

ანტირონის პირველი ფილმი სურათის „წითელი უფანდი“ 1964 წ. შეიქმნა. აქვე აპარტი ადამიანის სულის საჭერებდაა მიმართული, ახლა უკვე ფერი განმარტავს, გამოხატავს და აკონკრეტებს გმირის შინაგან მდგომარეობას და ჩვენ გმირის განცდათა ეკოლოგიის მოწინავე მდგომიბი.

რეცხიორი ესწარება მოკლენათა ჩვენების მათ რეაღერად დინებაში, ტემში, უყოველგარი კონტრასტის გარეშე, რათა მათურებელმა ამ მოკლენათა ქეშმარტი სიგრძე და განვითარება შეიგრძნოს. ანტირონი კინემატოგრაფიულ იზმობას ხაზგასმული შეენდებულ, დასამტკობის ერთ დღეზე წარმოებს, „როცა ცხოველებს დრამატურაზე, სამყაროს არასრულფასოვნებაზე და ადამიანთა უბედურებაზე ულმარაობა, პირველ ყოვლისა, მხედველობაში მქვს წინააღმდეგობანი ერთის მხრივ, სამეცნიერო-ტექნიკურ და მეორის მხრივ, ტექნიკობის ზნეობრივ განვითარებას შორის. მეცნიერებასა და კინემატიკა ადამიანის შორის განვიხედენ, მეოთხედენ მიანწევის, მირაობა კი მთერისდროინდელი დარჩა“ — აღნიშნავს რეცხიორი.

„წითელი უფანდიში“ ანტირონი პირველივე კადრებიდან მიანიშნებს, რომ ნაწარმოების მოყვანი სათქმელი ავადმყოფი ფსიქიკის ადამიანთა არის დაკავშირებული. ფილმის გმირს — ჭულანას ქანსი და ე. ო. ცხოვრების სურვილის აღდგენა მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეუძლია, თუკი ვინმეს ვაღასლებს მას ამ სურვილს.

ფილმის სიუვეტის მიხედვით ჭულანას დაავადება ავტოკატასტროფის შედეგია. მასში შუშმა დაისაფიქტა. ჭულანას ცხოვრების საშინელი, უცუკრი სამყაროში, უყოველ შემთხვევაში მისი დაავადებულ ფსიქიკა ასედა აღქმებს ამ ცხოველებს — მისთვის უხედილად და განწირულად. ბედნიერება არც პირად ცხოვეტობა და არც მეგობრებთან კონტაქტში მოიძებნება. რეცხიორი თანმიმდევრულად ავიკარებს ძირითად არსს, რომ ადამიანები ტექნიკის დანახება, მოწინად ქველენად, ქარხანაში, სადაც ჭულანას მუდგული — უფო მუშეობას, ბერის მოწამულია, ქარხნის მაღალი მიღები ცეცხლს აფრქვევენ, გარშემო მდგომის ფსარული, ძრავების გამაყურებელი გუგუნის, ეს ხმარე აფდამინის ხმას ფარავს. გმირებს — უფოსა და კორაფოს — არ ესმით ერთმანეთის დაპარაკი. რეცხიორი ამახაც ცხოვერების დრამატულობის ერთ-ერთ წინაპრობად მიიჩნევს.

სურათის სათაურის თაობაზე რეცხიორმა ინტერვიუში თქვა: „ამ

სათაური ზანგასმულად მიწოდდა მეთუკა, რომ ადამიანის ცხოვრება — უდაბნო, მწირი და უსიხარულო. ხოლო წითელი იმბროპი, რომ იგი მიანც ცოცხალია: წითელი ფერი — სისხლის ფერი. ეს ახსნა, მარალია, რამდენადმე ელემენტარულია, სათარადში მიწოდდა როდული აზრის ჩადება, რომელიც აქმული იქნებოდა უფრო ინტუიციურად და ემოციურად, ვიდრე ელემენტარულ ლოგიკურ განმარტებაში.

„წითელ უდაბნოში“ ჩამოყალიბებულ სახეს ლებულობს წინა სურათებში წამოჭრილი ყველა თემა და მოტივი. ამ დასრულებულმა ტეტრალოგიამ ბევრს ათქმევინა, რომ ანტიონიონი ტერანზე თანამედროვე საზოგადოების მორალის დაცემის კონსტატაცია მოახდინა, ტოტალური გავცხოვება, სიმარტვე, ადამიანის პასიურობა სრული საბითაა წარმოდგენილი ტერანზე, რევისორს არ უშანია ავადმყოფობის სიმპტომების ზუსტი ამოცნობა და უმოდო დასჯების გამოტანა. საზოგადოება დაავადებულა, როგორც ფილმის გმირი ჭლანა. ან. ადამიანის შიგნი და გარე მხოლოდ სიტყარიტევა და ამ „არაკომუნიკაბელობის“ დაძლევა პიროვნებას არ ძალუბს. ჭლანიას სწრაფვის ცხოვრების საზრისის შეცნობას, ინტუიციურად კორასეცენ მიოდტვის, ილუზია ასულდგმულებს, რომ თვითდაქერტული, მიწაზე მყარად მდგარი კორადო, რომელსაც ცხოვრებაში კონკრეტული მიზანი გაჩნია, იხსნის მას. „შენც ვერ მიშველთ, კორადო!“ — სიწრთი ეტყვის ჭლანიას, როცა საბოლოოდ დარწმუნდება, რომ კორადოს სიბალევე ვერ მოხსნის მის შუშს, ვერ ჩაუბრავს ცხოვრების სიყვარულს. მონიკა ვიტის წინამორბედი გმირებისაგან განსხვავებით ჭლანიასში შინაგანი წუხილი იგრძნობს (ისევე როგორც მის კლუდაში). ჭლანიას სულში ჭერ არ დასადგარებულა აპატია, მაგრამ გმირის სულიერი დეტრესიის ნაწილები მიზნუა მისი უუნარობა შეუვუს იმ საშაროს, რომელსაც არსებობს.

ანტიონიონის რევისორული სტილი აქ მეტად ჩამოყალიბებული და გათვალისწინებულია. ამომწავარი ბალახი, სახლების შედებილი კედლები, ზევისი უცნაური შეფერილობა — ყოველივე არაბუნებრივი, გამაღიზიანებელი ფერებშია წარმოდგენილი.

ასეთად ზედვს გარემოს ჭლანიას დაავადებული შვრეა, ხოლო მისი გრძნობათა ფერადი გამა ზახს უსვანა რეალური ფერებს, რომელსაც სისბს და ანადგურებს თანამედროვე ცივილიზაცია. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა ჭლანიას მონაყოლი ზღაპარი, რომელიც ზუნებრივი ფერებით იჭრება „შედებლი“ კინოსამყაროში. ამ ეპიზოდის მეტაფორული დაპირისპირება — ჭლანიას ფერადი ხილუბი კორადოსთან ოთახში, როცა იგი უყანასუნდლად ეძღვე ერთელ ეცლება შევევის ცხოვრებას, როგორც ნიშანი ამ სურვილის განუხორციელებლობისა მიუღს ტერანს წითელი ზოლი გადაკვეთს, სისხლისფერი ზოლი, რომელიც ჭლანიას სურვილს გამოკვეთავს და

ამავე დროს ამ ორი ადამიანის გათიშულობის სიმბოლოდ იქიბება, ჭლანიას წაღობს, თრისი, იკლანება, ვერ თავისუფლდება, ფერებშია, საგან, რომლებიც თრკუნავს მას, გონებას უზნელებს. ბოლოს დონემიხბილი ქალი თითქოს დაწუნარდება. მიოდლი ოთახი — ავეკი, აბაკი, საწებნი, ტანსაცმელი ვარისფერი, არარეალური ფერშია გაზვეული და ეს არარეალური ფერი იმის აღნიშვნელობა, რომ ჭლანიას ღრღოვანა კორადოსაცენ, მასთან დაახლოება — მისი უყანასუნელი ცედა და იმედიც უშედეგია.

ფილმ „თავადისავალიში“ მონიკა ვიტის ფიზიკური ფაქტურა იწერებოდა სიცილის ამომწვარი პიუზუებში, „დაბნოში“ ქალკი იმ დაბნისთან ახდენდა ასოკლაციას, რემულიც გმირებში და მათ გარშემო, „წითელ უდაბნოში“ მოქმედებს თავისებური ფონი — ჭლანიას სულიერი მდგომარეობის ამომხსნელი საწარმოო რავენი. ჭლანიას მაგალითი — ეს არის სუსტი არსების ბედი ტექნიკატულ და მეკა. ნიშნებულ სამყაროში. ფერადოვება აქ ალტერირულია, გამოსატავს გმირის გასული ცნობიერებას, მის შიშს და მწუხარებას.

მონიკა ვიტი ანტიონიონის ფილმებში ერთ თემას ავითარებდა, რაც ისევე რევისორის სტილისტურ და კონცეფტუალურ ძიებათა ერთგულებას ნიშნავდა. „წითელ უდაბნოში“ წრე შეიქრა. „არაკომუნიკაბელობის“ თემა, რომლის სიმბოლოდ მონიკა ვიტის სახე იქცა თითქოს დასრულდა. თავის დროს ანტიონიონი ამ ზნახე ახალი პერსპექტივები მონიშნა, აქ წარმოჩნდა მისი პოტენციული შესაძლებლობანი, რომლებიც დროთა მანძილზე ექვემდებარებოდა. მაგრამ უკვე მიგნებული მიოდელად რომ არ კვეცილიყო, ანტიონიონი უნდა გამოჩნოდა იმ თავისებურებას, საყოთარი შეთოდისაგან რომ იყო წარმოდგარი. დადგარო, როცა რევისორი მარტოდენი მიდწულულით არ უნდა დაქმყოფილებულიყო. მან შეუცდომლად იგრძნო, რომ ადამიანის სულის საქურეტად რამდენადმე ახალი გზის დაძებნა იყო საქირი.

ორი წლის შემდეგ ანტიონიონი „Blow-up“ გადაიღო. ერთ-ერთ ინტერვიუში რევისორმა აღნიშნა: „ბოლო ოთხი ფილმი: „Blow-up“, „ზაბრისკი პოინტი“, „ჩინეთი“ და „პროფესია: რეპორტიორი“ საზღვარგარეთ გადავიდა, რადგან მაჩანია, რომ იტალიაში გადაღებული რამდენიმე ფილმით იტალიური ფერტატია ჩემთვის ამოიწურა“.

ანტიონიონის სხვა ფილმებისაგან განსხვავებით, „Blow-up“-ში მკვეთრად აგებული ფაბულაა, საიდუმლოებით მოცული სიუჟეტური სკლაა. რევისორმა ერთგან აღნიშნა, რომ ფილმის იდეა პატარა ნოველის კითხვისას ჩაესახა. მან შეინარჩუნა მწერლის მხოლოდ მანერა, ტექსტი კი ახალი დაწერა. დაპარაკია ხულიო კორტასარის ნოველზე „ეშმაკის ფურთხი“. სადაც ფოტოგრაფი ქალკის ქუჩებში საინტერესო ეპიზოდებს დაძებნა, რათა ფირვე ლებლებს. შემოხ-

კლარი ფილმიდან „თავადისავალი“  
სანდრო — გაბრიელე  
ფერდტი, ანა — ლეა მასარი







ვეითი იგი უცნაურ წყვილს შეინიშნავს — ახალგაზრდა ქერა ქალს და ქერობის მსგავს კაბებს, თითქმის ბავშვს. ფორტიგრაფი რომელიც მიშლი დაკვირვება ამ წყვილს და აღმოჩენს, რომ ბავშვი შეშინებულია. ქალი დაფიქრდა, ოდნავ აღდევნებოდა ელასპარაბის მას. უცებ რობერტი მიშლი აღმოაჩინა იქვე ახლოს მდგარ მამაკაცს, რომელსაც ხანმოშულო მამაკაცი ზის და ურთადღებით უთვალთვალებს ქალს და კაბებს. მიშლი ფორტიგრაფის მონიტორინგებს და ფრჩხილადღებს ამ სურათს. ქალი აღშფოთებულია, ის წარმოუდგენელ ღანძრავს იწყებს. ბიჭი დროს ახლავს, ხელადან გაუსწლდება ქალს და გარბის, გარბის უკანმოუხედავად. თითქმის თავი უღიდესს საფრთხის დააღწია. სახლში დაბრუნებულია რომბერტი მიშლი ფრთხილ გააუფრთხილებს, გააჩვენებს, კიდევლე გაუარავს და ამ საში აღმართის ურთიერთობაზე ჩაფიქრდება. აქვს თუ არა მის დასკვნებს რაიმე კავშირი რეალბოსთან, აას ვერც ის და ვერც ჩვენი ვერასოდეს ვერ გაავრცობს.

ამ რეალბოდან ანტიონიონი მწერლის ჩანაფიქრისა და წერის მანერისაგან მიღებული ემოციური შთაბეჭდილება აიღო და ებნოლად ჩართო ფილმი, მაგრამ ამისთანავე, მნიშვნელოვანი და დასაბუთებული განვითარებისათვის განსაზღვრული ებნოლის ფუნქცია დაუკისრა. ფილმში ფორტიგრაფი მკვლევარის მიწვევს ხდება, მაგრამ უკველივე მაინც ილუზორული აღმოჩნდება, რადგან იგი ვერ დაადგინებს არამედ თუ ამ მკვლევარის მოხერხება, არამედ თვით მკვლევარის ფაქტს. გვაში გაქრა. შემდეგ გაქრა მისი ფორტიგრაფი, სადა პარკში ხესთან მდგომი ქალი და კაცი იყო აბეჭდილი. გვირს ეკუთვნის შეიპყრება — იქნებ უკველივე მოჩვენება იყო, ფანტასმაგორა? ფილმი ამ აზრის მეტაფორული გახსნა, „ფილი“ სამყაროს სიმბოლოა: ახალგაზრდა მასკარადს აწყობს. კლუბებივით გათხიანილი სახეებით, უცნაურ ტანსაცმელი გამოწყობილი, ისინი ჩოგბურთის კორტეზე იწყებენ თამაშს. მათი თამაში — მხოლოდ ილუზიაა. ბურთი და ჩოგანი მათ არ გააჩნიათ. თამაში გაოგნებული შუაყურებს მოთამაშებს — მასკარადს აქაც კორტეზეც გრძელდება. ამ დროს ერთ-ერთი გოგონა ანიშნებს, რომ „ბურთის“ მის ფეხების დაცემა უკვე მას შეუძლებს. თამაში გაკვირვებით მონიშნდება, შემდეგ გაიღიმებს, ნელა დაიხრება, აიღებს „ბურთის“ და მთელი ძალით გადაუდგებს. ისმის ბურთზე ჩოგნის დარტყმის რეალური ხმა. თამაშს მათი „თამაშის წესი“ მიიღო, მეტიც — ჩაერთო, რადგან უკველივე ერთი ილუზიაა, ცხოვრებას კი თამაშია, ფიქციაა. შეიძლება რეალური სახეები წარმოადგინო, გაითამაშო, რადგან ჩვენი სინამდვილე ეს.

ტიფიცირებულია, სამყარო — მოჩვენებითი, უსაბი, ირასტრუქციონი ამის განცდა თომას ჯერ კიდევ მაინც ჩახსება, როცა მეორეფიქციონი ვიდა პარაში და გვაში ედვარ ნახა. გოგონებელი, მეგობრისათვის მიადის, სადაც ახალგაზრდები შეკრებილან, სხვაზე, ნარკოტიკებს დებულდები. თომასიც მათ დროსტანსაში ჩაერთდება, სხვას, ექვსა და ეთერონაში ჩაყრდნილი. უკვე ექვსი თვალთი შეხვდაც ებნოლად საკუთარი ბიოგრაფიად. იქნებ მას მართაც მოჩვენება უკველივე? თომასის ფიქრი თანდათან საკუთარ პოეტიაზე შეკრდება. ფორზე სანტერესო იბიექტების აღსაბეჭდად თომასი სტრუონის, სხვის ტანსაცმელს ირგებს, თავისებურ მასკარადებს აწყობს, მუდამ არა ერთ, ხან მეორე როლს თამაშობს და მიხედვითიფიქციონის სახით წარმოვლავდა. ასე რომ, სურათის ფილმი რეალბოდ გრწავს მის თავად თომასის ცხოვრების წესს, კინოფილ შთაბეჭდავდა ასახვს გვირის ცხოვრების მომავალ დინებას, მეტაფორული, ეილუზორულად გვიჩვენებს თუ რა სახის ევოლუციას განვიდის ფილმის პერსონაჟი.

ჩვენი უკვე აღვნიშნეთ, რომ ამ სურათით მიქლანჯელო ანტონიონის შემოქმედებულ ახალი ტიპი იწყება, რეგისტრირება აქ ურთი თქვა მისთვის ჩვეულ „დედრამატრაციასზე“, თუმცა მისი ძირითადი და თვის შენარჩუნებულია და ადამიანთა ურთიერთობები ილუზორულიობის რანჟმა აუვანია. წინა ფილმისაგან განსხვავებით, დიდიფიქციონი მუქია, ფილმის ტრეში აჩვენებული, ტემპი კი ზოგჯერ სწრაფია. კ. პერსონაჟთა შენარჩუნებული მოქმედება შესტყვებულია, ეკრანზე ადარ წარმოებს ადამიანთა ხასიათების ევოლუცია. ეს უფრო ფილსოფიური აღფორიაა, ვიდრე ადამიანის სულს ექვრება.

დაუდობელ, დაკარილებულ სამყაროს რევესიორი ერთადერთი დიქსი საწივის უპირისპირებს — ლამაზ ბუნებას, რომელიც თამაშის გასულირეფიქციონა, საოცარი პარზონიონა და სიმშველით გამოირჩევა. როცა ედვარდონის პარკი დანაშაულით გერ კიდევ არ არის შეზღუდული, ჭეია სიმწეა ამშველებს, აწვენარბის სულსა და გოგონებს. მაგრამ როცა იქ გვაში გდია, იგივე პარკი ქარისაგან აფორიაქებული, დაძაბული და ჩაშველილი წარმოგვიგდება. კიდევ რამოდენიმეჯერ დაუბრუნდება რევესიორს პარკს. ისევე, როგორც ანტონიონის სხვა ფილმებში, აქაც წარმოებს საგანთა ციტირება — სიმბოლურ დიქსიონარულად სხვადასხვახარის პარკი წარმოგვიგდება, როცა აღმოჩნდება, რომ მკვლევარს დაიფარა, მთავრის ცისფერ შუქზე კიდევ ერთხელ დაინახავთ მიჩვენებულ, თითქმის ანაშაულვდად ჩაჩუმებულ ბუნებას და ფოთლებს, ბუნება ეკრანზე უწინააღმდეგვად, უპირისპირდება ადამიანთა სახეც საქციელს და ამიოთმაც გასულირებული ჩანს.

„წითელ უდაბნოში“ ჭლიანას მიერ მოყოლილი ზღაპარი ბუნებრივ, შეუღამაზებელ ფერებს ატარებს. ფილმში ეს ჩართული ამბავი სწორედ რომ თავისი ფრადი გამოთ უპირისპირდება უკვლიანას თვალთი დანახულ სამყაროს და წარმოადგენს ერთადერთ კუმარტ პარზონიონობას ეკრანზე.

ანტონიონის ადრინდელ სურათებშიც დიდი ადგილი ბუნებს და საგანთა სამყაროს ებნოლია. მაგრამ იმ ტილოებში უფრო სწარედ უსულს სამყარო კი არ უპირისპირდებოდა გმირთა განწყობას, არამედ სწინადა, თვალსაჩინოვდა მას. „თავდასხავაში“ უკაცრიელად ლანდშაფტი, კლდეოა უქმნელი, დეკარილებული სოფელი თუ ქალაქი, სადაც უამს ძიებისას ჩაღიან კლაული და სანდრო, პირდარი, გაშუშებული სიმბოლოებით ამხებობდა სიცივის წერხებას, მიგანინებდა, რომ ბუნების ეს „სიცივე“ თავად გმირთა ცნობიერებაშია შეტრიალი. ამ ადამიანთა გმრობებს არ შესწევს ცალკე, ცივ, გაყრულ სამყაროსაგან თავის დაღწევისა. ბუნების ეს სიცივე პერსონაჟთა უმტურობის, მათი არასრულფასოვნებას და ვნებათა შეზღუდულობის მარეწენებელია.

„ღამეში“ ქალქის პიჯაჟი, მიგდებული და ქუუქიანი უზანი, სადაც ღილია დაბეჭდება, დაბეჭდილი ედვარი, სადაც დიქსიონის თერთი სტერილიზირი დერფენები, მინა და ბეტონი, მისს ეკლანს მღირდრული ვილა — მეტად ზუსტი ფონია თანამედროვე სულერი დარბის ანემიორობის საჩვენებლად. ამქრად რევესიორი მარტო შთავარ პერსონაჟთა უფორტაქტობას კი არ უსვამს ხაზს, არამედ იმასაც, რომ მათ არაფერი აქვთ საერთო საზოგადოებასთან. ამ აზრის მეტაფორული გახსნა ხდება მილიონერის ვილაზე მოწყობილი დღესაწაულის ებნოლოში, რომლის ადწერას ფილმის თითქმის ორი მეწამელი ებნობა. სწორედ აქ შეხვდებთან მასტრონიასა და მონიკა

კადრი ფილმიდან „წითელი უდაბნო“. ჭლიანას — მონიკა ვიტრი.



ვიტის გმირები ერთმანეთს, აქ ჩაისახება სახელგანთქმულ მწერალს სიუჟარულსმავარი გარემოს იმედი. მაგრამ მილიონერს ახალკაზარდა ქალღმერთი უყვებოდა — მას არც სურს და არც ძალღმს სიუჟარული. ასევე უმუდებოა ენა მოროს ლიდაის სწრაფი ოჯახის გარეთ იპოვის სულიერი ხსენ. მაქანაში ჩაუჭდება ახალკაზარდა ეტრანლისც, საზოგადოების გაცელება, ბუნების წიაღში გავა, მაგრამ ვერაფერი შეუღის მას, რადგან სასუთარ თავს ვერ გაცეცხვი. მისი სწრაფი ვინმესთან საერთო ენის მოძებნის კონცულაიურ სტრეამდედა მისული, ახალი იმპულსების შეგრანენება წყურვილი კი უმუდებოა. პირადი დრამების ფინად აღებულია მიდრადული დღესასწაული, სადაც ყველა უწყალო გართობებითაა დაკავებული. დღესასწაულზე ადამიანთა სულში ვერ შეადნია, რადგან იქ დამა დასადგურებულა.

თითქმის ყველა სურათში რეჟისორი მიმართავს ადამიანთა ამ გარკვეულ თავშეყრას, რაც გამოხატავს მათ უსოფო სურვილს გაერთონ, ერთად მიიწვ გაუფატონ მოწყენილობა. „წითელ უდაბნოში“ ქაობის მაგარ ზღვის ნაპირას, დაქანებულ ხის ფარდულში შეკრებილან ფილმის პერსონაჟები. მალე ნათელი ხდება, რომ ეს „პიენიკი“ არავის მოუტანს სიმშვიდეს და სიხარულს. წითლად შედრეილა კედლები, ნისლიდან ამოტიტებებელი გემი ვაკეული დროში (რაც საშინოების ნიშანია), ნისლი დახვეული ადამიანთა კონტურები — ამ აზრის ნათელი გახსნა. და ერთადერთი, რაც უპირისპირდება ამ ადამიანთა უწყალო სურვილებს — ფიცრულის სასიყარკვეთილი მსხრევეა, ნგრევე, დშულია. მათ ამ ერთადერთ აქტიურ მოქმედებაში სჭევის საყოფარ უწყალოებაზე შურიძიები.

ფილმში „Blow-up“ ანტონიონი ეკრანისეულ აბსოლუტურ სიჩუმეს იყენებს. დუმილის პაუზებით ავსებს აბნავს, რომელსაც ფილმების შიკაილი თუ შეიჭრება. ეს პაუზები ორმაგი ფუნქციის მტარებელია — მეტად ეფექტურია და ამავე დროს, იმ აზრისკენ გვიბიძგებს, რომ დუმილის გამრღვევი ძალი მხოლოდ რეჟისორის ხმა, რომელიც ვერტკრობით ურასუბოა.

შემდეგ ფილმში „ზაბრისკი პოინტ“, რომელიც ანტონიონი ანტონიონი ანტონიონი, უყვებ ახალგაზრდობის აშკარა პროტესტს იტალიაში საცნებზე დამარცხებულ ბედნიერების წინააღმდეგ, ამ სურათში კვლავ უყვებოდა ანტონიონის შემოქმედების ძაითადაი თავს — ადამიანთა გაუცხოების ტრავმა, მაგრამ აქ რეჟისორმა ოჯახის გმირებში დანახა უნარი პროტესტი გაუცხოებლად ქვეყანაში გაბატონებულ გულგრილობის გამოსყურის.

„ზაბრისკი პოინტ“ — ფილმის მოქმედების ადგილია, სადაც 5-10 მილიონი წლის წინ დიდი ტბა იყო. ტბა ამოშრა და მის ადგილზე ქვიზდა დარია, ამ მხრივ სურათის საბურცე სიმბოლურია, რეჟისორი თითქმის გაუფრთხილებს — ცალკობითა სიყვდილი ელის არა მარტო გეოლოგიური ეპოქების კვლილობათა შედეგად, რამაც ტბა ამოშარი, არამედ თანამედროვე რეკლამურ-ტექნიკური ცივილიზაციის პირობებშიც.

ორი ახალგაზრდა კალ-ვეტი (მთ არაპროფესიონალი მსახიობებთა დარია მელპრინი და შარკ ფრეტერიკი განასახიებებენ) ერთმანეთს უსიცილოდ, ამომშრალ ტბასთან ხვდებიან, დარია მაქანით თავის მფარველი ბოის ვილამზე მიემშავრება, მარკა კი სტუდენტურ შეკატებაში მიიღო მონაწილეობა და მას პოლიციელის შეკვლეობა დასრულდა. მას თვითონჩინევი გაიტაცა და გაიქცა. ამ ახალგაზრდების შეხვედრა აპოკალიფსურად უსიცილოდ სეზუბის ფონზე იმის მარწმუნებლობა, რომ მათი ერთად ყოფნა დრამატიკია, რომ წამით შესხვედრებილი, ისინი კვლავ დამორიდებინ ერთმანეთს. მაგრამ ეს შეხვედრა დარია სულს შეკვლის, მასში პროტესტი ჩაისახება სასუთარი ცხოვრების წესისა და იმ საზოგადოების მიმართ, რომელშიც არსებობს და რომელშიც მისი ცხოვრების წესიც გასაღდება. ამ პროტესტის ვიზუალური განხილვისთვის ლედა, როცა უმუდებელურ ვილამთან მიხალკვებული დარია თავის ცნობიერებაში აფეთქებს ყოველივე, რაც თანამედროვე ცივილიზაციასთანაა დაკავშირებული: „მომხმარებელთა სამართალს“ ნივთები ნელა (რამად) დაფრინვენ მარტო. აქ პიეტრონი მემეტაფორის ენა უზადღის ოსტატობამდეა შეხვედრება. „ფილმის შექმნის პროცესში მხოლოდ ერთი ელვ ვერტკრობდა ბუნებრივად, როცა „ზაბრისკი პოინტის“ ფინალურ აფეთქების ვილამი, — თქვა რეჟისორმა, თვითონ ეპაუზული რადიკალიზაციის რიტუალი იყო, მინდა სწორად გამოვით. მახსენდება ბრწყინვალე სიტუაცია ჩემთვის აღმოჩენილიდან: „ამოღობი ერთობელ ვიკევი ბედნიერი, ისიც კოლავს ქვეშ“.



კადრი ფილმიდან „Blow-up“, თომასი — დევიდ ჰემინსტი

1972 წელს მიქელანჯელო ანტონიონი მიიღო ჩინეთის კინემატოგრაფიის ხელმძღვანელობის წინადადება, გადაეღო დოკუმენტური ფილმი ზამ ქვეყანაზე. რეჟისორმა ორი თვე დასპო ჩინეთში და შექმნა მასშტაბური დოკუმენტური ტილო ამ მრავალმილიონი ქვეყნის შესახებ. ეკრანზე აღიქვდა უზარმაზარი სახელმწიფო და მისი სახლის ყოფა. რეჟისორი აღნიშნავდა, რომ იგი ცდილობდა დოკუმენტური სურათები, შემუშავებებ, იბიეტურად, უოკლავარი სუბიექტური, ავტორისებულ ჩარების გარეშე აეხსნა ჩინეთის სინამდვილის ფაქტები.

დიდადარია იწყება ქვეყნის ცხოვრება: დღი თუ პატარა, ახალგაზრდა თუ მოხუცი, ყველა გამოყენილა სახლების წინ მოედნებზე და ყველა, როგორც ერთი, დღის გამახმენვებელ ვარტყმას არსლებს. ვარტყში „გამხმენვებული“ სწრაფად მიუმართებინ სახლებისაყენ, რომელთა ინტერიერი თითქმის ერთნაირია. ნარქარეც და საუბრებზე ცუდი ხარისხისა და მცირე ჩაოდუნობის საყვები და უფიფორმაში გამოწყობილი, სწრაფად მიეშურებიან სამსახურში. თითქმის ატმოსფერულად მოძრაობითა და სწრაფი ნახივით ხლებს ნახევარზე მიედინება ქუჩებში სამუშაო ადგილობრივად.

რეჟისორი თვალსაჩინოდ წარმოადგენს ამ ქვეყნის მცოვრებულ ინტერესების ერთნაირობას, რაც ვლინდება ყველაფერში — დღის ვარტყში დაწყებული, ვახშიში და ძლიით დასრულებული. ფირკე აღუბეჭდილი მასალა თავად წარმოაჩენს ადამიანთა სურათების თუ ქვეყნის ტანდატრულობის ზუსტსაშელობას: ყველას ყოველივე ერთი და იგივე სურვილები „ამორავებს“ და ერთის სურათსა ყოველივეს ყველას სურვილები „ემთხვევა!“ ასეთი ფაქტების ოტკურთკი თვფორა ეკრანზე თავისთავად ბადებს ერთ ძირითად აზრს — ამ უზარმაზარი სახელმწიფოს შროვაშიმილიონი მასაში ადამიანის გაუმორიყნებლობის, მისი შროვის იარაღის დანაშადად, რომბუც ქვეყნის აზრს.

თავდაპირველად ჩინეთის საზოგადოების გარკვეულ წრებში ფილმმა აღფროვანება გამოიწვია, მაგრამ განვლო რამდენიმე თვემ და ჩინეთში არა მარტო ეს სურათი, ანტონიონის სახელის სცენაზეც კი აიჭრება.

ანტონიონის ბოლი სურათის „პროტესტი: რეპორტიორის“ გზირი ურადელისობა, რომელსაც მოებრდა მარკოვსკილი სიყვლზე, მის პირად ცხოვრებასაც რომ ქვავდა — ამ ეფრ მოზებრს ვერ მეუდღესღისან და ვერც ნაშვილებ ვაფთან ურადიერობის დასყარება.



კადრი ფილმიდან „პროფესია: რეპორტიორი“. დევიდ ლოკი — ჭყე ნიკოლსონი

ამასთანავე, მას აღარ აკმაყოფილებს თავისი პროფესია, რადგან იმდენივე უფლება იცრუნოს. დევიდ ლოკი კიდევ ერთხელ გაიმეზვარება სატელევიზიო რეპორტივის გადასაღებად აფრიკაში, სადაც მას გვარის, სახელის, პროფესიის გამოცდის და სხვა ცხოვრების დაწყების საშუალება ეძლევა. უფრანკოსტი ასეც იქცევა. თუმცა ახალი ღონისძიება, რომელიც მას თავისი ნებით აირჩია, სასიყვარლოა, რადგან შეამზებენსაფრის იპარაღის მიწოდებასთანავე დაეკარგებოდა. მაგრამ მან ეს ჭერ არ იცის, იგი უზარალოდ ცდილობს გაეკეთოს ის სამუშაო, რომელშიც იგი — ცნობილი უფრანკოსტი დევიდ ლოკი — ცრუობდა. ანტონიონი მთელი სიხალდით გვიჩვენებს, რომ თანამედროვე სამყაროში ადამიანს არ შეუძლია იყოს აბსოლუტურად თავისუფალი. ყოველდღიური ყოფა თავად ჩაიჭირებს ორბიტაზე: ლსა და საიკარო მომთხოვნელობით დაგვიყენებს დროისპოლურ შეტოპვებს: ვისთან ხარ? რისთვისა და როგორ ცხოვრობ? ანტონიონის გმირი ძალაუფლებურად აღივსება და კითხვებზე პასუხს აუცილებლობის წინაშე.

ერთ-ერთ ინტერვიუში რევისორმა თქვა: „გმირის პროფესია შექცევით არ ავარჩივ. ეს არის ფაქტორი, რომელშიც ავტორი რეკლამის ხედვას, რეპორტიორ-უფრანკოსტის უფრო ამახ ვერაგვი ვერ გააკეთებს. დევიდ ლოკი სიყვადის ის მომენტებიდან იქცევა, რაც რომისონის გვაშთან აღმოჩნდება. მაგრამ მე შემძლია ვთქვა, რომ უკანასკნელ პაემანზე იგი მიღის, როგორც პაემანზე სიცოცხლისთან, სინამდვილეში იგი დევიდ უნდა შეხვდეს, დიზი კი პერსონაჟია მისი ახალი ცხოვრებიდან. თუმცა მას მაინც და მაინც არც ამ ახალი პასაჟისტიკისა სერა. თავის ახლანდელ მდგომარეობაში დევიდ ლოკი საერთო თავს უკვე არავისთან აღარ აიგივებს. როგორც პაილდეფერი ამბობს — არსებობა — ეს სამყაროში არსებობის ნიშნავს. სურათის ამ ნაწილში კი დევიდ ლოკი ამ სამყაროს აღარ ეკუთვნის. სამყარო მის გარეთაა, ფანჯრის მიღმა“.

ამ სურათში რევისორის სტილიტიკა ისევე ანტონიონისეულია, ოღონდ მომენტებში რევისორი თავის გმირებს ბედნიერების უფლებას აძლევს. და მაშინ ცოცხლდება ბუნება. გმირთან ერთად ჩვენც შევარჩობოთ მის სიმშვენიერს. ფოთლებს სინწვანეს, შნის სიბოის, ჩრდილის სიმშვიდეს. მიჰქრის მაქანა, მიჰკრძობებს გმირებს ახალი ცხოვრებისკენ — ყოველ შემთხვევაში მათ სერაათ

ამისა — დიმილი გახსნის ჭყე ნიკოლსონის სახეს, ბედნიერ აღტყინებაში გაშლის მარია შნაიდერის გმირი ხელებს, შნეს მოუშვერტნენ, ღლიმარ სახეს, შნის სხივები კი მწვანე ხეთა ხეთაწიანში იტრბიან და ანაბებენ მას. მართალია, მათი შეხებდაც ძალზე ხანმოკლე იქნება, თოქის წაუთიერაც და სულ მალე ამომწვარა კეობის დიუნები კვლავ გარს ერტყმინან მათ, მზე კი მცხუნვარად და აუბანული ხდება. ხოლო სასტუმროში, სადაც ნიკოლსონის გმირი თავის დასასრულს ელის, ჰაერი იმდენად ჩახეთულია, რომ მას სუნთქვა უჭირს. პეიჰაუი გმირთა სულიერი მდგომარეობის არა მარტო გამოამჟღავნებელი, განმსაზღვრელიცაა. თავად ანტონიონი აღნიშნავს, რომ ამჟამად უფრო გამოიყენა კინოკამერა ობიექტურად. სამყარო ეკრანზე გმირთა თვალთახედვით კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ გმირები შედიან სინამდვილეში, რომელიც დოკუმენტური სინუსტით არის მოტანილი ეკრანზე. კინოკამერა მარტო პერსონაჟებთან ერთად კი არ მოძრაობს, ზოგჯერ კარს მიღმა ტრავებს მათ ან ვაჟაძლევს ის ადგომის აღწერას, საიდანაც ისინი წავიდნენ ან ეს-ესა უნდა გამოჩნდნენ. ამა-სთანავე, ეს აღწერითი მომენტები მთელი ეპიზოდის სახითა განსაზღვრავენ. თვითონ რევისორი აღნიშნავს, რომ მისი კინოება აქ შეცვლილია, მაგრამ ამ შემთხვევაში ასეთი მეთოდი ზოგჯერ უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე თავად გმირთა ჩვენება. „პროფესია დევიდ დამოფიქსირებინა სინამდვილე ისეთად, როგორც ის არის და არა მარტო ისეთად, როგორც ის ჩემს გმირებს წარმოდგენია“ — აღნიშნავს იგი. ალბათ ამიტომაც ფილმში დიდი ადგილი ეთმობა ქვეყანაში საერთო პოლიტიკური მდგომარეობის აღნიშვნასაც. მართალია, პოლიტიკას უშუალო კავშირი აქვს დევიდ ლოკის პროფესიასთან, მაგრამ მას არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება დევიდ რომისონისად გადკეთებული ლოკის მომავალ ცხოვრებაში.

ახალგაზრდა ქალიშვილიან შეხვედრა უცვარი და უცნაურია. მაგრამ უფრო უცნაური, „არანტონიონისეულია“ ის, რომ დევიდ ლოკსა და ამ ქალიშვილს შორის სიახლოვის სიმი გაიბმება. ეს არა მარტო ფიზიკური კონტაქტია, არამედ წმინდა ადამიანურაც. მართალია, ეს დროებითი სიახლოვე განწირულია, რაც თითოეული კადრისა და ეპიზოდის შეგრძობისა, მაგრამ ურთიერთგაგება, ერთმანეთის საქირება და ურთიერთზე წუხილი — ამყარა. ეს კი ანტონიონის შემოქმედების ძირითად თემას — ადამიანთა სულიერი სიახლოვის ფაქტორი შეუქმედლობის თემას ახალი წინაშესიებით ავსებს.

ანტონიონის ფილმებში ხდება მსახიობთა ინდივიდუალური ბუნების გათავისუფლება. ყველა აქტიორის მონაცემები ფილმის საერთო სტილს ექვემდებარება.

ანტონიონი ზუსტად იცის თითოეული მსახიობის ფუნქცია ყველა ფილმში. ზოგჯერ იუენებს ამა თუ იმ აქტიორის ინდივიდუალურ მონაცემებს, ზოგჯერ კი პირიქით, ნივლირებას უკეთებს მისთვის თვითმყოფად და დამახასიათებელ თვისებებს, რათა ზუსტად დაიკვას კინონაწარმოების საერთო სტილი. რევისორის მსახიობთან მუშაობის მეთოდი მეკვთარად განსხვავებული და უკიდურესად ინდივიდუალურია, რადგან ანტონიონის ფილმები კინოტრეტიტით თხრობა კია, არამედ სწორედ კინოთხრობა. თავად რევისორი მრავალპლანობია, ეცეკლომედორი სტილისკენ კი არ მიიღობს, არამედ ისწრაფვის მაქსიმალური თვითშეზღუდვისკენ. ამიტომაც მსახიობებს შინადა გატყენილი მონაცემებით, როგორც გარკვეულ ტიპებს იყენებს. მას არ იზიავს აქტიორის შემოქმედებითი პალეტის მრავალმობობა. ამიტომაც ავსადებს რომ: „მსახიობი — კადრის ნაწილია“-ო, აქტიორმა უნდა გამოხატოს მხოლოდ ის, რაც რევისორის პირდება და აინტერესებს.

მიუტანეწელი ანტონიონის მომავალ გეგმებს რაც შეეხება, კვლავ მისი სიტყვებს მოვიშველიებთ: „მინდა გადავიღო წმინდა ავტობიოგრაფიული ფილმი. მაგრამ ამას ორი მიზეზს ვაძი, ადამა, ვერასოდეს ვერ შევძლებ. ჭერ ერთი, ფილმი შეიძლება სიატრეტიკო არ გამოვიღო, გარდა ამისა — შეიძლება გამებდათა არ შეეოს“.

# მობონებები და უიქრები

აკაკი გასაძე

სამპატალაში სამამულო ომში

ომის შემდგომ წლებში რეპერტუარის გადახალისება ახალ თემაზე დაწერილი დრამატული ნაწარმოებებით, პრაქტიკულად ძნელი განსახორციელებელი აღმოჩნდა. ამ სიძნელეს შემდეგი მთავარი მიზეზები განაპირობებდა: ომის შემდგომი ცხოვრების, ახალი თემების ამსახველი ნაწარმოებები თითქმის არ მოიპოვებოდა. დრამატული ნაწარმოებები უპირატესად კვლავ ომის თემაზე იწერებოდა, რადგან მწერლებიცა და საზოგადოებაც ჯერ კიდევ დამუხტული იყო ომის კოლოზებით; ამიტომ თეატრმა კვლავ ომის თემაზე დაწერილ ბორის ჩირსკოის „გამარჯვებულნი“, მილო დასადგმელად. მილო და, კარგადაც განსახორციელა. ჩვენი თეატრი ამ პიესას აღიქვამდა არა მხოლოდ ომის თემაზე დაწერილ ნაწარმოებად, არამედ დიდ სახალხო ეპოპედად, ომის წლებში ხალხის ცხოვრების ამსახველ ეპოპედად. შეეცადათ გვეჩვენებინა ხალხის ცხოვრება მონუმენტური ფორმებში, ამაღლებულად და შეაწუხულად გამოგვეცა საბჭოთა პატრიოტების, საბჭოთა მეომარ ადამიანთა შინაგანი ძალა სულიერი სიღრმე და შემოქმედებითი ენერჯია. ეს სურვილი კარგად გაამართლა ამ პიესის დადგმელ-რეჟისორმა სერგო ჭელიძემ.

ამ დადგმაში ფიდალ დონეზე გამოქვამდნა სერგო ჭელიძის რეჟისორული შესაძლებლობები. მან აკაკი მიმდინარე პარალელური მოქმედებები და ასევე სრულყოფილად გადაწყვიტა მეორე პლანის შექმნის სირთულე. სადა, დამაჯერებელი მოხანსეცნების ავებით, ზომიერების დიდი გრძნობით განსაზღვრა მთელ რიგ სცენებში ემოციური და აზრობრივი დაძაბულობა სპექტაკლისა.

დომიტრი თავაძის მხატვრობა, მისი დეკორაციები, გამოირჩეოდა თეატრალური მხატვრულ ფერებისა და დანადგარების ეფექტურობითა და კონკრეტულობით. თვალსაჩინოდ ასრულებდა თავის ფუნქციას სპექტაკლში რეჟისორის გაბრძნობის მუხაკი.

დაბოლოს, ამ სპექტაკლში აკაკი ხორავა შეხვდა გენერალ-პოლკოვნიკ მურავიოვის მასშტაბურ, მომხიბვლელ სცენურ სახეს. მას უნდა შეექმნა სახება კაცისა,

რომელიც საბჭოთა ადამიანის საუკეთესო თვისებებით იყო დაჯილდოებული და გადმოეცა მთავარსარდალთა განზოგადებული ხასიათი. აკაკი ხორავას მურავიოვი — თანამედროვე, მაღალმხატვრულ დონეზე შესრულებული მთლიანი, ძლიერი სახე იყო. მსახიობმა არაჩვეულებრივი შთაბეჭდილებით გამოხატა მურავიოვის სახის ყოველი მხარე (აზროვნების, ნებისყოფისა და გრძნობის სიძლიერე) და თავისი თამაშით სისხლბორცი ჩაუდგა სპექტაკლს, დინამიურად და საინტერესოდ წარმოატო მთქმელდგა. ვისაც აკაკი ხორავა უნახავს გენერალ-პოლკოვნიკ მურავიოვის როლში და განუცდა ამ გმირულ-რომანტიკული თეატრის აქტიორის თამაში ზომიერი, საღაფერებითა და ყოველგვარი აფექტაციის, ვადაჭარბებული გეზულტაციის გარეშე, — უთუოდ დარწმუნებულა იმ ზედამიერული შეხედულების არამართებულობაში, თითქმის რომანტიკული ხელოვნების საფუძველს პათეტიზმი და დეკლამაცია წარმოადგენს. ჩემის აზრით, თეატრალურ ხელოვნებაში რომანტიკული მიმართულება ნაშენავს, უპირველეს ყოვლისა, რწმენას სიკეთისა და მის მსახურებას — შეაწევას სცენაზე, ემოციურობის სისასესე, აზრის გასულიერებას და ფიქრის აღმაფრენას, გმირთა ცხოვრებით ცხოვრებას სრულად გარდასახვის გზით. ამიტომაც, ჩვენი თეატრის რომანტიკული ხელოვნებისთვის უცხო არ იყო არც ფიქილოლოგიური სიღრმეები, არც რბილი ფერები და ხაზები, არც უზრალეობა და უშუალობა, — უცხო იყო მხოლოდ „ბიტოვშიჩინა“, რასაც, ასე ვკვინებ, ქართული შემოქმედებითი სული საერთოდ ვერ გუვუბა. და, აი, აკაკი ხორავაც უჩვეულოდ „რბილი“, უბრალო, ღრმა და ადამიანური იყო ამ როლში. როგორ შესძლო მურავიოვის როლის ასეთ მაღალ დონეზე შესრულება? ერთის მხრივ, პიესის დედააზრის, მისი იდეური მიმართულების ღრმად გააზრებითა და, მეორეს მხრივ, თვით მურავიოვის სახეების სწორი შემცენებით, გენერალ-პოლკოვნიკ ვინოგრადოვის უმწიკელო ავტორიტეტების მქონე, გამოცდილი სამხედრო საეკოლისტის, მაგრამ, ვადაწყვეტილ სიტუაციებში, ერთგვარად, გაუბედავი, ერთგვარად, პარტიული მორალის და პოლიტიკური ვითარების შეფასების უნარს მოკლებული მოთოვნების სახეს მსახიობი გიორგი დავითაშვილი, მისთვის ჩვეული აკეთილშობილებითა და გულწრფელობით გადმოსცემდა.

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №№ 1-10, 1979.



საინჟინრო ჯარების გენერალ-ლეიტენანტის ხანში შესულ პანტელეევის როლის შესრულება რეესობრა მე დამავალი. იმ განვირახებ, ამ სახეში, წინა პლანზე წამოიყვანა რუსი ინტელიგენტის კატაშოვიკი, მოკრძალებული ადამიანური ბუნება, რომელიც ასე სადავლობედ და სრულყოფილად გამოვიდნა სამამული ომით შექმნილი კოლოზების პირობებში. ჩემი პანტელეევი იყო მშვიდი, საქმიანი, მოფუსფუსე, ყოველგვარი პოზირობის ვარეშე. ყოველ ვითარებაში ძალიან შინაურული, სადღაც — ბრაზიანი, სადღაც — მოალერსე და ხუმარაკი; ერთი სიტყვით, გულბოლი, უბრალო კაცი, რომელიც თავის თავში ატარებდა გამარჯვების რწმენას, საქმის ღრმა ცოდნას და სიმშვიდეს თვით ურთულეს ვითარებებშიც კი. გარეგნულად გამოვლენილ სირბილესთან ერთად, ჩემი პანტელეევი იყო მტკიცე ხასიათისაც, უაღრესად მომთხოვნეი როგორც თავისი თავისადმი, ასევე სხვების მიმართაც.

ერთი სიტყვით, ამ წარმოდგენაში რუსთაველის თეატრმა შესძლო (რეჟისორული და აქტიორული შესრულების თვალსაზრისითაც) დამაჯერებლად და მაღალმატერულად ეჩვენებინა საბჭოთა პირობებში გამობრძნეული ადამიანთა უმჯობესესი პიროვნული თვისებები: როგორც უბრალო ჯარისკაცებისა და მთავარსარდლებისა, ასევე არა საშუალო პირებისა. თეატრმა შესძლო, სწორად გადმოეცა მის შინაარსში ნაგულისხმევ სამხედრო-პოლიტიკურ მოვლენათა განვითარება და, სადა, მხატვრულ ფორმებში განეხორციელებინა იგი.

...სწორედ იმ პერიოდში, ილო მოსაშვილმა თავისი ნათქვამი სიტყვა უფასურა და, გადმოეცა თავისი პიესა „სადავლობე უფროსი“. ილო მოსაშვილმა თავისი მომავალი დრამატული ნაწარმოების ფაბულა რომ მომიყვია, მაშინ დავირტყარს დიდად, ნაწარმოები რომ წვიციოხებ, გამიტაცა მისი მთავარი გმირის, ლევან ჩაღუნელის ხასიათმა და იმ კონფლიქტურმა სიტუაციებმა, რომელშიც იგი მოქმედებდა. პიესა კარგი ქართულით, აღმადურებით, გულწრფელი განცდით იყო დაწერილი და უმაღლესი მიხედვით, რომ კარგადაც განხორციელდებოდა სცენაზე, (ამასთანავე, გამარაოდება, როგორც მსახიობთა შემოქმედებით, ასევე იდეოლოგიურ მოთხოვნებსაც). მაგრამ მაინც სჭირდებოდა დახვეწა პიესის დიალოგებსაც და ზოგიერთ სცენასაც; ჩვენი, ავტორთან ერთად გულმოდგინედ შევუღებეთ პიესის დადამუშავებას. ილო მომწონდა და მეც ვცდილობდი, პიესის ზოგიერთი ეპიზოდის შესწორების წამომეყენებინა მხოლოდ ისეთი მოთხოვნებით, რომლებიც თვითონ მასაც ჰქუში დაუფლებოდა ამა თუ იმ დრამატურგიული დეტალის განკურტება-გაანაღლებიდან გამომდინარე.

მუშაობის დროს, ჩვენ ძალიან დავეგობრდით. სოციალი, ემოციური და მგრანობიანი გულის კაცი იყო ილო; გარეგნულად ღიწვი, უაღრესად ფაქიზი. ნამდვილი პოეტ. ძალიან მალე პიესა მზად იყო წარმოებაში ჩასაშვებად და, კიდევ შეუღებე მის დაღმავს.

პიესის გმირი ლევან ჩაღუნელი ჩრდილო-კავკასიაში პატარა რეინგიზის უფროსი, ძველი რევოლუციონერი. პიესაში, მისი ცხოვრება ომის წლებში ვითარდება, — კერძოდ, იმ სიტუაციაში, როდესაც გერმანელები საღვურს აიღებენ და იქ პატარონდებიან. ჩაღუნელი, გერ-

მანელთა შემოსევის წინ, საიმედო ადგილას გადაიხვეწა ლავს და გახიზნავს რაიონის პარტიული კომიტეტის მდივანს, და მდებარეებში ბრძანებით სადავროში რჩება გერმანულ ოკუპანტებთან, რათა მან ცოცხალი კავშირი დამყაროს რაიონის პარტიულ ორგანიზაციასთან. ამისთვის იგი ცდილობს გერმანელთა ნდობის მოპოვებას და იმუღლებულია, გერმანელთა მომხრე კაცის, სამშობლოს გამყიდველის ნიღბი აიკრას. აი, ასეთი შინაგანი ვანტეობა, ასეთი დრამატული მდგომარეობა საბჭოთა კლასიკისა, რომელიც მოჩვენებითი ლაღატისთვის იმკის ახლობელთა, თანსაფუძვლელთა სიძულვილს და არც შეუძლია აუხსნას ვინმეს მიზეზი მისი გერმანელებთან სი-ახლოვისა, წარმოშობდა პიესის მწვევე ვითარებებს, მწვევე კონფლიქტებს.

პიესაში ილო მოსაშვილმა გვიჩვენა ერთობა საბჭოთა ეკუენის მშობრემებისა (იქნებოდა ეს რეინგიზელი, გლუხი, თუ ინტელიგენტი); ერთიანობა სხვადასხვა ეროვნებთა წარმომადგენლებისა: რუსის, ქართველის, ოსისა თუ სომეხის; გვიჩვენა მათი თვადღებული ბრძოლა მტერთან, მათი მამაცობა და მოხერხებულობა. ყოველი სახე გამოხატავდა საბჭოთა ადამიანის ღირსებას, სამშობლოს სიყვარულს, ასეთი იყო თვითონ ჩაღუნელი, მისი მეტე ქალი — მარინე, დარაკი — კუხმიჩი და მისი ფეულე — პელაგია ნესტოროვნა, სადავურის მებრძოლი — არსენ ლეკავა.

ამ მუშაოდგენის მხატვრულად გაფორმებისთვის დავით კაკაბაძე მოვიწვიე, ამას პრინციპული მნიშვნელობა ჰქონდა. ჯერ ერთი, ადრიდგანვე მხიბლავდა დავითის მხატვრობა, მის მიერ შექმნილი იმერული პეიზაჟების განსჯადებელი სახეები და ფერებში მეტაფორული გარდაცეხები; მეორე, ალტაეშული ვიყავი მისი დეკორატიული გაფორმებითაც კოტე მარჯანიშვილის მიერ დადგენილ წარმოდგენისა „პოპოლა, ჩვენ ეცოცხლობთ“; და დიდი ხანი მსურდა მასთან ერთად რუსთაველის თეატრში წარმოდგენის გაკეთება. დავითი დამთანხმდა, ჩემს სიხარულს საზღვარი არა ჰქონდა.

პიესა გავაცანი და შეუღდა კიდევ მუშაობას. ისეთი დეკორატიული და ფერწერული სანახაობითი ფორმები შექმნა, ისეთი განსაკუთრებული გამომსახველობა მიანიჭა, რომ დიდად დაგვეხმარა ცალკეული სცენების პლასტიკური მონახისა გადაწყვეტაში. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია დავით კაკაბაძის მიერ დახატული უკანა ფარდა — თოვლით დაფარული, დიდი მწვერვალები, და ცა: ამ მთების შარავანდდი თავზე ედგა თითქმის ყოველი ეპიზოდს და ჰაერით ავსებდა სამოქმედო მოედანს.

პიესის მთავარი გმირის, ლევან ჩაღუნელის სახის განსახიერება განეხიზნებე შინაგანი და გარეგანი თვისებების დაპირისპირებით ანუ, მხატვრული კონტრასტების მეშვეობით. ლევან ჩაღუნელი უნდა ყოფილიყო გარეგნულად სრულიად ჩვეულებრივი, შეუქმნეველი „პატარა კაცი“, რომელიც თურმე თავის არსებობაში უდიდეს ძალას ატარებდა. მინდობდა მეჩვენებინა, რომ დიდი ძალა არა მარტო დიდად გამოიჩინებულ პიროვნებებშია, გარეგნულად განცხადებულ-ალიარებულ გმირებშია მხოლოდ, არამედ ჩვეულებრივ „პატარა“ ადამიანებშიც, — ანუ გამოქმნას ის აზრი, რომ დიდ ძალას თავის თავ-



ში ყოველი ადამიანი მონახავს, თუკი იგი გულწრფელ, ნამდვილ სიყვარულს ატარებს სამშობლოსადმი, თუკი იგი ერთგულია თავისი მშრწმისა. სპექტაკლში მოქმედ პირთა გმირულ თავგანწირვასა და მამაკობას სწორედ იმან შესძინა მეტი ძალა, და მაყურებლის დიდი თანაგრძობა გამოიწვია, რომ მოქმედი პირნი უბრალო, ჩვეულებრივი, ყოველდღიური ადამიანები იყვნენ.

ლევან ჩაღუნელის ზნეობრივი ძალისა და შინაგანი განცდების გადმოსაცემად, ყოველი ადამიანისთვის უშუალოდ აღსაქმელ პლასტიკურ საშუალებებს მიმართავთ. როგორც სხვა როლებში, აქაც, ხელები გამოუყენებლად არ დამიტოვებია, — ხელები ხომ ადამიანის ბუნების, მისი სულიერი მდგომარეობის უარესად მტკიცეოდ გამოხატველი საშუალებაა და, აი, როგორ ვიყენებდი ხელებს ლევან ჩაღუნელის სახის შექმნისას, გავიხსენებ მხოლოდ ერთ პატარა მიზანს: ჩაღუნელი გულსტიკივით, მართა თვდაპყრილად უამბობდა სერგი პეტროვიჩს (რაიკობის მიდინას), რომ ნაცნობები და მეგობრები გამყიდველად მიიჩნევენ, რომ ერთადერთი ქალიშვილიც კი ვახუდვა და მოღალატედ თვლის. აქ მოულოდნელად ვწყვეტილი საუბრის, და, მკერე პაუზის შემდეგ, ვთხოვდი: „მომეცით პაპიროსი“; ვთხოვდი სრულიად აუშვრეველი ხმით, მაგრამ, პაპიროსს აცხახებულნი თითები, თითქმის გამოვტაცებდი, გამოვგლეჯდი ხელისად ნერვიულ ხელებსა და თითებს უქირდა პაპიროსის მოკიდება... ყველაფერი ეს კეთდებოდა წამიერად, მიღწერების დაოკებით: თითქოს მერიდებოდა, რომ ხელები ამღვანებდნენ შინაგან მღვლწურებას. მაყურებელი ამ დეტალზე მძაფრად რეაგირებდა.

ლევან ჩაღუნელის მიერ მტრის ზურგში ვახიხნული რაიკობის მიღწერის როლს გიორგი დავითაშვილი ასრულებდა. ამ როლში მან დიდი სიბოთით და ადამიანურებით გამოხატა მტკიცე ხასიათის კომუნისტი-მებრძოლის სახე: გულწრფელი და უბრალო იყო გიორგი დავითაშვილი ამ როლში.

მოხუცი რუსი მუშის როლს — გიორგი საღარაძე ასრულებდა, მან საკმაოდ შთაბეჭდილი სახე შექმნა კუზმიჩისა; ხოლო კუზმიჩის მეუღლის, უშვილო პატრიოტი ქალის როლს — ანსახიერება თამარ ჭავჭავაძე. იმანული ვახვაჩიძემაც მშვენიერად გაართვა თავი მებუღებურ არსენ ლევანას როლს არა მარტო მისი ნიჭისთვის შესავალი კომპოზირ, არამედ დრამატულად დაამატული სიტუაციების შექმნათაც. დიმიტრი მევაიცი, როგორც ყოველთვის, ყოველგვარი შარყის გარეშე თამაშობდა და დიდი მხატვრული უბრალოებით გამოხატავდა გერმანული ოფიცრის, მთავრ ვალტერ ტრაუბეს მორალურად გადაგვიარებული პიროვნების როლს. მსახიობი ივანე ჭავჭავიძე, მისთვის დამახასიათებელი უშუალოებითა და მუსიკალობით, კარგად ართმევდა თავს ხანდურისტ მანტელის ეპიზოდურ სახეს. მართალი და დამაჯერებელი იყო თამარ თეთრაძეც მარინეს, ლევან ჩაღუნელის ქალიშვილის როლში.

სპექტაკლ „სადღურის უფროსს“ წარმოებად ხვდა, მაყურებელმა იგი გულთბობდა მიიღო.

...ამ დროისთვის თითქოს მშვიდად, აღუშფოთველად მიმდინარებოდა ჩვენი თეატრის შემოქმედებითი ცხოვ-

რება, მაგრამ რუსთაველის თეატრის დასის ცხოვრებაში მისთვის დამახასიათებელი ძირითადი შემოქმედებითი იდეური და მხატვრული სურსკეველი გამოხატველი ამორულ-რომანტიკული ხაზის მიმართ გაჩნდა იქნები. ეს იქნები რუსთაველის თეატრში ახლად მიღებულმა ახალგაზრდა ძალებმა შემოიტანეს. საუბედუროდ, ამას სულ მალე უმცროსი და საშუალო თაობის დაპირისპირება, უფრო გვიან კი, თეატრის სულიერი, იდეური მთლიანობის მიშლა მოჰყვა. ყოველივე ამის მიფართი მიზეზი კი ეს ვახლდა, რომ თეატრალური ინსტიტუტებთან ახალგაზრდობა თეატრის ხელმძღვანელობისადმი დაპირისპირებული განწყობილებით შემოვიდა თეატრში. ეს დაპირისპირება არ იყო წმინდა შემოქმედებითი ხასიათისა; მათ მიღებსა და რა თქმა უნდა, მხარი დავუჭირე, რადგან უთუოდ ნიჭიერი ახალგაზრდები იყვნენ და, მეგონა, მუშაობაში დავახლოვდებოდი; თუმცა, მათმა ასეთმა „დაპირისპირებულმა მოსკლამ“ გამანაწყენა გულის სიღრმეში. მიუხედავად ამისა, ცხადია, ჩვენი ასეთი „შინაგანი ურთიერთობა“ მათ შემოქმედებით დატვირთავდა და შემოქმედებით ცხოვრებაზე არ გავრცდებულა, — პირიქით: მე მაშინაც კარგად მესმოდა მათი ახალგაზრდული ბუნებისა და სწრაფვისა, რომ მათ უფრო მრავალფეროვანი უნდოდდათ ვაგხადოთ თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრება. იმის შემდეგ პერიოდში მოსულ ახალგაზრდობას, უთუოდ, კანონზომიერი პრეტენზიები გაუჩნდა თეატრალური ხელოვნების სფეროში. და, მათ დამხედურ უფროსებს თეატრში, უფრო მეტის შინაგანი შეთანხმებით რომ განეჭურბოთ მათი სურვილები და ამ სურვილთა განხორციელების შესაძლებლობებიც, რა თქმა უნდა, ირივე მხარისთვის უკეთესი იქნებოდა.

თეატრში დიაბაზა ვითარება იმიტომაც, რომ ახალგაზრდების მოსკლით, თეატრის შტატები უარესად გაიბერა.

...აი, ამ პირობებში, ამ დაძაბულ შემოქმედებით ვითარებაში ვაშაღვდებით თეატრის მოსკოვში გასტროლების გასამართავად. საგასტროლოდ უნდა წავსულიყავით 1947 წლის ვახავზულზე. ეს ღონისძიება სასიამოვნო გაყვირებისთვის კი არ იყო მოგონილი, არამედ, უმთავრესად, თეატრის მხატვრული და იდეური დონის შესანაწესებლად, მისი კვალიფიკაციის და კატეგორიის ასამაღლებლად. ჩვენს გარდა, სხვა ეროვნებათა თეატრებიც უნდა ჩასულიყვნენ მოსკოვში საგასტროლოდ და, რუსთაველის თეატრის მიერ ეროვნული თეატრების გასტროლების დაწყება საბჭოთა კავშირის დღდაქალაქში — ჩვენივე დიდი პატივი იყო. რეპერტუარში შეიტანავთ სანდრო შანსაშვილის მიერ ინსცენირებული „სევიასტოპოლის გოჩა“ ალექსანდრე ყაზბეგისა, ილია მოსაშვილის „სადღურის უფროსი“, ბორის ჩირსკოის „გამარჯვებულნი“, ვლადიმერ სოლოვიოვის „დიდი ხელწიფივე“ და შექსპირის „ოტელო“.

...1947 წლის ზაფხულის გასტროლები მოსკოვში დიდი წარმატებით ჩატარდა. ოცი სპექტაკლი უნდა გვეჩვენებინა. აქედან შევიდგარ ვაუშვით „ოტელო“, ზუთჯარ „დიდი ხელწიფივე“ და ცხრაჯერ დანარჩენი სპექტაკლები. ყოველ წარმოდგენაზე თეატრის დარბაზზე (ათას თოხას კაცზე) სასეკ იყო მაყურებელი. „ოტელოს“

უკანასკნელ შემვიდე (ზეგეგმურ) წარმოდგენას მოსკოვის ყველა თეატრის მსახიობი და რეჟისორი ესწრებოდა. საოცარი რამ იყო. საზოგადოება ფეხზე აღდგომით, ტაშის ცემით გვიხდოდა მადლობას; მაყურებელმა ფარდა ოცდახუთჯერ გაგვასხენინა. ჩვენი გასტროლებით აღფრთოვანებულმა, განსაკუთრებით კი აკაკისა და ჩემი შემოქმედებით მოხიბულმა სრულიად რუსეთის თეატრალურმა საზოგადოებამ, აკაკი ხორავას და მე გავგიმართა შემოქმედებითი საღამო, და რუსთაველის თეატრის გასტროლებს კი შემოქმედებითი კონფერენცია მიუძღვნა. თეატრის შეფასება შემოქმედებითი საღამოზეც და კონფერენციაზეც უმაღლესი შეფასება მიიღო და თეატრის შემოქმედებითი გზა სამავალითოდ იქნა მიჩნეული.

ჩვენს გასტროლებს ფართოდ გამოეხმაურა დედაქალაქის პრესა, რომელმაც მაღალი შეფასება მისცა რუსთაველის თეატრის მსახიობთა კულტურას, დეკორატიულ ხელოვნებას, მუსიკალურ ვაფორმებს, ნაწარმოებთა რეჟისორულ დონესა და მთლიანად დასის ერთსულოვან, შეთანხმებულ შემოქმედებას. განსაკუთრებით აღნიშნავენ რუსთაველის თეატრის საშუალთაობის მსახიობ ქალთა ზრდასა და წარმატებას საკასტროლო რეპერტუარში. ასე მაგალითად, თამარ ქაჭავაძესთან ერთად დიდი წარმატებით სარგებლობდნენ: ნინო ლავანი, ალექსანდრა თოიძე, თამარ ბაქრაძე, თამარ თეთრაძე და სხვები; ვაჟთაგან, უფროსი თაობის წარმომადგენლებთან ერთად (გიორგი დავითაშვილი, მანაველ აფხაძე, დიმიტრი მგავია, გიორგი საღარაძე და სხვა) და უფროსი თაობის კვალად, მაწინებთი ინსენივრდნენ საშუალთაობის მსახიობები: მიხეილ ჩიხლაძე, ვალერიან დილიძე, დავით ხუციშვილი და სხვა; ახალგაზრდებიდან მოსკოველთა ყურადღება მიიპყრეს გიორგი კენაძემ, ნოდარ ჩხეიძემ, გიორგი გვეჯკორმა, მერაბ გეგეჯკორმა, თეიმურაზ ტატიშვილმა და სხვებმა.

დამთავრდა გასტროლები და დიდი პატივით წამოვიდით საქართველოსკენ.

**მოსკოვში ბასტროლების შემდეგ**

ცხოვრება თავისი გზით მიდიოდა და თავის მოთხოვნილებებზე აყენდა თეატრალური ხელოვნების წინაშე (უცლდაც და კარგაც). პირველი, რაც იმ წლებში საკმაოდ მწვედვად განიცადა თეატრის ცხოვრებამ — ეს იყო ცვლილებები ეკონომიკაში — თეატრის მეტრენობა გადავიდა თვითანგარიშზე (თეატრს თავისი შემოსავალით უნდა ერჩინა თავი).

მიუხედავად ყველაფრისა, რუსთაველის თეატრი მტკიცედ, მხნედ და მომზადებული შეხვდა ახალ ეკონომიურ პირობებს. საჭირო იყო ახალი პრემიერების გამოშვების ტემპის გაძლიერება და, კიდევ შეეცადეთ ჩვენი მუშაობის ტემპი ავემდობინა. ამის გაკეთება შესაძლებელი გახდა დასის პროფესიული, კულტურული ორგანიზაციების, ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობების გააქტიურების საფუძველზე. აქტივობა ახალი კადრების განუზრდელი შემოქმედებითი ზრდა უკვე პირველსავე

სექტაკლში იგრანობოდა, რომელიც თეატრმა მოსკოვში გასტროლების შემდეგ განახორციელა.

ეს სექტაკლი გასლდა ამერიკელი პროფესული დრამატურგების, ჯეიმს გოუსს და არნო დიუსოს პიესის „ღრმა ფესვები“; სცენური ხორცშესხმა. პიესა შესანიშნავად თარგმნა ვახტანგ კელიძემ, ხოლო დადგმა დიმიტრი ალექსიძის მიწედი. ეს პიესა სავსებით პასუხობდა იმ პერიოდში იდეოლოგიურ მოთხოვნებს — თეატრის ამოცანა იყო, ემხილებინა ამ სექტაკლში ამერიკელი იმპერიალიზმისა და რასიზმის არაადამიანური გამოვლინებანი.

**„ღრმა ფესვები“**

ზანტა რაბიული დისკრიმინაციის ფესვები ამერიკის შეერთებულ შტატებში ღრმა არისო, — გვეუბნებოდნენ პიესის ავტორები. და ერთის მხრივ, შთაბეჭდავდა ამხელდნენ იმ ბნელი ტრადიციების ძალას, რომლითაც შეზარბილი იყო პიესის ზოგიერთი მოქმედი პირი. მეორე მხრივ, ეს კეთილი „ადამიანური თანასწორობებისანი ცხოვრებისკენ“ სწრაფვას გვიჩვენებდნენ.

დიმიტრი ალექსიძემ სწორად განიცადა და გაიაზრა კიდევ პიესის დედაზრი, სწორი რეჟისორული პირობები შექმნა მის გასაშლელად სცენაზე, სწორი ამოცანები დაუთახა მსახიობებს და თავისი სექტაკლით ნათლად წარმოაჩინა რასიული სიძულვილის „ღრმა ფესვები“. სექტაკლში, გაიგნულად წესიერი, რესპექტაბელურად მცხოვრები და „დემოკრატიზმის“ ნიღბს აფარებული პერსონაჟები ყოველმხრივ იქნენ მიხედვნილი და სცენიდან მაყურებელს ზარავდა ადამიანური ნიღბის ქვეშ მსუნთქავი სახე — მოქცეული საოცრება „ცივილიზებული ევლურისა“: ჩემს მიერ განხორციელებულ სენატორის როლის განსასაზღვრავად, დღომე და მე სწორედ ამ „ცივილიზებული ევლურობის საოცრებას“ მივაგენით და, ვგონებ, სწორადაც მივაგენით.

მაგარამ, წარმოდგენის პირველ პლანზე, მოქმედებდნენ ის პერსონაჟები, რომლებსაც უწყახება მოუხმდათ თავისუფლების მტრებთან; — ვინც წინ აღუდგარასიულ დისკრიმინაციას. ასეთი ვაზრებით ასრულებდნენ თავიანთ როლებს ახალგაზრდა მსახიობები მედეა ჩხავა (ჯენეერა) და ვალერიან კვაჭაძე (ბრტეტი). ჯენეერას როლში უკვე სრულყოფილად მოიხაზა მედეა ჩხავას აქტიორული შესაძლებლობები, ამ როლში უკვე გამოაშკარავდა პოტენცია ახალგაზრდა მსახიობისა. მისი სახით დასში კარგი, საიმედო ძალა იზრდებოდა და ყოველნაირად ვუწყობდით ხელს მისი გზის გაკავფას.

კარგი იყო ვალერიან კვაჭაძე ბრეტის როლში. ვალერიანსაც დიდი წარმატება ჰქონდა ამ სექტაკლში, რაც განაპირობა მათ მიერ როლების მართებულმა გავეჯამ და თამაშის გულწრფელობამ. ამ სექტაკლში მნიშვნელოვანი კიდევ ის იყო, რომ ახალგაზრდები ღირსეული პარტნიორები აღმოჩნდნენ უფროსი თაობის მსახიობებისა. პირადად მე, გულწრფელად მსიაომენებდა და მიხაროდა მათთან ერთად თამაში ამ სექტაკლში და ყოველნაირად ვცდილობდი, როგორც პარტნიორს,

სცენაზე საშუალება მიეცა მათი უკეთესი წარმოდგინებისათვის. რა თქმა უნდა, მსახიობებს დიდად გვიწყობდა ხელს დიმიტრი ალექსიძის საინტერესო, ნამდვილად შემოქმედებითი რეჟისორები.

### „მეტივენი წამბაშლი“

რუსთაველის თეატრის დროდადრო ცდილობდა. საქართველოს ისტორიის ამსახველი ნაწარმოების დადგმას. წლების მანძილზე განხორციელდა „ქრწანისის გმირები“, „ხევისბერი ვიწარ“, „სამშობლო“, „არსენა“, „დალიბა“ და, ახლა, ქეთევან წამბაშლის სათავე, ტანჯული სახე უნდა გაბრწყინებულიყო ჩვენს სცენაზე.

რუსთაველის თეატრის რომანტიკული ხასიათის ხელოვნებისთვის ახლობელი უყო ალექსანდრე ყაზბეგის ეს ისტორიული დრამა, — მისი პატრიოტული შემაბრთბე, ღრმა დრამატუზმი მოქმედებისა და ძლიერი ხასიათების შეჯახება-დაპირისპირება. საწუხნაროდ, რეჟისურამ ვერ შესწავლა ახლებურად, მხატვრულად, თანადროულობის შესაფერის დონეზე აეწყო სპექტაკლი და მაყურებელამდე ახალ ხარისხში აყვანილი მიეტანა.

სპექტაკლი ძალზე ტრადიციული, არადინამიური გამოვიდა: პიესაში ასახული დრამატული ვითარების უმუქალობამ და მგზნებარებამ ვერ დაფარა სცენური ეპიზოდების უღიძვრობა, მელოდრამატულობა და პრიმიტიულობა, ძალზე სქემატურად და დუნედ ვითარდებოდა მოქმედება.

მიუხედავად ამ ნაკლოვანებებისა, სპექტაკლს თუ მას სპექტაკლს ვარაუდობა, ეს თამარ ჯავახიშვილის ნიჭსა და ენერჯის უნდა მიეწეროს. თამარი ამ სპექტაკლში ასრულებდა მთავარი გმირის, ქეთევან წამბაშლის როლს და ანახივებდა, როგორც სახეს თავისი ხალხის ბრძენი ხელმძღვანელისა, ამაღლებული ადამიანისა, რომელიც იმასაბურღს თავის ქვეშევრდომთა, აგრეთვე მხედართმთავართა პატრიისცივს, მოკრალეხას და, რომელიც, როგორც მოსიყვარულედ დედა, დაჯილდოებულია მაღალი ზნეობრივი თვისებებით.

მწვეველ და დიდის შთაგონებით მიყვება სამშობლოს მოღალატისა და მისი მკვლელის, კონსტანტინე ბატონიშვილის როლი ვალერიან დოლიძის. მსახიობმა შესწავლილ ნამდვილი შინაგანი დრამატუზმით განვიითარებინა გვირგვინის მოპოვების სურვილით ატანული და ქეთევანისადმი ტრფილით, ვენებით შეპყრობილი ადამიანის სახე. ასე შეეხება ქაიხოსრო ომანიშვილის მინიშნულვან სახეს (სახეს ქეთევანზე იღვმდაღ შეყვარებული, ერთგული კაცისა). იგი ძალზედ დაიჩრდილა წარმოდგენაში, რადგან ახალგაზრდა მსახიობ ვალერიან კვაჭავაძის აქ აღარ ეყო გამოცდილება სქემატუზმისთვის თავი დაეღწია და ეფექტურად ეჩვენებინა გმირის პიროვნება.

ერთი სიტყვით, ამ დრამატული ნაწარმოების ძირეული რეჟისორები საქრევე ვერც დადგმულ წარმოდგენას, მხოლოდ უფერული წარმადება ჰქონდა, არაფრით გამოირჩა სხვა უღიძვრო სპექტაკლებიდან და კიდევ მალე ჩამოვიდა სცენიდან.



გაცილებით უფრო ნაყოფიერი აღმოჩნდა თეატრისთვის გიორგი წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით ლევან ჭუბუბარისა და ირაკლი ჯავახიშვილის მიერ შექმნილ პიესაზე მუშაობა. როგორც ცნობილია, „პირველი ნაბიჯი“ მკაფიოდ არის დახატული მეცხრამეტე საუკუნის ომბოქვადათიანი წლების საქართველოს ეკონომიურ-პოლიტიკური ვითარება: თითო სახელმწიფოებმა რომანისა მიგეგმვების საქართველოში საეკონომიურ-ეკონომიურ-კაპიტალის პირველი ნაბიჯებს, მის მოლონეირებას. რომანის გმირია ბახვა ფულავა, ენერგიული, გამჭირავი გონების გლეხიკი, რომელიც კაპიტალისტად იქცევა. რომანის ფაბულა ვითარდება ბახვას დიდ, წმინდა სიყვარულის გამოხატვით ესმასადმი და მათ ურთიერთობაში ერემია წარბას ბოლწი ენებნისა და ადვირასხნოლი ცხოვრების შემოქმედ. ერემია კლავს ესმას, უსპობს ბახვა ფულავას სიყვარულს და, გამაბეზებული ბახვა კი ვერ აღწევს ბოროტმოქმედისადმი სამაგიეროს გადახდას კანონის ძალით, რადგან ერემია წარბას მფარველინ ჰყავს საზოგადოების მაღალ წრეებში.

პიესის ატორებმა რომანის ჩონჩხი, მისი ფაბულა და სიუჟეტი უცვლელად დატოვეს, ხოლო, ბახვასა და ერემიას ურთიერთშეჯახება, მათ აჩვენეს, როგორც კლასიკური დამპირისპირება, ანტაგონიზმი მზარდ ბურჟუაზიასა და დაქვეითების გზაზე მდგარ არისტოკრატებს, თავდაზნაურთა შორის. ატორებმაც და რეჟისორმაც ბახვა ფულავას პიროვნებას, შეიძლება ითქვას, ჩამოაღივსეს იდეალისტული გმირის სახურება და დავანახვეს, რომ კაპიტალისტად გადაქცევის გზა არც თუ ისე წმინდაა, — რომ ეს გზა გულისხმობს ბევრ ტყუილს და უსამართლობას. ინსცენირების ატორებმა ბახვა ფულავას ამ ახალგაზრდა გვიპერბული გლხის ბიოგრაფიის ნაცვლად, აჩვენეს ფულის ძალა და მისი დამლუჯველი გავლენა მთავარ მოქმედ პირზე. — გვაჩვენეს, რომ მარტო ერემია კი არ მოქალაქესა და გაუბეჯურა ბახვა, არამედ იმ ფულავაც, რომლის მოპოვებისთვისაც ბახვა ასე რუდუნებით იღვწოდა. ასე რომ, სპექტაკლის მთავარ გმირად თეატრმა გამოიყვანა იდეა სიკეთისა, ორთავე კლასის უარყოფითი სიმართლე.

ერთი ღირსებად უნდა აღინიშნოს ინსცენირების: ატორებმა რომანში დახატულ მრავალრიცხოვან პერსონაჟთა ურთიერთობა შეამკვირვოვეს, უფრო კომპაქტური გახადეს სიუჟეტი. ასე მავალიათ, რომანში გამოყვანილი ვალატუკებული თავადის მამული, რომელსაც ბახვა ფულავა ყიდულობს, პიესაში ერემია წარბას მამულია. ამით მეტი „მიზნით“ შეიქმნა მწვეველ დაპირისპირების დასასაბუთებლად, რაც სცენური ნაწარმოებისთვის, ხშირად, აუცილებელია.

თავის მხრივ, დიმიტრი ალექსიძემაც ბევრი იმუშავა ამ პიესაზე, რამაც ნაყოფიერი შედეგი გამოიღო. ალექსიძემ ხასიათები და პერსონაჟთა დამოკიდებულებები კიდევ უფრო ვალდარმა, ზოგიერთი ნაკლოვანება ინსცენირებისა გამოასწორა და სწორად გააშუქა მოქმედ პირობა სოციალური არსი და ფსიქოლოგია, გამოკვეთა კონფლიქტები. რეჟისორმა წინ წამოსწია ფულის





მოტივი, როგორც სწრაფვა, როგორც უსახლრო ძალა პიესის უარყოფითი „უხილავი გმირისა“ და ამ „უხილავი გმირის“ საწყისი ბახვა ფულავას კომერციულ წამოწყებებში ჩააქოცა.

ეპოქის შთამბეჭდავი სურათების, სცენური რეალიზების შექმნაში დიდი დახმარება გაუწია რეჟისორის მხატვარმა ფარნაოზ ლაბაშვილმა თავისი დეკორაციებითა და ფერწერით. ფარნაოზ ლაბაშვილმა დიდი გამოყენებით შეუხამა ფერწერულ ტილოებს მუდის ფერდები, ავეჯი და სხვა ნივთები. სპექტაკლის ემოციურ მხარეს თავის მხრივ ავითარებდა ცნობილი კომპოზიტორის, ანდრია ბალანჩიშვილის მუსიკა.

ამ სპექტაკლში დიმიტრი ალექსიძემ მრავალი დასამსოვრებელი მიზანსცენა ააგო — ღრმად გააზრებული და ემოციურად დაძაბული. ასეთი იყო: პირველი სცენა, ფოთის ნავსადგურში. სცენა პოლიციის სამმართველოში; ერეკლე წარბას და მისი ძმაკაცების ქვიფი რკინიგზის სადგურის ბუფეტში; სცენა მალაქი წრის ზეიშის თბილისში. მაგრამ, კულმინაციურ მწვერვალს, როგორც მოქმედების განვითარების, ასევე ისტატური მიზანსცენის შექმნის თვალსაზრისით, მაინც ესმას მოკლის სცენა წარმოადგენდა. ეს სცენა რეჟისორის ისტატობისა და ნიჭიერების მაღალმხატვრული გამოვლინება იყო.

ნაყოფიერი აღმოჩნდა რეჟისორის მუშაობა მსახიობთა შესანიშნავი ანსამბლის შექმნის საქმეშიც. ეს სპექტაკლი ჩვენს თეატრის საშუალო და ახალგაზრდა თაობის მსახიობთა ნიქისა და უნარის თვალსაჩინო დემონსტრირებას წარმოადგენდა.

უპირველეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნო ვალერიან დოლიძის მიერ ერეკლე წარბას როლის შესრულება. მისი ერეკლე წარბას განსაკუთრებით მოსაგონარია, რადგან ამ როლში მსახიობმა სრულად გამოავლინა თავისი აქტიური შესაძლებლობები. ერეკლე წარბას სახე, ამ ნიჭიერი მსახიობის ბიოგრაფიაში ერთი საუკეთესოთაგანია და, თავისი მხატვრული დონითა და მასშტაბით შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების მნიშვნელოვან მიღწევად. ვალერიან დოლიძემ ერეკლე წარბაში სრულ გარდასახვას მოიწვია; იგი ლაღად და უშუალოდ სუნთქავდა ამ როლში და დახვეწილ პლასტიკით, საღვთო მომხიბველობითაც და საღვთო ტრაგიკული საოპიტიად ანსახიერებდა მაყურებლის წინაშე თავდაზნაურობის სულიერად გადაგვარებულ ნაბოლარს, უვულო თავხედს, ცინიკოსს, ავანტიურისტსა და სულიერად ღარიბ პირიქნებას, ამასთანავე, ძლიერ მოხერხებულს, ქვეყანაში ვულგარულსა და ამპარტყანს. ფსიქოლოგიურადაც და პლასტიკურადაც ვალერიან დოლიძეს, შეიძლება ითქვას, უზარდოდ ჰქონდა ეს როლი გააზრებული.

გიორგი გეგეჭკორისთვისაც უფოედ წინ ვადადგმული ნაბიჯი იყო ბახვას როლი მის შემოქმედებით გაზუტე. იგი ბახვას ფსიქოლოგიურად სწორად ხსნიდა, სწორად ასრულებდა რეჟისორის ჩანაფიქრს; მისი ბახვა ვაკაცურად თავშეკავებული, გონიერი და ფიცი, მაგრამ ოდნავ შრალი იყო — გულუბრი ძალა, მიწის ძალა და უშუალოება აკლდა. ამ როლს გიორგი კიკნაძე ასრულებდა და მასში უფრო იგრძნობოდა შინაგანი დრამატუზმი, იგი უფრო ჰკავდა გაკაპიტალისტებულ,

გულის სიღრმეში ალალი გრძობებით დაჯილდოებული გლეხს, მაგრამ, მას, გიორგი გეგეჭკორის ვაკაცური სიმევირცხულ და სიფიცხე, ელასტიურობა არ ჰქონდა. ამ ცალმხრე ნაყოფიანებათა მიუხედავად, ორთავე კარვად გამოიყურებოდა სცენაზე, კარვად ართმევდა თავს ბახვას სახის შესრულებას.

არ შემოძლია აქვე არ მოვიხსენიო ერეკლე წარბას ნეოპარათა როლების შემსრულებლები — თემიზურა ტატიშვილი და მიხეილ ურუშაძე, რომლებიც, ვალერიან დოლიძესთან ერთად, შესანიშნავ დრამატულ ტრიოს ქმნიდნენ და დაუღევარი, უმაქნისი და აღვირახსნილი ცხვირების მოტრფილეთა სრულყოფილ სურათს ხატავდნენ.

მოსაწინ იყო ესცალი — თამარ თეთრაძე. მალაქი წრის მანდილოსნის ამ ერთგვარ „მბაცებლს“, ერეკლის ბიძაშვილისა და მისი მფარველის, ვალდას როლს მშვენიერად თამაშობდა ნინო ლავაზი. ემანუელ ახახიძეც, პრისტავ ჯიგრი-კოჩას როლში ისტატურად განსახიერებდა კეთილსმყოფელს ნილას აფარებული, გაქნილი მექრთამის გაიმეურულ სახეს. დიმიტრი მგავრიამც ახლებურად გამოხატა ჩვენს სცენაზე ჰეკიანი სომეხი ვაჭრის სახე. ძნელი ყველა ეპიზოდური როლების შემსრულებელი ჩამოთვლა, რომლებიც წამდელი შემოქმედებით ატმოსფეროს ქმნიდნენ თავიარ გმირთა მოქმედების ვასშულად. „პირველი ნაბიჯი“ წამდლოად გამოირჩეოდა რიგითი სპექტაკლებიდან თავისი მხატვრული დონით და მოლიანდა ანსამბლის ორგანიზებული, მწყობრი, გააზრებული თამაშით.

„მეფე ლირი“ — გაუმარტოვებელი ცდა

1948 წელს მე და აკაკი ხორავა ისევ დავებრუნდით „მეფე ლირს“. რა თქმა უნდა, ჯობდა, ნემროვიჩ-დანჩენკოსთან დამუშავებულ „ნტონუსს და კლუპატრა-სთვის“ მოგვეკეიდა ხელი. მაგრამ, კლუპატრა რომ ამ გვეყვდა თეატრში? ლირი კი... ლირის თამაში აკაკისა უნდოდა და მეც იმედს მქონდა, რომ რაიმეს ვეახერხებდი, — იმედს კი არა, დიდის გატაცებით შევუღებე მუშაობას...

არც მაგრაშიშვილისა და ახმეტელის მარცხი, არც ნემროვიჩ-დანჩენკოს დაქვევება არ გათვალისწინებოდა საკუთარ თავს ექიმშეპობდი, ისე დაიწვიე „ლირი“ მუშაობა. რატომაც დარწმუნებული ვიყავი (რატომაც?), ლირს აკაკი კარვად ითამაშებდა, მეც ნაცადი ხერხებით შევუწყობდი ხელს რეჟისორული თვალსაზრისით და, ასე, მივაღწევით წარმატებას. მაგრამ წარბას უაკცავად! არავის ვაგვხსენებია ის უღვთო შეშარბებმა, რომ კლასიკის დადგმა თანადროული მხატვრული საშუალებების გარეშე ყოვლად შეუძლებელია. პირადად მე იმავ ხერხებით და სტელით (ფართო გაგებით) მივუღებე ამ სპექტაკლის შექმნას, რომელიც ჩვენს თეატრს უფვე გამოიმუშავებული ჰქონდა თავის პრაქტიკაში. ცოლავა გამხელილი სჯობსო და, ვიტყვი-თვარს და მის რეკლამას, ბევრ შემთხვევაში, ერთი და იგივე მიღვამა ვეკონდა გმირულ-რომანტიკულ სპექტაკლის შესაქმნელად და რამდინიმე გამარჯვების შემ-

დღე მხედველობიდან გამოვარჩა, რომ გმირულ-რომანტიკულ სპექტაკლის შექმნას, სხვადასხვა დროს, სხვადასხვაინარიოდ უნდა მიუღვს ხელივანი. „ცხრილ წყაროს“, „ანზორს“, „ყაჩაღებს“, „არსენას“, „ოტორელს“, „კიკვიძეს“, „დად ხელწვივს“ — როგორც გმირულ-რომანტიკული მიმართულების გამომავლენებელ სპექტაკლებს, თავისი დროის შესაფერის ახალი ფორმა ჰქონდათ და ამ პერიოდისთვის უკვე ახალი სტილის გამოუმუშავებდა, ასლებურად გააზრება, ახალი ფორმების მიგნება იყო საჭირო იმავე მიმართულების სცენური ხორგმუსხმისათვის. ახლა ვხედავ, რომ სწორად გაუთვალისწინებლობის მიზეზით, ზნორი იყო შემთხვევა, ჩვენს სცენაზე რეჟისორული და აქტიორული ჩანაფიქრის არათანამიმდევრული ხორგმუსხმისა. ჩვენ ანგარიში არც იმას ვაფუძვლით, რომ, ვიდრე არ გაუფართოვებით თეატრის შემოქმედებით შესაძლებლობების საზღვრებს და აქტიორად არ ჩავემბეზობით მრავალფეროვანი დრამატურგული მასალის ათვისების საქმეში, აღარ ვკრამდა ძალა, ვაკვეზხორციელდებინა ჩვენს სცენაზე არც თანამედროვე და არც კლასიკური დრამატული ნაწარმოები (მით უმეტეს „მეფე ლორი“).

ერთს მხრივ, ძირითადად ამან განაპირობა „მეფე ლორის“ მარცხი. მეორე მხრივ, მე სულ სხვაგვარად მიხდოდა გამეკითხარების ლორის სახე, სხვა საშუალებები მიხდოდა მიმეწოდებინა აჯაკისთვის, — ის კი სულ სხვა მხარეს მეკაჩებოდა. ბოლოს, მეც რომ გამომყოლოდა აჯაკი, ალბათ, მაინც ჩავარდებოდა სპექტაკლი, მაგრამ, ეს იხერი ვეგბ მყურებელს არ გაეცინა მაინც იმ ადგილას, სადაც ცრემლი უნდა მოსვლოდა. ნამეტანი შევრცხებო! რამდენიმე სცენა კი კარგად იყო აწყობილი, მაგრამ ეს რას უშველიდა. ჩემი და აჯაკის კამათიც, ახლა ვხედავდი, იმ ჩვენს უღონობით იყო განპირობებული, რომელიც გამომვლავდა „ლორზე“ მუშაობისას: მას ჩემი არა სჭირვოდა, მე კიდევ — იმისა; და, ჩანს, არცერთი არ ვიყავით სწორი. ის უფილო ღამეები, მარცხის, სინდისის ქენჯნის ვანდასა და ვადახარშვას შეეწირა; და ვინ მოსთვლის, დღემდე კიდევ რამდენი ღამე გამოიუნებია იმ მარცხის შეცნობის, ვანალიზების სურვილით შეპყრობილი. ჩავარდნა როგორ არა მქონია, რამდენი წარმოდგენა დამიდგამს სუსტო, უღიმღამო, მაგრამ ეს, რაღაც ვეფერი მარცხი იყო.

შემოქმედებითი გზა ძნელი გასავლელია. მიმივა ტრითი გამარჯვებისა, მაგრამ იმაზე მიმივ და ძნელი არავითარ ყოფილა შემოქმედისთვის, როდესაც ისეთ დადარცხებს განიცდი, რომელიც საკუთარ შესაძლებლობებში დაგაიპყვებს, საკუთარ თავის რწმენას დაგაკარგავნებს.

ამგავრად, რუსთაველის თეატრმა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ამ ეტაპზე ვერ შესძლო შექსპირის ამ რთული ტრაგედიის დაბრკოლებათა ვადალახვა.

პირადად მე ამ მარცხმა შემეცნობინა ისიც, რომ, თუ შენი შემოქმედებითი რწმენა-ზნობანია, თუ სიხარული, სიყვარული ვერ იგრძენი როლის ან წარმოდგენის ვანხორციელებისას, თუ უშუალოდ არ იგრძენი შემოქმედებითი აღმავრენა, არ იგრძენი, რომ ძლიერი შემოქმედებითი უნდა იყოს ვეთაქვს შენი გული. ვერ იპოვ ნამდვილი შემოქმედებითი სიამოვნება მხატვრული ტი-

ლოს შექმნისას, მაშინ ვერ შექმნი მაღალმხატვრულ სახეს, ვერ გამოავლენ შენს ინდივიდუალურ დამოკიდებულებას საცნობარში.

„მეფე ლორი“ ჩემი არა მარტო გაუმართლებელი, არამედ უზნო ცდაც იყო. ეს იყო ნამდვილი კრიზისის ნიშანი. საჭირო იყო სილის მოთქმა, დასვენება, მაგრამ, სადა იყო ამის დრო და საშუალება. ვანა კრიზისის უფუნლად აქვს ხელმძღვანელს? ვანა ხელმძღვანელს ვინმე პატიობს კრიზისს? ისეუ და ისეუ მუშაობით უნდა დამეძლია ჩემივე დაუძლეურება. ისეუ მუშაობა თუ განმეძირება და დარსდება და გულსიტკივლისაც.

ერთ ხანს აჯაკი და მე ერთმანეთს თვალს ისე ვარიღებდით, როგორც წახებებული მეზობლები. ვულის სიღრმეში, ორთავეს, ერთმანეთისა გვრცხევოდა. ერთხელაც, ჩვენს სახლთან, შევხვდით. მისასაღებლად ერთმანეთს რომ შევხედეთ, ორთავეს გაგვეცინა:

— აჯაკი, რას მოგვივლია?! — ჩაბოტუნა აჯაკი მისთვის დაამასსათებელი, მომხიბვლელი ღიმღამო.

— სიბერემდე სიქაჩლო, ამაზნა ნათქვამი, ჩემო ძმისო, — ძლიეს ამოვთქეი პაპიროსის კვამლისა და სიცილისგან გაუღუღმა.

— მე თუ სიქაჩლე მაკლდა, აღარ მეგონა...

— ეჰ, რას იზამ. ესეუ კარგი ვაკეითილი მივიღეთ...

— კაცო, ასეთი ჰქვიანი კაცი ხარ და „ლორს“ როგორ მოჰქიდე ხელო...

— ჰმ, შენ ჩემზე სულელი არა ხარ და, ლორის თამაში როგორ მოინდომე ან, რატომ არ შემიჩერე.

— აბა, კაცო, აბა... აი, დღეს პირველი დღეა, ცოტა ვინს მოვეგე.

ჯალისათვი იყო ხოლმე აჯაკის გულწრფელი ღიმღამი და სიტყვა. უაღრესი ვაპირების ეამს ბერძნურ ვაგონხხევათა ასე ერთმანეთი. ბევრს ნინვას მეგობრად ნავულები კაცის მხარი და თანავრძნობა. თავიდან, ჩვენს გულთბილ მეგობრობა, შემდგომ, რუსთაველის თეატრის ვანეითარების ისტორიით ვანაირობებულ მეგობრობად იქცა. ისტორიამ იწი დააკვშირა ჩვენი სახლები, რომ მათი ცალ-ცალკე წარმოთქმისას, მეორე აუცილებლად იგულისხმება ხოლმე. იქნებ, იმ მეგობრობის ძალით. ბევრს მოვიციოდით ერთმანეთისგან, იქნებ ზოგჯერ, არ გვესმოდა ერთმანეთისა. მაგრამ, უაღრესი ვაპირების ეამს, ორთავეს ვეყოფინა ვულიცა და ჰყუაც, ერთმანეთს მხარში ამოვდგომოდით და ერთმანეთი ტბორის სიტყვითა და ღიმღამი ვაკვეზხევიდებინა. ხოლო რაოდენ მიმავლითებილი იყო ჩემი სეხნის ღიმღამი და სიტყვა, როდესაც გულწრფელობა და უშუალობა მოაწებებოდა ხოლმე, ეს კარგად ახსოვთ იმით, ვინც მას ცოტა მაინც იცნობდა. ახლაც ასე ვამბობ: მიუხედავად სხვადასხვა კოლოზებისა, მრავალი სიწროისა და დაპირისპირებებისა, მე და აჯაკი ხორავა მეგობრები და თანამებრძოლები ვიყავით. რაცა აჯაკის თვალში და მის ღიმღამში იმ ადრინდელი წლების გრძნობას ამოვიკითხავდი მის სახეზე. გული ვამინათლებოდა და ვაკვეზხევიდებოდი, შევიმარცხებოდი ხოლმე. ძნელია მარტო კაცი, არა თუ დამარცხების ეამს, ვამარჯვების ეამსაც ძნელია.

# XI—XIII საუკუნეების დასავლეთი აზროვნება

ბოჟა, ურლა, ჩახხულა

ალა ისტრებიცკია

თავი მესამე

მტრები და მოყვრები

„ბოროტი და ტლანქი გლეხი,  
ბაკონებს რომ უკრებს ცხილსა,  
შაშინ მიყვარს, როცა ვხედავ  
მშინ მიყვარს, როცა ვხედავ  
ქელწახრილს და გათოშლას;  
თუ ვტყუოდე, ჩემი ტურფა  
გადაბარდეს დღეზე ხესხისა“.

წერდა მეთორმეტე საუკუნის ფრანგი ტრუბადური. მაგრამ, საზოგადოებრივ კლასთა დაპირისპირება, რასაკვირველია, მხოლოდ შუა საუკუნეებისათვის არ უფილა დამახასიათებელი, თუმცა, იშვიათად თუ გამოხატულა ისეთი სწორხაზოვანი, უმოწყალო პირდაპირობით, როგორც ამ სიმღერაში. და არც ესაა შემთხვევითი: მიუხედავად ქრისტიანობის დემოკრატიული ფრანკოფონიისა, მარადისობისა და ქრისტეს გადამჩრეწელი მისის წინაშე უყოველგვარი ეთნიკური და სოციალური განსხვავების მოსზობას რომ ქადაგებდა, კლასიკური შუა საუკუნეების საზოგადოება, უყიდურესად იერარქიზებული, მთელ რიგ სოციალურ და ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნულ ფენებზე იყო დაყოფილი. ეს, რა თქმა უნდა, სრულეზობითაც არ ნიშნავს იმას, თითქოს სოციალური ფენები იმდენად სტაბილური იყვნენ, რომ ერთი საფეხურიდან მეორეზე გადასლა წარმოუდგენელი რამ გახლდათ — სინამდვილეში ასეთი გადასვლები განუწყვეტელი ზღბოდა (სხვადასხვა ქვეყანაში მეტნაკლები აქტიურობით), მაგრამ, შუასაუკუნეობრივი სოციალოგიის იდეალს მაინც საზოგადოებრივი უტარაბა, უცვლელობა, სტატუსის მუქიდრობითობა წარმოადგენდა. ფეოდალური წეს-წყობილების იდეოლოგიები განსაკუთრებული სიფრთხილით ეციებოდნენ გამდიდრებასა და განათლებას, რამდენადაც სწორედ სიმდიდრე და განათლება ამლევდა ადამიანს სოციალურ ფენათა შორის აღმართული მიწებისა და ჭებირების გადაღების საშუალებას. რაც უფრო მეტ კავლეს იხვედნენ შეძლებული მოქალაქეები და გლეხები, მით უფრო საზიფათონი ზღბოდნენ ფეოდალთათვის, რომლებიც, მით უფრო ენერგიულად იცავდნენ თავს ამ ახალი ძალებისაგან. 1391

წელს ინგლისის თეთმა პალატამ პეტეიციით მიმართა მეფე რიჩარდ მეორეს (1377—1399) — აერძალა გლეხთათვის თავიანთი შვილების სკოლაში მიზარება. გაბატონებული კლასის მისწრაფება სოციალურ, რი და იურიდიული კარჩაკეტილობისაგან, კიდევ უფრო ძლიერი იყო კონტინენტზე, მაგრამ ვერც ამან შეუშალა ხელი შეცამეტე-მეთოთხმეტე საუკუნეებში თავად კლასის შიგნით მომზდარ საქმოდ სწრაფსა და მნიშვნელოვან ცვლილებებს.

ეკლესიის იდეოლოგია მიერ მეთერთმეტე-მეთორმეტე საუკუნეებში შემუშავებული მოძღვრების თანახმად, „ღვთის მიერ დადგენილი“ საზოგადოება, რომელიც, გარკვეული თვალსაზრისით, „ერთიან სხეულს“ — ქრისტიანულ ეკლესიას წარმოადგენდა, სინამდვილეში სამ წოდებად იყოფოდა: ერთნი „ვინც ლოცულობდნენ, ანუ სასულიერო პირნი (oratores), მეორენი — ვინც იცავდნენ ეკლესიას, ანუ მეომრები (bellatores), მესამენი კი — „მშრომლები“; ანუ ვისაც პური მოჰყავდათ (laboratores). ეს მოძღვრება აშუქებდა და ამტკიცებდა ფეოდალური ევროპის „ჩეალურ საზოგადოებრივ წეს-წყობილებას.

გლეხობა — შუა საუკუნეების, სამურწუნო არსით აგრარული, საზოგადოების ძირითადი წარმომებელი კლასია, რომელიც მხოლოდ წარმოების სისტემაში თავის ადგილის გამო ერთიანი და არა უღლებრივი და ეკონომიური სტატუსით, შუა საუკუნეებისათვის სწორედ მრავალი კატეგორიის არსებობა დამახასიათებელი, კატეგორიებისა, რომლებიც არა მარტო გეოგრაფიულად, ამა თუ იმ ქვეყნის შესაბამისად, ბუნებრივი თუ პოლიტიკური პირობებით განსხვავდებოდნენ, არამედ, ასე ვთქვათ, ისტორიულადაც, იმ გზებითაც, გლეხთა ოქჩებზე ფეოდალური სენიორის მორჩილებამდ რომ მიჰყავდათ, თავისუფალი გლეხობა, ფეოდალური ურთიერთობების მიღმა, მეთორმეტე საუკუნის ევროპაში, რამდენიმე განაჩინა რაიონის გარდა, მაგალითად, აღმოსავლეთ ინგლისისა და სკანდინავიისა, პრაქტიკულად უკვე ადარ არსებობდა, ან ჭერ არ არსებობდა.

გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 9, 10, 1979.

ენე შინაური ხელისნეობა და სავაჭრო ქარავანთა ჩალადარებიც. სწორედ ამიტომ, შინაშრომსახერეთა ერთმა წაწილმა მაინც, სკე-  
მაოდ ადრე დაიწყო შედარებით მოძრა ცხოვრება.

საწადლო გლეხები კი, პირიქით, მკიდრედ იყვნენ დაკავშირე-  
ბული მიწისარად, რომელზეც სახლი იდგებოდა და ქირანდობი მოჰყავ-  
და; ამას ფეოდალური სიმტკიცე და ფეოდალური კანონმდებლბ-  
ბაც ემატებოდა, რამდენადაც გლეხთა ერთ ადგილზე დაფუძნება  
მებატონეს მუშაბეთი უზრუნველყოფდა. სამაგიეროდ, სამურწნეო  
საქმიანობის გლეხს მსახურზე დასოულებლობა იყო, რადგან საკუ-  
თარ წადელზე შრომობდა და სენიორს თავისი დროის მხოლოდ  
წაწილს უომბობდა, მეგარისა, ან ნატურალური თუ ფულადი რენ-  
ტის სახით. საგლეხო რენტის ზომას ადამწესები განსაზღვრავდა;  
დღეების რაოდენობასაც, სამეგარო სამუშაოების დროსაც და  
ხასიაოსაც, ბატონისათვის შისართბეი პროდუქტის საბეზობასაც და  
რაროდენობასაც. ამასთანვე, ეს ადამწესები ერთნაირი და საყოველ-  
თაო როდი იყო; მაგალითად, რაზების საბაბოს (რნგლის) ერთ-  
ერთ მამულში, გლეხს, სხვა ყველაფერთან ერთად, ბატონისათვის  
გარკრთული ნივთები სავსე საშუალო ზომის შოსაც უნდა მიგრთობა.  
სხვა ადათის მიხედვით, შოს შუდვდე გლეხს იმდენი პურის წად-  
ბაც შეძლოდ, რამდენსაც ცელთი ასწევდა, მაგარა თუ დაზარალებ-  
ბოდა, მეტს მიიღებოდა და ცელთ გადამტარებოდა, ვეღარფერის  
მიიღებდა. გადასახდობა ტრადიციულობას მათი გაზომვის თავისებუ-  
რებაზე ადასტურებდა — გლეხი ქალის მოტინობი პური „მისი  
უქანლის სიქე“ უნდა ყოფილიყო; ყველი კი ისეთი მაგარი, რომ  
ცელთითაც ვერ დაღებოდა.

გლეხობას უფლებრივი პრივილეგიაც ყოფდნენ. მისი უფლე-  
ბაუნარიანობის ხარისხი ძალზე მერყეობდა — გლეხი ან პირადად  
დამყოლებული იყო, ანდა სიმბოლური გადასახდების შტანა  
(სადღესასწაულო უნდა ყვერთბეი თუ გერანჯა წიწკა) და სე-  
ნიორალური სასამართლოს მორჩილება ევადებოდა.

პირადად დამყოლებულ გლეხს (რომელზეც საფრანგეოში  
სერვი, ინგლისში კი ვილინი ერქვა) ბატონის უნებართბოად თავისი  
წადელის გაუყვდა არ შეძლოდ. სენიორის მის მონაბრ გლეხარი  
ხელის უფლებითი სარგებლობდა, ანუ, გარდაცვლილი გლეხის საუკე-  
თესო საქონელსა თუ საუკეთესო ტანსაცმელს მიითვისებდა ხოლ-  
მე და მხოლოდ ამის შემდეგ აძლევდა წადლოდ მემკვიდრეებაც მემ-  
კვიდრობის უფლებას. პირადად დამყოლებული ქალიშვილიც,  
გაბოზეებისას ასევე ვალდებულყო იყო გადახდობა; ცერვირდებულთი,  
პირველი დამის უფლების გამოსასყიდი, თუმცა, ან უფლებების ად-  
რინდელი შინაარსისგან მხოლოდ რიტუალიდა იყო შემორჩენი-  
ლი; სენიორი თბითი შედგებობა ანდა გადაამჩიებდა ხოლმე პატარ-  
შობის საწოლს.

გლეხობის დამყოლებულიდა სენიორალური სასამართლობის  
ადმი მორჩილებას და ბანალიტეტებშიც შეღავნებაც. ბატონი  
არა მარტო რენტის იღებდა გლეხებისგან, არამედ ასმარტოლებდა  
კიდევ მათ. მთელ რიგ ქვეყნებში, სამეფო სასამართლოები არც  
უნებნდნენ საკუთარ ბატონებზე მონაბრ გლეხებს, სასამართლო  
უფლებამოსილებდა ფეოდალის სოციალური-პოლიტიკური მდგომარე-  
ობის მიხედვით იცვლებოდა — დაქარაბმებდან (ქურდობისა თუ  
მეგარის უფლებებულოფისათვის) სიკვდილით დასჯამდე, კერძო  
სასამართლობის, სასჯელთა შორის, ყოველი შემთბვევისთვის, მე-  
შტითი ცემა და ვარკობაც ჰქონდათ გოვალსწინებულთი, ბანალი-  
ტეტი გლეხს ავალდებულბდა გამოყენებინა ბატონის ინტერბარი,  
რის საფასურადვე პროდუქტის წაწილს იხდებდა. გლეხი ვალდ-  
ბული იყო ბორბალი ბატონის ნიქიელში დაეფუკა. პური მის თო-  
ნილი გამოქობა, ურდებნი მის საწუნაბლოდ დაეწურა. ვინაიდან ბა-  
ტონის თონებში (bour banal) მხოლოდ პურს აცხობდნენ  
(დღეღული შინაც შედიოდა გამოცემობი), სიტყვა „ბანალიტეტი“  
დროთა ვითარებებში ახალი წმინდებლობა შეიძინა — რიგობის, ჩვე-  
ულებრივობის აღმნიშვნელად იქცა.

დასავლეთ ცერობის გლეხთა დასახლებობის ძირითადი ფორმას,  
მეორხედ-მეტყველებდ საუკუნეებში, სოფელი წარმოადგენდა, სა-  
დაც, საშუალოდ, ორასიდან ოთხას კაცამდე ცხოვრობდა. სოფ-

ლის ტერიტორია სამ წაწილად იყოფიდა: შიდა, ანუ საცხოვრებელ  
ადგილად, სახანვე-საიხსად და, ცერვო წრდებულ ადგილად —  
გაუყოფელი მიწად, რომლითაც ყველას ერთნაირად შეეძლო სარგე-  
ბლობა (ტყე, წყალი, იალალი). სოფლის საცხოვრებელი წაწილი  
ერობისგან, სოფლის მოდუნისა და ქისგან შედგებოდა. შუა სა-  
უკუნეების დროინდელი გლეხის იყო, როდელ კომპლექსს წარმო-  
ადგენდა, რთმეოშიც, სახლსა და სხვა სათავსებობაც ერთად, ბა-  
ლიც შედიოდა, ვენახიც, ბოსტანიც და პატარ-პატარა, სელისა თუ  
ქანავის თონებშიც. უმოს გადამწვევითი მინშვნელობა ენიჭებო-  
და; რგოვრც კი, ბადერი აღნიშნავს, სწორად ეყო განაპრობებდა  
სახანვე-საიხსი მინური სარგებლობის უფლებას და მამწვინ არ  
ქარგავდა თავის უფლებებზე მინშვნელობას, როცა ეკუთმი სახლი  
ადარ იდგა, დაიწვევობა ანდა დაიწვებოდა. უმოს სამეურწნეო  
ცხოვრების ფარგლებში გლეხი თავისი ნებასურეობისდა მიხედ-  
ვით ირგებობდა და მისი საქმიანობა არავისაც ირულებობდა.

სოფლის შიდა ტერიტორია შემოზღუდული იყო, ზოგჯერ, ქა-  
ლაქერი ტიპის მონაბრეების მსგავსად, მიწურილობა და თბრლე-  
ბითაც. ზღვდის გაღმა დასახლებაც არ შეიძლებოდა. მოსახლობის  
მატებასთან ერთად, ზღვდევ ფარკობდებოდა, სოფლის ზღვდევ,  
დასახლებობის ფარგლებს რომ აღნიშნავდა; უძველეს მაგიერ წარ-  
მოდგენებთანაც იყო დაკავშირებული და, ამავე დროს, მიუღღდ-  
ნელი თავდასხმებისდაცაც იცავდა ხალხს. გარდა ამისა, ზღვდემე-  
წვედებულ შუა საუკუნეების დროინდელ სოფლოდ დასახლებას,  
თავისი განსაუტრებელი კანონმდებლობაც ჰქონდა — სოფლის  
ტერიტორიებზე ჩადენილი დანაშაული მეტი სიმკაცრით ისჯებოდა,  
სოფლური კანონმდებლობა გაჭირვებულო კაცის შეფარების უფლე-  
ბასაც გულისხმობდა (მაგარა, ამ უფლებების საფუძვლიანი დამკე-  
ვრება მაინც ვერ მოხერხებდა; ფეოდალური მართლმსაჯულება გან-  
წვედებულ ავიწროებდა მას, ხოლო ზოგჯერ — საერთოდ უარყო-  
ფდა. შუა საუკუნეების სოფელში, ქალქისგან განსხვავებით, ვერ  
მოახერხბა განსაკუთრებული კანონმდებლობის შეფარობი გამოქო-  
ბაც.

სოფლის სახანვე-საიხსი მიწა სამ მიწდევად იყო განაწილებულიც,  
თავის მხრიც, ცოცხლელ ზოლებად რომ იყოფდნენ. წწისით, ყველა  
სრულუფლებობა გლეხს — უმოს პატაროს — სამევე მიწდორზე  
თავისი ზოლები უნდა ჰქონოდა, მაგარა სინამდვილეში საქმე სხვა-  
გვარად იყო. შუასაუკუნეებობო სოფელში ძლიან ადრე იქნა თა-  
ვი კონებობობა დიდერენციაცობა: ყველა გლეხს როდი გააჩნდა გუ-  
თონი (ანდა კაცი), მუშა საქონელი... იყვნენ ისეთებიც, ბელთი თბრ-  
მეუშვებდნენ საკუთარ წაკეთს.

აღმდენდა, უპირველეს ყოვლისა, ტუის სავარგულები იგულ-  
ნებდნენ, ტუე კი გლეხს არა მარტო შუშისა და სპრენ მახლას  
აძლევდა, არამედ საუკეთესო საძოვარაც იყო, განსაკუთრებით —  
ღორებისათვის. აღმდენათი სარგებლობა, თავდაპირველად, სრუ-  
ლუფლებობინ გლეხების პრივილეგიას წარმოადგენდა და როცა სო-  
ფელი უფლებრივი თვალსაზრისით ერთგობობინ მურწნეობისგან  
შედეგობდა, აღმდენაც ერთნაირად სარგებლობდა. მაგარ  
არც მეტყველებ საუკუნინად მდგომარეობა იცვლებდა: მოსახლობის  
ზრდასთან, ყმობი მიწების ინტენსიურ ათვისებასა და ტუის სავა-  
რგულების მეტყვობასთან ერთად, მძაფრდებოდა აღმდენათის  
ბრძოლად, ჭრ შუდებულ, სრულუფლებობინ გლეხებსა და სოფ-  
ლის დედაკაცებს, შედგებაც — სოფლის მიწელ მოსახლებობასა და  
მომხვდურებს შორის, რომლებიც, პირველ რიგში, ტუეებს ამობირ  
კვადნენ ხოლმე.

სოფელი ისეთი ეკონომიბრი ერთობელი იყო, რომლიც თვი-  
თონ იმზადებდა ყველაფერს ან თითქმის ყველაფერს, რაც არსე-  
ბობისათვის სჭირდებოდა. მაგარა ეს სრულმდებობაც არა მახლას იმას,  
თითქმის სოფლის მურწნეობის მთელი პროდუქტაც იყო ნივად სოფ-  
ლსა და ფეოდალურ გადასახდებს ხმარდებოდა. უკვე მეცხრე-მეა-  
თე საუკუნეებობი პატარა სოფლებშიც კი, საკუთარ ბარკობებში  
იმარებობდა და გლეხიც ჩაბმული იყო ვარკობაში, თავისი ქირ-  
ანახელი გამოქონდა გასაყიდად. გლეხური სარწყოები ჭრე კი-

დევ არ იყო ფართოდ გავრცელებული, მაგრამ მეთოთხმეტე საუკუნიდან მუდის მწარმოებელი ქალაქის მომიჯნავე სოფლები; უკვე შემსუფთავებლობის მუშაობდნენ, წინასწარი გარკვებით.

და მაინც, ცოტა რამ აკავშირებდა სოფელს გარე სამყაროსთან, ცხოვრებას აქ უფრო მტად ემორჩილებოდა ბუნებრივ რიტმსა და ადრეობს, ვიდრე სხვაგან. ადრეები გლეხურ ყუფის პატრიარქალურობის გარკვეულ ელემენტს აძლევდნენ. მართალია, ექსპლუატაცია სასტიკი იყო, მაგრამ კარგადვე ინაღლებოდა იმ მოჩვენებითი სამსახურით, რომელსაც, ვითომ, ორივე მხარე უწევდა ერთმანეთს. როცა მოსავლის აღების დრო მოაწევდა და ბატონს განსაკუთრებით დაპირებებოდა ხოლმე გლეხურ ყუფის პატრიარქალურობის თვისი, ასევე გადაუდებელ საქმე უნდა მიტოვებინა და, პირველ რიგში, ბატონს მიხმარებოდა; მაგრამ იგივე ადრეობა ბატონს გლეხების გულუხვად გამასპინძლებასაც ავალდებულებდა, რაც ზოგჯერ აღებულ მოსავალზეც შტვი ურქვებოდა. გლეხისა და ფეოდალის ურთიერთობის უცნაურად ერთმანეთს სისხსტიკ და პატრიარქალურობა: სისხსტიკს წყნ-ჩვეულებათა საუფიციო და ადამიანის პიროვნების იმდროინდელი შეფასება უფრო განაპირობებდა, ვიდრე გამოჩინების, მოგების სურვილი; სენიორები თავიანთ სიძევებს არასრულყოფილ ადამიანებად თვლიდნენ; ხოლო პატრიარქალურობას აუცილებელს ზდიდა როგორც შესახვეუწუნებრივი ყოფის ტრადიციულობა, ისევე მეურნეობის შენარჩუნებასა და კლავეწარმოებაც ზრუნვა. გამდიდრებული გლეხი მტრად იყოღებდა ბატონს, როცა გადატყობის ვაზზე აღმდგარს, ბატონის იმედითა ედგა სული. ნაღდ ფულზე დაშარბეულმა ურთიერთობებმა სოფელშიც შეაღწია და მეთოთხმეტე საუკუნიდან დაიწყო კიდევ იმდროინდელი სოფლისათვის ტიპური, ცვლებად წინასწარობაზე დამყარებული სისტემის მსხვრევა; ორივე მხარე უკმაყოფილო ერთმანეთით, მაგრამ უერთმანეთოდ მაინც არ შეუდგინდა და ამიტომაც, მთელი მონღოლებით ცდილობენ აღადგინონ, შეინარჩუნონ დადგენილი საერთოეო ფორმები და სოციალური ურთიერთობანი.

შუასაუკუნებრივი წეს-ჩვეულებების ერთ-ერთი არსებითი ელემენტი და, ამასთან ერთად, მისი არსებითი დასაბუდენიც სასოფლო თემი გახლდათ, გლეხთა კოლექტივი. ცალკეული ოჯახებში გამაერთიანებელი და შემადიდებელი. სასოფლო თემს მრავალგვარი ფუნქცია გააჩნდა: სამეურნეო, ადმინისტრაციული თუ სოციალურ-კულტურული. თემივე განაკვებდა განუყოფელ მიწებს — აღმენდა. თემს, როგორც ერთ მილიან ორგანიზმს, შეეძლო გაეყო და ანდა გაეფუტებინა ეს საერთო მიწები და, ამავე დროს, თემის თითოეულ წევრსაც ის აძლევდა აღმენდათი საზღვრების ნებებს. სამაგიეროდ, აკრძალული იყო სათემო სამფლობელოების ექსპლუატაცია გამორჩენის მიზნით; თავისთვის გლეხს თევზის დაპყრობა შეეძლო და ფრინველისაც. გაყოფით კი ვერ გაყოფდა; ასევე არ შეიძლებოდა საერთო ტყეში მოკრილი ზის გაყოფა, ან სხვისი ღორების მწყემსება. გლეხთა მიწების დაქსაქსულობა აუცილებელს ზდიდა სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოებზე სათემო კონტროლის გაძლიერებას: მინდვრის ყოველი ზოლი ერთი ჯგუფის მარტო



რკვეულით უნდა ყოფილიყო დათესილი, ერთსა და იმავე დროს უნდა დათესილი და აგლოთ მოსავალი, ჩაია ნაყანარწყე ერთდროულად გაეშათ საქონელი.

თემის ადმინისტრაციულ უფლებებს სასაძროლო და ფისკალური ფუნქციები ურუდენენ. ეს უფლებები სხვადასხვაგვარად გამოხატებოდა: ხმელთაშუა ზღვისპირა ზოგჯერ ჩაიიწო, სოფელი თვითმმართველი კომუნის სახეს ღებულობდა, რომლის პრივილეგიებიც საეკლესიო ქარტიოთი იყო ფისკარებულ, სხვაგან კი — სოფელი სენიორის ნება-სურვილს ემორჩილებოდა და სოფლის თავყვანის (მამასხლისა და მსაქულებს) ან თვითონ ბატონს ნიშნავდა, ან თავისი მეთავაურების კეშ პარტიკინებდა ხოლმე ამის შესაბამისად, თემი ურთიერთობების განხორციელებას კისრულობდა — თავისი წევრთაგანდ ფეოდალური ვალდებულებების კეთილსინდისიერად აღსრულებას მოითხოვდა, ხოლო ადრეობის დამრტყვეებს — აჩარიშებდა. თემს ფეოდალისთვის წინააღმდეგობის გეგვა და საკუთარი ტყეუების დაცვა შეეძლო, ისევე როგორც რეიტის ტრადიციულ ზომისა.

დღე სიროულეს იწვედა თემისა და საპატონო მამულის შეუფარდებლობა. სოფლისა და მამულის საზღვრები იშვიათად ემთხვეოდა ერთმანეთს. ჩვეულებრივ კი, სოფელი რამდენიმე ფეოდალის საკუთრებად იყოფოდა, რის გამოც, თემიც რამდენიმე სამფლობელოდ ქვედადებოდა და ამის შესაბამისად, ერთი და იგივე სენიორის სამფლობელო სხვადასხვა სოფლებში იყო გაფრტყული, ერთიან ტერიტორიალურ კომპლექსს არ წარმოადგენდა. გარდა ამისა, თემის სტრუქტურას ისიც ართულებდა, რომ მის შემადგენლობაში, ჩვეულებრივ, არამატო სხვადასხვა სენიორის გლეხები შედიოდნენ, არამედ სხვადასხვა პირადი თუ საეკლესიო მამული სტატუსის მქონეები, სხვადასხვაგვარად ვალდებულნი თავიანთი ბატონების წინაშე. შუა საუკუნეების დროინდელი თემის გაიდგელება, რასაკვირველია, სწორი არ იქნებოდა, რამდენადაც ყოველ შემთხვევაში, მეცამეტე საუკუნეში მაინც) ეგალიტარულ დაწესებულებებს არ წარმოადგენდა. თავად თემში, ისეთი შტებულები და, ამის გამო, გაველიან ოჯახები გაჩნდნენ, რომლებსაცაც თემი, თავისი საპირფარისათვის, ფულს სესხებულობდა ხოლმე და, ძალაუფლებურად, მათი გაველინის კეშმაც ეცქიოდა. უმრავლეს შემთხვევაში სწორედ ამ ოჯახებიდან იჩნებოდნენ მამასხლისებსა და მსაქულებს. თემის მოვალეობა იყო საკუთარ ტერიტორიაზე მშვიდობის დაცვა და მომავლურათვის წინააღმდეგობის გაწევა, საკველმომედლო საქმიანობაც და ეკლესიისა თუ სამრეკლოს მეთავალურობაც.

სასოფლო თემი არა მარტო აგრარულ ტრადიციებს იცავდა, არამედ გლეხურ ადრეობებსაც, დღესასწაულებსა და თამაშობებსაც.

ჭიჭკის იერიში. მინიატურა. XII ს.





ფლანდრელ ვრაფთა ციხე-სიმაგრე. უნაა  
აღანე ვრაფთა სასახლე და ფონერნი.  
მშენებლობა დაწყებულია 1180 წ. გენტი

რომელთა უმრავლესობა წარმართული, ქრისტიანობაზე ძველი იყო და, შეიძლება, უკვე ამიტომაც. ეკლესიისა და ფეოდალური ხელისუფლების გულისწერომას იწვევდა. ღვთისმსახურთ განსაკუთრებით, გლეხთა ციხეები აღმოფხვნიდათ, თუმცა, გარკვეული თავალსაზრისით იძულებული იყვნენ ისიც გაეთვალისწინებინათ, თუ როგორი სულგრძელი მიმტევებლობით უყურებდა ძველი აღთქმა დავითისა თუ სხვა ბიბლიური გმირების ციხეს. იგივე მიზეზის გამო, თომა აქვინელი იმის აღიარებასაც არ ერიდებოდა, რომ ციხეა განსაღი ფიზიკური ვარკიზიაო, თუმცა, გარკვეული დღესასწაულების სულიერი მხარე, რასაკვირველია, მასაც აუტოვებდა. მსგავსად სხვა მორალისტებისა, უკვე ეტიტი (1180—1244), ფრანგი ისტორიკოსი და ღვთისმეტყველი, განრისხებული აღწერს გლეხთა ციხეს: მოციქავე ქალის ეფნის წკრალი ეშმაკის ხმად ეჩვენება; ხლიო მისი უმცროსი თანამედროვე, ეტიენ ბურბონი, ხის ცხენზე ამხედრებულ მოზიგებ გლეხებს აგაიწიხს და დასძენს, როცა ერთ-ერთმა მათგანმა „ცხენადცხენ“ ეკლესიამო შეხვდა განიზრახაო, „ეშმაკის სათამაშო“ უცებ აპირალდა და უეთური მხედარი ციხელის აღმო გახვითაო.

ეკლესია ანა მარტო წარმართული წარმოშობის ციხეებს გამოხდა, არამედ სხვა გლეხურ გაერთიანებაც. მეფეთმეტე საუკუნის ინგლისელი ბერს განცხადებსა და დამოების საგანდ ეგრეთწოდებულ „ფებზორით“ აურჩევია; „სახლავარდები ერთმანეთს კი არ ესვრიან დიდ ბურთს, არამედ მიწაზე დააგორებენ ფებზორით“ — განმარტავს ამ უმსგავსო და უღარხი თამაშის წესს, რომელიც, თურმე, ჩხუბისა და აუღმავალის მგეტი არაფერი მოსცემდა. სწორედ გლეხურმა ყოფამ შემოიღინა ყველაზე მტკიცედ არქაული, ქროსტანონამდელი რწმენა და ჩვეულებანი, საკუთრად ქრისტიანული წარმოდგენებიცა და მიიბეჭდ ახლებურად გაიზარა, არქაულ კარგას მიუსადაგა და ახალი შინაარსით დატვირთა, ფოლკლორის, ხალხური რწმენისა და სოციალურ-ეთიკური წარმოდგენების ხარჭე. სიღღის მვედლები, კოცხმლის თაივანი ასაცილებლად ეკლესიის ზარებს რეკდნენ და ღრმად იყვნენ დარწმუნებულნი, კარგი ამინდი რომ გამოვიდოდა, თუკი მიწაზე ნაყოფობ წყალს მოასხებდნენ. ეკლესიის მიერ ცხოველთა და ქვეწარმავლთა მოკეთაო ეფექტური საშუალებად ითვლებოდა. წარმართული წეს-ჩვეულებები, ხშირად, საეკლესიო ცერემონიებს ერწყმოდნენ. გლეხთა ცხოვრებაში დიდი აფელი ეკავა ჩაღორბობასაც, რომლსაც, განსაკუთრებით, ქლები მისდევდნენ. შეცამტე საუკუნის შუა ნახევარში, ბერტოლდ რეგენსბურგელი წერდა: „ბევრი გლეხი მოხვდებოდა ზეცაში, ჭადოქრობას რომ არ მიხდევდესო“. მის სიტყვას თუ ვერცხუნებთ, გლეხის ქალს გათხოვების წამლიც ჰქონია, შობიბარობის გასაადვილებელიცა და, საერთოდ, უკუღმანიბი, რაც კი

შეიძლებოდა დასჭირებებოდა. „საკოდაყო კაცებო“ — თანავარდნიბით ამბობს ბერტოლდ რეგენსბურგელი — „იკიდე კარგად უძღებოთ თქვენი ქალების ჭადოხებსო“.

შუა საუკუნეების საზოგადოების მეორე პოლუსზე ფეოდალთა კლასი იდგა. ეს საქმაოდ რთული სოციალური კატეგორია გახლდათ, მრავალფეროვანი საზოგადოებრივი ფენების მომიკვებლ, მეფითა და თავადებით დაწეუბული და არაფრისმქონე ნობილებით დამთავრებული, გლეხებზეით რომ ცხოვრობდნენ და თითონ იდგნენ ცალში გუთანს. ფეოდალთა კლასის განმასხვავებელ ნიშანს (ყოველ შემთხვევაში, მეორმეტე საუკუნეში), კეთილშობილი წარმოშობა, დამოკიდებულ პირთა მიმართ სენიორალური უფლებამოსილება და სეკიფიური საზოგადოებრივი ფუნქცია—სამხედრო სამსახური წარმოადგენდა. თუკი გლეხობის სოფლური მომადგეული საზოგადოებს სხვაგვარად, ფეოდალური იერარქიის შემეკებით უკავშირდებოდა. გლეხური კავშირები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პირიზონალური იყო: მიუხედავად უთანასწორობისა, თემის ფარგლებში გლეხები მინც თანამართულებიანად ითვლებოდნენ; ფეოდალური იერარქია კი, პირაქით, ვერტკალურად ლაგდებოდა და ამ იერარქიაში ჩართული ყოველი ფეოდალი (პრიციპალი), ერთდროულად ვილაციისთვის ვასალც იყო და ვილაციისთვის სენიორიც.

მეორმეტე საუკუნიდან, ევროპაში, სამხედრო საქმის მონიპობა ძირითადად გაბატონებული კლასის ხელში გადადის. გლეხთა ლაშქარი ადგის უომობს არმიას, რომელიც ცტენოსან, მძიმედ აღჭურვილ პროფესიონალ რაინდთა რაზმებისაგან შედგებოდა. რაინდები, თავადცვის მიზნით, ჭაჭუნს ატარებდნენ — ირფად ან სამფედ ნაქსოვ ჭაჭუნს პერანგს. ჭაჭუნს პერანგი (ცხენზე ჭდომისას უფრო მოსახერხებელი რომ ყოფილიყო), წინ და უკან ჩაქრილი იყო და მუხლებამდე სწვდებოდათ. უფრო მოკვიანებით, დაიწვეს ჭაჭუნს საბარტყობებისა და ხელთათმინების ხმარებაც, ასე რომ, რაინდები, სახის გარდა, მთელი სხეული დაფარული ჰქონდა. ჭაჭუნს ქვეშ დილანადგებულ პერანგებს იცვამდნენ. ამგვარი ჭაჭუნის მოავარ ღირსებად სიმტკიცე და სისხეუბე ითვლებოდა. მაგარამ, თანდთანობით, მინც სიმტკიცემ გადაძლია და სხეულის ყველაზე მონყეულად ადგილებს ლითონის ფირფიტებითაც იფარადნენ. მეოთხმეტე საუკუნიდან ჭაჭუნად, ჭაჭუნს პერანგების ნაცვლად, ლითონის მთლიან ბეჭათის ხმარობდნენ. ეს გამოწყეული იყო როგორც მესაქურველთა ოსტატობის სრულყოფით, ისე ციხე-ღმსრინული იარაღის განვითაოც, რამდენადც, ჭაჭუნს პერანგი, ტყვიისაგან თავის დასაცავად, მინცდამინც საიმედო ვერ გამოდგა.

მეომარს რბილსარულიან კაპოშონზე ჩაფხუტე ეტყობა. თავდაპირველად, ჩაფხუტე რკინის, გუმბათისებურ თავსაბურთს წარმოადგენდა, რომელსაც ცხვირისა და ეკრიმალუმის დასაცავი ზარადუც ჰქონდა. მეორემეტე საუუნის დასასრულად უფრო მუხურით, კონისებური ჩაფხუტე ვარცულდა, მთლიანად რომ შეარავდა თავს მეომარს და მტრებზე ეტყინებოდა. ასეთი ჩაფხუტე ძალიან მძიმე იყო, ამიტომ, ლაშქრობისას, უნაგრისე იმპერატორდენ ხოლმე და უფრო მსუბუქ, წვეტიან მუზარადს იხურავდენენ. მეომარებზე საუკუნეში ჩაფხუტე ზმრად ხის სარკველსაც უკეთებდენ, რომელსაც ჰერალდიური ფიგურები რთავდენ. ამჟვარი „სარკველებში“ სხვადასხვა კვეყანაში სხვადასხვა ფორმას იღებდენ; სრულყოფილ ფორმად წვერწამსხული ითვლებოდა, რადგან ხმას იხსებოდა და დარტყმის ძალასაც ასუსტებდა.

ჩანდის ფარი, თავდაპირველად, დიდი ზომისა იყო და მთელ ტანს ფარავდა, მაგრამ ახტრის განვითარებისას ერთად, ისიც თანდათან დასატარავდა; ახლა უფრო მოსახებებელ, სამუთხა, მსუბუქ ფარებს აკეთებდენ. ფარზე (ზოგჯერ კი სურათიც, ახტრის ზემოდან რომ ეტყათ), ჩანდის ღერბი იყო გამოსახული; ღერბის მთავარ ნაწილს, ეგრეთ წოდებულ ვეშაპ წარმოადგენდა, რომელიც შეიძლებოდა ნებისმიერი ფორმისა ყოფილიყო; სამუთხაც, ოვალურიცა და ა. შ. ღერბის ვეშაპს ჩარტერად (წითლად, ცისფრად, მწვანედ)ღებავდენ და სიმბოლოებითა (ქარაუფისა ან ცილის ბეწვით) თუ ჰერალდიკური ფიგურებით (ლომი, ავაზა, მგელი, არწივი) ამკობდენ. სამხედრო დანიშნულების ღერბებსაც ყოველდღიურ სამოქალაქო ცხოვრებაზე მათე გადმოიწოდებდენ და აუქვცეც დაიშკვიდრეს ადგილი. ტანსაცემის ღერბის ფერს უხავებდენ, გარდა ამისა, თავთან ღერბს ტანსაცემელს გამოსახავდენ ხოლმე, ალკალიითა თუ ხაქარით. თუ ღერბის ვეშაპი ორი ან ოთხი სხვადასხვა ფერის ნაწილსაგან შედგებოდა, წარჩინებულ კაცის სურათაც ასვეე იყო ან ოთხი სხვადასხვა ქარაუფის ნაჭრისაგან იკრებოდა.

ჩანდის ძირითად საბრძოლო იარაღს გრძელი შუბი წარმოადგენდა (შეთიხებულ საუკუნეში შუბის სიგრძე 4 მ მტრისაც აღწევდა). შუბი ოფის ტარისა და რკინის ბუნიისაგან შედგებოდა; ბუნიათა ახტარად დრზისავე ამარტებდენ, რომელსაც პრაქტიკული დანიშნულებაც გააჩნდა — ხელს უშლიდა შუბს დრზად შეტრიალიყო. შუბურეული კაცის სხეულში, ასეთი შუბის გამოყენება მხოლოდ უზარის ვარცულების შემდეგ ვადა შეესაძლებოდა: უზარგებზე დაუტრინებლად მხედარს გაუტრინებოდა ამსიგრძე შუბის ხატრება. შუბი, თითქმის ყოველთვის, სიკვდილსავე ბრძოლაში იღებოდა; ლაშქრობისას მარტყენა მზარტე ჰქონდათ გადებელი, ბრძოლის დაწყების წინ, მარტყენა დეზუზე დაბტენილი, ვერტკალურად ეტყარო, ბრძოლის დროს კი — პორიზონტალურად. ცხენდაცხენ შეტყავდას, ჩანდის მთავარი ამოცანა, მოწინააღმდეგის უნაგრად იწიკვებოდა იყო, რადგან მძიმედ აღტურული მეომარი, სხვის დაუხმარებლად მაინც ვეღარ ადებოდა.

დღემოკლე შუბის გარდა, ჩანდის რკინის მახვილითაც იყო აღტურებოდა. ადრე შუახაუკუნეობრივი მახვილი შედარებით მოკლეა, მეტყვრ-მთავი საუკუნეებში მრავალთავიანი, სწორტყავიანი, მძიმედ და გრძელი (ერთ მტრამდე სიგრძისა) მახვილები ვრცელდებოდა. მახვილს (მახვილს ტარს) ძვირფასი კვებით ამკობდენ, სახელს არტყვებდენ და ლეგენდებით გარემოცული, მემკვიდრეობით გადდიოდა თაობიდან თაობაში. ამ საშუაო იარაღის კულტეს ქრისტიანული წარმოდგენებიც შეტრდა; ვიანის მახვილი (მეტყვრ საუკუნეიდან სულ უფრო და უფრო რომ გრტყვებოდა და ვარტყვებოდა), თავისი უბრალოებით ქრისტეს სიმბოლოს, ჟარის ჰვავა და როცა ჩანდე მახვილზე ითვებოდა. გარკვეული იყო რა სტარბოდა ამ რკინულში — წარმართულ-ბაზაროსული თუ ქრისტიანული.

მძიმედ აღტურული კავადრის რიგებში მახვილრო სამსახური თანდაყოლილ თვისებებს, ნაგრძლოვ მომზადებასა და განუწყვეტელ წრთინას მოითხოვდა. ასეთ სამსახურს დიდი ფიზიკური ძალა სტყრებოდა და ამიტომაც იყო, მძლავრი კუნთები ჩანდის ერთ-ერთ უმთავრეს ღირსებას რომ შეადგენდა. ჩანდის მეორე აუცილებელ თვისებას სიმამაცე წარმოადგენდა. გერმანული პოეტის, პარტმან ფონ აუტს (გარდაიცვალა 1210—1220 წლებს შორის) თქმით, რომელიც, თავის მხრივ, კაროლინგურ გამოქმნას იშველებს, „მაინც თორმეტ წლამდე სკოლაში ჩარტებოდა და ერთხელაც არ შეტყვებოდა ცხენზე, მხოლოდ მდვდლობისათვის თუდა გამოდგებოდა“.

ჩანდის ცხოვრება მართლაც განსხვავდებოდა მოწაფის ცხოვრებისაგან: მისი დრო მთლიანად ტურნირებსა და ნადირობებში გატყვებოდა.

შუა საუკუნეების არისტოკრატთა ნადირობას, უპირველეს ყოვლისა, იმიტომ ავსებდა და ადიდებდა, ნადირობასაც იმ სარბილად რომ თვლიდა, სადაც ჩანდს თავისი ძალ-ღონისა და სიმამაცის გამოჩინვა შეეძლო, რამეთუ დაქრული ტახთან თუ ადოთან შემამაც ისეთივე სახეთაო იყო, როგორც შეარადებულ მტყრინს შტყრინება. გარტულ ირბის დევნა, ცხენისნის ოსტატობას ავითავებდა, ადრტირად აუცილებელს მეომარისთვის, მაგრამ ფრენებზე ნადირობა არაივითარ ჩანდელსაც არ მოითხოვდა, არტყრინს არისტოკრატთა ან დიდარბობებზე, მარტყვად ვეტყრცენ ისარი, რადგან, მშვიდს უმდაბლეს, გულხისა და მოქალაქის იარაღად ფრენებზე და ამიტომაც, თავად ქორ-შეგარდნით ნადირობდენ ტურნელებზე.

შუა საუკუნეების ტურნირების დაბადების დროდ შეთრთმებტ საუკუნის მეორე ნახტარს მინიშნებენ. სინანდილებში, ბრძოლის ეს იმიტაცია, ეტყობა, გაცილებით უფრო ადრეც არსებობდა და შეესაძლებოდა, წარმართული ჩვეულებებიდან იღებდეს სათავეს. ტურნირებს მუდგები და ბარონები მართავდენ და ამ შტყრინებებზეც ვერბოს სხვადასხვა კუთხიდან იყრდენ თავს ჩანდები, რომელთა შორისაც უმაღლესი არისტოკრატის წარმომადგენლებიც ერიყენ.

თითქოსა სარბიელს ხის ორბავი ბარიერი ჰქონდა შემოგულებული; შტყრეული შედარებით დამბლი იყო, ვართა კი — საქალედ მადლი. განსაკუთრებულ ფიკარტებზე მსატყვი და სისხლისა გასართობებს შეტყვული მანდლისებიც იხსენებ. ჰერალდიკის ტურნირში მონაწილე ჩანდების სახელებს აცხადებდენ და ზოტბას ასხამდენ ამ ჩანდათა მიერ ადრე ჩანდნილ ვებრობებს.

ტურნირის პირობები სხვადასხვაგვარა იყო. ტურნირი, ჩვეულებრივ, ჩანდათა ორთაბრძოლით, ეგრეთწოდებულ *joute*-ით იწყებოდა. მოსასრულეთა მონაში, შეიძლებოდა, მეტოქისთვის (მეტყრდას ან ფარის შუაგულში) შუბის მარტყვად ძვირფასი ყოფილიყო, ხოლო სხვა შემთხვევებში, მეტოქის ცხენიდან გამომავლაც ვეალებოდათ. თავდახრალი, ფრაფარებული ჩანდენი მთელი ძალით მიაკვლებდენ ცხენებს და ცდილობდენ, ზუსტი დარტყვით ერთხამაზე მოუკოვნიანთ გამარტყვება. ზოგჯერ ასე ან ორასი ასეთი ორთაბრძოლა იმართებოდა და ტურნირის ჩანდნიმდე დღე გრტყვებოდა. ბოლოს მთავარი შტყრინი იწყებოდა: „ტურნირების“, ან ოლტების მიხედვით შედგებოდა ორი რაზმის ბრძოლის იმიტაცია. ასეთი შტყრინება გაცილებით სახითაო იყო, რამდენადაც, ცხენის ჩანდებლად ჩანდს ფლოტყვებით გადათელვა შეუტყრებოდა. გამარტყვებლნი მოწინააღმდეგეებს ატყვავდენ; ცხენებსა და იარაღს ათმეფდენ და გამოსაქრდეს ახლებენდენ. ტურნირის მთავარების შემდეგ მანდლისებში ჯილფობებს არიგებდენ. ზოგიერთმა ჩანდმა ტურნირები საქმოდ დიდი შემოსავლის წაროდაც კი განიხადა, თუმცა, დროთა ვითარებაში, სატურნირო ხმლეობასა და შუბებს შეტყვებლად ახლავებდენ ხოლმე, რადგან ტურნირები



რინტებს დიდი მსხვერპლი მოსდევდა და, ხანდახან, დაქირალებს ურემითი უნდობლად სანდ.

ცენტრალურულ საბელწოფოებში, მაგალითად, ინგლისში, მრავალჯობის სცადებს, ბოლო მოვლით ადამიანის სიცოცხლის ან უზრუნველსავესიონის, ბოლო ეკლესია არა მარტო გმობდა ტურნირებს, ტურნირზე დაღუპული რაინდის დამარხვასაც კრძალავდა, მაგრამ ჩვეულება მაინც რჩულზე უმეტესად აღმოჩნდა.

ომი ჩარედების პროფესია იყო და მშვიდობისა ვერ ეკუთვნოდნენ. ომი, არა მარტო გართობდა, არამედ შემოსავლის წყაროდაც მიიჩნეოდა, რადგან შუასაუკუნეობრივი ომი დაუფურავ მარჯვა-გაღებას წარმოადგენდა, რომელიც ზმირად ფეოდალურ განუტოლებელად გადანიშნავდა ხოლმე, როცა მთელი ლინიაცია, ერთი კაცითა აღსდებოდა შერის საძებლად. მეორეხმეტე საუკუნის დასაბრუნებისათვის ევროპაში მოხეტიალე რაინდების მთელი დასი შეიქმნა, რომლებიც ზნად იყვნენ მიტოვებულნი თავიანთი ღარიბი სახლკარი და დიდებისა და ქონების მოსაძებლად იოჟუმების დასაბრუნებლად — ესანესთან თუ მცირე აზიასა გადაჯარგულებდნენ.

ფეოდალური ჩამოშვების პროფესიონაზმა შემობრუნება სოციალური ფსიქოლოგის განსაკუთრებული ფორმა, გარე სამყაროსთან განსაკუთრებული დამოკიდებულება გამოიწვევდა, სადაც ქრისტიანული თანაგრძობისათვის ადგილი აღარ რჩებოდა. შუასაუკუნეობრივ არა მარტო უმოწყალობელი გამოჩნდებოდა, არამედ უმოწყალობის დირხებადც ითვლებოდა. „არ არსებობს ომი, უსისხლოდ და უტყველოდ“ — ამბობს მეორეხმეტე საუკუნის პროვანსელი ტრუბადური რაინდი ბერტრან დე ბორნი.

სიცილიის უფლებებუფოა, სხვისი სიცილიის უფლებებუფოა და განაპირობებდა, სხვისი სიცილიის უსაკიცემულობას. სიცილიელი ნორმანები, 1185 წელს სალერნი რომ აიღეს, თავშესაქცევადა, დახოცილთა გვამებს მკვდარ ვირებთან და ძალღმობთან ჩახტებულბებს ურდინენ ქუჩებში, რაინდი დაფთვებულად სწრავდა თავს სენიორისათვის, მაგრამ, ამავე რიგის, სრულებითაც არ ქენიდა სენისი, სხვის ქონებას რომ სცატებდა და სხვის სიცილს ბელუფოდა. ცეცხლსა და ისტლში გამოპრდებულ რაინდის ხასიათი უფრო იმპულსური იყო, ვიდრე უპირათიანი; გვეგაზომირი ცხოვრება არ იზიდავდა და, უკველიდრე შრომანზე გულადირებული, ქარის მოტანის ქარსავე ატანდა. ტრუბადური აღმბრ დე მალსანისა ამაყად აცხადებდა: დასაგროვებულად კი არ ვცატებ, — დასარაგებულადო.

ევროპული ფეოდალები (იტალიისა და სამხრეთ საფრანგეთის გარდა), ქალაქგარეთ ცხოვრებას აშკობინებდნენ. ვისაც უმეტლბა მქონდა, კარგად მაგარებულ სახლებს, ციხე-დარბაზებს შეენებდა, დროთა ვითარებაში, ციხე-დარბაზიც შუასაუკუნეების ისეთივე სიმბოლოდ იქცა, როგორც ქარის წიქები. მუდმივი ომები, ნორმანთა თავდასხმები და დაჩაგრული გლეხობის შიში, კიდევ უფრო აუცილებლბებს ხლდა ციხე-დარბაზების მშენებლობას, რომლებიც ქვის მშვენიერ ფორტიფიკაციების სახეს იღებდნენ.

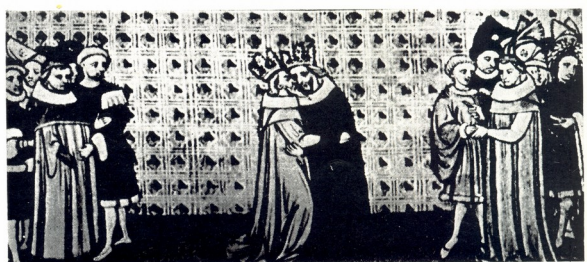
მეთვე საუკუნეში ციხე-დარბაზი ხის სწორკუთხა გოდოლია (დონეონი), ბუნებრივ ან ხელოვნურად შექმნილ ბორცვზე აღმა-

როლოდ, მიწურულით, თხრილითა და მესერით შემოზღუდული დონეონი ფიცითი გადაცხრილები რადინემე საბრთლუფიკაციებზე საგან შედგებოდა, რომლებიც მოსადგმელი კიბით ეკავშირდებოდნენ ერთმანეთს; საფრთხის დროს, კიბე ტიხარში დადანებულ ქრილიდან აქწინდათ. ქვედა საბრთული შეიძლებოდა ზაბასტით უკოლოლო აზრესებში და ამიტომ, შესასვლელიდან (სავე მისადგმელი კიბით), პირდაპირ მეორე საბრთულზე ადიოდნენ. მეორე საბრთული სანახევროდ ბნელი იყო და საწყობის დანიშნულებას ასრულებდა. ფეოდალსა და მის ოჯახს მესამე საბრთული ეკავა, კერძო იქვე იყო გართობული. მსახურები უფრო ზემოთ ცხვრიობდნენ. ქვედა საბრთული, ხანდახან, შესავალიდან (სავე მისადგმელი კიბით), ციხე-დარბაზების მშენებლობა რთულდება ციხე-დარბაზს ახლა ქვისაგან აგებენ, თუმცა, საბრთლებს კიდევ დიდხანს ტიხარადნენ ფიცითი (მაგალითად, ნორმანდიაში), რაც აულის დროს, ხანძრის საშიშროებას იწვევდა. ქვის კამარების მშენებლობა სამხრეთში დაიწყო. მესერი გალავანმა შეიცვალა, რომელიც, სწორად, სამშავეც იყო, უკუთხვანი კომპიტი გამაგრებული და საბრთული კონსტრუქციები დავაგრავინებულ. შუასაუკუნეობრივი ფორტიფიკაციის პრინციპი, თანამიმდევრულ დაბრკოლებათა სისტემის შექმნას გულისხმობდა, მოალებებს, უპირველესი უკოლისა, თხრილი უნდა გადაეღობათ, შრომა არ ახლოებდა: რე მდინარის წელი ამოცხვებლი, თხრილზე ასაწევ ხიდი იყო შენობილი, ორ კოუსს შორის მოქცეული, რის გამოც, თავადც პოტარა სიმაგრეს წარმოადგენდა. ხიდის წინ, თხრილამდე, ხის ცეხები დაამდნენ, თხრილს გადაშა და სივრცე ოზბობდა და ამ სივრცეში შემოქრლი მოალებებს ქონებებიდან და კოშკებიდან ცეცხლს უშენდნენ. მოვარი გალავანი და ღია სივრცე დამოკრებულება და თავისი სიმაღლის წყალობით, მოვირისთა მისაუღლებელი კიბებისთვისაც მიუდგომელი იყო. კოშკარიც კოშკებს შორის იყო ჩატანებული, გალავანსა და კოშკებს ბურჯებითაც ამაგრებდნენ, მოვარი გალავანს მეორე მოსდევდა, რომლის იქითაც დონეონი იდგა.

ციხე-დარბაზი რთულდებოდა, არა მხოლოდ როგორც ფორტიფიკაციული ნაგებობა, ახლა, დონეონის გარდა, ის ეზოსაც მოიცავდა, სადაც საზოგადოებრივი ცხოვრება იურდათ ათას. ეზოში (ჩვეულებრივ ორ კედელს შორის) იდგა პატარონის სახლიც, ციხე-დარბაზის კაქლები, ქვე, „ხანაღური“ საცხოვრე (როგორც ფეოდალური ბატონობის სიმბოლო), და ხელისთიანი სახლიც, — ემბრიონი მოშავალი ქალაქისა. ციხე-დარბაზი ფეოდალური დამოუკიდებლობის სიმბოლოსაც წარმოადგენდა და ახლომდებარე რაიონებზე ბატონობის საშუალებასაც, და, სრულბითაც არ არის შემოხვებული, ცანდე ტურცინელი დონეონის მსგავსად, ბნელი დოღეაც ციხე-დარბაზის არქიტექტურისათვის აუცილებელ ელემენტად რომ იქცა.

ციხე-დარბაზების კლასიკური ქვეყანა — საფრანგეთია. გერმანიაში თუ სამეფო სახალებს (ჟფალცებს) არ მივიღებთ მხედველობაში, ციხე-დარბაზები არქიტექტურული და სტრატეგიული ხარისხით ფრანგულ ციხე-დარბაზებს ჩამორჩებიან. გერმანული ციხე-

პეტრევი უილიამი თავის ვასალს რაინდ პაროლზე გადასცემს საქურველს. XII ს. გობელენიდან



ინგლისის მეფის ედუარდ III-ის და დილივი VI აქვიტანიის ვასალური შემთავების გამატიკებელი რიტუაული ამბორი, მინიატურა. XIV ს.





დარბაზი, ჩვეულებრივ, მიუვალ კლდეზე აკეხული დონეონია, უფრო ბუნებრივი პირობებით დაცული, ვიდრე საინჟინრო ხელოვნებით.

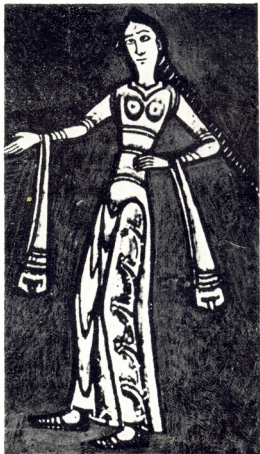
ცხეთა სისტემამ, სააღო იარაღის სისტემაც განაპირობა, რომლის ნაწილიც, ანტიკური სამხედრო ტექნიკიდან იყო ნასესხები, მაგალითად, ურწალი და ბორბლებიანი სახლი, რომელსაც ალუა-შვირტის მთელი ციხის კედელამდე მიაგრებდნენ ხოლმე. მეცამეტე საუკუნის დასაწყისისთვის, სააღო ტექნიკაში ორი მნიშვნელოვანი სიახლე ჩნდება, აღმოსავლეთიდან გადმოინერგა: ერთი, კედლის სანგრები მანქანა, ანუ პეტარია, რომელიც გადაწონის პრინციპზე მუშაობდა და ღერძზე გადებულ გრძელ მორს წარმოადგენდა; მორის შედარებით მოკლე და მსხვილ ბოლოზე რაიმე სიმძიმეს ამაგრებდნენ და როცა ღვედს მოუშვებდნენ, პეტარიაში გრძელ მხარს რომ აკავებდა, სიმძიმე კედლის ტიფიკებოდა და ქვეს ამხვრებდა. მეორე — ბერძნული ცეცხლი იყო, ნავთის, გავიარდისა და კურარისგან მიღებული საწვავი ნივთიერება, რომელსაც სპეციალური სიფონებით მიუშვებდნენ ხოლმე ციხისაკენ.

ციხე-დარბაზს უკვეა ფეოდალი როდი ფლობდა. გაბატონებული კლასის უმდიდრეს ფენას უცხოე, უბრალო, გადატყვევებული რაინდობა შეადგენდა; ამ რაინდთა ნაწილი, წარმომოთხი მინისტერიალი — მეფეთა თუ ბარონთა შინაშესამსახურე იყო, ხშირად არაფაიუსულაცი, მაგრამ მიწუთა სხვათა და სხვათა გამო, მანძე ფეოდალთა რიგებში მიღებული. დიდგვაროვანთა უმაღლესი ფენას შატლენები (ციხისნები), ბარონები (მსხვილი სენიორები) და ტერიტორიალური თავადები ქმნიდნენ, მეფის ჩათვლით. მაგრამ, განსხვავებთა მიუხედავად, უკვეა ისინი (მთუთრთმეტე საუკუნის შუა ხანებიდან), რაინდთა ერთ კატეგორიად ითვლებოდნენ, განსაკუთრებული სიმბოლოური რიტუალის — კურთხევის შემდეგ, კურთხევა სიმწიფება და დამოუკიდებლობის მოპოვებას ნიშნავდა და მსგავსად ხელოსნური შედერისა, ისიც ხანგრძლივ (შვიდწლიან), გამოცდას ავირგებინდა, გამოცდას, რომელიც კაბუე დამოუაროს (damoiseau), როგორც მსახურსა და სპურველმტვირთველს, გამობრძმდილი რაინდთან უნდა გაეყოლი; სუფის გამწმელიც ის უნდა ყოფილიყო და ცხენის მოძველიც და საერთოდ, შინაყებთთან ერთად, მასაც უნდა გაეზარებინა მასწავლებლის უკვეა საქმე და სასრუნავი. ამასთანავე, კურთხევა კიდევ ერთხელ უსვამდა

ხაზს, არა ყოველთვის გადაუღახავი, მაგრამ ყოველთვის შეტყვევებული თელი საზღვრის არსებობას, პროფესიონალ შიომარ-ფერდენესა და მოსახლეობის სხვა ფენებს შორის. თვით კურთხევის ცერემონია რამდენიმე ეტაპისაგან შედგებოდა. უპირველეს ყოვლისა, დამოუაროს დღევნის უკეთებდნენ და ერთ-ერთი უხუცეს რაინდაგან წელზე, უკვდავ სასტიკო იარაღს, მახვილს შეაბამდა. შემდეგ, ხელდასხმული კაბუეს სილას შემოკრავდა, იმ ერთადერთი სილას, რომელიც რაინდს, ქრონიტს ლაბერტ არდერელის სიტყვით, შეეძლო უსაფხოდ დაეკოვინა. რიტუალი დასასრულს, ახალ რაინდს თავისი სიმარტვე უნდა ეჩვენებინათ: ცხენზე ამხედრებულს, ზუსტად უნდა ეტოვებინა შუბი მარჯვნივ.

კურთხევის ცერემონია, თავდაპირველად, სახეებით საერთო და, კიდევ უფრო მეტიც, წარმართულ ხასიათს ატარებდა; მაგრამ, დროთა განმავლობაში, ეკლესიამ ისიც რელიგიურ საზღვრებში მოაკცია: კურთხევის წინ, ახალგაზრდას თბილი ღამე სამრეკლოში უნდა გაეთია, გამოთინიას თავისი იარაღი საკურთხეველზე უნდა დაეწყო, დვითისთვის მიეძღვნა, და მესის მოხმების შემდეგ, ზიარებულყო. ზოგიერთ შემთხვევაში, კურთხევის ძირითად ელემენტს — ხმლის წელზე შემორტყმას, რაინდი კი ადარ ასრულებდა, არამდე ეპისკოპოსი. კურთხევის რიტუალში უდიდეს როლს თამაშობდა ფერისა და საგნების სიმბოლოა. კაბუეს ტილოს ან აბრეშუმის ფერის ბერანჯს აცმევენ — მიხი უშვიკლოების სიზხოლოდ — ზემოდან კი, აღისფერ სიურკოს — ნიშანს სისხლიანს, რომელიც ეკლესიის სახელით უნდა დაედვარა. შოსი უკვისფერი ცეცვა, რამეთუ კაცი მიწას უნდა დაბრუნებოდა; ქაშირი თეთრი ცეცვა, „წელის სიწმინდის“ დასტურად; ხმლის ტარი ჭვრით იყო დამწვენიებული, რომელსაც პირი კი, იმ სიმტკიცისა და ერთგულების სიმბოლოდ ითვლებოდა, რომელიც რაინდს სუსტის ძლიერისაგან და ღარიბის მდიდრისაგან დაცვისას უნდა გამოემხელებინა.

რაინდი ფეოდალთა კლასს ეკუთვნის და, ამასთანავე, ამ კლასის შიგნით, გაცილებით უფრო იარკეტულ-პირადულ თუ კონტრარე კავშირებსაც ამყარებს, უპირველეს ყოვლისა კი, ვახალი ხდება. ვახალიხა და სენიორის შეთანხმებას ორპიტი ერტკა: რაინდი სენიორის მფარველობას სთხოვდა და თავს მის „კაცად“ (homo) აღიარებდა, აქედან წარმოდგება ტერმინი „ჰომიუმი“ — homagium ანგავრი ინსტიტუტი ბარსელონის საგარ-ფოში მეთერთმეტე საუკუნეში.



მუსკოსი და მოცეკვეე ქალი. მინიატურა. XII ს. ქ. ვანის ეკლესიის განმარტავი

ფლიტის დამკრევილი და ქონგლიორა. მინიატურა. XII ს.

რებეკე (ვილიონოს წინაპარტე) დამკრევილი. XIV ს-ის ლათინური მანუსკრიპტიდან

მესტიერე. XIV ს-ის დასაწყისის მინიატურის დეტალი



ნის დასაწყისიდანაა ცნობილი. მეთერთმეტე საუკუნის პირველ ნახევარში ის ჯერ სამხრეთ საფრანგეთში გავრცელდა, შემდეგ კი, ჩრდილოეთის ოლქებში მოიკვია; გერმანიაში, იმდენ არსებობა პირველად 1077 წელს დასტურდება, როგორც ურბანოვა, ისევე იმავე, სიმბოლოები ცერემონია იყო; ვასალს ორივე ხელი სენიორის ნებში უნდა ჩაეღო და ეტყვა: „სირ, დღეიდან თქვენს კაცად მიგაუფლო“. ამას ერთგულების ფიცად ამაირი მოსდევდა, ასე რომ, ვასალს „პირისა და ხელის კაცება“ ეძახდნენ, რამეთუ, სწორედ ტუჩებისა და ხელების ასრულებდა იმათს რიტუალს. თავის მხრივ სენიორს ვასალისათვის იარაღი უნდა გადაეცა, ან იარაღის სიმბოლო — პატარა ჯოხი (*festuca*), რაც ვასალისთვის ახალ ოქაზში შესვლას ნიშნავდა. იარაღის ან ფეტუტის გადაცემა წარმატებული ჩვეულებაა, მაგარა, ეკლესია ამ შემთხვევაშიც ცდილობს იმის „მოკვებას“, რისთვისაც იმათს ცერემონიას ახალი ფიცით ამდიდრებს, რომელიც ვასალს წმინდანთა ნაწილებთან უნდა წარმოეცა.

ვასალური ურთიერთობების საფუძველს სენიორისადმი ერთგულება და სიყვარული წარმოადგენდა. იდეალური ვასალი არა უფლის, არამედ სიყვარულის გამო ემსახურება თავის სენიორს; სიყვარულისა და ერთგულების ფიცის გამტები, კანონდარებზე ცხადდება. ნიშნდობილია, რომ ვასალური ურთიერთობების ტერმინოლოგიაც იგივეა, რაც ჩაინდისა და იდეალური მანდილოსანის, ანდა მისტიკოსისა და ღვრიის ურთიერთობებს ახასიათებს. და თუმცა, იდეალური ვასალური ურთიერთობანი გრძნობას უნდა წარემართა და არა გამოჩენის სურვილს. ფეოდალური სამართალი მაინც მკვეთრად განსაზღვრავდა ვასალის ვალდებულებას, რომელიც ორ ლათინურ ტერმინში იყო თავმოყრილი: *consilium* (რჩევა) და *auxilium* (დახმარება). რჩევა, სენიორის კურიაში — თავისებურ სამსახურით-აღმინისტრაციულ სათაბიოროში — ვასალის მოხმარების გეგმისხმობდა. უტრის გარეუტ სენიორს არ შეეძლო სასამართლო საქმიების წარმოება, ვერც კონგრებო საიობებს გადაწევრება და ვერც საკუთარი შვილების ბედს. კურიის გადაწვერებლებს ერთსოლოვანი უნდა ყოფილიყო.

დახმარება ორი სახისა იყო — სამხედრო და ფინანსური. ვასალი, უპირატესეს ყოვლისა, ვალდებული იყო იარაღით ემსახურა სენიორისათვის; მონაწილეობა მიეღო მის ლაშქრობებში, დაეცა მისი ციხე-დარბაზი. ამ სასახურის ვადა, ხანდახან, წელთაღმდეგ

ორმოცი დღით განიზომებოდა. ასევე ვალდებული იყო ვასალი, ფინანსური დახმარება გაეწია თავისი სენიორისათვის, უველაზე მძიმე, ან უველაზე სასწიში დღეებში; თუკი გამოსასყიდი იყო ტყვე-ობიდან, ქალიშვილს ათხოვებდა, ანდა ვატიშვილს აკურთხებდა რაინდდ. თავის მხრივ, სერიორიც კისრულობდა ვალდებულებას. დეცეცა და დახმარებოდა ვასალს. რა თქმა უნდა, ცხოვრებაში ყოველთვის ისე არ ხდებოდა, როგორც სისტემა მოითხოვდა; ვასალე-ბი დალატობდნენ კიდევ თავიანი სენიორებს, და, შუასაუკუნე-ობრივ წარმოდგენაში, მოლატეც ვასლი მთიოლოგიური ემეკასია და იუდას სახეს იღებდა. მეორე მხრივ, ხშირად სენიორებიც სარგებლობდნენ ბოროტად თავიანი უფლებებში — მეტს მოითხოვდნენ ვასალისაგან და ლაშქარშიც ვადაზე დიდხანს ამსახურებდნენ ხოლმე. უთანხმოებანი სენიორებს და ვასალებს შორის, ხშირად შეტაკებულობა მოავრდებოდა, და მაინც, ვასალური სისტემა, რომელიც სოციალურ სოლიდარობას ოქაზურ იერს აძლევდა, გაბატონებული კლასის ერთიანობას აღუღებდა.

ერთ-ერთი არსებითი ელემენტი, ვასალური კავშირის სიმტკიცე-და დეექტიანობას რომ განაპირობებდა, ვასალისათვის ფიცის, ანუ ფეოდის რჩევა იყო. ფეოდი, როგორც წესი, მიწის ნაკვეთს წარმოადგენდა, თუმცა, დროთა განმავლობაში, განვითარდნის ეგერეთიფიკებული უნიკური ფეოდებიც — ფეოდალური შემოსავალი ბაჟიდან, ბანალიტებებიდან და სხვ. ფეოდის გადაცემას სიმბოლური აქტის სახე ჰქონდა, ეგრეთუღებულო ინვესტიტურა, და ვასალისათვის რაიმე ნითვის (მეძღის, კვერთხის, ხელითაიმის, თივის ბლტკისაც კი), გადაცემით ხორციელდებოდა, რაც უძრავი ქონების ან უფლების სიმბოლოს წარმოადგენდა. ფეოდით დაჭა-ლეობდა, ინფეოდაცია, შეცამეტე საუკუნეებში იშვიათად მტკიცე-ბოდა შესაბამისი დოკუმენტით: შუა საუკუნეებში რიტუალური ექ-სტის ექიკაა, და არა წერილობითი აქტისა; სიტყვა და ეცები არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე სიკვლი. ფეოდის თავისუფ-ლება იმაში ვლინდებოდა, რომ ის, ასე ვთქვათ, გახლჩილ იმპე-რატობას წარმოადგენდა, რომელზედაც ორივე კონტრაგენტი სახე-ჩუნებდა უფლებას. მართალია ტერმინი „საკუთრება“ (*dominium*) ჩვეულებრივ, სენიორის უფლებებთან დაკავშირებით იმარტე-ბოდა, ხოლო ვასალის უფლებებს „ფელობა“ ანდა „სუპრობა“ აღე-შვავდა, სინამდვილეში, სწორედ სერობა შეესაბამებოდა საკუთრ-



ბს, ამ სიტუაციის რომელიმე ვარიანტი, მაშინ, როცა სენიორის უმადლესი საუკეთესო მხოლოდ სიმბოლური რენტით (მაგალითად, წყალი დენი) გამოიხატებოდა. მაგარა, ისე უნდა ითქვას, რომ ფალსის შემთხვევაში ვასალს ფეოდალ ჩამორთმეოდა ხოლმე. თავდაპირველად, ფეოდალს (მახ ბენეფიციუმსაც უწოდებდნენ), მფლობელთა პირადული ხასიათისა იყო და ნებისმიერი კონტრატების სიციქლოსთანავე მოაგრდებოდა. თანდათანობით, ეს მფლობელმა გაქრა და ფეოდალ მემკვიდრეობით გადადიოდა. იმავე და ფეოდალს ჩუქება, რაინდის ვასალურ-ლენტი სისტემაში ჩართვას აღნიშნავდა. აუცილ სამეფოში ჰყავდათ მეთექვსმე თავისი მფლობელები, როგორც ბარონები (რომლებიც, თავის მხრივ, რაინდებზე რაინად იყოფოდნენ: ვიკონტებად, გრაფებად, ჰერცოგებად და ა. შ.), ისე რაინდები რაინდებიც. ბარონების ნაწილობრივ ფეოდალს მათი ვასალები — შალდები ფლობდნენ, შალდებთან ვასალები კი — რაინდები იყვნენ.

ვასალურ-ლენტი სისტემით შედარებული, პროფესიონალი მემკვიდრის კლასის წევრობა, ადამიანს განსაკუთრებულ (იღა-ღურ) ვალდებულებებს აკისრებს და ცხოვრების მისეულ წესებს უნიშვნელოვან ღალს ასხამდა. ფეოდალის ერთ-ერთი მოვარი ღირსება ხელგაშლილობა. სენიორი ციხე-დარბაზში ცხოვრობდა, მსახურებით, რაინდებით, საკურთველითადაც იმართებოდა. ღარი და მათ ახარკავდა გლეხურ რენტით შეძენილ მიწადაც. თუ ვერ გავწვდებოდა, შეძლო წესი დარღვევა და უფრო მეტი პური, რქოი თუ ფრინველი მოუთხოვა გლეხებისგან, ანდა, ნაძარცვითა და სამხედრო ნაღვარით ეცადა დაწკაპონის შევსება. რაინდულ ცხოვრებაში, სიმღერებ თვითმზანი არაა. სიმღერებს იძენენ, რათა დაარბიონ, დახარკონ, მაგრამ, აუცილებლად სახალხოდ ქონენ. ისინი სახალხოდ განიკლება-ნადიმების, დღესასწაულებისა თუ ტურნირების დროს — რაც, ზოგჯერ, ევროპურ ხასიათად იგუბლებოდა (მაგალითად, მინდორის ვერცხლით დათესვა). ფეოდალური თვითმმართველობის გარკვეულ სოციალურ მიზანსაც ისახავდა: ღირსებისა და წარმატების გარეგნულ გამოხატულებად ითვლებოდა. ტრუბადურებით ყოველნაირად ასახებდნენ ხოლმის სენიორითა ხელგაშლილობას; სარაინდო რომანებში, გულუხვობა ჰუმანიტეტ მეფურ თვისებად წარმოგივდება. და პირიქით, სიმუნე, ანგარება, ანგარიშაობა, მეთორმეტე-მეცამეტე საუკუნეების რაინდულ საზოგადოებაში ყველაზე სამარცხვინო ხასიათად მიჩნედა.

მაგრამ, ხელგაშლილობის კულტურა ერთად, რაინდობა (როგორც სოციალური კატეგორია), განსაკუთრებული წარუწვდილობით ეკიდება თავისი მიწის, არსებობის ძირითად წყაროს. შენარჩუნებისა და მოვლის საქმეს. მეორე მხრივ საუკუნის დასასრულიდან, ფეოდალურ პრაქტიკაში გაბატონებული სისტემა, უპირატესობას უფროს ვაჟს ანიჭებს და ღლიშს წილაც სწორად ის დედობლობა მამის ფეოდალს. უფრო წილაც, ბევრი რაინდული გვარი ზღუდავდა კიდევ უმცროსი ვაჟების ქორწინებას, რომლებიც სასულიერო პარტიზ ხდებოდნენ, ანდა მთელ ცხოვრებას ბერად ატარებდნენ უფროსი ძმის ციხე-დარბაზში და არავითარი იმედი არ გააჩნდათ (გარდა დედინერი შემთხვევისა). რაინდებ მანერ რომ მოიპოვებდნენ ეკონომიურ და მოკავშირეობას. სწორედ ამ ვერტო წოდებულმა ახალგაზრდობამ (les jeunes) ეკოლოგიკობილი, მაგრამ ღარიბმა, ფეოდალურ იერარქიაში უმცროს და უადგილოდ დარჩენილმა რაინდებმა, ფრანგი ისტორიკოსის, ე. დელუის სიტყვით, საფუძვლი ჩაუყარეს „მორბაობას, მშვიფთვარებას და აგრესივობას“, აგრესივად დამახასიათებელი თვისებად შუა საუკუნეების რაინდული არისტოკრატისთვის.

რაინდული მორალის მეორე მნიშვნელოვანი ცნებაა სამსახურ-

რი. რასაც არ უნდა მიეცა ბიჭი რაინდული სამსახურის იდეალის, ბელადისადმი პარაზოსულ ერთგულებასა თუ ციფრული ეფექტურობის ქრისტიანულ მოძღვრებას (რომელიც ჯერ კიდევ დაახლოებით 500 წელს განავითარა ფეოდალ დონისკენ და რომელიც დასავლეთში ირანდელი ბერის, ტრევიანის, ლიანინერის გადაჭრელების წყალობით გახდა ცნობილი), მეთორმეტე საუკუნისთვის ამ იდეამ არა მარტო ცხოვრების ყველა სფერო მოიცვა, არამედ კოსმოური წარმოდგენებიც. ღმერთთან ურთიერთობა ადამიანის სამსახურადაა განაზრებული, რისთვისაც ადამიანს (თუნდაც საქონლით), უნდა მიეგება. ერთგულება — ვასალური ურთიერთობების უკუგაპირადად მიზანსადაც არა მარტო პრინციპული — ადამიანის და ღმერთის კავშირსაც განაპირობებს, თანაც, ერთგულება არა მარტო ადამიანს მოეხდებოდა, არამედ ღმერთსაც (როგორც სენიორსაც), რამათს ის, არა მარტო ერთგულთა ღმერთად გაიარება, არამედ ერთგულ ღმერთადაც. ლოცვა-ლოცვის სენიორისადმი მიმართვა იგუბლებოდა, რის შედეგადაც ადამიანის დაცვის ღმერთი კისრულობს და „სამართლან“ იმდენ აძლევს მას, ცაში მანც რომ მოუზოვებს ფეოდალს. ამასთან ერთად, იერარქიული მიხედვით მიდგომით შუა საუკუნეების შეგნებამ, უმადლესი დამცველის, ღმერთის გარდა, ღმერთზე დაბლა მდგომი სეკიულური კომპიკ ეშქნა, წინდების სხობით. ვაკეთობის დღეც, ფეოდალური ყოფის შესაბამისად ქონდა წარმოიღობინა — თოქოსი, ღმერთი, „ჩრდელთაში“ ერთად, მთელ თავის კარს, თავის კურიას შეჰყრიდა და ფეოდალური სენიორის მავდავად, მართლად და მტუთადაც გასამართლებს მომცემობად. ასევე რაინდული სახეობით წარმოივიდნათ „სამართლიანი მეფისა“ (ანუ ღმერთისა) და ეშქანის, დამხობილი ტრანსის კოსმოური ბრძოლაც, ირავებს, ღმერთსაც და ეშქანსაც, თავთავიანი ამაღ ახლდა, თავთავიანი რაინდები და მსახური-მინისტრებიც. მეორე მხრივ, საუკუნის ფსალმუნთა მინიკატურული ქრისტიკ მხედართმოთვარადაა წარმოდგენილი: ხელთ ფარ-შუბი უყვრია, ჭკუის პერანგი აცვია და თავზე მუზარადი ხუფას. და ზოლის, როგორც ერთხელ უკვე ვთქვით, მეთორმეტე საუკუნის პოეტებში რაინდულ სახეებსა და ტერმინებს ყოველბუნდენ ქალისადმი სამსახურის იდეას.

ხელგაშლილობისა და სამსახურის ანაღმებელი პრინციპები ხანდახან სრულად საწინააღმდეგო სახეს იღებდნენ ცხოვრებაში. მეთორმეტე საუკუნეში, რაინდობის გაფურჩქნის ხანაში, ეტიენ დე ფუძერი საუკუნურს გამოქვეყნდა ფრანგი თავაღწარაობის გათოვებელი მიზარულობის, ნადირობებისა და ტურნირების გამო. ისინი ფიცეს კი სღებდნენ, სულთან დამცველები ვიქნებოდნენ, არავის დავაჯგირინებთ კვირ-იხერსო, მაგრამ სინაღვილში, გლობობას სენიორთა ვაკოიტური სიბრძნის იმედილა ჰქონდა, რომის მიხედვითაც, შუა საუკუნეების ფრანგული ანდასია არ უფოს. „ერთხელ გაუცვივებლს, მეორეჯერ ვეღარავინ გარკიდელ“. საგულსხმოა, რომ რაინდობის კრიტიკა, მეორე მხრივ-მეცამეტე საუკუნეების რაინდულ პოეტებთან დაწვე ხორციელდებოდა; რაინდებს ბრალად სღებდნენ რაინდული იდეალიზმს გადახევას, სიამაცისა და ერთგულების ნაყლებობას, საფრთხისათვის თავის არიდებას და ჰუმანიტარ რაინდობის ისეთი მავალითების უფულებელყოფასა და მივიწყებას, როგორებიც ალექსანდრე მაკედონელი და მეფე ალბერტი იყვნენ.

მშვიდობიანობის ფაზს, რაინდი ან ნადირობა, ან ქვიფობა, ან ეტინა, სამუერნო საქმეებში არ ერტოვდა, რამდენადაც ეს წოდებები ეთიკას ეწინააღმდეგებოდა. თავისი მამული მართვისა და გლობობის გასამართლებასაც კი, სენიორი, როგორც წინა, მამასახლისისა და მოხელეების გადაპარებად ხოლმე, თუმცა, ვასალტეტის პრინციპების შესაბამისად, მაინც მონაწილეობდა სასამარ-



თლო კურის სხდომებში, როცა მისი „თანაწროის“ საქმე იჩივ-  
ოდა და ხელმძღვანელობდა კურის, როცა მის ვახლს ასამართლე-  
ბდნენ. საღამოობით, ციხე-დარბაზის მკვიდრი, კერის გარშემო  
ურიდნენ თავს და კამათობდნენ, ან ქადაგებდნენ ერთობოდნენ. განსაკუ-  
თრებით მოსაწყენი იყო ზამთრის გრძელი საღამოები, როცა თით-  
ქმის შეუძლებელი ხდებოდა რაინდების დაშოშინება — უცოლო,  
სანახევროდ შვიგირი (ზამთრის რაციონი შეზღუდული გახლდათ).  
უფრო ხშირად კი, მთვრალი ახალგაზრდობისა, რომელსაც სულ  
კინკლასა და ჩხუბზე ეჭირა თვალი. მოსაპყრბელ ერთფეროვნე-  
ბას მხოლოდ სტუმრირანობა (ისიც, ძალზე იშვიათი, შუასაუკუნე-  
ობრივი კარჩაქტილიობის გამო), ტურნირები, ანდა ეონგლო-ორების  
გამორჩენა თუ არდევდა. „ეონგლოორის“ სხვადასხვა სტეკოლობის  
ხალხს ეძახდნენ, რომლებსაც საერთო ფუნქცია ჰქონდათ — სხვა-  
თა გარობა. ესენი იყვნენ დათვებისა თუ მაიმუნების განვრთხელე-  
ბი, მუშაითები, აკრობატები, მუსიკოსები, მომღერლები, ფაბლი-  
ოთა და რომანების მთხრობელი და, რა თქმა უნდა, ტრუბადურე-  
ბიც. ციხე-დარბაზებში ისინი, ჩვეულებრივ, ტურნირების, კორწი-  
ლების ან რაინდად კურთხევის დღეებში გამოჩნდებოდნენ ხოლმე  
და ერთმანეთს ეჩიბებოდნენ სიმღერასა თუ აკრობატობაში. ეონ-  
გლოორთა ცხოვრება რთული და წინააღმდეგობრივი იყო. ჩვეულებ-  
რივ, ქალაქის დამალი ფენის წარმომადგენლები, ისინი თავიანთ  
ბედს ციხე-დარბაზებს უკავშირებდნენ, სადაც მხოლოდ და მხო-  
ლოდ, სასიამოვნო გასართობად ითვლებოდნენ. აქედან იღებდა სა-  
თავეს მათი მისწრაფებაც, უოფლიოყენენ უფრო რაინდულნი  
(თავიანთ შემოქმედებაში), ვიდრე რაინდები; მაგრამ, ამასთანავე,  
განწყვეტელი ბრძოლა არსებობისათვის, განწყვეტელი „რეტე-  
ლიგენტური“ სილატაკე და განწყვეტელი მათხოვრობა მოწყალები-  
სა, იძულებულს ხლიდათ, თავი დაეკინებინათ. ისინიც ციხე-დარ-  
ბაზების უბემ სამყაროს ეკუთვნოდნენ. უშვერი სიტყვებით ლანძ-  
ღავდნენ ერთმანეთს, რადგან მათი ბუფონადა იმ გემოვნებს სა-  
სუბოხდა, რომლისთვისაც მოსწრებული სიტყვა უამყარლობის  
უთანაბრებოდა, ხუმრობა-სიმიზინჯეს, და ამიტომაც იყო, ჭუჭები  
და კუწაიხები განსაკუთრებით რომ ფასობდნენ სენიოთა მსახუ-  
რთა შორის; მაგრამ, ისიც უნდა ითქვას, რომ სწორედ ეონგლო-  
ორებს უოფინდათ ძალაყა და გამბედაობაც გაემსხრა: რავებინთ  
თავიანთ ლექსებში ფეოდალური საზოგადოების მანიკერი მხარე-  
ები.

ყოველდღიური რუტინის ტყეობიდან, რაინდს მხოლოდ ომი  
ათავისუფლებდა. მაგრამ ომი იყო, თუ მშვიდობა, ფეოდალი ყუ-  
ველთვის მტკიცედ შედუღებულ სოციალური ჭკუფის, ანდა  
ჭკუფების — სისხლისმწიერ კავშირზე დაფუძნებული ლინიაუსი, ერთ  
ციხე-დარბაზში მტკიცებით რაინდებისა და დამუშაოების ოჯახის,  
ერთი და იგივე სენიორის ვასლთა, „თანაწროთა“ (პერების) თან-  
ეგობრობის — წევრად რჩებოდა. როგორც მეცამეტე საუკუნის  
ინგლისური ანდაწა ამბობს, სენიორი პურს მარტო არ ჰკამდა, და  
გრძელი მაგიდა და გრძელი სკამები, აღბათ, ამიტომაც იქცა ფეო-  
დალური ციხე-დარბაზებისთვის დამახასიათებელ ავეჯად. ფეოდა-  
ლური კოფის კორპორატიულობა, ფეოდალთა წოდების კორპორა-  
ტიულ ორგანიზაციას პასუხობდა.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

თარგმნა ზაზა ჰილასიძე

აბაპი გეწამე

# განკის გაგაცხება

რემოლუსიურ-კაბელიციტური კიბის ორ ნაწილად

კიბისში მოქმედებანი:

- გაგაუელი გაბო — ბრვე და ღონიერი, გულბრყვილო და კ-  
თილი.
- კოტე — გაბოს ვაგი.
- მირალიბოზვი ივანე — ქემშარტი რველუსიონერი.
- იჯრა — თავი რველუსიონერად მოაქვს.
- პეტრა — იერქას შეგირი.
- სერგეი — ჩვეულებრივი რველუსიონერი.
- ელარა — რველუსიონერი ფანატეოსი.
- ცხატაევა ელენა — ყოფილი მასწავლებელი.
- სედა — ობოლი ვოგო.
- გრიგორი — მდილარი საქმოსანი.
- იაკობი — გრიგორის ძმა.
- დამა — გზაბნეული ქალი.
- ბრმა — მათხოვარი.
- იგორი — ვლუხი.
- მეცნიერი.
- წერალი.
- მსახიობი.

რამდენიმე ჯარისკაცი და მოქალაქე.  
მოქმედება ხდება 1917 წლის ოქტომბრის რველუსიის დღე-  
ებში პეტროგრადის მახლობელ პატარა სადგურთან.



გარკვევით არაფერი ჩანს. ირევა ფერები. ეს არის მარმონი-  
ულად შერწყმული ცისარტყლას შვიდი ფერი. აქ ფერები თითო-  
ქის ერთმანეთს სწმებთ ჩნებაზე, ხსმებთა ხვევენ და უშობარები  
აფეთქებენო. ხმებო ირევა — მაჟორული და მინორული. სმბენლი-  
ა და სინაონის რაიმეო ბუნდოვნად ჩანან ადამიანები, ისინი ნის-  
დმო ვახველუქ ქანდაკებებსა ჰგვანან. ამ ბინდ-ბუნდშიავე ისმის მათი  
ნაირნაირი ხმა.

ჭ გ უ ფ ი. რვეოლუცია — ქიდილი მძაფრი,  
დიდი ბურუსი ჭვარდიწ ვაზზე,  
სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლების მორვეო,  
მორვეო მღვრეო..

ი ვ ა ნ. სავსე იმედებით.  
ი ა კ ბ ი. სასურველთათვის სავსე.  
ჭ გ უ ფ ი. რვეოლუცია — ქიდილი მძაფრი.  
ს რ გ ე ი. ნათელი ფიქრების.  
გ რ ი გ ო რ ი. გულბნელი ზრახვების.  
ი ვ ა ნ. თავი მართალი ჰგონა ყველას.  
ი ო რ კ ა. ტყუანი არვის ჰგონა თავო...  
პ ტ კ ა. და ყველა თავის სიმართლეს იცავს.  
ჭ გ უ ფ ი. მღვრეო მორვეო თავბრულამხვევად ტრიალებს ადა-  
მანთა ბედი.

ე ლ ე ნ ა. ყველაზე მძაფრა ტკიული დედის.  
ჭ გ უ ფ ი. რვეოლუცია — ქიდილი მძაფრი, მრუდის და მარ-  
თლოს...  
კ ლ რ ა. ცრურწმენის ცეცხლი ანთია ბევრი.  
ი ვ ა ნ. იქვე ვიგზიზებს დიდი ცეცხლი ჭეშმარიტ რწმენის.  
ი ო რ კ ა. ექმმართვეო რწმენის დროშას ხშირად ცრურწმენა და-  
აფრიალებს.

კ ო ტ ე. არის ქიდილი მძაფრი — ქარიშხლის და აფრის.  
ე ლ ე ნ ა. ყვესაა ბევრი.  
და შ ა. სიცოცხლე არის ბევრი.  
გ ა ბ ო. დღეები სავსეა გაურკვევლობის ბურუსითა და კვა-  
ლით.

და შ ა. რვეოლუცია — ბევრი რამ იწვის.  
ბ რ მ ა. ვინ რას დაკარგავს, არავინ იცის,  
ვინ რას იპოვის, არავინ იცის.  
ე ლ ე ნ ა. რვეოლუცია ამსხვრევს უამრავ ადამიანს ჯედი...  
პ ტ კ ა. და ნანგრევებზე უამრავი ადამიანის ბუდის ახლბუ-  
რად შენებას იწყებს.

ი ა კ ბ ი. სისხლისდერას მოსდევს უაღრეს სიახლე მიწა.  
ი ო გ რ ი. სიცილი მიწის.  
ბ რ მ ა. ვაება მიწის.  
კ ო ტ ე. ახალი ედელი შენდება ბევრი.  
და შ ა. ირდებო ბევრი ჭველი ჯდელი.  
გ ა ბ ო. შეფხვს ბურუსი და დეთვის ეკნლი,  
ბევრი რამ არის გაურკვეველი.

ჭ გ უ ფ ი. რვეოლუცია — ქიდილი მძაფრი... ჩვენ ავირჩიეთ  
უსაფრთხო სივრცის ხატად პატარა სადღური ერთი, ხოლო ხანგრძა-  
ლივი დროჟამის ნაცვლად დღე ათიღდე, მოლიინების მაგიერად კი  
ოციღდე ადამიანი, რადგანაც წვეთში ზღვა ილანდება, პატარა სარ-  
კეში სამყარო ჩანს.

(გონების ხმასათვის გაიმსა ქუხილო, შერე ტყვიამურქვევების კავა-  
ნი და ხალხის ყოინა. ბუნდოვნად გამოჩნდა სადღური, რკინიგზა,  
ჩინბო ნაღვლის ვაგონი. რაღაც დანგრეულია, რაღაც ახლა შენდე-  
ბა. ხალხი გარბინა-გამორბის).

გ ა ბ ო. (პკლიო ხუტჩინი, მოქვეს ნაბალი. მოჰყვება კოტე, რო-  
მელსაკ მამისთვის ჩაუთა ხელი. გაბო ყველას აჩერებს). რა მო-  
ხლდა რა მოხდა? (არავინ ეპასუხება, ყველა გარბის). კოტე, ბიჭო,  
არ შეუბნდესდი მე, შვილო, შენს მაგიერადუ შეშინია, შენ კი არ  
შეგმინდეს... (მეზავეს რაღაც დაუყარაღ. გაბომ აიღო, დაეღვნა და  
მისცა). ბაღესენე ვაჟიღდე, შვილიო... არა, სადგურისკენ ჭობია, შე-  
ლიო... (აქეთ-იქით დარბანს, შეეგანენს ზეწარწამობურულ კაცს, იგი

სუღარამო ვახველუ სიყვლიდა ჰგავს. გოგურად გამყვინბა...  
ხლისფერი სიყვლილი მოდის! წითლი სიყვლილი მოდის! სისხლი,  
სისხლი, სისხლი! პარცხნიდან უკუბოკიდებული კაცი გამოჩნდეს...  
ჭვნიდან — ავენიო. ერთმანეთს შეეახნენ, კუბო და ავენი ერთად  
დაიყარა. დაეღვეთმი შეეუბნებენ ავენი დააელო ხელი, მეაკვემ —  
კუბოსი. შერე ცივად დაიარეს და გაიქნენ).

კ ლ ო ნ დ ო ა ნ ი კ ა ვ ი. აო რვეოლუციის სიმბოლოერი ხა-  
ტიო მე რამ მეთიონო, რვეოლუციის ემბლემაჲ კუბოსა და ავენი  
დაჯახადი. კუვება ძეხლი სამყარო, გამაგებინეთ!

(კუბო და ავენი აიტაცა და ხარხარით წაქუნდესლა).  
გ ა ბ ო. ბოლიო, ბატონო, რა მოხდა? ვინ ისვრის, ვის ისვრის,  
რატომ ისვრის? რა ხდება, ადამიანებო, გამაგებინეთ!

(აქეთ-იქით დღდა ორი კაცი).

ო კ ბ ი მ ი ს ტ ი. (ჰგავს მუშასაც და ჭარისკაცსაც. ცალ ხე-  
ლში თოვი უჭირავს, მეორეში — ურო) მსტე ასე! გაგმოსდა გუ-  
ლი დიდი ხნის დაგროვილი ბოზმა — იხება ნაწილივი რვეოლუ-  
ცია.

პ ე ს ი მ ი ს ტ ი. (ჰგავს ბობოლასაც და ინტელივენტსაც. უშე-  
თია ჰენსენე. ერთ ილიაში წიგნები ამოჭრია ბლომად, მეორეში —  
ბუკველია ნივთები ისე დაწყო კაცთა სისხლისმწვრილა რვეო-  
ლუცია. ადამიანებს რომ ეხდებ, მუშინია. რვეოლუცია ამბეცებს რეო-  
თილ ადამიანებს. რა. სასიყვედო ხალხს თებერლის რვეოლუციამ  
მოუტანა. იმსხვე მოტანს ეს რვეოლუცია.

ო კ ბ ი მ ი ს ტ ი. თებერლის რვეოლუცია ქალის ნაადრევ შმო-  
ბიარობას ჰგავდა. ბავშვი უღდურეო დიანება. ახლა იბადება ნაწი-  
ლივი ბავშვი.

პ ე ს ი მ ი ს ტ ი. თებერლის რვეოლუციამ ციხიდან გამოუშვა  
ყველა პატიმარი — ბრალიანი — ნივთიანი. ნივთიანმა ხალხმა ახა-  
ლი რვეოლუცია ასტება. არ ჰყოფნით ის სისხლი, გერმანიის ფრო-  
ტნე რომ იღვრება. მოდის სისხლის ახალი წარდენა სისხლი, სისხ-  
ლი, სისხლი...

ო კ ბ ი მ ი ს ტ ი. ხალხის ბედნიერების დიდი მდინარე მოედინე-  
ბა! განსაზღვბის მოლდინად იქცა მთელი სამყარო. ხვლინდელი  
დღე ხალხს უამრავ იმედს მარადებას!

პ ე ს ი მ ი ს ტ ი. სიცრუეა ეს ყველაფერი, რვეოლუცია დაპირ-  
ებები ატყუებს ხალხს.  
(წამღვრებით).

დაპირებები, დაპირებები, დაპირებები მხოლოდ,  
მხოლოდ და მხოლოდ დაპირებები და არაფერი ბოლოს.

ო კ ბ ი მ ი ს ტ ი. ურწმუნო კაცია, ყურს ნუ დაუგდებთ. არა-  
ფერი სჭერა — არც რვეოლუციის სიყარბე, არც ადამიანების სი-  
ეთობა.

პ ე ს ი მ ი ს ტ ი. მე ის მეტრა, რომ ეს დღე საბედისწეროდ ექცე-  
ვა რუსეთს... და არა მარტო რუსეთს. იგი მოსკოზის ადამიანსო ავა-  
მანს.

ო კ ბ ი მ ი ს ტ ი. დღეს კაცობრიობის ისტორიის ახალი ერა  
იწყება. იბადება ახალი ადამიანი!

პ ე ს ი მ ი ს ტ ი. მალე ვნახავ, ვინ იქნება მართალი!

ო კ ბ ი მ ი ს ტ ი. დახ, მალე ვნახავ, ვინ იქნება მართალი  
(გაიღის).

გ ა ბ ო. (ყურს უგდებს როივეს და გაკვირებულად შლის ხე-  
ლებს. ბოლოს ჰესმისძრა მიაღება. ბატონო, რა ამბავია! ეს ზღვა  
ხალხი სად გარბის? ზოგი აქეთ, ზოგი იქით... რატომ გარბის? ვის  
მისდევს? ვის გაუბრძობს?)

პ ე ს ი მ ი ს ტ ი. ყველა მხოლოდ თავის თავს გაუბრძობს, სვას  
აპირებს. ადამიანი გაუბრძობს ადამიანს. მაგამ რაც არ უნდა იფიქ-  
რებოდეს, ადამიანი ადამიანს ვერ გაქვევს... თავის თავს ვერ გაქ-  
ვევა, ათასი რვეოლუციაც რომ მოხდეს და ქვეყნიერებაჲ ათასჯერ  
გადარბიანდეს. გაიგებ?

გ ა ბ ო. ვერ გაიგებ, ბატონო!  
პ ე ს ი მ ი ს ტ ი. ამის გაგება რომ ყველას შეუძლოს, ამდენი ფუ-  
ქი სისხლისღვრაც არ იქნებოდა. გაიგებ?

გ ა ბ ო. ვერ გაიგებ!  
(ესმისძრა ხელი ჩაიქნია და წაწვიდა. კვლავ მირბინა-მირბინა ხა-  
ლხი. ერთს გიტარა დაუყარაღ. არც მოხდდა. გიტარა დაშმა იღო

და ზედ მოზირი რომისი დაამტკრა. ადამიანები შემოიკლებით ვარაზი-პირბობის. დაშა ეს ერთობა, ყველაფერი ფეხებზე სქი-ლია).

და შა. სულელი ბრბო! ყვერები ერთი რევოლუცია არ ვეით, მეორე მოყოლებს. დიდებულთა (კევკვი გიტარიადა). ყველაფერი ავირდიდან საერთო იქნება — მიწა-წყალი, ფაბრიკა-ქარხნები, დედაკაცი, მამაკაცი და ბუნებრივი, ბავშვებიც. გაუმარჯოს ერთობას! მე ყველაზე მეტად ის მომწონს, ყველა დედაკაცი და ყველა მამაკაცი საერთო რომ იქნება. შა, შა, შა! ქარიზგი მამაკაციც ქორფა გოგონებს მივირთმობ, ქალის უნახავი ბებიები ეს — დახელოვნებულ დივიდებს... დიდებულთა გაუმარჯოს ასეთ რევოლუციას! მე, შა, ხახლი, თორმე ზამთრის სასახლეში ფლავს არიგებე შექთაღ-თქვენ ეს სად გარბობათ? ამბობენ, მიწრებანება. გაბრუნდით! ზამთრის სასახლეში ფლავს არიგებენ მუქთაღ! შა, შა (კვლავ გიტარას უკრავს და თან ცეკვავს. ცეკვით მიუბოძავს კოტებს) რა ცეკვ-ხლიანი თავადები მთურებ, ბოროლა, მოგწონვარ? დმერბოანი, მეც მომწონენ. წამო! წამომყვი-მოქო!

კოტ. ახა! რატომ წამოგვი?

და შა. შენ ცერ აღბათ არ იცი, დიაცი გულში ჩახტუნობა რა ხილია. ამ სკო სადგურთან არ დაგვარავია? მუდრონ ითაბი მაქვს აქვე. დაბეს თბილად გაგათვივინებ. რამ შეგახინა? ბევრს არ გაგოვათმეო...

გაბო. შენ მეი, დიაცი, მოზირი და შა ბიქს!

და შა. შენი ლეცია?

(ლოყაზე აღურსინად წაუთათუნებს ზელს).

გაბო. მოზირი-მეთქო!

და შა. რას მიწრები, ლმობო? მე ძალას არავის ვატან.

(გიტარის დაცვით მიდის).

კოტ. მამა, ვინ არის? ვინ არის ეს ლამაზი ქალი?

გაბო. ნუ უუუბრ, ბიჭო, ცული დეაცია.

კოტ. ანუ ლამაზი ჩემ დღეში არავინ მინახავს!

გაბო. გეუბნენ, შვილო, არ არის ეგ ლამაზი.

კოტ. გეზონაც შეგხვდა. ყველა იძახბ, ლამაზი მოდისო...

გაბო. ყველა რომ იძახბ, ლამაზი მოდისო, იმიტომაც არის ცული ქალი. სხვათადად არის ცული... საქციელით, ზნეობით, შედებობით, მართლა ლამაზი კი არ არის, იმნაირი ქალისეც მეორედ აღარ გახებდა!

კოტ. ბრბო! შეხებდები რა დაშავებო?

გაბო. შენ, ბიჭო, ახლა ამოიდე ენა? მე რომ გეუბნენი, ახეა. ხმა. (რუპორიდან). წუხელ კონტრერევილუციონერთა ჭგუფ-მა ისარგებლა არეულობით და გაძარცვა სახელმწიფო ხაზინა. გაიტაცა განძი — ოქრო-ვერცხლი და ძვირფასი ქვები. ამხავემა რევოლუციის შტაბის ურამდევ მიიღწა. პირადად ლენინს განყარგულეხა, არ გაატარნი ეს განძი ტერებს, დავობურთი და მოვამზარე რევოლუციის დღად საქმეს. ამისთვის საჭიროა შეიქმნას რამდენიმე საგანგებო რაზმი.

სერგეი. (გამოხდა ერთ მესულვართან, ერთ ჯარისკაცთან და ერთ მოქალაქესთან ერთად). ამხანაგებო, ვიდრე განძს არ ვიპოვით, საქირა სადგურთან შევკრათ ყველა გზა. განძს სხვა გზით ვერ გააპარებენ. მომეყოთ!

(ვლიანი).

იურკა. (შემოქცევა სამ ჯარისკაცს). შენ რკინიგზას უთვალ-თვალბ, შენ მიიღებ, შენ სადგურს. განჩრკეთ ყველა, ვინც ამ უბანში გათვ-გამოვილის! სიფხიზლე, სიფხიზლე და კიდევ სიფხიზლე!

და შა. (კვლავ გიტარის დაცვით ამოვივლის). ზოგი აბივი-დანი განძს იტაცებს, ზოგიც ზამთრის სასახლეში ფლავს არიგებს მუქთაღ! ახა, მე, ვინ მისწრებს! შა, შა, შა!

(ხალხი აჩქარებით მიდის-მიდის).

გაბო. რა ფლავიო? რის სასახლეო? რა მისხა, პატავცეშუ-ლო, გამავებინ?

(მასხიბი რომ არავინ ვსცა, ერთს ზელი ჩაავლთ და შეაჩერა. მგზავრმა წიხლი ჰკრა და, ეტყობა, შემოაიგინა კიდევ).

ბილივი, ბატონო. მამაკეთო!... რა ბურუსი ეს უპატრონი! რაც/ვლიდ უბედურება მოხდა, ეცუბათ აქეთ მომეყვი, შვილო, ჩამდე/უფრი საიმედოდ შევეფარო.

(იქით ვადა, აქეთ ვადა, მუდრონ თავმსაფარი ვერსად აღმოჩინა, ფარალადა კეთობი მიიტუნა. შვილს ისე გადაეფარა, როგორც კეთიბ წიწისა).

გეზონა? რამ დაგაშენა? ხმა გამეცი! ძალიან გეზონა? კოტ. ისე ვარ, რაღაცნაირად... თათოს არ გეზონია, მაგრამ უცებ... ძალიან მომუნატა გულში ჩვენი სოფელი! რა კარგია, აღმოჩნე მამლები რომ ავიდოდებიან... ზაფხულში ქრიონების დამელონ კრუალიც მომეზარებ... კრუულ კრუულ კრუულ!

გაბო. მეც, შე მამადაც, ამ არეულ-დარეულ ქალაქში ჩვენი სოფლის მამლები და ქრიონები საიდან გაგჩინო? დამშვიდობე! ჩვენ ვინ რას გვეჩრის! არავინ მოვიკლავს და არავინ გავვიძიებ. (ჩიბებს ამოიღებს) რა ოხერი თათოვლი ახლა გაზომილია. (ცარეალი ჩიბებს მსწევს, ხელს ჩაიჭებს და ჩიბებს შეინახავს). სავ თვალსა და ხელშეხა რაზმად გავიჭერა ის უცხოეო? ამ ანდლეულ-დანდლეულ დუნია ხალხში ვინა მიავებს! იონა მაინც სად დაგეყარა? იმ ოჯახობს ქალები უუარის და ვითო ხელს გადაუყა... თავს ვართ ნუ შკოვ, ბიჭო! ნუ გეზონია, მე ავირა ვარ... (ფურცელში დიდედ გადაფურცავს, ხურბინი და ნახაბილი კი მოუარა). კაი, სხვაგან გადავიდეთ. (მიჰყავს). დედა, რა არეული-ლიბაა? ხელი არ გამეფო, შენც არ დაეყარო.

კოტ. მამა, რა თქვა იმ ოჯახობრა იონამ, სად მივიღებო?

გაბო. ჩანდაბში, იქნებ იმ ჩვენი ცოდვით სავსე უცხოელს, სადმე მივაჯრო. უცხოელს ვინა დაიძებს, ნეტავი თითონ არ დაგვეყარვოდა!

კოტ. არ უნდა წამოვეყოლოდები. თავიდანვე ვაუბობდი, არც ჩვენური იყო საწადი, არც — უცხოელი.

გაბო. რა ციკლო... ასეო, ისეო, კვეენიერება განახებო, გაამადირებო... არ მოგვიდა?

კოტ. მამა-მამა ვილას ასხოს. სადმე მუდროო ადგილი ვიპოვო.

გაბო. სადღა სინშვიდ? ჩემ ჭობრზე აირია კვეენიერება. კოტ. მამა, წავიდეთ შინ. იონას, ეტყობა, ვეღარ ვნახე...

გაბო. მატარებელს, შვილო, დიდი ფული უნდა. მე ორი-ოღ გროზლა დამრბა. ფეხით წამო ვერ წვალთ?

კოტ. წვადეთ, ფეხით ხომ ვარ.

გაბო. პეტერბურგიდან საქართველოში ფეხით სიკვდილამ. დევე ჩაკალი, შვილო. რამე საჩემო საქმეს მოვნახა, ექსიოდე თვეს წავიშუშავებ. სამწავრო ფულს ჩემოვე და მერე წვალო, ახა, აქ რა ეშმაკებს გაუჭერდები!

(იხევ ნაცნობ ფარალადა კეთებს დაუბრუნდა). კოტ. (შემობარბავდა მოვარად). ულვაშა, აქ რას უზიხარ თოფს? მოკელი, არ გინდა? ნაჭურდლი არ გეგონოს, ჩემი ძმის სარდაღში ვიპოვე. ნამდილად ისტრის, ვანსებიც მაქვს, უიდე.

გაბო. მე თოფის კაცი არა ვარ, ბატონო. იაკობი. კვეენა პირ-დაპირა, გამოგაღებმა. თუნდც თავის დასაცავად.

გაბო. თავს ამითაც დავიცავ! (მცდეებს გაშლის).

გაბობი. ვერ დავიკავ. თოფს თოფით უნდა შეებრძოლო.

გაბო. რას გადამეკიდე მეთაულებათ, ადამიანო? არ მინდა თოფი!

იაკობი. თუ ვინმე გააბარაუბს, ბრახ და...

გაბო. რამდენი ვინმე ვინმეს გააბარაუბს, თუ ყველამ ერთ-მანთს ტუჯა ესროლა, ხაჯ ვნავს მე კაცს ვერ მოკლავ! ვინმეს რომ ეწყობები, სამი დლე ცხდასა და ძილში ძვირი.

იაკობი. საინტერესოა! მე კი ღიღინა ვარ არ დამინდო, უმ, მე მისი... ერთი ეს გამიბოლო, რატომ ვერ მოკლავ შენ კაცს?

გაბო. ახეა, ბატონო. მე მოქიდავე გახლავართ და მეტოქეს მაგრად რომ დავანარცხებ ძირს, მაშინც კი ნანობ ხოლმე. კაცი რომ მოკლავ, რა მომაყვენებს? თოფი ზავშობიდანვე მძღოს. წა-



ზომებს განვარდა და დვილიძე მძა მომიღო. იმ დღიდან თოფიან კაცს წუ დახანტებუ და ზომებო, შენ, გეტუბო, მშვიტარ ხარ...

ი ა კ ბ ი. სურთ არა, მხოლოდ არაუ... არყის ფული ზო- მუი?

გ ა ბ ი. მა, ოლონდ მომუშე!  
ი ა კ ბ ი. ნახეარ ბოილს ეუფა, ესეც კარგია..  
(თოფი მიაყულ).

გ ა ბ ი. წუ მიტოვებ.  
ი ა კ ბ ი. შენ თუ არ გინდა, ვინმეს მიჰყიდე. ა'ლა ზოკი თოფი ოქრის იძლევა.

გ ა ბ ი. მომსურავ! შენი თოფი შენეც დაადავდე. სადაც გინ- და, შარში არ გამოვიო.

ი ა კ ბ ი. ეს შენი ბარტია? (გაბო თავს დაუქნეს). მეიცო, ეგ მოულის, თუშუც, მე ვარქუებ...

კ ბ ტ. არ მინდა მე თოფი!  
ი ა კ ბ ი. თავს რომ ვინმე დაგებსას, შენც შუშველი ხელებათ გაუმულავდები?

კ ბ ტ. ქნას ჩავარტობ თაშნი და მოვიტოვებ. ქვა უველიან იძლევა. ა. აფურც ქვა. თუ გამოირად, დანაც მაქვს. თოფი კი რა ჭირად მინდა. მამა ამბობს, ვისაც თოფი უჭირავს, ეშაქის მუშაო.

ი ა კ ბ ი. სე პადიოსან ხაღს კარგა ხანია არსად შეგხვედ- რივარ. (ჩამადრ). თუქნთან გეზიანის განდობა მომიინდა. ჩემს მძას იცნობ? არ იცნობთ. იგი, რამ გამოალოთ? უსადიოსო მძამა. გაიფერულად გამპარცვა. მამარჩემს დანატოვარი მსუეე ქონება მარკო თვითონ მიისკუთრა. მე დამიტოვა მხოლოდ ერთ- თუ უხადრუკი სარდაფი, რომელშიც სამი კასირ არაყი იდგა. ბო- ლილი დავლიე ერთხელ. ორჩერ, სამჩერ და დღეს ესა ვარ, რაცა ვარ. ჩემი დვილიძე მძა გარავირო კი ოქრო-ვერცხლში ცურავს და მაინც ვერა ძდება. არა, არა მუხარბება. შურს მოუკვედს პატრო- ნი! ახლა ადობა კანკალებს და შობით სულა ებარება. ვუბნებო- მ: გრიგორი აფლქანდროვიჩი, ახლენი სიმიდირე რა ეშაქისა და ვინდა. უველიანი ფეხებზე დაიკიდე. დამო გებრძეულად ატერე თორემ ბოლოს იანგებ-მეთქი. არ დამიჭრა და, ა. აუხდა ჩემი სიტყვა ეგების დახვრიტონ კიდეც — ახლენი ქონება რაბომ გაქ- ვის. ახლა იქნება არ მისმეო? რაღაც მოიღოს! მგონი, კარგი, კარგი, მგონი, ცუდიც იმ, რა ჩემი საქმეა დაუ რვეოლუციის სიკ- არბე სხვებმა გარაკვიონს გაუპარვის ამას! (ვიითმ არაყი ვეაქს). კრა და მერე ყულზე წკოტურტი მიიტაცეს). უველიანის გავიწყდას, სიკვდილს, სიყოფიერს, ტკიფობს... მეგობარო, შენ ცანდ წართ- ლად ხარ, თოფი ჩვენს საქმე არ არის, არც ზარბაზნების ბო- ბუთი. მე მხოლოდ ერთ ბათი-აბუთსა ვცემ პატებს, შამა-ურის ბოლოები საცილებს რომ ისეჩიან. ბახ, ბახ, ბახ!... და კვეთა სოფ ხიშურ რვეოლუციის უტვირთვებ მოვლიან, ჩვენ წაუკეთა და ს- ლმე დაყოლო. არ მომეხებიო? სისხლში ჩახრობას დეო რა წა- ჩრობა გობია... ხომ გობია, მეგობარო?

გ ა ბ ი. ჩახრობა არსად არ არის კარგი, ბატონო.  
ი ა კ ბ ი. ეგ, რას ვიხამო... მეც თქვენსავით ეყოლი ვარ.

კაცის მოკლა არც მე შემძლია და ბოღმას დღინოში ვ ვლ ე ნშ არ მომეხებიო? ეყოლი, მარკო წავად და თქვენს სადღებარც- ლოსაც დავლევ.

(ბარბატიო წაიღო, თოფს მიათრეს).

ი უ რ კ ა. (გაბის მიუჭრება მუეზურმეზაროული). ხელები მა- ლა! ხელები მაღლა-მეთქი!

გ ა ბ ი. კი, ბატონო.  
(ხელები ასწია).

კ ბ ტ. მამა, რა უნდა!

გ ა ბ ი. შენც ასწიე. ბჭო, ხელები!  
(კბე შეშინებული ასწიეს ხელებს).

ი უ რ კ ა. ო, რა სიფათის ხაღის ხარო! მტერს ერთი შეუდ- ვივნობ. თქვენ ან უხანში რაღაც საბეჭოდ ტრიალებთ.  
(ხურჩის ჩხტებს). აქ არაფერია? შენ, ულვაშა, აქ რას აკეთებ?

გ ა ბ ი. არაფერს, ბატონო.  
ი უ რ კ ა. ბატონობა მოისპო. ბატონო კი არა, ამხანაგო-იკო. მე კომუნისტი ვარ. შენ აქ რას აკეთებ?

გ ა ბ ი. აკი გითხარე, ჩერჩერობით არაფერს, ბატონო... ამა- ნაგო... კომანისტო! ბოლოში, ამხანაგო ბატონო კომანისტო!

ი უ რ კ ა. შენ უღაცა ან ძაბანა გაძიფრა ხარ და მე წაშლ- დები, ან თვითონა ხარ სულელი და ბოთე. აქ რას დაბორილობ- ზეთი?

გ ა ბ ი. მე?  
ი უ რ კ ა. ამა, ინგლისის მეფისწული? ვინა ხარ?

გ ა ბ ი. გაბო ვარ გავაშული. გაბრიელ... გავრიელ. ეს ჩემი ვა- დია, კბე, კონსტანტინე. ქართული ვარ.  
ი უ რ კ ა. პეტროვსკი ხარ ქარმა დადამოვადლო?

გ ა ბ ი. ქარი რა უშაშია, ბატონო... ბოლიში, ამხანაგო ბატონო კომანისტო. კაცავი გავიგონია?

ი უ რ კ ა. ვალდებულებანი? (გაბომ თავი დაუქნია). მე რუსეთის თითქმის ყველა ქალაქში ვარ ნამყოფი. მტრე?

გ ა ბ ი. წამოვალე თუ არა, კაცავიო მადიწუე საშოვარზე სიარული. იქ ვქიდაობი კიდეც. პირველი ფაღვანი გავხდი. სამი- ოლდ თვის წინათ ერთმა უცხოელმა მზნა და გადაქმედა: ამერიკა- ში ჩემ ხარჭე წაიყვანა. ხეირან საშოვარზე დაგაყენებ და ფულს ქილიაობთაც გამოიწინებო. პირობის ქალადი დამიწერა. მე, ეს ჩემი ვიდე და ერთი მეზობელი, იონა, წამოგვიყვანა. აქე- დან საზღვარგარეთ არ გავიშვეს, ზაწაზე არუელობაოო. უცხოელი გაგუპარა, იონა მის სამხედრო წახადა და ისიც დაგვიქარგა. დაბრბოი მე და ჩემი ვიდე ფლთის აწხაზად. ეს სპირბის ქალადი- ლა შეჭერა.

ი უ რ კ ა. შეაყილე აქედან!  
გ ა ბ ი. ბოლიში, ამხანაგო ბატონო... ისეც ბოლიში..

(მვლთან ერთად თელს მიეფარა).

ს უ რ კ ე ბ. იურკა-ცუცხლად, როგორი ხარ?  
ი უ რ კ ა. როგორც ცუცხლად მონათლულ ადამიანს ეკადრება —

შელამ ვაითივარ და ვხანძრავ ძველ საყაროს.  
ს უ რ კ ე ბ. ჩერ ვერაინ ვადაიბე?

ს უ რ კ ა. ჩერ ვერა, ვინც ან უნდა იყოს, აქ გამოივლის სხვა გზა არა აქვს. ვერ გეტყვია.

ს უ რ კ ა. ამხანაგო რვეოლუცი, სად დამეყარე?  
ი უ რ კ ა. გემის? ზოგი ახლა რვეოლუციასაც მემჩის.

(მეტყას).

მე რა დამეგარავს, შტერო? რატომ მეჭებ?

ს უ რ კ ა. ხომ ხარ შენ ნაწილეთი რვეოლუცი?

ი უ რ კ ა. შავში თუ ეჭვი გეპარება, ახლავე აქვე მოგაბერი- ტავ.

ს უ რ კ ა. ხომ ამიყვანე შევირდად? მეც ხომ ვარ ახლა პა- ტარი რვეოლუციონერი?

ს უ რ კ ა. ეგ ჩერვც საიხოვია.

ს უ რ კ ა. აკი მითხარი, შევირდად დამიდექი და ნამვილდ რე- ვოლუციონერს გაგბო? ორიოდ ვიკრის წინათ მარკოტბე შევირდად? ახლა ბარე რვეოლუციონერად მომზალო.

ი უ რ კ ა. მოუღედ მითხარი, რას მელტრინები? რვეოლუცი- ას გრძელდ ლაბარაკი არ უყვარს?

ს უ რ კ ა. შენ რამდენი კაცი გუავს მოკულეო?

ი უ რ კ ა. შავის სათვლელად მცალია სწორად. ვინც თვალში არ მომივა, ყველას ფოში! იფუდე და ნისიდე ვსაბუდე!

ს უ რ კ ა. ესე იგი, ყველა ნამვილმა რვეოლუციონერმა კა- კი უნდა მოკლეს?

ი უ რ კ ა. ამა, რა ჩემი ფეხების რვეოლუციონერია.

ს უ რ კ ა. პოდა, მე ვინე ნამვილ ვარ? რაილა რვეოლუცი- ნერი გამაზედ. მომავლევინი ვინმე, რვეოლუცი ისე ხომ არ უნდა დამთავრდეს, არაფერ მოკლა? შენ ხომ ფიჭული თვალი გაქვს, და მანახებ მტერი, თორემ არ ვიცი. დმტრთმანი!..

ს უ რ კ ე ბ. არ თქვა, შე დმტრთამწურალო, თქვენ დაგბოცა- თო. (იურკას). ე, ბჭო, მოაკლევინე ვინმე, თორემ ისეა შემარო- ლი, ან შენ ავიგებს ანდერძს, ან — მე!



თხე და... ახლა ყველაფრის გასარკვევად ვისა სცალია... ვერც გა-  
არკვევ- მაინ!

(იეტკა ბიბოსენ წაივია)

სერგეი ი. იურკა-ციცხლო. წინათ თითქმის ასეთი უნ რ იყავი. ცუდ  
აზრებს ხურტავა შეივრდები.

იურკა. სერგეი, დაგვიწყდა, რვეოლუციონერობა მე რომ  
დავაწყებინე? შეგირდი ისტატს ქუას მასწავლო?

სერგეი. ჰუას არ ვასწავლო, მეგობრულად გაფრთხილებ.  
იურკა. მე ნამდვილ რვეოლუციონერებსა ვწვართნი.  
სერგეი. ასე არ შეიძლება.

იურკა. ნუ მასწავლი-მითქი! შენ ბევრი იცი... მე მეფემ  
ცხრაჯერ მიზა კაიორღაში თავი და ცხრაჯერ გამოვიციე. ახ-  
ლა იმდენი ხოცია გასაუფლავი, მარტო ჩას ვაგებები. ჩემი ამხა-  
ნავი თუ ხარ, ეს კარგად უნდა იცოდე. იქნებ აღარა ხარ ჩემი ახ-  
ხანავი?

სერგეი. ერთ ღროს ვიჯავით ამხანაგები, ციხის ამხანაგები.  
მაგრამ დრო იცვლება. შენ წააგებ თავს, თორემ მე რა მენადე-  
ლებლა.

იურკა. შევალო, შევალო! შენს უხანს მიხედ. განძი სწო-  
რედ იქ არ გააპაროს. ვისაც ჩემ რვეოლუციურ პატიონებსში ოდ-  
ნე მინც ეპარება ევეი, თუ ყველას ვუფან ანდერძს. ცუდი არა.  
ფერი მათქებნიო, თორემ... ძველი ამხანაგობა არ ვიცი მე. გუ-  
იგი?

სერგეი. ე. ბ, იურკა, იურკა...  
(მიღი).

იეტკა. შენ აქ რას აკეთებ?

გამო. (დამწულად) აქ რა უნდა გავაკეთო? ერთ უცხოელსა  
და ერთ ჩვენსებურს ვკებებ.

იეტკა. აჰ, უცხოელსაც? მართლაც საინტერესოა?! ეს  
შენი ლექვია?

გამო. უფროსი შეილია, ბატონო... ბოლიში, ამხანაგო ბატო-  
ნი. ამის გარდა ექვნი შევას.

იეტკა. შეილების მტეი არაფერი გიკეთებია?

გამო თვითონ რამდენი შეილი გუყავს, ბატონო... ბოლი-  
ში...

იეტკა. არც ერთი. მე რვეოლუციონერი ვარ. ჯერ ცოლ-  
შვილის საპატრონოდ ხად შეილი.

იურკა. (იეტკას) შენ აქ ხალხს სიყარულს უხსნი? მო-ღედ'  
რვეოლუციას ყველაფრის მოხასმენად არა სცალია. (გამოს) არ  
მიყვარს, კაცი გაურკვეველი ფერის თვალებით რომ შემოიშურებს.  
შენ ვის უქერ მხარს?

გამო. მე ვის უნდა დავუქირო მხარს? ჩემთვის ვარ...  
აგერ, შვილს ვუქერ მხარს. ავი გათხარით, ჩემი ვეფა-მეთქი.

იურკა. ბოლშევიცი ხარ, თუ...

გამო. ბოლშევიცი არ ვიცი მე რა ხილია. ავი ვაიბებ, მოქი-  
დავე ვარ-მეთქი.

იურკა. ბოლშევიცი უნდა იყო ახლად

გამო. პიტეცევილი ბატონო ამხანაგო, ერთი კაცი ყვე-  
ლაფერს ხომ ვერ იწყავლის? შეილიოდ ხელობა ვიცი! დურგ-  
ლობა, კლბარობა, მეურტუნობა, მეუფრობა, მზარტულობა...  
სხვაყ. სტვირი არა მაქვს წაოზღუფელი, თორემ სტვირის დავკავ  
შემარჯვება. ბოლშევიცი არასად შემხვედრია, არ ვიცი, რა ხელო-  
ბის კაცია?!

იეტკა. გავაყენებებს, მგონი, გავაყენებებს!

იურკა. კი, ვილად დიდი გაიქვრა ჩანს, გამოქექილი... ამე-  
რიკაში მოპატკების ქალაქი ურეს ჯიბეში. ეს თავისთავად სა-  
ცეკვია. წელად ამაზე სერიოზულად არ დავფიქრებულვარ. ამ ხე-  
რხით მტრებსაც ადვილად შეუძლიათ გაძრობა.

გამო. რა მტერი, ბატონო ამხანაგო? რაკი ბოლშევიციობა არ  
ვიცი, იმითომ მნაოლადა თქვენს მტრად?

იეტკა. ბოლშევიცი ლენინის კაცია...

გამო. ლენინი ვინ არის?

იურკა. დავიჭერი, ესეც არ იცი? (იეტკას). დოლუპია, რა-  
ღას უღედე?

იეტკა. ამხანაგო იურკა-ციცხლო, ამხანაგო რვეოლუცი-  
მგონია... ეს კაცი არ არის ის... ვითოუ.

იურკა. შენ რად გგონია. შენთვის შეინახე. ან გაიქვრა, ან  
რეკვენი. რვეოლუციას არც ერთი არგია, არც — შეიორე. ჩემი თ-  
ვი რვეოლუციას რომ არ სპირდებო-უს, დღესვე მოვიყვავ თავს.  
წაიყვანე!

კოტე. მამა, სად მიყვარათ?!

გამო. ნუ გეშინია, შეილი, ქვეყანა ჩლით არ არის დასტურ-  
ლი.

ივანე. (შემოვიდა პაულის შემდეგ. იეტკა, ქლეკა სკირს,  
ახველებს ხოლმე. იურკას დაკვირება. იურკა? მართლა იური ხარ?)

იურკა. მორალოზოვ? ივან ვიქტოროვიჩი?!

ივანე. საიქიოდან მობრუნდი? შეკადნი მგაონე.

იურკა. ჩემი მოშეკლილი ტუკია ჯერ არ ჩამოუხსა"თ, არც  
ჩემი მომტევი ავადმყოფობა გაჩენილა ქვეყნად.

ივანე. ძლივს გიცანი. ეს რამხელა წვერი მოგიშვია?

იურკა. ქვეშარბიტი მარქსისტი მარქსს იერთავ უნდა ჰგა-  
ვდეს.

ივანე. გარეგნული იერი, ჩემო იურკა, ბევრს არაფერს ნიშ-  
ნავს. შთავარია, მარქსისტი და კომუნისტი შინავანად იყო, სულით  
და გულით.

იურკა. შინავანადც ვარ. ერთხელ თვითონ ლენინმაც ჩამო-  
მართავა ხელში... ეს ვითომ ცოცხალი მინახავს ახა, მეფე ხომ არ ჩამო-  
მართმედა ზელს თანაც ამხანაგვით გამესაუბრა, როგორც მარქ-  
სისტი მარქსისტი...

ივანე. ლენინი თავაჯიანი კაცია, თავმდაბალი. ვისაც ლენინი  
ხელს ართმევს, ყველა მისი ქუა-გინებისა როლია... ან მისებური  
წესრიგის. ახლა სწორედ შტაბიანდ მოვდეივარ. იქ ამაზეც გველოდა  
საუბარი. რვეოლუციას შინავანი სიწმინდე, სინაოლუ და წესრი-  
გი უსწრდება. გარეგნული ეფექტური ამბებით შორს ვერ წავალთ.  
ოკაბირი საქმე როგორა გაქვს? (იურკა მსტრად აიწურება). დაცოლ-  
შვილი, თუ ისე იმ შენს ფიცს მიხედ?

იურკა. ვიდრე დეიამიწას ერთიანად არ გავაწითლებ, ქალს  
არ ვიბოხე. რჯახის მოსავლელად ხად მცალია საერთოდვე, რად  
მინდა ცოლი. მალე ყველას ყველაფერი საერთო გვიქნება. ვისაც  
ხელს დავლებ, ჩემი ცოლი არ იქნება?

ივანე. ეგ არასდროს მოხდება, ჩემო იური. შენ, გეტყობა, ერ-  
თბე ზერელედ გეხმის რვეოლუცია.

იურკა. შე, კატორღიანდ ცხრაჯერ გამოქციულს, რვეოლუცია  
ზერელედ მესმის? ჩვენ ყველაფერს გაჯიანარბებთ და საერთოს  
გავხდით? მიწას, ქარხანას, ქალს... შენ არ გინდა, ასე რომ იყოს?  
(ივანე თავს გადააქნენს) შენ, მგონი, ცოლი ვერა?

ივანე. ცოლც დავაძრავ, შვილიც. ცოლი ქლეკით მომიყვდა,  
შვილი დამეყარა. მარტო დავარ.

იურკა. ეგრე რბობა — მოელ შენს ფიცრას და ენერგიას რე-  
ვოლუციას მოამზარ.

ივანე. ნეტავი შეილი მასოწინა და ხელს არ შემოიშლის.  
(მასობოლად გავარდა თოფი, ატყდა ხმაური. გამო თოფით მის-  
დევს იეტკა, ბეტკა წაიქცა, წამოხტა, ისე გამოიქცა).

ივანე. თოფით გინდა მაქოზო? (მუხლზე გადაიმტვრია) ა, შე-  
ნი თოფი! თუ ვაუკიო ხარ, ხელდახელ გავსწრდები! (იეტ და უშმალ-  
ვე ძირს გამოტო). რა გინდა, თავს რატომ მაკლევინებ, მიძია?  
(იეტ მამას ეფარება).

ივანე. რა მიზნად რატომ ჩნუბობთ?

გამო. ეს იხტერი და ჩემს შვილს დახატვრებს გვიპირებდა.  
ერთი მესროლა კიდევ. ტუკია მაღლად აიხსობტა. მერე კი თოფი  
წავართვი.

ივანე. (იეტკას). რა დაშავებს?

იეტკა. (დამწულდა ძლივს იოვია სიტყვა). იურკა-ციცხლმა  
მიბიზრა, სანდო არ არიანი და...

გამო. სკითხვებს, ლენინი ვინააო. ვერ ვუთხარი. ამისთვის დამო-  
პირებს დახატვტა. დმტრმანი, სხვა არაფერი დამიშვავებია.

იეტკა. გაურკვეველი ვილაცაა. ესე იგი, რვეოლუციის მტე-  
რია.





ივანე ვინც გაურკვეველია, ყველა თუ რევოლუციის მტრად მონათლეთ და მივახრებთ, რაღა გვიშვს, უმალვე წესრიგს დავაპირებთ მთელ ქვეყანაზე, სახალხოვე წესრიგს. (გამოს) ვინა ხარ? რომელი კლასიდან ხარ გამოსული?

გაბო. სკოლაში სულ არ მივლია ბატონო. წერა-კითხვა ჩემით ვისწავლე...

იურკა. აშკარად ეტუბო, ვინცა. თვალს გვიხვევს. სახლვარ-გარეთ მიიპარება.

გაბო. შენ რას გადაქმედებ, ბატონო ამხანაგო? ხან ჩემი თვალბის ფერი არ მოგწონს, ხან... თითონ ვინა ხარ?

იურკა. გარუმდი, ბევრს ნუ ღაქოქებ, თორემ!...

ივანე. წყნარად (გამოს) მამამუნი გლვები იყო, მუშა, თუ თავადი?

გაბო. აა! მივხვდი. წმინად წყლის გლვები გახლდათ, ბატონო! ბოღინი, ამხანაგო ბატონო...

ივანე. გეტუბო, კავასიელი ხარ. პეტროგრაღში რა გაქირ-გამბად გადმოგადგო?

გაბო. ბედის ძიებამ, ამხანაგო ბატონო, ბედის ძიებამ!...

ივანე. მართლა სახლვარგარეთ მიიპარებ?

გაბო. გასაპარავი ვა მიტრს. მოვიღვე ვერ. მე და ერთ ჩვე-ნებურ კაცს ვიკლე უცხოელმა ვეიპარა ამერიკაში წაგვიყვანა და ქილაობით ფულს გავშინებნებო. პირიბის ქალადღე მოგვცა გავბრწყინებ და წაშოვედი. აქ არ მოგვცეს წასვლის ნება. ის უცხოელი ხელიდან გავიქვარა, ჩვენებურცი დამეკარგა და დვარჩი ამ ქალაღლის ამარა.

იურკა. ამ ყუბის საბუთით სახლვარგარეთ აპირებს გაქრო. მას, კონტრა.

ივანე. კონტრა ასე არ იქცევა, ამხანაგო იური. (გამოს) თავისუფალი ხარ, წაიდი! წაიდი-მეთი!

გაბო. ავაშინა დმერთამა (წვიღად და მობრუნდა). ერთობ დი-დი ბოღინი ბატონო ამხანაგო... თუ შეიძლება, პატარა შეივთხა... ვინც ლენინი არ იცის, ყველას დახვრეტას რომ უპირებენ, ამისთანა კაცია? იქნებ თქვენ მაინც გამარკვიოთ, თორემ... ამის უცოდინან-რობისთვის კიდევ რომ ვინმე დახვრეტა დამპირებს, უყოველივთ ასე მუშაობიანაზე ხომ ვერ გადავურჩებით? არ ის იქნება, ან - ზე მე კი არც ჩემი სისხლის დაღვრა მწვიდა, არც - სხვისი.

ივანე. ლენინი მშრომელი ხალხის -- მუშუებისა და გლეძების დიდი ქომავალი... რევოლუციის ბეღად, წინამძღოლი...

გაბო. თუ ქეშმარტად მშრომელი კაცის ქომავა, კარგი ადა-მინი ყოფიდა, დმერთამანი, და დმერთამ ააშენოს... უცოცხლოს ნათესავ-მოყვარებელი დემდე მშრომელი კაცის ნამდელი ქომავი არავინ მინახავს. ეს დიხავს კარგია, ოღონდ... ერთი რამ მაინც გა-სარკვევი დამჩნა: ვისაც ლენინის სახელი აქმდე არ გაუგია, რატომ უნდა დახვრეტონ?!

ივანე. ეს უკვე გაუგებრობაა.

გაბო. გაუგებრობის რომ უდასაშუალო კაცს მოკლავ, მერე უშველება რამე? მკვდარს თავისი სიმართლე და სინდისი გააცოცხ-ლებს ვითომ?

ივანე. ამხანაგო იური, გაციე პასუხი!

იურკა. მე რა პასუხი გავციე?

ივანე. (პეტკაზე ანიშნებს); ეს, ეტუბო, შენი განკარგულებით ხვრეტას ხალხს.

იურკა. ჩემი განკარგულებით არა... თითონ... გამოუცდილი რევოლუციონერი!

პეტკა. მე... მე... იურკა-ცეცხლის შეგირდი ვარ.

ივანე. თოფი ყველას არ უნდა ვანილო. განსაკუთრებით ასეთ ხალხს. წავიდეთ! ის ამხავი შტაბში უფრო საფუძელიანად გავარკვიო-თო...

იურკა. ჩემს რევოლუციურ სინდისს ეძვი გეპარება? (მუ-ჭერზე იტაცებს ხელს).

ივანე. ფრთხილად! იარაღს ნუ ეთამაშები იარაღი მისთვის არ დავკვირებებს. წაშა-უცუდმა ვატრაილოთ. შტაბში წავიდეთ და იქ უიარაღოდ გავარკვიოთ, რა არის რევოლუციური სინდისი. გა-მიძიები!

იურკა. მე აქ რაშით ვარ, მოტაცებული განმი-  
რონ.

ივანე. ეთილი, დარჩი ამერად, ოღონდ კარგად აწონ-დაწონე, რას სახალხო ხოლმე. ნუ გავიწყდება, რომ რევოლუციას თავისი წესრიგი აქვს. (მიღის).

იურკა. ისღა მაქლია, ქლექიანმა ხალხმა ქუთა მასწავლოს. (ეტყვას). რაღაც არ უნდა დაგვიჩადს, ის განძი ჩვენ უნდა ჩავი-გოთ ხელში და პირად ჩავაპაროთ ამხანაგ ლენინს! მერე მასწავ-ლონ ქუთა ქლექიანებმა. ნე რევოლუციო ტყუილიად ხომ არ შემარ-ქვეს!...

ბ ნ ე ლ დ ე ბ ა

ნათვლად, ვხედავთ რკინიგზის სადგურის ერთ-ერთ კუთხეს. ხალ-ხი მატარებელს ელოდება. ცივა, შოგი მოზუხული ზის, ზოკიც ბოლოსას სტეპს. იმის მატარებლის საყვირის ხმა, ხალხი წამოიშ-ალა. გამომ ზურჩინა სასწრაფოდ აიქიდა, კოცენ ჩაველო ხელი და გაიქცა. კარან ქედაა, რამდენიმე კაცი წაიქცა, ხალხი ზედ გადა-დის. იმის ცენსა და უცილით: „ვიამი მიშველით!“ ყველა გაივ-და, დარჩა მხოლოდ ცირიელ ავაზუზ თაგჩაგუნილი ძაძიანი ქა-ლი. ეტუბო, მატარებელმა სადღურს ჩაუქრძო. იმის სასწრაფ-ველით ბრავილი. ხალხი შემობრუნდა. იგჩრძინა გულდატეხილიად და წერვიულონა. თათარი ფეხმორბოში ანერვიულობს.

ფ რ ა კ ი ა ნ ი მ გ ჯ ა ვ რ ი რ ადომ არ აძერებენ მატარებელს? ეს სადღურიც დროებითი მთავრობასავით გააუქმეს?

კ ა ფ ა ნ დ ა რ ა. ამბობენ, სანამ ბოზოლებისგან გატაცებულ განძს არ იპოვიან, ასე იქნებო. თურმე განძის გაპარვა მხოლოდ აქ შეიძლება.

გ ა ბ ო. (შემობრუნდა. ჩაიდანა და ტონა უქირავს. კოტე ფეხბორებით მოჰყვება. გამო ძიამი ქალთან შეჩერდა). ეს უხედუ-რი კიდევ რა არის? (ტონას ეკუთვნა). ზურჩინიდან პურის ნატიხ ამოიღო) კაშობარონი ეღნა, კაშობარონი ეღნა... (ელენამ თავი არ ასწია, გამომ ხელი მორიდებით მოკიდა). გამოფხვრდილი ნუ ფი-ქრობ, რომ აღარც ქმარი გუავს ცოცხალი... ასე შვად ნუ ფიქრობ, ყველაფერი უფრო გაგვირება. ქერ ახლაგარდა ხარ, ნაღრტ-ვან ლ დამარხა შენს ქალიბამ... ვეზიბი ვის რას უშველი...

ე ლ ე ნ ა. რა გინდა? რატომ არ დამანებებ თავს? მომშორდი!

გ ა ბ ო. ცუდი კი არაფერი იფიქრო, მე ისე...

ე ლ ე ნ ა. აღარაქანა საწლო, აღარავინ!

გ ა ბ ო. და-შობის მადლმა, ცოცხა ხარ!... ადამიანები ვართ...

ე ლ ე ნ ა. ადამიანები? საღადა ადამიანი!

გ ა ბ ო. ჩაი მოსვი, ლეჟმა მიატანე გამოპროვით!

ე ლ ე ნ ა. პური? რად მინდა პური?

გ ა ბ ო. უსმეღ-უქმეღ მოყვდილი, უხედურლო!

ე ლ ე ნ ა. (თითონ თავის თავს ელაპარაკებამ). ვისთვისღა ვი-ცოცხლო? ორივე შვილი ტყუამ შემეპამა, ქმარი დავკარგე... მომ-შორდი არავის დანახვაც არ მინდა!

(გამო მხრებს აინჩავს და შვილისეწ წევა).

ს ვ ე ტ ა. მიუვლეთი მიშველით! (შემობრბის კაბაშემიხებული. ცალი წეღალა ავიტა. მოსდევს გურკეველი ჩაქმულობის კაცი. კოტე და გამო იმ კაცს დაელოდებინა).

გ ა ბ ო. შეჩერდი, უფურთო! რამ გაგამხეცა? მ დ ე ჯ ა რ ი. შენ ვინ გეკითხება?

(გამომ ხელი დაველო და გაავლო. სვეტლანა ჩაიყვც და ატი-რალ).

კ ო ტ ე. კიდევ ტირი? რაღა გატრებებს?

გ ა ბ ო. დამშვიდდი, გოგონა! აქ ხელს ვერავინ გახლბეს.

კ ო ტ ე. მოკლავს გაიპრბან?

ს ვ ე ტ ა. პური ვოხოვე. მომიც, მერე ჩიხში ჩაყენებულ ვაგონ-ში შეთრავა დამიპირა. მერეც რეიხბარა, ძლივს დაუსვლდტი.

მ ბ ე ტ ა. ვიცი, რა უნდადითა... კ ო ტ ე. რა გქვია?

ს ვ ე ტ ა. სვეტლანა... სვეტა.



კოტე. მე კოტე მჭიო... კონსტანტინე.

გაბო. გოგონა, სად ცხოვრობ?

სვეტა. ახლა არასად.

გაბო. დედ-მამა გეყავ?

სვეტა. ბუნდოვანად მახსოვს. ჭერ მამა წაიყვანეს სადაღო. მერე დედა. შეიღწეა ფეხისნარბად ქუჩაში დაკრია. ერთმა კეთილმა მარტოხელმა დედაებრმა სარდაღში შემოიხიზნა. გუშინ ბებია მოკვდა. მე იმ სარდაღში ჩასვლა მემეინია. ადარ ვიცი, სად წავიდე.

(ანაკლებს).

კოტე. (ხურჩინიდან მაღაყევიანად წაღებს ამოიღებს). ჩაიცი. (სვეტა უარის ნიშნად ხელს გაიჭყვის).

გაბო. გამართავი, უბედურო! აბა, ამ ყინვა-ყიამეთში ფეხში.

შველა ხომ ვერ იღწეო? (თითქმის ძალით ჩაიკვია). ფაჟად გაქვ?

რამე ჩაიფიქო. თუნდაც ეს... (რღვე ფაჟის იპოვა. სვეტამ ჩაიფიქნა. ისევ ანაკლებს). გცივა?

სვეტა. რაბომდაც ახლა უფრო მემეინია... რომ წარმოვიდგინ...

გაბო. შოში გავივლის... შენ გცივა კიდევ.

(კოტე ნაბადს მოახურავს).

სვეტა. არა, არა! მერე თქვენ?... არ შეგცივდებოთ?! (ნაბადს უბრუნებს კოტეს. კოტე ისევ მოახურავს. ერთმანეთს ახლა უფრო დავიფიქვითი შეხედავენ... პაუზა). შენთვის არ ცივა?

კოტე. მა შა მიშავს, კაცი ვარ.

სვეტა. მაშინ როგვმ მოიხებურიო.

კოტე. არა, არა... (სვეტამ მაინც გაუზიარა ნაბადი) კოი, ახვ ვითო ჩიტებივით.

სვეტა. მე შენ კოსტას დაგაძიხებ, შეიძლება?

(კოტე დაეთანხმა).

იაკობი. (ბარბატიცი შემოვიდა, ბოთლი გამოწურუა, სახელო, დაუნდა, ცარიელი ბოთლი ერთ ჯიბეში ჩაიღო და მეორე ჯიბიდან საცხდ ამოიჭრა, დახვდა და სასუბოტი ჩაიხურა. ვაგონს მიამატერდა). შენ ის არა ხარ, იქ რომ... მე კეთილ ხალხს ავიღე და ვცნობ, იმიტომ რომ თვითონაც კეთილი ვარ. მოდი ახლა მე და შენ უკვლა კარგი კაცის სადღებრძოლო დავლითო... ვისაც თოფი არ უყვარს... ვისაც თოფი უყვარს, უკვეფთვის დიდგულზედა და უთოფის ჩაგარავს. დავლითო.

გაბო. ბოდიშო, ბატონო, არავს ვერ დავლევ ახლა... ისე ვარ გულზემ გასიებული...

იაკობი. კეთილი! მე შენისთანა კაცის უკვლა სიტყვა მჭერა. არ დგაძალებ... მარტო მე დავლევ შენს სადღებრძოლს. გაგო. მარტოს ძალიან კეთილი კაცი! მერე გამომარჯვო შენთან ერთად! (სეას).

დაშა. (გიტრანის დავტრი მიუხსოვლოდა). საერთო ცოლი, საერთო ქმარი, ღებრთმაც არ იცის, ვისია შვილი?! ეს მომწონს ახალი რეგობის... უკვლაფერი საერთო იქნებოა. თურმე შვილი ქვეყანა ერთი სახნის ქვეშ დაიძინებს. მე ოხერო, მარტო რომ უფლერწავ, მეც დამალევინი! ერთად დავლითო... ახალი რეგობის სადღებრძოლო.

იაკობი. შენთან არ დავლევ, ქალი ხარ. მძულს ყველა ქალი.

დაშა. რაკომ?

იაკობი. მე მიყვარს ის, რომელიც უფრო თბილია... ორმოც-გრადუსიანი. პოლი მოხლოდ ოცდასივმდე გრადუსიანია, რაცა ქალს ორმოცი გრადუსი აქვს, მტრისსა! არაუი სულ სხვაა. არც გლანძღავს, არც მოვლა-მარტონობას ვთხოვს, არც გალატობს... წოთლები, თეთრები, თეთრები, წოთლები... მე არ მჭირდება არც ერთი. გაუმარჯოს თეთრ არაუი თუ თეთრი რაკომ იზოვდება, გაუმარჯოს წოთელ დენისი ვაჟანა ბიისი! მა, მა, მა! მომწონდა, მემეინება!

(მეგობრული პაუზის საყულო აიწია და კუთხეში მიწევა).

კლარა. (შემოვიდა ვაჟკაცური ნაძიჭით. მაღალ-მაღალია, აცვი-ბაკის საშხელო ნაღითი და ბაკისავე კაბა. წერზე ჰქონდა რეკო-დევიტის და ხელოცი. შემოჰყვარა რამდენიმე ჯარისკაცი). ამხანაგებო, მუდამ გახსოვდეთ რეკოდევიტური სფიხილში! შეამოწმეთ ყველა! ის განძი უპირატესებად აქ არის საძებარო! იქვენ სხვა ოთახები შეამოწმეთ! (ჯარისკაცები გავიდენენ. სერგეი კარში ჩადგა. კლარამ ხალხი ქაქაშმიდან ამოშორა და თავმოქმედონდ გაქან-გამოიწინა, თითქმის ბედოღოში). აბა, გავიხიქო, აქ რა ბიზნის შეუქარა თავი!

(გახს იკვლევს ხმლის ქნევით). ამით თავს მოვკრი რეკოდევიტის უკვეფლა მტერის (მიადგა იაკობს). აღვი მთელი რეკოდევიტა კლარა გვყავსა ნდა ვადარო! აღვი! დე-მეთეი!

იაკობი. ჩე რომ მიზნავს, კარგ სიზმრებს მაიწვ ვხედავ; შენ რომ ფიხოლობ, რას ხედავ კარგს? ჩენს ნებაზე ძილი მაიწვ დამანეგით!

(წამლერებით).

ჩემი ყველა სიზმარი სავსე არის ლბინით! ნეცარების ტაძარში ვარ, ნუ გამაგოდ ძილად! (თავი კვლავ პალტოში შემალა).

კლარა. აღვი, რომ გუგუნებთან!

(ფეხი უხეშად გაქარა).

აიერიგი!

იაკობი. ბოლოს და ბოლოს, რა ვინდა, რას გადაშეიკო?

კლარა. პასხორტი დავუქე!

იაკობი. (ცარე ხელში ცარიელი ბოლოს დაიჭერს, მეორეში—სასესეს). ინებე! ესაა ჩემი პასხორტი! შენ ვინა ხარ? ხელონი ქალი? გავითვ, ყველა ჰირივით მეჭავრება!

კლარა. პასხორტი-მეთეი!

იაკობი. (ცემს). მქონია. ჩახედე!

კლარა. ექსპლოტატორთა კლასის შვილი უყოფლობარ. რას აეთვობ?

იაკობი. ესვამ, როცა არ ესვამ, მიზნავს.

კლარა. სად გინავს?

იაკობი. სადაც მილაძდება და სადაც ძილი მომტრევა... ხე-დავ, რა თბილი ქუტუტი მაქვია? ესდა შემომტრია...

სერგეი. კლარა ტრიფონოვნა, ეგ ლოთი ცხრატყერ გვეყავს შემოწმებოლო, არაფერის აშეგბ, განძიანავ არაფერი ესაქმება.

კლარა. რეკოდევიტის ბოლმამ გავაღოთა?

იაკობი. მძამ გამალოთა. მთელი ჩემი ქონება მიხსაკურთა. მერე ჩემი ქენიგან იმხანამ გადაბარგდა. სიმღიდრეს გაეცოდა... მძამ მიხსაკურთა...

კლარა. მოშორდი აქაურობას, სადგერს ნუ ანავიანებ!

იაკობი. შენთვის სულ ერთი არ არის, სად დავიძინებ? (მიწევა).

კლარა. (მიადგა გაბოს). საბუთები! (გაბო ქალღალს შარელის შიდა ჯიბიდან ამოიღებს).

შენ აქ რა ვინდა?

გაბო. მე, ქალბატონო... ბოდში, ამხანავო ბატონო ქალბატონო... ეს ჩემი ვეფი, ერთი მუზიხელი და მე კავკივიდან წამოგვიყვანა ერთმა ამბრეკლამ...

კლარა. საზღვარგარეთ მიიპარები?

გაბო. არასადვც არ მიიპარები. ისინი დამეკარგნენ და მე ამ სადღებრძოლ ვაჩხიჩერებ.

სერგეი. კლარა ტრიფონოვნა, ეგ ქართულიც შემოწმებუბ გვეყავს რამდენჯერმე. ეგაც და სხვებიც შე ვარ თავივე.

კლარა. (ელენას მიადგა). ეს ვინდა?

გაბო. ნუ შეაწუხებ ქალბატონო. მაგ ქალი ორხბრივ სროლაში მოჰყვა და ორი შვილი ერთად დაეამარხინეთ. ეს ცარიელი აკვანდა შერბა. ჰოდა, მოგებრებით... ორი შვილი რომ მოუყვდა...

კლარა. მოუყვდა და მოუყვდა... ამ ქვეყანაზე ვინ დარჩენილა, ყველა დავიხიცივით... (ელენას). საბუთები! საბუთები-მეთეი!

ელენა. (თითქმის ძილურანძიო) რას მოხოვ, რას?

კლარა. საბუთები (ელენამ გაუწოლა). მასწავლებლად მუშაობდე? ქმარი ხდა გეყავ?

ელენა. წელიწადნახევარია ფრონტზე წააჭილივივ... კლარა. ახლა ვის მხარეზე იბრძვი?

ელენა. ვერ გეტყვი... პოლიტიკაში არ ვერეოდ...

კლარა. დაიკარგა?

ელენა. მკვდრებისა და დაქრალბების სიაში არ მინახავს, არც უჭო-უჭვლოდ დაქარგულთა სიაში. ისიც არ ვიცი, ცოცხალი თუა სადმე...

კლარა. საეკევა... ეს უფრო საეკევა.





კლარა. კარგი, გაუშვი, ჩანდას მაგის თავი! (გავიდა. სურვეი ასკვე).  
 სვეტა. კოსტია, მე წავალ.  
 კოტე. სად?  
 სვეტა. სულ აქ ხომ არ ვიქნები?! გმალლობთ ყველაფრისთვის!  
 კოტე. დარჩი.  
 სვეტა. სადმე საიმიდო თავსუფარს მოვნახავ. სადგური საშინოა.

კოტე. მამა, სვეტა მიდის.  
 გაბო. თავისი ნებაა, შვილო. სადგურის იმედად მართლაც ძნელა. აქ ათსწარი ხალხი ირევა. ჭობია სხვა თავსუფარის მოხახს.

(კოტე და სვეტად ერთმანეთს ხელი მაკრავ ჩამოართვეს. ეტყობა ირვეს ძნელდება განსწორება.)

კოტე. შენ რომ აქ გზადვად, ისე კარგი იყო... თავი შენ მეგონა.

სვეტა. მე შენ არასოდეს დამავიწყდები.  
 კოტე. არც მე. ფრთხილად იარე, ყველას ნუ ენდობი. ნახვამდის!

სვეტა. ნახვამდის!  
 (უკან ყურბით წვიდა).  
 გრიგორი. (დარწმუნებით შემოიფიცო თავს). პეი, მთხოვარო, აქეი! (ბიძა მისკენ წვიდა). მა, შენი (ჩემად). ოქროს მანეთიანია, შინ თუ წამოყვები, გემრიელადც გაქცივები.  
 ბრამა. მე დასაკარავი აღარაფერი მაქვს.  
 (მიდის. ისმის დოლის ბაზისზე და ტრიაშელს: კოტეო მომიდის! იტყავ-ცეცხლი მომბრძანდება! აბუბა აქვც თავისუფლურ მითრინეს გამართავს! შემოვიდა დაშა).

იურკა. (მედღურად შემომაჩქა. პეტკამ ტრიბუნისმავარი რაღაც დავადა. იურკა იმ ტრიბუნისთან ამაყად მივიდა). ამხანაგებო, ახალმა საზოგადოებრივმა ვითარებამ უამრავი სართულ მოიტანა. აქვე აღბათ ბევრი რამ წესიერად არც გეცნის. პოლა, ვსარგებლობ შემთხვევით, ვაგარაკით. რატომ ხართ ასე მოღუშულინი? იქნებ არ განიარაო, კომუნისტური იდეალების ჭეშმარიტი მატერიალისაციის დრო რომ დადგა?  
 ფრაკიანი. რა დადგაო, ბატონო?  
 იურკა. თუ წესიერად მომისმენთ, ყველაფერს გაიგებთ.  
 გაბო. ვაი?! (კოტეს) ეს ის კაცია, ბიჭო, იქ რომ... მო, ის არის ნადავლი, მოვრწუნებ აქაურებს, თვარა...  
 კოტე. არა, მამა, ჭრე ნუ წავალი! მოუხსენებ, რას იტყვის. ჩვენ მივივწყობთ და კინძს ნუ დაძვარებ.  
 (ხან იურკას უყურებს, ხან დაშას).

იურკა. ამხანაგებო, მოგახსენებთ, რევოლუციის მნიშვნელობა ბევრმა სწორად ვერ გაიგო. ჩემი ვაღია, ხალხს თვალუბიდან ბურჟუაზია ჩამოვაცალა და მრავალ ბუნდოვან საქონს ჭეშმარიტების ნათელი მოვიფინო. (პეტკას). ამხანაგო სლუბკო, იქნებ აქ ზოგს ჭრე არ გაგონია, ვინცა ვარ მე! აუხსენი!  
 პეტკა. ამხანაგებო და აქ შემთხვევითი შეკრებილი მოკლავქენო, იქვე წინაშეა კატორღად ცაბრებელი გმირული ვაშლიკეული რევოლუციონერი იური. მისი გვარი ყველამ დაივიწყა, მაგინი ცეცხლს ძიხის, მაგინი — რევოლუციას, ზოგიც ირვევს ერთად — რევოლუციის ცეცხლს. ვისაც სწიდა, რევოლუციის ჭეშმარიტი ხაზი წამოიფინოს, ეს დიდი ადამიანი უნდა დახატოს, შეხედავ, რა ნათელი გადასდის პირისანზე? ეს მისი გულის განმარტუქავა, მისი ცეცხლის ელვარება. ჩვენ ამ ნათელი გადავხანძრავთ მთელ მსოფლიოს...

(იურკა ხელის აწევით შეაჩერებდა).  
 იაკობ. ღვინის სარდაცხს ნუ დაწვავთ, დანარჩენი ფერფლად აქეით, მე ნებას ვაძლევთ.

იურკა. დაიბ, მე მთელი ჩემი კეთილი ცეცხლი დიდებულ რევოლუციონარის მჭირდება. ეს ცეცხლი მანამდე იბრიალებს, სანამ მთელ მსოფლიოს არ გავაწილებთ.  
 დაშა. გაუმარჯოს მსოფლიოს გაწილებას, ვაშა!  
 იურკა. შენ, დაშა, გაჩუქე მაქვს უხმოლ დამთვანხმეი (ტრით ტრას). ვინცა ხარ, რა ტარილი ავტუდა? დახტერტა მოგიენდა? არ განიარა, რასაც ვამბობ?

მტირალი. მე... მე... სიხარულისგან ვტირო... ასეო კარგი რევოლუციონარი მოხდა.  
 (საძალადეოდ იცინის).

იურკა. პოლა, ასე. ჩვენს რევოლუციას ცრემლი არ უყვარს, დარღბს, სედის და ძანჭვის მდედ დამბობლია. ჩვენ ვაუქმებთ ვალების უფელვარე გამოხატულებას. ამერიდან ყველაფერი სხვანაირად იქნება. ქვეყნებზე გადატრიალდა. ვინც ქვეით იყო, ზევით მოექცა, ვინც ზევით იჯდა — ქვეით.  
 დაშა. მაშასადამე, ამერიდან დაიკები ზევით და მამრები — ქვეით?

იურკა. დაშა, ნუ სარგებლობ ჩვენი ძველი ნაცნობობით და სიტყვას პირდაპირ მე მალე!  
 დაშა. ჩიტებმა თუ ვაიგებს, დიდი რევოლუცია რომ მოხდა? ამერიდან ბელგრებს აღარ შეცდილებარ? სოციალისტური რევოლუციით გათხარე რწმობარი კოტა მინც არ შემოვლდება?

იურკა. ეს ლაშუაშა დაიკე გამოჩერებო, თორცა...  
 დაშა. ამერიდან მთლიანად თქვენს სამსახურს ვდებო. მეტი რა ქვენა? თუ გინდათ, თოფსაც დავიტერ და ვინც არ მომონს, ყველას ტუჯით დავაცრილავ.  
 იურკა. დაშა... (დაშამ პირზე ხელი მიიღო — ეჩუმდებო). ამერიდან ჩვენ ყველას გაჯიანასწორებო...  
 ახმანი. ვინც მაღალია, თავს წააქრით და დაბალს მიუმატებო?

მანიხტი. ლამაზისა და მახინჯის საქმე როგორ იქნება?... როგორ გაათხარე სიტულებო? ლამაზის ცხვირს მახინჯს მიაბამენ და მახინჯის უურებს — ლამაზს?

იურკა. (დაფიქრდა). სილამაზე-სიმახინჯის ძველებური გაკეზა აღარ იარსებებს. ყველა მომზობლო ლამაზი იქნება, არამზობლო — მახინჯი. ჩვენ, მარქსისტები, ვამოცილებო, რომ შრომამ შექმნა ადამიანი... მიიწიო აქცია ადამიანად. პოლა, შრომა ალაშაუბებს ადამიანს, უსაქმურბოა — ამბობენ.

დედაბერი. დღეროო, ვგუარავდე!...  
 იურკა. დღერის მოვიწიო ჩვენ ბევრ რამეს ვაუქმებთ. უჩირველეს ყოვლისა კი — დღეროს.  
 დედაბერი. უღმერთოდ ვერ იცხოვრებთ.

იურკა. ჩვენი ღმერთი იქნება კომუნისში, გაუმარჯოს ჩვენს ახალღმერთს, ახალრწმუნას!  
 (მხოლოდ ერთმა წამოიძახა „ვაშა“).

ფრაკიანი. (ხელს პირზე დაფარავდა) რა გაუვირებს? ფრთხილად. ეს ომანიანი ვაშა ხვალ ძვირად არ დავაგყვს — ვეზის ზაფარს არ გექცეს. ანობენ, ბოლშევიკების განარჯვება მოხვედებითა, ხელისუფლების სათავეში დიდი-დიდი ოროდ თვეს იჩაისონ, პარიზის კომუნამ რომ გასძლო, იმდენ ხანსო.

იურკა. ჩვენ ხალხს მოვუტანენ დიდი ხნის თავისუფლება.  
 ფრაკიანი. ამერიდან ყველა ადამიანი თვისუფლად ილაპარაკებს სიმართლეს, პირში ბურთის არ ჩახრიან ან არ დაიქერენ?

იურკა. რა თქმა უნდა. თავისუფლება, ახა, რისი თავისუფლებაა?!

დაშა. გაუმარჯოს ყველაფრის თავისუფლებას!  
 ფრაკიანი. თუ ვინმე შეგეპაიოს ხოლმე, არ გეწვიონს.  
 დაშა. განსაკუთრებით გაუმარჯოს სიტყვის თავისუფლებას!  
 იურკა. მოუკუარეთ პირი მოპირით აქურობას! პეტკა...  
 დაშა. ამხანაგო, ნუ ბრახდები, განაგრებ ამ მოწინეო უფრმეტადა გაუმარჯოს სიტყვის თავისუფლებას!  
 იურკა. (დაშას მხოლოდ შეუღღერეს, არ ასკვება). ჩვენ ვაუქმებთ კარგი საკუთრებას ყველაფერზე.  
 მანიხტი. ჩემი ცოლი შენიც იქნება და შენი ცოლი — ჩემიც?

იურკა. მე ცოლი არა მუყავს.  
 მანიხტი. რომ ვუყავდეს?

იურკა. ყველა თუ უტარო კოვზით პირში შემომეჩხრა, ვერ ვილაპარაკებ. სიტყვა დამამოკბინებო, თორცა... ჩვენ, უჩრველეს ყოვლისა, მოსსობთ შინაურ მიტერებებს, დიდამვილ-მამა-დაშვილ-ბიძამვილობას. ამისთვის კი საპიროა დაიბადონ კომუნის-



ტური ბავშვები. მათ არც დედა ეცოდინებოდა, არც — მამა. ამდენად, არც დედას დედა-მამად შვილი-მამად შვილობა ეცოდინებოდა, როგორც ეს იმ წყველი შეიღებს დროს იყო.

და შ.ა. წინასწარმეტყველებით ლაპარაკობს. პირდაპირ ცხოვ. ბული გროუა რასატიანი მკვლელები. ემ, გაუმარჯოს გროუა რას-პუტლის ახალ ცუკორს!

ი უ რ კ ა. (დაშაჲ ვეგერე წყურებებს). აქამდე თქვენ იყოთ პირუტყვის ჭოგა, ამიერიდან იქვეით ადამიანებად...

და შ.ა. გაუმარჯოს ადამიანებად ქვეული პირუტყვის სიკვდილი პირუტყვისად ქვეული ადამიანებს! პროლეტარებო ყველა ქვეყნისა, შეერთდით!

ი უ რ კ ა. დაშა, ბოლოს და ბოლოს, რა ამბავში ხარ? თავი მოგატყდა?

და შ.ა. მე ვიმეორებ იმას, რასაც თქვენ ყოველ ნაბიჯზე გაი-ძახით. ეს დანაშაულია! სიმართლე რომ გიხსობა, ყველაზე მეტად თქვენი ეს ლოზუნგი მოწონს. ადამიანებო, ჩახვიეთ ერთმანეთს, შეერთდით სისხლმარტყულად!

(ხალხი ამოქოლდა, ისმის გაუგებრობის ხანძარი).

ი უ რ კ ა. დაშა, ავად სარგებობს ძველი ნაწინაობით! პირველ ბოქლომს დადებ მოაწვევს!

და შ.ა. რაღა მინდა თავისუფლება და გონება, თუ ჩემს აზრს არ მათქვენიებენ? იცი, ადამიანი ნამდიდრად ბედნიერი როდის იქნება? მდიდრს მამიერ არ უნდა აკლდეს, მამრს — მდიდარი... მო-თხოვნილების მიხედვით, არც შეტი, არც ნაკლები. შე ასე მწამს ის თქვენი კომუნისმი თუ ვაშაბუა, ასე მწამს ადამიანების ბედ-ნიერება...

ი უ რ კ ა. შეგირდო!... (პეტკამ და ერთმა წარისცაცმა ანაზ-და პირი შეუტარა დაშას და ძალით გაიყვანა. მერე პეტკა ისევ შე-მობრუნდა). ყველას უფრჩევ, პირი მგარად მომუწონს, ვერ გაველოშ-ციას პატივი სცემს მღვდელზე თანხმობით, თორემ... ისე ვატყობ, სამუდამოდ მოუწევს დადუმება!

მ ე ლ ო ტ ი. (თავზე გადაისცავს ხელს). ერთი პატარა შეი-თხვა აქაილს რევოლუციონის დამოკრებების შემდეგ თმა ამოუვა?

ი უ რ კ ა. ბუს რადღენიც არ უნდა ელაპარაკო, ვერ გავეგინებ. როგორია შონაი დღე. მალე ყველა მშრომელი იგრძნობს რევოლუ-ციის სიკეთეს. მიწა მიეცება გლეხებს, ფაბრიკა-ქარხნები — მუ-შებს.

მ ტ ი რ ა ლ ა. კუთხე, მიწის ქირნახულს და ფაბრიკა-ქარხნების მოკვება ვინ დაეპატრონება-თქო? ვის ბედელსა და ქიბეში ჩაიურება-თქო?

მ ე ლ ო ტ ი. მერე კითხავ.

მ ტ ი რ ა ლ ა. მერე გვიან რომ იფიქრებ?  
ქ ე ფ ა ნ დ ა რ ა. აქამდე მშრომელ ადამიანს ყველა ჩაგრადა და ატყუებდა. ამიერიდან ვითომ აღარაფერ დანაგრავს და აღარც მოატყუებ?

ი უ რ კ ა. რატომ უნდა დანარკოს და მოატყუოს, მიხივე არჩე-ული ხელისუფლება ეუღლებოდა.

ა მ მ ა ხ ი. ყველა პატარისანი მშრომელი მამაძალღე უყოთ ც-ხოვრებს? გაიძვრების, მლოქენილების, მუთთხოვრების და გაქნილი ქორ-ვაჭრების აღარ იქნება ქვეყანა?

ი უ რ კ ა. ცხოვრების ღორქმებებს სამუდამოდ მოვსპობთ! ქ ა ფ ა ნ დ ა რ ა. დიდი თანამედრობის ცაცი თავისი პატარა ოჯახით დაბნაში არ გამოიქმება და მუშა ადამიანი თავისი დიდი ჭალაბით ერთ ვიწრო სარდალში არ იცხოვრებს?

ი უ რ კ ა. აჰ მოვახსენეთ, თუანსწარობას მოვსპობთ. მუთქო... ერთობლივ თანასწარობას დაეპყარებო.

მ ტ ი რ ა ლ ა. ჩვენი არჩეული მოავრების ხალხი თანამედრობას ბოროტად არ გამოიყენებს საუთარი ინტერესებისთვის?

ი უ რ კ ა. როგორ ეტყავებოთ!

ქ ა ფ ა ნ დ ა რ ა. ქურდობა და წაგლეჯილება აღარ იქნება?

ი უ რ კ ა. არა. სახალხო სასამართლო გვეყოლება, ჩვენივე არ-ჩეული.

მ ე ლ ო ტ ი. მერე, ის მსხმართლები ყველაფერს სიმართლით გააჩივებენ? ძველმურად ქრთამს აღარ აიღებენ და სამართლებს არ გააპრდებენ? პატარისან დიგოვრებენ? სუთთა ქაშაგირს დასქტრ-ლებიან?

ი უ რ კ ა. რა თქმა უნდა, რა თქმა უნდა!

მ ე ლ ო ტ ი. ავაშენა ღმერთმა! თუ ყველას ერთნაირი სამართლებს გაუჩინებ, თუ შეტყარაობებს და იმის მაკავრ შევ-შავ ამბებს მარტყუნებ ვინაღდ მოსობას, ასეთ რევოლუციონს არა გობია. ვა, პატრონო, ასეთს-სულით და გულით ვებრძობი კარგა ხანია. ვაშა ვინა რევოლუცი-ონს ხაზლი, არ მეთანხმებო?

(ისმის ახლა შემდეგ ორი ცაცი ჩურჩულეს).

მ ტ ი რ ა ლ ა. ადი ტრიბუნაზე, თქვი რამე!  
თ ო ჟ ი ა ნ ი. ცაცი ი. მე სიტყვის თქმა არ შეგერება. არცა საჭირო. თუ რამე მაქვს სათქმელი, ამას (მოღეს შეგატარებლეს). ვალაპარებ. ვინც ჩემს ნებაზე არ ივლის, დედას ვუტირებ!

(ისმის იაკობის ხერინა).

ა მ მ ა ხ ი. წყალი დასხით და გამოაფხიზლოთ!  
ა მ მ ა ხ ი. პე, ადი! გაიღვიძე, ძოლისგულად!

ი ა კ ო ბ ი. საყოველთაო მშვილობა რომ დამყარდება, მერე გამაღვიძებ. მასობობა ეს ქვეყნიერება. ამის პატრონს დედაც!... (ხელი ხაუნეს). იაკობმა ორი ბოთლი ჩაიხლე, თითქოს უშინა, არაფერ წამართვას, და კვლეა მიწვეა. ვა, მართლა არცის საქმე როგორ იქნება? ვინაც რამდენი მოგაწყურდება, იმდენს დალევო!

ა მ მ ა ხ ი. ათავს ვინ დამებებს, ოღონდაც პური გვედროსის სა-ძოლიან!

(ისმის წამოძახილი: „პური! ჩვენ პური გვინდა საძომად!“).

ი უ რ კ ა. დაწყნარდით! დამშვიდდით! მდიდრს შავხელზე ხელში მშრომელი ხალხს მავ პურიც არ მოკლავს ნამდიდრად. ჩვენ თეთრ პურს ვამბეობთ. ყველას. (წამოძახილი: ოღონდ შავი პური გვეკონდეს საძომად და...) არა! შავი პური არა! მხოლოდ თეთრი უნდა ქაიროს არ შევამო! მალე გამკეთეთ (გასიშოს უცხოელების ბუხურები). ვერ გაგიფეთ? (ხმამდის თოფი ასწია) თეთრ პურს ამაზე წაიფეთ-ვაშო... ხიშვით ჩაგაქვითი პირშიც გატყვებდა ტყუელი აჩავეს ეგონოს. მერე რევოლუციური სინდისის უფრთგულესი რანიდ ვარ. იქ-ნება სხვა სინდისი ავიღო დაფყარგო, ჩემს რევოლუციურ სინდისს კი არასოდეს უღალატებ.

ფ რ ა კ ი ა ნ ი. ოდესმე თუ დაფიქრებულხარ, ცვედბით?

ი უ რ კ ა. ჭერჭერობით ასეთი უთუარი ეტვი არასდროს ვაჩე-ნია. ხოლო თუ რამე ვაფიქრებუდები, ტყუილ საფუთქლში და მ-ისი განიშ მე ჩემი რწმენის ცაცი ვარ — პატიოსანი რევოლუციური რწმენის.

ფ რ ა კ ი ა ნ ი. დიდი გზის საგზალად ეს რწმენა არ გამოგადე-ბათ.

ი უ რ კ ა. სამუდამოდ გამოგავადებთ. ამხანაგებო, მუშებო და გლეხები ერთი რწმენის და სულსიკეთების ხალხი ვართ. ჩვენ გვაერთიანებს სიღარიბე. ასე წარმოიადგინეთ, გიმნაზიებში უსწავ-ლებლობა და ზოგიერთი რამეში უფიციობაც კი... დიას, არ დავიან-ლათი, არც ვაბიბიბიბიბიბი კლასის შვილებსა ივინა, ჩვენ ყველა-ფერი არც ვაბიბი, მაგრამ ჩვენ მტკიცედ და თავდაჭირებულად ვი-ცი თბის, რომ ისინი უნდა მოვხსნათ, სამუდამოდ ალფავიროთ დღე-მი-წის პირიდან რევის ციციბით!

ფ რ ა კ ი ა ნ ი. მასხადამე, მოვიდენ, გონიერ ხალხს მოსპობთ და უფიცებს გააბატონებთ? ნაკატორალა ცაცი მთავრობის ცაცად რომ გამოიქმებება, მიხვან უფრო გონიერებს რას უნდა მოელოდ! შენ, ბიძია, რევოლუცია რომ მოხადინე, სამხალხურობის მართვის ქუა გაქვს?

ი უ რ კ ა. ეს ვინ იგდებს რევოლუციონს მასხრად?

ფ რ ა კ ი ა ნ ი. მამალივით ყვილი როგორ გიწყავლია, გვიკო, შენ ყვილივზე გათინდება?

ი უ რ კ ა. პეტა, დადამდე სპარის ლოდივით!

ფ რ ა კ ი ა ნ ი. წყადს სიტყვის თავისუფლება ხელგაშლილად მომეცი და ასე მალე მართმე?

ი უ რ კ ა. თავისუფლება იმის არ ნიშნავს, ყველაფერი იყარან-ტალი!

ფ რ ა კ ი ა ნ ი. ურანტალი შენგან მესმის, ხეგრევე!

ი უ რ კ ა. გამოშლიტ ცნობიკატულით შეუტარებ პირი!

ფ რ ა კ ი ა ნ ი. პირის იმისთვის არ მოკლავს, სიმართლის რატომ ლა-პარაკობო?

ი უ რ კ ა. მასხადამე, გწავია, ტყუიარაახსანს ხაზლი და ისე გააჭირონ? ნაღლი კონტრა ხარი ჩაგაწყო!



(ეტიკამ და ერთმა ჯარისკაცმა ფრანკის ხელი დააღვეს და წა-  
ავიკლეს. ისმის სროლა).

და შ ა ს ხ მ ა. მ ა, მ ა, მ ა! გუამარჯოს სიტყვის თავისუფლებას,  
ვაშაა მ ა, მ ა, მ ა!

(ხალხი ვერ შერქონებულა დადუმდა, მერე ახერხლდა).

კ ა ვ ა ნ დ ა რ ა. ა მ ბურუსთან არეულ-დარღულობას, შეგინ  
ისევ იმ წყველი ნიკოლოზის მეფობა რომაა, ღმერთმანი!

მ ე ლ ო ტ ი. ეს გაუგებრობაა. ასე ნამდვილად არ შეიძლება!

ი უ რ კ ა. ვინ არის მანდ, კიდევ რომ შეკამათებს? (მელოტი  
გაიპაჩა). რეგულუბას სხვაინი რეაქციის არ ემარჯება. არც  
სხვაინად შეუძლია მოქცევა. თუ ლობიორად მოეპყრა ყველა  
მეტრის, დასაწყდებდა. ჩვენ წესების მხოლოდ ასე დავაყარებთ —  
თოფით. ხუთ კაცს დავხტებთ, ორმოცდაათა წესივრად მოიქცევა-  
ნადა, დიან, ვინც რეგულუბას შეუვათაობა, არავის დაგინდობს!  
დაახ, დაახ! მე, მაგალითად, თუ რეგულუბა მომთხოვს, დედასაც  
მოვლავ, მამასაც მოვლავ, მერე და-მამასაც მივავოლებ.

(იკვებება ჩერხლად).

ა ხ მ ა ხ ი. ეს ვიღაც ძალიან საშუშოა.

კ ა ვ ა ნ დ ა რ ა. (აფეთქება). შე უაბრონო, ყველა შენიათ თუ  
დახოცო, რეგულუბა ვინახთვის გინდა?

ი უ რ კ ა. მანდ რომ შეკამათებს? მოკეტეთ ლაყაფი, თორემ  
თქვენც იმ ფრანკისთვის ტუცის შეგავიშვებ!

ა ხ მ ა ხ ი. აქ ხალხი კიბოვლობს, დედა-მამა თუ შავკო?

ი უ რ კ ა. ეს თქვენ არ გესაქმებათ!

ა ხ მ ა ხ ი. ეტყობა, არა შავკო, არც ახსოვს, ოდესმე დედა-მამა  
თუ შავდა.

ი უ რ კ ა. დაახ, არა შავკო დედა-მამა, არც მახსოვს, ვინ იყენ? .  
მერედა, ამით რა იცვლება?

მ ტ ი რ ა ლ ა. ვით თქვენს მოსწრებას! თავისი დედა-მამა თუ  
არა შავკო, სხვისას დახოცავს, სულ ერთი არაა? ამირიდან ხომ  
ყველასთან საერთოდ ცხადდება!

ი უ რ კ ა. რეგულუბას თუ დასჭირდება, გავიხილ ჩემს ერთა-  
დერთ წყველ ჩემსა და ვაზულს... (ჩემქმა გაიძრო). მ ა, წაიღოს, ვი-  
საც უფრო სჭირდება, ვისაც უჩემოდ სიარული არ შეუ-  
ძლია... მე ქალმანის ჩაივიცამ. მერე ქალმანებსაც თუ მომთ-  
ხოვს, იმასაც მივცემ და თვითონ ფეხშიშველა ვიტარებუნებ წაა-  
თარშოც! მე ყველაფრის ატანა შემიძლია.

(ხალხი ახმებულა გუბრველებდა. ეტყობა, ზოგი აქებს იურ-  
კას, ზოგი ამაგებს, მავანიც დასცილს). იკვებ! (ჩემქმას ტრიბუნა-  
ზე ურტყამს). თუ გნებათ, ტანსაცმელსაც გავიხილ!

(წელზეებით შიშვლებდა).

ბ მ ა. ემარა! ემარა! გვეკრა!

ი უ რ კ ა. მოდა, ასე. რეგულუბისათვის მე არაფერი მენანე-  
ბა, ჩემი სიცოცხლეც კი... (ტანსაცმელს იცეპას, ჩემქმასაც).  
არც სხვის სიცოცხელს დაგიწობ, ვინც... ჩემს რეგულუციურ პი-  
როვნებაში თუ ვინმეს ოდნავ ეჭვი ეპარება, აქვე დამჭირდება,  
ხელს არ გაუანძრებს.

(ეტიკა დაბრუნდა. თოფს წმენდს).

და შ ა. (თავს შემოყოფს). ამხანაგო იურკა, ძვირფასი განძის  
ამხავი განიტრეხებს, არა? ეს წუთია გავიჯი მისი საიდუმლო...  
(იურკა დაშას სიხარულით მიგებრა). ხელი გამიშვი! ადაშიანის  
ყველაზე ძვირფასი განძი სიცოცხლედა, თქვე შეტერბო! სიცოცხ-  
ელს მორუბრეთი ერთმანეთს! მორუბრეთი, ადამიანებო!

(გაწმობლებლმა იურკამ ხელი ჩაიქონა და წავიდა. ეტიკა ვაპ-  
ყვა. ისმის ჩერხლად: „მაგ თავკიანის იარაღი ვინ ანდო?“).

ი ვ ა ნ ე. (შემოვიდა სტრეგისთან ერთად. ეტყობა, ისინი იურ-  
კას ორატორობას შორიდან ადევნებდნენ თვალი-ყურს). ამხანაგო  
სტრეგი, იურკარზე ფეხსეულად გეპირის თვალი, ერთობ საშიშია კაცი  
გამხარება.

(გაიღწინებ).

გ ა ვ ა ნ. რას დაუბოდინენ? წესივრად ვერაფერი გავიგე?! ვინ  
არის მართალი? ვინ სტყუის? ვის დაუჭერო?

ი ა კ ო ბ ი. არავისაც არ დაუჭერო, ძმობილო! წამოუჭვი და  
შე გეტყვი სიმართლეს. ექმნაბრებო ბოთლშია დამალულუბა-მორეუ-  
ბაში წამო!

გ ა ბ ო. ახლა ვერაფერი დალევ... ბოდიშო!...

ი ა კ ო ბ ი. აუღებელი ციხე-სიმაგრე ხარ. ყველა რომ შენის-  
თანა იუოს... ეგვი, წამომიყვით ვინმე! ოღონდ დალაოთ და თუ  
გპირადნებათ ან ანდლადელი დღეების სადღერტელი დალაოთ,  
დღე ბურუსის სადღერტელი დალაოთი ვინც არ დალიოს!...

(მღლის სეველიან სიმღერათ).

კ ო ტ ე. რა ქირად წამოვიდით?! დედას ბრძოლ არ დაუჭე-  
რეთ? აქ!

(ხუტრინზე მიღებს თვას).

ბ მ ა, სვეთა თუ გამინდებს, უშალვე გამადვიცო.

გ ა ბ ო. ძალიან გეძინება, შვილო? აგერ, კალთაზე დაააღ  
თავი, ბალიშად ხელსეულს დაგიდებ, ამაზე თბილი არ ბრბილი  
არავიერა.

(დააწუნია და ნაბალი მიუტარა).

კ ო ტ ე. მამა, დედა მომწერა.

გ ა ბ ო. მამაააააააა, დედაშენი შენზე ნაკლებად კი არ მოე-  
ნატრა, მარა რა გუნა?

კ ო ტ ე. მიმღერე, მამა!

გ ა ბ ო. გიმღერო? მე მარტო სუფრაზე ვიცი სიმღერა.

კ ო ტ ე. ახლა მე მიმღერე... აი, ის, ერთხელ რომ მოთხარი,  
დედაშენი აყვერე დაგლიდინებო.

(გაბო მღერის ძოლისპირულს. კოტეს დაეძინა. ისმის მატარებ-  
ლის საყვირის შედაგუნება. ხალხი გაიქცა-გამოიქცა).

გ ა ბ ო. შვილო, გგონი, გველირსა!

(გაიქცენ).

ხელებდა. ეტყობა, მატარებელი არც ახლა გააჩერებდა. ის-  
მის სასოწარკვეთილი გაძახილ-გამოძახილი. ნათდება. სადღე-  
ურის იფივე უსთხვ, ერთად ურია აყვანი და უსთხვ, ელენა წინაგე-  
ბურად ზის თავაქინდრული, გვეგონება, სინანავსო. ფარაკიანი  
კაცი მოახლოვდა და ხელი მოხვია.

ე ლ ე ნ ა. (დამფრთხალი წამოხტა). ვინა ხარ?

ფ ა რ ა ჯ ი ა ნ ი. რამ შეგაშინა, ქალო? წამომყვეთ!

ე ლ ე ნ ა. სად?

ფ ა რ ა ჯ ი ა ნ ი. ჩიხში ჩაყენებულ ვაგონში გეპატებები, იქ  
მეუღღრებოა. ახლა მარტო ვარ, გვერდილად გაგაბობ.

ე ლ ე ნ ა. მონწიროდი!

ფ ა რ ა ჯ ი ა ნ ი. წამო, წამო. თავს ზედმეტად ნუ იფხებ! სხვა  
რად შეგწარბო? მაინცამაინც წავატარო?

ე ლ ე ნ ა. ზიშველეთ! ვინა ხართ ადამიანი, მიშველეთ!

გ ა ბ ო. რა მოხდა? (ფარაკიანს). მოწიროდი აქაურობას!

ფ ა რ ა ჯ ი ა ნ ი. სხვის საქმეში რას ერჩები? ვინი ტიკი-  
ტორაობა ხარ?

გ ა ბ ო. მოსაყენე ადამიანი, თავისი ჰყოფინს!... გულზე უბა-  
შელო ვარაბი აწებს.

ფ ა რ ა ჯ ი ა ნ ი. მოდა, ვარაბი რომ აწებს, საშველად (ოკ-  
კითხე. ისეთი წამალი ვიცი, ყველა ვარაბს ერთბაშად გაუეპარ-  
ქლებო.

გ ა ბ ო. მგლოვიარა-მეთქი ქალი!

ფ ა რ ა ჯ ი ა ნ ი. მგლოვიარს უფრო სჭირდება თვადაყენება,  
ნამცხელ ცხოვრებას რომ შემოუბრუნდეს. განზე გადვი, თო-  
რემო!...

გ ა ბ ო. თოფით ნუ მამინებ! გირჩევინა, აქაურობას წმიდო-  
ბიანად გავწოდე. მოთინებინდა არ გამოიყვანო, სისხლი არ აი-  
მღვრიო, თორემ!...

ფ ა რ ა ჯ ი ა ნ ი. თორემ რა ფეხებს მოკვამ?

გ ა ბ ო. ენას ვიყვირებ და შენს კიაცკობას ყველა გავაგებო-  
ნებ. (ფარაკიანს თოფით შემარბათ. კოტემ შეყვირა — მამაო! გა-  
ბომი ფარაკიანს უშალვე თოფზე უტაცა ხელი. შეიქმნა ჭიდილი.  
გაბომი ადგილად აქობა და თოფით წარსთავა. ფარაკიანი შემინებე-  
ლი გახტა ვანზე, მოიქცინა). ნუ გგონია, მე კაცს არა გვალა!  
მგლოვიარე ქალზე იერბობს მითანა სიკაცობას, ხომ ხარ შენ  
ადამიან? სინდის-ნაშუსი მთლად ეი არ უნდა დაქარგო! წაიდ

ახლა მშვიდობიანად. მოიცა! მომპარა, ეს უნდა იხები თოფი, მე არა მირად მინდა!

(ფარაჯიანს გზინა გაბოსთან მიახლოვება).  
თუ კაცო ხარ, წყნას გულში ნუ ჩაიდებ, ხომ იცა...  
(კაცო ღამთობადად ფარაჯიანს თოფს ხელში შეაჩვენებს).

ფარაჯიანს. (დავირეველად ხან გაბის უყურებს, ხან — თოფს). ჩემ დღემ ასეთი არავინ შემეხედრია? შენ ვინ ყოფილხარ, ადამიანო!

გაბო. მე ერთი უბრალო მოკიდავე ვარ, ადამიანო. ფაღვანს ბუებზე რომ დადებ, ხელს ჩამოვართმევ და მშვიდობიანად გავშორდები. კაცის მოვლა ჩემი ხელობა არ არის. მოკალით და ხელში თოფს ნუ დამპირებოდი. ვისაც გწავიათ, დამეძიებ, ტყუას კი ნუ მასროლინებთ. კაცის კვლა მამაზეციერმა ადამიანებს პირველ ცოლად დაგვიწესა. მომპარე, გეთაყვა!  
(ფარაჯიანი გაოგნებული დგას).

ფარაჯიანს. ვი შენს პატრონს! ახლად ბედგამწარებულ ადამიანს რომ არ აეტროდილოო, დაიცე გაწედა ქვეყანაზე? წა-მომივეცი!

ფარაჯიანს. სად?  
ფარაჯიანს. ბისკვიტების საქმელად. არ გიუვარს ბისკვიტი? (ე მეშოვება შენისთანების წყალობა ბოლომდე (ფარაჯიანი ახლა დამას მიაშურდება). ჩას მიუტრებ, ვერ მინა? (ფარაჯიანი დაიბნა, უსიტეულად ანიშებს — ეერ გაცინი). ხომ შედავ, მედირო ვარ? სხვა რაღა ქირი გინდა? მთვარიდან ანგლონის ჩამოფრნას ელოდები? წავიდეთ შეთან ან ჩემთან. ფუფუ, შმოშარა წამო!  
(ფარაჯიანი შოშინარევი ღმობილთ გაქცევა).

ელენა. გმაღლობს ამ თვედ რომ არა... სიცილით აღარ ნებში-ნია, მაგარმ მაინც... ასე არა.

გაბო. მაღლობს რა საქირია, ადამიანმა ადამიანობა არ უნდა დაკარგოს, არ უნდა გაპირტუტვდეს!

ელენა. (თითქმის თავისთვის). რისთვისღა ვიარო მიწაზე? ამიერიდან ჩემს ჩიტუნებს სიზმარშიღა თუ ვნახებ...

გაბო. ეგაც ნუფეშია, ქალბატონო... სიზმარში ნახავს (უკე-შია).

ელენა. მერე, რომ გამოფხიზლდები, ის სიზმარი ურეს სატარჩველად შეტევა ხოლმე. ამისთვის ვიცისკლები? სიცილით ვეყოლები დამაჩვიეებს...

გაბო. ვიდრე ვცოცხლობთ, იმედო არ უნდა დავკარგოთ, ქალბატონო. ეგრე შავადღე ნუ იოქრებ. ქმარს იხოო... ისეც გაგიწინდება შეიღებო...

ელენა. რომ მერე ისეც ტყუამ შემოქამო?

გაბო. ყოველთვის ასეთი არეულობა და განუთხოზობა არ იქნება. (ეიბიდან პურის ნატები ამიოღო). მიირთვი, მიირთვია... პატარა ლუგმა მაინც... თუნდაც შეიღების საფლავის საპატრონოდ უნდა იცოცხლო, სხვა არავინ მოულობს. ქვეყანა რომ დაწენარდება, იქნებ ქმარი გამოვიჩინდეს და... მიირთვი, მიირთვი! (ელენას უცებ შავა გალივინა, ხარხარე შეტევა). შეიღო, წაყლიღო. გვირბივსიგე. ზესს გახარებას! (კოტეჩი ჩაიღანი აიღო). თოფთან ხალხს ერადღე, თუ ვინმემ რაზე ვიხიარა, ხმა არ გახტე, მაშინვე ჩემმერ გამოიქეცე.

(კოტეჩი თავი დაუქნია და წაყლიღო).

ელენა. (შემოვიღო). დარბაზში მიათვალეღერ-მოთვალეღერა, მიადგა გაბოს და ელენას). იპო! ერთმანეთს მიუჩრიდი? რადღე საქევაა?!

გაბო. რიგორ გეადრებოთ, ქალბატონო, ქვეყანაზე ადამიანობა კი არ დაკარგულა და... ამობის მადლს გეთყცებიო!...

ელენა. ქალბატონო?!

ელენა. ასეა თუ ისე, გჭვინად იყავით!  
(თითო დაუქნია და გავშორდა. პაუზა. ისმის საროლის ხმა და ჩოქქოლო).

გაბო. ვინც, შეიღო...  
(ისე ვაქეცე, ზურჩილი კი დარბაზი).

კედედედარა. რა ამბავია, ვის ენროლდეს?

ახმახა. თურემ კიდევ მიხარტება საშიოდღე კაცო ტუფულ-ურადღად. არც მისმა შეგარდმა დააკლო ხელი. რა უპატრონობაა! როდეს იპოხინა იმ ხბერი განმს! თრბეცე გამოღმებულბეცე ვეყვას ავეგებებ ანდერძის!

(გაბო დაშვიდებულად შემობრუნდა კოტეჩთან ერთად, კოტეჩი წყლით ტროლიან ჩაასა, გაპირება ელენას მიაწოდებდა, შემოვიღო ხარობდ სემას, გამოცოცხლდა).

ელენა. (ახლად შემოსულ იურესს და პეტეს განიარებებ). ამხანაგებო, მგონი, მიუვირს გატაცებული განმის ცკას. სადგურზე უხვო კაცი გამიჩინა. რა თქმა უნდა, საბუთები მამუვე პირადად დავესტავი, თითქოს საეჭუო არაფერი იყო. მაგარა... მერე იმ კაცმა ბრმა მთხოვარი წაიყვანა სადღაც საეჭუოდ. რა თქმა უნდა, დავუდარებოდი. ჭერ მთხოვარი გამიჩინა იმ კაცის პაღოთი, სერე ის კაცი — მთხოვრის ფარკი. რისთვის დასკირდათ ეა? ჩემი ვარსილად, იმ კაცს ეკლბი საბუთები აქვს. ახლაც სადგურთან დადარწის, ზეგარდა ამობრბობს. რა თქმა უნდა, ვი რავე აქვს განზარალებული. იმ ბრმა მთხოვარამც მე ადრეტე დამეეკე, საგრამ შენმა ნაშეგირდალმა სერგებო არ დამეჩერა და არ გაასაღა. როგორ მთვითკეთ, ამხანაგო რთვოლუთია?

იურესკა. შენი ვარსილი, ამხანაგო ელენა, სწორად წიხინა. ახლა საკირია ისე დავიჭირით თავი, თითქმის არავითარი ექვე-არა გვეყვება არც იმ ეკლბსაზოთან კაცზე, არც ბრმა მთხოვარზე. ორივე თავის ნებაზე მივუშვით, თან ფეფოლური ვადევნოთ უხიზლად. განის მიუტყველად ჩვენ უნდა ჩავივლო ხელი. სერგების და ივანეს ნუ განდობთ ამ ამბავს. მომივეციო!

გიორგი. (შემოვიარა). ახლა მთხოვრის ფარკითაა, გაბოს მიაღღა). აქ რას აკეთებ, უღუვაშა?

გაბო. სადგურში რას გეაკეთებ? მატარებელს ველოდები, ოღონდ აქედან ვაგაღწიო და...

გიორგი. ფულს გეაკეთებინებ, გინდა?  
გაბო. ფულს? მგონი, ფულობა სულ დაკარგა და რა ქირად მინდა?

გიორგი. ეს ქალაღლის ფულმა დაკარგა ფულობა. ოქრო არ გვეყვება, არც ფსანი აკლდება. მა, ნუღარ მაყოცნებ, გინდა?

გაბო. ოქრის ფული ვის არ უნდა, ოღონდ საქმეს გაანინა. მამაბატონმა ჩემს სიცილებში არ ჩამიღენია და ვერც ახლა ვიკადრებ. თუ პატიოსანი სამუშაოა, ვნახოთ...

გიორგი. უბედურება შემეშოვება, უცებ ძმა დამარღვევავლა. ანდერძი ვიპოვე — მშობლიურ სოფელში გარდასაფლავეთო. მინდა ვადევიცინო.

გაბო. აჰ, ვერა, ბატონო!

გიორგი. მკვედრის გეშინია?

გაბო. (თავს გადაქექებს). ახლა ისეთი არეულობაა...

გიორგი. გაიჭრებულ ადამიანს ნუ მტეტივი უღამს დახმარებება. შენ მხოლოდ ჩემი სახლიდან დასდურის ვადას გადა-მატანინე. სოფელში ნუ წამოხეებები. აქ ახლო ცხვივობო. ა, რამა, დინიშე ოქრის ბედ მოგვეცე.

გაბო. (დახედავდა). ეს მატარებლის ბილეთს მაყადიგებს?

გიორგი. ისე. ნად მიიხარ?

გაბო. კაცისათვის. შეიცილ მახლავს.

გიორგი. დამიხატებ და გეყოფა.

გაბო. წაყვეო, შეიღო.

გიორგი. აჰ, შეიღს ნუ წამოიყვან. ისეც აქ არ უნდა მოხედებო? აქ უფრო მუდღერობება...

გაბო. მო, დარბებთ ისეც აქ გზობა დატოვება.

გიორგი. ოღონდ, ეგერ რომ კუბო გღია უქმად, წინა. მიღე ხარემ ჩავსვენებ. მკვედრის ვეყოლამ ხომ არ უნდა უფროს. ნუ გეხარება, საქმეს რომ მოვითავებო, კიდევ ვარტუბ ოქროებს.

გაბო. კუბოს მოვიღება ზურგზე ვის ეხალისება, ბატონო, მაგრა... რას ვიზამთ, შენც გიჭირს, მეც მიჭირს. გაიჭრებულ სახლით თუ გრამინისთვის დადებარა, დალინებულს გაიჭრებულ როდეს ასსუტეო შეიღო, ფეხი არ მოიცვალა აქედან! თოფთან ხალხს ერადღე. მაღლ მოვალე. არ წაყვეოღად, მაგარამ მატარებლის ფული ხომ უნდა ვიპოვოთ რადენარაღე? ამ უბედურ ქალე ვადეღერი გიჭირს, (რემად) თავი არ მოიკლას. აჰა, შენ იგი, ყოჩაღად! ხომ არ შეგიშინებდა ფეხმოდ? (კოტეჩი ხელით ანიშებს).



— არაო. ვაზო მთელსაღვრისაჲს. მო, ცარტე, ჩემო გულ დო ბაჟო:  
(უკომა აიკუნებს დო გრობისაჲს გაჟეკება).  
კლარა. (შემოუღვია თერკას დო ჩუმაღ ეუბნება). ჩემი  
მევი მართლდება. ყალბსაბუთიანაჲს ამ კაცმა ახლა უღვსოჲს ქართ-  
ველი წაიყვანა საღვარე. საღვარე ამ იმოდება გატაცებული განის  
ამბავს. აი, რას ნიშნავს რევოლუციური სიფხიზლე! კლარა ტრი-  
ფონოვს ვიგვავინ ვაჟურებებს, ვერა!  
(ხმაღს იმეშველებს დო მხედრულად იქნება).

ს ე მ რ ა ნ ა წ ი ლ ი

სადგურის იგივე ადგილი. აქ ახლა ცოტა ხალხია. კოტე  
თვლებს. შემოდის სვეტა და ბიკს ფრთხილად ჰკიდებს ხელს. ძილ-  
მურანში მუთო კოტე თვალს ახელს და ხუჭუპის, ეტუობა, სვეტა  
მოლაღება მკონია.

სვეტა. კოსტია, მე დაბურუნდი. გაიღვიე, გაიღვიე! ეს კოს-  
ტია!...

კოტე. სვეტა?! სიზმარში მგონია თაყი!

სვეტა. თუ უტყველოდ უყვალან მუშინია... სანდოს ვერავის ვე-  
დავ. თქვენ სად მიდისხართ?

კოტე. შორს. კავკასია ვაგვიანია?

სვეტა. კი. იქ ბევრი შუაო, ამბობენ. სანამ წახვალთ, თქვენ-  
თან ვიქნები, შეიძლება?

კოტე. თუ გნაღია, სულაც წამოგაყვები ჩვენს ქვეყანაში?

სვეტა. (ვერძობილ მოუჭდა). მართლა ძალიან კარგია?

კოტე. სანამ აქ არ მოვხვდეთ, არ ვიცოდო, ძალიან კარგი რომ  
იყო. ახლა ცხადად და ძილში შენატრება.

სვეტა. მაინც რა გენატრება?

კოტე. ყველაფერი. განსაკუთრებით დედა და... კიდევ ჩვე-  
ნებური მამლის ყვილი.

სვეტა. რა?

კოტე. ჩვენებური მამლის ყვილი... კარგა ხანია არ გაშიგო-  
ნია. როცა მამლის ყვილს გაიხსენებ, მერე ჩემი სოფელიც მა-  
გაზრდება. იქ სიმშვიდე იყო, თოფს არავინ ისროდა... არავის კლავ-  
დნენ.

სვეტა. იქნებ ახლა ისტარია და კლავდე!

კოტე. მაინც შენატრება იქარობა. ჩემი სოფლის მამლებს  
ყოფილი შენატრება.

სვეტა. უცნაური ბიჭი ხარ, სულელი!  
(ქორის აღერსით აუბურდას).

კოტე. (გაბურტყით). რატომ ვარ სულელი?

სვეტა. არა, სულელი კი არა... (ისევ ქორისრე ეალერსება)  
შენ ძალიან, ძალიან ცუდი ბიჭი ხარ, კოსტია.

კოტე. ცუდი? ცუდი სულელი რითი ჭოზია?

სვეტა. ნამდვილი ცუდი კი არა, კარგი ცუდი... კარგი ცუ-  
დი რომ ხარ, იმიტომ მომიწადა ისევ შენთან ყოფნა, იმიტომ სოჯი-  
ბრუნდი... დღეს თქვენ გადაშარხედი. შენ რომ გავსოროდი, წამ-  
დაწუმ შეჩვენებოდა, თითქმის მომდევდი და მეხვეწებოდო, დაბ-  
ბრუნდიო. ეს ალბათ იმიტომ, რომ შენზე ვფიქრობდი. ჰოდა, და-  
გაბრუნდი. შენზე რომ ვფიქრობდი, რაღაც მიხაროდა. ჰოდა,  
დაგაბრუნდი, რას მივანერეთო?... ესე იგი, რას ნიშნავს ეს? მე  
ვერ ამხსნია და იქნებ შენ იცი?

კოტე. მე რა უნდა ვიცოდე?!  
სვეტა. ეს ის ზომ არ არის...

კოტე. რა ის?!  
სვეტა. როგორ გითხარა... აი, ის... წიგნებში მაინც არ წავი-  
კითხავს... ქალ-ვაჟი უფრთმანეთოდ რომ ვეღარ სძლებს... ზო-  
კიდდე სიყვარული რომ ჰქვია...

კოტე. მერედა, შეიძლება ასე ჩქარა?!

სვეტა. წიგნებში თუ შეიძლება? ახა, რამ დაშარხუნა შენ-  
თან? ესე იგი, უშენოდ ყოფნა აღარ შემიძლია... შენ?

კოტე. მე ძალიან მესიამოვნა, რომ დამიბრუნდი... როცა წა-  
ვიდი, ძალიან მეწყინა.

სვეტა. ჰოდა, ეტუობა, ეს არის ის...

კოტე. შენც კარგი სულელი ხარ ჩემსადრ...  
(თმას აუბურდას. ორი ჭარბისაყი შემოიბურება).

ზედმეტი ფარავა მოაქვს).

პირველი. იმ ბიჭზე გვითხარ, ეს აქ (ფარავის გადასცემს  
მეორე ჭარბისაყს). ჩაიცი და წამოიყვანე.

მეორე. იურკა მეთაურის ბრძანება. საგანგებო რაზმს ვად-  
გენთ. ყველა ახალგაზრდა, ვისაც ხელში თოფის დაქერა შეუ-  
ღია, უნდა გადაჭარბისკეთო. შენც კი ერთი მითითება მოგვცა — დაუ-  
ყოვნებლად წამოიყვანეთო.

კოტე. მე თოფის სროლა არ ვიცი.

პირველი. წუთში გასწავლიან. თოფის სროლას დღე ფი-  
ლოსოფია და ტერინს ქუდიდა არ სჭირდება — ერთი, ორი, თა-  
ნი გამოპირი თოფი სასულტს, დაავიწინე ჩანხმას და ტოვია საჯი-  
სით გაგარდება, საითკენაც გწადია. ჩაიცი!

კოტე. ვერა! აქ მამას ველოდები, რომ არ დაგვხვდ, გაღა-  
ირევა.

მეორე. ჩაიცი-მეთქი!

კოტე. ვიძე! ეს ის ფარავაა, მოკლულ ჭარბისაყს რომ გა-  
აღდა დღითი ნამდვილად ის არის, სისხლსადაც მოთხერილი ვერა,  
ამ ფარავას ვერ ჩაიცივამ... სისხლის ფარავას ვერ ჩაიცივამ...

პირველი. ქანდახას შენი თაყი, ვაჟო, სხვას გნოვოცი.

კოტე. ვერ წამოვალ... აქი გითხარით, მამას ველოდები-მეთ-  
ქი. მამა რომ დაბრუნდება, მერე...

პირველი. დახებრტა მოვიან?

კოტე. მამაჩემის მოსვლამდე მადროვით! გეხვეწებით, გემუ-  
დარბოთ... მამაჩემის მოსვლამდე!...

მეორე. და. ქრისტიანები არა ხართ? ნამდვილად მამას ელო-  
დება.

პირველი. მამა მოქნის. საგანგებო რაზმი იკითხოს.  
(მოქნს). მამასადავ, არ მოეკუვები? (მეორე ჭარბისაყს). ზაყუე  
კედლთან და მაინებრტ ხალხის თვალწინა და, დაინახოს ყველა  
ურჩამა!...

მეორე. (გადელოება). რას სთავაზობ, უგუნურებო?

სვეტა. ვაიმე, კოსტია?  
(ისევ აუფარა).

პირველი. იურკა-ცუცხლის ბრძანებას ვერ გადაუშეკვით.  
თუ არ შევასრულებო, ჩვენ დაგვხებრტენ.

კოტე. წამოგუკვებით, წამოგუკვებით!... ბიცოლა ელენა, თქვენ  
ზომ დარჩებით აქ... მამაჩემს უთხარით, ასე იყო-თქო. მომხე-  
ნის.

სვეტა. ნუ წახვალ... მართკ ნუ დატოვებ... უშენოდ რა მე-  
შეგლება?

(მკლავზე მოეჭიადა)

კოტე. ზომე ხედავ, ყოვლად შეუჭლებელი!

სვეტა. ამ ხალხს ნუ წაჟეკები, მოგაკლავან. არ გაგიშვებ!

კოტე. დახებრტენ, თუ არ წაჟეკები, აქვე დახებრტენ ნამ-  
დვილად. ვინ ამით არ დაემორჩილა, დღეს ყველა დახებრტენს...  
ვიცი მე.

სვეტა. მაშინ, მეც წამოგუკვებით... აქ მართკ მემუშინია... შე-  
ნე ახლობელი არავინ შეკავს, ვეღარ მოშორდებით!

პირველი. წამოიყვანე ესეც!... მოწყალეების დად გამოგვად-  
გება.

(ჭარბისაყსებს მიჰყავთ ორივე).

კოტე. ბიცოლა ელენა, მამა რომ დაბრუნდება, მომხეხნოს!...

(ჭარბისაყსებს). სად მომხეხნოს!

მეორე. იურკა-ცუცხლის საგანგებო რაზმი იკითხოს.

(გავიღუნენ. შორიდან ისმის სროლის ხმა. რამდენიმე ადამიანმა  
გიაბრ-გამოხარა).

პირველი ჭარბისაყაცი (შემობრუნდა) დასკალეთ დარ-  
ბაში დასკალეთ-მეთქი! ხეიბარი, ავადმყოფი და დედაბერი არ  
ვიცი მეს შეუყოლებო, შეუყოლებო!... სადაც მოგეგარანით! ქვეყანა  
ღლია!

(შემოვიდა პეტა).

ამხანი. აქაც აღარ გვაყენებთ?

პეტა. ჩქარა საგანგებო ბრძანება! ჩქარა-მეთქი!  
(ხალხი ვარეკეს).





ელენა არასდროს არ წავალი დამხვრითით აქვე... ჩემთვის სულ ერთია...

ჭარბისკაცო. ამხანაგო უფროსო, ეს ერთი დედაკაცი არ მემორჩილება.

პეტკა. ედგოს, მაგის დედაც... თუ ხელს შემშიშოს, ჩერე მაგასაც აქვე დააშვანდე. (შემოიკვია დაბატონებული იცირი, მწერალი, შენიერი, მსახიობი. შერევა ფართოკარიანი სადგომში, სატვირთო საწურის რომ გვეჯინებს. კარი გარედან ტრის ურდულით დაკრთა. ინცე ასე! (ჭარბისკაცს ანიშნა — წადით. ჭარბისკაცი უხმოდა).

იურკა. ჩემო უყოჩაღესო შეგირდო, გავიგე, ვილაყებო და-გიქრია.

პეტკა. დიახ, აგერ დააშვანდე საიქედო.

იურკა. განძის ამბავია?

პეტკა. არა, თავისთავად საეჭვო ხალხია.

იურკა. მერე, საეჭვო ხალხთან სალოლიავოდ გვადია? ვერ გაახლდ?

პეტკა. მოვლად ისეთები არ ჩანან, მოდა, უშენოდ ვერ ვიკოს, ისტატო. ფიფქერ, ამხანაგმა დღმა რეკოლუციაცა ნათავ-მეთქი. ერთი იმისი, არტისტო ვარო, მეორე — გლეხი, ცნსავე — მწერალი, მეოთხე შენიერებას იჩემებს. (კარს ფართოდ გა-მოაღებდა).

ი. ა, თქვენი თვალით ნახეთ. შენ, ბერბანჯა, რას დაჩო-ქილხარ.

ი. გორი. ე. კოლმულო.

იურკა. ე. კოლმულოცის მტრებმა რომ გამიარკვონ, იმავე ლო-ცულბო?

ი. გორი. არა... ნამდვილმა კომუნისტებმა რომ გაიარკვონ.

იურკა. სეტუთი კომუნისტებს ღმერთი, ხატი და ლოცვა არა სწამთ. ისინი არის ცვედრებიან — არც ზეცის, არც მიწის, ყველაფერი მათსავეხლად თოფი უქირავთ ხელში. შენ ვინა ხარ?

მსახიობი. არტისტო გახლავართ. ერთი დამწვარ-დაფერფ-ლილი თეატრის არტისტო.

იურკა. დამბტიკე. მიმღერე, მიმღერე, თუ არტისტო ხარ.

მსახიობი. ყველა არტისტო მიმღერალი არ არის. თქვენი ხა-ორით მაინც ვცდებდი.

(მღერის სედიანად).

იურკა. ე. გ. რა სიმღერაა, ტირილს ჰგავს. რამე ცეცქლოვანი, მგუნებარე, რეკოლუციური!

მსახიობი. რეკოლუციური არ ვიცი. მელიდრამის არტისტო ვარ.

იურკა. მახასადამე, ჩვენი ხელისუფლება არა გწამს!

მსახიობი. ჩერე არ ვიცი, თქვენი ხელისუფლება რა ხლია. მისი ნაყოფი არა მახასავსე, არც გემო გამისინჯავს. მოდა, ტუთილად როგორ ვთქვა, ტიხლია თუ მწარე?

იურკა. გამოტყდი, რომ არა გწამს!

მსახიობი. ჩერე არ ვიცი-მეთქი (იურკას მისუბერი მომობარ-ჯვა) მწამს, მწამს!... ვასწე ეს ოხერი შავთავდა სიკვდილი! თუ მისუბრის დამბიზნებ, ვინამებ, ამა, რა კირი ცქნა? არ გავივარ-დეს!... მწამს-მეთქი, კრისტინაო!

იურკა. მოდა, ასე! ქრისტეს ე მოეშვი! შე თვითონ ვარ ახალი კრისტო!

ახსახი. (თავს შემოყოფს). ერთი შეიკოხვა; იურკა ცეცქლო-ლო!

იურკა. პეტკა, არ მცალია!

ახსახი. როგორ უნდა მოიქცეს სიძე-კაცი, როცა სიღე-დრი ბოლშევიკი ჰყავს, სიმამარი — პირავარდნილი ნეშევიკი, ცოლი — ანარქისტო, თვითონ კი გაქანებული ტერორისტი?

იურკა. რაგვენო, რეკოლუციას სამსბროდ არა სცალია. ჩვენ მხოლოდის სეროოზულ პერსპექტივებზე ფიქრით ვიბტვირეთ თავს, შენ კი...

ახსახი. ბოდიშო!... მეუბოლად ერთ კაცს აინტერესებდა და... იურკა. შეუიღოს! შეაუიღო-მიქო! არ მწუროს ორივეს ჩინე შეგირდი ვაგვეთო პასხის. (ახსახი მიმოდდა). პეტკა!

პეტკა. გისმენ, ამხანაგო დიდი რეკოლუციავ!

იურკა. ასეთი თავზედი ხალხი სადღო არ არის — წმინდა თა წმინდა რეკოლუციას მასბრად იხდებენ. ფაშტ!

პეტკა. ორივე?

იურკა. ამა, მეორეს ვილს მოგავ? (პეტკა ვარისც გახე-ბული. იურკა მეცნერს მიადგა). შენ არტისტო ხარ? ვარკვენი

მეცნიერი. არტისტს რა მიგავს! მეცნიერი ვარ! ვიყვე-ლით. ცხრა დედა, ლუმა არ ჩანსლო პირში.

იურკა. რეკოლუციას მეცნიერებისთვის არა სცალია. რე-კოლუცია რომ დამოშინდება, მერე თხოვბო... თუ სპირო იქნე-და, ახლა კი, ვინც უღუფა უნდა, თოფი თეატრის რეკოლუ-ციის დასაცადე. სხვებისთვის უღუფა არა ვაქვს. იქნებ ასე კონ-ტრი კი დაავილოთ. გასაგებია, რევენი?

მეცნიერი. შე თოფის არაფერი გამეგება. სანადიროდც არ ვყოფილვარ არასდღს.

იურკა. რას მეცნიერობ?

მეცნიერი. გეშვამობ პრობლემაზე — როგორ დაეჩქაროთ ქელის გაკურნება?

იურკა. მაგ პრობლემაზე რეკოლუცია მუშაობს. დათავ-დება რეკოლუცია და ქელეცე მოისობა. შენ ვინა ხარ?

მწერალი. მწერალი.

იურკა. რას ჩანანი? ღმერთო, ჰფარვიდე მეფესაო?

მწერალი. ახლა ერთ სტრქიონსაც ვერაფერს ვწერ. სწავრ-მწერვალი აღმისინი მდგომარეობა მოგვსენებათ. საკუთარს ვე-რადერს ვწერ, ამიტომ ვთარგმნი... სულ რომ არ მოცდეს, დიდ ნე-ციალმადის ვთარგმნი...

იურკა. (სარლოს ხმას გაიკონებს, გაიხედვს და უმაღლე შე-მობრუნდება). მერედა, ცრუქუქანი, ის შენი დიდი ნეციალმედა დღეს რა სპირობა? იქმება თუ ისმება?

მწერალი. არც იქმება. არც ისმება — ხვალ კი დაგვიკრ-დება. ნეციალმედა ყოველთვის სპირადება ხალხსა და ქვეყანას.

იურკა. შე არ მჭირდება. მჭილი, დახავებული არყოფნების ჩვე არაფერი გვიკრდება! მაგისთვის პურს ვერავის ვაგვეთ. მუქთა-ხორავს!

პეტკა. (შემოვიდა პირგადადრული). არის, ამხანაგო ისტატო!.. რა თქმა, უნდა, ორივე!

იურკა. სართოდ, უყვე რამდენს აუჯე ანდრძი?

პეტკა. მარტო ჩემი ხელით — ცამეტს. აქაც ხომ არავინა გასასაღებელი?

იურკა. ჭერჭერობით იყვენ ასე. (კარი თვითონ დაეცა). რიგინად მერე გავარკვეთ, როცა...

პეტკა. როცა გენის ამბავი გავიკვება?

იურკა. ზოგჯერ შენც გიფოფოფობს ქვეა. დიახ, ახლა მთა-ვრია განძის ამბავი. იჯანმე და სერგეიმ ხომ არაფერი იყონის?

პეტკა. არა მგონია. არც ერთი ახლსოც არ გვეყრის.

იურკა. ვაუთოდ ახლა... ისე შენს უბანს მიხედ, ოლინდ ძა-ლიან სეროსაც შენ ვაუტყვ. ხმა ვერ მოგაწვდინო. რე აქვე ვიტრია-ლებ. (პეტკა წვიდა). სერგეი (ვაშინდა სერგეი). ჩემო ნაწიერიდა-ლო, რა შორისობის დღებია? გვიკადრე ბოლშე! ჩვენს რაშხ რატომ გაურბიხარ? არ მომწონს სეროოც, ეს ამბავი. ვატყობ, ზოგჯერით უყვე ხანსო აღარაა, თუბდავებ უნდა სდიო. მტრებისკენ რომ არ გა-დაუბნდო.

სერგეი. არ ოლი შენებურს! ბარემ თავში ჩამომიძვერი, რას ვფიქრობ, და ჩემშიცე გამომეყი, რას ვაკეთებ. ეს რა უნდალო-ხაა?

იურკა. უნდალობა კი არა, კონტროლია — რეკოლუციური სიფხიზელი. პეტკას რატომ არ ეტყობა?

სერგეი. პეტკას რა ჩემი დახმარება სჭირდება?

იურკა. მტრებს რომ მუსხარს, შენ სადა ხარ?

სერგეი. ის შენი სანაწივე შეგირდო, პეტკა; მგონი, მტრებ-სა ანაფერებს და მუერებას... ყველას; ვინც თვალში არ მოუვა, მე ყველა სულელს ვერ აყუებო.

იურკა. იქნებ დაგვიწედა, პეტკა იმ ხალხს ჩემი განკარგულე-ბით რომ იმასუბება...

სერგეი. მერე, ვარც ასე?

იურკა. სპირობა ასე. ამგამად ორი სამყაროა. აქეთ წითელი, იქით ჰრელი. ვინც წითელი არ არის, ყველა ჩვენი მტრია და დაუყოვნებლივ უნდა განაფერდეს!

სერგეი. სცდები, იურკა ვისაც წითელი დროშა უქირავს, ყვე-ლა ნამდვილი კომუნისტი არ არის. ვინც წითელ დროშას არ დაფ-არიალებს, ყველა ჩვენი მტერი არ არის. განუწყვეტად ხალხს ხერ-ტა არ შიქრდება.



ი უ რ კ ა. მტუანს და მართლს საიქონო გაჩრევნი. ჩვენ აქ ასეთი წერილობითისთვის არა გვცავდა. ნამდვილ რევოლუციას თუ არის, ხალხი ბოლომდე უნდა დახიოცოს, აბა, რა! ჭრ სადა ხარ. რევოლუციის რომ მოგრჩებო, ყველას თვალებში ჩახვადავი და აივარ არ მოგაჭრებია, მაშინვე აუკლებს ანდრას. დიახ, ჭრ სადა ხარ!...

ს ე რ გ ე ი. მანადე შენ რომ ავიგონ ანდრასი?  
 ი უ რ კ ა. ვინ? იქნებ შენისთანა გუდაფუშუტებმა? ჩრები ხართ. რევოლუციის ჩემსთანა გიგზავს ცეცხლი სქირდება, თქვენ კი კრავივი მუტავთ.

ს ე რ გ ე ი. ყველაზე კარგი სუნი თოფის წამლით გაბოლილი მანურჩის ლულასა მეც. ესაა რევოლუციის ვარდი. მა, უნისი!  
 ს ე რ გ ე ი. აუცილებელი!

ი უ რ კ ა. ერთი განთამამადი. რევოლუციონერი მე ვაგხად და კეთი მანწავლი ქუას?

ს ე რ გ ე ი. ქუას არ ვაწავლი. შენი შეცდომებისთვის პასხს მეც ვაგებ... სხებიც აგებენ... მთელი ქუეანა... ახალი დროება...  
 ი უ რ კ ა. მოპაჩა! ჩემი შეცდომებისთვის პასხს მხოლოდ თვითონ ვაგებ... მაგრამ შე შეცდობას ახარდის ვუშვებ... მე დიქტატურა ვარ და ვინც დიქტატურას არ ემორჩილება, ფიშტი! უფუნურ თავს წვაკვირთ და საიქონო დოლ-გარნიონი ვავაცილებთ. შენ აქ ერთობ საეკლავ მეტუზღუნები, ასე რომ...

ს ე რ გ ე ი. ოლონდაც, ვეთავა. ნუ მაშინებ, თორემ!... (იურკამ უტებ აართვა იარაღი და ხელები შეურკა).  
 ი უ რ კ ა. სლექცოვ! პეტკა!

პ ე ტ კ ა (შემოვირდა) გისმენ... ეს რადას ნიშნავს! თქვენ, ძველისძველი მეგობრები?!

ი უ რ კ ა. ამ უსუნდისომ ჩემი მოკვლა ვაიყო გულში. ეტყობა, წიელი სისხლი გაუთორდა. ცალკე ჭიხრბი შეაგდეს! გურმარო მოველდაპარკები... ვერ ვაგებ? მე მოველდაპარკები-მთქი! შენ შავი დაუყენე! (სერგეივი კიბლები გახსრილდა და ჭრეკრებობით ჩაორევის ჩაყოლა ამკობინა, პეტკას წინ გაუძღვა). გამოიფივდა დიდი ბრძენი ბიჭუშა! ჩემი აზრები აღარ მოსწონს, ქუას მარტივებს... (აღლევებული ბოლას სცემს ბუხლუნი, ეტყობს, იგინება, შემობრუნდა პეტკა). ესც ასე! დროაღად ჩამოვიცილებ გიდან. გაძინ მხოლოდ ჩვენ უნდა ჩავივლო ხელში, მხოლოდ ჩვენ! აბა, ჩემო საუთესო შეგარონ, ჩამიბულებული, ვინ ვარ მე?

პ ე ტ კ ა. რევოლუციის ქვეშაბრტი განსახიერება, უტყუარი ხატ!

ი უ რ კ ა. მიხარია, ასე რომ გწამს რევოლუცია... რევოლუციაც და იურკა-ცეცხლიც.  
 პ ე ტ კ ა. ეს შენი ცეცხლი მე ჭიგარს მიიბოხს.. და მწამს, ეს ცეცხლი საუყურებსაც ვააბობის.

ი უ რ კ ა. დამაყინდა, რევოლუციის უტყუარი ხატის გარდა, კიდევ ვინ ვარ მე? ჩამიბულებული!

პ ე ტ კ ა. შენზე რომ ვფიქრობ, ჩემ თვალწინ ანგლოზების გენდი დაფრინავს და... ყველას შენი სათნო სახე შევწის. საერთოდ, მოხველი ბურუსითაა მოცული, მაგრამ შენს სათლ დიდებას მოხველის ბურუსშიც აუპარად ვხედავ. მეოცე საუკუნის პეტრე დიდო ხარ.

ი უ რ კ ა. პეტრე დიდი — არა...  
 პ ე ტ კ ა. პეტრე დიდზე უფრო დიდი.  
 ი უ რ კ ა. პეტრე დიდი — არა-მთქი. პეტრე მეფე იყო, მე უკვე მეფის დუმიწებელი მეთერი ვარ, მძულს ყველა მეფე — მკვდარი თუ ცოცხალი.

პ ე ტ კ ა. მამაკობ, შენა ხარ მეოცე საუკუნის უღადესი იმედი, ბძოლის საიკუნის პირველი რაინდი, მშვენება და სიამაჟე, რუსეთის ვადაზრჩენელი მესია...  
 ი უ რ კ ა. მარტო რუსეთის?

პ ე ტ კ ა. მთელი კაცობრიობის. დიახ, შენა ხარ მთელი კაცობრიობის ვაჟაწარჩენელი გმირ... ტიტანი... ბოლიშო. ტიტანი ხომ კარგ რამეს ნიშნავს?

ი უ რ კ ა. ვაჭლოდებ მაუჭერი. ეს — ჩემი ორდენია.  
 პ ე ტ კ ა. მე თუ მეთავავე, ყველა ორდენზე დიდი ჭილდოა. ამ ორდენს მკვდარიც არ შეეღევი.

ი უ რ კ ა. ეს ჭილდო, იცოდ, რევოლუციამ მოგცა. აბა, შენი იცო, ამ სახელწოდანი მაუჭერი რამდენ მტერს მოსპობს. რევოლუცია შენს თავდადებას გულზე ოქრის ასიუბით დაიბეჭდავს.

პ ე ტ კ ა. აქამდე ვამხლებ მარცხნივ... ძალიან შინდა, რეკოლუციის თავი შეწერი და არ ვამხლებ... არავენ მტერს.

ი უ რ კ ა. ყველაფერს ქუა უნდა, ზოგი. სულელურად მარცხნივ შეწერავს ფიხი არა უკეს. თუ თავს ვამიებებ, იქმ უნდა გასწერი, ქვეწიერიებამ დაგმასხიოვოს. შენი სიყველისთვის ესა-საუყურები გადაიკრებო. კიდევ ხომ არაინ დაგიბრტია?

პ ე ტ კ ა. კი. ცამეტი რიცხვი არ მიყვარს და ვაგათოხმებტ. ამიერიდან აღარ დავითვლი. ახლაც არ მალიარბ ნამდილ რევოლუციონერად?

ი უ რ კ ა. გალიარბ. შენ ყველაზე მეტად გამოამადეი. (ღურბინილი გავდა). გამოინდა. უღუპასა. ის ყალბსაუთისანი ბოძოლა მომრბობით მომპყება. უღუპა შენი გამოიშვიო და მიაზობრის ფარაჩანს შენ და კლარამ გადაუტერიო გზა. აბა, მარდალ! უღუპას მე მოუტელი ჩემი ბიჭებით!

(მეუტეა გიქვი. იურკამ ეუენის დახედა და ხელი ჩაიწია. გამოინდა ვაბო. შორიახლს მოპყებება სამი ჭარისკაცი. ვაბოს ზურგზე კუბო ჰქიდა).

გ ა ბ ო. კოტე! კოტე ბიქო! (დარწმუნდა, დარბაზში ეუენის გარდა აღარავინა). ვამიე, მივხვდი! (კუბო ფანჯრის რაფაზე დაღო). ქალბატონო ელენა, ჩემი შვილი?... დია არის ჩემი შვილი?

ე ლ ე ნ ა. ჭარისკაცად წაიყვანეს ძალით...

გ ა ბ ო. ვამე, შვილიო...

ე ლ ე ნ ა. დიქტონია, ჭერ შორს არ წაიყვანდენ. დამიბრა — იურკა-ცეცხლის საგანგებო რაშში მეტეზიო.

(იურკას ნიშანზე ჭარისკაცებმა ვაბო გათოყეს. ვაბომ მთოე შეიოწყურტა. ჭარისკაცებმა თფები დაუმიხვია, იურკამ — მუოე-ხერი).

გ ა ბ ო. რა მერტიო, წყულებო?

ი უ რ კ ა. თანადე მივხვდი, გადაცმული ბოძოლა რომ იყავი, მაგრამ არ დამაჭერეს. გამოტედი, ვინა ხარ?  
 (მუეხერი შუბლიანი დატრიალდა).

გ ა ბ ო. დმორიო. ნუ გადამატე! ვინც ვიყავი, ისევ ისა ვარ... ვაბო ვაგაულებ... ვაგრილ... სხვა ვინ ვიქნები? კიდევ ვაჩენით პას-პორტი?

ი უ რ კ ა. შენი ყალბი საბუთი ბეზიაშენს აჩენე, თაღლოთო ნილაბი ახლიო გაქეს. გამოტედი, ნამდილოდ ვინცა ხარ!

გ ა ბ ო. დედა, რა ხალხს ჩავაგრიო! ნეტავი ვინა ვიწინავარ? კი, ბატონო... ბოლიშო, ამხანაგო ბატონო, თუ გესიამოვნებათ, ყველაფერს ვაგიზიდ და გამწარკეთ. იქნება მაშინ მინცე დარწმუნდებ, რომ არაფერი მქვს დამალოდი. დედაა! აღარ დამანებებ თავს! ვამიე, შვილი, შენც თუ ახე გეშარებინა და ვაწავალებს სამდე!

ი უ რ კ ა. ეს რა მოგაქვს?

(კუბოს წაქარავს ხელს).

გ ა ბ ო. რასაც ხედავთ, შიგ მიცვადლებული ასვენია...

ი უ რ კ ა. ვნახით. თუ ნამდილოდ მიცვადლებულია, რა ვეთქვიმს...

(გაღმავლო კუბო. კუბოს სახურავი აეხადა. ვაღმაცივდა პარკები. ზოგი ვასადა და ოქრო-ვეცხლი დაიბნა, სხვა ვაწმეულცი).

გულთმისანი ვარ! ვარაული ვაგვიმართლდა მა, მა, მა!

გ ა ბ ო. მე... მე, ბატონო... პატრიოტულ ბატონო ამხანაგო... მოთხრის, მიცვადლებული გადაგვარინეო... ვასამჩრელოც მომცემ წინაწინა... მატრატბლის ფული მჭარადებდა ძალიან... დიდარემის სული არ წამწივდება, არაფერი ვიცოდო...

ი უ რ კ ა. ვინ ვაგად ტვითო?

გ ა ბ ო. თვითონ სახელი არ უთქვამს, არც მე მიეთხავეს. სახიერად ვიწინებ. დაეულებლი კუბო ორ კაცს ვამოატინნა სარდაფიდა და ამკიდა; საღურის ვაღაბა ვაღამბატონო. სხვა არაფერი ვიცო, ამ უღუპას გეუყურები! დამკარებული ვუხვადგეს მომყებლობა, მეგონა... აქ კოტა ხნით ვაღმოუხვიე, შვილი მარტო დავტოვე და შევეხმებოდი, არ შეეშინებ-მეთქი.

ი უ რ კ ა. შენი ვიჭირი მოაუტევი! სრულიად უცნობმა კაცმა ახლენი ვაწმეული ვაწლი მარტო შენ?

გ ა ბ ო. რას ვიფიქრებთ, თუ... თუ კუბოში სხვა რამეს ჩამივადებ! მძიმე მე შეჩვენა ეს ოხერი, მაგარა... კოტა მიძიმე მკვდარი?



ო უ რ კ ა. ნაღდად ის განძია, ჩვენ რომ ვეძებდით... დასნახავად ძეგლებზე, მოპაროით უკუბო ვეფიქრებოთ ამბო ჩაიხარეთ!

(გაბოს ხურჯინი გამობურჭა და მივიდა კარისკაცებს. მთ ხურჯინის ორივე თვალი აავსეს პარკებით. უკუბო ფუნჯარაში გადაადგდეს).

გ ა ბ ო. (პირველი ცეც ხურჯინს). ვერ გაგატანი ეს რაღაცა განძია თუ ჯანდაბა, ვინც ამოდა, იმსვე უნდა ჩავაბარო. შერე თქვინი ნებაა, გნებავთ, დათოვით, დათოვით, წარათოვით. მე კარგ ხანს მეტურნებდიც ვმუშაობდი და მეტურნის პატიონებსაც ვერ ვაძაღლებდი. ვინც რა ჩამაბარა, იმსვე უნდა ჩავაბარო მისხალ-მისხალ. ასეთია მეტურნეთა წეს-წესებულება.

ო უ რ კ ა. რაღას უღებარაბო ან თალღობის უღებთი უკრებ? (პირველი კარისკაცს). წეს ეს განძი აიღედი თქვენ ეს თალღობი უკრებ მოიწოდებოდი? შტაბში გაჯარებოდი ვეფიქრებოდი.

გ ა ბ ო. მოიჯიბო... მაშინ რავეკეთებდი ხელწერილი მაინც მომეტოვო, განძი რომ თქვენ ჩაიბარეთ ჩემგან... ოღონდ, ბუქედი თუ გაქეპო...

ო უ რ კ ა. საბუთიც მოუნდა გაიძევაბა—გებების ბედი შემოშიტრილობდეს და ამ ხალხს სასუსხს მოითხოვო, რა ეშმაკია, რა შორის უმოწინაა? სწავლი, თავიც გადაიხრინოს, განძიც გადაიხრინოს და თავისინებზეც პირნათლად შეხედეს!...

გ ა ბ ო. ღმერთო, დიდებულო!

პ ი რ ვ ე ლ ი ჭ ა რ ი ს კ ა ც ი. (ხურჯინს მოეკიდა, ვერ ასწავია, მიუხედავად და ასკიდეს). ვაი, ვაი! (ჩაიყვავა) დაწვეპოვოს ეს მაკაბე, მგონი, ტუჯის ლოდებია? ტომრები ვიშოვით და გადავანაწილოთ.

ო უ რ კ ა. ტომრების საძებნელად გვეცლია ახლა? ისევ ამ კამერის წაშორებნით აიცილ, მამადალი აიცილ და გაგვიძიბე წინ!

გ ა ბ ო. მე, ბატონო, აქედან ფხებს ვერ მოვიცვლი ჭერი ამ რაღაცას ვერც თქვენ გაგატანთ და ვერც მე წამოვიღებთ. აიკ ვითხარით, ჭერი პატრონს ჩავაბაროთ. მეტურნის პატიონებსაც ვერ ვუღალატებ გნებავთ, აქვე მომალდით, ჭერი ვერ წამოვიღებთ.

(საღვთისმშობლის სროლა).

ო უ რ კ ა. ნაღდად კორტების კაცია. განგებ შემოვივითგახეხეს — მხვევარად. თავს უწავდაც იმიტომ გვიჩვენებდა, ახლაც თალღობი მაქცობს. (ელენას). ესეც, ეტყობა, ამის ძუწანა. განგებ მოგვევლით მგლოვიარო დედაკაცო. (გაბოს). ერთობ ერთგული ძუწანა კი გიშოვია.

ე ლ ე ნ ა. გრცხვნილეთო... ღმერთო ჩემო, ძლივს ერთი სანდო ადამიანი გამოიჩინდა და... რა ცილისწამებაა!

ო უ რ კ ა. აიცილ!

გ ა ბ ო. (შევიდა). ვერა!

ო უ რ კ ა. ნუ გვეურჩები, თორემ... ჩვენ ტუჯია არ გვენანება!

გ ა ბ ო. დამხვობრით!

ო უ რ კ ა. დამხვებაბა არ გაქმარებთ. ცხენის ძუწახე ცოცხლად გამოგაბამთ და გათრეწო!

გ ა ბ ო. ვის რა ვაწეყენინ, ბატონო? თუ რამე უნებართვად დავაშავებ, ავირა ვარ მე და ავირა ხართ თქვენც გნებავთ, დამხვობრით, გნებავთ, ცხენის ძუწახე გამობმული მართით, სიცილილის არ მეშინია. ოღონდ, თუ ადამიანობის ნატამალი ვაწეყენ, ისე ნუ მომწავლავთ, შეგლი ვერ ვნახო და ანდობრა ვერ დავაწეყენ. ოღონდ ჭერი შვილი მაპოვნინებ და მერე, სადაც გნებავთ წამოვიღებთ ამ ოხერტალს და... და ხელწერილი ჩავაბარებო.

ო უ რ კ ა. რა დროს შენი შვილია, მიჰქარავ რაღაცას!

გ ა ბ ო. შვილი რომ ვეღარ ვნახო, სიცილბუნც რაღად მინდა? ამდერ პატიონებს საღ-სალამათი რომ გადაეურჩებ, შინ დასახარებელი პირი მაინც აღარ მიქვია, დღედაღისი ისედაც მიწლიდა, ნუ წაყავნავ. სიყურის შვილია, შევიტყუებ ჭუჭუბუხ.

(გაბოს ძალით აკიდეს ხურჯინი და წაყენას უპირებენ. ადგილიდან ფეხი ვერ მოაკეცივენს).

ა შ შ ო. (შეიბურღავს). ამ ორი ადამიანის გარდა ყველა დახვობრით?

ო უ რ კ ა. დაშა, მოგვწოდო, თორემ შენც მიგახვობრით?

ა შ შ ო. მე მიხვრება არ მაქვია!...

(თვალს მიეფარა ღლინით).

პ ე ტ ე. (ძობათრებს ბრძამს). ჩაიბარეთ!

ბ რ მ ა. რას მემუშლებოთ, რას?!

ო უ რ კ ა. მათხოვარს ახალი პალტო საიდან გაიჩინდა?

ბ რ მ ა. კარგ პალტოჩანი მათხოვარი არ გინახავთ? ვიღაცამ ძველ ფარჯაში გამოივალა. ააშენოს ღმერთმა!... არაუცხვად დაეძებოდა ვინა...

ო უ რ კ ა. ესეც ბობოლუბის დამქაშია (გაბოს) ვინ არის? გ ა ბ ო. რა ვიცი, ბატონო ამბანაგო? დავინახე, მათხოვრობდა, ეგ არის და ეგ!

ო უ რ კ ა. (ბრძამს შეაწვდევს). რა კავშირი გაქვს განძის გამოტაცებლობაზე?

ბ რ მ ა. ვინ არიან განძის გატაცებლებნი?

ო უ რ კ ა. როზუგის თალღობით!

ბ რ მ ა. ძველ ფარჯაში ეს ომილი პალტო მომცა ერთმა, ღმერთმინ სხვა არავინ ვიცი! (ურტყამენ). მიშველით, მიშველით! და შ ო. (ძობათრებს). ანაზღად შეგინდა გამოცემალი ღმერთი ჩემო, ამას ვის ვხედავ? ხელი გაუშვითი ხელი გაუშვითი-მეთქი... ალექსი ნიკოფოროვიჩი ალექსი ნიკოფოროვიჩი... (ცხვევა).

ო უ რ კ ა. დაშა, შენ მაინც გაგვიბოხდე, ვინ არის ეს ბრძამა? და შ ო. ჩემი ქმარიც ის უბედური, ჩემი ქმარიც!

ბ რ მ ა. ის არა ვარ, ალექსი არა ვარ... გეშულება! არ გიცნობ! გამოიხეხე ის არა ვარ, ვინ გგონივარ!

ა შ შ ო. ვაი, რომ ისა ხარ, შენ წაყუალი ასე როგორ დაგჩაგრავ ბებმა?

(ცხვევა).

ბ რ მ ა. (ატირდება). დაშა დაშა!.. აღარ მეგონა, თუ ვინმე მიცოცხობ... მე ხომ ადამიანს აღარ ვგავარ ალბათ!

და შ ო. ხშირ გიცანი, ხშირი... ისე მიუყავდა შენი ხმა!...

ო უ რ კ ა. დაშა, აქ საეყო ამბავია, იცილდე!

ბ რ მ ა. რაღა საეყო? ნამდვილად ჩემი ქმარია.

ო უ რ კ ა. ეს ბრძამე განძის გამოტაცებელი ბანდის დამქაშია.

ბ რ მ ა. არაის დამქაში არა ვარ! ერთი გაუბედურებული ადამიანიდა მკაცრი. არავის დამქაში არა ვარ!...

(სმის სროლა).

ჭ ა რ ი ს კ ა ც ი. (გეშინებულად შემოიჭრა). თავს დაგვეხეხენი კლარა ტრიფონოვნა მოგვიკლეს! მათხოვრის ფარჯინი კაცო გატაცეს!... ცხვად გვიტყვეს!... ეტყობა, იმ ბობოლუბს დამქაშია შვიარადელობა ბანდა. ჩვენი რაზმი სადგურს იცავს. რა ვქნათ?

ო უ რ კ ა. აქედან უნდა დავხვავ ცოცხალი თავით არ შეიძლება რეკომენდირება-სასიცილო-ბრძოლას მოითხოვო. (პირველ კარისკაცს). ამ განძისა და ხალხის დარჩად დარჩენილ ჭერჩუბუნებოთ ეს უკუღალ სანდოვ ადგილია ჩვენ მალე დაგვარდებითი! (დამარჩუნებს). მომეცი! (გაბათობ).

გ ა ბ ო. (გემწელ ბოძითი იღვა. ხურჯინს ბრახინადა დაადგებს). მოგიკლეს პატრონი, რა ქირად ამეციდე! (ხურჯინზევე დაჯდა). ვაი, მე, უშულო!

ა შ შ ო. (ბრძამს). დაჭევი, ა, გვერდით მომჩქევი! რატომ არ მომაქობი?

ბ რ მ ა. მერიდებოდა. ასეთი ვიღას ვუნდებოდა-მეთქი!

ა შ შ ო. სად დადებევი აქამდე, სად?

ბ რ მ ა. გადასაღებელი გამოვიქეცი და ისეც გადამასახლეს. მერე ფრინზე მიკრეს თავი, ხურჯინ დავებურ... მერჩია, იქვე ჩაქაღალდებულითაიკ... არ მოკვდი. ვერც თავი მოვიკვდი... ტბოლი ყოფილა სულთ... სიბრძამეც მათხოვრობას მიმჩაქია!

ა შ შ ო. მე, საცოდავო, ის შენი რეკომენდირებული იდეები ჩემზე მტად ამისთვის შეიყვარე? სად გაქარა ის შენი მგზნებარები?

ბ რ მ ა. რა ვიცი!... მეზობლებმა მიიხრეს: შენ თურმე ის... სხვათაირი ქალი გამხდარჩა...

ა შ შ ო. ის აღარ ვიხრებს, ვის ბრალითა? ახლად მოყვანილი პატარძალი ბელისანაბრად მიმატოვა. პოდა, ისეც მე ვარ დაშანავე?

ბ რ მ ა. არა, შენ ვინ გადაწამაულდეს? ეს ისე...

ა შ შ ო. მეც გაუბედურე, შენი თავიც გაუბედურე. მალე რომ არ მიგეტოვებინე, იქნებ შვილიც გაგვჩენიდა... მერე ჩვენც ვაწეყენებოდა რაღაც გარკვეული მიზანი. ახლა?... (საუბრა) ხშირად მესიხვობოდა. სხვათაირი რომ დამეს ვთავიდე, მაშინც თუ შენზე ვფიქრობდი... სიყვარულით მიწლიდა შენ მიყვარდი... გნატრობდი... მერე გულცი მომიღოდა ხოლმე. გემუტყებოდი: თუ სადმე ვიყოვე, ჩემი ხელით დავახრობ-მეთქი.



ბ რ მ. მერედა, რაღას უყურებ?... საშუალოდ მოვიხსენებ...  
 დ ა შ. აქამდე მომეგონებოდა და არ მენახე, კარგი იყო... ახლა რა ვნახე, მაინც ჩემი ხარ. (ბრმა კვლავ ატირდა). რა გატირებ, ალექსი? (მოთონავ ატირდა). ახლა ან მე და ან შენ რაღას გვიპყლის ცრემლად და ვაგება? წამო, ისევ ან შენ გატირებდი. შე უბედურაო. ჩაერთო ხელაღმა ციხურება, იქნებ ახლა მაინც გავგიშობოლინ... ჯერ არ არის გვიან... არადა, თუ ერთად სიცოცხლე არ გვევლინას, ერთად მაინც მოვეცდეთ...

ბ რ მ. დაშა დარია დაშენა ჩემი დამახინგოგო. ისევ ისეთი შგონიხარ... ეხ, უკან დაბრუნება ჩემი შეშფოქოსი...  
 დ ა შ. უკან დაბრუნება აღარავის შეუძლია... წინ წავიდეო. წაშოშვიო. ამიერიდან სულ ერთად ვიქნებით... ზავშვივით მივიტოვო.

ჭ არ ის კ ა ც ი. დაგვდეო მანდი! დაგვდეო-მეთოქ, თორემ ვეგვიძი!

დ ა შ. კაი, დავიცადოთ... შენ იმ ხალხთან მართლა ხომ არ დაიქირავებო?

ბ რ მ. აღმერთმანი, არაფერი ვციცი. ისიც არ ვციცი, აქ რა მოხდა.

დ ა შ. ჰოდა, აქაურობის დაწინაურებამდე დავიცადოთ. მერე ვეულოფერი გაირკვევა და შინ წავალთ ერთად.

გ ა ბ ო. ვაძიე, შვილო, ვაძიე, შვილიო! სად გექმბო? (მოლთას სცემს).

ჭ არ ის კ ა ც ი. ნუ წრიალებ, დაეგდე!

გ ა ბ ო. იციო, ჩემი შვილი... სურჩის შვილი...  
 ჭ არ ის კ ა ც ი. არ ვციცი შე მენი შვილი...

გ ა ბ ო. ჩუთოთ გარეთ მაინც ვავიხედო... იქნებ...  
 ჭ არ ის კ ა ც ი. არ შეიძლება...

ე ლ ე ნ ა. აღმაინი არა ხარ? გაუშვიო განმთან მძევლად მე დაჭრებო!

ჭ არ ის კ ა ც ი. შენ მანდ დავგდე, დაიციო გამოუნდა ქომაგიც (ელენამ ამოიხსენებ და თავი ჩააკლა. ვაბო კვლავ ვერ ისვენებდა, უსიტყვოდ ემუდარებოდა ჭარისკაცს — წვალი). არ შეიძლება-მეთოქი ძრუ ხარ? არ მიიხზრა ახლა, კუბო ამეშალა და ჩენმაში გამოვიყო, თორემ მივაყვებო შევ კედელთან და მივაგებო ტყუილი. ჩვენ მტკრუნის დანდობა არ ვციცი. დაჭრიო დაიციო, გვერდით მიუქციო და ცეცხვარც იფიქტორო, თორემ... (თოფე შემართავს).

გ ა ბ ო. თქვენი ვერაფერი გამოიგა, სად უნდა გაგექცეთ? რომ არ ვციცი, სად გავიცქე? (თოფე ანიშობს). გასწერ იქით ეს ოხერი ტყუილი არ გავიარდეს! დედა, რა არეულობაა, კაცო?! ვაძიე, შვილო, სად მუყავარ? ვაითუ... რა მეშველება? შინ რომ დავბრუნდებ, რა ვუხზობ. ბიჭო, დედაშენ? ტყუის შესაქმელად წავიყვანე-მეთოქ? (ისმის კვლავ სროლა და ყიფინა). ვაძიე, შვილიო!

(სროლის ხმა ახლოვდება).

ჭ არ ის კ ა ც ი. (შეშინებულ იყურება). წყულები გვიახლოვდება! ხელმოთ თუ ჩამიგდეს, ლუკმა-ლუკმა დამჩნებანენ... ლუკმა-ლუკმა დამჩნებანენ...

გ ა ბ ო. რა გაცხცახცხეს, გეშინია, ბიძიო?  
 ჭ არ ის კ ა ც ი. არაფრისაც არ მუშინია... ისევ... მცეცა...

გ ა ბ ო. თუ გინდა, გაიქციე, ბიძიო. შენ, გეტყობა, გეშინია, მე არ მუშინია... ჭარო ნუ გაკვხ, ახლავე ფხვს ჩრ მივიცლიო. სხვისი განძებული ნაამბო ქონებაა, რა ჭირად მინდა, არ გავიტაცებ. (სროლა უფრო მოახლოვდა).

ჭ არ ის კ ა ც ი. (ელენამ განერხობს). დაშქიო! (ვაბომ ელენას ნაბიღი და ხურჩინი მიიფარა, თეთონიკ იქვე დაწვა. დაშა და ბრმა ერთად მიიუფერნ. ჭარისკაცი წამაღწეულ გარეთ იყურება). იო, დედა! იო დედა! იო... მიშველდი... მე ის... საშიოდ წუთით ვივალ...

გ ა ბ ო. უკეი ავეშალა, ბიძიო? (ეტყობა, ეცოლება). წაიღე, წაიღე! მე სიტყვის კაცი ვარ. (ჭარისკაცი გაქცევს აპირებს, დაიბნა, თოფი დარჩა. ვაბო თოფს დაადგენდა). წაიღე, ბიძიო, შენი თოფი. მე რად მინდა? (ჭარისკაცი თოფს ხელს ათავსო და და გაიქცა. ელენა დაბნეული იყურება). თქვენ ნურაფრისა გეშინიათ, ქალბატონო ელენა! ჩვენ ვინ რას გვერჩის ვაძიე, შვილო, რა დროს წაშაორებს შენი თავი? ეს რა დაედარებაში გავებო?

დ ა შ. ა. გაიქციეთ, უკვლა გაიქციეთ!

გ ა ბ ო. თქვენ გაიქციეთ. მე სანამ ამ ოხერს (ხურჩინს უწოდებ) უკრის. პატრონს არ ჩავეზარებ და მერე შეიღოს არ ვნახავ, სად გავიქცეო?

ბ ნ ე ლ დ ე ბ ა. ისმის ორმხრივი სროლა. ნათდება, იგივე ადგილი. ელენა ნაბიღე მიუშვეულა, ვაბო ხორჩინთან ზის და ცარიელი ჩიბუხის ტარს წყვეტს.

ი ო რ კ ა. (დაფეთებული შემოვარდა და მიმოიხედა). დარჩაქი სადაა?

გ ა ბ ო. კუპაშოლი გავექცაო.  
 ი ო რ კ ა. დაშა და ის ბრმა?  
 გ ა ბ ო. შინ წავიდნის.

ი ო რ კ ა. (ხურჩინს ჩახედავს). რაქია ეს აქ არის, ჩანდახს სხვა უკვლოფერი? ბანდა მოგვარებულაა, ასე რა... (საწყობის კარი გააღო) შედიო! შედიო-მეთოქი თორემ შერგავით ნახირიო!

გ ა ბ ო. (მბრბებს აიწუხება). ჩემთვის სულ ერთია?!  
 ი ო რ კ ა. (მარტო დარჩა). ბეი, ჩემო უყურაღლო შვიტრო! (პეტკა გამოიქვია). მოაზნად ჩვენი რაზნიც აქ იმე დავაშველო-თო, უკვლის გასასვლელ ხელს ვეღარავინ შეგვიშლის, განძს ნამდვილად ჩვენს ჩაებაშო შეტახს.

პ ე ტ კ ა. შტახს, თუ?...  
 ი ო რ კ ა. რასაც გეუნებინათ, ის გააკეთე. ჭერ არავისთან გამახილო, განძი ჩვენ რომ ჩავაგდეო ხელში. ეს ხალხი ჩემად იმსქენი, საქარო ალიაქოსს ნუ ასებებ. მერე განძს ერთად მოვუვლით, გესმის!

პ ე ტ კ ა. არის გასახვები!  
 ი ო რ კ ა. მოიცი! ხომ იცი, ჩემს თანაშემწედ სერგეის დანიშვნას ფიქრობენ. ჩემი თანაშემწე შენ იქნები დღეიდანე!

პ ე ტ კ ა. მუხუტრხულებო.  
 ი ო რ კ ა. რა გეუხერხულება, ბოთე?  
 პ ე ტ კ ა. მართალია, ჭიხურში გვიზის, მაგრამ... ასე თუ ისე, ჭერ კაცი ცოცხალია და...

ი ო რ კ ა. მერე, მაგალი ადგილი რაა, შტერი! მიდი და მოელაპარაკე!

პ ე ტ კ ა. აუი გამაფრთხილე, თოიონი ცალკე მოვლამარაქებო?! მე, სწორი გიბოხრა, არც ვციცი, რა ვუხიზრა?

ი ო რ კ ა. შენებრებო, მოკლედ მოვლამარაქე. მოკლე ლაპარაკი ახლა ჩემზე ნაღვლად არ გამარჯვება. (პეტკა მბრბებს აიწუხება). ვერ მოხდება, უკვლავ მოკლე ლაპარაკი რამ იცის?

პ ე ტ კ ა. ტყუაწე?  
 ი ო რ კ ა. ჰო, შტერიო. ერთი ეყოფა. ოღონდ მარტედ და ჩუშადა. რაც არ უნდა იუხს... გაიღე, რევეწეო?

პ ე ტ კ ა. გაუგებარი რაადა, ოსტატო.  
 ი ო რ კ ა. ამიერიდან იურკა-ცეცხლის რაზმის რეველოცურ სიხუზხულებს შენ განდობ, ოღონდ, სხვებივით არ მიღალატო, თორემ...

პ ე ტ კ ა. ეშახს მივიღო სულს, ჩემს შაწავლებელ რეველოცუიას კი უღალატებო. ამხანაგო დიდო რეველოცუი! ვუცხოვარს ღარსებო თანაშემწეო გაიქციო!

(გაიქცა. იურკა ბოლთას სცემს, თან ღიღინებს).

მ ე ლ ე დ უ რ ო. იურკა-ცეცხლო, მივაარ შტაბში გიბარებენ! ი ო რ კ ა. ვინცა პეტკა აქვს, ჩემთან მოვიდეს! (სტრეკო მოკლოდნელად შემოიჭრა ოპი ჭარისკაცივით. იურკას იბრლი აყვავებს და ხელები შეუკრეს). დალბათი მიშველდი ბიჭებო...

ს ე რ გ ე ი. ამაოდ იხლენჯა უელს. იურკა. არავითარი დალბათი არაა. რეველოცური შტაბის ბრძანებით გაპატიმრებო.

ი ო რ კ ა. (სტრეკოს). ჩემო ნაშვიტრო, მე მპატიმრებთ რეველოცური შტაბის ბრძანებით? მე — იურკა-რეველოცუიას! ჩაკე შენ დავაგამებო, გამექციე და ახლა შურის იძიებ?

ს ე რ გ ე ი. მე ვინც გამოავიხსულა, ის გაპატიმრებს შენც.  
 ი ო რ კ ა. რა მოეზოთ?

ს ე რ გ ე ი. მიუტყხაც მალე გაიგებ, ნუ ჩქარობ!

პ ე ტ კ ა. (შემოვარდა). ამხანაგო დიდო რეველოცუიავ, სერგეი გაუპარებოთ...

ს ე რ გ ე ი. ავერა ვარ, პეტია.  
 პ ე ტ კ ა. ვაი?

(უკან-უკან იხევის, მაგრამ უკვე ლუკაა).



ი უ რ კ ა. სტეცოვა, მუშერი რომ გაჩუქე, დაგაჩუქდა?  
 პ ე ტ კ ა. არა, მაგრამ... ამხანაფ იურკა, აქ ისეთი ამბავია... მა-  
 რტო მე რა შემოდის? მე — ვერა...  
 ი უ რ კ ა. ეგ არის შენი რევოლუციური სიხიზლე და ერთგუ-  
 ლება? ასე მაგლ დაგაჩუქდა, ვინა ვარ მე? გაუგებრებს გაირკვევა,  
 გათავისფრდები და დღეს გაიტრიბა... ყველას გაიტრიბე დე-  
 დასა... მე იურკა ცდებულ შექალა...

პ ე ტ კ ა. ეს ჩვენ შეგარკვეთი ასე...  
 ი უ რ კ ა. თავი ხარ, წარუწუნა!..  
 პ ე ტ კ ა. მე ახლა რა შემოდის, თორემ...  
 ს ე რ ვ ე ი. (პეტკაზე). ესეც წამოყვანეთ და თვალურა ადევ-  
 ნეთ!

ი უ რ კ ა. (პეტკას). ვაი შენს პატრონს!..

ზნელდება. ისმის ზორბეს ამანის ხმა. იგი მთელ სკენას  
 გასდევს. შემდეგ რეკავს ტელეფონი. ამას მოსდევს ივანეს ხმა.

ი ვ ა ნ ე. ალო. დიან. რევოლუციური სიხიზლე იმას არ ცი-  
 შავს, განესტყვად ყველანი კედელთან მივადებით. დიან, მცე  
 ასე ვუტყობ, ხორცებზე დროულად დიანა მოიკეთოს. ასე თუ არ  
 ნოვუტყობ, კვლავაც მეტი უღანაშალოს შეიჭრება. ამ ცეცხლს  
 მაგლ ჩაუკარბობ. დიან, დაპატიმრებულია... მამიწეც მოვახსენებია!..

განათლა. ივანემ საწყობის კარი ფართოდ გააღო. გამოჩნ-  
 და იქ დამწყვედული ნახსი.  
 ი ვ ა ნ ე. გავეცივით ერთმანეთს. ზოგი რამ ვიცო, ზოგიც დავაზუს-  
 ტობ.

ი გ ო რ ი. მე გლეხი გახლავართ — მიწის კაცი. რევოლუცია  
 გლეხს იშვებს სიკეთეს შაირდება, უკმაყოფილონი ადარაფრით არ  
 უნდა ხელოთ, მაგრამ... საწუნაობა, ბოლშე მაჩრებოს. ესაა საბე-  
 ქოთა ბუთისფრდება? ადნდე უყარბოდა თავის დღეში არ უკოდება.  
 რამდენი პარტია რუსეთში, ვეღარ გაივებ. ყველა გაიძახის, მე ვარ  
 მართალი და სხვებს ანგარიშს ტყვიით უსწორებს. მოკლედ: ერთმა-  
 ნის მურკავენ და ანკა ხაქის იდნობენ ალმაშობათს... ყველა  
 მართალი არ შეიძლება იყოს!..

ი ვ ა ნ ე. რა თქმა უნდა, ამას დრო გაარკვევს.  
 ი გ ო რ ი. როდეს? მე მოვეწრებო?  
 ი ვ ა ნ ე. მეცნებო რომდებო? (მეცნებო უინ წამოდება). მარ-  
 თლა ქუტის დროულ მურნალობის პარობლემზე მუშაობ?  
 მ ე ც ნ ე რ ი. დიან, ჩვენ უნებედად შეშვედებით, ქუტოი სა-  
 შიში დაავადება აღარ იყოს — ძენლად მოსარჩენი.  
 ი ვ ა ნ ე. თქვენი ვარაუდით, ეს დახლოებით როდისთვის იქნე-  
 ბა შესაძლებელი?

მ ე ც ნ ე რ ი. სამუშაოზე. მედიკოს ტექნიკასავით სწრაფად  
 ვერ მიიწევს უნი. ოცო-ოცადიან წულქიდან მაინც დასჭირდება. თუ,  
 რა თქმა უნდა, ამ პარობლემზე მომუშავე ადამიანებს შიშილილი  
 თითონ არ მუშაობს ქუტის.

ი ვ ა ნ ე. თუ ვიგულისხმებთ, რომ კაცობრიობას ეს საჭირობო-  
 ტო პარობლემა ოცდაათ საუწუნებზე მეტია აწუხებს, ოცდაათი წე-  
 ლნიად არც ისე შორსაა — წამის გათვებაშია მოხლოდ. ჩემსთა-  
 ნებს ვეღარ მოსწონება, სხვებს კი უშეგნობი. შეწარმო შენა ხარ?

მ წ ე რ ა ლ ი. დიას! ამჟამად სხვათა ვერაფერს ვერ, თუმ-  
 ცა, გაუმხადარტყვით არ ვუტყობ. შევტარებ მწერალია ჭგუ-  
 ცა და ვორაგნებით დიდ ნეცოლაჟიას — მრავალმოძიანს. ვიცოთ,  
 ასეთი წიგნების დაგებდა ამჟამად ძენლია, მაინც ვორაგნით. ასე-  
 თი ენციკლოპედია ოთქქის ყველა კულტურულ ერსა აქვს. ჩვენ  
 რაკომ ჩამოფრთვებ? გვძობა. გვეწურია და ამ საქმეს მაინც არ  
 ვუშვებთ. ვგვეწინა, ახალი მთარგმნე მხარს დაგვიჭერდა, მაგრამ...  
 ერთმა გამწროვა კიდევ... უსამართლო ყველაფე ეს თქვენი რეკო-  
 ლუცია, ბატონო.

ი ვ ა ნ ე. მეგობრებო, ასე შევანხმდით, ხელადებით ნუ ვაგი-  
 ნებთ ერთმანეთს. თქვენი სატიკვარი ჩვენც გვტკივა. ახალი სამყარო  
 ტკივითი ორბავს. ყველაფერი ახალი ტკივითი იხადება. რეკო-  
 ლუცია ბებერი ამბავადა ეტანებას. ზოგასაც რევოლუციური შეგ-  
 ნება არ ჰყოფის — ჰგონია, რევოლუციურ საქმეს ვეშასტრებოთ,  
 ნამდილიად კი ხელს უშლის. ისინი სახელს უტებენ რეკოლუციას.

რაც შეულება თქვენს მდგომარეობას, მომავლისათვის სასუსისშეგებლად  
 ბა ჩვენ ერთნიადა გვეცნება. ჭრეჭრობით მუშაობის ინტელუ-  
 პობობებს ვერ შეგქმნით, შეძლებისდაგვარად ხელს კი შეგწინობ.  
 თქვენისთანა ინტელექტუალს ასეთ პირობებში სხვაფერ შედეგ უნებს  
 და მტოი გუბათილი დამოკლებულია სჭირდება. სტრევი (სტრევი  
 გამოეხატა). წაუყვანე ეს ხალხი და გაიცი განკარგულება, სურსა-  
 თი გამოუყონ ჩვენი ფონდიდან. იქნებ თბილი ბინაც გამოწვობოთ.  
 მ წ ე რ ა ლ ი. მძღვის არ გავეცნე ნამდვილი ადამიანის ხმა?!  
 ი ვ ა ნ ე. მადლობის თქვამე კი გვეუბრებოდა.  
 ი ვ ა ნ ე. შემომაბრეთ ხოლმე, ნუ მომწივებოთ.  
 (ხელის ჩამორთმევით დემპროვაციას მწერლას, მეცნიერს და მსა-  
 ხიბოს. წამოხველების პირზე ხელსახოცს იფარებს). ქალბატონო,  
 თქვენ რამ შეგაწუხებთ?

ე ლ ე ნ ა. მე ყველაფერი დაჯარგე. ვმასწავლებლობდი და  
 სკოლა დიხურა, სახელ-კარი დამწევა, შვილები დამშობცა, ქმარი და-  
 მეტარგა. ადარ ვიცო, რისთვის ვარსებობ... დევცარიელი ადამი-  
 ანი...

ი ვ ა ნ ე. დიდი უბედურება დატვდომია თავს, მაგრამ... ასე  
 სასოწარკვეთიც არ ვარგა. კიდევ შეიძლება ცხოვრების მიზანი  
 იპოვოთ. ჩვენ უნდა ვუპატრონო ბავშვს მოსუყარი თავი. ეცების  
 დაგეშობართ. ძენლია სხვისი ბავშვების მოვლა-პატრონობა, როცა  
 საუთარი ასე... მინგან თუ თავს მოარკობ... უსადრონი ბავშვებს  
 ბო უგულით მოუვლით, საზრუნავი გაიცინდება. მერც, თანადანა-  
 თი, ბავშვებზე დახარჭული ის თქვენი ამაგი შეგეყვარებდა და...  
 შეგეყვარებდა ბავშვებიც. ამ ზრუნვაში იქნებ თქვენი დედური ბედ-  
 ნიერებად იპოვოთ. არ გამოალებთ, დაუფიქრდით და... როგორც გუ-  
 ლი გარჩებო...

ე ლ ე ნ ა. ვეუდებო. ეცების მართლაც ასე სცობდს.  
 გ ა ბ ო. ჰემპარიტად კეთილი რეკვა, აღმტომანი.  
 ი ვ ა ნ ე. თქვენ ამ ქალისა ხა ხარო?  
 გ ა ბ ო. არაფერი, ბატონო... ვნახე, უჩირად და... როცა ადა-  
 მინას უპირს, რადაცინარად ხომ უნდა ვაგებო?

ი ვ ა ნ ე. შენ ის კავასიელი არ ხარ? (გაბომ თავი დაწენია).  
 აქ რა დაჯარგავა?

გ ა ბ ო. შვილი, ამხანაფი ბატონო. სდგურში დავტოვებ. დაუ-  
 ლიათ ხელი და საგანგებო რაზმში გაუმწეხებიათ. იქნებ იცით, საგ-  
 ნებო რაზმი ხმა დავას?  
 ი ვ ა ნ ე. საგანგებო რაზმები ახლა ბევრგან დგას. მერც ერთად  
 გავიცით-გამოვიცითხოთ.

გ ა ბ ო. საშუალოშილოდ დაშავდებო, ბატონო... ბატონო ამხ-  
 ნაო. ისე, ახლა დარწმუნდი. შვილის გარდა სხვაც ბევრი არაა  
 მქონდა სატებარი. ახლა უკვე შეიღსა და სიმართლეს ერთად ვეძებ  
 თქვენ სადურის მეზობლად რომ შემხებოთ მაშინ... სამართლიან კა-  
 ცად დამამასპობრდით. აქ ყველაფერს რომ მორჩენით, ბოლოს მა-  
 რტო მიწად მოგვსაუბრობო.

ი ვ ა ნ ე. მაინც რაზე?  
 გ ა ბ ო. მე მეურტრენდაც ვმუშაობდი ხოლმე და მთი პაკიოს-  
 ნების ერთგული ვარ ახლაც.

ი ვ ა ნ ე. მეურტრენის პაკონსება რას ნიშნავს?  
 გ ა ბ ო. იცით, რა ყველაფერს აჭობებს, თუ თქვენს ყველაზე  
 დიდ ფურცელსა მიმეყვანთ. ერთი ისეთი საიდუმლო შემოხებარა გუ-  
 ლი, უფროსთან არ გამოხილდება.

ი ვ ა ნ ე. არც ჩემთვის?  
 გ ა ბ ო. თქვე დახვაც პაკონსანი ადამიანი ბრანდებით, მაგ-  
 რამ... რა ვიცო... ხომ შეიძლება, ჩემი ხურტინიანად აქვე მოვიადლო  
 ჭჩრ? ყველა საქმეს რომ მოითავებთ და მარტო დარჩებით, მერც  
 შეიძლება?

ი ვ ა ნ ე. კეთილი, შენებურად იყოს.

(ჯარისკაცებმა სტრევის თანხლებით შემოიყვანეს ქაპარშენსნი-  
 ლი იურკა. იურკას უკან მოჰყვება პეტკა).  
 ი უ რ კ ა. ივანე ნიკოლაევიჩ, დამაპატიმრეს.  
 ი ვ ა ნ ე. ვიცო.  
 ი უ რ კ ა. იქნებ შენი განკარგულებითაც დამაპატიმრეს?  
 ი ვ ა ნ ე. ჩვენ დაგაპატიმრეთ... იძულებული გავხვდები. თანხები  
 და ლილები შეიკარო, იურკა!



ი უ რ კ ა. ჩემო ძველო მეგობარო, ამას ისტორიისთვის რაიმე მნიშვნელობა აქვს?

ი ვ ა ნ ე. შენ მხოლოდ იმას აეთებ, რასაც ისტორიისთვის აქვს მნიშვნელობა?

ი უ რ კ ა. აქამდე ავი იყო, დღეიდან — ვნახთ.

ი ვ ა ნ ე. უმარა... ეს რა ნუნია, შენ რომ ისტორიაში შეხვალე, სხვები საიქიოში უნდა გაგზავნონ?

ი უ რ კ ა. ზომ არ აქვებოდა, მე და შენ მართკ გველაპარაკე? საკირია, რევოლუციის ავტორიტეტს გავუფრთხილდით. ვათუე, ხალხში ცდილი ხმა ვაგარდეს...

ი ვ ა ნ ე. ეს მაგრო ჩემი და შენი დამოკიდებულებების ამხავი რომ იყოს... ენები ხელს ვერ შეგვიშლიან, საღაპარაკო ბევრი არაფერი ვაგვებს, ჩემო ძველო მეგობარო. ძნელია, მაგრამ რას ვიზამთ, უნდა დაგზავნოთ.

ი უ რ კ ა. (შეზღულდა) ივანე ნიკოლაევიჩი, ნუ მასწინებ. ყველამ იცის, ლანჩარი ვარ ვარ. ნურც მემასწინებ.

ი ვ ა ნ ე. არ ვიხსენებ, ღმერთმანი. ნამდვილად უნდა დაგზავნო. ტრიბუნალის გადაწყვეტილება საბოლოოა — გასაჩივრებას არ ექვემდებარება.

ი უ რ კ ა. თუელი გამისწორებ. რატომ? რატომ? რატომ?

ი ვ ა ნ ე. იარაღის და ძალაუფლების ბოროტად გამოყენებისთვის.

ი უ რ კ ა. გაუგებრობაა, ბურუსი... მე რევოლუციის მშვენივალს და სიამაყეს მემძიან, იურკა-რევოლუციის მემძიან. ვისა აქვს უფლება, ხელი მახლოს? შენ მაინც მივინძვ კარგად? რამდენი კატორღა გამოვიარე... ასე ადვილად მიმეტებ?

ი ვ ა ნ ე. შე არ გიბეტებ. რევოლუციას სჭირდება ასე. შენი გამოსწორება უკვე შეუძლებელია — არც გინება შეგაცვლება, ადარც — სისხლი.

ი უ რ კ ა. თუ არ დაიღვარა?

ი ვ ა ნ ე. თუ არ დაიღვარა. შენი რწმენა სისხლისღვრა მხოლოდ ვინც შენვით არ აზრებებს, ვინც შენი გუნება-ხასიათის არ არის, ყველას ტყვეთი უსწორდები, ვინც მართლად არ მიანიხიან, ტყვეთი გინდა დარჩეწმული შეს სიამარღვარ.

ი უ რ კ ა. რევოლუცია მხოლოდ ტყვეთი ატყვევებს თავის სიამარღვარს.

ი ვ ა ნ ე. ესაა შენი მოავარი შეცდომა... მართკ შეცდომაც არა — ჩვენი პეშმარტი რწმენის დღატატა.

ი უ რ კ ა. ცხრაჯერ გამოვიტყვი კატორღიდან, ცხრაჯერ დამკრახეს. აი, აი, აი! (ახეწებს). ძალითი უფალვარს გავუძელები. ჩემი კლასისთვის ცხრაჯერ დავვიტყვი სისხლი, თქვენ კი დღატატ მწამებთ.

ი ვ ა ნ ე. მრუდე გზას დაადექი. თუ არ დაგზავნიტ, შენი სისხლიანი მარტორი კლავ ბევრ დანაშაულთ დამიანს მოუსპობს სიცოცხლის. (სტეფანე ქალღმერთს მიუღობებს). ხალხის წინ დააყენებ და ამ ბრძანებას წაეთიხვ. დე, ყველამ ვაგოს, რევოლუციის მშვენივალს და სიამაყეს რისთვის ხვრეტენ. ცხერი პარად შენ, სვრავი!

(იურკა სვრავის შეხვდა და უცნაურად გაიცინა).

ს ვ რ გ ე ი. ამხანაგო მირილიბოვი, მე არ შემიძლია იურკას დახვრეტა.

ი ვ ა ნ ე. ტრიბუნალის გადაწყვეტილება უკანონოდ მიგანჩინა.

ს ვ რ გ ე ი. გადაწყვეტილება აბსოლუტურად სამართლიანია შე ნუ დამხვრეტიტ. რომელ მოღალატეს გინდათ, ვესერი. იურკას კი — ვერა... თვითიან, აღმბათ, რომ დაესწრო, თავისი ზედლი აშრებდა ანდრესს, მე კი არ შემიძლია. რევოლუციონერად იურკამ მავროსა.

ს ვ ტ კ ა. მე დაგზავრეტ. დამხვრეტიტ ჩემი იარაღი და... ივანე ნიკოლაევიჩი, თქვენმა ბრძნულმა საუბარმა მთლიანად დამარწმუნა, რომ ეს ვიღვენდარა ნამდვილად ღრმისა დახვრეტის.

ი უ რ კ ა. სლტკიცო, შეენი? შეენი?

ს ვ ტ კ ა. დახ, შე ახია მუსწე ყველაფერი...

ი უ რ კ ა. დახვრეტიტ ჩემი ნაწუქარი მარტორი. სლტკიცო დახვრეტს. უმ, შენი დედა... კაცი მეგონე!

ი ვ ა ნ ე. (პეტკას). შენ იურკას ვერ დახვრეტ, გვერდით უნდად იურკას დახვრეტის.

ს ვ ტ კ ა. რატომ? მე რადა დავაშავე?

(გაიბრუნა. ხელში შეუკრეს).

ი უ რ კ ა. გმადლობ, სვრავი! ეგვე კაცობაა. მომეციოთ იარაღი, თავს მოვიკლავ... გგონიათ, თქვენ გესკობ? დაგრწმუნელი — მართლმბი ხართ. სვრავის ვაკაცობამ და ამ ნარჩაღს (პეტკასე ანიშნებს) საკითხლად დამარწმუნა. (თითქოს თავის თავს ესთუბრებო) რევოლუცია მსხვერწლს მოითხოვს. მე უკვილი დავახლი რევოლუციის მოღალატე რევოლუციის... იგვე იურკა-ცეცხლს. თუ რევოლუციისთვის ასეა საკითხი, ალღი იურკას მისთვის ჩემი თავი... რტტაინი თავი... გუხვეწებით, მომეციოთ იარაღი და დამტკიცო მართკ... აქ დადეთ, სანამ არ გამოშრდებით, თუ შეილი ვახლო, მამინევე შესხრობით. ნამდვილად თავის მოკლავა შენა. გემუდარებით!

ი ვ ა ნ ე. არ შეიძლება, იურკა. შენ მოვიხავეს დახვრეტა საჭაროდ. განახე რეა შეცვლით. ტრიბუნალს მართკოდენ შენი ნაკრდილი როდი აინტერესებს.

ი უ რ კ ა. თავის მოკლავსაც არ მინებებ? ვასცხვობ. რევოლუციის მტორი მე კი არა, შენა ხარ... მხოლოდ შენ, სხვა არაინი მხოლოდ შენ მისარბებ დახვრეტას. გშურს ჩემი და...

ი ვ ა ნ ე. მშვიდა, იურკა! შენი რა უნდა მშურდეს?!

ი უ რ კ ა. მუსწე სახლუნი ვარ, ხალხი პატვის მცემს, რევოლუციის მტტბის. მე ბუღალავითი განართლდვარ, შენ — ქლტკიაინი. ცოცხლ და გადსალღვბამ შესწავლი კი არ დამარწმუნა, უფრო გამაყავა. შენ ცალ-შვილის დაკარგვამ გაგაბორტა...

ი ვ ა ნ ე. დაწმარდა და მომისხლი. ბოლოს და ბოლოს, შეიგდა — შენი დახვრეტა აუცილებელია.

ი უ რ კ ა. აუცილებელია მხოლოდ შენთვის. შენ ხვრეტ სახელვან რევოლუციონერს, ვიდაც კონტრა, უპარტიო მეცნიერს კი ხელს აშრებ, იქნებ ქლტკი მოგარჩოს.

ი ვ ა ნ ე. ის მეცნიერი მე ვერ მომარჩენს. მისი სიცოცხლე მილიონებისთვისაა საჭირო, ვინც ჩვენ შემდეგ მოვა დღამიწაზე.

ი უ რ კ ა. ამ უღლვამს რატომ არ ხვრეტ საჭაროდ? საწუქში ბუხავით რისთვის გიზოზ? (ვახოლე ანიშნებს). უფანაშაულთ მხამა ამჩარის ბატკინი გუყავ წგნადა, ცალკე მისაცემლი და მისი განჩი მთლიანად თვითი მ მოხმარო ჩუმად... ეს ხარ შენი

ი ვ ა ნ ე. რა განძი?!

ი უ რ კ ა. გულმტრუკილო ბავშვი! ვითომ არ იცის?!

ს ვ ბ ბ. უმ, ნაღრედად არ გამცა ამ ოხერბას! ხალხი მაინც არ ვკისმენდეს!

ი ვ ა ნ ე. რა განძი გაქვს, კავასილო?

ს ვ ბ ბ. რა განძია, ბატკონო, არ ვციო. ერთბო ბევრია და მიძე.

ი ვ ა ნ ე. მაგ კრულ ტომარში გიყრია?

ს ვ ბ ბ. (თავს დაუქნებს). სულ ოქრო-ვერცხლი და თვალ-მარკალიტია, მტორი. ერთმა კაცმა საღურისკენ წამოშობდინა და თვითი დამეივარცა. ისე აირია წამუნიერება, ყველა მეკარგება. აკი კობახარია, ბატკონო, მეუფრტნედ ნამეუფვარი ვახლავარი, მენადა, პატრონისთვის ჩამეპარებინა, მაგრამ, აწი ვინ მიავნებს?! ცალკე შეილი შეუვს სამეფარი. მოდა, ეს ყველაფერი ახლა თქვენ ჩაიბარეთ, იღწად, ბოლოს ვიხლი, გექედდამსულმ ზღურცილო დამწერეთ. პატრონი რომ გადამეუაროს სადმე, საბუთს ვაწვენებ, განძი ვისაც ჩავაბარებ. (იურკასე მიუთითებს). ამ ვიგინდარას ეწადა ზღურცი ჩავდება არ დასცვლდა.

ი უ რ კ ა. მე თუ მოვიხლეთებლი, მოავრობას ჩავაბარებლი.

ი ვ ა ნ ე. ცოდეგას ვერ ვიტყვი, იქნებ ნამდვილადაც არს მოქცუღლავაი, მაგრამ ოქრო-ვერცხლის მოხვეწებლი არც ჩვენ გახლავართ. ზოგა რამი შენი პატრონების არ გათავისუფლებს ხასწილხანგან. ჩვენ არა მართკ ამ რევოლუციის სამართლიანობისთვის, მომავლის წინაშეც ვაგებთ ასუხუს. ვავიჯრტკილა მსჯალოთი. რევოლუციონერ წესრიგის აღსადგენად იურკა-ცეცხლი უწვევლად უნდა დაიხვრიტოს!

ი უ რ კ ა. ჩემთვის უკვე სულ რთია.



ივანე. სიკელიძის წინ რას გვეტყვი?

ი ო კ ბ ა. ცოლი მე არა მყავს და შეილი, ანდერძი რომ და-  
ვტორო. არა, პატივს არა გიზივს. უბრალოდ შემინდო დანაშაუ-  
ლი, თუ ჩემი რევოლუციური საქციელი დანაშაულსაც შეიცავს.  
დღე, მაპატიოს ყველამ, ვინც ჩემი უნებლო დანაშაული დილავს.  
მე ეს დანაშაული არ შეგონა. ვფიქრობდი, რევოლუციის გამარჯვებს  
აზე სურდალა-მეთოც. თუ ვცდებოდი, ვცდებოდი პატიოსნად. მე  
რევოლუციას პატივს ვცემ ჩემი პატიოსანი სიკელიძისა. ოღონდ  
ეროს გიზივთ, ჩემი რაზმის ბიჭებს ნუ დახიკავთ. ისინი მხოლოდ  
ჩემს ბრძანებას ასრულებდნენ. ივანე, შენ ღელავ. ნუ, მძიბობო.  
შემომხედ. მე რა შემიად ვარ. თვალს გამჩინო ჩემს რავეს ვემ-  
დარო, არც შენ, არც ჩემს თავს... (პეტკამ რაღაც ჩაიბურღლენა).  
არ იფიქრო. იურკა-ცეცხლი მეგის განაჩენს დაემორჩილა და ასე  
იზან დააშვილაო. მე დავემორჩილე ჩემს ღმერთს — რევოლუციას.  
აქაოდ გულის კუნძულში ყოველთვის მუშონდა სიკელიძის, ამ წუ-  
თს ეს შოშო მთლიანად გამიქრა. ასე უჭიკაო, მთლიანად გათავისუ-  
ლდი ამ შიშისგან, თითქოს მოყვებოდას საქციელიდ მივიღეო. თა-  
თქოს უკვე გაავადუთ ვეუფაფირო, რაც შევადგობო და საჭირო  
აღარა ვარ აღარც სხვებისთვის, აღარც ჩემთვის. (პეტკას). რამ წაგ-  
ხდინა, შე ოხერო? ჯერ ტუთია არ მოგებუდნო და უკვე გაგვ-  
რა ხსუნო? ასე გუშინა სიკელიძის? ადამიანი ქუმზარიდა სიკელი-  
ძის შემდეგ ფანდებო. შე უკრდელო... სულ რომ ნატრობდი,  
მწყალო, რევოლუციის თავი შეწყვირო და არავე მტლავსო. ხომ გე-  
ღირსა ეს ბედნიერება? რატომ არ ცეკვავ? ფუშო! ჩისხავარ? წა-  
ვიდეთ, ორემე აქაბრობას ამაჩურობდი (წავიდა და შეჩერდა). ივან  
სიკელიძე, არ დაგს რომ შემხედო, ერთმანეთს ძმურად გადაეხვი-  
ნო. ნება მომიძე, უკანასკნელდაც გადავხვიო. (ბიჭველი ივანე  
გადაეხვიდა და მხარზე სანეგემოდ დაარტყა ხელი). მშვიდობით! ახლა  
სე შეგირა, იურკა! რიისა კაცად გიციობდნენ და ასევე უნდა და-  
არჩე ხალხის სხვაგანში! რიისა არც ცრემლი სდის, არც — სისხ-  
ლი. გაუმარჯოს სოციალისტურ რევოლუციას! წამოიყო ანტრუ-  
ნაციონალი" და პეტკას ხელი ჰკრა). ამევი, ლახარო! (გავიდნენ).

ივანე. (შებრუნდა, სიკელიძისკენ მიმავალი იურკა რომ  
არ დაინახა). შენ აქაც სტეუთ, იურკა. ადამიანი რიანად ვერ იქცე-  
ვა, ხოლო ცრემლი და სისხლი ყველა ადამიანს სდის.

გ ბ ო. ამხანაგო ბატონო დიდი მეთაურო, საბოლოოდ დავრ-  
წმობდი, ყველაფერად ნაწყო ადამიანი ხარ. ახლავუ ჩამბარე ენ  
ძი, კიდევ არავფი უზიავობა მოხდეს და ისევ ყაჩაღებმა არ ჩაიგ-  
დონ ხელში. გამთავისუფლებთ ამ ქრისტიანს. თვითონ უკეთ მოგე-  
ხენება, ჩას ხაზარო.

ივანე. (საველ ტელეფონთან განდა). ამხანაგო კომისარო,  
განძი ვიპოვეთ, ეს სწორედ ის გადაცემბლა განძი უნდა იყოს. დო-  
ხი. (ყურმილი დაღო. გაბოს და იგორს მიუბრუნდა). წამოხვიეთ  
ორივე. ამ განძს უფულოდ ღუნის ჩავაბარებთ.

გ ბ ო. მერვად ის თქვენი ღლენი ბედინად ხელწერილობ მომ-  
ცემს? თქვენი ძალიანაც შეხატარაა, მაგრამ, იცოდეთ, უხელწერი-  
ლოდ ვერავის მიცემ. მთელი ქვეყნიერება ახლა შარზეა გადახალი...  
ვის რას გაუბებ?!  
(მხოლობად თოფი გაეკარდა ორჯერ. ივანემ გაიხედა, შემობრთი-  
ლდა და ისე შეზარბიდა, გვიგონებთ. ტყვია თითონაც მოხვდა),  
ბატონო, რა მზიხად? რამ შეგაწუხათ? ყეთილი, კეთილი, თქვენ გე-  
ნდობით, უხელწერილოდ ჩავაბარებო...

ივანე. ემ, ძნელია, ძალიან ძნელი... (გაბოს მოხვია ხელი)  
თითქმის სიურმის მეგობრები ვიყავით. არადა, სხვათაირად უფლებ  
მძღველნი იყო... წაივდით!

მ ვ ლ ვ ა ო რ. (შემოიჭრა). ამხანაგო მეთაურო, იურკას რა-  
წმელები მტრის მხარეზე გადავიდნენ! ალბათ, ძაღლს მოიკებდნ  
და იერიშზე წამოვლენ... თუნდაც განძის კლავ ხელში ჩისხაგე-  
ბად.

ივანე. ამ განძს ისინი ხელში ვეღარ ჩაიგდებენ. მომე-  
ვითო!

წმელებმა. მუსიკალური აქცენტე. ვანაოდა გზა. შემობრ-  
ბის გრიგორი, რომელსაც წითელარაზმელით იცნო. მკლავზე  
წითელი ნაჭერი შემოეკრავს.

ი ა კ ო ბ ი. (მოსდევს ძმას. ბოლო ყუმბარასავით შეტუ-  
ბის). გვიან, ოხერო, გვიან! ვეღარ ვამეტყვი!

გ რ ო გ ო რ. რას მომეც, ნაწარმა რევოციის თავმჯდომარე  
ვარ, ვიტლად ვლუბოვი. ა, წაიფიხებ! ვილადი გემულები!

ი ა კ ო ბ ი. ქვეყნიერებას რომ თვლი უფიგო, ძმას მიანც  
ვერ მოატყუებ, იმ ძმას, ჯერ კონება რომ წართვი მთლიანად, მერე  
ყოლიც... ცოლი რატომღა წამართვი? არ შეგარჩენ  
ვილადი რ. ვილადი გემულები-მეთქი!

ი ა კ ო ბ ი. გველაზე ტუთვი აიანჭერ რომ გემოცვალოს, მიანც  
გველადა დაარტყა. ყველაფერი მისჯატურე ამ ჩემი ცხოვრება, ცო-  
ლი... (გამოჩინი). მეი, ხალხი ეს კაცი წითლად შეღებელი ბოზო-  
ლაა, ჩემი ძმა გრიგორი ყველას ატუტებს. დაიქით ეს არამაზა!  
პეი, ხალხი...

გ რ ო გ ო რ ი. გათმუბი აღარ ჩამომეტლები, მაწაწაწადა!  
(რეკოლეფი დახასალა).  
ი ა კ ო ბ ი. ქანება წამართვი, ცოლი წამართვი, ახლა — სიცო-  
ცხლეთც... ღმერთო, სადა ხარ, დანიწას შენი სამართალი... (გამო-  
ჩინდა ხურჩინი უნდა ეცნო. მოსყვივნან იგორი, მუზღვაური და  
მუშა. ყველა შეთარბებულნი). ადამიანებო, მიშველეთ!

გ ბ ო. ეს შენა ხარ?! ვინ გისროლა?  
ი ა კ ო ბ ი. ვაიკეთ... ჩემი ძმას... თქვენი მტერიცაა... (გაბომ  
ხურჩინი იგორს გადაესცა და თოფმომარჯვებული გაეკარდა).

ი გ ო რ ი. შეიხედეს...  
ი ა კ ო ბ ი. რაღას მიშველენ...  
გ ბ ო. (შემოიხედეს იარაღიარლი გრიგორის). მომბაძეთ, კუ-  
ბითი მიცევალებული ძმა მიგაგენო! ყველაზე მეტად მატუტური  
ხალხი მძულს, სიკელიძითი მძულს! ახლა კიდევ ძმას ესროლოდ თუ-  
რემე!

გ რ ო გ ო რ ი. ძმა არა მყავს... ის არა ვარ, ვინც მავას ვგო-  
ნივარ... რევოციის თავმჯდომარეს ვმტრობთ... აი, საბუთო  
გ ბ ო. სტეუთ!

გ რ ო გ ო რ ი. ჩემს წითელ სისხლს მე რევოლუციას ვწირავ  
წეუთ-წეუთად, თქვენ კი...  
გ ბ ო. გეტბდი და ძლივს მოგაგენი. ჩიხბარე შენი ნაქურდალი  
განძი!

გ რ ო გ ო რ ი. მე არავითარი განძი არ მქონია, რას ბოდავი!  
გ ბ ო. სულ მე ვაირო? ახლა შენ აიკედ და წამოგვეყვი!  
აიკედ-მეთქი თორემ კუბის ახლა შენთვის ვიშოვი!  
(გრიგორის აქილებენ ხურჩინს). გავიძები წინ!

გ რ ო გ ო რ ი. ვამბე, ვამბე! (ჩაიყვია). ამის თრევა რომ შემე-  
ღებოდა...  
ი ა კ ო ბ ი. თურმე თოფი ზოგვერე საჭირო ყოფილა, ოღონდ მა-  
რთლად ადამიანს უნდა ექობო. კიდევ არ მოგატუტოთ და გაბეკეთ  
ეს ოხერი, თორემ კლავავ ბევრს მოუხალხება სიცოცხლეს... (გა-  
ბოს) მო! შენი ბიჭი ვნახე... შემოვიღება...

გ ბ ო. რა შემოვიღებ... სად, სად ნახე?  
ი ა კ ო ბ ი. ექ...  
(ბეჭემულად გადწოლეს მკლავი მოწყვეტით ჩამოეყარდა).  
გ ბ ო. სად ნახე? რა დაგბარა? ერთი სიტყვა, ერთი სიტყვა  
მიანც მიზიხარო!... რა დაგბარა?... ექ!

წმელებმა. მუსიკალური აქცენტე. ბინუდნდში ჩანს სან-  
გრემბი. ერთი სანგარში ღდანან გაბო და იგორი. ფარკები აციეთა,  
თავებით უჭირათ. გაბო ჩიბობს ეწევა, ცეცხლს მალავს. გამოჩნდა  
ფთხიბილად მომავალი სკეტა. მოწყალებს დის ჩანთა ჰკლიდა. თა-  
ვი წითელკვანინი თავსაფრთი გაუტრავს.

ს ვ ე ტ ა. ჭარისკაციბო, სახვევი პაეტეტი ჩიხბარეთ!  
ი გ ო რ ი. გმადლობ, დილის ფერია!  
გ ბ ო. მოიცა, მოიცა! შენ ის გოგონა არა ხარ?... სეტვა, მო,  
სვტავ!

ს ვ ე ტ ა. დიხ, ის სეტვა ვარ. უცებ ვინც მე გიცანიო.  
გ ბ ო. ჩემი ბიჭი, ჩემი კოტე ხომ არ იგი, სად არის?  
ს ვ ე ტ ა. მე და კოსტია ერთად წავიყუყუნას სანგარებო რაზმ-  
ში. მერე კოსტია მწვერავებს გაყოლებს. იურკა-ცეცხლის რაზმელ-  
ბი მტრის მხარეს რომ გადავიდნენ, ტყვაბა მწვერავებები იმ რაზმს



შეურთდენ. მოკლედ, დავკარგეთ ერთმანეთი... ჭერ მიანც არ ვარგავ ნახვის იმდენ...

გ ა ბ ო. ღმერთმა ეგ იმედი ნურც მოგაშალოს! აი, უკვე ორი ვეძებთ, ეს უფრო საიმიერია...

ს ე ვ ტ ა. ნახვამდის!

(მიდის)

ს ე რ გ ე ი. (შემოვიდა ფრთხილად). ქართველო, ფარაგა მოგო-ხდა, თოფიც...

გ ა ბ ო. ხანაშ შვილის ცვალს არ ვიპოვე, ასეც შეიძლება...

ს ე რ გ ე ი. მაშ, პირადად ლენინი ნახეთ?

ი გ ო რ ი. რას მიჭია — ნახეთო? მთელი ტომარა განძი მივკ-ქნოდა, წინ ვინ დავკვდივოდა იმხელა ადამიანმა ქმაცაყურად ჩა-მოპართვა ხელი. მეც არ დავაყოფე და ცასათვი გაშლილ მუხბულზე ვაკოცე. მერე, ყველაფერი დაწვრილებით მოვუყვებით. ძალიან დაგვაიმედა.

ს ე რ გ ე ი. შენ რამ ჩაგაფორა, ქართველო, ვიპოვი შენს შვილს, ვიპოვე. ნუ გეღარდება!

გ ა ბ ო. (ჩიბუხს შეინახავს). ეგ, შვილი შეილია და ყველაზე დიდი სადარდებელია, მაგრამ... ახლა სხვა რამეც მათურებს...

ს ე რ გ ე ი. მიანც? იქნებ შეგიძლია, დაგემარტოვო? გ ა ბ ო. მარტო ჩემი ამბავი რომ იყოს... უკვე იმდენი რამ ვნახე, თითქოს ხელახლა ამხილა თვალი. ისევ მომინდა ლენინთან შეხვედრა. სხვა სათქმელი გამიჩინდა.

ს ე რ გ ე ი. ჩვენც ვაგვიპოვებ ხვალადა.

გ ა ბ ო. იცით, საქმე რაშია? ლენინი, იცოცხლები, დიდი სუ-ლისხა და ვულის ადამიანია, მაგრამ ლენინი ერთია, მისი აზრების დამაზინებელიც, ეტუბობა, მეგობრ. ამას შემოეცლება ვიპოვო? წინ რომ გავიხიდე, შეუშინდა...

(შორიდან ისმის გარშინის ხმა და სიმღერა).

ს ე რ გ ე ი. გაგიდენენ?! ვის მოუნდა ახლა სიმღერა? (სიმღე-რა ქვეშების ქუხილმა გაწვევია, მერე ტყინაფრქვევიც აკავანდა). შეი, ვინ გვესტრის?

მ ე ჯ დ ვ ა ო რ ი. იურკას რაზემეღებს ჰგავანა... მტრის მხარე-ზე რომ გადავიდნენ. აჰა შემოგვითავალს: ჩვენი სახელოვანი ჩე-თოურის დახვერთხვის შურს ვიძიებთ. ეტუბობა, ძალა მოიკრი-ბებს და...

ი ვ ა ნ ე. (შემოვიდა). ალუა შემოარტყობ და წაიპარებოთ! ეცადეთ, სისხლი არ დაიღვაროს!

ს ე რ გ ე ი. რომ არ დავგვიტოვებო?

ი ვ ა ნ ე. მაშინ, რა მეთი გზაა, ესროლეთ! სტრიოვა, მარკვენა ფრთას მიხედ, მე — მარცხნიდან შემოვივლი.

(გარბიან).

გ ა ბ ო. ჩვენც უნდა ვესროლოთ?

ი გ ო რ ი. ამა, თოფები რისთვის დგაკეპირინებს, ზედ ილოცე-თო?

გ ა ბ ო. ნამდვილად რომ არ ვიცი: ვინ არიან?

ი გ ო რ ი. რაკილა გვიტყვენ... (ისტრის). გაბრიელ, სროლაზე თავს იკავებ? ესროლ, ესროლ, თურქი!...

გ ა ბ ო. ეგ, ისეთი დროა... აჰ ვერ იქნაოვებ, ვერც მუშტით მოტრევი ვინმეს, თოხს თოფითვე უნდა დახვებ, თუნდაც თავის დასაცავად. რაც არის, არის! (ისტრის). მეთი რა გზაა, როცა... (ცვლავ ისტრის).

ი გ ო რ ი. ეგ მეზოხლდ წანგარში დაღადავ. ცალ-ცალკე გვირ-ჩეხია. ამა, მარკველი!

გ ა ბ ო. ეგ, ამასაც მოესწარი, შე წაშხარო გაბრიელა... (ისტრის).

წრე ტრიალებს, რამზრები სროლა. ასევე ორმხრივად ის-მის — ვაშა! ორი სანგარი პირისპირ დადვა. ერთში გაბოა ჩისაფ-რებულო, მეორეში — კოტე. წრის ტრიალისას ხან ერთია წინ, ხან — მეორე. კოტე დაიჭრა, მაინც ისტრის. გაბო სანგარზე გადაწვა და დაღუშდა. კოტეს, ეტუბობა, ვახვებო გაუთავდა და ისიც სანგარზე გა-დაწვა ლონგშილად. წრე გაჩრდი. ბრბოლის ხმაური მინელა. ორ ჩარისაკეს საიკე მოაქვს. ზედ გაბო წყეს. საიკეს მოპყვება სეკტა.

ს ე რ გ ე ი. (თავს ასწევს). სვეტანა... სვეტა!

ს ე ვ ტ ა. კოსტია, შენ?! აქ საიდან?! შენ გვესტრადი!

ს ე რ გ ე ი. რა ვიციო... გვიხორც: მტრებს ვებრძობითო... შეც...

ს ე ვ ტ ა. დაჭრილი ხარ? (უხვევს სახელდახელოდ). ნუ გეშინია, კოსტია, კრილობა მძიმე არ არის!

ს ე რ გ ე ი. ფრთხილად! ვაიმე, დედა! ვაიმე, დედა!...

გ ა ბ ო. (თავს წამოსწევს ოდნავ). კოტე, შეალო... შენა ხარ, ბიჭო!

ს ე რ გ ე ი. რა მამა?! ვაიმე, მამა!

გ ა ბ ო. ბიჭო, მძიმედ ხარ დაჭრილი?

ს ე რ გ ე ი. სვეტამ არა, არა... მაღე მომიჩრება. შენ, მამა?... გ ა ბ ო. ოლოდ შენ შეეულო, შვილო. კარგად და ჩემი თავი ჩანდაბას... მაღლიბა ღმერთს, განხე მაინც...

ს ე ვ ტ ა. მჭირ, სწრაფად წავსროდი, მამა!

გ ა ბ ო. რა ვიცი, იქნებ მეც შენ გესროდი, შვილო...

ს ე რ გ ე ი. გვიბრძანეს: მოლატებოთ უნდა მოვსპოო... ყველა ისროდა და შეც... რს რომ შეცდნოდა...

გ ა ბ ო. ისეთი არტულიბა... ძნელია...

ს ე ვ ტ ა. რე გეშინია, ნუ გეშინია... ყველაფერი კარგად იქნება (კოტეს). აი, ისევ ვნახეთ ერთმანეთი... ამიერიდან სულ ერთად ვიქნებით... დამშვიდე, კოსტია.

გ ა ბ ო. იქვეა მაინც გაიხარეთ... ნეტაც მოესწრობო...

ს ე რ გ ე ი. მამა... ხმა ამოიღე, მამა... უშენოდ რა მუშველება? შენ მისვლა თუ მეღარა, დედას რა ვუთხრა?

გ ა ბ ო. რა შენი ბრალია, ვიპოვი, მე წამოვიყვანე... თავს დაუ-ყვრილი, ყველას ნუ აყვებნი. ვინც თავის თავს კომუნისტს ეძახის, ყველა მართალი და პატიოსანი როდია. ზოგს კომუნისტობა ნიღბად სჭირდება. ლენინი თუ სადმე ნახო, უთხარი: ხურჩინით განძი რომ მოგიტანა, იმ უღვაშა ქართველმა დამაბარა — იცოცხლე. შენი სი-ბრძნე მოსაწონია, მაგრამ შენს ნაფიქრ-ნააზრებს, ეტუბობა, იმდენი გააუმალბებელი ჰყავს, ვაითუ, ქვეყანა შენი ჩაფიქრებულო გზით სუ-დაც არ წაიყვანოს-თქო. ჩემს მიტანლ განმსაც კარგად მოუარონ... ეს ჩემი სულის განძიცაა. პატიოსანი სულის... გაუფრთხილდენ, ისევ მამამადად არ დეპატრონონ, სხვა ჭურის მამამადად. მე არ დავცოდა, მაგრამ, აგერ, შენ ხომ მჩრები... ჩემ მაგვრადაც იბ-რძოლე, შვილო. სკეთის გზა რომ არ გამარტოვოს, პატიოსნება არ გააუფრთხიონ, აკვის სისხლი ტუტულ-ურბანოლად არ დაღვარონ... შემომფიცე, თუ შემომფიცავ, აღარ მოკვდები!

ს ე რ გ ე ი. ვფიცავ, მამა!... მეც უკვე ბევრი რამ გავიგე...

გ ა ბ ო. შეილო, მზე ჩაივდა?

ს ე რ გ ე ი. მზე ახლა ამოიბს, მამა.

გ ა ბ ო. შე ყველაფერს ვედავ... დედაშენს უთხარი, ბიჭო...

ს ე რ გ ე ი. რა ვუთხრა?.. მამა, ნუ გაჩუმდები... რა ვუთხრა დე-დას?

გ ა ბ ო. არაფერი, არაფერი... ერთხელაც შემომფიცე, შეი-ლო...

ს ე რ გ ე ი. ვფიცავ, მამა! ვფიცავ, მამა! ვფიცავ, მამა!

საღლაც კვლავ ისტრიან. ჭერ ფერებო აირია. მერე ფერთა სიყ-რებულო გაჭრა. დარჩა ერთადერთი ფერი — წითელი. ეს ისე ჩანს, გეგონებო, უხარბახარი მზე ამოვიღაო, ამ შემწე ერთად დგანან კო-ტე და სვეტა. ივანე დ ელენე, სტრგვი და იგორი, მეზღვფერი და მუშა, მეტეფი, შერწალი, არტილი, ჩარისაკე... მამა-შვილის ბო-ლო სიტყვებს თიქმოს ცა და მიწა იმეორებენ:

— შემომფიცე, შეილო!

— ვფიცავ, მამა!...

ეს ფიცი სახეიმო ჰიშნად გუგუნებს.

დასასრული

1977 წელი, იანვარი.



# ქ რ ო ნ ი კ ა



● 8 მარტობერს თბილისის ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლმა გახსნა თავისი მეშვიდე სეზონი. ამ დღეს აქ გაიმართა შეხვედრა სსრ კავშირის სახალხო არტიკთან, სახელმწიფო, რუსეთელითა და მარკანიშვილის სახელობის პრემიების ლაურეატთან, სოციალისტური შრომის გმირთან ვერიკო ანჯაფრატესთან.

ეს შეხვედრა მოეწყო მარკანიშვილის სახელობის

სახელმწიფო აკადემიური თეატრის 50 წლისთვთან დაკავშირებით. ათი, როგორც განაცხადა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტიკმა და ალექსიძემ, დაიწყო სერია შეხვედრებისა მარკანიშვილის თეატრის მსახიობებთან. მისი ეს შეხვედრები თეატრის სახელოვან 50 წლის იუბილეს აღსანიშნავად ჩატარდება.

ვ. ანჯაფრატემ მიესალმებ დედაქალაქის თეატრების წარმომადგენლებს.

გულთბილი სპაილობელი სიტყვით მიმართა დამსწრე საზოგადოებას ვ. ანჯაფრატემ. „მხარებში იმის შეგნება, — თქვა მან, — რომ მთელი ჩემი სიცოცხლე, ჩემი სულისა და გულის მთელი ხალხი და შთაფრება ჩვენი საბჭოთა ხელფეხებს მოვახმარე, ხელფეხებს, რომელიც ამკვიდრებს ჭეშმარიტს, მეგობრობის, სიყვარულის იდეებს“.

ეს წარმატება ქართული პიანისტური სკოლის კიდევ ერთი დიდი გამარჯვებაა.

● ამ რამდენიმე წლის წინ ზ. ფაღალავილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში გაიმართა საოპერო თეატრის სოლისტების ალექსანდრე ხომერტიკისა და ჭეშალ მდივანის კონცერტი. ახალგაზრდა მომღერლებმა შეასრულეს ნობელი ქართული, რუსი და ევროპელი კომპოზიტორების რომანსები და არიები. პროგრამაში იყო ზ. ფაღალავილის,

● უკვე მეხუთე წელია, რაც ჩრდილო ოსეთის ავტონომიური რესპუბლიკის დედაქალაქ ირკონიკში ტარდება მუსიკალური ფესტივალი, რომელიც მოწვევნილებზე საუკეთესო კოლექტივები, სოლისტები, კომპოზიტორები.

ფესტივალის პროგრამა მრავალფეროვანია, სრულდება რუსული და ევროპული კლასიკა, უღერესი საბჭოთა და საზღვარგარეთის კომპოზიტორების მუსიკა. ფესტივალი მსმენელებს აცნობს აგრეთვე ოსეთის და სხვა რესპუბლიკების ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს.

ფესტივალის საორგანიზაციო კომიტეტმა აშკარად მიიწვია სსრ კავშირის სახალხო არტიკი, სახელმწიფო და რუსთაველის სახელობის პრემიების ლაურეატი ვ. ანჯაფრანი, რომელიც იყო ფესტივალის ამა მართვლის სპატიო ტესტამარი, არამდე აქტიური მონაწილე.

კონცერტის პირველ განყოფილებაში შესრულდა პ. ჩაიკოვსკის „იტალიური კაპრიჩიო“, ფრამენტები ყურა ყარაევის ბალეტიდან „ქუხილის ბილიკი“, და

თბილისის კონსერვატორიის აღზრდილის, ახალგაზრდა ოსი კომპოზიტორის და ხანაოვის „საზვიმო უფერტორა“.

მთორე განყოფილება მთლიანად დაეთმო ა. მაკავაიანის ნაწარმოებებს. მონაწილე ხდება სავოლინო კონცერტს, რომელიც შეასრულა კონსერვატორიასთან არსებული ცენტრალური მუსიკალური სკოლის მოსწავლემ მანანა დუგლაძემ. ორკესტრს დირიჟორთან ვახტანგ მაკავაიანმა.

მსმენელებმა დიდი ინტერესით მოისმინეს პირველი სიუიტა ბალეტიდან „იტალია“, რომელიც შეასრულა ჩრდილო ოსეთის სიმფონიურმა ორკესტრმა. აღსანიშნავია ის დიდი წარმატება, რომელიც ჩრდილო ოსეთის სიმფონიურ ორკესტრს ხვდა წილად, რაც უღვაყო მისი შთავალი დირიჟორის პაველ იადიხის დამხმარებმა.

ფესტივალის დასასრულ ჩრდილო ოსეთის კომპოზიტორთა კავშირმა შეხვედრა მოუწყო ა. მაკავაიანს.

ნანა ვოლნა

და არაკიშვილის, მ. ბაღალიაძის, ო. თაქაიშვილისა, ა. მაკავაიანის ნაწარმოებები, გლინკა, დარგომიშვილის, ჩაიკოვსკის, რახმანიოვის რომანსები, არიები როსინის, ვერდის, პუჩინის ოპერებიდან. ამ კონცერტში, რომელშიც მსმენელთა ინტერესი გამოიწვია, მონაწილეობდა ახალგაზრდა კონცერტმეისტერი ლ. შხანავი.

● მოსკოვის კინო-საკონცერტო დარბაზში ათი დღის განმავლობაში მიმდინარეობდა ქართული ხელოვნების ოსტატი კონცერტები, დედაქალაქის

მშრომელები შეხვდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტიკებს ე. ტულუშს და ა. შუშანიას, ოპერის თეატრის სოლისტებს ლ. დედეაშვილს, მ. აბაშიძეს, ლ. კალმახელიძეს, ვიოლინჩელისტს ე. ისაყაძეს, პიანისტებს თ. მათურელსა და მ. ფანიავილს, რესპუბლიკის სახალხო არტიკებს ი. დლაბერაძესა და ფ. სულაბერიძეს.

მოსკოვის მატურებელთა წინაშე საინტერესო პროგრამით გამოვიდა საქართველოს კამერული ორკესტრი ე. სანაძის ხელმძღვანელობით, ანსამბლები „სიმფონი ტრიო“, „რუსოთავი“ და სხვა.

● ნ. მამბრეზის ვ. სარაჩიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გამართა საქართველოს სახელმწიფო კაპელის კონცერტი, რომელიც ახალი საკონცერტო სეზონის გახსნას მიეძღვნა. პირველ განყოფილებაში კაპელამ შეასრულა შ. მჭედლიძის, რ. ლალიძის, შ. მილორაძის, შ. გოჭუას, შერდირინისა და სხვა კომპოზიტორთა საგანდო ნაწარმოებები. მეორე განყოფილებაში შედგა სსრკ სახალხო არტი-

სტის, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, კომპოზიტორ ო. თაქაიკიშვილის ახალი საგუნდო ციკლის „საერო პიმენის“ პრემიერა, რომელშიც საქართველოს სახელმწიფო კაპელასთან ერთად, მონაწილეობდნენ სახელმწიფო ვოკალური ანსამბლი „რუსთავი“ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის ა. ერქომაიშვილის ხელმძღვანელობით, საქართველოს ტელევიზიისა და რადიოს ვაჟთა ვოკალური ანსამბლი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის მ. ხატელიშვილის ხელმძღ-

ვანელობით, საქართველოს ნუსკალურ-ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კამერული გუნდის ვაჟთა ჯგუფი — მხატვრული ხელმძღვანელი შ. შილაძე, სოლისტები რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი გ. გონაშვილი, ნ. კაპანაძე. საქართველოს სახელმწიფო კაპელის მუსიკარული რომლესკა გვი მუცრეიშვილი ხელმძღვანელობდა, წარმატებით ჩატარდა.

● დიდი წარმატებით ჩატარდა საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის

(კ. ვარდელი, თ. ბათიაშვილი, ნ. ვეჯინა და ი. რუბინიშვილი) კონცერტები ფინეთში. ისინი მონაწილეობდნენ დაბა კუხშიში გამართულ კამერული მუსიკის ფესტივალში მე-ელსნის ჯგუფების მუსიკალური კვირეების კონცერტებში.

ფინეთის პრესამ ფართოდ აღნიშნა ქართული კვარტეტის მიერ შესრულებული მოსკოვოების, ბუბოკენის, რაველის ნაწარმოებების მაღალმხატვრობა და დიდი საშემსრულებლო ოსტატობა.

● სპარტაგელის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გამართულ, თვითმასწავლებლობის ხასან პელიშიშის (1907-1976 წწ.) ფერწარულ ნამუშევართა გამოფენაზე მებრძოლ ხანტერებს, თვითმყოფ შემოქმედს შეეხვით. ხასან პელიშიშმა, მშობლიურ კუთხეს ახალგაზრდობაში მოწვევით, სოციალისტური რევოლუციის მიწურულში ტოლოზე დიდი სიყვარულითა და სითბოთი გააცოცხლა ყრბობისდროინდელი სურათები. მთელი მისი შემოქმედება — ეს არის ქებათა ქება დაზუსტის — მის ტუიან მთავრებს, ხანდახან რომ თოვლიც ესტუმრება, მარად ამწვანებულ ზღვისპირეთს და რასაკვირებელია, ზღვის — ხან წყნარად მოილოდებეს, უფრო ხშირად კი — აღეშქებულს, მშფოთვარეს; ეს არის სიმღერა მშრომელ ლაგუნებზე — ბრინჯის მცე-

ხველ თუ ზღვის ნაპირზე ნაფოტების შემგროვებელ ქალებზე, მონადირეებსა და ზღვათან გაბედულად შერკინებულ მებადურებსზე. მხატვარი სეზარელ მოტივებს ისევ და ისევ უბრუნდება და ახალ-ახალ პოეტურ სურათებს ქმნის.

ზოგჯერ სურათებს ახასიათებს მეკერა კოლორიტა, განსაკუთრებით ხშირია „ცივი“ ლურჯი და მწვანე ტონების—მწვანე რუხისა და „თბილი“ ფერადიანი ცის შეხამება („კაპაზაში — ხებელი ქარი“, „პეკეკუხილი ზღვაზე“ და სხვ.). მხატვრის კოლორისტული ნიჭის დადასტურებაა „აგროუე“, „დრაბატულ“, მუქ მომწვანო-მოლურჯო ტონებით გადაწყვეტილი დამის მარინები („ამინდის მოლოდინში“ „ბათუმის შუქურა“, „თევზის ქერა ჩირაღდნებით“ და სხვ.), რომლებშიც წყნარი, დამწვინდებული ზღვის თითქმის

შავი ზედაპირი მოვარის ან ჩირაღდნის ათინათებით არის პურტებული, ხოლო კა, ზღვა და ხმელეთი გამთლიანებულია ერთიანი გაიმთამება, თითოეულს ცალ-ცალკე თავისი განსხვავებული ფერიით და ვაჟეტურული ხასიათი აქვს.

ხასან პელიშიშის სურათებში გვიხვავთ განყოფილების მრავალფეროვნება — ოდნავ იდილიური უმუშოველობიდან („ბათუმის პორტი 1910 წელს“) მძაფრ პოლიდამდე — ადამიანის ან გემის ზღვასთან („ზღვის ანბარადა“, „ნავის გადარჩენა“, „აღიღებულ ზღვაში გასვლა“ და მრავალი სხვა). აქმის სიმძაფრე და საკუთარი თავის რწმუნა იგრძნობა ამ იმპულსური, უმუშო ადრატებით შემქნელი სურათებში და მკურნებლურად გადაეცემა შემოქმედის მღვდლარება. მხატვრის მი-

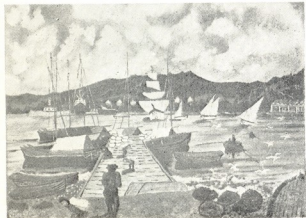
ერ გამოყენებული თამამი პირობობა გადმოსცემს ხასეს, ხატს ზღვასა. პელიშიშის არ ცდილობს ზუნენის „ნამდვილი“, ნატურალური ასლის გადმოდება. ტალღებს მხატვარი ძალზე თავისებურად გადმოსცემს. თეთრქაფშიგდებული, მშორგავი, აზურითებული ტალღების რიტმული წყება განსაკუთრებულ დინამიკას სძენს საზღვაო პერსაჟებს, ავსებს სოციალისტურ, მოძრაობით, მსკვლავს მძაფარი ემოციურობით, მუსიკალობით.

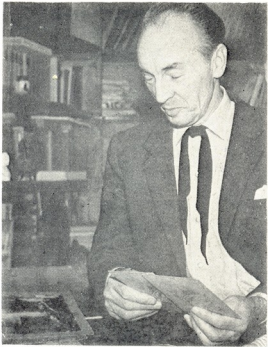
ხასან პელიშიშის სახვითი სიმფონიები სოციალისტური რევოლუციის გასწვებულ წარსლის პოეტური ზმანებობა. მათში გადაქაქული ოცნება და მოგონება. ცხოვრების ნარეკლანა ან გზამ, ჩანს, არ დაატო კვალი მხატვრის ენერგიითა და ოპტიმიზმით აღსავსე შემოქმედებას. ი. მამბ

ბათუმის ნავსადგური

ზინჯის წმინდა

სახლი, საღებ დავიბადე





● **ბაშინინი**ლ ბალეტ-მეოტერს, თანამედროვე აფრიკული ბალეტის ფუძემდებელს ჭირჭ ბალანჩინის (გიორგი ბალანინი-ვაძეს) დაზადებით ნაწ უწეო 'ესუსიულადა. ბავშვობა და ყოფილია თან პეტერბურგში გაატარა, გამრიგილი ქართველი კომპოზიტორის მელიტონ ბალანინის ოჯახში.

ჭირჭ ბალანინი საბალეტო ხელოვნების საფუძვლებს ეუფლებოდა ცნობილი რუსი ქორეოგრაფების ს. ანდრიანოვისა და პ. გერდის ხელმძღვანელობით. ქორეოგრაფიული სასწავლებლის ბლოკ უკრესზე ბალანინი უკვე დგამდა პატარ-პატარა ქო-

რეოგრაფიულ სცენებსა და ეტიუდებს, მუსიკასაც თვითონ წერდა. პარალელურად პეტერბურგის კონსერვატორიაშიც, პედაგოგ ციურ-მიულერის კლასში სწავლობდა.

შემოქმედებით მოღვაწეობას ბალანინი იწყებს პეტერბურგის ყოფილ მარინის თეატრში, როგორც სოლისტ-მოცეკვებელ. მალე მიმგზავრება პარიზში, მუშაობას იწყებს ცნობილი მოღვაწის სერკეი დიაგილევის დაწეს. სხვადასხვა დროს იგი მოღვაწეობდა ისეთ სახელგანთქმულ თეატრებში, როგორც ა. ბრანდ ოპერა, ლონდონის თეატრი „რევიუ“, ამე-

რიკის უდიდეს ქალაქებში, მონაწილეობდა პოლიეულის დადგებებში.

ამერიკაში ჭ. ბალანინი ავალბებს საბალეტო სკოლას, მის საფუძველზე ქმნის დასს, რომელიც ცნობილი იყო „ამერიკული ბალეტის“ სახელწოდებით.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ ბალანინი ავალბებს ახალ საბალეტო კოლექტივს — „ბალეტ სოხეტის“. ამ-იანი წლებიდან საოავეშო უდგება სახელმწიველი საბალეტო დასს „ნიუ-იორკ სტი ბალეტის“. რომელიც უდიდესი წარმატებით გამავიდა ჩვენთანაც 1962 და 1972 წლებში.

ბალანინი უმეტრის მალა, ზოგადსაკებრობი იდეალებს — ადამიანს, მარჩინებას, მშვენიერებას. ყოველივე ამას იგი გადმოსცემს რიტმოპლასტიკური ხელოვნების მრავალფეროვანი საშუალებებით. პოეტურად ნათეს, დახვეწულ, ამაღლებულ ფორმებში.

ბალანინის აზრით ბალეტეტი თვისისაგად იმდენად სასოვანი და პოეტური ხელოვნებაა, რომ მას არ სჭირდება დაკონტრეტება შინაარსით, სიუჟეტით, ლიტერატურული ტექსტით, მისთვის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს ნაწარმოების მუსიკალური შინაარსი, მუსიკალური სახეები, ფორმები, რომელთა პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული ხორცშესხმა მა-

თი რიტმო-მეტრული ხან-ქრონიზაცია ქმნის ბალანინის ნოვატორული შემოქმედებითი აზროვნების საყრდენს. სწორედ ეს პრინციპი განსაზღვრავს ბალანინის ქორეოგრაფიული შეტყვევების ლექსიკურ სიმდიდრესა და სიხალხეს, პლასტიკური ფორმების ნაწარსხვაობასა და სიმკვეთრეს, ამიტომვე ფართოა ბალანინის მიერ შერჩეული მუსიკალური ლიტერატურა, რომელიც მოიცავს მუსიკას დაწეებული მხლიდან დამოაზრებული თანამედროვე მუსიკის უახლესი ქმნილებებით, ამავე პრინციპმა გადახსნა სრულიად ახალი პერიონტები თანამედროვე ბალეტმეისტრთა წინაშე, ნაყოფიერად რომ იყენებენ ბალანინის შემოქმედებითი აზროვნების მეთოდებს.

ბალანინის თეატრის სიხალხეს ისიც წარმოადგენს, რომ იგი შემარსებულბებს არ ჰყოფს სილისებმად და კორფხაბლტად. მისი დასის ყოველი წევრი თანასწორფლებლიანია, რაც ქმნის ანსამბლურობას, მინორლითურობას, მთლიანობას მუსიკალურ შეთანხმებულობას.

წ წლის მიღწეული დიდი ხელოვანი — ჭირჭ ბალანინი კვლავაც განაგრძობს ნაყოფიერ შემოქმედებით მოღვაწეობას.

პარკო უკუკუკუკუკუ, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე.

● **თბილისის** საგანტროლოდ ეწეოა ტრენის მოზარდ მყურებელთა თეატრი, რომელსაც ხელმძღვანელობს თეატრის მთავარი რეჟისორი, სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ზ. ტატინიანი. გასტროლები მიმდღვნა ბავშვთა საერთაშორისო წესს.

სტუმრებმა ჩვენს დედაქალაქში ჩამოიტანეს ხუთი სპექტაკლი: რ. შტრალის „ადამისა და ევას საქმე“, ა. შაგინინის „ცისფერი და წითელი სიზმრები“ და შ.

როყვას „მდინარის გაღმა ჩემი სოფელია“, ზ. ხალა-

პაინის „სასკოლო კომედია“ და ა. არუთინიანის „გოგო-



წა, ციპილი და ტიმბაჯა“.

სპექტაკლებში მონაწილეობს სომხეთის სსრ სახალხო არტისტები რ. ამირგულიანი, ა. ვალსტაინი, ა. გასპარიანი, ლ. გასპარიანი, ა. გუცსიანი, ლ. დავითიანი, სომხეთის სსრ დამსახურებული არტისტები ს. ზაქარიანი, პ. კოსჯიანი, ა. მურადიანი, ს. ლალაიანი, რ. მარქარიანი, ა. მათევისიანი, ზ. მარქარიანი, ა. მურადიანი, ბ. ნაპაეტიანი, მ. ნაზარიანი, გ. სარქისიანი და სხვები.



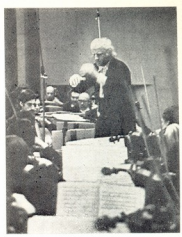
● **29 სექტემბერს** საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებულმა სიმფონიურმა ორკესტრმა, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გახსნა ახალი საკონცერტო სეზონი. ზედიზედ ჩატარდა სამი კონცერტი, რომელთა პროგრამა კლასიკური და

თანამედროვე მუსიკის თვალსაჩინო ნიმუშებისაგან შედგებოდა. საქართველოს სახალხო არტისტის, რუსთაველის პრემიის ლაურეატის ჯანსუღ კახიძის დირიჟორბობა საქართველოს სიმფონიურმა ორკესტრმა წარმატებით შეასრულა მალერის სიმფონია № 1, შოსტაკოვიჩის სიმფონია № 4, რაველის მეორე სიუიტა ბალეტრიდან „დაფნისი და ქლოა“. შედეგა სიმფონიური მუსიკის პრემიერებიც, მშენებლებმა ინტერესით მოუსმინეს საქართველოს სახალხო არტისტის, კომპოზიტორ სულხან ცინცაძის ახალ, რიგით მეოთხე ინტერონას, რომელსაც „12 ეპიზოდი“ ეწოდება; თბილისში პირველად შესრულდა თანამედროვე პოპულარული კომპოზიტორის ვ. ლუბტსკის „სამელოვიარი მუსიკა ბელა

ბარტოკის ხსოვნისადმი“ — დაწერილი სიმბოლური კონცერტისათვის და თანამედროვე ამერიკელი კომპოზიტორისა და დირიჟორის ბერნსტაინის სიმფონიური ტეტრავალი მიუზიკლიდან „ვეესტაიდის ისტორია“.

სიმფონიური მუსიკის ამ კონცერტებში მონაწილეობდა საქართველოს სახალხო არტისტი, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი, პიანისტი ელისო ვირსალაძე, რომელმაც საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრთან ერთად დაუწერა შუმანის კონცერტი ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, რაველის კონცერტი მარცხენა ხელი-სათვის, ვებერის კონცერტ-ბუიკი.

საკონცერტო სეზონის გახსნისადმი მიძღვნილ ამ კონცერტებს დაესწრა მრავალი



ვალრიცხვანი აუდიტორია, რომელმაც მოიწონა საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული ორკესტრისა და მისი მთავარი დირიჟორის ჯ. კახიძის ის დიდი, სტრუქტურული, დამატებული მუშაობა, გამოხატულება რომ ჰქონდა სტილიური თვალსაზრისით, მრავალფეროვანი და რთული რესპერტაჟის მაღალმხატვრულ შესრულებას.

● **მიმდინარე** წლის სექტემბერში საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში ახალგაზრდა ბულგარულ ფერმწერთა გამოფენა გაიმართა. ცხადია, 24 მხატვრის ოთხ ათეულამდე ნამუშევარი საქმარისი არ არის რაიმე საუფქლოანი დასკვნების გასაკეთებლად, მაგრამ ერთგვარი წარმოდგენა მაინც შეგვიქმნა მათ შემოქმედებით ძიებათა ხასიათზე როგორც იდურ-თემატურ, ისე მხატვრული ენის სფეროებში. აღსანიშნავია, რომ ახალგაზრდა მხატვრები ნათლად ავ-

ლენენ ბულგარული ეროვნული მხატვრული სკოლისადმი უფთხინდობას, ამასთან თითოეული მათგანი საკუთარი გზით სიარულს ცდილობს. ავტორები ამდებენებ სულ სხვადასხვაგვარ მიდგომას სინამდვილის ასახვისადმი. ერთი, უფრო მცირერიცხოვანნი, შედარებით ერთგულნი არიან ნატურის, სხვანი ისწრაფვიან გამოიმუშონ საკუთარი ფერწერული სისტემა. ისინი თამამად გარდასხვებენ ნატურას და ამ მონიერ სრულად განსხვავებულ ხერხებს მიმართავენ: ფოლ-

კლორულ ან პრიმიტივისტულ სტილიზაციას, ნახატის ექსპრესიულ დეფორმაციას, ფერის პირბიბითობას — ხან ჯარბ ფორადვენებს ან ლოკალურ ფერებს, ხან თითქმის მონოქრომულ გამას. ამ ძიებათა შედეგები ხშირად ხაინტერესოა, ზოგჯერ კი საკამაოც; ვხვდებით მნიშვნელოვანი ჩანაფერების შედარებით სუსტ რეალიზაციას, ან შემოზღუდვას წმინდა ფორმალურ-ტექნიკური ამოცანებით. გამოფენაზე არ იყო წარმოდგენილი სრულეტურ-თემატური ხასიათის

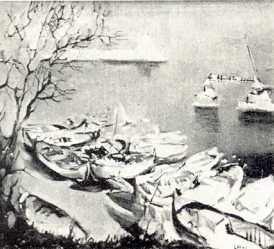
ნამუშევრები, ჯარბობდა ნატურბორტი და კამერული ხასიათის პორტრეტი.

გამოფენაზე ჩვენი ყურადღება მივაქცეა ექსპონატმა მიიჩნა, მათ შორის მხიბლ საწლილის სურათობა „ძველი ძალიანი“, რომელზეც ახალგაზრდა ქალთა გამომხატული ქალაქის ქუჩის ფონზე. განწყობილებითაა გადმოცემული ძველი ქალაქის კოლორიტი.

სტუდია არიოს „პეიზაჟიში“ თავისუფალი, თითქოსდა ტიტულური ფერწერის მიუხედავად; ძალზე პოეტურად არის გადმოცემული წყნარი ზღვა და ნავმისაღდგომები.

შობმეძველია იური ბუკოვის „პორტრეტი“ და „ქალიშვილის პორტრეტი“, სურათები ყურადღების აქცირბონ ფსიქოლოგიზმით, ხასიათდებან თავშეკავებული, თითქმის აქრობებული ფერადღვანი გამოით.

ახალგაზრდა ბულგარულ ფერმწერთა სურათების გამოფენამ დამთავლიერებულია დიდი ინტერესი გამოიწვია.



კ. ხრისტოვი  
დომენიკის პორტრეტი  
ს. არიო  
პეიზაჟი



● 49 წლისა გარდაიცვალა მუსიკისმცოდნე-ფოლკლორისტი მინდია კირილეს ძე უორდანი. ქართულმა მუსიკალურმა საზოგადოებრივმა დაკარგა ნიჭიერი მკვლევარი, შესანიშნავი აღზრდილი-პედაგოგი, პატრიოტი. იგი შემოქმედითურად ახალი ადმინისტრაციის თვისებებით, რომლებმაც მას სიუვარული და პატივისცემა მოუპოვეს ჩვენს მუსიკალურ წრეებში.

ჭრ კიდევ სტუდენტობის წლებში მ. უორდანი ამ უურადღმა მიქცია ცოცხალი გონებით, აზროვნების დაზოგუებლობით. უკვე მისი საბავშვო ნაშრომია, რომელიც ხეცურულ სიმღერას მიეძღვნა, ავტორის ანალიზური ნაშრომია და კლესიკური ნების დადასტურებელი იყო.

● მოზარდ მასურებელსა სახელმწიფო ქართულმა თეატრმა ახალი თეატრალური სერუნი პრემიერებით დაიწყო. წარმოადგინა „რობინ ჰუდი“ (მ. ზაიციის პიესის მიხედვით) და თ. ბიბილურის „ორი ნოველა“.

„რობინ ჰუდი“ დადგა ახალგაზრდა რეჟისორმა მ. ბუციამ. მხატვარია თ. ნინუა, კომპოზიტორი დ. ტურაშვილი, ქორეოგრაფები — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი.

მისი შემდგომი შრომებიც, რომელთა ნაწილია მხოლოდ დამუშავებულია და მსოფლიო, გამოირჩევა შედევრული პრობლემატის სიხალისე და ორიგინალით, აზროვნების სიიპაპით.

მ. უორდანი უფრნალ „საბუთა ხელოვნების“ ძეული და ერთგული ავტორი იყო. მისი პირველი წერილი ამ უფრნალში 20 წლის წინ დაბეჭდა, უკანასკნელი კი — წელს, მე. 4 ნომერში. 2 თვით ადრე მის უფრო სიკვდილმდებ.

საკუთარი თავისად მი უღრნალსა მომიზონე ი, იგი ძალზე ძუნწად აქვეყნებდა თავის შრომებს. მას დარჩა მთელი რიგი ფაქტურად უკვე დამთავრებული შრომები, რომლებიც, იმედია, ახლო მომავალში იხილავს მზის სინათლეს.

მინდია უორდანი იყო მუსიკის ნამდვილი ენთუზიატი, კონცერტებისა თუ საოცურო პრემიერების გულმოდგინე, დანიტრებელი მსმენელი. იგი კონცერტებში მოდიოდა თავის მრავალრიცხოვან მოწაფეთთან ერთად და არა მარტო კონცერტებზე მათთან ერთად იგი დადიოდა ესკუბრისზე და ესპეციფიკებში. თავის მოწაფეებს ასწავლიდა არა მხოლოდ მუსიკას, არამედ სამშობლოს სიუვარულს, უფრეავდა მათ მაღალადმინაურ თვისებებს.

სულთერი სისხეტაკე და

ზარცი და შ. სხირტაძე.

რობინ ჰუდის როლი განახიერა ა. შარმანაშვილმა, წარმოდგენაში მონაწილეობენ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები ვ. მანაშვილი, ფ. სონდლუაშვილი, მსახიობები მ. მაჩაძე, მ. შარიკაძე, ტ. გიორგაძე და სხვები.

„ორი ნოველა“ დადგა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ შ. გა-

მაჩიტიბა შეთავსებულო იყო მასში მტკიცე პრინციპულობასთან, რისი დამადატრებელიცაა მისი მავილი, პუბლიცისტურად მამაფრე კრიტიკული წერილები.

მ. უორდანის მხატვრული და საზოგადოებრივი ინტერესების სფერო ძალზე ფართო იყო და უკვე დაფრე, რაც მას აინტერესებდა და უყვარდა: ხალხური სიმღერა და პოეზია, ზ. ფოლკლორისათუო. თაქამწვილის მუსიკა, დ. ლუმბაძის პროზა თუ მ. ტალის საქარაკობისა, საზოგადოებრივი ინტერესებისადმი გულგრილი დამოკიდებულება.

დღი დავწლი მიუძღვის მინდია უორდანის მუსიკალური პედაგოგის განვითარების დარტუ, გარდა თავისი ძირითადი სპეციალობისა — ქართული სამუსიკო ფოლკლორისა, რომელზეც იც წელზე მეტ ხანს ასწავლიდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, იგი ითვლებოდა სოლფეჯიოს შენაშვავ პედაგოგადც. ამ დარტუ თავის ორიგინალ გზებს ეძებდა და კვალავდა თბილისის I მუსიკალურ სასწავლებელში, სადაც მინდია უორდანი 1966 წლიდან მუშაობდა, იყო თეორიული დისციპ-

ლინების საგრობრივი კომისიის თამგრომარე, წლების მანძილზე კი — მავუ სასწავლებლის სასწავლო ნაწილის გამეგრესუბლიკის მუსიკალურ სასწავლებელში ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების კურსს მინდია უორდანის მიერ შედგენილი ვრტეული პროგრამის მიხედვით ასწავლიან.

უკვლას, ვინც კი ახლოს იცნობდა მინდია უორდანის, გული დასწევდა მისმა სიყვლილმა და არა მარტო იმით, რომ იგი ავი ნადავლად წავიდა ჩვენგან, არა მარტო იმით, რომ მან ბევრი გააკეთა და კიდევ მეტს გაეცემებდა, არამედ იმიტომც, რომ ის იყო ახალი, გულმართალი ადამიანი, დიდ სულიერი კულტურის მქონე პიროვნება. მინდია უორდანის დღეუთმარებელი დარჩა შრომები, გასუბრტელებული — მრავალი საინტერესო ჩანაფიქრი, მაგრამ ის, რაც გააკეთა ხანმოკლე ცხოვრების მანძილზე, საპატიო ადგილს დაუმტკიცრებს მას ქართული მუსიკალური შექმნიერებისა და პედაგოგის ისტორიაში.

ჩვენს გულში მუდამ იცოცხლებს შესანიშნავი სპეციალისტი, სეტაკი ადმინისტრ., უმშობრიო მოქალაქის მინდია უორდანის სსოვნა.

წერილიან, მხატვარია მ. ქავკავაძე.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ მსახიობები ი. მელიქიანიშვილი, თ. ლო-

ლაშვილი, ა. შარმანაშვილი, ა. მახარაბიშვილი, გ. ცხვარაშვილი, ლ. ლაშვილი, დ. ფრნელი, შ. ჭაპიძე, მ. ვაშაკიძე.





## «САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 11, 1979

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

### ВЫСОКАЯ НАГРАДА ОБЯЗЫВАЕТ

Передовая статья посвящается важнейшим событиям в жизни нашей страны: Ленинский Коммунистический Союз молодежи Грузии награжден Орденом Ленина за активное участие в социалистическом и коммунистическом строительстве, плодотворную работу по воспитанию молодежи.

На Всесоюзном совещании в Москве идеологических работников, которое рассмотрело ход выполнения постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», была глубоко проанализирована проделанная работа и поставлены новые задачи.

В докладе члена Политбюро Центрального комитета КПСС, секретаря ЦК КПСС М. А. Суслова «Дело нашей партии» всесторонне освещены вопросы идеологической работы и указаны пути дальнейшего повышения качества и эффективности идеологической, политико-воспитательной работы.

### ПРАЗДНИК В ЦХАКАЯ

Недавно трудящиеся Цхакая торжественно отметили несколько важных событий: открытие монумента В. И. Ленину (скульптор О. Меликишвили, архитектор В. Давитая), художественной галлерей и художественной школы (архитек-

тор Ш. Бостанашвили, Г. Гегелия, В. Давитая) памятника А. Хорава. В ознаменование 95-летия старой сенакской школы в центре села Сенакки воздвигнута мемориальная колонна (архитектор В. Давитая).

Все эти события произошли в один день и к торжествам цхакаявцев присоединились гости из разных уголков Грузии (стр. 6).

### Нодар Гурабанидзе

#### ТРИУМФ В ЭДИНБУРГЕ

Тбилисский государственный и академический театр им. Шота Руставели с 19 августа по 8 сентября 1979 г. участвовал в Эдинбургском международном фестивале. Автор в своей статье рассказывает о триумфальном успехе спектаклей грузинского театра «Кавказский меловой круг» Б. Брехта и «Ричард III» В. Шекспира. (стр. 8).

### В. Широкий

#### ЭДИНБУРГСКИЕ ВЕЧЕРА

Статья в сокращенном виде перепечатана из газеты «Советская культура», (№№ 82 — 83). В ней речь идет об успешном выступлении грузинского театра на Эдинбургском фестивале. (стр. 19).

### Манана Ахметели

#### «МИНДИА» НА СЦЕНЕ КУТАИССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

В конце прошлого сезона на сцене Кутаисского оперного театра состоялась премьера оперы О. Тактакишвили «Миндиа». В статье рецензируется новая работа кутаисской оперной труппы.

Спектакль поставил народный артист СССР З. Анджапаридзе, дирижер Т. Кобахидзе, художник Н. Аскурава. Премьера прошла с большим успехом. (стр. 21).

### Вахтанг Беридзе

#### ДАВИД КАКАБАДЗЕ

В статье анализируется творчество большого грузинского художника Давида Какабадзе, она знакомит читателей с многогранным и весьма самобытным мастером, с его богатейшим наследием.

Статья посвящается 90-летию со дня рождения художника. (стр. 24).

### Василий Кикнадзе

#### К ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОЙ РЕЖИССУРЫ

Продолжается публикация исследования В. Кикнадзе «К истории грузинской режиссуры» (нач. см. «Сабчота Хеловнеба», № 9) (стр. 38).



## Валерьян Итонишвили

### КОСТА ХЕТАГУРОВ И МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ОСЕТИИ

Статья посвящается 120-летию со дня рождения славного сына осетинского народа Коста Хетагурова. К. Хетагуров был не только известным писателем, публицистом, фольклористом и общественным деятелем, но и видным этнографом. Воспитанный на народных традициях, он с образцовой точностью описал быт Осетии и оставил потомкам драгоценную этнографическую летопись, значение которой растет с каждым днем.

В статье речь идет об этнографическом очерке К. Хетагурова «Особа» («Осетинство») (стр. 47).

## Этер Гадустова

### АЛЕКСАНДР ИМЕДАШВИЛИ

Публикуется творческий портрет известного грузинского драматического актера Александра Имедашвили (1882 — 1942).

Имедашвили — трагический актер, редкого творческого темперамента и широкого диапазона в драматическом театре и кино создал незабываемые образы, в числе которых

выделяется Отелло («Отелло»), Король Лир («Король Лир»), Карл Моор («Разбойники»), Царь Эдип («Царь Эдип») и др. (стр. 51).

## Дмитрий Джанелидзе

### АМИРАН В СВАНСКОМ НАРОДНОМ ЗРЕЛИЩЕ

Исследователь истории грузинского театра Д. Джанелидзе рассматривает первоисточники зарождения и развития распространенного в Сванетии народного зрелища, связанного с легендарным образом Амираана, (стр. 62).

## Тата Твалчрелидзе

### МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ

Статья посвящена творчеству выдающегося мастера итальянского кино, одного из крупнейших кинорежиссеров современности Микеланджело Антониони. Анализируя особенности художественного мышления режиссера, автор рассматривает фильмы «ночь», «Приключение», «Красная пустыня», «Вдох-выдох», «Забриски поинт», «Профессия: репортер» (стр. 70).

## Акакий Васадзе

### ВОСПОМИНАНИЯ И МЫСЛИ

Продолжается публикация мемуарного сочинения известного грузинского актера и режиссера А. Васадзе «Воспоминания и мысли» (см. «Сабочта хеловнеба» № 1—10, 1979 г.) (стр. 77).

## Алла Ястребцкая

### ЗАПАДНАЯ ЕВРОПА XI — XIII ВЕКОВ

Публикуется продолжение перевода книги А. Ястребцкой (см. «Сабочта хеловнеба» №№ 8, 9, 10, 1979 г. Перевод З. Чиладзе. (стр. 84).

## Акакий Гецадзе

### ПОХИЩЕНИЕ СОКРОВИЩА

В журнале напечатана пьеса известного грузинского драматурга А. Гецадзе «Похищение сокровища». (стр. 93).

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის, პ. შევჩენკის, ი. კვაპანტირაძის და ვ. შუტოვის ფოტოები.

მატერული რედაქტორი ალექსი პალაშვინი.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1979.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 23/XI-79 წ., უე 06036.  
შეკვ. № 2451. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.  
საალიტეხო-სავამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 ჰან.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა.  
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

46-13

0650300 70177